

revija za  
film in televizijo

# EKRAN

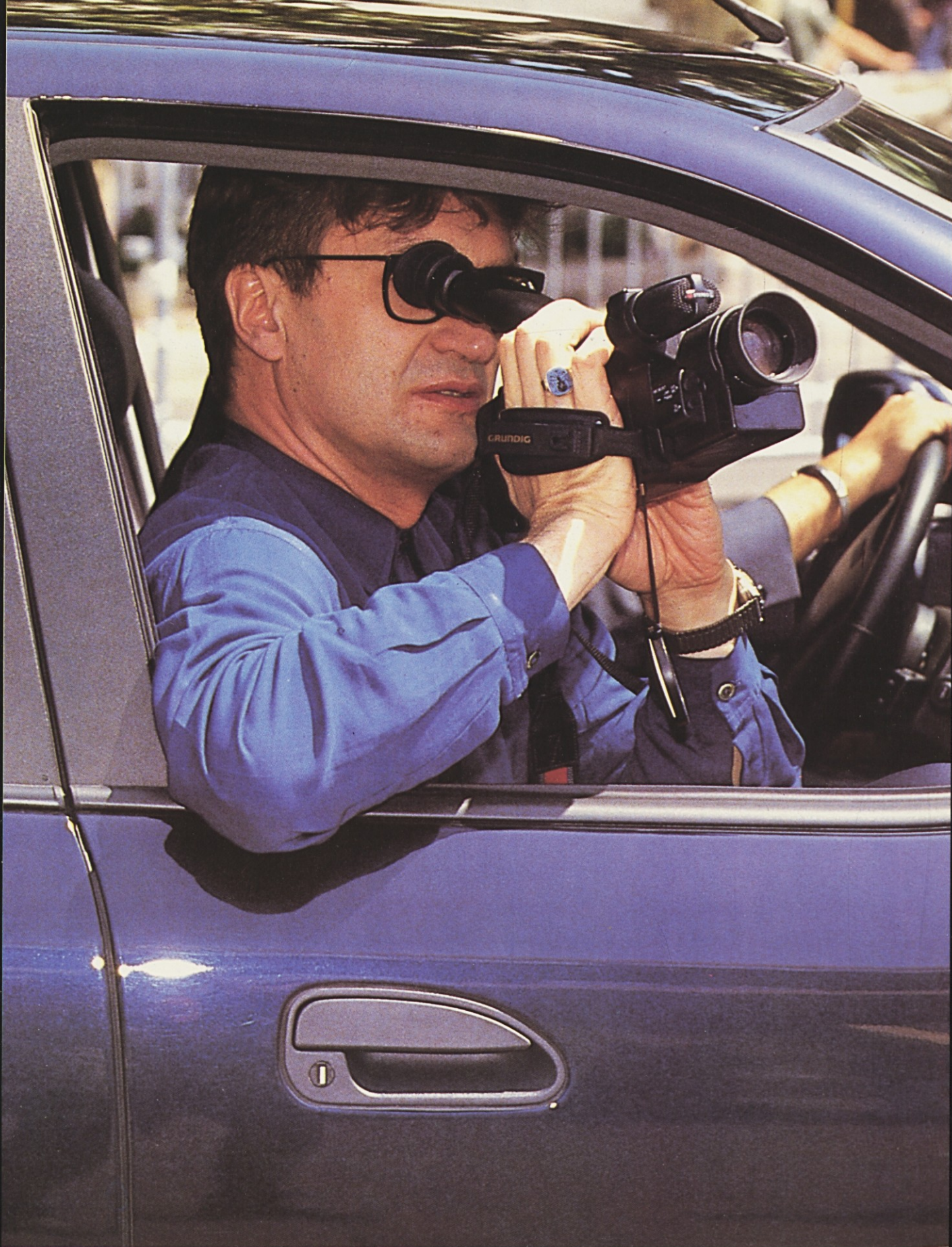
VOL. 17  
LETNIK XXIX  
JUNI  
JULIJ  
1992  
150 SLT



45

CANNES  
1992

EKIPA FILMA  
HOWARDS  
END



**RENAULT**



URADNA VOZILA FESTIVALA CANNES 1992 **RENAULT**



**EKRAN****REVIJA ZA FILM  
IN TELEVIZIJO**junij-julij 92 (št. 6-7)  
vol. 17  
letnik XXIX  
cena 1.50 SLT  
(200 CRD; 4 DEM)**ustanovitelj in izdajatelj**  
Zveza kulturnih organizacij Slovenije**sofinancira**  
Ministrstvo za kulturo Republike  
Slovenije**glavni urednik**  
Stojan Pelko**odgovorni urednik**  
Miha Zadnikar**uredništvo**  
Vasja Bibič, Silvan Furlan,  
Janez Rakušček, Marcel Štefančič jr.,  
Zdenko Vrdlovec**uredniški kolegij**  
Jože Dolmark, Viktor Konjar,  
Bojan Kavčič, Bogdan Lešnik,  
Leon Magdalenc, Matjaž Zajec**stalni sodelavci**  
Igor Kernel, Tomaž Kržičnik, Luka  
Novak, Nebojša Paikić, Janez  
Strehovec, Melita Zajc**urednik publikacij**  
Marcel Štefančič, jr.**poslovna sekretarka**  
Cvetka Flakus**oblikovanje**  
Miljenko Licul, Studio Znak  
in Peter Žebre**lektorica**  
Inge Pangos**računalniška priprava**  
Ada graf d.o.o., Janez Žibert**tisk**  
Tiskarna Ljubljana**naslov uredništva**  
Ulica talcev 6/II, p.p. 14, 61104  
Ljubljana, tel. (061) 318-353**stiki s sodelavci in naročniki**  
vsak delovnik od 10. do 13. ure**naročnina**  
celoletna naročnina 1.000,00 SLT**žiro račun**  
50101-678-47478  
Zveza kulturnih organizacij  
Slovenije, Kidričeva 5, Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne vračamo

**foto na naslovnici**  
Diego Andres GomezPo mnenju Ministrstva za kulturo št.  
415-42/92 se zaračunava 5%  
prometni davek od proizvodov,  
tarifna št. 3, 13. čl. (Ur. list RS 4/92).**3 UVODNIK**

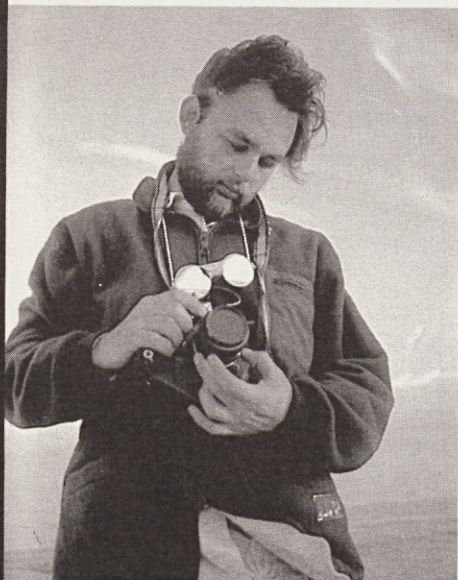
Stojan Pelko

**4 DESET NAJBOJŠIH,  
DA O DRUGIH NITI NE  
GOVORIMO**Luka Novak *Basic Instinct*  
Zdenko Vrdlovec *Luna Park*  
Marcel Štefančič, jr. *The Player*  
Silvan Furlan *Howards End*  
Zdenko Vrdlovec *Preprosti ljudje*  
Stojan Pelko *Potovanje*  
Marcel Štefančič, jr. *Somrak dolgega dne*  
Marcel Štefančič, jr. *Pokvarjeni poročnik*  
Silvan Furlan *Tat otrok*  
Stojan Pelko *Leolo***24 E-PROJEKCIJA**Zoran Smiljanič *Hotel California, Cannes***26 INTERVJUJI**Fernando Solanas/Stojan Pelko *Izumitelj poti*  
Giovanni Amelio/Silvan Furlan *Utopična drugačnost*  
Peter Weller/Dinko Tucaković *Epistolarni karakter*  
Joe Pesci/Sanja Muzaferija *Znanec iz sosednje ulice***38 PREDAVANJE**Wim Wenders *Visoka šola pogledov***40 ESEJI**Zdenko Vrdlovec *Cassavetesova Premiera*  
Silvan Furlan *R. W. F. – Komedijant in mučenik*  
Lorenzo Codelli *Štirideset let revije Positif***44 DNEVNIK**Vinči Vogue Anžlovar *Cannes Daily***46 REPORTAŽA**Vasja Bibič *Go to the Beach and Enjoy Yourself***48 FOTO-REPORTAŽA**Diego Andres Gomez *Faces & Shadows***To številko posvečamo  
Ivu Štandekerju.**

138881

**TROMATIČNA IZKUŠNJA**  
MARCEL ŠTEFANČIČ, JR. V DRUŽBI S  
TROMATIČNIMI MONSTRUMI IN S  
PREDSTAVNIKOM TROMA INC. ZA VZHODNO  
EVROPO, GOSPODOM ŠASKOM  
DJURASEVICEM

**DO KONCA SVETA**  
ZA SREČANJE Z MOJSTROM NI BILO  
TREBA ITI DO KONCA SVETA —  
ZADOSTOVALO JE BITI V CANNESU.  
»I KNOW EKRAŃ«, JE ODGOVORIL  
WIM WENDERS.



**EL VIAJE**  
OBE ZGORNJI FOTOGRAFIJI STA  
— TAKO KOT VSE DRUGE »ŽIVE«  
FOTOGRAFIJE V TEJ ŠTEVILKI — DELO  
DIEGA ANDRESA GOMEZA. SREDI  
SOLANASOVE PATAGONIJE GA JE  
UJEL OBJEKTIV MARKA MODICA.

**HABITUÉS**  
ZDENKO VRDLovec IN SILVAN  
FURLAN STA ŽE STARA ZNANCA  
CANNESKEGA FESTIVALA. NA  
FOTOGRAFIJI STOJANA PELKA  
NABIRATA MOČI V EVROPSKEM  
PAVILJONU.

**DESET EKRAŃOVH NAJ**

- NAJBOJŠI FILM: **HOWARDS END**
- NAJBOJŠI REŽISER: **JAMES IVORY** (HOWARDS END)
- NAJBOJŠI IGRALEC: **HARVEY KEITEL** (BAD LIETEUNANT, RESERVOIR DOGS)
- NAJBOJŠA IGRAJKA: **MARCIA GAY HARDEN** (CRUSH)
- ZLATA KAMERA ZA NAJBOJŠI PRVENEc: **JOHN TURTURRO** (MAC)
- NAGRADA 45. FESTIVALA: **GIANNI AMELIO** (IL LADRO DI BAMBINI)
- ZLATI EKRAŃ: **SIMPLE MEN** (HAL HARTLEY)
- NAJSLABŠI FILM: **LA SENTINELLE** (ARNAUD DESPLECHIN)
- NAJLEPŠI PRIZOR: BRANJE KNJIGE OB HIADILNIKU V FILMU **LEOLO**
- NAJBOJŠI NEUMEN PRIZOR: SEX NA BALONU V FILMU **MAP OF THE HUMAN HEART**

**URADNE NAGRADe**

- ZLATA PALMA: **NAJBOJŠI NAMENI** (BILLE AUGUST)
- VELIKA NAGRADA ŽIRIJE: **GIANNI AMELIO** (IL LADRO DI BAMBINI)
- NAGRADA OB 45. LETNICI FESTIVALA: **JAMES IVORY** (HOWARDS END)
- NAGRADA ZA REŽIJO: **ROBERT ALTMAN** (THE PLAYER)
- NAGRADA ZA ŽENSKO VLOGO: **PERNILLA AUGUST** (NAJBOJŠI NAMENI)
- NAGRADA ZA MOŠKO VLOGO: **TIM ROBBINS** (THE PLAYER)
- NAGRADA ŽIRIJE: EX AEGUO **SAMOSTOJNO ŽIVLJENJE** (VITAJIJ KANEVSKI) IN **EL SOL DEL MEMBRILLO** (VICTOR ERICE)
- ZLATA KAMERA: **JOHN TURTURRO** (MAC)
- NAGRADA ZA TEHNIČNE DOSEŽKE: **POTOVANJE** (FERNANDO SOLANAS)

# UVOD

# NIK

*akorkoli obrnete, Cannes ostaja največji svetovni filmski festival. Res je, da so bili filmi v povprečju zanič, da je bilo preveč novinarjev in da je bilo zapovrh še pasje vroče — a se vendar nikjer in nikoli na kvadratnem kilometru morske obale ne gnete toliko zvezd, na kvadratnem metru kinematografskega platna pa toliko filmov. Zato je cela poletna številka EKRANA posvečena letošnjemu festivalu, petinštiridesetemu po vrsti.*

*In imamo vam kaj pokazati!*

*Marcel Štefančič, jr. in Zdenko Vrdlovec sta si ogledala dobesedno vse, kar bi vas utegnilo zanimati; Silvan Furlan in Stojan Pelko sta med projekcijami pred Ekranov mikrofon zvabila dva vodilna auteurja letošnjega Cannesja, Giannija Amelia in Fernanda Solanasa; svoj izbor je iz Trsta v rekordnem času faksiral Lorenzo Codelli; Vasja Bibič si je med nakupovanjem na Marchéju beležil najzanimivejše cifre; Vinči Vogue Anžlovar je posebej za EKRAN strnil svoje world-sales-party-cruising vtise; Sanja Muzafertija in Dinko Tucaković sta na Croisetti zasačila dva velika igralska intelektualca, Joea Pescija in Petra Wellerja; vse skupaj pa je s svojimi silnimi fotografskimi aparati (in v obveznem večernem smokingu!) spremljal Diego Andres Gomez.*

*In kot bi še ne bilo dovolj, smo po vrnitvi v Ljubljano za nameček konzultirali še strokovnjaka za bazične instinkte Luko Novaka, Zorana Smiljaniča pa prosili, da je za eno popoldne redizajniral hotel Carlton, v katerega bomo avtorji in bralci EKRANA s skupnimi močmi naselili 100 canneskih VIP.*

*P.S.*

*Novi Renaultov model Safrane je bil uradno vozilo letošnjega festivala. Ker je Cannes dejansko drag kot žefran, bi se letošnjega festivala ne mogli udeležiti brez izdatne podpore Revoza iz Novega mesta. Zato se ob tej priložnosti še enkrat iskreno zahvaljujemo.*



45

# CANNES'92

## 7. MAJ

Imamo vsi radi filme, ki neposredno vplivajo na naše telo? Take, ki ne dražijo samo čutil, ampak sproščajo nagone? Tiste bazične, namreč. Ja. Vsi imamo radi seks, vsi smo nagnjeni k alkoholu in žurom, vsi vsaj na tihem sovražno in v svojem najglobljem bistvu smo vsi epohalno perverzni - skratka, kot se reče, vsi smo pod kožo krvavi.

Problem je bil tale: kako narediti skrajno perverzen in brutalen psihotriler, ne da bi prestopili meja verjetnosti in normalnosti in ne da bi pri tem svoje fantazme prenesli na kako marginalno skupino. S tem, kako sproščati, zavirati in v končni fazi kontrolirati vse nagone tega sveta, se filmska industrija ukvarja že zelo dolgo, ampak nikoli ji popolnoma ne uspe. Mogoče je to sploh cilj vsakega človeškega početja: tako precizno stimulirati psiho radovednih občanov, da potem ne morejo več brez stimulusa - in verjamejo, da stimulacija lahko pride le od zunaj, od nekoga drugega. Ko so v igri banalni nagoni, se celo Zahodna ljudstva še nekako znajdejo brez ekrana. Ljubezen in sovraštvo, hrana in pijača, take zadeve so še kar naravne, učimo se jih brzdati, racionaliziramo jih tudi lahko, edino, kar je malo težje, je njihovo usklajevanje. Kajti očitno je, da *ratio* vsega tega - kadar gre zares - ne more koordinirati: nagoni so v človeku podvrženi neki destruktivni sili, nekemu podzavestnemu mračnjaštvu, ki se mu reče perverznost. Ta je menda mati našega početja in po svetu se gonimo zato, ker povsod vidimo prekleto slastne, umazane, astralne in predvsem erotične povezave med dogodki, premiki in dotiki. In vsakemu poštenemu umetniku je glavna preokupacija, da bi prodril v podzavest, da bi razkril te *correspondances*.

Gledalci čakajo na naslado, seveda. V osemdesetih letih so bili prepričani, da živijo v nekakšni dekadenci in da je v zraku razvrat posebne vrste. Kulturni filmi, kot sta bila **Devet tednov in pol** ter **Modri žamet**, so že nakazovali tendenco k razpadanju človeških odnosov. Zdelo se je, kot da bo šlo samo še bolj v ekstrem. In je tudi šlo.

4 Pri filmu **Basic Instinct** imaš občutek, da je skušal Verhoeven (**Robocop**, **Total Recall**) stanje dekadence predstaviti kot *fait accompli*, ki ima zdaj že vidne posledice. Poglejmo, kaj se je zraslo. Zgodba niti ni tako komplicirana, kot bi se komu na koncu filma lahko zdelo. Michael Douglas je detektiv iz San Francisca, ki je nekoč - baje v

## BASIC INSTINCT

režija: Paul Verhoeven,  
scenarij: Joe Eszterhas,  
fotografija: Jan De Bont,  
glasba: Jerry Goldsmith,  
igrajo: Michael Douglas, Sharon Stone, George Dzundza, Jeanne Tripplehorn,  
producent: Carolco, Studio Canal +, ZDA, 1992, 2h 08.

samoobrambi - ubil nekaj turistov. Zdaj raziskuje brutalno-pokvarjeni umor - vemo samo, da je ženska umorila moškega. Osumljena je romanopisna milijonarka Sharon Stone, ki je z umorjenim občasno snifala koko in ga privezovala na posteljo. Ta ženska je med drugim napisala roman, v katerem je opisan prav takšen umor, kot ga vidimo na začetku filma, v času preiskave pa kot po naključju dela na knjigi, v kateri si je za model glavnega junaka izbrala detektiva Douglasa. Zato o njem ve vse in ga sčasoma tako razdraži, da bi tudi on rad izvedel kaj več. Takole mu pove o svoji knjigi: »*This detective falls for the wrong woman. - And what happens? - She kills him.*« Katera je napačna, se ne ve. Michael Douglas ima namreč tudi bivšo ljubico, psihologinjo, ki prav tako dela na policiji in za katero ne ve, da je nekoč s fatalno romanopisko drgnila rjuhe na Berkeleyju. Ampak tudi romanopiska ima ljubico, ta pa je ljubosumna na moške in gospodarica ji včasih zaukaže, naj gleda, kako jo obdeluje zaljubljeni detektiv. Pravici je na koncu sicer zadoščeno, gledalcem pa ne - film

se izteče s patetičnim (in odvečnim) obratom. Ne ve se, kdo kolje. Zato pa toliko bolje - kako.

Osnovni element v filmu **Basic Instinct** je tako imenovani *ice-pick*, neke vrste izvijač, ki se ga uporablja za sekane ledu, ki gre potem v drinke. Ni potrebno posebej poudarjati, da Sharon Stone ves čas pije (ampak še najraje ima viski s koko) in umetelno sekla led. *Ice-pick* pa se uporablja tudi za erotično mesarjenje: ženska sedi na moškem, doživi orgazem, pograbi »ledolomilec« in na sto koncih preluknja partnerja (vse zelo detajlno). In tako naprej. Pripraviti se je treba še na skrajno opolzke dialoge, na ženske »spodaj brez«, na nekaj lezbijštva, na vulgarne poglede, pa tudi tradicionalno polposilstvo ob steni ne umanjka.

Nihče se torej ne bo čudil, da so v Ameriki prišli na svoj račun »moralisti«. Tistih petdeset sekund, ki bi jih pretresle, zdaj lahko gledajo samo ameriški cenzorji in Evropejci (*some sex here, some drugs there - murder everywhere*). In zato je **Basic Instinct** napolnil časopise, še precej preden so z njim otvorili Cannes. Vendar je odškrnjena

minutka samo še tisti *touch*, ki naredi reklamo in nič ne spremeni: film nikakor ne more izgubiti svojega perverzno-prašičjega značaja. In ta zadane.

**Basic Instinct** je eden tistih filmov, med katerim te ves čas matra, da bi si prižgal cigareto in spil liter viskija. Milo rečeno. Poleg tega ti postane jasno, da bodo imeli cenzorji odslej vedno težje delo, ker je dekadenca postala minimalistična, v izbranih trenutkih pa ostra kot omenjeni *ice-pick*. Ljudje to rabijo, preveč so se navadili na bolne in umetne odnose iz osemdesetih let, da bi jim bil v devetdesetih dovolj orgazem s koko. Nekdo jih mora potem še zaklati. Kajpak, kdo bi jim znal to bolje pojasniti od fikcije, ki lahko postane realnost za vsakim vogalom. Zanimivo je, da nimamo več opravka s hladnimi razmerji iz loftov: vse osebe filma **Basic Instinct** so živa strast - pri izživljanju najglobljih perverzij jih nihče več ne omejuje. Nekaj se spreminja, morda tudi zavest, kajti silo travm je mogoče videti kar pri belem dnevu. Mogoče se je kavč spremenil v amfiteater.

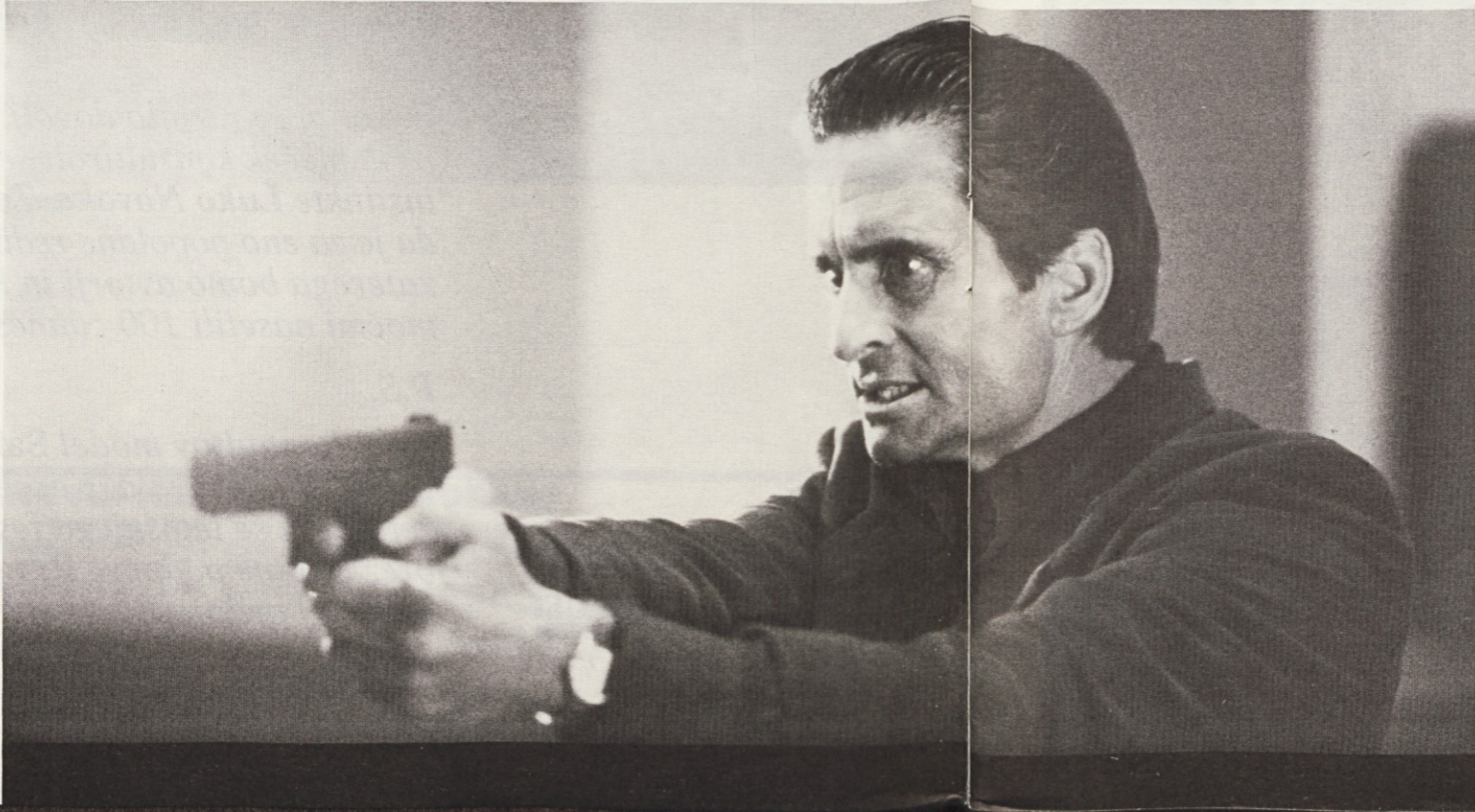
LUKA NOVAK



## SEKS NA FILMU

V filmu **The Player** imate tale seksualni paradoks: ko Greta Scacchi in Tim Robbins ne seksata, pokaže kamera Greto Scacchi golo - ko pa seksata, kamera golote ne pokaže (zadovolji se zgolj z obrazoma). Čisti porno-efekt - spomnite se le porniča **Strasti**, v katerem ljubimca cel film seksata gola, ko pa se na koncu po dolgi odisejadi vendarle spet najmeta & ko pričakujemo seks-ki-bo-končal-vse-sekse, ostaneta oblečena (objem dveh oblečenih ljubimcev je po vsem tem pač pravi klimaks). Seks na filmu je učinkovit le takrat, ko funkcionira kot grozljivka: tam, kjer bi se moralo kaj zgoditi, se ne zgodi nič, tam, kjer se ne bi smelo zgoditi nič, se zgodi vse, navsezdanje, psihopatski Jason Vorhees v **Petkih trinajstega** svoje žrtve najraje mesari prav sredi spolnega akta. V filmu **Basic Instinct**, tem zadnjem tangu v San Franciscu, se zgodi prav to: ko bi moral moški žensko ubiti, jo porine, ko bi jo moral poriniti, jo ubije. Mike **Kiss Me Deadly Hammer** je to počel že v bolj paranoičnih petdesetih, spomnite se le romana in kasnejšega filma **I, the Jury**, James Bond pa je to itak znal najboljše: žensko, za katero je vedel, da je le agentka njegovega največjega sovražnika, je vedno spravil najprej v posteljo, potem pa jo je sadistično odstrelil. Ko v filmu ženska da, dvakrat da.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.



## LUNA PARK

scenarij in režija: Pavel Lungin,  
 fotografija: Denis Evstignejev,  
 glasba: Isaac Schwartz,  
 igrajo: Oleg Borisov, Andrej Gutin, Natalija Jegorova, Nona Mordjukova, Mihael Golubovič,  
 producent: IMA Films, L. Productions, C.B. 2000, Rusija/Francija, 1992, 1h 50.

mentarec o gulagu s podnaslovom *Skri-  
vnost sreče*).

**Luna park** je vsekakor neka ponovitev moškega »para« iz **Taksi bluesa**, toda ponovitev z razliko, ki jo je prinesel padec režima, t. j. konec komunizma v SZ in obenem konec same SZ. **Luna park**, ki sta ga producirala Georges Benayoun in Paul Rosenberg, je torej postkomunistična Rusija, ki je v Lunginovi viziji po-

polnoma kaotična dežela, vržena v divji vrtinec lastne praznine - takšna praznina, odsotnost vsakršnega temelja in veziva, je kajpada dobra podlaga za razne fundamentalizme, in Lunginov protagonist je prav predstavnik neke nove, »čiste« rase - imenujejo se »Čistilci« -, ki bi še kakšno leto prej lahko bila vzorna socialistična mladina, zdaj pa je njen svetel lik Schwarzenegger in njene

Lunginov **Taksi blues** (1990, v produkciji Marina Karmitza), s katerim je v Cannesu osvojil zlato palmo za režijo, je bil seveda neke vrste sovjetska (tedaj res še sovjetska) verzija Scorsesejeve zlate palme **Taksist** (1977), točneje, verzija, ki je ne le implicirala, marveč se je prav realizirala šele v njegovem drugem filmu, v **Luna parku**, kjer bi »čistilci« lahko bili potomci tako Lunginovega kot Scorsesejevega taksista. Travis (Robert de Niro) je lahko živel samo ponoči, in nočni New York, kakor ga je videl skozi avtomobilsko šipo ali prevažal na zadnjem sedežu, se mu je zagabil, tako da se je preoblekel v ritualnega vojščaka ali »angela pokončevalca«, zaščitnika mladoletnih prostitutk in narkomank. Lunginova nočna Moskva je v primerjavi s Scorsesejevim New Yorkom seveda prava urbana puščava s širokimi in praznimi ulicami, ki pa jim komunistična neonska ikonografija vendarle daje domala »nadrealistično« ali »bladerunnersko« atmosfero. Moskva *by night* živi pusta in neobljudena v neonskem soju komunističnih parol in ikon, kar pomeni, da na teh nočnih ulicah ni videti nič tistega, kar je tako iztirilo scorsesejskega taksista. Pa vendar je tudi Lunginov taksist na neki način produkt teh ulic ali, bolje, produkt komunističnih parol in ikon, ki ga dan in noč gledajo skozi avtomobilsko šipo, ali, še bolje, pervertirani produkt teh parol in ikon, se pravi, subjekt, v katerem komunistična ideologija uživa na način »vsakdanjega fašizma« (Lunginov izraz). Kajpada tak subjekt še ne ve, v čem je njegov užitek, dokler ne sreča drugega, t. j. tega pijanega saksofonista, »dekadentnega« umetnika, ki je v taksistovih očeh vreden prezira prav kot »spaka« sovjetskega državljana. A če že ni »spaka«, je »dekadentni« umetnik vsekakor slabič - ne zato, ker taksist iz njega naredi svojega sužnja, marveč, ker je to njegovo suženjstvo tudi prostovoljno, pri čemer saksofonistov materialni dolg taksistu samo prevaja njegovo spiritualno »zadolženost« ali, bolje, zasvojenost z bolešno, nepredvidljivo in mesijansko »rusko dušo«. Ta ruski umetnik definitivno ni disident ali pa ima Lungin precej sarkastično mnenje o sovjetskih oporečnikih. Na koncu **Luna parka** oče in sin kar »na slepo« sedeta na neki vlak, ki pa ne pelje nikamor drugam kot v neko sibirsko mesto, se pravi, kot da bi ruskega človeka »nezavedno« vleklo v to gulaško območje: tako je njuna vožnja z vlakom proti Sibiriji prikazana prav kot izhod iz »labirinta« moskovske noči, v splošnih planih očarljivih naravnih pejsažev, ki se odpirajo proti neki »svetli in neznani« točki (Lungin je med svojim prvim in drugim igranim filmom, torej med **Taksi bluesom** in **Luna parkom**, za Francoze posnel tudi doku-



# OLEG BORISOV

V filmu *Luna Park* Pavla Lungina, režiserja, ki daje svojim filmom zahodu razumljive naslove (pred dvema letoma *Taxi Blues*) & reference (pred dvema letoma približno *Taxi Driver*, zdaj približno Corman), se že takoj na začetku soočimo z ruskim, očitno postkomunističnim street-gangom, ki je že skoraj religiozno obseden s kultom Arnolda Schwarzeneggerja, kakor ga je videla predvsem *Rdeča vročica*, celo njihov apokaliptični bodybuilding poteka v underground & noir savni, na las podobni tisti iz *Rdeče vročice*. In Oleg Borisov je bodybuilderski & razbijaški junak tega filma, v katerem kot vodja zelo militantnega antisemitskega street-ganga nenadoma ugotovi, da je tudi sam v resnici Žid, ali z drugimi besedami, Schwarzenegger iz *Rdeče vročice* je najprej sredi Cormanovih *Hell's Angels*, potem pa odskoči v Reitmanova *Dvojčka* (iskanje prednikov) - le da se ne šali in da namesto matere išče izgubljenega očeta. *Ma Borisov kaj možnosti? Tako kot je njegov oče le disident, ki piše režimske himne, je tudi on sam le underground upornik, ki časti desne, celo režimske kulte, kakršna sta, denimo, ekstremni nacionalizem & patološka identifikacija s Schwarzeneggerjem - kakršen oče, takšen sin. Je Schwarzenegger režimski kult? Rdečo vročico (Walter Hill) so pred nekaj leti propagirali kot prvi hollywoodski film, ki so ga posneli v Rusiji;*

mišice napenja moč nacionalizma in fašistoidnega znašanja nad Židi, homoseksualci itn. Uvodna sekvenca *Luna parka* je tako radikalno drugačna od tiste v *Taksi bluesu*: tu ni več pustih moskovskih avenij s komunističnimi ikonami, marveč je videti, kot da so te ikone oživele in podivjale, ko so izgubile svoj »referenčni okvir«. *Luna park* se prične tako, kot da ga ne bi producirali Francozi, temveč Američani, se spravi, s silovitim spopadom dveh gangov. Toda film je režiral Rus (oziroma ruski Žid), kar pomeni, da sta ta ganga tudi dovolj paradigmatična ali »metaforična«: nasproti si stojijo do pasu goli in besni mladci pod rusko zastavo ter usnjeni motoristi, neke vrste *hells angels*, se pravi, da že sama ikonografija evocira staro ideološko nasprotje (naj bo povzeto kar s kraticama SZ/ZDA), toda prav ta »referenčni okvir« je razpadel in prepuštil mesto »patološkemu partikularizmu«, zlasti enemu - uživanju v »naši stvari«, nacionalni Reči.

To prekrivanje komunistične »paradigme« z nacionalistično je v tem spopadu dveh gangov ponazorjeno tudi z uporabo emblematičnega kolhozniškega stroja, traktorja, s katerim hočejo »Cistilci« preorati rusko zemljo in iztrebiti »izrodke« (s traktorjem namreč mečkajo motoriste).

Protagonist *Luna parka* Andrej (Oleg Borisov, ki ga je Lungin našel v neki šoli za *body building*) je iz vrst teh »Cistilcev«, predvsem pa je sin matere, ki je zmožna z njim spat, da bi zanjo našel svojega očeta, ki bi se mu rada maščevala. Oče je Žid in tako mati sinu hkrati s svojo »ljubeznijo« oziroma telesom ponudi tudi sovražstvo do očeta. Pri Lunginu je očitno nekaj sledi nekakšnega »marksističnega« podvajanja družinske scene z družbeno ali metaforizirano ene z drugo, se pravi, če je družina razpadla in je polna sovražstva in revanšizma, tedaj zato, ker je tudi družba takšna. Navsezadnje sta tako oče kot mati umeščena v neki »širši kontekst«: mati ima zveze s policijo in nacionalističnimi puristi, hkrati pa je lastnica luna parka, ki je s svojim drvečim miniaturnim vlakom po vijugastih tirih prej prisposoda neke nore in nevarne družbene »igre« kot pa navadno zabavišče. (Ta vlak služi materi tudi kot morilsko orodje, s katerim poskuša svojega bivšega moža poslati v smrt, a ga sin zadnji hip reši in spravi na drug vlak.) Ta »ruska mati« je potemtakem pri Lunginu dovolj sprevrženo bitje, zato pa je židovski oče toliko bolj fascinanten in - »ontološki«: medtem ko je njegova bivša žena kot mati in kot lastnica luna parka navadna manipulatorka, je oče (v izvrstni interpretaciji Andreja Gutina) glasbenik (kakor je bil tudi protagonist *Taksi bluesa*), tisti, ki pusti, da »stvari

in bitja so«, ne glede na to, kaj in kdo so - njegova hiša je polna vseh mogočih tipov, marginalcev, kriminalcev, prostitutk, tujcev, nostalgikov, ekscentrikov itn.; tako je prej kot materino »zabavišče« prav to očetovo stanovanje nekakšen *luna park*, seveda v tem »lunatičnem« pomenu izročnosti vrtoglavi igri zavoznega, veselega, nesmiselnega, skratka, nekakšnega življenja. In ko sin, ki mu je mati naložila zločinski mandat, najde in reši očeta, je to za Lungina tako, kot da za Rusijo še obstaja neko upanje, pa čeprav v Sibiriji.

## ZDENKO VRDLOVEC

# ŠAMOSTOJNO ŽIVLJENJE

Ko Valerko vržejo iz šole, se odpravi k ustju reke Amur - v tuji kraj, kjer ni nihče povsem normalen, kjer ženske splavljajo na zelo divji način, kjer ljudje urinirajo drug po drugem in kjer ljudje sadistično sežigajo podgane, potemtakem v kraj, v katerem se on sam ne more z ničimer identificirati prav zato, ker se lahko vsakdo iz tega kraja identificira le z njim. Razlika med zahodnim in vzhodnim filmom je predvsem v tem, da se v zahodnem filmu, pa čeprav radikalno *auteurskem* (denimo v Ruizovem *Lažnivem očesu*), junaku, ki se nenadoma znajde v tujem kraju, vse - pač vsa povsem vsakdanja normalnost - zdi zelo čudno, nadnaravno in celo grozljivo, celo do te mere, da slej ko prej tudi samega sebe napihne v nadnaravni pojav oz. da začne kmalu verjeti, da lahko to nadnaravno odpihne le tako, da se sam prelevi v nadnaravno bitje - da potem vedno zmaga, je logično & naravno, saj so okrog njega ves čas v resnici le mala bitja, ki se bijejo s svojo lastno anonimnostjo -; v vzhodnem filmu, *Šamostojno življenje* je pač le lep & pikanten primer, pa se junaku, ki se nenadoma znajde v tujem kraju, vse zazdi prav preveč domače, preveč normalno & preveč vsakdanje, celo do te mere, da mu šele lastna brezinteresna distanca to vsakdanjo normalnost sploh vzpostavi kot normalnost, kot kraj, v katerem se anonimnost nima več v kaj ali pa kam *normalizirati* - v zahodnem filmu postane grozljiva junakova okolica, v vzhodnem pa postane vir groze prav sama junakova, Valerkova normalnost, potemtakem prav ta njegova patološka identifikacija ne le s točko, s katero se ne more identificirati, ne da bi ob tem izgubil prav anonimnost, ampak s samo neidentifikacijo kot točko, v kateri se vsa njegova »tuja« okolica identificira z njim. Njegov zaključni srepi, slepi pogled predstavlja prav nekakšno zgostitev vseh teh identifikacij, signal, da se sam ni identificiral z nikomer & da so se vsi identificirali z njim.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.



FOTO: D.A.G.

v Rusiji so kajpada posneli le nekaj eksterierjev, ves ostali ruski del pa bolj ali manj na Madžarskem in Avstriji, toda to je bilo dovolj, da je postal film, v katerem skuša Arnold Schwarzenegger čičaške ulice očistiti ruskih gangsterjev, na ruski črni borzi največji hit in pravi kulni underground fetiš, sam Schwarzenegger pa ultimativni idol ruskih street-gangov & deklasiranih upornikov, predvsem lokalne skinhead eksotike. In to je seveda presenetljivo: Schwarzenegger je namreč v filmu le state-of-the-art KGB-jevska mašina, avtomatski kiborg, nekak ready-made eksterminator drugače mislečih & drugače delujočih, kvintesenčni in mojstrsko izklesani spomenik pranju možganov & kultu dela - yes, Schwarzenegger je bil v resnici še najbolj podoben kakemu stahanovskemu junaku dela. Borisov nima nobenih možnosti, saj predstavlja le v deklasirani underground napihnen kult dela, z drugimi besedami, to je Rus, ki je nad nemočjo upora & reforme tako razočaran, da se lahko identificira le še s svojimi največjimi sovražniki - z najbolj režimskimi, mračnimi, desnimi figurami. Ko pade komunizem, ostane le še film.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.



Ko je Robert Altman posnel svoj prvi *mainstream* celovečerni film **The Delinquents** (1955), je bil star že 30 let; ko je posnel drugega, **Countdown** (1967), če seveda odštejemo vmesno doku-kompilacijo **The James Dean Story** (1957), je bil star že 42 let; ko mu je s filmom **M\*A\*S\*H** (1970) naposled le uspel prvi veliki met v življenju (*zlata palma* v Cannesu & za filmom **Letališče** drugi največji *hit* l. 1970) in ko so bili ostali tedanji hollywoodski čudežni otroci tipa Lucas, Spielberg & Bogdanovich šele v zgodnjih ali pa srednjih dvajsetih, je bil on star že 45 let; ko ga je Hollywood po seriji krahov **Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson** (1976), **A Wedding** (1978), **Quintet** (1979), **A Perfect Couple** (1979) & **Health** (1979) ekskomuniciral in postavil nazaj na marginjo, s katere se je po prerivanju & pehanju v TV showih tipa *Alfred Hitchcock Presents*, *Bonanza*, *Kraft Mystery Theater* & *Combat* l. 1970 pritepel, je bil že globoko v petdesetih; ko je moral s trebuhom za kruhom v širni svet (Lille & Michigan) in celo zamenjati medij (gledališče & opera), je bil star že skoraj 60 let; ko se je moral s HBO-doku-fikcijo **Tanner '88** (1988), akoprav zelo uspešno, zateči na videotrak, je bil star že 63 let; in zdaj, ko je s filmom **The Player** uprizoril svoj prvi *comeback*, je star že 67 let, pa čeprav ni v samem filmu **The Player**, v katerem je veliko falirancev & poražencev & bivših Altmanovih zvezd, nihče star 67 let. Robert Altman se je rodil 20. februarja 1925 v Kansas Cityju, Missouri.

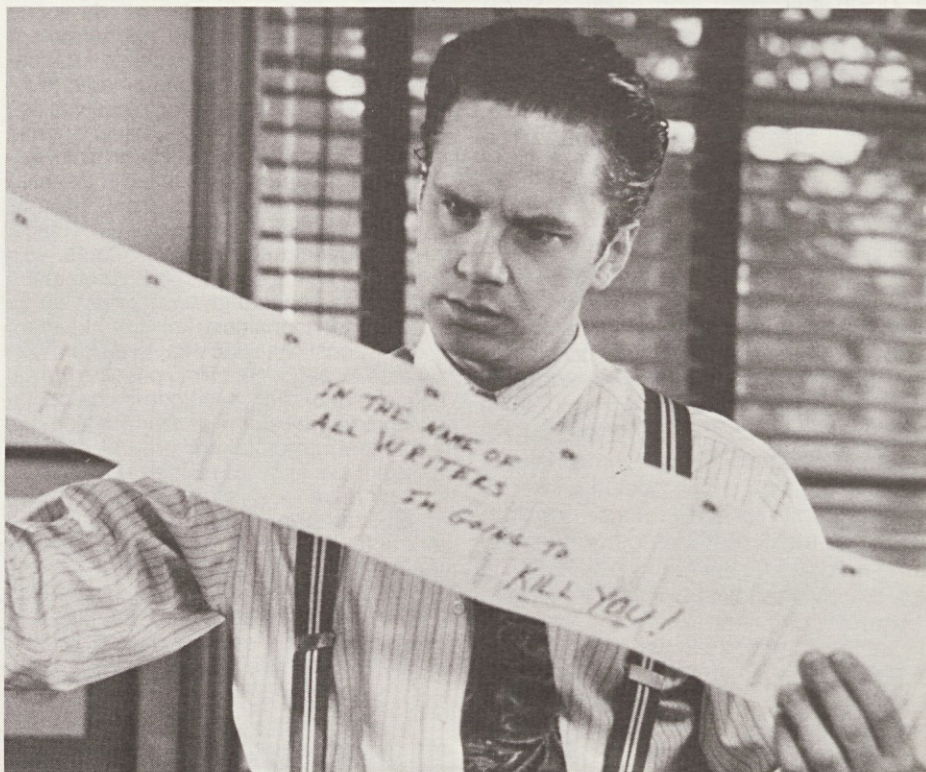
Ali z drugimi besedami: Mislite, da se Altmana lahko znebite? Po petnajstih letih obupanih eksperimentov in ko poskuša vse - snema industrijske filme (npr. za *Calvin Company*), dokumentarce (npr. **The James Dean Story**), epizode TV nadaljevank (npr. *Bonanza*), 16 mm home-movies (npr. **The Party & Pot au Feu**) & raznožanrske celovečerne filme (npr. street-gang romanca **The Delinquents**, sci-fi drama **Countdown** & melodrama **That Cold Day in the Park**) -, da bi prišel v Hollywood in postal *somebody*, se kot rezerva - šele kot štirinajsti, po nekaterih virih celo petnajsti izbrani režiser - pritihotapi za krmilo filma **M\*A\*S\*H**; ko ga Hollywood po - kritiško praviloma uspešnih, a komercialno neuspešnih - filmih **Brewster McCloud** (1970), **McCabe and Mrs. Miller**

## THE PLAYER

**režija:** Robert Altman,  
**scenarij:** Michael Tolkin po lastnem romanu,  
**fotografija:** Jean Lepine,  
**glasba:** Thomas Newman,  
**igrajo:** Tim Robbins, Greta Scacchi, Fred Ward, Whoopi Goldberg, Peter Gallagher, Brion James, Cynthia Stevenson, Vincent D'Onofrio, Dean Stockwell,  
**producent:** Avenue Pictures, Spelling Entertainment, ZDA, 1992, 2h 04.

(1971), **Images** (1972), **The Long Goodbye** (1973), **Thieves Like Us** (1974) & **California Split** (1975) opozori, da morda tja kljub vsemu potrkal na napočna vrata, ustanovi svoj zasebni filmski studio *Lion's Gate* in skozenj spravil nekaj svojih filmov (**Quintet**, **A Perfect Couple & Health**) ter nekaj filmov svojih protežirancev, kot so bili, denimo, Alan Rudolph (**Welcome to L.A. & Remember My Name**), Robert Benton (**The Late Show**) & Robert Young (**Rich Kids**). So se ga znebili? Ko mu zasebni studio skrahira (l. 1982 ga je prisiljen prodati), ga že najdemo pri studijih Paramount & Disney, kjer - kot da ni nič — snema eno izmed največjih in najbolj tveganih ekstravaganc s konca sedemdesetih, film **Popeye** (1980), ki je v njegovih rokah sicer postal ekscentrična kombinacija risanke, ki zgleda kot film, in filma, ki zgleda kot risanka (barve je na začetku zadušil, toda bolj ko gre film naprej, bolj specifične in stripovske postajajo, izstopi rdeča, celo sama oblačila se sčasoma spremenijo itd.), toda nikomur ni bil

všeč, akoprav je vrgel 50 milijonov \$, in nikomur v Hollywoodu ni bilo všeč, kako ga je Altman snemal (proračun se je na koncu ustavil šele nekje severno od 20 milijonov \$), še huje, ker so sam film vsi imeli tako za finančni kot artistični polom, je Altman dokončno ostal pred hollywoodskimi vrati. So se ga zdaj znebili? Nak, Altman se v tem trenutku že začuti kot gledališki in operni režiser, se vrže na super-16 mm, nekatere gledališke igre flikne na video, eno, **Come Back to the 5 & Dime Jimmy Dean, Jimmy Dean**, pa najprej na 16 mm in potem na 35 mm za predvajanje v art kinodvoranah, da bi se na koncu vrnil na TV (**The Caine Mutiny Court-Martial**, 1988), celo z videoprojektom (**Tanner '88**). Filmar nižje, kot je TV, ne more pasti, so pomislili vsi — naslednji korak je itak lahko le še urad za brezposelne. So se ga znebili? Ne, življenje po televiziji kljub vsemu obstaja: Altman se vrne z malim, osebnim filmčkom **The Player**, v katerem se pojavi 63 hollywoodskih zvezd na čelu z Julijo Roberts & Bru-



# TIM ROBBINS

Tim Robbins, sicer boyfriend Susan Sarandon, se je priključil trendu igralcev, ki so se v zadnjem času prelevili v režiserje - Kevin Costner (*Dances with Wolves*), Kenneth Branagh (*Henry V.*), Keith Gordon (*Midnight Fear*), John Turturro (*Mac*), Edward James Olmos (*American Me*), Bill Duke (*Rage in Harlem*), Kevin Dohson (*Shades of Gray*), Billy Crystal (*Mr. Saturday Night*), Peter Weller (*Valve*), celo Bud Cort (*Ted and Venus*) in Alex Winter (*Freekz*). Bob Roberts je naslov Robbinsovega prvenca, pozna pa se mu, da je bil režiser tako rekoč istočasno tudi igralec v Altmanovem filmu *The Player*: Bob Roberts je namreč satirična zgodba o folksingerju, ki se skuša promovirati kot kandidat za politične višave (*Nashville* + *Tanner*). Tim Robbins je na letošnji podelitvi oskarjev sedel sicer v prvi vrsti, toda bržčas le zato, ker je bila Susan Sarandon tedaj že praktično v izdatnem devetem mesecu in bi ji sedenje med dvema vrstama povzročilo marsikatero nevšečnost, ne pa, denimo, zato, da bi se ga bolje videlo: Robbins ne predstavlja ravno ideje običajne zvezde, temveč prej idejo igralca (s Susan Sarandon in nekaj zanesenjaki ima celo nekako minimalistično potujoče off-gledališče), ki je mimogrede, naključno in predvsem po naravi stvari same tudi zvezda, akoprav

com Willisom - in postane pri sedeminšestdesetih spet *player*. Film *The Player* postane hit v Cannesu, Ameriki, Evropi & na Marsu.

Altman kot *paraziški player*: akoprav je brez denarja, se zna vedno prilepiti razredu, ki ima denar - naj bo to Hollywood, off-Hollywood, underground, TV, video, 16 mm, opera ali pa Broadway.

Altman kot *kompulzivni hazarder*: njegov oče je bil hazarder & on sam je hazarder - film *M\*A\*S\*H* pa je itak dobil povsem hazardsko, namreč kot štirinajsti oz. petnajsti režiser, zato ni čudno, da je kmalu zatem posnel film *California Split*, himno hazardu.

Altman kot *izumitelj*: osemstezni zvočni sistem *Lion's Gate*, ki mu je omogočal hkratno & sinhrono snemanje različnih govorcev, je postal njegov *trademark*, *modus operandi* & *bleščeči vizualni organon*, zaradi katerega ljudi slišimo tudi, ko jih ne vidimo, in zaradi katerega ne vemo, kdo sploh govori & koga pravzaprav slišimo - efekt prekrivajočih se dialogov ni slab ali pa nejasen zvok, ampak prav prekrivanje podobe & glasu, potemtakem izgubljenost enotnega »izvira«.

Altman kot *šamanski manipulator zvezd*: v film *Nashville* je zvalil 24, v film *A Wedding* 42, v film *The Player* pa 63 zvezd - Paula Newman je na

vrhuncu kariere zmamnil v film *Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson*, ki je katastrofalno skrahiral, toda že tri leta kasneje ga je imel spet v filmu *Quintet*, katerega pa ni hotel potem nihče niti distribuirati.

Altman kot *studijski tycoon*: njegov *Lion's Gate* je bil MGM brez rjovečega leva.

Altman kot *salonski lev*: prvič, *party* kot zgodba - *M\*A\*S\*H*, *Nashville*, *A Wedding* & *The Player*, neki njegov predhollywoodski home-movie pa je imel itak naslov *The Party*; drugič, *party* kot *modus operandi* - vse imaš na kupu, zelo racionalno, obvladljivo & nenaporno, če pa imaš pri roki še osemstezni zvočni sistem *Lion's Gate*, lahko sam vmes igraš celo natakara; in tretjič, *party* kot *gimmick* - prirediš *party* in vsi pridejo, tako zvezde kot gledalci (filmi *M\*A\*S\*H*, *Nashville* & *The Player* so njegovi edini *hiti*).

Altman kot *velik filmar*: *M\*A\*S\*H*, *McCabe and Mrs. Miller*, *The Long Goodbye*, *California Split*, *Nashville* & *Popeye*.

In Altman kot *zadnji človek na svetu*, ki Hollywood jemlje osebno.

**MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.**



FOTO: D.A.G.

## HOLLYWOOD — ANTIHOLLYWOOD

100 let so vas učili, da so hollywoodski producenti sadistične svinje, ki porivajo svoje tajnice, uničujejo scenariste in terorizirajo zvezde. Zdaj je prišel Altmanov film *The Player*, v katerem zveste, da so hollywoodski producenti sadistične svinje, ki porivajo svoje tajnice, uničujejo scenariste in terorizirajo zvezde. Film *The Player* velja kajpak za protihollywoodskega in ko za kak film rečemo, da je protihollywoodski, hočemo s tem vedno poudariti le to, da je nastal zunaj Hollywooda ali pa ob Hollywoodu. V filmu *The Player* je sicer najmanj toliko hollywoodskega denarja kot v katerikoli drugem hollywoodskem filmu, toda funkcionirati skuša kljub temu kot nekaj, kar je nastalo mimo Hollywooda, kar pa je itak lastno naturi samega protihollywoodskega filma. V čem je glavni paradoks obhollywoodske kritike Hollywooda? Natanko v tem, da nam pridela tako rekoč isti obrazec kot katerikoli hollywoodski film o Hollywoodu, ali z drugimi besedami, da bi katerikoli hollywoodski film postal protihollywoodski, je dovolj že to, da se dogaja v Hollywoodu: v trenutku, ko se hollywoodski film postavi v Hollywood oz. ko Hollywood obrne kamero proti sebi, postane protihollywoodski. Vzemite katerikoli film - *A Star Is Born*, *The Big Knife*, *The Legend of Lylah Clare*, *The Last Tycoon*, *Postcards from the Edge* ali pa *Barton Fink*. Med hollywoodsko in obhollywoodsko kritiko Hollywooda ni nobene razlike.

**MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.**

drži, da je dal svoj prispevek enemu izmed največjih finančnih krahov osemdesetih, Lucasovi ekstravaganci *Howard the Duck* (Willard Huyck). Tudi v filmih so njegove vloge zelo nevsiljive, nepopadljive & zadržane, lahko bi rekli celo drugače; čeravno ima v filmu glavno vlogo, se vedno zdi, kot da prihaja iz ozadja, z drugimi besedami, zdi se, kot da v resnici podpira stranske igralce, celo tedaj, ko so njegove vloge vsaj formalno energične & agresivne, denimo v filmu *Tapeheads* (Bill Fishman), v katerem igra ambicioznega mladeniča, ki se skuša prebiti v svet show-businessa, ali pa v filmu *Bull Durham* (Ron Shelton), v katerem igra nadarjenega igralca baseballa, ki se skuša prilčiti vsem zvezdnškim klišejem, akoravno je natural. In akoravno pretežno igra predvsem v resnih komedijah, v katerih pride lahko njegovo napadanje iz drugega-plana do polnega stasa (*Cadillac Man*, Roger Donaldson; *Erik the Viking*, Terry Jones; *Miss Firecracker*, Thomas Schlamme), in akoravno se ne brani debutantskih & ansambelskih filmov (Bill Fishman & Thomas Schlamme, *Five Corners*), je najbolj zablestel prav v - praktično monodramskem - psihotrillerju *Jacob's Ladder* (Adrian Lyne), v katerem ne ve, da ga v resnici ni več, in v katerem ves čas pobira & sestavlja le ostanke, ne-stavke, potrpane kadre & diskontinuirane konce, ki so jih pustili glavni igralci fantomskega kom-plota. *Bull Durham* & *Jacob's Ladder* sta vsekakor definitivna filma njegove dosedanje kariere.

**MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.**



# CANNES '92

## 10. MAJ

### HOWARDS END

**režija:** James Ivory,  
**scenarij:** Ruth Praver Jhabvala,  
**fotografija:** Tony Pierce-Roberts,  
**glasba:** Richard Robbins,  
**igrajo:** Vanessa Redgrave, Helena Bonham-Carter, Joseph Bennett, Emma Thompson, Anthony Hopkins, James Wilby, Samuel West,  
**producent:** Merchant-Ivory Production, Orion Classisc, ZDA, 1992, 2h 22.

Literarni puristi so kleno prepričani, da je najlepše romane sveta nemogoče prevesti v filmsko govorico, da so torej nekompatibilni z umetnostjo, ki privilegira estetiko slike. Prav tako pa so filmski ekstremisti nasprotniki kakršnekoli literarnosti v avdio-vizualnem sozvočju fantomskega ekrana, kajti naracija in retorika zavajata efekt vidnega in slušnega v prepoznavno in že preizkušeno umetniško prakso. Seveda obstajajo tudi drugačna gledanja na razmerje literature in filma, na primer tisto, ki tako pri književnosti, še posebej moderni, kakor tudi pri filmu prepozna sinkretično naravo. Vendar pa prepustimo ta spor med »puristi« in »sinkretisti« teoretskim razpravam, še najbolj kakšnemu akademskemu umovanju, saj bo na ta način ostalo prav največ prostora literaturi in filmu, pa tudi njuni eksterni ali interni komunikaciji. Neizpodbitno je namreč dejstvo, da je **Howards End** izjemen film in prav film, ki je nastal po enem najpomembnejših romanov angleške literature dvajsetega stoletja, po romanu, ki je bil prvič natisnjen v času, ko se je film predeloval v »veliko pripoved« - leta 1910.

Film **Howards End** je zrežiral štiriinšestdesetletni angleško-ameriški, morda bi lahko dodali tudi indijski režiser James Ivory. Največ svojih filmov je namreč posnel za indijskega producenta Ismaila Merchanta, s katerim imata pravzaprav skupno producersko družbo - *A Merchant Ivory Production*. Ob Merchantu pa je v Ivoryjevi »filmski tolpi« praviloma konstanta tudi pisateljica in scenaristka Ruth Praver Jhabvala, ki se je v svetu proslavila prav z adaptacijo literarne predloge za film **Soba z razgledom**. S tem filmom je tudi Ivory prvič posegel po literaturi E. M. Forsterja, ki je postala nekakšen zaščitni znak njegove ustvarjalnosti zadnjega časa. Preden se je lotil Forsterjevega romana **Howards End**, je posnel še razvpito in posthumno objavljeno literarno delo **Maurice**. Ivory je torej nedvomno največji filmski prirejevalec Forsterjeve literature, in to v najboljšem pomenu te besede.

**Howards End** je eden daljših filmov letošnjega canneskega festivala, traja skoraj dve uri in pol. Sicer pa je ta časovna norma v zadnjem času postala nekakšno kinematografsko pravilo, toda pravilo, ki ima velikokrat to lastnost, da je dolgočasno. Prav to pa film **Howards End** ni. Ivoryjev film dobesedno preleti pred gledalcem, celo zaželi si, da ga ne bi bilo kaj kmalu konec. To pa še zdaleč ne zaradi zgodbe, saj se le-ta ne opira na kakšne ekstravagantne, kozmetične,

šokantne vabe ali trike. Zgodba filma je nenavadna prav v toliko, kolikor je na prvi pogled povsem navadna. Gre za dve družini, pravzaprav za vrtljak njunih oddaljevanj in zblizevanj, za kar niso vzrok samo pravnje in nepravsnje ljubezni, ampak prav toliko svetovni nazor, pristojanje in nepristojanje na stroga aristokratska pravila, razlike med formo in vsebino v delovanju in bivanju višjega ali kar visokega angleškega sloja. Na enem mestu se torej nahajajo v konfliktni situaciji emocije in ljubezen, red in režim ter prekrški in upor. Najprej se seveda tu razlika med družino Schlegel, kjer vlada kar emancipiran ženski princip, se pravi zanimanje za kulturo in umetnost, skrb za socialne probleme in spoštovanje etične drže, ter družino Wilcox, kjer je na delu vseodlojučna očetovska beseda,

se pravi materialna prosperiteta, utrjevanje aristokratskega režima, ki v imenu oblastne opcije spregleduje socialne razlike in moralne imperative. Prav zato tudi na začetku ljubezen na prvi pogled med Heleno, mlajšo med sestrama Schlegel, in mladim Wilcoxom spodleti, da bi napovedala razlike, ki so prej vpisane v »občo« konstelacijo posameznih družin kot pa v samo sentimentalno razmerje. Torej med družinama ni možna vez na »čisto« emocionalni ravni, ampak je možna zakonska pogodba, ki vzame ljubezen pravzaprav za figuro, da bi se zadeve uredile v pogledu širše konfiguracije, pa naj gre za občutek krivde, vezan na neko preteklo dejanje, za zadovoljitev določenih zahtev aristokratskega pravilnika ali za obliko pomiritve, ki ne ovira in omejuje, temveč utrjuje in napo-

veduje napredek v družbeni hierarhiji. Seveda je to lahko le zakonska zveza med starejšo sestro Schlegel in starim Wilcoxom, v filmu kaj kmalu vdovcem in žensko, ki je v imenu »višjih« interesov pripravljena »korigirati« svoje poglede. Toda Forster ne bi bil Forster in evropski romani veliki romani, v kolikor ne bi ta zakonska pogodba, ki izgrajuje potencialno, skorajda idealno aristokratsko zakonsko-familiarno skupnost, hkrati to skupnost spodnašala, jo reflektirala in problematizirala. Ivoryjev film je scenografsko-kostumografska mojstrovina, sicer pa kakšen naj bo film, ki gre skoraj dobro stoletje nazaj in sega po izbrani literaturi. Pravzaprav je, če nekoliko pretiravamo, »artificialna« celotna mizanscena. Izpostavimo vsaj še igralsko metodo, dinamiko gibanja na



## EMMA THOMPSON

Ne vem, če je kaj tega v Forsterjevem romanu **Howards End**, toda Ivoryjeva adaptacija in Emma Thompson, ki igra Margaret Schlegel, napeljujeta k tej tezi: Kadar se nemški filozofski duh telesi v ženski, lahko premaga oziroma »zapelje« materializem in se z njim »poroči«. Zakaj prvi stik, prvi poskus zveze med socialno in mentalno tako različnima družinama, kot sta Schleglovi - sestri Helen in Margaret ter njen brat, katerih poreklo sega do romantičnega Friedricha Schlegla - in Wilcoxovi, ki so steber anglo-aristokratskega snobizma in pragmatizma, zakaj torej prvi stik med njimi spodleti? Spodleti prav zato, ker se takoj in prehitro zastavi na točki, ki naj bi te razlike preseglala in raztopila,



prizorišču in geometrijo prostorov. Vse to pa na tisti mejni točki filmske »artificialnosti«, ki še vehementno preprečuje, da se stilizacija ne sprevrže v zgolj polišpano izumetničenost, standardizirani kič tovrstnih televizijskih projektov in sentimentalno nostalgijo preteklosti. Temeljni branik zoper kakšno poceni stilizacijo pa je bil že od samega začetka vračunan v Ivoryjev režijski prijem. **Howards End** je namreč več kot šolski primer, kaj je to klasična režija - in to prav v laskavem pomenu te besede. Ivoryjev režijski pristop je dobesedno transparenten, vendar ne zato, ker ne bi bilo režije, ampak zato, ker je prav režija tu zato, da bi bila nevidna. Z eno besedo, nevidnost režije je konceptualizirana, torej vnaprej projektirana kot takšna. Figure, globina polja, kadri, montažni spoji in kar je še v filmu uporabljenih elementov filmske govornice so speti v funkcionalno mrežo, ki spenja prizore v pripoved tako, da se pripoved in pripovedovanje prekrivata skoraj brez ostanka. In ko gre za primer filma s »klasično« zgodbo, je to vrhunski dosežek. To je preprosto »velika pripoved«.

SILVAN FURLAN

### STRICTLY BALLROOM

V Altmanovem filmu **The Player** je ena zabavnejših epizod zagotovo seansa, med katero nadebudni *pitcherji* ponujajo producentu najbolj nenavadne konceptualne zgoštevke uspešnih hitov tipa **Duh sreča Čedno dekle**. Kar nekaj filmov letošnjega festivala bi bilo mogoče označiti s podobnimi strdki. Med njimi s svojo avstralsko neprisiljenostjo in dovolj avtentično naivnostjo zagotovo izstopa prvenec Baza Luhrmanna **Strictly Ballroom**. Najkrajša oznaka tega filma bi bila **Umazani passo doble**, saj so več kot očitni arhetipi, ki jih je v filmu **Dirty Dancing** odcepel Patrick Swayze, le da so - povsem v skladu z letom svetovne hispano vladavine - oplemeniteni z ritmom španske vročekrvnosti. Scott Hastings je izvrsten plesalec, ki pa ga pravila plesnega združenja omejujejo v njegovi inventivnosti. Tvega - in izgubi! Do naslednjega tekmovanja. **Velike nagrade Pacifika**, mora najti novo plesalko. Zato je tu grdi račer Fran. Film je tu zato, da nam pokaže, da za Fran ples v resnici sploh ni taka španska vas; saj je njeno pravo ime Francisca, njena družina pa španska! In kaj tedaj preostane drugega kot finalni **passo doble**? Z njim porazita vse konkurente, organizatorje tekmovanja in celo plesno federacijo, očarata pa gledalce. To navsezadnje velja tako za gledalce na oni kot na tej strani platna: njuno zmago so namreč v dvorani André Bazin canneske filmske palače gledalci polnočne projekcije pozdravili z desetminutnimi *standing ovations*, nato pa so v ritmu melodije *Love is in the Air* skupaj s kompletno ekipo odplesali v vročico canneske noči. *Hot & Cool!*

STOJAN PELKO

torej v ljubezenski zadevi, medtem ko ta - v osebi Paula Wilcoxa - dokazuje, da je nemočna pred temi razlikami in celo z njimi posredovana. Tako pač ni naključje, če razočarana Helen Schlegel postane »socialno osveščena«, t. j. zasovraži aristokracijo ter se materialno in emocionalno posveti deklasirancem. Njena sestra Margaret se zadeve loti povsem drugače, namreč tako, da najprej osvoji žensko, gospo Ruth Wilcox (Vanessa Redgrave), in prek nje ne le »glavarja« družine, Henryja Wilcoxa (Anthony Hopkins), marveč zaseže samo njeno »osrčje«, kraj, ki ga imajo vsi najrajši, hišo v Howards End. Margaret je osvojila Ruth s svojim prefinjenim estetskim okusom za predmete, ki jih ženske rade kupujejo, in kot da bi ji bil z estetsko perspektivo izpolnjen smisel življenja, Ruth umre in v svoji oporoki zapusti Margaret hišo v Howards Endu: njen odvoleti mož Henry Wilcox je z aristokratsko prezirljivo gesto »surovega materializma« to oporoko sicer vrgel v ogenj, vendar je bil z njo »simbolno« že zapisan Margaret, se pravi »zvičajnosti duha« in zapeljivosti estetskega načela. Emma Thompson je z veseljem sprejela vlogo Margaret, ker je v njej videla feministko. V Cambridgeu je diplomirala iz angleške književnosti in sodelovala na prvem ženskem showu na tej univerzi, Cambridge Woman's Hour. Na britanski televiziji je dobila samostojno oddajo Emma Thompson Special, nastopala je v miniseriji Tutti frutti, za vlogo v Fortunes of War je bila nagrajena kot najboljša angleška igralka, obenem pa je na snemanju spoznala svojega bodočega moža, režiserja Henrika V. Kennetha Branagha, ki ji je v tem filmu takoj namenil vlogo francoske princese; in odtlej s svojim malce porogljivim načinom igre osvežuje Shakespearija v gledališču in nastopa v moških filmih (**Dead Again**, **Petrovi prijatelji**), Ivoryjev **Howards End** pa jo je vsekakor ustoličil kot »naslednico« Vanesse Redgrave.

ZDENKO VRDLOVEC

There is no such thing as adventure and romance. There's only trouble and desire. Ta izjava z že pregovorno vrednostjo ima še tole dopolnilo: »Problem pa je v tem, da brz ko si nekaj želiš, že zabredeš v težavo. In ko si v težavah, ni več nič takega, kar bi si lahko želel«. V **Preprostih ljudeh**, ki so delo mlajšega člana newyorške »lige neodvisnežev« Hala Hartleyja (pri dvaintridesetih letih pa ima vendarle za sabo dva, še zlasti pri kritikih in na festivalih zelo cenjena filma: **The Unbelievable Truth**, 1988, in **Trust**, 1991), v tem »preprosto cool« filmu omenjenega »filozofskega« monologa seveda ne izreče Dennis McCabe (William Sage), ki je študent filozofije in nima pojma ne o *adventure* ne o *romance*, marveč njegov brat Bill (Robert Burke), ki ima za sabo tako *adventure* (oropal je banko) kot *romance* (prevarala ga je ljubica). Vendar ne gre za to, da je izkustvo tisto, ki ga avtorizira za takšno izjavo, marveč za to, da so v tem filmu na neki način »filozofske« prav tiste osebe, ki so sicer »preprosti ljudje« akcije, kot npr. - ob delikventu Billu - zlasti šerif, ki se mu ne le ne ljubi ukvarjati s pištolo in podobnim, marveč se prepusti označevalcu (varnost, zaščita, mir, red itn.), ki ga od kazenskega zakonika odnese v območje čiste meditacije. Edini, ki mu je do akcije, je prav študent filozofije Dennis, ki celo opusti študij in gre iskat očeta.

Hartley se je dobro domislil, da je iz tega »iskanja očeta«, starega McCaba, mistificiranega s trojno avro nekdanjega baseball igralca, anarhista, ki je leta 1968 vrgel bombo na Pentagon, in pobeglega zapornika naredil nekaj MacGuffin, t. j. objekt, ki je pripraven le, dokler je odsoten in skrivnosten ter kot tak poganja željo, iskanje, gibanje oseb, za katere ima neki pomen, in samo dogajanje filma. A celo kot tak je to precej pičel in polovičen objekt: nekaj pomeni le Dennisu, ki ga oče, zaprt skoraj toliko let, kot je njegov sin star, zanima bolj iz filozofske radovednosti, ki pa za pojavom ne išče skritega bistva, marveč poskuša temu »skritemu bistvu« (torej očetu) najti pojavno obliko, medtem ko Billu ne pomeni nič in se pridruži bratu pri iskanju očeta zgolj zato, ker nima nič drugega početi in ker je prav tako na begu kot oče. Oče je dejansko le pretvezni objekt, z njegovim pobegom iz zapora je res povezano prebujenje želje, iskanje, ki pa namesto očeta seveda najde »nekoga drugega« - žensko. Točneje, dve ženski, ko pa ima oče dva sina. In vsak najde tisto žensko, ki si jo »zasluži« oziroma ki je na ravni njegove želje: Dennis, ki išče očeta, se zanima za epileptično romunsko emigrantko, za katero pravilno slutiti, da je povezana z očetom, če ni celo njegova ljubica (in tudi res je); Bill, ki po

## PREPROSTI LJUDJE

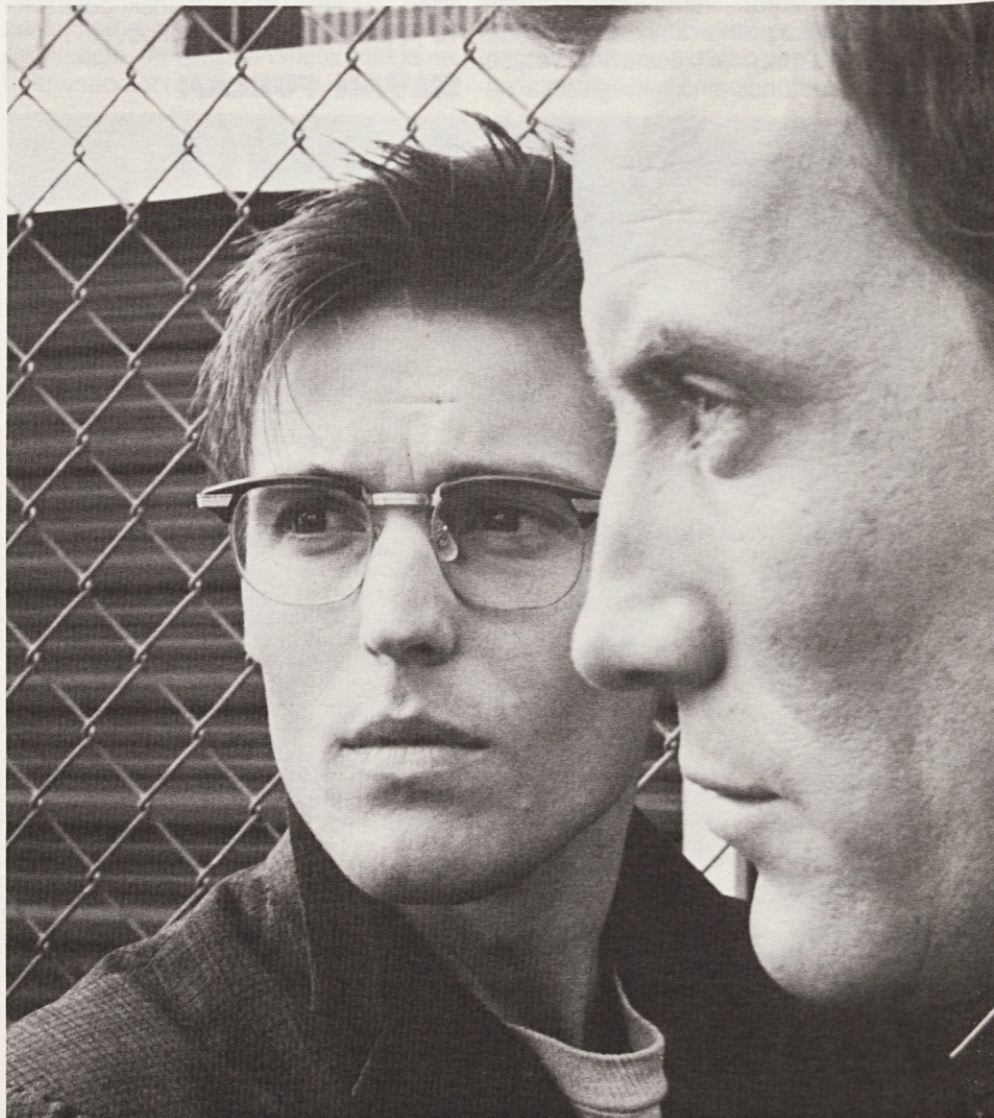
SIMPLE MEN

scenarij in režija: Hal Hartley,  
fotografija: Michael Spiller,  
glasba: Ned Rifle,  
igrajo: Robert Burke, William Sage, Karen Sillas, Elina Lowensohn, Martin Donovan, Mark Chandler Bailey, Chris Cooke,  
producent: Zenith, American Playhouse Theatrical Films, ZDA, 1992, 1h 44.

izkustvu ženske prevare ve, da ni nobene romance in da so z željo povezane same silitnosti, ter si zato izmislil strategijo »hladnega« zapeljevanja, pa naleti na Kate, ki ga takoj preseneti s citatom iz njegove strategije.

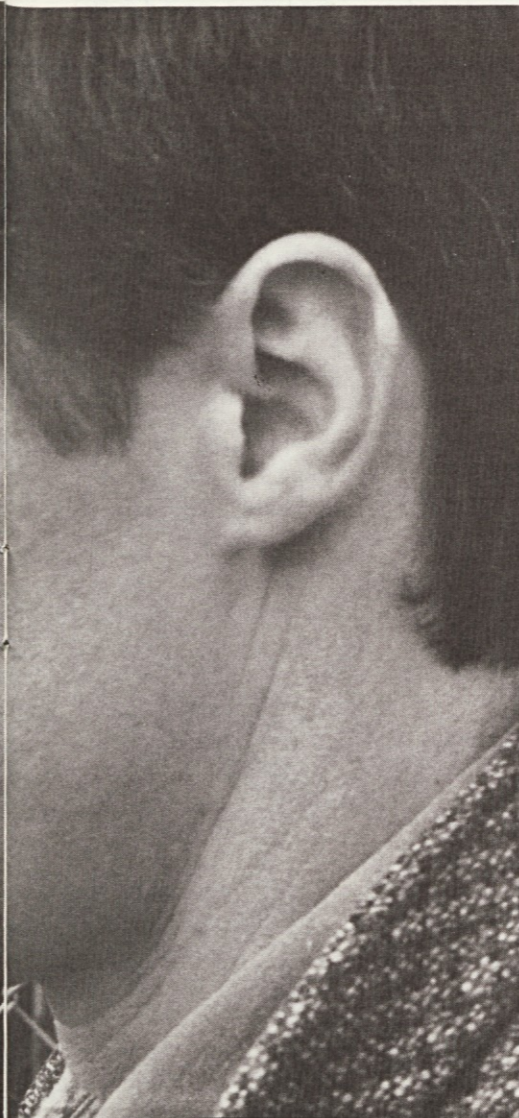
V tem filmu je, skratka, skoraj vsaka situacija, vsaka oseba, vsak objekt izvir presenečenja, in to prav zaradi svoje »subtilne« eksistence, v kateri tako nekaj je, kot se lahko razblini v nič, se izkaže kot nekaj drugega ali manj od tega, kar je obetalo, ali izzove razočaranje, ker ni nič drugega kot to, kar je. Tukaj se vse dogaja in obstaja kot v svoji lastni distan-

ci, torej v nekakšni reflektivni formi, ki bi ji lahko rekli tudi »mentalna igra«. Dovolj emblematica je že uvodna sekvenca bančnega ropā, kjer od fizičnega dogajanja ne ostane nič oziroma je vsa akcija abstrahirana v pozi okamenelega varnostnika, na katerega izmenično vpijejo, naj bo pri miru; in Bill, ki je rop zasnoval, iz banke odnese samo medaljon z Marijino podobo, ki kmalu izgubi svojo avratično vrednost (v imenitnem gagu, ko se policaj in nuna valjata po cesti in se pulita za ta medaljon), navsezadnje podobno, kot je bil oče s svojo trojno avro na koncu odkrit le zato, da



bi izgubil s svojo ladjo norcev. Ta uvodna sekvenca je bila na neki način koreografska in eden najlepših trenutkov je prav tisti čudni ples, ki ga Dennis, Bill in obe ženski izvajajo ob glasbi *Sonic Youth* - neke vrste lunatičen ples, ki zgosti in konkretizira dogajanje filma kot »mentalne igre«.

ZDENKO VRDLOVEC



## DOMA S CLAUDEOM

Uvodni prizori so videti približno tako, kot če bi **Basic Instinct** režiral Jean-Baptiste Mondino, kot ga poznamo iz spotov za Neneh Cherry in Vanessa Paradis: Koža ali usnje? Znoj ali briljantina? Vzkliki užitka ali kriki ugodja? Ljubezen ali smrt? Tokrat gre dobesečno za oboje: film **Being at home with Claude** se namreč začne z umorom iz strasti, v katerem Yves (Roy Dupuis) prereže vrat svojemu ljubimcu Claudu (Jean-Francois Pichette). Cez nekaj dni se morilec sicer odloči predati policiji, vendar akt predaje zrežira na dovolj sofisticiran način: med opravljanjem svojih »uslug« spelje sodniku ključke sodniške pisarne, se zapre vanjo, nato pa pokliče predstavnike tiska in policijskega inšpektorja. Slednjemu pove, da bodo v tem in tem stanovanju našli to in to truplo, vendar noče razkriti ne identitete žrtve ne svojega imena. Vse to se zgodi v prvih desetih minutah filma.

Kompletno nadaljevanje pa je prvovrstna dialoška drama, ki se odvija v prostorni sodnikovi pisarni. Predstavlja si malo pomanjšano Nukovo čitalnico z obveznimi zavitiimi stopnicami in bogato obloženiimi policami knjig na galerijah - v takem okolju se z besedami tipata Yves in inšpektor (Jacques Godin). Poleg specifičnega šarma montrealške francoščine in izjemnih igralskih kreacij obeh glavnih protagonistov se skozi celoten film kristalizira neka daljnosežna ugotovitev, ki zadeva same temelje človeškega izkustva, kolikor je le-to ireduktibilno zvezano z govorico. Govorica je sicer res strukturirana kot nezavedno, toda v prvi vrsti je *diferencialni sistem*. Pomeni besed so možni le skozi njihove razlike. Vse razlike pa slejkoprej vodijo k tisti temeljni, fundamentalni - k *spolni razliki*. Ukinite spolno razliko, in zrušil se vam bo diferencialni sistem besed in pomenov! Od tod svojevrstna tragičnost v obupnih poskusih Yvesa, da bi artikularil, ubesedil izkušnjo, ki ga je sredi najbolj strastne ljubezni naredila za morilca. Tega preprosto ne more storiti. *Ne najde besed*, kot skrušeno prizna inšpektorju. In inšpektor v tej dialoški drami dejansko ni toliko agent pravice, kolikor je predvsem in v prvi vrsti *agent resnice*: on razume. Razume, da v sistemu brez razlik ni pravih besed. Redki so filmi o homoseksualcih, ki iz svoje temeljne zagate naredijo vrlino. Režiserju Jeanu Beaudinu je s filmom **Being at home with Claude** uspelo natanko to.

STOJAN PELKO

## BRATRANEC BOBBY

Z velikim pričakovanjem je bil sprejet novi film večkratnega dobitnika oskarja za film **Ko jagenčki obmolkejo**, Jonathana Demmeja. Ne glede na to, da gre samo za dokumentarec oziroma home movie o lastni družini, se bratranec Jonathan Demme v filmu **Cousin Bobby** loti stvari z uporabo svojega izjemnega vedenja o montaži in o glasbenem kontrapunktu, da bi lahko na ta način obdelal kompleksno, a tudi prizrčno podobo svojega že ostarelega bratranca Roberta Castla, belopoltega duhovnika, ki svojo službo opravlja sredi Harlema. Častiti gospod, ki že več kot dvajset let



vodi socialne bitke, ki zagovarja Črne panterje in brani izkoriščane črnce, pripoveduje o splošno znanih stvareh in tudi o svojih osebnih odnosih s prijatelji in družino. »Sprva se mi je zdel Bobby izjemno prijetna osebnost. Menim, da sem ob njem, ne glede na to, da gre za profesionalca, ki sem ga resnično občudoval, za zagrizenega borca za socialne spremembe, pomislil: Vse skupaj je osamljena, brezplodna križarska vojna. Razdražen je zaradi krivic, ki se dogajajo v naši družbi, in prikovan je v okolici, ki je resnično prikrajšana za vso tisto infrastrukturno pomoč, ki so je deležni mestni predeli, kjer živijo belci. In na neki način hoče z glavo skozi zid, mar ne? Vse skupaj je jalov posel, ali ne? Potem pa, ko sem z njim smenal in ga tako spoznal za nekaj let vnaprej, sem ga pričel gledati z drugačnimi očmi. Zdi se mi, da me je v nekem smislu spremenil, spremenil kot osebnost, obenem pa ima name tudi pozitiven vpliv. Sedaj se mi zdi vsaka njegova še tako neznatna zmaga izjemno pomembna ... menim, da ne bo nihče oz. celo nobena skupina sposoben spremeniti ta strašen, uničujoče negativen naboj, ki je v Ameriki prisoten že skoraj dobrih deset let. Vendar to še ne pomeni, da se ni vredno boriti. Bobby me je pripravil do tega, da verjamem, kako izredno pomembno je, ne samo sedeti ob strani in kimati z glavo in se pritoževati, kako je vse skupaj grozno. Čudovit je občutek, ko hočeš na vsak način vplivati na problem. Jasno, on je tisti, ki je važnejši del rešitve. In prav zato njega in vse njegovo delo izjemno spoštujem.« je dejal Jonathan Demme.

Oh prizrčni, a obenem tudi aktivni podporni reformističnim pobudam in dejanjem (manjšim, pa tudi tistim pomembnejšim), ki se jih loteva častitljivi bratranec, je Demme sprožil burno diskusijo o ne tako oddaljeni zgodovini ameriških črnskih getov, kakaj in kako to, da so v šestdesetih letih in kasneje tolikokrat dobesečno eksplodirali, geti namreč. Enourni film se pravzaprav konča z nekaterimi posnetki, ki so bili narejeni med upori in nasilnimi akcijami v Wattsu, Chicagu, Harlemu ... Seveda pa je bil film zmontiran še pred zadnjimi nasilnimi dogodki v vzhodnem L. A.

LORENZO CODELLI

45

## CANNES'92

12. MAJ

Če bi se človek strogo držal le tekmovalnega sporeda canneskega festivala, bi le stežka tvegala kakšno sodbo o generalnem »stanju stvari« v svetu. Koncentracija avtorskih poetik v tekmovalnem sporedu je namreč tolikšna, da pogosto film ne sledi več svetu, temveč svet prične slediti filmu. Altmanov **The Player** je pač najbolj eklatanten primer, kolikor je postavljen v milje, kjer je cel svet en sam film - namreč v Hollywood! Toda enako avtistični so tudi filmi **El sol del membrillo** Victorja Ericeja (cel svet je ena sama slika), **The Long Day Closes** Terencea Daviesa (cel svet je ena sama pesem) in **Lažnivo oko** Raula Ruiz-a (cel svet je en sam čudež).

Tu in tam pa se le najde film, ki mu uspe oboje: upodobiti svet in »posvetiti« filmsko podobo. Solanasov film **Potovanje** je tak film. Socialno-kritični gledalec bo v njem ugledal metaforo latinskoameriškega kontinenta, cinefil pa konsistentno nadaljevanje avtorskega opusa. Še več, možna so prav zanimiva navzkrižna srečanja. Tako bo, denimo, cinefila zanimala prav *dobesedno vzeta metafora*, socialnega kritika pa *avtorska variacija*. Cinefil bo tako z zanimanjem spremljal, kako je mogoče s filmsko podobo uprizoriti besedne vratolomnosti, ki jih sami (žal) še predobro poznamo. Potovanje po Južni Ameriki je namreč potovanje skozi utelešene besede: v Argentini jim »voda sega že do grla«, v Peruju se »šibijo pod bremenom dolgov«, v Braziliji pridno »zategujejo pasove«, v Mehiki pa so itak že »čisto na kolenih«. Socialno zavedni kritik pa se bo za hip prelevil v specialista za avtorske premene in si skušal odgovoriti na vprašanje, ali je za tragično-sarkastično podobo kontinenta, kakor ga upodablja **Potovanje**, še mogoče prepoznati kame-ro tistega istega Fernanda Pina Solanasa, ki je pred četrto stoletja pisal o filmski gverili, ki ne strelja s strojnico, temveč s kamero. Upam si trditi, da bosta oba, tako cinefil kot socialni kritik, s filmom le delno zadovoljna: cinefilu se bo zdel nekoliko preveč neposredno političen, kritiku pa nekoliko preveč posredno poetičen. Toda prav v tej ireduktibilni dvojnosti politike in poetike je vsa Solanasova moč: iste besede, s katerimi pokorava politika, so najmočnejše sredstvo upora poetike. Tu in tam gre za metafore, enkrat utelešene v krvavih telesih, drugič spesnjene v strastnih pesmih. Od tod lepota epizode, ki se v Solanasovem filmu imenuje *Vojna hrupa*. Isti veliki boben, *el bongo*, ki v enem kontekstu poziva v boj, je v drugem simbol upora. Tam, kjer naj bi se skrivala njegova duša, je sofisticirana *hi-fi* naprava. Tudi duša samega filma je mašina, pa ni zato nič manj poetičen ...

Film **Potovanje** uprizarja Martinovo iskanje očeta. Ta sodobna ojdipsko-odisejska drama je narejena na način, ki ga poznamo iz razvejanih romanov Gabriela Garcie Marqueza in labirintskih zgodb Jorga Luisa Borghesa: vselej krenemo z iste točke, nekam pridemo, nato z elipso preskočimo

## POTOVANJE

EL VIAJE

**scenarij in režija:** Fernando E. Solanas, Felix Monti,  
**fotografija:** Egberto Gismonti, Astor Piazzolla, Fernando Solanas,  
**glasba:** Walter Quiroz, Soledad Alfaro, Rivaldo Bartis, Cristina Becerra, Marc Merman,  
**igrajo:** Chiquinho Brandao, Dominique Sanda,  
**producent:** Cinesur, Les Films du Sud, Argentina/Francija, 1992, 2h 30.

vrnitev na izhodišče in se znova znajdemo na neki drugi točki. Vselej je med dvema točkama neka linija vrnitve: kot bi ne mogli naprej, ne da bi se prej vrnili ... Ker je ta točka ravno skrajna (najjužnejše mesto na svetu, Ushuaia na Ognjeni zemlji), je učinek te preskočene vrnitve še toliko večji. Tako se postopoma plete neka palimpsestna mreža poti, ko ni več čisto jasno, ali smo morda po tej stezi že hodili ali pa nam je o njej zgolj pripovedoval kdo drug. Takšna je Solanasova podoba zgodovine in sveta: je mreža poti, ki se plete z vsako novo potjo, ki celo sploh ne obstaja, če je vztrajno ne pletemo vsakič znova. Ta hoja za svoje napredovanje ne potrebuje map in zemljevidov, ravno na-

robe, šele sama hoja jih ustvarja. Zato je tako zelo težko risati karte tovrstnega sveta: z vsako potjo je karta drugačna. In Martinov oče, ta dolgo iskani, a nikoli najdeni oče, je kartograf ... Zapovrh pa riše še stripe, s čimer v že tako razvejani svet plodi še imaginarne svetove, fantazmagorične karte in fiktivne like. Martin na svoji poti srečuje tudi slednje: *Tito El Esperanzador* tolče na veliki boben in vzbuja upanje, *Americo Inconcluso* obuja spomine na afriške sužnje in si sproti zmišljuje vijugaste poti za svoj kamion, *Libertario El Oriental* pa govori o boju slehernega od latinskoameriških ljudstev. Vpeljava teh likov je mojstrska: enkrat vidimo stripovsko predlogo, še preden spoznamo »živnega«

junaka, drugič pa je prav fascinantna neverjetnost posameznega junaka tista, ki nam da slutiti, da ga bomo prav kmalu videli tudi upodobljenega v stripu. V skrajni konsekvenci med temi fiktionalnimi junaki in med »resničnimi« protagonisti, ujetimi v težo metafor, ki jih Martin srečuje na svoji poti, ni razlike. Tako eni kot drugi gradijo podobo razvejanega labirinta, ki se pričinja na Terra del Fuego, končuje pa nikjer in povsod, podobo labirintnega kontinenta, ki dobesedno izgoreva v svoji fantazmagorični realnosti.

STOJAN PELKO



## JAMON, JAMON

**Jamon, jamon**, film katalonskega režiserja Bigasa Lune, sicer avtorja odličnega paranoičnega šokerja **Anguish**, se ni znašel v nobenem festivalskem programu, pač pa na vedno uporabnem, plodnem & daljnovidnem *Marchéju*. **Jamon, jamon** - pršut, pršut. Mesnine, skratka *babes & tits*. Film **Jamon, jamon** je pikantna španska *sexploitation* moralka, ki nam skuša - tako kot film v spisu *Onstran načela ugodja* - pokazati, da je smisel spolne želje v neki simetriji.

Na eni strani imate popolno družino: oče, mati & sin. (Premožni tekstilci - moško spodnje perilo. *Kapitalizem*.) Na drugi strani imate nepopolno družino: mati & hči. (Nepremožni lastnici obcestnega bara z reputacijo tihega bordela. *Free-enterprise*.)

Na tretji strani imate moškega brez družine: popolni žrebec, ultraseksistična izpeljanka Antonia Banderasa. (Uslužbenec obrata, ki izdeluje & prodaja mesnine, predvsem pršut - in ta seveda dviguje potenco. *Proletariat*.)

Na eni strani imate *kapitalizem*, ki se razmnožuje brez seksa: oče je očitno impotenten. Na drugi strani je *free-enterprise*, ki se brez moškega ne premakne nikamor: ženska & ženska. Na tretji strani je *proletariat*, od katerega ostane le želja: žrebec svoj penis, ki ga ne zna mobilizirati, proda kot propagandni slogan za kapitalizem in njegovo novo serijo moškega spodnjega perila. Urejena & rigidna & sterilna razredna hierarhija: *kapitalizem - free-enterprise - proletariat*. Kako jo podreti? S komunistično revolucijo? Ne, zadostuje seks - in vse se v hipu podre. Premožni sin in nepremožna hči (*kapitalizem & free-enterprise*) se hočeta poročiti in da bi premožna mati to preprečila, pršutarskemu žrebcu naroči, naj zapelje nepremožno hčer: da bi si kapitalizem preprečil užitek, pri proletariatu naroči seks, pri katerem sam ne bo sodeloval. Ali pač? Želja, ki je nihče ne razume, celotno razredno fantazmo zruši: prvič, pršutarski žrebec naskoči nepremožno hčer, z drugimi besedami, koalicija med *proletariatom & free-enterprisom* je brez perspektive - njuna želja predstavlja le način, kako o sebi fantazira kapital; drugič, premožna mati naskoči pršutarskega žrebca, z drugimi besedami, kapitalizem je brez perspektive - premožna mati je že globoko v méni; tretjič, premožni sin naskakuje nepremožno mater, z drugimi besedami, koalicija med *kapitalom & free-enterprisom* je brez perspektive - tudi nepremožna mati je že globoko v méni; četrtič, premožni oče naskoči nepremožno hčer, z drugimi besedami, kapitalizem se lahko ponovno sestavi le tako, da se zlepi iz *free-enterprise* & elitne koalicije med proletariatom & kapitalom - nepre-

možna hči namreč zanosi s pavperiziranim & deklasiranim premožnim sinom; petič, jasen je namig, da je premožni oče nekoč naskočil tudi nepremožno mater, z drugimi besedami, incest kot signal, da je kapitalizmu spolna *regeneracija* prepovedana - bolj kot je sterilen, bolje funkcioni- ra.

Popolni incest: premožni oče + nepremožna hči, premožni sin + nepremožna mati, premožni sin + nepremožna mati. Spolni krog kapitalističnega hipertrošenja je s tem definitivno sklenjen - vse želje so potemtakem lažne & napačne. Le kako je lahko spolna želja lažna ali pa napačna, kako sploh prepoznamo spolno željo & kdo si sploh lahko koga želi? Na koncu vsi obležijo na tleh in ne vedo, za kaj gre.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

## EL SOL DEL MEMBRILLO

»Dokumentarec o umetnosti«, ki ga lahko primerjamo samo s filmom, pravim draguljem Henrija-Georgesa Cluzota **Le mystere de Picasso**, ker prav tako z nenavadno pronicljivostjo prikaže proces ustvarjanja »tistega pravega«, vsakdanjega. O čem podobnem prav gotovo ne moremo govoriti ob lanski igrani uprizoritvi »tistega pravega« v filmu Jacquesa Rivetta **La belle noiseuse**. Victor Erice je od septembra do decembra 1990 dobesedno sledil slikarju Antoniu Lopezu, ko je ta skušal na terasi svoje madridske hiše naslikati platno, ki naj bi zelo realistično predstavilo majhno kutinovo drevo, ki ga je umetnik z veliko ljubeznijo vzgajal na svojem vrtu.

Zvestoba slikarjevi realnosti je popolna: prostor je z vodoravnimi in navpičnimi vrvicami razdelil, uporabil je svinčnico, na listih, pa tudi na vejah in sadežih je delal bele znake, ker je skušal zabeležiti tudi sam naravni razvoj (vtis nadčlovečnosti), spremembe v gibanju drevesa, njegovo počasno, a neizprosno rast vse do propada, ki ga je prinesel nov letni čas. Kaj se zgodi? Pride prezgodnja zima, deževje slikarju prepreči slikanje s čopiči in oljnimi barvami, zato se odloči nadaljevati s svinčnikom. A tudi ta poizkus ostane nedokončan, ker pričnejo orumeneli listi in uveneli sadeži vse prehitro odpadati.

Pogovori Lopeza s simpatičnim prijateljem, prav tako slikarjem, ki ga pride vsake toliko časa obiskati, z ženo, tudi slikarko (in obenem odlično producentko tega filma), z japonskima zakoncema, ki prideta na vlnudnostni obisk, odkrivajo dolg, razpotegnjen, pa vendar nikoli dolgočasen dvoboj umetnika z drevesom in belim platnom. Ta tretji film, ki ga je v dvajsetih letih zrežiral samotar Victor Erice, samo potrjuje skrite vrednote prejšnjih dveh, kot so: prirojena sposobnost zaznati najmanjše spremembe sončne svetlobe in sposobnost poglobiti se v človekovo notranjost brez odvečnih pojasnjevanj, ampak predvsem z Dreyerjevo potrpežljivostjo angelskega voveurja.

Še več, s pogumno uporabo počasnega dogajanja (delo montaže) je dosegel učinek, kot da ni film nič drugega kot večno »nedokončano« delo, nepopolno in ne-močno naslikati potovanje časa.

LORENZO CODELLI

Hollywoodski filmi se vedno obnašajo tako, kot da so ustvarili svet: za vsakim hollywoodskim filmom vedno stoji neki drugi hollywoodski film - prizor iz tega ali onega hollywoodskega filma je vedno le izboljšava, revizija, *remake* prizora iz kakega drugega hollywoodskega filma. Evropski filmi pa se vedno obnašajo tako, kot da so sami na svetu: za vsakim evropskim filmom vedno stoji le svet, kateremu film še ni tekmeč - toda v zadnjem času so najbolj zablesteli prav tisti evropski filmi, v katerih je film svetu edini pravi tekmeč.

In lahko bi rekli, da je ob koncu osemdesetih in na začetku devetdesetih ta svet, ki mu film še ni tekmeč, najbolj težno & himnično demonstriral novi »britanski« filmski žanr, nekaka *dramedija nravi*, ki so jo spletili predvsem filmi, posneti po literaturi E. M. Forsterja (**Room with a View**, **Maurice**, **Where Angels Fear to Tread**) in Evelynna Waugha (**Brideshead Revisited**, **A Handful of Dust**), v katerih britanska *haute bourgeoisie* uživa še zadnje trenutke razredne & socialne nirvane - že naslednji dan, ki ga v teh filmih resda nikoli ne dočakamo, a ideja je ves čas prav ta, je bilo namreč konec sveta. Imperij je razpadel in kolonialni duh je postal fantom: ne le da preteklost v teh filmih nastopa v izolaciji od kakršnekoli predpreteklosti & predprihodnosti, tudi posestva & nepremičnine, po katerih aristokracija preigrava svoje male socialne nianse, se razprostirajo v izolaciji od kakršnegakoli izvora & končnega cilja, kot da je bila ta preteklost že v sami preteklosti pravzaprav izgubljena - in vsi ti filmi, Ivoryjev **Howards End**, ki predstavlja imperialni vrhunec & idejno-politično kvintesenca tega žanra, nič manj, nam ponujajo svet, v katerem je mogoče uživati prav zato, ker ga ni več, z drugimi besedami, čar teh filmov ni v tem, da nam kažejo svet, iz katerega preteklost še ni izginila, ali pa svet, v katerem sedanjost & modernizem ogrožata preteklost, ampak v tem, da nam kažejo prav svet, v katerem je preteklost še brez tekmeča oz. v katerem film preteklosti še ni tekmeč, navsezadnje, to je svet, v katerem filma še ni ali pa še ni postal ekskluzivni in univerzalni medij te preteklosti.

Film **Europa** (Lars von Trier), ki ga je lani okinčal Cannes (*Grand Prix* za tehnične dosežke, *Grand Prix* žirije), ki je v hipu postal kulturna klasika in ki se konča z brezizhodnim in samokritičnim svarilom *Nikoli se ne boš mogel osvoboditi te svoje evropske podobe*, je skušal pokazati, da je film svet uničil (Godinov **Umetni raj** imate potemtakem lahko za *Europa-in-pol*). Najmanj, kar lahko rečemo, je, da skuša biti **Europa** restavracija evropskega filma z jasno poanto: ideja Evrope se je zlomila v trenutku, ko

## SOMRAK DOLGEGA DNE

THE LONG DAY CLOSES

scenarij: Terence Davies,  
in režija: Michael Coulter,  
fotografija: Bob Last, Robert Lockhart,  
glasba: Marjorie Yates, Leigh McCormack, Anthony Watson, Nicholas Lamont, Ayse Owens,  
igrajo: BFI, Film Four International. Velika Britanija, 1992, 1h 24.  
producent:

se je zlomila Nemčija in z njo nemški film - zato skozi tiste značilne *noir* ekspresionistične osvetlitve ves čas tolče kri, zato staromodne *background* projekcije ves čas trgajo preteklost in jo s tem prikazujejo kot nekaj že v osnovi ločenega in dokončno izgubljenega, zato *pogled skozi okno vlaka* ves čas funkcionira kot staromodna in preživeta metafora *filmskega pogleda/ekrana* in zato sam film predstavlja le cinefilsko kombinacijo *lubitschevske* črne komedije, *sirkovske* melodrame in *langovskega* thrillerja. In največ, kar lahko rečemo, je, da skuša opozoriti, da je bila vsa povojna evropska kinematografija, zdrobljena v posamezne nacionalne vale, le *šlepa ulica* ali, z drugimi besedami, **Europa** skuša biti kritika teh nacionalnih valov, zato ne preseneča, da je von Trier v glavne vloge postavil prav *igralce-tipe*, ki so jih lansirali in naddoločili ti *nacionalni vali* in njihovi kvintesenčni *auteurji*: tu je Barbara

Sukowa (Američanova žena), sicer *Fassbinderjeva Lola* in Mieke iz serije **Berlin Alexanderplatz**, spet kot agentka propada nemške dinastije, tu je Eddie Constantine (ameriški polkovnik), sicer *Godardov* igralec iz kultne ekstravaganca **Alphaville** (yes, kasneje ga je uporabil tudi Fassbinder), spet v vlogi opazovalca postholokavstne *wasteland* (prav lani ga je kot tolmača nemške postberlinske *Angst* v filmu **Allemagne 90** spet uporabil *Godard*), tu je Max von Sydow, sicer stalni lik *Bergmanovega* opusa, reduciran zgolj na pripovedovalca, potemtakem na nekoga, ki zapeljuje le še z besedami in ki v sam film ne more več, in tu je Jean-Marc Barr (Američan), sicer junak *Bessonovega* filma **Velika modrina**, v katerem je pod vodo zdržal dlje kot na zemlji - von Trier ga na koncu seveda utopi. **Francoski novi val** (*Godard*), **švedski auterizem** (*Bergman*), **novi nemški film** (*Fassbinder*) in **evrop-**



ob rojstvu v porodnišnici zamenjali s sosedovim Alfredom in da mu je Alfred zato ukradel življenje (denar, kariero & žensko - *Once Upon a Time in Belgium*), ko pa enkrat spozna, da nima svojega »izvirnega« življenje, mu ne preostane drugega, kot da iz svojega »lažnega« življenja naredi film, v katerem postane **Toto le héros**, natančneje, življenje mu ukrade prav film, v katerega zbaše to, kar je v življenju zgrešil, še toliko bolj in v tem je osrednji *twist*, ker je njegovo »lažno« življenje vseskozi ustrezalo prav opisu zelo dramatičnega filma - idilična družina z večno pesmijo na ustih, oče se smrtno ponesreči, ko skuša iz Britanije z letalom dostaviti pošiljko marmelade, mati »odide«, mongoloidni brat, ki hoče poleteti (**Brewster McCCloud**), sestra kot pajkovska *femme fatale*, ki se vrže v zrak, Thomas čez leta zagleda njeno podobnico, sicer Alfredovo ženo, ki ga obsede in spravi v romanco (**Vertigo**) ipd. Ne bi mogli reči le, da je Thomasu življenje ukradel film ali pa da mu je življenje ukradlo to, kar je zgrešil in izgubil v filmu (**Cinema Paradiso**), ampak bi morali reči, da mu je življenje ukradlo prav to, kar je zgrešil v samem življenju, potemtakem prav kombinirano spoznanje, da je življenje film in da se filma - tega, da misli kot film - ne bo mogel nikoli znebiti.

Terence Davies je v filmu **The Long Day Closes** ustvaril svet, v katerem so ljudje v kino hodili še nekaznovano: če bi lahko rekli, da je v filmu **Distant Voices, Still Lives** preteklost priličil askezi & negibnosti fotografskega albuma, zaradi česar je vse skupaj ostalo le pri družini, njenem imaginariju, njenih fantazmah & njenih notranjih bojih, pa bi morali reči, da zdaj v filmu **The Long Day Closes** preteklost v celoti priliči filmskemu spominu (celo reference so nenehne - **The Magnificent Ambersons**, **Meet Me in St. Louis**, **The Ladykillers**, **Kind Hearts and Coronets**, scenerija pa je itak le evokacija filmov **Oliver Twist**, **Great Expectations** & **Singing in the Rain**), zaradi česar se družina, še malo prej v filmu **Distant Voices, Still Lives** zelo patriarhalno kruta & nesrečna ter ujeta v sadistični imaginarij, zdaj tako rekoč »povnanji« & civilizira & *mitizira* & priliči simbolni vrednosti socialnih ritualov & institucij, kakršno so predstavljali šola, cerkev & predvsem *kino*, pri čemer film ne funkcionira kot nostalgična jeremijada za preteklostjo, ki je ni več, ali pa fantazmatska konstrukcija preteklosti, katere sploh nikoli ni bilo, ampak kot natanko tista točka, ki to preteklost drži tako skupaj kot na distanci, potemtakem kot tista točka, ki se lahko preteklosti spominja le tako, da jo izgubi.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

## NAJBOLJŠI NAMENI

V Cannesu so vedno zmagovali veliki režiserji - Lean, Rossellini, Dmytryk, Reed, De Sica, Sjöberg, Welles, Clouzot, Fellini, Bergman, Bunuel, Visconti, Losey, Rosi, Petri, Germi, Coppola, Scorsese, Kurosawa, Wajda, Wenders, Coen itd. In vsi so zmagovali le po enkrat. OK, René Clément je zmagal dvakrat, l. 1946 (**Bitka za progo**, *La bataille du rail*) in l. 1947 (**Prekleti**, *Les maudits*) - toda prvič si je *zlato palmo* razdelil z Dellanoyem, Wilderjem, Leanom, Rossellinijem, Fernandezom in Lindtbergom, drugič pa z Beckerjem, Dmytrykom, Sharpsteenom in Minnellijem. In OK, dvakrat, l. 1946 (**Izgubljeni vikend**, *The Lost Weekend*) in l. 1957 (**Prijateljsko prepričevanje**, *Friendly Persuasion*), je zmagal tudi Billy Wilder, toda le drugič je *zlato palmo* snel sam - prvič si jo je razdelil seveda z Dellanoyem, Clémentom, Leanom, Rossellinijem, Fernandezom in Lindtbergom. Do sedaj se je rodil le en *auteur*, ki je dvakrat, l. 1974 in l. 1979, zmagal popolnoma sam - Francis Ford Coppola (**Prisluškovanje**, *Conversation* & **Apokalipsa zdaj**, *Apocalypse Now*). In če mislite, da je Bille August, ki mu je l. 1988 *zlato palmo* vrgel **Pelle zmogovalec** (*Pelle erobreren*), letos pa **Najboljši nameni** (*Den goda viljan*), novi Coppola, *novi auteur* vseh *auteurjev*, tolčete mimo: med filmoma **Prisluškovanje** in **Apokalipsa zdaj** obstaja namreč velika razlika, medtem ko sta filma **Pelle zmogovalec** in **Najboljši nameni** praktično ista stvar (oba sta dolga, kostumska, počasna, morbidna, polna dolgih televizijskih kadrov in v obeh skuša nekdo v kratkem času podoživeti vsa mitska obdobja, ki so človeku potrebna, da bi družino in njeno razredno depresijo zapustil ter v življenju uspel - v prvem jo Pelle na koncu mahne v Ameriko, v drugem je zmogovalec očitno Ingmar Bergman, ker je to pač zgodba o odraščanju njegovih staršev ali pa starih staršev, vseeno), da pa bi bila mera polna, predstavlja film **Najboljši nameni**, za katerega je scenarij napisal Bergman, v resnici le *sequel* filma **Fanny in Alexander**, za katerega je Bergman pred leti pobral *oskarja* za *najboljši tuji film* (dva prispevka k švedski blaznosti, pri kateri je družinska romanca le oblika najbolj perfidnega sadizma). Z eno besedo, vse skupaj je tako, kot da bi si v triurni film zrolali tri epizode skandinavke TV nadaljevanke, kakršne smo včasih gledali ob torkih zvečer.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Film **Bad Lieutenant** si lahko sicer predstavlja kot katerikoli policijski thriller, toda, ko veste, da ga je odrežiral Abel Ferrara, že tudi veste, da se od sugestije ne bo dalo živeti.

**A. KORUPCIJA.** V filmu **Bad Lieutenant** imate sicer do skrajnosti skorumpiranega & pokvarjenega policajja, toda to ni več niti Michael Douglas iz filma **Black Rain** (Ridley Scott) niti Dennis Quaid iz filma **The Big Easy** (Jim McBride) - in to seveda tudi ni več tista policijska skorumpiranost, kakršno je viviseciral Sidney Lumet v filmih **Serpico**, **Prince of the City** in **Q & A**: Harvey Keitel je namreč policaj, ki skuša dobro dejanje storiti znotraj Zakona, vendar le zato, da bi Zakon še bolj degradiral & destabiliziral.

**B. KRIVDA.** V filmu **Bad Lieutenant** imate sicer policajja, ki ga ubija občutek krivde, toda to ni več niti Jeff Bridges iz filma **8 Million Ways to Die** (Hal Ashby) niti Jodie Foster iz filma **The Silence of the Lambs** (Jonathan Demme): Jeff Bridges se je do nezavesti samouničeval zato, ker je nekoč pomotoma ubil nekega človeka, **pokvarjeni poročnik** Harvey Keitel pa jih je morda pobil že 100 in morda nikogar pomotoma -: Jodie Foster je socialni ekvivalent svoji krivdi lahko še našla v grizljivem & kanibalskem master-psiropatu, potemtakem v svetu, ki je definicijo Zakona že zaprl, Harvey Keitel pa enakovrednega tekmeča, master-negativca v svetu, v katerem vsi preganjajo, zasledujejo & nadlegujejo le še Zakon in v katerem se sam Zakon nahaja ravno sredi procesa preoblikovanja, redefiniranja & reformiranja, preprosto ne more več najti. Ne obseda ga moralistično vprašanje, ali & kdaj lahko človek, ki uteleša Zakon, sam Zakon krši, ampak globoko etična dilema - ali se lahko človek, ki je začel utelešati Zakon, samega Zakona sploh še kdaj znebi?

**C. DRUŽINA.** V filmu **Bad Lieutenant** imate sicer policajja, ki je družino že zdavnaj izgubil, toda za razliko od Clint Eastwooda in Dona Johnsona, ki sta se v filmih **Tightrope** (Richard Tuggle) in **Dead Bang** (John Frankenheimer) od družine tudi fiktivno & pravno ločila, ali pa za razliko od Richarda Gera, ki je v filmu **Internal Affairs** (Mike Figgis) svojo družino priključil policiji kot **zaprti trgovski državi**, pa je temeljna perverznost Harveyja Keitela prav v tem, da mu je uspelo družino & dom kljub vsemu pravno obdržati skupaj - njegova vračanja domov, kjer ga nominalno več nihče ne »prepozna« (prespi na kavču in ko ga otroci tam zjutraj najdejo, jih le začudeno pogleda, takoj zatem pa zdrsne nazaj v avtomobil), so le obupan poskus, da bi se ločil od Zakona in dobil odgovor, ali se lahko človek, ki je začel utelešati Zakon, samega Zakona še kdaj znebi, pri čemer se zdi, da njegova ujetost v družino le kontrapunktira njegovo ujetost v Zakon (enkrat Zakon, za zmeraj Zakon - enkrat v zakonu, za zmeraj v zakonu).

**D. BUDDY.** V filmu **Bad Lieutenant** imate sicer policajja, ki nima več partnerjev, **buddyjev**, definitivnih za policijski thriller, saj vedno funkcionirajo kot pogoj za »vpogled« v socialno totalnost, v totalnost **konspiracije** & **suspenza** (policajev **buddy** je namreč vedno ta, ki nam s svojo prisotnostjo jamči, da je suspenz nekaj realnega in ne le fantom glavnega junaka), toda to ni več Don Johnson, ki si v filmu **Dead Bang** v vsaki akciji &

## POKVARJENI POROČNIK

THE BAD LIEUTENANT

**režija:** Abel Ferrara,  
**scenarij:** Zoe Lund, Abel Ferrara,  
**fotografija:** Ken Kelsch,  
**glasba:** Joe Delia,  
**igrajo:** Harvey Keitel, Victor Argo, Paul Calderone, Leonard Thomas, Robin Burrows, ZDA, 1992, 1h 38.

vsakem kraju konstruira novega partnerja, da bi si vsakič znova prisvojil - vse bolj diskontinuirani & ogroženi - »vpogled« v socialno totalnost, še manj pa Sidney Poitier, ki je v filmu **Shoot to Kill** (Roger Spottiswoode) kaznovan prav za svojo totalitarno ekspertnost, ki **buddyja** ne prenese - Keitelova dilema, kako se odpovedati užitku v tistem Zakonu, ki drži svet skupaj, se poistoveti z vprašanjem, kdo sploh drži svet, v katerem so vsi Zakoni kršeni.

**E. SAM.** V filmu **Bad Lieutenant** imate sicer policajja, ki ostane povsem sam, toda to ni več Clint Eastwood, ki se v filmu **Dirty Harry** (Don Siegel) osami zato, da lahko vzame Zakon v svoje roke, ali pa Harrison Ford in Mickey Rourke, ki se v filmih **Witness** (Peter Weir) in **Year of the Dragon** (Michael Cimino) osamita zato, ker policiji, ki je že povsem diskontinuirana, ne moreta več zauhati: Harvey Keitel je policaj, ki Zakon razume kot nekako zaprto & smisla polno »identiteto«, obenem pa se odreka kakršnikoli koaliciji, celo do te mere, da začne na koncu Zakon, ki ves čas funkcionira kot nekaj, česar empirično človeško bitje ne razume & kar je zanj brez »notranjega« smisla, doživljati kot misterij, o katerem obstaja vsesplošni konsenz, in celo do te mere, da gangsterjema, ki sta živalsko & s križem posilila nuno, ta pa jima je to potem odpustila, podari svoj denar, svojo »identiteto«, akopprav ne razumi, kako to, da po vsem tem zanj ni

»odrešitve«, zanju pa, medtem ko sam po srečanju s Kristusom, ki ga ne more odrešiti, pusti, da ga ubijejo ljudje, ki bi jim moral ta denar vrniti - svet, v katerem so kršeni vsi Zakoni, ne drži skupaj ta, ki ga je ustvaril (Kristus tukaj očitno nastopa v vlogi stvarnika), ampak prav ta, ki ga ruši & uničuje.

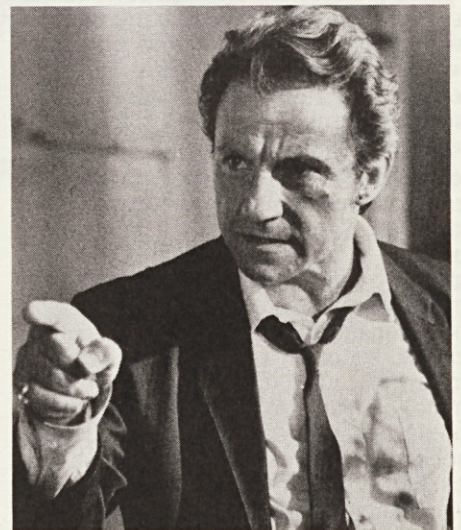
**F. TRETJI SVET.** V filmu **Bad Lieutenant** imate sicer policajja, ki je racionalizmu degradiranosti, degeneriranosti & razpada samega Zakona, ki ustvarja svet, tako odtujen, da se lahko patološko identificira le še z njegovo najbolj psihopatsko & degradirano negativnostjo, toda to ni več noben izmed prejšnjih Ferrarovih junakov - niti Jimmy Laine (psevdonim samega Ferrare), niti Zoe Tamerlis, niti Billy Dee Williams, niti James Russo, niti Peter Weller, niti Christopher Walken, ki so skušali v filmih **The Driller Killer**, **Ms. 45**, **Fear City**, **China Girl**, **Cat Chaser** in **King of New York** dekolonizirati & eksorcistično izgnati nevrozo & kalvarijo odnosa **Amerika/Tretji svet** (še najbolj težno v filmu **Cat Chaser**), ampak paranoični križar, ki mu od **Amerike**, predvsem seveda New Yorka, Ferrarove **cross-over** avteuristične fiksacije, ostane le še **Tretji svet**, pri čemer namesto običajne psihodrame post-kolonialnega preživetja dobimo njegovo že skoraj apokaliptično dramo patološke, parazitske, celo kameleonske asimilacije.

**MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.**



# HARVEY KEITEL

Poznate kakega igralca, ki se v filmih obnaša dobesedno kot auteur? Enega, tri, kar nekaj, kopico - morda, toda pred vsemi in nad vsemi zanesljivo stoji Harvey Keitel. Iz filma **Bad Lieutenant** (Abel Ferrara), v katerem igra povsem skorumpiranega in do konca degeneriranega policajca, si bodo antologije zapomnile predvsem prizor, v katerem prestreže dve najstnici brez vozniškega dovoljenja: »Ne bom vaju prijavil ali pa ovadil očetu, toda kaj bosta vidve storili zame?« ju vpraša naravnost, vendar z že zelo jasno idejo v glavi. Takoj zatem stoječ ob avtomobilu eno najstnico prepriča, da se proti njemu obrne z zadnjico, drugi pa ukaže, da naj z usti in jezikom imitira felucijo: sam potem ob mačističnem preklinjanju divje masturbira. To, kar imamo pred sabo, predstavlja le resnico in radikalizacijo njegove auteuristične obsesije - priti med dve ženski in s tem prekoračiti rez med filmi, v katerih je igral napol psihopatske, napol mačistične izobčence, ki predstavljajo vir spolne delitve/represije prav zato, ker samega spola ne razumejo (*Mean Streets*, *Alice Doesn't Live Here Anymore*, *Taxi Driver*), in filmi, v katerih je postal policaj in začel utelešati



## RESERVOIR DOGS

Film Quentin Tarantina je v Cannesu že v dneh pred projekcijo spremljal sloves filma, ki so mu vrata v tekmovalni spored zaprta zaradi prevelike brutalnosti - natančneje, zaradi prevelike občutljivosti uradnega selektorja, gospoda Gilesa Jacoba. Po projekciji se je glas o tem filmu še okrepil: Definitivno gre za enega najboljših filmov letošnjega festivala!

Že uvodna sekvenca je antologijska: skupina kriminalcev sedi za mizo v restavraciji in globokoumi o metafizičnih sporočilih, skritih v besedilih Madonninih klasik *True Blue* in *Like a Virgin*. Cetudi so fantje v klasičnih kravataranih kostumih videti, kot da bi prišli iz najboljše epizode *Crime Stories*, je tako film že na samem začetku neugledno postavljen v sodobnost, v Los Angeles. Že naslednji trenutek pa spoznamo, da je tudi ta sodobnost pravzaprav že preteklost, saj se uvodna epizoda dogaja pred ropom, naslednji prizor pa nas vrže v čas po njem: na zadnjem sedežu avtomobila v naročju Mr. Whita (Harvey Keitel) prav svinjsko krvavi Mr. Orange (Tim Roth). Rop očitno ni najbolje uspel. Še več, nekdo od šesterec »koloriranih« kriminalcev (ob Belem in Oranžnem so namreč tu še Mr. Pink, Mr. Blonde, Mr. Brown in Mr. Blue) je izdajalec. Kriminalcem, ujetim v precep, tako ne preostane nič drugega, kot da se zatečejo v opuščeno skladišče in tam poravnajo račune. Zadevo še polepša dejstvo, da je Mr. Blonde (Michael Madsen) poleg draguljev zaplenil še enega policajca, ki ga iz prtljažnika privleče naravnost na sredo skladišča. Medtem, ko drugi kriminalci norijo okrog in iščejo rešitve, Mr. Orange pa še naprej krvavi na tleh, se bo Mr. Blonde malo pozabaval s policajem. Ob zvočni kulisi sedemdesetih (*Stuck in the Middle With You*,

Stealer's Wheel) mu bo najprej prav pošastno hladnokrvno odrezal uho, nato pa ga bo hotel še zažgati. Strel, ki mu to prepreči in ki pride iz pištole Mr. Oranga, je prvi indic o morebitnem »podtaknjencu« v tej kolorirani tolpi. Ko nato na prizorišče pride še *mastermind* cele operacije, Joe Cabot (Lawrence Tierney), je sum dokončno potrjen: Mr. Orange je policaj! Finale je vsaj tako fascinantno kot uvod: štirje možje se naenkrat znajdejo pred vzajemno naperjenimi pištolami - Joe Cabot meri v Mr. Oranga (izdajalec mora umreti!), Mr. White v Joea Cabota (saj še vedno verjame, da gre za izdajalca), Nice Guy Eddie v Mr. Whita (saj je vendar Joe Cabot njegov oče), sam Mr. Orange pa zapre krog s tem, da vzame na muho Nice Guya Eddieja. Naenkrat počijo štirje strelji - in naenkrat padejo štiri trupla! Konec filma. Vse to pa je šele osnovno okostje filma. Skozi cel film se namreč spletajo posamične »naborniške« zgodbe slehernega od koloriranih mož, pri čemer je seveda daleč najbolj fascinantna prav zgodba podtaknjene policajca. To je prava mala mojstrovina o igralski metodi, saj zaporedoma spremljamo tri prizore »učjenja vloge«: najprej mu neki *undercover cop* razlaga subtilnosti igranja vloge in klasične finte prepričljivosti; nato vidimo policajca, kako doma pred ogledalom trenira naučeno; končno pa ga vidimo še »na odru«, v prizoru prvega srečanja z Joeom Cabotom. Seveda ni treba posebej poudarjati, da ga dobi prav na dobro naučeno finto. Prav to razkritje »ozadja« filmske igre, ta svojevrstni *Vervremdungseffekt* je morda skrajni dokaz o Tarantinovem mojstrstvu režije. David Lynch mora nasilje svojih filmov pojasnjevati na tiskovnih konferencah (tudi ob *Twin Peaks* smo poslušali klasični diskurz o tem, kako je pač bolje, če je nasilje na platnu kot pa na ulici), Quentin Tarantino pa ga pojasni kar v samem filmu. Oboje se sicer zgodi za ceno ušesa, toda mar ni tega vedel že Van Gogh?

**STOJAN PELKO**

## CRACK

S filmi, ki se vrtijo okrog mamil, je tako kot s filmi o homoseksualcih: ne dogajajo se danes, da ne bi imeli neželene & repulzivne aids konotacije. Film *The Doors*, v katerem je cel svet napumpan do nezavesti, se itak - do filma Jim Meets Ghost - lahko dogaja le v šestdesetih, film *Drugstore kavboj*, ta narko-culture himna, se odvrti na začetku sedemdesetih; aida pač tedaj še ni bilo. Po drugi strani pa obstaja tiha predpostavka, da v postholokavstni prihodnosti, v katero sta potopljena filma *Tuja nacija* in *Robocop*, aida že ni več: v prvem skušajo etnični proletariati na robu živčnega zloma pacificirati z novim ultrafiksom, v drugem pa proletarski Delta City zasnujejo kot fiks cono, celo v filmu *New Jack City*, sicer zgodbi o vzponu & vzponu črnkega narko barona, je črnski geto spremenjen v ultimativni postholokavstni narko Disneyland, medtem ko se v filmu *Mračni angel* iz vesolja priklati požrešni narko kiborg, pravi alien-junkie. V filmih, ki se dogajajo danes, vzemite, denimo, poči *Delta Force 2: The Colombian Connection*, vsi prekupčujejo, fiksa pa se nihče, medtem ko nas skušajo filmi kot, denimo, *Clean & Sober*, *Boost* ali pa *Rush*, *The Doors* nič manj, poučiti, da lahko mamila človeku uničijo poklicno kariero. Film *Bad Lieutenant* je kombinacija obeh teh trendov: tu imate namreč policajca, ki je tako pokvarjen, da mu kariere ne more uničiti niti fiksiranje, obenem pa tako uničen, da bi celo aids sprejel le kot Odrešenika (mimogrede, Abel Ferrara, režiser filma *Bad Lieutenant*, naj bi v kratkem začel snemati film o Johnu Holmesu, slovitem porno zvezdniku, ki je umrl za aidsom).

**MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.**

Zakon, ki spola ne razume prav zato, ker predstavlja vir spolne delitve/represije (*Bad Timing*, *The Border*, *Order of Death/Cop Killer*, *The January Man* itd.). V tem smislu bi lahko rekli, da scene-to-end-all-scenes predstavlja prav dopolnitev njegovih vlog iz nedavnih filmov *Smrtne misli* in *Thelma & Louise*: prvi je posnet v obliki retrospektivne policijske preiskave, med katero obe ženski (Glenn Headly & Demi Moore) detektivu, ki ga igra Harvey Keitel, izmenično in ločeno pripovedujeta, kaj mislita, da se je zgodilo, s čimer sam Keitel postane vir delitve, ali z drugimi besedami, med ženski mu uspe priti, ne da bi se ju dotaknil - s svojo preiskavo ju dokončno in fatalno loči, kot da bi skušal s tem celoten ženski rod razstaviti & razsekati le zato, da bi lahko potem vzel vsako žensko posebej (za razliko od don Juana, ki skuša ženski rod ponovno sestaviti); v drugem mu obeh žensk (Geena Davis & Susan Sarandon) ne uspe ločiti - ženski, med kateri lahko pridež le tako, da se ju ne dotakneš, se tu pač prelevita v ženski, med kateri ne moreš priti niti tako, da se ju ne dotakneš. V filmu *Bad Lieutenant* zdaj pride med dve ženski, ne da bi se ju dotaknil - vendar se ju ne-dotakne-z-užitkom.

**MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.**



Če parafraziramo naslov znamenitega Rossellinijevega filma **Potovanje v Italijo**, potem je film **Tat otrok** Giannija Amelija »potovanje skozi Italijo«. Potovanje od severa pa do juga, vendar pa predvsem potovanje kot priložnost, da bi se perversiral nekakšna zguba čustev. Če sta pri Rosselliniju potovala tujca, zakonca Joyce, da bi v južni Italiji odkrila estetiko in etiko ter končno svojo lastno duševnost, pa v Amelijevem filmu potuje nedolžna tolpa treh Italijanov, da bi v prekletstvu sprevržene sveta vsaj uzrla možnost drugačnih intersubjektivnih razmerij. Rossellinijev in Amelijev film pa ne vežejo samo čustva in potovanje, ampak tudi avtorski rokopi, ki bi ga lahko označili s sintagmo *Tu sem, da me ne bi prepoznali* oziroma *Govorim vam, pa me ne vidite*. Pa Gianni Amelio vsekakor ne obnavlja kakšen neorealizem, Amelio predvsem demontira potvorjen televizijski dozdev realnosti, da bi vzpostavil možno sozvočje med poetičnim realizmom in stvarnostjo. Film **Tat otrok** je tudi potovanje od televizijske šokantnosti k senzibilnosti ranljivega subjekta.

Pravzaprav Amelio radikalno opravi s televizijsko spektakularnostjo že takoj na začetku filma. Prolog v televizijski maniri je le trik, da bi se odprla tista stanja in prostori, ki jih je kontaminirala medijska avdio-vizualna polucija oziroma tisti del medijske mašinerije, ki je ekshibicionistično in senzacionalistično nastrojen. Film se začne, ko policija vdre v stanovanje v milanski lumpenproletarski periferiji, zapre mater okrnjene družine, otroka, enajstletno dekle in destletnega fanta, pa pošlje v socialno skrbstvo. Mati je namreč obtožena, ker je svojo mladoletno hčer vnovčevala kot prostitutko. Torej gre za kriminalno podjetje, ki prav gotovo sodi na naslovnico vseh najbolj razvpitih časopisov in najbolj komunikativnih televizijskih oddaj.

No, s tem aktom pa se pri Ameliju vsakršno nadaljnje koketiranje z rumenim tiskom tudi konča. Film se namreč ne usmeri v banalno detekcijo tipa kdo, zakaj, kako, kdo je perversna stranka, zakaj je mati prostitutrala svojo hčer, zakaj je oče že zdavnaj zapustil družino, kako je mogoče, da se takšne stvari dogajajo, ... Polje Amelijeve detekcije so poljanje ranljivih subjektov, ki svoje travmatizirajoče vreze in vbode skrivajo pred sabo in pred mrežo konvencionaliziranih intersubjektivnih razmerij. Seveda pa je že v samem prologu predstavitev perversnega seksualnega akta med starejšim gospodom in enajstletno deklico nakazana le z »nežnim« dotikom rok, kar govori, da bodo Amelija zanimali tisti »detalji«, ki so onstran reprezentacijskega sistema standardiziranih socialnih dram.

**Tat otrok** je film o družini, o problematiki družine. Na začetku filma je družina brez realnega očeta, na koncu pa družina brez realne matere in s fiktivnim očetom. Torej v obeh primerih okrnjena družina, najprej z odsotnim očetom in seksualno perverszijo, se pravi nemogoča družina, potem z odsot-

## TAT OTROK

IL LADRO DI BAMBINI

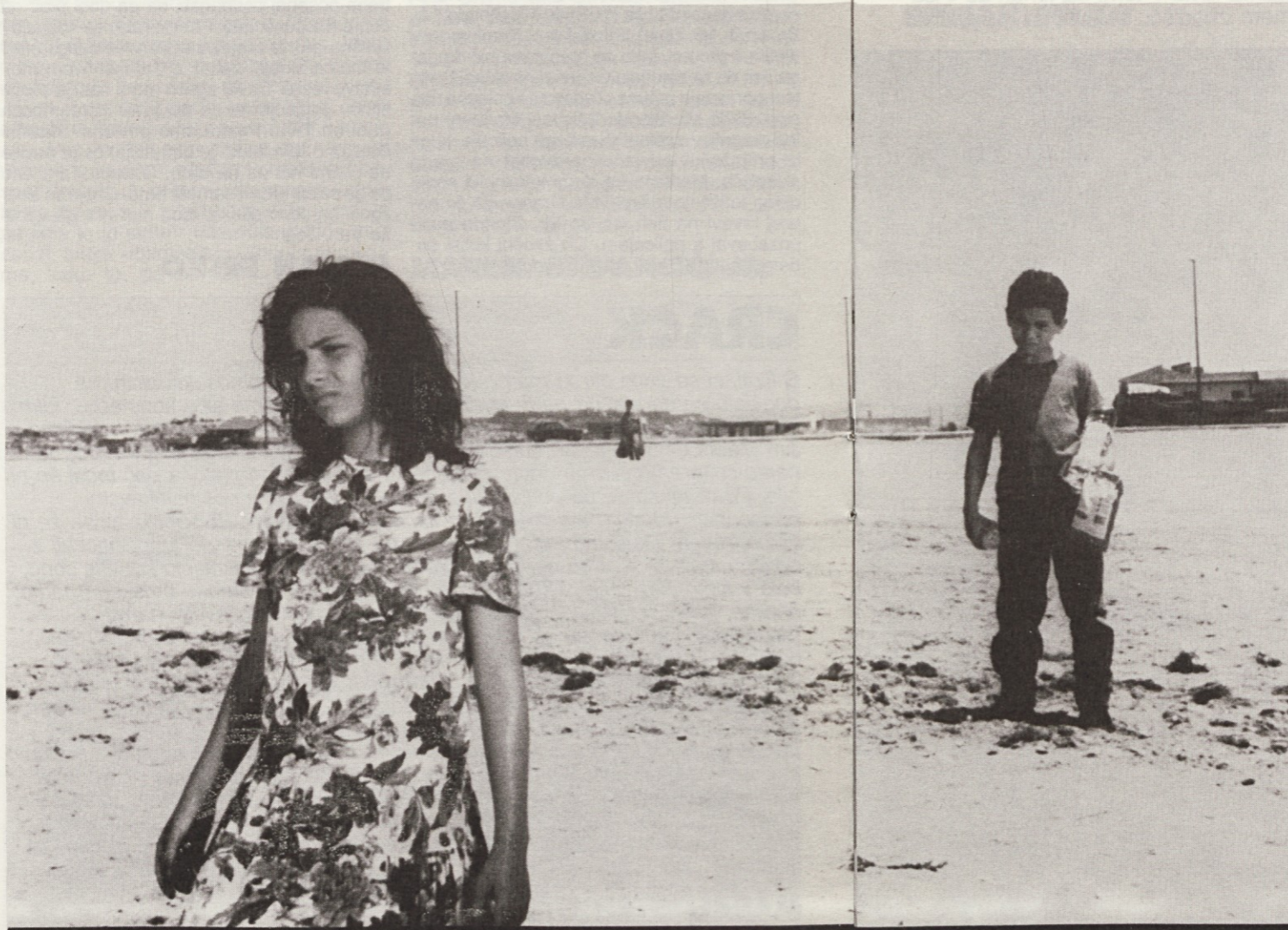
**režija:** Gianni Amelio,  
**scenarij:** Gianni Amelio, Sandro Petraglia, Stefano Ruli,  
**fotografija:** Tonino Nardi, Renato Tafuri,  
**glasba:** Franco Piersanti,  
**igrajo:** Enrico Lo Verso, Valentina Scalici, Giuseppe Ieracitano, Florence Darel,  
Marina Golovine, Fabio Alessandrini,  
**producent:** Angelo Rizzoli, Rai Due, Italija, 1992, 1h50

no materjo, z zastopnikom očeta in emocionalnim nabojem, se pravi imaginarna družina, ki pa ni mogoča. V filmu pa ni problematizirana samo institucija družine, ampak so relativizirane oziroma postavljene pod vprašaj ali kar v off tudi policija ter takšne in drugačne socialne ustanove. Pravzaprav se film s to postavitvijo institucij v oklepaj šele zares prične, seveda kot »učna leta« in kot »vzgoja srca«. Vendar pa v trikotniku, ki ga sestavljajo policaj in dve siroti, nihče ni v privilegiranem položaju. Če se namreč otroka z izgubo matere in očeta najdeti v povsem neznanem in praznem prostoru, v vakuumu brez smisla, potem se v podobnem breztežnostnem prostoru zaloti

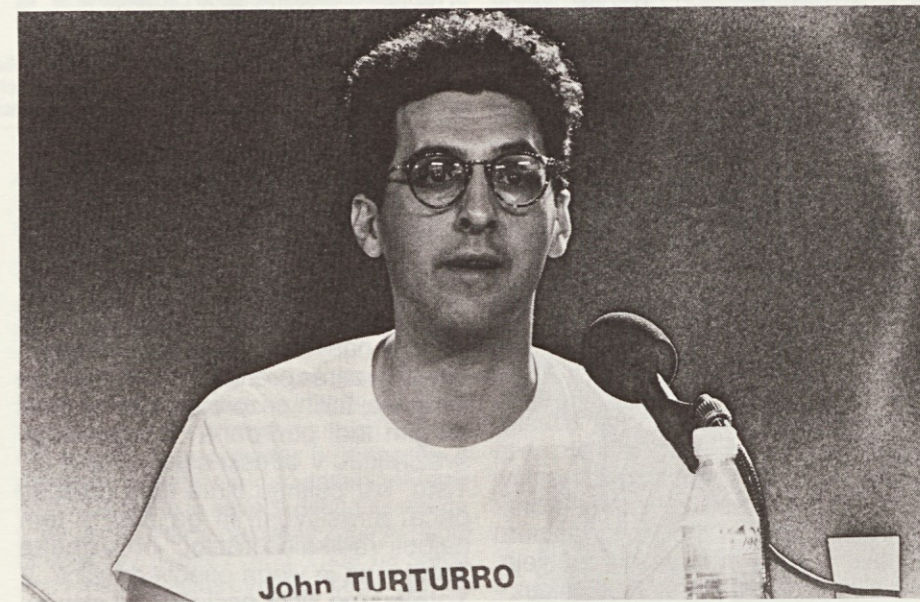
tudi sam policaj, še posebej ko zamenja uniformo s civilno obleko, da bi se laže identificiral z vlogo socialnega delavca. Nedolžna tolpa se tako znajde v situaciji, ko so vezi z institucijami, kot sta družina in policija, natrgane, se pravi v situaciji, ko je neka vnaprejšnja varnost spodnešena. In kdaj je subjekt bolj blokiran kot prav v primeru, ko je izvržen iz socialnega krogotoka, pa naj bo ta kakršenkoli že. V tej socialni goloti in eksistencialni samoti pa se prične iskanje izgubljene subjektivnosti in emocionalnega naboja, ki je v primeru policajca otroštvo, v primeru deklice in dečka pa potencialni oče. Ta sestop v preteklost oziroma izlet v prihodnost pa je predpogoj, da se oblikujejo relacije med

tremi akterji, v prvi vrsti seveda zaupanje, in da se formirajo emocionalne vezi med njimi. O teh bolešno lepih stvareh govori film Giannija Amelija **Tat otrok**. Prav zato je najbrž odveč postaviti vprašanje, kaj je napisala na razglednico nesojena mala prostitutka, na razglednico, ki jo bo prejel policaj potem, ko je film že zdavnaj končan. Tako kot pri Rosselliniju tudi pri Ameliju potovanje ni geografsko-turistično podjetje, ampak vznemirljiva avantura skozi potujenost k čustvom.

## SILVAN FURLAN



## MAC



John TURTURRO

Lani je John Turturro odšel kot filmska zvezda iz Cannesa, vendar se je letos spet kot zvezda tudi vrnil. Lani kot igralska zvezda v filmu bratov Coen **Barton Fink**, letos pa kot igralec in režiser, seveda svojega prvenca **Mac**. Film po svojem lastnem scenariju je Turturro napovedal že v času lanskega festivala, toda le malokdo - razen njegovih prijateljev Spike Leeja, Martina Scorseseja in bratov Coen - je verjel, da se bo režijskega posla tako uspešno lotil.

John Turturro zvezda, seveda zvezda bolj »kulturniške« kot pa »industrijske« plati svetovne filmske scene. Vendar pa zvezda, in prav malokdo je pričakoval, da bo Barton Fink kot koscenarist in režiser debitiral prav s socialnim filmom. Še več, **Mac** je pravzaprav »delavski« film na ameriški način oziroma hvalnica delu ali kar fizičnemu delu. Da ne bo pomote, to vsekakor ni kakšen »totalitarističen« slavošpev, se pravi kakšno brezdistančno idealiziranje kolektivizma oziroma individualizma. Zdi pa se, da je film **Mac**, vsaj na metaforični ravni, najprej utrditev razmika med Bartonom Finkom kot scenaristom v filmu bratov Coen ter Johnom Turturrom kot avtorjem filma. Če je Bartonu Finku razvpiti Hollywood odrezal glavo, se pravi, da je njegovo naivno realistično estetiko spakiral v paket (kar lahko cinično nadaljujemo, da je Hollywood izjavil, da »globoka življenjska spoznanja« prej sodijo v poštno komunikacijo kot pa v spektakelsko mašinerijo), potem je John Turturro dokazal, da je zaenkrat še imun pred posesivnim hollywoodskim glamourjem ali vsaj pred tisto razsežnostjo glamourja, ki je izganjalna in uničevalska, torej pred tisto dimenzijo, ki jo je dodobra skusil Barton Fink. Poenostavljeno, **Mac** pritrjuje, da je v ameriški spektakelski industriji prostor tudi za socialne filme, seveda ne militantne in tudi ne demagoške,

ampak za »delavske« filme oziroma filme o delu, ki slonijo na stiliziranem realizmu. Na neki način John Turturro nadaljuje tradicijo ameriških filmskih igralcev, ki se kot režiserji predstavljajo v Cannesu. Pred leti **Milagro** Roberta Redforda, lani **Indijanski tekač** Seana Penna, letos **Mac**, če naštejemo nekaj filmov, ki se za ameriško žanrsko konstelacijo lotevajo dokaj nenavadnih tem. Pogojno jih imenujemo socialni filmi, saj se ukvarjajo z marginalnimi skupnostmi, pa naj gre za raso, sloj, tradicijo, ... In Turturro se je odločil za avtobiografsko obarvano zgodbo o italijanski imigrantski družini, ki se dogaja v petdesetih letih, torej v času po depresivni vojni, ki naj bi bil čas perspektiv in prosperitet. Za začetek pa družina ostane brez očeta, s tremi odraslimi sinovi, ki morajo zdaj dokončno odrasti, ter z materjo, ki pa ji film podeli le mesto glasu v offu. Kako tudi ne, ko pa je njen histerični glas kričeče in bolešno potrjevanje praznine, se pravi očeta-gospodarja v tradicionalnem zarisu italijanske južnjaške družine. Tako v delavski družini Vitelli najstarejši sin Mac (John Turturro) prevzame funkcijo gospodarja, poleg tega pa si zastavi še nalogo, da bo Vitellije iz navadnih delavcev predelal v podjetnike, torej da bo na tradicionalno družinsko hierarhijo cepil še ameriški pragmatizem. Do neke mere Macu to celo uspe, potem pa se vse zalomi, kajti vsaka »ideja«, pa čeprav še tako čista in poštena, praviloma naleti na odbijajočo realnost. In ta realnost je sestavljena iz nepredvidljivih detajlov. Turturrov film je zanimiv prav zato, ker govori o neprekrivanju »ideje« z realnostjo detajlov. Samo v tolikšni meri pa je realizem tudi možen v fikijskih sferah.

## SILVAN FURLAN

45

## CANNES '92

16. MAJ

Temu filmu bi lahko mirno rekli tudi *Junak Leolo*. Če ste pomislili na film Jacoa Van Dormaela, tedaj je asociacija povsem pravilna. Leolo bi dejansko lahko bil brat malega Totoja, njegov zamolčani brat - še toliko bolj, ker ima tako kot Toto brata, ki ima bolj malo pameti (pa zato toliko več mišic). Če je Toto filmske gledalce spet enkrat spomnil na vselej zapeljive otroške naivnosti, tedaj Leolo predstavlja tiste druge, bolj mrakobne in tesnobne plati otroštva, ki pa niso nič manj zapeljive: perversnost namesto igrivosti, opolzlost namesto radovednosti, slast namesto ugodja. V resnici pa oba dečka živita natanko isto fantazmo: rekreirati svoje lastne korenine, predstaviti svoje življenje kot življenje nekoga drugega, v čigar koži sta se nehote znašla. Gotovo se spominjate, da Toto v ta namen skonstruiral zgodbo o zamenjavi v porodnišnici, Leolo pa gre še korak dlje in izsanja kar zgodbo o lastnem spočetju. Vsi po vrsti ga prepričujejo, da je Leo Lanzon, kanadski Francoz - le on pa ve, da je v resnici italijanske krvi (pravzaprav sperme!), zato zahteva, da ga kličejo Leolo Lanzone (s razvlečenim o in z značilno kretljivo roko). In kakšna je njegova zgodba? Nekoč davno, za devetimi gorami in za devetimi vodami, se je mesena in vročekrvna Italijanka sklanjala med obiranjem paradizičnika na Siciliji. Neki nič manj vročekrvni Italijan se ni mogel upreti pogledu na to meseno zapeljivost in si je, skrit za skladovnicami sveže obranega paradizičnika, kar sam dal duška svoji pohoti. Tako je osemnil sadež paradizičnika, ki so ga nato pridni Italijani izvozili v Kanado. Tam ga je pojedla mati našega junačka - natančneje, prav ta paradizičnik je našega junačka zaplodil! Zato tudi ni čudno, da so presenečeni porodničarji ob porodu najprej našli na velik zrel rdeč paradizičnik. Šele nato je prišel na svet Leolo. Njegova maksima je kartezijansko antologijska: *Je rêve, je ne suis pas - Sanjam, torej nisem!*

Še vse kaj drugega v tem filmu Jeana-Clauda Lauzona (**Zivalski vrt ponoči**) je antologijskega. Denimo variacija klasičnega prizora o dečku, ki je prisiljen ponoči na skrivaj brati knjigo. Saj veste, ponavadi se te reči počno pod odejo, s pomočjo žepne svetilke. In kako to stori naš Leolo? Najprej mora priti do knjige, kar v hiši, v kateri obstaja ena sama knjiga - pa še ta le za to, da z njo podlagajo kuhinjsko mizo, da se preveč ne ziblje -, ni ravno enostavno! Ko Leolo končno le spuli knjigo izpod mize, gre do skrivnega kotička

## LEOLO

scenarij in režija: Jean-Claude Lauzon,  
fotografija: Guy Dufaux,  
glasba: Richard Gregoire,  
igrajo: Maxime Collin, Ginette Reno, Julien Guiomar, Pierre Bourgault, Giuditta Del Vecchio, Andrée Lachapelle,  
producent: Les Productions du Verseau, Flach Film, Studio Canal +, Kanada, 1992, 1h 45.

v steni, od koder privleče zavitek z zimsko kapo. Nabije si jo na glavo, nato pa se tako opremljen stisne k hladilniku, narahlo odškrne njegova vrata in ob tako priborjenem žarku ledenomrzle svetlobe - prične brati! Priznajite, tovrsten prizor se lahko rodi le, če ste spomin nanj prinesli iz otroštva ali pa če imate zares pronicljivo domišljijo. Še kar nekaj takih prizorov je v filmu, med drugim tudi podrobna razlaga vloge svežih jetrc v otroški seksualnosti. Tisto, kar celemu filmu daje določen pečat strašljivosti in ga prav s tem najbolj radikalno razloči od **Junaka Totoja**, pa je vloga pripovedovalca. V **Totoju** smo sicer poslušali *off* glavne junaka, vendar je ta prihajal iz natančno določenega kraja - iz ust osta-

relega Totoja, ki ga najprej najdemo v postelji doma za ostarele, nato pa postopoma sledimo njegovemu maščevanju. Potemtakem je šlo kljub vsemu za dovolj klasično retrospekcijo, za svojevrstno nostalgичno obujanje spominov. V Lauzonovem filmu pa se zdi, kot bi že deček sam razpolagal z vso vednostjo odraslega. Ta učinek je dosežen z listanjem po zapiskih, skozi katere se počasi rekonstruira Leolova zgodba. Na videz gre torej prav tako za klasično retrospekcijo, *toda prav deček sam je bil tisti, ki je te zapiske ves čas sproti beležil!* Če je torej fantazma junaka v tem, da bi spremenil lastno izhodišče, tedaj je ključna fantazma filma v tem, da junak že v samem izhodišču vse ve, da mu je čisto

vse jasno, da je že od samega začetka odrasel. Od tod torej tisti strašljivi občutek, da iz ust otroka prihajajo besede odraslega - ki je, verjemite, tisočkrat bolj strašljiv od pootročenih odraslih. To ne velja le za že omenjeno maksimo *Sanjam, torej nisem*, temveč tudi za na videz povsem nedolžno ljubezensko izjavo, namenjeno italijanski sosedki: *Bianca, mio amore*. V tej preprosti, prav otročje naivni izjavi je povzeta vsa tragična izkušnja prezgodaj odraslega otroka. Zato se mu tisto najlepše, kar se mu lahko zgodi, zgodi edinole v sanjah: na ruševinah antičnega gledališča sicilske Taormine mu Bianca zapoje pesem. *Sanjam, torej nisem ...*

## STOJAN PELKO

TWIN PEAKS, LYNCH  
FIRE WALK WITH ME

*No fire!*, čeprav je ogenj na začetku seveda bil, navsezadnje, en dan pred projekcijo Lyncheve ekstrapagance **Twin Peaks - Fire Walk with Me** (čeprav bi nas moral že naslov ne tako davnega filma **Firewalker** opozoriti na poflasto substanco) so nas opozarjali, da se bomo zaradi velikega navala le s težavo prebili v dvorano in naslednji dan so ljudje v trenutku, ko se je film začel, res viseli s stropa, iskali prostor na svetlobnih telesih in se oblačili v azbest. In film se je začel z najavno špico, vrženo ob zrnato, belo-sivkasto podlago, in s plamtečimi ovacijami, ki so spremljale vsak *credit*. Dvorana je seveda dosegla vrelišče v trenutku, ko se je na platno zapeljal napis *directed by David Lynch*. Toda na srečo *no credit* za Davida Lyncha - če bi namreč posnel dober film, potem bi v dvorani zgorelo najmanj 1000 ljudi, tako pa je pogorel le on sam, sicer do konca prepričan, da je *zlata palma* njegova, akoprav drži, da bi se moral zadovoljiti že z zlatim ekranom *Večera*. Ko se je Lynch podpisal, se je začelo tisto, za kar je mislil, da bo ogenj. Kamera se počasi oddalji in belosivkasta podlaga preide v televizor, ki je ostal brez programa, a ga je nekdo pozabil ugasniti. Jasno, hoče reči Lynch, ko se je iztekla TV nadaljevanka **Twin Peaks**, je vaš televizor ostal brez programa, sam & prazen - in tu je zdaj končno to, kar vašemu televizorju manjka, definitivni program, film **Twin Peaks - Fire Walk with Me**. Ko smo že v naslednjem hipu zaslišali ženski smrtni krik in ko je nekdo televizor nepričakovano raztreščil, smo vedeli, da je Lauri Palmer zdaj mesto v kinu, vsaj po Lynchu, ki je očitno postal budist, razlika pa je itak le v tem, da so v kinu TV epizode dvakrat daljše, vsaj po Lynchu - le koga je lahko potem sploh še presenetilo, da je prvi človek, ki ga v filmu zagledamo, prav sam David Lynch, kajpada v svoji že znani vlogi naglušnega, toda zelo glasnega FBI-jevskega *chiefa*. In ko že mislite, da bo Lynch vendarle nehal z vami kramljati o televiziji, ugotovite, da je sam film **Twin Peaks - Fire Walk with Me** v resnici le *sequel* televizije: film **Twin Peaks - Fire Walk with Me**, ki je *prequel* nadaljevanki **Twin Peaks**, saj prikazuje zadnje dni v življenju Laure Palmer, se namreč začne & nadaljuje kot fetišistična samoparodija, pa čeprav se je sama TV nadaljevanka **Twin Peaks**, katere *sequel* je, začela povsem resno, celo usodnostno, in potem šele sčasoma prešla v parodijo TV krimi nanizank in na koncu v fetišistično samoparodijo. *No fire, le TV talk.*

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR. ZDENKO VRDLOVEC



Razočaranje ali enostavno kar polomija Lynchevega filma **Fire Walk with Me** je v nesrečni »dialektiki« televizije in filma, torej v tem, da je imela televizijska nadaljevanka **Twin Peaks** kvalitete »pravega« filma, medtem ko je film **Ogenj, hodi z menoj** pod nivojem TV nadaljevanke oziroma ima televizijske lastnosti. Ena takih lastnosti je plehka eksplicitnost, »izguba skrivnosti« in z njo magije. Nadaljevanka **Twin Peaks** je bila hipnotični preplet absurdnosti, črna poezija moralne degradacije in perversije, in njena najboljša domisljica je bila prav ta, da Bob, ki poseblja Zlo, sploh ne obstaja, je le neka himerična figura, emanacija »kolektivnega nezavednega« ali inkarnacija uničevalnega nagona, navzočega v sleherniku, medtem ko je v filmu **Ogenj, hodi z menoj** ta Bob samo še Laurin oče, kar pomeni, da je Lynch s svojim filmom vso mistiko **Twin Peaks** »razkril« kot zamegljevanje incesta. Kar pa zadeva Lauro Palmer, bi bilo veliko bolje, ko bi jo pustil mrtvo in zavito v polivinilasto vrečo: takšna je bila vsaj lepa in »sublimna«, medtem ko je kot oživljena grda in vulgarna, kar seveda pomeni, da je pri Lynchu ženska lahko »dobra in lepa« le mrtva.



# CALIFORNIA HOTEL

## CANNES

REDESIGN  
**ZORAN SMILJANIĆ**  
VIP-CASTING  
**EKRAN**  
ROOM-SERVICE  
**VI, EKRAKNOVI BRALCI**

LEGENDA:

Če je Cannes filmski svet v malem, tedaj je hotel *Carlton* mali Cannes. V Cannesu sicer obstaja tudi *Petit Carlton*, vendar je premajhen, da bi vanj stlačili sto ljudi - zato se morajo pozno v noč in zgodaj v naslednje jutro drenjati na ulici pred njim. Odločili smo se torej za južno fasado hotela *Carlton*: vsa imena sicer niso bila v tem hotelu, so pa zato bila v Cannesu. Poskusite ugotoviti, kdo je počel kaj, kje, kdaj, kako in s kom! Najizvirnejšo razporeditev stotih imen v sto hotelskih oken (upoštevajte oba vrhnja kupolasta okna v stranskih stolpičih!) bomo nagradili s celoletno naročnino na *EKRAN*.

- |                                 |                                 |                               |                                |                                  |
|---------------------------------|---------------------------------|-------------------------------|--------------------------------|----------------------------------|
| <b>1</b> Victoria ABRIL,        | <b>21</b> Leos CARAX,           | <b>41</b> Lewis GILBERT,      | <b>61</b> Christopher LEE,     | <b>81</b> Raul RUIZ,             |
| <b>2</b> Pedro ALMODOVAR,       | <b>22</b> Jean-Claude CARRIERE, | <b>42</b> Terry GILLIAM,      | <b>62</b> Spike LEE,           | <b>82</b> Hanna SCHYGULA,        |
| <b>3</b> Robert ALTMAN,         | <b>23</b> Marcel CARNÉ,         | <b>43</b> Menahem GOLAN,      | <b>63</b> Sidney LUMET,        | <b>83</b> Maria SCHNEIDER,       |
| <b>4</b> Gianni AMELIO,         | <b>24</b> Tom CRUISE,           | <b>44</b> Whoopi GOLDBERG,    | <b>64</b> Dolph LUNDGREN,      | <b>84</b> Susan SEIDELMAN,       |
| <b>5</b> Julie ANDREWS,         | <b>25</b> Jamie Lee CURTIS,     | <b>45</b> Steve GUTENBERG,    | <b>65</b> Pavel LUNGIN,        | <b>85</b> Tom SELLECK,           |
| <b>6</b> ANEMONE,               | <b>26</b> Beatrice DALLE,       | <b>46</b> Hal HARTLEY,        | <b>66</b> David LYNCH,         | <b>86</b> Gary SINISE,           |
| <b>7</b> Bille AUGUST,          | <b>27</b> Terence DAVIES,       | <b>47</b> Anthony HOPKINS,    | <b>67</b> Kyle MACLACHLAN,     | <b>87</b> Fernando SOLANAS,      |
| <b>8</b> Pernilla AUGUST,       | <b>28</b> Alain DELON,          | <b>48</b> Isabelle HUPERT,    | <b>68</b> John MALKOVICH,      | <b>88</b> Max von SYDOW,         |
| <b>9</b> Charles AZNAVOUR,      | <b>29</b> Jonathan DEMME,       | <b>49</b> John HURT,          | <b>69</b> Sophie MARCEAU,      | <b>89</b> Wadek STANCZAK,        |
| <b>10</b> Angelo BADALAMENTI,   | <b>30</b> Robert DE NIRO,       | <b>50</b> Chris ISAAC,        | <b>70</b> Claire NEBOUT,       | <b>90</b> Sharon STONE,          |
| <b>11</b> Jean-Marc BARR,       | <b>31</b> Gerard DÉPARDIEU,     | <b>51</b> James IVORY,        | <b>71</b> Brigitte NIELSEN,    | <b>91</b> Quentin TARANTINO,     |
| <b>12</b> Kathy BATES,          | <b>32</b> Johnny DEPP,          | <b>52</b> Latoya JACKSON,     | <b>72</b> Edward James OLMOS,  | <b>92</b> Emma THOMPSON,         |
| <b>13</b> Jean-Jacques BEINEIX, | <b>33</b> Michael DOUGLAS,      | <b>53</b> Irene JACOB,        | <b>73</b> Anne PARILLAUD,      | <b>93</b> John TURTURRO,         |
| <b>14</b> Richard BOHRINGER,    | <b>34</b> Nana DJORDJAZE,       | <b>54</b> Vitalij KANEVSKI,   | <b>74</b> Joe PESCI,           | <b>94</b> Jean-Claude VAN DAMME, |
| <b>15</b> Helena BONHAM-CARTER, | <b>35</b> Blake EDWARDS,        | <b>55</b> Harvey KEITEL,      | <b>75</b> Michele PLACIDO,     | <b>95</b> Paul VERHOEVEN,        |
| <b>16</b> John BOORMAN,         | <b>36</b> Victor ERICE,         | <b>56</b> Nicole KIDMAN,      | <b>76</b> Vanessa REDGRAVE,    | <b>96</b> Monica VITTI,          |
| <b>17</b> Oleg BORISOV,         | <b>37</b> Abel FERRARA,         | <b>57</b> Sylvia KRISTEL,     | <b>77</b> Tim ROBBINS,         | <b>97</b> Vincent WARD,          |
| <b>18</b> David BOWIE,          | <b>38</b> Bruno GANZ,           | <b>58</b> Emir KUSTURICA,     | <b>78</b> Isabella ROSSELLINI, | <b>98</b> Peter WELLER,          |
| <b>19</b> Jean-Claude BRIALLY,  | <b>39</b> Marcia GAY HARDEN,    | <b>59</b> Jean-Claude LAUZON, | <b>79</b> Tim ROTH,            | <b>99</b> Wim WENDERS,           |
| <b>20</b> Nick CASSAVETES,      | <b>40</b> Mel GIBSON,           | <b>60</b> Cheryl LEE,         | <b>80</b> Gena ROWLANDS,       | <b>100</b> Lambert WILSON.       |



# FERNANDO SOLANAS

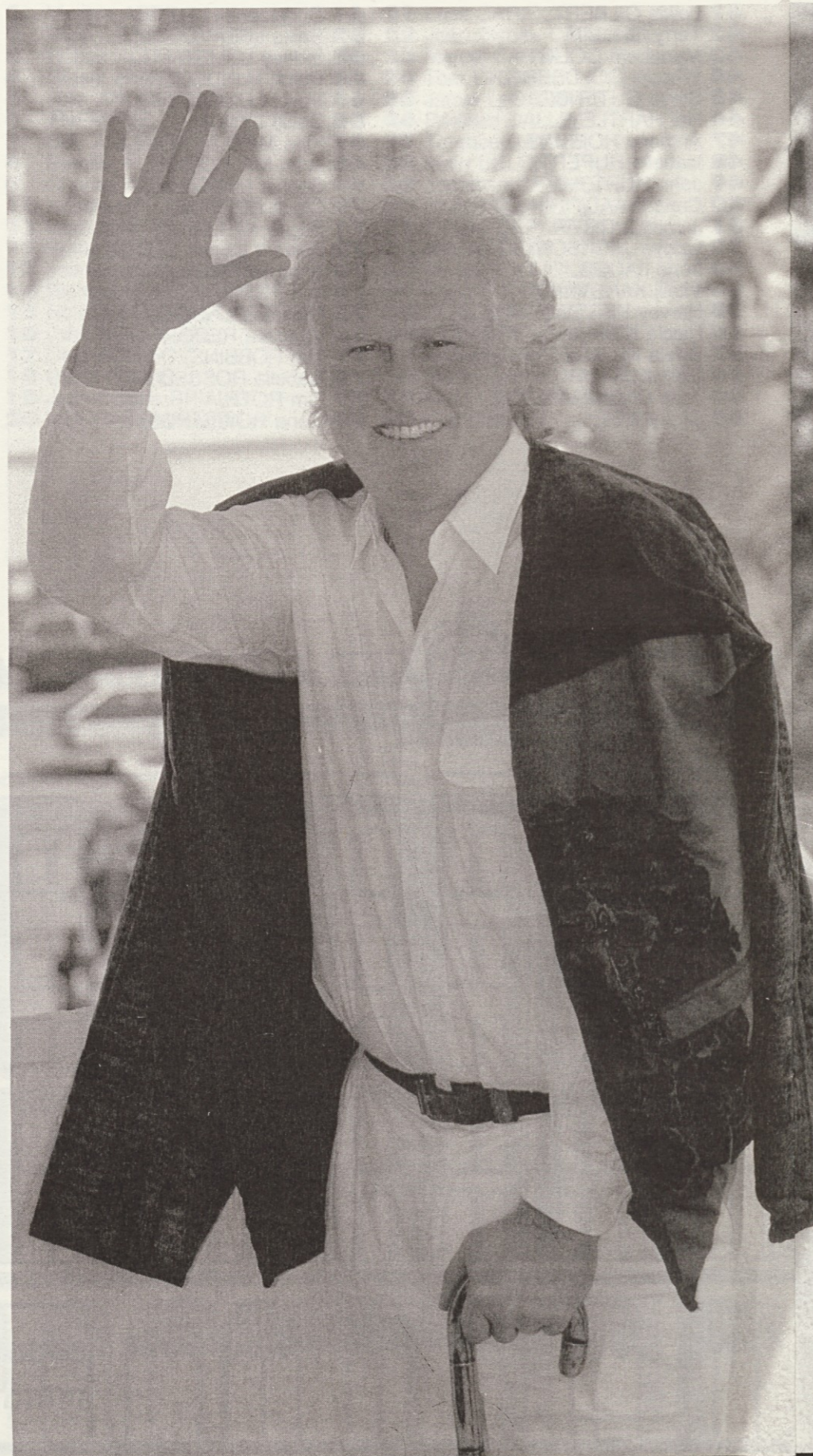
## IZUMITELJ POTI

Jezik in govorica imata v vašem filmu dovolj paradoksnu vlogo. Po eni strani ironizirate vladajoče politične diskurze, posmehujete se njihovi besedni razsežnosti, s tem ko metafore jemljete dobesedno: »treba je zategniti pasove«, »voda sega že do grla«, »nositi moramo breme dolgov«, »država je na kolenih«... Po drugi strani pa je prav beseda tista, s katero skušate to stanje preseči - od tod visoko poetični uvodi v vaše filme, ki praviloma sploh šele sprožijo tok podob. Tak je bil pripovedovalčev uvod v film *Jug* taka je navsezadnje uvodna izpoved glavnega junaka Martina v vašem zadnjem filmu *Potovanje*...

Ja, besede ... Dialogi v zadnjem filmu so mi zelo pri srcu. Vendar še vedno nisem povsem zadovoljen z načinom, kako pričujem svoje filme. Še vedno obstaja določena literarna plat, ki je nimam preveč rad. Vsekakor pa skušam najti film..., bolje, skušam zgraditi film z uporabo različnih umetniških govoric. Uporabljam literaturo, veliko uporabljam tudi gledališče. Veste, umetnost je vselej konvencija - naj gre za poezijo, slikarstvo ali spektakel-sko umetnost. Uporabljam tudi glasbo, saj se filmi razvijajo v času. Uporabljam pa seveda tudi središčno os vseh umetnosti - os plastičnih, upodabljalnih umetnosti. Zame podoba ni posnetek, namenjen le montaži, v celoti podrejen akciji, kakor je navada v ameriškem akcijskem filmu, temveč obstaja sama po sebi, stati mora kot slika. To je nekaj bistveno globljega kot zgolj košček zmontiranega traku.

Na tiskovni konferenci ste omenili, da vas na ravni naracije najbolj zanimajo digresije, da so prav te morda celo najbolj bistvene...

Veste, svoj film gradim na osnovi popularne, ljudske umetnosti. Sem



predvsem opazovalec naše ljudske umetnosti. Ta umetnost pa je bogata, njen besednjak je izjemno bogat. Vsakič, ko se ta umetnost loti pripovedi, se rodi neverjetna mešanica snovi in tem: pričnemo govoriti o eni zadevi, kar naenkrat zaidemo v digresijo, po kateri se nato nekaj časa sprehajamo. Tako komunikacija sproti navdihuje primere in metafore, ki nenehno bogatijo govor. Digresije so odprta vrata življenju. Nič ni bolj mrtvega in predvidljivega od narativnih struktur zaprtih škatl ameriškega, hollywoodskega načina pripovedi. Vse je vnaprej predvideno, sleherna podrobnost je že vnaprej del tega urnega mehanizma, ki deluje kot nekakšna lokomotiva vzrokov in učinkov. To preziram, rajne imam odprt in svoboden film, ki pušča prostor navdihu in nepredvidenemu.

To me spominja na izraz, ki ga najdemo pri francoskem filozofu Gillesu Deleuzu. On govori o stezah, ki se nenehno cepijo, »des sentiers qui bifurquent«...

Ja, natanko tako. To so poti, ki se cepijo. Kajti življenje in umetnost vselej ponujata možnost številnih podob in številnih snovi. Navsezadnje mi sami živimo naša življenja prav po teh različnih poteh in stezah, ki se cepijo in srečujejo in kjer so podobe vzporedne z našimi življenji. To se dogaja z vsemi temeljnimi bivanjskimi temami: ljubeznijo, družino, ustvarjalnostjo in delom. Vse te teme so svojevrstni vzporedni konflikti, vzporedna potovanja. V svojem zadnjem filmu uporabljam izraz »potovanje« v kar najširšem pomenu: sleherno razmerje, sleherni projekt v življenju je vselej svojevrstno potovanje.

Dovolite mi še eno filozofsko vzporednico, morda presenetljivo, kolikor skuša tipično latinskoameriško potovanje razumeti s termini nemškega klasičnega idealizma. Heglovo potovanje skozi različne figure zavesti se izteče v

spoznanje, da je bilo vse prisotno že na začetku poti - le da je bilo treba celotno pot opraviti prav zato, da bi se do tega spoznanja prišlo. To je absolutna vednost. Mar se tudi potovanje vašega Martina ne izteče v svojevrstno spoznanje, da je bila vsa resnica že na samem začetku, v tistem pismu, ki ga je mati morala zažgati - le da je moral Martin prepotovati ves kontinent, da je to spoznal?

Točno tako. Veste, včasih mora miniti cela vrsta let, da bi spoznali, kaj se je nekoč v resnici dogajalo. Povedal vam bom epizodo mojega življenja. Že dolgo je tega, kar sem bil zaljubljen v neko žensko. Bila je poročena. Tudi ona je bila zaljubljena vame, nič manj ni mislila name kot jaz nanjo. Dvajset let pozneje sva se srečala - toda bilo je prepozno za oba. Povedala sva si resnico, toda bilo je prepozno ... Škoda, kajne? Življenje je polno takšnih epizod...

Ste morda tudi zaradi te epizode v usta pripovedovalcu filma *Jug* postavili tisti krasni stavek »Vse naše zgodbe so zgodbe o ljubezni?«

Lahko vam odgovorim le z drugim vprašanjem: Le kaj bi bilo bivanje človeka na Zemlji brez razumevanja in ljubezni?

Se motim, če v prizoru Martinove vožnje na kamionu skozi brazilski pragozd vidim vaše posvetilo filmu *Manoela de Oliveire Ne ali ničeva slava poveljevanja?*

Nisem videl tega filma. Mislim, da niti en film *Manoela de Oliveire* zadnje čase ni bil na sporedu v argentinskih kinematografih. Veste, zadnje dve leti se nisem premaknil iz Argentine. Tole je moje prvo potovanje. Film sem začel pripravljati marca 1990, snemanje se je začelo konec avgusta istega leta,

zaključili pa smo ga aprila leta 1991 - kmalu zatem se je zgodil atentat.

Ena najlepših epizod vašega filma *Potovanje* je gotovo Vojna hrupa. V tistem bobnu, ki doni po vašem filmu, je skrita sofisticirana hi-fi naprava, obenem pa je govora o duši, ki je skrita v tem bobnu. Lahko bi se pošalili in rekli, da gre za high fidelity dušo, za dušo visoke vernosti. Moje vprašanje meri na vlogo tehnologije v vašem pojmovanju boja za večjo humanost življenja. Je za vas tehnologija nekaj a priori negativnega ali pa ji morda pripisujete svojevrstno emancipatorično vrednost, če je le pravilno uporabljena? Kako je sicer z vlogo zvoka v vaših filmih?

Na to visoko verno dušo nisem nikoli pomislil. Nekatere ideje se pač rodijo šele ob gledanju filma. V zvezi z zvokom pa tole: zvok mora kreirati podobo, nikoli ne sme biti zgolj reprodukcija reči, ki jo vidimo v podobi. Sinhroni zvok je neumnost. Če, denimo, storim tole (*udari s kozarcem ob mizo, op. p.*), tedaj ni zanimiv ta zvok (*zven kozarca, op. p.*), temveč postane zares zanimiv šele, če ga opremim s smehom ali z zvokom trobente. To je zanimivo. Šele združevanja različnih reči in zvokov ponujajo nove pomene.

Natanko to ste storili s prizori padanja velikih portretov s sten eksperimentalnega zavoda na Ognjeni zemlji...

Ja, to so kriki zgodovine. Zgodovine, ki pada... Ubogih junakov zgodovine, katerih slike padajo... Bolečina... (smeh).

So to realni človeški kriki ali zmiksani efekti?

Seveda so človeški kriki. So kriki junakov, ki so si razbili glave. (smeh)

Veste, na teh portretih so upodobljeni največji junaki argentinske zgodovine. Padajo s sten zapora, v katerem so bili zaprti največji morilci naše dežele. Ta zapor sem uporabil kot prizorišče snemanja, sam sem poskrbel za scenografske rešitve.

*Prav na primeru teh portretov je mogoče postaviti vprašanje o razumljivosti vseh vaših metafor. Se vam zdi, da mora za razumevanje vseh plasti simbolike vašega filma človek poznati mitologijo in legende Latinske Amerike?*

Nekatere stvari so gotovo bolj razumljive tistemu, ki pozna kontekst. Denimo boben, o katerem sva že govorila, *el bongo*. Ta veliki boben je klasičen instrument vseh velikih ljudskih zborovanj zadnjih štirideset let. Vse večje manifestacije, vsa bolj bojovita zborovanja v času vojne diktature so ta boben uporabljala kot simbol upora. Zato je človeku, ki tolče na boben, ime *Tito El Esperanzador* - Tito, ki daje upanje. Takšno upanje je pomagal ohranjati tudi strip. Moj film je *hommage* stripu. Navsezadnje sem tudi sam dolgo časa pisal zgodbe za stripe. Ko sem imel dvajset let, sem se preživiljal s scenariji za stripe. Sleherni od likov, ki so v moj film prišli iz stripa, zaznamuje določeno epizodo. Vse se prične z likom, ki se imenuje *Potohodec* - tisti, ki izumlja poti. Morda je prav to najpomembnejša poteza celega filma - izumljanje poti. Sami moramo izumiti svoje lastne poti! Tudi Martinu uspe v toku potovanja demistificirati lastnega očeta, razbiti iluzijo o tem, da ga lahko reši nekdo drug, nekje drugje. Treba je zgraditi svoje lastne poti.

*Skoraj četrt stoletja je od tedaj, ko ste z Octaviom Getino napisali manifest 'Za tretji film' (Hacia un tercer Cine, 1969). Če so bila leta vašega izgnanstva v Franciji bolj*



*nostalgično poetična, je videti, kot bi vas vrnitev v Argentino spet pognala naravnost v politični film, vendar z neizogibno noto vmes pridobljene poetike. Kaj je danes še ostalo od militantnega filma-gverile šestdesetih let?*

Danes v Argentini ni več vojaške diktature. Vlada je izvoljena po demokratičnih mehanizmih, je ustava in so volitve - potemtakem obstajajo vse formalne plati demokracije. Danes ne greste več v zapor zgolj zato, ker bi mislili drugače. Strah pa je seveda še vedno prisoten - vselej je mogoče, da kar naenkrat postanete žrtev komandosa, državnega terorista. Zato živim v strahu, vendar prevzemam to tveganje - zaradi tega pač ne mislim zapustiti države. Določene teze manifesta, ki ga omenjate, so seveda že presežene, vendar je osnovna smer ostala: film kot sredstvo boja proti kolonizaciji.

*Na tiskovni konferenci ste omenili, da nameravate bolj neposredno vstopiti v politična dogajanja ...*

Ja, pred petnajstimi dnevi sem prvič pristal na kandidaturo za senatorja. Zastopal bom množico političnih strank, ki sega od levega centra



proti levi. V njej so ekologi, zeleni, »humanisti«, vsi nekdanji peronistični disidenti, komunisti, pa tudi nekaj socialistov in še številne druge manjše stranke in gibanja. Najpomembnejše pri tej kandidaturi je, da mi bo omogočila pravico nastopanja v javnosti. Vse doslej sem bil namreč praviloma cenzuriran tako na televiziji kot v tiskanih medijih, zdaj pa bom lahko zastopal določene ideje in razkrival določene reči. Naš cilj je oblikovati veliko kulturno gibanje, ki naj zadeve končno postavi na svoje mesto, ki naj politiki vdahne novega poleta, na višji ravni. Upam, da sem s svojim delom že doslej prispeval k temu, nova

kvaliteta pa je zdaj v tem, da bomo poskušali združiti in okrepiti vse te ogromne moči.

*Mar to pomeni, da boste za nekaj časa odložili kamero?*

Tako je pač življenje. V petintridesetih letih sem naredil vsega skupaj šest filmov. Od tega deset let v izgnanstvu nisem mogel narediti ničesar. Če torej nekaj časa spet ne bom snemal, ne bo to zame nič novega. Če pa se mi bo ponudila priložnost, bom seveda snemal. Moram pa vam povedati, da sem po končanem filmu vedno tako utrujen, da sploh nočem slišati o novih

projektih. Že čez nekaj mesecev pa bom gotovo spet začel razmišljati o kakšni novi zadevi.

*Tvegajva nevhvaležno napoved, da vam bo ta film prinesel eno od nagrad na festivalu. Kaj bi vam ta pomenila? Ima za vas festival tudi tekmovalno razsežnost ali pa je morebiti le še ena priložnost, da se javno izrazite?*

Tukaj v Cannesu sem v konkurenci za nagrade. To je grozno! Tekmovati s filmi je tesnobno in divje. Toda film je pač industrija in nagrade praviloma pomagajo pri nabiranju denarja, pri financiranju prihodnjih projektov. Kot ste videli na špici, je pri mojem zadnjem filmu sodelovalo kar devet partnerjev. Bilo bi neumno reči, da se požvižgam na nagrade, ko pa so vsi ti ljudje investirali denar v moj film. Zato sem tu, da branim svoj film, da se zanj borim. V resnici ne pričakujem prav veliko. Odločitve žirije je mogoče predvideti: prostor, ki ga znotraj festivala zaseda ameriški film, je gigantski - tako kot v celem svetu. Sam pač ne delam filmov po ameriško! Poglejte, celo letos, ko proslavljajo petstoletnico »odkritja« ameriške celine, se ni nihče spomnil, da bi pripravil retrospektivo velikih latinskoameriških režiserjev, ki so bili doslej v Cannesu: denimo, Glauber Rocha, Pereiro Dos San-

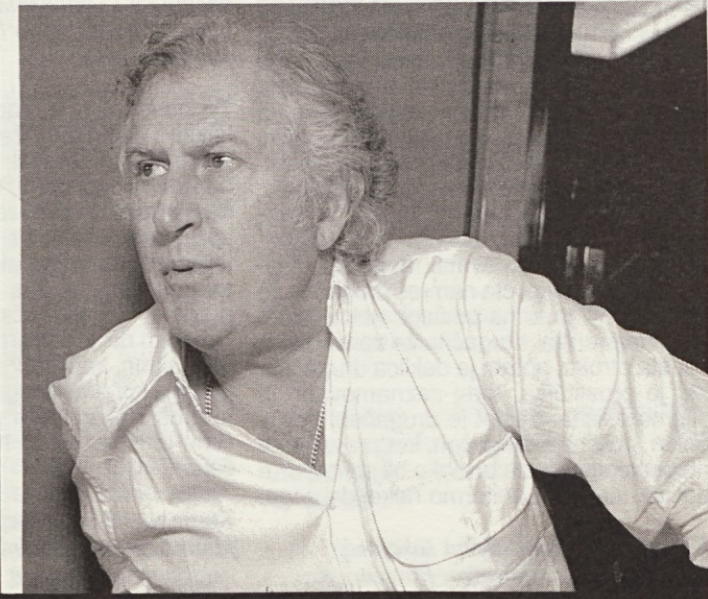
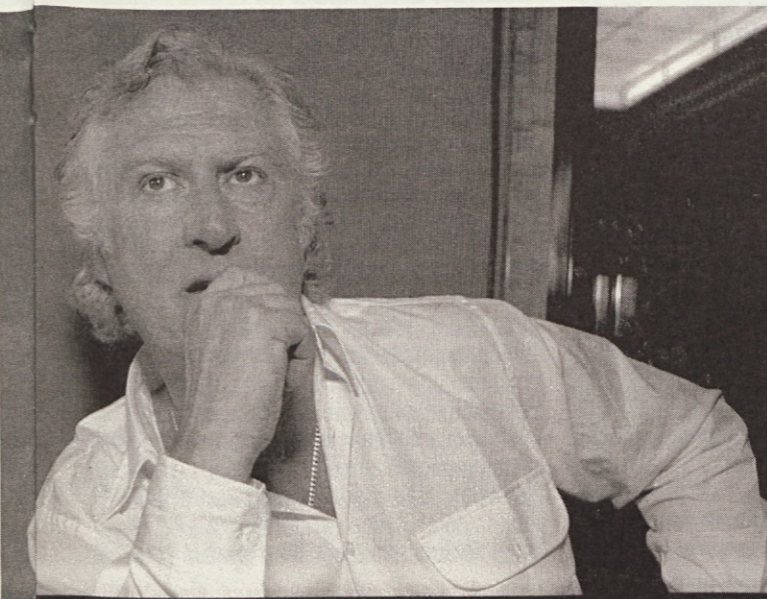
tos, Lepoldo Torre Nilson... Ali pa v žiriji? Koliko je Latinskih Američanov? Niti enega! Moj film je poln zgodovinskih referenc, poln pomenov in spominov. Zato je preprosto nujno, da bi bil v žiriji nekdo, ki bi določene stvari pojasnil, pomagal pri razumevanju. Kakorkoli že, človek si ne more privoščiti, da bi tukaj manjkal. Cannes je še vedno najpomembnejši svetovni filmski festival, vsi svetovni časopisi že naslednje jutro govorijo o filmu, ki je bil prejšnji večer na sporedu. Zato je pač treba biti tukaj. Neumno bi bilo, če ne bi sodeloval. Naj še enkrat ponovim, da ničesar ne pričakujem, saj so preference predvidljive. Prevladujoč okus je še vedno ameriški. Poglejte lestvice v tukajšnjih časopisih: smo v manjšini, bolj pri dnu.

P.S.

Fernando Solanas je na ponedeljkovi podelitvi nagrad 45. festivala za svoj film **Potovanje** prejel nagrado združenja filmskih delavcev za tehnične dosežke.

**STOJAN PELKO**

FOTO: DIEGO ANDRES GOMEZ



# G. AMELIO

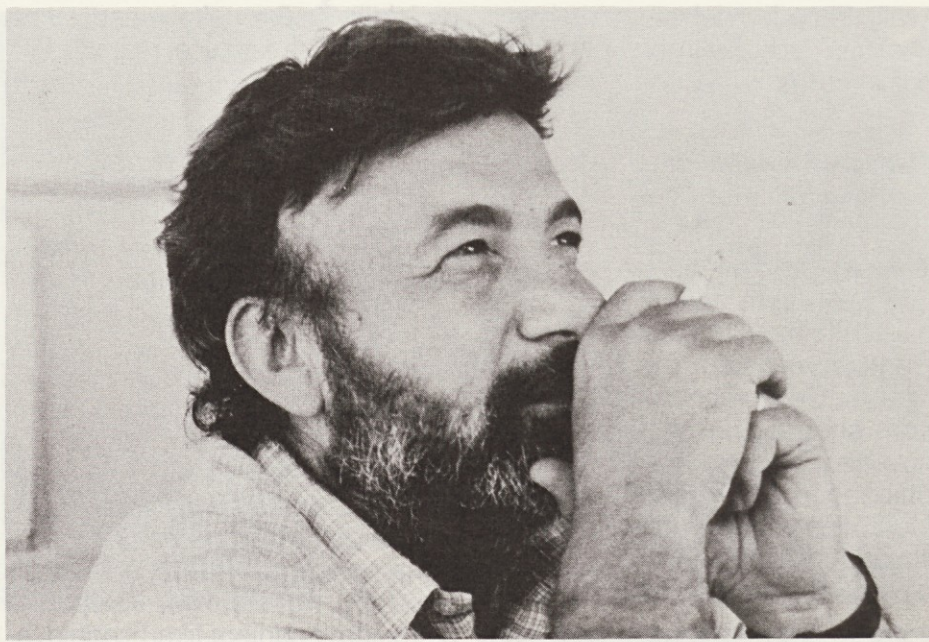
## UTOPIČNA DRUGAČNOST

*Vaš film je film o družini prav zato, ker je le-ta povsem votla, invalidna, deformirana. Toda Tat otrok vseeno nakazuje prostor za neko potencialno, sicer prej imaginarno kot realno varianto družine. Veljate tudi za provokativnega režiserja. Kje torej leži izzivalnost filma na omenjeno temo?*

Rdeča linija vseh mojih dosedanjih filmov je utopija, pravzaprav moč utopije oziroma možnost, da se utopija realizira. Tokrat se utopija povezuje s človeškimi odnosi in to na ta način, da pravzaprav neposredno gledamo, kako se oblikujejo določena razmerja. Torej nekaj, kar nastaja, ne avtomatično, ampak tako, da se spreminja. Vzel sem problematično družino, to pa zato, ker je razmerja v družinski konstelaciji mogoče prenesti v širši socialni kontekst. Tako kot lahko rečemo, da je današnji čas posesal vitalna jedra družine, tako tudi velja, da so določene komponente civilne družbe postale nečloveške. Družina, od katere beži naša mala junakinja, je bolna, razkrojena in sfrustrirana. To je družina, ki skoraj ne pozna očeta, saj je zbežal, mati pa je že do te mere zgubljen primer, da prodaja svojo enajstletno hčer kot prostitutko. Komponente policajev družine, ki živi na Kalabriji, niso kaj prida v boljšem stanju, morda je to stanje le bolj latentno in prav zato se ga tudi ne zavedajo. So popolnoma indiferentni do civilnih oblik življenja, ne poznajo spoštovanja in so brez ponosa. Blizu sta jim le nadutost in cinizem, torej povsem negativni razsežnosti, ki ju je rudimentarni jug najprej prevzel od razvitega sveta.

Nadutost in cinizem pa implicirata najhujšo možno stvar - preziranje življenjskih pravil igre. To niso samo pravila, ki naj organizirajo politične odnose, ampak pravila, ki morajo postaviti nova razmerja v osebnem, celo intimnem življenju. V današnjem svetu je vseprisotna nekakšna gniloba, prav zato poskušam odkriti energijo, da bi se oblikoval predlog za novo možnost. Ta možna alternativa pa je seveda najprej nekaj utopičnega, kajti za gnilobo prežet svet bo naredil vse, da jo bo onemogočil, suspendiral. Vendar pa ta alternativa lahko vznikne, vsekakor ne na kakšen provokativen in militanten način, ampak tako, da se postavi v jasno distanco do standardiziranega načina življenja. Le drugačnost je namreč motor preiskovanja in prav gotovo tudi pot do bolj avtentičnega odnosa do sveta. Moja dva glavna junaka, otroka, sta namreč drugačna že po definiciji, in to na podlagi nekaj razlogov. Najprej sta drugačna že zaradi tega, ker sta otroka, potem je deklica drugačna, ker je prostitutka, torej zaznamovana in stigmatizirana, deček je drugačen, ker je bolan, policaj je drugačen, ker pravzaprav ne pričakujemo, da bi lahko bil policaj drugačen, torej pod uniformo nekaj drugega.

*Film se začne kot kakšna šokantna televizijska nadaljevanka. Povsem pa*



*spremeni smer, ko se policaj preobleče v človeka, kar je povezano tudi s tem, da v tem trenutku film skoraj izloči vse institucije - od družine, policije pa do socialnih ustanov. Najprej je torej televizijska deskripcija, potem pa film kot drama treh »goliš« subjektov, ki so morda prav v tem kritičnem stanju ranljivosti tudi izjemoma odprti do potencialnega prijatelja.*

Povsem se strinjam z vami, dodal bi še to, da sem naslov filma in svoj lasten podpis, se pravi špico filma, oblikoval tako, da sem se podpisal šele takrat, ko se konča televizijski prolog. Zame se tako film pravzaprav prične šele v sedmi minuti.

*V vašem filmu je policaj opravil ali skušal opraviti dve stvari: za dečka je prevzel funkcijo očeta, torej ga skuša naučiti živeti, za deklico pa vlogo fanta, torej jo vpeljuje v »sentimentalno vzgojo«, saj so bili prej moški zanj le drugo ime za perverzni seks.*

To povsem drži, rad bi le povedal, na kakšen način sem želel, da bi moj policaj ti dve funkciji izpeljal. Samoumevno je, da na metaforični ravni, toda tu so še »drobna« napotila, pravzaprav detajli. Mene vprašanje očeta ter ljubimca, če smem tako reči, ni zanimalo na globalni ravni, ampak sem ti dve razsežnosti skušal predstaviti s pomočjo pomenljivih stvari. Omenim naj le fotografijo policaja, ko je bil še majhen, kajti prav ta fotografija, ki kaže policaja kot pravičnega razbojnika, se pravi v otroški imaginaciji junaka, je tista, ki v filmu utrdi razmerje med dečkom in policajem.

*Kje je mesto socialnega filma danes? Svet je preštetan s socialnimi problemi, nacionalnimi spori in celo vojnama, ki jih*

*kot tragično informacijo ali pa »perfekten« spektakel gledamo vsak dan na televiziji.*

Prostor socialnega filma je danes izredno omejen, saj je tudi filmski gledalec vse bolj in bolj kupec. Moč spektakelskih medijev je danes v rokah struktur, ki bi rade spremenile vlogo gledalca, rade bi iz gledalca naredile le potrošnika točno določenih artiklov. Film ima seveda še vedno veliko potenco, ki se imenuje »neposredna« komunikacija, zaradi tiste znane podobnosti med sliko in realnostjo. Sam še vedno verjamem v aktivnega gledalca, čeprav je ta vera v marsičem utesnjena na račun televizijske presije, ki je prekletstvo uniformiranosti.

*Pripravljate kakšen nov projekt ?*

Moj naslednji film naj bi se dogajal v Jugoslaviji, kot vi pravite v bivši Jugoslaviji, natančneje na Kosovu. Seveda se bom poskušal nekoliko bolj poglobljeno seznaniti tudi z republikami nekdanje Jugoslavije, torej tudi z novo in samostojno državo Slovenijo. Doslej je namreč tista bivša Jugoslavija pomenila le kraj, kamor smo odhajali na počitnice. Ker gre za film fikcije, je razumljivo, da ga bom snemal le, če ne bo vojne oziroma tam, kjer je ne bo. Pri filmu je vedno tisti če...

**SILVAN FURLAN**

# P. WELLER

## EPISTOLARNI KARAKTER

Peter Weller je eden kulturnih igralcev zadnjega desetletja. Njegov sloves se tako v svetu kot pri nas pričinja s filmom Alana Parkerja **Strel v luno** (*Shot the Moon*, 1982), vrhunec pa dosega s filmom **Robocop** (1987) Paula Verhoevena. Tisti manj posvečeni govorijo o igralcu, katerega kariera je v vzponu, resnični filmofili pa v njem prepoznajo junaka filmov **The Adventures of Buckaroo Banzai Across the Eight Dimension** (W. D. Richter, 1984) in **Cat Chaser** (Abel Ferrara, 1989). Trenutno nabira prestiž in slavo z vlogo v filmu **The Naked Lunch** (1992) Davida Cronenberga. Za pričujoči pogovor sva se dogovorila neke noči na ulici v Cannesu, realizirala pa sva ga dva dni pozneje v apartmaju *The Movie Group*, na katero Wellerja veže ekskluzivna pogodba.

*Če upoštevamo današnje brat-pack standarde, se je vaša kariera pričela dovolj pozno...*

Pri filmu sem od leta 1972. Leto dni prej sem dobil štipendijo na **Ameriški šoli dramskih umetnosti** v New Yorku. Tedaj sem tudi pričel igrati manjše vloge na Broadwayu. Eno prvih večjih vlog sem dobil v igri *Streamers*, ki jo je režiral Mike Nichols (*drama je kasneje ekraniziral Robert Altman*, op. p.). Avtorji drame so bili zelo zadovoljni z mojo vlogo, zato so mi ponudili nastop v televizijskem filmu **Lou Grant**. Šlo je za resnično zgodbo o ortodoksnem Židu, ki je postal vodja newyorške neonacistične stranke. Po letu dni mlitanke kariere je naredil samomor. V tem filmu me je videl Richard Lester in mi takoj ponudil vlogo glavnega nasprotnika v filmu **Butch and Sundance - Early Days**. No, potem je ta film videl Sidney Lumet - in me najel za svoj film **Just Tell Me What You Want** (1980). Naprej je šlo pa kar samo.

*Vaš prvi veliki uspeh pa je vendarle Parkerjev film Strel v luno...*

Veste, tedaj v začetku osemdesetih let sem bil še vedno zelo nadebudni igralec, zato sem takoj po tem, ko sem dobil v roke scenarij za film **Polnočni ekspres** (*Midnight Express*), pisal Alanu Parkerju, naj me najame za nosilca glavne vloge. Kot veste, tega sicer ni storil, zato pa mi je ponudil vlogo ljubimca Diane Keaton v filmu **Strel v luno**. Tako kritika kot občinstvo sta me odlično sprejela. Odtlej mi redno uspeva vse po vrsti naplahtati, da sem dober igralec.

*Film Cat Chaser Abela Ferrare se mi zdi izvrstna ilustracija drugega pola vaše kariere: majhnih, neodvisnih filmov.*

Omenili ste enega mojih najljubših filmov, Abel pa je tako in tako fantastičen. Ali veste, kako govori? (*vstane in prične oponašati piskavi glas in sinkopirane gibe Ferrare*, op. p.). Govori kot zombi, po vsakem stavku, za katerega misli, da je smešen, pa se dolgo in raztrgano reži: *He... he... he...* No, šalo na stran, Abel je odlični tip. Film je sicer ekranizacija izvrstnega romana Elmorja Leonarda, ki je eden mojih priljubljenih piscev. Producenti so mi to besedilo ponudili, ker so denar za film nabrali s pomočjo sklicevanja na moje ime. Šele potem so me vprašali: *»Bi te zanimalo delati ta film?«*. Odgovoril sem: *»Seveda... Kdo režira?«*. Nato so pripeljali več meni neznanih ljudi. Med njimi je bil tudi Abel Ferrara. In ta smešni čudoviti mali mož pravi: *»Scenarij je sranje. Delal bom film, vendar zgolj po knjigi!«*. Rekel sem si: *»To je pravi človek,«* saj sem bil sam natanko takega mnenja. Producenti sva sicer spravila v obup, saj so že vse pripravili za snemanje po scenariju, ki sva ga midva spodbijala v samem izhodišču. Vendar za njih poti nazaj ni bilo več. Sedel sem s scenaristom in s samim Elmorjem Leonardom - in skupaj smo naredili končno verzijo. Veste, Leonard je čisto poseben tip pisca, v njegovih romanih se pravzaprav zelo malo dogaja: denimo, dva tipa hočeta oropati banko ali kaj takega... Vse ostalo je v likih in v njihovih vzajemnih odnosih... Film smo snemali na lokacijah, za katere je bil pisan roman: na Floridi, v Portoriku...

*Končni rezultat je svojevrsten film noir...*

Natanko tako. V celem filmu se pojavi ena sama pištola, pa je vendarle v njem toliko suspenza. Tudi oblikovno gre film v to smer: globoke sence, silhete... Vendar je sčasoma direktor fotografije hotel biti večja zvezda od vseh nas, zato nas je začel nepopisno mučiti. Skoraj bi prišlo do nesreče. V nekem dialogem prizoru s Fredericom Forrestom bi morala kamera, s katero so snemali iz roke, pridirjati do naju s polno hitrostjo, nato pa se zaustaviti tik pred najinima obrazoma. Direktor fotografije ni hotel prepustiti tega kadra švenkerju, temveč se je odločil ta zapleteni prizor posneti kar sam. In rezultat? Že pri prvem poskusu naju je oba podrl s svojo težo! Ko je že grozil pretep, se

je s strani razleglo značilno režanje: *he... he... he...* Abel zna na prav posrečene načine izvleči iz ljudi tisto, kar hoče - in vedno mu uspe!

*Robocop je imel izjemen uspeh po vsem svetu. Bil je ena največjih uspešnic sezone, zapovrh pa še instantni kult film. Kako je prišlo do vašega sodelovanja z Verhoevenom?*

V prvi vrsti me vedno zanima, ali bo film dober ali slab, manj pa, če bo kult ali hit. Zdi se mi, da sem se naučil ne-zgrešljivo zaznati kvaliteto nekega filma že med snemanjem. Pri **Robocopu** mi je bil zelo všeč že scenarij. Bila je to zgodba o izobčenosti iz družbe, zgodba o vstajenju. Ko sem slišal, da bo film režiral Verhoeven, sem si ogle dal vse njegove dotedanje filme, vključno s holandskimi. Njegov prvi ameriški film, **Flesh & Blood**, pravzaprav niti ni bil ameriški, saj je bil financiran s tujim kapitalom. Cetudi ni bil popoln film, je dal slutiti mnoge reči. Že prvi dan snemanja **Robocopa** sem vedel, da delamo dober film. Nisem sicer mogel vedeti, da bo hit, vedel pa sem, da bo to velik film.

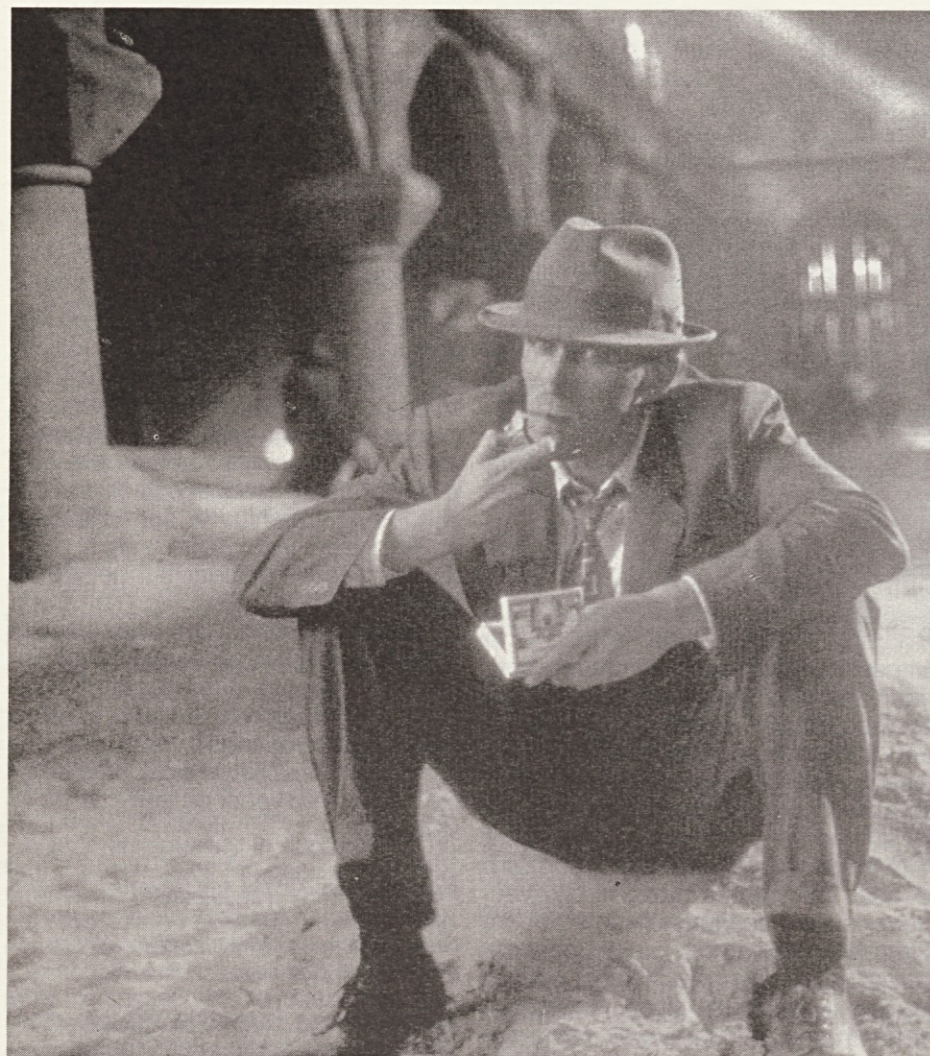
*Kakšno je bilo vaše sodelovanje z Verhoevenom? Navsezadnje le ne gre za ravno tipičnega avtorja, celo v okviru evropskega filma ne.*

Zelo rad tvega, in to mi je bilo zelo všeč. Izvrstno sva sodelovala, skupaj sva si izmislila celo vrsto podrobnosti. Seveda so pomagali tudi drugi. Gibe si je, denimo, izmislil Moni Yakim, učitelj pantomime, s katerim sem delal nekaj mesecev. Kostim je zasnovala novoustanovljena agencija *Roboteam*. Navsezadnje pa sem vendarle sam moral vse to poenotiti v eno podobo, v eno telo. Rad imam ta posel. Težji ko je, bolj v njem uživam. Nameščanje maske je sprva trajalo celih deset ur, vendar smo sčasoma povprečje spravili na uro in pol. Paulovi naslednji projekti so dokončno potrdili njegov talent in mu zagotovili perspektivo v Hollywoodu.

*Kakšna je vaša ocena filma Robocop II, ki je dosegel manj, kot so od njega pričakovali?* **31**

Od samega začetka je imel ta film težave z zgodbo. Iskreno rečeno, nikoli nisem razumel, čemu smo znova oživelili junaka...

*Avtor zgodbe je bil Frank Miller, scenarist nove serije stripov o Batmanu.*



PETER WELLER KOT PISATELJ BILLY LEE V FILMU **THE NAKED LUNCH** DAVIDA CRONENBERGA.



... IN KOT NASLOVNI JUNAK FILMA **ROBOCOP 2** IRVINA KERSHNERJA

32 Moram reči, da mi je povsem tuj njegov satanizem, kakor tudi vsi sodobni elementi zgodbe, denimo crack in podobne zadeve... Tako kot v stripu tudi tu za številne epizodne junake sploh ne veš, od kod so se vzeli. Najboljši prizor celega filma - ko kriminalci razbijajo Robocopa - je razmesarila cenzura!

Rekel bi celo, da problem ni bil samo v scenariju, temveč kar v osnovnem izhodišču zgodbe. Natančneje: prav tega ni bilo!

Kaj pa **Robocop III**, ki ga pravkar najavlja?

Nič ne vem o tem, pa tudi nobene zveze z njim nočem imeti. Vse te *sequels* delajo predvsem zaradi igračk in otroške posteljnine.

Kako ste se imeli na snemanju Cronenbergovega filma **The Naked Lunch**?

Od samega začetka sem vedel, da delamo mojstrovino. Cronenberg je definitivno pravi mož za ekranizacijo tega romana. Lahko rečem, da naju oba zanimajo temne plati duše. To je bila sicer naporna, vendar veličastna izkušnja, ki se je zapovrh še lepo ujela

z nekaterimi problemi, ki sem jih sam doživljal zadnji dve leti. Cronenberg je izvrsten. Morda celo preveč popoln. Zelo rad imam tudi njegove zgodnje filme.

Ste bili kdaj Buroughsov fan?

Še vedno sem velik buroughsovec. V trenutku, ko sem slišal, da Cronenberg pripravlja film, sem mu napisal pismo! Tudi tokrat je zažgalo. Buroughs je velik pisec, vendar v prvi vrsti pisec New Yorka. Pozna njegovo dušo, ljudi, izgubljene usode, alkohol in droge... Morda ne veste, da samo ime *naked*

*lunch* prihaja od Kerouaca, ki je moj drugi najljubši pisec.

Nekateri oboževalci Buroughsa trdijo, da je Cronenberg izdal duh romana...

To absolutno ne drži. Buroughs in Cronenberg sta se izvrstno ujela, tudi med samim snemanjem. Cronenberg je najbolj natančno definirano končno podobo svojega filma: če bi v telepod iz filma **Muha** (*The Fly*) postavili skupaj Cronenberga in Buroughsa, bi skozi druga vrata ven prišel film **The Naked Lunch**! Verjemite, sam sem tako velik ljubitelj Buroughsa, da bi v trenutku, ko

bi se mi zdelo, da scenarij ni zvest osnovnemu duhu romana, zagotovo našel pot, kako to sporočiti Davidu. Navsezadnje je on večji buroughsovec od samega Buroughsa!

Na kaj ste se opirali pri kreiranju lika Billyja Leeja? Film se namreč po povsem realističnem začetku v New Yorku pedesetih let izteče v absolutno stilizacijo in ultimativno fantastiko.

Omenil sem že, da sem se pri snemanju tega filma oprl na svojo nedavno zasebno nevarno fazo. Na dovolj perverzen način mi je pravzaprav go-

dilo, da brskam po svežih ranah, ko sem ustvarjal vzporednice z likom, ki sem ga igral. Seveda sem se ubadal tudi z nenavadnim Buroughsovim jezikom, pa s stilom petdesetih let, s kretnjami in z žargonom. Tako je nastala moja najljubša vloga in moj najljubši film cele kariere. *Fucking masterpiece!*

In znova problemi z masko, s posebnimi učinki...

Ne, ravno nasprotno: vse te lutke sem razumel kot svoje kolege. Skušal sem v celoti vstopiti v svet, v katerem sta tipkalni stroj in žuželka ena in ista reč. Veste, rad imam Kafkovo *Metamozo*. Slišal sem, da David Lynch pripravlja ekranizacijo... Morda bo spet treba napisati kakšno pismo... He... he...

Kakšni so potemtakem načrti za prihodnost?

Pravkar sem odigral dva filma. Prvi je romantična komedija, ki se dogaja v Parizu - kar je zame dovolj netipična vloga. Drugi pa je akcijski film, ki smo ga snemali v Španiji. Vendar me v tem trenutku najbolj zanima režija. Svoj prvi film sem praktično že končal, četudi vam še ne znam povedati njegovega končnega naslova. Navsezadnje ta niti ni tako pomemben, bolj je važno, da sem zadovoljen z opravljenim delom. Za *The Movie Group* pripravljam še en projekt. Sploh sem vedno bolj prepričan, da se bom v prihodnje ukvarjal tako z režijo kot z igro. Z eno besedo: s filmom! To je pač posel, ki ga znam najbolje.

Peter Weller sodi med tiste igralce, ki so do zavesti prišli ob soočenju z gledališčem in pisano besedo, k filmu pa prihajajo raziskovat skrajne meje medija. Ne morem se znebiti vtisa, da gre pri mojem canneskem sogovorniku za superiorno avtorsko osebnost, ki zagotovo ni ravno mačji kašelj režiserjem, s katerimi sodeluje. Njegov *everyman* obraz bo v naslednjih letih gotovo še veliko povedal..., če bo le še naprej tako uspešno pisal pisma režiserjem!



# JOE PESCI

## ZNANEC IZ SOSEDNJE ULICE

Na letošnjem festivalu je 20<sup>th</sup> Century Fox izven slehernega uradnega programa pripravil projekcijo in promocijo svojega novega filmskega projekta - črne filmske komedije **Bratranec Vinny** (*My Cousin Vinny*), v kateri igra glavno vlogo ena od trenutno največjih zvezd ameriške kinematografije, lanski oskarjevec **Joe GoodFellas Pesci**. Film je režiral britanski režiser Jonathan Lynn, ki ga poznamo predvsem po izvrstnih tv-serijah *Yes, Minister* in *Yes, Prime Minister*. Na projekciji filma se je zbralo prenetljivo veliko novinarjev, priložnostni party pa ni prav v ničemer ostajal za tistimi, ki so jih letos prirejali producenti filmov iz uradne konkurence za nagrade.

Joe Pesci je po lanskem oskarju tudi s tem filmom potrdil svoj ugled enega največjih igralcev, ki se zadnja leta sprehajajo po ameriških filmskih platnih. Pesci se je rodil pred devetinštiridesetimi leti v New Jerseyu, prve igralske korake pa je naredil že pri štirih letih: nastopal je namreč v tv-seriji *Star Time Kids*. Prvo nominacijo za oskarja je pobral leta 1980 za epizodno vlogo v filmu **Razjarjeni bik** (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980), svoje izjemne kvalitete komika pa je prvič predstavil v filmu **Smrtonosno orožje II** (*Lethal Weapon 2*, Richard Donner, 1987), kjer je ob Melu Gibsonu in Dannyju Gloverju odigral vlogo Lea Getza. Pesci se seveda pojavi tudi v tretjem nadaljevanju **Smrtonosnega orožja**. Izvrstno vlogo je odigral tudi v **blockbusterju Sam doma** (*Home Alone*, Chris Columbus, 1990), v njegovi bogati filmografiji pa najdemo še filme **Plešem, kolikor le morem hitro** (*I'm Dancing as Fast as I Can*, Jack Hofsiss, 1982), **Lahek denar** (*Easy Money*, James Signorelli, 1983) **Bilo je nekoč v Ameriki** (*Once Upon a Time in America*, Sergio Leone, 1984) in **Betsyjina poroka** (*Betsy's Wedding*, Alan Alda, 1990). Nastopil je kot Mr. Big v video spotu Michaela Jacksona *Moonwalker*, zadnje čase pa smo ga videli v filmih **The Super** in **J. F. K.** Končal je snemanje filma **Public Eye** z Barbaro Hershey, te dni pa končuje nadaljevanje filma



JOE PESCI V FILMU **GOODFELLAS** MARTINA SCORSESEJA...



... IN **J.F.K.** OLIVERJA STONA

**Sam doma** z naslovom **Home Alone 2: Lost in New York**, katerega svetovno premiero napovedujejo za letošnji september.

V filmu **Bratranec Vinny** igra Pesci malce odštekane neizkušenega odvetnika, ki po naključju dobi nalogo braniti svojega bratranca, po krivem obdolženega umora. Eksplo-

zivna, četudi malce mračna komedija je Pesciju ponudila novo priložnost, da pokaže vse svoje bogate talente komika, pri čemer mu v vlogi njegove zaročenke izvrstno pomaga Marisa Tomei, ki se je spominjamo iz filmov **The Flamingo Kid** (Garry Marshall, 1984) in **Oscar** (John Landis, 1991).

Se bolje počutite v filmih, kot sta **Goodfellas** in **J. F. K.**, ali pa morda v komediji, kakršna je **Bratranec Vinny**?

Rekel bi, da se bolje počutim v dramah, v t. im. karakternih vlogah, ki pa jim sam praviloma dodajam nekaj tistega črnega humorja, ki ga črпам iz življenja. Ne maram nam-

reč filmov, ki so napisani za to, da na silo in za vsako ceno spravijo občinstvo v smeh, denimo **slapstick** komedije in podobno. Po mojem je **Bratranec Vinny** neke vrste **light drama**. Moram priznati, da sem zares užival v vlogi klepetavega in smešnega, negotovega, vendar resnicoljubnega Vinnyja.

Po plakatih, ki najavljajo ta film, bi človek skoraj sodil, da gre za nekakšnega Ramba. Kaj si mislite o tem?

To je ta hollywoodski, oprostite na izrazu, **bullshit**. Vinnyja z Rambom družijo ena sama skupna lastnost: oba se borita za tisto, v kar verja-

meta. Sicer pa ste gledali film in sami dobro veste, da v njem skorajda ni nasilja.

*Sami ne živite v Hollywoodu, mar ne?*

Ne, živim v New Jerseyu, kjer sem tudi rojen.

*Iz kakšne družine prihajate?*

Moj oče je vozil tovornjak za *General Motors*, delal je za šankom v nekem baru in v pivovarni. Potreboval je tri posle, če nas je hotel preživeti, zapovrh pa še plačevati moje ure igre, plesa in petja, na katere me je prvič peljal, ko sem imel pet let. Zelo zgodaj je namreč opazil mojo nadarjenost. Drži sicer, da so vsi starši trdno prepričani o posebni nadarjenosti svojih otrok, vendar je videti, da se moj stari le ni čisto zmotil. Medtem ko je on delal, sem jaz gledal filme... Včasih sem se zaradi tega počutil krivega in sem se zato še trikrat bolj potrudil. Spominjam se, da sem v tistih časih občudoval Humphreyja Bogarta, Jamesa Cagneyja, Charlesa Laughtona... Pravzaprav jih občudujem še danes. Pogosto sem razmišljal o tem, zakaj sem sploh igralec. Ko ste mladi, si ves čas želite, da bi vas družba sprejela. Potihem si želite slave in bogatstva, biti hočete pomembni. Tako je bilo na začetku tudi z menoj.

*Ali drži, da ste v nekem trenutku vaše kariere nameravali povsem prekiniti z igro? Kaj vas je privedlo do tega?*

Ja, res je. Bil sem utrujen od prosjačenja za vloge in od stalnega zavračanja, od vsega tega sveta, ki se mi je zazdel tako zelo lažen. Za leto in pol sem pobegnil in vodil restavracijo v Bronxu. Vendar mi lahko verjamete, da se lastni usodi ne da pobeigniti. Čisto zares sem se odločil zapustiti igro, a se je, kot vidite, izteklo drugače. Tako je verjetno moralo biti. Robert de Niro in Martin Scorsese sta me videla v nekem filmu in se odločila, da me na vsak način najdeta in mi ponudita posel.

Še sanjalo se jima ni niti kdo sem niti kje sem, pa sta me vendarle našla v Mali Italiji, v Bronxu. Tako sem dobil vlogo v **Razjarjenem biku**, za katero se bil potlej nominiran za oskarja. Šele ko sem se vrnil pred kamero, sem zares dojel, kako zelo sem ves ta čas pogrešal igro.

*Nekaj časa ste se preživljali tudi z igranjem glasbe. Kateri inštrument igrate, katero vrsto glasbe? Ste dobri?*

Igram kitaro, predvsem *country & western* in kar dober sem. Svoje čase sem igral s Travisom Trittom, ki je napisal komad *Bible Belt* za film **Bratranec Vinny**. Še vedno igram, vendar bolj zase, le tu in tam tudi za kakšno družbo, le toliko, da ne zarjavim.

*V kakšnih odnosih sta danes s Scorsesejem? Kako dela na prizorišču snemanja? Je strog?*

Zdaj že lahko rečem, da se dobro pozna. Genij je. Se kako dobro pozna tip ljudi, ki jih najraje upodablja v svojih filmih. Saj veste, to so tisti *street-smart people*, ljudje z ulice, ki se zanesejo na zdravo pamet. Tudi sam sem po svoje tak in upam, da je to videti iz načina, s katerim se lotevam svojih vlog. To je preprosto nekje v meni in Scorsese to zna prepoznati. Upam si reči, da sva na isti valovni dolžini. To je čisto poseben užitek, saj se človeku pri delu z njim vse zdi nekako resnično. Rad imam njegovo razmišljanje, način, na katerega misli, rad ga imam kot človeka in prijatelja - čeprav si nisva tako blizu, kot denimo z Bobom (de Nirom). Scorsese je globoko religiozen človek v najboljšem pomenu te besede. Je duhovna oseba, če hočete. Hotel je biti duhovnik, študiral je teologijo - zato ga med snemanjem v šali kličemo monsignor. Marty je zares dober človek. **Poslednje Kristusove skušnjave** se je lotil z najboljšimi nameni. Pa so ga zaradi tega filma tako napadali... On pa je hotel zgolj pokazati, da je bil tudi Kristus, tako kot vsakdo izmed nas, podložen skušnjavam. Tega ni storil zato, ker bi ne bil religiozen,

temveč prav zato, ker je globoko religiozen. Podobno je tudi z nasiljem: obtožujejo ga, da z nasiljem v svojih filmih podžiga nasilje. To so neumnosti. On tako zelo sovraži nasilje, da ga skuša kolikor se le da realistično upodobiti in tako ljudem pokazati, kako zelo odvratno in nenaravno je.

*S katero svojo vlogo doslej ste najbolj zadovoljni?*

S tisto v **Razjarjenem biku** in pa s to, za katero sem dobil oskarja, v filmu **Goodfellas**.

*Mar to pomeni, da niste povsem zadovoljni z vlogo v filmu J. F. K oziroma s sodelovanjem z Oliverjem Stoneom?*

**J. F. K.** je dober film, pa tudi moja vloga Davida Ferrieja v njem je OK. Oliver je izvrsten režiser. Pravzaprav je z njim težko sodelovati, ker je izjemno strog z igralci. Od vseh po vrsti pričakuje tisto, kar daje tudi sam - namreč maksimum! Njegovi energiji pa je težko slediti, saj jo ima na pretek. Vendar pa natančno ve, kaj počne, verjame v vsak svoj projekt. Je svojevrsten fanatik, izjemno natančen in temeljit, krasen pisec in odlični režiser. Mislim, da je dober človek, saj se skuša ukvarjati s kontroverznimi temami, ki se jih drugi še dotakniti ne upajo.

*Se strinjate s Stoneovo tezo o umoru Kennedyja? Ste morda sodelovali v razpravi, ki se je v zvezi s tem filmom razvila v Združenih državah?*

Ne maram se vpletati v politiko. Prav jezi me, kadar se moji stanovski kolegi začnejo ukvarjati s politikantstvom. Mene osebno pravzaprav nikoli ni posebej zanimalo, kdo je ubil Kennedyja. To se je pač zgodilo. Ne verjamem, da bomo sploh kdaj zvedeli pravo resnico - tudi tedaj ne, ko bodo za javnost odprli te razvpite tajne dosjeje! Vprašanje je namreč, če so sploh pravi in kaj vse je doslej iz njih izginilo. Dejstvo pa je, da je zgodba, kakor jo je povedal Oliver Stone, možna in verjetna. Vse bi se lahko zgodilo na-

tanko tako - ali pa tudi ne.

*V zadnjem času se v Ameriki pogosto omenja t. im. politična ustreznost filmskega sporočila, celo posamičnih likov. Igralci, ki igrajo negativce, so se pozneje pogosto prisiljeni opravičevati po časopisih. Kako gledate na to?*

To so, milo rečeno, neumnosti. Kot igralca me celo bolj zanima upodabljanje negativce. Sicer pa je moja velika želja odigrati vlogo slavnega umetnika iz zgodovine v kakšnem epskem filmu, kakršen je bil, denimo, Bertoluccijev **Poslednji kitajski cesar** ...

*Se vam zdi, da imate kaj skupnega z drugimi igralci italijanskega porekla, recimo de Nirom ali Al Pacinom?*

Ja, prihajamo iz istega podnebja. Mi Italijani, Latini, smo vročekrvni, strastni, hitro vzkopimo, dobro se znamo prepirati. Zato pa se znamo tudi res pošteno nasmejati, uživati v hrani, glasbi, ljubezni... Verjamem, da nas vse družijo te značilnosti. Saj veste, kri ni voda.

*Kakšen je vaš odnos z Robertom de Nirom?*

Kot brata sva.

*Kaj pa sicer mislite o italo-ameriškem stereotipu v ameriškem filmu?*

Res je, da so Italijani v ameriškem filmu pogosto kriminalci z velikimi družinami, najpogosteje mafijci. Sam največkrat igram morilce... Ha, ha, ha... Tako pač je. Ljudje radi predalčkajo zadeve, jih spravljajo v stereotipe. Včasih je to prav nelogično. Ko, denimo, Američani odpotujejo v Evropo, po vrnitvi pogosto trdijo, da jim nič ni bilo všeč, ker so Evropejci tako zelo drugačni - meni se to zdi smešno. Navsezadnje so tudi oni nekoč davno prišli iz Evrope! V zvezi z vašim konkretnim vprašanjem pa tole: Iskreno vam povem, da me italo-ameriški stereotip na filmu prav nič ne moti. Filme pač snemajo o vsem mogočem. Najbolj

pomembno je, da so filmi dobri in da stereotipi niso upodobljeni preveč plehko in neumno. Sčasoma bodo tovrstni stereotipi povsem izginili in še žal nam bo za njimi - kot za dobrimi starimi časi. Italijani smo pač res religiozni, tišči nas kompleks matere, radi dobro jemo in nadarjeni smo za prepire. Vsakemu razumnemu človeku je seveda jasno, da nismo vsi po vrsti mafijci, toda kaj hočete, če so pač ta hip zanimivejši filmi o mafiji kot pa o čisto navadni majhni družini. Toda če ste letos v Cannesu gledali film **Mac** Johna Turturra, tedaj ste lahko videli, da gre prav za eno tako majhno, skromno, delavsko družino italijanskega porekla. Lahko mi verjameste, da bodo sčasoma ti stereotipi izginili, snemati pa bodo pričeli filme o čem drugem - približno tako, kot danes izjemno redko naletite na western. Problem je bolj v življenju kot pa na filmu. Ljudje so v Ameriki pogosto zaprti v svoj majhen nacionalni geto: tako Irci sovražijo Italijane, Italijani Irce, Židje Nemce, Nemci spet nekoga tretjega... Crnce imajo vse po vrsti za alkoholike in narkomane, Irce za pijance, Italijane pa za mafijce... Navsezadnje je takšna delno tudi realnost, ki jo filmi samo odslkavajo. Ko bo realnost nehala biti problematična, bodo tudi iz filma izginili ti sorazmerno negativni stereotipi.

*Rekla bi, da ste radi Italijan?*

Mislím, da so Italijani izvrstni filmarji. To seveda ne pomeni, da niso takšni tudi drugi narodi, denimo Nemci ali Francozi. Vendar se mi nekako zdi, da ni naključje, da nas je v Ameriki v filmskem poslu toliko prav italijanskega porekla. Kar nerodno mi je, da tako slabo razumem italijanščino.

*Kako ste se počutili, ko ste prejeli oskarja? So zdaj vaše možnosti izbiranja vlog večje?*

Bil sem strahovito šokiran in na smrt preplašen. Zapovrh pa še zmeden, preprosto nisem mogel verjeti. Zares nisem pričakoval, da ga bom dobil. Bilo je prelepo, to so res kra-

sni občutki. Glede izbora vlog pa učinek ni tak, kot bi si morda mislili. Res je sicer, da lahko izbiram - vendar le med tistim, kar mi ponudijo! Veste, veliki studiji imajo v lasti vse dobre scenarije in sami odločajo o tem, kdo jih bo dobil.

*De Niro ima zdaj svojo lastno filmsko hišo, Tribeca...*

Da, toda on je de Niro, *superstar*, jaz pa sem še vedno Joe Pesci. Al Pacino, denimo, zadnje čase ni imel nobenega pravega hita, tako da celo on ne more vselej dobiti projekta, ki bi si ga želel. Zato mislim, da so festivali, kakršen je tale tukaj v Cannesu, zelo pomembni. Tukaj mladi režiserji dobijo priložnost, da se izkažejo, pozneje se jim bo morda prav s pomočjo canneske reference ponudila možnost, da premaknejo okostenele in zastarele hollywoodske sisteme. Upajmo!

*V zadnjem času ste veliko delali. Imate že nove načrte ali se morda odpravljate na dopust?*

Konec maja grem na daljši dopust. Vsak dan bolj se mi zdi, da bi moral dopust biti daljši. Potem pa se bom lotil nekaterih projektov, do katerih mi je veliko, pa tudi drugih, ki so mi jih ponudili, četudi mi niso posebej pri srcu.

*Zakaj?*

Za denar.

# WIM WENDERS

## VISOKA ŠOLA POGLEDOV

Pričujoče besedilo povzema uvodni del razgovora z Wimom Wendersom, ki ga je pred študenti francoskih filmskih šol in pred kamerami pariške FEMIS vodil urednik revije *Positif* Michel Ciment. Wim Wenders je prišel na oder med bliskanjem fotografskih bliskavic, izvelkel iz torbe prenosni računalnik in pričel:

Laptopa nisem na mizo postavil zato, da bi vas impresioniral, temveč preprosto zato, ker sem preneumen. Doma sem namreč pozabil sprintati besedilo, ko pa sem to hotel storiti tukaj, je ven prišla nekakšna kitajščina: vprašaji, številke in zvezde... *Bla-bla* torej. Strani so bile videti kot tisti stripovski oblaki pri Tintinu, kadar se ta ujezi. Zato moram svoje beležke brati kar z ekrana.

Moja prva beležka je v zvezi z naslovom tega pogovora, *Lekcija o filmu*. Če vprašate mene, je naslov napačen - saj daje slutiti, da je mogoče film poučevati in se o njem, posledično, tudi kaj naučiti. To pa ni čisto res. Natančneje, vsaj jaz tega ne verjamem. Cetudi se je ob filmu in z njim mogoče veliko naučiti, to še ne pomeni, da ga je mogoče poučevati. Tisto, kar bi se v zvezi s filmom upal poučevati, sodi zgolj na tehnično področje, nič več. Se pravi, obrtni vidiki mojega poklica, poklica, s katerim se boste nekega dne tudi sami ukvarjali. Lahko bi torej govoril le o obrti: o kadriranju in razrezu, o gibanju kamere ali o objektivih, o svetlobi... skratka, o vprašanih režije. Navsezadnje bi lahko govorili tudi o proračunih, o financiranju, o tem, kako narediti plan snemanja. Toda vse to je obrt. To obrt občudujem, tudi o njej bi konec koncev rade volje govoril - toda ta obrtna plat je le surovina, so le orodja in pripomočki. Ni pa to film. Predavanje pa se, kot veste, imenuje *Lekcija o filmu*. Vse tisto, kar zares šteje v filmu, je nepojasljivo, ne pusti se poučevati. Zakaj torej sedim danes tu pred vami? Morda prav zato, da vam skušam pojasniti to protislovje.

Kako se je torej mogoče naučiti filma? Z očmi? Ne, saj oči konstatirajo, vendar ne razumejo. Z možgani? Tudi ne, saj možgani analizirajo, vendar sami niso nič. S srcem torej? Celó to ne, saj ima srce sicer res čustva, a jih ne zna uporabljati. Potemtakem šele z enotnostjo oči, možganov in srca sploh pričenjamo videti film, ga jemati in se ga torej učiti. **38** Toda kaj se lahko naučimo? Morda pogleda? Celó pogled še ne naredi filma. Pogled je najprej vaš. Vsi znajo gledati, vendar vsi ne delajo filmov. Na srečo... Če je pogled sprva indiferenten, kaj je tisto, kar ga naredi drugačnega? Rekel bi, da je šele drža tista, ki ga naredi za pogled. Drža tistega, ki gleda. Obstaja, denimo, *pogled ljubezni*. Tega se seveda ne da naučiti, ta se zgodi. Zgodi



se med zaljubljeni, med starši in otroci, med neznanca ... Lahko je naperjen na predmete, na živali, na obraz, če ste velik slikar. V vseh teh primerih je ljubezen tista, ki gleda. Ljubezen je pogled in tvori pogled. Obstaja tudi *pogled nežnosti*. Je nekoliko bolj oddaljen od ljubezenskega pogleda, včasih tudi nekoliko manj posesiven, zagotovo pa manj strasten. Vsi poznate ta pogled, srečujete ga v življenju. Tudi tega pogleda se ne da naučiti: imate ga ali pa ga nimate. Obstaja tudi *vprašljiv pogled*, ki ga zanima predvsem resničnost, resnica neke zadeve, nekega čustva, neke okoliščine... Obstaja *lahkoten pogled*, ki naredi stvari lahkotne, pogosto celo smešne... Tule sem si zabeležil, da ta ni ravno moja specialnost... Bliže mi je neki drug pogled, ki sem ga priložnostno poimenoval *misleči pogled*.

Je pa še drug pogled, so drugi pogledi: cinični pogled, pogled prezira in pogled gnusa, pogled indiferentnosti etc. etc. Vendar z njimi ne bomo izgubljali časa. Nobenega od teh pogledov se ne da naučiti, razen z ogledovanjem samega

življenja. Hočem reči, za pogled ni šol - in potemtakem tudi lekcij ni! S svojim pogledom - oziroma s svojimi pogledi, v množini, če ste jih sposobni usklajevati - ste preprosto rojeni ali pa ste se ga/jih morali naučiti skozi življenje, malo tu in malo tam. Vendar pa film ni življenje. V najboljšem primeru je film refleks življenja, je njegova refleksija. Življenje se v filmu reflektira kot v ogledalu. Film je torej skupek vsega tega: oči, glava, srce - pozabil sem še želodec -, ki skupaj gledajo v ogledalo in vse, kar vidijo, povežejo s tisto dispozicijo, ki ji pravimo spomin. To je tisti komplet, tisto kompleksno dejanje, ki se ga preprosto ne da poučevati, vsaj po moje ne. Razen... Razen... In zdaj bom nasprotoval vsemu, kar sem vam doslej povedal. Razen kolikor vendarle ne obstaja neka šola, v kateri se lahko naučimo gledati - če smo le pripravljeni vanjo vstopiti z vsem svojim srcem, glavo, očmi in želodcem in pozabiti tako na tiste poglede, s katerimi smo bili rojeni, kakor tudi na tiste, ki smo se jih naučili v življenju. Če smo torej pripravljeni znova postati otrok in verjeti

pogledu drugega... Če nam uspe vse to, če nam uspe slediti pogledu drugega, potemtakem privzeti držo drugega, videti z očmi nekoga drugega - tedaj se vendarle lahko naučimo gledati. *Ta šola se imenuje zgodovina filma*. Zgodovina filma je dejansko zgodovina pogleda. To je edina šola, zares visoka šola, in to je njena edina lekcija. Rekli mi boste, da je za vas, ki ste študentje filma, gledanje pač nekaj samoumevnega. Toda rekli mi boste tudi, da to ni dovolj, da to počno vsi. Vi bi radi tudi kaj pokazali. Želite pokazati svet, pokazati zgodbe, pokazati neverjetne, še nikoli videne reči. Toda zapomnite si: Nikoli ne kažete najprej sveta, zgodb ali neverjetnih reči. *Vselej kažete najprej svoj lastni pogled!* Ljudje so prepričani, da je kamera ena taka naprava z objektivom spredaj, ki snema samo v eno smer, ki snema tisto, kar je pred njo. Toda to je tako zelo narobe, to je popolnoma narobe. Kamera vedno snema v dve smeri: skozi *objektiv* snema tisto, kar je pred njo; zato pa na drugem koncu, skozi *subjektiv*, jasno, zavestno in vztrajno kaže tisto, kar je za



njo. Za njo pa je pogled! Film ni ploščat, temveč ima dve plati - tako kot denar, s katerim plačamo filmski trak: na eni strani je svet, na drugi pa so oči, ki gledajo. Je pogled, ali še bolje, je drža pogleda. Nemščina je v zvezi s tem zelo dvoumna in kaže to dvojnost na izjemen način: ima isto besedo za obe smeri, za obe strani. Plan, kadriranje, vse, kar je v kadru - temu se v nemščini reče *Einstellung*; drža tistega, ki je za vse to odgovoren, ki je zadaj, pa se prav tako imenuje *Einstellung*. Obe plati sta torej neolčljivi: *kazati se ne da, ne da bi razkrili pogled, drža pogleda!*

Nisem čisto prepričan, če moja naslednja beležka sodi v ta kontekst, vendar gre za zadevo, ki me trenutno zelo okupira, zato vam jo bom pač predstavil. Predvidevam, da ste na televiziji vsi videli tisti slavni videoposnetek amaterja iz Los Angelesa. Ta belež je s svojo videokamero posnel prizor, v katerem štirje beli policaji pretepajo črnca, ki je prekoračil dovoljeno hitrost. Bolj kot nasilnost tega prizora me je šokirala kvaliteta pogleda tega amaterja, se pravi, drža pogleda

tega amaterja, njegov *Einstellung*. Posnel je ta prizor z nedolžnim, zaskrbljenim pogledom. Vsak dan je na ameriški televiziji mogoče videti tisoč podobnih prizorov, še hujših, še bolj nasilnih, še grših, še bolj eksplicitnih... Ne gre zgolj za dejstvo, da je bil ta droben videotrak *resničen*. Navsezadnje bi ga ta amater lahko posnel tudi na prizorišču snemanja kakega filma, od daleč. Prav njegov pogled je bil tisti, ki je videofilm naredil za resničnega. Na tem traku smo videli tresljaje njegove roke in njegove široko odprte oči. Videli smo njegov strah in grozo pred tistim, kar vidi. Kot veste, so bili pretepači »oprani« - skoraj bi moral reči »obeljeni« -, saj se belim sodnikom ta videotrak ni zdel zadosten dokaz njihove krivde. Upam si reči, da je bil val nasilja v Združenih državah kot reakcija na to razsodbo nekaj povsem logičnega. Kot veste, je ameriško ljudstvo vztrajno pitano o nasiljem, tako na televiziji kot - še posebej - na filmu. Vendar ne bom govoril o tem. Nočem vas dolgočasiti še z eno moralistično diskusijo o nasilju na filmu. Hočem vam le povedati, da je za temi milijoni nasilnih podob, s katerimi nas vztrajno bombardira ameriški film, vselej neki ciničen, prezirljiv, indiferenten in merkantilen pogled - morda ne čisto vselej, vendar v veliki večini primerov. Ta droben amaterski videotrak pa je pokazal pogled resnice. Zato si upam iti tako daleč in nemire v Los Angelesu interpretirati kot povsem zdravo reakcijo, sprovcirano z eno samo resnično podobo nasproti tisočim neresničnim podobam. Vse preveč preprosto je reči, da so bili nasilni nemiri revolt proti krivični oprostivni obtožbi. Mislim, da so bili revolt nekega pogleda, nekega načina gledanja, neke drža pogleda. Američanov je 260 milijonov, oboroženih pa je 200 milijonov: to sem zvedel predčerašnjim na performansu Laurie Anderson. Obstoj tega orožja, samo to orožje povzroča in izziiva nasilje, to orožje je nasilje. Podobe se mu ne znajo več upirati, kot bi ne bilo več drža pogleda, ki bi se mu znala zoperstaviti. Dobro veste, da Američani za snemanje filma rečejo *to shoot a picture*. To je drža, o kateri vam govorim, to je *Einstellung*: kamera, ki se vrti v obe smeri, ki *strelja* v obe smeri. *Strelja*... Ko bi le pogled za kamero imel moč, da ustavi prst, ki hoče sprožiti sprožilec... To ni bila lekcija o filmu, to je bila filmska lekcija. **39**

**WIM WENDERS**

PREVEDEL: STOJAN PELKO

FOTO: DIEGO ANDRES GOMEZ

ESEJ

# JOHN CASSAVETES

## PREMIERA (OPENING NIGHT)

V »luči nagrad«, ki so navsezadnje tisto, za kar na filmskih festivalih gre, se letošnji Cannes odlikuje kar z dvojno posebnostjo: ne le, da je žirija zapravila možnost, da bi »oskorjila« neki film - namreč Ivoryjev **Howards End** - s toliko zlatih palmih listov, kot je Akademija pozlatala neki film z oskarji, marveč najvišje nagrade na noben način ni mogla podeliti - vsaj zame - najboljšemu filmu, ki je bil (najraje bi rekel: v zadnjih desetih letih) prikazan na tem festivalu. Gerard Depardieu nemara ni najboljši predsednik filmske žirije, zato pa je odlični distributer, ki si je privoščil, da film Johna Cassavetes **Premiera** (*Opening Night*), ki po letu 1978, ko ga je imel na sporedu berlinski festival, še ni bil prikazan v Franciji, premierno predstavi na festivalu v Cannesu, in to v navzočnosti »njene veličanstva«, igralke in režiserjeve vdove Gene Rowlands.

**Premiera** je film o gledališki igralki Myrtle Gordon, kar je Gena Rowlands tudi bila - k filmu je prestopila prav z glavno vlogo v broadwayskem komadu Padyja Chayefskega **Sredi noči** (*Middle of the Night*), ki ga je Delbert Mann leta 1959 ekraniziral. Pri Cassavetesu je zaigrala še v njegovem tretjem filmu **Otrok čaka** (*A Child Is Waiting*, 1963), kjer je v senci Burta Lanchastra in Judy Garland nastopila v vlogi matere, ki ne mara videti svojega avtističnega otroka. V **Obrazih** (*Faces*, 1968) je igrala *high class call girl*, ki skoraj »ugrabi« (piše se pač Jeanne Rapp) Johna Marleyja (Richard Frost) njegovi ženi. V **Minnie in Moskowitz** (1971) se ob Geni Rowlands prvič pojavijo tudi njen mož in režiser, vendar le za hip, samo toliko, da jo oklofuta. V tem filmu igra Rowlandsova zrelo, a še neporočeno žensko, ki se po »nemogoči« ljubezenski zadevi z ekscentričnim hippyjem (Seymour Cassel) nazadnje le omoži in ima kopico otrok. **Ženska pod vplivom** (*A Woman Under Influence*, 1975) je nadaljevanje tega filma, nadaljevanje, ki pokaže, kako poročena ženska s kopico otrok postane histeričarka. Zdaj je Gena Rowlands sama cassavetesovska filmska zvezda, »zrela« za vlogo gledališke zvezde, ki pade v histerijo. Tudi Cassavetes nastopi v vlogi Maurica, Myrtleinega bivšega ljubimca tako na odru kot v življenju, ki pa ji zdaj zunaj odra, v hotelski sobi reče: »Ti si zvezda. Jaz imam majhno vlogo in občinstvo me ne mara. Ne morem si privoščiti ljubezni s tabo.« To je tudi prva zavrnitev Myrtleine ljubezenske zahteve, ki je znamenje histerije.

V **Premieri** je torej histerija povezana s teatrom, toda histerija deluje skoraj v vseh Cassavetesovih filmih, tako da je že neka njihova značilnost, prav kakor ostaja gledališče »prvotna scena« ali skrito podzidje njegovega filmskega



GENA ROWLANDS V FILMU **PREMIERA**, REŽIJA JOHN CASSAVETES

opusa. Včasih je že sam filmski tekst gledališkega izvora, sicer pa Cassavetes od gledališča zadrži predvsem teatralnost, se pravi, hiperekspresivnost telesa, kretnje, govora, torej na neki način bistvo gledališča, vendar potopljeno v vsakdanjost, banalnost. »Teater« v **Obrazih** ali **Zenski pod vplivom**, denimo, je intimen in deliranten teater, to so majhne zasebne »scene«, v katerih se

osebe predajajo improvizaciji in ki nikoli ne težijo k dovršenosti kakor tradicionalni gledališki komadi. Teatralizacija telesa v Cassavetesovih filmih se pravzaprav ne nanaša toliko na gledališče, kot postaja neke vrste ontološka lastnost telesa, ki teatralnost dobesedno meče v vsakdanjost in jo z njo pomeša. Neka značilnost Cassavetesovih filmov bi potemtakem bila ta, da iščejo trenutke,



ko življenje postane teater. *Opening night* je premiera, namreč premiera v New Yorku, na katero se gledališka skupina s svojo predstavo *Second Woman*, ki jo izvaja v New Havenu, ves čas pripravlja. Ta premiera je torej na koncu filma, vendar vse prej kot njegov veliki finale. Pri Cassavetesu gre namreč preveč zares, se pravi, afektivna gibanja, ki grabijo osebe, so pre-

več intenzivna in osebe preveč scefirane, da bi se zadeva lahko pomirila z neko konvencionalno-glamourozno ali iluzorno podobo oziroma veličastnim (in zveličavnim) spektaklom. In pri tem niti ni mogoče reči, da gre Cassavetesu za kakšno rušenje ali parodiranje konvencij in stereotipov, pa naj bodo pridelani na vzhodni ali zahodni obali ameriške filmske industrije. Njegov temeljni zastavek enostavno ni v tem, da bi poskušal okrepiti realno moč filmske fikcije, t. j. ji povrniti kredibilnost, temveč je v podajanju realnega osebe, njene »edinstvene individualnosti«, edinstvene prav po svoji posebni neenotnosti, razbitosti in po svojem načinu, kako se obdržati pokonci. In v finalni, t. j. newyorški gledališki premieri konec koncev ne gre za nič drugega kot za to, da se primadona Myrtle Gordon, ki se je mrtvo pijana privlekla v gledališče in se tam zrušila, na odru vendarle obdrži pokonci. Glavna igralka je torej skoraj ogrozila to tako pričakovano premiero, kar pomeni, da je Cassavetes ta hip nemara res blizu stereotipu, ki zahteva, da po tako dramatičnem trenutku, ko že vse kaže, da s spektaklom ne bo nič, ta spektakel toliko bolj zablesti. Predstava res steče, toda prizor, ki je prikazan, t. j. prizor, v katerem Myrtle in Maurice poskušata za silo skrpati svojo ljubezensko polomijo, je prav mučno in bedasto banalen ter igralsko ne posebej bleščeč, kot da Myrtle in Maurice nista na odru, ampak doma. Seveda je prav v tem *point* - ne toliko v tej nerazločljivosti med teatrom in življenjem kakor v tem, da se Myrtle Gordon »mrtvo pijana«, se pravi, skoraj povsem zlomljena od dotika realnega, opijanjena od haluciniranja o življenju zunaj teatra, kljub vsemu uspe obdržati na odru, kar pomeni, da je pred norostjo realnosti in nenehno halucinacijo življenja teater vendarle edina točka realnega, na katero se je mogoče opreti.

*Opening night* pa je mogoče vzeti tudi dobesedno, se pravi, kot otvoritveno noč, noč, ko se nekaj odpira, prične ali, bolje, noč, s katero se odpre sam film. Film se prične prav z nočjo, v kateri se odpro vrata gledališča. Pred vrati stoji nekaj navdušenih gledalcev, ki bi radi pozdravili igralce in kajpada predvsem njo, zvezdo, ki pride nazadnje - Myrtle Gordon. Med gledalci se preriva neko dekle, ki je, kot kaže, še posebej vdana oboževalka protagoniste *Druge ženske*, tako da steče za Myrtle, ko ta z režiserjem in nekaj soigralci že seda v avto. Vlije se močan dež, toda ono dekle se še kar lepi na avtomobilsko šipo in steguje roko proti Myrtle, ki jo tolikšna privrženost malce osupne; avto z igralci odpelje, dekle obstane sama na deževni cesti, kjer jo neki avto do smrti povozil. Ta nesrečna, akcidentalna in »nesmisel-

na« smrt mlade oboževalke Myrtle do kraja travmatizira, nanjo deluje kot »srečanje z realnim«, ki jo odpre njemu lastnemu manku oziroma temu, kar sredi uspešnega in »samoumevnega« gledališkega življenja ni vedela, da je izgubila. Izgubila pa je predvsem svojo mladost, svoje življenje - »to dekle je takšno, kakršna sem bila sama«; medtem ko je na odru vselej igrala neko »drugo žensko«, je sama ostala brez vsega drugega: moža, otrok, svoje mladosti in svojih sanj. Ko se je razmnožila med »druge ženske«, se je izgubila kot »ena« (ona sama kot) ženska. Nancyjina (kot je bilo dekletu ime) smrt ji torej evocira to izgubo, se pravi, jo žene v halucinacijo in histerijo. Mrtva Nancy jo privede oblegati kot fantom izgubljenega mladosti in izgubljenega življenja, zato ji je vse težje igrati vlogo, t. j. spet neko »drugo žensko« (seveda v predstavi *Second Woman*), ki ji prične nastopati kot lik-dvojniki njenega lastnega strahu pred staranjem. Od avtorice komada zahteva, naj spremeni ta lik - toda avtorica vztraja: »Povej, koliko si stara, Myrtle!« -, vsaka vaja in vsaka predstava zaradi Myrtle visi na nitki, na robu kolapsa, in v nekem trenutku postane celo »modernistična«, ko se Myrtle, že povsem v oblasti tega »tujka«, tega fantoma (mrtve Nancy), ki jo sooča z lastno izgubo, poskuša odtujiti svoji gledališki vlogi in izvede potujitveni učinek, rekoč, da je to »samo gledališče«. Režiser (Ben Gazzara), ki mora reševati predstavo, ji kot dober kritik očita, češ, to je pa res nekaj, če na odru rečeš, da je to »samo teater«, toda predstave so kljub temu še kar naprej ogrožene, ker režiser ni mogel, ne hotel prepoznati simptoma, ki ima Myrtle v oblasti. Odzval se je le na njeno histerijo, t. j. njeno ljubezensko zahtevo, vendar spet nekako po poklicni dolžnosti, torej tako, da ji je po telefonu, medtem ko je bil z ženo v postelji, izražal svojo ljubezen (morda pa je tudi šel z njo spat). Toda Myrtleina histerija je seveda prav v tem, da je njena ljubezenska zahteva močnejša od vsakega odgovora - edino smrt je močnejša od nje, zato mora Myrtle malo umreti, t. j. v sebi ubiti tisti fantom, vračanje mrtvega, kar z drugimi besedami pomeni sprejeti lastno izgubo (izgubo »svoje mladosti, svojega življenja«). Vse dotlej teater histerije ni razlikoval med gledališkimi in življenjskimi prizori, medtem ko bi bila *opening night* prav trenutek razcepa med žensko kot igralko in žensko kot žensko, to je noč, ko se Myrtle odpre svoji izgubi, jo prevzame nase in nastopi v premieri - tako v svoji lastni kot v gledališki.

ZDENKO VRDLOVEC

# R.W.F.

## KOMEDIJANT IN MUČENIK

Canneski festival je desetletnici smrti Rainerja Wernerja Fassbinderja posvetil pravzaprav malo pozornosti. Tako je tudi prav, kajti v kolikor bi se festivali pretirano ozirali na številne okrogle letnice, bi kaj kmalu postali nekrofilski ceremonial. Fassbinderja so se spomnili samo s projekcijo filma **Varuj se vlačuge** (*Warnung vor Einer Heiligen Nutte*), ki ga je posnel leta 1970. In Francozi ne bi bili Francozi, če ne bi med Fassbinderjevimi filmi izbrali enega izmed t. i. francoskih. Gre za primer modernega filma, ki ga je v evropsko kinematografijo v začetku šestdesetih let inavguriral Jean-Luc Godard. Pripisimo, da je več kot tretjina Fassbinderjevega opusa zapisana novovalovski estetiki. Seveda daleč od kakšne eklektike.

Godard je s filmi **Do zadnjega diha**, **Prezir**, **Nori Pierrot** itn. zlomil tradicionalni realizem evropskega filma petdesetih let, presojnost filmske forme je nadomestil z materialnostjo filmske slike in njenih sintagmatičnih povezav. V grobem velja, da je z Godardom evropski film ponovno segel po potujevalnih učinkih, diskontinuiteti, citiranju in ponavljanju ter ne nazadnje po metodi filma v filmu. Metoda, postopek, prijem, imenovan film v filmu, pa je možen na različne načine. Naštejmo le nekatere:

- najprej je tu citiranje filmske preteklosti, ki pa je izjemno zapletena operacija, saj sega od eksplicitnih napotil pa do implicitnih nakazil;

- potem je tu primer filmske fikcije, ki neprestano opozarja gledalca, da gre le za fikcijo;

- nenazadnje, vsekakor ne na zadnje, pa so filmi, ki govorijo o vprašanih, vezanih na snemanje potencialnega filma. Praviloma so to filmi, ki se soočajo z umetniškimi credom posameznega avtorja.

In film **Varuj se vlačuge** Rainerja Wernerja Fassbinderja je film, v katerem se daje Fassbinder na ogled, seveda v kamuflirani in predelani obliki.

Omenili smo, da je film **Varuj se vlačuge** med bolj »francoskimi« Fassbinderjevimi filmi, morda je celo najbolj novovalovski, še posebej, če vzamemo za merilo Jeana-Luca Godarda. Film je namreč remake Godardovega filma **Prezir**, kot predelava vsekakor manj prodomen, vendar pa film z izrazitim fassbinderjanskim »touchem« in, kar je najpomembnejše, film, ki v začetku sedemdesetih let odslikava problematičnost novovalovske avtorske države. V tem času je namreč Fassbinder že napovedoval obrat od »zasvojenosti« z godardovsko estetiko, ki pa je bila zaznamovana s specifično ikonografijo, provokativnim tematskim zarisom in »anarhističnim« političnim angažmajem. Tako kot Bertolucci v Italiji je bil v Nemčiji Fassbinder



RAINER WERNER FASSBINDER, 1970

učenec velikega učitelja, toda učenec, ki se je že od samega začetka, sedaj bolj sedaj manj artikulirano, zoperstavljal gospodovalnosti očetovske besede.

Manj pomembno je sicer že to, da sta si filma podobna tudi po tem, ker tako Godard kot Fassbinder igrata asistenta režije. V film **Prezir** je režiser Fritz Lang, torej s strani novega vala najbolj spoštovano ime hollywoodske B serije, mojster *filma noir* in thrillerja. Prav ta dva, na neki način minorna filmska žanra, sta bila med oporniki godardovske prakse, ki se je med drugim naslanjala še na rossellinijevski neorealizem in tradicijo sovjetske montažne šole. V filmu **Varuj se vlačuge** pa je režiser mladi avtor, ki je pravzaprav sinonim za sočasno eksplozijo mladega nemškega filma, najprej s Fassbinderjem in kasneje z Wimom Wendersom na čelu. In če je Godard dobesedno potreboval Fritza Langa, da je lahko utrdil novovalovsko »revolucijo«, potem Fassbinder ne potrjuje več mitičnega ali kulturnega režiserja, saj se je revolucija že dogodila in potrebno si je zastaviti vprašanje: Kaj sedaj? V ta primež pa je ujet mladi avtor, ki je hkrati mučenik in komedijant, se pravi Fassbinder, ki se na omenjeno vprašanje odzove z naslednjimi metaforičnimi odgovori: - Naslov filma, ki ga snemajo v **Varuj se vlačuge** je *Domovina ali smrt*, kar pra-

vzaprav v izpeljavi filma izpostavi vprašanje, ali je film tudi politika, in s tem tudi, kakšen naj bo politični angažma filmskega avtorja. Fassbinder se je odločil za radikalno, celo anarhistično-militantno kritiko »fašistoidnega« kapitalizma.

- Ker se cel film, če poenostavimo, v bistvu ukvarja z vprašanjem, kako postaviti ključen kader-sekvenco, potem je tu očitna napoved, da bo v bodoče Fassbinderja izjemno zanimalo vprašanje forme ali, če parafraziramo znamenito misel, dejstvo, da sta le svetloba in plan edina filozofija filmskega režiserja.

- V filmu **Varuj se vlačuge** je ženska še vedno samo fetiš in glamour Hanne Schygulle je tej dimenziji več kot po meri. Toda Fassbinder že nakazuje, da je za pravi film, še posebej za film velikih emocij, takšna zastavitev ženske premalo. Po tem filmu se tako zaradi forme kot zaradi ženske odloči, da bo sledil Douglasu Sirku. Slediti Sirku pomeni slediti melodrami, slediti melodrami pomeni slediti ženski, to pa vodi k spoznanju, da lahko le ženska naredi melodramo.

**SILVAN FURLAN**

# ŠTIRIDESET LET FRANCOSKE REVIEJE POSITIF

Konec marca so v Parizu pričeli proslavljati štiridesetletnico revije, ki je samo leto mlajša od znanih *Cahiers du cinema*, in to z že tradicionalnim tednom novosti, filmov torej, ki še niso bili prikazani v Franciji. Prikazani so bili režiserji, kot so Skolimowski, Ritwik Ghatak, Panfilov, Fehmi Yasar... Praznovanje se je nadaljevalo v aprilu, ko je *Francoska kinoteka* kar ves mesec ponujala program *Positif: Štirideset let - štirideset filmov*, kar je pomenilo en film za eno leto (glede na naslovnico in celoten dosje), s čimer je revija zagovarjala svoje »najljubše režiserje«: John Huston, Jean Vigo, Minnelli, Bunuel, Franju, Frank Tashlin, Wajda, Antonioni, Mario Bava, Dino Risi, Polanski, Kubrick, Schatzberg, Kazan, Rosi, Mankiewicz, Anghelopoulos, Boorman, Cimino, Scorsese, Greenaway, Erice, Kieslowski, Jane Campion in še številni drugi...

Revija je luč sveta zagledala v Lyonu 1952 leta, in to na iniciativo Bernarda Chardera (danes opravlja delo konzervatorja na *Institut Lumiere*, ki ga vodi Bertrand Tavernier) in skupine cinefilov »levice«, ki so bili delno privrženci surrealističnega gibanja Andreja Bretona. *Positif* je iz nekakšne provincialne revije kaj kmalu pristal na obrežju Sene. Avtorji so pričeli polemizirati z revijo *Cahiers* in z njeno »avtorsko politiko«. Ob zaničevanju porajajočega *novega vala* je revija, v katero so pisali Robert Benayon, Roger TAILLEUR, Paul-Louis THIRARD (in ki je bila takrat, enako kot tudi sedaj, brez direktorja, v nekakšni tovariški in bratski anarhiji), posebno pozornost posvečala bunuelovskim onečščanjem, vskokom v čas in prostor Alaina Resnaisa, angažiranju proti vojni v Alžiriji in proti španskemu diktatorju Francu, glasbenemu filmu, ameriškim risankam in Kazanovim mojstrovčinam.

Benayon je dolgo časa potoval po Kaliforniji in nato v šestdesetih letih v seriji odličnih in nepozabnih člankov razložil, kaj pravzaprav je Hoollywood, resnično ovrednotil Jerryja Lewisa, Sama Peckinpaha, Dona Siegla, Tera Averyja, Franka Tashlina, Rogerja Cormana, in to tako, da jim je v filmski reviji dejansko prvič posvetil del prostora. Po zaslugi še drugih fanatičnih amerikanizirancev, kot sta bila Bertrand Tavernier in Michel CIMENT, je revija analizirala, intervjujvala in preučila ne samo hoollywoodske veterane, ampak tudi nosilce »novega vala«: od Boba Altmana (nepozaben je obsežen dnevnik iz Nashvilla, ki ga je napisal Henry Michael), do Coppole, Scorseseja (ki mu je revija posvetila številne posebne izdaje še preden je postal slaven), Boormana, Schatzberga, Kubricka (njegovi redki ekskluzivni intervjuji) ... Tudi italijanski film je revija vedno in vneto zagovarjala, in to tako tistega »vzvišeno učenega« (Antonioni, Visconti, Fellini) kot tudi filme v Italiji zaničevanih »ljudskih« režiserjev (Risi, Bava, Freda,

## POSITIF

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA

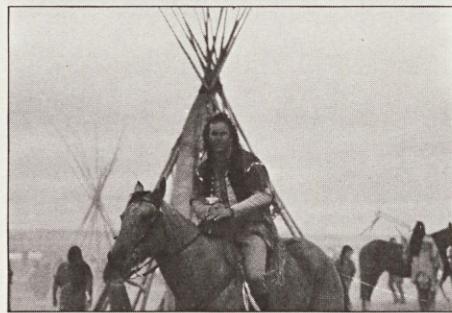
Kevin Costner  
Le retour de l'Indien

Barbet Schroeder  
Von Balou, du réel à la fiction

Ingmar Bergman  
Mémoires

Joel Coen  
Film noir, et rouge

Zhang Yi-Mou  
Couleurs choisies



Chaque avec des images

N° 360  
FÉVRIER 1991

Comencini, Lattuada). Za to se moramo zahvaliti strokovnjakoma, kot sta Goffredo Fofi in Ornella Volta. Rosi je postal zastavonoša političnega filma nekakšne analitične estetike, in to predvsem zaradi njegovega ogromnega vpliva na Tretji svet: Solanas, Ruy Guerra, Glauber Rocha in ostali sineasti, ki jih je *Positif* odkril sredi latinskoameriških revolucij (v času katerih je bila ubita Michele Firk, še en steber te revije). Porajajoče kinematografije šestdesetih let, kot npr. madžarska, jugoslovanska, češkoslovaška in druge, so bile obširno predstavljene na straneh te revije. Medtem ko so *Cahiers* zaradi semiološke modne muhe prešli na maoizem in dolga leta ponujali Rdečo knjižico, uvoženo iz Pekinga, je *Positif* nadaljeval in vztrajal na levi in to tako v maju 1968 kot tudi kasneje. Torej ni zaradi »dnevne« ideologije prezrl filma, ki ga je le-ta povzdigovala, niti ni nikoli negiral t. im. komercialnih žanrov. Ob prehodu od skrajno neodvisnega založnika Erica Losfelda (ki je doživel številne procese in preganjanja v zvezi z objavo *Emmanuelle*, ki je pozneje postala dobro znan *best-seller* in ki je maja '68 objavil tudi vse pamflete *Etats Generaux du Cinema*) do tistih, ki so lansirali formulo, a se je niso pretirano držali, se zdi, da je *Positif* v letu dni pri P. O. L. (Paul Otchakovsky-Laurens, založnik predvsem literarnih del) našel oporo in podporo pri

načrtu iskanja številčnejšega bralstva. Svoji večji in boljši prisotnosti v domovini in tujini se mora zahvaliti za vse več naročnikov. Na letošnjem festivalu v Cannesu je revija priredila *hommage* najljubšemu mojstru Blaku Edwardsu, njegovim desetim filmom (poleg tega pa še njegovemu pravkar zmontiranemu »prekletemu filmu« *Darling Lili*) in njegovi zvesti spremljevalki Julie Andrews - in to le nekaj tednov pred začetkom snemanjem *The Son Of the Pink Panther*, v katerem bo Roberto Benigni igral vlogo sina inšpektorja Clouseauja. Festival je gostil Edwardsa, pa tudi Altmana, Boormana, Abasa Kiarostamija, Rosija in druge režiserje. V holu dvorane *Debussy* so pripravili čudovito razstavo z naslovom *Režiserji - fotografi, fotografi - režiserji*, ki je predstavila blizu štirideset del znanih režiserjev, kot so Lattuada, Wenders, Luis Lumiere, Jacques Demy, Agnes Varda, Schatzberg, Deville. (Ilustriran katalog te razstave lahko skupaj s katalogom o retrospektivnem programu v Francoski kinoteki naročite pri *Positif Edition*, 9 rue Bellot, 75019 Paris.)

Dvojna majska številka *Positif*a (375/376) je narejena in posvečena prav festivalu v Cannesu, prinaša pa zanimive dokumente in podatke o davni lyonski genezi revije, dosje o Edwardsu, raziskavo, v kateri je sodelovalo 72 sodelavcev in katere tema je bila Najljubši filmi (na prvem mestu je pristal Renoirjev *La regle du jeu*), preberemo si lahko dolg intervju z Mauricom Pialatom. Gre za izjemno dolg razgovor, na katerega je pristal ta nedostopni avtor *Van Gogha*. Tu so še srečanja z Manuelom de Oliveiro, Edwardom Yangom, reviji pa je priložen tudi luksuzni barvni dodatek (prvi v *Positif*u, pa upajmo, da ne tudi zadnji) o uporabi barv v filmih Tatija, Rohmerja, Ophulsa, v westernih, v japonskih filmih in v zgodovini nemega in zvočnega filma.

Slavje in praznovanja se bodo nadaljevala tudi prihodnje mesece, in to na festivalu v Locarnu, v Muzeju sodobne umetnosti v New Yorku, na *Academie de France* v Rimu, v *National Film Theatre* v Londonu in v številnih drugih mednarodnih središčih. Svetujem vam, da se takoj naročite na dvojno številko (julij-avgust), ki bo predstavila različne dokumente, nekatere doslej še neobjavljene, o nesmrtnem Orsonu Welisu, nespornem protagonistu kar v dveh filmih letošnjega festivala v Cannesu: *Don Quixote* in *Othello*.

P. S. Spodaj podpisani pišem v revijo *Positif* že od leta 1971, in to kot dopisnik iz Italije.

**LORENZO CODELLI**

# CANNES

## DAILY EXT., NOČ

### DAN 1

Avtocesta Trst—Genova, pasat in 190 km/h. Poslušam *Gypsy Kings*, kričim in evforično tolčem po volanu. 1000 kilometrov dolga pot mi prične predstavljati problem šele v zgodnjih jutranjih urah, ko se med Genovo in Nico izmenja okrog 130 tunelov in se očesne zenice, utrujene od celonočne vožnje, neprestano širijo in krčijo. Na francoski meji me nihče ne zaustavi (na srečo, saj imam vizo le za štiri dni) in tako je prvi pravi postanek šele v La Bocci, predmestju Cannes, kjer je lociran moj hotel *Pierre & Vacances*. Prvo razočaranje je sobica formata 2,5x5 m, ki spominja na sobice v študentskem naselju, vendar ima z balkona lep pogled na palme, hotelski bazen in železniško progo. Opravim nekaj telefonov (predvsem neuspešno, saj Francozi, če že, govorijo obupno angleščino) in se vsled tega lastnoročno odpravim v Cannes.

Gneča, vročina, švigajoči in ropotajoči harley davidsoni, sonce, morje in seveda nikjer parkirišča. Malo kasneje zopet problemi z lociranjem mojih distributerjev. Kupim si metrski sendvič in se sprehajam po korzu, ki ga krasijo velikanski plakati filmov, ki so v različnih selekcijah, na marketu ali pa še v delu (npr. **Kolumb** Ridleyja Scotta ali pa **American Dreamers** Emira Kusturice). Pred filmsko palačo se že ob dveh popoldan prične zbirati neznosna množica ljudi in misleč, da se bo v kratkem nekaj zgodilo, sedem na robnik v neposredni bližini in vse skupaj neprizadeto opazujem. Utrujen zadržem in ko se okoli sedmih zvečer prebudim, opazim rahle premike v smeri bližajočega dogodka. Vse skupaj se zgodi ob osmih. Imam zelo dobro pozicijo in vidim bližajoče se zvezde, ki stopajo po znamenitih stopnicah z rdečo preprogo. Depardieu, Sharon Stone, Michael Douglas, Alain Delon, Stephanie... zvezdnemu blišču ni videti kraja in ker me prične boleti glava od vreščanja množice, bliskanja fotoaparatorov in močnih TV reflektorjev, se odločim za vrnitev v hotel, in ker je usoda pač takšna, srečam del slovenske delegacije: Marcela Štefančiča, jr., Vasjo Bibiča in Diega Andresa Gomeza, s katerimi smo odšli na pizzo. Za boljšo predstavo o velikosti Cannes se zanimivost, da sta v isto restavracijo prišli večerjat še dve slovenski novinarki, Nina Zagoričnik in Majda Širca. In končno se je prvi dan končal.

### DAN 2

Zbudil sem se relativno pozno in začuda nisem imel problemov z iskanjem gospe Ueki Futaba, predstavnice *World sales* agencije, ki skrbi za prodajo mojega filma. Pove mi, da je projekcija ob 17.30 in da že imamo francoskega distributerja. Projekcija je v kinu *Ambassades* in kakor ocenjujejo strokovnjaki, je dobro obiskana. Dober odziv gledalcev, smeh in čestitke po filmu. Obvestijo me, da je v mojo čast organiziran sprejem. Na sebi imam strgane kavbojke, majico z napisom *Grandma goes south* in rdečo jakno, ki mi jo je posodil moj krojač Marko. Prvi problemi se pojavijo že pred vhodom v hotel *Savoy*, kjer me ne spustijo naprej. Ko so



opozorjeni, da je to pravzaprav moj party, se spoštljivo umaknejo. Na terasi hotela *Savoy* mrgoli Japoncev v smokingih in med njimi le nekaj Evropejcev in Američanov. Sam gospod Tokuma je tu in rokovanje ter prikljanje traja tako dolgo, da se že ustrašim za svoj kozarec vina in hladni bar, ki me čaka nekje na dnu hotelske terase. Z menoj je Diego, ki vse vestno poslika. Povabilo na tokijski festival, nov film za Japonce, intervju z novinarko časopisa *Moving Pictures*, slikanje z Japonko v kimonu in nato mogoče že kozarček vina preveč. Spoznam Roberta Nixona, ki je produciral filme Spika Leeja in ki bo produciral novi film v režiji Roberta de Nira. Z Diegom odideva med zadnjimi s povabilom na večerjo po jutrišnji projekciji. Malo križarjenja po mestu in zopet sladka postelja.

### DAN 3

Sestanek z Bobom (Robert Nixon) je prijeten. Zagotovi mi, da kadarkoli se pojavim s projektom in zanj priskrbim nekaj denarja, on prispeva še enkrat toliko in producira film. **Babica** mu je izredno všeč in sploh je navdušen nad mojo mladostjo in vsestranskostjo. Skupaj kosimo z Liso, ki je njegov partner, nato pa se grem preobleč za projekcijo in večerjo. Počutim se kot tepec sredi dneva v smokingu (smoking je seveda

nekaj posebnega, saj sta ga prav zame naredila Marko in Dragana, tako da vsaj nisem videti kot natak). Naokrog iščem Diega. Brez problema in brez prepustnice pridem v hotel *Majestic*, ki ga oblegajo oboževalci filmskih zvezd. Na recepciji srečam Jamie Lee Curtis, stopim do nje in ji podam roko, ter ji rečem, da sem si jo vedno želel spoznati. Prijazno se z menoj rokuje in izmenjava nekaj vljudnostnih fraz. Okrog naju se nabere gruča paparazzov (foto zvezdolovcev) in ker me ne poznajo, a se jim zdim pomemben, se po meni vsuje plaz flešev. Isto se zgodi v *Carltonu*, kjer me takoj obda gruča fotografov, tako da se prav težko prebijem do Diega, ki se moji zadregi le nasmiha. Opazim, da ni v smokingu, in ga pošljem v hotel ponj. Projekcija filma **Pen Pals** (Cinemabeam project) je mimo in Diega ni od nikoder. Japonci nas po kratkem čakanju na Diega odpeljejo na neki grad, 9 km iz Cannes, kjer je na večerji okrog sto ljudi (jedla se je večinom morská hrana od sushijev do jastogov in ostrig na različne načine). Nisem razumel, zakaj nas z večerjo malce priganjajo, dokler niso lakaji hitro pospravili miz in stolov in je na cocktail party v isti prostor prišlo še okrog 1500 ljudi, ki jih je streglo vsaj 250 livriranih natakarnjev. V moje srce so se prikradli majhni frustki, ki so se na ves glas drli: »*Vinci, kako si majhen*«, in to kljub temu, da sem bil večji od 4/5 vsaj za eno glavo. Z Bobom se poča-



si pobereva nazaj v Cannes in tam v *Petit Carltonu* med množico ljudi, ki zaseda kompletno križišče, pričakava zoro.

### DAN 4

Zbudi me telefon. Kliče Paul (Lichtman) iz Amsterdama in mi pove, da prihaja zvečer in da naj ga poberem v hotelu *Casino Royal*, češ da greva na večerjo. Vzajem si relativno prost dan in razen par telefonov ne opravim ničesar. Preberem si članek v *Moving Pictures* o meni in mojem filmu. Pohvalno. Ob 8.00 sem v Paulovem hotelu. Portir mi spuli avtomobilske ključke iz rok, čeprav mu govorim, da bom tu le pet minut. S Paulom se odpraviva v majhno ribjo restavracijo, kjer govoriva o strategiji najinih poslov v Cannesu. Večerja traja le 45 minut, nato pa

se kratko sprehodiva po hotelih *Majestic*, *Noga Hilton* in *Carlton*, kjer so stacionirani raznorazni producenti, kupci in prodajalci filmov in pa igralci ter bogataši, ki jih vleče zvezdni prah. Po dveh urah obiskov imam cel pok vizitk in počutim se kakor ciganski medved, ki ga njegov lastnik vleče naokrog in razkazuje njegove plesne umetnosti. Novinarka *Film Bussines* je vznemirjena - nekdo pri osemindvajsetih letih producira, režira, napiše glasbo za film po svojem lastnem scenariju, in to v času napete politične situacije na Balkanu! V hipu v rokah drži beležko in kratek intervju (ki nato izide naslednji dan) je v teku. Nasploh je odziv ljudi na reference, s katerimi razpolagam, zelo pozitiven. To mi vliva samozavest in komunikacija z vplivneži in denarniki je lažja. V *Carltonu* srečava Diega in novinarko Radia Slovenija Živo Emeršič ter tam z njima spijeva kavo, nato pa narediva še krog po Cannesu in srečava še nekaj Paulovih partnerjev.



### DAN 5

Naročam kaseto **Babice** po telefonu. Za sredo je napovedana večja video projekcija za ameriške koproducente. Po nekajurni telefoniadi, kako naj kaseto čimprej pride v Cannes, se odpravim do *Carltona*, kjer je v sobi 371 lociran moj *World sales* agent. Vzajem nekaj press materiala in povedo mi, da je film zaenkrat prodan v sedem držav. S Paulom se dobiva v evropskem paviljonu ravno v času, ko ima Wim Wenders tam okroglo mizo o evropskem filmu. Izmenjava si materiale in Paul me povabi na party *Stephena Paula*, ki se bo zgodil v restavraciji Long Beach. Paul odide, sam pa poskusim prisluhniti okrogli mizi, vendar me prestreže Robert Nixon z vabilom za *Robert de Niro party*. Odpravim se na pozno kosilo in tam srečam Staphany, kitajsko dekle, ki je zaposlena pri moji agenciji. Dan prej je bil v *Petit Carltonu* Spike Lee, ki je lastnoročno delil majice Malcolm X, tako da vsi natakarnji nosijo te majice. Odpravim se v hotel, se preoblečem in grem iskat Paula, s katerim odideva na party. Tja prispeva med prvimi, vendar to ni takšen problem, saj so tam »sami domači« hollywoodski prijatelji. Počasi se družina zbira in med njimi so zveneča imena kot gospod Golan, gospod Krishna in nekaj znanih TV imen. Posedejo nas za dolge mize pod šotorom na peščeni plaži in

nam postrežejo s hrano. Sedim poleg gospe Marine Švabič, lastnice večje distribucijske hiše v Los Angelesu. Priznati moram, da so hollywoodski partiji na moč dolgočasni: poleg dogovorov za sestanek naslednjega dne in običajnih drobnih pogovorov se ne zgodi prav nič. Opravičil sem se družbi in odšel na *Robert de Niro party*, ki je bil mnogo bolj sproščen. Bob me je predstavil de Niru in pet minut tremoznega pogovora, v katerem mi je Robert povedal, da bo svoj naslednji film režiral, je prehitro minilo. Na taistem partiju je bil tudi Kusturica, vendar naju ni nihče predstavil.

### DAN 6

Sestanki, sestanki, sestanki. Morda bi si celo želel ogledati kakšen film, vendar je dopoldne preutrudljivo. Kredit, ki sem si ga s svojimi talenti nabral, mi odpira vrata v Ameriko. Ponudili so mi celo režijo neke TV serije v L. A. V neki restavraciji srečam Silvana Furlana, Zdeneta Vrdlovca in Zorana Pistotnika. Skupaj spijemo kavo. Zvečer sem povabljen na večerjo v *Moulin de Mougine*, zelo ekskluzivno restavracijo v okolici Cannes. Ko s Paulom prideva do tja, sem zopet prijetno presenečen. Gostitelj je agent Gypsy Kingsov, v družbi pa so še producent **Botra**, glasbeni producent **Absolute Beginners** in pa Sharon Stone. Za sosednjo mizo sedijo igralca Tim Roth in Harvey Keitel in pa še nekaj slavnih imen iz glasbene industrije. Ko pri neki drugi mizi izvedo, da sem iz Slovenije, sta naši skupni temi Jure Franke (ki ima hišo na zahodni obali) in Andrej Šifrer, ki je med vojno v Sloveniji skupaj s par prijatelji vedril na tujem. Najcenejša steklenica vina od približno devetih vrst, ki smo jih pili ob večerji, je stala 560 \$.

### DAN 7

Celo dopoldne preždim na telefonu. Kasete iz Slovenije še vedno ni. Odpovem projekcijo in del popoldneva preživim s slovensko delegacijo (Jelka Strgel, Živa Emeršič, Silvan Furlan, Vasja Bibič, Miha Brun). K mizi pride tudi Vesna Marinčič, vendar se verjetno zaradi mene vsede par miz stran. V *Carltonu* zvem, da se je film prodal v devet držav.

### DAN 8

Kasete še vedno ni. Kljub temu opravim nekaj sestankov. Diskutiramo o glavni ženski vlogi za naslednji film. In zopet prosto popoldne. Nimam volje oditi na film *Turturra* in ga prešpicam. Zvečer srečam Stojana Pelka, ki mi ponudi, da dnevnik iz Cannes objavim v *Ekranu*, ter mi pove, da me išče Diego. Diega najdem v *Petit Carltonu*. Diego ima dovolj zvezdnega blišča in ker ve, da se naslednjega dne odpravljam domov, se ponudi za spremljevalca. V soboto zjutraj naj bi odšel slikat vojno v Sarajevo.

### DAN 9

Plačam hotel in v recepciji čakam kaseto, ki sem jo uspel izslediti skozi *DHL*. Kasete pride ob enih. S prtljago v avtu se še zadnjič odpeljem v Cannes in končno opravimo projekcijo. Še zadnje formalnosti, poslovim se od svojih Japoncev in od Paula, ki odide v Kijev. Srečava se z Diegom in ob 22.00 odideva v Ljubljano.

### VINČI VOGUE ANŽLOVAR

FOTO: DIEGO ANDRES GOMEZ



# GO TO THE BEACH AND ENJOY YOURSELF!

S temi besedami je Mario Kassar, glavni manager *Carolca*, odpravil kupca, ki je hotel znižati ceno za film **Basic Instinct** za enega izmed vzhodnoevropskih teritorijev. Če je *Carolca* glavna neodvisna filmska produkcija in distribucija, okrog katere se v zadnjih letih vrtil vsak filmski sejem, in če velja, da nisi opravil dobrega posla, če nisi kupil njihovih favoritov, pa je bila letošnja podoba njihovega canneskega urada še toliko bolj zgovorna: tri mize s tremi senčniki in njihovim logotipom na terasi nekega hotela, ki ga prenavljajo, takorekoč sredi canneske promenade, z Mariom in tajnico ter mobilnim telefonom. In le nekaj metrov stran od plaže, kamor so pošiljali vse, ki so hoteli filme njihove družbe ceneje. Tu seveda ne gre za to, da bi bili tako brezkompromisni zato, ker so v finančnih težavah. Tu gre enostavno za dejstvo, da ni teritorija na svetu, kjer se ne bi našel kupec njihovih filmov za takorekoč vsako ceno in marsikdaj tudi z vnaprejšnjim negativnim saldrom. Ali kot je dejala managerka ene izmed londonskih distribucij: »Mario Kassar je edini prodajalec na svetu, ki ti bo prodal film za milijon dolarjev brez nasmeška.«

In vse to seveda ni možno brez slavnih filmskih naslovov: od **Rambo** serije, prek **Total Recall**, **Terminatorja 2** pa tja do letošnjega **Basic Instincta**. Toda če je bil slednji paradni konj letošnjega festivala, za sam sejem ni bil prav nič zanimiv, saj je bil že davno prodan vsehovsod. Posli so se sklepali za naprej, saj vemo, da je eden glavnih virov financiranja *Carolcovih* projektov prav *presale* način prodaje. In kaj se obeta? **Universal Soldier**, visoko proračunski akcioner, v katerem se znajdetata skupaj Jean Claude VanDamme in Dolph Lundgren. **Charlie**, Chaplinov biopik v režiji Richarda Attenborougha z Robertom Downeyem, jr., Danom Aykroydom in seveda Geraldine Chaplin. **Cliffhanger**, planinski akcijski thriller s Sylvestrom Stallonejem v režiji Rennyja Harlina. **Light Sleeper**, thriller Paula Schraderja z Willemom Dafoem in Susan Sarandon. **Reservoir Dogs**, Quentina Tarantina z odličnim Harveyjem Keitelom.

**The Troma Times**  
VOLUME 18 NUMBER 4 MAY 1992 SPECIAL "EURO-TROMAVILLE" ISSUE OBJECTIVE REPORTING IS OUR OBJECTIVE

**SUBHUMANIDS FLOCK TO EURO-TROMAVILLE SHEEP, GOATS & TROMIE THE NUCLEAR SQUIRREL TO FOLLOW**

the local townfolk, "this just the right blend of eeriness and campiness" says *The Detroit Star*'s... **FROSTBITER**... **PRESSTIME FLASH** **TROMAVILLE COMES TO SLOVENIA** (Slovenia, May 7, 1992) It was announced today that TRIAS ENTERTAINMENT, a joint venture between Troma, Inc. and West... **ADAM SMITH**, host of ADAM SMITH'S MONEY WORLD... **TROMAVILLE TO SLOVENIA** Many of the products licensed by Troma... **MARTY'S SMARTIES**... **TOXIC CRUSADERS** cartoon series... **CLASS OF 'N UKE 'EM HIGH**... **THE DARK WIND**... **THE KILLING**... **THIS BOY'S LIFE**... **X-CHANGE**... **STORYVILLE**... **JAMON, JAMON**... **WATERLAND**... **FREEKZ**... **THE PLAYER**...

**Rad in'..Writin' and Radiation!**  
LLOYD KAUFMAN/MICHAEL HERZ PRODUCTION  
**CLASS OF 'N UKE 'EM HIGH**  
R-13  
GILBERT BRENTON-ROBERT PRICHARD-R.L. RYAN-JAMES NUGENT VERNON- BRAD DUNKER NEIDER- THEO COHAN Screenplay by RICHARD W. HAINES, MARK RUDNITSKY, LLOYD KAUFMAN, RUTIN- Special Effects and Special Effects Make-up SCOTT COULTER AND BRIAN QUINN  
The Effects and Matte Photography THEO PINGARELLI Edited by RICHARD W. HAINES  
Producer STUART STRUTIN Executive Producer JAMES TREADWELL  
by LLOYD KAUFMAN AND MICHAEL HERZ Directed by RICHARD W. HAINES AND SAMUEL WEIL  
Original Songs by CLIVE BURR, DAVID BARRETO, DAVID BEHENNAH

(Ob posebni festivalski projekciji si je nemudoma pridobil kulturni status.) **Incident At Oglala (aka Peltier)**, dokumentarnec Michaela Apteda o kontroverznem primeru Leonarda Peltierja, člana ameriškega indijskega gibanja, ki je bil obtožen umora dveh agentov FBI. **The Resurrected**, horror Dana O'Bannona. **The Dark Wind**, krimidrama z Loujem Diamondom Philipsom. Zadnji trije filmi so tudi lep primer naslovov, ki jih boste morali od *Carolca* kupiti po zelo visoki ceni, če bi hoteli po še višji ceni dobiti njihove paradne konje. Še dobro, da zaenkrat miruje njihov projekt v režiji Roberta Redforda. Druga največja neodvisna filmska distribucija je brčkone *Oddysey Distributors Ltd.*, ki **Columbusa** v Cannesu ni več obešala na velik zvon, ker ga je v glavnem že prodala vsem teritorijem. (Baje sta kupila film Ridleyja Scotta zadnja ex Jugoslavija in neka zakotna afriška država.) Zato pa

so v Cannesu vzleteli njihovi drugi aduti: **The Bad Lieutenant**, thriller v režiji Abela Ferrera s spet odličnim Harveyjem Keitelom; **Sniper**, akcijski film v režiji Luisa Llose s Tom Berengerjem; **The Killing**, drama Barbeta Schroederja z Mickeyem Rourkom; **This Boy's Life**, drama z De Nirom in Ellen Barkin v režiji Michaela Catton-Jonesa; **X-Change**, sci-fi Russella Mulcahya. Sicer pa sta v Cannesu po uspešnem štartu na sejmih AFMA v Santa Monici briljirali novi družbi: *Spelling Films International*, sestra družbe *Spelling Entertainment*, sicer znane po ameriški TV uspešnici *Beverly Hills 90210*, ter *Pandora Cinema*, sestra v Parizu locirane TV družbe *Pandora SA*. Prva je lansirala dva velika festivalska filma: **The Player** Roberta Altmana s plejado zvezdnških imen, ki je v Cannesu požel kritiški uspeh;

nasilja, korporativne korupcije in: *fre-akov*. Po mojem mnenju med drugimi distributerji ni bilo ponudbe, ki bila zanimiva drugače kot po posameznih naslovih, moram pa poudariti, da tu govorim le o kino distribuciji, ker je zadeva z videom seveda precej drugačna, čeprav je bilo po statistiki, narejeni na osnovi *Hollywood Reporterja*, na voljo 289 akcijskih filmov, 34 animiranih filmov, 191 komedij, 21 dokumentarcev, 328 takšnih ali drugačnih dram, 16 mladinskih filmov, 33 hororjev, 8 musiclov, 41 znanstvenofantastičnih filmov ter 90 thrillerjev. To pa še ne pomeni, da bo žanrska pestrost vaših kinodvoran sestavljena iz teh razmerij: največ boste videli komedij, nato dram, thrillerjev, najmanj pa vsekakor znanstvene fantastike in hororjev, ki bosta zašla kvečjem v kakšno video izdajo. Sicer pa je bil sejem v znamenju šibke evropske ponudbe: kot da z institucionalno krepitvijo evropskega filma slabi njegova komercialna moč - to pa velja predvsem za mednarodni trg, kamor nacionalne uspešnice le težko prodrejo. Tako je bilo med italijanskimi, francoskimi in angleškimi filmi bolj malo izbire za naša filmska platna. Izjemi sta letos dve: Annaudov **L'Amant** ter seveda **High Heels** Pedra Almodovarja. Zato pa so sejmi zanimivi predvsem za odkrivanje filmov, ki jih kupci nimajo *a priori* zabeleženih v svojih notesih, pa jih ujamejo na kateri izmed nešteti projekcij. Letos sta bila to predvsem dva filma: avstralski potencialni plesni hit iz festivalskega programa **Strictly Ballroom** ter **Jamon, Jamon** (v dobesednem prevodu Pršut, Pršut!). Katalonski režiser Bigas Luna je posnel erotični road movie, ki bo vsekakor požel vsaj toliko pozornosti kot njegov zadnji film **Las Edades De Lulu**. »Odločil sem se posneti film o Španiji, z vsem, kar ljubim in sovražim. To je ljubezenska zgodba, polna strasti, konfliktov, toda brez posebnih afektov. Rad bi fasciniral druge s tistim, kar fascinira mene. To je zgodba, ki kombinira realizem z estetiko da bi nas popeljala v realno«. V **Jamon Jamon** Luna še enkrat raziskuje temo seksualne želje in obsesije, čeprav je bila tokrat dominantna tema caste. In mi? Kot smo napovedali že lani, se

bo slovenska udeležba na sejmu po osamosvojitvi bistveno povečala. In tako je tudi bilo: poleg Jelke Stergel iz *Cankarjevega doma*, Sretena Zivojnoviča in Mira Polanka iz *Andromede*, Zorana Pistotnika in Marjana Gabrijelčiča iz *Ljubljanskih kinematografov*, Bojana Gjura iz *D'art videa*, Matjaža Zajca iz *TVS* so se letos pojavili vsaj še Andrej Šetina iz kranjskega *Carniuma* ter Marcel Stefancič, jr. in spodaj podpisani iz *Mladina-filma*. Seveda je bil glavna zvezda Vinči Vogue Anžlovar, o čemer pa berete na drugem mestu. Kakšen je bil sejmski ulov, bo bržkone pokazala jesensko-zimska sezona, saj smo do finalizacije poslov iz razumljivih razlogov zelo zadržani. Posli so se sklepali na več različnih načinov: od licenciranja pravic za slovenski ter tu in tam tudi hrvaški trg neposredno pri tujih distributerjih do preprodaje pravic v okviru ex-Jugoslavije, tja do prvih posegov v vzhodno Evropo. Prvi, ki je tja posegel, je bil na sejmu prvič in je tudi povsem nov distributer: *Trias Entertainment*, se pravi njegov direktor Saško Đurašević je bil nedvomno najbolj odmevna oseba med slovenskimi kupci, kar lahko vidite iz priloženih ponatisov člankov iz poslovnega časopisja. Njegova pogodba z newyorško kulturno hišo *Troma Inc.* za vzhodno Evropo je bila v Cannesu oplemenitena z naslednjimi novimi aranžmaji:

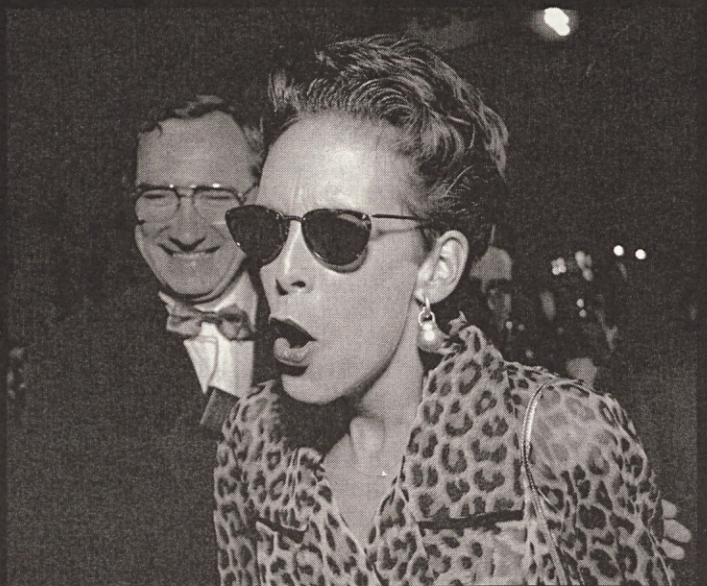
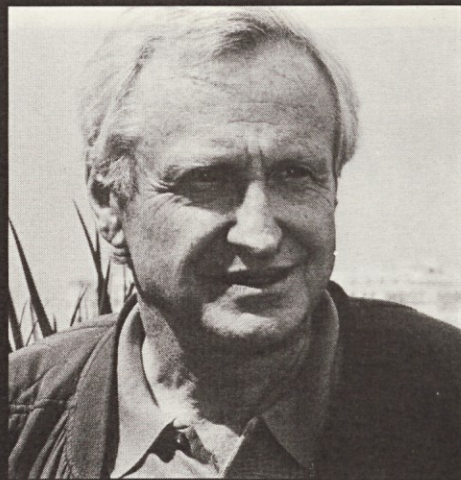
1. *Troma fest*, jesenski enotedenski festival kulturnih low-budget filmov z udeležbo Trominih junakov in person, povorko Trominih likov po Ljubljani, TV festom itd.
2. *Troma Fan Club*, ustanovljen bo ob premieri prvega Trominega kino filma v Sloveniji, **Class Of Nuke 'M High**,
3. *Troma Merchandising*, igračke, stripi, pivo, hologrami itd. bodo v kratkem na voljo tudi pri nas,
4. *Video Troma* začne izhajati v kratkem. Prvi nalovi: *Blood Hook*, *Hot Summer In Barefoot County*, *Sizzle Beach* (Kevin Costner!!!), *Troma's War* in drugi.

Kljub temu da smo bili nekolikaj presenečeni, da je slavna newyorška združba prispela tudi do naših krajev, pa smo lahko prepričani, da bo njihova svojevrstna ponudba popestrila našo kulturno življenje.

**VASJA BIBIČ**

# D.A. GOMEZ

## FACES & SHADOWS





# RENAULT



URADNA VOZILA FESTIVALA CANNES 1992



**RENAULT**



**RENAULT**



URADNA VOZILA FESTIVALA CANNES 1992

**RENAULT**

