

revija za
film in televizijo

EKRAN

VOL. 16

LETNIK XXXVIII

DECEMBER

1991

100 SLT

PORTRET

**MAURICE
PIALAT**

GILLES
DELEUZE

**PODOBA-
GIBANJE**

VIZUALIJE

5+5=35 mm

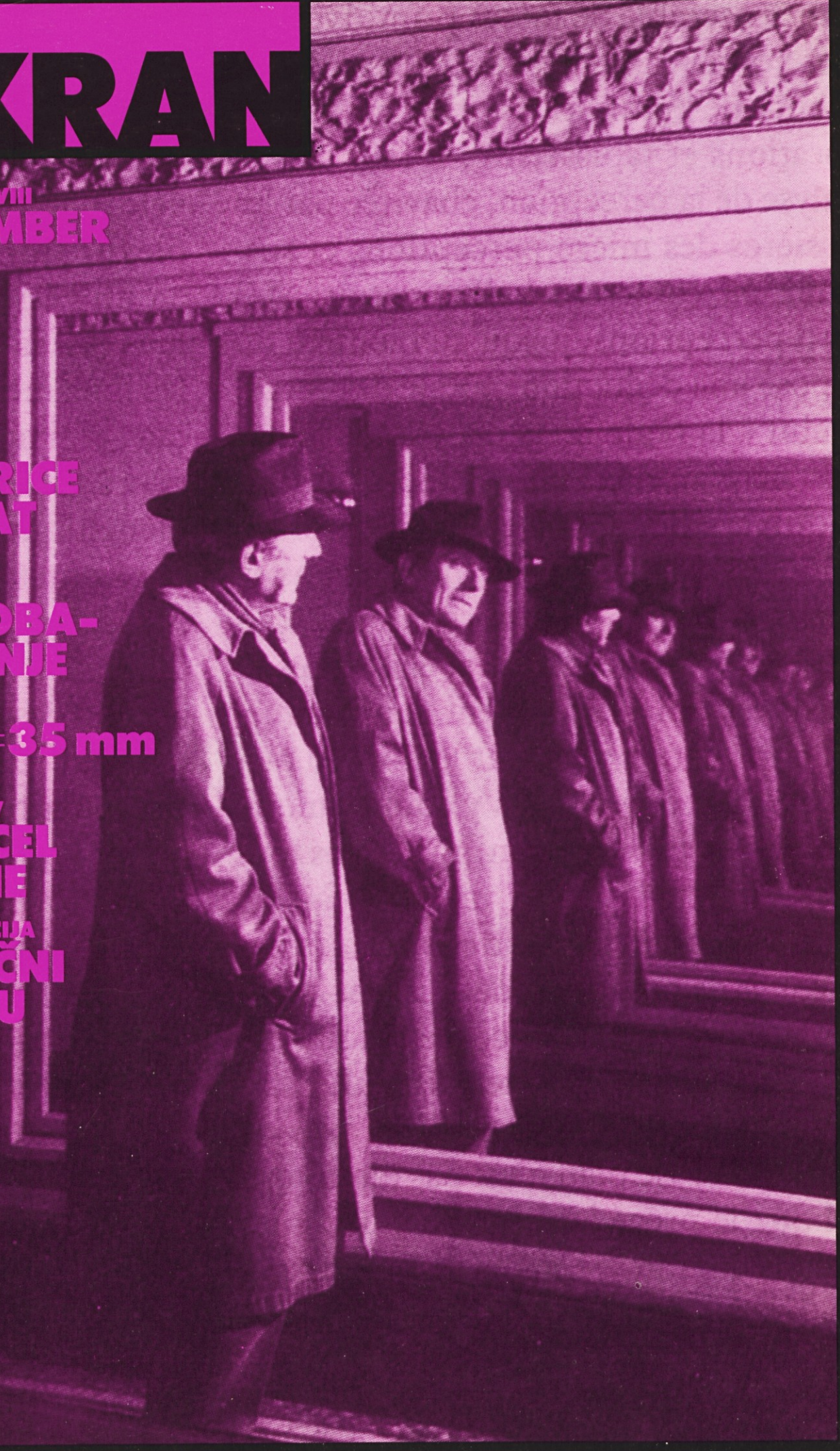
SLOVAR
CINEASTOV

**MARCEL
CARNE**

E-PROJEKCIJA

**BOŽIČNI
HAIKU**

**GILLES
DELEUZE**



STUDIA HUMANITATIS

6. L E T N I K

EMILE DURKHEIM

FERNAND BRAUDEL

HANS BELTING

KURT BLAUKOPF

PHILIPPE ARIÈS

GILLES DELEUZE



Z A L O Ž B A Š K U C

K E R S N I K O V A 4

6 1 0 0 0 L J U B L J A N A

T E L E F O N / 0 6 1 / 1 2 9 2 3 1

O D 1 2. D O 1 4. U R E

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

december 1991 (št. 9—10)
vol. 16
letnik XXVIII
cena 100 SLT

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Ministrstvo za kulturo
republike Slovenije

glavni urednik
Stojan Pelko

odgovorni urednik
Miha Zadnikar

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

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

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

urednik publikacij
Marcel Štefančič, jr.

poslovna sekretarka
Cvetka Flakus

oblikovanje naslovnice
Zmago Rus

oblikovanje
Miljenko Licul, studio Znak
in Peter Žebre

lektorica
Inge Pangos

grafična priprava in tisk
Tiskarna Ljubljana

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

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

naročnina
celoletna naročnina 350 SLT

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

nenaročenih rokopisov ne
vračamo

Po mnenju Republiškega
sekretariata za kulturo
št. 415-11/91, z dne 18.2.1991,
sodi revija EKRAN pod posebno
ugodno davčno stopnjo iz 1. točke
8. tarifne številke Zakona o
začasnih ukrepih o davku od
prometa proizvodov in storitev.

3 UVODNIK

Stojan Pelko

4 NOVI SLOVENSKI FILM

Leon Magdalenc *Grandma goes south*

10 FESTIVAL: PORDENONE '91

Miha Zadnikar *Znanost in glamour*
Nevena Dakovič *MelodeMille*

14 PORTRET

Zdenko Vrdlovec *Maurice Pialat*

17 REFLEKS

Nerina Kocjančič *Brata Coen in film devetdesetih*
Leonida Weiss *Barton Fink ni film o filmu!*

20 SLOVO

Marcel Štefančič, jr. *Šest črnih dni*

22 OBRAZI

Stojan Pelko *Leonardo da Vinci*
Miha Zadnikar *Richard Wagner*
Stojan Pelko *Gilles Deleuze*

24 E-PROJEKCIJA

Zoran Smiljanič *Božični Haiku*

26 KRITIKA

Cvetka Flakus *Hudson Hawk*
Tomaž Kržičnik *Čudež*
Cvetka Flakus *Grešne misli*
Tomaž Kržičnik *Steklena tišina*
Igor Kernel *Moje modro nebo*

30 DOSSIER

Zdenko Vrdlovec *Gilles Deleuze*
Gilles Deleuze
Pascal Bonitzer, Jean Narboni *Podoba-gibanje*

38 VIZUALIJE

Janez Rakušček *Napisati scenarij*

41 SLOVAR CINEASTOV

Ante Peterlić *Marcel Carné*

42 ANTOLOGIJA VELIKIH

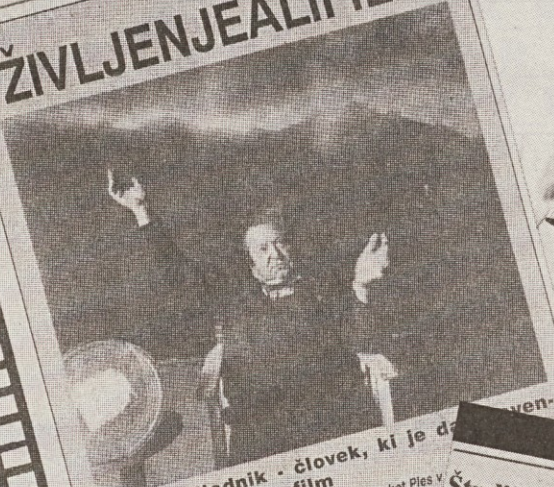
Marcel Štefančič, jr. *Kekčeve ukane*

9, 37 KOLUMNA

Luka Novak *Klošar in njegov most*
Janez Strehovec *Telo in digitalnost*

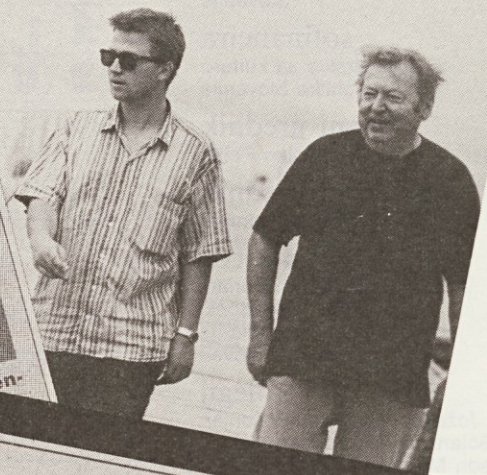
film

ŽIVLJENJE ALI FILM



Boštjan Hladnik - človek, ki je dal v filmem seks, rock in film

»Ves čas delam iste filme. Pravljica o ljubezni je kot Ples v dežju podoben Plesu v dežju. Maskarada ima isti scenarij kot Ubi in način se je moral roditi v času, ko je lahko film človeku pomenil še več. Ni čudno, da ni nikoli dobil nobene državne nagrade - spomni se domačega filma niti Puljski festival niti Prešentov sklad. «Dobivajo, meni naj pustijo le, da delam filme», pravi Hladnik. »Babihi!« Rater ima lahko za kritiko dialektičnega mita trije Oba/Sin/Sveti duh, za odsajajočo eno izmed ali pa za imperialistično genozo treh moških, fertilitatovskega Duša Počkaja je Hladnik ponovno v zanj z njim nisem našel nobene primerne vloge. «) zanj njegovih filmov». Pri filmu Ubi, me nežno pa je bil pomladu, pri filmu Ubi, me nežno pa je bil potentakem neki, da Ples v dežju delam z dušo filma, s čimer postane tudi vidno, ampak vse, kar posnamemo



Študija

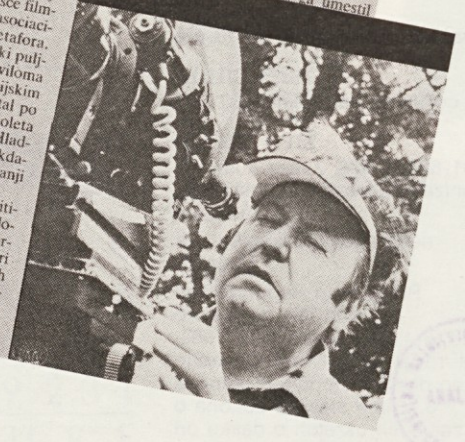
Ko postaja nekdo zgodovina

Vrdlovec začena s to knjigo novo poglavje o filmu na Slovenskem. Avtor ne ubira uhojenih poti in ne računa na popularnost svojega pisanja. Vsa znamenja govore proti piscu te knjige: slovenski film je malo znan in priznan (še doma ne), Hladnik velja v spomnu Slovencev za kontroverznega avtorja, tehneknološki itn. Vrdlovec pa vsemu navkljub napíše knjigo o analizi filma in povrh še nobene-za gleda za to avanturo nima.

Ob knjigi Zdenka Vrdlovca »Ples v dežju«, analizi filma Boštjana Hladnika. Izdal jo je Slovenski gledališki in filmski muzej v Ljubljani.

Ta analiza je nekakšen mozaik drobnih prizorih, ki bralca, navajenega esejističnih zapisov o filmu ali klasičnih metod filmske analize, po svoje šokira, tako da mora besedilo ponovno prebrati, če ga hoče povezati v smiselno celoto.

Vrdlovec je Boštjanu Hladniku izostril mesto v slovenskem filmu in ga umestil



ZDENKO VRDLOVEC

PLES V DEŽJU

ANALIZA FILMA BOŠTJANA HLADNIKA

iz izbrano glasbo...
 13.00 DODIG...
 15.30 DODIG...
 17.00 DODIG...
 19.45 DODIG...
 22.00 DODIG...
 23.15 DODIG...
 93.5; 95.3; 96.9;
 8.00 Val 202...
 13.00 Val 202...
 19.00 Val 202...
 22.20 Val 202...
 102.0; 103.9 MHz;
 100.3; 100.6; do
 8.05 Poročila;
 9.00 Poročila;
 10.00 Poročila;
 slovenskih gledalce
 istrani kulak (Dra

IGNITE ZAVESU...
 DRINA IZ SOSEDNJE AV...
 OPSKE ZVEZDE ZA...
 POT V PRAGU...
 ENFANT TERRIBLE...
 YUTEL...
 KOPER...
 ŠPORTNE...
 CAROBNA...
 ZLATA...
 SVET LUK...
 NEGA FESTIVALA CERVIA...
 RAYANOVI (RAYAN'S...
 AGENT PEPPER...
 17.15 KLUB ZA SENIORJE...
 ČAS V SLIKI...
 KULTURNI TEDNIK...
 BITKA PRI AUSTRERLITZ...
 MOZARTOV...
 LEGENDE O MOZARTU...
 VI SMRTI...
 MOZART...
 VELIKO OBRIZOV...
 SPOR...
 LEGENDA O RDEČKAST...
 VINU...
 DOBER DAN...
 SLIKE IZ AVSTRUJE...
 SPORNO POPOLEDNE...
 ADVENTNO PETJE...
 MOJE...
 V MORJU...
 KLUB ZA SENIORJE...
 KULTURNO...
 avtor...
 zvočna in slikovna metafora...
 gladiatorski pulj...
 na tam praviloma...
 akcijskim...
 nastal po...
 Dominika Smoleta...
 katerem Hladnik...
 film za vsakda...
 ki bi ustrejal tedanja...
 ednoti niti s kriti...
 predeljuje zgo...
 analiza, opor...
 (prizori) za...
 Ob njih...
 njihovo...
 kako strukturirajo...
 kulturo čas in prostor

UVOD

NIK

er moram uvodnik vsakič pričeti s črko »K«, sem se že zbal, da mi bo zmanjkalo vseh možnih besed, na katere je moč prilepiti pridevnik »kinematografski«. Na srečo pa so ta mesec v prvem planu prave kinematografske besede, ki ne potrebujejo nobenih pridevnikov, zapovrh pa se še vse po vrsti pričnejo s K: kamera, klapa, knjiga...

*Kamere spet na veliko brnijo. Tokrat objavljamo ekskluzivni zapis Leona Magdalenca o nastanku prvega slovenskega filma s poševnimi očmi in angleškim naslovom — **Grandma goes south** Vinčija Vogue-Anžlovarja. Že v prihodnji številki bo na vrsti **Triangel**, ki ga je po scenariju Dimitrija Kralja posnel Jure Pervanje, takoj za njim pa še dolgo pričakovana **Srčna dama** Borisa Jurjaševiča. In še redakcijska stava za prihodnje leto: v vsaki številki po en slovenski film!*

*Klapa je nedavno padla tudi na Cankarjevi ulici, pred vhodom v Ministrstvo za kulturo. Tam so namreč snemali novi reklamni spot za **Renault 5** — na 35 mm filmski trak, seveda. »Naš človek na Luni« Janez Rakušček v rubriki **Vizualije** podrobno opisuje, kako se počuti copywriter, ko njegove besede meso postanejo.*

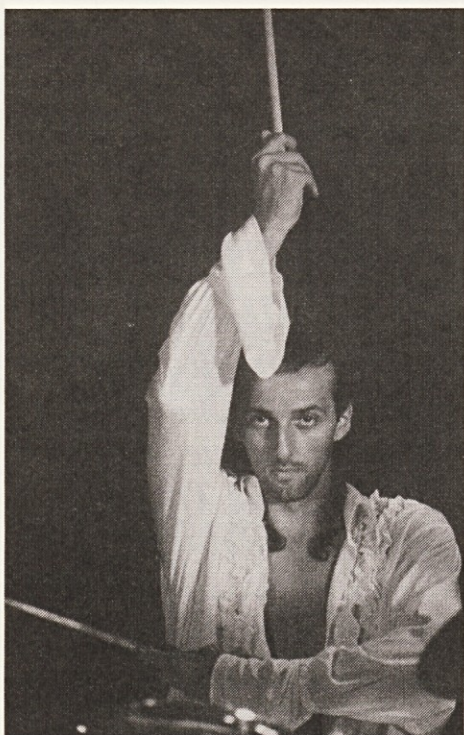
Kaj pa knjiga počne med avtentičnimi filmskimi pojmi?

Vprašanje se zdi še toliko bolj na mestu, če gre za filozofsko delo. Pa vendar je Podoba-gibanje Gillesa Deleuza, ki nam jo založba Studia Humanitatis ta mesec ponuja v slovenskem prevodu, filmska knjiga par excellence. Ni le taksonomija filmskih podob in zgodovina filmskih gibanj, je tudi svojevrsten scenarij izjemnega filma, ki ga režira kar sam avtor. Deleuze osvetljuje in kadrira, uporablja velike plane in travellinge, igra se z vzporedno montažo in na koncu še vse skupaj sinhronizira v poetično govorico filozofije.

Knjiga, klapa, kamera... Z eno besedo, kino!

NOVI
SLOVENSKI
FILM

GRANDMA GOES SOUTH



Vinci Vogue Anžlovar, 28
glasba, scenarij, režija
kratki filmi /»Moir«/, **Janez Pavaroti**
— pojoča žaba/, glasba za dva
kratka filma **Mihe Hočevarja**



Peter Bratuša, 29
direktor fotografije
kratki filmi /»Once Upon A time«
in »Veter« **Aleša Verbiča**,
»Konjiček« **Boruta Blažiča**/,
okoli 60 reklamnih filmov

Če se v deželi, ki je včasih letno posnela tudi do dva ducata filmov, produkcija ustavi na primerku ali dveh, potem lahko spekulativni um potegne več zaključkov: snemalo se je pač preko »ekonomske« mere, v skladu s socialistično propagandno doktrino, bili so pač časi, ko je kulturna politika vedela, kaj dela, zdaj pa izgubljeno brezkonceptualno maši luknje, in tako naprej. Skratka, kritični pogledi bi v horizont krivde zaobjeli vse: kulturnega ministra, politiko, rdečkarje, črne duhove, brezbrizno Evropo, cinično Ameriko... in na srečo izpustili Japonce. Zakaj zgodba filma **Grandma Goes South** se začne prav z njimi, brez njih je ne bi bilo... ali pa. Bog vedi. Torej, zgodbo pripoveduje trojka iz sintagme »lepi, pametni in nesramni«: **Vinci Vogue-Anžlovar**, **Peter Bratuša** in **Tomaž Strle**.

Japonci. Tam se vse začne. (Amerika je mimo...)

Sindrom slovenskih pesnikov se seli tudi med filmarje. Pred letom dni se na brucovanju porodi super ideja za kratki film (samo z dvema likoma — Saro in Davidom) in na festivalu v Münchnu Rade Rankovič, sicer profesor za produkcijo na beograjski univerzi, idejo kratkega filma že vključi v omnibus na relaciji Beograd—Ljubljana—Zagreb. Ker omenjena os že popušča, seveda iz tega ni nič, zato pa pred odhodom na festival v Francijo (s kratkim filmom **Janez Pavaroti — pojoča žaba**) pride natečaj za **Cinemabeam** projekt.

V enem dnevu je napisan sinopsis, preveden in poslan na Japonsko. Aprila »Japonci« (**Tokuma Japan Corporation**) zahtevajo scenarij, ki je napisan v štirih dneh, na devetih različnih tipih papirja, zgodba je predelana, dodan je drugi ženski lik, množijo se zapleti in epizode. Neverjetno hitro Japonci izberejo 10 scenarijev, med katerimi je tudi **Grandma Goes South**. Vendar se začno, kot se za tak projekt spodobi, stvari zapletati. Zaradi devalvacije najprej propade projekt študijskega filma v koprodukciji s **Studiom Ljubljana**, osamosvojitve in vojna pa na kocko postavita tudi **Babico**. Ekipa je formirana (skoraj ista kot za študijski film), priprave tečejo, namesto banke s kreditom nastopi Petrova mama, pogodbe z Japonci pa ni in ni.

Preko japonskega izuma (telefaksa) teče deskomunikacija, ko eni ne razumejo Balkana, drugi pa predobro razumejo slogan »Mi vse počnemo very very very very systematically and never in the rush«. Pogodba je podpisana 10. avgusta, sicer brez prave finančne dotacije, vendar štiri dni kasneje pade prva klapa. Bil je že skrajni čas, zakaj nihče več ni verjel v projekt, del ekipe pa je bil vezan že na naslednjega (film **Triangel**), ki se je začel snemati dan po zadnji klapi.

Vogue & Kline. Ter seveda igralci.

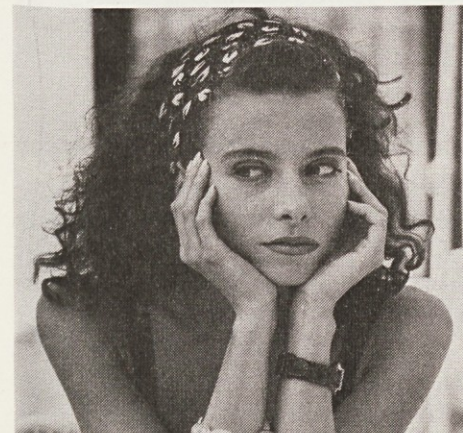
Ideja je nastala slučajno kot tipičen primer slovenske umetniške arogance. »To kar znajo oni, znamo tudi mi.« Skratka, **lepi, pametni in nesramni** ustanovijo produkcijsko hišo, ki je namenjena predvsem projektu **Grandma Goes South**, nadalje pa naj bi bila institucija, ki bo producirala



Majolka Šuklje, 65
babica oz. Sara
 1. glavna vloga na filmu



Bojan Emeršič, 28
David
 debitant



Nataša Matjašec, 25
Lavra
 debitantka

slovenske filme, zbirala kapital in ideje, ljudi, scenariste, režiserje. Če bo seveda na teh meridijanih takšno početje sploh še v registru možnega in če bo shema — mi vam vnaprej prodamo pravice in film, da ga sploh lahko posnamemo — kaj več kot unikaten poizkus. Vse bo lažje, če bodo film kupili ameriški distributerji in če bo nominacija za oskarja kaj več kot pobožna želja in če...

Dovolj čejev za osnovni poslovni interes: film se mora prodajati — to pa je osnovna razlika med balkansko in svetovno filmsko produkcijo.

Projekt je bil pisan za **Majolko Šuklje**. »Spomnim se, ko sem šel prvič k njej, ko sem prestrašen sedel na stolu in čakal na odgovor, zraven pa je bil Fideli (pes!), ljubosumen do skrajnosti, in je težil. Majolka mu je dala piškotek in rekla: »Podkupljiv, podkupljiv!« Po enem tednu pa je rekla JA in bilo mi je jasno, da projekt ne more propasti.«

Scenarij je dopuščal izpeljavo dveh konceptov, enostavno rečeno: resnega in malo manj resnega. V prvega bi lahko vskočil le **Matjaž Tribušon**, v drugega pa **Bojan Emeršič**. Majhnost slednjega je postala neverjeten moment filma.

Nataša Matjašec je bila izbrana na avdiciji, odločilen pečat pa prinašajo »epizodci«: **Marko Derganc, Gojmir Lešnjak, Andrej Rozman, Robert Prebil in Alojz Svete**.

Prva klapa. Snemamo!

Ekonomija je imela glavno besedo. Na voljo je bilo 25 snemalnih dni, vmes le en dan pavze, zato je bila organizacija preprosta: najprej eksterierji v Ljubljani in okolici, nato interierji v Ljubljani, preselitev v Portorož, kjer so prav tako najprej posneti eksterierji in potem interierji. Zdaj se sliši preprosto, vendar so se v trenutku, ko denarja od Japoncev še vedno ni bilo, dogajale smešne stvari: ni bilo denarja za bencin, sredstev za popravilo mercedesa, obroki so bili prešteti na glavo, v hotelu Palace so za kavcijo vzeli dve roli filmskega traku, avto s kompletno tehniko so zaklenili v garažo... Organizatorji delajo »čudeže«, čeprav so vsi »zelenci«, za razliko od ostalega dela ekipe, kjer je imel vsak »prekaljenega asistenta« oziroma supervizorja. To je enostavno produkcija, ki ne obstaja, ki se je ne da standardizirati, ki jo nosi neverjetna energija, skratka, to ne more biti princip. In razumljivo je, da v takšnih ekstremnih

CF: "BABICA GRE NA JUG"

POROČILO O SNEMANJU št. 1

KRAJ SNEMANJA: po Ljubljani DATUM: 14.8.1991 SNEM. DAN: 1.

ZACETEK DELA: 15.30 ODHOD IZ BAZE: 15.45 1. KLAPA: 19.08

PAVZA OD: DO:

KONEC DELA: 05.10 POVRATEK V BAZO: 05.35

SEKVENCE: 1 (1 kader) - ni posneti, 3, 5, 7

POSNETI KADRI: 25, 31, 36 in dodatna: 36A, 36B (3 + D-2)

IGRALCI: MAJOLKA ŠUKLJE, DRAGA LOTOČUNJAK,

November 26, 1991

Dear Mr. Anzlovar:

We finally saw the rough rush of "Grandma Goes South." It is very impressive and we cannot wait to see your completed film. We will send you the brief review made by CINEMABEAM executives fairly soon.

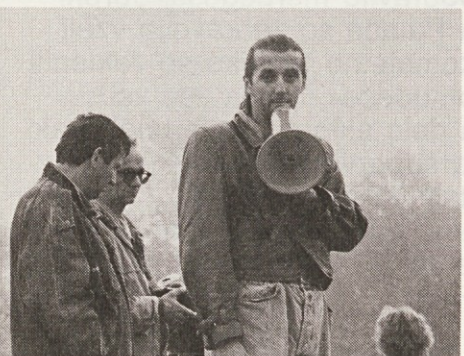
We would like to confirm the shipping date for the completed film again. Would you mind if we ask you to deliver the completed film to us by the middle of December? We are asking this because Tokuma is considering your film to be entered into Yubari Film Festival in Japan which will be held in Feb. of '92. We will fax you some information of the festival tomorrow.

Sincerely yours,

K. Okawa
 Kazuhisa Okawa

TOKUMA JAPAN CORP.

KO/mf

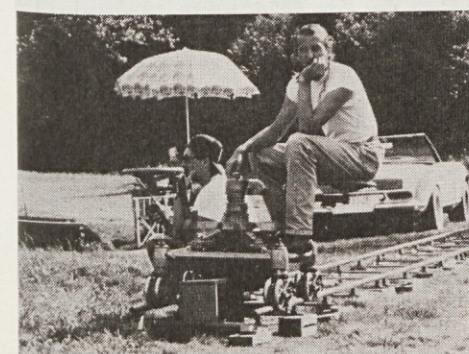
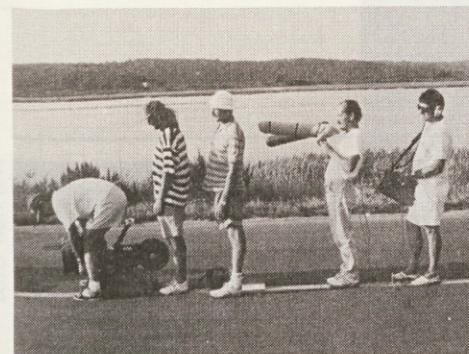
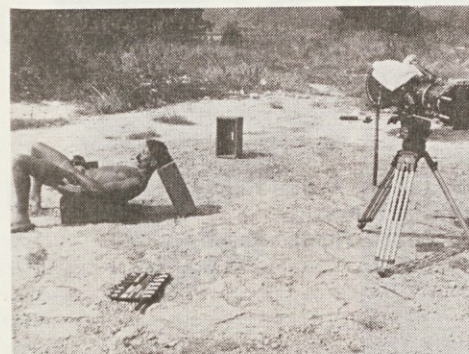


pogojih pride do konfliktov. Spor med snemalcem in režiserjem pušča interpretacijski prostor, na trenutke je podoba grozna, projekt je v nevarnosti zaradi egoizma in trme, vendar se vse to konča v trenutku, ko je na vrsti sprotni pregled materiala, kjer se vidi, katere odločitve so bile pravilne in katere ne.

Kljub linearni zgodbi in nelinearnemu snemanju je bila snemalna knjiga prav kmalu neuporabna. Ideje prihajajo, število snemalnih dni ostaja, prav tako število metrov filmskega traku (15.000). Žanr je ali pa ga ni. Road movie? Ja, seveda, če je Homerjev Odisej road, oziroma sea movie... To pa ni tako daleč (sekvenca: David stoji na višini, meče kamne v globino, zraven ladja, daleč glas siren, ki ga kličejo z muziko »If you will be back...«)

Pokazali bomo vse, kar znamo, ali ekshibicije.

Domisljice se rojevajo, vendar se dramaturško izključujejo. Vse ekshibicije so strogo v funkciji filma in narativnega loka. Snemalno je bila najtežje izvedljiva ideja o nepretrgani vožnji pogovora vseh treh na plaži, ko se je prvotnih 36 kadrov združilo v enega samega. Utemeljitev je kratka: krog je zaključen, vsi trije junaki se prvič srečajo in zato jih zapremo v krog, ki bi drugače s klasičnimi plani-kontraplani ostal odprt. Podobna je utemeljitev vožnje na jezeru, kjer David pripoveduje svojo zgodbo in kamera z objektivom 400, s potjo ter z istim razrezom poudarja njegovo ujetost. Ali ko glavna junaka (David in Sara) sedita v piano baru in sta ves čas v istem razrezu, v ozadju je klavir, in se uporabi vožnja



nazaj ter zoom naprej; s tem se začne klavir približevati zaradi rušenja perspektive in v hipu, ko se popolnoma približa, Sara vstane, gre h klavirju ter zaigra naslovno temo. Kroženje po stopnicah (pobeg Lavre) je v isti funkciji, to je ujetosti v krogu in dodajanju »sile«, s katero jo krožeča kamera požene iz eliptičnega kroga ponavljanja in »vedno istega«.

Zgodba, zakaj ima receptor (Andrej Rozman) pripeto ploščico z imenom **B. Fink**, je preprosta in neverjetna. Sekvenca, kakršna je v filmu, je bila tudi v snemalni knjigi. Teden dni pred snemanjem pa si celotna ekipa ogleda film **Barton Fink** in v trenutku ideja izgubi svojo originalnost. Edina rešitev je, da se citat podpiše, da se pokaže, kako je lahko citiranje tudi del »zavedanja« filmske zgodovine.

Vse pozabljeno in oskar.

Najbolj enostavna asociacija in plodna teoretska domislica je, da je **Grandma Goes South** pač logično nadaljevanje filma **Usodni telefon** (rež. Damjan Kozole). Vinci Vogue Anžlovar je v **Usodnem telefonu** »amater«, ki pa ve, da lahko posname oziroma bo posnel »pravi film«. Koincidenca je bolj enostavna, »saj sem se pogovarjal s Francijem Slakom, da bi igral v njegovih **Hudodelcih**. Knjiga mi je bila neskončno všeč, želel sem si dobiti vlogo, vendar me je bilo istočasno tudi »blazno strah«, zato sem se hotel preizkusiti nekje drugje — in to je bil **Usodni telefon**. To je bil popolnoma drugačen film od **Grandma goes South**, saj gre za teoretski film, film o filmu, konkretno zvoku, komorni film. Razlika pa je še nekje drugje: **Usodni telefon** je »none budget«, **Grandma goes South** pa »low budget« film«.

Podobnosti med glavnim junakom in režiserjem seveda so (delo na črpalki, zaljubljenost v muziko, konstantno bežanje, želja priti nekam, a se ne ve kam), vendar niso odločilne ali naključne.

Plod naključij je tudi zgodba o nominaciji za oskarja. »Seveda bi si želel priti med tistih pet, ki potem čakajo v dvorani na 'Winner is...'; so pa seveda zelo majhne možnosti, pri katerih kvaliteta filma ni v prvem planu. Oziroma, morebitno priznanje (zgoditi se mora do 4. februarja 1992) je lahko voda na mlin, da Akademija naredi lepo gesto.«

Ker se filma že od vsega začetka drži neverjetna sreča, pa

ŠPICA (verjetno 2'35")

TOT - PAN

Avto se kašljajoče vstav!

DAVID (SM)

"Mislim, da smo ostali brez bencina."

SM. 9/25 (komore matleli) KONEC

čeprav je bilo na trenutke vse absurdno in nemogoče, se lahko ponovi še enkrat. Ta sreča pa je pripeljala celo do iracionalnih sfer. »Prvi dan snemanja se je po prvem kadru neznosno vsul dež in ekipi sem dal prosto do pol dvanajstih, ker sem bil prepričan, da bo takrat prenehalo deževati. Dve minuti pred pol dvanajsto se je zjasnilo...«

Paul Lichtman (član Akademije in producent): »Vsak, ki za takšen denar posname celovečerni film, je genij.«

Film **Grandma Goes South** je bil posnet za četrtno vsote, ki jo običajno porabijo slovenski filmski produkti.

LEON MAGDALENC

GRANDMA GOES SOUTH

glavne vloge:	Sara B. — Majolka Šuklje David — Bojan Emeršič Lavra — Nataša Matjašec
druge vloge:	Marko Derganc, Gojmir Lešnjak, Andrej Rozman, Robert Prebil, Alojz Svete, Igor Koršič, Draga Potočnjak, Aljoša Rebolj, Roman Brčon...
scenografija:	Slavica Radovič
kostumografija:	Vesna Črnelič
montaža:	Stane Kostanjevec
glasba:	Vinci Vogue Anžlovar
producent:	Vogue And Kline
dir. filma:	Tomaž Strle
dir. fotografije:	Peter Bratuša
scenarij in režija:	Vinci Vogue Anžlovar dolžina: 88'



FOTO: MIHA FRAS

Klošar in njegov most



**LUKA
NOVAK**

Če pomislimo, da so originalni Pont-Neuf v Parizu gradili kar 26 let, potem niti ni čudno, da so se dela na njegovi kopiji v južni Franciji vlekla kaka tri leta. Pri takih sivareh je ponavadi problem denar, umetniki pa ga še posebej radi mečejo skozi okno. Tega načela se drži tudi Leos Carax, čeprav je na okus prišel šele pri svojem zadnjem filmu. Doslej je posnel dva low-budget filma (*Boy Meets Girl* in *Le mauvais sang*), pred kratkim pa je publiki ponudil delo, ki mu je podlaga kar največji dekor v zgodovini francoskega filma: rekonstruirali so namreč cel pariški predel okrog Pont-Neufa.

V Franciji je *Les amants du Pont-Neuf* postal mit precej pred realizacijo. Sprva so ga nameravali posneti na historičnem Pont-Neufu, vendar je mesto zamisel odobrilo samo delno. Most bi bil na razpolago premalo časa, potrebna je bila torej kopija. Našli so primerno lokacijo — pri neki vasi v južni Franciji — in producenti so se začeli menjavati po tekočem traku. Večkrat so prekinili snemanje, bilo je nekaj nesreč, toda Carax je bil trdno odločen in nazadnje je le prepričal nekega švicarskega producenta, da je stvar speljal do konca.

Ponarejeni most zdaj stoji in film je v dvoranah. Naj bo tak ali drugačen, dober ali slab, mit je treba nadaljevati. Pomembno je namreč to, da je francoska kritika Caraxovo vnemo skozi leta v glavnem podpirala, pa tudi producenti so bili mnenja, da je scenarij sicer genialen, na žalost pa je realizacija prešla meje kreditne realnosti. Televizija je o vseh peripetijah posnela dokumentarec, pri *Cahiers du cinéma* so izdali posebno številko. Zgodba o tem, kako se nekdanji idealisti, alternativci in skromneži spreminjajo v megalomane, je pri nas že tako dobro znana, da nas Carax ne bi smel presenečati.

Mnogi se sprašujejo, če je bilo res nujno, da je Carax snemal prav na Pont-Neufu — lahko bi si bil izbral kakšen manj obljuden most — in če je bila ogromna investicija smiselna. Predvsem umetniško. Zakaj torej Pont-Neuf? Idejo za lokacijo bi Carax lahko dobil malodane v vsakem vodiču po Parizu. Pont-Neuf je bil v 17. stoletju najbolj živahen pariški most. Na njem so se zbirali šarlatani, pevci, marionetisti, lopovi, žeparji, potepuhi in klošarji. Junaki Caraxovega filma so vse to hkrati. Dogajajo se zdaj in vedno. Alex (Denis Lavant) in Hans (Klaus Gruber) živita razsuto klošarsko življenje na mostu, ki ga prenavljajo. Nenadoma se tam znajde še Michèle (Juliette Binoche), vendar niti ne po naključju, saj jo zanima prav Alex.

Michèle je slikarka, odšla je zdoma, odpoveduje ji vid, misli, da bo povsem oslepela. Hans je ne mara, ker je pač ženska (klošarjenje je primerno samo za moške), Alexa pa njena prisotnost vrže iz otopenosti. Začne ga zanimati njeno prejšnje življenje in počasi se zaljubi. Skupaj kradeta, jesta, se napijeta. Nekega dne se po mestu pojavijo plakati. To je velika slika Michèle, ki jo išče oče. Odkril je zdravnika za njeno slepoto. Ampak Alex je ne da in zato plakate zažiga.

Zaman: Michèle po radiu sliši, da jo iščejo. Vrne se v normalno življenje. Alexa zaprejo za nekaj let. Filma s tem seveda še ni konec. Juliette

Binoche je v nekem intervjuju povedala, da sta se s Caraxom prepirala o tem, ali naj bo konec optimističen ali ne. Ona, ženska, je bila za happy end, Carax pa ne. Kako so se odločili, boste videli sami.

Les amants du Pont-Neuf je pravzaprav film, ki razširja noge tako rekoč vsaki interpretaciji.

Mislím, da bodo s strani kritike uporabljene prav vse. Če pozabim na zgodbo o snemanju, se mi zdi, da gre v prvi vrsti za naturalizem, ki ga »minira«
poetičnost. Ne nazadnje je hotel Carax prvotno posneti film zelo hitro, kot nekakšen dokumentarec. Nato pa ga je postopoma spreminjal, psihologiziral, ga krmil s simboli.

Denis Lavant (torej Alex v filmu) pravi, da so se nemalo zgledovali po življenju Van Gogha. Našlo bi se tudi kaj Pasolinija, mogoče brata Goncourt, čeprav estetika grdega, degeneriranega in dekadentnega ni bila Caraxov paradni konj. Prej bi rekli, da je to socialno grdoto »omilil«
z dokaj neposrečenimi kontrasti. Sluzastega, svinjskega življenja klošarjev namreč ni razvil do ekstrema: ko bi moralo iti zares, je vedno uporabil trik. Na primer zmanjšal junaka v liliputanca, ki sta se krohotala ob ogromni steklenici vina. Predvsem pa so najbolj moteči pompozni prizori — in glede tega se vsi kritiki strinjajo. Spotovska estetika je kar pošteno oklestila Caraxov zagon. Tu je nekaj morskkih prizorov, valček na mostu, požiranje ognja, zažiganje plakatov v metroju, smučanje na vodi (po Seini, ki jo osvetljujejo ognjemeti), tudi posnetki parade za 14. julij ne manjkajo.

V filmu je še veliko drugih razsežnosti, ki jih pompoznost mogoče zakrije. Na primer religioznost. *Les amants du Pont-Neuf* je v bistvu globoko etičen film, čeprav nima namena reševati socialnih krivic. Mogoče se zdi banalno, ampak Caraxu je veliko do tega, da bi pokazal, kako so bili klošarji nekoč povsem »normalni«
meščani, ki jih je potem naključje pomendralo. Očitno je, da je Carax prepričan v to, da je njihovo življenje na mostu čistejše in lepše, skratka manj obremenjeno z grehom. Ampak navsezadnje se s tem ubada letos kar precej filmov: Gilliamov *Fisher King*, Pialatov *Van Gogh*.

V bistvu bi bilo neumestno očitati Caraxu, da je učinek nesorazmeren z vloženim denarjem. Imel je vizijo in speljal jo je do konca. Bilo je težko in filmu se pač pozna, da je zmeden, da ima sicer ritem, ne pa tudi jasnih misli. Za veliko večje denarje so posneli že bistveno slabše filme. In to brez ljubezni. Res pa je, da lokacija ni tako važna, kot se zdi. Konec koncev bi Carax lahko snemal tudi na Tromostovju in povedal isto.

FESTIVAL: PORDENONE '91

ZNANOST IN GLAMOUR

»Tole je pa lepše mesto kot Pordenone.«
 »Ne poznam Pordenona,« sem odvrnil, »samo skozenj sem šel.«
 »Saj ni bogve kaj,« je rekel Aymo.
 (Ernest Hemingway, *Zbogom orožje*)

Tale navedek iz svetovne literature so organizatorji letošnjih 10. Dni nemega filma (med 12. in 19. oktobrom) v Pordenonu postavili na prvo stran svojega programskega kataloga. Vsa prejšnja leta si ga bržda še niso upali, čeprav so ga, eruditi, gotovo poznali: Deset let jim je pač rabilo, da so iz internega srečanja, ki se je na njem spočetka zbralo osem (8) zanesenjakov, ustvarili svetovno pomembno prireditev in tako iz svojega furlanskega mesteca naredili »very much of a place«. Devetega septembra 1982 se je v mussolinijevskem kinematografu Verdi zbrala sku-

pinica najvidnejših italijanskih zgodovinopiscev filma in si pripravila retrospektivo Maxa Linderja — kopije so pripeljali iz arhiva Furlanske kinoteke (Cineteca del Friuli) v Huminu (Gemona). Soprireditelj programa je bil lokalni filmski klub Cinemazero, tudi izdajatelj istoimenske cinefilne revije. Okoliški časniki so poročali, da »so v Pordenonu konec XX. stoletja prikazovali serijo filmov, ki niso bili zgolj nemi, pač pa celo nepodnaslovljeni«. Aldo Bernardini in Vittorio Martinelli sta jih nekaj sproti identificirala, bolje rečeno datirala in razbrala njihovo igralsko in drugačno zasedbo. Že na prvih Dneh nemega filma — tedaj še brezimnih — se je torej prijela navada, imenovana identifikacija: Personificirana je v tistih strastnejših, ki jim je skoz desetletje prišlo že v meso in kri, da med deveto zjutraj in drugo zjutraj (naslednjega dne) najdejo čas tudi za večidel slabo ohranjene neznane posnetke; in razmišljajo, kdo bi jih bil utegnil napraviti. Prva leta je ure in ure projekcij za obli-

gatnim klavirjem spremljal en sam pianist, tržaški garač Carlo Moser. Ves čas je ostal zaščitna znamka festivala (ki to iz zgodovinskih razlogov noče biti), le da je imel letos že kar precej sodelavcev, ki so poskrbeli za zvočno ozadje in pozasedli ospredje ekrana — orkestrski jašek. To so bili pianisti Neil Brand, Philip C. Carli, Bruno Cesselli, Antonio Coppola, Silvijo Donati, Richard McLaughlin, Stefan Ram (glasbeni izvedenec Nizozemskega filmskega muzeja iz Amsterdama, inštitucije, ki je poleg ameriškega zgodovinarja Richarda Koszarskega prejela tokratno Mitryjevo nagrado za prispevek k ohranjanju filmske dediščine) in Gabriel Thibaudeau. Pod odrom pa so se zvrstili še harfist Andrea Piazza, orglavca Bernard Drukker in Dennis James, multiinstrumentalisti Adrian Johnston, Sarah Homer in Jocelyn Pook ter nepogrešljiva dirigenta Gillian B. Anderson in Carl Davis za pulzom Cameratae Labacensis, komornega orkestra iz Ljubljane. Naši some-

ščani so odprli in zaprli letošnje srečanje. Uvodoma so z Gillian B. Anderson odigrali bleščečo priredbo Bizetove glasbe, ki jo je za *Carmen* (Cecil B. DeMille, 1915) in njeno prvo pevko-filmsko igralko Geraldine Farrar spisal Hugo Riesenfeld. Zadnji večer pa je pred tisočpetstoglavo občinstvo stopil britanski Američan Carl Davis in v svojem baročnem psevdohollywoodskem slogu zmojstril komemorativno projekcijo spričo smrti Franka Capre. Gledali smo jedko komedijo *Silak* (*The Strong Man*, 1926); to je bila svetovna premiera v živo izvedene Davisove glasbe, narejene po naročilu Thames Television. Letošnjim Dnem je prisostvovalo kakih 800 gostov, zaradi programa, ki je obsegal predvsem retrospektivo rodovine DeMille in reanimacijo komika Lloyda Hamiltona, so bili to zvečine Britanci in Američani. Angleško govoreči svet je Pordenone odkril s članom, ki ga je David Robinson (pri nas znan predvsem kot najodličnejši med

Chaplinovimi življenjepisci) leta 1985 v hvalniškem slogu napisal za *Sight & Sound*. FIAF, Mednarodna federacija filmskih arhivov je Pordenone tedaj v nekaj mesecih razglasila za »privilegirano mesto najodličnejših projekcij najboljših kopij in prizorišče preskušanih arhivarskih dosežkov«. Našel se je celo možakar, ki si je rezervacijo na Dneh zagotovil do leta 2035. Med cinefili je zavladalo mnenje, da je dozdašnje strogo bančno središče edino »festivalsko« mesto, kjer sta znanost in *glamour* takoj uporabna, zamenljiva in preverljiva; kjer skratka hodita v kino z roko v roki. Kar zadeva Lloyda Hamiltona, za kate-rega je Walter Kerr leta 1985 na Fiafovem simpoziju o *slapsticku* porekel, da danes ni nič več kot samo ime, je bila letošnja »delovna proslava« ob stoletnici rojstva šele priprava na prihodnje leto, ko naj bi sodelovali hamiltonovci z vsega sveta (za zdaj so filme prispevali samo Muzej moderne umetnosti iz New Yorka, Kongresna knjižnica iz

Washingtona, Københavnski filmski muzej in praški Filmski arhiv), vse gradivo pa naj bi rabilo tudi za pordenonsko leto 1994, ko se bo slavila zgolj in samo ameriška filmska komedija. Hamilton je tudi za poznavalce velika uganka, tako da zanj niso prikrajšani samo navadni gledalci, saj je v rednem mednarodnem obtoku izredno malo njegovih filmov. Zgodovinsko dejstvo pa je, da ga je Buster Keaton nekega dne poimenoval najsmešnejši človek s filma, kar je za človeka takega značaja izjemna pohvala. Vse priznanje mu je izrekel tudi Charles Chaplin. Po zaslugi Boja Berglunda, ki je pred nedavnim odkril nekaj zgodnjih Hamiltonovih del, in spričo Pordenona, ki je dal motiv za nadaljnja iskanja, ta »miloševičevski« obraz ni za vselej zgubljen. V Villi Galvani je bila na ogled velika razstava »L'eredità DeMille/ The DeMille Legacy«, ki so jo postavili Bison Archives, Brigham Young University, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Hollywood Studio Museum, Kobal Collection, British Film Institute in Kevin Brownlow Collection. Tako diskretne množice fotografij, scenarijev, scenerije, kostumov, pisem, protestov, pogodb in domačih predmetov v Pordenonu še nismo videli. Istonaslovljena knjiga, ki sta jo uredila Paolo Cherchi Usai (sodelavec George Eastman House iz Rochestra) in Ekranov znanec Lorenzo Codelli, pa je eden izmed najvišjih dometov svetovne filmske publicistike. Na 592 straneh (od tega 120 ilustriranih) pišejo vsi pomembni millologi, užitek v branju pa je tudi čista indiskrecija, saj so razglašena prenekatera pisma in spomini družinskih članov Williama C. deMilla (z malo), Cecila B. DeMilla (z veliko) ter njuna korespondenca. S 110. obletnico rojstva Cecila B. DeMilla se na veliko ukvarja tudi trojna (40—42) številka *Griffithiane*, glasila Furlanske kinoteke. Kakor osrednje pordenonske knjige-katalogi, je tudi ta nepogrešljiva mednarodna revija za filmsko zgodovino dvojezična, spisana v angleščini in italijanščini. Davide Turconi, nekdanji šef Dni nemega filma, nam razkriva nova spoznanja o lanskem pordenonskem slavljenju, zapostavljenem komiku Raymondju Griffithu. Martin Sopocy se je lotil ponovnega branja prelomne Kracauerjeve knjige *Od Caligarija do Hitlerja*, med zanimivejšimi prispevki pa sta več kot nujna vsaj še Russell Merritt (o razmerju med Lillian Gish in Davidom W. Griffithom) in William Luhr (ki piše o vplivu *Parizanke* na razvoj Chaplinove kariere). Za marsikoga pa bo vreden arhivskega branja tudi pregledni članek Sergia Bassettija, v katerem so nanizane vse gramofonske plošče (LP in CD), kar jih je do zdaj izšlo z izvorno, kompilirano ali na novo komponirano glasbo za neme filme.

LLOYD HAMILTON

PHYLLIS HAYER V FILMU *CHICAGO* (FRANK URSON IN PAUL IRIBE, 1928) — GEORGE EASTMAN HOUSE



PARAMOUNT IS PATIENT

with those Exhibitors who do not use its program, remembering that it required 600 years for Noah to learn how to build an Ark.

FAMOUS PLAYERS · LASKY · MOROSCO · AND · PALLAS

present the greatest stars, produce the greatest plays, employ the newest picture-effects. If a few Exhibitors have overlooked all this, let them remember that the American Public has not.

Paramount Pictures Corporation
FOUNDED 1912 NEW YORK, N.Y.

FESTIVAL: PORDENONE '91

MELODEMILLE

Legenda pravi, da je bil prvi film, ki so ga posneli na sončnem obrežju Kalifornije, **Indijankin soprog (The Squaw Man)** leta 1914. Danes, več kot osem desetletij pozneje, so se filmski arheologi lotili izkopavanja v puščavi, kjer pod peskom iščejo zasute kulise **Desetih božjih zapovedi (The Ten Commandments)**, 1923), medtem ko dihalne nostalgije razkriva žanrske izlete starih mojstrov. Letošnji Dnevi nemega filma v Pordenonu so bili posvečeni Cecilu B. DeMillu, človeku, ki mu gresta dva velika naziva — »stvaritelj Hollywooda« in »izumitelj obrazca popularnega hollywoodskega filma«. Pri njem se spričo dopadljivih tem, mentalitete, ki je blizu navadnemu gledalcu, pa tudi skoz pazljivo dozirane nadihe domišljije in sanje o lepšem življenju razodeva geneza formule tipičnega hollywoodskega produkta kot enega izmed največjih umetniško-socioloških fenomenov v 20. stoletju. Neizbežna sestavina svojevrstne tematske Pandorine skrinjice v DeMillovem opusu je ne glede na žanr vedno ljubezen, saj je režiser pravočasno do-

jel pomen čustvenega aspekta recepcije filmskega dela kot tistega, ki je najprimernejši za pravo komunikacijo z umetnostjo. Poleg tega pa so sladkobno optimističen slog, zaplet in ikonografija njegovih melodram tudi prispevek k eni izmed možnih razlag etimologije tega žanra: Melo, meli je francoski izraz za sladko, lepljivo breskev in nekaj podobnega njenemu okusu ostane v dušah in spominu gledalcev po spremljanju ljubezenskih zgodb iz dvajsetih let. DeMillova dela so žanrsko nekonsistentna, a jih kljub temu lahko glede na vpadljivost melodramskega ozračja in linijo ljubezenskih zgodb razdelimo v nekaj skupin.

SPEKTAKLI

Primarni cilj razkošnih režiserjevih epskih pripovedi so gradiva za množice, obarvana z lahkotnim, didaktično podanim moralnim naukom, skoz katerega se afirmirajo tradicionalne vrednote ameriške družbe, za navrh poudarjene še z ganljivo junakovo čustvenostjo. Glamour in komercializem nahajamo v popreproščeni ekranizaciji **Carmen** (1915), pa tudi v dveh epopejah, v katerih so junakinje inkarnacija domoljubnega zanosja, kakršen je bil v letih svetovne vojne pač nujen: tako na primer

v **Amerikančici (The Little American)**, 1917), filmu, v katerem hollywoodska »girl with a curl« Mary Pickford ves čas maha s *star-spangled banner* in je corneillovsko razpeta med ljubezen do domovine in ljubezen do fanta onstran fronte; pa tudi v virajirani različici **Kralja kraljev (The King of Kings)**, 1927), kjer je temeljni motiv trpljenje oziroma žrtev za odkup, torej po definiciji ena izmed filozofsko-etičnih premis melodrame. Ljubezen do sočloveka in ljubezen do domovine, do človeštva, sta samo dve variaciji na isti občutek, ki preseva skoz ta žanr.

PARADIGMATSKI ZGLED

Paradigmatska stvaritev je **Prevara (The Cheat)**, 1915), saj so v njej vloge razdeljene po aktovskem modelu klasične francoske gledališke melodrame. Junakinja je lahkomišelná mondenka, ki je »misleč dobro napravila napako«; njen soprog je pripravljen vzeti krivdo nase in rešiti njeno čast, češ da je bila vklenjena v verige melodramskih nesporazumov; izsiljevalski podlež pa je strašljivi »slonokoščeni kralj« (ki ga igra Sessue Hayakawa). Osrednja zamisel o propadli ženski, ženski, ki pride na slab glas in zato propada, se dobesedno materializira v

žigosanju junakinje, *scène à faire* pa grehe seveda oprostí in je zrežirana na obveznem sodišču, kjer so se vsi navzoči voljni žrtvovati v imenu ljubezni do drugega.

ROMANTIČNO-KOMIČNA MELODRAMA

Ta filmska trilogija je narejena po obrazcu *comedies of remarriages*, kakor so ga najzlahtneje prevzeli Stanley Cavell in avtorji kakor Howard Hawks — **Po sili dovilja (Bringing up Baby)**, 1938), George Cukor — **Adamovo rebro (Adam's Rib)**, 1949) in Leo McCarey — **Ta strašna resnica (That Awful Truth)**, 1937). To so zgodbe o ponovnih srečanjih, o spoznanjih, da je ta ali ona ljubezen neuničljiva, in o poroki dveh ljudi po precej komičnih situacijah, nesporazumih in obratih. DeMillova romantična komedija se z lahkotnim ironičnim odkimom in kritiko bogatih slojev *nouveaux riches* in z junakovimi infantilnostmi razodeva kot popolna melodramska variacija; je namreč *woman's film* v obeh pomenih (o ženskah in za ženske). **Zakaj zamenjati ženo (Why Change Your Wife)**, 1920) je verjetno režiserjev najosebnejši film. Gloria Swanson v njem igra puritansko soprogo, ki se odloči, da dobi novega

moža, zato na lepem vzklikne: »Naj bo brez rokavov, brez hrbtnega dela, pre-sojno — na robu dovoljenega.« **Ne menjaj soproga (Don't Change Your Husband)**, 1919) je moška različica na isto temo, v njej spremljamo dve poroki in dve ločitvi obenem. Zamenjani mož se po prihodu tretje osebe, katalizatorja latentne zakonske krize, in po začasní ločitvi vrne h kapriciozni ženi, tačas poročeni z drugim, in jo reši neprilik. Prvotna zveza se ohrani in je trdnjša in boljša kot kdaj koli poprej. Zapiranje tega motivičnega kroga in avtoparodičnost prepoznamo v filmu **Stare žene za nove (Old Wives for New)**, 1918), kjer se ena zakonska zveza razbije, na koncu pa smo priča četverni poroki. Skupna značilnost vseh omenjenih romantičnih komedij je emotivna geometrija večkotnika, ki ga poosebljajo dramaturški temelji iz mondenih krogov, z dolgočasne soproge in prezaposleni možje, kar nam je tako znano iz Lubitschevih ali Stroheimovih del. Potrdilo, da gre dejansko za melodramo, dobimo v podobi trpljenja in obžalovanja, ki se naseli v gledalcu, ko se zave, da bo konvencija happy-enda spoštovana, pa jo prejme z nasmeškom, kot zalogo za prihodnjo srečo pa srkne še malo junakinjinih

RELIGIOZNI NAUK

Druga skupina melodram je bližja gledališkemu kanonom iz 19. stoletja, funkcionira pa po načelu Pepelke — po Golgoti pridemo do sreče, v gledalčevem primeru — do moralno-religiozne nauka. **Zlata priložnost (The Golden Chance)**, 1916), **Šepetajoči glasovi (The Whispering Chorus)**, 1918) sta ljubezenska vrtinca, ki se vrtila v novem družbenem okolju in soočita sofisticiranega princa in neciviliziranega revčeka-pijančka, toplo srce propadlega dekleta in sebično igralko, zgubljeni raj in nedosegljivo prihodnost — kdaj pa kdaj je to prikazano morbidno in surovo; tako tudi v **Norčevem raju (Fool's Paradise)**, 1921) in **Brezbožnici (The Godless Girl)**, 1929).

UMETNINA

Krona opusa je **Adamovo rebro (Adam's Rib)**, 1924), pri katerem se vprašamo tudi to, ali je Cukorjev istonaslavljenec naključna ali namerna parafraza. Ta film je vsekakor zlitje slogovnega in tematskega ekleticizma, in to kar zadeva celoten DeMillov opus in žanrsko razvejanost. Osrednji zaplet obsega razširjeni ljubezenski zaplet — ženo, ki si želi zapustiti moža, hčer, ki se žrtvuje za mater, pragmatičnega moža, ki premaga evropskega rojalista — ljubezenski nesporazum feydojevskega tipa, poroka spričo reševanja ugleda, majhen poklon feminizmu (mož ženi verjame na besedo) in profesorja-izvedenca za fosile, s katerim se spomnimo dve desetletji mlajšega filma **Na silo dovilja**. Paradigmatska pripoved, ki je vkomponirana v **Adamovo rebro**, sega v kameno dobo ter tako tvori rodovno vzporednico dolgoletnega zakona in zaročenega para, ki jo še poudarja obvezna paralela Evropa/Amerika (v Ameriko se meša aristokratski olupek »propadle in dekadentne Evrope«, poosebljene v zmišljenih kneževinah Ruritaciji, Moraniji, Pomeraniji in Silvaniji, ter skuša zmotiti red navadne ameriške družine). Film je ostro ritmiziran, poln duhovitih pasaž in z visoko čustveno ljubezensko spletko ustvarja pravo umetnino. Melodrama, ta potomka romance, klišejske zgodbe o ljubezni in želji po boljšem življenju, se je pri DeMillu naravno vezala na duh prosperitetnih in demokratičnih dvajsetih let v Ameriki, ko denar brez ljubezni še ni bil pogoj za srečo, naklonjenost fatuma pa se je kazala skoz ljubezen, ki je edina omogočala vrnitev bogastva ali celo dobiček.

FAMOUS PLAYERS-LASKY, 1917 (CECIL B. DEMILLE, CHARLES SHOENBAUM, ALVYN WYCOFF) — BISON ARCHIVES



CECIL B. DEMILLE MED SNEMANJEM FILMA **ADAMOVO REBRO** (1923) S PAULINE GAREN IN CLAIRE WEST — BISON ARCHIVES



NORČEV RAJ (CECIL B. DEMILLE, 1921) — GEORGE EASTMAN HOUSE



MAURICE PALAT

TJA, KJER BOLI

Serge Daney je pred desetimi leti svoj članek (v *Cahiers du cinéma*) o francoskem filmu naslovlil z lévi-straussovsko kulinarčno opozicijo »surovo/-kuhano.« Ta je — čeprav gre v francoskem filmu prej za mešanico obojega — toliko pripravnejša od konvencionalne dokumentarno/igrane, ker omogoča večjo izbiro: surovo, *cru*, namreč lahko postane kruto, *cruel*, in kuhano je lahko tudi razmehčano, premeško.

Maurice Pialat je v francoskem filmu dolgo veljal za marginalneža (in je tudi sam — ne brez določenega užitka — vztrajal pri tem statusu), nemara prav zato, ker ni dovolj mešal »surovega« in »kuhanega«, saj je njegov okus odločno preferiral surovo in še raje kruto. Surovo in kruto je pialatovsko realno, ki je že tako hudo neznosno, da postane fascinantno. Realno ne dopusti nobene iluzije, nobene zgodbe, in Pialat ga niti ne poskuša preseči, marveč prav nasprotno: vanj skuša sestopiti, tj. sestopiti v njegov pekel, pogledati svet »pod satanovim soncem«, zadeti njegov živec brez anestezije: dotakniti se realnega pomeni izzvati bolečino. Pialatovsko realno nima nobene zveze z realizmom ali naturalizmom, kljub strahotni banalnosti situacij in ambientov ter vulgarnosti in imbecilnosti konverzacije. To realno je intersubjektivno, to je radikalna nemogućnost in neznosnost odnosov med osebami, neka temna nepresojnost, nepredirna skrivnost, ki jih naseljuje in onemogoča vsakršno ravnovesje, immanentno zlo in bistvena vulgarnost, ki jih obvladuje, gola ničnost in praznina, ki jih dela tako žalostne.

Že zato ni mogoča »zgodba« — kot možnost nekakšnega imaginarnega obliža čez bolečino — oziroma je mogoča le kot sestavljenka iz odlomkov procesa destrukcije in degradacije, ki ga opisuje pialatovski film. Vendar ta proces ni nekaj, kar bi se s filmom šele pričelo — temeljni prijem Pialatove režije je prav v tem, da ustvari vtis, kot da se film prične že sredi tega procesa, ki je vselej že tu, z zanesljivostjo Murphyjevega zakona, da »vse stvari težijo od slabega k še slabšemu«. Tako je v **Golem otroštvu** že v uvodnem prizoru jasno, da je rejniška družina, ki se hoče znebiti otroka oziroma ga vrniti socialnemu skrbstvu, le ena izmed takih družin, ki so že ali še bodo sprejele tega »nemogočega otroka«: adoptivni odnos je torej takoj dan kot nemogoč in se v nadaljevanju v svoji nemogućnosti samo še utrjuje oziroma slabša. Pialat nikogar ne krivi, nikogar ne obsoja, nikogar ne pomiluje, z nikomer ne so-

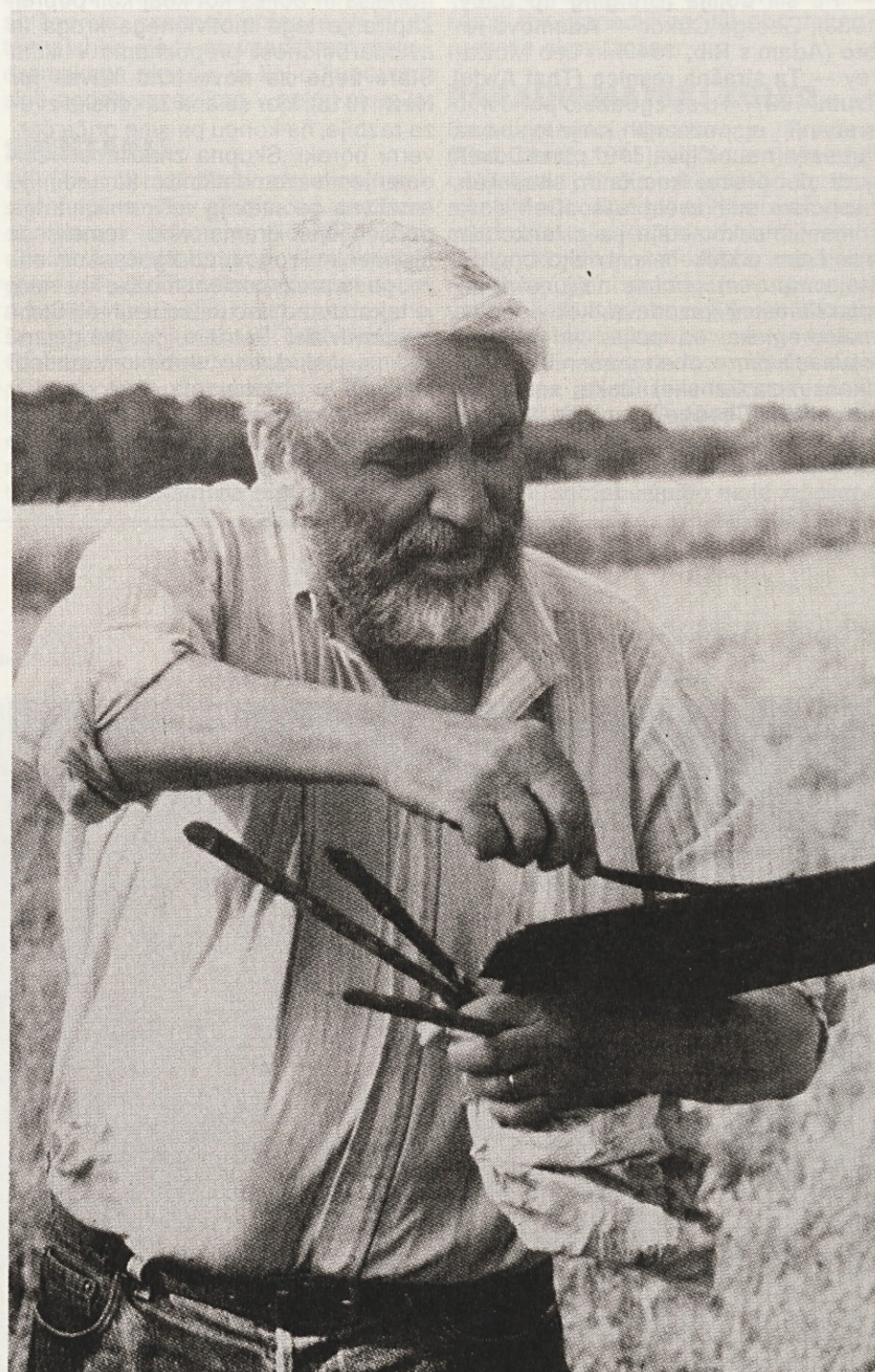
čustvuje, ampak s hladno natančnostjo opisuje nemogućnost adoptivnega razmerja, prek katerega se otroštvo kaže kot neposvojljivo: otroštvo ostaja radikalno tuje, drugačno, to otroštvo je »golo«, ker je nikogaršnje: nikogar ne mara in nihče ga ne mara, ostaja samo, nemo, nepredirno in neukrotljivo, od življenja zavrženo, obupno depresivno. Uteleseno je v tem »nemogočem otroku«, ki razočara vsako gesto nežnosti ali ljubezni, ki v vsaki rejniški

družini, naj bo še tako ljubezniva, ostaja tujec, obdan s črnim zidom molka: okoli tega zidu mu rejniki in vzgojitelji nastavljajo pasti, ljubeznive, spodbudne ali stroge besede, s katerimi ga skušajo ujeti, adoptirati in adaptirati, toda otroška skrivnost ostaja nepredirna, trdno zavarovana z zlom, s katerim deček druge odbija od sebe, kakor obenem pobija samega sebe. Ta otrok lahko odraste, vendar se ne postara. V filmu **Ne bova se skupaj po-**

starala se tujost, ki jo je prej predstavljalo otroštvo, preseli v samo ljubezensko razmerje: v uvodnem prizoru so prve besede, ki jih izreče Catherine (Marlène Jobert), ko se zjutraj zbudi ob Jeanu (Jean Yann), prav besede tujosti: »Tu je vse tako pusto, hladno, mrtvo«. Ljubezensko razmerje je že zgubljen, še preden dokončno razpade, ohranja se skozi nenehno razhajanje in ponovno srečevanje, v peklenskem krogu zavračanja in privlačnosti, toč-

neje, v Jeanovih izbruhih naveličano-
sti, vulgarnosti, zlobe in grobosti, po katerih je spet s Catherine, kot da se ne bi nič zgodilo, kot da ji ne bi prizadel nobene bolečine. A to se ponavlja le tako dolgo, dokler se mu Catherine ne prične izmikati: tedaj se ljubezen, naj je bila še tako pičla, sprevrže v ljubosumje — bolj ko se mu Catherine izmika, bolj jo Jean zalezuje in zasleduje (v metroju), ranjen v svojem narcizmu je zmožen vseh hinavščin, pod-

losti in ponižanj (od svojega očeta, ki ga ni videl že sto let, si »sposodi« njegov zaročni prstan, da bi ga podaril Catherine; obiskuje njene starše, ki ga ne marajo itn.). Ko Catherine izgine, ko je Jean ne more več najti, je čisto zgubljen in beden. In v tej bedi se za-teče celo k svoji ženi, ki jo je zaradi Catherine zapustil, in ki zdaj, ko jo prosi, naj mu pomaga najti ljubico, kot bitje resentimenta vsaj malce uživa, medtem ko je Jeanu, ko se nazadnje le



SLIKA LEVO
MAURICE PALAT MED SNEMANJEM FILMA **VAN GOGH**.

SLIKA ZGORAJ
ISABELLE HUPERT IN GERARD DEPARDIEU V FILMU **LOULOU**.

SLIKA DESNO ZGORAJ
PRIZOR S SNEMANJA FILMA **LOULOU**.

SLIKA DESNO SPODAJ
PRIZOR S SNEMANJA FILMA **POLICIJA**.

FILMOGRAFIJA

- L'Amour existe** (Ljubezen obstaja, 1961)
Jannine (1962)
L'Enfance nue (Golo otroštvo, 1968)
Nous ne vieillirons pas ensemble (Ne bova se skupaj postarala, 1972)
La Guele ouverte (Zevajoči gobec, 1973)
Passe ton bac d'abord (Najprej maturiraj, 1979)
Loulou (1980)
A nos amours (Našim ljubeznim, 1983)
Police (Policija, 1985)
Sous le soleil du satan (Pod satanovim soncem, 1987)
Van Gogh (1991)

sreča (z že poročeno) Catherine, z njenimi besedami, da z njim ne bi šla več v posteljo, zaprečen še zadnji užitek. Jean, ki je filmski snemalec, v nekem prizoru, ko snema dokumentarec, Catherine oklofuta, češ da mu je v napoto. Ta prizor je emblematičen za Pialatove filme 80. let: ne le, da je v teh filmih obvezna klofuta, marveč je ta klofuta pogosto dejansko nepričakovana, »neprogramirana«, tj. ni predvidena v scenariju, pač pa je nepredvidljiv učinek, izzvan na samem snemanju prizora (sam Pialat v vlogi očeta v filmu **Našim ljubeznim** ni pričakoval, da bo od Evelyne Ker, ki je igrala njegovo zapuščeno ženo, dobil klofuto). Pialatova režija ne temelji na *découpage*, marveč na konstituiranju scene v dvojnem, dramatičnem in histeričnem pomenu; pri tem si vselej pomaga s svežo realnostjo, ki mu prihaja prek igralca, situacije, pejzaža ali odnosov med osebami, kakor se razvijajo na samem snemanju.

Ljubosumje, ki se je Jeana v **Ne bova se skupaj postarala** lotilo nekje na sredi filma, je v **Loulou** kar uvodna scena: Nelly (Isabelle Huppert) in André (Guy Marchand) sta v nekem baru, Nelly pleše z Louloujem (Gérard Depardieu), André pobesni — zmerjanje,

klofute, kriki. **Loulou** je film o spolnem ljubosumju, spolni zavisti, ki Andréja, spodobnega in kultiviranega meščana, popolnoma histerizira in vulgarizira; tudi Nelly ne izbira besed, Andréju pride povedat, da je z Louloujem, ker mu »celo noč stoji«; Loulou sicer ve, da je Nelly z njim zaradi njegovih »jajc«, pa vendar se mu v glavi zavrti in prične verjeti v ljubezen. Okoli Loulouja, marginalca in brezdelneža, mrgoli celo malo občestvo majhnih lopovov, brezdomcev, nevrastenikov, drogiranih deklet, starih kurb, zapuščenih otrok itn. Ta brezperspektiven in depresiven svet seveda ni svet Nelly, ki mu niti noče pripadati: zato tudi prekine nosečnost, splavi, in Loulouju podre vse upe. Nelly pride do svojega užitka tako, da s svojo trdo in privlačno ravnodušnostjo opehari oba moška. Andréja in Loulouja, ki se v nekem trenutku tudi pobratita v izgubi skupnega objekta.

Nekoliko mlajša, mladoletna Nelly bi lahko bila Suzanne (Sandrine Bonnaire) v **Našim ljubeznim**, toda ona je tudi »sorodnica« otroka iz **Golega otroštva**: kakor je bil ta deček nem za vsako gesto ljubezni, tudi Suzanne — kot ji očita njen oče — ne more ljubiti, zato pa lahko gre z vsakim v posteljo, ker edino tako »pozabi nase in na ves svet«. Film je poln žalostnih oseb: tu so najprej žalostne osebe brez skrivnosti: Suzannina mati, histerična tako zaradi hčerine razuzdanosti kot zato, ker jo je mož zapustil, ter njen brat, ki jo iz zavisti pretepa (paroksističen je prizor, kjer brat v navalu besa Suzanne vrže na posteljo k materi, ki jo stresa histerični jok); potem so osebe, ki so žalostne kot žrtve (to je zlasti Suzannin fant, ki ga že takoj na začetku filma zapusti, on pa je do konca ne more preboleti); in končno, žalostne osebe s skrivnostjo — to je Suzanne, ki jo presega in pogublja skrivnost njenega užitka, in to je njen oče, ki brez razloga zapusti družino in povzroči kaos, a še hujši je njegov učinek, ko se nenadoma vrne in sesuje sceno družinske harmonije ob sinovi poroki; očeta pač ne igra zaman sam Pialat, ki Sandrine Bonnaire na koncu pospremi na letalo oziroma v svoj naslednji film, kjer jo čaka epizodna vloga prostitutke.

Gérard Depardieu, marginelec, brezdelnež, »petit voyou« iz **Loulouja**, je v **Policiji** inšpektor Mangin, ki je gotovo najbolj poklican, da svojemu prijatelju, odvetniku Lambertu, reče, da če se dolgo družiš z lopovi in zvodniki, še sam postaneš njim podoben. Policija, kakor jo opisuje Pialat, je nedvomno

bolj podla kot lopovi — v glavnem arabski priseljenci —, ki jih lovi in preganja, pri čemer ta podlost ni toliko policijska moralna karakteristika, kot je banalen način njenega dela, njena rutina; arabski priseljenci so res lažnivci in kriminalci, ki pa jih vendar veže družinski kodeks, neka etika, medtem ko so policaji, obdani s pokvarjenostjo (»Bistvo stvari je pokvarjenost,« reče Mangin), ciniki, ki uživajo v svoji umazani rutini. Njihov način komunikacije je zasliševanje kot grob in največkrat spodletel način, s katerim hočejo iz drugega stresti njegovo resnico. V najboljšem primeru dobijo kakšno ovadbo, medtem ko se njihova, policijska resnica prebija na dan v vulgarnih medsebojnih pogovorih, v zlobni privošljivosti, če ženska iz njihovih vrst dobi klofuto, v strahu (preplašen in zmeden Lambert, ki sredi noči pribeži k Manginu) in končno, v ljubezni, ki v izkušenem policaju Manginu razkrije mladoletnika: eden najlepših prizorov v filmu je prav tisti, ko Mangin v nočni vožnji z Norio (Sophie Marceau) podživi izkustvo svoje »prve ljubezni«. Z Norio je Pialat svojega »trdega policaja« soočil s figuro fatalne mrhe, ki moškemu zmeša glavo. Prek nje Mangin tudi postane neke vrste dvojniki ali vsaj podobnik mladega arabskega dealerja, Norijinega ljubimca, ki ga je na začetku filma aretiral (prav iz ljubezni do nje vrne Arabcem drogo in denar, ki jim ga je Noria ukradla). Toda ljubezen je lahko trajala le tako dolgo, dokler je bila prevara, tj. dokler Mangin ni vedel, da mu Noria laže; in ko mu Noria to prizna in ga obenem zapusti, ker sicer ne bi mogla več lagati, je Mangin spet eden izmed opeharjenih Pialatovih moških. Morda tudi zadnji, kajti Mangin v zadnjem kadru z zagonetnim nasmeškom pogleda nekam gor, kot da bi ga prešinila iluminacija: v filmu **Pod satanovim soncem** bo Depardieu igral duhovnika Donissana, ki po srečanju s hudičem pogubi grešnico Mouchette (Sandrine Bonnaire) že s samo vednostjo o njenem zločinu.

Na drugem programu ljubljanske TV so v Pialatovem ciklusu pokazali filme: **Golo otroštvo**, **Ne bova se skupaj postarala**, **Loulou**, **Našim ljubeznim** in **Policija**; **Pod satanovim soncem** je edini Pialatov film, ki je (kronan z zlato palmo) pri nas igral na rednem kinematografskem sporedu (ta film smo predstavili v zapisu o festivalu v Cannesu, Ekran, št. 5/6, 1987).

BRATA COEN IN FILM DEVETDESETIH

Z začetkom novega desetletja so se začele množiti analize filmske proizvodnje osemdesetih let in ugibanja ter napovedi o tem, kaj se bo s filmom zgodilo v zadnjih desetih letih tega stoletja. V ospredju je seveda predvsem ameriški film, ki je v svoji holywoodski ali tudi tako imenovani »neodvisni« inachi prevladal tako v komercialnem kot tudi estetskem smislu. Evropske nacionalne kinematografije so se večinoma prilagajale amerškemu modelu ali pa so nadaljevale v tradiciji nacionalnih kinematografij, ki opisujejo značilnosti določene dežele, njihovi izdelki pa znotraj širše filmske kulture ne pustijo nobenih trajnejših sledi. Časi francoskega novega vala se na koncu tega stoletja očitno ne morejo več ponoviti.

Toda ravno francoski režiserji novega vala (Godard, Truffaut, Rivette, Resnais) so z užitkom odkrivali ameriški klasični film, ob tem pa je citat pridobil analitično in deskriptivno funkcijo. Godard je s filmom **Do poslednjega diha** posnel velik hommage amerškemu thrillerju B- produkcije. Resnais se je v slavnem filmu **Lani v Marienbadu** spominjal Hitchcocka in **Gilde**. Ameriški teoretik Jonathan Rosenbaum ugotavlja, da sta v prejšnjem desetletju hollywoodski in neodvisni narativni film uporabljala isti koncept: »predelovanje starega«. Toda po Rosenbaumovem mnenju hollywoodski citat noče kritično brati preteklosti, ampak služi samo kot zavračanje vsake realnosti, ki ni filmska. To potrjuje tudi neverjetno število remakov, ki so nastali ravno v prejšnjem desetletju. Film osemdesetih se z realnostjo ne ukvarja, kot se je to dogajalo v Hollywoodu sedemdesetih let, zaradi tega ne išče novih vsebin, ampak se ukvarja predvsem s formo. V tem dejstvu lahko najdemo tudi obsedenost s specialnimi efekti.

Kako pa se kaže »predelovanje starega« pri neodvisnem narativnem filmu zadnjih let? Rosenbaum ugotavlja, da neodvisni režiserji uporabljajo citate, ki oživljajo stare hollywoodske žanre, kar zelo spominja na francoski novi val. Za Rosenbauma citati neodvisnega filma dosežejo svoj namen takrat, ko prinašajo nove vsebine, te pa pomenijo tudi nove načine sprejemanja in razmišlja-

nja. Za primer vzame Soderberghov film **Seks, laži in videotrakovi** iz leta 1989, za katerega pravi: »Čeprav lahko ta film delno označimo kot ponovitev mnogih filmov iz šestdesetih let, ki so pod vplivom novega vala (npr. **David Holzman's Diary** Jima Mc Brida) režiserja postavljali tako v vlogo očeta / spovednika kot tudi impotentnega »masturbatorja«, nam Soderberghov prehod od videa k filmu in svežina njegove obdelave pomenita bolj ponovno odkritje teh elementov kot pa zgolj preprosto predelavo v postmodernistični maniri.« Za Rosenbauma se citat neodvisnega filma od hollywoodskega razlikuje v tem, da v svojih najboljših izdelkih kljub vsemu najde alternativo, ki ne obnavlja samo filmskega sveta, ampak vpliva tudi na izven-filmsko realnost.

Rosenbaumovemu razmišljanju bi lahko očitali, da pozablja na pomemben faktor, ki je vplival na »izganjanje« realnosti. To je bila seveda televizija, ki je v prejšnjem desetletju doživela najvišjo točko svojega razvoja. Ravno televizija je spremenila koncept realnosti, saj je realno postalo posnetek, televizijska slika kot artefakt, ki simulira realnost. Vojna je lahko postala zgolj televizijska reportaža, kar je nedvomno dokazal monopolni podvig televizijske mreže CNN v Zalivski vojni na začetku novega desetletja. Televizija je s pomnožitvijo kanalov ustvarila svet, v katerem ne vlada več celovitost pogleda, ampak fragment, izziva nas s hitrostjo, ritmom, prostimi asociacijami. Vsebinska in oblika se prepletata v neprestanem in hipnotičnem ritmu. Raymond Williams je v svojih teoretskih tekstih postavil termin »televizijskega toka«. Televizijski program ni več »tekst«, tudi v primeru, ko preučujemo določen segment (direkten prenos, spot ali kviz), ampak je »super tekst«, ki ga sestavljajo posamezni segmenti. Določenih delov ne moremo analizirati, saj se velikokrat brez logične povezave združujejo in prepletajo v »televizijskem toku«, ki ustvarja vtis vsemočnosti in univerzalne razumljivosti. Taka televizija lahko proizvaja grozo, kar so nekateri režiserji že napovedali na začetku osemdesetih let (Tobe Hooper v filmu **Poltergeist** in še vedno premalo cenjeni vizionar David Cronenberg s filmom **Videodrome**).

Totalni televizijski gledalec določa tudi filmski izdelek. Filmska produkcija je začela uporabljati fragmentirano televizijsko formo, v določenih primerih pa se je tudi televizija zgledovala po »klasični« filmski formi. Tak primer je npr. uporaba zgodbe v reklamah. Televizija in film postaneta medsebojna parazita, toda televizija je vsekakor veliko bolj usodno vplivala na filmsko formo v



osemdesetih in mogoče tudi v devetdesetih. Filmska proizvodnja si je od televizije izposodila nekatere narativne forme kot npr. »sequel«, ki na platnu uporablja model televizijskih nadaljevanj. Totalni televizijski gledalec je ravno tako vplival na filmski izdelek, ki se je v prejšnjem desetletju začel oddaljevati od čistih žanrov. Največje komercialne uspešnice so vzpostavile »mešanico žanrov« ali »nadžanr«, čigar arhetip je Lucasova **Vojna zvezd** iz sredine sedemdesetih let. Gledalec se v kinodvorani usede pred ogromnim televizijskim ekranom in ima v roki neviden daljinski upravljalca. Z nevidnim pritiskanjem na gumb se v zgodbi o Indiani Jonesu ali pa v sagi o Vojni zvezd premika od znanstvene fantastike do westerna ali pravljice za otroke.

Fragmentirani televizijski pogled je razdrobil filmsko zgodbo, citiranje je tudi pri režiserjih-avtorjih, kot je npr. David Lynch, postalo eksibicionistično in kaotično. Ravno Lynch je skrajni predstavnik »neobaroka«, saj različne žanre predstavlja kot ekces, labirint. Lynch je vizionar, njegov filmski stil pomeni izbruh žanrov, ki doseže skrajno točko in napoveduje, kakšen bo film devetdesetih let.

Tudi filmski stil Joela in Ethana Coena je vmeščen v iste koordinate, v »neobaročni« svet, kjer je težko odkrivati novo. Brata Coen ravno tako predelujeta že videno, toda ob tem postavljata ekces, ki ne doseže skrajne točke. Dolg uvod, ki nas je pripeljal do bratov režiserjev kot glavne točke tega razmišljanja, je želel postaviti dva možna pogleda na njun filmski opus. Če se odločimo za drugo možnost, za estetik fragmenta in ekshibicionizma, ki naj bi bila edina možna oblika filma devetdesetih let, sta brata Coen dva izmed vodilnih predstavnikov »zmerne« struje.

Čeprav izhajata iz »neodvisnega filma«, odpirata novo obdobje, ko razlika med neodvisnimi in hollywoodskimi režiserji ne obstaja več. V devetdesetih letih se osebni stil lahko izkaže tudi znotraj tradicionalnih hollywoodskih tržnih razmer. Zato bratov Coen ne moremo postaviti zraven Spika Leeja ali Jima Jarmuscha, temveč v krog, ki ga sestavlja zadnja generacija hollywoodskih režiserjev: Jonathan Demme, Lawrence Kasdan, David Cronenberg, David Lynch. Veliki uspeh njunega filma **Barton Fink** na zadnjem festivalu v Cannesu lahko pomotoma deluje kot odkrivanje neodvisnih ameriških režiserjev, ki ga je ta festival leta 1985 začel z Jimom Jarmuschem, nadaljeval s Spikom Leejem, ki se je kdove zakaj moral zadovoljiti s stranskimi nagradami, s Stevenom Soderbergom in letos z bratoma Coen. Zlata palma za film **Barton Fink** je nadaljevanje uspeha, ki ga je v Cannesu doživel Lynchev film **Wild at heart**. Če oba filma postavimo kot napoved filmskega izraza devetdesetih let, potem Rosenbaumov koncept o filmih, ki citiranje uporabljajo na kritičen način in s tem poskušajo najti nove vsebine, deluje kot nostalgijna želja za časom pred vladavino televizijske forme.

Alain Finkelkraut bi to kritično nostalgijo opisal na naslednji način: Kritika je moderna, gledalci pa so postmoderni. Toda ob pogledu na dosedanja filmski opus bratov Coen pridemo do zanimivega paradoksa. Filmi **Blood Simple**, **Raising Arizona** in **Miller's Crossing** so veliko bolj poudarjali estetik ekscesa in kraljestvo parodije različnih žanrov. **Barton Fink** pa se že s samo zgodbo o scenaristu v Hollywoodu leta 1941 vrača v legendarne čase pred velikim prevratom televizije. Verjetno ni naključje, da filmski plakat vsebuje slogan, da je v istem letu nastal tudi Wellesov **Državljan Kane**, ki je pomenil veliko prenavo filmskega izraza. V **Bartonu Finku** se pojavi nostalgija, ki prevlada nad ekscesom. Za brata Coen ni možna samo parodija, ampak tudi ponovno iskanje izgubljene filmske podobe. Določena kritična nostalgija torej kljub vsemu sovпада z nostalgijo ustvarjalcev. Tudi citati v filmu niso zgolj igra, ki naj bi zabavala bolj razgledane gledalce, ampak vsebujejo kritičen naboj, ki ga zahteva Rosenbaum. **Barton Fink** razmišlja predvsem o filmski podobi, ki je v legendarnih časih Hollywooda proizvajala iluzijo resničnosti, jo v šestdesetih in na začetku sedemdesetih let razkrivala kot prevaro ter jo v zadnjem desetletju postavljala kot artefakt, ki z realnostjo nima najmanjše povezave. **Barton Fink** znova išče izgubljeno iluzijo filmske podobe in se s tem približuje Lynchevem obsesivnem »očesu« kamere. O filmu devetdesetih let torej še vedno ni vse izrečeno.

18 Zadnjemu filmu bratov Coen je uspelo preseči nekatere očitke, ki so jih imeli ameriški kritiki ob njunih prvih dveh filmih. Steve Barnes je podobno kot Jonathan Rosenbaum bratoma Coen očital pomanjkanje kritične refleksije konvencij tradicionalnega ameriškega filma. Priznal jima je osebni stil, ki se ga oba zavedata, toda ne vesta, kaj bi z njim počela. Tudi Steve Barnes zastopa koncept nove vsebine, ki ne pristaja na estetiko neobaroka in ekscesa. Zato o filmu **Blood simple** zapiše: »Kamera, ki potuje gor in dol po stopnicah proti kavarni, mora v določenem trenutku prestopiti preko pijanca. To je dober primer humorja bratov Coen, ki gradi na vizualnih efektih.« Podobno kritičen je Barnes tudi do njunega drugega filma

R E F L E K T S

Raising Arizona: »Pripovedovanje, ki ga posreduje glas v offu, je že stokrat uporabljen narativni postopek v filmih tega žanra. Zgodba v filmu, kot v najbolj konvencionalnih primerih, sloni na točki gledišča simpatičnega glavnega junaka. Če v določenih trenutkih nasprotje med glasom v offu in sliko proizvaja ironijo, pa zgodba nikoli ne oporeka sliki. Glavni junak Hy (Nicolas Cage), ki mu pripada glas v offu, nam je predstavljen kot prijeten pripovedovalec in film v veliki meri obstaja kot ilustracija tistega, o čemer on pripoveduje.«

Barnes filmskemu stilu bratov Coen očita, da znotraj tradicionalne narativne strukture proizvaja zgolj enoznačno razumevanje: »Občinstvo neprestano opozarjata, da je to, kar gledajo, zgolj film, toda nikoli ne razložit, zakaj je ta informacija pomembna.« Toda ravno to poudarjanje artificialnosti filmske slike, ki je bilo še vedno prisotno tudi v filmu **Miller's Crossing**, je v **Bartonu Finku** postavljeno na drugačen način. Postavljeno je kot vprašaj, kot iskanje novih poti za ustvarjanje filmske iluzije. V konkretni zgodbi pa se ta vprašaj kaže skozi tri nerešena vprašanja: 1. Je Charlie (Mundt) res morilec? 2. Kaj je v paketu? 3. So Bartonovi starši še živi?

Z zanimanjem lahko pričakujemo naslednji film bratov Coen, ki nam bo razkril, če so časi njune »zmerne« struje dokončno minili, ali pa je Lynchev duh, ki »straši« v **Bartonu Finku**, samo vmesna epizoda.

NERINA KOCJANČIČ

BARTON FINK NI FILM O FILMU

Vsem gledalcem je bilo kristalno jasno, da filmska pripoved sloni na izredno občuteni večplastnosti. Junak je najprej pisec, ki ima ambicijo ukvarjati se s pisanjem, ki bi njemu osebno veliko po-

menilo. Pisati in delati umetnost za malega človeka pa je v bistvu hoteti dati množicam nekaj, kar teh množic ne zanima (*»Hotel sem vam dati nekaj lepega,«* pravi Fink ponorelemu producentu, ki ga ozmerja s smetjo in mu da vedeti, da sveta ne zanima njegovo osebno mnenje). Se pravi, da gre za od nekdanj »konkreten« filozofski problem ustvarjalca. Pred leti smo dobili v prevodu književno delo literata-filozofa Joséja Ortega y Gasseta, **Upor množic**. Prav ta filozof (Kantov učenec) v evropskem prostoru zagovarja idejo, da je umetnost stvar nekaj izbranih posameznikov, ne pa množic. Ideja je v filmu izredno nazorno prikazana. Poleg tega filozofskega načela izriše tudi civilizacijsko plat dogajanja. Film v tem smislu seveda najbolj prizadeva čustva ustvarjalcev, ki se lahko ob njem le cinično nasmehnejo in prikrimajo.

Vendar se izpostavljanje filozofskega principa ustvarjanja tukaj še ne konča. Barton Fink je v filmu antiteza zapitemu kolegu, piscu scenarijev v Hollywoodu. Pravi pozitivist proti izrazitemu eksistencialistu, da ne rečem nihilistu.

Naslednji nivo je še zmeraj v iskanju smisla življenja (za iskanje samega sebe ni zemljevidov). Prastara ideja, ki človeštva ne bo nikoli zapustila. Eksistencialno občutenje nekakšne groze pred tem, da je človek konec koncev sam. Oblikovno (besedno) se to izrazi z dejstvom, da se Finku ne zdi fer biti poročen, ker se v času ustvarjanja počuti samozadostnega. Se pravi, da je v konfliktu tako s samim seboj kakor tudi s svetom. Kako najti nekoga, ki ga bo razumel? Ali pa celo sprejel takšnega, kot je?

Obliko si tukaj izposodi pri Ernestu Sábatu in njegovemu romanu *El Túnel*, *Predor*. Ernesto Sábato začne pripoved v svoji knjigi z razstavo slik uveljavljenega slikarja. Na eni izmed njih je naslikan majhen prizor z oknom, skozi katerega vidimo ženo, ki zre na morje. Ta prizor simbolizira slikarjevo bistvo. Kdor bi razumel prizor, bi razumel tudi njega. Vendar noben kritik ne opazi bistva, vsi bredejo po nepomembnem obrobju. Razen nekega dekleta, ki tako postane zanj izredno pomembna, saj bo končno razumljen. In skozi celo knjigo jo preganja, nazadnje pa ubije, saj mora ostati sam in nerazumljen, da bo lahko ustvarjal. Pa ne samo ustvarjal; pojavlja se princip prepotrebnega mazohističnega stanja odsotnosti in hrepenenja srca.

Barton Fink je po svojem bistvu pozitivist in utopist. S čimer se *Predor* začne, se **B. F.** konča in s tem obenem začne oz. nadaljuje. Kar je pri Sábatu slika, je pri Finku že sam izrez filmske slike. Tako je fotografija na steni pri **B. F.** to, kar je prizor na sliki v knjigi *Predor*. Pri **B. F.** je vrstni red dogajanja obrnjen, zato na koncu filma dobimo »čudenje« Bartona Finka, ki preide iz okvirja v samo bistvo slike-prizora, najde pot v svoje bistvo. Na koncu filma nam namreč v povsem razumljivi govorici avtorja povesta, da dekletko prezira film (*»Ste pri filmu? — Kje pa, lepo vas prosim!«* mu s prezirno odvrne dekletko). Prav tako nikomur ni ušel zelo nazoren kader prodora kamere v odtočni kanal — predor, kjer ni bilo videti svetlega konca (*El Túnel?*).

Ne manjka simbolike: osamljena skala—umetnik, ki kljubuje pljusku valov-času ali večini oz. zunanjemu svetu. Vročina bi lahko bila simbol sterilnosti idej in vsega Hollywooda v takratnem času (po svoje tudi današnjega). Vsi zunanji znaki kažejo, da Fink v splošni klavstrofobičnosti okolja ne more ustvariti ničesar. Film se začne s prikazom stene, odeve v umazane tapete poznejše Finkove hotelske sobe. Spušcanje v interpretacijo odstopanja tapet je tako lahko zelo zanimivo; prekrivajo nekaj. In če si pogledamo, kaj je spodaj, je to le neka sluzasta, brezoblična snov, ki jo je najbolje znova prekriti. Vendar Fink to po nekajkratnem ponavljanju opusti... in začne pisati.

Kdaj in kako začne pisati? Ideje ne dobi ne od kolega pisatelja ne od njegove družice, ki jo najde umorjeno ob sebi. Ideje dobi iz Svetega pisma, iz poglavja o Genezi. Se pravi stvaritve sveta. In če izhajamo iz hipoteze, da je na začetku bila beseda, potem se nam ugibanje izide.

Kam z nekajkratnim pojavljanjem »razvpitega« Babilonskega kralja Nebukadnezarja? Bil je vladar, ki je izgnal Žide iz Jeruzalema, tako da so postali brezdomci. Odtlej so po vsem svetu nezažele-no ljudstvo, vsiljivci. Izvemo, da je tudi Fink Jud, in obenem vidimo, kako se karikirani policijski postavi do njega zaradi njegovega porekla vedeta. Prav tako postane le prisoten, ne pa tudi zaželen v samem Hollywoodu. Se pravi, da sta oba podatka na ravni simbola.

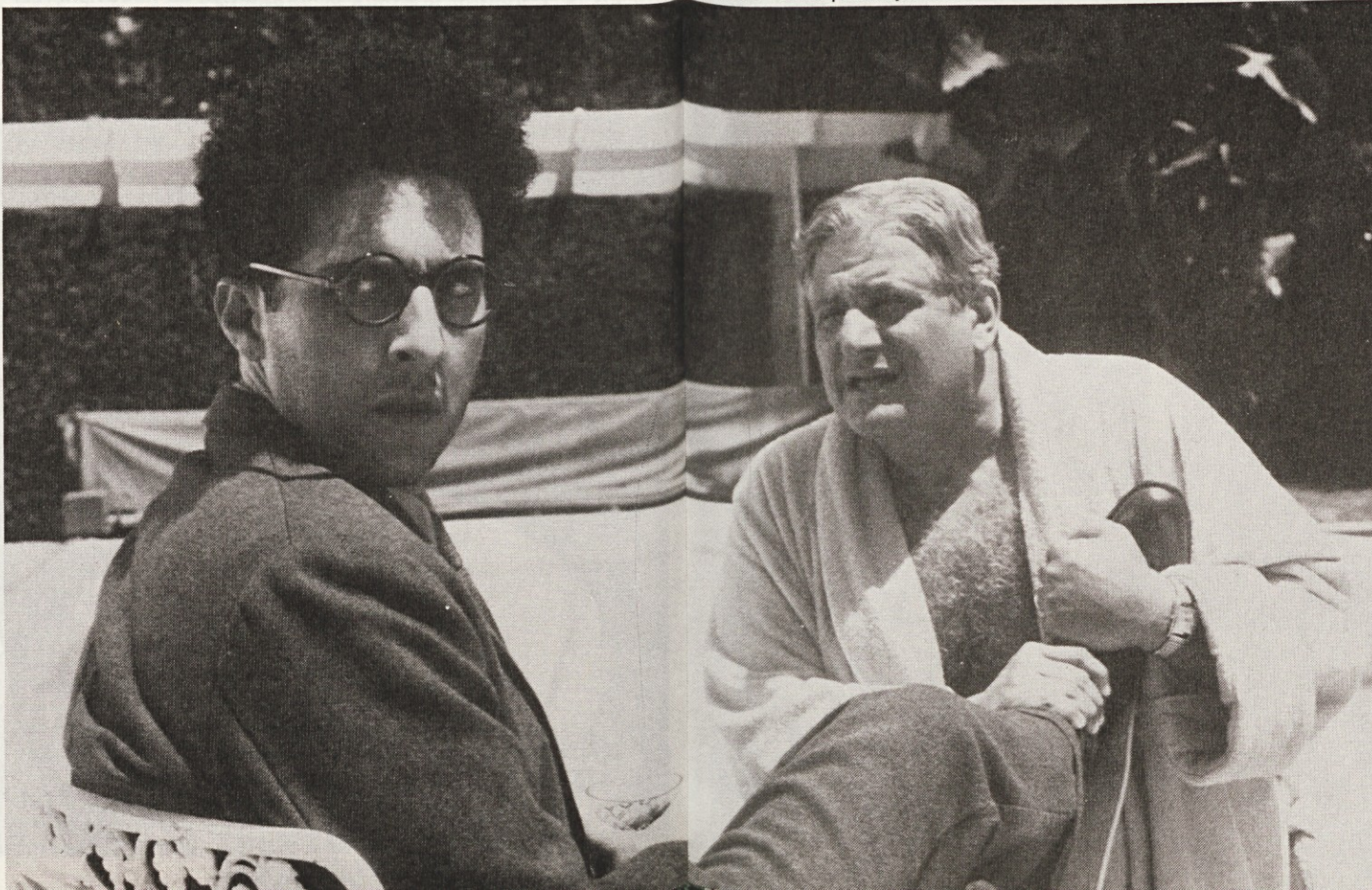
Ostaja nam prijazen, po duši preprost mali človek, ki mu umetnik zavida njegovo preproščino, saj naj bi po Finkovih besedah vedno vedel, v kaj se spušča. V nasprotju z njim Fink ostaja zmeden v puščavi in išče poti brez zemljevida. Večna metafora pesnikov: zavidajo preproščini malega človeka, vendar v svoji vzvišenosti ne bi zamenjali njegove sreče s svojo nesrečo, saj bi bili tako ob sladkogrenko vedenje. Zanimivo je, kako se ta mali človek (mori-lec Mundt) upre »uniformi v glavi« ali »centrali« (na plesu Fink pravi vojaku, da je njegova uniforma v njegovi glavi; Mundt pa večkrat ponavlja, da je hudič, če so težave v centrali). Če naj bi potemtakem glava kot središče miselnega in čustvenega predstavljal centralo, v kateri gredo stvari narobe, jo je po Mundtovi presoji treba odstraniti. In oprava imam z odstranjenimi »centralami«. Zanimivo je, da so odstranjene le tiste »centrale«, ki so v Mundtovem svetu »realnega življenja«; kajti Fink je utelešenje notranjega utopičnega (kar Mundt poimenuje *»ti nisi v življenju, ti si le turist s pisalnim strojem«*), drugi pa zunanji odsev notranjega (*»jaz tukaj živim, ta soba je moj dom«*). Ogenj, ki ga Mundt pušča za seboj, bi lahko bil očiščevalen — svetopisemska zgodba nam govori o plevelu, ki ga je treba sežgati, da ostane samo čisto zr-nje. Zakaj Fink ostane živ, je vprašanje zase.

Vse smrti v filmu so pravzaprav na simbolni ravni. Ker je za zunanji svet toliko kot mrtev (studio ga obdrži, vendar noče o njem nič slišati, zanj Fink ne obstaja; ne obstaja drugače kakor preko svojega dela, ki nikogar ne zanima — se pravi, da ga ni). Ostane torej zato, da se bo lahko vzpostavil. Kako, tega ne izvemo. Lahko pa domnevamo.

Oblikovno je film izredno spretno preveden v filmski jezik. Kame-ro vodijo večše oči in prav ko prvič zazehamo, nas avtorji pretresejo s krvavo sliko. Od tukaj naprej nam postane vse megljeno in ne vemo več, kaj je res in kaj fikcija. Vseskozi pa smo vendarle prepričani, da nas nekdo vrti okoli lastne osi.

Film **Barton Fink** vsekakor ni film o filmu, temveč film o življenju, o smislu življenja in ustvarjanja, o smislu bivanja nasploh. Kveč-jemu če bi vse skupaj prevedli v prisposodbo, da življenje ni nič drugega kakor film v naših glavah, je morda to film o filmu (z majhno začetnico — kajti velika naj bi pomenila umetniško zvrst). Razen seveda, če nista imela avtorja namena reinterpretacije filma kot umetniške zvrsti.

LEONIDA WEISS



SEST CRNIH DNI

UPAJMO, DA BO BOG SEDM DAN POČIVAL

TONY RICHARDSON

Ko umre filmar, ki je vse življenje upal, da je realist s sockritičnim šlifom, se vedno zdi, da ga je lahko ubilo le nekaj, kar je močnejše od realnosti. Ko smo pred nekaj meseci za nekim omizjem zgolj omenili ime Franka Capre, je ta še isto noč takoj umrl. Dovolj je bila beseda. Capra je bil vedno idealist. Filmu je dal besedo in od nje potem tudi umrl. Film pač ne prenese, da ve kdo več od njega — očitno je bolj realen od tiste realnosti, za katero se plazijo realisti. In ko smo nekaj petkov nazaj na televiziji gledali film **The Hotel New Hampshire** (1984), nismo niti slutili, da bo njegov režiser, Tony Richardson, še isto noč umrl. Richardson ni bil idealist. Zanj je bila beseda premalo — potreboval je svetopisemsko besedo: kdor je živel z mečem, bo od meča umrl. Ni čudno, da je bil za Tonya Richardsons dovolj šele film. Umrl je od filma, toda, hej, mar je tudi živel od filma? Mar ni v svojem *by choice* hollywoodskem obdobju — razen filmov **The Border in The Hotel New Hampshire** — snemal predvsem televizijske filme kot, denimo, **A Death in Canaan** (1978), **Penalty Phase** (1986), **Beryl Markham — a Shadow on the Sun** (1988), **The Phantom of the Opera** (1990) in **Women in Men** (1990)? In mar ni v drugi polovici petdesetih zaslovel predvsem kot gledališki režiser — **Look Back in Anger**, **A Taste of Honey** in **The Entertainer** so bile njegove tri najbolj slavne predstave. Toda ob koncu petdesetih je šel Richardson v kino. In imel se je za filmarja, ki je snel realnost in jo potem tudi posnel. *Free Cinema* se je reklo njemu, Karlu Reiszu in Lindsayu Andersonu — vse o realnosti, direktni, zrnati in socialni. Toda — je bila to realnost, še preden jo kontaminira distanca, iluzija, mistifikacija? Kakšna, katera realnost je sploh bila to? Vprašajmo drugače: kateri so bili njegovi prvi filmi? Jasno — **Look Back in Anger** (1958), **The Entertainer** (1960) in **A Taste of Honey** (1962). Vsi trije so sneli realnost? In na kateri realnosti so temeljili? Jasno — na realnosti distance. Vsi trije filmi predstavljajo le adaptacije njegovih gledaliških predstav, ali z drugimi besedami, Tony Richardson je realnost najprej distanciral, kontruiral in postavil, da bi jo lahko potem brez distance posnel. Literarna dela, po katerih je posnel filme kot, denimo, **Sanctuary** (William Faulkner, 1961), **The Loneliness of the Long Distance Runner** (Alan Sillitoe, 1962), **Tom Jones** (Henry Fielding, 1963), **The Loved One** (Evelyn Waugh, 1965), **Mademoiselle** (Jean Genet, 1966), **The Sailor from Gibraltar** (Marguerite Duras, 1967), **Laughter in the Dark** (Vladimir Nabokov, 1969), **Hamlet** (William Shakespeare, 1969), **A Delicate Balance** (Edward Albee, 1973), **Joseph Andrews** (Henry Fielding, 1977) in **The Hotel New Hampshire** (John Irving), so iz distance dokončno naredila realnost, ki bo bolj realna od same zunanje, socialne realnosti. Da, Tony Richardson je umrl prav od filma. In da, progresivna triada gledališče/kino/televizija predstavlja prav medijsko fantazijo kateregakoli realista.

Tony Richardson se je rodil l. 1928, bil poročen z Vanesso Redgrave, igralki Natasha in Miranda sta iz tega petletnega zakona; film **Tom Jones** mu je vrgel oba glavna Oskarja. Drugi filmi: **The Charge of the Light Brigade** (1968), **Ned Kelly** (1970), **Dead Cert** (1973).

IRWIN ALLEN

In kaj lahko rečemo o hiper-realistu, kakršen je bil Irwin Allen, potemtakem o

kontra-realistu, ki predstavlja vsaj v dveh potezah radikalizacijo Richardsonovega realizma? Prvič, Allen — kot prepričani hollywoodski iluzionist — realnosti ni le kontruiral, da bi jo lahko posnel, ampak jo je sadistično, mesijansko, apokaliptično reduciriral, kanibaliziral in uničeval bodisi kot režiser ali pa producent tako različnih filmov katastrofe kot, denimo, **The Lost World** (1960), **The Poseidon Adventure** (1972), Ronald Neame), **The Tearing Inferno** (John Guillermin, 1974), **The Swarm**

(1978), **Beyond the Poseidon Adventure** (1979) in **When Time Ran Out** (1980, James Goldstone), še toliko bolj, ker je akcijske prizore, potemtakem prizore reduciranja realnosti v filmu **The Tearing Inferno**, ki ga je le produciral, odrežiral kar sam. In drugič, imel je močno medijsko fantazijo — bil je urednik revije Key, voditelj radijskega showa, časopisni kolumnist, skreiral *celebrity* TV-show, postal TV-producent (*Voyage to the Bottom of the Sea*, *Lost in Space*, *The Time Tunnel*, *Swiss Family Robin-*

son), ustanovil literarno agencijo in ustanovil filmsko hišo *Windsor Productions*. Če hočeš uničiti svet, moraš najprej osvojiti medije. Irwin Allen se je rodil l. 1915.

FRED MacMURRAY

Fred MacMurray je bil vsekakor ena izmed najbolj nenavadnih hollywoodskih figur. Njegova filmska kariera je bila nenavadno in ekscentrično dolga. Pol stoletja. V tem sicer ni bil edini, toda zdi se, da se je izmed vseh za to rekordno najmanj trudil. MacMurray je namreč ves čas utelešal lik vseameriškega veseljaka, ki se do vsega dokoplje sebi navkljub in ki vedno uspe, ne da bi se za to res potrudil: ta triumfalna lenoba, zasidrana v njegov filmski lik, pa itak predstavlja le samokritiko njegove poslovne spontanosti — tako rekoč za nobeno vlogo ni bil nikoli prvi izbor. Claudette Colbert ga je sredi tridesetih izbrala za film **The Gilded Lady**, Katharine Hepburn za film **Alice Adams**, Carole Lombard za **Hands Across the Table** in spet Claudette Colbert za **The Bride Comes Home**. L. 1936 je povpraševanje po sebi dvignil celo tako, da se je za nekaj mesecev umaknil v Palm Springs. Za vlogo v Wilderjevem filmu **Double Indemnity** (1944) je bil šele dvanajsti izbor — pa čeprav je bil tedaj na vrhuncu slave. Ko ga je Billy Wilder poklical še drugič, da bi igral v filmu **Sunset Boulevard**, je sodelovanje odklonil, pa čeprav je bil že drugi izbor za vlogo, ki jo je zavrnil Montgomery Clift, dobil pa William Holden. V petdesetih so mu kariero potegnili westerni (npr. **Good Day for a Hanging**), v šestdesetih pa Disneyeve komedije (npr. **The Absent-Minded Professor**) in Allenov film katastrofe **The Swarm**. Fred MacMurray se je rodil l. 1908, dokazal pa je, da je filme mogoče delati le z lahkoto.

GENE TIERNEY

Gene Tierney je bila vedno nekaj, s čimer je lahko mahal in cingljal vsak film — krasotica in okras, **Belle Star**, kot jo je označil naslov filma, v katerem je igrala l. 1941. Gene Tierney je bila dejansko nekaj, kar si lahko kazal. In napaka filmov je bila prav v tem, da so tej njeni lepoti nasledli, ali natančneje, mimo so udarili, ko so mislili, da je dovolj že, če jo zgolj kažejo. Zato niti ne preseneča, da je zares vžgala le v tistih filmih, v katerih je njena lepota v resnici skrivala le neko ekscentrično, enigmatično, proti-naravno, celo patološko naturo, kot, denimo, v filmu **Laura** (1944) ali pa v filmu **Leave Her to Heaven** (1945). Oba filma sta povzela prav tisto dvoumnost, ki je določala njeno lepoto: v prvem je bila tako lepa, da je bilo mogoče zlahka podvomiti v obstoj njene notranjosti, v drugem pa je bila tako lepa, da ji ni preostalo nič drugega kot notranjost — iznakažena in neobvladana. Gene Tierney se je rodila l. 1920.

YVES MONTAND

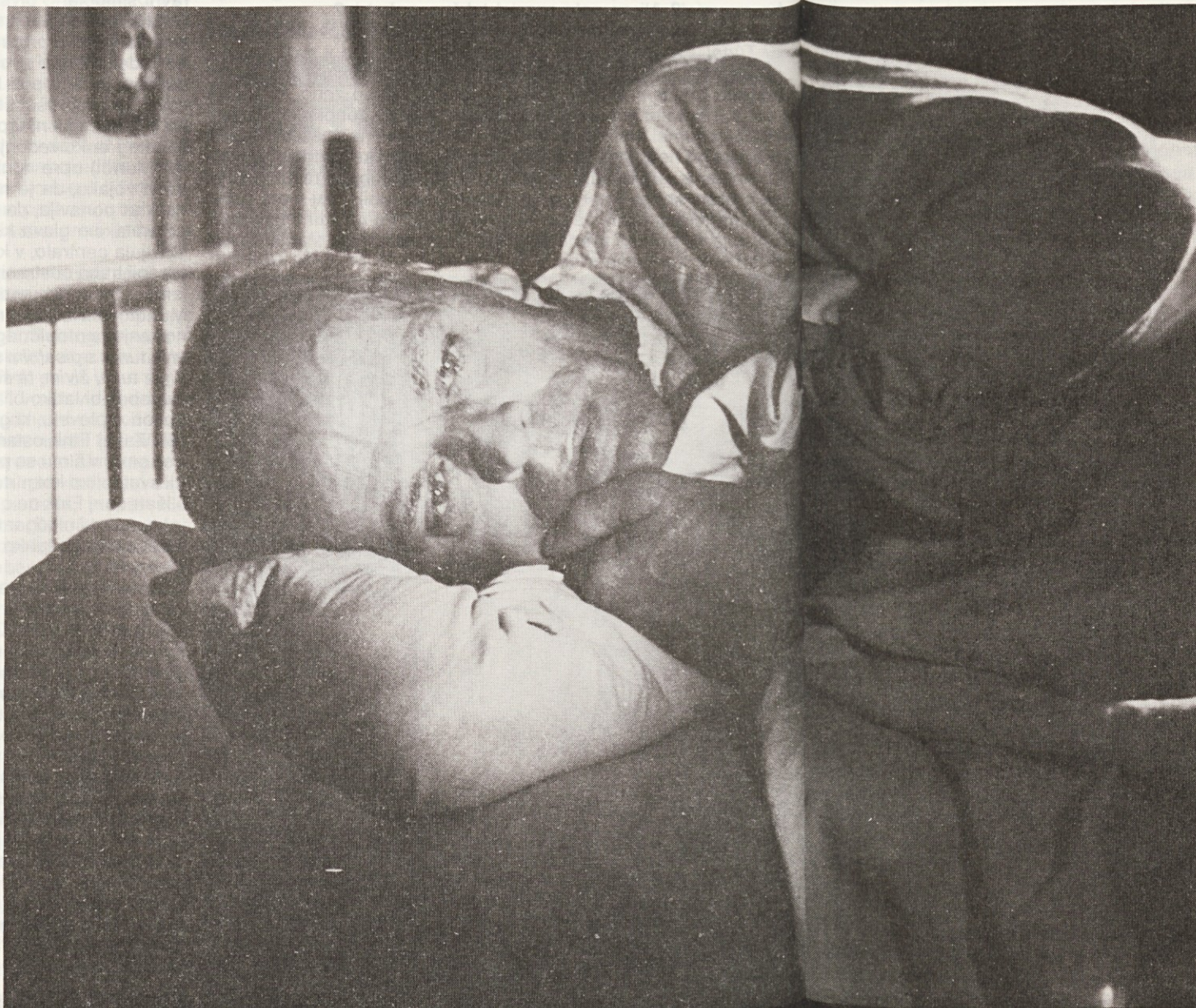
Z Yvesom Montandom Hollywood ni bil nikoli zadovoljen: tamkajšnje lokalno glasilo

Variety je njegove vloge, naj si bo v francoskih ali pa hollywoodskih filmih, praviloma ujelo z besedama *embarrassing* in *lifeless*. Ni jasno, zakaj ga je potem Hollywood v filmih združil s takimi svojimi dragulji kot, denimo, Ingrid Bergman (**Aimez-vous Brahms?**), Marilyn Monroe (**Let's Make Love**), Shirley MacLaine (**My Geisha**), Barbara Streisand (**On a Clear Day You Can See Forever**) in Lee Remick (**Sanctuary**), zavrnil pa je vlogo v Friedkinovem remakeu Clouzotovega filma **Le salaire de la peur**, ki ga je l. 1953 postavil na nebo in ki ostaja ob vlogah v filmih Coste Gavrassa (**Compartment Tueurs, Z, L'Aveu, Etat de siege**) najboljše, kar je kdaj naredil. Ni jasno, kako da je za vlogo v filmu **Let's Make Love** dobil boj proti Yulu Brynnerju, Gregoryju Pecku, Charltonu Hestonu, Caryju Grantu, Williamu Holdenu, Rocku Hudsonu in Jamesu Stewartu. In ni jasno, zakaj je hollywoodski studio Warner Bros. z njim podpisal pogodbo že l. 1947, potemtakem v času, ko je imel za pasom šele tri filme, tako majhne, da se ga še v Franciji ni videlo. Yves Montand se je rodil kot Ivo Liv l. 1921 in dokazal, da je na filmu mogoče uspeti le, če ljudi prepričaš, da imaš več, kot se vidi.

KLAUS KINSKI

Klaus Kinski je bil čudež in unikat evropske kinematografije — postal je maložanrski zvezdnik tretjeligaških sub-evropskih filmov, edini evropski zvezdnik, ki je bil po poklicu stranski igralec, negativen in vedno mrtev. Ni igral v malih vlogah, le filmi so bili mali. Werner Herzog je vse pokvaril: v filmih **Aquirre, der Sorn Gottes, Nosferatu — Phantom der Nacht, Woyzeck, Fitzcarraldo** in **Cobra Verde** bi bil pripravljen igrati vsak John Malkovich, toda ali bi bil John Malkovich pripravljen umreti v taki klaji, kot je, denimo, **Venom**? Kdo je tu igralec in kdo John Malkovich? Klaus Kinski se je rodil l. 1926 in se boril v nemški armadi — Britanci so ga ujeli l. 1944 in ker ni imel nobene druge možnosti, je postal velik.

KLAUS KINSKI V FILMU **WOYZECK** (WERNER HERZOG).



LEONARDO DA VINCI



Ubogi Leonardo se obrača v grobu. Ko se je ravno privadil na to, da so ga zmutirali v ninja-želvo, ga je udarilo drugič. Njemu, ki je iz dna duše preziral alkemijo, je šel scenarist Bruce Willis (sic!) pripisati iznajdbo *macchina oro*, čudežnega stroja, ki svinec pretvarja v zlato! Gre seveda za film **Hudson Hawk**. Po drugem delu Aristotelove *Poetike* (**Imeroze**) smo tako dobili še eno fascinantno, doslej neznano odkritje iz zakladnice velikih del človeške zgodovine. Katero bo naslednje? Morda avtentično dogajanje v Platonovi špilji, v kateri Schwartzneger išče pot k soncu? Ali pa korespondenca med Heglom in Napoleonom z naslovom *Absolutna vednost vrača udarec?*

Šalo na stran. Velja si še enkrat ogledati začetek filma **Hudson Hawk**. Po uvodni sekvenci z mojstrom da Vincijem v glavni vlogi nas off-glas preseli naravnost v današnji New York, kjer ravno še ujamemo Eddieja Hawkinsa, ki prihaja iz zapora. Je morda razen arbitrarne glasovne vezi med našima junakoma še kakšna druga vez? Vsaj dve sta še — in vsaka po svoje priča o Leonardovi aktualnosti tudi onstran hollywoodske fantazmatike.

Eddie Hawkins je profesionalni tat, *the coolest cat-burglar in New York*, zato mu pravijo tudi Hudson Hawk, »kragulj z reke Hudson«. No, in na krugulja naletimo tudi pri Da Vinciju. Še več, je sploh edina podoba, ki je znana iz mojstrovega otroštva. V svojih zapiskih namreč Leonardo govori o krugulju (*nibbio*), ki je sedel na zibelko, v kateri je spal, in mu položil rep med ustnici. Vse skupaj bi ostalo na ravni pravljične podrobnosti, če bi se na to isto zibelko ne obesil še nihče drug kot Sigmund Freud, zapovrh pa našel še enega »tiča« — v formi oblačila svete Ane na Leonardovi sliki *Sveta Ana, Devica in Jezus*. Tako je nastal spis *Spomin iz otroštva Leonarda da Vincija* (*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910). Stvari so več kot razvpite: potreba po vednosti je tipična prisilna poteza, ki izvira iz nepopolne sublimacije, v Leonardovem primeru pa gre slednjo pripisati homoseksualni komponenti. Četudi je študija sprožila prave o(r)n(i)tološke debate (*Je bil v resnici krugulj ali jastreb?*), ostaja neizpodbitno dejstvo, da je prav s tem besedilom Freud začrtal prve očrte teorije pulzije in narcizma, ki bodo poslej pomagali razumeti zapleten makrokozmos človeških vezi.

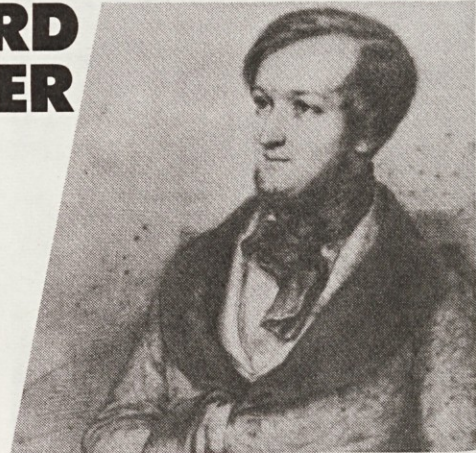
Obstaja pa še druga vez med mačjim tatom in sublim(ira)nim tičem. »Mačji« je Hudson Hawk zato, ker ga ni slišati. Tu in tam sicer kaj malega zapoje (denimo klasiko Binga Crosbyja v duetu z Dannyjem Aiellom), načeloma pa je pri svojih tatinskih opravilih povsem neslišen. Je mar to zasluha Hudsona Hawka ali pa je, narobe, za presenečenje kriv

kar sam film, ki nas je navadil na vsakovrstne hrupe in šume človeškega telesa, proizvedene v sinhro-studiju? Prav Leonardo je namreč v svojih *Zvezkih* zapisal tole trditev: »Če človek skoči na konice prstov, njegova teža ne proizvede nobenega hrupa.« Tudi temu Leonardovemu spomenu je bilo že ob zibelki peto, da se ga bo nekoč lotil sodoben komentator. In res, Michel Chion je v delu *Audio-vizija* (*L'Audio-vision*, 1991) prav navedeno mojstrovno opazko izrabil za to, da je prek nje vpeljal ključni pojem *le rendu*, doneska, ki se zoperstavlja goli reprodukciji. V čem je »donošnost« tega doneska? V tem, da ne reproducira zvoka, kakršen je dejansko, temveč prinaša občutke, ki so s tem zvokom zvezani (težo telesa, težavnost situacije, šok padca itn.). Skratka, *le rendu* prinaša celoten mikrokozmos nekega fenomena!

Makrokozmos, mikrokozmos... Četudi ni iznašel zlatega stroja, je da Vinci več kot uporaben avtor. Mu je mar tedaj sploh še mogoče zameriti, da je bil malo narcisa?

STOJAN PELKO

RICHARD WAGNER



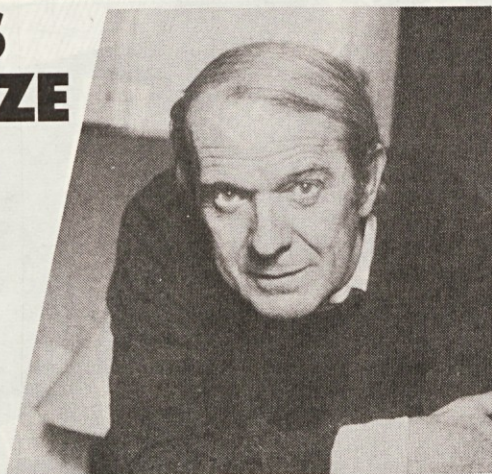
Teorija mu je svoj čas očitala, da je sovražno naravnano do historičnega časa in da z vso statiko in leitmotivi »daje prednost mitskemu povratku. Sanjsko je bežal iz resničnega življenja, hoteno tlačil produkcijski izvir glasbe in s fantazmagoričnimi tehnikami in glasbenim dekretom napovedal rojstvo kulturne industrije«. In res je šla po Wagnerju zgubljena veja kompozicije v pozno romantiko (Gustav Mahler, Richard Strauss), produktivna pa v filmsko glasbo, v industrijski, izumiteljski privesek. Tam je imel Wagner glavno besedo: Glasbena statika, primerna za vsako spremljavo vizualnega materiala, je omogočala dinamizacijo filmske podobe. Kompilatorji vseh branž in okusov so vzljubili Wagnerjeve opere in glasbene drame, ker so v nemem filmu videli realni antipod njegovi mitskosti. L. 1913 mu je producentna hiša Oskarja Messterja poklonila prvo filmsko biografijo (glavno vlogo je igral draguljar filmskih kompilatorjev Giuseppe Becce, ki mu gre poleg rojaka Arthura Toscaninija zasluga, da je rešil čast fonofobih ljubiteljev Verdija, češ saj obstaja na svetu tudi Nemčija); dve leti zatem je Joseph Carl Breil v polovični kompilaciji romantičnih mojstrov za **Intolerance** Davida W. Griffitha genialno vtaknil v projekt tudi Ježo Walkür. Do Coppolove helikopterske rabe (**Apocalypse Now**, 1979) ne zasledimo takšnega zlitja med znamenitim odlomkom iz »drugega dne« teralogije Nibelunški prstan in filmsko podobo. Kakor nas tudi dejstvo, da se je v polpretekli zgodovini Wagnerjeva glasba valila po izdelkih kot **Hello Baby** (1975), **Lisztoma-**

nia (1975), *That Obscure Object of Desire* (1976), *Cruel Passion* (1977), *Chez Nous* (1978), *Nosferatu*, *Phantom der Nacht* (1979), *A Lot of Bills to Pay* (1981) in seveda **Absolute Beginners** (1985), ne zadovolji, da bi s kratkim postankom pri Syberbergu (*Parsifal*, 1982 — dinamična statika, dinamična statikal) veselo ne vzkrikli: »Takega Wagnerja, kakršen je pri Istvánu Szabu (*Meeting Venus*, 1991), pa še nek!«

Do srečanja z Venero je pravzaprav prišlo že precej časa pred filmom. Ko se je pfaški plemič Tannhäuser (Heinrich von Ofterdingen) leta 1228 vračal s V. križarskega pohoda, ga je bojevita pot zanesla tudi v ciprsko mesto Paf; to je topos, kjer je iz morja prilezla Venera oziroma Afrodit, Zeusova in Dionina hči, spočeta iz morske pene nekje pri Kiteri. Njuno bakanalno srečanje je iz Fenicije opazovala princesa Evropa in se mahoma odločila, da zavrne ponudbe gospe Azije, odvrže oblačilce, ki ji ga je sešil Afroditin sopročnik Hefajst, se prepusti beštremu biku Zeusu in se preda smeri Cipra, ki je bila videti tako zaljubljeno. In od tedaj je tudi nesmrtna, zakaj tuji del sveta, ki jo je potem sprejel, je bil tako neinventiven, da si je sposodil celo njeno ime. Evropa in Venera se od tistih dob nista pogosto srečevali, še največ v politično aktivnih časih, ko se je splašalo na vse kriplje bodriti maskulino apatijo. Ko so v Jockey Clubu, tako rekoč obrekovalnici pariške Opere, leta 1861 od Napoleona III. zvedeli, da prihaja na njihov oder Tannhäuser, so zahtevali v obligatnem baletu sredi 2. dejanja tudi *pas de deux* med Venero in Evropo. Neki Richard Wagner jim ni dal užitka, zato so ga izžvižgali. Sto trideset let je moralo miniti, da se je princesa Evropa ozdravila latentne paralize, se upala prikazati na plano in tvegati srečanje z Venero in Tannhäuserjem. Spočetka se je izdajala za Elizabeto, nečakinjo nekega turinškega plemiča, ko pa je videla, da se je srečna ljubimca še vedno spominjata, je — stara zaljubljenka — razkrila prave karte: »Ne bom ti uničila življenja, Tannhäuser, obsojen pa boš na to, da bo tvoje delo obtičalo v irealnem svetu; resda si najboljši pevec, toda uspeh bo le večna iluzija, film o tem, da si zmožen konstruktivnosti. Še več, večno se ti bom izmikala,« je še dodala Evropa in jo mahnila v neznan.

MIHA ZADNIKAR

GILLES DELEUZE



»Morda se vprašanja Kaj je filozofija? ne da zastaviti prej kot pozno, ko pride starost in z njo čas, ko lahko govorimo konkretno. (...) To vprašanje postavimo diskretno, ob polnoči, ko nimamo več česa vprašati. (...) V nekaterih primerih starost sicer ne ponuja večne mladosti, zato pa, narobe,

ponuja suvereno svobodo, čisto nujo, v kateri se naslajamo nad trenutkom milosti med življenjem in smrtjo, v kateri se vsi kosi stroja spojijo in v prihodnost pošljejo potezo, ki bo prečila dobe.«

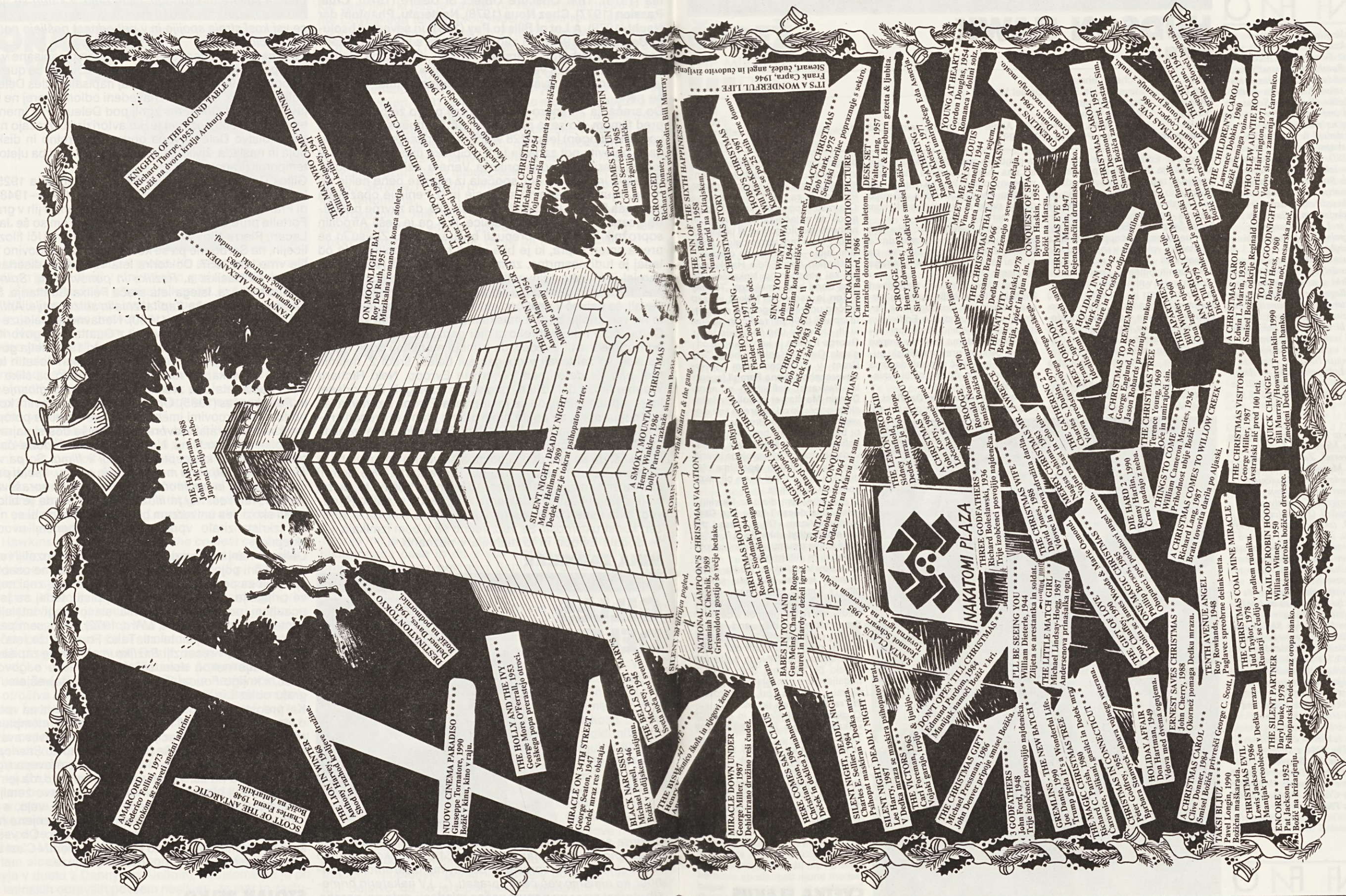
Te presunljivo avtentične misli najdemo zapisane v uvodnem poglavju knjige *Kaj je filozofija?* (Qu'est-ce que la philosophie?, 1991), ki sta jo skupaj napisala Gilles Deleuze in Felix Guattari. Celó če bi navedeni odlomek prej ne bil objavljen v reviji *Chimeres* zgolj pod Deleuzovim imenom, bi teh misli ne bilo posebej težko avtorizirati. Izražajo namreč samo bistvo Deleuzovega opusa: konkretno in diskretno, nuja in naslada, življenje in smrt, vse po vrsti pa ujeto v čas, temporalizirano.

Gilles Deleuze se je rodil v Parizu 18. januarja 1925. Med kolegi na študiju filozofije na Sorbonne (1944—1948) je tudi François Chatelet. Sodeluje na debatah, ki jih v gradu La Fortelle prireja Marie-Madeleine Davy. Tam so še Jacques Lacan, Pierre Klossowski in Jean Paulhan. Uči filozofijo v licejih, na Sorbonne pa se kot asistent za zgodovino filozofije vrne leta 1957. Doktorira leta 1969. Obe disertaciji sta danes že klasika: a. *Razlika in ponovitev*, b. *Spinoza in problem izraza*. Istega leta sreča Felixa Guattarija. Skupaj napišeta dva zvezka *Kapitalizma in shizofrenije: Anti-Ojdip* (1972) in *Tisoč platojev* (1980). Nedavno je Deleuze izjavil, da bi bilo treba o sodelovanju z Guattarijem govoriti kot o »misli v dvoje« — tako kot so psihiatri 19. stoletja govorili o »norosti v dvoje«, *la folie à deux*. V osemdesetih letih se najprej loti slikarja Francisa Bacona, nato pa slike oživijo — in nastaneta dva zvezka *Filma: Podoba-gibanje* (1983) in *Podoba-čas* (1985). Opremljen z Bergsonovimi koncepti podob in Peircovimi imeni znakov se Deleuze potopi v temo kinematografske dvorane in napiše doslej najresnejše filozofsko delo o filmu. Na zadnji strani *Podobe-časa* beremo: »Filmski koncepti niso dani v filmu. So pa vseeno filmski koncepti in ne morda teorije o filmu. Vselej pa pride čas, opoldne in opolnoči, ko se ne gre več spraševati: Kaj je film?, temveč: Kaj je filozofija?« Zdi se, da je bilo treba preiti skozi ves univerzum gibljivih podob, da bi se na koncu izkristaliziralo vprašanje, ki je obenem uvodno in sklepno.

Deleuze nanj odgovarja tako, da skuša v filozofiji rehabilitirati antični pojem *prijatelja* kot »konceptualne osebe«, kot »pogoja za poskus mišljenja«. Deleuze si je znal najti prave prijatelje. Če je z Guattarijem pisal, tedaj se je s Foucaultom pogovarjal. Govorila sta o vlogi intelektualca (»Intelektualci in oblast«, *L'Arc*, 1972), predvsem pa sta se pogovarjala s svojimi teksti. Tako Foucault že leta 1972 v reviji *Critique* v recenziji *Razlike in ponovitve* zapiše, da bo »to stoletje nekoč deleuzovsko«. Deleuze odgovori leta 1986, s knjigo *Foucault: to je hommage* največjemu kartografu oblasti in diagramatiku moči.

Kaj preostane filozofu, ko mu uspe odgovoriti na vprašanje o tem, kaj je filozofija? Ne prepusti se niti kontemplaciji, niti refleksiji, niti komunikaciji, temveč se odpravi v avstralske pragozdove, kjer posluša pesem ptic trnovk. *Scenopoietes dentirostris* je ime ptice, ki vsako jutro z drevesa trga liste in jih spušča na tla. Tam jih nato obrne tako, da je njihova spodnja, bolj blede stran v kontrastu z barvo zemlje. Nad tako zgrajenim odrom poišče ovijalko ali vejo, s katere nato zapoje kompleksno pesem, v kateri se njene note izmenjujejo z intervali oponašanja drugih ptic. Ob vsem tem še razpre rumeno pahljačo kril pod kljunom. »C'est un artiste complet!« navdušeno vzklika Deleuze.

BOŽIČNI HAIKU



AMARCORD *****
Federico Fellini, 1973
Drobnom se zavesti snežni labirint.

SCOTT OF THE ANTARCTIC *****
Charles Frenn, 1948
Božič na Antarktiki.

THE LION IN WINTER *****
Anthony Harvey, 1968
Slog in radost kraljeve družine.

NUOVO CINEMA PARADISO *****
Giuseppe Tornatore, 1990
Božič v kinu, kino v raju.

MIRACLE ON 34TH STREET *****
George Seaton, 1947
Dedek mrzaz res obstaja.

BLACK NARCISSUS *****
Michael Powell, 1946
Božič v indijskem misijonu.

THE HOLLY AND THE IVY *****
George More O'Ferrall, 1953
Vaškega popa prerastejo otroci.

THE BISHOP *****
Avery C. Tilton, 1947
Aveva življeno slovo in v njegovih ženi.

MIRACLE DOWN UNDER *****
George Miller, 1987
Dehidrirano družino reši čudež.

ERNEST SAVES CHRISTMAS *****
John Cherry, 1988
Oskornez pomaga Dedku mrzazu.

A CHRISTMAS CAROL *****
Clive Donner, 1984
Smisel Božiča privreški George C. Scott.

TAKSI BLUIZ *****
Pavel Longin, 1990
Božična maškara: EVEL.

THE SILENT PARTNER *****
Pat Jackson, 1952
Božič na križarjenju.

ENCORE *****
Pat Jackson, 1952
Božič na križarjenju.

THE SILENT PARTNER *****
Pat Jackson, 1952
Božič na križarjenju.

ENCORE *****
Pat Jackson, 1952
Božič na križarjenju.

THE SILENT PARTNER *****
Pat Jackson, 1952
Božič na križarjenju.

ENCORE *****
Pat Jackson, 1952
Božič na križarjenju.

THE SILENT PARTNER *****
Pat Jackson, 1952
Božič na križarjenju.

ENCORE *****
Pat Jackson, 1952
Božič na križarjenju.

DIE HARD *****
John McTiernan, 1988
Japonski helikopter na nebu.

FANNY OCH ALEXANDER *****
Ingmar Bergman, 1983
Sveta noč in otroški drevalci.

ON MOONLIGHT BAY *****
Roy Del Ruth, 1951
Muzikalna romanca s konca stoletja.

THE GLENN MILLER STORY *****
Anthony Mann, 1951
Miller je jimpanjski.

WHITE CHRISTMAS *****
Michael Curtiz, 1954
Vojna tovariša postajeta zabaviščarka.

3 HOMMES ET UN COUFFIN *****
Coline Serreau, 1985
Samet z golob samički.

SCROOGED *****
Richard Donner, 1988
Sveta Božiča pripravodira Bill Murray.

THE INN OF THE SIXTH HAPPINESS *****
Mark Robson, 1958
Nana Ingrid na Kitajskem.

HORO'S CHRISTMAS *****
Millicent, 1987
Kolar se pa 25 letni vrne domov.

SINCE YOU WENT AWAY *****
John Cromwell, 1944
Družina kot smešičke vseh nesreč.

BLACK CHRISTMAS *****
Bob Clark, 1975
Serijski morilec popraznuje s sekro.

DESK SET *****
Walter Lang, 1957
Tracy & Hepburn grizeta & ljubita.

THE MOTION PICTURE *****
Carroll Ballard, 1986
Praznično dozorvanje z balcom.

SCROOGE *****
Henry Edwards, 1935
Sir Seymour Hicks odkrije smisel Božiča.

THE CATHERING *****
Robert Hamer, 1971
Zabavni detektivi: Ega Anek.

THE CHRISTMAS TREE *****
George England, 1978
Jason Robards praznuje z vnukom.

CHRISTMAS CAROL *****
Edwin L. Marin, 1938
Smisel Božiča odkrije Reginald Owen.

TO ALL A GOODNIGHT *****
David Hess, 1980
Sveta noč, mesarska noč.

THE CHILDREN'S CAROL *****
Lawrence Dobkin, 1980
Božič praznuje vohi.

WHO SLEW AUNTIE ROO *****
Curtis Harrington, 1971
Vdovo sirota zamenja s čarovnico.

CHRISTMAS CAROL *****
Edwin L. Marin, 1938
Smisel Božiča odkrije Reginald Owen.

KNIGHTS OF THE ROUND TABLE *****
Richard Thorpe, 1953
Božič na dvoru kralja Arthura.

THE MAN WHO CAME TO DINNER *****
William Keighly, 1941
Srečni kralji pozani.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

LE STRECHTE *****
Med sveto nočjo in nočjo čarovnic.

I N F O

Ali evropske filme vleče k tlom pretiran »kulturni balast« iz preteklosti? To vprašanje si zastavlja **Christian Routh**, koordinator pri izboru kandidatov za subvencije oz. posojila s strani **Evropskega sklada za scenaristiko (European Script Found)**, ki ima svoj sedež v Londonu in je doslej na podlagi izbranih scenarijev dodelil že več kot 300 posojil, v skupni vrednosti 7,2 milijona USD. Evropski scenariji naj bi imeli — tako Routh — kopico slabosti: za Britance, ki prijavijo največ scenarijev, naj bi bilo značilno pretirano besedičenje (razmerje med številom sprejetih in prijavljenih scenarijev je 1:20); Nemci sicer najboljše izpolnjujejo prijavnice in prilagajajo najbolj izčrпно dokumentacijo, njihovi scenariji pa so navadno dolgočasni (doslej 33 posojil); Grki si ne morejo kaj, da svojih predlogov ne bi naslanjali na klasično literaturo in dramatiko, tudi če gre za sodobne pripovedi; vsi skupaj pa bi se lahko za nekaj časa odpovedali scenarijem na temo 2. svetovne vojne. Bolj naklonjeno Routh ocenjuje Italijane, Francoze, Špance in Luksemburžane — slednji so prijavi le 7 scenarijev, dobili pa so kar 3 posojila (razmerje 1:2,3).

Minilo je leto dni, odkar je japonska korporacija **Matsushita** kupila **MCA/Universal**. Za razliko od **Sonyja** pri **Matsushiti** ne morejo biti pretirano zadovoljni s finančnimi rezultati ameriške veje svoje poslovne verige: **MCA/Universal** je neke na sredi B. O. lestvice (po deležu B. O. izkupička so bili l. 1989 na 2. mestu, l. 1990 na 3., oktobra 1991 pa so zdrsili na 4. mesto) — izgub sicer nimajo, dobička pa tudi ne. Poznavalci menijo, da je to vsaj delno povezano z nefleksibilnostjo managementa, ki ga je korporacija **Matsushita** obdržala — gre za veterana **Lewa Wassermana** in **Sidneya Sheinberga** ter vodjo filmskega sektorja **Toma Pollocka**. Razen filma **Backdraft** (78.000.000 USD kumulativnega B. O. izkupička) **Universal** letos ni imel nobenega močnejšega aduta. **Pollock** stavi predvsem na **Scorsesejev Cape Fear** in **Far and Away** **Rona Howarda** (s **Tomom Cruisom** in z **Nicole Kidman**), pa tudi na dva relativno draga filma o baseballu: **The Babe** z **Johnom Goodmanom** in **Mr. Baseball** s **Tomom Selleckom**. Tem ob strani so nizkobudžetni **The People Under the Stairs** (**Wes Craven**), **Problem Child 2** in **Child's Play 3**.

I N F O

HUDSON HAWK



režija: Michael Lehmann
scenarij: Steven E. de Souza, Daniel Waters
fotografija: Dante Spinotti
glasba: Michael Kamen
igrajo: Bruce Willis, Danny Aiello, Andie MacDowell, James Coburn
producenti: A Tri-Star Pictures, ZDA, 1991

O zgodbi: Eddieja Hawkinsa, najslavnejšega med tatovi pravkar izpustijo iz zapora. Pripravljen, da se dokončno umakne iz businessa, pa že pri izhodu iz zapora naleti na starega kompanjona Tommyja 5-Tona. Še preden Eddie uspe popiti svoj nepogrešljivi cappuccino, sta s prijateljem vpletena v rop svetovnih razsežnosti. Ukrasti morata več dragocenih umetnin **Leonarda Da Vincija**, saj je v njih skrito 'srce' stroja, s katerim je umetnik nekoč spreminjal navadno kovino v zlato. Rop se sprevrže v akcijsko/pustolovsko komedijo, kjer drug drugega vlečejo za nos zviti agent **CIA George Kaplan**, milijonarski par **Mayflower** in skrivnostna agentka **Vatikana**.

O pripovedi: **Kaos dogodkov** onstran časovnih in prostorskih koordinat. Montažna »ekstatična« akci-

ja gagov in specialnih efektov, kjer se čas meri po dolžini glasbenih napevov, dan in noč se izmenujeta s pitjem kave, iz Amerike v Evropo pa se pride s preprostim skokom skozi okno.

O filmskih referencah: **Hudson Hawk** sicer »krade« iz zakladnice filmske zgodovine vse po vrsti, pa vendar lahko rečemo: »Kaj takega še nismo videli!«.

O ideji filma: Pred leti sta **Robert Kraft** in **Bruce Willis** napisala pesem z naslovom **Hudson Hawk**. Tako je nastala zgodba o Eddieju in njegovem prijatelju. Liričnost roparskega tandema se filmu krepko pozna. Še kako prav ima filmski publicist, ki je nekoč zapisal, da filma sploh ne bi bilo, če bog ne bi ustvaril glasbe.

O žrtvi filma: **Leonardo Da Vinci** je bil samo ekscentrični hipi z brado,

dolgimi lasmi in sončnimi očali. Navsezadnje — bil je umetnik in znanstvenik, ki mu je šlo samo za denar. Potegnil je za nos XIV. stoletje.

O strasteh posebne vrste: Rop se nikoli ne spleča zaradi denarja in najboljši morilci so tisti, ki ubijajo za šalo. Psi se radi igrajo celo z moškimi jajci — samo da so okrogla.

O filmskih likih: **Eddie Hawkins** ni nič kaj poseben tip. Nekakšen **James Bond** brez smokinga. **Tommy 5-Ton** je osebnost. Nekeč je tako močno udaril nekega tipa, da je leta izpusil tistih pet različnih glasov, ki jih človeško uho še ni bilo ujelo. **George Kaplan** je kopija kopije originala. **George Kaplan** je bil že **Cary Grant** v **Hitchcockovem Sever-Severozahod**. **Anna Baragli** (agentka **Vatikana**) definitivno ni nuna. **Darwin Mayflower** je bolj gizdalinski in pozerski od katerega koli slovenskega yuppieja. Brez svoje žene bi bil kot orkester brez dirigentske palice. **Minerva Mayflower** se zaveda »historičnosti« svojega imena. Brez nje bi bil duh tega filma bledečnejši in **Da Vinci** bi ne bil nikoli spoznan za goljufa.

O ljubezenskem dialogu: **Hawkins**: »Hey, this doesn't taste like Cappuccino.« **Anna**: »Oh, I guess I put too much ethyl chloride in it.« (Seveda je vse o sumu in sumnjičavosti povedal že **Hitchcock**).

O poslovnem dialogu: **Eddie**: »Hey, Tommy, let me ask you something?« **Tommy**: »Go ahead.« **Eddie**: »How do I look?« **Tommy**: »Eddie, Eddie, we're hanging off a castle in the middle of Italy and you're asking me how you look?« **Eddie**: »Okay, okay, you don't got to get mad about it.« (Seveda se je vse začelo pri tandemu **Stan** in **Olio**, nadaljevalo z gangsterskimi komedijami, ustavilo pri **Curtizovem We're Not Angels** itd., itd.)

O dialogu med filmom in gledalci: »Okay, Maybe It Is What You Think.«

O dialogu med gledalci in kritiki: »It's Not What You Think.«

O dialogu med filmom in režiserjem: O **Michaelu Lehmannu** se naučite vse z ogledom filma **Hudson Hawk**.



ČUDEŽ

THE MIRACLE



režija: Neil Jordan
scenarij: Neil Jordan
fotografija: Philippe Rousselot
glasba: Anne Dudley
igrajo: Beverly D'Angelo, Donald McCann, Niall Byrne, Lorraine Byrne
producent: Miramax Films, Velika Britanija, 1991

Po šaljivi objestnosti komedije **High Spirits** (1988), ki je kljub zvezdniški zasedbi ostala bolj ali manj v senci istočasnega **Beetlejuica** in nekaj boljšemu humorju v remaku **We're No Angels** (1989), se je Neil Jordan vrnil domov. Prav zares, saj je **Čudež** lani posnel kar v svojem domačem mestecu Bray, ki leži v okrožju Wicklow blizu Dublina. Vrnil se je tudi k svojemu prvemu celovečercu **Angel** (1982), saj je bil to nacionalni, z irskim espijem prepojen thriller o mladem glasbeniku, ki se zaplete v serijo umorov.

Z glasbo imamo opraviti tudi tokrat, najprej za to poskrbi muziciranje **Courtneya Pina**, ki sodi v samo prvo ligo otoškega jazza. Glasbeniku-filmskemu junaku tokrat poti ne križajo trupla, je pa situacija vseeno ekstremna... ali bolje, se kot taka (zgolj) napoveduje. Čudež je, če povemo z opornim vokabularjem, **tik pred začetkom prvega dejanja na naglo presekanu uvertura**. Jordan, ki v svojih filmih zelo rad poleg režije podpiše še scenarij, se tu namreč poigrava s *temo incesta*. V veliko pomoč mu je pri tem **Beverly D'Angelo**, precej posrečena izbira, saj se je večini poklicnih filmskih oglednikov zapisalo, da kot »stranger in town« izžareva zrelo seksualnost. Na drugi strani incestnega parčka je potrebne attribute

mladostne zagnanosti in neizkušene prispeval debitant **Nyall Byrne**. Ta blesti v paru — njegovo najboljšo prijateljico, ki se trudi arhetipski ojdipski trikotnik razširiti v malo običajnejši štirikotnik, je enako izvrstno odigrala **Lorraine Pilkington**.

V narativno tako dramatičnem okolju **Čudež** vseeno ostaja razpoloženjski film, film drobnih dogodkov ali kar nedogodkov. Bolj pomembno od tega, ali se bo nekaj zgodilo in kako, se zdi Jordanu ostati pri odnosih med filmskimi liki. Ti pa so vzpostavljeni že na začetku filmske zgodbe in kadar Jordanu zato statičke postane dovolj, preklopi v fikcijo. Te ima pri roki vedno dovolj in pri njenem doziranju je zelo soliden. Oba mlada junaka, glasbenik Jimmy in njegova prijateljica Rose, si čas krajšata z lepljenjem izmišljenih usod na mimoidoče like, od vseh njunih »žrtev« pa je na fikcijo najtrdnjeje pripet Jimmy sam, tako kot je to ponavadi z žrtvami ojdipske situacije: Verjel je očetovi zgodbi o materini smrti, medtem pa se je ta začela vračati na dvoumne obiske v njegovo mesto in s tem k družini, ki jo je zapustila. Zdaj Jimmyju predstavlja skrivnostno tujko **Renee**, ki se v sinovo mesto vrača zato, ker kot igralka nastopa v bližnjem Dublinu. Jimmy skuša

osvojiti Renee in s tem povzročiti napete odnose z očetom, ravno tako glasbenikom. Konvencionalnost arhetipskega obrazca Jordan razbija s posameznimi **izleti v fikcijo ali vsaj k njenim pripomočkom**: od sanjskega prizora kupovanja krste, kjer nastopa oče, prek cirkuškega okolja, kjer nastopata Jimmy in Rossin robati ljubimec, do formule igrav-igri, kjer nastopa Renee.

Bolj kot kočljivost incesta je v središču Jordanovega prepleta realnosti in fikcije težnja pokazati, kako banalne so gole resnice, realnost brez fikcije torej. »Čudeži se zgodijo, ko jih najmanj pričakuješ.« isto pove Rose in med izgubljanjem nedolžnosti cirkuškemu krotlicu živali ukrade ključke kletk cirkuških živali... vse to zato, da bi si pripravila lasten mali čudež (osvoboditve vseh zveri), da bi lahko Jimmy sredi cerkve v še eni tipični jordanovski potezi srečal begajočega slona. Jimmy in Rose lahko travme filmskega zapleta preživita le zato, ker ne pristaneta na ogoljeno resnico; samo zato je konec filma lahko enak začetku. Incesta ni bilo, bil je le film o koncu neke mladosti.

TOMAŽ KRŽIČNIK

Ker skoraj vsak teden kak »major« z one strani oceana (Fujsankei, Berlusconi, Bouyges, Cecchi Gori, Canal Plus idr.) odpre svoje predstavništvo v Hollywoodu, teh predstavništev pa ne vodijo več Američani (tako kot nekdanj), temveč tujci, so v **Varietyju** objavili prav poseben **Survival Guide**, imenovan tudi **A Lesson In Hollywood Speak**, namenjen svežim prišlekom v zverinjak showbiza. Gre za nazoren prikaz do skrajnosti izpoljene umetnosti laganja, ko producenti, distributerji ter zastopniki režiserjev, scenaristov in igralcev govorijo eno, mislijo pa nekaj povsem drugega ali tretjega; tujci, ki tega ne razumejo, izgubljajo svoj denar in propadajo. Ob koncu je dodan dobrohoten nasvet, naj prišleki ta **Survival Guide** čimprej temeljito preučijo, sicer je zanje bolje, da se takoj vrnejo domov, s seboj pa naj ne pozabijo odpeljati Dina De Laurentiisa in Giancarla Parrettija, dveh najbolj znanih žrtev nepoznavanja »Hollywood Speaka«.

Neodvisna distributerska hiša **New Line** se je letos že tretjič uvrstila na prvo mesto B. O. lestvice v ZDA/Kanadi in s tem spet prehitela »majorje«. Tokrat ji je to uspelo s komedijo **House Party 2** Douga McHenryja in Georgea Jacksona (gre za »sequel« nizkobudžetne »blackploitation« uspešnice **Reggieja** in **Warringtona Hudlina** iz l. 1990), ki je prvi teden priigrala 8.265.287 USD, kar je 2.347.932 USD več, kot je prislužila drugouvrščena **Curly Sue** Johna Hughesa (**Warner Bros.**).

Veteran med »neodvisnimi« producenti, Sandy Howard (**World Entertainment/Business Network**), ki ima za seboj že 59 filmov, posnetih v 20 državah (najbolj znan med njimi je **Mož**, imenovan **Konj / A Man Called Horse**, 1970 / Elliotta **Silversteina**, z **Richardom Harrisom** v gl. vlogi), je poskrbel za dva nova celovečerca. Konec oktobra tako v Torontu začno snemati družinsko komedijo **Baby On Board**, s **Carol Kane** in **Judgom Reinholdom** v gl. vlogah, režira pa **Francis Schaeffer**. Gre za pripoved o newyorškem taksistu, ki odkrije zapuščenega dojenčka na zadnjem sedežu svojega taksija in kasneje odkrije, da je dojenčkova mati ubila nekega člana mafije. **Schaeffer** bo režiral tudi drugi film, črno komedijo **We're Only Killing Lawyers**, o dveh priletnih damah, ki skleneta domače mestece »očistiti« brezobzirnih odvjetnikov; snemati začno januarja v Wellingtonu (Nova Zelandija).

GREŠNE MISLI

MORTAL THOUGHTS



režija: Alan Rudolph
scenarij: William Reilly, Claude Kerven
fotografija: Elliot Davis
glasba: Mark Isham
igrajo: Demi Moore, Glenna Headley, Bruce Willis, John Pankow
producent: A Columbia Pictures, ZDA, 1991

Film **Mortal Thoughts** je kriminalna zgodba — film o zločinu, postavljenem v psihosocialni kontekst prijateljstva med dvema ženskama. Demi Moore (**Ghost**) in Glenna Headley (**Dick Tracy**) sta solastnici lepote salona in dolgoletni prijateljici, prepričani, da nič na svetu ne more spodkopati njune medsebojne povezanosti in vdanosti. Cynthia (Moore) je poročena z dol-

gočasnim poslovnežem, Joyce (Headley) pa je bil namenjen težaški, večno zadeti in brezposelni frajer, Bruce Willis (**Die Hard**). Ker si je par neprestano v laseh, temperamentno ter vihravo vzdrušje njeguna zakonskega življenja pa je nekaj povsem običajnega, Cynthia ne jemlje resno prijateljičinih vse povprek izrečenih grešnih misli in groženj, da bo nekoč moža ubila.

Toda nekega dne Willis vendarle konča s prerezanim grlom, ženski pa zasnujeta 'nedolžni' scenarij o tem, kako si bosta zavezniško oprali s krvjo omadeževane roke.

Čeprav je dispozicija za zgodbo o zločinu in z njim povezanimi skrivnostmi (truplo med dvema ženskama, od katerih je ena osumljenka) za gledalca dovolj provokativen nastavek za razplet dogajanja, užitek poznavalca mitologije zločina film v nadaljevanju prav gotovo ne uspe povsem zadostiti. Ko zapišem, da gre v tem filmu ves čas nekaj narobe, seveda še zdaleč ne mislim na tisti »narobe«, ki vztrajno spodkopava gledalčevo identifikacijo in daje kriminalni zgodbi samo še večji čar. V **Mortal Thoughts** gre pač za preveč poenostavljeno 'prevaro'. Cynthia se prostovoljno odloči, da bo detektivu (Harvey Keitel) — zunaj prostora za policijsko zasliševanje prič — izpovedala resnico in

INFO

Pri **Yorktown Prods.**, producerski hiši, ki jo vodita **Norman Jewison** in njegov partner **Ric Kidney**, nameravajo posneti kak ducat filmov — nekaj od teh naj bi režiral sam Jewison. Prvi je **Bogus** (snemali ga bodo za **Warner Bros.**), komedija o očetu in sinu ter dečkovem domišljjskem prijatelju; scenarist je **Alvin Sargent**, Jewisonov sodelavec pri filmu **Other's People Money** (**Warner Bros.**). Jewison naj bi režiral tudi **The Good Times Are Killing Me**, po »off-broadwayski« igri **Lynde Barry**, pri **20th Century Foxu** pa ga snubijo, naj zanje režira še ekranizacijo drame **Arthurja Millerja The Crucible**.

Če smo zgoraj ugotovili, da so voditelji **MCA/Universala** včasih pretirano previdni in konzervativni, pa so očitno sposobni tudi nasprotnih skrajnosti. Tako je **Tom Pollock** pristal na plačilo 1,9 milijona USD (filmske pravice + adaptacija za scenarij) za roman-kriminalko **Clockers**. Knjiga še ni izšla, avtor pa je **Richard Price**; gre za enega največjih poslov, ki je bil kdajkoli sklenjen v zvezi s še neobjavljenim rokopisom. Film bo režiral **Martin Scorsese**, ki je s **Pricom** kot scenaristom sodeloval že pri **Barvi denarja (The Color of Money, 1986)** in segmentu **Life Lessons** v omnibusu **Newyorške zgodbe (New York Stories, 1989)**.

V Avstraliji so 12. oktobra brez velike publicitete, skoraj na skrivaj, začeli snemati film **Reckless Kelly**, novo komedijo **Yahoo Seriousa**, avtorja **Mladega Einsteina (Young Einstein, 1988)**. Budžet znaša 7,9 USD, nastopajo **Alexei Sayle** (edini Anglež v ekipi), **Hugo Weaving**, **Tracy Mann** in **Sophie Heathcote**. **Sam Serious** seveda igra naslovno vlogo, poleg tega pa je režiser, scenarist in koproducent (distribucija: **Warner Bros.**).

Potem ko sta morala **Alexander in Ilya Salkind** za svoj film **Christopher Columbus: The Discovery** najprej zamenjati režiserja (namesto **Georga Pana Cosmatosa** je vskočil **John Glen**), sta pred kratkim ostala brez **Timothyja Daltona**, igralca glavne vloge. Kar se tiče druge inačice, t. j. **Columbusom**, ki ga režira **Ridley Scott**, pa kaže, da si **Gérard Depardieu** ne bo premislil glede svoje vloge v njem (govori se, da naj bi vlogo kraljice **Isabelle** igrala **Anjelica Huston**). Potrjen je budžet filma v višini 40 milijonov USD, snemati pa naj bi začeli 2. decembra.

INFO



samo resnico o tem, kaj se je pravzaprav zgodilo, zakaj in kdo je ubil Jamesa Urbanskega. Vendar je vse, kar se zgodi v njeni pripovedi, posredovani skozi filmski flash-back, bolj ali manj temačno, čeprav po svoje opravičljivo obtoževanje Joyce za Jamesovo smrt. Kamera in mikrofoni dokumentirata njeno pripoved — Demi Moore je s svojim raskavim in močno erotičnim glasom nadvse sugestivna — in na ta način dopolnjujeta vlogo pasivnega detektiva, ki je v objektivacijo dogajanja vpleten pravzaprav zgolj zato, da bi opravičil stabilnost pripovedne strukture filma: sicer pa razplet nima nobene zveze z logiko detektivskega raziskovanja. Rekonstrukcija ozadja storjenega zločina, posredovana skozi subjektivni pogled Cynthie kot priče, seveda (že na ravni filmske forme)

lahko pomeni samo dwoje: da govori resnico ali da laže. Če laže, potem je... »Subverzija« pripovedne perspektive je spretno zakrita prav toliko, kolikor gledalcu ne uspe pozabiti na očitnost konteksta, v katerega je zločin postavljen: Torej — le zakaj bi Cynthia utirala Joyce pot na vislice? — Ali zato, ker je njuno prijateljstvo sprevrnjeno v izdajstvo? — Ker je pač Joyce ubila Cynthijinega moža? — Toda zakaj je to storila? — Zato, ker je Cynthia ubila Jamesa?! — Ja, toda zakaj je potem Joyce ves čas Cynthio ščitila?

Cynthia se skozi končni, retrospektivni pogled (ki reinterpretira 'njen' filmski flash-back) na kraj zločina, izkaže za »grešnega kozla« prijateljičinih grešnih misli: Jamesa je sicer 'nehote', pa vendar, ubila tako

rekoč »namesto« Joyce. Linija spreverčanja pripovedne perspektive o storjenem zločinu potemtakem logično sledi od »filma priče« preko »filma žrtve« do »filma storilca«. Vendar se po mojem mnenju vsa logičnost poruši, takoj ko gledalec fokusira svoj pogled na motiv Joyce, na njeno soudeležbo pri dvojnem zločinu. Njen lik je namreč tako megleno opredeljen, da ni povsem jasno, ali je slednjič storila, kar je pač storila, samo zato, da bi do konca vztrajala pri prijateljski vdanosti in navezanosti, ali pa se je preprosto zlomila, kakor se je na koncu zlomila Cynthia.

Naj si mislimo eno ali drugo, v vsakem primeru gre v **Mortal Thoughts** za zločin kot posledico »projekcije-v-drugoga« lastnih zatrtih želja potencialnih storilk z motivom in hkrati za zrcalno projekcijo žrtvine(ga) (občutka) krivde za storjeni zločin. Ker pa vendar ni jasno, ali je tendenca filma 'kaznovati' patološko onstran njunega prijateljstva, kjer so razumne meje porušene, ali pa je ravno nasprotna — razumne meje z razpletom šele vzpostaviti (moški so tukaj tako ali drugače izločeni kot trupla), si lahko dovolimo pripomniti, da so **Mortal Thoughts** kriminalna zgodba s prešibkim scenarijem, ki ga na srečo rešuje režija prekaljenega Alana Rudolpha.

CVETKA FLAKUS

STEKLENA TIŠINA

SILENCE LIKE GLASS



režija: Carl Schenkel
scenarij: Carl Schenkel, Bea Hellmann
fotografija: Dietrich Lohmann
igrajo: Martha Plimpton, Jami Gartz, George Peppard, Gayle Hunnicut
producent: Bavaria/Lisa/Roxy, ZRN, 1989

Kritičko intervencijo čakata po srečanju s Schenklovim filmom predvsem dve nalogi. Po prvi, ki jo predstavlja več ko evidentna žanrska uvrstitev dela med t.i. »bele, medi-

cinške« melodrame, se je potem treba obesiti na vtis direktorja ljubljanskega **Onkološkega inštituta, mag. dr. Matjaža Zwittera**, v ustreznem revialnem tisku:



Tega je namreč zmotila azilu podobna izoliranost pacientov, kajti »izločitev bolnic iz njihovega normalnega okolja povzroča samo dodatne težave.« Natanko tako. Režiji v opravičilo dodamo, da gre v našem primeru za prikaz boja z boleznijo v koncentratu, ob katerem se je avtor zavedal, da brez neškodljivih pretiravanj ne bo dosegel želeno fabulativne napetosti. Pomeni, da je prej omenjene težave bolnic potreboval. Zato govorimo o vzniku scenografske redukcije, o skrajni zožitvi filmskega prostora..., pri čemer je, kar sploh ni slabo, pogostejša uporaba velikega plana le ena številnih obrtnih posledic!

Kadar se ustvarjalec odloči za redukcijo, se mora obenem tudi za kompenzacijo — sicer bi mu gledalci s filmov, kakršni so npr. kompleten val t.i. »court-room« melodram, pa Bessonov **Subway** (glavnina dogajanja se odvrti pod zemljo), Donaldsonov **No Way Out** (glavnina dogajanja se odvrti na hodnikih Pentagona) ali Petersnov **Das Boot** (glavnina dogajanja se odvrti v podmornici), od z dolgočasnosti ušli.

Kompenzacija scenografije se po pravilu zgodi v scenariju, zato filmi scenografske redukcije ljubijo psihologijo. V primeru **Steklene tišine** imamo opraviti z bildungom obetavne balerine. **Jami Gartz** v vlogi **Eve** kar zapečati tako ljubezen kot tudi kariero, kar se lahko konča na dva načina (oba dramatična): bodisi z zlomom bodisi s ponovnim rojstvom. In ker psihološke ponazoritve ljubijo polarizacijo in kontrast, je ob **Evi Claudia**, njen (z **Martho Plimpton**) dobro izbrani protipol. Medtem ko Evina bolezen slabi, se **ne-dolgoletno prijateljstvo** obeh deklet krepi, saj med seboj postopno premagujeta razredne, kulturne in še kakšne razlike. Ob tem sicer ostaja vtis, da se Schenkel prek nekaterih drobnih detajlov ni povsem odpovedal stereotipom medicinske melodrame. Vseeno pa se je dobro izognil lepljivi patetiki čudežne ozdravitve, **Claudia** namreč bitko z rakom na koncu izgubi. Avtor ne

ljubi transcendence in nam to poleg s sproščeno in letom junakinj primerno dikcijo sugerira tudi z efektno vstavljenimi proti-duhovniškimi prizori, ki tako radi mažejo ta podžanr.

V tem procesu avtor izrablja še neki drugi ekvilibrij, katerega prikaz nam posojajo **Bonitzerjevi** »*Koščki realnosti*«. Če namreč drži, da je v **filmskem dogodku reprezentacije smrti** nekaj tistega, kar pisec imenuje

ontološka obscenost, je po drugi strani iz dihotomije *cadre/cache*, *okvir/skrivalnica* res, da na filmu ne vidimo vsega. Pomeni, da je pogoj za to, da ne zdrsnemo v pornografijo podob, njihova diskretna selektivnost. Schenkel se mora tega držati: Ko gre Evi slabše, smo o tem obveščeni s količino las, ki ostanejo na njenem glavniku. Dejstvo, da se s kočljivo tematiko spopada tako spretno, lahko razloži »**kolektivni**

mehanizem resnične zgodbe«, saj mu je pri pisanju scenarija pomagala **Bea Hellmann**, o kateri film pravzaprav govori in ki je diagnozo iz l. 1976 uspešno premagala, se poslovala od baletne kariere, danes pa vodi tovrstno šolo v Essnu.

TOMAŽ KRŽIČNIK

MOJE MODRO NEBO

MY BLUE HEAVEN



režija: Herbert Ross
scenarij: Nora Ephron
fotografija: John Bailey
glasba: Ira Newhorn
igrajo: Steve Martin, Rick Moranis, Joan Cusack, Melanie Mayron
producent: Warner Bros., ZDA, 1990



Moje modro nebo je dvaindvajseti film režiserja Herberta Rossa. Od teh dvaindvajsetih filmov jih je bilo trinajst predvajanih tudi v naših kinodvoranah. Rossov razmeroma obsežen opus (en film na leto od 1969 do 1990) je ravno prav za okrožen, da se lahko ozremo nazaj in poskušamo ugotoviti tiste značilnosti, ki so skupne njegovim delom in jih medsebojno povezujejo. Pri in jih večini imamo opravka s plesnimi točkami, kjer pride do izraza v prvi vrsti koreografija, če tega ni, pa so vsaj liki, ki v teh filmih nastopajo, na takšen ali drugačen način »performers« (v glasbeno-plesnem, gledališkem ali filmskem pomenu te neprevedljive besede); prav za vse Rossove filme pa smemo reči, da je zanje čisto določena glasbena spremljava tako pomembna, da brez nje ne bi mogli funkcionirati. Opazimo tudi, da so njegovi filmi včasih prav presenetljivo »staromodni« in v njih ni niti trohice inventivnosti (kar seveda ne pomeni, da

zaradi tega niso »gledljivi«). Tega dejstva ne spremeni niti podatek, da je bilo l. 1977 njegovo **Dekle za slovo** (*The Goodbye Girl*) deležno nominacije oskar za najboljši film ter da je bil istega leta sam Ross nominiran za oskarja kot najboljši režiser za **Življenjsko prekretnico** (*The Turning Point*). In kar je najbolj zanimivo, ravno v trenutku, ko poskušamo odkriti režiserski »pečat«, ki naj bi ga nosili njegovi filmi, rahlo osupli spoznamo, da takšnega »pečata« pri Rossovih stvaritvah pravzaprav ni, vsaj režiserskega ne, torej je zanje značilna prav »odsotnost« Rossa kot »režiserja«. Verjetno imajo malokje igralci tako zelo proste roke kot ravno pri Herbertu Rossu, zato ni čudno, da ga **The Motion Picture Guide** imenuje »the self-effacing Ross« — sam bi si težko izmislil primernejšo označbo. Filmi **Zbogom, g. Chips!** (*Goodbye Mr. Chips*, 1969), **Sova in mucka** (*The Owl and the Pussycat*, 1970), **Ne odnehaj in še enkrat poskusi** (*Play It Again, Sam*, 1972), **Kaj se je zgodilo s Sheila** (*The Last of Sheila*, 1973), **Ljubimci gospe Funny/Smešna gospa** (*Funny Lady*, 1974), **Večni mladeniči** (*The Sunshine Boys*, 1975), že omenjeni **Življenjska prekretnica**, **Dekle za slovo**, **Skrivnost mojega uspeha** (*The Secret of My Success*, 1987) in **Jeklene magnolije** (*Steel Magnolias*, 1989) nam ne ostajajo v spominu zaradi Herberta Rossa, temveč zaradi Petra O'Toola, Petule Clark, Barbare Streisand, Georga Segala, Woodyja Allena, Diane Keaton, Jamesa Coburna, Jamesa Masona, Dyan Cannon, Jamesa Caana, Omarja Sharifa, Walterja Matthauja, Georga Burnsa, Shirley MacLaine, Anne Bancroft, Richarda Dreyfusa, Michaela J. Foxa, Sally Field, Olympie Dukakis in Julie Roberts; in če je **Protokol** (*Protocol*, 1984)

najslabši film Herberta Rossa, tega ni »kriv« Ross, temveč Goldie Hawn. Ta režiser, ki noče biti režiser, še vedno ostaja v prvi vrsti koreograf, kot je bil v časih, ko je delal za Otta Premingerja (**Carmen Jones**, 1954), Richarda Fleischerja (**Doctor Dolittle**, 1967) in Williama Wylerja (**Smešno dekle / Funny Girl**, 1968/).

»Plot« komedije **Moje modro nebo** sloni na absurdni predpostavki ameriške vlade, da je s predstavitvijo okorelih kriminalcev (vključenih v »Witness Protection Program«) v kraje, kjer ni kriminala, že vse opravljeno in da se bodo vladni varovanci tam od trenutka namestitve dalje obnašali kot vzorni državljani. Kraj, kamor na ta način prispe nevyorški gangster Vinnie Antonelli (Steve Martin), ima videz steriliziranega ruralnega »raja«, je materializacija sanj ameriškega srednjega razreda, za Antonellija pa seveda pomeni »pekel«, v katerem se dolgočasi in nima kaj početi. Nazadnje je tako rekoč »prisiljen« organizirati kriminalno dejavnost (»I'm not trained for anything else!«) v povezavi s svojimi prav tako obupanimi kolegi, ki so se tam znašli iz istih razlogov kot on. Na podlagi tistega, kar smo navedli že zgoraj, je razumljivo, da Steve Martin (uspešno je nastopil že v Rossovem filmu **Pennies from Heaven**, 1981), trenutno verjetno najboljši ameriški komik, s svojo močno osebnostjo film v celoti obvladuje, za lik, ki je nastal v domišljiji scenaristke Nore Ephron (med drugim je napisala tudi scenarij za Reinerjev film **Ko je Harry srečal Sally / When Harry Met Sally**, 1989/), pa se zdi, kot da mu je pisan na kožo. Rick Moranis v vlogi agenta FBI, zadolženega za varstvo Antonellija, uspešno parira svojemu slavnjšemu kolegu in je še zlasti dober v prizorih s Cusackovo. V stranskih vlogah izstopata Melanie Mayron in William Irwin, ki je nepogrešljiv udeleženeec v nekaj resnično grotesknih gagig. Popularne popevke (poleg **My Blue Heaven** še **Surfin' U.S.A.**, **Stranger In Paradise**, **The Boy from New York City** idr.) so učinkovito izrabljene za zelo ustrezno zvono kuliso, Lynne Taylor-Corbett pa je koreografirala iskrivo duhovite plesne sekvence. »Nora«, ekscentrična komedija in obenem eden najbolj zabavnih Rossovih filmov.

IGOR KERNEL

Danski filmski inštitut je angleško-poljsko-dansko-švedski koprodukciji **The Touch** dodelil okoli 125.000 USD subvencij. Režira **Krzysztof Zanussi** (pri nas znan predvsem po svojem **Letu sončnega miru / Rok spokojnega sonca**, 1983/), v glavni vlogi pa igra **Max Von Sydow**. **Danski koproducent je Metronome Prods.**, snemanje v Københavnu pa naj bi se začelo še pred decembrom.

Režiser **Marcel Carné** je privolil v kolorizacijo dveh svojih klasičnih filmov: **Otroci galerije** (*Les Enfants du paradis*, 1945) in **Goljufi** (*Les Tricheurs*, 1958). 82-letni Carné je to svojo odločitev pojasnil z besedami: »Nasprotovati kolorizaciji bi pomenilo isto, kot če bi l. 1930 nasprotoval zvočnim filmom.«

Z dokumentarističnim filmom **Il muro di gomma**, o katastrofalni letalski nesreči l. 1981, se je režiser **Marco Risi** očitno krepko obregnil ob tiste, ki jim je bilo vse skupaj namenjeno. Preiskava v zvezi z nesrečo je namreč pokazala, da je letalo verjetno zrušil vojaški izstrelak, film pa kaže, kako naj bi vojno letalstvo poskrbelo za obsežno (in učinkovito) akcijo prikrievanja dejstev. Vojno letalstvo je nato tožilo producenta (**Penta**), režiserja, scenarista in distributerja zaradi obrekovanja, zahtevalo 1 milijon USD odškodnine in umik filma iz distribucije (v Italiji je film dosegel že za okoli 2 milijona USD izkupička). Sodišče v Bariju je tožbo gladko zavrnilo.

Četudi na Norveškem vse bolj upada gledanost domačih filmov, to očitno ne zmanjšuje ustvarjalnega zanosa tamkajšnjih filmskih delavcev. Ti so letošnjo jesen pri **Nacionalnem komiteju za filmsko proizvodnjo** prijavi kar 22 projektov, zanje pa zahtevajo skupaj 27 milijonov USD. Komite se bo moral odločiti za dva ali tri filme, ki jim bo lahko dodelil med dvema in tremi milijoni USD subvencij.

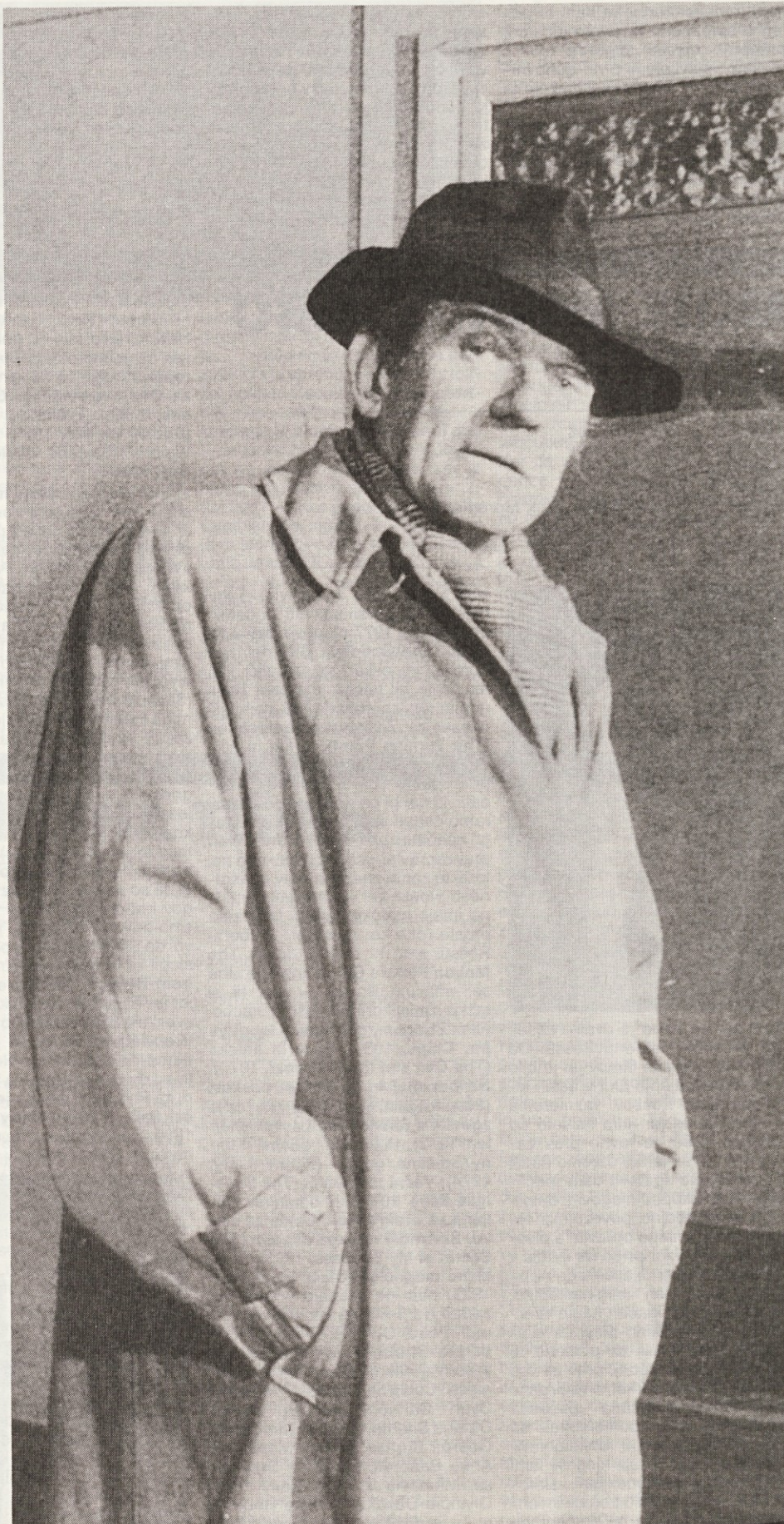
4. novembra je **Abel Ferrara** v New Yorku končal snemanje filma **The Bad Lieutenant** (Edward R. Pressman Film Co.). Avtorica scenarija je **Zoe Tamerlane Lund**, glavna igralka v Ferrarovem **Angelu maščevanja** (*Ms. 45/Angel of Vengeance*, 1980), Ferrara je koscenarist. Ena od vlog je tudi tokrat rezervirana za **Lundovo**, glavni igralec pa je **Harvey Keitel**. Snemalec je **Ken Kelsch**, ki je sodeloval tudi pri Ferrarovem prvencu **Driller Killer** (1979).

IGOR KERNEL

DOSSIER

GILLES DELEUZE

Izvirnost in vplivnost teorij in estetik filma sta — vsaj na prvi pogled — najbolj razpoznavni po konceptih, ki so jih teorije proizvedle in ki izražajo njihovo »bistvo«, tako da lahko postanejo celo metonimična figura **pars pro toto**. Poglejmo na hitro: Bela Balasz je v nemem filmu odkril obraz in iznašel pojem »mikrofiziognomija«; glavna Eisensteinova vsekakor bolj teoretska kot praktična invencija je »intelektualna montaža«; Jean Epstein, ki je videl v kinematografu »možganski surogat«, je zajel film v pojem »filozofa-robot«; filmologi so odkrili »diegezo« in »vtis realnosti«, André Bazin je stavil na »dobitek realnosti«, medtem ko je antropolog Edgar Morin odkril v filmu novo človeško raso — »imaginarnega človeka«; potem so prišli semiologi s svojimi »kinematografskimi kodi«, od »filma, strukturiranega kot govorica« pa ni bilo več daleč — vsaj za tiste, ki so zahajali v rue d'Ulm — do »manka«, »šiva«, »zunanosti polja«, »pogleda« in »glasu«... Tako je v 80. letih že kazalo, da je teorija v zvezi s filmom odkrila »že vse«, nakar se je odela v melanholiijo. Ko je filmski oddelek univerze v Vincennesu izdal svoj zbornik, se nihče ni kaj posebej zmenil za članek o Bergsonu in filmu: resda ga ni napisal Gilles Deleuze, je pa že kazal tja, od koder bo prišlo presenečenje, ki je z Deleuzom dobilo ime »podobagibanje«. V tej reviji smo že posredovali odlomek tega »presenečenja«, ki je danes za nas že navdušenje: navdušenje tudi — in predvsem — zato, ker smo v prevodu Stojana Pelka v zbirki *Studia humanitatis* z Deleuzovo **Podobogibanje** dobili prvo polovico njegove »naravne zgodovine filma«.



ZDENKO VRDLOVEC

PODOBA- GIBANJE

POGOVOR

Z GILLESOM DELEUZOM

V uvodu vaše knjige pravite, da ne gre za zgodovino filma, temveč za klasifikacijo podob in znakov, za taksonomijo.

Potemtakem ta knjiga nadaljuje nekatera od vaših prejšnjih del, ko ste se, denimo, klasifikacije znakov lotili ob Proustu. Vendar pa se s Podobo-gibanjem prvič lotevate problema, ki ni niti filozofski niti ni problem določenega dela (bodisi Spinoze, Kafke, Bacona ali Prousta), temveč kar celotnega področja, namreč filma. In četudi se izogibate pisati zgodovino, ga vendarle obravnavate historično.

Dejansko gre na določen način za zgodovino filma, vendar za »naravno zgodovino«. Gre za razvrščanje tipov podob in ustreznih znakov, približno tako, kot razvrščamo živali. Veliki žanri — western, detektivka, zgodovinski film, komedija itn. — nam še ne dajo tipov podob oziroma bistvenih značajev. Zato pa, narobe, plani — veliki plan, splošni plan itn. — že definirajo tipe. Seveda pri tem posredujejo še številni drugi dejavniki: svetlobni, zvočni, časovni. Če področje filma obravnavam kot celoto, tedaj to počnem zato, ker je zgrajeno na temelju podobe-gibanja. Prav zato je sposobno razviti oziroma ustvariti maksimum različnih podob, predvsem pa jih vzajemno povezati v procesu montaže. Tako obstajajo podobe-percepcije, podobe-akcije, podobe-afekcije in še številne druge. Vsakič znova so tu še notranji znaki, značilni za podobe, tako z gledišča njihove geneze kot kompozicije. To potemtakem niso lingvistični znaki, celo tedaj ne, kadar so zvočni ali glasovni. Pomembnost logika, kakršen je bil Peirce, je prav v razvoju izjemno bogate klasifikacije znakov, ki je relativno neodvisna od lingvističnega modela. Zato je bilo toliko bolj zapeljivo preveriti, če morda film ne prinaša nove gibljive materije, ki zahteva novo razumevanje podob in

znakov. V tem pomenu sem skušal napisati knjigo o logiki, logiki filma.

Rekli bi tudi, da ste hoteli popraviti krivico filozofije do filma. Posebej fenomenologiji očitata, da ga je slabo razumela, da je minimalizirala njegov pomen s tem, ko ga je primerjala z naravno percepcijo in ji ga postavljala nasproti. Prepričani ste tudi, da je imel Bergson na voljo vse, da bi film razumel, da ga je po svoje celo anticipiral, navsezadnje pa le ni znal ali ni hotel spoznati stikanja svojih koncepcij s filmom. Kot bi šlo med njim in med to umetnostjo za svojevrsten kratek stik. V Materiji in spominu je dejansko, ne da bi poznal film, izpeljal temeljni koncept podobe-gibanja in vse tri njene osnovne oblike (podobo-percepcijo, podobo-akcijo, podobo-afekcijo), ki naznanjajo novost samega filma. Pozneje, v Ustvarjalni evoluciji, pa se filmu zoperstavi in ga zavrne, vendar na povsem drugačen način kot fenomenologij: v njem vidi, natanko tako kot v sami naravni percepciji, vztrajno ponavljanje najstarejše iluzije, ki verjame, da lahko gibanje rekonstituira s pomočjo negibnih rezov časa.

To je res nenavadno. Občutek imam, da sodobne filozofske koncepcije imaginacije ne upoštevajo filma: bodisi verjamejo v gibanje, a zatrejo podobo, bodisi ohranjajo podobo, a zatrejo njeno gibanje. Res nenavadno je, da Sartre v svojem delu *L'Imaginaire* obravnava vse tipe podob — razen kinematografske. Merleau-Ponty se je sicer zanimal za film, a zgolj zato, da ga je lahko postavil nasproti splošnim pogojem percepcije in obnašanja. Bergsonov položaj v *Materiji in spominu* je res enkraten. Ali bolje, *Materija in spomin* je enkratna, izjemna knjiga v celotnem Bergsonovem opusu. Gibanja ne potiska več na stran trajanja, temveč po eni strani postavlja absolutno identiteto gibanje-materija-podoba, po drugi strani pa odkrije Čas, ki je soobstoj vseh ravni trajanja (in kjer je materija le najnižja raven). Fellini je

nedavno dejal, da smo obenem otroštvo, starost in zrelost: to je nekaj čisto bergsonovskega. V *Materiji in spominu* torej pride do poroke čistega spiritualizma in radikalnega materializma. Če hočete, Vertov in Dreyer naenkrat, obe smeri obenem. Vendar pa Bergson ni šel naprej po tej poti. Vrne se k preprostejši koncepciji trajanja in se odpove obema temeljnima novostima: podobi-gibanju in podobi-času. Zakaj? Zdi se mi, da zato, ker je Bergson tod skušal razdelati nove filozofske koncepte v razmerju z relativnostno teorijo: mislil je, da relativnost implicira koncepcijo časa, ki je ta ne zmore izpeljati sama, temveč jo mora zanjo zgraditi filozofija. Zgodilo pa se je tole: mislili so, da se Bergson spravlja na relativnost, on pa je kritiziral zgolj njeno fizikalno teorijo. Bergsonu se je nesporezno zdel vse prehud, nemogoče ga je bilo razrešiti. Zato se je vrnil k enostavnejši koncepciji. Ostaja pa neizpodbitno dejstvo, da je v *Materiji in spominu* (1896) zarisal podobo-gibanje in podobo-čas, ki bosta pozneje našli svoj prostor v kinu.

Vrnimo se k vprašanju o zgodovini filma. Vpeljujete zaporedja, trdite, da se je določen tip podob pojavil v določenem trenutku, denimo po vojni. Ne gre vam torej zgolj za abstraktno klasifikacijo, niti za naravno zgodovino. Predstaviti hočete tudi neko zgodovinsko gibanje.

Prvič, tipi podob očitno ne obstajajo sami po sebi. Treba jih je ustvariti. Ploska podoba ali, narobe, globina polja, morata biti ustvarjeni in poustvarjeni vsakič znova. Če hočete, znaki vselej napotujejo na podpis. Analiza podob in znakov mora torej nujno vsebovati monografije, ki zadevajo velike avtorje. Vzemimo primer: zdi se mi, da ekspresionizem zasnuje svetlobo skozi njena razmerja s temo in to razmerje je spopad. V francoski predvojni šoli pa je drugače: ne gre za spopad, temveč za alternacijo; ni le svetloba sama že gibanje, temveč sta celo dve svetlobi, sončna in lunarna. To je zelo blizu slikarju Delaunayu. To je antiexpresionizem. Če se danes avtor, kot je Rivette, veže na francosko šolo, tedaj je to zato, ker je znova našel in popolnoma obnovil prav to temo dveh svetlob. Iz nje je izpeljal čudeže. Ni več blizu zgolj Delaunayu, temveč tudi književnosti Nervalu. Rivette je najbolj nerva-

lovski, je sploh edini nervalovski med sineasti. V vsem tem so seveda historični in geografski dejavniki, ki prečijo film in ga postavljajo v razmerje z drugimi umetnostmi, ki nanj vplivajo in na katere on sam vpliva. Res gre za zgodovino podob ne zdi razvojna. Rekel bi, da vse podobe različno kombinirajo iste elemente, iste znake. Toda sleherna kombinacija ni mogoča v slehernem trenutku: če naj se en element razvije, potrebuje določene pogoje, drugače ostane atrofičen oziroma vsaj drugoten. So torej različne ravni razvoja, od katerih je vsaka tako popolna, kolikor pač je, ne gre pa za potomstva in filiacije. V tem pomenu je treba govoriti o naravni zgodovini in ne o historični zgodovini.

Vaša klasifikacija pa ni zato nič manj tudi vrednotenje. Implicira vrednostne sodbe o avtorjih, ki se jih držite, posledično pa tudi o tistih, ki jih komajda citirate ali celo sploh ne omenjate. Knjiga očitno naznanja nadaljevanje, saj nas pušča na pragu podobe-časa, ki bo onstran podobe-gibanja. Vendar pa v tem prvem zvezku opisujete krizo podobe-akcije ob koncu druge svetovne vojne in takoj po njej (italijanski neorealizem, francoski novi val...). Mar niso nekatere od potez, s katerimi označite film, obdobja te krize (zavest o vrzelasti in razpršeni realnosti, občutek klišeja, vztrajne premene med prvotnim in drugotnim, nova artikulacija sekvenc, trganje preproste vezi med dano situacijo in akcijo osebe), že prisotne v dveh velikih predvojnih filmih, **Pravilu igre in Državljanu Kanu**, ki ju imajo mnogi za utemeljitelja modernega filma, vi pa ju sploh ne omenjate?

Ne domišljam si, da bi s svojo knjigo karkoli odkrival. Vsi avtorji, ki jih navažam, so zelo znani, in sam jih močno občudujem. Z monografskega gledišča, denimo, se lotevam Loseyvega sveta: poskušam ga definirati z visoko, plosko previsno steno, ki jo naseljujejo velike ptice, helikopterji in zlovešče skulpture, medtem ko spodaj ždi majhno viktorijansko naselje, oba pa



veže črta največjega nagiba. Na ta način Losey po svoje poustvari koordinatno naturalizma. Te iste koordinate najdemo v drugačni obliki pri Stroheimu, pri Bunuelu. Obravnavam celoto nekega dela in prepričan sem, da v velikem delu ni ničesar slabega: pri Loseyu, denimo, se je filmu **Postrv** zelo slabo godilo, tudi pri *Cahiers*, saj ga niso dovolj umestili v celoto dela — to je vendar nova Eva! Pravite torej, da manjkata Welles in Renoir, avtorja izjemnega pomena. To je zato, ker v tem zvezku ne morem obravnavati celote njihovega dela. Zdi se mi, da v Renoirjevem delu prevladuje določeno razmerje gledališče-življenje ali še natančneje, aktualna podoba-virtualna podoba. Welles pa se mi zdi prvi, ki je zgradil neposredno podobo-čas, ki ni več preprosto izpeljana iz gibanja. To je čudežno odkritje, ki ga bo povzel Resnais. Toda o teh zgledih nisem mogel govoriti v prvem zvezku, zato pa sem lahko govoril o naturalistični celoti. Celo neorealizma in novega vala se lotevam le v najbolj površnih obrisih, pa še to čisto na koncu.

Kljub vsemu imamo vtis, da vas od vsega najbolj zanima naturalizem in spiritualizem (Bunuel, Stroheim in Losey na eni ter Bresson in Dreyer na drugi strani), se pravi, bodisi naturalistični padec in degradacija bodisi elan, dvig duha, četrta dimenzija. Vse to so vertikalna gibanja. Zdi se, da vas manj zanima horizontalno gibanje, veriženje akcij, denimo v ameriškem filmu. Ko pa se lotevate neorealizma in novega vala, govorite o krizi podobe-akcije ali kar o krizi podobe-gibanja v celoti. Ali po vašem mnenju v tem trenutku v krizo zapade vsa podoba-gibanje in s tem pripravlja pogoje za nastop drugačnega tipa podobe onstran samega gibanja ali pa kriza zajame zgolj podobo-akcijo in tako celo pospeši dva druga

vidika podobe-gibanja: percepcije in čiste afekcije?

Ni dovolj reči, da moderni film pretrga z naracijo. To je zgolj posledica, princip je drugje. Akcijski film razstavlja senzorično-motorične situacije: osebe so v določeni situaciji, v njej delujejo, po potrebi celo zelo nasilno, pač v skladu s tem, kar od te situacije percipirajo. Akcije se verižijo s percepcijami, percepcije se podaljšujejo v akcije. Zdaj pa si zamislite, da se oseba znajde v situaciji, vsakdanji ali izjemni, ki presega sleherno možno akcijo oziroma jo pušča brez reakcije. Premočna je, preveč boleča ali pa prelepa. Senzorično-motorična vez je zlomljena. Oseba ni več v senzorično-motorični situaciji, temveč v čisti optični in zvočni situaciji. To je drug tip podobe. Vzemite tujko v filmu **Stromboli**: je priča lovu na tune, agoniji tun, nato pa še izbruhu ognjenika. Na kaj takega nima reakcije, nima odgovora, vse preveč intenzivno je to: »Konec je z mano, strah me je, kakšna skrivnost, kakšna lepota, o, moj Bog...« Ali pa meščanka pred tovarno v filmu **Evropa 51**: »Zdelo se mi je, da vidim obsojene...« Prav v tem je po mojem mnenju veliko odkritje neorealizma: nič več ne verjamemo v možnost vplivanja na situacije in odzivanja nanje, a smo vendar vse prej kot pasivni, dojamemo ali celo razkrijemo nekaj neznosnega, nevzdržnega — in to v kar najbolj vsakdanjem življenju. To je film Vidca. Kot pravi Robbe-Grillet, opis je nadomestil predmet. No, in ko se tako znajdemo v čistih optičnih in zvočnih situacijah, tedaj se ne sesujeta le akcija in naracija, temveč spremenijo naravo tudi percepcije in afekcije, saj preidejo v sistem, ki je povsem drugačen od senzorično-motoričnega sistema »klasičnega« filma. Še več, tudi tip prostora je drugačen: s tem, ko je izgubil svoje motorične vezi, postane prostor razvezan oziroma izprazen. Moderni film gradi izjemne prostore; senzorično-motorični znaki se umaknejo »opznakom« in »zvokznakom«. Gibanje je seveda še naprej prisotno. Toda pod vprašaj je postavljena celotna podoba-gibanje. In tu je očitno, da nova optična in zvočna podoba napotuje na zunanje okoliščine, ki so nastale po vojni — na razrušene in prizadejane prostore, na vse oblike »potepa«, ki nadomestijo akcijo, na vsesplošen vzpon neznosnega.

Podoba ni nikoli sama. Vedno šteje razmerje med podobami. Ko percepcija enkrat postane čista optična in

zvočna percepcija, s čim lahko stopa v razmerje, če tega ne more več početi z akcijo? Aktualna podoba, odrezana od svojega motoričnega nadaljevanja, vstopi v razmerje z virtualno podobo, mentalno podobo ali podobo v ogledalu. *Videla sem tovarno, in zdelo se mi je, da vidim obsojene...* Namesto linearnega nadaljevanja imamo krogotok, v katerem dve podobi nenehno tečeta druga za drugo, okrog neke točke nerazločnosti med realnim in imaginarnim. Rekli bi, da aktualna podoba in njena virtualna podoba kristalizirata. To je podoba-kristal, vselej dvojna ali podvojena, kakršno najdemo že pri Renoirju, a tudi pri Ophulsu, in kakršno bomo na drugačen način našli tudi pri Felliniju. Veliko načinov kristalizacije podobe obstaja in veliko kristalnih znakov. Toda vselej v kristalu nekaj vidimo. Najprej vidimo čas, vidimo plasti časa, neposredno podobo-čas. Gibanje sicer ni prenehalo, zato pa se je sprevernilo razmerje gibanja in časa. Čas ni več izpeljan iz kompozicije podob-gibanj (montaža), zdaj je obratno, gibanje izhaja iz časa. Ni nujno, da montaža izgine, vendar se spremeni njen pomen, postane »montraža«, kot pravi Lapoujade. Drugič, podoba stopa v nova razmerja s svojimi lastnimi optičnimi in zvočnimi elementi: rekli bi, da vidčevstvo iz nje naredi nekaj bolj »berljivega« kot vidljivega. Tako postane možna svojevrstna pedagogija podobe, kakršne se loteva Godard. In končno, podoba postane mišljena, sposobna dojeti mehanizme misli — in to hkrati s tem, ko kamera privzame različne funkcije, ki veljajo kot propozicionalne funkcije. Skozi te tri vidike je mogoče govoriti o preseganju podobe-gibanja. V klasifikaciji bi potemtakem lahko govorili o »kronoznakih«, »lektoznakih« in »nooznakih«.

Zelo kritični ste do lingvistike, kakor tudi do tistih filmskih teorij, ki so iskale navdih pri tej disciplini. Pravkar pa ste omenjali podobe, ki so postale bolj »berljive« kot »vidljive«.

Prav izraz »berljivosti«, uporabljen na področju filma, se je bohotal v času lingvistične prevlade (»brati film«, »branja« filmov...) Se vam ne zdi, da vaša uporaba tega izraza lahko zaplodi zmedo? Ali vaš izraz berljive podobe obsega kaj drugega od lingvistične ideje ali

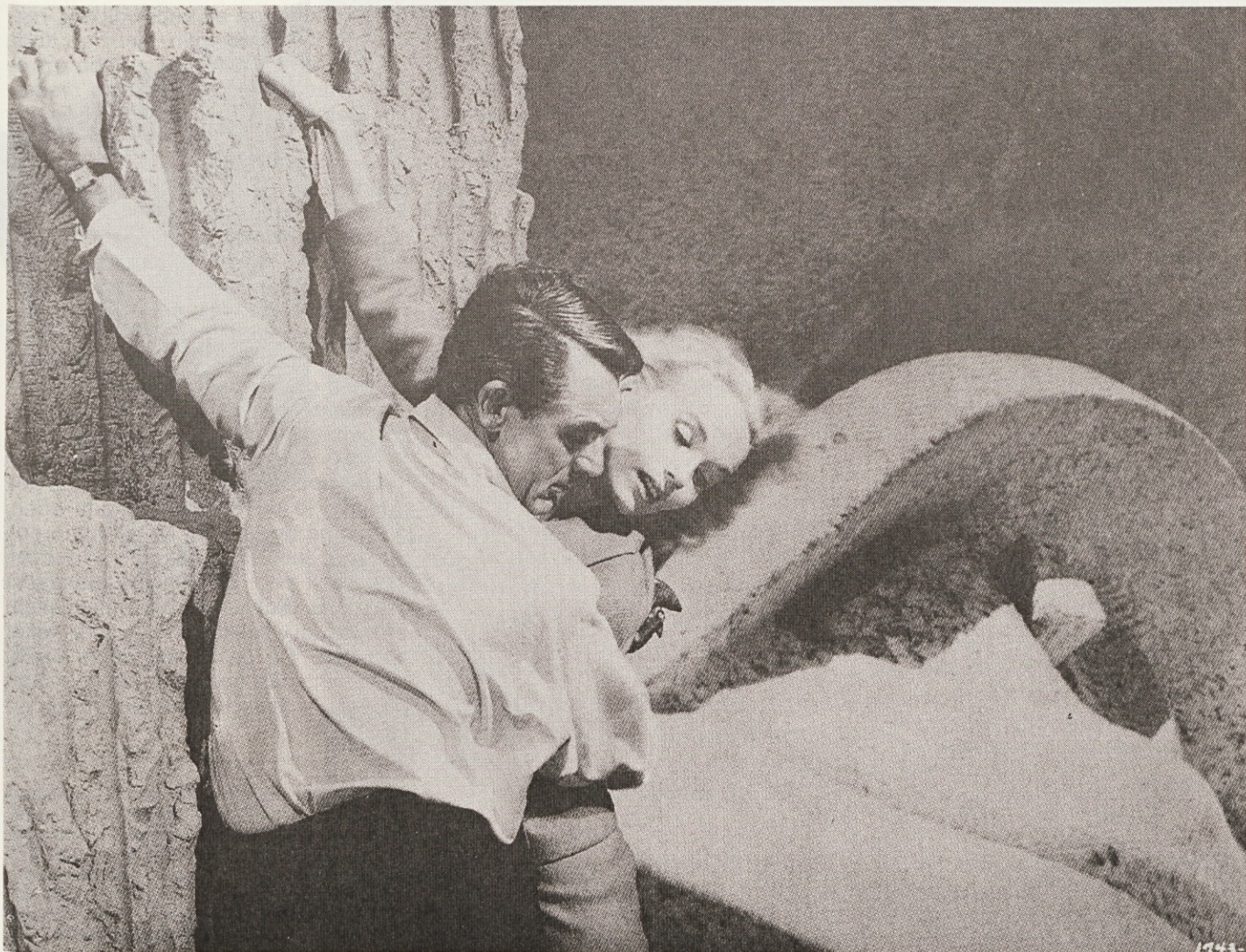


INGRID BERGMAN V FILMU STROMBOLI (ROBERTO ROSSELLINI, 1949).

vas, nasprotno, privede prav k njej?

Ne, ne bi rekel. Poskusi aplikacije lingvistike na film so katastrofični. Seveda so misleci, kot sta Metz ali Pasolini, opravili zelo pomembno kritiško delo. Toda pri njih se sklicevanje na lingvistični model vselej izteče v trditev, da je film nekaj drugega, če pa je že govorica, tedaj je analoška oziroma modulacijska govorica. Potemtakem lahko celo verjamemo, da je sklicevanje

na lingvistični model ovinek, ki ga pač velja prehoditi. Bazin v enem od svojih najlepših tekstov pojasnjuje, kako je fotografija model, modeliranje (po svoje bi lahko rekli, da je tudi govorica tak model), medtem ko je film v celoti modulacija. Ne le glasovi, tudi zvoki, svetlobe in gibanja so v vztrajni modulaciji. Parametri podobe variirajo, se ponavljajo, utripajo, se vežejo v zanke itn. Če govorimo o aktualnem razvoju v primerjavi s t.i. klasičnim filmom (ki pa je že šel dovolj daleč v tej smeri), tedaj to počnemo z dveh gledišč, kakor nam



CARY GRANT IN EVE-MARIE SAINT V FILMU SEVER—SEVEROZAHOD (NORTH BY NORTHWEST, ALFRED HITCHCOCK, 1959).

nazorno kaže elektronska podoba: z gledišča multiplikacije parametrov in z gledišča vzpostavitve divergentnih serij (medtem ko je klasična podoba težila h konvergenci serij). Prav zato vidljivost podobe postane berljivost. Berljivost tako zaznamuje neodvisnost parametrov in divergenco serij. Je pa še drug vidik, s katerim se vračamo k eni izmed naših prejšnjih opazk. Gre za vprašanje vertikalnosti. Naš optični svet je delno pogojen s pokončno držo. Ameriški kritik Leo Steinberg pojasnjuje, da je moderno slikarstvo prej

določeno z opustitvijo vertikalnega privilegija kot pa s čistim optičnim prostorskim planom: videti je, kot bi model okna nadomestil neprosojen, horizontalen ali nagnjen plan, na katerega se vpisujejo danosti. To bi bila berljivost, ki ne implicira govornice, temveč nekaj, kar pripada redu diagrama. Taka je Beckettova formula: bolje je sedeti kot stati, še bolje pa ležati kot sedeti. Sodobni balet je v tej zvezi prav zgleden primer: zgodi se, da do najbolj dinamičnih gibanj pride na tleh, medtem ko so stoje plesalci nekako zlepljeni in

dajejo vtis, da bodo padli v trenutku, ko se ločijo. Tudi na filmu se zgodi, da ekran ohrani le še nominalno vertikalnost, funkcionira pa kot horizontalni ali nagnjen plan. Michael Snow je tako z vso silo postavil pod vprašaj privilegij vertikalnosti in v ta namen celo skonstruiral posebno napravo. Veliki filmski avtorji počnejo isto kot Varese v glasbi: po sili pač rokujejo s tistim, kar imajo, vendar hkrati tudi že kličejo po novih napravah, po novih instrumentih. Ti instrumenti se v prazno vrtijo v rokah povprečnih avtorjev in jim služijo na-

mesto idej. Zato pa jih, narobe, ideje velikih avtorjev šele zares priključijo. Prav zato ne verjamem v smrt filma na račun televizije ali videa. Veliki avtorji znajo izrabiti vsako novo sredstvo.

Morda je prav preizpraševanje vertikalnosti dejansko eno velikih vprašanj modernega filma: je v samem osrčju, denimo, zadnjega filma Glauberja Rocha, Doba zemlje, čudovitega filma, ki vsebuje neverjetne plane, resnične izzive vertikalnosti. Toda, se mar s tovrstnim »geometralnim«, prostorskim pristopom ne izogibate zares dramatični razsežnosti, ki je vzcvetela v problemu pogleda, kakor so ga obravnavali avtorji, kakršna sta Hitchcock in Lang? Prav v zvezi s prvim sicer omenjate funkcijo »razznamka«, ki je videti kot eksplicitna referenca na pogled. Toda sam pojem pogleda, celo sama ta beseda, sta skoraj povsem odsotna v vaši knjigi. Namenoma?

Ne vem, če je ta pojem res neizogiben. Oko je že v rečeh, je del podobe, je vidljivost podobe. Bergson pokaže prav to: podoba je svetlobna oziroma vidljiva sama na sebi, potrebuje le še »črn ekran«, ki ji prepreči, da bi se gibala v vseh smereh z drugimi podobami; ki prepreči svetlobi, da bi se razpršila, da bi se širila v vseh smereh; ki reflektira in prelomi svetlobo. »Svetloba, ki se vselej razteza, bi nikoli ne bila razkrita...« Oko ni kamera, temveč je ekran. Kamera pa je z vsemi svojimi propozicionalnimi funkcijami prej tretje oko, oko duha. Omenjate primer Hitchcocka: res je, da vpelje gledalca v film, kakor sta pokazala že Truffaut in Douchet. Toda to ni vprašanje pogleda. Prej zato, ker uokviri akcijo s celim vzorcem relacij. Akcija je, denimo, zločin. Toda relacije so neka druga razsežnost, po kateri zločinec »da« svoj zločin nekemu drugemu, ga zamenja ali ga celo vrne nekemu drugemu. To sta zelo dobro opazila Rohmer in Chabrol. Te relacije niso akcije, temveč so simbolni akti, ki obstajajo zgolj mentalno (darilo, menjava itn.). In prav to razkrije kamera: kadriranje in gibanje kamere izražata mentalne relacije. Hitchcock je Anglež, prav kolikor ga zanima problem relacije in njenih pa-

radoksov. Kader je pri njem kot okvir tapiserije: nosi verigo relacij, medtem ko akcija tvori edinole gibljivi votek, ki se pretika od zgoraj in od spodaj. Hitchcock tako v film vpelje mentalno podobo. To ni stvar pogleda, če pa kamera že ima oko, tedaj gre za oko duha. Od tod Hitchcockova izjemna situacija v filmski zgodovini: podobno akcijo preseže v smeri nečesa globljegega, v smeri mentalnih relacij, svojevrstnega vidčevstva. Toda namesto da bi v tem videl izraz krize podobne akcije in podobe-gibanja nasploh, naredi iz tega njeno dovršitev, njeno dopolnitev. Zato ga imamo lahko po želji za zadnjega od klasikov ali za prvega od modernistov.

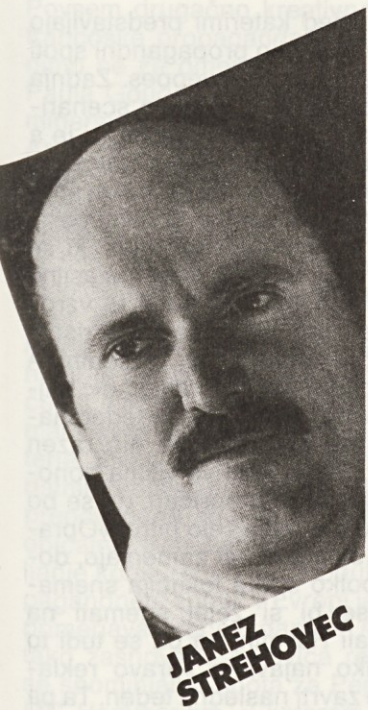
Hitchcock je za vas sineast relacij par excellence, sineast tistega, čemur pravite tretjost. So relacije tisto, čemur pravite celota? To je namreč težavna točka vaše knjige. Sklicujete se na Bergsona, ko pravite: Celota ni zaprta, temveč je, ravno narobe, odprta, je nekaj, kar je vselej odprto. Zaprte so množice, ki jih ne gre mešati z...

Odprto najdete kot pojem v poeziji, posebej je bil pri srcu Rilkeju. Je pa tudi filozofski pojem Bergsona. Pomembna je predvsem distinkcija med množicami in celoto. Če jih pomešamo, celota izgubi sleherni pomen, pademo v sloviti paradoks množice vseh množic. Množica lahko združuje zelo različne elemente: zaradi tega ni nič manj zaprta, relativno zaprta ali umetno zaključena. Pravim »umetno«, saj vselej obstaja nit, najsaj je še tako tenka, ki druži množico z obsežnejšo množico, vse tja do neskončnosti. Celota pa je povsem drugačne narave, pripada redu časa: preči vse množice, prav ona je tista, ki jim prepreči, da bi do kraja realizirale svojo težnjo — da bi se namreč popolnoma zaprle. Bergson nenehno ponavlja: Čas je Odprto, je tisto, kar sleherni trenutek spreminja naravo in je ne neha spreminjati. To je celota, ki ni množica, temveč prav vztrajno prehajanje ene množice v drugo, transformacija ene množice v drugo. Razmerje čas-celota-odprto je zelo težko misliti. Toda prav film nam olajša to misel. Obstajajo namreč tri koeksistentne kinematografske ravni: kadriranje je določitev umetno zaključene provizorične množice; *razrez* je

določitev enega ali večih gibanj, razporejenih v elementih množice; toda gibanje izraža tudi spremembo oziroma variacijo celote, ki zadeva *montažo*. Celota preči vse množice in jim prepreči, da bi se »popolnoma« zaprle. Ko je govora o off-prostoru, gre pravzaprav za dve reči: po eni strani gre za to, da je sleherni dana množica del obsežnejše množice, dveh ali treh dimenzij; po drugi strani pa za to, so vse množice potopljene v celoto druge narave, četrte ali pete dimenzije, ki nenehno variira skozi množice, ki jih preči, naj so te še tako obsežne. V prvem primeru gre za prostorsko in materialno razsežnost; v drugem za duhovno določitev, kot pri Dreyerju ali Bressonu. Oba vidika se ne izključujeta, temveč se dopolnjujeta, drug drugega poganjata, le da enkrat prevlada eden, drugič pa drugi. Film se nenehno igrava s temi koeksistentnimi ravnmi, vsak velik avtor jih po svoje zasnuje in prakticira. Kot v vsakem umetniškem delu je tudi v velikem filmu vselej nekaj odprtega. Če ga iščete, boste vselej naleteli na čas, na celoto, kakor se pač pojavita v filmu, vsakič na drugačen način.

Z Gillesom Deleuzeom sta se 13. septembra 1983 pogovarjala Pascal Bonitzer in Jean Narboni. Udeleženci so pogovor zapisali in dopolnili skupaj, pod naslovom »La photographie est déjà tirée dans les choses« pa je bil prvič objavljen v *Cahiers du cinéma*, št. 352, oktober 1983, str. 35—40. Ponatis z naslovom »Sur L'Image-mouvement« v: Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Minit, 1990, str. 67—81.

Telo in digitalnost



JANEZ
STREHOVEC

V Linz sem prišel, ne da bi prej sploh slišal za to mesto. Bilo je 1979. leta, ko sem se vračal domov preko Passaua in Salzburga. Bil je zelo vroč avgustovski dan in prijatelj mi je hlad obdonavskega kopaljšča z lepimi bazeni. Ko sem zapuščal to mesto bežnega postanka, sploh nisem imel pojma, da se bom v to gornjeavstrijsko mesto še kdaj vrnil. Šele čez nekaj let sem odkril *Ars electronico*, festival za umetnost, družbo in tehnologijo, ki jo že več kot desetletje (najprej bienalno, sedaj letno) pripravljajo v tem mestu. Linz, ki se mi je 1979. leta povsem slučajno znašel na poti vrnitve (pravzaprav je bilo čudno, da nisem iz Regensburga zavil proti Muenchnu...), je v zadnjih letih postal končna postaja mojih potovanj, povezanih z željo po novih informacijah s področja tehnoumetnosti, še posebno računalniške. Bom začel v tem besedilu reklamirati ta festival, ki ga sicer prireditelji iz leta v leto zgledno napolnijo z raznovrstnimi dogodki? Ne bo tako hudo, linško *Ars electronico* omenjam le kot primer in hkrati postajo neke čudne zgodbe, namreč tiste, ki govori o telesu in digitalnosti.

Linški festival ni le panorama novih vizualizacij (računalniške grafike, animacije, virtualne resničnosti), zvočnih pokrajin (računalniška glasba) in likovnih instalacij, podprtih z digitalno tehnologijo; na prizorišča v Brucknerjevem domu in okolici organizator vedno postavi tudi vrsto interaktivnih instalacij in poskrbi za dogodke performanca, še posebno tistega, povezanega z novimi tehnologijami. Kaj je pri tem nenavadnega, zakaj omenjam tudi ta del programa? Tako interaktivne instalacije (teoretik Roy Ascott že razume to zvrst kot značilno umetniško orientacijo za 21. stoletje) kot performanci so namreč simptomatični za sedanje dogajanje tehnoumetnosti in njeno investiranje virtualnih svetov.

Ko govorimo o računalniški umetnosti, mislimo predvsem na moč njene prepričljive 3-d vizualizacije in manipulabilnosti generiranih likov (brez težav se recimo pokaže temno stran Meseca), celo različne posthowkingovske naravoslovne vede so postale pop, torej *pop science* v trenutku, ko jih je mogoče dopadljivo vizualizirati (od teorij kaosa, fraktalov in katastrof do kvantnih teorij in mikrobiologije). Konic pri teh prizadevanjih je tehnologija virtualne resničnosti, ki omogoča sprejemnikov vstop v te svetove (preko ustreznih vmesnikov) in njihovo interaktivno prilagajanje gibanju sprejemnika. Ontologija virtualnih svetov temelji na tehnologiji in kvantni teoriji in njeni značilni distinkciji, ki je v tem, da kvantna teorija predstavi objekt v odvisnosti od tega, ali je opazovan (merjen) ali ni. Neopazovani objekti niso v obzorju te znanosti resnične stvari ali resnični dogodki, temveč le nihajoče možnosti. Šele opazovanje konstituira objekt kot stvar z določenim mestom, smerjo vrtenja in hitrostjo. Tudi objekte virtualnih (paralelnih, alternativnih) svetov sooblikuje/definira šele opazovalčevo vstopanje vanje in njegova aktivnost. To pa je tudi značilnost tiste usmeritve sodobne tehnoumetnosti, ki se ji pravi **interaktivna instalacija** in ki ob performansu tudi značilno koeksistira na *Ars electronici*. Interaktivne instalacije so namreč dela, ki živijo kot dinamični (luminokinetični, auditivni in kibernetični) procesi in za svoj zagon in tekoči

pogon rabijo sprejemnika. Pa čeprav samo kot tistega, ki meče svojo senco na fotocelične membrane, postavljene po interaktivnem ambientu, prostoru instalacije. Tu pa smo pri svojevrstnem paradoksu, ki značilno spremlja sedanje dogajanje v tehnoumetnosti, še posebno v tisti, ki investira digitalni videz.

Na eni strani imamo očarljive imaterialne kompjuterizirane virtualne svetove, ki iznenada omogočijo tisto, kar je bilo nemogoče v klasični fiziki, namreč da sta mogoči dve stvari ob istem času na istem mestu. S tehnologijami virtualne resničnosti je to postalo vsakdanjost in danes lahko dejansko govorimo o svetu kot pluriverzumu, sestavljenem iz več generacij realnosti (ki se lahko prekrivajo) in ne samo iz ene ali dveh (neba in zemlje). Šarm računalniških vizualizacij je povezan tudi z neverjetno manipulabilnostjo slikovnega — vse je lahko vse, vse prehaja v vse, teža »realnega« objekta je ukinjena. Pravzaprav objekta kot stvari sploh ni več, temveč gre le še za točke/piksle, kompjuterizirane preko cool digitalne kode, ki omogoča poljubne kombinacije in smeri gibanja »bežečih« sličic/telesc. Toda tem čarobnim kresničkam očitno nekaj manjka, nekaj je, kar začne prej ali slej motiti zaznavo, in to so že zgodaj opazili tudi medijski umetniki. Tisto, kar manjka, je (predmetna) gostota, trdnost kot tisto, kar se upira in kar polno stimulira otip kot tudi zelo pomemben človekov čut. Zunaj kroga/mreže teh del/virtualnih svetov zato ostaja tudi človeško telo.

Humaniziranje tehnologije kot ena izmed popularnih zahtev tehnoumetnosti? Pravzaprav je to že oguljena in pogosto komaj kaj produktivna fraza, dejstvo pa je, da sedanje tehnoumetnosti vedno pogosteje v svoja interaktivna dela (in seveda v performance kot artistično in z novimi tehnologijami podprto nadaljevanje hepeninga, akcionizma in body arta) vključujejo (in priključujejo) tudi telo. Recimo, da še živo telo, predvsem pa telo kot telo, torej stvar, ki je primerno gosta in trdna in ki ni samo zavest ali kaka možgani, primerni za presaditev v kakega robota. Bežeče miksanе slike torej rabijo telo, pa čeprav je danes v tehnokontekstih videti nekam slučajno in povsem nepomembno, recimo kot nekakšen Linz na poti mojega vračanja, opisanega na začetku tega besedila. Seveda pa se tukaj postavlja vprašanje, za kakšno telo gre pri tem, kako izgleda sredi tehnoumetniške mašinerije in menežerije? Recimo, da bi ta izgled dobro opisala/poslikala filmska (ne video) kamera. Mene pri teh slikah prestraši in hkrati pritegne le pogled na telo kot vkopano, togo, gosto, težko bitnost, ki se v takšnih situacijah ne odtuji ne potuji, temveč preprosto rečeno izpostavi in nastavi, se da na »digitalno sonce« in zastane. Ne ve, kaj bi (še). To je telo (na prvi, vendar ne tudi zadnji pogled tudi telo kot že truplo), ki je programirano in je vozlišče mrež in telekomunikacijskih poti in je hkrati v trenutku, ko se iznenada nerodno obrne, stopi na spoj kablov ali prevrne kak zaslon, vendarle tudi nekaj, kar lahko spravi vase osebo kot subjekt. In je potem vse tako kot v (boljših) nemih filmih. Telo (brez walkmana) teče, zbeži. Vrne se v dom/svet, ki še upošteva njegovo mero. In predvsem njegovo gostoto. Zgoščeno polnost pojava in na njej temelječo formo.

NAPISATI SCENARIJ

»In beseda je meso postala.«

Ta že skorajda banalni biblični stavek kratko in jedrnat predstavlja sanje vsakega scenarista. Slišati svoje besede iz ust igralcev, pravih, resničnih ljudi, si izmišljati usode, dogodke, z nepomembnimi didaskaličnimi navodili in opombami spreminjati življenja svojih likov, jih pognati v veselje in obup, kakor pač zahteva neki imaginarni načrt. Zgodbe, ki nastajajo iz teh načrtov, so lahko popolnoma običajne in navadne, kakršnih se v resničnosti zgodi ničkoliko. Lahko pa so edinstvene in neponovljive, realno nemogoče, a je v njih vseeno trdno jedro resničnosti.

Od filmskega do propagandnega scenarista navidez ni daleč. Oba se ukvarjata z istim materialom, filmsko zgodbo, ki se razlikuje le po formalnih značilnostih: trajanje prve je vsaj 90 minut, trajanje druge največ minuto, v večini primerov precej manj. Oba sledita določenemu cilju, ki ga v končni fazi lahko reduciramo na »produkcijo učinka«. V obeh primerih je namreč gledalcu prepuščena funkcija »končne instance« (še tako radikalni hermetisti pač morajo priznati, da pišejo za gledalce, sicer bi počeli kaj drugega). Enako lahko propagandni scenarist še tako odločno trdi, da piše za naročnika; a v resnici piše za gledalce. V obeh primerih je scenaristu na voljo enaka ekipa (od režiserja, snemalca, igralcev itd. do postprodukcijske tehnike), razlika se vzpostavi spet pri »posredovalnem mediju«: medtem ko se moramo za film potruditi in iti v kino, nas reklame obiščejo kar doma. Čakajo nas vsak dan ob točno določenem času, včasih pa nas tudi presenetijo in se pojavijo takrat, ko jih nihče ne pričakuje; edina obramba, ki gledalcu v tako nepričakovanem trenutku preostane, je, da skoči v kuhinjo po sendvič in se vrne po koncu reklame.

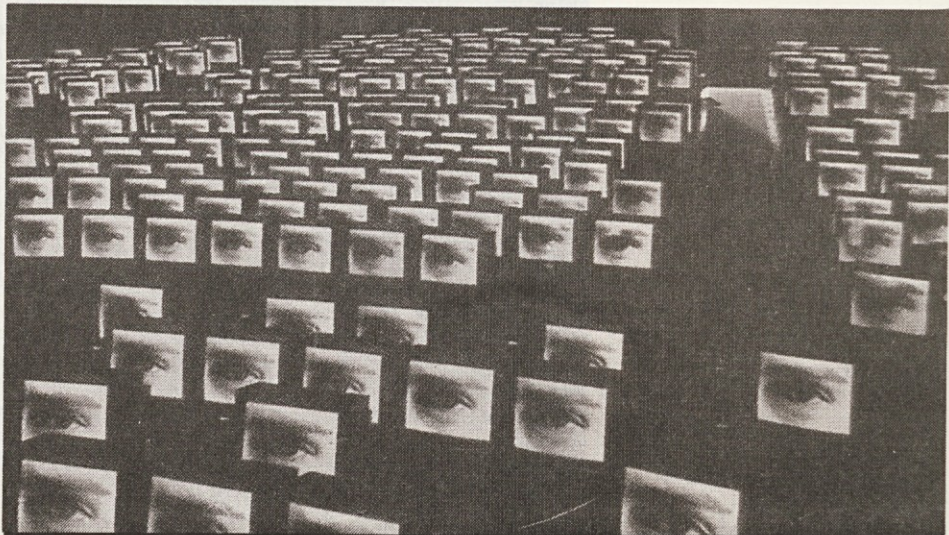
Tako filmskemu kot propagandnemu scenaristu je zarisana meja, nad katero stoji produkcijska hiša (z njo pa trdi zakoni ekonomike). Profitabilnosti celovečernega filma (vsaj v Hollywoodu) je analogna uspešnost reklame. Tudi med propagandnimi filmi je namreč nekaj »antologijskih« flopov, ki so se zapisali v zgodovino propagandne produkcije po ekstremnih stroških ter minimalnem (ali celo negativnem) učinku. Povsem razumljivo je, da scenarist, ki uniči precejšnjo vsoto denarja, težko dobi novo priložnost. Seveda razen analogij obstaja tudi bistvena razlika med filmskim in propagandnim scenaristom: tega slednjega

v bistvu namreč ni. »Tekstopisca« v propagandi kličejo *copywriter* in poleg scenarijev med njegove naloge spada tudi pisanje besedil za oglase, radijske reklame (»radijske igre«), torej za vse, kar zahteva besedilo oziroma izoblikovan smisel. In če ima film svojega režiserja ter realizacijsko ekipo, je povsem enako tudi pri drugih medijih, kjer sodeluje z oblikovalci in s tehničnimi uredniki, z radijskimi režiserji ipd. Kljub »mnogostranosti« je (poleg dobrih in izvirnih idej) bistveno obvladovanje »tehnologije dela«, torej metode pisanja za posamezne medije; ni težko uganiti, da filmski spada med težje. Čeprav se na prvi pogled zdi, da je precej bolj težavno napisati scenarij za film, ki traja uro in pol, kot takšnega, ki je dolg le pol minute, je zato reklamni scenarij praviloma natančnejši. Hkrati je scenaristu na voljo več možnosti, saj se lahko odloči za »klasično« strukturo zgodbe z zapletom in odkrivajočim koncem, izrisanimi protagonisti in vsem, kar spada zraven, lahko pa nastane scenarij, ki ima s klasično filmsko zgodbo skupno le tehnologijo izdelave. Pravi junak pripovedi pa je vedno določen vnaprej: razni človeški osebk, ki se pojavljajo v propagandnih spotih, naj gledalca nikar ne premotijo, saj je osrednje mesto vedno rezervirano za izdelek. Načini, na katere se izdelek umesti v svojo privilegirano pozicijo, pa se od primera do primera razlikujejo. Kot smo nekoč že zapisali, se propagandni spoti tudi v žanrih zgledujejo po filmu, »točka odločitve« pa je ravno način prezentacije izdelka. Tako poznamo klasične »whodunit« spote, pri katerih je odgovor na žanrsko vprašanje seveda ime izdelka. Dovolj priljubljene so tudi visokoproračunske parodije (kar smo videli letos v

Cannesu), med katerimi predstavljajo že skoraj institucijo propagandni spoti Johna Cleesa za Schweppes. Zadnja serija parodira prav funkcijo scenarista kot »zapostavljene« osebe, ki je a priori nezmožna fizičnega pojavljanja v svoji lastni zgodbi: v prvih nekaj spotih vidimo le pločevinko Schweppesa, hkrati pa slišimo Cleesov glas, ki se gledalcem opravičuje zaradi »zasilne reklame«. Pri prvem v seriji je vzrok »kreativne narave«, saj se scenarist ni mogel sporazumeti s šefi o vsebini. A Cleese obljubi »pravo reklamo« najkasneje čez en teden. Ko je teden naokrog, se ne spremeni še nič razen opravičila: tokrat je kriva višina honorarja. A Cleese je prepričan, da se bo ta nerodnost uredila zelo hitro. »Opravičila« se še nekajkrat zamenjajo, dokler ni jabolko spora lokacija snemanja: Cleese bi si želel snemati na Bahamih ali Havajih, ko pa se tudi to uredi, lahko najavimo »pravo reklamo«, ki se zavrti naslednji teden. Ta pa ni nič drugega kot najbolj navadna lepiljenka lepih deklet in porjavelih mišičastih fantov, ki razkazujejo svoje belo zobovje v razkošnih eksterierjih tropskih otokov. V celem spotu je ena sama napaka: to je mlečno beli John Cleese z rahlo povešenim trebuhom, ki obkrožen z vitkimi dekleti poplesuje v ritmu sladkobnega jingla za Schweppes. Sledi še verzija spota, prirejena uporabi v božičnem času: dekleta v bikinijih imajo prilepljene brade iz vate, John Cleese pa ima na glavi rdeče belo kučmo, po belem pesku tropskega otoka pa padajo kosmi umetnega snega.

Z gledalčevega zornega kota se o smislu seveda ne moremo dolgo spraševati. Dejstvo pa je, da samoparodija na ekspliciten način razkriva frustrira-

PROPAGANDNI SPOTI LJUBIJO KINEMATOGRAFE, PIONEER ZA ITALJANSKI FILM.



jočo pozicijo »kreatorja« v odnosu do izdelka; ali če se izrazimo drugače: svetu lahko pokažemo njegovo lastno (in hkrati svojo) neumnost, če iz nje izvzamemo izdelek.

Jasno je, da propagandni spoti iz angleškega kulturnega kroga nasploh predstavljajo bolj izjeme kot pravilo, zato jih tudi najlaže uporabimo kot paradigmatične primere določene vrste.

Povsem drugačno kreativnost kažejo francoske propagandne ideje (spominimo se že omenjenih spotov Jeana Paula Gouda za Chanelov Egoiste in mineralno vodo Perrier), medtem ko bi Američane tudi na propagandnem področju lahko imenovali »crazy Yanks«. A njihove (na prvi pogled) neobičajne in agresivne ideje se hitro izkažejo za variranje enega samega ideološkega koncepta, ki mu raznolikost dajeta le geografska širina ter rasne značilnosti. Kapital, ki stoji za njimi, je neizprosni, zato se ne smemo čuditi mnogo rahlejšim moralnim normam, ki zavezujejo ameriške copywriterje. Stvari, ki so v moralnih in materialnih propagandnih kodeksih Evrope prepovedane, so v Ameriki popolnoma običajna stvar. Lep primer je izpostavljanje konkurenčnega produkta v propagandnem spotu: v Evropi je direktna primerjava prepovedana, v Ameriki je tako zasnovana polovica reklam. Vsi se spominjamo spota za Pepsi colo z MC Hammerjem, v katerem mu podtaknejo »neko drugo colo« (letos je bil v Cannesu nagrajen). V ameriški (originalni) verziji je »neka druga cola« kar lepo Coca cola. Veliki mag angleške propagande David Ogilvy ameriško togost nasproti angleški duhovitosti ilustrira z dejstvom, da kar 42% Američanov v nedeljo pride k maši, medtem ko to počne le 3% Angležev. A vendar se stvari spreminjajo: v sedemdesetih letih je bila večina največjih evropskih agencij le podružnica ameriških, v osemdesetih se začnejo evropske agencije prebijati med največje, na čelo kreativnih oddelkov ameriških agencij pa prihajajo Evropejci.

Idejna avantgardnost je torej ostala na Stari celini, zato pa se v ZDA seli produkcijski del propagandnega posla. Izvršni direktorji evropskih korporacij se jezijo nad potovalno mrzlico, ki je zajela kreativne direktorje njihovih agencij, saj si vsaka izbere ameriško produkcijsko hišo. A dejstvo je (kar vsi radi priznajo), da se evropske agencije držijo principa »nisem tako bogat, da bi kupoval poceni«. Za določen denar ameriška produkcija namreč posname brilijanten televizijski spot, ki mu ni mogoče očitati ničesar. Vsi v ekipi se držijo načrta do sekunde natančno, kombi s kosilom prihaja na sceno tako točno, da bi po njem lahko naravnaval uro. V Evropi takšne natančnosti še ni. Ko so nekega ameriškega producenta propagandnih filmov vprašali, kakšno je njegovo mnenje o evropskih produkcijskih hišah, se je elegantno izvlekel: »V improvizaciji ste prav gotovo

FOTO: IGOR LAPAJNE





boljši od nas«.

In kako je s propagandno produkcijo v Sloveniji? Po proračunih, ki jih imajo agencije in produkcije na voljo, bi spadale naše produkcije v Evropi med (zelo) nizkoprorračunske projekte. Seveda so nekateri stroški in honorarji nekajkrat nižji kot v tujini, zato pri nas veljajo drugačna proračunska razmerja. Zaradi znanih denarnih težav naročnikov se poskuša varčevati pri vsem: produkcijskih stroških in (kar scenarista od vsega najbolj boli) propagandnem času, torej dolžini propagandnega spota. Čim krajši je namreč propagandni spot, toliko cenejšje je potem njegovo predvajanje. Dovolj pogosto se dogaja, da nastane na papirju odlična ideja, ki ustreza vsem zahtevam naročnika in hkrati zadovolji intelektualno narcisoidnost scenarista, a je njena izvedba na žalost pet ali deset sekund predolga. Tu ni nobene druge pomoči, kot da se stari koncept zabriše v koš in vzame nov, prazen list papirja. Vsak »izvenserijski« projekt zato za copywriterje oziroma scenariste pomeni pravo veselje. Verjetno se vsak redni gledalec propagandnih blokov na slovenski televiziji spominja propagandnega filma za RENAULT 5. Nastal je leta 1989, ob začetku produkcije avtomobila v tovarni v Novem mestu, ter zaradi svoje drugačnosti (tudi v produkcijskem smislu) vzbudil precej pozornosti. S precejšnjim propagandnim učinkom je bil predvajan dobri dve leti, a že v začetku letošnjega leta je bila sprejeta odločitev, da je čas za pripravo novega filma. Imel sem srečo, da sem pri pripravi scenarija sodeloval (»srečo« pravim zato, ker projekt resnično spada med »izvenserijske«, tako po svojem subjektu, izdelku, ki je avtomobil, kakor po produkcijskih možnostih, ki so se nudile

RENAULT 5 — 1992

idejna zasnova: Mitja Milavec, Janez Rakušček
scenarij: Mitja Milavec, Janez Rakušček
režija: Mitja Milavec
direktor fotografije: Tine Perko
agencija: LUNA advertising agency Ljubljana
produkcija: LUNA advertising agency Ljubljana
naročnik: REVOZ d.d. Novo mesto

Propagandi očitajo, da kaže svet v popačeni obliki. Propagandna percepcija sveta naj bi idealizirala objektivno stanje, zamegljevala bistva, obračala dejstva na glavo. A pogosto so izkrivljene slike resničnejše od pravih in če ne moremo izreči Resnice, govorimo vsaj o Lepoti. »Objektivna« slika sveta bi bila brez propagande prav gotovo manj lepa.

agenciji). Dejstvo je, da se človeku (predvsem pa v Sloveniji) ne ponudi vsak dan možnost pisanja scenarija za propagandni film o avtomobilu, hkrati pa ima na voljo dovolj propagandnih sekund, primerne tehnične možnosti za realizacijo, dovolj časa za pisanje ter odlično realizacijsko ekipo.

Ko sva z Mitjo nekega februarskega vikenda, zaprta v hotelski sobi in s praznim ekranom laptopa pred seboj, začela izbirati med različnimi idejami, ki jih je mrgolelo v najinih glavah, so se te začele hitro osipati. Izdelek ima namreč svojo »zgodovino«, svoj karakter in svoj obraz, ki ga je bilo potrebno ohraniti, poleg tega pa je konstitutivni del blagovne znamke s svojo lastno in nespremenljivo identiteto. V izhodiščnih konceptih je bil torej bistven »brand image«, ki mu po pomembnosti takoj sledi »product image« (delno že vzpostavljen s prejšnjim, uspešnim propagandnim spotom). Zgodba (razumljivo je, da je zaenkrat še ne moremo razkriti) zato združuje korporativni image znamke in percepcijske značilnosti (navade) konkretnega avditorija. Po nekajkratnih posvetovanjih z naročnikom, spremembah (narekujejo jih »komercialni« razlogi; stvar scenarista

je, kakšne spremembe ti razlogi povzročijo v strukturi zgodbe), je bila izdelana končna verzija scenarija. Ta je šel v realizacijo v začetku novembra. Tisti, ki ste se v tem času bolj v večernih (oziroma nočnih) urah sprehajali po centru Ljubljane, ste verjetno opazili nekaj sprememb: precej neonskih scenografskih elementov, konstrukcijo z umetnim dežjem, filmske luči, kran, tračnice za 35 mm filmsko kamero, gnečo kakšnih štiridesetih avtomobilov v sicer za pešce določeni coni, stotnijo (ali več) statistov. Snemanje je trajalo pet snemalnih dni (oziroma noči), postprodukcijska obdelava bo trajala precej dlje. Kdaj pa bo spot v medijih, je stvar komercialne odločitve.

Anekdota in mnenj o propagandnih scenaristih je precej. Od tistih, ki pravijo »nikar ne povejte moji mami, da delam reklame, naj še naprej misli, da sem pianist v bordel« do takšnih, ki so prepričani, da propagandisti prepričujejo ljudi v nakup stvari, ki jih pravzaprav ne potrebujejo. Seveda bi lahko dolgo debatirali o potrebnih ali nepotrebnih stvareh, lahko pa smo prepričani, da potrebujemo reklame.

JANEZ RAKUŠČEK

MARCEL CARNE

slavar cineastov

Rojen v Parizu 18. avgusta 1909; ko je bil star pet let, je ostal brez matere, oče, po poklicu rezbar, je pogosto odsoten, zato sta ga vzgajali predvsem babica in teta. Na očetovo željo je obiskoval obrtno šolo (L'école d'apprentissage du Meuble), vendar ga očetov poklic ni zanimal. Že od otroštva ga izjemno privlači film, nato tudi gledališče, zlasti music-hall. Preživlja se z delom za neko zavarovalniško družbo in obiskuje različne filmske tečaje ter École des Arts et Métiers, kjer si pridobi kvalifikacijo pomožnega snemalca in zato asistira znanemu snemalcu Georgesu Périnalu. Po zaslugi prijateljev spozna slavno igralko Françoise Rosay, soprogo znamenitega režiserja Jacquesa Feydera, kar mu zagotovi mesto asistenta režije pri filmu **Nova gospoda (Les Nouveaux Messieurs, 1929)**. Leto 1929 po splošnem prepričanju velja za začetek njegove kariere, ker je prejel tudi nagrado za filmsko kritiko revije **Cinémagazine**, katerega sodelavec je postal in pisal zanj vse do leta 1933, ko je revija prenehala izhajati. V tem obdobju je objavljati tudi v revijah **Cinémonde** in **Film sonore** ter bil glavni urednik tednika **Hebdo-film**. Iz njegovih člankov je opazna nagnjenost k nemškemu ekspresionizmu in Kammerspielfilmu, k Fritzju Langu in Murnau (posebej visoko ceni njegov ameriški film **Zora/Sunrise, 1928**), ter k ameriškemu kriminalističnemu filmu in Josephu von Sternbergu. Ob ukvarjanju s filmsko kritiko Carné še naprej asistira: Renéju Clairu pri **Strehah Pariza (Sous les Toits de Paris, 1930)** in nato Feyderu v njegovih najuspešnejših zvočnih filmih — **Velika igra (Le Grand Jeu, 1933)**, **Penzion Mimoza (Pension Mimosas, 1934)** ter **Herojski semenj (La Kermesse Héroïque, 1935)**; glede vpliva teh dveh režiserjev je moč v Carnéjevem opusu odkriti sledi Clairovega populizma ter pomembne značilnosti Feyderovega svetovnega nazora v izboru likov, ambientov in atmosfere.

Konec dvajsetih let se je Carné preskusil tudi kot režiser: amatersko, z lastnimi sredstvi in s pomočjo prijatelja Michela Sanvoisina je realiziral poetično dokumentaristično impresijo **Nogent, nedeljski Eldorado (Nogent, Eldorado du Dimanche, 1929)**, o ljudeh, ki prihajajo v Nogent, izletniški kraj na Marni. Med 1930 in 1932 je posnel tudi nekaj reklamnih filmov z Jeanom Aurencheom (kasneje znanim scenaristom) in Paulom Grimaultom (avtorjem animiranih filmov). Končno je leta 1936 debitiral s celovečernim igranim filmom — po zaslugi svojega »zaščitnika« Feydera, ki je moral zaradi drugih obveznosti odstopiti od svojega projekta in ki je prepričal producente, naj režijo zaupajo njegovemu asistentu, medtem ko je glavno vlogo odigrala F. Rosay.

Film **Jenny (1936)**, Carnéjev z naklonjenostjo sprejet prvenec, je za začetnika dokaj tekoče izpeljana in tudi razmeroma prepričljiva psihološka drama iz pariškega predmestja, ki jo specifično obarvajo elementi melodrame: hčerka se zaljubi v materinega ljubimca, mati (F. Rosay) pa dolgo ne ve za hčerino ljubezen, ipd. K zanimivosti filma pripomorejo tudi sestavine kriminalke (v materinem lokalu se zbirajo kriminalni in obskurni tipi, ki vplivajo na usodo likov). Toda kritika je predvsem poudarjala poetičnost in realizem, torej atributa, ki zaznamujeta tendenco »poetski realizem«, za katerega začetek najpogosteje velja prav leto 1936, čeprav ga napovedujejo že nekateri prej posneti filmi Feydera, Vigoja, Renoira in Duviviera. Poetičnost filma izvira v glavnem iz dialogov Jacquesa Préverta; navdušen nad Renoirovim filmom **Zločin gospoda Langea (Le crime de M. Lange, 1935)**, pri katerem je bil Prévert scenarist, je Carné vztrajal, da ga

angažirajo in tako se je začelo njuno dolgotrajno »legendarno« sodelovanje (v 8 od 9 zaporednih Carnéjevih filmov, ob enem nerealiziranem). Kar se realizma tiče, pa se v tem času iskanj za sprejemljivim modelom realističnosti Carné odlikuje bolj z resničnostnim vtisom doživljanja kot s »faktografijo«, bolj z odslikavanjem »notranjih« resnic o likih kot s sugeriranjem njihove pojavne dejanskosti. Liki, vzeti vsak zase, so namreč dokaj stereotipni ali pa so obremenjeni z nekakšno neobičajnostjo oziroma celo z eksplicitno simbolnostjo (na primer poosebljenje »usode« v liku grbavca, ki ga igra Jean-Louis Barrault).

Glede na Carnéjevo bolj ali manj stalno nagnjenost k odstopanju od realizma je v njegovem celotnem opusu posebej zanimiv naslednji film — **Smešna drama (Drôle de drame, 1937)**, njegova edina komedija in njegov edini film, ki se dogaja izven Francije. Verjetno so ga prevzele večje ambicije po uspehu prvenca in to grotesko-satiro s posameznimi nadrealističnimi komponentami je postavil v viktorijanski London (sredi 19. stoletja). V vzdušju anglofobije, ironiziranja davnih francoskih tekmecev, je Carné prekosil skoraj vse predhodnike v posmehovanju angleški mentaliteti, običajem in institucijam (anglikanska cerkev, Scotland Yard). Bolj kot z zelo kompliciranim zapletom, oprtim na prevzemanje lažnih identitet, prevare in nesporazume, je film zbudil pozornost z bizarnostjo in ekscentričnostjo likov ter njihovih vzgibov. Tako na primer profesor botanike pod psevdonimom piše zelo priljubljene detektivske romane, a se tudi sam znajde v podobni zgodbi; žena, ki se hoče izogniti obisku dolgočasnega sorodnika, hlini odsotnost, pa zategadelj mislijo, da je umorjena; botanika/pisatelja namerava ubiti nenavaden morilec (J. L. Barrault), ki sicer ubija mesarje, ker je ljubitelj živali! Kljub zapletenosti in bizarnosti ter celo kljub občasnemu upadanju tempa in predolgim dialogom je film zanimiv še danes, stalno zbujujoč protislovja, kakor tudi trditve, da je morda celo najuspešnejša francoska burleska. Ob mnogih učinkovitih domislicah, pod vplivom ameriške komedije in francoskega konverzacijskega humorja, se film odlikuje s svojo intelektualističnostjo in anarhoidnostjo, ostrino izrisovanja značajev (zlasti glede njihovega licemerstva, lažnega puritanizma), a tudi s prepričljivim oživiljanjem obdobja in čudnega okolja — čeprav je posnet v francoskem studiu.

Zdi se, da se je Carné bolj kot pri piscu romana Angležu Stoverju Cloustobu (**His First Offence**) — po katerem je Prévert pisal scenarij — navdihoval pri Brechtovi **Beraški operi**. Po tem odmiku k bolj stiliziranemu tipu filma se odloči za realistični pristop v **Obali v megli (Quai des Brumes, 1938)**, ki velja za enega treh najuspešnejših Carnéjevih filmov sploh. Je prvi v svojevrstni trilogiji, nagrajen z dve leti prej ustanovljeno in vse uglednejšo nagrado Prix Louis Delluc ter z nagrado za režijo na festivalu v Benetkah. Film je nastal po romanu Pierra MacOrlana (1927), ki ga je Prévert temeljito predelal — najbolj opazna sprememba je predstavitev dogajanja iz Pariza v pristaniško mesto Le Havre. To je bilo narejeno z namenom doseči posebno vzdušje, kakršno lahko pričara luka, občutje, ki ga je francoski film začel izrabljati še v obdobju filmskega impresionizma (v dvajsetih letih) in ki je prav po Carnéjevi zaslugi postal, skozi številne imitacije in hommage, eden od »zaščitnih znakov« francoskega filma. Občutje sivega neba, megle, somraka, noči (snemalec Eugen Schufftan) ter temačnih in pogubnih zakotij luke z njihovim do obupa poenostavljenim

CARNE

MARCEL CARNE

MARCEL



rekvizitarijem (scenograf Alexandre Trauner) v tej psihološki drami (spet z elementi melodrame in kriminalke »pod vtisom« Juliëna Duviviera) učinkovito služijo sugeriranju depresivnih stanj likov, a tudi motivaciji dogajanja. Liki so vsi outsiderji, marginalci, poraženci, protagonist (Jean Gabin) pa ubežnik, dezertar iz tujske legije, ki želi priti v Ameriko. Motiv bega — od konkretnega propada, a tudi od celotne družbene stvarnosti — ter identifikacija s prestopnikom oziroma njegovo idealiziranje, značilna za francosko književnost in film, se v tem filmu potrdita na reprezentančen način. S tem filmom je bila namreč de facto ustoličena ena temeljnih determinant poetike poetičnega realizma. Ob globalnem objektivnem korelativu oziroma, ob reflektiranju razsula dezorientirane francoske meščanske družbe ter v tej refleksiji organskem in aktualnem anticipiranju neke katastrofe (druge svetovne vojne in hitrega zloma Francije) ima film tudi prepoznavno »poetično« razsežnost. Gre za romantično identifikacijo z ogroženim samotarjem, za arhetipsko romantično zamisel ljubezni kot človekove zadnje priložnosti, a tudi za ljubezen kot krivca za junakovo usodo (J. Gabin se žrtvuje, ko pomaga Michèle Morgan). Nazadnje je tu še v sferi »svobodne poetičnosti« stalno prisotni fatalizem usmeritve poetičnega realizma, tisto usodno, kar človeške napore naredi brezupne. V skladu s tem je tudi pesimizem, naslednja značilnost francoskega filma, zlasti poetičnega realizma: na koncu filma so vsi žrtve, »igra je končana«: Gabin leži na pomolu mrtev, medtem ko ladja odhaja v Ameriko (asociacija na Duvivierovega **Pépé le Mokoja**, 1936), ostaneta M. Morgan in tipično prévertovski simbol samote in obupa, pes, njun spremljevalec. Le-ta nenadoma, kot novi ubežnik v »verigi«, v zadnjem kadru zbeži s prizorišča tragičnega zaključka zgodbe.

Po uspehu filma in ob očitnem dejstvu, da je z njim ustvaril svet prepoznavnih in aktualnih likov, usod in občutij, svet, v katerem je lahko preverjal svoj svetovni nazor, je Carné nato posnel še dva **Obali v megli** sorodna filma, ustvaril je torej svojsko osebno, a tudi poetskorealistično trilogijo. Naslednji, **Hôtel du Nord** (1938), je najmanj uspešen in zategadelj tudi nekoliko preveč podcenjen. Posnet je po romanu Eugène Dabita, edini v »seriji«, pri katerem Prévert ni scenarist (to sta Henri Jeanson, najznamenitejši francoski dialogist, in Jean Aurenche). Če bi bil zadnji iz trilogije, bi ga ocenili kot njen shematični substrat, kliše, ki je nastal iz Carnéjevih tematskih preokupacij, likov in občutij. Medtem ko je v **Obali v megli** samomorilstvo latentna možnost življenjskih odločitev oseb, medtem ko se v filmu **Dan se dviga** lik, ki ga igra Jean Gabin, postopoma nagiba k samomoru, se v filmu **Hôtel du Nord** ta suicidalni kompleks radikalizira: že v uvodni sekvenci se nesrečna ljubimca (Jean-Pierre Aumont in Annabella) v »svetu brez upanja« poskušata ubiti in se v zgodbo »vrneta« razmeroma pozno, kar je tudi ena glavnih scenarističnih pomanjkljivosti filma. Vendar je glavno prizorišče dogajanja, hotel nižje kategorije, poln demoraliziranih ali nemoralnih oseb, živo orisan, z jasnimi »sartrovskimi« namigi o prepletu človeških odnosov kot neizbežnem viru zla in medsebojnega trpinčenja.

Naslednji film **Dan se dviga** (**Le Jour se Lève**, 1939) po zamisli Jacquesa Viota in scenariju J. Préverta je drugi od treh najbolj hvaljenih Carnéjevih filmov, v zadnjih tridesetih letih pa ga zgodovinarji in kritiki ocenjujejo za njegov največji umetniški dosežek. Zategadelj je film

CARNE

reprezentativen za ves Carnéjev opus, hkrati pa tudi ponazarja poetiko poetičnega realizma, ki je sam vzpostavlja. Nesporno pomeni razdelavo Carnéjevih režijskih konceptov iz **Obale v megli** ter dopolnitev tematskih preokupacij, prisotnih v Carnéjevih zgodnejših delih.

V tej »proletarski tragediji« (A. Bazin) je junak filma, delavec François (J. Gabin), spet prestopnik, le da je njegov prestop večji — ubil je človeka (Jules Berry), ki je omajal njegovo zaupanje v bližnje, konkretno, ki ga je, kot sodobni Jago, sistematično in perverzno prepričeval o pokvarjenosti in slabih namenih osebe (Jacqueline Laurent), v katero je bil zaljubljen in ki je dajala edini smisel njegovemu samotarskemu življenju. Za razliko od **Obale v megli** se torej tu zlo koncentrira v eni sami osebi, ženska in ljubezen kot osmiselitev življenja pa dobita vidnejši pomen. Čeprav je glavna oseba spet begunec, beg v tem filmu drugače kot v **Obali v megli** nima fizičnih obeležij: François se po uboju demona svojega življenja zabarikadira na podstrešju — s čemer se tudi fizično objektivizira njegova samota — in se noče predati policiji. S tem dejstvom je seveda povezana struktura filma: Françoisova zabarikadiranost je okvir zgodbe, okvir realnega trajanja (nekaj ur), znotraj katerega je rekonstruirana predzgodovina dogodkov in to s pomočjo večih vsebinsko in z razvojem zgodbe nenehno stopnjujočih se retrospekcij (ki so sicer raztegnjene na obdobje tridesetih let). Tako je s filmskimi sredstvi dosežena notranja enotnost časa, kraja in dogajanja, enotnost, katere klasičnost utrjujeta tudi preprostost in enostavnost scenografskega rekvizitarija (A. Trauner), zares eksemplarična simbolna in dramska funkcionalnost skromnega števila rekvizitov v Françoisovem tesnem prebivališču. Asociacije na tragedijo ob tej trojni enotnosti in dokončni značaj junakovih dejanj, utrjuje še tragična ironija zaključka filma: zora je, »dan se dviga«, toda junak zgodbe ga ne bo dočakal. Naredil je samomor, prostovoljno je odšel s prizorišča življenja.

Poveličevanju prestopnikov, katerih morala je višja od morale neprestopniškega okolja in prikazu človeka na begu ter fatalne ljubezni je Carné torej dodal še en motiv, značilen za poetični realizem: motiv izgube zaupanja v bližnje, ki se mora končati z obratom človeka k samemu sebi, s totalno samoto, v najradikalnejši različici tudi s samomorom, kar vse bo navdihovalo povojni eksistencializem. Seveda sta tako determinizem kot pesimizem dosegla v tem filmu eno od skrajnosti ter pripomogla k vse pogostejšemu označevanju takih filmov za »črne«.

Glede na težnjo k realizmu, z realističnostjo v prikazovanju družbenega okolja, prepričljivostjo Gabinove »gabinovske« igre, z določeno populistično dimenzijo (množica iz četrti demonstrativno podpira François, kar spominja na Clairrove, a tudi Renoirove filme), je za film vendarle značilno tudi Carnéjevo pomanjkanje popolnega zaupanja v dosledni realistični pristop. Čeprav je zgodbo osvobodil klišejskih elementov popularne literature, ki jih še srečamo v **Obali v megli**, je celoten film zrežiral skozi serijo odmikov od realističnega. Tako sámo metodo retrospekcije in akronološkosti z vidika realizma lahko razlagamo kot artificialnost, ambianti so rahlo stilizirani (Trauner in Carné sta izbirala in dopolnjevala izrazito »štrleče«, neprijetne ambiente in zgradbe — na primer tovarno, v kateri François dela in hišo, v kateri živi) in celo nekoliko kičasti (prijetno okolje, v katerem se giblje



OBALA V MEGLI (1938)

Gabinova ljubezen). Oseba, ki jo igra Arletty, pa ima avro fatalizma in sposobnosti preseganja krutih življenjskih izkušenj na način, značilen za tedanje zvezdnice.

Navsezadnje je tudi dialog ponekod teatralno ali pesniško vzvišen: Gabinovo pripovedovanje o praznini življenja, preden je srečal svojo izbranko, bi se lahko bralo in recitalo kot (tipično prévertovska) pesem. No, tudi te sestavine so v dogajanje vključene organsko, Carné jih ne kopiči, ampak jih razvršča z mero.

Film **Dan se dviga** je utrdil Carnéje sloves enega vodilnih francoskih režiserjev. Po Clairovem odhodu v Veliko Britanijo, ob Feyderovi stagnaciji konec tridesetih let, so ga postavljali ob bok Renoiru, najpogosteje pa nad Duviviera. Ugled v delu javnosti se je zagotovil tudi s političnim angažmajem oziroma z vključitvijo v **Association des artistes et écrivains révolutionnaires** ter s sodelovanjem v zadrugi **Ciné-Liberté**, za katero je snemal manifestacije **Ljudske fronte** (Front Populaire). Drugemu delu javnosti pa ni bil všeč pesimizem njegovih filmov in med okupacijo v Vichyjski republiki so ga izrecno apostrofirali kot enega največjih demoralizatorjev Francije, pred II. svetovno

vojno pa celo, naj se to sliši še tako neverjetno, kot enega izmed krivcev za hitri poraz francoskih sil. Med vojno pa so v okupirani Franciji vseeno poudarjali, da je resda arijec, toda v njegovih filmih prevladuje ponižujoča židovska miselnost. Nazadnje, po vojni, mu je manjše število komentatorjev očitalo, da je ostal in delal v okupirani Franciji, oziroma, ti komentatorji bodo bolj naklonjeni Clairrovemu, Renoirovemu, Duvivierovemu in Gabinovemu odhodu v ZDA. Obenem pa ga bodo hvalili, ker je tvegjal in omogočil delo Židom (Trauner je na primer z njim delal pod psevdonimom).

V času vojne v Franciji ni bilo mogoče delati filmov mračnih občutij, z depresivnimi liki in eksplicitneje izraženimi motivi in pogledi na svet poetičnega realizma. Zato so se v francoski kinematografiji, v njenem pretencioznejšem oziroma kreativnejšem delu, pojavile nekatere nove tendence ali pa so se našli načini diskretnjšega nadaljevanja prejšnjih usmeritev. Tako je ponižana moraličnost junakov poetičnega realizma dobila duška na primer v režijskem asketizmu (Bresson), anarhoidna razsežnost in mračna občutja v detektivskem, kriminalističnem filmu (npr. Clouzot, Decoin, Becker), medtem ko se je Carné odločil za stilizacijo in časovno »nevtralnost«, evokacijo minulih obdobij. Retrospektivno pa je vseeno moč posumiti v njegov nadaljnji

»poetskorealistični« razvoj potem, ko je človeško usodo v filmu **Dan se dviga** zapečatil z najradikalnejšo rešitvijo — umorom in samomorom. Tudi eden izmed Godardovih ciklusov se bo končal z drugim samomorom Jean-Paula Belmonda (po filmu **Do zadnjega diha** v **Norem Pierrotu**). Čeprav je najprej nameraval posneti utopični film, ki se dogaja leta 4000 (!), se je vendarle odločil za alegorijo oziroma legendo — **Nočne obiskovalce** (**Les Visiteurs du Soir**, 1942) po scenariju J. Préverta in Pierra Larochea. Ta alegorija o borbi Dobrega in Zla je postavljena v srednji vek (XV. stoletje), dogajanje pa poteka v nekem dvorcu/gradu v Provansi. Satan pošlje svoja odposlanca (Arletty in Alain Cuny), preoblečena v srednjeveške pevce, z namenom, da med ljudi vneseta končni nemir, izzoveta nesreče in zagotovita zmagozlasje zla. Toda njegov moški predstavnik se zaljubi v hčerko gospodarja gradu, opusti svoje zlobne namere, zato mora Satan (spet hudobni Jules Berry) sam intervenirati in nazadnje spremeni zaljubljenca v kamniti sohi. Čeprav sta okamenela, njuni srca na koncu filma še naprej (slišno) bijeta...

Ta, kljub vsemu eden najbolj optimističnih Carnéjevih filmov, je nastal med vojno viхро in sprejeli so ga kot alegorijo o okupatorjih ter kot simbol nepremagljivosti Francije in podporo odporiškemu gibanju. Kot umetniško delo pa je zbudil zanimanje in mnoge navdušil s svojim slogom, ki nakazuje tako možnosti ustvarjanja filmske balade/legende kot filmskega evociranja preteklosti.

Čeprav je ponekod obremenjen s patetiko in literarnostjo, čeprav kritike, naklonjene realističnim postopkom, moti simbolizem filma, je le-ta s fotografijo in z likovno občutljivostjo — predvsem z »dostojanstvenimi« premiki kamere, s funkcionalno uporabo belin in arhitektonike dvorca — naredil vtis vzvišenosti srečanja s preteklostjo, prepričljivosti v materializaciji običnih ali »končnih« kategorij, kakršni sta Dobro in Zlo, v zadnji instanci pa je namignil na nekatere potenciale filma pri ustvarjanju del visokega sloga.

V isti konstelaciji tematskih omejitev in predstavljanj posameznih stališč, toda v skladu z razvojno linijo v svojem ustvarjanju, je Carné zrežiral svoj naslednji film,



OTROCI GALERIJE (1945)

novo vračanje v preteklost, nov poskus ustvariti s filmom visoki slog (katerega obstoj se sicer v meščanski družbi zdi vprašljiv). Film **Otroci galerije** (**Les Enfants du Paradis**) je bil začel še med vojno, dokončan in prikazan pa šele leta 1945. Ima dva dela, ker se med vojno, ko je bila dovoljena dolžina le 90 minut, ni moglo posneti filma, ki bi trajal prek tri ure. Dogajanje poteka v Parizu v XIX. stoletju, večinoma v gledališkem okolju. V tem smislu je tudi sam naslov dvopomenski: »paradis« pomeni »raj«, a tudi zadnje vrste galerije, ki so tako daleč od odra, da so skoraj na nebu, »blizu raja«. Faktografsko evokativnost filma razen skrbno izbranih in rekonstruiranih ambientov zagotavlja tudi dejstvo, da so trije glavni moški liki resnične osebe iz tistega časa: Frédéric Lemaître (Pierre Brasseur) je bil slovit igravec, Baptiste Deburrau (Jean-Louis Barrault, ki je Carnéju tudi dal pobudo za snemanje tega filma) najslavnejši pantomimik, Lacenaire (Marcel Herrand) pa »najpopularnejši« francoski morilec pred Landrujem. Že z izborom takšnih likov je Carné utemeljil širok razpon pogledov na človekov položaj v družbi, na njegov odnos do dejanskosti, a tudi na njegovo usodo. Čeprav nadarjen, je Lemaître umetnik bolj »šolskega« tipa in ni nikoli v navzkrižju z življenjem, od katerega svojo umetnost jasno ločuje; za Baptista sta umetnost in življenje prepletena, kar ga oddaljuje od življenjske sreče v nenehnem nasprotju duhovnega in praktičnega; Lacenaire je prestopnik, ki se dejanskosti zoperstavlja s svojo anarhoidnostjo in nemoralnostjo. Ženski liki so še izraziteje polarizirani: Baptistova soproga (Maria Casarès) je idealen tip skromne in vdane

MARCEL CARNE

spremljevalke moškega, medtem ko je njegova »življenjska ljubezen« Garance (Arletty) simbol nedoumljivega in hkrati inspirativnega ženskega (»Sfinga«, Laura, »Mona Lisa«). Z Baptistom se srečata le nekajkrat, njuna ljubezen je v duhu brezupnosti poetičnega realizma, film se konča s prizorom, v katerem jo Baptiste zaman skuša dohiteti, medtem ko se ona izgublja v uličnem vrvežu. Svet, življenje je torej »reka«, ki se nenehno spreminja (tipično francoska obsedenost s časom, vsaj od Prousta naprej), toda tako kot v drugih Carnéjevih filmih so ideali in individualisti obsojeni na ponižanje in propad, naključje in usoda sta osnovna dejavnika življenja. Film hkrati stremi k temu, da bi bil spektakularna freska in intimistični zapis, v njem se bolj menjavata kot prepletata populistična realističnost in stilizacijski elementi; slednje je zaznavno iz ambientiranja, spleta nenavadnih likov in igre, ki je tu in tam na robu teatralnosti kakor tudi Prévertovega »pesniškega« dialoga — kar je lahko motilo tedanjega gledalca in kasnejšega kritika.

Ta tretji najuspešnejši film, Carnéjev najambicioznejši in morda tudi najpretencioznejši kot projekt v celotni zgodovini francoske kinematografije, zaznamuje prelomni trenutek v avtorjevi karieri. Čeprav je bil »senzacija«, je bil odmev nanj drugačen od sprejema oziroma vpliva Carnéjevih zgodnejših filmov. V obdobju takoj po vojni, še pod svežimi vtisi vojne katastrofe in aktualnih družbenopsiholoških problemov se Carnéjev film pojavlja kot delo, nastalo v »vzvišeni izolaciji«. V ospredje stopajo filmi neorealistične usmeritve, filmi, ki postavljajo pod vprašaj tako problematiko kot realistični modus pri Carnéju, filmi poetike, s kakršno se Carné ni poskušal poistovetiti, do nekaterih neorealističnih filmov pa je celo javno izrazil svoje odklonilno stališče. Carnéjev stevni nazor in pojmovanje filma začeta delovati anahrono in akademsko, nadaljevalci poetike poetičnega realizma (na primer Yves Allégret, René Clément) odkrivajo primernejše korelativne z vsakdanjostjo, na eksistencializem pa vplivajo Carnéjevi zgodnejši filmi.

Carné ostaja zvest svoji »filozofiji«, le deloma spremeni tematiko, slog pa se mu postopoma razvija v smeri bolj ekonomičnega in naravnega dialoga, z odpravljanjem stilizacijskih in simboličnih sestavin in s hitrejšim tempom dogajanja — vendar brez nekdanjega navdiha. K tem spremembam ga napelje neuspeh *Vrat noči* (*Les Portes de la Nuit*, 1946): nekateri liki »malih ljudi« v njem prekipevajo od življenja, vizualno sugestivno so pričarana določena občutja, toda vztrajanje pri usodnem — zlasti v liku skrivnostnega klošarja — deluje skonstruirano, brez opore v drugih sestavinah filma. Zato je producent odstopil od naslednjega Carnéjevega projekta s Prévertom (*La Fleur de l'Age*, 1947), tako da bo agilni Carné naslednji film in svoje zadnje sodelovanje s Prévertom uredničil šele čez tri leta.

Ko je njegova kariera počasi, a vztrajno stagnirala, je Carné, vse bolj v ozadju filmskih dogajanj, s filmom *Marija iz luke* (*La Marie du Port*, 1949) dosegel velik komercialni uspeh in si ponovno pridobil zaupanje producentov. Ta prepričljiva in tekoče pripovedovana zgodba (po Simenonovem romanu brez Maigreta) o ljudeh iz luškega okolja, o njihovi solidarnosti (diskretna asociacija na neorealizem) pa je razočarala ljubitelje Carnéjevih pretencioznejših filmov. Razočaral jih bo tudi film, posnet po njihovem okusu, *Julija ali ključ sanj* (*Juliette ou la Clef des Songes*, 1951) o zaporniku, ki sanjari (Gérard Philippe), z neprepričljivimi ekvilibriranji

med snom in resničnostjo, z vidnim in nedoživetim nadaljevanjem Jeana Cocteauja, od katerega je Carné prevzel scenografa in kostumografa Christiana Bérarda. Z dokončnim odstopom od stiliziranega filma in z odločitvijo za bolj znano oziroma popularnejšo literaturo in komercialnejši pristop je Carné leta 1953 režiral posodobljeno verzijo Zolajevega romana *Thèrese Raquin*, pri kateri je dogajanje prestavil iz Pariza v Lyon. Kot uspešna adaptacija, prepričljivo naturalističen, a tudi po zaslugi igre Simone Signoret je film Carnéju prinesel Srebrnega leva za režijo na festivalu v Benetkah. Naslednja dva filma pa sta bila očitno posneta s komercialno-populističnimi ambicijami. *Pariški zrak* (*L'Air de Paris*, 1954) je zadnje sodelovanje z Gabinom (kot boksarskim trenerjem) v vlogi, ki je igralcu prinesla nagrado v Benetkah, film *Dežela, iz katere prihajam* (*Le Pays d'où je viens*, 1956) pa je pomemben le kot prvi Carnéjev barvni film.

Prevaranti (*Les Tricheurs*, 1958), zadnji film, s katerim je Carné zbudil pozornost širše javnosti, nakazuje začetek režiserjevega novega tematskega cikla, usmeritev k tedaj zelo popularni problematiki mladine, problematiki, ki je v svetovnem filmu postavila v prvi plan pravkar ustvarjena mitologija ameriških »upornikov brez razloga«, britanskih »jeznih mladeničev«, na katero se navezuje tudi francoski film o tim. »blousons noirs« in nemški o »polmočnih« (*Halbstarke*). Carné se v **Prevarantih** ukvarja s tistim izrazito urbanim, bolje rečeno meščanskim slojem mladih, s tistim nihilističnim krogom, ki je sicer izobražen, a brez idej in želja, deziluzioniran, ki tudi mazohistično hlini ravnodušnost, prezira konvencije, v moralnosti pa vidi prikrivano zlaganost družbe. Z aktualnostjo tematike, zanimivostjo zgodbe, nenavadnimi prizori (npr. »igra resnice«) ter z nizom novih in privlačnih igralcev (Laurent Terzieff, Pascale Petit in v stranski vlogi Jean-Paul Belmondo) je film pritegnil izjemno veliko občinstva, toda pri večini kritike je doživel poraz. Starejši, konzervativnejši kritiki so film proglasili za amoralnega in pretirano pesimističnega, mlajši pa so ga obravnavali kot delo, osredotočeno na prikaz manjšega dela nove mladine, kot vzorec nepoznavanja problemov in mentalitete mlade generacije, kot videnje teh problemov v »starem ključu« (le cinéma de papa), z nasilno vneseno mitologijo poetičnega realizma. Po ostrini je izstopala kritika revije *Cahiers du cinéma*: bodoči režiserji novega vala so ob ugovorih glede pristopa k vsebini režijo razglasili za primer okostenelega pojmovanja filma, kakršen je prevladoval v francoski »neavtorski« kinematografiji. V obračunavanju s plehkostjo scenaristične kinematografije (cinéma d'adaptation) je bil Carné, čigar scenarist je bil renomirani Charles Spaak, sodelavec pri mnogih napadenih filmih (npr. A. Cayatta), najustreznejši cilj.

Kljub odklonilnemu sprejemu filma **Prevaranti**, kar je vplivalo na delno razvrstitev celotnega režiserjevega opusa, se je Carné še naprej loteval projektov z mladinsko tematiko. Toda tudi filma *Nikogaršnja zemlja* (*Terrain Vague*, 1960) in *Mladi volkovi* (*Les Jeunes Loups*, 1967) sta dobila negativne ocene, v glavnem z enako argumentacijo, toda nekoliko maj ostro: Carné je namreč že povsem odrinjen na rob. Nekaj več uspeha je imel z dvema kriminalkama, za kateri je scenarij napisal Jacques Sugurd: *Ptičje trave za ptičke* (*Du Mouron pour les Petits Oiseaux*, 1962) po črnem romanu (roman noir) Alberta Simonina in *Tri sobe na Manhattnu* (*Trois Chambres à Manhattan*, 1965) po romanu Georges Simenona — ta film je bil v njegovi

MARCEL CARNE

zadnji fazi delovanja najugodnejše sprejet. Družbeni drami **Morilci v imenu zakona** (*Les Assassins de l'Ordre*, 1971) in **Čudežni obisk** (*La Merveilleuse Visite*, 1973), čeprav nad povprečjem francoske produkcije, nista zbudili večje pozornosti. Objavil je spomine pod naslovom **Življenje ima lepe zobe** (*La Vie a Belles Dents*, Paris, 1975).

Carné je eden najbolj diskutabilnih režijskih osebnosti svetovnega filma. Med 1936 in 1946 so ga slavili kot vodilnega francoskega cineasta in tudi nasploh, od konca petdesetih let pa je doživljal nasprotovanja, ki so po intenzivnosti podobna tistim, ki jih je bil deležen William Wyler, a tudi Vittorio de Sica, z reperkusijami, ki veljajo ne le za njegov celoten opus, temveč za značaj francoskega filma v celoti.

Ne glede na oceno njegovega opusa in njegove ustvarjalnosti je neizpodbitno dejstvo, da Carné vsaj zaradi svojega vpliva v zgodovini filma zavzema trajno, »neizbrisno« mesto in to predvsem zaradi svoje vloge v smeri poetičnega realizma, nato pa — kar ni nepomembno — zaradi tistih svojih ambicij, ki so razširjale krog pretenzij filmske umetnosti.

V zgodovini filma predstavlja poetični realizem zelo pomemben člen v razvojni liniji, ki se začne s švedskim filmom, nadaljuje z nemškim *Kammerspiel* filmom in z ekspresionizmom ter se po tej francoski smeri kot prehodni vezi nadaljuje z ameriškim film noir, s francoskim novim valom in poljsko »črno serijo«. Te smeri, gibanja, tendence, najpogosteje označene (z izjemo poljskega filma) za izraz meščanske družbe v njenem kriznem stanju, se v različnih oblikah in stopnjah najbolj prepoznavajo po pesimizmu, fatalizmu, nezaupanju v vrednote obstoječe družbene in politične prakse, po psihologizmu, ki prevladuje nad sociologiziranjem, včasih pa tudi po posebni estetičnosti, torej, v glavnem po lastnostih, ki se kažejo kot nasprotje drugim, njim sočasnim usmeritvam filma.

Carné kot eden od tvorcev in eden najvidnejših predstavnikov poetičnega realizma je k tej globalni filmski usmeritvi pripomogel na več načinov. Ta francoska smer je vsekakor prva izmed smeri v zvočnem filmu, tako da njene distinktivne lastnosti oziroma vsebine začnejo kazati tudi verbalno. Glede tega je pri Carnéju čutiti nezadržno težnjo k intelektualizmu in kolikor že ji je načeloma moč oporekati in kolikor že je ta intelektualizem pri Carnéju lahko likom neprimeren in vsiljen, vendarle lahko predstavlja določeno filmsko ambicijo, določeno področje filmskih iskanj. Tej sferi intelektualnosti, zlasti izraženi skozi verbalno dimenzijo, pripadajo tudi nekatera izvirna zapažanja človekovih stanj in eksistencialnih dilem v razponu od melanholiije, osamljenosti, resignacije do vprašanja odnosa človeka do okolja, razmerja med življenjem in umetnostjo in smisla človekovega obstoja — same vsebine, ki jih je Carné tudi agresivno upodabljal.

Ta splet vsebin je v Carnéjevih filmih inkorporiran v specifične teme/motive francoskega poetičnega realizma, ki so obenem že tradicionalni motivi in vsebine v francoski književnosti in do neke mere tudi v francoskem filmu. Najprej je vsekakor treba omeniti prikaz in identifikacijo s prestopnikom (npr. Jean Valjean, Julien Sorel, Arsène Lupin, liki iz francoskih serij in nanizank), ta motiv pa je omogočil nov tip izražanja upora proti družbi, njenim sponam, institucijam in krivicam, z značajem tudi zelo izrazite anarhoidnosti, kakršno bo deloma nasledil le novi val.

K liku prestopnika, ki zna prerasti tudi v idealizacijo,



VRATA NOČI (1946)

spada še pripovedna poteza ali motiv, ki je zelo tipičen za poetični realizem, namreč motiv bega — bodisi obupanega bega pred zakonom, bodisi bega od »resničnosti« in celo od samega sebe. Carnéjevski beg nikdar nima lagodnih obeležij (kot v nekaterih Renoirovih, Truffautovih, Tatijevih in Tavernierovih filmih), končen je tako kot na primer, v nekaterih Godardovih filmih. Lik carnéjevskega begunca sta v britanski kinematografiji prevzela Carol Reed in Robert Hamner, v Franciji pa so ga mnogi dobesedno posnemali (npr. René Clément v *Zidovih Malapage*).

Tretji motiv/vsebina je izguba zaupanja v bližnje. Zaznamo ga že pri Renoira, pri Carnéju pa se radikalizira v filmu *Dan se dviga*, ni pa mogoče ugotoviti povoda zanj: je nezaupanje do bližnjih pogojeno s fatalizmom, z resignacijo ali pa ta ti dva vzrok nemožnosti zaupanja. Seveda je s tem motivom v nekaterih Carnéjevih filmih povezano sovraštvo do žensk, kar skuša režiser ponekod zanikati z idealiziranjem žensk. V vsakem primeru pa je ženska za moškega usodna. Vsi ti vidiki izločanja iz okolja, tudi sovraštvo do žensk, so prisotni v ameriškem film noiru in v novem valu, v slednjem vse do oponašanja.

Nasprotje posameznik-okolje v takšni carnéjevski zoperstavitvi srečamo le še pri Duvivieru. Četrti motiv, globoko povezan z avtorjevo resignacijo, pa so »pravila igre« (po naslovu Renoirovega filma). Družbeno življenje poteka po pravilih, ki so podobna pravilom igre in kdor jih ne spoštuje, mora nujno izgubiti. Ta motiv je impliciten v številnih Carnéjevih filmih, morda najbolj neposredno izražen v *Otrocih galerije*, vendar moramo pripomniti, da Carné pomena teh pravil ni zmožen obvladati s »filozofskim mirom« kakega Renoira. Vsi omenjeni motivi, ki sta jih kasneje prevzela tudi novi val in ameriški film noir, so v tridesetih letih prisotni tudi pri Jeanu Renoiru, ki ga velja omeniti tudi zategadelj, ker je bilo konec petdesetih pogosto slišati diskusije/primerjave teh dveh režiserjev in to na Carnéjev rovaš. Lahko je preveriti, da se Carné pri obravnavanju omenjenih motivov opira predvsem na psihologiziranje, medtem ko Renoir vzpostavlja ravnotežje med psihološkim in družbenopolitičnim. In prav ta Carnéjev psihologizem je lahko eden izmed ključev za poglobljanje v omejitve njegovih filmov, za odkrivanje vzrokov krčev, pretiravanj, občasnega pomanjkanja humorja, včasih tudi poenostavljenosti likov. Carnéjev psihologizem je povezan z njegovim intelektualizmom nekoliko elitističnega tipa, nezadovoljnega z vsakdanjo pojavnostjo, a tudi zgroženega nad vprašanji materialne narave. Sublimacija realnosti se dogaja v zavesti izoliranega posameznika, zategadelj se odnos do resničnosti nagiba k prestopu, to ekscesno obnašanje pa deluje kot nagonsko, a brez občutka za zolajevsko ali renoirovsko naturalističnost.

Carnéjev intelektualizem, ki se odraža tudi skozi apologijo individualizma in povečevanje samotarstva, ima svojevrsten pendant tudi na formalni ravni, v literarnosti in stilizacijski naravi njegovih filmov. Pri Carnéju so to hkrati glavne oznake specifičnosti njegovega sloga, saj ni moč govoriti o kakih posebnostih v montaži, v parametrih kadrov in podobno. S temi literarnimi in stilizacijskimi značilnostmi (v fotografiji, scenografiji, igri) so se pojavile tudi deloma zgrešene trditve, da je Carnéjev »forte« v stvaritvah, ki so jih takorekoč izsilili sodelavci, prihajajoči iz drugih umetnosti (pesnik Prévert, scenograf Trauner, skladatelj Jaubert — Carnéjeva ekipa). Carné je namreč vedel, koga je treba zbrati, večina zbranih (celo nekateri »naturščiki«, da ne govorimo o »gledaliških« igralcih) pa je prav v njegovih filmih pokazala največ, kar zmore. Vse je, podobno kot v »primeru« de Sica — Zavattini po vojni, navdihoval trenutek zanosa, ki lahko povzroči stanje občutka hkratnega zmagoslavja (Ljudske fronte) in poraza (ki je v prihajajoči vojni neizbežen). Carnéjevo zbiranje takšnih talentov ima svoje korenine tudi v tradiciji francoskega filma, ki se začne že z delovanjem skupine *Film d'Art* (1907/8), torej ne samo v njegovem osebnem intelektualizmu, v tradiciji prizadevanj ustvariti dela, ki jih bo moč vzporejati s tistimi iz starejših in »uglednejših« umetnosti. Negotovo pot teh prizadevanj je iskati prav v stilizaciji ali zavestnemu prevzemanju elementov drugih umetnosti, Carné pa je v svojih najboljših delih znal taka prevzemanja spremeniti v odliko. Ko je navdih zmanjkalo in ko so časi postali nenaklonjeni tej vrsti filmov, se je Carné začel otresati te popotnice in tedaj so njegovi filmi postali brezosebni, pokazale pa so se tudi meje dosega predhodnih njegovih stvaritev.

ANTE PETERLIČ

PREVEDEL: BRANE KOVIČ

KEKČEVE UKANE

S **Kekcem** — z vsemi tremi **Kekci** — se težave začnejo v hipu, ko ga imate za otroški film: Kekec je pač mali sadist, ki brije norce iz napol psihopatskih kreatur in jim mimogrede uničuje tudi domove, ali natančneje, prisili jih, da si dom zažgejo celo same. Vendar **Kekec** kot otroški film ni slaba ideja: če bi lahko rekli, da v filmih dozorevanja, otroški filmi pa so prav del te mašine, otrok (ali pa najstnik) dozori zato, ker prekorači neko mitsko ali pa ritualno mejo (v Reinerjevem filmu **Stand by Me** otroci najdejo truplo, v Ranflov **Ljubezni** otroka predelata vojna in prvi spolni odnos), potem bi morali reči, da Kekec prav zato, ker prekorači vse mitske in ritualne meje, ne dozori — to, da je za sabo pustil pravi mali lokalni holokavst, ga ne spremeni, to da se po holokavstu v dolino vedno vrne z isto pesmijo, pa ga naredi za predhodnika Ridleyevega dečka iz filma **The Reflecting Skin**, ki mu ne preostane drugega, kot da ves čas le gleda, kako mu miti, kombinacije sadistične nostalgije in voyeurističnega *conditionnel preludique*, žrejo in goltajo zrcala, celo do te mere, da postane utelešenje paradoksnega narcisa, neznosne figure, ki se ne vidi, in da pri osmih letih ugotovi, da so vsi njegovi prijatelji že mrtvi. Kekec je prav to — narcis, ki se ne vidi. Mar ne preganja tete Pehte prav zato, ker je zvarila napoj, ki slepcem vrača vid? Na Pehti in Bedancu je pogled, na Kekcu je pač glas — navsezadnje, mar Bedanca ne »užene v kozji rog« prav z glasom, z impersoniranjem sove, z dejstvom, da se v temi ne vidi, potemtakem s potlačitvijo in eliminacijo pogleda? Kekec ni le narcis, ki se ne vidi, ampak tudi narcis, ki pogleda ne prenese. In dalje, Kekec ni le predhodnik tistih filmskih otrok, ki jih je paraliziral pogled (**Empire of the Sun**, **The Reflecting Skin**, **Lady in White**), ampak tudi evforični predhodnik junakov, kakršne utelešajo tako različne figure kot, denimo, James Bond v kateremkoli telesu, Dirty Harry in Steven Seagal. Tako kot Kekec se da tudi James Bond prostovoljno zapreti v nasprotnikov dom, tako kot Kekec se tudi James Bond ves čas zanaša na moč čiste improvizacije (za Bondovega nasprotnika nevidni gadget postane pri Kekcu nevidni glas), znanost pa prepusti nasprotniku, tako kot Kekčev se tudi Bondov nasprotnik ne spomni več, zakaj ga ljudje sovražijo, tako kot Kekc se tudi Bond ne spomni več, zakaj njegovega nasprotnika ljudje sovražijo, in tako kot Kekec tudi James Bond nasprotnikov dom na koncu zravna z zemljo. Kekec je naposled zrasel.



AANIMA

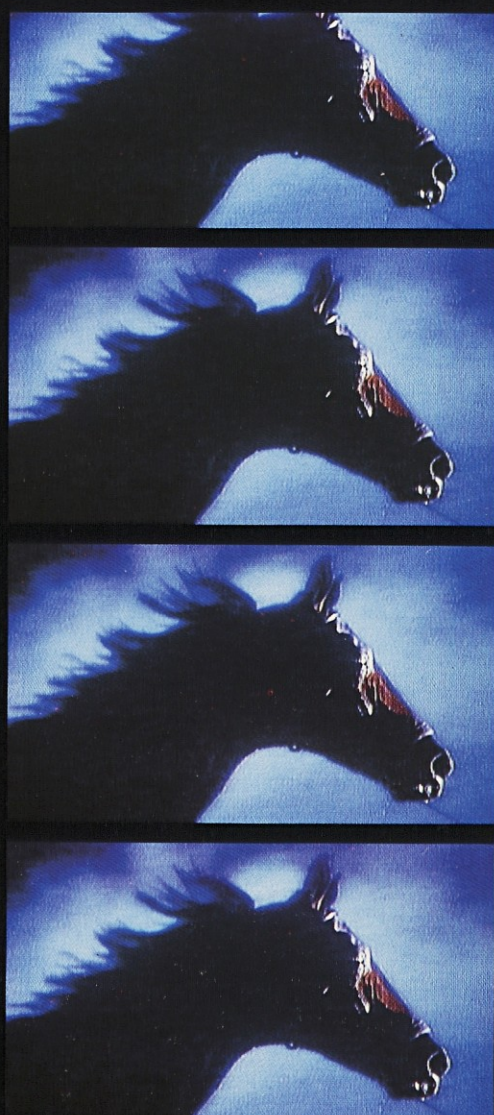
PONOSNO PREDSTAVLJA
TRI PRISPEVKE K ZGODOVINI ŽANRA



GOSPODINJSKO
FANTASTIČNI
THRILLER



GASTRONOMSKA
MELODRAMA



EKOLOŠKI
WESTERN

NAŠI FILMI IMAJO DUŠO

AANIMA

ATELJE ZA ANIMACIJO, FILM
IN TRŽNE KOMUNIKACIJE
61000 LJUBLJANA, ŠTUDENTOVSKA 2,
TELEFON, FAX 061 310 028

