

revija za
film in televizijo

KRAN

VOL. 17

LETNIK XXIX

MAREC

1992

150 SLT

E-PROJEKCIJA

STO NE-
POZABNIH
KONČNIC

JANEZ STREHOVEC

ESTETIKA

BLIŽINE

SLOVAR GINEASTOV

GEORGE
CUKOR

BER
LI
NA
LE '92

RT
STRAHU
REŽIJA
MARTIN
SCORSESE



Columbia
Pictures

&
MLADINA
FILM

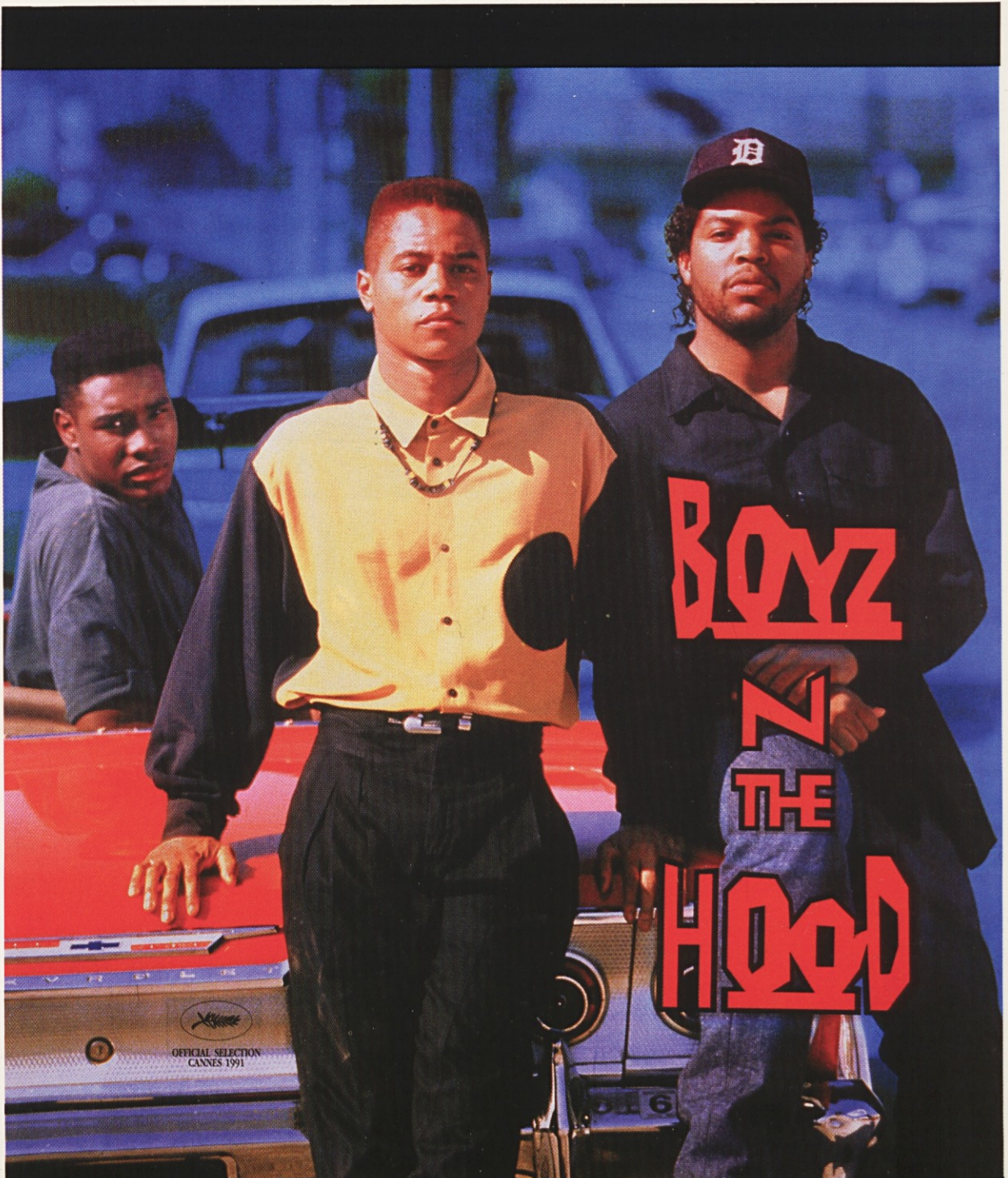
PREDSTAVLJATA FILM

FANTJE IZ SOSEŠČINE

JOHNA SINGLETONA

NOMINACIJA ZA OSKARJA ZA NAJBOLJŠO REŽIJO

NOMINACIJA ZA OSKARJA ZA NAJBOLJŠI IZVIRNI SCENARIJ!



REVILJA ZA FILM IN TELEVIIZIJO

marec 92 (št. 3)

vol. 17

letnik XXIX

cena 150 SLT

(150 CRD; 4 DEM)

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Ministrstvo za kulturo republike
Slovenije

glavni urednik
Stojan Pelko

odgovorni urednik
Miha Zadnikar

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

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

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

urednik publikacij
Marcel Štefančič, jr.

poslovna sekretarka
Cvetka Flakus

oblikovanje
Miljenko Licul, Studio Znak
in Peter Zebre

lektorica
Inge Pangos

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

tisk
Tiskarna ljubljana

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

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

naročnina
celoletna naročnina 1.000,00 SLT

žiro račun
50101-678-47478

Zveza kulturnih organizacij
Slovenije, Kidričeva 5, Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne vračamo

186642

3 UVODNIK

Stojan Pelko

4 BERLINALE '92

Med ruševinami berlinskega zidu so letos posebej za EKRAN brskali Cis Bierinckx, Dane Hočevar, Bojan Kavčič in Jelka Stergel. Njihove najdbe je zbral in v mozaik uredil Miha Zadnikar.

16 FESTIVALI

Silvan Furlan
Goran Gocić
Majna Sevnik

*Budimpešta: Sence zgodovine
Beograd: Jim in Johnny v živo
Monte Carlo: Pod terasami Casina*

22 PORTRET

Zdenko Vrdlovec

Sveti MacGuffin Graal

24 TEMNICA

Max Modic

Noči čarovnic in groze v Hong Kongu

28 E-PROJEKCIJA

Zoran Smiljanič

Sto nepozabnih končnic

31 KRITIKA

Cvetka Flakus
Max Modic
Tomaž Kržičnik
Tomaž Kržičnik
Zdenko Vrdlovec
Nerina Kocjančič
Max Modic
Igor Kernel
Cvetka Flakus

KINO-MAREC
Kralj ribič
Billy Batgate
Na tuj račun
Vikend z Berniejem
V. I. Warshawski
Bingo
INFO
VIDEO

36 VIDEO HIT

Marcel Štefančič, jr.

Vidim brez glasu, ljubim brez pogleda

38 ESEJ

Janez Strehovec

Black or White

41 KINOTEČNA VITRINA

Silvan Furlan

Znova kinematografske podobe iz filmske preteklosti!

42 HISTEORIJA

Zdenko Vrdlovec

Hugo Munsterberg: Film kot utelešenje duha

44 SPOMIN

Matjaž Klopčič

Milka Badjura (1902-1992)

46 VIZUALIJE

Marinka R. Šimec

Original ne stanuje več tukaj

49 SLOVAR CINEASTOV

Ante Peterlić

George Cukor

56 ANTOLOGIJA VELIKIH

Marcel Štefančič, jr.

Ponovi za mano!

21, 27 KOLUMNI

Alenka Zupančič
Luka Novak

Ljubimec
Poezija je zavest nevrotikov

Ko mnenju Republiškega sekretariata za kulturo št. 415-11/91, z dne 18.11.1991, sodi revija EKRAN pod posebno ugodno davčno stopnjo iz točke 8. tarifne številke Zakona o začasnih ukrepih o davku od prometa proizvodov in storitev.



543381

... revija skuša biti bolj komunikativna, aktualna in dinamična, v najboljšem pomenu te besede...

(Slovenian Cinema, Ljubljana)

EKRAN

Ekran, a magazine for film and television, was established in 1962. Its intention is to provide a critical evaluation of Slovene and foreign films, and to discuss problems and phenomena in the field of cinema, including theoretical considerations in both film and other film related media, television, photography and video. Thanks to the initial editors (V. Musek, T. Tršar, B. Šömen), from the very start, that is to say from the time when, e.g., modern film appeared in Europe, it has followed topical film events, at first with translations from foreign languages and then increasingly with original contributions. Slovene film critics and essayists achieved the first movement towards following and evaluating, e.g., new Yugoslav films, in the sixties (B. Hladnik, A. Petrovič, Ž. Pavlovič, M. Klopčič, D. Makavejev, ...). The journal is open to various critical and theoretical approaches, although in the eighties it most clearly followed contemporary French film theory (Comolli, Bonitzer, Chion, Deleuze, ...). It is even possible to say that on this basis and with the aid of Lacanian concepts, a "Ljubljana film school" was created (Z. Vrdlovec, S. Žizek, S. Pelko). It is even possible to say of the early eighties, when S. Furlan became chief editor, that the magazine Ekran was exposed to a theoretical "boom", such that in 1985, it created its own book series, *imago*.

In 1991, S. Pelko became chief editor and gave Ekran a new contextual image. The magazine is trying to be more communicative, topical and dynamic, in the best sense of these words. Last year, Ekran also founded a new book series called *Figure* (editor M. Štefancič, jr.).



The cover page of EKRAN

(Trois comiques du muet - Keaton, Stan Laurel et Griffith dans le n° 367). Devant pareille cure de jeunesse, on pourrait parler ici, dans un élan d'espièglerie confraternelle, de - Nouvelle Vieille Critique -, pour faire écho à Nikita Mikhalkov, qui remerciait le jury de Venise d'avoir récompensé, à travers *Urga*, le - Nouveau Vieux Cinéma -. Il est donc toujours temps de s'abonner!

On parle peu, en France, des revues de cinéma publiées à l'étranger. On a bien tort, car 24 *images*, la revue québécoise dirigée par Thierry Horguelin, propose une synthèse originale de *Positif* (côté dossier) et des *Cahiers du Cinéma* (pour l'aspect magazine), rappelant en quelque sorte le regretté *Cinématographe* de Jacques Fieschi (3871, rue Lacombe, Montréal, QC, H2W2H8).

Dans la même famille de revues, on ne saurait trop recommander la lecture d'*Ekran*, de nos amis de Ljubljana (rédacteur en chef : Stojan Pelko). L'honnêteté nous oblige à préciser que la revue est en pur slovène, donc doublement enrichissant pour les européens polyglottes que nous sommes.

Dirigée par l'Université de Sienna, dirigée par Lino Micciché, figure tutélaire de la critique italienne, *La scena e lo schermo* est une revue semestrielle consacrée aux arts du spectacle, et qui réserve une place de choix aux études cinématographiques. Le second volume (anno II, n° 3/4, décembre 1989 - giugno 1990) contient un ensemble important sur le cinéma italien des années cinquante. La maquette, sobre et non dénuée d'élégance, devrait faire pâlir d'envie les départements de cinéma des universités françaises... (*Sezione Musica e Spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia*, Sienna, Via, Roma, 47. Tél. : 0577/298522).

Retour en France, enfin, pour signaler la parution d'un numéro passionnant de la série *Mémoires*, aux Editions *Autrement*, consacré à l'âge d'or d'Hollywood (les années 30), et dirigé par Alain Masson. Mais faute de place, on vous laisse le temps de le lire... avant d'en reparler!

J.G.

librairie **cardard**
études cinématographiques FRANK CUROT
170-178

L'eau et la terre dans les films de Jean Renoir

Cet essai, extrait de la partie centrale d'une thèse de doctorat d'Etat intitulée « L'Espace filmique de Jean Renoir », inaugure une exploration psycho-esthétique de l'imagination créatrice renoirienne à partir des travaux de Bachelard, Freud et Jung. Au-delà de l'aspect réaliste, souvent souligné, du cinéma de Renoir, cette étude a recherché les éléments d'une fantasmagie latente, indirecte et discrète, donc différente de celle d'autres cinéastes, comme Buñuel ou Fellini par exemple, chez lesquels la manifestation des fantasmes est plus extériorisée, plus directe, plus libre. Il ne s'agit pas de dévoiler mécaniquement un imaginaire qui serait masqué par un réalisme esthétique mais de souligner plutôt la dépendance des deux, leur intrication. Chez Flaherty (dont Renoir dit que « c'est le triomphe du subjectivisme involontaire »), il existe un désir de représenter fidèlement le monde extérieur et néanmoins de se livrer inconsciemment. Cette signification poétique est aussi renoirienne : exprimer un univers psychique à travers un réalisme sensoriel de la représentation spatiale.

CUROT, Frank. *L'Eau et la terre dans les films de Jean Renoir*. Paris, Lettres Modernes, 1990. « Etudes cinématographiques » 170-178. Un volume broché, rogné 19 cm. 264 p. (16 ill.) 150F ISBN 2-256-00888-7

73 r. du cardinal lemoine 75005 paris
chez le LIBRAIRE diffuseur de cette NOUVEAUTES 84 ou à défaut : 155F France, remise universitaire déduite, chèque à la commande, ou virement postal C.C.P. Paris 1067119 T

... revija je v čisti slovenščini, potemtakem nas evropske poliglote, kakršni pač smo, kar dvakrat bogati...

(Vertigo, Pariz)

Colloque «Cinéma : la théorie française aujourd'hui», organisé par la Cinémathèque de Ljubljana, la revue *Ekran* et le Centre culturel français de Ljubljana, 28-31 octobre 1990.

La Slovénie compte un groupe extrêmement actif et productif de jeunes théoriciens du cinéma, animateur de la revue *Ekran* et auteur collectif de ce livre décapant et pétillant qu'est *Tout ce que vous*

avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock (Nauvarrin Editeur, Paris 1988). Etaient invités Jacques Aumont, Francesco Casetti, Michel Chion, Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat et Marc Vernet. Les débats, organisés par Silvain Furlan, étaient introduits et animés par Zdenko Vrdlovec. Stojan Pelko présente une réflexion à partir de Deleuze et le cinéma américain contemporain, Slavoj Žizek poursuit sa réflexion

... Slovenija ima izjemno aktivno in produktivno skupino mladih filmskih teoretikov okrog revije Ekran...

(Iris, Pariz)



UVOD

NIK

olaž izrezkov na sosednji strani je seveda mogoče razumeti kot samohvalo. Ah, ta generacija narcisov... Vendar pa smo vam z njim hoteli sporočiti dve novici, eno vsebinsko in drugo tehnično.

Najprej vsebina. Kolega iz vrtoglave francoske revije Vertigo se je seveda lepo pozabaval z našo neberljivostjo. Ker se nam zdi nekoliko predolgo čakati na dan, ko bo slovenščina uvrščena med uradne jezike Evropske skupnosti, resno razmišljamo, da bi našim evropskim kolegom začasno olajšali delo. Ena ali dve številki na leto, z izbranimi prispevki Ekranovih sodelavcev, okrepljenih s pisci iz Milana, Rima, Lyona, Pariza, Bilbaa in drugih evropskih središč, v angleščini in/ali francoščini - takšna je izhodiščna zamisel, ki ji zaenkrat ljubkovalno rečemo Ekran International. Morje nam je naklonjeno, mreža sodelavcev se že plete, če pa nam bo vanjo uspelo ujeti še kakšno mecensko ribo, potem bo letos res bogata jesen.

*In zdaj še tehnika. Če do trenutka, ko to berete, niste ničesar opazili, potem je vse v najlepšem redu. Kolaž izrezkov na sosednji strani je namreč tudi svojevrstno slovo od dosedanjega striženja, rezanja in vezanja, skratka ročnega montiranja revije. Poslej bo EKTRAN nastajal na ekranu - računalniškega monitorja! Situacija nehote spominja na prehod od nemega k zvočnemu filmu: tehnološko novost praviloma spremljajo lamentacije nad izgubo »velike skrivnosti«, vendar se težave prično v trenutku, ko je treba to skrivnost za nazaj definirati - smo s tem izgubili pristnost? neodtujenost? humanost? Toda saj ste vendar gledali **Popolni spomin**? Bolj ko greste v korak s tehniko, bliže ste razrešitvi svoje lastne skrivnosti. Nazadnje vam morda celo uspe, da sebi priborite svobodo, marsovcem pa kisik! Francozi pravijo temu oxygénér.*

BERLIN

DNEVI IN NOČI PRED BERLINSKIMI EKFRANI ILUZIJ

Ist Berlin eine Reise wert? Odgovor, dragi bralec, te čaka na koncu tegale poskusa, da bi rekonstruiral, kar sem videl, kar mi je bilo všeč in kar me je razburilo na 42. Internationale Film festspiele Berlin. Zapis je bežen vodnik skozi **Panorama** in **Forum**, programski sekciji, ki sta se tam dotikali moje očesne mrežnice.

ČETRTEK, 13. FEBRUARJA

Polnjena ostriga, kakor so Berlinčani poimenovali *Haus der Kulturen der Welt*, mi je ponudila vtis, ko da sem na *Babilonskem stolpu*: Neki svet se je združil zaradi sveta sanj in imitirane realnosti. Uvodoma projicirano pripoved *The Inner Circle* je svoj čas umetniško kreativni ruski režiser Andrej Končalovski zasnoval po tako imenovani resnični zgodbi o naivnem filmskem operaterju v Kremlju. Glede na lepo sončno svetlobo in sam film nam - ne da bi sploh omenjali besede s tiskovne konference - postane jasno, da je trenutno edini interes Končalovskega, kako bi mimo mučne ruske zgodovine zaslužil dober hollywoodski denar in se naivnim (ameriškim) gledalcem priljubil z lepoto in lažmi. Medtem ko so drugi ustvarjalci kakor npr. Tarkovski ali Kusturica obtičali daleč od svojih matičnih dežel in se kljub temu zvesto držali svojih filmskih poti, je Končalovskega zaskrbljujoče okužil virus komercialnega ameriškega filma. Lahko je vesel, ker je postal hollywoodska znamenitost. Njegova umetnost je postala bedarija.

Ko Japonsko takole nahiroma prevzemajo ameriške tovarne sanj, je videti, kakor da bi sonce njene dežele sploh ne vzhajalo več. Nova generacija mladih cineastov se skuša prebiti na površje, pa se ji ne posreči, ker še ni dorasla velikanom. Mladi japonski film je še zmerom nekonsistenten. Nekaj sporadičnih prebliskov še ne zadošča, da bi se v svetu obnovilo zanimanje za japonsko kinematografijo. Berlin pa je kljub temu ni postavil na stranski tir. **Plavajoč v solzah** (Afureru atsui namida) režiserja Hirotaka Tashira ni nikaka solzivka, naj njen naslov še tako obljublja kaj podobnega. Film razkriva karseda prikrito temo japonskega družbenega življenja. Ubada se namreč z **4** mizerijo azijskih imigrantov na Japonskem. Mlada Filipinka beži od svojega japonskega moža, ki jo je bil kupil, in se nameni iskat očeta, ki je ni nikdar priznal in je tudi zdaj ne. Mladenka naposled konča v svetovljanski kitajski restavraciji in se spoprijatelji z nekim japonskim parom. Onadva ji skušata pomagati, pokaže pa se, da hranita v svoji sobi zelo pregrešno skrivnost. Tashiro opazuje svoje značaje hladno. Sporočilo filma pravi, da je

GRAND CANYON

režija: Lawrence Kasdan
scenarij: Lawrence Kasdan, Meg Kasdan
fotografija: Owen Roizman
glasba: James Newton Howard
igrajo: Danny Glover, Kevin Kline, Steve Martin, Mary McDonnell, Mary-Louise Parker, ZDA, 1991, 131 min.

Za temeljno ozračje tega filma je nemara najbolj značilna, čeprav ne tudi odločilna, vloga Steva Martina. Kot ne pretirano tenkovesten scenarist akcijskih filmov, v katerih mrgoli nasilnih prizorov, postane sam žrtev brutalnega napada, skratka, na lastni koži doživi enega od vsakdanjih nasilnih »prizorov« Los Angelesa. Iz fikcije pade v realnost, ne da bi naredil kaj več kot nekaj korakov iz filmskega studia. V tem bi bilo nemara mogoče razbrati jasen namig, da skuša Kasdan obravnavo nasilja prenesti iz območja filmske iluzije na običajna, vsakdanja, realna tla, tja, kjer lahko doleti prav vsakogar. Kljub vsemu pa se ni mogoče ubraniti vtisa, da ta obravnava vendarle poteka v preveč stilizirani, s klišeji filmske dramaturgije (kajpada ameriškega kova) prepojeni formi, ki je daleč od tistega »vtisa realnosti«, ki ga zmore ustvariti le najbolj dognana filmska iluzija. Nič čudnega, da je osrednji lik tega filma advokat Mack (Kevin Kline), nekakšna »dobra vila« Kasdanovega vsakdanjika, ki nenehoma rešuje probleme drugih (pomaga bolnim, ogroženim, tako ali drugače hendikepiranim ipd.), zase in za svojo družino pa nikakor ne najde prave rešitve. Na srečo še zmeraj deluje mehanizem naključja, ki omogoči, da njegova žena med *joggingom* najde zapuščenega dojenčka in s tem smisel svojega življenja (kajti njen resnični sin je že skoraj odrasel), kar na določen način prinese olajšanje tudi Macku, čeprav mora prevzeti vlogo krušnega očeta. Vsakdanjost v Kasdanovi verziji je morda res groba in nevarna, vendar je istočasno polna humorja in komičnih situacij, vrh vsega pa se ji posreči tudi kakšna sladkorna poteza, ki še posebej preseneti nič hudega slutečega gledalca. Ta dramaturgija »vsakdanjosti« je kratko malo preveč prozorna in preveč polna iskanja nekega višjega smisla življenja, da bi mogla prepričati. Kljub temu je film izredno gledljiv, razgiban in zabaven, kajti na srečo se svoje problematike le ne loteva tako resno in prizadevno, kot spočetka napoveduje.

B. K.

STROGO ZASEBNO

Naši poročevalci iz Berlina so bili tokrat Cis Bierinckx (C.B.), Dane Hočevar (D.H.), Bojan Kavčič (B.K.) in Jelka Stergel (J.S.). Kakšno je njihovo privatno videnje letošnjega festivala? Upoštevajmo, da so se v Berlinu prilagajali različnim programom in si nasploh za vas delili vloge, pa si vseeno preberimo njihove lestvice najboljših petih umetnin. Tokrat gremo po abecedi od zadaj:

JELKA STERTEL:

1. **Boemsko življenje** (*La vie de bohème*), Aki Kaurismäki (Finska/Francija)
2. **Ponovno mrtev** (*Dead Again*), Kenneth Branagh (ZDA)
3. **Meja** (*La frontera*), Ricardo Larrain Pinedo (Španija)
4. **Sence in megla** (*Shadows and Fog*), Woody Allen (ZDA)
5. **Veliki voz** (*Karlsvoغن*), Birger Larsen (Danska/Svedska)

BOJAN KAVČIČ:

1. **Ponovno mrtev** (*Dead Again*), Kenneth Branagh (ZDA)
2. **Meja** (*La frontera*), Ricardo Larrain Pinedo (Španija)
3. **Bencin, hrana, prenočišče** (*Gas Food Lodging*), Allison Anders (ZDA)



4. **Ljubljenec** (*Rcheyli*), Mihail Kalatozišvili (Gruzija)
5. **Rt strahu** (*Cape Fear*), Martin Scorsese (ZDA)

DANE HOČEVAR:

1. **Bencin, hrana, prenočišče** (*Gas Food Lodging*), Allison Anders (ZDA)
2. **Sladka Emma, draga Böbe** (*Édes Emma, draga Böbe*), Istvan Szabó (Madžarska)
3. **Otročari** (*1/2 aalom*), Janos Rózsa (Madžarska)
4. **Sleparji s sanjami** (*Dream Deceivers*), David Van Taylor (ZDA) in **Rdeči most** (*Le pont rouge*), Geneviève Mersch (Belgija/Luksemburg)
5. **Zombi in vlak duhov** (*Zombie ja kummitusjuna*), Mika Kaurismäki (Finska)

CIS BIERINCKX:

1. **Bratan**, Bahtijar Hudojnazarov (Tadžikistan/SZ)
2. **Pariz se prebujaja** (*Paris s'éveille*), Olivier Assayas (Francija/Italija)
3. **Omedlevica** (*Swoon*), Tom Kalin (ZDA)
4. **Trije dnevi** (*Trys dienos*), Sarunas Bartas (Litva)
5. **Boemsko življenje** (*La vie de bohème*), Aki Kaurismäki (Finska/Francija)

ALE 1992

PONOVNO MRTEV

DEAD AGAIN

režija: Kenneth Branagh
scenarij: Scott Frank
fotografija: Matthew F. Leonetti
glasba: Patrick Doyle
igrajo: Kenneth Branagh, Andy Garcia, Derek Jacobi, Hanna Schygulla
ZDA, 1991, 108 min.



V svojem prvem hollywoodskem filmu Branagh spretno kombinira barvno in črno-belo fotografijo, koncepcijo sodobnega *thrillerja* in estetiko *film noir*, atmosfero melodrame in napetost kriminalke - toda tisto, zaradi česar je ta film res vreden vse pozornosti, je način, kako zastavlja vprašanje filmske iluzije. Nekoliko poenostavljeno bi lahko rekli, da se je Branagh tega »večnega« vprašanja lotil na točki, kjer je zadeva najbolj občutljiva: pri razmerju med fikcijo, dozdevno (filmsko) realnostjo in dokumentarnostjo. Tako nam, denimo, že na začetku postreže s suhoparno dokumentacijo (naslovi, članki, fotografije iz časopisov) o dogodku iz leta 1948, ko je dirigent Roman Strauss (romantika + glasba) iz ljubosumja ubil svojo lepo ženo. Temu sledi (č-b) sekvenca v slogu »črne« melodrame, ki prikaže dozdevno sklepno dejanje istega dogodka, naposled pa krik glavne junakinje, ki je »sanjala« to sekvenco, prestavi dogajanje v (barvno) filmsko sedanost. Glavna junakinja je iz neznanega razloga izgubila spomin, zato pa je v zameno dobila sanje o štiri desetletja starem umoru iz ljubezni, še več, v teh sanjah sama nastopa kot žrtev. V nadaljevanju imamo pravzaprav opraviti z dvema filmoma: s pripovedjo o iskanju identitete glavne junakinje, pri čemer ji pomaga zasebni detektiv Mike Church (Kenneth Branagh), in s pripovedjo o iskanju ključa njenih nenavadnih sanj, pri čemer sodeluje hipnotizer Madson (Derek Jacobi). Vse skupaj je na eni strani zaključeno z dokumentiranimi dejstvi o davnem zločinu, na drugi pa s čistim okultizmom. Tema reinkarnacije je podčrtana tudi s tem, da tako Kenneth Branagh kot Emma Thompson nastopata v dvojnih vlogah: kot Roman in Margaret Strauss (v sanjah/spominih na dogodek iz l. 1948) ter kot detektiv Mike Church in kiparka Grace (kar je prava identiteta lepe neznanke, ki je izgubila spomin). A reinkarnacija je navsezadnje eminentno filmski fenomen, pri čemer se lahko spomnimo tako že zdavnaj pokojnih igralcev, ki ponovno »oživijo« ob predvajanju njegovih filmov, kot številnih zgodovinskih osebnosti, ki jih »oživljajo« v najrazličnejših filmskih pripovedih. Nekaj podobnega velja tudi za premoščanje krajših in daljših časovnih obdobij ter prostorskih oz. geografskih razdalj, zato je tudi mogoče, da se ljubezenska drama iz štiridesetih let razplete v filmski sedanosti. Pravi morilec je seveda Madson, ki hipnotiziran edini lahko kontrolira tako tostranstvo kot onostranstvo, obenem pa je edina oseba, ki dejavno (brez pomoči okultnih pojavov) povezuje obe pripovedi, se pravi, preteklost in sedanost. Kot dvanajstleten deček je namreč ubil Margaret Strauss, ki je stala na poti njegovi materi, Straussovi gospodinjini in nesojeni soprogi; zdaj pa skuša stvar dokončati in izigrati drugega proti drugemu Grace in Mika Churcha (reinkarnirana Straussova), kar mu kajpada spodleti, kajti reinkarnacija navsezadnje ni sama sebi namen, ampak je tu zato, da omogoči poravnati stare račune. V filmu je seveda veliko citatov iz filmske zgodovine, še zlasti pa iz Hitchcockovih filmov (npr. iz **Rebecce**, **Vrtoglavice**, **Suma** itn.), vendar so vključeni dovolj diskretno in v skladu z logiko pripovedi, da ne motijo.

B. K.

vsakršno trganje od korenin (očel domovina) nezaslišano. Odločitve so postavljene na tehtnico. Režiser pušča odgovor nekako odprt, čeprav se glavna junakinja vrne na Filipine. Afureru atsui namida je verjetno majhen film.

PETEK, 14. FEBRUARJA

Če so zabave v Nemčiji takšne, kakršne prikazuje film **The Party - nature morte** režiserke Cynthia Beatt, potem se jim izognite. Morte, smrt je edina pravilna beseda v naslovu. Parček se prebudi, se sporeče in se odloči, da je rešitev za prepir v organiziranju zabave. Režiserka se vmeša v ta dogodek z artističnimi gibi kamere in nenavadnimi koti. **Zabava** je nizkopračunsko govno, sproducirano v imenu umetnosti. Ni dolgočasnejšega od opazovanja kukrintelektualcev, ki se dolgočasijo sami s seboj. Temnopoliti naključni obiskovalec v trenutku pritegne pozornost gostiteljice. Medtem ko soprog (fant?) obleži knockoutiran od alkohola, se zapeljivec in znemirljiva Pepelka najmeta v spalnici. Vmes pa mora gledalec pogoltniti kar nekaj poezije, šansonov in ezoterične filozofije. Med približevanjem temu neganjivemu črno-belemu in napihnjenemu uničevanju filmskega kapitala, moraš sam pri sebi zbrati kar precej ganotja. Kaj pričakovati od prvega živahnega akcijskega igranega celovečerca, ki pride iz rok odpadniškega japonskega animiranca in striparja Katsuhira Otoma? To vprašanje je zbuvalo radovednost pri številnih berlinskih gledalcih. Otomo si je pač pridobil status mednarodnega kulmeža, ko je ustvaril animirani film **Akira**. Njegov igrani film **World Apartment Horror** je sicer čisto slogovno kratkočasje, v njem pa človek, ki je kdaj videl **Akiro**, pogreša tiste vrtoglave kričavosti. Gledamo komični triler o tolpi yakuz, ki namerava iz zahojenega stanovanjskega bloka deložirati vse azijske najemnike. Film plava nekje med družbenim angažmajem in parodijo. Otomu se posreči v grafičnem filmskem stilu zgraditi igrivo in duhovito kritiko rasističnega obnašanja na Japonskem. Ko yakuza ilegalnemu azijskemu stanovalcu oznani: »Japonci nismo aziati, mi smo belci.« nam je jasno, kaj se dogaja v režiserjevi glavi. Večvrednostni občutek je pri Japoncih velik; pripravite se za napad yakuz. Italija premore lepe plaže, to je domala vse, česar se spomnim iz filma **Zuppa di pesce**. Ko je v Cannesu 1987. že lepo kazalo, da lahko **La maschera Fiorelli Infascelli** priskrbi dostojno mesto med prebujajočimi se italijanskimi režiseri, smo v Berlinu videli, kako lahko je zgubiti predirnost. Verjetno je bila samo snemalna ekipa tista, ki se je zabavala, ko je nastajal film o razmerju med mladenko (ljubka Chiara Caselli) in njenim čemernim očetom, filmskim producentom (Philippe Noiret). Italijanska filmska zgodovina ter dobri in slabi časi za družino, v kateri se je oče zapisal filmu, so lahko sicer lepa mešanica,



a tokrat spričo režiserkinega ne tako navdušujočega smisla za pripovedovanje zgodbe ne morejo pritegniti pozornosti. Gre za film trenutkov, potovanje v čas, ko je bilo občutljivo mlado dekle ujeto v prenapeto družinsko življenje. Ženska hoče biti razumljena in skuša razumeti. Po projekciji sem se želel Fiorelli Infascelli edinole zahvaliti za ponujeno zamisel, kam naj odidem na ene izmed naslednjih počitnic.

SOBOTA, 15. FEBRUARJA

Paul Claudel je velik francoski pisatelj. Alain Cuny je spoštovan francoski igralec pa še gledališki in filmski režiser.

L'annonce faite à Marie je oba združil v zelo estetsko in kruto pravljično. Cuny s svojimi podobami nastopa proti konvencijam množičnega kina. Katoliški mysticismem je transformiran v ekstazo mističnega obredja. Igralci svoje bogato poetične tekste govorijo neposredno v kamero. Sleherni posnetek je perfektno uokvirjen. V tem zelo osebnem, zelo francoskem filmu si lepota in eksistencialna vprašanja podajajo roke.

Rebecca's Daughters je zabavna pustolovska štortija, osnovana na romanu Thomasa Hardyja. Film je intenziven zlasti spričo izjemne igre, v kateri je Peter O Toole prav vrhunski. Režiser Karl Francis je velikansko delo opravil brez opaznih presenečenj. Zgodbo, nekakšno različico Robina Hooda, pripoveduje na klasičen, tekoč način. Film, ki bi ga lahko označili kot okusno sladico z BBC.

NEDELJA, 16. FEBRUARJA

Zarodek se upre rojstvu in se odloči za samomor. Takšna je tema belgijskega filma *Sur la terre comme au ciel*. Nenavadno je videti Almódovarjeva diva Carmen Maura, ko jo maha naokrog noseča in se pogovarja s svojim nerojenim otrokom. Čeprav se zdi scenarij nekolikant nesmiseln, je film prijeten in prinaša pozitiven šarm. V režiji Marion Hänsel pogrešam nekaj poleta, s katerim bi pritegnila pozornost. Rezultat zato ostaja na ravni televizijske estetike. Kakor koli že, film si zasluži nekaj simpatij spričo nevsakdanje, a kljub temu nekako sodobne teme.

Litvanec Šarunas Bartas je s hladno observacijo dveh podeželskih fantov v mestu obupanih ljudi ponudil močno in občutljivo doživetje. Film *Trys Dienos* je nekakšen *Les amants du Pont Neuf*, oropan za denar in Caraxove bravure. Preproste fotografske podobe nizajo brezup, upanje, ljubezen, brezdomje: raztrganino sveta. Medtem ko letni časi spreminjajo zemeljsko površje, se zdi, da ljudje, ki živijo na istem površju, takšne spremembe ne morejo povzročiti. Bartas prikazuje strahove, pa tudi čustvena in meditativna hotenja mladih ljudi. Njegov debet je nedvomna cinefilska gostija. Izkorišča pazljivo skomponirane podobe, pa tudi metafore, napolnjene z vizualno in lirsko močjo.

SENCE IN MEGLA

SHADOWS AND FOG

režija: Woody Allen
scenarij: Woody Allen
fotografija: Carlo di Palma
glasba: Kurt Weill
igrajo: Woody Allen, Kathy Bates, Mia Farrow, Jodie Foster, John Malkovich, Madonna, Donald Pleasance, Lily Tomlin
 ZDA, 1991, 85 min.



Majhen, tako rekoč "nizkoprorračunski" film z veliko zvezdniško zasedbo bi lahko imenovali to Allenovo komedijo, ki na skromnem prizorišču in brez zahtevnih tehničnih sredstev v številnih stranskih vlogah predstavlja celo vrsto znanih imen s filmskega platna in iz *show-businessa* (poleg zgoraj naštetih še: John Cusak, Fred Gwyne, Julie Kavner, Kenneth Mars, Kate Nelligan itn.). Film naj bi bil posvečen spomenu na evropsko kinematografijo med obema vojnama, še zlasti pa na nemški ekspressionistični film, čemur ustreza tudi skromna studijska scenografija, katere nosilni element je pravzaprav megla. *Sence* nastopajočih, ki se plazijo po ozkih, temnih in zvečine neobljudenih ulicah, zakatno gostišče, javna hiša, mrtvašnica in cirkuški voz - to je domala vse, kar je potreboval Allen, da bi razvil svojo duhovito pripoved o malem uradniku Kleinmanu in njegovem "lovu" na neusmiljenega morilca. Zraven si je malo pomagal še z literaturo (od Brechta do Kafke), predvsem pa z glasbo Kurta Weilla. Vse skupaj je seveda nastalo v studijskih razmerah, zaradi česar bi nemara lahko rekli, da so *Sence in megla* eden izmed najboljših studijskih filmov postmodernistične dobe. Kljub vsem naštetim elementom pa gre tudi tokrat za tipično allenovski film, saj je v središču dogajanja spet znan nevrotični lik (kajpada sam Woody Allen), posameznik, ki se ne zna ubraniti pritisku skupine, individuum, ki ima probleme z okoljem, z ženskami, s tako imenovanimi univerzalnimi vprašanji ipd. Bolj kot zaplet in preobrati pri lovu na morilca, v katerem sodeluje Kleinman pravzaprav proti lastni volji in brez jasno določene naloge, ga priteguje srečanje s požiralko mečev in priložnostno prostitutko, ki bi skorajda preraslo v pravo razmerje, ko ne bi vsa reč ob koncu prav po allenovsko spodletela. Bolj kot temeljna pripoved, ki je tako ali tako zgolj nakazana, zanimajo Allena obrobni dogodki, komične situacije in paradoksn zapleti ter preobrati v bordel, na policijski postaji, v mrtvašnici in še kje, še zlasti pa scene zapeljevanja, ljubosumja, podkupljivosti in drobne človeške maščevalnosti. Posebno skrbno je izpeljan končni razplet, ko Kleinman s pomočjo cirkuškega "čarovnika" naposled obračuna z morilcem: sredi cirkuške arene ga ujmeta na trik z ogledalom in zapreta v kletko, končno pa iluzionist uprizori še njegovo dokončno izginotje. A pravi *happy end* je v tem, da se Kleinman prikuži cirkusu kot "čarovnikov" pomočnik, kar pospremi z ugotovitvijo, da imamo konec koncev vsi radi iluzijo. Več kot zgovoren sklep.

MEJA

LA FRONTERA

režija: Ricardo Larrain Pinedo
scenarij: Ricardo Larrain Pinedo
fotografija: Hector Rios
glasba: Jaime de Aguirre
igrajo: Patricio Contreras, Gloria Laso, Alonso Venegas, Hector Noguera, Aldo Bernalles
 Čile/Španija, 1991, 133 min.



Čilskemu debitantu Larrainu Pinedu se je posrečil nemara najboljši neameriški (mišljena je kajpak produkcija ZDA) film v glavnem programu letošnjega Berlinala. Redka so namreč dela, ki se ponašajo s tako domišljeno dramaturgijo in režijo, kjer nobena sekvenca, celo noben prizor ne teče v prazno, zgolj zaradi nekakšnih nedoumljivih estetskih zahtev, ampak vsaka minuta filma prinaša gledalcu nove informacije o osebah in dogodkih ter hkrati sooblikuje pripoved. Zgodba o profesorju matematike iz Santiaga, ki ga - zgolj zato, ker je podpisal neko nedolžno peticijo v zvezi s svojim izginulim kolegom - preženejo nekam v zakotno provinco Čila, sama na sebi ni videti nič bolj atraktivna kot okolje, v katerem se znajde glavni junak. Toda zadeva postaja iz trenutka v trenutek bolj zanimiva, saj odnosi med prebivalci od boga zapuščenega naselja niso niti malo enostavni, prišlek pa ima pri vzpostavljanju stikov še posebne težave, kar vodi v številne komične zaplete. Predvsem se pokaže omejenost Pinochetovega režima, kajti nad okoljem, kamor je poslal svojega domnevnega političnega nasprotnika, nima tako rekoč nobene kontrole. Oblast namreč zastopata nekakšna »poverjenika«, ki ju nihče ne jemlje resno, sama pa se tudi bolj slabo znajdeti v svojih »pomembnih« vlogah - zato so njuni »uradni« odnosi s političnim pregnancem pravi vir na moč humornih situacij. Skratka, karikaturna režima, ki ne ve, kaj početi s svojimi domnevnimi nasprotniki - to pa je tudi vse, kar si da film opraviti s »politiko«. V ospredje je namreč postavljeno junakovo razmerje z edino »civilizirano« žensko v naselju, ki je ravno tako neke vrste pregnanka, le da se je njena pot začela v daljni Španiji. Zaradi svojega blaznega očeta, ki hodi vsak dan s kovčkom v roki čakati ladjo za Španijo, je obsojena na pregnanstvo v zakotni provinci, saj je to edini kraj, kjer se stavec lahko nemoteno predaja svojim blodnjam. Nič manj zanimiv ni odnos med profesorjem in amaterskim raziskovalcem morskih globin, ki se odločil najti vzrok za pogoste poplave v teh krajih. Naposled je tu še kanadski župnik, pri katerem profesor stanuje, rdečebradi možakar, ki vodi svoje posle na dokaj neortodoksen način, predvsem pa ima veliko razumevanja za izgubljene duše. Zadeve se odlično spletajo s pomočjo številnih duhovitih dialogov in tragikomičnih dogodkov in ko so videti najbolj urejene, se pojavi katastrofa: profesorja doleti amnestija, to pa pomeni vrnitev v Santiago, kar mu spričo novih emocionalnih in družabnih vezi seveda ne ustreza več. A učinke ene katastrofe lahko izniči druga, za kar poskrbi neurje z veliko poplavo, ki domala uniči kraj. Profesor ima seveda zdaj dovolj razlogov, da ostane, ne le zato, ker ljubljene ženske ne more kar tako prepustiti nemili usodi, pač pa tudi zato, ker raziskovalec morskih katastrof potrebuje sposobnega pomočnika. Zadevi je navsezadnje treba priti do dna.

B. K.

PONEDELJEK, 17. FEBRUARJA

Lizzie Borden si je v svojih nedavnih filmih *Born in Flames* in *Working Girls* ustvarila čvrsto feministično podlago. Njen najnovejši izdelek *Love Crimes* preučuje dileme v zvezi s posilstvom. Očitno se režiserka po novem ne boji stati pred odredi trdih feministk. Zelo jasno namreč zatrjuje, da vse žrtve posilstev niso oprane krivde. Pokaže nam, da je kar precej razlogov, spričo katerih se napadenke ne oglasijo na policijski postaji. Moški njenega filma (Patrick Bergin) je normalen moški z notranjo živaljo. Dobra Sean Young ga skuša spraviti za rešetke, ker je posiljeval ne ravno inteligentne ženske. Za dosego svojega cilja se oprime prav fotografske brutalnosti. Bordenova kdaj pa kdaj zgublja pravi ritem in njena pripoved kdaj pa kdaj zgubi svojo moč. Kljub vsemu pa *Love Crimes* ostajajo zanimiv film, ki zbuja prav resna vprašanja.

Po vsem tem feminizmu pa spregovorimo še malo o umetnosti. Za filmskega režiserja in videografa Elliota Caplana bi lahko porekli, da se zdi kot nekak hišni dokumentarist Plesne skupine Mercea Cunninghama. V kompilacijskem filmu *Cunningham/Cage* se ozira na dolgoletno sodelovanje med dvema gurujema sodobne umetnosti. Caplanu se je posrečilo skoz pogovore z delovnimi prijatelji Mercea Cunninghama in Johna Cagea, skoz stare in nove citate iz njihovih del pa tudi skoz konverzacijo s samima mojstroma razpreti pogled v notrino njunega razmerja in načinov mišljenja. *Cunningham/Cage* je gibek in edukativen dokumentarni portret. Francoski režiser Eric Rohmer je iz pomladi skočil kar v zimo. S *Conte d'hiver* pač nadaljuje s svojo serijo majhnih zgodb o majhnih ljudeh, posnetih v slogu »cinema verité«. Kakor je že v navadi, se tudi v tej preprosti zgodbi na veliko govori. Mlada neporočenka (Charlotte Véry) se zdi poleg svojega fanta intelektualca zapostavljena, zato zbeži od njega in si privoščiti nekaj pustolovščin s frizerjem. Kakor v pravljici pa se njen dolgo zapostavljeni fant, tudi oče njenega otroka, na lepem pojavi na sceni kot deus ex machina. Zgrabi ali pa pusti. Rohmer na ekranu spet premore toliko dobre volje za oris resničnih ljudi in prepoznavnih situacij, da si obnovi in pridobi prenekatero simpatije. Njegov film ni nič novega pod soncem, pa seveda vseeno sije z optimističnimi žarki.

TOREK, 18. FEBRUARJA 7

Finski čudežni deček Aki Kaurismäki je svoj čas pravil, da Jim Jarmusch že ne more biti dober filmar, ker ga ne zna piti. Ne vem, kako je s tem, toda reči moram, da je Aki (ki ga vsekakor zna piti) veliko inventivnejši in bogatejši z idejami kot njegov prijatelj Jim. S filmom *La vie de bohème* je ustvaril prijetno in izstopajočo sodobno melodramo, v kateri se združujejo vrednote humanosti,



BOEMSKO ŽIVLJENJE

LA VIE DE BOHEME

režija: Aki Kaurismäki
scenarij: Aki Kaurismäki po romanu Henrija Murgerja
fotografija: Timo Salminen
igrajo: Matti Pellonpää, Evelyne Didi, Andre Wilms, Kari Vaananen, Samuel Fuller, Luis Malle
 Finska, 1992, 100 min.

Aki Kaurismäki je leta 1976 prebral Murgerjev roman *Prizori iz boemskega življenja*. V tistem trenutku je, kot pravi sam, zaključil svojo meščansko fazo življenja. Obenem se je trdno odločil, da bo po romanu posnel film, toda bil je popolnoma neznan režiser, slab pisec filmskih kritik, brez ekipe, materiala, tehnične baze, denarja in izkušenj, ... »vendar mi te malenkosti niso vzele poguma. Petnajst let kasneje sem že s polno paro sneamal v Prizu, kajti po Murgerjevih predpostavkah je pravo boemsko življenje možno samo v Parizu.« Kaurismäki navaja tri osnovne razloge za to, da je filmal tako samozadostno literarno delo. Zaveda se, da je to gotovo zločin, sicer ne bi iskal opravičil (ali ima nedolžni potrebo pa zagovoru?):

1. Jacques Prevert ni bil dosegljiv zaradi višje sile;
2. že prej sem uničil mojstrovini Shakespearea in Dostojevskega (**Hamlet Goes Business in Crime and Punishment**) na najbolj kmečki način, torej tudi v bodoče ne morem pričakovati milosti;
3. končno je moja želja po maščevanju Pucciniju, ki je po splošnem prepričanju obravnavan kot oče te imenitne zgodbe, prevladala. *Moji maščevalnosti bo zadoščeno s tem, da bom izpeljal diabolični načrt: naredil bom slab scenarij in potem do besa ... Najbolj jezni in najbolj zagreti v množici vseh štiridesetih gledalcev bodo začeli iskati izvorni tekst in sprevideli njegovo genialnost, tiskati se bodo začele nove izdaje, vse usta bodo izgovarjala Murgerjevo ime, Mimi bo spet zaživela ... Nihče pa se ne bo več spomnil na Puccinija, človeka, ki je, kot je Murger zapisal za izkoriščevalce Villona, zasegel zemljo revežev in iz njihovega zaklada koval lastno slavo.*

Rodolfo, begunec iz Albanije, veliki slikar, Marcel, veliki francoski pesnik, in Schaudard, veliki irski skladatelj, se spoznajo, ko z vsemi razpoložljivimi sredstvi bojujejo isti boj proti zverini, ki se imenuje bankovec za pet frankov. Na ulici ne morejo narediti desetih korakov, ne da bi srečali znanca, toda na trinajstem koraku srečajo že tudi upnika. Ta melanholična komedija, ki je slučajno tudi prava melodrama, pripoveduje njihove življenjske zgodbe, še posebej njihovo razmerje do Mimi in Musette, dveh podeželank, ki se znajmeta v velemestnem vrvežu, in o bolj navadnih karakterjih, takih, kot je lastnik hiše ali uslužbenec urada za begunce. Njihovo življenje iz rok v usta, od večera do jutra, je polno sijajnih iznajdljivosti, ki blažijo revščino, pa tudi boemske razposajenosti, ki vanjo neizbežno zopet vodijo. Rdeča nit zgodbe je Rodolfova ljubezen do lepe Mimi, ki je seveda - kot se za velike umetnike spodobi - obsojena na tragični konec.

V tako bizarnem kontekstu je povezava s Puccinijevo *La Boheme* komajda možna, toda to je bil seveda tudi avtorjev cilj, saj si je zadal za nalogo, obuditi spomin na avtorja romana (Murgerja) in v naši zavesti izničiti pomen Puccinijeve obdelave teksta.

Posebno poglavje filma je jezik glavnih junakov: bolj ko je njihov jezik vzvišen in strašno uglajen, bolj sta njihova stvarnost in njihov ego kot vir njihove umetniške moči bedna. V filmu je bistvena ta dvojnost oz. nasprotje med vizualnim in slušnim; iz tega izvira tudi vsa grenka ironija filma. Kot v vseh dosedanjih filmih je Kaurismäki tudi tu vizualno izredno skladen: njegove lokacije so izjemno natančno izbrane (predmestje, utesnjene ulice), videz igralcev je usklajen z njihovim družbenim položajem (umetniške pričeske, nekonvencionalna obleka, kratka, revščina z navdihom), in to do te mere, da že meji na karikaturu (**Leningrad Cowboys Go America, Calamari Union**). Toda v groteskno karikaturu zares preraste šele tedaj, ko podobe spregovorijo, ko se umazane ulice napolnijo z glasbo Cajkovskega, ko smrt ljubljene Mimi pospremi japonska popevka (Toshitake Shinohara). In ko so gledalci - novinarji po projekciji vprašali, kaj neki pripoveduje ta popevka, je zanj značilno odgovoril, da ne zna japonsko, toda razume, kdaj je glasba melanholična. Tako tudi ni bilo pomembno, kaj osebe v filmu govorijo, važen je bil ton, v katerem so govorili: vznesenost, ki mora zato, da je lahko vznesena, ilegalno prestopiti mejo v prtljažniku majavega trabanta.

J. S

upanja in čistosti. V kratkih fragmentih in s srčno toplino niza drobne pripetljaje iz življenja treh protagonistov - albanskega slikarja (Matti Pellonpää), francoskega (André Wilms) in irskega pesnika (Kari Väänänen). Film prinaša okusno nostalgичno razpoloženje, ki ga prekriva ljubka tragikomična tenčica. Ko ga gledamo, pozabimo na čas. Trije igralci vlivajo nepozaben šarm in poleg izjemno izvirne režije Akija Kaurismäkija ponesejo film na raven vrhunskega užitka.

Vsem, ki se zanimате za turško poročno obredje, toplo priporočam, da si ogledate film *Düğün (Svatba)*. Avtor je v Nemčiji živeči Turek Ismet Elci in v svojem delu prikazuje nasprotje med tradicionalnim in sveže mislečim. Mladenič, ki prebiva v Nemčiji, se odzove pozivu svojega očeta, naj se vrne v turško mesto in oženi s sosedovo hčerjo. Konflikt je kakopak neizbežen. Film je predvidljiv, a zbujá interes zavoljo etnodokumentarističnih posnetkov pisane tradicionalne svatbe. Eksotika je pač zmerom privlačna reč. Zelo pomembno je tudi dejstvo, da gre za enega izmed prvih filmov kakega turško-nemškega režiserja, ki je bil v teh časih naraščajočega razizma producirán izključno z nemškim denarjem.

SREDA, 19. FEBRUARJA

Jebi se, berlinska policija. Po ekstravaganтни noči sem se odločil za umirjeno jutro. Sproščujoča kopel in nekaj močnega ekspresa naj bi mi prineslo moči za nove filme. Sredi Kreuzberga sem komajda zadihal svež zrak, ko sem se že oziral za svojim avtomobilom. Zginil je. Znak z narisanim pajkom mi je pojasnil vse drugo. Lotil sem se raziskave, kako dobiti zgubljeni predmet spet nazaj. Izsledil sem ga na bližnji policijski postaji. En dan bom pešec in »U-bahn Fahrer«. Birokratske težave na policijski postaji: Skušal sem jim dopovedati, da se po Berlinu ne potika toliko avtomobilov z jugoslovansko tablico. »Plačati morate«, je trikrat zazvenelo iz grla starega uniformiranega Fritza. V mojem žepu pa nič denarja. Jutri torej. Po tem razburljivem začetku dneva sem skočil pogledat **The Living End**, neodgovoren film Gregga Arakija (kakor je bilo omenjeno v tiskanem gradivu). Ta mladi azijsko-ameriški filmar si je v določenih krogih pridobil precejšen ugled. Njegova subkulturna popularnost pa izvira iz dejstva, da ga je pod svoje peruti vzel Jarmuschev producent Jim Stark. Araki je izvirnež, ki kaže veliko nagnjenje do Godarda in Warhola. Njegovi filmi ne napovedujejo samo konca človeštva, pač pa tudi konec kinematografije. Araki v grobem, dozdevno amaterističnem slogu in poln cinizma obravnava brezup in dolčas. Rad dekonstruira iluzije. Prikazuje nam opuščene pokrajine, hladna in mrtva mesta (»Los Angeles, the city of the lost angels never looked so awful.«) in ljudi, ki poskušajo preživeti v praznini. Prva podoba v filmu je grafit »Fuck the World« in ta

SLADKA EMMA, DRAGA BÖBE

EDES EMMA, DRAGA BÖBE

režija: Istvan Szabo
 scenarij: Istvan Szabo
 fotografija: Lajos Koltai
 glasba: Tibor Bornai, Mihaly Moricz, Ferenc Nagy, Beatrice, Robert Schumann
 igrajo: Johanna ter Steege, Eniko Borcsok, Peter Andorai, Eva Kerekes, Erzsi Pasztor
 Madžarska, 1991, 90 min.



Eden solidnejših Szabovih filmov, spriču izrazito nizkoproročunskih produkcijskih pogojev, v katerih je nastal, pa sijajen dokaz avtorske trdoživosti. Hkrati je to eden prvih resnejših, tako rekoč problemskih filmov o postsocialističnem času v državah nekdanjega realnega socializma. Skozi Szabov kritični objektiv ni ravnanje novih oblasti nič manj kampanjsko od prejšnjih, le da »akcije« tečejo v nasprotni smeri. Tako se morajo, denimo, učiteljice rušičine čez noč naučiti angleščine (zvečer obiskujejo tečaj, naslednje jutro pa morajo prenašati na hitro pridobljeno znanje na učence), vsi se bojijo za svoj »ugled« in za politično »ustreznost«, stari karieristi pa so spet na delu. Novi čas ni tudi nič manj moralističen od prejšnjega, le da vse skupaj zdaj temelji na krščanski etiki, kar v že tako zmedene razmere vnaša še dodatno mero negotovosti, kajti nadzor je manj neposreden in navidez mehkejši, v resnici pa enako nepopustljiv. Vse to Szabo obravnava skozi portret dveh mladih učiteljic, ki sta vsaka po svoje sumljivi. Böbe je svobodnejših nazorov, kar se kaže tako v njenem odnosu do moških kot v njenem vpletanju v pollegalne »posle«, s katerimi si skuša izboljšati materialni položaj; Emma je bolj zadržana, na tihem je zaljubljena v direktorja šole in v skladu s tem seveda precej nesrečna. Obe živita v dokaj mizernih razmerah, ki ju silijo v nenehno bitko za preživetje, kar se kajpada ne more končati drugače kot s katastrofo. Böbe obtožijo prostitucije in črnohorzijskih poslov, zaradi česar najprej izgubi službo in posteljo v učiteljskem domu, nato mora še v zapor. Po »prevzgojnem« postopku naredi samomor. Emma pa je sumljiva, ker je njena prijateljica in ker ni povsem jasno, kaj jo je prignalo z dežele v mesto, in to prav za učiteljico. Ta neprizanesljiva, nekoliko depresivna pripoved je posneta v značilnem madžarskem slogu, s skopimi sredstvi brez kakršnihkoli vizualnih ekshibicij, pri čemer zlasti izstopa igra obeh osrednjih protagonistk, še zlasti Johanne ter Steega v vlogi Emme.

B. K.

dovolj dobro opisuje miselno stanje glavnih oseb: seksi, nasilnega klateža in podivjanega pisatelja, ki je pravkar zvedel, da je seropozitiven. Družno delujeta proti zakonom in se odpravita na brezciljno odisejajo; prevozita in prefukata svojo pot skozi ogolelo eksistenčno puščo, imenovano ZDA. Gledamo prav poseben road movie, ki ga je ustvarila kontroverzna kinematična osebnost in nas pri tem spomnila na zgodnje filme Gusa Van Santa.

Drugi neodvisni ameriški filmski ustvarjalec Tom Karlin je občinstvo presenetil z zelo inventivnim in sila originalnim prvencem, imenovanim *Swoon*. Kinematografsko je fasciniral, tako da je prepletel periodno naracijo in arhivski material z eksperimentalno pripovedjo. *Swoon* raziskuje socialno, pravno in psihično nadzornišvo dveh bitij. V kratkih sekvencah je opisana zgodba Leopolda in Richarda Loeba, judovskih intelektualcev, ki sta ugrabila in umorila mladega fanta. Tadva briljantna, prezgodaj zrelo človeka sta razvila zamotano razmerje in se v zameno za seks ukvarjala s kriminalnimi dejavnostmi. Vsak posnetek, vsak premik kamere, vsak rez v tem filmu je natanko preštudirano. Umetniški in osebni nagibi, ki vodijo Toma Kalina v nova in nova branja tega primera, so izjemno sčičeni. Njegov film prezentira zgodovino iz osebne, socialne in politične perspektive, pri čemer so vsi vidiki med seboj prepleteni, ves čas pa poleg njih tli potreba po tem, da bi zvedeli in razumeli več in bolje. *Swoon* je eno izmed največjih filmskih presenečenj, kar so jih zadnji čas sproducirali v ZDA. Pravi gurmanski izdelek v boju proti mainstreamu, proti topounnim in možganopravnim hollywoodskim produkcijam.

Tudi od Dereka Jarmana smo dobili veliko gayevske estetike. *Edward II* je med vsemi njegovimi dramami doslej najmočnejša in takšna, ki najbolj vizualno prikuje. Jarman je vnet artist, estetsko in politično konsistenten. V *Edwardu II* kombinira razburkano seksualnost in strogo lirčnost. Njegovo branje klasičnega besedila je provokativno, pa obenem tako zelo sprejemljivo in reflektivno za kaotično družbo, ki v nji živimo.

ČETRTEK, 20. FEBRUARJA

Avto sem dobil nazaj. Polovica Ekranove finančne popotnice zdaj ustvarja profit na računu te ali one nemške banke. Zgodovina nemega filma na način Stanleja Kwana. S slikarskim dotikom in atmosferskimi podobami je zabeležil spoštovanja vredno biografijo, imenovano po portretirancu - *Ruan Ling Yu*. Kwan nikoli ne hiti in si v slehernem prizoru vzame čas za dramatski izraz. Svojo dokudramo zdaj pa zdaj preseka s črno-belimi intervjuji, z mešanim pogovorom med svojimi igralci in osebami, ki so delale z Ruanom Ling Yujem. Ko se režiser osebno obrne k svoji glavni igralki Maggie Cheung, ki je seveda prva dama hongkonške kinematografije, dobi film za



hip neko posebno razsežnost. Prevetrene so vzporednice med igralko, ki jo personificira, in njo samo, spet igralko. Film se prevprašuje o zvezdništvu, filmu in politiki, in to na rafiniran in slogovno čist način. Navzlic magični pojavi Maggie Cheung pa je težko ostati skoncentriran vseh sto štirideset minut.

PETEK, 21. FEBRUARJA

Mehka pornografija iz Mehike je nekaj, česar ne vidiš vsako jutro. Direktor newyorškega Filmskega festivala mi je dejal, da si moram *City of the Blind* zagotovo ogledati. V mešanici med seksom na videu in playboyevsko lepoto sem se prepričal, da so Mehičanke lahko lepe in da so Mehičani žrebci. Film se začne nekje v 50. in se konča danes. Sem pa tja ti nudi kakšen detajlček o socialnih in političnih aktivnostih, druge informacije pa so zreducirane na mehkožadne seksualne fantazije (z izjemo dveh zgodb, seveda). Režiserjev umetniški potencial izvira ponajveč iz rabe lepenke: to je multifunkcionalni interier, ki se z vsako zgodbo spremeni in hodi skoz čas. Po temle filmu in po domala neznosnem nasilju, ki ga je sproduciral kinematografski genij Martin Scorsese, smo se z nekaj belgijskimi prijatelji in eno slovensko zgubljeno dušo odločili in šli »test the new West«. Bakanalna ekskurzija je potrajala tja do osme zjutraj. Špon večera oziroma noči pa je bil ilegalni klub 4. avgust, v katerem od dimnih zaves in metalnih tehnoPOP zvokov kar okamniš. V tem čudnem placu so imeli stalen *Shadow and Fog*. In globoko ga priporočam vsem prihodnjim obiskovalcem Berlina.

SOBOTA, 22. FEBRUARJA

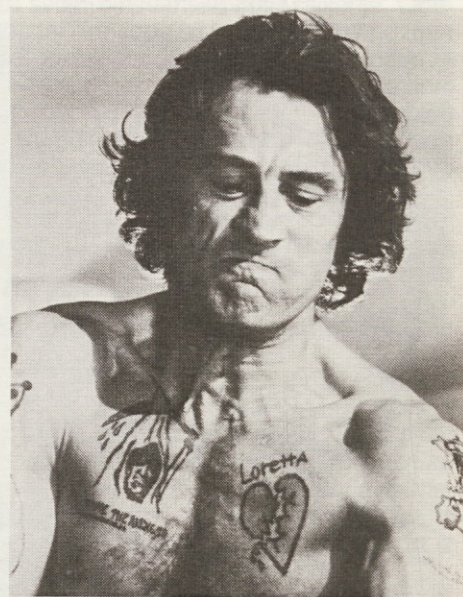
Zaradi mačka in nič spanja sem zamudil *Light Sleeper*. Z namenom, da dan preživim kar najmirneje, sem si za uvod izbral *Taigo II* Ulrike Ottinger. Nič bi ne moglo biti blagodejnejše kakor meditativna observacija primitivne mongolske kulture v širni, vseobsegajoči tajji. Ottingerjeva gre s tem filmom po poti dokumentaristov tipa Flaherty, Rouch ali Deren. Prvi del sem zamudil, tako da mi manjka polovica od skoroda osemurne celote. Kolikor sem mogel zreti, ne bom zanikal, da je ta etnološka študija drugačnega, tujega in osupljivega nezanimiva. Res pa je, da bi si jo želel gledati po kosih, na televiziji. *Paris s' eveille* Oliviera Assayas me je spet vrnil v realnost. Ta simpo od filma ti res požene srce. Assayas je bolj človek podob kakor besed. Drobne geste, izraz na obrazu in neverbalna komunikacija ti včasih zares povedo več kot je zapisano v slovarju. *Paris s' eveille* je kljub slogovnim raznolikostim blizu Rohmerjevi toplini in svežini. V procesu pripovedovanja svoje vizualne zgodbe nudi Assayas živahno podobo življenja v današnjem multikulturalnem Parizu. Vse svoje junake spremlja vzorčno plemenito. Film je tako ves odprtega duha, čudovito delo o težkem

RT STRAHU

CAPE FEAR

režija: Martin Scorsese
scenarij: Wesley Strick (po snemalni knjigi Jamesa R. Webba in romanu Johna D. MacDonalda *The Executioners*)
fotografija: Freddie Francis
glasba: Bernard Herrmann, Elmer Bernstein
igrajo: Robert De Niro, Nick Nolte, Jessica Lange, Juliete Lewis, Joe Don Baker, Robert Mitchum, Gregory Peck
 ZDA, 1991, 120 min.

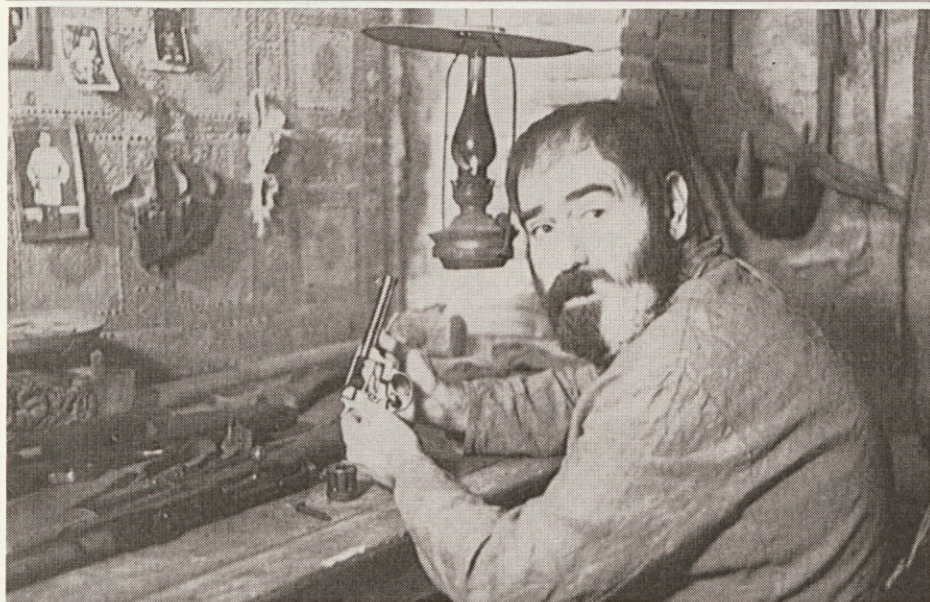
Ta remake filma J. Lee Thompsona iz leta 1962, pri katerem je scenarist poleg MacDonalldovega romana uporabil kot predlogo celo originalno snemalno knjigo starejše verzije, je kajpada zanimiv iz več razlogov. Med drugim, denimo zato, ker se Gregory Peck, Robert Mitchum in Martin Balsam, ki so v starejši verziji igrali glavne vloge, tukaj pojavljajo v stranskih, pri čemer so tudi zamenjali strani (Mitchum, ki je pri Thompsonu igral sadističnega, bolešno maščevalnega kriminalca, je zdaj šerif; Peck, ki je tam igral njegovo žrtev, je zdaj njegov zagovornik). Zanimivo je kajpada tudi to, da je *Rt strahu* prvi Scorsesejev *suspense-thriller*, pri čemer je med razlogi, zakaj se je sploh lotil tega projekta, navedel: »Zdelo se mi je, da je to zgodba, ki bi jo lahko človek venomer poslušal kot pravljico.« Očitno pa je presodil, da poslušanje ne zadošča, čeprav je bil sprva proti temu, da bi delal remake Thompsonovega *thrillerja* in sta ga o tem prepričala šele De Niro in Steven Spielberg. Od originala se je oddaljil predvsem s tem, da je težišče prenesel z advokata, ki skuša ubraniti svojo družino, na lik samozvanega maščevalca, dogajanje pa iz vlemestnega okolja v malomestno. Ogrožena družina pri Scorseseju tudi ni več harmonična, srečna celica družbe, ampak jo pretresajo spori, napetosti, vsakdanji problemi in sence morebitnega razpada. V tem kontekstu nastopi maščevalni gangster Max Cady (De Niro) kot nekakšen sprožilec latentnih bojazni, nezadovoljstva in kompleksov, zatrte agresivnosti in besa, obenem pa kot katalizator samoohranitvenih impulzov. Kolikor bolj zviti, pretkan, sadističen, neusmiljen, grob in takorekoč neuničljiv v svoji boleštni maščevalnosti se zdi maniaški Max, toliko bolj se mu Sam Bowden (Nick Nolte) upira, toliko močnejši in učinkovitejši je njegov odpor. Max, ki je v ječi prebival 14 let in krivdo za to pripisuje Samu, svojemu bivšemu advokatu, ki po njegovem ni znal izkoristiti olajševalnih okoliščin v zadevnem primeru, je očitno odločen iti do konca - pa čeprav tudi do svojega lastnega konca, kar se naposled tudi zgodí. Kot da bi mu bilo pomembneje pokazati svoji žrtvi, da misli resno in da kani iti do konca, kot pa samo fizično maščevanje. Očitno je tisto, kar želi doseči, predvsem strah, groza v očeh njegove žrtve, ki mora na lastni koži občutiti, kaj pomeni »nekaj izgubiti« (tako kot je sam v ječi »izgubil« štirinajst let) - in ta učinek želi doseči tudi za ceno lastnega življenja. Ta manična zahteva je seveda obenem njegova šibka točka in Sam, ki zadevo pravilno dojame, jo naposled tudi izkoristi. De Niro je v svoji demonični vlogi seveda odliččen, pri čemer pa mestoma vendarle zdrzne v karikaturu, kar konec koncev velja za celoten film. Se posebej sklepni del spominja na nekakšen prazni tek, saj se zdi, da je vse povedano: De Niro ne more več stopnjevati svoje vloge, ker je že zdavnaj dosegel mejo, konfliktni obrazec se začne ponavljati in vse skupaj se sprevrže v nekakšno parodijo prejšnjih scen. Skratka, filmu ne bi škodila nekatera krajšanja (zlasti v sklepnem delu), ki bi povečala dinamiko in podčrtala končni učinek. Ne glede na to pa je Scorsese dokazal, da obvlada filmska sredstva kot le malokateri sodobni režiser, pri čemer so mu omejitve žanra zgolj dodaten izziv.



LJUBLJENEC

RCHEYLI

režija: Mihail Kalatozišvili
scenarij: David Ahobadze, Mihail Kalatozišvili (po predlogi Prosperja Merimeeja *Mateo Falcone*)
fotografija: Arčil Ašvlediani
glasba: Surab Nadaraja
igrajo: Aftandil Maharadze, Nineli Čankvetadze, Larisa Guzejeva, Maja Bagrationi
 Gruzija, 1991, 103 min.



V okviru letošnjega berlinskega Foruma mladega filma je bilo mogoče videti gruzinski prispevek **Nočni ples** (*Gamis cekva*) režiserja Aleka Cabadzeja, neusmiljeno, cinično, že kar »odtrgano« pripoved o brezupnem življenju v nekem propadajočem industrijskem naselju sodobne Gruzije. Skratka, film nas sooča s posledicami nekega procesa, ki se je začel pred dvajsetletji - z oktobrsko revolucijo. Prav s slednjo pa se ukvarja Kalatozišvili v svojem **Ljubljencu**, pri čemer ni nič manj neusmiljen in ciničen od Cabadzeja, kar pač lahko pomeni edino to, da tudi začetek ni bil prav nič obetaven, prav narobe, bil je zgolj napoved nesrečnega konca. Kalatozišvili je uporabil temeljno zgodbo Merimeejeve »korziške« novele *Mateo Falcone* in jo prenesel v razmere gruzijske državljanske vojne takoj po oktobrski revoluciji. Osrednji odnos med očetom in sinom je bistveno zaznamovan z razmerjem med tradicijo in revolucijo. Kmet Džuna, ki živi s svojo ženo in sinom mirno, patriarhalno in bogu vdano življenje, skuša v nemirnih časih državljanske vojne ohraniti nekakšno nevtralno pozicijo, saj ne zaupa ne eni ne drugi strani, in je prepričan, da bo preživel in ohranil svoje imetje samo, če se ne bo vpletal v spore. V tem duhu vzgaja tudi svojega sina in pri tem niti ne slut, da bo prav ta lažna nevtralnost, to prizadevanje, da bi z družino živel v nekakšni izolaciji pred nasilnim »zunanjim« svetom, pripeljalo do katastrofe. Ko sin v odsotnosti staršev kljub očetovi izrecni prepovedi skriva v hiši ranjenega kmeta in ga nato nič hudega sluteč izda rdeči komisarki, je njegova usoda zapečaten, zakaj oče mora v skladu s tradicionalnim običajem ubiti sina-izdajalca. S tem tradicija sicer za trenutek zmaga, vendar ostane brez prihodnosti, kar navsezadnje velja tudi za revolucijo, ki v tem filmu predvsem uničuje, skrni tradicionalne vrednote, ropa in požiga, v zameno pa ne ponuja ničesar. Skratka, bolj kot osnovna zgodba, je zanimivo vzporedno dogajanje, ki prikazuje revolucionarje kot krvoločno tolpo koristljubnežev, »stvar«, za katero se dozdevno borijo, pa kot že vnaprej mrtev projekt. S posledicami te ubite prihodnosti se je - kot že rečeno - izvrstno spopadel Cabadze v **Nočnem plesu**, zato bi nemara lahko rekli, da sta ta dva gruzinska filma »komplementarna«.

B. K.

preživetju v tej naši individualistični, tekmovalniški in dragi družbi. Avtentičnega in mladostnega duha ponese v zgodbo Judith Godreche, ki igra ambiciozno sanjavko Louise. Ona, njen starejši fant Clement (izborni Jean-Pierre Léaud), njen pastorek Adrien (Thomas Langmann), s katerim zbeži, in Assayasova kamera so ves čas v gibanju. Režiser igra na sublimnost in efektivno s krči jeze, ljubosumja, afektiranosti in ambicij. Carmen Maura je rekla: »Film est que de petites messonges.« Morda ima prav, toda Assayasova fikcija ni daleč od realnosti.

NEDELJA, 23. FEBRUARJA

Dan za dnem je teže riniti svoje telo v kino. **Bratan**, novi tadžikistanski film, ki ga je posnel Bahtijar Hudojnarov (ime, ki je povzročalo pri izgovorjavi precej težav), je bil izdelek dneva. V njem se razodeva, kaj pomeni biti brat v pomenu bremena, privlačnosti in odgovornosti. Dva brata, stara sedemnajst in sedem let, skočita na lokalni vlak in se odpeljeta kilometre in kilometre proti daljnemu Kazahstanu iskat svojega očeta. **Bratan** je za razloček od premnogh težkih, temačnih in pesimističnih filmov iz Rusije dobrodošlo optimističen. Njegov slog se napaja pri italijanskem neorealizmu. Zamisel o (rail)road movieju je dala režiserju tudi možnost bežnega vpogleda v preprosto življenje preprostih tadžikskih ljudi. Nef profesionalni igralci dejajo zadevi živo razsežnost, ki precej spominja na Pasolinijevega **Accatoneja**. Nepozaben je zlasti mali podlež (Timur Tursunov), saj je najbolj spontan in smešen otroški igralec, kar sem jih zadnja leta videl na ekranu. Bahtijar Hudojnarov si je z **Bratanom** zagotovil lepo štartno izhodišče.

PONEDELJEK, 24. FEB.

Ena izmed najneumnejših aktivnosti, ki zaposluje človeštvo, je poleg vojn zagotovo nagrajevanje umetnosti. V teh časih zmešnjav, naraščajočega razizma in nasilja, je bilo napovedljivo, da bo z zlatom ovenčan film, ki si je stežka pribojeval pot k boljšemu svetu, prijateljstvu, več ljubezni in razumevanju. Kasdan je z **Grand Canyonom** ganil srca in zmagal. Naprej brez komentarja. Največja komedija za časa festivala je bila prestižna satelitska konferenca s Scorsesejem. Nemci so dobro umili svoje posode, in tako je trajalo več kot pol ure, preden se je italijanski Američan naposled oglasil in mogel pozdraviti profesionalce na Berlinalu. Visoka tehnologija je brila norce iz imenitnikov. Dolžan sem še odgovor na vprašanje iz uvoda k dnevniku. Brez dvoma in celo tedaj, kadar je treba požreti večidel same povprečne filme - »Berlin ist eine Reise wert«. Po možnosti z nočnim izletom v 4. avgust in obiskom intrigantne retrospektive Otta Dixea.

C. B.

PREVEDEL MIHA ZADNIKAR



KINDERFILMFEST

Z Poleg programa za odrasle teče v Berlinu istočasno tudi program otroškega filma. Sestavljen je iz retrospektive in tekmovalnega dela.

Z retrospektivo se je letos predstavila danska proizvodnja med letoma 1946 in 1984. Na ogled je bilo osem filmov, od katerih sta bila pri nas predvajana dva: **Bustrov svet** in **Gumijasti Tarzan**.

Tekmovalni program je bil sestavljen iz desetih celovečernih in dvanajstih kratkih filmov. Značilnost berlinskega otroškega festivala je, da je žirija sestavljena tako iz najmeninnejših predstavnikov »odraslih« institucij, kot sta na primer CIFEJ (Mednarodni center za otroški in mladinski film) ter UNICEF, pa tudi samih otrok: otroška žirija.

Značilnost letošnjega programa je bila močna dominacija skandinavskih filmov. Vsekakor je očitno, da se za otroški film najbolj ogrevajo producenti na severu Evrope, saj je bilo od desetih tekmovalnih filmov kar osem filmov bodisi iz Švedske (**Zviti Charlie** in **Žabec Žoga**), bodisi Danske (**Skrivališče**), ali obeh (**Veliki voz**), Litve (**Poletni album**), Nizozemske (**Žepni nož**), Rusije in Nemčije (**Škrlatna roža**), Velike Britanije (**Kako kaj biznis**), Nemčije (**Slon v bolnišnici**). Ostaneta samo še Kitajska (**Bobnar z gore Huoyan**) ter Japonska (**Reka Shimato**).

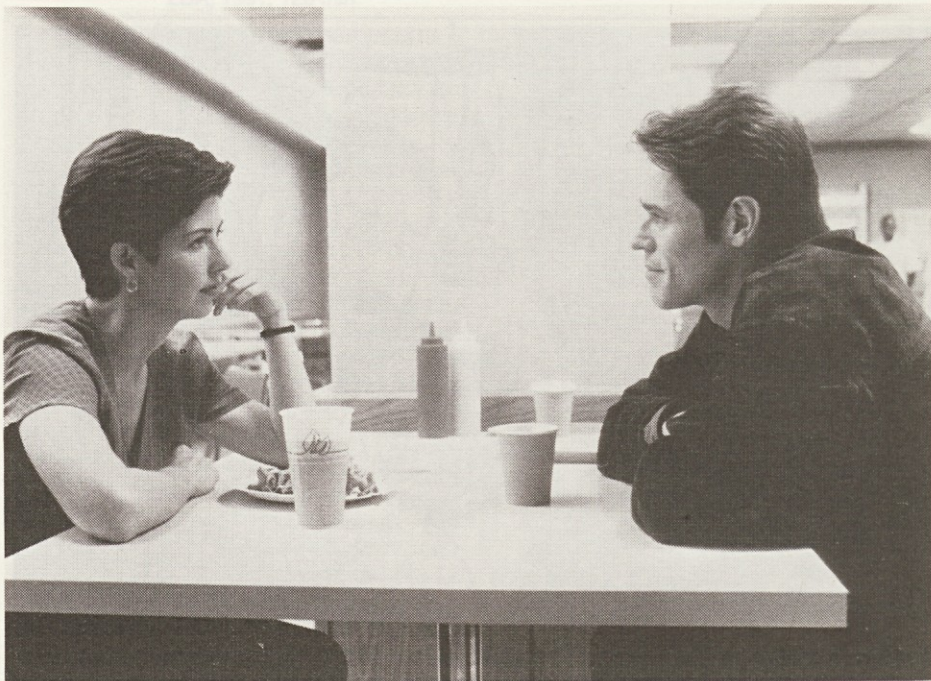
Toda Skandinavci ne dominirajo samo številčno, pač pa je tudi kakovost njihovih filmov že leta na višini. Spomnimo se samo imenitnih risank, polnih duhovitosti, brez mučne vzgojne note (kot smo je navajeni pri čeških filmih), pa vseeno še kako konstruktivnih pri oblikovanju malega gledalca: **Podganček**, **Potovanje v Melonijo**, **Brezrepi Pelle**, **Brezrepi Pelle gre v Ameriko**. Tem se je letos pridružila risanka o zvitem žabcu Charliju, ki se zopet odlikuje z jasno animacijo, brez kičaste navlake, s poudarjeno avtorsko noto. Od igranih filmov je izstopal zopet švedsko-danski **Veliki voz**, ki nosi letnico 92.

Režiser Birger Larsen vzdržuje kontinuiteto v pristopu k obravnavi tem, namenjenih otrokom in mladostnikom, značilno za skandinavske in še posebej švedske režiserje. Zopet moram omeniti nekaj najuspešnejših celovečercev tega žanra: **Moje pasje življenje**, **Ljubi me**, **Ronja - razbojnikova hči**, **Bustrov svet** ... Zgodbe teh filmov so res zgodbe otrok, toda dogajajo se v svetu odraslih. Otroci so postavljeni v stvarnost, ki se ne da razdeliti na svet odraslih in svet otrok. V njem so tako dobrodušni strici in tete kot tudi čudaki. Ravno enega izmed takšnih čudakov jim skuša približati ali vsaj razložiti Larsenov film. Dogodki so zmontirani zelo tekoče, napetost se stopnjuje iz prizora v prizor. Nepojasnjeni pojavi se izmenjujejo z idilo na konjih, agresivnost sošolcev s prijateljstvom malega glasbenika..., vse dokler nas tok ne pripelje do razkritja skrivnosti strašnega sosedu in vsesplošne pomiritve konfliktov. Brez omahovanja lahko film označimo za pravi thriller, ki pa vsebuje veliko zelo privlačnih scen, ki bodo ganile predvsem mladostnike. Zelo nevsiljivo pa je problematizirana vloga družine, tega tradicionalnega stebra družbe. Družina

ZASPANÉ

LIGHT SLEEPER

režija: Paul Schrader
scenarij: Paul Schrader
fotografija: Ed Lachman
glasba: Michael Beeb
igrajo: Willem Dafoe, Susan Sarandon, Dana Delany, David Clennon, Mary Beth Hurt, Victor Garber
 ZDA, 1991, 103 min.



Ključna figura tega filma je vsekakor William Dafoe v izvrstni vlogi *dealerja* Le Toura, ki s profesionalno vestnostjo oskrbuje svoje stranke z drogo, hkrati pa na paradoksen način razkriva poteze nekakšnega altruizma, saj skuša v skrajnih primerih nekaterim preveč zasvojenim odjemalcem pomagati - in to na lastno škodo! Prazni tek njegovega življenja, razpetega med strojčkom za štetje denarja, telefonom in hotelskimi sobami, bari, restavracijami ter drugimi mesti, kjer oskrbuje svoje stranke, prekine ponovno srečanje z bivšo ženo, s katero se nista videla že več let. Njuno srečanje in poskus, da bi spet vzpostavila nekakšno razmerje, sproži serijo smrti, samomorov in umorov. Zenin samomor naposled povzroči, da se Le Tour iz miroljubnega »poslovneža« prelevi v neizprosnega maščevalca, ki hladnokrvno ustrelj domnevnega krivca za njeno smrt in njegova pomočnika. V celoti vzeto gre za dokaj skromno pripoved, zaradi česar se film ukvarja predvsem z oblikovanjem značajev in situacij, s slikanjem značilnega miljeja in njegovih detajlov, predvsem pa skuša ustvariti tisto tipično ozračje brezizhodnosti, ki je običajno spremljevalec pripovedi o drogah, drogiranju ali preprodajanju mamil. Svež prispevek Schraderjevega filma je nemara v tem, da biznisa z mamili ne prikazuje kot nekaj ekscesnega, ampak kot dobro utečeno, po svoje celo »čisto« in razmeroma mirno poslovno dejavnost, skratka kot nekaj, kar se lahko dogaja kjerkoli okrog nas. Prav v tem je namreč zahrbtnost tovrstnega biznisa, ki mu ni mogoče priti do živega z običajnimi sredstvi boja proti kriminalu. Premalo za velik film, a vseeno dovolj, da ga ni moč spregledati.

OTROČAJI

1/2 ALOM

režija: Janos Rozsa
scenarij: Istvan Kardos
fotografija: Tibor Mathe
glasba: Gabor Presser
igralci: Bernadett Visy, Csaba Ujvari, Szabolcs Hajdu
 Madžarska, 1991, 83 min.



Eno izmed največjih presenečenj na festivalu je bil film, ki so ga prikazali predzadnji dan v selekciji Panorama. Precej neugoden termin je bil kriv, da je bilo na projekciji manj ljudi kot sicer, in to kljub dejstvu, da je šlo za madžarskega predstavnika v kategoriji tujejezičnih Oskarjev. In če spregledamo tudi to dejstvo - film si je večji obisk zaslužil že zaradi svoje kvalitete. Delo režiserja Janosa Rozse opisuje skupino mladostnikov, ki so - podobno kot učiteljici iz Szabóvega filma - izgubljeni in brez perspektiv v prelomnih časih političnih sprememb. Rita, ki je starši prebegnila iz Romunije k sorodstvu na Madžarskem, se pridruži skupini, v kateri je tudi njen sorodnik Zoli, občutljiv mladenič, strasten ljubitelj knjig Jacka Londona in pustolovskih vlomov v avtomobile. Te ponavadi izvaja s prijateljem Attilo, ki mu tak način življenja predstavlja več veselja, kot pa visenje po diskotekah. Tam sta tudi Csoma, desetletni mulc, ki ima vse skupaj pod kontrolo (prav tako kot tudi kontrolira skupinico mulcev, ki pred semaforji čistijo avtomobilske šipe) in Laci, ki ima piščančja obraz in srce in je v skupini samo zato, ker je Rita z njim prijazna pa ga drugi zaradi tega tolerirajo. Pravzaprav se vse vrti okoli nje, zaplete in razplete ob njenem odhodu nazaj v Romunijo, odhodu, ob katerem vsak izmed njih naredi svoj osebni obračun: Atilla je v zaporu, ker je pomagal svojemu bratu pobegniti iz zapora, Zoli umre - zabodel ga ni nihče drug kot Laci, Csoma pa nadaljuje svoje življenje, čeprav ne več tako brezskrbno.

Zanimivo je, da film skozi drug aspekt prikazuje podobno brezizhodnost, nastalo v praznem teku ob spremembi oblasti na Madžarskem, kot jo prikazuje v svojem delu tudi Szabó. Travme mladih, izvrženih iz sistema ter prepuščenih lastni iznajdljivosti, kažejo nemoč in so kot take izvrstna kritika obstoječega sistema na Madžarskem.

odraščujočega Mattiasa vsekakor še zdaleč ni tradiciji predana popolna družina. Medtem ko je oče prisoten samo na sliki in v idealiziranih spominih Mattiasove desetletne sestrice, je mama obeh otrok čisto nasprotje klasičnih predstav o materi z veliko začetnico, požrtvovalni in razumevajoči pokroviteljici, ki najde izhod iz vsake zadrege in je zanesljiva in močna osebnost. Mattiasova in Lindina mama je čisto realna ženska, ki niti tega ne ve, kje bi se dokončno nastanila, dokler ji tega ne sugerirata otroka. Je omahljiva in predana vsemogočim slabostim. Rada ima dobro vino, namesto da bi pospravljala, pa dela vaze nemogočih oblik.

Povsem drugačen kot **Veliki voz** je film nemško-ruske produkcije **Škrlatna roža**. Popolnoma je predan fantaziji in folklori, tako da se otroci - vsaj dokler se imaginaciji popolnoma ne predajo - težko zživijo v neznan svet in običaje (ruske). Še najbolj znana jim je povezava s pravljico Lepotica in zver. Tudi v **Škrlatni roži** lepotica odreši začarano spako s poljubom. Tudi poroka z odčaranim princem ne manjka. Pač pa je režiser Vladimir Grammatikov spretno uporabil učinkovite specialne efekte, ki na srečo zabrišejo celo za otroke naivno postavitev vlog; smeh v dvorani je dokazoval, da pri današnjih deklicah beli princ na konju ne vže več.

Program kratkih filmov je bil namenjen predvsem filmom za predšolske otroke med petim in sedmim letom ter otrokom, starejšim od sedmih let. V prvo skupino je sodil britanski risani film **Božiček**, ki se je ukvarjal s prostim časom, ki ga imajo Dedek Mraz/Božiček/Miklavž med letom, med enim in drugim Božičem. Risba je zopet zelo enostavna in učinkovita, nastopajoči pa simpatični, še posebej Božiček, ki je predstavljen kot navaden dedek, ki mora čez leto plačevati račune in se ukvarjati s povsem človeškimi problemi, čez praznike ob koncu leta pa je samo malo bolj radodaren in prosto leteč. Zal je manj zanimiv lik v risanki **Vinga se je izgubil** (švedska risanka), ki blodi od hiše do hiše in se seznanja z dotedaj neznanimi bitji. Precej zabavna pa je risanka o **Zalostni princezi**, parodija na pravljico o preprostemu fantu, ki mu edinemu uspe nasmejati princeso. Fant iz risanke je Leni Honza, ki mu to tudi slučajno ne uspe, ampak pada iz ene kočljive situacije v drugo.

Otrokom namenjeni del berlinskega festivala torej zasluzi vso našo pozornost in je po krivici v slovenskih medijih ponavadi izpadel. Ravno berlinski festival je tisti mednarodni festival, ki otroškemu filmu posveča posebno pozornost, najbolj na ta način, da ga obravnava enakovredno kot film za odrasle. Dostikrat so selektorji uvrstili otroški film, celo risanko, v uradni program (**Moje pasje življenje**, **Potovanje v Melonijo**) in so njegovo kvaliteto še posebej izpostavili. Kljub temu, da letos ni bilo tako, pa navedeni filmi pričajo, da se lahko mirno postavijo ob bok vsem trem sekcijam festivala.



HAL ROACH — VELIKAN KOMEDIJE



»I always thought the greatest hotel in the world was the Adlon in Berlin, and they ought to build a new one. With any luck I will see you in February, so please get started on construction as soon as possible.«
(Hal Roach)

Te besede je Hal Roach izrekel kot dobrodošlico Berlinu v knjigi, ki so jo pripravili ob njegovi stoti obletnici rojstva ter retrospektivi njegovih filmov v okviru berlinskega festivala. Zapleti, ki so potem sledili ob nasprotujočih si informacijah o njegovem (ne)prihodu v Berlin pa so bili popolnoma v stilu citirane izjave ter njegovih filmov.

Tudi najbolj marljiv filmar ne bo mogel doseči njegovega opusa, ki obsega okoli 2000 filmskih naslovov, ki jih je Roach sproduciral (pa tudi napisal scenarij in režiral nekatere izmed njih) med leti 1914 in 1955 - od eno-kolturnih monoaktorskih slapsticks do televizijskih serij. Večino izmed njih za svoj studio, ostale kot producent za druge.

Komedija je zelo primeren žanr za raziskovanje. In Roach je bil raziskovalec, privrženec in mojster v svojem žanru. Zadnji hollywoodski tycoon. Producent, ki je omogočil kariere številnim, brez katerih bi bil pojem klasične hollywoodske komedije in filma nasploh vse kaj drugega in manj pomembnega. Na prvem mestu sta to vsekakor Stan Laurel in Oliver Hardy, nato Harold Lloyd, ki je svojo kariero pričel ravno v sodelovanju s Roachem in v njegovi produkciji smenal vse do leta 1923, Harry Langdon, Charley Chase, Will Rogers, Harry »Snob« Pollard, ZaSu Pitts in Thelma Todd. Svoje kariere so z Roachem pričele zvezde kot Jean Harlow, Janet Gaynor, Jean Arthur, Paulette Goddard, Boris Karloff in Mickey Rooney. Zaposloval je režiserje kot so bili Leo McCarey, George Stevens, Frank Tashlin, Lewis Milestone in Frank Capra.

D. H.

BENCIN, HRANA, PRENOČIŠČE

GAS FOOD LODGING

režija: Allison Anders
scenarij: Allison Anders po romanu *Ne glej pa ne bo bolelo* Richarda Pecka
fotografija: Dean Lent
glasba: J Mascis in Barry Adamson
igrajo: Brooke Adams, Lone Skye, Fairuza Balk, James Brolin in Robert Knepper
ZDA, 1991, 102 min.



Možje nikoli ne zapuščajo samo žena, ki so tip Jessice Lange, Brooke Adams pa bi verjetno prisegla na to, da moška prisotnost v družini ne le ničesar ne spremeni, temveč povzroči še dodatne težave. Nora, ki jo igra Brooke Adams, je natakarka na enem izmed tovornjakarskih počivališč v Larramieju, New Mexico; mož jo je že dolgo tega zapustil in skupaj s hčerama Trudi (Lone Skye) in Shade (Faizura Balk) živi v zaspanem mestecu, kjer se absolutno nič ne dogaja. Spretno orisana praznina vsega dogajanja okoli njih rezultira tudi v intersubjektivnih relacijah, ki se vse vrtijo okoli iskanega in pričakovanega, pa vendar nikoli najdenega moškega.

Trudi, prelepo cinično dekle, ki blodi naokoli, išče ljubezni in preprirov z Noro. Z njo ima zelo težaven odnos - še posebej po tem, ko spozna, da je noseča. Ugotovi še to, da se mora umakniti in oditi, ker z moškimi tako ali tako nima sreče (nesrečna epizoda z iskalcem kamnov, ki ga eksplozija pokoplje v rudniku in čigar usodo gledalec spozna tik pred koncem filma, Trudi pa nikoli, to samo potrjuje). Trudi je več kot podobna Nori, saj so njeni odnosi z moškimi prav tako vsi po vrsti obsojeni na propad. Shade jo je obtožila krivde za razpad družine in odhod očeta. K vsej tragikomiki zapletov in težav z moškimi pa prispeva tudi Shadina ideja, ki jo je dobila ob gledanju filmov (izmišljenih, a izjemno dobrih mehiških melodram iz 40. let) s svojo priljubljeno filmsko zvezdo Elvio Romero: »Dala mi je idejo tistega, kar manjka v mojem življenju. Moški - in to ne zame, pač pa za mamo.«

Seveda pa Shadina romantična naloga nosi v sebi njeno največjo željo - poiskati najbolj zelenega moškega svojega življenja - rodnega očeta. Tukaj se seveda zastavlja vprašanje o žanrski in lokacijski podobnosti z Wendersovim **Paris, Texas**. »V filmu ni absolutno nič neona in zvokov slide kitare. Po Wendersovem **Paris, Texas** bi bilo kaj takega neokusno,« pravi Andersova, ki je bila pri **Paris, Texas** asistentka Harry Dean Stanton. Sam občutek à la Wenders gledalcu nudi že scenografija, pa tudi izbor glasbe velikokrat spomni na Wendersov način dela, ki ga je s svojim - zelo ženskim in temu primerno drugačnim in toplim - pristopom Andersova samo še obogatila.

D.H.

BUGSY

režija: Barry Levinson
scenarij: James Toback
fotografija: Allen Daviau
glasba: Ennio Morricone
igrajo: Warren Beatty, Annette Bening, Harvey Keitel, Ben Kingsley, Joe Mantegna, Elliot Gould, Bebe Neuwirth
 ZDA, 1991, 130 min.

Warren Beatty se zdi čisto primeren za vlogo nekoliko zoprnega, narcisoidnega, svojeglavega, trmastega in patološko preobčutljivega gangsterja - vizionarja, ki si je vbil v glavo, da bo zgradil zabaviščno-hotelski center sredi puščave. Vsekakor je dobro, da nam film niti ne poskuša vsiliti še ene gangsterske biografije, ampak se omeji zgolj na tisti izsek (oziroma zaključno obdobje) življenja Bugsyja Siegla, ko se je lotil projekta, zaradi katerega velja za ustanovitelja Las Vegasa. Seveda tudi v tem izvrstno posnetem, odigranem in s prepoznavno Morriconejevo glasbo podloženem filmu mrgoli gangsterskih klišejev in šablon, zarotitvenih obrazcev in mitskih sestavin - toda to je zgolj spremljajoča navlaka, ki niti nima ne vem kako pomembne vloge in zato ne deluje pretirano moteče. Po Leonejevem filmu **Bilo je nekoč v Ameriki** je očitno že vsem jasno, da se gangsterske sage ne da več uprizoriti v celoti in v tako rekoč zaključeni obliki, še več, da gangsteriada sama na sebi ni več zanimiva, ampak se jo je mogoče lotiti samo še s tistih vidikov, ki povezujejo gangsterske junake z drugimi pomembnimi dogodki ameriške zgodovine in mitologije. V tem pogledu je **Bugsy** nedvomno uspešno delo, za kaj več pa je Levinsonu in sodelavcem očitno zmanjkalo domišljije.



B. K.

42. MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL V BERLINU NAGRADE

ZLATI MEDVED — GRAND PRIX FESTIVALA
GRAND CANYON (Veliki kanjon), režija Lawrence Kasdan (ZDA)
 SREBRNI MEDVED — POSEBNA NAGRADA ŽIRIJE
EDES EMMA, DRAGA BÖBE (Sladka Emma, draga Böbe), režija Istvan Szabo (Madžarska)
 SREBRNI MEDVED ZA REŽIJO
JAN TROELL za film **IL CAPITANO (Kapitan — Švedska / Finska / Danska)**
 SREBRNI MEDVED ZA MOŠKO VLOGO
ARMIN MÜLER — STAHL za film **UTZ (Velika Britanija / Nemčija / Italija)**
 SREBRNI MEDVED ZA ŽENSKO VLOGO
MAGGIE CHEUNG za film **RUAN LING YU (Hong Kong / Tajvan)**
 SREBRNI MEDVED ZA FILM
BELTENEBROS, režija Pilar Miró (Španija)
 SREBRNI MEDVED ZA IZJEMEN DEBITANTSKI FILM
LA FRONTERA (Meja), režija Ricardo Larrain (Čile / Španija)
 NAGRADA ALFRED BAUER
INFINITAS, režija Marlen Cuzjev (Rusija)
 MEDVEDOV ZA KRATKI FILM ŽIRIJA NI PODELILA.

VSI DOZDAJSNJI ZLATI MEDVEDJE

1951
Pravici je zadoščeno (Justice est faite), André Cayatte (Francija)
Cetverica v džipu (Die Vier im Jeep), Leopold Lindtberg (Švica)
 1952
Plesala je eno samo poletje (Hon dansade en sommar), Arne Mattsson (Švedska)
 1953
Plačilo za strah (Le salaire de la peur), Henri-Georges Clouzot (Francija)
 1954
Hobson v škripcih (Hobson's Choice), David Lean (Velika Britanija)
 1955
Podgane (Die Ratten), Robert Siodmak (ZRN)
 1956
Povabilo na ples (Invitation to the Dance), Gene Kelly (ZDA)
 1957
Dvanajst porotnikov (Twelve Angry Men), Sydney Lumet (ZDA)
 1958
Divje jagode (Smultronstället), Ingmar Bergman (Švedska)
 1959
Bratanci (Les cousins), Claude Chabrol (Francija)
 1960
Življenje Lazarčka s Tormesa (El Lazarillo de Tormes), César Ardavin (Španija)
 1961
Noč (La notte), Michelangelo Antonioni (Italija)
 1962
Tudi to je ljubezen (A Kind of Loving), John Schlesinger (Velika Britanija)
 1963
Hudič (Il diavolo), Gian Luigi Polidaro (Italija)
Bushido - ljubi in umre (Bushido zankoku monogatari), Tadashi Imai (Japonska)
 1964
Sušno poletje (Susuz yaz), Ismail Metin (Turčija)
 1965
Alphaville ali Pustolovščine Lemmyja Cautiona (Alphaville), Jean-Luc Godard (Francija)
 1966
Slepa ulica (Cul-de sac), Roman Polanski (Velika Britanija)
 1967
Štart (Le départ), Jerzy Skolimowski (Belgija)
 1968
Vija, vaja, ven (Ole dole doff), Jan Troell (Švedska)
 1969
Zgodnja dela (Rani radovi), Želimir Žilnik (Jugoslavija)
 1970
 Medvedji niso bili podeljeni
 1971
Vrt Finzi Continijevih (Il giardino dei Finzi Contini), Vittorio de Sica (Italija)
 1972
Canterburyjske zgodbe (I racconti di Canterbury), Pier Paolo Pasolini (Italija)
 1973
Oddaljeni grom (Ashani sanket), Satyajit Ray (Indija)
 1974
Učna leta Duddyja Kravitz (The Apprenticeship of Duddy Kravitz), Ted Kotcheff (Kanada)
 1975
Posvojitev (Örökbefogads), Marta Mészáros (Madžarska)
 1976
Buffalo Bill in Indijanci (Buffalo Bill and the Indians), Robert Altman (ZDA)
 1977
Povečanje (Voshoždenje), Larisa Šepitko (SZ)
 1978
Postrvi (Las truchas), José Luis García Sanchez (Španija)
Maxove besede (Las palabras de Max), Emilio Martínez Lazaro (Španija)
Invalidski voziček (Ascensor), Tomas Muñoz (Španija)
 1979
David, Peter Lilienthal (ZRN)
 1980
Heartland, Richard Pearce (ZDA)
Palermo ali Wolfsburg (Palermo oder Wolfsburg), Werner Schroeter (ZRN)
 1981
Živeti je treba hitro (Deprisa, deprisa), Carlos Saura (Španija)
 1982
Hrepenenje Veronike Voss (Die Sehnsucht der Veronika Voss), Rainer Werner Fassbinder (ZRN)
 1983
Belfast 1920 (Ascendancy), Edward Bennett (Velika Britanija)
Panj (La colmena), Mario Camús (Španija)
 1984
Tokovi ljubezni (Love Streams), John Cassavetes (ZDA)
 1985
Wetherby, David Hare (Velika Britanija)
Ženska in tujec (Die Frau und der Fremde), Rainer Simon (NDR)
 1986
Domovanje (Stammheim), Reinhard Hauff (ZRN)
 1987
Tema, Gleb Panfilov (SZ)
 1988
Rdeče koruzno polje (Hong gaoliang), Zhang Yimou (Kitajska)
 1989
Rain Man, Barry Levinson (ZDA)
 1990
Glasbena skrinjica (Music Box), Costa-Gavras (ZDA)
Škrjančki na nitkah (Skrivanci na nitich), Jiri Menzel (ČSSR)
 1991
Hiša nasmeha (La casa del sorriso), Marco Ferreri (Italija)

FESTIVALI

BUDIMPEŠTA SENCE ZGODOVINE NA FILMSKEM TRAKU

Prvič sem bil na Madžarskem pred desetimi leti, na 14. nacionalnem filmskem festivalu v mestecu Pecs. Letos sem bil drugič, tokrat v Budimpešti, saj se je festival madžarskega filma že pred leti preselil tja. Zaradi znanih družbeno-političnih razmer lani nacionalnega festivala ni bilo, tako da je bila predstavljena v osrednjem programu dveletna proizvodnja celovečernih igranih in dokumentarnih filmov. Vendar je prav tako kot pred desetimi leti, morda tokrat še bolj, festival kazal nekakšen vmesni čas, tako v estetskem kot tudi kulturno-industrijskem pogledu. Le da tokrat s perspektivo, ki je pred desetimi leti ni bilo zaznati. No, bilo je to leto, ko je s filmom **Predvčerajšnjim** povsem zgrešil Peter Bacso, še posebej v primerjavi z njegovo mojstrovino **Priča**, ki je bila dalj časa v bunkerju, da bi jo končno odkril canneski festival in je prav v letu 1982 zaživela tudi na madžarskih filmskih platnih. Drugi Peter, Peter Gothar je takrat, po filmu **Čas se je ustavil**, nadaljeval z dokaj ponesrečenim podaljškom **Cas še vedno stoji**. In če je bil v imenu **Priče** politična zvezda festivala Peter Bacso, pa je kot evropski ali kar že svetovni filmski zvezdnik nastopal Istvan Szabo, seveda z razvpitim **Mefistom**. Letos je nadaljeval v podobnem stilu in sicer s filmom **Sladka Emma, draga Bobbe**, vsaj na ravni družabnega festivalskega življenja, kajti filma, zaradi predhodnega odhoda s festivala nisem uspel videti. Na festivalu pa je Istvan Szabo blestel tudi s filmom **Srečanje z Venero**. Najslabšo vez med letoma 1982 in 1992 pa je prav gotovo zastopal Miklos Jancso. Sicer velikan madžarskega in svetovnega filma je »včeraj« razočaral s **Tiranovim srcem**, »danes« pa s filmom **Bog hodi vzvratno**, ki je sicer nastal leta 1990. Pa tudi Petra sta se predstavila, Bacso s **Stalinovo zaročenko**, ki ni kaj več kot »negativna« politična agitka, in Gothar z **Melodramo**, ki samo potrjuje režiserjevo zabredlost v lasten manierizem.

Vmesni čas madžarskega filma v začetku osemdesetih let je bil tako čas medle proizvodnje kakor tudi politične naelektrčnosti v intelektualnih krogih. Na eni strani je bilo vse pod »policijsko« kontrolo (mimogrede, prilepili so mi starejšo prevajalko, ki me je skoraj za roko vodila skozi filme in med madžarske filmarje), na drugi strani pa so bile v vsakem kotu gostilne strastne verbalne erupcije, ki so neusmiljeno udrihale čez totalitaristični režim in po vsiljenih sovjetskih bratih. Vse je bilo na videz dovoljeno, vendar je bilo tudi vse odlično kontrolirano, perspektive pa ni bilo nobene, saj je bil padec realnega socializma še daleč. V zraku je bila parola umetniki »ustvarjajte«, delavci delajte, policaji pa preverjajte. Atmosfera je bila povsem kafkijanska.

Danes v madžarski kinematografiji še vedno teče vmesni čas, toda dokaj razvidno se profilira nova proizvodna, kulturno-industrijska in nenazadnje tudi estetska platforma. Morda je prav Madžarska med bivšimi državami realnega socializma v tem pogledu najdlje. In če jo primerjamo s Slovenijo, potem smo pri nas v krepkem zaostanku. Pa opišimo nekaj razsežnosti nove madžarske kinematografske konstelacije.

Stalinizem, travmatično leto 1956, ledena leta po padcu Hruščova, ki so še kako zaznamovala Madžarsko, so še vedno tematska stalnica nacionalne kinematografije. Čeprav so najboljša dela o teh zadevah nastala prav v času represivnega režima, ker so k tem temam pristopala posredno in na metaforični ravni, pa možnost necenzuriranega pristopa prav gotovo predstavlja izziv. Toda dispozicija tega izziva družbeno-kritičnim filmom letošnjega festivala ni bila v prid. Se najbolj prav **Madžarskemu rekvijemu** Karolya Makka, ki je med drugim zaslovel prav s filmom **Ljubezen**, ki na intimističen način govori o stalinističnih čistkah. V zadnjem filmu se je namreč preizkusil v spektakelski formi. Marta Meszaros pa je v **Dnevniku za mojega očeta in mater** ohranila familiarno-intimno razsežnost, zato je tudi njena filmska pripoved na politično temo bolj zanimiva. Pa še je bilo filmov o zgodovinskih in političnih travmah.

Potem je tu sedanost, predvsem mestna ali kar budimpeštansko velemestna. Pravijo, da je kritične trenutke socialno-politične transformacije, ki so v največji meri zadeli prav mlade, najbolj zadel in filmsko interpretiral Istvan Szabo v filmu **Sladka Emma, draga Bobbe**. Socialni rob, potepuštvu, kriminal, odtujenost in podobne stvari pa so v središču filma Janosa Rozse **Tatiči**, ki pa se je žal zapletel v nerazrešljivo zanko, ko je skušal fikcijo dobesedno graditi na dokumentarističnih postavkah.

Najbolj zanimiva filma na festivalu (med tistimi, ki mi jih je uspelo videti) pa sta bila svojevrstna »tragedija« in svojevrstna »komedija«, seveda po madžarsko. Kaj drugega naj bi bil temeljni zastavek sodobne madžarske fikcije,

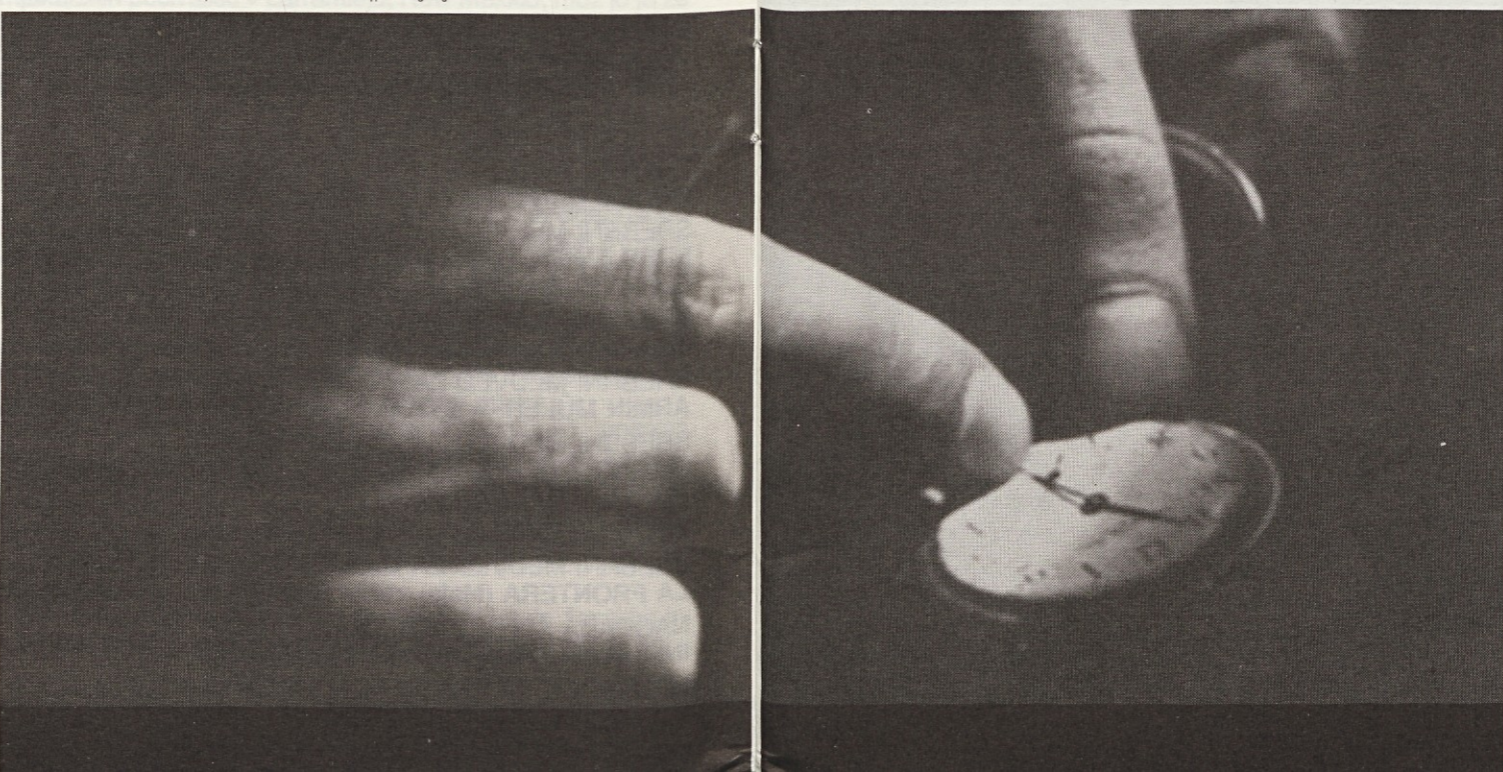
kot prav denar, oropan denar, ki ti pride po naključju v roke, in se ti potem postavlja moralno vprašanje, ali si tudi sam posredno kriv. Ta dilema, ki jo narekuje na eni strani kar vulgarno podjetništvo in na drugi strani socialna beda kot zapuščina bivšega režima, pa je zanimiva še toliko bolj, ker je artikularna skozi sliko (črno-belo, kot pristoji) in zvok, ne da bi ta razcep razcepil tudi sam film. Gre za film Janischa Attile **Senca na snegu**. Naslov zabavne komedije **Evropa kamping** režiserja Szoke Andrasa pa pove, da avtorji filma menijo, da je Madžarska več kot ruralno-ekso-tičen prostor za prihajajoče evropske turistične sladokusce. No, film ni samo odlična reklama za tovrstne turiste, ampak tudi niz zanimivih gagov, med katerimi so nekateri kar briljantni.

Opisal sem le t.i. avtorsko-ambiciozne filme. To pa še zdaleč ne pomeni, da se madžarska kinematografija ne preizkuša tudi s t.i. komercialnimi filmi. Doslej sicer brez vidnih uspehov, vendar pa je strategija nove državne kulturne politike na filmskem področju takšna, da na različne načine stimulira in celo subvencionira žanrsko, celo populistično produkcijo. S temi potezami pa še zdaleč ne zanemarja »visokega« nacionalnega programa.

In Madžarska je tudi med prvimi državami bivšega real-socialističnega bloka, ki je ustanovila filmsko fundacijo (*Motion Picture Foundation of Hungary*), torej institucijo, ki je organizirana tako, kot so »inštituti« za film, nacionalni filmski centri ali posebne agencije v vseh zahodnoevropskih državah.

SILVAN FURLAN

SENCA NA SNEGU (ARNYEK A HAVONJ), REŽIJA JANISCH ATTILA



BEOGRAD JIM IN JOHNNY V ŽIVO

Ob pogledu na britanski imperij, ki je imel samega sebe za »največjega od vseh modernih imperijev«, se še tako zlonamerni opazovalec ne more ogniti svojevrstnemu spoštovanju: v 19. stoletju, na samem višku svoje moči, je ta imperij obsegal četrtino Zemlje in četrtino človeštva vseh celin. Veščina vladanja tako raznoliki skupini ljudi je porodila angleško svetovljansko, le-to pa slavna poročila BBC (po mnenju mnogih najboljša tovrstne svetovne agencije; navsezadnje se k njenemu *World Service* zadnje čase zateka tudi tretji kanal Televizije Srbije) in nič manj slavni londonski »festival festivalov«, ki je navsezadnje svojevrsten vzor FEST-a.

Kratek kulturološki izlet je bil nujen za razumevanje konteksta, v katerem je bilo vzgajano občinstvo, ki se tako zavzeto zanima za Evropejcem praviloma nerazumljive kulture, kakor tudi kinematografske dosežke teh kultur. Žato bo londonski filmski festival po definiciji vselej ostal pred FEST-om in drugimi podobnimi svetovnimi festivali. Druga plat medalje pa razkriva, da je tovrstna sposobnost *digestiranja* oddaljenih kultur (ki manjka Slovanom) možna edinole z gledišča subtilno prikrite superiornosti. Praksa je sicer nekoliko bolj sofisticirana in bolj razsvetljena od ameriške *melting pot* inačice, vendar pa razumevanje in naklonjenost do tujcev vselej spremlja bolj ali manj večje prikrit rasizem. V trenutku, ko se počutijo inferiorne (po zahodnjaških merilih) pred, denimo, ameriški vlaganji, nemško produktivnostjo ali japonsko tehnologijo, postanejo Britanci ranljivi, muhasti, neobjektivni in nostalgčni. Eksperiment z *BBC World Serviceom* razkriva predvsem njegovo usmerjenost na določeno občinstvo oziroma ceh. Tako kot je BBC navkljub vsej dinamiki notranjih odnosov v Jugoslaviji pravzaprav dolgočasen, tako bi tudi preprosta preslikava programa londonskega festivala v te kraje verjetno pustila za sabo opustele dvorane. Tako je tudi podpisnik pričujočih vrstic, nekoč ostrega kritika FEST-a, letošnji festival demantiral z elementarno demonstracijo »specifičnosti«. Beograjsko občinstvo očitno sledi svojim lastnim pravilom, saj ima, tako kot vsako drugo, svoje ljubljence. Žato je z ovacijami pričakalo Jima Jarmuscha (**Noč na Zemlji**) in Nikito Mihalkova (**Urga**). »*Veseli me, da veste, kdo sem*«, je priznal Jarmusch, več kot očitno presenečen nad navdušenim sprejemom. Precej več olja od nekaterih re-snih gostov (direktor festivala v San Sebastianu Rudi Baret, francoski kritik Yan Lardeuox) je na ogenj prillil Johnny **Cry Baby** Depp: zaradi svojih izjav, zaradi najstniškega obleganja hotela Hyatt, zaradi *special guest star* nastopa na koncertu *Partybreakers* v beograjskem SKC. Prava zvezda festivala pa je bil nedvomno Emir Kusturica - in to še najmanj zaradi tega, ker je bila tudi prisotnost Jarmuscha, Deppa in njegovega sodelavca Miljena Kljakovića (*Feliks in Cezar* za scenografijo filma **Delikatesa**) predvsem njegova zasluga. Kaj je torej dajalo pečat letošnjemu FEST-u: določena ekskluzivnost, dobra izbira filmov (predvsem po zaslugi zasebnih distributerjev) in fanatično občinstvo, ki je complete kart za projekcijo ob 21. uri razgrabilo že v predprodaji, na polnočnih projekcijah pa napolnilo dvorano do zadnjega sedeža. *The last*, četudi za tiste, ki kaj dajo na to, *not the least*, ste v Centru Sava

med projekcijami lahko srečali vsaj nekaj sto ljudi, ki so bili lepše oblečeni od vas. Vse to je FEST '92 naredilo za najuspešnejšega v zadnjih nekaj letih.

Zanimivo pa je, da sta bila sorazmerno slabo obiskana vzporedna programa: izčrpana retrospektiva filmov Claudea Chabrola (28 filmov) v *Jugoslovanski kinoteki* in izbor desetih francoskih filmov ob štiridesetletnici revije *Cahiers du cinema*. Ponoven ogled Chabrolovih filmov priča o tem, da bi ta avtor svoj sloves mirno zgradil tudi povsem neodvisno od Novega vala. Tudi Eric Rohmer (**Moja noč z Maud**, 1969) je avreolo novovalovca izrabil manj kot, denimo, Jacques Rivette (**Pariz je naš**, 1961), izrazit novovalovski eksperimentator. Največji seveda ostaja Godard. Njegovi filmi tudi najbolje kljubujejo času, medtem ko se Truffautovo delo ob soočenju s strogo rekapitulacijo izkaže za precej bolj ranljivega. Navsezadnje podobno trdi tudi sam Chabrol, saj je v pogovoru s selektorjem FEST-a Nebojšo Djukelićem zatrdil: »Zame je najboljši film še vedno **Do zadnjega diha**. Pristop je bil čisto drugačen, zelo moderen. Truffaut, Rohmer in jaz smo bili vse preveč klasični.« Za podpisnika, ki je nekoč v vsaki svoji kritiki najmanj enkrat omenjal Godarda, je pravo malo odkritje pomenil film Andreja Techineja **Kraj zločina** (1986), zelo prefinjeno, četudi pogojno žanrsko zaznamovano delo. Tako kot Godard v filmu **Do zadnjega diha**, je tudi Techine drugačen prav tam, kjer se vsi preizkušajo.

Letni presek skozi svetovno produkcijo dovolj očitno kaže, kako malo je pravzaprav filmov, ki so etično in estetsko do-rečeni, če sploh ne iščemo tistih, za katerimi bi stal zaprt filozofski krog oziroma vsaj individualno, samobitno avtorsko pojmovanje sveta. Vendar pa je glavni festivalski program vseeno ostal dovolj provokativen, da je razmišljajočemu občinstvu ponudil nekaj pomembnih problemov sodobnega filma. Tako nas denimo film **Delikatosa** napoti na mejo, pred katero stoji »moderno pojmovanje medijev, skladno z odkritji drugih medijev« (pozitivno), za njo pa se razlega področje »nesmiselnega epigonstva v mehničnem prenašanju postopkov iz drugih medijev v danega« (očitno negativno). Ali filmska priredba gledališkega dela zares brezpogojno sodi v drugo skupino? V primeru pritrdilnega odgovora bi se vse prehitro odrekli filmov, ki so izšli iz evropske gledališke tradicije, denimo Ophulsove **Lole Montes** (v programu desetih francoskih filmov) ali Carnejevih **Otrok galerije**. Če pa ostane-mo zgolj pri sodobnem francoskem filmu in njegovi zvezi z video-spotom, tedaj v prvo skupino sodi Jean-Jacques Beineix, v drugo pa Luc Besson. Zato tudi nismo v dvomih, kam uvrstiti debitantsko delo režiserjev reklam in spotov Jean-Pierre Jeuneta in Marca Caroa, četudi je bilo mnenje občinstva deljeno.

Drugo vprašanje, ki se ob tem zastavlja, pa je odnos med deli, ki so uspela na ravni »množičnih medijev«, in drugimi, ki pričajo o »umetniškem« uspehu. Na tovrstnih prireditvah so praviloma predstavljena skupaj, čeravno gre na vrednostni ravni pogosto za mešanico »bab in žab«. S stališča »množične mediologije« sta med najzanimivejšimi zagotovo **Zločin na valovih** (*Point Break*, Kathryn Bigelow) s senzacionalnimi posnetki, še bolj pa **Sam doma** (*Home Alone*, Chris Columbus), ki poleg zabavljaškega *appeala* in očitnih božičnih *box-office* namenov razkriva tudi nezamisljiv krščanski pod-kontekst. Velja ga iskati predvsem v t.i.m. zbornosti cerkve (kraj pomiritve s sovražniki, a tudi najbližjimi; kraj zbiranja), gašenju svečnikov s krščansko

ornamentiko pred odhodom v »pravično« vojno (torej v obrambo ognjišča) ter nenazadnje tudi v vrnitvi domov, k družinskemu jedru in energični toleranci (energični do nebodigatreb, toleranci do sosedu). **Sam doma** je prvi na lestvici etične pravilnosti.

»Umetniški« tabor (**Evropa** Larsa Von Triera, **Visoke pete** Pedra Almodovarja, **Barton Fink** bratov Coen) pa očitno vodijo povsem drugi kriteriji, nenazadnje tudi zaradi dramaturške problematičnosti naštetih del. Film **Visoke pete** iz anekdotske šarade preraste v dramo (kar je odlika vseh Almodovarjevih del), v **Barton Finku** pa je položaj natanko obraten: v določenem trenutku drama odstopi prostor prostim asociacijam. S tega dovolj purističnega stališča so veliko čistejša dela, kot so denimo **Dokaz** (*Proof*, Jocelyn Moorhouse) in celo **Metuljeva krila** (*Alas de mariposa*, Juanmo Bajo Ullo). Če pa pristanemo na mnenje

žirije tokijskega festivala in celo nekaterih kritikov, da **Mesto upanja** (*City of Hope*, John Sayles) zasluži naslov filma leta - vendar ne zaradi doseženega rezultata, temveč zaradi metod in namenov -, tedaj bi ga mirno podelili tudi kakemu vzhodnoevropskemu ali celo domačemu filmu, če je le kritičen do družbenih anomalij. Vse bolj se namreč zarisuje ločnica med liberalnimi parodiki (denimo, Altman) in levo deklariranimi satiriki (Sayles).

Vse preveč zahtevno bi bilo naštetim avtorjem postavljati za vzor filme kakega Hitchcocka in od njih pričakovati hkratni obstanek v obeh kategorijah - kot uspešnih predstavnikov art in komercialnega filma. Temu se je morda približal Bruce Beresford s filmom **Črna obleka** (*Black Robe*), saj lahko pričakuje dober sprejem pri strogo omejeni kasti spoštovalcev kinematografskega konformizma, umetniške koordinacije in lovcev na teze.

Naj za konec le še poudarimo, da se je letošnji FEST spret-no ognil slehernemu epigonstvu v slogu »Znova smo moderni«, kakor, denimo, navdušeno naslavlja svoj tekst neki vzhodnoevropski kritik. FEST je, nasprotno, kljub uvodoma omenjenim omejitvam v tem trenutku in na teh geografskih širinah nedvomno ena bolj glamuroznih in kozmopolitskih prireditev.

GORAN GOCIĆ

MONTE CARLO POD TERASAMI CASINA

Monte Carlo - ob tem imenu se mi zbuja spomini v zvezi s čudovitim britanskim baletnim filmom iz zgodnjih petdesetih let, **Rdeči čevljički**, ki je zaznamoval mojo mladost. Pinije na modrem ozadju, marmorna stopnišča in bele vile, vrvež v casinu in ob predstavah *Ballets Russes de Monte Carlo* in poslednje sekvence filma: Moira Shearer teče po stopnišču terase pod casinom, skoči čez stebričasto ograjo, tenčice večerne obleke zafrfotajo in - telo leži na železniških tirih tam daleč spodaj. No, danes bi ob takem dejanju pomečkali le kako gredico tulipanov, ki že cvetijo ob tem času, se prikotrljali na streho Vasarelyjevega umotvora hotela Loews in sosednjega avditorija, kjer se je v februarju odvijal 32. televizijski festival v Monte Carlu. Kaj je še ostalo od čara Monte Carla petdesetih let, ko je bil glavni delničar mogočne SBM, *Societe des Bains de Mer*, petičnež Onassis, ki ni dovolil zidati nebotičnikov in hotelov za »salami turiste«!? No, nebotičniki so zrasli, turisti so prišli, predvsem tisti poševnooki, ki pa seveda ne jedo sendvičev s salamo.

Festival je bil že takrat, recimo v zgodnjih šestdesetih, menden, vendar silno raznorodn in žanrih predstavljenih TV programov. Monden je še vedno, a v tekmovalnem in spremljevalnem sejemskem delu zelo seriozen in definiran. Zanj prireditelji s ponosom pravijo, da je »butični«, medtem ko so sejmi v Cannesu bolj »supermarket«.

V dveh tekmovalnih kategorijah, ki nas zanimajo - TV film (fiction) in mini serije - se skuša Evropa upreti vedno močnejši ameriški prevladi na tržišču medijev. Z raznimi koprodukcijskimi povezavami to sicer počasi uspeva, vendar prihaja med potencialnimi udeleženci (kot povsod v Evropski skupnosti) do nesporazumov.

Mimo favoriziranih in za Nimfe (nagrade festivala) določenih del bi predstavila svoj izbor oz. nekatere spremembe. Recimo, da je v umetniškem smislu najpretenoznejša »mitteleuropska« tendenca. V prvi vrsti serija **Milena**, producentov FR 3 in Bavarie, o kateri bomo še slišali in baje tudi gledali na programu TV Slovenije. Pod režijskim vodstvom Vere Belmont sledimo zvezdnikoma Valerie Kaprisky in Stacyju Keachu v življenjski zgodbi prijateljice Franza Kafke, Milene Jesenske, od njenih dunajskih dni do smrti l. 1944 v Ravensbruecku. Spet dva zvezdnika: Anouk

PRIZOR S SNEMANJA FILMA **VISOKE PETE** (TACONES LEJANOS, 1991) PEDRA ALMODOVARJA.



Aimee in Michel Piccoli (prislužil si je le skromen *special mention*) v filmu znanega režiserja Eduarda Molinaroja **L'Amour Maudit de Leisenbohg** po noveli Arthurja Schnitzlerja (producenti: FR 3, Progefi, Canal +, Groupe Kirch, Muenchen). Temačna in mitteleurovska atmosfera par excellence! Prav nič temačna, a vendar spada v ta krog, **Strauss Dynasty** (produkcija Beta film), ki jo je režiral Marvin J. Chomsky. Spominjamo se ga po razkošnih serijah **Anastasia**, **Peter Veliki** idr. Tudi zasedba je razkošna: Anthony Higgins, Edward Fox, John Rys-Davies, Cherie Longhi in sir John Gielgud v vlogah raznih Straussov in njihovih sodobnikov. Začuda tako avstrijski kot češki tekmovalni prispevek ne sledita temu trendu, pač pa bi lahko sem pristeli švicarski **Das Vergessene Tal** (FS DRS, Norddeutscher Rundfunk, NDR, ORF) režiserja Clemensa Klopfensteina. Odlično narejeno delo z vzdušjem **Vie Male** (glavna nagrada režije novinarjev za TV film).

Močne in tudi nagrajene so bile skandinavske televizije. Finska **House of Cards** v kategoriji mini serij (režiser Eija Elina Bergholm), ki je bila v jeseni že nagrajena s *Prix Italia*, je

v Monte Carlu prinesla nagrado za žensko vlogo Sari Paa-volainen. Švedska je odnesla zlato nimfo v kategoriji mini serij za delo **The Wall Climber** (produkcija SvTI, režiser Rummle Hammerich). Z aktualnimi socialnimi in politični problemi so se ukvarjali Nemci v filmu **Elsa**, zaslužili srebrno nimfo za najboljši scenarij filma **The Deal**, Američani pa nagrado za film **Lethal Innocence** (problem posvojenih otrok). Predvsem pa seveda Angleži z **Alive and Kicking**, z zlato nimfo za najboljši TV film. Režiser Robert Young, produkcija BBC, malo znana igralska imena, a žgoča in aktualna tema: rehabilitacija zasvojenecv z drogo, da postanejo »živi in brcajo« v nogometnem klubu.

O tendenci kriminalk, thrillerjev, akcijskih in vohunskih filmov pa res ne moremo govoriti. To je vsakdanjost! Kriminalke po starih, znanih predlogah. Komisar Maigret v švicarski izvedbi, francoski **Nestor Burma**, zvezdnik John Hurt v seriji **Red Fox** (London Weekend Television) s srebrno nimfo za moško vlogo in ista nagrada za režiserja Paula Wendkosa za **Presumed Guilty** (World International Network, USA) z Martinom Sheenom. Isti Martin Sheen v ita-

lijanski seriji **Chi Tocca Muore** (ITC, Beta, TF 1, SFP, Raidue, režiser Piernico Solinas). **Grass Roots** (World Vision Enterprises, USA, režiser Jerry London) s Corbinom Bernsenom (**LA Law**) bomo kmalu videli pri nas. Torej, v glavnem vse zelo evropsko, nekaj preverjene ameriške kvalitete, vedno pa kaj novega in navdušujočega iz Kanade. Tako **Conspiracy of Silence**, serija, ki smo jo nedavno gledali v Sovinem programu, ter **The Scales of Justice** (Alliance International, režiser Sturia Cunarsson), o znanem in zelo bizarnem kriminalnem dogodku v Kanadi. In kot sonček - očarljiva kanadska otroška serija **Road to Avonlea** (produkcija Sullivan Inc., režiser Paul Shapiro), ki pripoveduje o doživljajih male Sare Stanley, ko se iz mestnega okolja vrne na idilično podeželje k kopicu sorodnikov.

Sonce tudi ni prenehalo sijati nad riviero in na pohajkovanje je zvalo prenekaterga udeleženca festivala. Brez strahu se mu je izpostavila tudi Gina Lollobrigida, predsednica žirije za TV film, in pri tem izjavila, da danes za zvezdnike ni več pod častjo nastopati v TV filmih in serijah. Upam, da je to »razvidno iz priloženega«.

VALERIE KAPRISKY V SERIJI
MILENA VERÉ BELMONT




**ALENKA
ZUPANČIČ**

Imeti ljubimca. Pri petnajstih letih. Vzhodnjaka, bogataša. Moškega, ki v življenju ne počne nič drugega kot to, da se spozna na užitek.

Diskretnega, inteligentnega, s črno limuzino. Prelepo, da bi bilo res ali preveč res, da bi bilo lepo? To bo zdaj vprašanje.

Ljubimec je zadnji film Jean-Jacquesa Annauda (pri nas se ga spomnimo predvsem po filmu **Ime rože**), posnet po istoimenskem avtobiografskem romanu - uspešnici Marguerite Duras. Prvi na »hit paradi« publike, v očeh kritike umeščen od nule do zvezd, po mnenju Marguerite Duras pa slab film, oziroma natančneje, ponesrečena adaptacija njenega romana. Kar zadeva oceno filma, se tu pridružujemo kritiku **Pariscopea**, ki pravi: »Film, ki ni podoben nobenemu drugemu filmu«.

Annaud se očitno rad spopada z literarnimi svetinjami. Toda **Ljubimec** ni le spopad s tekstom, je predvsem spopad s podobo. In to v dveh smislih. Po eni strani s podobo Avtorice, Marguerite Duras, in po drugi strani z večnim problemom, kakšno podobo dati »fizični ljubezni« na filmu. Kar zadeva slednje, je Annaud nedvomno dokazal, da meja pornografija/»fikcija« ni vprašanje podobe same (koliko pokažeš oziroma »daš v videnje«), temveč je vprašanje scenarija, torej vprašanje, kot kaj to podobo »prodaš«, kam v njej umestiš točko gledalčeve identifikacije. Pokaže namreč kar precej.

Kako pa je s podobo Avtorice? Marguerite Duras pravi, da njena podoba ni dobra, da je prelepa in zato ves čas gledamo njo, namesto da bi gledli to, kar ona vidi. Igralka je res lepa, toda problem ni v tem. Je v strukturi same zgodbe, tako tiste scenarija kot tiste romana. Ne gledamo je enostavno zato, ker je lepa, temveč zaradi tega, kar počne in kako to počne. Še tako lepa ženska, ki bi, denimo, dve uri pletla nogavice pred kamero, po vsej verjetnosti ne bi uspela zadržati na sebi pogleda gledalcev. In to, kar počne mlada junakinja v filmu (in v knjigi), je daleč od štrikanja nogavic in zelo blizu temu, čemur pravimo fantazma, skupaj z njej lastno močjo »pritegovanja pogleda«. Vse skupaj je posredovano s perspektive »oddaljenega pogleda«. Marguerite Duras na stara leta pripoveduje o nekem segmentu svoje mladosti v Indokini, ko je (v določenem družinskem kontekstu, ki nikakor ni nepomemben) spoznala tega moškega, ki je postal, kot se temu reče, prvi moški v njenem življenju. Znotraj tega okvira zdaj nastopi pravi fantazmatski scenarij. Tisti, ki ga je zrežirala v mladih letih in na kraju samem. Prav za to namreč gre. Petnajstletnica ustvari,

»organizira« neko zgodbo, zgodbo, ki njo samo absolutno fascinira in ki vsaj deloma sloni na zgodbi neke druge bele dame, ki je imela kitajskega ljubimca, ki ni zdržal ločitve in se je na koncu ubil. Gre torej za zgodbo, kjer so vloge točno določene že vnaprej: on ljubimec (in po možnosti ne zaljubljenec, saj ljubezen oslabi »veščino«), posvečen v skrivnosti užitka, izkušen v obravnavi ženskega telesa, bogat in hkrati pripadajoč drugemu svetu (prepovedan v

»moralni« belcev njenega tedanjega okolja). Kot »osebnost« je zreduciran na nekakšno »falično silhueto«: »Telo je suho, brez sile, brez mišic, lahko bi bil bolan ali v obdobju okrevanja, je golobrad, brez druge moškosti kot tiste spola /.../, ne gleda ga v obraz«, pravi knjiga. Ona je še otrok, ki uživa v tej dvojni trgovini užitka-brez-ljubezni, za katero je prepričana, da se izide brez preostanka. In seveda se ne. Najprej zanj, ki se noro zaljubi, čeprav ve, da zveza ni možna (pa ne le zaradi »barvnih« in stanovskih razlik, temveč - kar ga še posebej zlomi -, ker ga ona noče, noče ga drugače kot ljubimca iz svoje zgodbe in mu vseskozi pripoveduje, da to počne zgolj zaradi denarja in užitka.) Usoda mladega Kitajca tako postane tragedija bitja, ki se je nehote ujelo v fantazmo nekega drugega bitja in ki v nekem trenutku ne zmore več, ne zmore več igrati vloge, ki mu je v njej namenjena. Takoj ko zapusti Indokino in njega v njej, se stvari začnejo obračati. Bolj ko se ladja oddaljuje od Indokine, bolj se začne krhati okvir tamkajšnje zgodbe, fantazme: »... in potem je jokala, ker je mislila na tega moškega iz Cholena in ni bila več povsem prepričana, da ga ni ljubila z neko ljubeznijo, ki je ni videla, ker se je izgubila v zgodbi kakor voda v pesku, in ki jo odkrila šele sedaj, v tem trenutku ...«. - To je trenutek izmenjave dveh pogledov, pogleda »od znotraj« in pogleda »od zunaj«: pogleda dekleta, ki si uprizoni idealno iniciacijo v skrivnost užitka ter pogleda (»zrele«) ženske, ki v tem za nazaj prepozna vzrok ljubezni, uspelo srečanje, toda uspelo srečanje, ki je v trenutku svojega nastopa ušlo zavesti deklice, zatopljene v lastno zgodbo. Nauk je na dlani, fantazma ni nekaj, kar zapolni manko, nemožnost spolnega razmerja, temveč v prvi vrsti tisto, kar onemogoči, da bi se uspelo spolno razmerje zapisalo kot tako za subjekt. Da bi bilo to mogoče, bi se moral subjekt nahajati hkrati znotraj in zunaj, v postelji z ljubimcem in na ladji za Evropo, v vzhodnjaškem budoarju užitka in za pisalnim strojem v Franciji. Od tod druga fantazma, fantazma izgubljenega raja, zamujene priložnosti, fantazma, po kateri bi zavest sovpadla s stvarjo samo: »Če bi le tedaj vedela ...« Vendar pa ta perspektiva izgubljenega raja ni niti perspektiva knjige niti perspektiva filma. Le-to bi lahko umestili natanko na križišče, na prelomnico obeh zgodb, obeh fantazem. Je zgodba o uspelem srečanju, ki je tako (uspelo) le za ceno osnovne zaslepitve. Ali drugače rečeno, zgodba o uspelem srečanju, ki je uspelo le za publiko, gledalce.

Če se torej vrnemo k izhodiščnemu vprašanju: Za publiko prelepo, da bi bilo res, za oba akterja pa preveč res, da bi bilo lahko lepo.

SVETI »MACGUFFIN« GRAAL

V filmu Terryja Gilliana **Fisher King** je nedvomno eden najlepših prizorov tisti, ko se yuppiejevski Jack Lucas, ki je zapadel v depresijo, ker se ga je (prav presenetljivo) polotil občutek krivde, da je s svojim ciničnim čvekanjem po radiu kreiral »angela pokončevalca«, ki je pobil nekaj yuppiejev v njihovem baru -, ko se torej ta Lucas ves potrt neke noči znajde ob reki ali, bolje, na dvojnem robu: na robu mesta, med smetmi, in na robu smrti. Tu ga z divjim »purističnim« besom (nad »brezdomci in pedri«) napadeta mlada delikventa, tedaj pa se zgodi nekaj nenavadnega, na pol sanjskega: iz teme zakričijo in vzniknejo razcapani fantomi, ki Lucasu kot nekakšne viteške karikature priskočijo na pomoč.

Lucasa, to kreaturo modernih povzpeticov, torej v trenutku narcistične krize in »slabe vesti« (oziroma ko se znajde v patološki razsežnosti) reši srednji vek, »večni« srednji vek, ki ga - kot pravi Umberto Eco (v *Travels in Hyperreality*) - »nenehno sanjamo«, sanjamo kot otroštvo ali »prvotno sceno« naše modernosti.

In tako oni prizor ob reki prejme mitično »poglobitev«, saj ustreza srednjeveški legendi, po kateri naj bi se pohabljeni Graalov vladar za razvedrilo ukvarjal z ribolovom - od tod njegov vzdevek Kralj Ribič (slovenski prevod naslova filma - »Kraljevi ribič« - je torej zgrešen) -, in prav ob vodi naj bi ga prvič srečal tudi vitez Perceval, ki išče Graal. (V Wagnerjevi operi *Parsifal* je kralj ribič Amfortas). V filmu Robin Williams kaže dovolj znamenj, da bi njegov lik zmešanega profesorja srednjeveške književnosti, Parry, utegnil biti »newyorški« Perceval, ki je odkril Graal v reviji za arhitekturo, na fotografiji, ki kaže milijarderja s srebrnim pokalom; pravzaprav nič nenavadnega, saj so Graal nazadnje videli leta 1921 med izkapaninami v Balbecku.

Graal je starofrancoska beseda, ki je nastala iz grškega izraza *krater* (tj. trebušast vrč za mešanje vina z vodo), morebiti prek latinskega *cratis*, »lesa«, zagotovo pa prek poznolatinškega *gradalis*, »skodelica«, »latvica«. Etimologija potemtakem dopušča, sklepa Claude Levi-Strauss v svoji študiji (prevedeni v knjigi *Oddaljeni pogled*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1985), da iz Graala naredimo predmet, ki je prišel z neba in ki so mu pripisovali mistične moči.

Razlage o krščanskem izvoru tega mita so resda prevladujoče, toda nekateri so se ozirali tudi v Egipt in antično Grčijo

ter v legendah o Graalu našli odmev prastarih kultov, zvezanih s smrtjo in vstajenjem kakega boga. Neka eksegeza, navaja Levi-Strauss, se navdihuje pri iranskih izročilih in omenja pravljico, povezano z neko teorijo hermetičnih filozofov iz helenističnega Egipta, ki so jo na Zahod prinesli Arabci, pravi pa, da se je božja modrost spustila na zemljo v velikem kelihu in dovolj naj bi bilo, da se je kdo vanjo potopil, pa je dosegel najvišje spoznanje: pravi krst razuma.

Sodobnejše razlage v legendah o Graalu odkrivajo elemente iz keltske mitologije, katere odlomki so se ohranili v stari valižanski in irski literaturi. Tako naj bi bil Graal ena izmed tistih čudežnih posod (krožnikov, košar, skodel, pivskih rogov ali kotlov), ki oskrbujejo tistega, ki jih uporablja, z neusahljivo hrano, včasih pa mu dajo celo nesmrtnost. Vodna nagnjenja Kralja Ribiča povezujejo z nekim nadnaravnim bitjem, z blagoslovljenim Branom iz valižanskih mitov, ki se

ujema z irskim bogom Nuadujem (čigar ime pomeni prav »ribič«, in oba imata čudežen meč in magičen kotel). Kraljeva pohaba (s sulico prebodena noga) naj bi bila prisposoda za njegovo spolno nemoč ali moralno nevrednost (v Gilliamovem filmu je »brezvestni« Jack Lucas zaznamovan prav s slednjo, čeprav se tudi ženske bolj ali manj otepa), oboje pa naj bi povzročilo propadanje kraljevstva, jalovost ljudi, živine in polj (film **Kralj Ribič** je gotovo mogoče gledati tudi kot varia-

cijo na temo »*decline of american empire*«, toda variacijo, ki se prav prek mita o Graalu ogreva za regeneracijo). Najbolj znana različica zgodbe o Graalu pa je seveda tista, ki jo je v letih 1170-1180 spesnil Chretien de Troyes pod naslovom *Perceval ali povest o Graalu*. Toda ta Chretienova pesnitev je imela ravno dovolj »vrzeli«, da je lahko nastala cela serija »nadaljevanj« (npr. »Gavainovo nadaljevanje«, imenovano po vitezu protagonistu, ali Manessierovo in Montreuilovo nadaljevanje, imenovano po domnevni avtorji) in »remakeov«, kar je v enem stoletju dalo prav enormen Graalov ciklus. Robertu de Boronu pripisujejo *Knjigo o Graalu* (napisano v letih 1230-40), ki sta jo Gaston Paris in Jacob Ulrich predelala v prozo in leta 1886 izdala pod naslovom *Merlin ali knjiga o Graalu*.

V *Merlinu* (opiram se na izpopolnjeno verzijo tega dela, ki je leta 1980 izšla pri pariški založbi Stock) je Graal skleda, iz katere je Kristus jedel med poslednjo večerjo. Jožef iz Arimateje, vojak v službi Poncija Pilata, je to skledo našel in vanjo prestregel Odrešenikovo kri, ko ga je na križu prebodla Longinova sulica. Po Kristusovem vstajenju in pogovoru z Jožefom je bila ta skleda poistovetena z mašnim kelihom, s posodo, v kateri se obnavlja misterij utelešenja. Kristus pa je Jožefu iz Arimateje tudi naročil, naj poskrbi za varuhe svete posode: tako je Graal zaupan Bronu ali Hebronu, imenovanem Kralj Ribič, ki mora dragoceno relikvijo prenesti na Zahod, v Avalon (Anglijo), kjer je z njo povezan nastanek Arturjevega kraljevstva. Z Robertom de Boronom torej postane Graal otipljivi simbol milosti, ki jo je Bog naklonil Angliji (Levi-Strauss sicer meni, da je de Boron skušal Angliji pripisati enako častiljive krščanske starine, kakor so tiste, ki so se z njimi v Franciji med velikim obredjem kronanja ponášali kapetinški kralji).

Toda v Angliji, kjer so poganski Saksonci napadali kristjane, se mora prej roditi nekdo, ki bo vedel, kakšna milost je deželo doletela, ki bo prepoznal tistega, ki mora utemeljiti kraljevstvo, in tistega, ki mora najti relikvijo; nekdo, ki bo znal razbrati znamenja in jih ob enem dovolj dvoumno pojasniti, da bi se božji nameni nemoteno izpolnili; torej nekdo, obdarjen s preroškimi darom, ki so mu ga s poznavanjem preteklosti podarili demoni (le-ti so ga prek inkubov tudi zaplodili), in s poznavanjem prihodnosti sam bog. To je Merlin, hudičev sin, ki ga je bog rešil, in je kot

tak emblematična krščanska figura človeštva, na vekomaj obsojenega na greh, toda z možnostjo odrešitve.

Merlin je obenem tisti, ki je *Auctor* ne le kot garant (kar pomeni *auctor* v latinščini) Arturjevega kraljevstva, marveč tudi kot avtor same legende o Graalu (pri Robertu de Boronu jo namreč medtem, ko jo uresničuje, narekuje svojemu »pisarju« Blaisu). In ta Merlinova »verzija« zgodbe o Graalu je neposredno povezana z ustanovitvijo Okrogle mize. Takole govori kralju Utarpendragonu: »*Jožef (iz Arimateje) se je z družino in velikim številom ljudi umaknil v puščavski predel. Tedaj pa je zavladala huda lakota. Ljudje so se pritoževali Jožefu in ga prosili, naj vpraša boga, zakaj morajo tako trpeti. Gospod je ukazal Jožefu, naj postavi mizo po vzoru na tisto s poslednje večerje in naj na sredo položi skledo, iz katere so Jezus in njegovi učenci jedli med poslednjo večerjo. Jožef je tako storil in eden izmed njegovih svakov, Bron, je ujel ribo, ki so jo položili poleg sklede. S pomočjo te sklede so bili ločeni dobri od slabih. Tistemu, ki je lahko zasedel mesto ob tej mizi, so bile izpolnjene vse želje. Eno mesto pa je vendarle ostalo prazno, v spomin na tisto, ki ga je zasedal Judež med poslednjo večerjo in ki ga je moral zapustiti, ko se je odpovedal Odrešenikovi družbi. Ti mizi sta torej v tesni zvezi, saj je Gospod ljudi ob tej drugi mizi napolnil s svojo milostjo. Zato to skledo njeni varuhi ime-nujejo 'graal', ker jim je dala takšno milost. In zato boš, Utarpendragon, če se hočeš ravnati po mojem nasvetu, ti postavil tretjo mizo...«*

Seveda ima tudi ta »tretja miza«, narejena kot posnetek posnetka, svoje prazno mesto, toda le-to zdaj pomeni, da krog izbranih - imenovana je namreč Okrogla - ni sklenjen: na neki točki je manjkav. To prazno mesto ne napotuje več na Judeževu, marveč prej na tisto, kar tej tretji mizi kot posnetku posnetka manjka: to je prav Graal (vsa zgodba o Graalu je kajpada zgodba o iskanju tega »MacGuffina«). In mar je Graal sploh kaj drugega kot ime za tisto, kar manjka? Ali kar v vsaki domnevni celoti naredi majhen »krater«, ki jo spodnaša, odpira drugam in ždi kot možnost predruženja.

ROBIN WILLIAMS IN JEFF BRIDGES V FILMU **KRALJ RIBIČ** (THE FISHER KING, TERRY GILLIAM, 1991).



NOČI ČAROVNIC IN GROZE V HONG KONGU

Na Daljnem vzhodu obstaja imperij filma, ki se nenehno vpisuje v filmski spomin s tem, da ga le redki opazijo. Če pa že kdo opazi to svojevrstno cesarstvo groze, potem je to čisti slučaj, kajti azijska horror produkcija ne pozna zvezdniskega sistema pošasti, kot ga na drugem koncu sveta, v Hollywoodu, predstavljajo filmi o Freddyju Krugerju (**Nightmare on Elm Street 1-6**), Michaelu Myersu (**Halloween 1-5**) in Jasonu Voorheesu (**Friday 13th 1-8**). Serijski morilci v hollywoodski produkciji se torej filmski publiki znajo prikupiti, za kar skrbijo tako igralci kot producenti - posledica tega pa je, da so vedno manj morilci in vedno bolj serijski. Ortodoksni horror tako izgublja svoje bistvo in svojo moč. Če so omenjeni trije psihopati nekoč še znali koga razstaviti na organe, potem dandanes njihovo delo nadaljujejo drugi, neznani B-morilci, ki ponavadi ne postanejo serijski. Hollywoodska A-horror-produkcija se torej vedno bolj nagiba v samoparodiranje in poskuša grozljivo speljati na tir komedije (**House 1-3**, **Fright Night 1-2** etc.), medtem ko v Hong Kongu še vedno traja noč živih mrtvecev, kot si jo je svoje dni zamislil George Romero, in zdi se, da tam še vedno snema Herschell Gordon Lewis. Že bežen pogled v azijsko zakladnico filmske groze nas prepriča, da je 2000 manijakov dobilo svoj novi dom. V Hong Kongu MPAA (*Motion Picture Association of America* - po naše cenzura) ne obstaja. V Hong Kongu vsi snemajo in gledajo vse.

Hongkongška in sploh azijska filmska produkcija je strogo žanrska: deli se na horror, akcijske thrillerje in horror-komedije, čeprav lahko velik del filmov, ki vsako leto preplavijo južnoazijski trg, razvrstimo tudi na romantične ali »straight« komedije, ali pa na bizarne pornografske filme. Vsi pa se od ameriških, se pravi hollywoodskih, razlikujejo po vizualnem udaru, ki ga sestavljata grobo in nebrzdano nasilje ter odvratnost, ki sta v že omenjeni hollywoodski produkciji podvržena tako moralnim kot filmskim normam. Te norme v hongkonškem filmskem svetu preprosto ne obstajajo in ker ne obstajajo niti sindikati, ki bi združevali filmske igralce, režiserja in producenta tako nič ne omejuje v tem, kaj lahko od igralca zahteva in česa ne. Če tako na filmu vidite, da nekdo izbruhne polna usta stonog (**Centipede Horror**, Keith Li), zagori polit z bencinom (**Vengeance is mine**, Chi Li) ali pa pije živalsko kri in uživa njene možgane (**We are going to eat you**, Tsui Hark), potem vedite, da se to zares dogaja, ali bolje, se je zares dogajalo z druge strani ekrana takrat, ko je film nastajal. In ker tudi scripti ali kakšne snemalne knjige ne obstajajo, je film tako dobesedno utelešenje in popolna rekonstrukcija ideje, ki jo je določen

režiser v določenem trenutku imel v glavi med snemanjem filma. Vse gre torej »v živo«, tudi groza in gnus, ki ju v azijskem horrorju doživimo v nerazredčnih dozah; to pa zato, ker sta bila tako groza kot gnus neposredno posneta. K specialnim efektom se pri hongkonškem filmu zatekajo samo takrat, ko je to resnično nujno.

Potem ko je kung-fu žanr počasi zamrl - ker so ga izmolzili do konca, pa tudi zato, ker je tragična smrt s platen zbrisala Brucea Leeja, edino pravo zvezdo tega žanra - se je hongkongška kinematografija usmerila v eksploatacijo tradicionalne mitologije in starih kitajskih legend, še posebej tistih hongkongških, ki so na-

stajale pod vplivom vdora zahodnjaške kulture. Že tematika sama je tako tiho vpila po horror žanru in tako sta se v okviru te usmeritve kmalu formirale dve podzvrsti. Prva je avanturistični *fantasy* o duhovih in njihovih odnosih in komunikacijah z ljudmi: ljubezen med duhom in živo osebo, večni boj med ljudmi in mitološkimi pošastmi, iskanja mističnih mest in podobna tipologija, strnjena v filmu, ki ga je leta 1983 posnel Tsui Hark in ima naslov **Zu Warriors of the Magic Mountain**. Film zajame kitajsko folkloro, ki se prepleta s hollywoodskimi specialnimi efekti, s stripovsko akcijo, odvratnostmi in spektakularnostjo - kratka, idealen primer hongkonškega filma. Tsui

Hark pa je tudi ime, ki stoji za prepovedom in preorientacijo hongkonškega filma. Tsui Hark, Vietnamec po rodu, je ustvaril producentsko podjetje *Workshop*, ki ga sestavljata on in njegova žena, velika zagnanost ter nešteto prebliskov, ki se izkristalizirajo skozi njegove filme, od katerih nekateri predstavljajo sam vrh hongkonške produkcije: **The Butterfly Murders** (1979), **We are going to eat you** (1980), **Zu Warriors of the Magic Mountain** (1983) in mega-hit **Chinese Ghost Story**, ki ga je za Harka zrežiral Ching Siu-Tung leta 1987 (film je do sedaj doživel že dva sequela z istim »castom« in isto ekipo). Ostale *fantasy* avanture, ki najbolje ilustrirajo

idejo hongkongškega filma, in ki so nastajale skozi sedemdeseta in osemdeseta, so še **Wolf Devil Woman** (Chang Ling), **Monkey War** (Chang Ching), **The Thrilling Sword** (Chang Shing; Sne-gulčica in sedem palčkov, ki srečajo mitološke pošasti), **Magic Spell 1 & 2**, **Picture of a Nymph**, **Golden Swallow**, **Nine Demons** (vse Chang Shing), **The Swordsman in Devil Design** (oba King Hu).

Druga podzvrst pa so ortodoksni »gross-out« horrorji/*monster movies*, katerih glavna tema je obsedenost človeškega bitja z duhom ali demonom. V tej podzvrsti se srečamo z drugačno tradicijo, tradicijo filmskih pošasti, kot so vampirji,

zombiji, volkodlaki, alieni in androidi, mimo katerih se mora glavni junak prebijati, gledalec pa skozi parado neverjetnih grozot, na katere se skozi dozdajšnje hollywoodsko »gross-out« produkcijo še zdaleč nismo uspeli aklimatizirati. In čeprav ti filmi temeljijo na vizualnem šoku, na prikazovanju ogabnih dejanj in groteskni bitij, ki so izvrševalci le teh, v sebi vseeno skrivajo tisto pravo atmosfero in stil grozljivke, ki se v modernem Hollywoodu izgublja v navalu moralistično - klišejskih »horromedij«; če se spomnimo na zgodnje filme Maria Bave, Daria Argenta in Ruggera Deodata bomo videli, da se je hongkonški horror nezavedno naslonil ravno nanje in na njihovo

PROSPEKT ZA FILM **KROGLA V GLAVI** (BULLET IN THE HEAD, REŽIJA JOHN WOO)

JOHN WOO

BULLET IN THE HEAD



LIKE THE BEST OF FRIENDS, NOW THE WORST OF ENEMIES !!

MORILEC (THE KILLER, REŽIJA JOHN WOO)



prefinjeno in hkrati perverzno prikazovanje umorov in žrtev. Naslovi in imena, ki potrjujejo ta stil, so **Evil Cat**, **The Seventh Curse**, **The Fury from Heaven** (vse Dennis Yu; vožnja skozi obsedenost z demoni, voo doo magijo in seks), **Escape from Coral Cove**, **Ghost Snatchers** (T. Chang; vodni zombiji, iz katerih se cedi slanica, plus borba med dobrim in zlim v zakleti hiši), **Possessed 1&2**, **Black Magic 1&2**, **Black Magic with Budha** (vse Ho Menga; harekrišnovci v borbi z zlimi duhovi in sedemletni otroci v vlogi krutih maščevalcev). Ostali manj znani naslovi filmov so še **Haunted Madame**, **Kung Fu Zombie**, **Esprit d'amour**, **The Iceman Cometh**, **Sketch of Psycho**, **Heartbeat 100**, **Blood Sorcery** etc. Nekateri od teh filmov vseeno odkrito kažejo vpliv Hollywooda in ameriškega filma, kot npr. **The Iceman Cometh**, ki je nekakšna kopija **Highlanderja**, **Black Magic with Budha** je toliko podoben filmom Herschella Gordona Lewisa, da bi ga lahko uvrstili med njegove, če v njem ne bi igrali Kitajci, nešteti ostali filmi pa so le različice in remakei azijskih krvavih nizkobudžetnih uspešnic, ki se izven Hong Konga le redko prebijejo.

Sadistično prikazovanje nasilja in gnusa se v določenih filmih, ki jih na površino bruha neodvisna hongkongška produkcija, sprevrže dobesedno v test vzdržljivosti za gledalca in po ogledu kakšnega od teh se filmi kot npr. **Cannibal Holocaust** Ruggera Deodata ali pa **Salo** Piera Paola Pasolinija zdijo kot del večernega programa kakšne nacionalne TV hiše. V filmih **Red Spell Spells Red** in **The Accident**, recimo, od demonov obsedeni ljudje raztrgajo še živo žival kos za kosom, piščancem »v živo« odgriznejo glave, raztrgajo žabo in požrejo njeno drobovje; v **The Rape After** pošastni dojenček skoči iz materinega trebuha in razkosa zdravnika; **The Devil** - iz razsutega človeškega črevesja lazijo škorpioni, pajki in podobna golazen, etc. Masakriranje in sadizem pa verjetno dosežeta vrh v bolezensko realističnem filmu **Men Behind the Sun** a.k.a. **Black Sun 731**, ki ga je posnel T. F. Mous, prikazuje pa izživljanje japonskih vojakov nad ujetniki tokom okupacije Kitajske med Drugo svetovno vojno: enemu od ujetnikov najprej zamrzne roke, potem mu jih pomočijo v krop in mu nato dobesedno zdrgrnejo meso s kosti; drugega spustijo v komoro, kjer je pritisk tako visok, da žrtev eksplodira v redeč oblak mesa in krvi. Po stopnji brutalnosti temu filmu sledita še **Flesh and the Bloody Terror** (Ken Yung) z eksplisitnimi scenami posilstev in **We are going to eat you** (Tsui Hark) s plastičnim prikazovanjem kanibalizma. Ob vsem tem se je treba zavedati, da azijska kinematografija pri tovrstnih prizorih ne pozna rezov - prizor spremljamo od začetka do konca in prav nič ni prepuščeno naši domišljiji.

Kljub krvavi originalnosti hongkongškega horrorja v domovini Hollywooda in v ostalem svetu še največ pozornosti vzbujajo ultranasilni thrillerji, akcionerji in gangsterske sage, od katerih nekateri trajajo tudi preko dveh ur. Za igralce v teh filmih je značilno, da bolj ali manj vse

kaskaderske prizore odigrajo sami, in nekateri med njimi presegajo vzdržljivost kaskaderjev iz filmov tipa **Total Recall** in **Terminator 2**. Nedvomno je eno glavnih imen teh ekscenčnih krvnih kopeli John Woo, talentiran režiser, ki je hkrati tudi vodja komercialno uspešne filmske firme **A Better Tomorrow** (ki je seveda podružnica Harkove **Workshop**). Tisto, kar se vam bo vtisnilo v spomin pri teh akcionerjih, je stil in ne toliko zgodba ali vsebina. Če si ogledate Woojev film **The Killer**, vam bo končno jasno, kaj je to drugačen pristop do nasilja in kako zgle-da resnični gangsterski masaker. **The Killer** pa poleg vsega prinaša tudi dve vzhajajoči vzhodni zvezdi, to sta Chow Yun Fat (»bad guy«) in Danny Lee (»good guy«), s katerima se, ne glede na to, kaj se na ekranu dogaja, lahko hitro identificirate. Če sledimo tej (krvavi) liniji, bomo naleteli še na filme, kot so **Killer Angels** (feministična vigilanca plus suženjstvo otrok v Saudski Arabiji), **The Big Heat** (hongkonški **Dirty Harry**, v katerem je glavni policaj zreduciran mladane na kup mletega mesa, a na koncu vseeno zmaga), **Police Story** (Jackie Chan dokaže, da ni le kung-fu klovn), **Armour of God 1 & 2** (Jackie Chan v enem manj krvavih filmov imitira Indiano Jonesa), **City Wars** (Sun Chungova gangsteriada s Chow Yun Fatom), **Vengeance is mine** (izjemno krvav thriller Chi Lija), **Just Heroes**, **Tragic Hero**, **Gunmen**, in filmi Raymonda Leunga, nekakšni kloni filma **Killer Angels**.

In kako hongkongški film vpliva na Hollywood? Če pogledamo Carpenterjev fantasy **Big Trouble in Little China**, ki je hongkonški produkciji še najbolj podoben, vidimo, da ne dovolj, ali bolje, skoraj nič. Box-office **Big Trouble in Little China** je bil enak nuli in je tako od novih posnemanj odvrnil še tiste režiserje, ki so imeli v planu remake kakšnega hongkongškega akcionerja ali pa njegovo presaditev na ameriška tla. Toda Hollywood ne odneha zlepa, in tako naj bi v bližnji prihodnosti posneli ameriško verzijo Woojevega **Killerja**, v glavnih vlogah pa naj bi se, če prisluhnemo govoricam, znašla Richard Gere kot policaj in Denzel Washington kot killer. Če dobro premislimo, bi Ameriki vsekakor bolj koristila kvalitetnejša prekravitev videotek s hongkonško produkcijo, kot pa snemanje njenih remakov. Značilnega stila in specifičnega okolja Hollywoodu tako ali tako ne bo uspelo zadeti.

Največ gledalcev v hongkongških kinematografih pa naberejo s »poofi« in »slapsticki«, ki parodirajo vse tisto, kar verodostojno predstavlja horrorje, akcionerje in fantasy žanr - s tem seveda, da ne zanemarjajo nobene od sestavin, iz katerih so le-ti sestavljeni. Če govorimo o hongkongški komediji, potem govorimo o res pravi komediji, ponavadi histerično smešni in preprosti do skrajnosti, na trenutke celo poneumljeni do neznosnosti, kar seveda zahteva od nje okolje, v katerem nastaja. V njej ravno tako nastopajo filmske pošasti, največkrat vampirji in zombiji, le da se ne ravna po zahodnih (hollywoodskih) zakonitostih - volkodlaki ne reagirajo na srebrne krogle, vampirji so odporni na česen in se

jih s križem ne da ubraniti. Prihajajo od vsepovsod, med drugim tudi iz straniščnih školjk, uničiti pa se jih da na najbolj nemogoče načine, tudi tako, da takemu živemu mrtvecu pokažeš kosmato zadnjico, ali pa uriniraš v elektrificiran bazen, medtem ko te zombi drži. Vse skupaj torej zgleđa kot smešna plat jina in janga, ekstremno parodiranje borbe med dobrim in zlim - sicer pa, če je že v Aziji vse ekstremno, zakaj ne bi bila potem še komedija? Tudi naslovi največjih uspešnic so dovolj zgovorni: **Haunted Cop Shop 1 & 2**, **Happy Ghost 1, 2 & 3**, **Spooky Family**, **Mr. Vampire**, **The First Vampire in China**, **Spirit vs. Zombie**, etc. Tiste zahodnjaku bolj razumljive in smešne komedije pa so burleskne predelave hollywoodskih uspešnic, kot npr. **Encounters of the Spooky Kind 1 & 2** (Samo Hung), **The Dead and the Deadly** (Wu Ma) in vzhodnjaške bondiade tipa **Aces to Places** a.k.a. **Mad Mission 1,2 & 3**, ki so se vrtele tudi pri nas kot edini predstavnik hongkongškega »spoofa«. V tej vrsti filmov lahko srečate tudi kakšno pozabljeno hollywoodsko zvezdo, ki se je dandanes spomnijo samo še v Hong Kongu, npr. v **Mad Mission 3: Our Man from Bond Street** se pojavi Richard »Jaws« Kiel.

Ne glede na to, kaj si boste ogledali iz hongkongške žanrske produkcije, nikoli ne boste prikrajšani za ogromne doze akcije in nasilja ali pa humorja in preprostosti. Problem je le v tem, ali vam bo te filme uspelo kje najti (tu mislim predvsem na videoteke), kajti hongkongška produkcija je še vedno precej neodkrita zakladnica neverjetnih in nepričakovanih doživetij. Tisti najbolj neucakani lahko pišejo na naslov: Ronald Lee, 61A Walker Street, New York, NY 10013, kjer se nahaja eden redkih zanesljivih dobaviteljev hongkongških filmov v zahodni svet, ki vas bo izdatno založil s katalogi. Filme boste dobili pod naslovi, ki smo jih objavili v tekstu, možno pa je, da se na različnih trgih malce preoblikujejo. Včasih je vredno brskati in čakati, in če dobite karkoli, seveda vzeti. Ob gledanju teh filmov se vam bo verjetno prvič posvetilo, da mogoče obstajata dva različna planeta, ki pa se oba imenujeta Hollywood.

Pričujoči tekst je predelava člankov *From Asia With Blood* in *Nights of the Hopping Dead*, ki sta bila objavljena lani v *Fangor*iji, in seveda posledica lastnih izkušenj.

POEZIJA JE ZAVEST NEVROTIKOV

KAKO JE PASOLINI POMOČIL KAMERO V POLPREMI GOVOR



**LUKA
NOVAK**

Brati Pasolinijeve teoretične tekste, ki so izšli v zbirki *Empirismo eretico*, je naporno dejanje. *Redundanco smo si ljudje »izmislili«* zato, da bi se lažje sporazumevali, da bi si med vodilnimi mislimi lahko oddahnil. Pasolini se nanjo požvižga in svoj tekst tako »nabuta« s pomeni iz različnih disciplin, da se zdi vsaka interpretacija podobna fotokopiji na recikliranem papirju. Ta kolumen je seveda prekratek, da bi lahko podrobneje podali ali premislili Pasolinijevo filmsko teorijo, zato bomo enostavno skicirali dva teksta, ki sta za razvoj t. i. tehnike polpremega govora odločilnega pomena: *Intervento sul Discorso libero indiretto in Il cinema di poesia* (oba iz leta 65, slednji tudi v slovenskem prevodu, Ekran 88). Pasolini je, kot je bilo svoj čas v navadi, svoje filmske ideje izpeljal iz lingvistike. Polpremi (ali prosti odvisni) govor ni samo lingvistična oblika, ki služi podajanju izrečenega brez narekovajev, pač pa je tudi (in za Pasolinija predvsem) pisateljska tehnika, ki jo uporablja večina pripovednikov pri posredovanju svojih junakov (lahko tudi takrat, ko je roman pisan v prvi osebi). Bistveni pogoj za »pravi« (pošteni) polpremi govor je socialna zavest, ta pa implicira posnemanje junakovega jezika (dialekta etc.), ki ne more biti avtorjev. Če je jezik junaka in avtorja isti, potem imamo opravka z notranjim monologom, kjer je razlika zgolj psihična oz. stilistična. Pasolini je ugotovil, da italijanska literatura (od Danteja naprej, vendar s presledkom do Manzoni) na veliko uporablja polpremi govor (v tej tehniki je lahko napisana cela knjiga, ne da bi v njej zasledili dejansko slovnično obliko), vendar tako rekoč samo kot stilistični ornament: visoki literarni jezik malo flirta z nizkim jezikom ljudstva. Iz tega sledi, da piščoča buržoazija spodnjih slojev nikoli ni predstavljala kot »enakovrednih jezikovnih partnerjev«, marveč jih je vedno enačila s sama sabo (skratka, vkomponirala jih je v svoj jezik in miselne procese), kar je po Pasoliniju ne samo totalitarizem, ampak že kar rasizem. Avantgarde (tako tiste z začetka stoletja kot tiste iz šestdesetih let), ki so postulirale smrt tradicionalnega jezika in njegove logike (trenutek »nič«, ki uvaja nov jezik ali jezik B), so se ujele v isto past, s tem da so namesto romanesknega junaka enostavno inkorporirale recipienta oz. bralca (usmerile so se pač v »posnemanje prihodnosti«). Pasolini vidi problem drugje: to ni dualizem dveh jezikov (A in B), temveč jezik X, ki je jezik v razvoju. Ta pa se razvija tako hitro, da mu je mogoče slediti samo na znanstveni način, torej z marksistično analizo v literaturi. To je Pasolini tudi sam poskusil v petdesetih letih, ko je pisal romane in v njih »posnemal« jezik rimskih bogat, vendar se je stvar izjalovila. Zakaj? Preprosto zato, ker je prihajajoči tehnicizem prehitro ustvarjal nov tip delavstva, da bi ga bilo še mogoče ujeti v enega izmed dialektov ali žargonov. Italijanski proletariat se je v postindustrijski dobi že preveč identificiral z jezikom tovarne (torej z jezikom delodajalca): na jezikovni osnovi ga ni bilo več mogoče ločiti od drugih slojev. Jezikovna uravnilovka - to je Pasolinijeva varianta »slepe ulice«. Ker torej jezika postindustrijske tovarne ni več mogoče posnemati, propade tudi »pristni« polpremi govor v literaturi, in ker je ta socialno pogojen, z njim izgubi smisel tudi vsak marksizem. Ko nekaj propade (o sistemih ali ideologijah prav

iz tega razloga na moremo več govoriti) in začenja hkrati nastajati nekaj drugega, se pojavita dve stvari: nostalgija po nekdanjih idealih (Pasolini jo je skušal izraziti v svojih dramah) in pa pomanjkanje novih kategorij, ki bi izražale nastajajoče. In v takih primerih se veliki duhovi ponavadi zatečejo v formalizem oziroma v tehnicizem. (Ne nazadnje je nastanek moderne dobe pogojen z dejstvom, da so Avguščina odstavili s filologijo in estetiko.)

Pasolini se je »prelom« z marksizmom lotil povsem zavestno, in sicer tako, da je z literature presedlal na t. i. »film poezije«. Njegova glavna teza je, da je film povsem iracionalna, subjektivna in onirična umetnost. Govorica filma ne pozna slovarja, režiser jemlje slikovne znake iz kaosa. Logično bi bilo, da bi se film razvil v nekakšno slikovno poezijo, zgodilo pa se je ravno nasprotno: zgodovina filma je zgodovina nenehnega posilstva in pervertiranja njegove poetične narave. Film je postal prav tako narativen kot njegov zgled iz 19. stoletja, namreč pripovedna literatura. Buržoazija je svet okoli sebe, naj je bil še tako drugačen, objektivizirala in ga snemala tako, kot ga je videla in kot si ga je sama tudi mislila. Pasolini se nato sprašuje, če je filmu še mogoče vrniti nedolžnost oz. ali je v filmu možna tehnika polpremega govora.

»Pristni« polpremi govor v slikah seveda ni izvedljiv, ker filmu manjka osnovni element socialne diferenciacije: jezik (torej dialekt ali žargon, ki naj bi se ga posnemalo). V literaturi je različne »jezike« teoretično mogoče klasificirati, film pa pozna samo različne »oči« (optike), ki jih je nemogoče definirati s sociološkega vidika. (Uravnilovka je potemtakem v filmu dana že a priori, in sicer v smislu »vsi smo si v percepciji enaki«). Zato je edina razlika, ki jo lahko režiser zazna med seboj in junakom, pravzaprav stilistične (psihološke) narave. To pomeni, da je polpremi govor v filmu neke vrste notranji monolog v slikah, pri katerem je po sili razmer (»brutalna« narava filma) odpadla abstrakcija mislenih procesov.

V praksi (Pasolini navaja Antonionija, Bertoluccija in Godarda) je stvar takale: Režiser z esteticistično vizijo si izbere katerokoli zgodbo in jo posname tako, da se »čuti kamera« (kajpak v nasprotju z objektivizirajočim filmom, kjer kamere nismo smeli čutiti). Ker je tak snemalni postopek navadno dokaj »deformiran«, je izbor junaka arbitraren: na platnu se pojavijo nevrotiki, ki niso več (kot pri literarnem notranjem monologu) iz režiserjevega socialnega, pač pa iz njegovega stilističnega okolja. Na ta način lahko postane kamera nekakšna zavest (poezija) nevrotičnega sveta. Ta je socialno, psihološko lahko čisto drugačen od režiserjevega, vendar je bistveno to, da obstaja stilistična afiniteta. Dogajanje se tako reflektira v kameri, kamera pa v dogajanju: osmotska percepcija ali percepcija per se. Kljub temu da smo Pasolinijevo teorijo izredno poenostavili, lahko rečemo, da se »film poezije« povsem ujema z vrhunci strukturalizma v šestdesetih letih. Znakologija je šla tudi pri Pasoliniju na račun smisla, vsebine. Ker pa je Pasolini svoje ideje nato tudi realiziral, se pritaknjemim pomenom ni mogel izogniti. In to se dogaja še danes, ko je Pasolinijeva komplicirana logika okužila nekaj mladih režiserjev.

STO NEPOZA KONČNIC

VIZIJA
**ZORAN
SMILJANIĆ**
SUPERVIZIJA
**MARCEL
ŠTEFANIČ, JR.**
REVIZIJA
**IVO
ŠTANDEKER**

EMPEROR OF THE NORTH POLE

Robert Aldrich, 1973
1 - mesarjenje na vlaku

ELECTRA GLIDE IN BLUE

James William Guercio, 1973
1 - Robert Blake ostane brez torza

FURY

Brian De Palma, 1987
1 - Cassavetes eksplodira

PREDATOR

John McTiernan, 1987
1 - ritualni dvoboj v džungli

HITCHER

Robert Harmon, 1986
1 - C. Thomas Howell se usmili R. Hauerja

VANISHING POINT

Richard Sarafian, 1971
1 - demonstrativni samomor dirkača

THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY

Sergio Leone, 1967
1 - v troboju pade »ugly«

INTERNAL AFFAIRS

Mike Figgis, 1990
1 - 9 otrok ostane brez očeta

NIGHTHAWKS

Bruce Malmuth, 1981
1 - Sly, preoblečen v žensko, šokira R. Hauerja

GOLDEN BULLET

Damiano Damiani, 1967
1 - lovec na glave pozabi dati miloščino

PERFORMANCE

Nicholas Roeg, Donald Cammel, 1970
1 - kamera gre s kroglo skozi možgane

GUARDIAN

William Friedkin, 1989
1 - žensko-drevo odžagajo z motorko

A BOUT DE SOUFFLE

Jean-Luc Godard, 1959
1 - Belmondovo groteskno umiranje

ZABRISKIE POINT

Michelangelo Antonioni, 1970
1 - Daria Halprin ukine materializem

FATAL ATTRACTION

Adrian Lynne, 1987
1 - Glenn Close utopljena & ustreljena

PAT GARRETT & BILLY THE KID

Sam Peckinpah, 1973
1 - J. Coburn ljubeče pokonča K. Kristoffersona

MISSOURI BREAKS

Arthur Penn, 1976
1 - Marlon Brando se zbudi s prerezanim glom

THE DEERHUNTER

Michael Cimino, 1978
1 - one-shot ruska ruleta

BLUE STEEL

Kathryn Bigelow, 1990
1 - policistka odstreli manijaka

KROTKI FILM O ZABIANIU

Krzysztof Kieslowski, 1988
1 - obešanje morilca

SCANNERS

David Cronenberg, 1981
1/2 + 1/2 - ob skaniranju en brat izgubi telo, drugi um

NORTH BY NORTHWEST

Alfred Hitchcock, 1959
2 - nočni alpinizem na gori Rushmore

BLADE RUNNER

Ridley Scott, 1982
2 - replikantom poteče rok trajanja

THE FLY

David Cronenberg, 1986
2 - Jeff Goldblum postane zdriz

TO LIVE AND DIE IN L.A.

William Friedkin, 1985
2 - junak umre pred negativcem

BONNIE AND CLYDE

Arthur Penn, 1967
2 - toča krogel v slow-motion masakru

BEN HUR

William Wyler, 1959
2 - odštevanka s konjskimi vpregami

JAWS

Steven Spielberg, 1975
2 - Robert Shaw postane topli obrok

YEAR OF THE DRAGON

Michael Cimino, 1985
2 - John Lone pogoltno kroglo

EXORCIST

William Friedkin, 1973
2 - demon Pazuzu križa duhovnika

BLOW-OUT

Brian De Palma, 1981
2 - John Travolta priteče prepozno

ROOKIE

Clint Eastwood, 1990
2 - fatalni zacveti čelo

PLAY DIRTY

Andre de Toth, 1969
2 - zavezniki zaveznikom fašisti

EASY RIDER

Dennis Hopper, 1969
2 - upornike streljajo, mar ne

TAXI DRIVER

Martin Scorsese, 1976
3 - pokol v bordelu

SOUTHERN COMFORT

Walter Hill, 1981
3 - cajunski banket s še toplo svinjino

DIRTY LITTLE BILLY

Stan Dragoti, 1972
3 - Billy dozori

BLUE VELVET

David Lynch, 1986
3 - Dennis Hopper reče svoj zadnji »fuck«

APOCALYPSE NOW

Francis Ford Coppola, 1979
3 - vzporedno klanje Marlona Branda in bika

ONCE UPON A TIME IN THE WEST

Sergio Leone, 1968
3 - kdor zadnji piska, je Henry Fonda

COTTON CLUB

Francis Ford Coppola, 1984
4 - step by step, Dutch is dead

MANHUNTER

Michael Mann, 1986
4 - Rdeči zmaj izpiše tri policajce

MCCABE AND MRS. MILLER

Robert Altman, 1971
4 - Warren Beatty zmrzne

LOLLY MADONNA WAR XXX

Richard Sarafian, 1973
4 - dvoboj hribovskih družin

HIGH NOON

Fred Zinnemann, 1952
4 - ob 12.20 je vsega konec

HOMBRE

Martin Ritt, 1967
4 - Indijanec potegne z belci

STATE OF GRACE

Phil Joanou, 1990
5 - slow-motion brizganje Ircev

STRAW DOGS

Sam Peckinpah, 1971
5 - dvocevka, palica, past in vrelo olje

MS. 45

Abel Ferrara, 1981
5 - histerično feministko ustavi ženska

BOXCAR BERTHA

Martin Scorsese, 1992
5 - železničarsko križanje sindikalista

ANOTHER 48 HRS.

Walter Hill, 1990
5 - katapultiranje moto-hipijev

RIDE THE HIGH COUNTRY

Sam Peckinpah, 1962
5 - oldtimerji vs. psihopati

MAD MAX

George Miller, 1979
5 - sadizem na tej strani zakona

BRING ME THE HEAD OF ALFREDO GARCIA

Sam Peckinpah, 1974
6 - Warren Oates se upre



LEGENDA

Zgoraj je 100 filmov z najbolji antologijskimi končnicami - surovimi, lepimi in nepozabnimi. Razvrščeni so po številu trupel, ki jih vzame showdown - upoštevali smo seveda le tista trupla, ki jih zabeleži tudi kamera. Vodilo za projekcijo je postopek, ubran v Kurosawinih Sedmih samurajih, kjer ima vodja samurajev vlogo števca.



Test

the

West



West

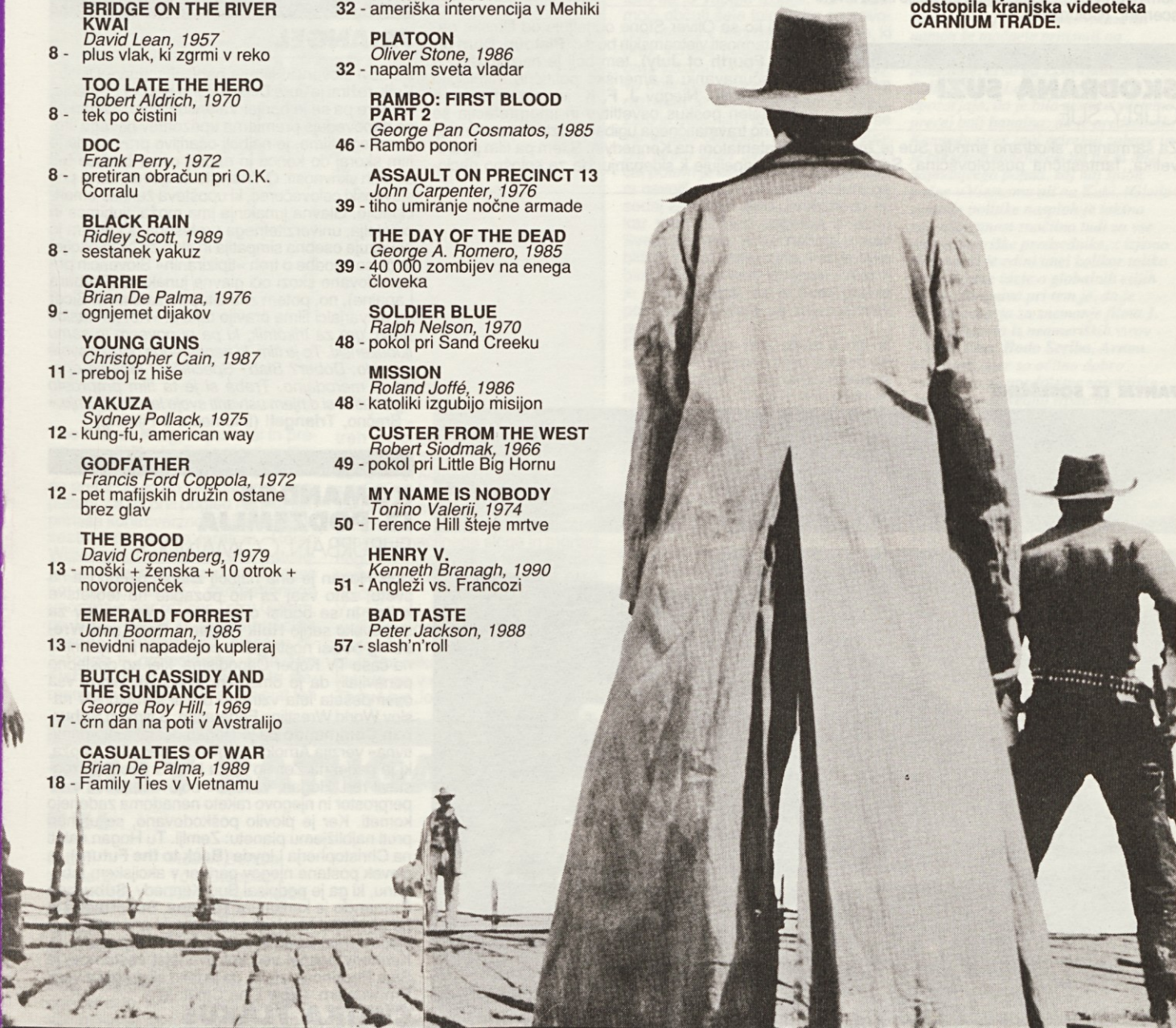


MADE UNDER SUPERVISION OF WEST PARK TOBACCO INC. RICHMOND V.A. USA BY TL

LUNA

- 6** - **MANIAC COP 2**
William Lustig, 1990
goreči policaj zažiga
- 6** - **MACBETH**
Roman Polanski, 1971
Macbeth ni kos prerokbi
- 7** - **BALKAN EXPRES**
Branko Baletić, 1986
revolveraški obračun med NOB
- 7** - **THE UNTOUCHABLES**
Brian De Palma, 1987
Odesa, U.S.A.
- 7** - **GETAWAY**
Sam Peckinpah, 1972
hotel Laughlin v krvi
- 7** - **BESTSELLER**
John Flynn, 1987
James Woods opravi vse sam
- 8** - **LONG RIDERS**
Walter Hill, 1980
zadnji rop v Northfieldu
- 8** - **BRIDGE ON THE RIVER KWAI**
David Lean, 1957
plus vlak, ki zgrmi v reko
- 8** - **TOO LATE THE HERO**
Robert Aldrich, 1970
tek po čistini
- 8** - **DOC**
Frank Perry, 1972
pretiran obračun pri O.K. Corralu
- 8** - **BLACK RAIN**
Ridley Scott, 1989
sestaneq yakuz
- 9** - **CARRIE**
Brian De Palma, 1976
ognjemet dijakov
- 11** - **YOUNG GUNS**
Christopher Cain, 1987
preboj iz hiše
- 12** - **YAKUZA**
Sydney Pollack, 1975
kung-fu, american way
- 12** - **GODFATHER**
Francis Ford Coppola, 1972
pet mafijskih družin ostane brez glav
- 13** - **THE BROOD**
David Cronenberg, 1979
moški + ženska + 10 otrok + novorojenček
- 13** - **EMERALD FORREST**
John Boorman, 1985
nevidni napadejo kupleraj
- 17** - **BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID**
George Roy Hill, 1969
črn dan na poti v Avstralijo
- 18** - **CASUALTIES OF WAR**
Brian De Palma, 1989
Family Ties v Vietnamu
- 18** - **FLESH + BLOOD**
Paul Verhoeven, 1985
kuga kot trojanski konj
- 22** - **CROSS OF IRON**
Sam Peckinpah, 1977
Steiner izgubi vod, Nemčija vojno
- 22** - **CONAN THE BARBARIAN**
John Milius, 1982
skrivnosti jekla
- 22** - **MAD MAX 2 - THE ROAD WARRIOR**
George Miller, 1981
post-nuklearni Stagecoach
- 25** - **SCARFACE**
Brian De Palma, 1983
Al Pacino brani dom
- 29** - **HUMANOIDS FROM THE DEEP**
Barbara Peeters, 1980
13 pošasti + 16 ljudi
- 32** - **EXTREME PREJUDICE**
Walter Hill, 1987
ameriška intervencija v Mehiki
- 32** - **PLATOON**
Oliver Stone, 1986
napalm sveta vladar
- 46** - **RAMBO: FIRST BLOOD PART 2**
George Pan Cosmatos, 1985
Rambo ponori
- 39** - **ASSAULT ON PRECINCT 13**
John Carpenter, 1976
tihu umiranje nočne armade
- 39** - **THE DAY OF THE DEAD**
George A. Romero, 1985
40 000 zombijev na enega človeka
- 48** - **SOLDIER BLUE**
Ralph Nelson, 1970
pokol pri Sand Creeku
- 48** - **MISSION**
Roland Joffé, 1986
katoliki izgubijo misijon
- 49** - **CUSTER FROM THE WEST**
Robert Siodmak, 1966
pokol pri Little Big Hornu
- 50** - **MY NAME IS NOBODY**
Tonino Valerii, 1974
Terence Hill šteje mrtve
- 51** - **HENRY V.**
Kenneth Branagh, 1990
Angleži vs. Francozi
- 57** - **BAD TASTE**
Peter Jackson, 1988
slash'n'roll
- 65** - **HEAVEN'S GATE**
Michael Cimino, 1980
rimska tehnika sreča Divji zahod
- 70** - **CHUKA**
Gordon Douglas, 1967
indijanski take-no-prisoners
- 77** - **MASSACRE AT FORT HOLMAN**
Tonino Valerii, 1974
pol ducata umazancev odkljuka utrdbo
- 80** - **COMMANDO**
Mark L. Lester, 1985
Schwarzenegger iztreblja
- 105** - **KILLER**
John Woo, 1989
profesionalca uprizorita genocid nad ninjami
- 113** - **WILD BUNCH**
Sam Peckinpah, 1969
slow-motion uvod v I. svetovno vojno
- 126** - **GLORY**
Edward Zwick, 1989
črnci letijo v nebo
- 189** - **MARCH OR DIE**
Dick Richards, 1977
tajska legija žari i pali
- 200.000** - **FAT MAN AND LITTLE BOY**
Roland Joffé, 1989
Hirošima & Nagasaki
- 5.000.000.000** - **BY DAWN'S EARLY LIGHT**
Jack Sholder, 1990
jedrski holokavst

Filme nam je velikodušno odstopila kranjska videoteka CARNIUM TRADE.



K MAREC N O

FANTJE IZ SOSEŠČINE BOYZ'N'THE HOOD

Reperji, v kino! V glavnih vlogah: Larry Fishburne, Ice Cube in Cuba Gooding jr. Trije fantje iz predmestja Los Angelesa odrasčajo v črnem getu, čemur bi mi rekli v vojnem področju. Zanje in za filmske fane ropi, preprodaja mamil in policijske racije niso nič nevsakdanjega. Ker pa celo tisti, ki nočejo imeti opravka s takšnim ali podobnim načinom življenja, niso varni pred svetom nasilja, priporočamo ogled filma tudi vsem še nedrogiranim slovenskim najstnikom in njihovim babicam. Vsekakor pa so **Fantje iz soseščine** sijajen debitantski film Johna Singletona in eden komercialno najuspešnejših novih ameriških filmov. Potemtakem gre še za en dokaz, da Američani ne in ne marajo »prvaka« črnega filma, Spika Leeja in da se mu bodo kot temnopolti verziji visokopoteznega woodyallenovskega intelektualizma morebiti maščevali na način, da bodo **Boyz'n'the Hood** vendarle dobili oskarja. Film je nominiran v dveh kategorijah: za režijo in za izvrstni scenarij. (Columbia)

SKODRANA SUZI CURLY SUE

Za šarmantno, skodrano smrklo Sue je življenje velika, fantastična pustolovščina. Seveda pa

nenehno testiranje otroške iznajdljivosti in domselnosti, kakršno je namenjeno potepuški siroti, ne bi bilo varno in prepletano z nežnimi emocionalnimi vezmi, ko bi nad njo ne bedel vagabundski James Belushi (**Only the Lonely**, »K-9«). Chicago bo usodna postaja njenega križarjenja, kajti Sue bo v bogati in lepi odvetnici Kelly **Drugstore Cowboy** Lynch videla nevarno teknico. Kar se tiče velikih blockbusterjev, je bilo že ob izteku osemdesetih jasno, da se film umika pred psihotičnimi velemestnimi temami in se uspešneje preizkuša v pripovedih o intimnejšem svetu povprečnega in prav zato za gledalca očarljivega junaka. Tako je spet napočil čas tudi za velike otroške zvezde. Curley Sue igra simpatična Alison Porter (**Parenthood, I Love You to Death**). In če je bila prav ona izbrana za nosilno vlogo v komediji, ki jo je režiral in zanjo napisal scenarij John Hughes (**Home Alone** z Macaulayjem Culkinom), potem je nesmiselno izgubljati še več besed.

J. F. K.

Bolj ko se Oliver Stone oddaljuje od filmske neposrednosti vietnamskih bojišč (**Platoon, Born on the Fourth of July**), tem bolj je neizprosni pri obračunavanju z ameriško politično mitologijo šestdesetih. Njegov **J. F. K.** je zelo direkten in frontalni poskus osvetlitve in interpretacije še vedno travmatičnega ugiibanja, kdo dejansko stoji za atentatom na Kennedyja. S tem pa film posredno napeljuje k sklepanju, da za splošno nacio-

nalno depresijo ni bila ravno usodna predsednikova smrt, temveč paranoidne politične spletke in zarote tistega časa. Z izrazito izstopajočim dokumentarizmom črno-bele fotografije ter njenim intenzivnim prepletanjem s pripovednostjo barv nas **J. F. K.**, če ne drugega, vsaj vzpodbudi k ponovnemu prelistavanju priročnikov o filmski montaži. Uradna verzija o atentatu na Kennedyja omenja natančno enega atentatorja, eno puško in tri izstreljene kroglice. Zato se lahko kar tako, zaradi refleksije same, vprašamo, ali je Stone z **J. F. K.** v Ameriki uspel zato, ker je morebiti sposoben režijske pronicljivosti Johna Forda in njenove montažne igre z eno najbolj ključnih sekvenc v zgodovini westerna, »dvoboja« v filmu **The Man Who Shot Liberty Valance** (1962)?! Ne, Kevin Costner ne igra Johna F. Kennedyja in Sissy Spacek ni Jackie Kennedy. Med številnimi zvezdniki v stranskih vlogah je tudi Tommy Lee Jones, eden izmed letošnjih oskarjevih nominirancev za najboljšo moško stransko vlogo. **J. F. K.** ima še sedem oskarjevih nominacij: najboljši film, scenarij po predlogi, režija, fotografija, montaža, glasba in zvok. (Warner Bros.)

TRIANGEL

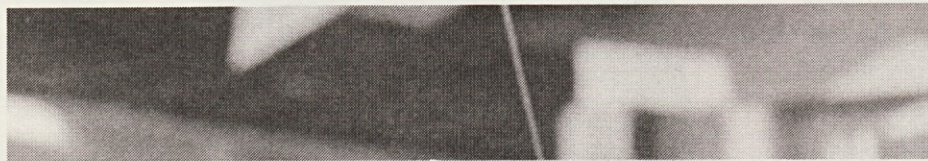
Za novi slovenski film je napisal scenarij Dimitrij Kralj, režiral je Jure **Do konca in naprej** Pervanje, kamere pa se je oprjel Valentin Perko. Kadarkoli se napoveduje premierna uprizoritev novega slovenskega filma, je najbolj očarljivo prav to, da je film skoraj do konca in naprej ovit v tančice teh ali onih skrivnosti. O **Trianglu** se govori, da je prvi slovenski celovečerec, ki upošteva žensko emancipacijo. Glavna junakinja ima moža, ljubimca in prijatelja, univerzitetnega profesorja, s katerim jo povezuje osebna simpatija in skrb za čisto okolje. In če so zgodbe o treh »tipiziranih« Slovincih pripovedovane skozi oči glavne junakinje (Barbara Lapajne), no, potem zna biti celo zanimivo. Sicer pa ustvarjalci filma pravijo takole: »**Kot že naslov pravi, gre za trikotnik, ki pa ni povsem in samo ljubezenski. To je film, ki neposredno odraža svoje poreklo: Dober? Slab? Specifičen! Mnenje enega ni merodajno. Treba si je ta film preprosto ogledati in si o njem ustvariti svoje lastno mnenje.**« - Srečno, **Triangel!** (Infomedia 3 Filming)

KOMANDOS IZ PODZEMLJA SUBURBAN COMANDO

Hulk Hogan je ena najbolj znanih osebnosti na svetu, zato vsaj za hip pozabite na teoretske knjige in se bodisi odpravite v svet na lov za stripovsko serijo **Hulk Hogan's Rock and Wrestling** bodisi nostalgичno pobrskajte po spominu na čase TV Koper-Capodistria, kjer so dosledno ponavljali, da je omenjeni mišičnjak skoraj vsa osemdeseta leta vztrajno branil šampionski naslov World Wrestling Federation. S filmom **Suburban Commando** pa je Hogan postal tudi »primitivna« verzija Arnolda Schwarzenegerja, »moža, ki je padel na Zemljo«, da bi se v vesolju vzpostavil red. Hogan, vesoljski bojevnik, prileti v hiperprostor in njegovo raketo nenadoma zadenejo kometi. Ker je plovilo poškodovano, se usmeri proti najbližjemu planetu: Zemlji. Tu Hogan naleti na Christopherja Lloydja (**Back to the Future**). In človek postane njegov partner v akcijskem toboganu, ki ga je podpisal Burt Kennedy. **Suburban Commando** je karikatura **Tarzana**, **Supermana** in heavy-metal ideologije obenem. V prvi vrsti pa je Hogan west-world revolvejš: Med tem, ko je B. Kennedy posnel več kot dvanajst vesternov, je Sam Peckinpah izjavil, da je tako ali drugače vsak film western. (New Line Cinema)

CVETKA FLAKUS

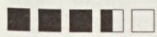
FANTJE IZ SOSEŠČINE



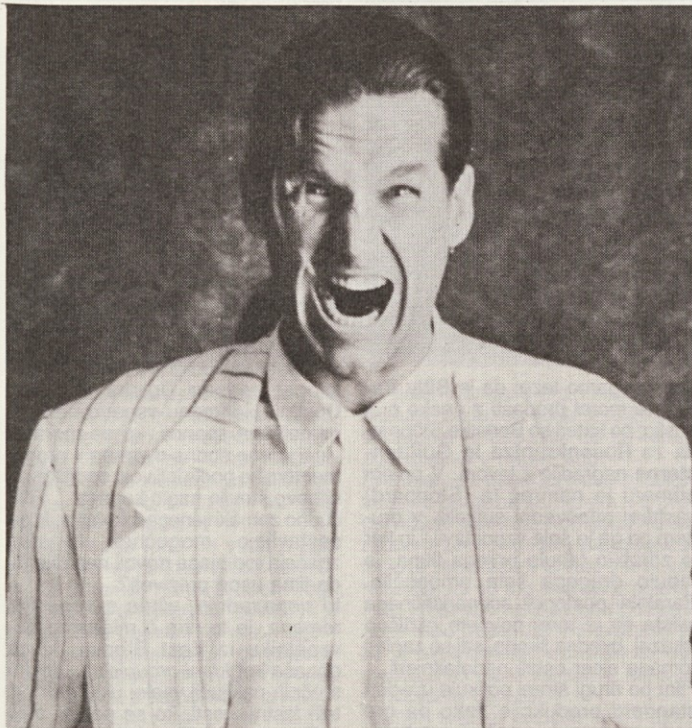
KRITIKA

KRALJ RIBIČ

THE FISHER KING



režija: Terry Gilliam,
 scenarij: Richard LaGravenese,
 fotografija: Roger Pratt,
 glasba: George Fenton,
 igrajo: Robin Williams, Jeff Bridges, Amanda Plummer, Mercedes Ruehl,
 producent: Tri-Star Pictures, ZDA, 1991.



The Fisher King, najnovejši in precej razvpiti film bivšega montypythonovca Terryja Gilliama, se je končno prebil do naših samostojnih kinoplaten. Že na prvi pogled nam ta film prinaša kontroveržno mešanico, ki jo sestavljata glavna igralca: Robin Williams kot simbol nečesa patetičnega in brezspolnega in Jeff Bridges kot predstavnik sarkastičnega uporništva, ter režiser Terry Gilliam, po filmih **Brazil** in **Pustolovščine barona Munchausna**, sinonim bizarnega in grotesknega. Film **The Fisher King** po svoje obrne te stereotipe in pokaže tisto skrito plat teh

treh avtorjev: Robin Williams se izkaže kot sočen komik, Jeff Bridges kot zrel karakterni igralec in režiser Gilliam kot filmar, ki je osvojil vse zakonitosti hollywoodske melodrame - uspešnice, in to tako, da ni zatajil svojega značilnega sloga in morbidnega občutka, ki daje tej nadgrajeni komediji pridih nelagodnosti in paranoičnosti.

Yuppijevski stan je v **Fisher Kingu** analiziran od znotraj navzven, poudarjena je mučna socializacija yuppieja kot nekakšnega "tretjega bitja", kot sta ga v grobem prikazala filma **They Live** Johna Carpenterja in kult-

splatter **Society** Briana Yuzne. Če so yuppieji v teh dveh filmih prikazani kot zajedalski sloj postmoderne družbe, jih **Fisher King** razkrije kot ljudi, ki so žrtve nekega določenega sistema in so na koncu svoje uspešne poti brez milosti soočeni z vprašanjem: Kaj zdaj? Ali je možna pot nazaj, se pravi v družbo, iz katere se je yuppie izobčil, kar v vsej moči občuti šele takrat, ko se govornica utelesi v neprištevnem killerju, ki brez vzroka pobije par yuppiejev - brez vzroka, če odpišemo Bridgesovo definicijo yuppieja kot pripadnika razreda, ki se množi sam s sabo; zato je med njimi toliko bebecv, ki se vsi enako oblačijo. Če je torej yuppie lahko žrtev svoje lastne govornice, potem je nekoč nekaj spregledal: ni osvojil stika z okoljem, katero ga sedaj zavrača - tisto prvobitno torej, kar nam Gilliam sugerira z vizijo Svetega grala, ki se nahaja v naši bližini in ga ravno zato, ker je tako blizu, iščemo celo življenje. Včasih je dobro vedeti, da je Sveti gral le posoda, iz katere se žejen človek odžeja.

Fisher King je film, stkan iz niti, ki se na prvi pogled zdijo preveč jasne in banalne, da bi lahko nekdo iz njih spletal film. Toda to je le površen vtis in gledalec se ne sme pustiti zapeljati lahkotni, hollywoodski komičnosti in happyendu, ki ga film brez predsodkov položi pred nas. Važni so tisti trenutki, ki jih vidimo le, če to komičnost in happyend razumemo v povezavi s krutimi fantazmami Robina Williamsa in Bridgesovim požrtvovalnim doživljanjem zločina in kazni. Happy-end ni le filmski pojem, temveč pride vedno, ko ga znamo poklicati s pravim imenom. Tudi zato je **Fisher King** eden najlepših filmov o preživetju v svetu, ki ni naš.

MAX MODIC

INDIFO

Rob Friedman, vodja propagande pri **Warner Bros.**, je izjavil, da v dvajsetih letih, odkar dela v filmski industriji, še ni bilo filma, o katerem bi se pisalo toliko, kot o Stonovem **J. F. K.** Tisk je film napadal tako vehementno, da je moral postati uspešnica (pri Warnerju so za **J. F. K.** najprej računali na kumulativni B.O. rezultat 50.000.000 USD, zdaj pa že upajo, da bo dosegel 100.000.000 USD; po 8 tednih predvajanja je nabral že 58.000.000 USD): **Stone** je ustvaril vizijo o mitskem času in prostoru ter o idealističnem mladem predsedniku, ki ga pokončajo sile zla - film namreč sloni na predpostavki, da je atentat na Kennedyja sprožila njegova želja po ameriškem umiku iz Vietnamu. To je sicer dobra osnova za epski plot, vendar pa večina kritikov Stonu očita »potvarjanje zgodovine«, kajti Kennedy naj bi dejansko izkazoval namen še močnejše pritisniti na Vietnam, da bi s tem kompenziral ponižanje, ki so ga ZDA izkusile v Zalivu svinj. Le malo pa jih je, ki opozarjajo, da je bila resnica verjetno precej bolj banalna: da je predsednik Kennedy sicer znal prirerjati zabave in je bil zelo fotogeničen, da pa ni imel najmanjšega pojma, kaj naj sploh počne v Vietnamu ali na Kubi. (Glede zunanje politike nasploh je takšna nepodkovanost značilna tudi za vse druge ameriške predsednike, z izjemo Nixona, ki je edini imel kolikor toliko konsistentne ideje o globalnih ciljih ZDA). Zanimivo pri tem je, da je večina denarja za snemanje filma **J. F. K.** prispela iz neameriških virov (**Canal Plus**, **Bodo Scriba**, **Arnold Milchan**), kjer so očitno dobro ocenili, da se upodobitev zarotniške **Americane** še vedno izplačajo.

20th Century Fox je bil v letu 1991 po svojem izkupičku izven ZDA na prvem mestu med ameriškimi majorji. Foxov delež v skupnem izkupičku vseh majorjev na tujem tržišču znaša okoli 22.2%. Pri tej družbi so dosegli skupaj 265.000.000 USD izkupička za najemnino in prvič v zgodovini tega majorja je izkupiček na tujih tržiščih presegel prihodke na domačem terenu. Med vsemi filmi iz lanskoletne Foxove ponudbe sta največ iztržila **Home Alone** (87.100.000 USD za najemnino) in **Sleeping with the enemy** (31.000.000 USD).

Upravni odbor **AFMA** (American Film Market Assn.) je za 26. februar, dan pred pričetkom **AFM** (27. februar-6. marec), sklical sestanek članov organizacije. Tema sestanka: priporočilo upravnega odbora, da bi odslej v Santa Monici ponovno organizirali le en **AFM** letno, in to spomladanski. Kot smo že poročali v tej rubriki, je lanska odločitev **AFMA**, da imajo svoj sejem tudi jeseni, v času **MIFED-a**, privedla do razdora znotraj same organizacije, pa tudi do sporov, ki so dobili mednarodne razsežnosti.

BILLY BATHGATE



režija: Robert Benton,
 scenarij: Tom Stoppard,
 fotografija: Nestor Almendros,
 glasba: Mark Isham,
 igrajo: Dustin Hoffman, Nicole Kidman, Steven Hill, Loren Dean, Bruce Willis,
 producent: Touchstone Pictures, ZDA, 1991.

Billy Bathgate je soliden film, vendar samo to. Ko ga imamo za seboj, vemo, kje so razlike med solidnim in

odličnim. Ali, kot se je uspel izraziti Joel Siegel, član stalne kohorte kritičkih svetnikov, sicer domujoč v

ABC-showu Good Morning America: »Great filmmaking, but not a great film.« Ker smo že ukradli tujevo

INDIFO

I N F O

John Carpenter in njegova soproga **Sandy King** sta podpisala pogodbo z **Universal Pictures**. Zavezala sta se narediti najmanj en film v naslednjih dveh letih (Carpenter kot režiser in Kingova kot producentka) ter pripraviti še več drugih, med njimi tudi remake klasičnega **Universalovega** horrorja iz leta 1954, **The Creature from the Black Lagoon**, ki ga je režiral **Jack Arnold**. Carpenter ima en podoben hommage klasiki iz 50-ih let že za seboj: leta 1982 je režiral sci-fi horror **Stvor (The Thing)**, ki je remake filma **The Thing (From Another World)** (1951) **Christiana Nybya** (režijo velikokrat pripisujejo **Howardu Hawksu**, ki je bil producent).

Anne Nikita Parillaud je zvezda vampirskega horrorja **Innocent Blood**, ki so ga začeli pri **Lee Rich Prods.** (za **Warner Bros.**) snemati 13. januarja v **Pittsburghu**. Po scenariju **Michaela Wolka** režira **John Landis**, igrajo pa še **Robert Loggia**, **Anthony LaPaglia** in **Don Rickles**. Po zelo uspelem horroju **An American Werewolf In London** (1981) se je **Landis** sedaj že drugič lotil te zvrsti.

Vittorio Cecchi Gori je že lansko jesen na **MIFED-u** naznanil svoj projekt panevropske distribucijske mreže, ki bi prikazovala ameriške in evropske filme (služila naj bi predvsem za promocijo slednjih). **Penta Europa** je sedaj pripravljena na start in očitno se uresničujejo sanje **Cecchi Gorija** in njegovega partnerja **Silvia Berlusconi**. Dosedanji člani **Penta Europe** so: **Penta (Italija)**, **Jugendfilm (Nemčija)**, **First Independent (V. Britanija)**, **Les Films Ariane (Francija)** in **Monpole Pathe (Švica)**; računajo, da se jim bo marca pridružil tudi ameriški major v Španji. **Penta** je že zagotovila paket prvih 10 filmov, med katerimi je nosilna italijanska super-uspešnica **Johhny Stecchino** (do sedaj prek 30.000.000 USD kumulativnega B.O. izkupička v Italiji, samo v Rimu je imela ta komedija v prvih 11 tednih 346.268 gledalcev), vključeni pa so tudi ameriški filmi iz proizvodnje **Penta Intl.** in še nekaj takšnih, za katere so bile prek izpostave kupljene pravice predvajanja. Ostali partnerji so obvezani distribuirati vse filme iz paketa (kino + video pravice), **Penta** pa jim v zameno ne zaračunava minimalne garancije.

Walt Disney je imel prvič v zgodovini te družbe svetovno premiero svojega filma izven ZDA. To je **Blame It On the Bell Boy (Hollywood Pictures)**, ki je 24. januarja startal v Veliki Britaniji (in do 9. februarja priigral 1.954.729 GBP). Glavne vl.: **Dudley Moore**, **Bryan Brown**, **Richard Griffith**, scenarij in režija: **Marle Herman**.



oceno, ji je treba dodati še argument: Sam Robert Benton je po številnih zapetijah, ki so spremljali snemanje, povedal, da bi tako ali tako spremenil osemdeset odstotkov svojih filmov, če bi za to le imel možnost. Namignimo, da bi scenarij za **Bonnie & Clyde**, s katerim si je ustvaril ime, lahko pustil pri miru, medtem ko filmu **Billy Bathgate**, s katerim se ponovno vrača v kriminal, škarje ne bi škodovala. Prvovrstne režijske in igralske moči so tu združene s preizkušeno kakovostno romaneskno predlogo E.L. Doctorowa, ki je film - via Miloš Forman - že poklonil **Ragtime**. Scenarist Tom Stoppard je pa tudi literat, če že nič drugega ... **Billy** je eleganten izdelek, temnejši in resonantnejši od kakega **Dicka Tracyja**, celo nasilje v njem deluje kot dodatek in v spomin prikljče **Cotton Club**. Superlativi vseeno umanjajo. Do napake je prišlo že na samem začetku - v trenutku, ko sta režija in scenarij pristopila k ekranizaciji. Pri tem podjetju pretirane zvestobe izvirniku - beri: drugim umetniškim medijem - večinoma ne kaže odobravati. V našem primeru je drugače.

Roman je odličen - veliko boljši kot knjiga, ki bi jo utegnili spisati po Bentonovem filmu! Pri Doctorowu namreč takoj opazimo, da se moč romana skriva v prvosebni pripovedi, ki je zelo privatna in prav zato visoko sporočilna. Stoppard je delo pogumno predelal in če Doctorow v Billyjevem opisu njegovega mobsterpatrona Dutcha Schultza zapiše, da »kratek vrat napoveduje cel kup metafizičnih pomanjkljivosti«, kaže sklepati, da je scenariščična predelava svoj vrat čisto izgubila! Od sočnosti izvirnika se je oddaljila na raven nevtralnega opazovanja dogodkov in distanca je do vsega enaka - velika. Prevelika. Razlika med glavnimi in stranskimi liki je zato relativno zabrisana; film se v svoji želji, prikazati vsakogar, ne loti nikogar.

Zato tvegamo tezo, da je **Billy Bathgate** moral propasti z enako nujnostjo, po kateri so Benetke Stopparda za **Rosenkrantza in Guildensterna** nagradile z levom. V prvem primeru je namreč ta (Stoppard) kastriral pripovedni subjekt, v drugem pa ga je šele vzpostavil - in kar je zdrobilo fabulo prvega filma, je fabulo drugega šele omogočilo. Paralelni postopek scenariščičnega twista se je torej povsem različno izkazal. Izredna škoda, saj so zapleti romana sicer ostali nedotaknjeni. Film po drugi strani odlikuje izreden standard produkcije, tako da gre nedvomno za eno najbolj esteticiziranih gangsteriad, kar jih je naokoli. Ekipa je ustrezna: za **Kramer vs. Kramer**, **Blue Lagoon I.**, **Sophie's Choice** in **Days of Heaven** nominirana kamera je Nestorju Almdrosu z zadnjim naslovom oskarja tudi prisluzila. Dobro je delal tudi tokrat in ujel kontrast med ostrimi toni New Yorka ter mehkejšo svetlobo Saratoge in mesteca Onondage, kamor

Dutch Schultz preseli svoj sodni proces.

Za okolje je skrbel odlično pozoren design produkcije Patrizie von Brandenstein, ta je v klub oskarjevcev prišla z **Amadeusom**. Budnejše oko opazi, da je na ulice filmske pripovedi pripeljala kinodvorane z **Bright Eyes**, prvim velikim hitom Shirley Temple iz 1.1934, leto dni mlajšo **Naughty Marietta**, operetni musical s tandемом Jeanette MacDonald-Nelson Eddy, občestna skladišča pa prelepila s plakati za **Top Hat**, žanrsko lekcijo s Fredom Astairom in Ginger Rogers!

Medtem ko element počiva na brezštevilnih omenitih tega *period piece*, gledalčeva zmeda kulminira v dilemi narativne dezorientacije:

- Je to film, ki bo še odločneje naprej potisnil slavo Nicole Kidman v vlogi neustrašne gangsterske *femme fatale*, ki zavrača vlogo metrese in se z implozivno igro zvezde zlije v amalgam Sigourney Weaver in Melanie Griffith, ... in je, z besedami romana »navita blond glava, potem bel vrat in ramena, kakor da vstaja iz morja«?

- Je to film, ki po likvidaciji prohibicije in Al Caponeja, v preodsekano odigrani vlogi gangsterskega leaderja Dutcha Schultza Dustinu Hoffmanu vseeno ne nosi mirnejšega spanca, ko se mora ta vleči iz ene sodne dvorane v drugo, medtem ko podkupljivost sodnikov in njihovo število naglo kopnita ... Film čudno zamaknjenega trikotnika, ki ga sestavljajo mogočnejši in dva značaja, od njega dovolj neodvisna, da jima uspe preživeti?

In nenazadnje, vštiric s sugestijo romana, je to film o mlademu povzpetniku iz East Bronx, ki se obnaša kot *krimi-groupie* in v spletu srečnih naključij vselej uide smrti in teži lastne vesti, ko se polasti celo šefove gospe? Ali pa je kljub očitnim naporom Lorena Deana mladi Bathgate le pasivna priča dogodkov, ki se odvijajo mimo, ne pa zaradi in okoli njega? Kaže, da je tako.

Roman E.L. Doctorowa je v zvestem prevodu Alenke Moder Saje k nam dostavila Prešernova družba.

TOMAŽ KRŽIČNIK

NA TUJ RAČUN

OTHER PEOPLE'S MONEY

■■■□□

režija: Norman Jewison,
scenarij: Alvin Sargent,
fotografija: Haskell Wexler,
glasba: David Newman,
igrajo: Danny DeVitto, Penelope Ann Miller, Piper Laurie, Gregory Peck,
producent: Warner Bros., ZDA, 1991.

Ob komedijah z Dannyjem DeVitom gledalcu koristi nekaj šabloniziranja, ki velja sicer za univerzalno, a v meandrih in količinah ameriške popularne zabave nepogrešljivo mišljenjsko orodje. Poskusimo! Ne gre torej za Pee Wee Hermana in njegove investicije v komičnost in

fantilnih analogij, niti za Leslie Nielsen, ki ta *Traumdeutung* mehanizem v seriji svojih **Naked Gun** izdelkov uporablja za anarho-lingvistično parodiranje krimi-univerzuma, niti ne gre za intelektualistične izpade Woodyja Allena, ne za humorno divizijo t. im. malega človeka, ki se je v film



odcepila iz **Saturday Night Live**, če ostanemo le pri kvartetu delno osebnih izbire: Dan Ackroyd - Chevy Chase - Bill Murray - Gilda Radner, kaj šele za tip krohota Eddieja Murphya, ki je tudi začel na prej omenjenem showu.

DeVito v opus torej ob vseh drugih prinaša dovolj definiran profil črne, cinične komike. Kako bi tudi mogli zapisati kaj drugega ob skratku, ki je prvič resno opozoril nase z vlogo v **Letu nad kukavičjim gnezdom!** Podčrtajmo ponazoritev DeVitovega tipa humorja z najboljšima primeroma: naj zanju obveljata njegov režijski poskus **Vrzi mammo z vlaka** (*Throw Momma From the Train*, 1987) in dve leti mlajša **Vojna zakoncev Rose** (*War of the Roses*),

pri kateri mu kaže priznati posebne zasluge za to, da kljub studijskemu vztrajanju ni dopustil, da bi konec zbanalizirali v happy end!

Prehajamo k našemu filmu in laskave tone bo treba zamenjati... s precej nižjimi, namreč. Komedija **Na tuj račun** je precej nenavadno skrpučalo, ki je skozi žanre drvelo s tolikšno hitrostjo, da se mu to krepko pozna. Film krasi vtis nezadostne povezanosti med posameznimi elementi in ko je tega efekta-nanizanke konec, gledalcu ne more biti jasno, kaj si je pravzaprav ogledal.

Namen kritične pozicije ni in najbrž ne sme biti zahteva po kristalno čisti žanrski opredeljenosti, zato pa si dovolimo tezo, po kateri je treba veliko koncentracijo žanrskih ele-

mentov v enem celovečercu vsaj primerno razblažiti: s tekočimi prehodi, paralelnimi scenariji, morda s kakim flashbackom ...

Film se odpre obetavno, saj je DeVito kot borzna hižena Larry the Liquidator, učinkovit antipod zatohle-mu novoangleškemu podjetjecu, ki od tradicije kar poka in za katerega se v čisti zombie maniri dobri stari časi niso nikoli končali. Kot rezultat odličnega castinga vlogo lastnika nosi Gregory Peck, za katerega je podoba, da mu sploh ni treba igrati! Karte so torej na mizi, vemo, kdo je tu *the living dead* in kdo v rokah drži odrešilni (borzno špekulantski) kol, še en dokaz, da je DeVitova komika res črna ... Film pa zaigra proti dejstvom, s tem tudi proti gledalcu. Kar mu zamerimo.

V imenu tradicije potem Peckova tovarnica ne sme propasti, Larry in delničarji pa ne zaslužiti. Na socialo se zatem nalepi še ljubezenski zaplet, ki pa niti trikotnik ni, skrbi samo za sočnost dialogov ter za višji PG/Parental Guidance faktor.

In potem rez: Naš ljubezensko borzni klobčič se neke v drugi polovici filma bliskovito in nepopravljivo zavozla v dva morilsko dolga, statična govora obeh glavnih nasprotnikov, dostojna zgodovinskih Caprovih moralak ..., ki so *danes* zadosti tvegane, da jih je bolje pustiti pri miru in se odreči sleherni reciklaži! To je moment, ki ga doslej ni prezrla skoraj nobena spodaj podpisane dostopna ocena filma, in hkrati moment, ki bi nas moral izredno zaskrbeti!

Film **Na tuj račun** nas namreč sili verjeti, da je komedija lahko samo Melodrama z drugimi sredstvi. Nismo prepričani, da je res tako, saj smo z njim dobili komedijo na temo bushevške Amerike, takšno, od katere so ostale le še marketinške oznake. Se Amerik(an)a slabo počuti?

TOMAŽ KRŽIČNIK

VIKEND Z BERNIEJEM

WEEKEND AT BERNIE'S

■■■■□□

režija: Ted Kotcheff,
scenarij: Robert Klane,
fotografija: Francois Protat,
glasba: Andy Summers,
igrajo: Andrew McCarthy, Jonathan Silverman,
producent: The Rank Organization, ZDA, 1989.

»Ta tip ima še po smrti bolj živahno spolno življenje kot jaz, ki sem mlad in živ«, reče Larry, ko vidi zadovoljno žensko, ki ji še nikoli ni bilo tako dobro kot zdaj, ko je spala z Berniejem, ne da bi vedela, da je mrtev. Ta tip, ki »uživa« še po smrti, je torej Bernie, menedžer v newyorški zavarovalnici in lastnik razkošne vile na »rajskem otoku«. Za njegovo posmrtno življenje sta bistveni prav ti statusni opredelitvi: da je boss v legalni instituciji, vendar bolj pokvarjen in pomehkužen ter manj civiliziran kot mafijski boter, kateremu v resnici služi. To je, denimo, prva

lekcija te obešenjaške komedije, ki bolje kot gansterski film pokaže resnično stanje stvari v zvezi s kriminalom v ZDA: to pa je, da so legalne institucije tiste, ki za kriminalce opravljajo umazan posel. Bernie je torej tipičen boss, ki se hoče obdržati tudi na podlagi trupel - podrejeni zanj obstajajo oz. je z njimi prijazen le, če se jih mora znebiti (ko prizadevna mladca, Larry in Richardo, odkrijeta poneverbo, ju povabi v svojo vilo, da bi ju dal ubiti). In druga odločilna statusna poteza je prav ta vila na »rajskem otoku«: tu Larry in Richard odkrijeta Berniejevo in nato osuplo

opazujeta, kako nihče od Berniejevih bogatih in žuraških prijateljev ne opazi, da je mrtev. In natanko to je v tem filmu scenarista Roberta Klana in režiserja Teda Kotcheffa (ki je v **The First Blood** »kreiral« Ramba) definicija »ameriškega raja«: to je kraj, kjer nihče ne opazi, da si mrtev, še posebej ne, če si lastnik razkošne vile, motornih čolnov, avtov idr.; ta indiferentnost je pogojena prav s substitucijo »biti« z »imeti«, se pravi, da lahko Bernie »je«, čeprav ga ni več, prav in edino prek tega, kar »ima« (pijačo v hiši, čolne in druge stvari, ki jih pri njem jem-

I N F O

Kitajska mafija, organizirana v triade, je že od nekdaj vpletena v, hongkongško filmsko industrijo (nekateri domačini ocenjujejo, da triade nadzorujejo kar 90% le-te). Pred kratkim pa je hongkonškim filmskim delavcem preklopilo in 16. januarja so organizirali demonstracije proti izsiljevanju in ustrahovanju s strani triad; pohoda se je udeležilo 300 ljudi, med njimi tudi takšni zvezdniki kot so Jackie Chan, Chow Yun-fat, Lui Leung-wai in Amy Yip. Položaj filmskih delavcev je res neprijeten, čeprav ne za vse enako. Tako triade tistim snemalnim ekipam, ki nočejo sodelovati, uničijo opremo ali pa spustijo kače na prizorišče. Mnoge triade so osnovalе svoje filmske družbe, ki snemajo filme, v katerih slavijo svet podzemlja, in potem prisilijo lastnike kinematografov, da te filme vrtijo, četudi so dvorane skoraj prazne. Tudi znani igralci so včasih prisiljeni, da zanje igrajo za nižje plačilo kot navadno ali pa morajo sprejeti vloge, ki bi jih sicer odklonili. Igralce, ki nočejo sodelovati, surovo premlatijo, igralke pa tvegajo, da se bo na njih zvrstila cela skupina posiljevalcev, kot se je zgodilo eni od njih, ki je zavrnila spolne usluge režiserju, članu triade. Igralec Andy Lau je moral nastopiti v tritradnem filmu, potem ko so ugrabili njegovega managerja in ga imeli za talca. Amy Jip pa so silili k slačenju pred kamerami. Malo verjetno je, da bo protest ogorčenih filmskih delavcev kaj zalegel, upošteva je moč triad in njihovo nepriljubljenost, da bi se odpovedale tako donosnemu viru zaslužka.

Curtis Hanson, katerega thriller The Hand That Rocks the Cradle je še vedno pri vrhu ameriške B.O. lestvice, se bo v kratkem lotil komedije. Z Leonardom Goldbergom je za Hollywood Pictures že podpisal pogodbo o snemanju filma Distinguished Gentlemen, v katerem bo igral Eddie Murphy, snemati pa bodo začeli aprila. Za cinična 90-ta leta je Matty Kaplan napisal scenarij, ki je nova inačica Caprovega Mr. Smith Goes to Washington iz l. 1939.

Michaela Caina so ponovno pritegnili v vohunske igre v filmu Blue Ice producenta Martina Bregmana. V scenariju Rona Hutchinsona je zanj predvidena vloga Harryja Andersa, ki se mora proti svoji volji spet ukvarjati s špijonažo, ko mu ugrabijo ženo. Njegov soigralec je Bob Hoskins, snemati pa se je začelo februarja v Londonu, v režiji Russela Mulcahyja. Tik pred tem je Caine nastopil še v zadnjih posnetkih filma Noises Off (Touchstone), ki bi marca že moral priti v kinematografe.

IGOR KERNEL

I N F O



ljejo, prav kakor si njegova ljubica vzame njegov spolni organ). Žato ni naključje, če je najbolj tragična (in tudi najbolj etična) figura v tem filmu morilec, ki edini ni bil indiferenten do tega, da imajo mrliča za živega. Toda edini, ki ima pravilen od-

nos, je otrok: naj bo človek živ ali mrtev, v vsakem primeru je dovolj dober, da se ga zakoplje pesek.

ZDENKO VRDLOVEC

BINGO

režija: Mathew Robbins,
scenarij: Jim Strain,
fotografija: John McPherson,
glasba: Richard Gibbs,
igrajo: Cindy Williams, David Rasche, Robert J. Steinmiller jr.,
producent: Tri-Star Picture, ZDA, 1991.

Pri tisti ortodoksni produkciji firme Disney, kateri pripada tudi film **Bingo**, se verjetno ne bo nikoli nič spremenilo. Okoli 60 let je že, odkar je Disney v našo kulturo in našo zavest vnesel antropomorfne živali: miši, race, pse in podobne pošasti, ki so s svojim sterilnim načinom življenja in predvidljivimi moralnimi normami solile pamet otrokom, vajenim neameriškega pogleda na svet in družino. Pozneje se je ta trend nadaljeval samo še s pasjimi junaki tipa Rin Tin Tin in Lassie, požrtvovalnimi branitelji družinskih vezi, ki so se včasih natrgale ravno zaradi njih.

Bingo je torej film, ki hoče zlate stare čase vrniti odraslim, čeprav je namenjen predvsem otrokom - vedeti je treba, da se starši še spominjo Rin Tina in Lassie, njihovi otroci pa ne. **Bingo** je po svoje tudi vezni člen med Spielbergovim **E. T.** - jem in Marshallovo **Arachnophobia**: če je Spielberg z **E. T.** -jem poskušal pokazati, kako se tuja forma obnaša v mejah človeškega značaja, potem je Matthew Robbins z **Bingom** poskušal pokazati, kako se človeški značaj obnaša v mejah tuje forme; da pa bi mu to popolnoma uspelo, ni poskušal Binga »humanizirati« do popolnosti, se pravi, mu dati možnost govora, da bi lažje komuniciral z ljudmi, temveč je vse ljudi, ki nastopajo v filmu, zreduciral na nivo psa, nekoga torej, ki tega pametnega, logičnega sveta, ki ga upodablja Bingo, preprosto ne razu-

me. **Bingo** je vsekakor preveč pаметen, to pa zato, ker so ljudje, ki ga v filmu obdajajo, preveč bebavi. Žato tudi zapisničarka na sodišču laja, ko bere Bingov zapisnik.

Ce pogledamo tiste, ki jim je namenjen ta film po formi, otroke torej, bomo videli, da se ti otroci v filmu smejejo samo takrat, ko Bingo zgrabi negativca za genitalije in ga vleče po skladišču, in takrat, ko njegov lastnik, mali Robert Steinmiller jr., sočno preklinja. To je že samo po sebi dokaz, da so živalski filmi v devetdesetih mimo; dokaz za to pa je tudi Marshallov film **Arachnophobia**, ki v glavno vlogo postavi pajke, tista bitja torej, ki se jih ne da socializirati in ki se večini ljudi ne morejo prikupiti. S tem pa jasno žival, ki nastopa v filmu, ohrani svojo pravo podobo, namen in (zakaj pa ne?) dostojanstvo. V devetdesetih je tako žival na filmu lahko samo enakopraven partner človeka in ne več karikirana igračka.

Bingo je vsekakor propadel poskus firme Disney, da bi vrnila mladini ameriški sen, in ravno zato **Bingo** ni noben film, temveč en sam cirkus. Žato tudi ni slučaj, da Bingo pobe-gne med ljudi ravno iz cirkusa in da se v filmu za trenutek pojavi »dvojniki« Lassie. Konec koncev je **Bingo** žalostna in moreča zgodba o tem, kako si nekateri ljudje še vedno predstavljajo pse.

MAX MODIC

V. I. WARSHAWSKI

režija: Jeff Kanew,
scenarij: Edward Taylor, David Aaron Cohen, Nick Thiel,
fotografija: Jan Kieser,
glasba: Randy Edelman,
igrajo: Kathleen Turner, Jay O. Sanders, Charles Durning, Angela Goethals,
producent: Hollywood Pictures/Silver Screen, ZDA, 1991.

V kriznih časih, ko hollywoodski filmski industriji primanjkuje novih idej in dobrih scenarijev, se producentje spremenijo v sociologe in skoraj marksistične ideologe (kdo pravi, da je marksizem mrtev?). Tak primer je producent Jeffrey Lurie, ki je o filmu **V. I. Warshawski** izjavil: »Upam, da bo s tem filmom zadoščeno novi vlogi ženske v družbi, ki jo je Hollywood spregledal. Marsikje naletimo na ženske, ki so podobne V. I. Warshawski, a le redko jih lahko vidimo na velikem platnu.« Režiser filma Jeff Kanew sledi »razsvetljenski« logiki »svojega« producenta: »Film opisuje žensko v svetu, ki je tradicionalno rezerviran za moške. Pokaže, da moško videnje žensk temelji na mnogih predsodkih. V. I. Warshawski ruši zidove med moškim in ženskim svetom.«

Katleen Turner v vlogi »trde« detektivke V. I. Warshawski pa je samo del zadnje propagandne akcije, ki nosi naslov »Killer woman«. V začetku akcije spada junakinja iz frankofonskega območja - **Nikita** Luca Bessona (1990). Filmska sezona 1991 pa je razen Kathleen Turner prinesla še več neizprosnih žensk, večjih rokovanja z orožjem. To je Linda Hamilton v drugem delu **Terminatorja** in Susan Sarandon ter Geena Davis v filmu **Thelma in Louise**. Toda, da je razsvetljenska logika producentov samo reklamna akcija, ki naj bi povečala obisk kinodvoran, potrjuje podatek o tem, da so producentje filma **Thelma in Louise** pred javno premiero organizirali številne skrite projekcije v različnih ameriških mestih. Na te »neuradne« projekcije so povabili ženske, ki naj bi se odločile med dvema različnima koncima filma.

Kaj pa naj bi pravzaprav bila »nova vloga ženske v družbi, ki jo je Hollywood spregledal?« To, da ženske znajo uporabljati orožje? Producentje ne poznajo zgodovine lastnega podjetja. Proti kriminalu oz. celi mafijski organizaciji se je postavila že Gen Rowlands v filmu **Gloria** (1980), Johna Cassavetes, že Kathleen Turner pa se je pet let kasneje dobro izkazala kot poklicna morilka (vlogi, ki je bila »tradicionalno rezervirana za moške«) v Hustonovem filmu **Cast Prizzijevih**. Zgodovina ženskih »angelov s pištolami« sega v trideseta leta, ko je bila melodrama najbolj primeren žanr za »nizke ženske strasti«. Svoje ljubimce sta pobijali prevarani Bette Davis in Joan Crawford. V štiridesetih letih se pojavijo nevarne *femmes fatales* (Barbara Stanwyck, Rita Hayworth). V petdesetih letih je moški junak spet glavni, v šestdesetih letih pa se žen-

ska s pištolo pojavi kot specialna agentka in v novi vlogi aktivne ženske-gangsterja. (Faye Dunaway kot Bonnie v filmu **Bonnie and Clyde**). Toda tudi med oboroženimi ženskami iz zadnje generacije obstajajo določene razlike. Nikita postane morilka, da lahko preživi, Sarah iz **Terminatorja** svoje mišice krepi, da bi zavarovala svojega sina, Thelma in Louise se upreta moškemu izživljanju nad »šibkim« spolom. Vse te junakinje se uprejo nasilju »realnega« sveta, ki ga fikcija preobleče v road movie, znanstveno fantastiko ali v Bessonu lastno »Zgodbo o Anne Parilaud - Nikiti«. V. I. Warshawski pa poseže na območje mita, ki se ne ukvarja z nikakršnimi moralnimi zakoni, ampak je strogo strukturiran svet, »ki ni tradicionalno rezerviran za moške«, ampak je svet osamljenega jezdeca, viteza varuha. »Trdi« detektiv, kakršna hoče biti tudi V. I. Warshawski, je sodobni vitez ali kasnejši kavboj z divjega zahoda.

V. I. Warshawski noče postaviti novih meril za nekakšno »osamljeno jezdinjo«, ampak prisposodbo ženskega značaja, torej nekakšno psihološko realnost, prilagoditi miškemu moškemu modelu »trdega« detektiva. Če je Philip Marlowe imel prašno pisarno, ima njegova ženska inačica razmetano stanovanje in prazen hladilnik. Marlowe obožuje whiskey, V. I. Warshawski pa čevlje. Toda, čeprav film skuša zgraditi popolnoma isti strogo strukturirani svet, tega ne more ravno zaradi ženske figure. Ključna poteza trde kriminalke je *femme fatale*, ki se ji detektiv pusti ujeti, in s katero mora na koncu obračunati. V. I. Warshawski zaradi svojega spola je na začetku sama prevzame določene elemente ženskega lika iz trdih detektivk, toda ker je sama preiskovalec, lahko osvoji le bodočo žrtev! Bogataši sicer ostajajo pokvarjeni, policaji pa manj sposobni od »trde detektivke«, toda scenarij skuša mit še vedno ohraniti s pomočjo ženskih psiholoških značilnosti, ki naj bi opravičevale tudi odločitev za »trdi« poklic, »tradicionalno rezerviran za moške«: njen oče je bil policaj, ravno tako očetovski pa je policaj, ki raziskuje isti primer. Ob tem pa postane sumljiva celotna operacija filmske zamenjave: zakaj nismo nikoli izvedeli glavnega motiva, zaradi katerega je Marlowe postal »čisti« in »trdi« detektiv?

Mit bo ohranjen, zamenjava pa bo uspela šele takrat, ko se to vprašanje ne bo postavilo tudi ob ženski inačici »trdega« detektiva.

NERINA KOCJANČIČ

V MAREC VIDEO

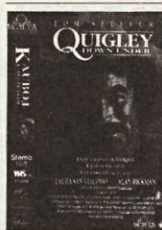


IT'S ALIVE III: ISLAND OF THE ALIVE

LARRY COHEN, 1987



Ekološki horror. Cohenove pošasti so prej nebogljeno nedolžne kakor pa gnusno odvratne. Nosilna tema njegovih filmov - vstajenje zla v človeku - je najbolj prepričljivo udrihnila po cinefilih prav s svojim prvim delom *It's Alive*, teror-horror-thriller trilogije o morilskih detetih, rojenih kot monstri. *Island of the Alive* je zlasti črnohumorni komentar na temo abortusa in aidsa. (Jadran film/Warner Home Video)



QUIGLEY DOWN UNDER

SIMON WINCER, 1987



Western. Quigley (Tom Selleck), ostrostrelec na velike daljave, kakor da v času divjega Old Westa tam ni imel prave konkurence in motivacije. Odpravi se v Avstralijo. Ker zemljepisna razlika očitno ni relevantna, so tudi slogovne variacije komajda opazne; volkove in Indijance korektno zamenjajo kenguruji in avstralski domorodci. Glasba Basila Poledourisa resno ogroža mojstrovino Elmera Bernsteina (*The Shootist*). (Jadran film/Warner Home Video)



WORLD GONE WILD

LEE H. KATZIN, 1988

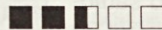


Postapokaliptična, futuristična saga o vodi, kanibalizmu, wester citatih in rock'n'rollu. L. H. Katzin (Le Mans) v poetskem stilu zrežira sicer nizkoporačunski, vendar divje-peckinpahovski masaker militantnih fanatikov. Eden boljših »poflov« s konca 80-ih let parodično združi *Sedem samurajev* in *Mad Maxa*. Ob Bruceu Dernu je zadovoljivo nor in lep Michael Pare. (Jadran film/Warner Home Video)



BURN

GILLO PONTECORVO, 1969

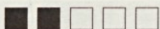


Politična drama. Britanski avanturist/intelektualec (Marlon Brando) v 19. stoletju na portugalskem otoku v Karibih zaneti dolgoleten in krvav suženjski upor. Odločilno politično kosekvenco, da se revolucionarjev in mislecev ne sme linčati (saj prav na ta način postanejo svetniki oz. legende) spregledajo tako črnci kot belci. Branda je v *Walkerju* (1988) zamenjal Ed Harris. (Jadran film/Warner Home Video)



DILLINGER

RUPERT WAINWRIGHT, 1981



Gangsterski. Kot najteže ulovljiv kriminallec in najbolj iskan človek vseh časov je John Dillinger postal legenda. Ime in podoba »grobijana s šarmom« sta v Ameriki tridesetih let polnila domala vse časopisne strani. Ljubico legendarnega gangsterja, ki ni dal kaj dosti na svoje življenje, kaj šele na smrt, tokrat igra Sherilyn *Twin Peaks* Fenn. Film brez svetlih in neposrednih trenutkov. (Jadran film/Warner Home Video)



BEN HUR

WILLIAM WYLER, 1959



Zgodovinski spektakel. Enajst oskarjev. Scenografsko med najzahtevnejšimi projekti v zgodovini filma. Edinstvena in kolosalna pripoved o ljubezni in sovraštvu je hkrati reprezentativen primer melodrame, ovite v historični religiozno/politični videz. Prizor dirke s kočijami med Benom Hurom (Chareltton Heston) in Messalo traja kar 20 filmskih minut, pripravljali pa so ga eno leto. (Jadran film/Warner Home Video)



BREATHEART PASS

TOM GRIES, 1976



Western. Charles Bronson, večno osamljeni jezdec, tokrat jezdi na vlaku v westernu oz. v who done it? detektivki, posnetemu po predlogi Alistaira MacLeana. Kljub minimalni karakterizaciji likov in dolgočasnih dialogov, ni vlaka v westernu, ki bi prevažal več trupel kakor ta, ki je namenjen proti indijanskim področjem Nevade. (Jadran film/Warner Home Video)



THE RUSSIA HOUSE

FRED SCHEPISI, 1990



Vohunska drama. Po LeCarrejevi predlogi posneto na izvirnih lokacijah. Razglednice Moskve bi tudi s Seanom Conneryjem in Michelle Pfeiffer ostale dokončno brezpredmetne, ko pri vsej zgodbi ne bi šlo za naiven poskus vohunsko-romantičnega kontriranja zvočnih planov: V obveščevalnih službah nekateri še vedno verjamejo, da za transkontinentalni transfer zvoka bolje služi infiltriran vohljač. (Jadran film/Warner Home Video)

VIDIM BREZ GLASU LJUBIM BREZ POGLEDA

»Danes moraš misliti kot junak, da bi se obnašal kot običajno človeško bitje.«
Barley Scott Blair

»I still believe I'll marry a foreigner. I have to believe. It's the only thing that keeps me going.«

Irina Korotkova, devetnajstletna Moskovčanka, potem ko jo je zavrnila rusko-ameriška ženitna agencija, ker ni mogla plačati pristojbine (Newsweek)

The Russia House (1990), Schepisijeva ekranizacija Le Carréjeve istoimenske špijonade (1989), predstavlja sicer epitaš špijonski filmariji/beletristiki, nekaj ciničen komentar špijonove fascinacije z lastno anonimnostjo, toda po drugi strani predstavlja tako hommage koreninam in utopični redefiniciji špijonskega objekta kot Le Carréjevo kritiko svoje lastne »bondovske« proveniencije, potemtakem nekako samorazčiščevanje s svojo lastno fetišistično desubjektivacijo in turistično estetizacijo socialne globine.

Ce bi rekli, da je film **The Russia House** kombinacija Pasternakovega romana **Doktor Živago**, že videnega skozi Leanov nostalgiji, post-kolonialni turistični pogled, in Flemingovega romana **Iz Rusije z ljubeznijo**, že videnega skozi klasično bondovsko imažerijo, ne bi udarili mimo: prvič, Barleya Scotta Blaira, zapitega britanskega založnika, sicer pa romantičnega rusofila, ki ga neka davna, mitska obljuba ruskemu post-modernistu Goetheju (v filmu so ga spremenili v Danteja, očitno zato, da bi s tem poudarili predvsem brezizhodni, vase spodviti, kanibalski, holokavstni *Inferno* same Rusije, oprane zahodne krivde in vmešanosti) nenadoma vrže v špijonsko kolesje, igra Sean Connery, nekdanji prototip modnega proti-komunističnega križarja, ki je v bondiadi **Iz Rusije z ljubeznijo** na zahod tihotapil brhko Rusinjo, Tatjano Romanovo (Daniela Bianchi), in drugič, na Pasternakovem grobu Barley in Goethe pomodrujeta o tem, kako je ruski narod po odjugi končno dobil možnost, da prebere Pasternakovo prepovedano literaturo, vključno z **Doktorjem Živagom**, ali natančneje, prav spoznanje, da ruski narod naposled razpolaga s pravico do branja, nam Barleyev humanizem oz. njegov neobvladljivi, ambivalentni odnos do Rusije, ki ga politika, povzeta v uradnikih *Ruske hiše* in *CIE*, ne zna odključati nobeni organizaciji socialnega smisla (»Slišimo, da je bil vaš oče za liberalce,« ga dreza neki oficir, on pa odgovori: »Prav narobe, moj oče je liberalce sovražil. Raje se je odločil za komuniste.«), desublimira in reducira na post-kolonialno nostalgijo - če so ljudje nenadoma dobili pravico do branja, potem je jasno, da lahko Barley, falirani založnik, ki ni znal iti v korak z novim zahodnim produkcijskim načinom, v odpiranju Rusije (vse se namreč ves čas vrti prav okrog *glasnostične perestrojke*), tega prostranega knjižnega tržišča, vidi prav priložnost za drugo življenje in novo mladost svoje zastarele *tehnologije*,

svojega izumlega razreda. Če bi smeli namreč reči, da je bil filmski utemeljitelj tega britanskega post-imperialnega »deklasiranega« - v filmu **The Russia House** definitivno tudi, špijonsko rečeno, »deklasificiranega« - razreda, ki se je svoji domovini tako odtujil, da se je lahko identificiral le še z njenim največjim nasprotnikom/sovražnikom, Leanov *Lawrence Arabski (Doktor Živago)* vsekakor predstavlja rusko post-revolucionarno inačico, in da slovita britanska legija prebeglih dvojnih špijonov iz petdesetih in šestdesetih (Burgess, Maclean & Kim Philby) predstavlja le medijsko ritualizacijo te etike ne-identifikacije, tega uživanja v odpovedi identifikaciji (še le v Rusiji, v deželi, v kateri je ne-identifikacija pogoj užitka, so lahko restavrirali svoj homoseksualni *neverland*, potemtakem tisto aristokratsko-utopično *Gemeinschaft*, kakršno so na začetku stoletja generirale britanske konzervativne univerze, tudi Eton, kjer sta študirala James Bond in Ian Fleming, pri čemer velja opozoriti, da je predstavljal socialni model teh univerz, po katerem je bila homoseksualnost pogoj za uspešno in normalno

vključitev v svet patriarhalne, seksistične monogamije, le anticipacijo špijonskega modela, češ, *zdaj si sicer naš, ko pa nas boš zapustil, boš zaživel kot vsi normalni ljudje*), potem bi morali reči, da je Barleyeva frustracija tako sublimna le zato, ker predstavlja prav redukcijo etike na ekonomske predpostavke (dobro to poudari tudi Barleyeva ugotovitev: »Izdati moram domovino in nimam veliko časa.«).

To paraliziranost zelo lepo ponazorja dialog med Barleyem in britanskim obveščevalcem Cliveom:

»Preden si odšel, si v Londonu, kot se zdi, povzročil pravo zmedo«, je pripomnil Clive, medtem ko je vračal obrazec v mapo.

»Povsod sami dolgovi. Nihče ni vedel, kje si. Le sledovi žalujočih ljubic. Se hočeš ugonobiti ali kaj?«

»Podedoval sem romantični spisek«, je rekel Barley.

»Kaj zaboga to pomeni?« je rekel Clive, predren, a neveden. »Kaj uporabljaš lepo besedo za pogrošne knjige?«

»Moj ded je med romani naredil tudi oddelek za služkinje. V tistih časih so imeli ljudje še služkinje. Moj oče jih je imenoval

»romani za množice« in tradicijo nadaljeval.«

Le Bob je bil toliko ganjen, da je ponudil malo tolažbe: »Preklete, Barley«, je kričal, »kaj je narobe s pogrošno literaturo? Bolje od konjskega gnoja, ki ga izdajajo. Moja žena to zajema z vedri. Nikoli ji ne škodi.«

»Če ne maraš teh knjig, ki jih izdajaš, zakaj ne izdajaš kakih drugih?« je vprašal Clive, ki je vedno bral le dosjeje in desničarske časnike.

»Imam Upravo«, je naveličano odgovoril Barley, kot da govori zoprnemu otroku. »Imam Zaupnike. Imam družinske delničarje. Imam tete. Rade imajo stare varne vrstice. Priročnike. Romance. Novelizacije filmov. Knjige o pticah britanskega imperija.«

Ošnil je Boba. »Pa razkrivaške knjige o CII.«

»Zakaj nisi šel na moskovski avdio-sejem?« je vprašal Clive.

»Tete so odpovedale tekmo.«

»Bi to pojasnil?«

»Mislim, da bi firmo vrgel na avdio-kasete. Družina je to izvedela in potem sem si premislil. Konec zgodbe.«

Barleyeva založba Abercrombie & Blair je

podjetje, ki ga upravljajo družinski delničarji, nekaka zastarela oblika pred-korporativnega kapitalizma, ki skuša ekonomski stampedo multinacionalnega korporativizma loviti s požvižgavanjem Internacionale, s filantropsko solidarnostjo: Barleyeva nezmožnost oz. nesposobnost prehoda iz knjig na avdio-kasete, iz fiksirane, otrple, paralizirane, postvarele besede na ozvočeno, akustično besedo kot obliko žive besede, predstavlja le estetizacijo travme njegovega nerazrešenega prehoda iz družinskega kapitalizma v multinacionalni korporativizem - parafrazo tega faliranega prehoda predstavlja vsekakor prav Barleyev obisk Pasternakovega groba, ob katerem ruski literati *glasnostično* recitirajo Pasternakovo poezijo, ne da bi pri tem niti za hip podvomili, da med muzejem, v katerega skuša država spremeniti Pasternakovo dačo, in popolno eksterminacijo vsega Pasternakovega, za kar se očitno navdušujejo nekateri med njimi, ni nobene razlike. Mumifikacija recitiranj Pasternakove poezije zaznamuje namreč prav izgubljenost prvega, prvotnega, izvornega slišanja Pasternakove poezije, v bolj splošnem, a še vedno dovolj sublimnem smislu pa nas ta napovedana mumifikacija, poistovetena z eksterminacijo, s popolno odsvojitvijo pogleda, opozarja, da je sama Rusija, to kvintesenčno križišče neskončnih prehajanj (špijonska filmarija/beletristika je temu postavila spomenik), objekt tega faliranega prehoda:

»Toda Rekonstrukcija še ni bila vizualni medij. Bila je strogo na avdio-stopnji.«

Tako kot Barley svojega turističnega pogleda, ki socialno/ekonomsko globino Rusije reducira na estetski objekt, ne zmore sinhronizirati z uspešno koordinacijo mrtve črke, namenjene muzejskemu/državnemu kapitalizmu, in živega glasu, *primarne* krika brezosebne korporativizma, tudi Goethe svojega glasu ne zna več reducirati na neposredno, mrtvo črko, na nedvoumno črko špijonske informacije/skrivnosti, ki bi lahko prehajala iz Vzhoda na Zahod in pred sabo rušila svetove - tako kot se Barley ne more znebiti pogleda, si ga Goethe ne more prisvojiti, ali z drugimi besedami, tako kot pri Barleyu ne gre zato, da se ne more priključiti glasu/avdio-stopnji/multinacionalnemu korporativizmu kot momentu, ki prebije zaprtost in fetišizem patriarhalnega totalitarizma, ampak zato, da se ne more več priključiti prav samemu aktu prehajanja, potemtakem tistemu procesu, v katerem črka ni več mrtva in v katerem glas še ne oživi do te mere, da že potrebuje in zahteva podobo, tudi pri Goetheju imitacija realnosti še ni nekaj, kar zahteva ali pa premore vizualni medij: »Pravi, da je bil tako kot Faust rojen z dvema dušama in da mu zato pravijo Goethe. Pravi, da je bila njegova mati slikarka, toda to, kar je videla, je slikala tako naturalistično, da ji niso pustili razstavljati niti kupovati materiala. Vse, kar vidimo, je Državna skrivnost. Tudi če je to, kar vidimo, le iluzija, je še vedno Državna skriv-

nost. Tudi če ne funkcionira in ne bo nikoli funkcioniralo, je Državna skrivnost. In celo največja možna laž je le najbolj vroča Državna skrivnost.«

Vsi pogledi so že spremenjeni v solne stebre, v spomenike, v muzejsko erekcijo: Barleyu preostane le še turistično potovanje med spomeniki bivše kulture (celo metro, ki je v špijonadah vedno predstavljal točko prehoda, suspenza, izmenjave ipd., je tu spremenjen v orjaški muzej s freskami, stiliziranimi oboki ipd.). Tam, kjer so nekoč prežali agresivni, požrešni, ofenzivni KGB-jevski pogledi, zdaj parazitirajo le nemočni, izdelani, paralizirani, rutinski, muzejski pogledi: Rusija je prazna - nikogar ni več, ki bi ga zanimalo, kaj se tam sploh dogaja, še toliko bolj, ker se kmalu izkaže, da so vsi ti nemočni, utrujeni, točkovni, izginjujoči pogledi, ki spremljajo Barleyeva sprehajanja, v resnici le pogledi britanskih agentov, ki so v Rusiji ostali brez nasprotnika, da je potemtakem pogled le fantazma zahodne reprezentacije, le sad slabega ali pa neuspešnega prehoda iz črke v glas (če skuša Barley videti brez glasu, potem skuša Goethe videti brez pogleda). Pogleda ni več nikjer. Pogled samega spomenika je v teh koridorjih voyeurizma in suspenza bolj nevaren od pogleda živega človeka (za spomeniki ni več nikogar); britanska obveščevalna služba, v narcistični spregi s CIO, ima Barleya ozvočenega do te mere, da se ga vidi (lahko bi celo rekli, da britanska obveščevalna služba ves čas uživa v nekakem post-medijskem glasu, ki vidi); Barleya in predvsem Katyo se praviloma vidi tako dobro, da se ju sploh ne sliši (Barley večkrat odigra prizor, v katerem bi moral izreči druge besede, in ko ji razkrije, da je v resnici sezonski špijon, ji to zapiše na papir, nameščen na trdi podlagi, da bi ohranil izvornost zapisa oz. da njegove male umetnine ne bi bilo mogoče reproducirati ipd.); in navsezadnje, kar itak predstavlja vrhunec, Goethejevo literarno delo, ki nih bi ga Barley objavil na Zahodu, sicer nekaka meta-futuristična/post-modernistična kombinacija poezije in znatnosti, britanska obveščevalna služba klasificira kot strogo zaupno skrivnost, kot špijonski *file*, ali z drugimi besedami, Goethe bi rad Državno skrivnost tiskal kot literarno umetnino (*Pasternak revisited*, a mimogrede pozor!, mar ni prav šele Lean/film Pasternakovo *top-secret* »tiskal« kot *art*?). Konec. Na eni strani ostane Zahod, fasciniran nad svojim pogledom, na drugi strani pa Rusija, ki ji ne preostane drugega, kot da se skuša prodati kot umetnost. In tam nekje je Barley, ki modruje: »Danes moraš misliti kot junak, da bi se obnašal kot običajno človeško bitje.« Točno, danes moraš misliti kot junak, če sveta nočeš rešiti, in kot običajno človeško bitje, če hočeš svet pognati v zrak. Naloga špijona ni, da spreminja svet - naloga špijona je, da ga naredi lepšega. Sean Connery je bil in ostal tak špijon.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

SEAN CONNERY IN MICHELLE PFEIFFER V FILMU **RUSKA HIŠA** (THE RUSSIA HOUSE), REŽIJA FRED SCHEPISI, 1990.



Špijoni med
družinskimi
delnicami
in glasom
multinacionalke

BLACK OR WHITE

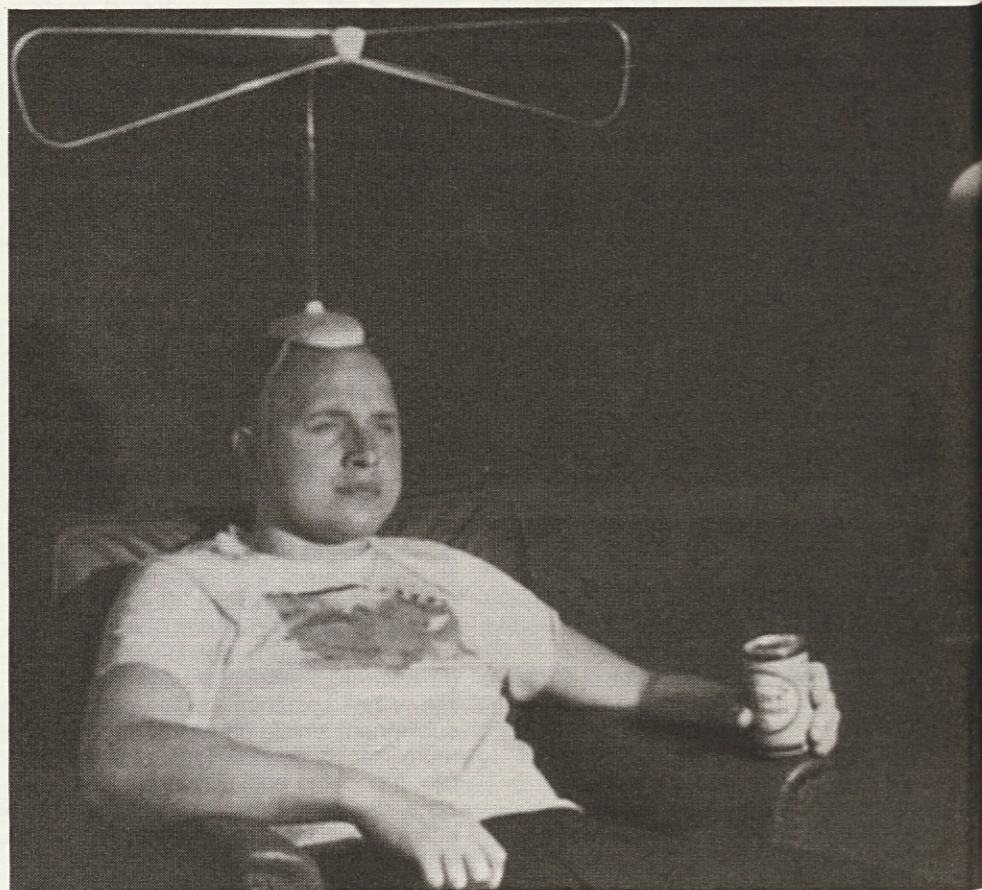
K ESTETIKI BLIŽINE

SUBJEKTIVNOST V SLIKI, LESK POVRŠINE

V slovenščini nas termin domišljija usmerja k misli (in od nje k logosu in pisavi), medtem ko v številnih tujih jezikih domišljijo izrazijo z imaginacijo, ki pa ne vsebuje misli, ampak imago (slika, podoba). Domišljija je za njih mišljenje v podobah ali kar upodabljanje (tudi če ne uporabijo izpeljanke iz latinskega izvornega termina, posežejo po izrazu, ki je izpeljanka iz slike v njihovem jeziku) in morda je pri nacijah z imaginacijo še večja vera in zaupanje v sliko(vno) kot na Slovenskem; namreč v sliko kot prioriteto podlago sedanje videokulture, h kateri usmerja kulturni obrat (zamenjava paradigme, *shift*) od diskurzivnega k figurativnemu, od pisave k sliki.

Kako lahko s kar se da prepričljivimi sintagmami opišemo ta trend? »Televizija naredi svet viden in s tem reducira vse realnosti na status vidnega. S tem ko naredi svet viden, proizvede iluzijo, da je dostopen: videti pomeni razumeti.«¹ Politiko se je ustvarilo, da bi prišla v sliko... Vse se je hotelo fotografirati in filmati in zadržati na video trakovih. Kot pri ohceti: cilj poroke je, da se fotografiramo pri svatbi. Cilj poleta na Luno je bil, da je lahko g. Nixon na televiziji gledal ljudi, kako se sprehajajo po Luni. Cilj ugrabitve letal, ki so jih izvedli Arabci, je bil, da so se videle na televiziji.«² »Preživeli smo nekaj stoletij, v katerih je bil jezik absolutno dominanten, skoraj celotna kultura je bila verbalno shranjena kot pisava. V prihodnjem svetu, v katerem bodo postale izpopolnjene oblike računalniške grafike, kakršne zdaj še ne uporabljamo, splošna dobrina, bo imela slika samostojno funkcijo med našimi izraznimi sredstvi, tako da se bo tisto, kar se lahko s sliko ustrežneje opiše, s sliko tudi izrazilo in ne bo treba več uporabljati verbalnih izraznih sredstev.«³

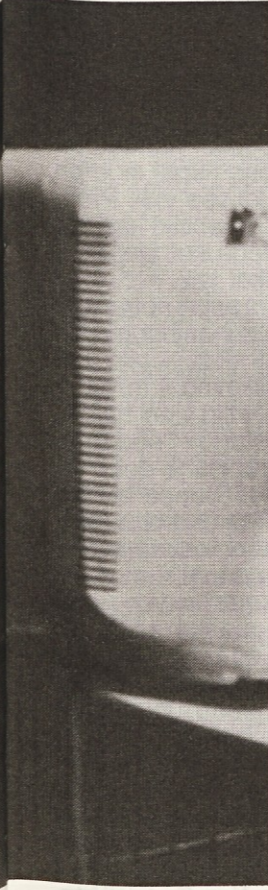
Z omembo teh stališč smo tudi pri recimo kar metafiziki vidnega in funkcijah, ki so povezane z njim. Akt gledanja je v tem kontekstu razumljen kot proces osvoboditve, oko (čut vida) ima dominantno vlogo med vsemi čuti, dejanja prinašanja stvari v sliko (od slikarstva v renesansi do filma in videa v 20. stoletju) so vrednostno postavljena na najvišje mesto v hierarhiji estetskega. Na področju vidnega potekajo celo boji v sedanjem smislu (pri produkciji nove



moč ima tisti, ki razsoja med vidnim in nevidnim in ki se sam izmika pogledu

družbenosti), ko se je dialektika hlapca in gospodarja »preselila« na raven pogleda; moč ima tisti, ki razsoja med vidnim in nevidnim in ki se sam izmika pogledu. Pogled pa je merodajen tudi za ustanovo psihične ekonomije, opazovano glede na narcisizem in samoumevnost ogledala (ki se ga ni razbilo ali vsaj pogledalo, kaj je z njim...) Fanatiki pisave (recimo Miroslav Krleža) so se pred desetletji izjavljali, da je treba pisati o vsem, popisati vse, danes pa so ti svečeniki črkovnega zapisa preglašeni od tistih, ki proizvajajo imperativ, da je treba poslikati (filmati in predvsem na video traku dokumentirati) vse, da moramo vse enkrat imeti v sliki. Videti je, da je stvarjem usojeno, da dosežejo stopnjo slike kot svoj najvišji stadij, v katerem očitno šele zadobijo identiteto, robove, svoj preverjeni *hic et nunc*. Slike so različnih izvorov in danes imajo med njimi še posebno opazno mesto

tiste, ki so tehniško generirane in reproducirane, recimo filmske, televizijske in tiste analognega in digitalnega videa. Prvi pogoj tradicionalno delane slike je svetloba s svojo fiziko in kemijo, računalniška tehnologija pa nam omogoča slike, za katerimi je algoritematska matrika, programska digitalna podlaga. Slike so... Tu bi lahko razvili obsežno zgodbo o slikovnem načinu in slikovni realizaciji, lahko bi mislili tudi razliko med slikami, ki nekaj analognega prikazujejo, in slikami, ki so abstrakcije odnosov ali igra s samonanašujočimi se oblikami, vendar pa nas v tem besedilu najprej zanimajo slike samo kot kodirane in zamejene površine, ki so nosilci vizualnih informacij. Slike so površine, in sicer površine tako subjektivnosti kot notranjosti; obe področji sta v sedanosti (postindustrijske, medijske in informatične postmoderne) obsojeni na prehod v površinsko slikovno. Ko rečemo slikovno, mislimo vedno na



postaviti se v sliko, razvijati notranjost v sliki, hkrati pa tudi zunanost modelirati kot sliko, narediti sliko-telo

oblikovano površino, ki je kodirana, urejena, delana »glede na« in na nekaj, kar je rezultat prehoda od notranjosti k zunanemu, od skritega (nevidnega) k vidnemu.

Notranjost, skritost, »temačnost«, metafizičnost, stvar na sebi kot področja, ki jih zna misliti mišljenje, pa čeprav mišljenje v slikah, ki približno »zida« nekaj po analogijah... Če je kje kaka ustanova, ki je v sedanjem obdobju številnih prelomov in obratov prišla v krizo, celo agonijo, potem je to notranjost z vso svojo temačno pozidavo in aparatom v globino segajočega mišljenja. Ko rečemo notranjost, mislimo na tisto, kar ni površina in kar implicira globino. Notranjost je za površino, sega v globino, pomeni oddaljevanje bližini in usmerja k predstavi telesnosti, in sicer ne take, ki bi bila prosojna in razvidna, temveč goste in, slikovito rečeno, temačne. Notranjost je tudi nekaj, kar je težko merljivo, pre-

dstavljivo in pojmljivo, uhaja tehnologijam, ki se »spoznajo« na razvidno površino, delajo z njo.

Notranjost v krizi, notranjost v agoniji — danes in tukaj? Ali ne spremlja akterje slikovite površinske aktualnosti občutek krivde, da so tisto notranje tako silovito prinesli na sonce in pod reflektorje, ga razpostavili, polikali in povaljali v površino? Ali ni izguba notranjosti grozljivo obremenila sodobnike, ki imajo poslej to razsežnost skritega vključeno le v nostalgčno spominjanje? Ali ni zato njihov sedanji pogled na površino in še posebno na tisto površino, ki je stopnjevana v bližino, postal spremenjen, obtežen z (izgubljen) globino? In ali se ne kodirajo zato slikovne površine tudi tako, da površinske učinke silovito poudarijo, zgostijo, kar kaže na podzemno prisotnost izgubljene notranjosti, se pravi globine in svojevrstno okužbo s to izgubo. Ko ni več (globinske) notranjo-

sti, je, smemo reči, drugačna tudi površina. Gre za površino s kompleksom izgubljene notranjosti in za površino kot kompenzacijo za izgubo notranjosti.

Kompenzirana in s kompleksi obremenjena površina... Kako je videti, kakor razreši težo vase posrkanosti? Recimo da je to površina, ki jo obdaja nek »več«, ki žarči glamour, ki na izgubo notranjosti odgovarja s tem, da kaže več kot je videti mogoče. Jean Baudrillard ugotavlja abscentost tovrstne površine v naslednjem smislu: »To ni več tradicionalna obscentost tistega, kar je skrito, zatrto, prepovedano ali temno, nasprotno, to je abscentost vidnega, vse preveč vidnega, vidnejšega od vidnega. To je abscentost tistega, ki ne pozna več skrivnosti in se popolnoma raztaplja v informaciji ter komunikaciji.«⁴ Takšna abscenta

⁴ J. Baudrillard: Ekstaza komunikacije, Literatura, št. 1, 1987, s. 83

¹ G. Day: Introduction, Readings in Popular Culture, London, 1990, s. 7

² Vilém Flusser: Fernsehbild und politische Sphäre im Lichte der rumänischen Revolution, Von der Bürokratie zur Telekratie, Berlin, 1990, s. 111

³ Herbert W. Franke: Ich sehe in dem Computer eine Ergänzung, Kunstforum, zv. 92, 1988, s. 210

površina je običajno zloščena, gladka do slepečih učinkov, včasih tudi naoljena, da s tako poudarjenim leskom simulira odsev kot—da—globine.

Z oljem natrta lesketajoča se površina ni neka naključna površina, temveč tista, ki je lastna mišičnjakovemu telesu. Smo pri bodibilderju kot značilnemu liku za današnji trendovski obrat od notranosti k zunanosti, ki sili subjektivnost k temu, da postane vidna. V zborniku *Readings in Popular Culture* (1990) se sociolog Gary Day v samostojni razpravi ukvarja z mišičnjaki prav v smislu tistega trenda, ki skuša nevidno narediti vidno. Bodibilderstvo je namreč popoln nesmisel s stališča samoobrambe, športne demonstracije moči na tekmovanjih ali glede na funkcioniranje v svetu dela, iz katerega je vedno bolj izločeno naravno telo, ampak je simptomatična oblika ukvarjanja s telesom kot nečim, kar se lahko razvija (glede na ideal), in to tako, da se subjekt usmerja na posamezne dele telesa, katerih vsota je videti več kot njegova celota.

Bodibilderstvo je v odnosu do naravnega telesa tako kot videoinstalacija glede na televizijo; pri videoinstalaciji se televizijski sprejemnik kot »škaflo« izvzame njeni samoumevni, »naravni« funkcionalnosti v okviru niza oddajnik — sporočilo — sprejemnik, v katerem funkcionira samo kot sprejemnik za programe drugih, in se ga postavi v estetski odnos. Izenada nastopi v novih funkcijskih zvezah in tudi na njem lahko poteka, pogojno rečeno, avtonomen tv program; lahko oddaja celo posnetke, ki mu jih v živo iz njegove okolice sočasno dobavlja tv kamera (primer t. im. *closed circuit* instalacij). Bodibilderstvo podobno odkriva fizično telo v njegovih novih rasežnostih, ga estetizira in vključuje v posebno filozofijo prinašanja na dan skritih, nevidnih stvari. Vrsta mišic, recimo tistih na vratu, ki so v običajnem odnosu skrite, se razvije z mišičnjakovimi vežbami, tako da poudarjene in naoljene stopijo v sliko. Mišičnjak izolira tudi druge sklope mišic, se pravi, da jih posebej razvije, modelira in estetizira. Njegovo telo samo funkcionira kot nedovršen projekt, potisnjeno je na pot napredovanja k idealni sliki, ki jo kot sliko — ideal vzpostavlja svet tv reklamnih spotov.

40

Pri bodibilderstvu gre dejansko za estetsko rasežnost in za poudarjeno slikovnost. Za oba odnosa (estetik Nicolai Hartmann bi dejal, da sta utemeljena z odnosom pojavljanja) je nujna distanca, in slednjo mišičnjak nenehno investira s svojim posebnim obnašanjem, ko objektivira telo in celo njegove posamezne dele, jih nenehno

opazuje v telovadnici — studiu z ogleдали, tako da gleda na svoje fraktalno dovršeno telo kot kak rokodelec (to primerjavo uporabi Gary Day), ki opazuje svoj izdelek v času nastajanja: občuduje ga, vendar ve, da se bo moral z njim še ukvarjati, še ga bo moral piliti in mojstriti. Takšno fetišizirano opazovanje samega sebe v ogledalu tudi omogoči mišičnjaku, da ukine potrebo za pogled drugega; sam postane drugi samega sebe. Užitek slikovnega solipsizma je s tem prignan do konice. Bodibilderstvo kot vežbanje, namenjeno prinašanju na dele razstavljenega in posebej »gojenega« telesa s sliko... To je ena varianta *sodobne subjektivnosti kot zunanosti in slikovnosti*; druga je recimo kar podjetje pop pevca (pevke), katere(ga) imidž je modeliran (in hkrati dematerializiran in deterioraliziran) glede na pojavljanje v glasbenem videu. Music TV (MTV) je recimo njegova značilna referenca, glede na katero se instant oblikuje, dopolnjuje, vzpostavlja. Pevka Madonna v videospotu **Vogue** in Michael Jackson v **Black or white** sta značilna primera te orientacije, temelječe ne tehnologiji, ki pevčev imidž, stokrat modificiran in preoblečen v minuti, postavlja v kar se da različne okoliščine in čase, in vključuje v nabito, gosto, ekstatično dogajanje do ekstremne zasičenosti stopnjevanega slikovnega, sintetiziranega sinestetično z glasbenimi učinki. To je analogni in digitalni video kot zvrst, ki simulira divjo hibridizacijo slikovnega; slika na sliko, sto slik iz ene slike, mešanih, vtkanih in inkrustriranih tako, da so metamorfoze fantastično zgovorne: »povedo« in pokažejo več kot se povedati in pokazati da. To ni film s svojimi madeži, odprtinami (recimo v Hitchcockovih in Buñuelovih filmih), temveč medij, ki vsako praznino takoj zapre, zamaši z mrgolenjem slik. V *Slepem polju* je to lastnost totalne (pre)zasičenosti slik, stopnjevane do absce ne vsiljivosti, Pascal Bonitzer izrazil z mislijo: »Video prostor je čista površina, zategadelj glede elektronske slike tudi ne govorijo o »režiji«, marveč o »oblikovanju strani«. Tukaj ni globine, razslojene na lestvico planov, niti bolj ali manj konfliktnega in torej za pripoved, zgodbo, dramo ugodnega soobstoja teles, marveč le brezkonfliktna inkrustracija, igra z razrezanimi papirji, kot da bi bila vsa telesa osvobojena globine in teže ter se kot karte razgrinjala po površini.«⁵

Gledanje (umetniškega) videa kot filma? Norost in amaterizem hkrati. Video pa ima za umetniški kontekst

najbolj posrečeno mesto v t.i. videoinstalacijah, recimo v Nam June Paika »Beuys Voice«, pri kateri poteka program na 50 monitorjih, postavljenih v instalacijo 3,9 x 7,7 x 1 m, ki od gledalca zahteva nemogoče, namreč da gleda na vse monitorje hkrati in je pri tem prepričan, da tudi vse vidi. Pravzaprav šele s takšno intencijo kaj vidi, če pa na »stvar« gleda kot bi gledal film, kiksne, izpade kot laik.

Postaviti vse v sliko, razvijati notranost v sliki, hkrati pa tudi zunanost modelirati kot sliko, narediti sliko — telo. Biti (kot) slika, preiti v slikovno... to pa je imperativ punc, ki se vrtijo v eni najbolj paradigmatičnih ustanov sedanjega, slikovnemu mediju zapisane dobe — v peep showu. To so punce z zelo poudarjenimi tremi dimenzijami, s (praviloma) oblimi, prostor osvajajočimi telesi, vendar pa jih panoptikum peep show tehnologije, v kateri se vse reducira na okenca — ploske zaslone, postavlja v vlogo, da so zgolj žive slike za svoje minutne, se pravi nadvse instant gledalce. Podobna usoda kot anonimnim dekletom iz peep showa je namenjena tudi dekletom in fantom iz industrije vizualizirane pop glasbe, ki proizvajajo že omenjene video spote. Ves njihov nastop je namenjen slikovnemu, vse gibanje in osvajanje prostora se pri njih razreši v fantastično gibljivih ploskvah, ki skušajo učinkoviti kar se da fascinantno. In to jim tudi uspeva, kajti smo pri slikah, ki so posrkale, lahko rečemo tudi povajale, izravnale telo. To pa so tudi miksanje slike, polne sinestetičnih učinkov (vidna glasba, slišane slike), v katerih se slikovno konstruira z mešanjem elementov različnih izvorov. Miksanje je sploh novo ontološko načelo v postmoderni. Lahko celo zapišemo, da miksanje (brez razvidne dominantne, jasne črte—ločnice, vodilne zgodbe—ideje—slike) postaja naša usoda.

Dobra ali slaba, svetla ali temna usoda? Na trenutke lahko opazimo v naravi med igro megle in sonca (kot svetlobnega vira) pojav glorie kot čudežnega odseva opazovalca v naravnem ogledalu, tkanem iz megle. Tudi tehnomegla nam včasih, po dolgotrajnih pasažah različnih utrujajočih brezveznosti odkrije kak zanimiv interval. Včasih kaj je, sicer pa je to *cesta slikovnega*.

SE NADAJUJE

KINEMATOGRAFSKE
PODOBE IZ FILMSKE
PRETEKLOSTI

Marca in aprila bo spet sevala filmska zgodovina v ljubljanski dvorani kinoteke na Miklošičevi cesti. Dokončni razpad bivše Jugoslavije je namreč prerezal skoraj tridesetletno sodelovanje med Ljubljano in Beogradom, natančneje *Jugoslovansko kinoteko* v Beogradu. Prav gotovo vsaj za določen čas, kakor je gotovo tudi, da bo v prihodnosti sodelovanje povsem drugače zastavljeno. Pa ne prerokujmo in tudi ne bodimo nostalgичni zaradi tistih dobrih plati, ki jih je imela kinotečna naveza v bivši Jugoslaviji. Kruto je v tem trenutku samo dejstvo, da na Slovenskem nimamo kinoteke ali povedano drugače, da slovenska kultura nima fonda pomembnih svetovnih filmov. Ta manko pa ne pomeni, da je le kultura okrnjena, ampak da je v dobršni meri okrnjeno tako v teoretičnem kot tudi v praktičnem pogledu poučevanje in preučevanje zgodovine filma. Zgodovina vsake umetnosti pa je temeljni opornik aktualne konfiguracije refleksije in aktualnega naboja kreativnosti. In to velja tudi za film.

No, da nimamo slovenske kinoteke, smo krivi sami. Kriva ni samo slepa vera v »jugoslovansko bratstvo in enotnost«, ampak tudi to, da so bili spodrezani nekateri poskusi, pa čeprav le v pisni obliki, da se na Slovenskem formira tovrstna institucija. V teh poskusih so se prepoznavale nacionalistične ambicije, v resnici pa so bili ti nastavki le projekcije nacionalnega značaja. Sicer pa, zakaj bi kogarkoli postavljali na zatožno klop, ko so filmske podobe nekaj tako fascinantnega in zato jih velja v prihodnje pridobiti ali kupiti na podlagi čistih računov. Ali vsaj na ravni tiste »deloma pokvarjene poštenosti«, ki velja za filmsko sceno v celoti.

Kmalu bo torej - vsaj začasno - spet kraljevala filmska zgodovina na slovenskem kinotečnem platnu. Zasluga zato gre *Arhivu Hrvatske* iz Zagreba, ki je na osnovi svojega fonda tujih filmov oskrbel dvomesečni program. Seveda je razumljivo, da bo Hrvatska ob tej priliki predstavila tudi zanimive filme iz zgodovine lastne



FEMMINA, REŽIJA AUGUSTO GENINA, 1918.

kinematografije, pa čeprav ne ravno izbrana dela. Le-ta bodo predvidoma prišla na vrsto v mesecu maju. Prav tako tudi predstavitev lanskoletne hrvaške filmske proizvodnje, ki je ne glede na vojno viхро zabeležila šest novih filmskih del.

Kakorkoli že, pomembno je, da bodo spet na ogled nekateri filmi velikanov svetovne celuloidne konstelacije. Omenimo le imena FEDERICO FELLINI, WOODY ALLEN, LEO McCAREY, MARTIN SCORSESE, WILLIAM FRIEDKIN, INGMAR BERGMAN, CARLOS SAURA, JOHN BOORMAN, KAREL REISZ, DAVID LYNCH, ...

Sicer ne bomo gledali ravno briljantnih kopij, toda gledali bomo spet filmsko zgodovino v kinematografski formi in kakšen rahel filmski dež v tem primeru filmske fascinacije prav gotovo ne bo posebej motil.

Kaj pa jesenska kinotečna sezona? Obeta se mesec madžarske in avstrijske filmske zgodovine, skoraj kot pribito pa velja, da bo novembra predstavljen program filmov po izboru znamenite francoske filmske revije *Cahiers du Cinema*.

Prav gotovo bo svet s kinematografskimi podobami iz filmske preteklosti lepši, tudi pri nas.

HUGO MÜNSTERBERG

FILM KOT UTELEŠENJE DUHA

V *Leksikonu filozofov* Danka Grlića (Zagreb, 1968) je Hugo Munsterberg (1863-1916) predstavljen kot nemški filozof in psiholog (*Grundzuge der Psychologie*, 1900), ki je predaval v Freiburgu, dokler ga ni William James povabil v ZDA, kjer je na univerzi Harvard v Cambridgeu (Massachusetts) leta 1892 postal profesor za eksperimentalno psihologijo. Kot filozof je bil Munsterberg fichtejanec, kot psihologu so mu v Ameriki pripisali očetovstvo aplikativne psihologije (*Psychology and Industrial Efficiency*, 1912), bil pa je tudi estetik, in to kantovski. Kot estetik se je formiral v kinu, kjer je leta 1915 preživel dolgo vroče poletje in nato še pred smrtjo utegnil napisati knjižico *The Photoplay: A Psychological Study* (1916). To delo je bilo tako v ZDA kot drugod popolnoma spregledano in šele ko so ga leta 1870 ponovno izdali (Dover Publications, New York), so odkrili, da gre za »prvo filmsko teorijo«.

Vsekakor pa za teorijo, ki je na podlagi kantovskega estetskega pogoja, po katerem »predmet postane lep, ko je osvobojen vseh vezi z realnostjo« (H.M.) in ne vzbuja nikakršnega praktičnega apetita ali interesa, konstituirala film kot idealen estetski objekt. Munsterbergova *photoplay* (»fotodrama«) je izpolnila ta pogoj, ko je premagala masivno težo fizične realnosti in njene kategorije prostora, časa in vzročnosti: film je premagal kategorijo prostora s poljubnim menjavanjem prizorišča in sočasnim prikazovanjem dogodkov, ki potekajo na različnih mestih; kategorijo časa je premagal z zmožnostjo obnove preteklosti in vizije prihodnosti ter s prepletanjem obeh časov s sedanostjo; kategorije vzročnosti pa se je rešil s tem, da lahko prekine neko serijo dogodkov s prizorom, ki pripada drugi seriji, pri čemer ta novi prizor nastopi kot učinek, ki mu ne vidimo vzroka. S tem trojnimi podvigom je film svojevrstna manifestacija »zmage duha nad naravo«; *photoplay* nam namreč pripoveduje neko zgodbo tako, da »preseže forme zunanega sveta - čas, prostor, vzročnost - in prilagodi dogodke oblikam notranjega življenja - pozornosti, spominu, imaginaciji in emociji«.

Ta izjava je obenem neke vrste križišče med prvim psihološkim in drugim estetskim delom Munsterbergove knjige, pri čemer si to prekrivanje psihologije in estetike filma daje pod vzglavje gledalčevo glavo. V prvem

delu knjige je skozi klasične psihološke rubrike percepcije, pozornosti, spomina, domišljije in emocije izdelana psihologija gledalca, ki postane v drugem delu subjekt ustanovitve filma kot estetskega objekta. Gledalec je tisti, ki zanj film idealno funkcionira: od najbolj elementarnega nivoja produkcije gibljivih podob pa do višav fikcionalnega vesolja je vse prirejeno tako, da posnema in zastopa delovanje gledalčevega duha: »Človeški duh razvija spominske in domišljajske ideje, ki v gibljivih podobah postanejo

realnost«. To je seveda še zmerom realnost ideje, kajti »v filmu ne vidimo objektivne realnosti, marveč produkt našega duha«. In ko se gledalec ogleduje v tem »duševnem zrcalu«, ga spreleti estetski užitek, ki je - kot pravi Munsterberg - v tem, da je masivni zunanji svet zgubil svojo težo in se uklonil mentalnemu zamahu, ki prileti z gibčnostjo podob, spominjajočo na lahkotnost glasbenih tonov. Toda pojdemo po vrsti, čeprav na hitro. V uvodnem poglavju »O notranjem razvoju gibljivih podob« Munsterberg

najprej opredeli specifično razliko med filmom in gledališčem ter našteje momente v »razvoju gibljivih slik«, ki so *photoplay* popeljali »ne k vse večji reprodukciji gledališča, marveč proč od gledališča«. To so zlasti naslednji momenti: uporaba »naravnih ozadij« (torej snemanje zunaj studia, v eksterijerjih), naglo menjavanje prizorov, spreminjanje ritma v dogajanju, predstavljanje fizično nemogočih izkušenj (»ni meje za filmske trike«), realiziranje fantastičnih idej (»vsak sen postane resničen«),

povečevanje detajlov (»close up«). V »Psihologiji *photoplay*« se izkaže, da je film nič manj kot drugobit človeškega duha: film ni produkt tehnike, marveč utelešenje mentalnih funkcij - s parafrazo neke delezovske kategorije filmskih podob bi nemara lahko dejali, da je po Munsterbergu film samo »mentalna podoba«.

Najprej je že tridimenzionalnost podobe (ali t.i. globina polja) bolj mentalna oziroma »simbolna« - Munsterberg torej uporabi isti izraz, kot ga je kasneje Erwin Panofsky za perspektivo - kakor pa realna, ker je navidezna: »Ploskost podobe je samo objektivni del filmske tehnike, ne pa značilnost tega, kar zares vidimo v filmski predstavi: tam smo sredi tridimenzionalnega sveta«. Bistveno pa je seveda dopolnilo: »Kljub temu pa nismo nikoli prevarani: zavedamo se globine, vendar je nimamo za realno«. Za Munsterberga torej film ne funkcionira kot *trompe-l'oeil*: globina polja ni toliko optična prevara, dosežena s kratko žariščno razdaljo in dobro luminoznostjo, ki so jo poznali še prvi objektivni, kakor pa je prav kot navidezna globina nekakšen poganjek k videnju kot mentalni aktivnosti. Tu gre pravzaprav za gestalt-psihološko stališče, ki je razvito v razlagi zaznave filmskega gibanja. Munsterbergova razlaga je absolutno pionirska, saj je odkrila to, kar so potrdile šele kasnejše raziskave: to pa je, da zaznavanje filmskega gibanja ni stvar fiziologije, marveč je psihološki fenomen. Fiziološka razlaga (najdemo jo še v Sadoulovi *Zgodovini filma*) je pojasnjevala vtis gibanja kot posledico t.i. vztrajnosti očesne mrežnice: vsaka faza gibanja nekega objekta naj bi se vtisnila na očesno mrežnico za nekaj delcev sekunde dlje kot traja sama zaznava in se spojila z naslednjo, ki se prilepi na prejšnjo. Gestalt psihologija pa je prekinila s paralelizmom med dražljajem in zaznavo ter se posvetila pojavom navideznega gibanja, ki potrjujejo, da seznavna ne omejuje na registracijo tega, kar ji je predpisano z vizualnimi dražljaji, marveč te dražljaje tako preuredi, da sama vzpostavi homogenost vidnega polja. Zaznava je potemtakem predvsem mentalna in simbolna aktivnost, in v filmu - trdi Munsterberg -, kjer gibanje v primerjavi z gledališčem »ni realno«, je bistveni pogoj za videnje gibanja gledalčeva »mentalna aktivnost, ki zedinjuje ločene faze v idejo povezanega gibanja«. Lahko bi dejali, da po Munsterbergu

film pravzaprav ni toliko v kinu kot je v naši glavi.

Tako tudi ekselentna filmska invencija - veliki plan - ni nič drugega kot »objektivacija naše mentalne aktivnosti pozornosti«. Pri tem pa le ne gre za pozornost na karkoli, marveč predvsem za tisto, ki je osredotočena na obraz. Munsterberg je takšno pozornost pojasnjeval z odsotnostjo govora v *photoplay*. Prav zoprno je, da namesto odsotnosti govora ni raje uporabil izraz neslišnost govora, ker mi njegove razlage sploh ne bi bilo treba veliko »popravlјati«, če bi dejal, da se veliki plan ni usmeril na obraz zato, da bi zamašil odsotnost govora, marveč da bi, nasprotno, dal videti, kako govor v nemem filmu prav v svoji neslišnosti aficira govoreče osebe. Veliki plan ni kazal, o čem osebe govorijo (za to so bili pač bolj primerni mednapisi), temveč prav to, da so, brž ko govorijo, že prizadete za afektom. Sam Munsterberg to lepo nakaže, ko glede t.i. nehotene pozornosti omeni, da jo še posebej pritegne to, kar »vzbuja upanje ali strah, navdušenje ali ogorčenje«. Veliki plan pritegne pozornost na emocijo, ne pokaže nič drugega kot emocijo in s tem - prav za to pa Munsterbergu tudi najbolj gre - na neki način izniči ali vsaj marginalizira vso realnost. Munsterberg je odkril v filmu še dve objektivaciji naših mentalnih aktivnosti: *flash back* je objektivacija »naše spominske funkcije« in *flash forward* objektivacija »naše imaginacije, ki zmora dogajanje anticipirati«. Zastavek vseh teh objektivacij oziroma asimilacij filmskih tehnik in prijemov mentalnemu mehanizmu je zajet v estetskem postulat (postavljenem v »Estetiki *photoplay*«), ki zahteva od filma »preseganje« in »preoblikovanje objektivne realnosti«; ta postulat je morda res kantovski, toda pri Munsterbergu izhaja tudi iz definicije same narave filma kot »svetlobne imaterialnosti«, ki omogoča popolno desubstancijalizacijo sveta, se pravi, njegovo kreacijo. Z velikim planom je bila realnost presežena z afektom, medtem ko s *flash backom* in *flash forwardom photoplay* dokazuje, da »uboga bolj zakone naše imaginacije kot pa zakone zunanega sveta«. In končno je tu še montaža, s katero *photoplay* gledalcu ponuja »priložnost za vsenavzočnost«. Munsterberg edino glede montaže ne pove, katero mentalno funkcijo objektivira, a saj vemo, da gre za boga.

ZDENKO VRDLOVEC



Leonardov kragulj, Heglova sova, Marxov petelin - to so le nekatere izmed ptic, ki so preletavale filozofijo. Ptice pa je zelo zgodaj začel loviti tudi film. Spomnite se le foto-puške, s katero je hotel Marey ujeti trepet ptičje peruti, in ki nas bežno preleti v poglavju o montaži Deleuzove Podobe-gibanja. Prav Deleuzov pregled zgodovine filmske teorije nas je vzpodbudil k temu, da tudi v Ekranu še enkrat preletimo nekaj njenih najbolj histeričnih faz. Rubrika, ki jo pričenjamo s pričujočo številko, bo torej razpeta med filozofijo in film, med ontologijo in ornitologijo.

MILKA 1902–1992 BADJURA

Čudno naključje hoče, da začenjam v teh dneh montažo svojega zadnjega filma, **Gospodična Mary**, ko izvem za usodno novico o Milkini smrti. Na fotografiji pred seboj vidim vesel in širok, dobrohoten nasmeš Metoda Badjura, ki ga ukvirja na skrajni desni tako dobro znani obraz zadovoljne, nasmejane in vitko upognjene Milke: njena neizčrpna volja do dela in naklonjenost do vsega, kar je bogatilo življenje vseh nas tudi v daljnih sedemdesetih letih, seva iz tega bežnega spomina na nekdanje festivalske dneve v Pulju, kjer sta Badjurova zmagoslavno prikazala portret prijatelja Božidarja Jakca. Pa vendar: vsakdo, kdor je Milko Badjura malo bolje poznal, točno ve, da je bilo takšnih vedrih in nasmejanih dni v njenem skupnem delu in deljenih izkušnjah zelo malo. Neverjetne sitnosti in ukrepi so pod prejšnjo oblastjo z njenim enoumjem ves čas ogrožali ta nadvse požrtvovalen in dobrohoten filmski par v Sloveniji. Veliki dogodki njunega življenja po vojni so poznali nemalo krivic in pogosto ponavljajočih se sitnosti, ki so njenemu delu grozili, navdušenosti njunega zlahtnega ljubiteljstva in ljubezni do dela pri filmu pa nasprotovali: splošna in stalna nezaupljivost, ki je zaznamovala njuno delo, ju je ohranjala s pečatom grenkobe, ki je njuno, v pravem pomenu pionirsko delo, vseskozi onemogočalo in ogrožalo.

Naj se v tem svojem nepopolnem spominu spomnim samo ključnih krivic, ki so Badjurove vseskozi siromašile, tako in drugače. Njuno poklicno delo je ustvarilo klišarno na bregovih Ljubljance: mnogi pri njih izdelani klišeeji so obvarovali življenje številnim pripadnikom OF. Z veliko požrtvovanja sta oba raznašala po medvojni Ljubljani dokumente, ki sta jih pripravljala za nadomestke kart in prepustnic: po vojni so jima klišarno zapolnili in vzeli, oba zakonca postavili na cesto in ju dokončno obubožali. Po dokončanju filma o Lipici je njun kulturni film o belih konjih gostoval na festivalu v Edinburghu. Neznani kolegi iz vrst filmskih delavcev so Metoda prijavili, da je njun uspeh v Edinburghu rezultat »čudnih zvez« s tujino: zaradi tega je neke noči v zgodnjih petdesetih letih UDBA aretirala v domačem stanovanju Metoda in ga odpeljala neznano kam. Mislim, da se je šele po šestih mesecih lahko javil Milki iz Kidričevega, kjer je preživljal srahotno torturo in obvezno pomanjkanje, ki je pestilo tedaj vse »sumljive« aretirance. Njun kulturni film o Slovenski Primorski je bil nenehno, še med snemanjem, žrtev vsemogočnih posegov tovarišice s CK-ja, ki je bila zavezana skrbeti za cenzuro tedanjih filmanih dokumentov, njena glavna skrb pa je veljala prepovedanim posnetkom sleherne cerkve in Križanega. Bilo je nemalo sitno-

sti, da so Badjurovi uspeli posneti take panorame naše Primorske, da v njih ni bilo božjega hrama, saj je znano, kako pogost sopotnik vseh možnih vedut so ti ohranjeni spomeniki naših vernih ljudi. Ko govorim svojim študentom o vzrokih podobnih neumnosti, ki so predvajanje ključnih neorealističnih filmov Rossellinija pri nas prepovedovali, seveda ne morejo razumeti, pod kakšnimi pogoji je naš tedanji film nastajal. Naši ideologi in vodilni kulturni delavci tistega časa so se obupno oklepali (domnevno) Leninovega izreka iz dvajsetih let, ko je menda (najbrž prehitro) vzkliknil: »*Od vseh umetnosti je za nas najvažnejši film!*«. Seveda: nepismenost tistega časa je bila v Rusiji tolikšna, da so filmske podobe predvsem tako enoumno tolmačili, da se je izraz »film« ključno poistovetil s »preprostim in nezahtevnim«. Šele v poznih šestdesetih letih mi je vsemogočni oblikovalec ameriške filmske kritike, gospod Bosley Crowther, v Salzburgu razodel drugo inačico, po kateri je vodil filmski okus bralcev *New York Timesa*: »*Film je vsem razumljiv in za vse privlačen, tako*

kot seks!«. To zelo poenostavljeno pričanje je Crowtherja v zaključku šestdesetih let vrglo iz uredništva uglednega časopisa: priča le o tem, kako je na film svetovna kritiška srenja pravzaprav gledala. Glavni doprinos francoskega Novega vala je bil zato prav organiziran študij in sistematične raziskave o tem, kaj filmska režija je in kako se razvija... In v tej pogrošni zmedii vseh mogočih vrednotenj slabo obveščenih ljudi je nastajala prva filmska proizvodnja v Sloveniji, obremenjena z vsemi tistimi iskanimi izgovori in odlikami, ki so bile, največkrat nepriznane, osnovni kriterij za nastajajoče ocenjevanje filmskih del. Vrsto teh nerazumnih odločitev in prilasčenih sodb nekdanje oblasti sem polagoma začenjal spoznavati. Nekdanje prednosti Eisensteina, ki so ga pri nas skoraj božje častili, sem začenjal kritično vrednotiti. V moj osebni svet filmske režije je vstopil Aleksander Dovženko, ki se je znal tako vzorno nasloniti na izročila ukrajinske kulture. Glasbeno vsiljivost Eisensteina, ki je bila po mojem na robu »bleščeče« zvočne opreme risank, ni

mogel zakriti niti veliki Prokofjev. V svet stilnih mojstrov in sem začel osupel uvrščati filme Ophulsa, zgodnjega Kinga Vidorja, ki mi je predstavil neverjetno mojstrovino v nemem filmu **Množica**, s katerim je dotodanje velike dosežke sovjetskega revolucionarnega filma potisnil v črnobelo odslikavanje ruskih razmer, ki so se nadvse obupno zarisovale v dosežkih zgodnjega sovjetskega nemega filma. Osupel sem strmel v posnetke Sternberga, Langa, Lubitscha: moje poznavanje razvoja filmske režije se je začelo tepsti s pojmi, ki so pri nas povzdigovali filme, ki jih je vseobvladujoča ideološka usmeritev upala slaviti in včasih celo posnemati. Oborožen s poznavanjem razreševanja mnogih filmskih problemov sem vstopal s svojim nadaljnjim delom v slovenski film. Ob teh plašnih korakih sem se učil in prepoznaval mnoge zakone filmske montaže v okviru nalog, ki sem jih razreševal skupaj z Milko Badjurovo. Pri njej sem se ogromno naučil in zelo veliko preizkusil. Milka je bila dragocen, zvest in neutrujen sodelavec. Montaže-

rka, kakršna je gospa Badjurova vedno bila: marljiva, skrbna in nadvse neumorna. Mnogo celodnevni montažni seansi smo prebili v tistih mesecih v zadušljivi vročini Vibinih podstreh, kjer so bile nekoč urejene montaže v bivšem samostanu jezuitov na Zrinjskega 9. Takrat smo pač vsi poznali dirko za premiere filmov v Pulju, ki je na vsakoletnem festivalu vrednotil naša dela. V teh napornih in dolgih montažnih urah z Milko sem pričeval vrednotiti njena tri osnovna pravila, ki jih je najbrž zabičevala vsem svojim sodelavcem. Prvič: praktične naloge montaže so me prepričevale, kot je poudarjala Milka, da je vsaka posamezna sličica v filmskem traku važna. Vsaka odvečna sličica se opazi, zmoti. Prispeva k mojstrstvu ali pa poglablja površnost, ki je delo v filmski montaži nikakor ne dopušča! Drugič: vsak film mora biti izdelan tako precizno in mora izžarevati tak občutek energije, kot da gre za tvoj zadnji film. Pravilo, ki ga je kasneje Ingmar Bergman spretno zapisal.

Tretjič: vsako mešanje različnih zvočnih trakov mora voditi v končni miks le treh! In to po zaporedju, ki ga je navajala Milka: trak dialoga, trak glasbe in trak šumov! (No, kasneje smo začeli to zadnje pravilo, predvsem po zaslugi Marjana Megliča, ki je bil eden najfinejših snemalcev tona, kar smo jih imeli, pravljati in širiti. Dialog smo začeli montirati navzkriž, da bi ujeli sinhroni zvok dialoga na vsaj dveh trakovih in tako utirali pot stereo zvoku, ki dandanes obvladuje naše skromne kinodvorane.) Vrsta spominov me preplavlja. Nenazadnje, tista mična podoba Milke, ki se je mojemu organizatorju vojaškega filma, ki sem ga snemal za vojno-informativni center *Zastava-film* med služenjem vojaškega roka, predstavljala kakor vznemirljivo mlado dekletce, čeprav že v svojih šestdesetih. Milko je v mojih očeh njena mičnost ohranjala najbrž vse do zadnjih let: na njej je bilo nekaj tistega neuničljivo zdravega in bodrega, kar je spremljalo osuplost mojega polkovnika iz *Zastava-filma*, kateremu je na vsiljivo dvorjenje Milka razlagala, kakor je samo ona znala. Obarvano tudi z grenkobo, ki je vedno znova udarjala iz nje: »*Montaža filma se je začela razvijati v Sloveniji. Tu sem jo pa jaz sama uveljavila in sprožila njen razvoj!*« Nekaj zaupljivega optimizma je bilo v njej in tiste pokončne vitalnosti, ki sem jo včasih zasledil v podobah Leni Riefenstahl, ki je najbrž tudi v njenem spominu ohranjala spomin na pravljico o Zlatorogu, ki so bila stalna rana vseh sanjarij zakoncev Badjura. Lovim se med besedami in spomini, ki me zapredajo v svoje mreže. Začenjam se zavedati zagatne situacije slovenskega filma in morda zamolčane, pa vendar

še kako prisotne borbe za oživljanje filmske produkcije. Pomislim, kako bi nam dobra volja Milke Badjurove in njeno trmoglavo in-še-kako-prepričano mnenje v nujnost nastajanja novih filmov pomagalo v teh obupanih zaznavah pomanjkanja vsake prave vzpodbude za nujno nadaljevanje filmske produkcije v Sloveniji. Seveda me motijo različni članki o premetavanju in seštevanju raznih vsot, iz katerih bi moral vstati slovenski film s svojo produkcijo kakor osiromašen ptič Feniks: najbrž je njen pogoj predvsem vezan na trdno vizijo naše kulture in nujnost slovenskega filma. Ohranitev tega je predvsem odvisna od politike in vizije našega kompletnega kulturnega ustvarjanja. Vsako tipično slovensko premetavanje denarja in drobljenje računov samo zmanjšujeta pomen nujne politične modorsti, ki mora enkrat obsesti tudi današnjo, nekoč tolikanj obetavno generacijo politikov, ki razmetavajo svojo energijo za mnogo bolj zemске stvari in statusne odlike: nikakor nočejo vstopiti med tiste, ki gradijo svet sanj, ki se med vsemi nami razpreza kakor vabljiv oblak, v katerem iščemo vsak svoje poti.

Kar jih najbrž moti, je neoprijemljivost »sanj«, ki zavezujejo vse naše delo s tolikanj negotovih obljub in dosežkov, ki jih nestrno pričakujemo tako kakor rezultate naših športnikov na zadnjih olimpijskih zmiskih igrah. Le-te pravzaprav izmerijo naše prave moči in dajejo samopašnemu slovenskemu in še kako negotovemu ponosu ali objestnosti nekaj tistih meril, ki nas točno uvrščajo. Rezultati v športu se morajo izboriti in dograditi s sistematičnim delom. Podobne naloge najbrž zapljuskujejo tudi našo kulturo, našo samozavest, naš negotovi filmski spomin, naše male sanje, ki se komaj kdaj malo vzpno nad slovenskim povprečjem, v katerem se utapljam. Ali vsaj grozijo, da se bomo v njih izgubili! Milka ostaja z računom, ki ga ne bomo mogli nikoli poravnati. Malo je, če pravimo, da njej in Metodu veliko dolgujemo: vedno jima bomo ogromno dolgovali. Obstajajo tudi dolgovi, ki se prenašajo iz generacije v generacijo. Dolgovi, ki ostajajo! Dolgovi, ki so stalni, kajne! V veliki meri lahko pričajo o odlikah našega spomina, pa tudi o odlikah našega srca. V današnjem svetu, brez njunega dela, brez njunega trmastega in kasneje tudi nesrečno obsojenega zanosa, brez njune zlahtne dobrohotnosti, njunega poslanstva, pa tudi njegove očarljivosti... brez vsega tega, brez njiju, tega ne bi bilo okrog nas. Ne bi bilo slovenskega filma. Bodimo hvaležni zakoncema Badjura za njuno delo, dragoceno pomoč in za njuno navdušujočo strast, ki danes filmu tako zelo manjka!

MATJAŽ KLOPČIČ

TATJANA JAKAC, METOD BADJURA, BOŽIDAR JAKAC IN MILKA BADJURA, 1971.



ORIGINAL NE STANUJE VEČ TUKAJ

Lanskoletna razstava v Moderni galeriji na temo Groharjevega *Sejalca* je nedvomno pokazala, kako različna so umevanja, kaj je to reinterpretacija klasične. Večina avtorjev se je ukvarjala s svojim videnjem oziroma občutenjem motiva sejalca in le posredno tudi z reinterpretacijo slovitega sejalčevega zamaha z roko. V bistvu je vsa ta množica remakeov v istem prostoru in času pokazala, da je razumevanje nekega originalnega motiva stvar vsakega posameznega umetnika. Le težko bi namreč izluščili nek skupni karakter vseh razstavljenih del, saj so bili različni tako stilsko kot idejno. Branje, ali bolje, videnje *Sejalca*, je enostavno rezultiralo v subjektivne vaje v slogu brez občevaljavnega diktata časa, ki bi avtorjem vsilil samo en model, s katerim bi na en sam način reinterpretirali klasično delo.

Ob tej razstavi se je odprlo vprašanje, ki ni ekskluzivno zgolj za ta slikarski preizkus, temveč se pojavlja pri citiranju in ustvarjanju remakeov v vseh zvrsteh umetnosti, med drugim tudi v propagandi. Obstajata namreč dva principa, ki sta po zunanji plati popolnoma različna, vendar kljub vsemu legitimna. Prvega bi lahko ocenili kot produkcijo novih kopij znotraj drugačnega stila, avtorske govornice, drugi pa vzpostavlja tudi spremenjena sporočila z novimi koncepti, zgrajenimi na novih premisah. Natančne meje med obema pristopoma ne moremo določiti, saj se citiranje ponavadi omeji zgolj na stilizacijo originala s spremenjenim sporočilom. Najbolj je razširjeno enostavno povzemanje vzorcev iz umetnosti, predvsem iz sveta filma, slikarstva, manj pa iz literature nasploh. Najpogosteje so citirane znane podobe, dostikrat celo modno ali trendovsko. Zato ni nobeno veliko odkritje, da je zaradi manjše popularnosti in poznavanja ravno literatura, še posebej poezija, najmanj izkoriščena v reklamne namene. In če *copywriter* vzame za osnovo manj znano klasično delo, je neprepoznanje remakea pri ciljni publiku neizogibno. Zato se naročniki propagandnih akcij najhitreje zadovoljijo z že stokrat uporabljeno formulo privzdignjenega Merlinkinega krila iz filma *Sedem let skomin*, ki je najpogosteje citiran motiv v naši propagandi. Pojavlja se kot odrešilni kader montažnih reklam, v svojem bistvu pa je že popolnoma izpraznjen. Sfera filma je seveda po svoji kinematični naravi še najbolj podobna naravi propagandnega spota, zato bi lahko pričakovali več citatov iz tega področja. Vendar je tudi citiranje lahko travmatično početje. Če se je reklama očitno spogledovala z večinski publiko neznanim virom, pri tem pa je svojo zunanjo podobo gradila izključno na originalu, potem seveda trpi sama uspešnost propagan-

dne akcije. Zato sta dosti bolj pogosti in uporabni strategiji stiliziranega remakea ali zamolčanje vira. Resnici na ljubo je tudi v interesu tekstopisca, da se njegovo delo predstavlja kot izvirni dosežek. Spomnim se scenarija za vpeljavo novega kozmetičnega proizvoda, ki je bil zavrnjen ne toliko zaradi enostavnosti ideje, kot ravno zaradi navajanja vira.

Šlo je za remake filma *Ekstaza* s Hedy Lamarr, torej za znano sceno plavanja v jezeru. Propagandna zasnova celotne akcije je temeljila na osvežilnih učinkih izdelka, naravnosti in sproščenosti, ki jo omogoča. Naročnik preprosto ni razumel smisla remakea ter abstrakcije, s katero so se avtorji hoteli izogniti banalnosti in neerotičnosti. Mogoče se še kdo spo-

minja plesalcev, ki zaradi potnih rok zdrsneta iz plesnega prijema? Seveda, potem se posprejata, glej ga no, s čudodelnim preparatom, in ples se lahko nadaljuje. To je bila potem sprejeta in realizirana alternativa prvemu predlogu. Za običajnega gledalca dostikrat ni niti pomembno, iz katerega originala je bil izpeljan propagandni spot, seveda, če je

pri tem še vedno razviden smisel sporočila. Najbrž le malokdo ve, da je Humphrey Bogart v reklamo za šampone *Herbell* zašel iz *Casablanca*, in da je igralec iz filmskega platna sestopil v dvorano po *Grajsko karamelo* po vzgladu Allenovega filma *Skrlatna roža Kaira*. Važen je le učinek, ki ga reklama doseže pri gledalcu. Za samo pestrost

oglaševanja pa je dobro, da se citiranje iz umetnosti poleg vseh ostalih praks, ki so uveljavljene v propagandi, obdrži. Najbrž je le boljše videti dobesedne citate iz umetnosti, kot pa plagiate s kaset Canneskih zmagovalcev. Čeprav bi se tudi tukaj dalo razpravljati o tem, ali ni to samo še bolj svoboden citat.

Nasploh se pri citiranju pojavljajo vprašanja, v kakšni meri »posneti« originalno delo, saj dobro reinterpretacijo zatrejo »tehnični spodrslijaji«, kot so slabo kadriranje (diktat 30-ih sekund), neprecizna režija in igralska zasedba. Razumljivost reklame se tako ob preveliki nenatančnosti zvede na minimum, čeprav se isto dogaja tudi običajnim spotom.

Med boljše izvedbe vsekakor sodi serija oglasov za *Paloma robčke*, ki jo je režiral Zare Lužnik. Prvi spot za Palomine robčke je v vseh glavnih točkah sledil klasičnim filmskim uprizoritvam detektivskega filma, zato je iskanje nekega pramodela še najmanj pomembno. V reklami ni manjkal noben izmed atributov detektivskega filma. Seveda govorimo o detektivu v dežnem plašču in s klobukom, nemarno potisnjenim na čelo, skrivnostni izzivalni ženski in pisarni, kjer se ponavadi začnejo vse dobre detektivske zgodbe. Se večjo podobnost s filmsko predlogo je Lužnik dosegel z ustreznim glasbo pričakovanja ter z off-tekstom naratorja-detektiva. Na tak način je v reklamo vpeljal izdelek, ki bi drugače bil lahko tudi zgolj scenski rekvizit. Skratka, na najboljši način izpeljan remake matrice detektivskega filma.

Druga verzija reklame z Dušo Počkar in Majdo Potokar je uporabila film kot razlog za uporabo izdelka. Seveda to ni bil kakršenkoli film. Solze jima je izvalila božanska Greta Garbo. V obeh primerih so se avtorji reklame (*Studio Marketing*) izognili enačenju papirnatih robcev z njihovo še najmanj erotično ali emocionalno funkcijo. Z navezavo na neprofano sfero filma jim je to odlično uspelo. Film Petra Weira *Priča* je bil v rahli modifikaciji uporabljen kar dvakrat. Gradnja skednja je bila ponovljena v reklami za *Ljubljansko banko*, z rahlim zamikom pa tudi za *Slovenijales* (Magenta). Tokrat so z združenimi močmi prijatelji zgradili hišo.

Se en primer malce svobodnejšega citata iz filmske umetnosti. Mitja Milavec se je med prvimi izmed režiserjev vsaj posredno navezoval na film. Na najočitnejši način se je precizno poigral s filmsko atmosfero in glamourjem. Vendar je hkrati med prvimi pri nas uvedel SF-zanr v propagando, kar je že zaradi tehničnih možnosti nekoliko neobičajno. Šlo je skratka za zunajzemeljsko bitje nenavadnega videza, a miroljubne narave, ki si je od Zemljanov prilastilo le stek-

PRIZOR IZ FILMA **PRIČA** (WITNESS), REŽIJA PETER WEIR, 1985.



leničko parfuma *Ronhill*. V času nastanka te reklame so v naši filmski zavesti že kraljevali E.T. in podobna bitja z oddaljenih planetov, vendar kljub temu spot nikakor ni deloval pretenciozno ali smešno, saj je bil tehnično na dokaj visokem nivoju.

Ce so se režiserji (Godina, Lužnik, Milavec, Pediček) srečali pri ukvarjanju s propagando s svojim dominantnim področjem, torej s filmom, kaj je potem s citiranjem likovnih umetnin in literature? Najprej se za kratek hip ustavimo pri slikarstvu. Likovna dela so vključena na najpreprostejši način kot dodaten estetski element znotraj scenografije. Presenetljivo so to moderni avtorji, predvsem Magritte, Warhol, Mondrian. Magrittovi oblaki na ozadju so v akciji *ViSok* (režija Jaka Judnič, *Studio Marketing*) služili kot nadrealistična kulisa, pred katero se na kotalkah zapeljejo magrittovski gentlemani. Warholova *Marilyn Monroe* je nastopila kot scenska dekoracija v akciji *Muralisti* (režija J. Judnič, *SM*).

Vendar se slika, risba, figura v filmu in reklami pojavlja silno redko, saj kar nikakor ne more zlesti iz svoje kinematično statične dvodimenzionalnosti v dinamično trodimenzionalnost. Da ta koža ni enkrat za vselej dana, dokazujeta dva primera. Prvi je Zemeckisov film **Who framed Roger Rabbit?**, drugi pa ena izmed reklam v akciji za pivo *Guinness*. V glavnih vlogah: Frans Hals, Vincent van Gogh, Auguste Renoir in glavna zvezda Rutger Hauer. In seveda, pločevinka piva *Guinness*. Reklama je zastavljena kot *tableau vivant*, natančneje, kot tri žive slike, v katerih se računalniško vkomponirani Rutger Hauer spreheja po slikarskih motivih in reklamira svoje pivo. Ko konča svoj sprehod po slikah, zaključí: *Do you get a picture?* Vsekakor drzna reinterpretacija klasike, ki pa režiserju Ridleyu Scottu ni predstavljala takšne tabu teme, da je ne bi uporabil v akciji za pivo pod še bolj drznim sloganom *Pure genius*. (režija R. Scott, *Ogilvy&Mather*).

Ce bi pritrdili Czeslawu Miloszu, je poezija že zdavnaj izgubila svojo avreolo umetnosti bogov. V reklamah pa je kljub temu skoraj ni. In če se že tu pa tam pojavi, se neprepoznanju lahko izogne le tako, da je že napel ponarodela (Prešeren: *Od železne ceste* v akciji *Podarim dobim*) ali opremljena z dodatnim napisom (Shakespearjev sonet v reklami *Alpina*, režija Aleš Verbič).

Verjamem, da bo večina slovenskih gledalcev brez težav prepoznala original, po katerem je bila posneta nova reklama za kavo *Barcaffé*. Prva asociacija, ki se Slovincu utrne pri omenjanju kave, je vsekakor Cankarjeva črtica *Skodelica kave*. Glede na to, da je Cankar slovenska svetinja od osnovne šole naprej, ni



IZTOK ABERŠEK IN JANEZ ŠKOF MED SNEMANJEM SPOTA ZA BARCAFFE. FOTO: ANDREJA MEDVEDIČ

niti čudno, da so se ga vse do sedaj izogibali, čeprav je v naši kratki zgodovini propagande steklo veliko akcij za kavo različnih proizvajalcev. Prva diskretna povezava med kavo in literaturo je bila v rahlih obrisih nakazana že pred leti v spotu za *Merx kavo* (scenarij J. Apih, režija J. Judnič, *Studio Marketing*). Tam namreč moški odloži knjigo, ki jo bere, ko v ofu narator-bralec pride do odstavka, ki govori o vonju po sveži kavi. Vendar si dlje kot do te asociacije ni upal nihče. Iztok Aberšek je tokrat prekoračil magični ris, saj je posnel remake slavne črtice. Za potrebe snemanja je scenograf Duško Milavec zgradil kuliso podstrešne izbe Cankarjeve rojstne hiše. Sama oprema prostora se je skušala kar najbolj približati zgodovinskemu času, v katerem je pisatelj živel. Glede na to, da je reklama sedaj še v fazi postprodukcije, se lahko na tem mestu dotaknem samo scenarija. Ta sledi v glavnih potezah vsebini Cankarjeve črtice, seveda pa je konec spremenjen. Primerno kostumiran in maskiran Janez Škof (kot Ivan Cankar) si zaželi skodelice kave, ki mu jo mati - Iva Zupančič - tudi prinese. Vendar je ne zavrne in s tem tudi »ne ubije svetlobe v njenih očeh«, ker je to kava *Barcaffé*. Mogoče bi bil Cankarjev opus vedrejši, če bi že takrat poznali to blagovno znamko.

Puritanci, ki hočejo na vso silo zaščititi klasična dela pred njihovo uporabo ali izrabo v drugačne namene, najbrž gledajo na takšne poizkuse z veliko skeptiko. Remake je preprosto preveč dražljiva praksa, da bi se ji ravno ekonomska propaganda izognila.

Seveda se vsi poizkusi ne posrečijo, potrebno je veliko talenta in domišljije, da se reinterpretacija dvigne nad banalnost ali kič. Vendar je ob veliki produkciji propagandnih akcij, ki jih zahtevajo stari in novi proizvodi, nenehno izmišljanje čudovitih, drugačnih, presenetljivih, svežih idej, sila težavno. Slejkoprej sta citat in remake tisti odrešilni bilki, ki poživljata sivo podobo EPP bloka. Zato bi bilo kljub neizenačeni kvaliteti citatov nespametno, če bi se jim preprosto odpovedali. Tako bi namesto izzivov, ki nam jih ponuja svetovna zgodovina umetnosti, prisegli na majhen, a varen vrtiček. Saj veste: *Il faut cultiver notre jardin*.

MARINKA R. ŠIMEC

GEORGE CUKOR

slovar cineastov George Cukor se je rodil 7. julija 1899 v New Yorku, v družini okrožnega tožilca madžarsko-židovskega porekla. Stanovali so na Broadwayu in tako je že v otroštvu spoznaval gledališče in nastopal v šolskih predstavah. Po krajšem služenju vojske (po tem, ko so ZDA vstopile v 1. svet. vojno) se je pridružil gledališču - najprej kot asistent režiserja Edwarda Selwina v Chicagu, nato pa leta 1919 na Broadwayu, pri *Schubert Brothers*. Leta 1920 je postal režiser v *Lyceum Theatre* v Rochestru (New York). Tam je ostal vse do leta 1928, vendar je s predstavami gostoval po drugih gledaliških središčih ZDA in požel uspehe tudi v New Yorku, tako da je tam režiral nekaj predstav neodvisno od pogodbe v Rochestru. Proti koncu kariere je skupaj z Gilbertom Millerjem in Charlesom Frohmanom postal tudi impresarij. K vse večjemu ugledu mu je bistveno pomagala gledališka priredba leto dni prej napisanega romana F. S. Fitzeralda *Veliki Gatsby* (gledališče *Ambasador*, New York, 1926). Za kasnejše filmsko delo pa so še pomembnejše nekatere postavitve del, ki so jih napisale ženske o problemih žensk, z vodilnimi ameriškimi igralkami v glavnih vlogah. Dvajseta leta (*Jazz Era*, *Roaring Twenties*) je namreč zapljusknil val ženske emancipacije in gledališke igralko so postale precej bolj popularne od moških kolegov. V njegovih predstavah se tako pojavijo nekatere »dive«, denimo Elsie Ferguson (*Veliki Gatsby*), Marjorie Rambeau (*Antonia*), Ethel Barrymore (*Constant Wife*), Loretta Taylor (*The Furies*), Jeanne Eagels in druge. Skupaj z Robertom Montgomeryjem Cukor režira tudi že bodoči filmski zvezdi Bette Davis in Miriam Hopkins, četudi kasneje nista nikoli nastopili v njegovih filmih. V gledališče se pozneje za kratek čas vrne le še enkrat (1955), vendar ves čas skrbno spremlja gledališko produkcijo.

Ključni vzrok za Cukorjev prehod na film je prehod kinematografije na zvočno tehnologijo ter sovpadanje te tehnično-medijske revolucije z veliko ekonomsko krizo leta 1929. Po eni strani Hollywood v začetkih zvočnega filma potrebuje številne nove kadre, »specialiste« za režiranje dialoških prizorov v tedaj številnih komornih filmih in adaptacijah gledaliških del, torej v filmih, ki naj bolj prepričljivo dokažejo novo senzacijo - filmsko obvladovanje zvoka. Po drugi strani pa je imela ekonomska kriza bistveno hujše posledice v gledališkem kot v filmskem svetu; film je gledalce ravnokar očaral z zvokom, filmska vstopnica je bila cenejša od gledališke... Vse to je povzročilo, da je film s tedanjim rekordnim obiskom mnogim gledališčnikom (samo v New Yorku je bilo tedaj z gledališčem povezanih 15.000 ljudi) pomenil varnost v času nepredvidenega razvoja težavnega ekonomskega položaja.

V tem lovu na specialiste novih profilov je filmska industrija zaposlila številne pisce, gledališke igralce in pedagoge (denimo, učitelje diktacije) ter seveda tudi gledališke režiserje. Prvi veliki val gledališke emigracije je tako zajel imena, kot so, denimo, Rouben Mamoulian, Busby Berkeley, John Cromwell, James Whale in Richard Boleslawski. Med njimi je bil tudi George Cukor, ki ga je že uveljavljeni Mamoulian priporočil producentu Jesseju Laskyju. Od vseh naštetih režiserjev bo prav Cukor ostal dejaven najdlje, vse do leta 1981: če ta petdesetletna kariera še ni zadosten dokaz talenta, pa je zagotovo indic režiserjeve sposobnosti prilagajanja hollywoodskemu producentnemu sistemu, obenem pa tudi že indic

sposobnosti gledališkega avtorja, da prodre v nov kreativni medij.

Leta 1929 Cukorja najame Paramount in mu kot mnogim drugim gledališkim prišlekom nameni režijo priredb gledaliških del. Cukor sprva režira dialoge, vendar se ta stroka zaradi filmskega prepletanja vizualnega in verbalnega kaj hitro izkaže za preteklost. Cukor je to počel v treh filmih, od katerih je **Na Zahodu nič novega** (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930) prejel več oskarjev. Sledi postopna »prekvalifikacija«, ki Cukorju nameni korežiranje treh filmov z manj znanimi, toda rutiniranimi režiserji. Zadnji od treh, **Kraljevska družina z Broadwaya** (*The Royal Family of Broadway*, 1930, korežiser Cyril Gardner), že opozarja na Cukorjevo (med drugim tudi avtobiografsko) nagnjenje do tematike gledališkega okolja, ki je v neposredni zvezi z avtorjevo drugo priljubljeno temo: odnosom stvarnosti in iluzije, oziroma resnice in domišljije.

Cukor debitira kot samostojni režiser leta 1931 - z vse preveč sentimentalno melodramo **Omadeževana gospa** (*The Tarnished Lady*), ki pomeni pričetek sodelovanja s scenaristom Donaldom Ogdenom Stewartom (skupaj sta naredila kar sedem filmov). Že naslednje leto zapusti Paramount, saj mu odvzamejo režijo filma, ki ga nato zaupajo Ernstu Lubitschu (**Ena ura s teboj**, *One Hour with You*). Cukor po tem sporu preide v RKO, skupaj z Davidom O. Selznickom, katerega svojevrstni režijski alter ego je kmalu postal, pa v MGM, v družbo, v kateri bo realiziral največ svojih filmov. Že prvi film tega sodelovanja (obenem pa tudi edini, ki ga je Cukor do leta 1947 naredil po izvorni zgodbi) je bil več kot uspešen: **Cena Hollywooda** (*What Price Hollywood?*, 1932), ki ga imajo nekateri zgodovinarji za prvo problemsko delo o Hollywoodu. Zgodbo tega filma bosta pozneje kot predlogo uporabili obe verziji filma **Zvezda je rojena** (Wellman 1937 in Cukor 1954).

V vztrajnem vzponu kariere je nato na vrsti melodrama o nedavno uzakonjeni ločitvi, **Dokument o ločitvi** (*A Bill of Divorcement*, 1932), prvi od desetih filmov s Katharine Hepburn, tokrat ob boku Cukorjevega priljubljenega igralca Johna Barrymorja. Sledi **Večerja ob osmih** (*Dinner at Eight*, 1933) po broadwayskem hitu Edne Ferber in Georgea S. Kaufmana, aktualna satira na »high life« v času depresije. Cukor ni bil ravno ljubitelj aktualnosti, zato je precej večji uspeh še istega leta požel z družinsko melodramo z ameriškega Vzhoda iz časa državljanske vojne, **Ženice** (*Little Women*; remake M. Le Roy, 1949), ki mu je prinesla prvo nominacijo za oskarja in velik komercialni uspeh. Od tega - mimogrede: precenjenega - filma na temo deklitstva, ženskega dozorevanja in preboja, z veliko prevlado ženskih likov, dalje Cukorja spremlja nalepka »ženskega režiserja«, dovezetnega za žensko senzibilnost in njene probleme, ki je zapovrh še izjemno kompetenten pri delu z igralkami. Ta sloves bo še okrepilo sodelovanje z najslavnejšimi zvezdami tistega časa (Greta Garbo, Norma Shearer, Katharine Hepburn, Joan Crawford, Claudette Colbert in druge), še posebej pa film **Ženske** (*The Women*, 1939), v katerem nastopajo zgolj ženski liki, ki pa so ga nekateri komentatorji ocenili kot edini Cukorjev film, v katerem je zaslediti poteze mizoginije.

Cukor si je tako z dialoškimi filmi, za katere so ga določili, kakor tudi s priredbami dram, ki so izžarevale sofisticiranost kultiviranega Vzhoda (New York, Nova

GEORGE CUKOR



GEORGE CUKOR

Anglija), pridobil zaupanje producentov in sčasoma postal konjunktorni režiser, ki so mu zaupali tudi najambicioznejše projekte. To še posebej velja za priredbe klasičnih gledaliških in literarnih del, ki so bila v tistem času najbolj nazoren indic hollywoodske megalomanije, vendar tudi podjetnosti. Zaradi literarnih del prične atribut njegove »gledališkosti« spremljati še atribut »literarnosti«. Najprej k dolgi britanski tradiciji ekranizacij del Charlesa Dickensa doda svojega **David Coperfielda** (1935), v pretežni meri »ilustracijo« dialogov romana, z občasnimi sugestivnimi interiernimi občutki viktorijanske Anglije in antologijsko stvaritvijo W.C.Fields v vlogi Micawberja. Sledila je nekolikanj statična priredba Shakespearjeve tragedije **Romeo in Julija** (*Romeo and Juliet*, 1936), nato pa najuspešnejši film te kategorije in obenem najbolj dramatičen film desetletja, **Dama s kamelijami** (*Camille*, 1937), po istoimenskem romanu in drami Alexandra Dumasa mlajšega. Razvratno življenje Pariza 19. stoletja in razkošna okolja, v katerih se giblje višji in višji srednji razred, so pritegnili Cukorjev okus, Greta Garbo pa je po zaslugi njegove režije realizirala svojo dotlej igralsko najbolj dinamično vlogo. Iskalki rekordov ugotavljajo, da se kar v nekaj prizorih smeje - in da je glede tega potemtakem nekaj let starejša od »legendarne« **Ninočke** (1939). V vmesnem času je Cukor posnel tudi svoj dotlej najbolj osebni film, **Sylvia Scarlett** (1936). Ta diskretna parafraza Shakespearjeve komedije *Kakor vam drago* je nastala po romanu Comptona MacKenzieja, dogaja se v Angliji, v glavnih vlogah pa nastopata Katharine Hepburn in Cary Grant. Z njo Cukor razpira meje komedije in drame, melodrame in farse, realnosti in fantazije, s preoblačenjem pa tudi meje med spoloma. Film je bil zato nesprijemljiv za tedanje raven okusa in je komercialno propadel.

Konec tridesetih let pomeni novo stopnjo Cukorjeve kariere. O njegovem položaju v filmski industriji najbolj priča podatek, da ga je Selznick sprva izbral za režiserja »megaprojekta« **V vrtincu** (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), nato pa ga je po nekajletnih pripravah, poskusnih snemanjih in režiji nekaj sekvenc zamenjal.

Nekateri viri trdijo, da je bil glavni vzrok režiserjevo nesoglasje z igralcem Clarkom Gableom v zvezi z zasnovo njegovega lika, kar je še dopolnjeval igralčev strah, da bo Cukor dramski poudarek namenil predvsem ženskim likom. Precej bolj verjetno je, da je šlo za Selznickova nesoglasja s Cukorjem. Ob retrospektivnem poznavanju celotnega opusa je mogoče predpostaviti, da Cukor kot pretežno »režiser interijerjev«, ki se je kljub vsemu opiral predvsem na dialoge in se praviloma izogibal naturalističnih prizorov (vojne, ubijanja in boja za fizični obstoj), v tej fazi preprosto še ni bil dovolj pripravljen za načrtovano zvrst spektakla. Kljub tej epizodi pa Cukor v tem času režira dva filma, ki ju prištevajo v najožjo antologijo njegovega opusa. **Praznik** (*Holiday*, 1938) in **Philadelphijska zgodba** (*The Philadelphia Story*, 1940) sta nastala po dramah Philipa Barryja in scenarijih D.O. Stewarta, oba pa pričata o Cukorjevem jasnejšem odnosu do ameriške sodobnosti in sodobne ameriške ženske, kakor tudi do ameriškega filma. Oba namreč uprizarjata okolje največjih ameriških bogatašev, katerih mentaliteto Cukor eksplicitno kritizira, v obeh pa je najaktivnejši dejavnik razpleta prav ženska (K. Hepburn). Ne glede na »ideologijo« je v obeh primerih prav ona tista, od katere je

odvisen nastanek prihodnje zakonske zveze (s C. Grantom kot partnerjem): v prvem filmu se odloči za moža, ki je zavrgel ameriško pot uspeha, v drugem pa za pripadnika svojega, milijonarskega razreda (bivšega soproga). Tudi Cukorjeva izpeljava je precej bolj sugestivna, dialoški in komični poudarki in obrati so učinkovitejši kot dotlej, razvoj dogajanja pa ima precej bolj umirjen tempo. V žanrskem pogledu ima **Philadelphijska zgodba** čisto posebno mesto v Cukorjevi filmografiji: s tem, ko je delal na robu prevladujočih ameriških žanrov, je Cukor prav s tem filmom pomembno prispeval k amerškemu žanru *par excellence*, »screwball« komediji (dialoška komedija na temo »boja spolov«) - in to prav k njenemu tematsko središčnemu kompleksu, prekinitvi in ponovni vzpostavitvi zveze oziroma zakona (*remarriage*).

Philadelphijska zgodba je Cukorju (in filmu) prinesla nominacijo za oskarja, nagradi pa scenaristu in igralcu Jamesu Stewartu. Ta film zaznamuje konec prvega desetletja režiserjevega delovanja, obenem pa je tudi že *memento* vedremu, optimističnemu zaključku tridesetih let. Sledi režiserjevo prehodno obdobje (tja do začetka sodelovanja s scenariščno dvojico Kanin-Gordon, leta 1949), ki sovpade z leti vdora vojne v ameriški film, s pojavom smeri *film noir* in s prvimi povojnimi realističnimi prizadevanji. Tako kot je v tridesetih letih le posredno pričal o najbolj aktualnih dogodkih, Cukor tudi zdaj le tu in tam eksplicitno reflektira dogajanje. V tem obdobju je režiral osem filmov (od tega šest za MGM), v katerih so pogostejša tuobna občutja in uprizoritve pogubnih situacij, delno pa se spreminja tudi njegova režijska koncepcija: večji poudarek je namenjen vizualnemu delu, v prvi plan pridejo temnejši toni in dramatična kontrastiranja s pomočjo luči. To je obenem tudi čas izletov v zanj netipične žanre (thriller, melodrama z elementi kriminalke). Že sami naslovi razkrivajo novost v usmeritvi Hollywooda in svojevrstno divergenco v njegovi lastni usmeritvi: sugerirajo sicer dvoumnost, vendar se v prvi vrsti usmerjajo na materialno predmetnost.

Obraz ženske (*A Woman's Face*, 1941), melodramo z elementi thrillerja, pogosto navajajo kot dokaz, da je znal Cukor tudi s svojimi slabšimi filmi podpirati kariero zvezde (Joan Crawford) - kar velja tudi za Claudette Colbert v filmu **Zaza** (1939). Zato je bil naslednji film, **Dvolična ženska** (*Two-Faced Woman*, 1941), v tem oziru izjema. Izzval je celo ugovore newyorškega nadškofa (in bodočega kardinala) Spellmana, zato je bilo treba zgodbo o prešuštvu z ženino lažno dvojčico (obe igra Greta Garbo) temeljito skrajšati in premontirati, s čimer je izgubila vso učinkovitost. Film, ki se je navdihoval pri uspehu Lubitscheve **Ninočke**, je obenem tudi že zaznamoval konec zvezdniške kariere - navsezadnje je prav prisotnost Grete Garbo povečala zanimanje za film. Najuspešnejši film tega obdobja je nedvomno **Plinska svetilka** (*Gaslight*, 1944), *remake* istoimenskega britanskega filma Thorolda Dickinsona iz leta 1940, ki ga je MGM odkupil in poskušal uničiti vse kopije, da bi tako na osnovi iste predloge (drame Patricia Hamiltona) ustvaril komercialno uspešnejše delo. Čeprav v tem viktorijanskem thrillerju Cukorja ni posebej zanimala dramaturgija razkrivanja skrivnosti, je film vseeno uspel ustvariti željeni suspenz. Pravzaprav v tem filmu Cukorja najbolj navdihuje njegov priljubljeni motiv resnica-privid, kontrast razkošnih londonskih interijerjev in zločinskega početja v njih. Vleče

pa tudi atraktivna igralska zasedba. Po **Philadelphijski zgodbi** s trojico Grant-Hepburn-Stewart so se zdaj združile »evropske fizionomije«: Charles Boyer, Joseph Cotten (ki izžareva rodovnik Nove Anglije) in Ingrid Bergman, ki je za to vlogo dobila oskarja (Cukor je bil spet nominiran). Filma s poudarjeno vojno tematiko, **Čuvaj plamena** (*Keeper of the Flame*, 1943) in **Krilata zmaga** (*Winged Victory*, 1944) nista spremenila predstave o Cukorju kot režiserju filmov z drugačno tematiko, čeprav sta bila oba uspešna na blagajnah. Precej večjo pozornost je vzbudil film **Dvojno življenje** (*Double Life*, 1947), o igralcu, ki se tako vživi v lik Othella, da v resnici ponovi njegovo zablodo. Ronald Colman je dobil oskarja za igro, Cukor pa je bil četrtič nominiran.

Četudi je obdobje med leti 1941 in 1949 prehodnega značaja, je za Cukorjev ustvarjalni razvoj še kako pomembno, saj se je vedno bolj posvečal vizualnim vidikom filma, motiv resnica-privid pa je preizkušal v zanj povsem netipičnih žanrih. Praviloma so Cukorju bolj po godu družbeno srečnejša obdobja - najprej v Rooseveltovi dobi (od konca depresije do začetka druge svetovne vojne), nato pa tista petdeseta leta, v katerih je najprej začel pešati spomin na vojne tragedije, nato pa je prišlo še do sprostitve napetosti hladne vojne, skratka, Eisenhowerjeva »era« (od leta 1952). To je lepo videti v njegovi režijski aktivnosti: v devetih letih (1949-1957) je posnel kar dvanajst filmov (od tega 6 za MGM), čeprav se je hollywoodska produkcija zaradi konkurence televizije bistveno zmanjšala. V tem času se Cukor spet loteva melodrame, komedije in družinskega filma oziroma kombinacije teh žanrskih obrazcev in tematskih področij. Vsi po vrsti - razen skrajšane melodrame **Njeno lastno življenje** (*A Life of Her Own*, 1950) - kažejo večjo režiserjevo spontanost, prepričljivo izpeljavo, doslednost in zaupanje v dialoško koncepcijo režije. Slednje je v tesni zvezi s Cukorjevim sodelovanjem s scenariščno dvojico Garson Kanin - Ruth Gordon (skupno ali vsak posebej sta v tem obdobju zanj napisala pet scenarijev od sedmih), pa tudi z igralskim parom Spencer Tracy - Katharine Hepburn, igralko Judy Holliday (štirje filmi), ki je pri Cukorju dobila svojo prvo večjo vlogo, in Jackom Lemmonom, ki je v njegovem filmu debitiral. Osnovni zaplet vseh teh filmov je praviloma razmerje moškega in ženske, v katerem ima ženska pogosteje večjo in bolj dramatično vlogo. Tako kot v tridesetih letih, je tudi zdaj središčni motiv oziroma temeljna konotacija prikaza ženske njena emancipacija. Toda če je prej oporo našla v režiserjevem sentimentu ali simpatičnosti lika, tedaj se zdaj emancipiranje izraža skozi uspešno kariero junakinje in/ali njeno argumentiranje lastnih pogledov - vse to pa v obliki zapletov, ki težijo k »premirju spolov«. Cukorjeva junakinja tako dokazuje svojo intelektualno in družbeno samostojnost kot uspešna odvetnica v *remarriage*-komediji **Adamovo rebro** (*Adam's Rib*, 1949), svojo fizično kompetentnost kot športnica v filmu **Pat in Mike** (*Pat and Mike*, 1952) - v obeh nastopata Spencer Tracy in Katharine Hepburn -, z uporomo zaščitniku (B. Crawford) in Pigmalionu (W. Holden) v filmu **Včeraj rojena** (*Born Yesterday*, 1950; oskar za Judy Holliday, nominacija za Cukorja), napreduje pa tudi v Cukorjevem priljubljenem okolju, kot igralka - gledališka v **Igralki** (*The Actress*, 1953) in filmska v filmu **Zvezda je rojena** (*A Star is Born*, 1954). Povsem v skladu s Cukorjevo obsedenostjo z ženskami in



njegovim razumevanjem realnosti je tudi film **To bi se lahko zgodilo tudi vam** (*It Should Happen to You*, 1954), ki prek ženskega lika (J. Hollyday) razkriva vplivnost medijev in reklam v kreiranju javnega mnenja in družbenih vrednot. Film je nastal celih deset let pred izbruhom smeri političnega filma, ki je pričel tovrstno tematiko precej pogosteje izrabljati.

V tem obdobju novega vzpona, ki je v kreativnem pomenu tudi začetek nove faze, zavzema posebno mesto melo-drama-musical **Zvezda je rojena**, nastal pretežno po scenariju Wellmanovega filma iz leta 1937. Film o vzponu začetnice (J. Garland), ki ga vzporedno spremlja zlom njenega soproga (J. Mason), je prvi Cukorjev barvni film v sinemaskopu, obenem pa tudi prvi, ki jasno kaže Cukorjevo osvoboditev od režijskih formul, tipičnih za dialoški film. Poslej bo Cukorjeva režija dialoške finese dopolnjevala ali celo nadomeščala s funkcionalno izbrano in pogosto prav razkošno scenografijo, kostumi, atraktivnimi ambientimi dogajanja (tu in tam tudi izven studijev), premišljenim barvnim občutjem in skladnostjo barv. Vse te kvalitete Cukor dovolj skromno pripiše svojima sodelavcema v tem in še štirih drugih filmih: svetovalcu za barve Georgeu Hoyningen-Heuneu in scenografu Geneu Allenu. Nadomestilo oziroma obogatitev dialoških prizorov in eksplikacij bosta v nekaterih filmih opravili tudi glasba in koreografija, ki med drugim izhajata tudi iz novega, bolj ritmično poudarjenega in

inventivnejšega tipa montaže, včasih pa tudi iz retoričnega dinamiziranja kamere. Po uspehu tega prvega musicala se Cukor odloči kar še za tri: **Dekleta** (*Les Girls*, 1957) z Geneom Kellyjem v glavni vlogi imajo mnogi za najboljšega, še posebej pa intrigira izvirna uporaba barv (v vsaki od zgodb o treh protagonistkah prevladuje po ena barva) in »rašomonska« poteza zgodbe; **Ljubiva se!** (*Let's Make Love*, 1960) je brez slehernega Cukorjevega šarma in spontanosti; **Moja draga gospa** (*My Fair Lady*, 1964), priredba broadwayskega musicala Alana Jay Lernerja, ki temelji na *Pigmalionu* G.B. Shawa, pa je požela kolosalen komercialni uspeh in Cukorju prinesla največja priznanja: poleg oskarja za režijo še nagradi za najboljši film in najboljšega igralca (Rex Harrison). V kritiški oceni Cukorjevega opusa pa film ni uvrščen tako visoko, saj je mizanscena preveč statična, sam film pa tu in tam vse preveč gledališki; če odmislimo atraktivno stilizirano sekvenco konjskih dirk v Ascotu, lahko rečemo, da se Cukorjevo sodelovanje s slavnim scenografom Cecilom Beatonom ni preveč obneslo.

Vzporedno s Cukorjevim obvladovanjem »tehničnih« in njim ustreznih režijskih problemov so se širila tudi njegova tematska obzorja, saj je posegal po novih motivih, s katerimi je bogatil stalno prisotno tematiko. V skrajšanem filmu **Bhowani Junction** (1956) tako v razmerje moškega in ženske poseže rasni problem; v filmu **Divji veter** (*Wild is the Wind*, 1957, z Anno Magnani) obravnava družinska

GEORGE

GRETA GARBO IN ROBERT TAYLOR
V FILMU **DAMA S KAMELIJAMI** (CAMILLE, 1936)



razmerja, ki vodijo v prešustvo sredi konzervativnega italijanskega imigrantskega okolja; v cenzurno pohabljenem filmu **Chapmanovo poročilo** (*The Chapman Report*, 1962), nastalem po bestsellerju Irvinga Wallacea, ki asociira na Kinseyevo poročilo, pa se prvič neposredno dotika ženske seksualnosti - ki je bila v ameriškem filmu dotlej tabuizirana, v Cukorjevem opusu pa prepuščena diskretnosti. Cukorjevo opogumljenost in nagnjenje k osebni eksperimentu potrjuje tudi njegov edini western, **Pekleno dekle** (*Heller in Pink Tights*, 1960), ki pomeni avtorjev specifični prispevek k žanru, saj gre za vizualno razkošen film, ki si za glavnega protagonista zgodbe z Divjega zahoda izbere gledališko skupino in tako po svoje že ponuja komentar žanra. S tem filmom pa se pričinja tudi nova, zadnja faza Cukorjevega ustvarjanja. To je čas, ko je že mogoče zaslediti prve znake prehodnega obdobja Hollywooda v Novi Hollywood. Navkljub ekspanziji barv, širokega platna, stereo-zvoka in temu ustreznih spektakularnih filmov ter po uspehu mnogih vrhunskih filmov s klasičnim fabulativnim slogom - kar je vse pomenilo poskus obrambe pred televizijo in novimi zahtevami gledalcev - obisk vseeno še naprej pada, zato se pojavljajo novi izzivi na področju filmskega okusa in izraza (bodisi da gre za modernizem ali pa za težnje po novem modelu realizma), pa tudi potreba po drugačni osvetlitvi ameriške družbene in politične scene (posledice kubanske krize, vietnamska

vojna, študentski nemiri itn.). Cukor je bil po eni strani nevajen hitrega oprijemanja problemskih trendov, po drugi strani pa se je po pravkar opravljenem velikem razvojnem skoku kar naenkrat znašel v fazi, ki bi spet zahtevala nove preizkuse - zato na prav specifičen način izraža tedanja hollywoodska vijuganja. Njegovega ugleda to sicer res ne more omajati - nenazadnje ga *Cahiers du cinema* prav tedaj »promovirajo« v avtorja -, vendar njegovo delovanje prežema splet nesrečnih okoliščin in projektov, kar povzroči, da sveže ustvarjena pričakovanja navsezadnje le niso izpolnjena.

Čeprav v celoti več kot uspešen, se tako, denimo, glasbeni spektakl **Moja draga gospa** ne ponaša z razigranostjo najbolj uspešnih Cukorjevih filmov, kar velja tudi za film **Ljubiva se!** z Marilyn Monroe in Yvesom Montandom. Pri kar štirih filmih pa je treba ob njihov nastanek oziroma avtorstvo postaviti velik vprašaj: **Chapmanovo poročilo** je skrajšala cenzura; Cukor je sicer končal film Charlesa Vidorja o Lisztu, **Pesem brez konca** (*Song Without End*, 1960), vendar njegovega imena na špici ne najdemo; snemanje filma **Something's Got to Give** (1962) so dokončno prekinili zaradi razrvanosti M. Monroe; v **Justine** (1969), nedomišljen projekt po romanu Lawrence Durella, pa je Cukor dobesedno padel po tem, ko so odpustili Josepha Stricka. V zvezi z **Modro ptico** (*The Bluebird*, 1976), po poetični drami Mauricea Maeterlincka, pa je mogoče reči, da je Cukor enkrat izjemoma bil žrtev lastne nekritičnosti, saj je precenil formalne sestavine (barva, koreografija, scenografija) in ustvaril fantazijski *l'art pour l'art*, brez sleherne močnejše dramske intenzivnosti in učinkovitejšega poudarka vsebine.

Pa vendar je v treh delih drugega desetletja tega obdobja mogoče prepoznati izvirnejši in neoviran avtorski pristop. **Ljubezen med ruševinami** (*Love Among the Ruins*, 1975; sprva namenjen za TV), z Laurenceom Olivierjem in Katharine Hepburn, je postavljen v Anglijo leta 1911 in predstavlja spoj melodrame in subtilne komedije o »oživeli«, v poznih letih realizirani ljubezni. Njegov zadnji film, **Bogate in slavne** (*Rich and Famous*, 1981) pa je melodrama, ki se prav tako prične s »starim znanstvom«, le da gre tokrat za dve prijateljici (Candice Bergen in Jacqueline Bisset), problematizirano pa je razmerje uspešivljenjska sreča. Najuspešnejši in morda sploh eden od zadnjih pomembnih filmov »stare hollywoodske šole« pa je priredba romana Grahama Greena **Potovanja s teto** (*Travels with My Aunt*, 1972), duhovita in sofisticirana zgodba o zaspanem angleškem uradniku (Alec McCowen), ki pade pod vpliv svoje brezkompromisne tete (Maggie Smith), nato pa skozi pikareskno potovanje od Londona prek Pariza in Carigrada do severnoafriške puščave spoznava neprijetno resnico o svojem izvoru in podvomi v vsa svoja (toga) načela. Film priča o Cukorjevem specifičnem šarmu in vrhunskem mojstrstvu izpeljave klasičnega narativnega sloga, obenem pa relativiziranje danih družbenih vrednot, dvom v veljavnost človekovih predstav o naravi lastnega obstoja in razkroj junakovega osebne konstrukta lastne osebnosti že dovolj očitno ustrezajo pogledom modernističnega filma in tako opozarjajo, da je znal Cukor bogatiti svoj temeljni motiv vse tja v visoko starost.

Cukor je bil aktiven celih dvainpetdeset let (1929-1981). V tem času je samostojno režiral 46 filmov, pri treh je bil korežiser, pri treh režiser dialogov, pri šestih pa je delal

CUKOR

slovar cineastov

nepodpisan - kar vse skupaj nanese eno od najdaljših in najbolj plodnih hollywoodskih karier zvočnega obdobja. Tudi sicer je bila njegova kariera ena najuspešnejših: sedem njegovih filmov je bilo nominiranih za oskarja (dobil ga je eden), kot režiser je bil nominiran šestkrat (dobil je enega), v krogih filmske industrije pa je veljal za enega od najzanesljivejših režiserjev (kar dvanajst njegovih filmov se je znašlo na letni lestvici najbolj komercialnih filmov). Tudi avtorska kritika mu je namenila »status« avtorja, navkljub »oteževalni« okoliščini, da v njegovi filmografiji prevladujejo priredbe dram (23) in literarnih del (13), šele od leta 1947 pa zares izvorni scenariji. Zapovrh ni Cukor sam podpisal niti enega scenarija; dolgo časa je preprosto dobival »scenarije-naloge«.

Cukorju je tako uspelo uveljaviti zavidanja vreden delovni položaj in zapomnljiv opus, četudi praviloma ni režiral socialnih dram, še manj pa izrazito družbeno provokativnih filmov, kakor se tudi ni posvečal žanrskim, z dolgo prakso ustvarjalno in tržno preverjenim vrstam filmov. V njegovem opusu tako ne najdemo detektivskih in gansterskih filmov, ne vojnih, pustolovskih, znanstveno-fantastičnih filmov, niti ne grozljivk in »prismuknjenih« komedij. Poleg melodram, žanra, ki je dolgo časa izzival antipatije kritike, in družinskih filmov, ki jih je znala kritika prav prezirati, je torej Cukor od tipičnih ameriških žanrov režiral le še nekaj screwball-komedij, en sam western, en thriller in štiri glasbene filme. Toda tudi ti filmi le deloma pristajajo na kanone žanra, saj njihove obrazce spodkopava Cukorjeva ezoteričnost, včasih pa tudi njegova specifična ikonografija. V westernu in thrillerju je »forma« močnejša od »vsebine«, musicalu manjka dinamike in energije, značilne za klasične filme Freda Astairea in Genea Kellyja. Cukorjev stalni adut v svetu industrije so dejansko vselej bile edinole filmske zvezde, ki jim je priskrbel kar pet oskarjev (J. Stewart, I. Bergman, R. Colman, J. Holliday in R. Harrison) - in to več moškim, čeprav je slovel za »ženskega režiserja«! V svetu filmske umetnosti pa je igral na adut specifičnosti. *Nekdo, ki je v svetu businessa zdržal toliko časa, piše o njem A. Sarris, ni samo zabavljač: ti trajajo največ kakšnih pet let.*

S tem atributom Cukorjeve kariere in ustvarjalnega profila so zvezani še drugi, pogosto omenjani in prav posebej pomembni: gledališkost filmov (komornost, literarnost, režijski poudarek na dialogih, kompetentno delo z igralci in podobno), prefinjen okus (v izbiri ambientov, evociranju dobe, scenografiji, kostumih in barvi), motiv zoperstavitve realnosti in namišljenega (stvarnosti in iluzije, objektivnih dejstev in želja) ter osredotočenost na žensko (ženske like, probleme žensk, igralko in zvezde). Treba je opozoriti, da se vsi ti atributi vzajemno prepletajo, da je mogoče »izpeljati« enega iz drugega, s čimer napotujejo na konsistenco in skladnost Cukorjeve vizije in njegovega dela.

54 V zvezi z atributom gledališkosti je mogoče pripomniti, da je ta značilnost pravzaprav bila Cukorjeva prednost v času njegovih filmskih začetkov. V tedanjem režijskem slogu je namreč prevladovala enakomerna osvetlitev prizora in osrediščenje dogajanja okrog glavnega lika (ki je tudi največ govoril), zato se je tovrstnemu režijskemu postopku gledališki režiser zlahka prilagodil. Obenem pa se je atribut gledališkosti lepo skladal z atributom prefinjenega okusa, saj je narava vseh bistvenih sestavin gledališkega izražanja (dialog, konvencije v uprizoritvi določenega okolja, maska

LESLIE HOWARD IN NORMA SHEARER
V FILMU **ROMEO IN JULIJA** (ROMEO AND JULIET, 1936)



itn.) stilizirana, če jo primerjamo z »ontološkimi danostmi« filma. Gledališče kot stilizirana realnost je tako lahko v jasnem nasprotju s fotografskim realizmom filma, zaradi česar lahko funkcionira kot svet domišljije, iluzije in privida.

Podoben preplet primerjav - saj je »dvojice« omenjenih atributov mogoče razvijati v nedogled - se da razviti tudi v zvezi s Cukorjevo pozornostjo, ki jo namenja ženskam. Žensko lahko film dejansko obravnava kot dobesedno »lepši spol«, lepota pa je v filmu del podobe, potemtakem umetnine - kar je mogoče neposredno zvezati s Cukorjevim prefinjenim okusom. Svet žensk je v obdobju pred začetki njihove aktivne in usmerjene emancipacije dejansko še vedno svet domišljije, iluzij, pa tudi »teatralnih zarot«, zaradi česar predstavlja opozicijo »realnejšemu« svetu (moških), režiserju pa ponuja razsežnost privlačne iracionalnosti, ki lahko sproža filmsko dogajanje.

Ta »realnejši« svet moških je bil v Cukorjevih filmih dolgo časa tisti, do katerega se mora ženska opredeliti - tudi tedaj, kadar je prevlada ženskih likov v zapletu več kot očitna. Moški je cilj oziroma merilo celo v tistih filmih, v katerih ga praktično sploh ni: denimo, v **Ženicah** (1933) in **Ženskah** (1939), v katerih nastopajo zgolj igralko, pa v **Čuvaju plamena** (1943) in v filmu **Edward, sin moj** (*Edward, My Son*, 1949), v katerem se naslovni lik sploh nikoli ne pokaže.

Cukorjevo izhodiščno razumevanje ženske in njegovo stališče do »ženskega problema« sta bila v osnovi



puritanska, vendar brez puritanske strogosti, zato se je praviloma izogibal snovi, v katerih je ženska »kaznovana« za svoj upor. Ta začetna naklonjenost se bo sčasoma razvila skozi like dejavnejših in samozadostnih žensk, kar je posebej lepo videti v vlogah Katharine Hepburn, resnične protagonistke celotnega režiserjevega opusa. V **Ženicah** (1933) je še dovolj naivna, v **Prazniku** (1938) že izbere - in to prihodnjega družbenega outsiderja, v **Philadelphijski zgodbi** (1940) je agresivna svetovljanka, v **Adamovem rebu** (1949) gorečna intelektuala, v filmu **Ljubezen med ruševinami** (1975) »ženska s preteklostjo«, torej ženska, ki lahko vzdrži celo takšno breme. Morda bi bila ta poteza še jasnejša, če bi odigrala lik, ki ji je bil prvotno namenjen v **Potovanjih s teto** (1972). Hrbtna stran tega »vzpona« ženskega lika v Cukorjevih filmih je »sestop« moških likov. Če je, denimo v **Plinski svetilki** (1944), moški za žensko morebitni morilec (Charles Boyer), a obenem tudi še njen rešitelj (Joseph Cotten), tedaj v prihodnjih filmih njegove moči pešajo. V filmu **Zvezda je rojena** (1954) se ženska povzpne v filmski industriji, soprog pa propade; v filmu **Moja draga gospa** (1964) bo Pigmalion (R. Harrison) povsem izgubljen brez svoje varovanke (Audrey Hepburn); na **Potovanjih s teto** (1972) pa bo ženska zamajala in celo spremenila svetovni nazor moškega.

Ta vzporedni razvoj moških in ženskih likov se v Cukorjevem ustvarjanju odvija kot dolgotrajen in spontan proces, brez poudarjenih razvojnih skokov in brez

opaznejšega odzivanja na modnosti, ki bi jih sicer režiser njegove rutine zlahka izrabil. Nenazadnje je vzrok temu tudi čvrsta zasidranost Cukorjevega sveta v njegovi specifični domišljiji, ki namenja glavne vloge likom sanjačev, obsedenih s pričakovanji. Vendar pa režiserja bolj zanima sam lik kakor pa tisto, kar ta lik pričakuje. Zato so Cukorjevi filmi bolj opazovanja intime kakor odrazi oziroma analize širšega konteksta, s katerim se ta intima srečuje in spopada. Cukorjevo ustvarjanje se zato nujno uvršča na sam rob prevladujočih trendov ameriškega filma, ki ga zaznamujejo realistični filmski postopki, radikalnejše dramtizacije in bolj utilitarni, konkretniji cilji likov. V tej ezoterični sferi hollywoodske produkcije je Cukor zapolnil tematsko in slogovno področje, ki bi brez njegovega delovanja ostalo nezapolnjeno. Cukor je bil sicer »bolj ameriški« od sorodnih avtorjev Sternberga in Lubitscha, zato pa, četudi Newyorčan, *par excellence* režiser vzdušja »ne-westernske« Nove Anglije, te najmočnejše vezi med Ameriko in Evropo. S svojo kariero in delom je bil obenem tudi vez med staro (tradicionalno, »gledališko«) in novo (»filmsko«) Ameriko. Ob nesporni vrednosti njegovega opusa je to še dodaten vzrok, zaradi katerega se bo izognil pozabi.

ANTE PETERLIČ

PREVEDEL STOJAN PELKO

PONOVI ZA MANO

Sequels so bili slovenskemu filmu nekdanje zelo ljubi, lahko bi celo rekli, da se je potreba po *sequels* pojavila že s samim rojstvom slovenskega zvočnega filma: Štigličev **Trst** (1950) imamo sicer lahko le za neuradni *sequel* njegovega prvenca **Na svoji zemlji** (1948), akoprav sta bila oba filma posneta *back-to-back* in čeravno je drugi vzel *as granted* to, kar je pilotsko postavil prvi, toda že **Kekec** (Jože Gale, 1951), tretji slovenski film, je dobil dve povsem uradni nadaljevanji, **Srečno, Kekec in Kekčeve ukane** (obakrat Jože Gale), resda šele - kar je seveda neobičajno - po dvanajstih oz. sedemnajstih letih (1963 oz. 1968), **Vesna** (1953), Čapova komedija iz šolskih dni, sicer šesti slovenski film, pa je dobila nadaljevanje **Ne čakaj na maj** (spet František Čap) že po štirih let (1957), tako da niti ne preseneča, da je postalo **Poletje v školjki** (Tugo Štiglic, 1986), posneto prav v *tržnih* in h *kopiji* ter vsakovrstnim *sequelizmom* nagnjenih osemdesetih, sicer pa prodano v 13 držav, bogatejše za - le v tri države prodani - *sequel* že čez dve leti (**Poletje v školjki 2**, Tugo Štiglic, 1988). *Sequel* je celo v osemdesetih, ki so ga ustoličila kot princip sveta, prej še toliko bolj, veljal za znamenje anti-*auteurizma*: kdor posname *sequel*, celo *sequel* svojega filma, že ne more biti *auteur* (Coppolini **Botri** so pač tako dobri, da mu jih ni treba odpustiti), ali z drugimi besedami, *sequels* so delo in domet *ne-auteurjev* (mimogrede, Monte Hellman, nekdanji kvintesenčni *auteur* in režiser filmov kot, denimo, **The Shooting, Ride the Whirlwind, Two-Lane Blacktop & Cockfighter**, je pred tremi leti posnel celo drugi *sequel* Sellierovega proti-božičnega pofl-šokerja **Silent Night**,



VESNA, REŽIJA FRANTIŠEK ČAP, 1953.

Deadly Night). Pri slovenskih *sequels* lahko poudarimo predvsem tri detajle: **PRVIČ**, v *auteurskih* sedemdesetih jih ni bilo, *revival* so doživeli spet v osemdesetih (**Poletje v školjki 2**), ko so *auteurji* iz sedemdesetih postali *neinventivni* in ko *inventorji* osemdesetih še niso postali *auteurji*, **DRUGIČ**, med *izvirnikom* in *samoponovitvijo* nadaljevanjem vedno - z izjemo **Poletja v školjki** - mine veliko časa, včasih, kot pri **Kekcu**, celo čas ene cele generacije, kar pomeni, da slovenski *sequel* v resnici predstavlja prav upor trgu, **IN TRETJIČ**, *sequel* funkcionira v slovenski kinematografiji predvsem kot *auteursko* orodje, potemtako kot nekak sublimni sinonim za *auteurizem*, kot način, s katerim

skuša *auteur* postaviti v oklepaj razloge, zaradi katerih film snema, oz. kot način, ki mu omogoča izognitev vsem socialnim opravičilom (navsezadnje, Františka Čapa smo si bolj kot po **Trenutkih odločitve** zapomnili po dveh **Vesnah**, Jožeta Galeta bolj kot po **Družinskem dnevniku** po treh **Kekcih**).

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

MLADINA

predstavlja

Marcel Štefanič, jr.

**Filmski
Almanah**

MLADINA

Popolni spomin na vse kino-filme prejšnjega leta izpod enciklopedičnega očesa najhitrejšega filmskega kritika. Da vam ne bi nič ušlo, kar bi obžalovali, in da bi vi ušli, ko ni česa obžalovati, je tu vse od Popolnega spomina do Terminatorja in od Air Americ do Žensk na robu živčnega zloma.

Cena
1999
tolarjev

Naročila
MLADINA
Kopitarjeva 4
Ljubljana

KEVIN COSTNER
ROBIN HOOD
PRINCE OF THIEVES



ZGOVORNI
FILM. VSAK
PETEK, V ŽIVO.
PRVI
PROGRAM TV
SLOVENIJA

TOK CINEMA TOK