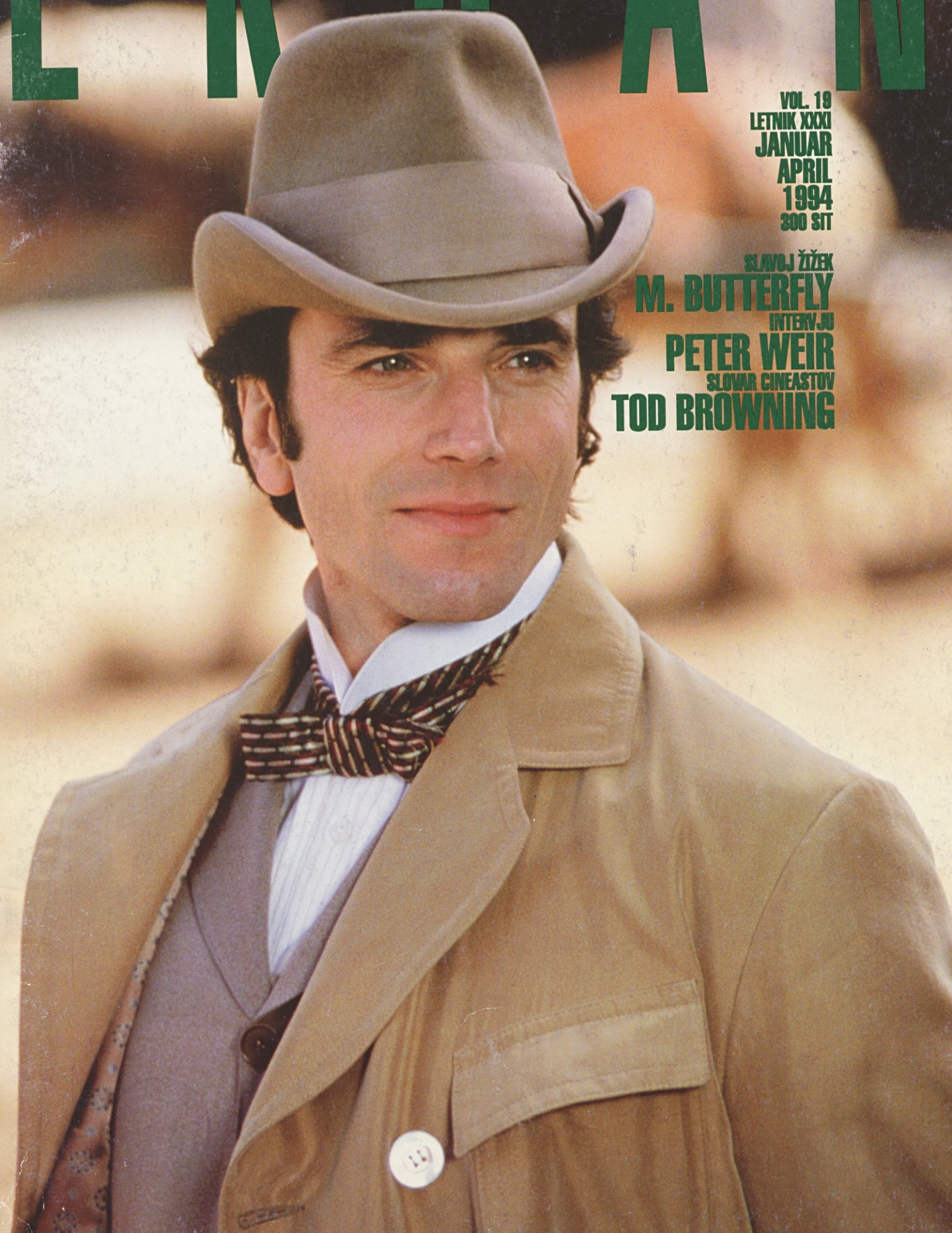


# E K R A N

REVILJA  
ZA FILM IN  
TELEVIZIJO

VOL. 19  
LETNIK XXXI  
JANUAR  
APRIL  
1994  
300 SIT

SLAVOJ ŽIŽEK  
**M. BUTTERFLY**  
INTERVJU  
**PETER WEIR**  
SLOVAR CINEASTOV  
**TOD BROWNING**



*Predstavljamo vam  
novi*

CLIO



*"Novi? Kako novi?"*

# EKRAN

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

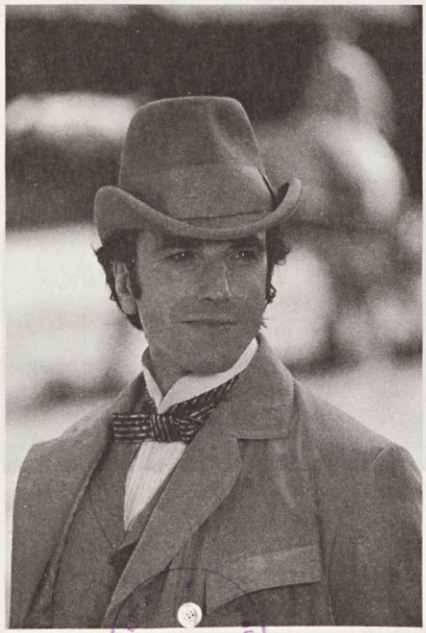
januar—april 94 (št. 1—4) / vol. 19 / letnik XXXI  
/ cena 300 SIT (10 000 HRD; 5 DEM)

**USTANOVITELJ IN IZDAJATELJ** Zveza kulturnih organizacij Slovenije **SOFINANCIRA** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **GLAVNI UREDNIK** Stojan Pelko **UREDNIŠTVO** Vasja Bibič, Silvan Furlan, Janez Rakušček, Marcel Štefančič, jr., Zdenko Vrdlovec, Miha Zadnikar **UREDNIŠKI KOLEGIJ** Jože Dolmark, Viktor Konjar, Bojan Kavčič, Bogdan Lešnik, Leon Magdalenc, Matjaž Zajec **STALNI SODELAVCI** Cvetka Flakus, Igor Kernel, Tomaž Kržičnik **UREDNIK PUBLIKACIJ** Marcel Štefančič, jr. **TAJNIK** Vlado Škafar **OBLIKOVALEC** Peter Žebre **RACUNALNIŠKA 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 NAROCNIKI** vsak delavnik od 12. do 14. ure **NAROCNINA** celoletna naročnina 1.500 SIT **ZIRO RACUN** 50101-678-47478, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Štefanova 5, Ljubljana.

Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

Po mnenju Ministrstva za kulturo RS št. 415-42/92 se zaračunava 5 % prometni davek od proizvodov, tarifa št. 3, 13. čl. (Ur. list RS 4/92).

**DANIEL DAY LEWIS V FILMU**  
**CAS NEDOLŽNOSTI**  
REZIJA MARTIN SCORSESE, 1993



3

## uvodnik

Stojan Pelko

4

## ekran fantazme

Slavoj Žižek

M. Butterfly

6

## intervju

Olga Pajek

Peter Weir

10

## 10 zapovedi - benetke vs. berlin

Marcel Štefančič, jr.  
Bojan Kavčič

Mostra  
Berlinale

18

## berlinale

Simon Popek

Ostanki dneva  
Smoking / No smoking  
Kaj žre Gilberta Grapea?

20

## it's all true

Simon Popek  
Simon Popek

Je res vse res?  
Myron Meisel

26

## ura zgodovine

Uroš Prestor,  
Danijel Hočvar,  
Zoran Solomon

Zaton stoletja: testament Lordana Zafranovića

28

## esej

Simon Popek

Tatovi teles

32

## kako razumeti film

Matjaž Klopčič

Dani se

36

## slovo

Silvan Furlan

Vitko Musek

38

## ukradi kamero!

Uroš Prestor

Allison Anders: Kol'k je d'narja?

41

## slovar cineastov

Mario Panciera

Tod Browning



## F KOT FELLINI

*Spominjamo se ga po tavanju v megli in kopanju v fontani, po stenskih risbah, ki jih uniči akt odkritja, in po kardinalih na pisti.*

*Spominjamo se ga po velikih prsih in gibčnih jeziki. In pa po obrazih, vseh tistih silnih obrazih. Spominjamo se ga tudi po nečem, kar ni več italijanščina, temveč čista poezija, posejana onstran pravil slovnice in požeta naravnost v srcu: la dolce vita, amarcord, e la nave va, la voce della luna... Nihče ni znal svojim filmom nadeti tako zvočnih in neizmerno zapomnljivih imen kot prav Federico Fellini.*



**Z**adnja številka EKRAN-a je bila skoraj v celoti posvečena lanskemu festivalu v Cannesu. To številko pa imate v rokah prav v dneh, ko vam satelitski live-coverage naravnost v dnevno sobo prinaša še zadnjo vročično sladkobo letošnjega Cannesu.

*Kje je bil torej ves ta čas EKRAN?*

*Zdelo se je, da nam je le za hip zmanjkalo denarja. V resnici nam je za kar nekaj mesecev zmanjkalo moči. Zdaj smo se znova dokopali do obeh, denarja in energije: morda je bil boj za drugo celo težji. Razumite pričujočo številko kot dolg vsem zvestim naročnikom in kot dolžno zahvalo vsem tistim vzpodbudnim bralcem, ki so na uredništvu prijazno spraševali, kdaj se znova vidimo.*

*Zdaj smo tu — in to zato, da ostanemo!*

*Enoletna razpetost med dve izdaji istega festivala nas je nehote vzpodbudila k temu, da postavimo pod lupo sam status vodilnih svetovnih filmskih festivalov — zato sta se Marcel Štefančič, jr. in Bojan Kavčič znova spomnila zadnje Mostre in Berlinala ter iz svojih dnevniških zapiskov izbrskala tistih deset zapovedi, ki morda povedo več o festivalu kot o njegovih filmih.*

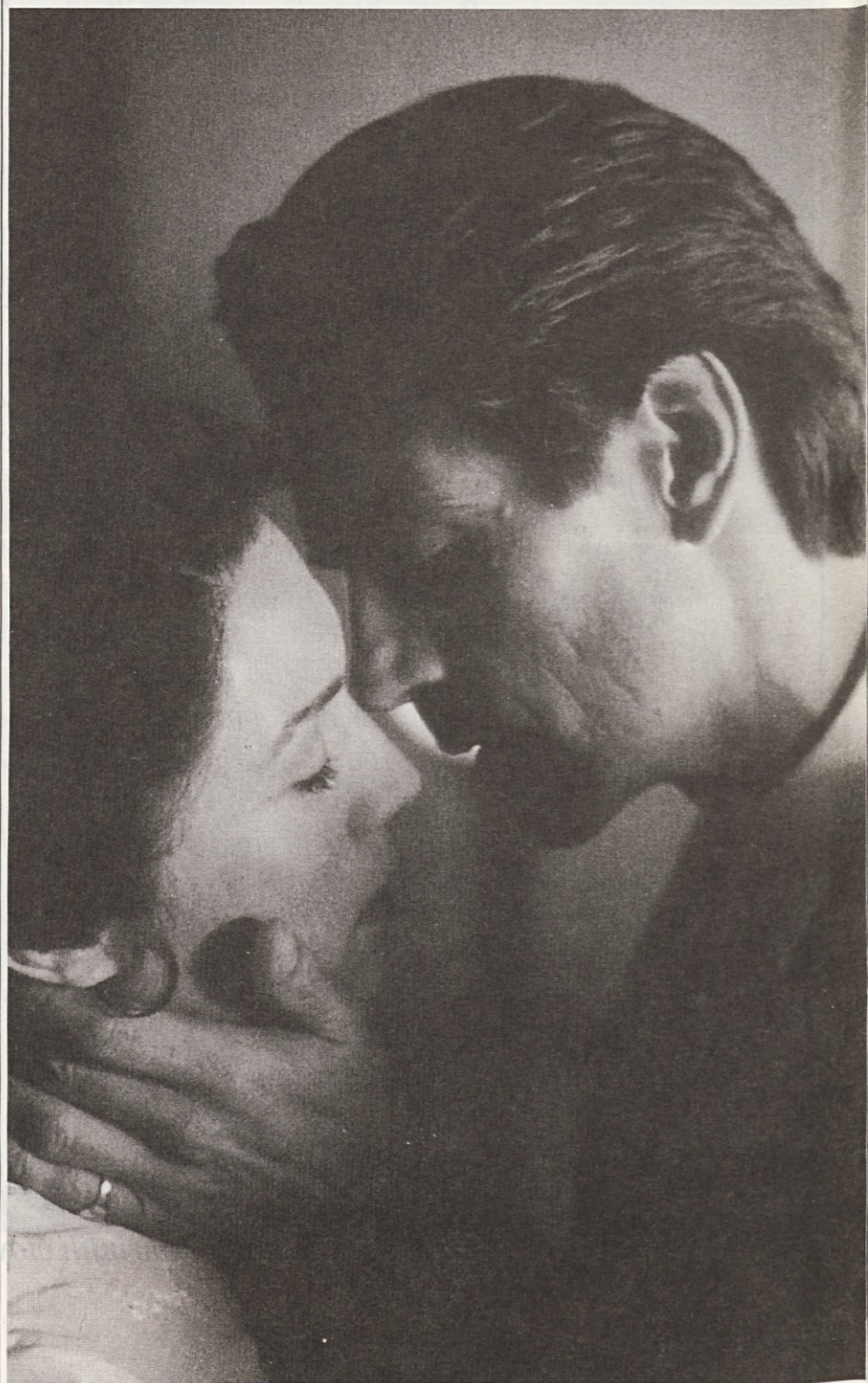
*Drugi gruči tekstov bi lahko rekli kar flash-backs, saj je prav flash-back privilegirano filmsko sredstvo spogledovanja z zgodovino. Najlepši so tisti, ki se tako intenzivno soočijo s preteklostjo, da ob vrnitvi v sedanost naletijo na povsem spremenjeno izhodiščno situacijo. To radikalnost boste našli tako v pogovoru z enim od montažerjev domnevno izgubljenega Wellesovega filma *It's All True* kakor tudi v rezkih testamentarnih besedah Lordana Zafranovića, z otožnostjo ob trajni izgubi pa jih boste najdevali tudi v zadnjem pogovoru s prvim urednikom EKRAN-a, Vitkom Muskom.*

*Ko se na sosednji strani spominjamo Fellinija, se nam pred očmi vrtijo vsi tisti neizmerno zanimivi obrazi, ki jih je znal maestro hkrati ustvariti in razobličiti. Tudi EKRAN bi rad v prihodnje ponujal predvsem obraze in njihove skrivnosti: njih zvedave oči, kakor jih poznamo iz **Priče** Petra Weira; njih poltena usta, kot so Madonnina v **Kačjih očeh** Abela Ferrare; njih strašljive popačenosti, kakršne je znal poiskati samo Tod Browning; njih sublimen nasmeh, s katerim se zdani v duši... Ostanite še naprej z nami v teh filmskih labirintih človeškega obraza.*

**E**den standardnih očitkov Lacanovi teoriji je, da s tem, ko govori o »ženski inkonsistenci«, pravzaprav zmerom govori le o ženski, kot se ta prikazuje oziroma zrcali v moškem diskurzu, o popačenem odsevu v njej tujem mediju, ne pa o ženski, kot je ta sama na sebi — tu naj bi Lacan obtičal na istem kot Freud, ki mu je ženska »tuj kontinent«. V nasprotju s tem moramo z vso empatičnostjo zatrditi, da tudi tu — da če kje, potem tu — velja temeljni Heglov paradoks refleksivnosti: skozi odklik od ženske-na-sebi k temu, kako ženska kot »odsotni Vzrok« popači moški diskurz, pridemo veliko bližje »ženskemu bistvu« kot z direktnim pristopom. Vprašanje je, če ni »ženska« konec koncev prav in zgolj ime za popačenje oziroma infleksijo moškega diskurza, in če ni ženska-na-sebi, daleč od tega, da bi bila dejavni vzrok tega popačenja, zgolj njegov postvarjeni-fetišizirani učinek.

S tega vidika je zanimiv **M. Butterfly** (režija David Cronenberg, scenarij David Henry Hwang po lastni gledališki igri), film, katerega podnaslov bi lahko bil »Igra solz« gre na Kitajsko. Zgodba je tako neverjetna, da mora film na koncu napisov opozoriti, da temelji na resničnih dogodkih — brez tega zgodbe sploh ne bi vzeli resno. Za časa Kulturne Revolucije se nižji francoski diplomat v Bejingju (Jeremy Irons) zaljubi v operno pevko, ki na sprejemu za diplomate poje arije iz Puccinijevih oper (John Lone). Z njo se začne dobivati in med njima se razvije dolgoletno ljubezensko razmerje; pevka, ki mu deluje kot fatalni objekt ljubezni (po Puccinijevi operi jo nežno kliče »my butterfly«), z njim zanosi in rodi otroka. Hkrati ga pripravi do tega, da začne špijonirati za Kitajsko: edino tako bo kitajska oblast dopustila njuno druženje. Po profesionalnem neuspehu je diplomat premeščen v Pariz, kjer dobi nižje mesto diplomatskega kurirja. Čez čas se mu v Parizu pridruži njegova ljubezen in mu pove, da mora nadaljevati s špijoniranjem, če hoče, da bodo Kitajci dovolili emigrirati tudi njunemu otroku. Francoska varnostna služba končno odkrije njegovo špijonsko dejavnost in oba aretirajo: izkaže se, da »pevka« sploh ni ženska, ampak moški — junak v svoji evrocentrični neizobraženosti ni vedel, da v kitajski operi moški pojejo ženske vloge. Tu se začne neverjetni del zgodbe: kako da junak v dolgih letih konzumirane ljubezni ni opazil, da ima opraviti z moškim? Pevka se je nenehno sklicevala na kitajsko sramežljivost, nikoli se ni slekla, občevala sta diskretno in analno, tako da je ona napol

# M. BUTTERFLY



dvignila krilo in sedla nanj... — skratka, kar je on vzel za sramežljivo orientalsko ženskost, je bila z njene strani manipulacija, ki naj skriva resnico, da sploh ni ženska. Tu je ključna izbira glasbe, ki obseda junaka: slavna arija »Un bel di vedremo« iz Madame Butterfly, nemara najčistejši zglede puccinijevske geste, ki je prav nasprotje sramežljivega samozatajevanja, namreč popolno samorazodetje (ženskega) subjekta, ki se ga drži nekaj obscenega in je zato zmerom na robu kiča. Subjekt se patetično izpove, »kaj je in kaj hoče«, razgali svoje najbolj intimne krhke sanje — priznanje, ki gre seveda tja do želje smrti (ni naključno, da v sami »Un bel di vedremo«, v zamišljenem prizoru vmitve Pinkertona, Madame Butterfly najprej ne bo odgovorila na njegov klic, »malo za šalo in malo zato, da ne bi umrla ob prvem srečanju /per non morir al primo incontro/«).

Od tod bi se kot prvi ključ za film ponudila razlaga, da je junakova tragična napaka v tem, da svojo fantazmatsko podobo ljubezenskega objekta, vzhodnjaško žensko à la Madame Butterfly, zameša z realnostjo, jo projicira v povsem neustrezen objekt. Toda zadeve so bistveno bolj zapletene. Ključni prizor filma namreč nastopi šele ko se po koncu procesa na sodišču junak in njegov kitajski partner, zdaj v običajni moški obleki, najdeta sama v zamreženi marici, ki ju pelje v jetnišnico. Kitajec se pred junakom sleče in se mu obupano ponudi, rekoč »Tu sem, tvoj butterfly«; ponudi se mu kot to, kar je zunaj junakovega fantazmatskega okvira misteriozne vzhodnjaške ženske. Junak se na tej točki zlomi in umakne: spusti pogled in ponudbo odkloni. Tu popusti glede svoje želje in si tako nakopije neizbrisno krivdo — izda pravo ljubezen, ki meri na realno jedro objekta onstran fantazmatskih podob. Paradoks je namreč v tem: čeprav jo je on ljubil brez zahrbtnih manipulacij, »ona« pa je s svojo ljubeznijo igrala igro za kitajsko obveščevalno službo, se zdaj izkaže, da je bila »njena« ljubezen bolj čista, bolj avtentična. V tem smislu je tolmačiti tudi motto

iz le Carrejevega *A Perfect Spy*, da je ljubezen tisto, kar lahko še izdaš: vsakemu bralcu »resničnih zgodb« o vohunih je znan paradoks, da so se številni primeri, ko je ženska po dolžnosti zapeljala moškega, da bi iz njega izvlekla podatke, ali obratno, kasneje končali s srečnim zakonom.

Deleuzijansko rečeno, opraviti imamo z razcepom med telesno globino stvarnega dogajanja (kjer mi je drugi instrument, ki ga brezobzirnno izkoristim in kjer mi je sama ljubezen oziroma spolnost le sredstvo manipuliranja za politično-vojaške smotre) in med ravnijo ljubezni kot čistega površinskega dogodka-učinka: manipuliranje na ravni telesa, reči, naredi, da še bolj oziroma sploh šele izstopi ljubezen kot dogodek površine v vsej čistosti. Ta razlika dveh ravnij, globinske mašine in površine Dogodka, nemara nudi tudi ključ za Mozartovo *Così fan tutte*. Ena običajnih fraz o tej operi je, da se v nji nenehno meša hlinjeno in iskreno: ne le da se patetično zaigran heroizem (Fiordiligi, ki hoče v vojsko, da bi umrla z zaročencem) izkaže za votlo igro, tudi in predvsem obratno, samega cinika, filozofa Alfonsa, včasih, kot temu pravimo, »zanesejo čustva«, tako da se ujame v lastno igro in postane iskren (kot denimo v tercetu »Soave il vento«). Vendar ta psevdodialektika prehajanja hlinjenega v iskreno in nazaj bolj zamegli pravo stanje kot pa ga omogoči ustrezno dojeti, ker ne artikulira radikalne razlike dveh ravnij, mašine in površinskega učinka — dogodka. Stališče filozofa Alfonza je mehanični materializem: človek je stroj, lutka, čustva — v tem primeru ljubezen — niso izraz neke spontane avtentične svobode, ampak se jih da avtomatično proizvesti, če je le subjekt podvržen ustreznim vzrokom. Mozartov odgovor temu cinizmu filozofa je avtonomija »učinka« kot takega, kot čistega dogodka: tudi če so čustva učinek telesne mašine, pa so hkrati ireduktibilni učinek v pomenu »učinka čustva« (tako kot govorimo o »učinku lepote«), in ta površina učinka-dogodka je avtentična. Ali, rečeno v bolj sodobni govorici: tudi če je danes biokemija res odkrila hormone, ki uravnavajo izbruh, intenzivnost in trajanje spolne ljubezni, pa ima dejansko izkustvo ljubezni kot event avtonomijo, ki je radikalno heterogena glede na svoj vzrok.

Ta razpetost med globino telesa in površino dogodka je — kajpada na povsem drugi ravni — na delu tudi pri pošasti v filmu **Osmi potnik** (*Alien*, režija Ridley Scott). Prvo branje, ki se ponuja, kajpada pošast zvede na kaotično globino materinskega telesa, na prvobitno Reč. Toda ali pošast s svojim nenehnim spreminjanjem oblike ne napotuje hkrati v natanko nasprotno smer:

da gre za bitje, ki povsem pripada fantazmatski površini, ki sploh nima substance, ampak je niz čistih dogodkov-učinkov? In ali ni napetost med površino kože in globino telesa tudi temeljna poteza univerzuma Davida Lyncha: ali v njegovih filmih globina telesa nenehno ne vdira na površino in ne preti, da jo bo potegnila vase?

Toda vrnimo se k **M. Butterfly**. Mučni sklepni prizor filma prinese junakovo polno priznanje oziroma privzem krivde. (Prav to je točka, kjer se zgodba loči od »realnosti«: »resnični« junak še danes tiči v francoskem zaporu.) Junak v zaporu priredi predstavo za prostaške in hrupne zapornike: preoblečen v Madame Butterfly (japonski kimono, našminkan obraz) in ob spremljavi odlomkov iz Puccinijevih oper pove svojo zgodbo, nato pa — na samem vrhuncu arije »Un bel di vedremo« — si z britvijo prereže vrat in se zgrudi mrtev.

Ta prizor moškega, ki preoblečen v žensko naredi samomor pred javnostjo, ima dolgo zgodovino; omenimo le Hitchcockov **Umor** (*Murder*, 1930), kjer se Handell Fane, morilec, preoblečen v žensko trapezistko, po končani točki obesi na vrh pred polnim cirkusom. Tako kot pri Hitchcocku gre tudi v **M. Butterfly** za izrazito etično dejanje: junak se na koncu psihotično identificira z ljubezenskim objektom, s svojim sinthome (sintetično tvorbo neobstoječe ženske, »Butterfly«), tj. »regredira« od objektivne izbire k neposredni identifikaciji z objektom, kar mu kot izhod iz te absolutne ujetosti pusti le samomorilski *passage à l'acte*. S tem poplača krivdo za to, da je prej popustil, da ni sprejel objekta, kot se mu je ta ponudil zunaj fantazmatskega okvira.

Tu kajpada spet lahko pričakujemo stari očitek, da imamo v **M. Butterfly** očitno opraviti s tragikomično zmedo fantazmatskih predstav moškega o ženski, ne z resničnim razmerjem do ženske: film se v celoti dogaja med moškimi. Toda naša panta je natanko nasprotje tovrstnih »očitnosti«: tako kot v **Igri solz** je tudi tu nauk, da brezupna ljubezen med junakom in njegovim partnerjem — moškim, preoblečenim v žensko — veliko bolj »avtentično« realizira pojem heteroseksualnega ljubezenskega para kot je to danes možno v okviru »normalnega« razmerja z žensko.

**K**o je bil Peter Weir lani jenseni predsednik žirije v Benetkah, ga je posebej za EKTRAN ujela Olga Pajek. Pomolila mu je rožo pod nos in ga vprašala:

*EKRAN: Imate radi to rožo?*

PETER WEIR: Ja, tale roža mi je zelo všeč.

*Zakaj ste torej med modro in rumeno rožo izbrali ravno modro?*

Rumena me spominja na reklamo za film **Čas nedolžnosti**, do reklam pa sem zelo nezaupljiv... Toda tale modra je videti prej kot divja cvetlica, ne pa kot reklamna roža.

*In to nam govorite kot predsednik mednarodne žirije beneškega festivala?*

Ha, ha, samo še nekaj ur in potem se bo moja kočija spremenila v bučo — ha, ha... Skrbi me, kako bodo vozile ladje po podelitvi nagrad v Benetkah nazaj na Lido... po polnoči...

*Ko so na današnji novinarski konferenci objavili uradne rezultate, je avstralski film **Bad Boy Bubby** prejel kar nekaj nagrad. Vas kot najbolj znanega avstralskega režiserja ob uspehu tega filma navdajajo kakšna posebna čustva?*

Ja, seveda je bil kanček patriotizma v mojem odzivu, toda ne danes in ne v sobi, kjer je zasedala žirija. Kvečjemu tedaj, ko sem prvič sedel na svoj sedež v mednarodni žiriji, z ljudmi iz raznih dežel, iz Bosne, Afrike in tako naprej... In ko so se pojavile prve podobe avstralskega filma, sem si zares želel, da bi delovale dobro. Želel sem jim, da bi bile kar se da močne. In veste, to je bilo, kot da bi tekmovala moja dežela, zato sem bil tihoma ves napet in želel sem si, da bi projekcija uspela. Nenadoma pa je bilo jasno, da bo to osupljiv in poseben film in potem sem pozabil na to, da je bil avstralski, ker je nacionalnost zame nekaj zanimivega, ne pa tudi zares pomembnega. Verjamem namreč, da je film sam svoja dežela, da filmski ustvarjalec v tistih dveh urah na platnu resnično ustvari čisto svojo deželo, s katero povezuje in presega nacionalnost; to je komunikacija z vsemi ljudmi. Nismo politiki, nismo vojaki, bojujemo se proti nacionalnosti, ne zmenimo se zanjo. Komu je mar, da je bil Mozart Avstrijec, Hitchcock pa Anglež? Meni že ne. Bil je Hitchcock — in ko se luči ugas-

# PETER WEIR



*Peter Weir med snemanjem filma **Priča***

nejo in nastane tema, se znajdete v njegovi deželi.

### *Kaj si torej mislite o filmu Bad Boy Bubby?*

Navdušil me je kot film, ki je tako poln življenja, polnokrvnosti in življenjske sile v svetu s toliko groze. Rolf de Heer nas s tem filmom pelje skozi grozo in bolečino, in kar nadaljuje s potovanjem, ne da bi se sploh ustavil, dokler ni noč postala dan in dokler ni dan postal zopet noč in potem je bil nov dan... Kot bi začutil, da bo življenje teklo naprej, vse dokler bo vsaj drobec upanja v človekovem bivanju.

### *Zlati lev gre dvema režiserjema, Altmanu in Kieslowskemu, kar je zelo prijazno. Ali bo vsak od njiju dobil svojega leva ali pa si bosta razdelila enega leva na dva kosa? Ali to pomeni, da se niste mogli odločiti, ali pa je žirija preprosto menila, da oba filma zaslužita nagrado?*

Bilo je to drugo. Nismo mogli izglasovati med dvema tako močnima filmoma, hkrati z njunimi očitnimi šibkostmi. Oba režiserja sta prikazala čisto svoj pogled na življenje v tem trenutku, v tem svetu — eden metafizičnega, če hočete, drugi pa kruto realističnega. Seveda mislim, da je metafizik Kieslowski, Altman pa socialni realist. V sobi žirije težava ni bila v odločanju, saj bi navsezadnje lahko tam kar sedeli in slejkoprej bi eden le zmagal. Ampak to je bil absurden položaj. Bilo je, kot da bi se odločali med steklenico in kozarcem, med nočjo in dnevom, med poprom in soljo. Kaj imate raje — gore ali morje? Ali imate raje počitnice v puščavskem mestu ali v Alpah? Kot bi morali podeliti nagrado ali puščavi ali gori... Postajalo je nesmiselno, kajti vsak od njiju je bil del krajine, oba sta dopolnjevala drug drugega. Kako tedaj reči, da je eden boljši od drugega? To je bil pošten — pošten in resničen — odgovor nas vseh. Morda sedaj govorim preveč osebno, toda moj povzetek teh odločanj bi lahko izrazil tako, da nam je bil Kieslowski zelo všeč in da smo občudovali Altmana. Oba sta bila čustveno zelo močna in ni se bilo moč odločati med tema dvema čustvoma, ker sta obe del življenja in del občutij teh dveh umetnikov, zato smo na nek način nagradili oba, z ljubeznijo in občudovanjem do obeh.

### *Kako ste kot predsednik mednarodne žirije, sestavljene iz pripadnikov različnih kultur (avstralska, kitajska, islamska), usklajevali vse te različnosti? Je bilo težko?*

Ne. V desetih dneh, ki smo jih prebili skupaj, smo kar dobro spoznali drug drugega. Ni bilo političnih napetosti, kar je stvari močno olajšalo. Mislim, da je bila v preteklih letih, predno je padel berlinski zid, vedno v zraku politika — levica in desnica, vzhodni blok, revolucionarni boj in vse te stvari. Tega sedaj ni bilo več. Politika je torej odšla, bili sta le človečnost ter ljubezen do filma... In pa toliko zmede, kolikor je pač obstaja v zunanjih družbah, kamor se bodo stekala naša življenja v naslednjem tisočletju. To je stvari uravnavalo, saj smo se lahko srečavali preprosto kot moški in ženske iz iste obrti. Bili smo le ljudje, z izjemo enega ali dveh dejavni filmski ustvarjalci, in ravno ta odkrita preprostost nam je dopuščala, da smo filme doživljali kot valove, ki so nas zajeli.

Veste, vpeljal sem novo metodo: ko smo se ob prvem srečanju posedli okrog mize, sem od vseh zahteval, da komentirajo le tisto, kar je bilo v filmu pozitivnega. Če ni bilo ničesar pozitivnega, naj rečejo le »niente« ali »pass« — o tistem, kar je bilo negativnega, se torej nismo pogovarjali. Prvič, to je bilo hitro in drugič, prineslo je prijetno počutje v prostor. Veste, lahko si rekel: »všeč mi je bila kamera, všeč mi je bil ta igravec, ta igralka...« To je vse. Nisi pa rekel: »sovražim ta film...«. Tako smo dobili učinkovitost in pozitivno ozračje — in zadnji dan je bilo vse na svojem mestu.

*Za Vas je politika morda res izginila, kot tudi za mnoge druge. Toda dejstvo je, da smo sedaj v bivših socialističnih državah sicer svobodni, ker komunizma ni več, toda nimamo denarja za snemanje filmov. Kar pogrešam tukaj, so filmi iz Češke, Slovaške, Madžarske, bivših sovjetskih držav, Romunije, Bolgarije, Slovenije, Hrvaške, Bosne...*

Niti en film, prikazan tukaj, ni bil popoln. Vsak film je imel pomankljivosti. To ni bila sezona, kjer bi odkrili Ingmarja Bergmana števika dve ali Tarkovskega ali sina od Tarkovskega, kajti ko se pojavi nov genij, so to posebne in logično nerazložljive okoliščine. Kakorkoli že, Vaše vprašanje je zelo obširno. Kaj se bo zgodilo z malimi nacijami in z vsemi velikimi, ki ne govorijo angleško ob velikem ameriškem valu, ki prav zdaj preplavlja bivšo vzhodno Evropo in bivše sovjetske države, to je nedvomno vprašanje, ki bi ga morali obravnavati na Mednarodnem seminarju filmskih avtorjev. Želel bi poznati preprost odgovor, vendarle pa imajo te kinematografije vsaj voljo po preživetju. Najprej je to odvisno od umet-

nikov samih, kajti, če je kje kak Bergman ali kak primer briljantnega režiserja, nekje v neki majhni deželi, moramo mi najti to osebo, oziroma morajo oni najti nas. Narediti morate nekaj na video kaseti ali na šestnajstmilimetrskem traku in to prinesiti sem, v Benetke, do Cannesa ali na katerikoli festival, veste, morate se boriti, če želite postati filmar... Nihče ne bo prišel, da bi te vzel iz materinega naročja ter rekel: »Govoril sem s tvojo mamo, vemo, da si brihten, tu imaš milijon dolarjev«. To je težak, naporen in tvegan poklic, emocionalno nevaren in najbolje, da se ga ne lotite, če niste dovolj žilavi. In če ste vztrajni in trdovratni, bomo slišali za vas. Po mojem mnenju so v resnični nevarnosti tisti, ki spadajo v drugi ali tretji razred, in ki so v starih časih (pod komunističnim režimom) dobivali več filmov. Toda v svobodnem svetu ni usmiljenja, ker država v večini primerov ne subvencionira drugo- in tretjerazrednih talentov. Toda lahko se nadajamo, da bodo tisti boljši prišli do izraza, ker si cel svet prizadeva najti najboljše talente. Je pa zelo težko za ne-angleška govorna področja, saj je angleščina prevladujoči filmski jezik.

### *Jaz sem napisala nekaj scenarijev brez dialoga, za neme filme.*

V mojih zgodnjih filmih je manj dialoga kot v sodobnih ameriških ali avstralskih. Zakaj? Obstajata dva razloga. Prvič, ker ni bilo piscev, ki bi znali napisati dober dialog — to zahteva poseben talent. Mi režiserji nismo obvezno tudi dobri pisci. Lahko napišemo scenarij, lahko vnesemo vanj razpoloženje, določimo strukturo, lahko naredimo zgodbo, toda ko pridemo do dialoga, smo ponavadi šibki, zato se ga raje izogibamo. Drugi razlog je bil ta, da je avstralski glas na splošno višji, film pa obožuje globoke glasove, zlasti pri moških. Večina velikih igralcev je imela globok glas, z redkimi izjemami. Brando je recimo imel nenavadno visok glas, toda če na hitro poslušas Mela Gibsona, Clint Eastwooda, Bogarta, Harrisona Forda, Jacka Nicholsona — ti imajo glasove na spodnjem koncu lestvice, v basih... To je posplošitev, to ni pravilo. In bila je še ena stvar: naši glasovi zvenijo šibko in avstralska počestna govornica je na splošno tudi v preteklosti bila nedramatična, ker je sledila bolj angleški ideji, da ne izraža svojih čustev skozi svoj glas. V prejšnjih časih je bilo manj evropskih in več angleških priseljenec, zato je avstralska govornica sledila angleški tonaliteti. Sedaj stvari zelo poenostavljam, toda mi moramo v resnici ustvariti filmsko govorico, mi moramo reči, no, četudi na cesti ne rečejo tega, ampak samo čutijo, naj torej ▶



rečejo kjerkoli na filmu, »jaz te ljubim«, »bojim se«, »ubil te bom«, »to je to kar mislim«... Toda če pogledate moje zgodnje filme, boste našli zelo malo dialoga, tako da podobe same pripovedujejo zgodbo.

*Ko so v Ljubljani prikazovali vaš film **Priča**, je bil to eden najbolj obiskanih filmov. In ker vas mnogi prej nismo poznali, smo nekako mislili, da ste še zelo mlad režiser...*

Žal mi je, ker vas moram razočarati, ha, ha... Nekoč sem bil mlad, ha, ha... Ne, jaz jih imam štiriinšedeset, ha, ha, ha, toda počutim se, kot da jih imam devetinštiriinšedeset

*Ali bi želeli, da naredimo Vašo retrospektivo?*

Jaz bi bil... dve stvari hkrati... Bil bi rahlo v zadregi, enostavno zaradi tega, ker se, veste, nerad nagibam v preteklost. To ni v moji naravi in zmeraj so kakšne stvari, ki bi jih sedaj spremenil... Ker pa je to del sveta, ki ga še ne poznam, bi to spodbudilo mojo radovednost in bi me zanimalo, če bi tudi vas zanimalo, s tem mislim vas, ljudi.

*Ali morda lahko počakamo do Vašega štiriinšedesetega leta...*

Ne moremo čakati do mojega štiriinšedesetega leta; kaj bo, če umrem pri triinšedesetem?

*Prej ste govorili o umetnosti in nacionalnostih. Na seminarju filmskih avtorjev so omenjali potrebo po nekakšnem združenju? Kako se vi počutite kot Avstalec v Ameriki in v Benetkah?*

Najprej mislim, da je zelo težko organizirati umetnike v kakršnokoli skupino. To se je pokazalo tudi na seminarju filmskih avtorjev. Ampak mislim, da bodo ljudje, ki imajo organizacijske sposobnosti, tudi kaj organizirali. Ali imamo opraviti kaj s tem, ne vem, toda njihovi nameni so dobri. Jaz osebno moram priznati, da nimam potrpljenja z organizacijami, čeprav si zelo prizadevam, da bi to premagal, ker se zavedam, da so ti problemi življenjsko pomembni in odločilni. Prihodnost kinematografij v naslednjem stoletju je povsem negotova. Neangleške kinematografije so pred hudimi nevarnostmi in tudi v Ameriki prihaja do zlorab filmov, ki smo jih naredili. Prekinjajo jih z reklamami za Pepsi Colo ali pa jih kar odplaknejo v straniščno školjko in ne vem, kaj še vse... Torej, nekdo mora priti in nekaj reči... Toda kot filmski ustvarjalec včasih ugotoviš, da se organizatorji obnašajo do tebe pokroviteljsko



— kot odrasel z otrokom. Še vedno velja prepričanje, da so umetniki kot otroci, sicer res briljantni otroci, pa vendar... Tako pač razmišlja veliko ljudi, ki niso umetniki. Zato je to zame rahlo neudobno, toda moram se potiti z drugimi...

*Naj ponovim: kako se počutite v Ameriki kot Avstalec? Se strinjate z Godardom, ki je na novinarski konferenci dejal, da smo vsi, kjerkoli že smo, ujetniki samih sebe: kot da smo v Sarajevu?*

Seveda, jasno je, da je to turizem in tako kot veliko ostalih turizmov lahko laže... Vse je odvisno od tega, kar boš naredil z idejo, kako živeti... Moraš pobegniti ali sprejeti jetništvo, iz življenja moraš potegniti največ, kar lahko — to je še en turizem... Zase menim, da sem bolj praktičen tip človeka...

*Rekli ste, da moraš pobegniti iz samega sebe oziroma iz svojih omejitev... Mislim, da so filmi medij za ta beg ljudi iz sebe... (tu sem svojega sogovornika moral opozoriti, da se kasete bliža koncu...)*

Kaj naj rečem pomembnega, preden se trak izteče? Ne, vprašanje je zastavljeno preveč filozofsko, zato se preveč zavedam samega sebe... Vi ste predstavili Godardov citat, ki je zelo filozofski, oziroma truističen — o nas, ujetnikih samih sebe... Moj odgovor je bil še en truizem — da pobegneš ali pa sprejmeš jetništvo... Ja, filmi so del tega, vsa ostala umetnost tudi, od trenutka, ko

pozabiš nase in prideš v drugi svet, to je najbližje k Bogu...

*Spet bom uporabila Godardovo misel, ko je rekel, da v Ameriki ne živijo Američani, ampak le ljudje, ki so prišli iz drugih dežel. Po njegovem živijo tam ljudje brez imena. Nam lahko poveste za Avstralijo, od kod prihajajo Vaši predniki?*

Moji predniki prihajajo večinoma iz Škotske, toda nihče ne ve točno, iz katere vasi, iz katerega mesta... Sam sem začel raziskovati in to me je vedno na nek način zanimalo, več kot zanimalo, vendar ne do obsedenosti. To je bila neke vrste potreba po vedenju, ker se imam skupaj z večino svojih sodržavljanov za izkoreninjenega Evropejca. Mi smo sirote Evrope in tako imam kot sirota potrebo po vedenju, iz katere kulture izhajam. V Ameriki so, nasprotno, povezave s koreninami ohranjali. Samo poglejte Scorseseja, Coppola, poglejte predsednika Kennedyja, ki je hodil v svojo irsko vas obiskovat hišo svojih prednikov... Če stvari posplošim, lahko rečem, da večina Avstralcev tega ne počne. Nekateri zato, ker so bili obsojenci in hočejo pozabiti — veliko ljudi je hotelo pozabiti, kdo so in od kod so prišli, ne pa ohraniti spomin na Evropo. Imeli smo kulturni spomin na Britanijo kot simbolično mater, toda to ni bilo zame nikoli dovolj in v to nisem nikoli verjel. Če sem zvedel, kdo je bil moj praded, sem hotel vedeti, kdo je bil njegov oče in nikoli nisem prišel do konca... Vem, da mu je bilo ime John — John

Weir — in ko sem raziskoval, sem našel vas na Škotskem, kjer je pokopan in nekega dne se bom odpravil tja... On je bil samo nadzornik na posestvu, začel pa je kot navaden dninar. Vso svojo kri čutim kot sirota, ki se sprašuje po svojih starših. Čutim, da je moja kri močno keltska, zaradi moje ljubezni do plesa, ha, ha, ha, zaradi moje sentimentalnosti... Delal sem s španskim maskerjem pri svojem prvem filmu. On se je v nekem trenutku obrnil k meni in rekel: »Peter, ujel sem te, ti si pravzaprav svetlolasi Latinec!«. Mislim, da je hotel reči — Kelt.

*Upam, da niste tak skopuh kot se govori o Škotih?*

Ne... Ali je to vaše zadnje vprašanje? Ha, ha, ha... Intervju je končan, ha, ha... To vprašanje je zelo cinično, ker vam jaz posvečam veliko svojega časa...

*Toda tako si delate publiciteto pri naši publiki... Ali nam lahko poveste, kako se je pravzaprav vse skupaj začelo v Ameriki?*

V ZDA sem odšel leta 1984, po petih celovečercih in po mnogih kratkih filmih, ki sem jih posnel v Avstraliji. Hotel sem oditi, potreboval sem spodbudo nove kulture. Gojil sem veliko občudovanja do ameriške filmske kulture, s katero sem odraščal in ta izkušnja z Ameriko mi je bila že sama na sebi zelo všeč. Toda bil sem zelo trmast. Vedel sem, da moram začeti dobro, in ko so mi ponudili film, mislim, so bili malo presenečeni, ko sem jim rekel, da sem ga pripravljen sprejeti šele po treh sestankih — s studiom Paramount, ki ga je takrat vodila Jeffrey Katzenberg, s producentom Feldmanom in z glavnim igralcem Harrisonom Fordom — in vsak od teh sestankov je moral biti zame popolnoma uspešen. Bili so uspešni in naredil sem film. Toda tam sem nastopil zelo direktno in jasno, ker sem imel v žepu povratno vozovnico, denarni bonus od studia in film sem lahko naredil le pod pogojem iste kreativne svobode, ki sem jo imel doma. Stvari lahko narediš dobro le, če je že prvi korak dober — in potem dobro nadaljuješ! To je bila edina prava pot, saj sem nadaljeval z dobrimi ljudmi, zmeraj z jasnimi razumevanjem tistega, kar sem hotel narediti z lastnim projektom. Ohranil sem tudi avstralski način življenja, zato da bi mi ta dežela ostala tuja in da bi jaz v njej ostal outsider... Nisem hotel in nisem mislil, da bi bilo dobro za moje filme, če bi postal Američan. Sem Avstrelac, ki je bil na srečo povabljen delati v tej veliki in kompleksni kulturi in do zdaj imam zelo dobre izkušnje.

*Vas lahko vprašam, kdo sedaj piše za vas scenarije? Kako sodelujete s piscem? Kako ste ga našli? Jih morda pišete sami?*

No, s pisci nimam dobrih izkušenj. Dostikrat se prepiramo. Kadar vzamem material nekoga drugega, ga vzamem, ker mi je všeč in ponavadi so potem oni presenečeni, ker ga hočem spremeniti, nakar jaz rečem, pogledajte, moram ga spremeniti, da bi ga prilagodil svoji senzibilnosti. Nekateri od teh piscev so delali z mano samo enkrat. Tom Schulman je bil prečudovit sodelavec pri scenariju za **Društvo mrtvih pesnikov**. Pri zadnjem filmu, **Brez strahu** (*Fearless*), sem delal z Raphaelom Iglesiasom, romanopiscem iz New Yorka. To je bilo fantastično sodelovanje in nameravava še delati skupaj. On je najbližje tipu pisatelja, ki si ga želim, saj noče režirati. Nekatero ameriške pisce dobite samo enkrat — kajti če je film uspešen, s pomočjo sistema agencij kaj hitro sami postanejo režiserji, pa čeravno samo zato, da bi zaščitili svoj scenarij, svoje avtorsko delo pred drugimi režiserji, ki bi to delo lahko uničili. In Raphael ni tak. On hoče pisati samo svoje romane in scenarije za filme, toda samo direktno za režiserja. Ravnokar je napisal osnutek za Polanskega v Parizu; tako bo delal z mano in nato s Polanskim. Enega pisatelja sem srečal tukaj in že delava na nečem. Ta človek prihaja iz Bosne, ime mu je Abdulah Sidran. Imela sva skupaj zelo dolgo kosilo in večerjo, kjer sva ugotovila, da sva tako uglašena, da bova skupaj delala, čeprav sva se morala pogovarjati s pomočjo prevajalke. On se je vrnil v Sarajevo, toda komunicirala bova prek prevajalke, ki živi tukaj v Italiji in ki je hrvaškega porekla. Midva s Sidranom imava že kratek synopsis in delala bova s faksi. Jaz bom poslal faks preko ambasade, on pa mi bo faksiral nazaj preko Italije v Avstralijo. Torej, nimava skupnega jezika, toda delala bova na filmu, ker imava to uglašenost. Sprva je bilo težko. On je človek, ki prihaja iz vojnega območja. Bil je tudi v žiriji in je na nek način prinesel vojno vzdušje s sabo. V najinih pogovorih je prišlo do zelo iskrene komunikacije, kot bi govoril z vojakom v jarku, ko lahko storiš komajda še kaj drugega, kot govoriš iskreno. In to je bilo tako osvežujoče zame in tako vzpodbudno, da se je ta ideja sploh pojavila. On je sedaj, danes, samo tu čez vodo, v tem obleganem mestu. Boleče je misliti nanj, če je na varem... toda meni je všeč, da jaz sedim danes tukaj, v tej mirni deželi in da razmišljam o tej zgodbi o duhovih, on pa sedi in razmišlja o tej isti zgodbi v Sarajevu. On prihaja iz osemnajst

mesecev obleganega mesta — prvi dan je postal bolan od bogate hrane — in sprva sem mislil, da se ne bova mogla pogovarjati, ker nimava skupnega jezika, potem pa sva delala s to prečudovito prevajalko, ki je prevajala tako hitro, da je problem jezika izginil. Ta dogodek, oziroma ta trenutek je bil v resnici tisto, kar bi moral biti seminar avtorjev v svoji srčiki. To je eden od aspektov seminarja, in sicer nekaj, kar se nanaša na strah pred prevladovanjem ameriških filmov in ameriške kulture. On je bil Bosanec, ki je delal z Avstralcem — torej, kaj bi lahko bil tu ameriški film. To je bila resnična prihodnost.

*Par besed o filmu **Brez strahu**?*

Je sodoben. Spremlja dve preživeli žrtvi letalske nesreče na poletu od San Francisca do Hustona. Skupaj z njima, z moškim in žensko, se vrnemo nazaj v San Francisco, v njihovi življenji. Oba sta poročena. On je na letalu izgubil poslovnega partnerja, sam pa ni dobil niti ene praske. Ona je bila ob triletnega otroka, ki ga je imela v naročju. Kot sem že rekel, se ne poznata in tri mesece kasneje ju vidimo, se jima približamo. Oba sta v težavah, vsak na svoj način, psihološko... On je na letalu doživel ekstatične trenutke, odpovedal se je življenju in sprejel smrt in ob tem začutil, kako ga je zajel velik mir in nato se mu je ves strah pred letali in smrtjo razblinil, on pa je ugotovil, da je še živ... Hoče ohraniti ta občutek in živeti svoje življenje, v stanju, ki za njegovo ženo in otroka predstavlja pekel... Ženska se smrti približa skozi krivdo matere, ki varuje otroka. Otroka je objemala z rokami in v trenutku nesreče, ko je letalo treščilo ob tla — je razširila roke... Psihiater ju je postavil skupaj... film postane film o ljubezni in o potovanju, o duhovnem potovanju znotraj San Francisca. Tako je cel film o potovanju. Najprej je tu letalo in razdalja; in potem sta tu ti dve človeški bitji, ki si prizadevata priti nazaj v življenje, ker sta v resnici še vedno na letalu in vrnemo se nazaj na letalo s tremi ali štirimi ključnimi prizori, vključno s treskom, da bi lahko razumeli... In na koncu filma resnično razumemo, kaj sta izkusila...

*Ekipa je prav zvezdniška...*

To je bil prečudovit ansambel: Jeff Bridges kot soprog, poročen z Isabello Rosellini, Rosie Peres kot preživela ženska, ameriška državljanka španskega porekla, in potem John Turturro kot psihiater in Tom Hulce kot odvetnik. To je bila neke vrste komorna gledališka zasedba in želel bi si, da bi še delali skupaj...

**OLGA PAJEK**

**B**eneška Mostra 1993 je zgle-  
dala kot praznik, vsaj na da-  
leč, v najslabšem primeru pa  
vsekakor kot festival, ki bo  
kanski maj zmler v sončni  
prah. Kolekcija režiserjev, ki  
so tekmovali na Mostri, je bi-  
la namreč precej bolj impres-  
ivna od kanske. Maria Luisa Bemberg,  
Robert Altman, Bertrand Blier, Joao Bote-  
lho, Liliana Cavani, Fabio Carpi, Jean-Luc  
Godard, Carlos Saura & Krzysztof Kie-  
slowski vsekakor niso nezanimiva imena,  
predvsem pa filmov v glavnem ne smejajo  
ravno serijsko, tako da se je zdelo, da bi  
utegnili biti dramatična družba. Toda niso  
bili. Če kaj, potem nam je zdaj vsaj bolj  
jasno, zakaj stari evropski filmski festivali  
niso več prava družba za tiste, ki jih zani-  
ma, kam gre film & kaj ga je v vseh teh  
letih naredilo velikega. Tu je bilo seveda še  
nekaj eks-Sovjetov, prgišče obveznih  
Kitajcev & kak naključni Vzhodnoevro-  
pejec.

## MOSTRA JE UNESCOV FOTOKLUB

A predstavljajte si, da bi se tiste dni v  
Benetkah izkricali Marsovci, vzeli nekaj  
vzorcev te čudaške prakse, ki človeka na  
srečo še vedno ločuje od živali, se vrnili na  
Mars & skušali dognati, v čem je štos! Tudi  
če bi te filme zbasali v še tako sofisticirane  
računalnike, ne bi nikoli pogruntali, da se je  
vse skupaj začelo z Griffithom, von Stro-  
heimom, Dreyerjem & tovarišijo. Lahko pa  
si predstavljate tudi drugačno situacijo, re-  
cimo, da bi bil tiste dni konec sveta, da bi  
bum kake A-bombe celotno situacijo petri-  
ficiral & da bi potem čez mnoga leta kaka  
antropološka ekspedicija nove človeške  
rase, ki bi zrastle le na filmih iz te ali one  
dobro založene kinoteke, magari videoteke,  
pri izkopavanju našla filme z letošnje Mo-  
stre. Ekspedicija sicer ne bi imela pojma,  
da je kdaj obstajala kaka Mostra, toda  
skušala bi dognati, zakaj so ti filmi tam  
skupaj — kaj jih je združilo. Najprej bi  
pomislili, da so prišli na zmenek s kakim  
UNESCOVIM fotoklubom, ki je skušal  
razširiti svojo dejavnost.

## GODARD JE BOG

Pri *auteurju* od filma ostane le še nekaj  
potez, le še nekaj manierizmov, kar je čud-  
no, če pomislimo, da so si francoski novo-  
valovci izraz *auteur* izmislili za Forda,  
Walsha, Hawksa & Hitchcocka, toda pro-  
blem je vendarle tu: če se današnjemu  
pogledu ti manierizmi še lahko zazdijo kot  
zadnje poteze, kot tisto, kar je *auteur* od fil-  
ma še pripravljen vzeti & sprejeti, potem-  
takem kot tisto, kar *auteurju* v samem fil-  
mu še ni v napoto, potem se pogledu, ki

# MOSTRA

skuša na vse skupaj zreti z distance & si  
mora zato vmes postaviti najmanj naravno  
katastrofo, umetno prekinitvev, abortus fil-  
ma, ti manierizmi razkrijejo le kot povsem  
navadni prvi koraki, kot dokaz, da *auteur*  
filma še ni odkril.

Godard ima tu seveda znatno prednost.  
Film je nekoč, tam nekje v petdesetih, našel  
v kinoteki, tako rekoč po abortusu, po  
»koncu filma«, ko se je že zazdelo, da je  
mogoče filme zgnesti iz starih filmov, ko se  
je potemtakem že zazdelo, da filmi prihaja-  
jo iz filmov. In njegova kariera je pred-  
stavljala le obupani, tako rekoč eksor-  
cistični poskus, da bi se znebil filma, da bi  
se znebil njegovega prekletega izvira.  
Njegova kariera zato predstavlja le progre-  
sivno naštevanje stvari, ki so mu v filmu v  
napoto. Film *Hélas pour moi* je lep dokaz,  
da so mu v napoto igralci, obrazi, glas,  
točka identifikacije, da mu je v napoto sam  
izvir filma, z eno besedo, locirati skuša  
izvir filma, da bi ga lahko potem potolkel.  
Kje najde izvir filma? V tistem vlaku, ki si  
ga je »prvi« film, **Prihod vlaka na postajo  
La Çiotat**, postavil za svoj izvir. V filmu  
*Hélas pour moi* imate švicarsko jezero,  
skupino naključno prepletenih ljudi, nekaj  
antičnih legend, veliko recitiranja, Gérarda  
Depardieuja, mesijansko figuro, ki pri lju-

deh izziva vprašanje, kako kaj nastane, &  
vlak, ki šviga mimo njih, posnet tako rekoč  
z iste točke kot v **Prihodu vlaka na postajo  
La Çiotat**. Ko ljudje potem v zadnjem  
kadru za tem vlakom mečejo kamenje, se  
zdi, da so odkrili, kako kaj nastane, z eno  
besedo, zazdi se, da so za tisti dan našli  
izvir filma. Tako banalno & obenem tako  
teatralno namreč Godard posname ta final-  
ni prizor. Njegova želja je očitna: oh, ko bi  
le lahko film še enkrat nastal. God-art za-  
stavlja božja vprašanja.

Če kaj, potem se pri *auteurjih* vse bolj zdi,  
da jim je film v napoto. Maria Luisa  
Bemberg, Joao Botelho, Liliana Cavani,  
Fabio Carpi & Carlos Saura bi znali v svo-  
jo obrambo povedati precej manj kot  
Godard, God-art. Eks-sovjeti, Kitajci &  
Vzhodnoevropejci še manj ali pa vsaj nič  
več.

## SCORSESE JE AUTEUR

Toda tu je bil tudi paket prestižnih holly-  
woodskih filmov, ki sicer uradno niso tek-  
movali, so pa s svojo prisotnostjo *auteurje*  
spravljali v zadrego. Recimo **The Age of  
Innocence**, **The Fugitive**, **In the Line of  
Fire**, **Dave**, **Kalifornia**, **Manhattan  
Murder Mystery**, **Posse** & **What's Love  
Got to Do with It**. Martin Scorsese je



*Short Cuts*  
režija Robert Altman

prišel s svojim prvim kostumskim filmom — **Čas nedolžnosti**. Kaj bi rad? Nič, hotel je le pošpegati, kako je njegov New York zgleдал pred stotimi leti, potemtakem tik pred prihodom filma, samega sebe pa zato postavi v vlogo elitnega fotografa. Film, sicer posnet po istoimenskem romanu Edith Wharton, za katerega je ta kot prva ženska dobila Pulitzerjevo nagrado, pripoveduje o tajni romanci med mladim aristokratom (Daniel Day-Lewis) & ločeno aristokratko (Michelle Pfeiffer).

V čem je kleč? Scorsese skuša opozoriti, da je bil to čas, ko ljudje še niso mogli »spregledati« & da jim je to omogočil šele prihod filma. Zakaj? Film je s svojo specifično tehniko naracije ljudem omogočil »vpogled« v spletko, v njeno tehnologijo, v samo spletenost zgodbe, z eno besedo, film je pri ljudeh povzročil mentalni obrat — če bi namreč lahko rekli, da Daniel Day-Lewis & Michelle Pfeiffer s svojo romanco spletata zgodbo, potem bi morali reči, da ni tam nikogar, ki bi lahko spektakelsko lepoto te spletčnosti, te ultimativne spletke sploh opazil, »spregledal«, navsezadnje, Day-Lewisova navčna & nedolžna zaročenka-ženka (Winona Ryder) umre, ne da bi »spregledala«, ne da bi potemtakem na

obrazu svojega princa opazila napačno ali pa lažno emocijo. Scorsese hoče reči — do filma ni bilo nikogar, ki bi lahko videl v srce.

Menda ni treba posebej poudarjati, da Scorsesejevi filmi ne le v New Yorku že dolgo časa veljajo za art, on sam pa za auteurja. Vsekakor pa je treba poudariti, da je Andrew Davis, trenutno top-režiser akcijskih filmov (**Oblegani, Paket, Zakon molka, Nad zakonom**) & režiser filma **Begunec, The Fugitive**, svojo kariero začel kot neodvisni art-filmar. Njegov **Stony Island** (1978) ima v nekaterih krogih še vedno status kulturnega filma. Čar filma **Begunec** je v tem, da je orjaški, ima pa le dva elementa — človeka, ki dve uri beži, in človeka, ki ga s svojo high-tech ekipo dve uri lovi. Presenetljivo je potemtakem prav to, da je pred nami velika, zglačana, visoko-proračunska, zvezdniška, tako rekoč high-concept ekstravaganca, ki pa se zadovolji le z dvema elementoma, z minimalizmom, če naj uporabimo ta izraz. Z eno besedo, film je velik zato, ker se zadovolji le s tem, da do konca izčrpa možnosti teh dveh elementov, te minimalke. Preostane le serija brezizhodnih situacij, v katerih se iz oči v oči znajdeti zasledovanec & zasledovalec. Tu zdaj nenadoma ni več prostora za junkieje, prekupčevalce z mamili, zvodnike, romance z naključnimi zajčicami, kung-fu akrobacije, izlete v črnski geto, vuduistične gurube, ponarejevalce denarja, polnočne maščevalce, zapite policaje z uničenim življenjem, trgovce z orožjem ali pa zvedavega Macaulaya Culkina.

Sam film vse tisto, česar ne potrebuje, preprosto zavrne, in dalje, s tem, ko odvrže to, česar ne potrebuje, postane lažji, in lažji, ko je, lažje teče. Film ve le to, kar ve vsak tekač. Vsak ubežnik. Vsak begunec. Vsak Harrison Ford. Lahko bi celo rekli, da se film obnaša natanko tako kot Harrison

Ford, človek na begu, begunec, ki odvrže vse, česar ne potrebuje.

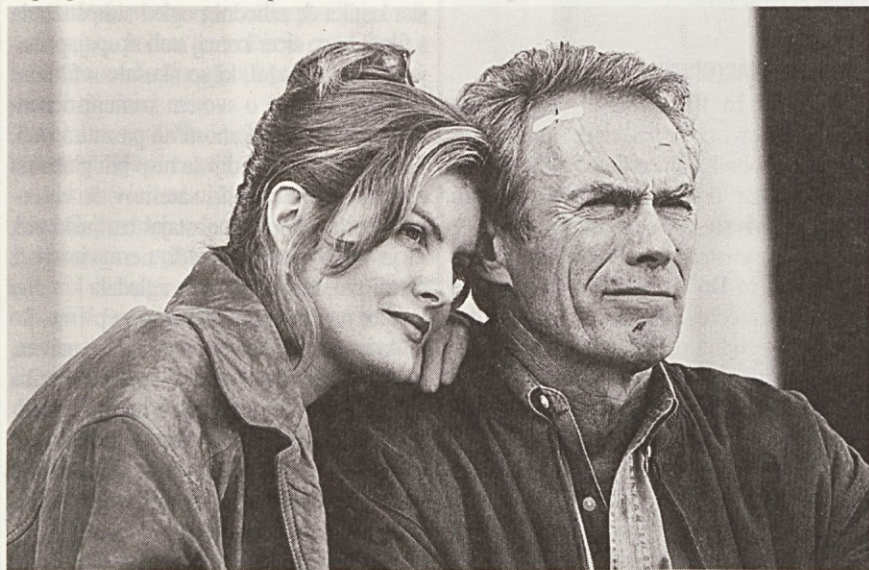
### SERIJSKI MORILEC JE UMETNIK

**Kalifornija**, režijski debut Dominica Sene, predstavlja zelo stilizirani pogled na življenje & delo serijskega morilca. Včasih se celo zazdi, kot da je serijski morilec umetnik. Dolge vožnje & ekscentrični koti kamere, seksi ekspresionistična fotografija ipd. ustvarjajo vtis, kot da so naravno, celo idealno okolje za serijskega morilca. Seksi kraj za umor. Brez vsega tega bi serijski morilec zgleдал le še kot en industrijski delavec, njegovi umori pa le še kot en izdelek s tekočega traka. Brad Pitt, psihopatski deklasiranec, ki s svojo ultranavivno priložnico Juliette Lewis (namig na usodo Winone Ryder, če bi v filmu **Čas nedolžnosti** dočakala prihod filma!) živi v bednem kampu s še bednejšimi stanovanjskimi prikolicami, je v resnici le človek, ki svoje razredne deklasiranosti — svoje odvrtnosti & za oko neprijetne bede — ne zna več speti s svetom, ki se njemu & njegovi navki zdi atraktiven, *classy*, fin, da, celo umetniški. V primerjavi s svetom, v kakršnem živita, se res vse, kar vidita, zdi kot umetnost, kot delo umetnika. Zato ne preseneča, da skuša serijski morilec svoja dela videti & uveljaviti kot prispevek k umetnosti, ključ filma pa smemo videti prav v njegovem obupanem poskusu, da bi prebil razkol med življenjem & umetnostjo. S trupli, ki jih najprej skrivoma, potem pa povsem očitno med potovanjem pušča za sabo, skuša te bolj ali manj zapuščene, zaprašene, pozabljene lokacije, zdaj še najbolj podobne tihožitjem, oživiti ter umetniško rehabilitirati.

Kaj ga žene v to? V te umore brez pravega sistema? Na živce mu ne gre to, da življenje ne more več postati umetnost, s tem mora itak živeti, pač pa to, da sama umetnost ne more več postati umetnost, navsezadnje, David Duchovny, artistski ekspert za serijske morilce, za njegovo početje nima nikakršnega razumevanja. Le zakaj bi ga naj imel? Da se od pisanja o serijskih morilcih ne da živeti, je izkusil na lastni koži — ko pa je pogruntal, da je ta bedna, umazana, primitivna, spakedrana, razcapana, zanemarjena figura v resnici serijski morilec, se mu je posvetilo, da se od serijskih umorov živi še slabše. Če ste hoteli na letošnji Mostri videti film o umetnosti, potem je bila **Kalifornija** vaša dežela.

### WESTERN JE CRN

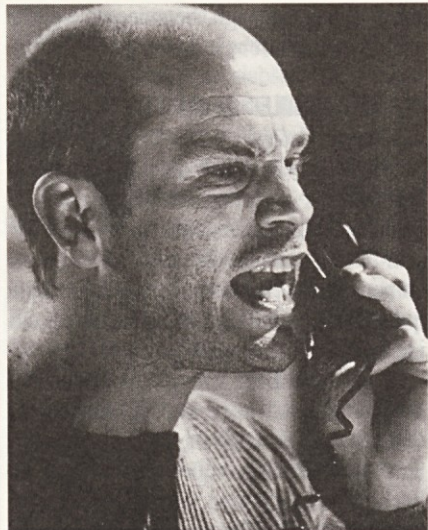
**Posse** je sijajna, energična, zelo kinetična hvalnica intervencionističnemu, misijskemu srcu špageti westernov. A ne le špageti westernov Sergia Leoneja. V vlogi ostare-



**Na ognjeni črti** (In the Line of Fire) režija Wolfgang Petersen

## Trije obrazi Johna Malkovicha iz filma *Na ognjeni črti*

10 zapovedi - benetke vs. berlín



lega pripovedovalca je tu resda temnopolti Woody Strode, znan iz Leonejevega westerna *Bilo je nekoč na divjem zahodu*, toda Strode je bil tudi integralni del Fordovih post-mejaških westernov (*Narednik Rutledge*, *Mož, ki je ubil Libertyja Valancea*) & post-mejaških Profesionalcev. *Posse* je potemtakem western, ki skuša speti linijo Ford-Leone, a ne le to: tej liniji priključí še Sama Peckinpaha (*Divja horda*) & Johna Sturgesa (*Sedem veličastnih*), dva mojstra akcijskih westernov.

Štirje črní — tihi, atletske, stoični vodja Mario Van Peebles, mali zaočaljeni Charles Lane, orjaški Tiny Lister jr. & gizdalinski Tone Loc — ter energični belec, Stephen Baldwin, dezertirajo iz vojaške enote, ki na Kubi bije ameriško-špansko vojno, za sabo pustijo izdajalskega komandanta Billyja Zanea, s sabo odnesejo kup zlata, v New Orleansu poberejo še šestega člana, Big Daddy Kanea, potem pa se zatečejo v malo mestece Freemansville, v katerem srečo črnske avtonomije motijo provokacije skorumpiranega šerifa Richarda Jordana & njegovih Ku-Klux-Klanovcev, ki skuša skozi to mesto spustiti železnico. Situacije so tipične za katerikoli Leonejev špageti western: tu je zlato, tu so skorumpirani mestni veljaki, ki skušajo obogateti s tem, da rančerja prisilijo v prodajo zemlje, tu je maščevanje za ubitega očeta (ubijejo ga seveda Mariu Van Peeblesu) ipd. A tu je tudi nemočno mesto, ki šesterico veličastnih najame za boj proti imperialistični armadi — podobno kot v Sturgesovih Sedmih veličastnih. In tu so še slow-motion baleti trupel, tako ljubi Samu Peckinpahu, pa tudi Billy Zane, zdaj lovec na glave, ki tako kot Robert Ryan v *Divji hordi* z distance sledi potezam svojih bivših tovarišev. Linija je potemtakem jasna: Ford-Sturges-Peckinpah-Leone.

In to je prava linija. Drži pa, da so bolj kot Leone tu v hvali politični špageti westerni,

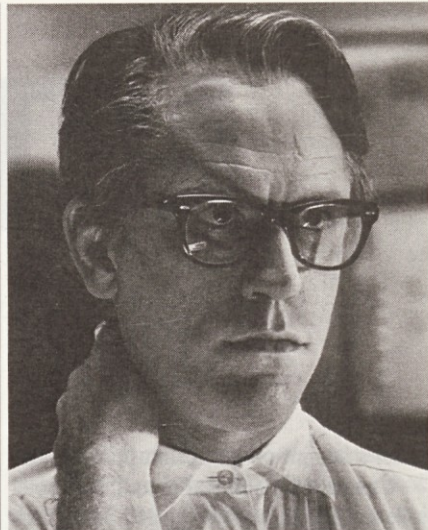


prav tisti westerni (recimo *A Bullet for the General*, *The Big Gundown*, *Kill and Pray*, *Face to Face*, *Il mercenario* ipd.), ki so v svojo spektakelsko, žanrsko naravo spumpali vse tedanje glavne politične topike, recimo, boj proti skorumpiranim kapitalistom, nemoč Tretjega sveta, sadizem imperialistične kolonizacije & nujnost revolucije (mnoge je napisal Franco Solinas, scenarist takih proti-imperialističnih klasik kot, denimo, *Bitka za Alžirijo & Queimada — otok v plamenih*). In *Posse* ni padel daleč od političnih špageti westernov. Tu je črnska tolpa — opozorilo, da so se na divjem zahodu igrali tudi črní. Film se odpre z ameriško-špansko vojno, pri čemer takoj opazimo, da so prav črní kot kanonfut pahnjeni v prve vrste — svarilo, da se od ameriško-španske vojne do vietnamske potem ni nič spremenilo (v vietnamiadah črnice tudi vedno zbašejo v prve bojne vrste). Črnska tolpa iz Kube dezertira v Ameriko — opozorilo, da je ameriška intervencija v tujini le slepa ulica. In tu je še Freemansville, utopično črnsko mesto — avtonomistični, separatistični krik črnskih hip-hop radikalov.

### IDEJE SO DRAG(O)CENE

Tudi filmi *In the Line of Fire* (Clint Eastwood lovi psihopatskega atentatorja), *Dave* (podobnika ameriškega predsednika postavijo za predsednika), *Manhattan Murder Mystery* (newyorški artisti se prelevijo v amaterske detektive) & *What's Love Got to Do with It* (biografija Tine Turner) ter celo *Searching for Bobby Fischer* (zgodba o Joshu Waitzkinu, novem Bobbyju Fischerju) zgledata tako, kot da so jih posneli s kamero, ne pa s svinčnikom.

Če naj povemo drugače, potem bi lahko rekli takole: pri h'woodskih filmih se zdi, da je imel nekdo sijajno idejo, štorijo, »sporočilo«, če hočete, potem pa si je rekel,



hej, tole moram posneti ne glede na vse, za vsako ceno, pri *auteurskih* filmih, ki so tekmovali na Mostri, pa se vsiljuje vtis, da jim je nekdo najprej podaril denar, recimo, kak Euroimage, tako da *auteurju* potem ni preostalo drugega, kot da si je rekel, hej, dali so mi denar, zato moram svetu nekaj sporočiti — ima kdo kako idejo? Toda to si je rekel v najboljšem primeru, v najslabšem primeru si je namreč očitno rekel le, hej, toliko denarja je za pisanje romana, klesanje kipa ali pa postavitev inštalacije preveč, zato bom raje posnel film. In ti filmi potem tudi zgledata tako, namreč — kot da so narejeni za ljudi, ki niso videli še nobenega filma. Problem je seveda v tem, da so vsi ljudje že videli kak film. Le kdo bi potem to zameril filmskim kritikom?

Filmi *De eso no se habla* (Bemberg), *Aqui na Terra* (Botelho), *La prossima volta il fuoco* (Carpi), *Kosh ba kosh* (Bahtijar Kudojnarov), *You Seng* (Clara Law), *Za zui zi* (Liu Miaomiao), *Dispara!* (Saura) ipd. zgledata tako, kot da so iz nekega drugega časa, recimo, izpred petnajstih, dvajsetih let, iz časov, ko sta zahodna filmska kritika & zahodni pogled simpatizirala s filmi, ki so sicer komaj stali skupaj, prihajali pa so iz dežel, ki so skušale s filmom povedati kaj več o svojem komunističnem suženjstvu, izkoriščanosti ali pa zatiranosti. To je bil čas, ko mediji še niso bili globalna zadeva, ko še ni bilo satelitov & videokorderjev, ko je še obstajal berlinski zid, ki je vzhod puščal v bedi, nerazvitosti & ujetništvu, ko je Afrika še zgleдалa kot eno veliko, nepismeno, kolonizirano pleme, ko je Azija še zgleдалa kot avtentična, naivna, primitivna skupnost, ko je Južna Amerika zgleдалa kot žrtev vojaških hunt & grizljivjskih diktatorjev ter ko je hotelo pol evropskih držav, predvsem kakopak tistih malih, čez noč postati junaški odgovor na krizo svetovne kinematografije.

To je bil čas, ko so bili filmi etnološki

medij, ko so antropocentričnemu Zahodu — na Japonskem se južnoameriški filmi niso namreč tedaj nič bolj gledali, kakor tudi ne afriški filmi v Južni Ameriki — predstavljali najbolj neposredni stik z drugimi, tujimi, daljnimi kulturami, družbami & plemeni. Film o tem, kako živi neko zavrženo & nepismeno afriško pleme, je tedaj lahko požel le simpatije zahodnega pogleda. Filmi, ki so prihajali iz za železne zaves, so bili simpatični, ker so kazali, kako tudi ljudje v komunističnih deželah govorijo, jejo & pijejo. To je bila kinematografija bede — in ker je prihajala iz dežel, ki so imele neznaten standard, se je vse, kar so pokazale, zdelo avtentično, iskreno, poetično. Simpatično. Pri teh filmih ni bilo pomembno to, kako so bili narejeni, ampak to, da so bili sploh narejeni, kar je šlo pa itak le z roko v roki z njihovo teologijo osvoboditve, ali z drugimi besedami, zahodni pogled tej kinematografiji ni zameril amaterskih, šlampastih & primitivnih prvin v njenem samoosvobajanju, v njenem poskusu, da bi pogled nase dekolonizirala — te kinematografije pač niso več pustile, da drugi snemajo filme o njihovih deželah, ampak so film vzele v svoje roke & kamero same obrnile proti sebi. Pravi užitek je bržčas tedaj nudil pogled na neandertalca, ki je vzel kamero v svoje roke.

Zdaj, mnogo let kasneje, ne potrebujemo več filmov, da bi kaj zvedeli o tem, kar se dogaja za bivšo železno zaveso, da bi pošpegali v običaje & šege afriških plemen ali pa da bi razumeli frustracije malih evropskih držav — še preden se sploh odpravijo na snemanje filma, o tem že prvo & zadnjo besedo reče televizija v vseh svojih pojavnih oblikah. Pa tudi vso nedolžnost, s katero bi se lahko avtomatično solidarizirali, so te daljnje, tuje dežele že zdavnaj izgubile. Zdaj pač vemo, da poglavarji afriških plemen že vladajo z računalniki, če pa vendarle še vedno sporočila pošiljajo prek tam-tama, potem to počnejo zato, ker je tam-tam sredi džungle ali pa stepe učinkovitejši od elektronike.

Zakaj omenjeni filmi zgledajo, kot da so iz nekega drugega časa?

— nekateri izmed njih že kar takoj v prvih prizorih priznajo svojo nemoč (recimo film **La prossima volta il fuoco** se začne s prizorom, v katerem nekaj povsem golih starejših žensk sredi gozda sedi za šivalnimi stroji — kakšno zvezo ima to z ostarelim moškim, ki šlata svojo hčerko, ve morda le Bog),

— nekateri izmed njih uporabijo zaplet, ki je v svoji anahroni posiljenosti kičast (v filmu **Dove siete? Io sono qui** se zaljubita dva gluha človeka, v filmu **Un'anima divisa** in due se varnostnik srednjih let zalju-

bi v mlado ciganko, v filmu **Kosh ba kosh** se ženska zaljubi v moškega, kateremu je bila prodana ipd.),

— nekateri izmed njih za artizem skrijejo banalne, že tisočkrat videne & povsem izčrpane obrazce, ki so med tem že celo postali material TV filmov (v filmu **Dispara!** se cirkusantka križarsko, v resnici povsem vigilantsko maščuje trem moškim, ki so jo posilili),

— nekateri izmed njih skušajo morbidnost prodati kot dosežek (v filmu **Aqui na Terra** začne moški srednjih let fizično, organsko razpadati, ko mu umre oče),

— nekateri izmed njih pa so kitajski, kar pomeni, da nam na široko popisujejo bodisi svojo preteklost, iz katere skušajo narediti fu-špageti spektakel (film **You Seng** se dogaja l. 626, pred nami pa je zgodba o dveh bratih, ki pretendirata na prestol) ali pa kmečko podeželje, kjer seveda še niso slišali za našo skrb (v filmu **Za zui zi** se vse vrti okrog malega vaškega genija, težav s traktorjem & kontroverznega abortiranja).

#### JULIETTE BINOCHÉ JE ZOMBI

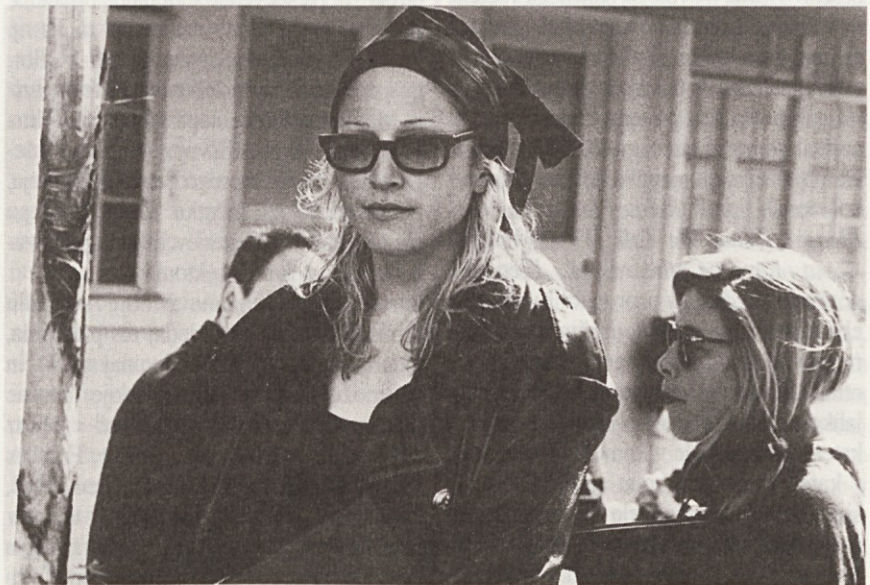
Krzysztof Kieslowski, sicer so-dobitnik letošnjega Zlatega leva, je s prvim delom trilogije **Tri barve — modra**, sicer spet rahlo naivni himni panevropski integraciji (v mnogočem spominja na Szabovo **Srečanje z Venero**, saj spet nekdo skomponira *Concerto pour l'Europe*), če ne drugega, vsaj razkril, zakaj je bila Juliette Binoche v **Sramoti** tak zombi, navsezadnje, v filmu **Tri barve — modra** zgleda tako, kot da je pravkar stopila iz **Sramote**: na začetku filma se namreč avto, v katerem so ona, njen mož, sicer sloviti komponist, & njuna hči (ime ji je Anna, tako kot njej v **Sramoti**), zaleti v drevo (v edino, ki stoji ob cesti), nesrečo pa preživi le ona, zato ne preseneča, da potem zaživi

odmaknjeno, distancirano, anonimno, neodvisno življenje, resda spet rahlo parazit-sko, saj nekemu žurnalistu namerno daje vtis, da je pravi auteur moževih skladb prav ona, lahko-me-vzameš-ne-moreš-me-pa-imeš femme.

Rolf de Heer, sicer avstralski režiser (**Incident at Raven's Gate, Dingo**), je vsekakor presenetil s svojim filmom **Bad Boy Bubby**, menda prvim filmom, ki so ga posneli v binauralni zvočni tehniki: glavni igralec, Nick Hope, je imel v lasulji ves čas dva miniaturna mikrofona-oddajnika, tako da je bil vsak prizor organsko posnet v stereo tehniki s perspektive glavnega junaka, kar je vsekakor zelo funkcionalno, če pomislimo, da Hope igra grdega Bubbyja, nekakega novodobnega Kasparja Hauserja, človeka, ki še ni videl sveta (uporabili so tudi dva direktorja fotografije — prvi je posnel vse tisto, kar Bubby gleda že celo življenje, drugi vse tisto, kar Bubby povdoru v svet vidi prvič v življenju ipd., vsega skupaj pa so uporabili 31 direktorjev fotografije). Pa tudi svet še ni videl njega. Šele ko celofanira svojo mamo, ki ima z njim redne spolne odnose, očeta, ki mu po mnogih letih spet spelje mamo, & mačko, na katero ga presenetljivo veže zgolj platon-ska ljubezen, se mu odprejo vrata v svet. Kmalu postane rocker, na koncu pa se poroči ter s svojima dvema otročkoma & ženkico skaklja okrog nedeljskega vrtnega ražnja. In nikar ne mislite, da ga potem kdo preganja zaradi dvojnega umora. Tudi serijski morilec ne postane. Mislite, da je kdaj videl kak film? Ne, ni ga videl. Nikoli. Bubby je človek, ki ne »spregleda«, Winona Ryder 100 let kasneje.

#### KULTNI FILM NAREDI PUBLIKA

Tom Robbins je bil v sedemdesetih tako razvpit & kulten pisatelj, da se njegovih ro-



**Kačje oči (Snake Eyes)**  
režija Abel Ferrara

manov tipa *Another Roadside Attraction* ali pa *Even Cowgirls Get the Blues* ni upal dotakniti noben režiser, v resnici se mnogi njegovih romanov niso niti upali prebrati do konca, da ne bi bil izziv vendarle prevelik ali pa poguben, celo Thomas Pynchon, ki ni bil režiser & je s filmom koketiral le po naključju, je roman *Even Cowgirls Get the Blues* bral zelo, zelo počasi. Tudi za Gusa Van Santa bi bilo bolje, če romana *Even Cowgirls Get the Blues* ne bi prebral do konca. V najboljšem primeru lahko namreč Van Sant upa, da bo tudi njegov film *Even Cowgirls Get the Blues* postal kulturn — vsi ostali primeri & vsa ostala upanja so pogubna, tako rekoč nična. In morda je Van Sant res hotel posneti kulturni film, problem je seveda le v tem, da ne moreš reči, hej, zdajle bom pa posnel en kulturni film. Kulturni film naredi publika, vedno ista, ki ga gleda znova & znova. Kakšno publiko pa potrebujete za film *Even Cowgirls Get the Blues*? Kdo je v resnici ciljni gledalec tega filma? Getoizirani hipij, ki je homoseksualec, anarhist, upornik & ki čuti s feministkami. Vidite, upanja je res malo. *Even Cowgirls Get the Blues* je sicer film o mladenki z nadnaravno dolgimi prsti, ki so dobri le za dve stvari — za masturbiranje & za štopanje. Seks & potovanje, dve glavni mladostniški vrednoti s konca šestdesetih & začetka sedemdesetih, punca tako dobi brez pretiranega truda, tako rekoč zastonj. Tudi sam film zgleda tako, če seveda odštejemo, da je Van Sant intervjuje v Benetkah dajal kar v postelji.

### PROLETARIAT JE DOLGOCASEN

Pri Robertu Altmanu niste imeli nikoli občutka, da kadre jemlje s svojega bančnega računa, toda svoj zadnji film *Short Cuts* je posnel po novelah Raymonda Carverja, ki je vedno ustvarjal vtis, kot da vsako besedo vzame s svojega bančnega računa. In vedno je pisal le novele, kratke stvari — ni imel časa, da bi pisal romane, moral je preživljati ženo & tri otroke. Slava & denar sta itak prišla šele po tem, ko je novele že napisal — ko so otroci zrasli & žena odšla. Ne preseneča, da njegove novele, zbrane v kolekcijah tipa *Will You Please Be Quiet, Please?*, *What We Talk When We Talk About Love*, *Cathedral & Elephant*, govorijo predvsem o propadlih zakonih, ekonomskem kolapsu družinskega proračuna & družinskih tragedijah, recimo, o otroku, ki ga povozi avtomobil, celo sami lahko potem izberete — hočete verzijo, v kateri otrok pade le v komo, ali pa verzijo, v kateri otrok na koncu umre. Carver je sicer nekoč za Michaela Cimina napisal dva scenarija, prvega o Dostojevskem, drugega pa o problematičnih najstnikih, to-

da malokdo je verjel, da bo kdaj kdo upal v isti film zbasati serijo njegovih novel — in pri tem odnesel celo kožo. Altman je to storil & si Zlatega leva razdelil z onim poljskim optimističnim fatalistom.

Altman je s filmom *Short Cuts* opozoril predvsem, zakaj so zgodbe o proletariatu ali pa nižjem srednjem razredu postale dolgočasne — na istem kraju jih moraš zbrati kakih 10, da sploh dobiš film. V samem filmu so namreč uporabljene novele *Jerry and Molly and Sam*, *Will You Please Be Quiet, Please?*, *Collectors*, *Neighbors*, *A Small Good Thing*, *So Much Water So Close to Home*, *They're Not Your Husband*, *Vitamins & Tell the Women We're Going* ter poema *Lemonade*, ki so s pacifiškega severo-zahoda resda premaknjene v predmestni Los Angeles, toda 22 medsebojno naključno prepletenih glavnih likov daje vtis, kot da so tudi fiksna, institucionalna, ritualna razmerja le še naključna. Tu je zakonski par, Bruce Davison & Andie MacDowell, čigar sina povozi obupana natakarka, Lily Tomlin, poročena s Tomom Waitom, zapitim šoferjem. Za otroka, ki je ostal v komi, skrbi doktor Matthew Modine, ki še vedno sumi, da je njegova soproga, slikarka Julianne Moore, pred leti prešustvovala, zakonca pa na nekem koncertu, na katerem muzicira tudi Lori Singer, hči lokalne klubske pevke balad Annie Ross, spoznata zakonski par Fred Ward/Anne Archer, katerega boljša polovica se preživlja kot klovn na otroških zabavah, slabša polovica pa s prijateljskima Buckom Henryjem & Hueyjem Lewisom najraje zahaja na ribolov — raje le v restavraciji dražijo Lily Tomlin. V nočni klub, v katerem prepeva Annie Ross, redno zahajata čistilec bazenov Chris Penn & njegova soproga, ki nudi telefonske seksualne usluge kar od doma, tako rekoč medtem, ko hrani svoje otroke, tu pa sta vedno tudi njuna prijateljca, Robert Downey, jr., ekspert za make-up efekte, & njegova soproga Lili Taylor, gospodinja. Slikarki Juliannne Moore pozira Madeleine Stowe, soproga policajca Tima Robbinsa, ki prešustvuje s Frances McDormand, bivšo soprogo Petra Gallagherja, pilota, ki je na začetku filma iz enega izmed petih helikopterjev Los Angeles zasul s prahom proti insektom.

Otrok umre. Julianne Moore svojemu možu prizna, da ga je tedaj res prevarala, toda ljubimec je ejakuliral zunaj nje — in ko možu to pripoveduje, svoje sramne dlačice neženerirano moli kameri v obraz (slečejo se še Madeleine Stowe, Frances McDormand & Lori Singer). Fred Ward, Buck Henry & Huey Lewis, ki s tičem v roki urinira proti kameri, v reki najdejo žensko truplo, toda po daljšem premisleku

ga pustijo kar tam, česar vsaj Anne Archer svojemu možu ne odpusti, medtem ko si v kadi izpira spermo. Lori Singer naredi samomor. Peter Gallagher svoji bivši ženi razžaga stanovanje. Lily Tomlin nikoli ne zve, da je otroka povozila do smrti. Chris Penn na pikniku razbije glavo neki ženski. Takoj zatem Los Angeles strese orjaški potres. Ljudje pri Altmanu niso kot morski kiti, ki v slutnji velikih naravnih katastrof delajo kolektivne samomare, prej narobe, ljudje pri Altmanu kolektiva ne morejo več formirati, z eno besedo, ker ne najdejo več poti do »središča« (političnega, socialnega ipd.), njihova »cela« življenja sploh niso več zanimiva, še huje, najbolj dramatični so prav v trenutkih svoje največje banalnosti, recimo, ko ženske svojim partnerjem razlagajo, da so jih prevarale, pri tem pa sramne dlačice naslanjajo na kamero, kot da je pred nami drama, ki jo lahko prenese le popolni minimalizem (v oblačenju ipd.).

### TISOC IN EV ORGAZEM

Julianne Moore ni zadnja, ki je svojemu partnerju priznala prešuštvo. Abel Ferrara je v filmu *Kačje oči* (*Snake Eyes*) poskrbel, da mora Harvey Keitel, tokrat ugledni, a povsem degenerirani hollywoodski režiser, svoji soprogi na koncu predložiti zelo, zelo, zelo dolg spisek. In Keitel, tokrat v nekakem nadaljevanju svoje vloge iz Ferrarinoga filma *Bad Lieutenant*, ima prednost pred Julianne Moore: Julianne Moore je svojega moža očitno prevarala le enkrat, zato mu mora tisti koitus opisati detajlno, kot da ga doživlja še enkrat, z užitkom potemtakem, pri čemer najde celo olajševalno okoliščino (ni ejakuliral vanjo), toda si predstavljate, da bi moral Harvey Keitel svoji ženi — mimogrede, igra jo žena Abela Ferrare — detajlno opisati vseh 100, 200 ali pa 1000 orgazmov z drugimi ženskami & da bi pri tem še poudaril, da pri kakih sedmih ni ejakuliral v žensko, ampak zunaj nje? Kako bi to zgedalo? Kot Šeherezada, le da bi štorije pripovedoval moški? Kaj bi se navsezadnje sploh zgodilo s človekom, ki bi v eni potezi podoživel 1000 orgazmov? In mojstrstvo Abela Ferrare je prav v tem, da ta finalni prizor posname prav tako, z drugimi besedami, finalni prizor, v katerem Harvey Keitel ženi razkrije svojo prešušno kariero, zgleda kot človek, ki hkrati doživi 1000 orgazmov. In moški, ki hkrati doživi 1000 orgazmov, reče ženski, ki ni doživela nobenega, »I'm sorry«. Toda film je narejen tako, da niti za trenutek ne podvomimo, da jo ljubi. Potem lev zaspi. Prišla je 1001. noč.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

**N**eki nemški novinar, ki ga je očitno spravil v obup estetizirani dolgčas Bertolucci-jevega **Malega Bude**, je zlobno zapisal, da so slavnostni uvodni filmi Berlinale zvečine tako ali tako polomije, zato pravzaprav ni nič čudnega, če so vedno prikazani zunaj konkurence. V resnici **Mali Buda**, ki je odprl letošnji Berlin, ni ravno najboljši primer otvoritvenega festivalskega filma, še zlasti pa ne primer, ki bi ga kazalo kar posloševati.

#### BERLINALE ODPIRA ZMAGOVALEC

V zadnjih desetih letih so namreč Berlinale odpirali tudi takšni filmi, kot so **Ples Ettorea Scole**, **Ginger in Fred** Federica Fellinija ali **Nevarna razmerja** Stephena Frearsa. Če bi se ti filmi potegovali za festivalske nagrade, bi jih žirija bržčas le stežka prezrla. Razlog za to, da otvoritveni filmi praviloma nastopajo zunaj konkurence, je pač v tem, da se festivalska slavnost kratko malo ne more začeti kar z neusmiljenim bojem za nagrade. Za bleščeč uvod je zatorej treba poiskati primerno spektakularen film dovolj znamenitega avtorja, ki mu festivalske nagrade niso več potrebne, še bolje pa je, če se sploh ne more potegovati za nagrade, ker ne zadovoljuje zadevnih propozicij (prikazovanje filma zunaj matične dežele že pred nastopom na festivalu ipd.). Drugače povedano, otvoritvenim filmom gre posebna pozornost ravno zato, ker na neki način kršijo festivalska pravila, saj so — spričo slovitih imen svojih avtorjev in izdatne medijske promocije — že vnaprej nekakšni »zmagovalci«, in to brez konkurence. Zato tudi ni težko razumeti razočaranja spričo izdelka, kakršen je **Mali Buda**, ki formalno sicer ustreza vsem kriterijem otvoritvenega filma, dejansko pa je vse prej kot »zmagovalec«. Prav ta primer opozarja, da je izbira otvoritvenega filma kljub vsemu tvegan posel.

#### FESTIVALI SO ORJASKE PREMIERE

Tu pa se seveda odpira problem velikih filmskih festivalov, ki skušajo biti obenem »slavnostne igre« (*Festspiele*) in prvi prikazovalci izbranih filmov, kar je po navadi težko uskladiti. Kot »slavnostne igre« si prizadevajo pridobiti čim bolj slavna režiserska imena, kot premieri prikazovalci pa morajo poskrbeti za zadostno število svežih filmov. Od tod dvojna narava tekmovalnih festivalskih programov, ki na eni strani ponujajo dela uveljavljenih cineastov (mnogokrat so znamenita imena režiserjev edina kvaliteta teh filmov), na drugi strani pa dokaj neizenačen izbor bolj ali manj ne-

# BERLINALE

znanih avtorjev z vseh koncev sveta. A problem ni le v tem, da festivalska ponudba vključuje tudi dela tako povprečnih kvalitete, da bi zunaj festivalskega programa komajda zbudila kakšno pozornost, marveč tudi v tem, da najboljši prikazani filmi nimajo skoraj nikakršne specifične festivalske teže, saj se, denimo, v Berlinu pogostokrat dogaja, da jih že dan po festival-ski projekciji vključijo v redne kinematografske sporede. Še več, letošnji berlinski zmagovalec **V imenu očeta**, je skoraj v istem trenutku, ko je doživel festivalsko slavo, že začel krožiti celo po slovenskih kinih. Vse torej kaže, da so postali veliki festivali zgolj orjaški premierni kinematografi, vse drugo, kar ponujajo, pa je le nekakšno mašilo v prizadevanju, da bi s kvantiteto ohranili videz veličine.

#### TVEGANJE JE SOL USPEHA

In vendar zadeva ni tako črna. Kje drugje kot na festivalu, natančneje, kje drugje kot na Berlinale, bi sicer lahko v okviru enega in istega programa videli dva tako različna filma, kot sta **Skrite strani** Aleksandra Sokurova in **Carlitov način** Briana de Palme — hermetično črno-belo poemo, ki sistematično ubija vsakršno akcijo, celo vsakršno gibanje, in dinamično gangsteri-ado, ki temelji na ubijalski akciji. Draž velikega festivala je ravno v tem, da ima svoje »skrite strani« in obenem ohranja naklonjen odnos do spektakla, da brez usmiljenja razkrije, kaj v izbranem trenutku ponuja svetovna kinematografija (praviloma peščico dobrih filmov in velik kup otrob), hkrati pa vsem programskim tegobam navkljub goji kult filma. Vse skupaj pa mora biti vendarle začinjeno s tveganjem, zakaj prav tveganje je, kot dobro vemo, sol vsakega filmskega festivala, ki hoče biti »velik«.

Berlinu bi — nemški pedantnosti in zanesljivosti navkljub — le težko očitali, da si ne upa tvegati; prav narobe, s svojo izbiro in izborom je pogostokrat drzen in celo predrzen. In tako mu tudi v najbolj sušnih letih uspeva, da v osrednjem tekmovalnem sporedu ponudi vsaj kakega pol ducata nadpovprečnih filmov (in seveda najmanj toliko popolnih strelcev v prazno, če tistih »vmes« sploh ne omenjamo).

Drznosti selektorjev se moramo zahvaliti tudi za nemara najbolj nenavaden film letošnjega Berlina, za **Skrite strani** ruskega režiserja Aleksandra Sokurova (rusko-nemška koprodukcija), ki je bil sicer prikazan zunaj konkurence, toda kljub vsemu v osrednjem programu, se pravi v okviru ponudbe, ki nikakor ni namenjena zgolj cinefilom. Pa vendar je to predvsem film za cinefile, pravzaprav za tisto vrsto najbolj zagrizenih cinefilov, ki jih v kinodvorane nenehoma žene upanje, da bodo naposled videli kaj novega, drugačnega, izjemnega.

#### STIMMING JE BOG

Sokurov jih gotovo ni razočaral, zakaj njegove črno-bele podobe, v katerih je le tu in tam mogoče zaslutiti nekaj barvnih odtenkov, imajo kaj malo opraviti s konvencionalno filmsko pripovedjo. Kar veže te podobe skupaj, je zgolj nekakšna mračna atmosfera človeške osamljenosti, odrinjenosti, zatrtosti in brezupa. Celo napoved, da je film posnet »po motivih ruske proze devetnajstega stoletja«, potemtako nekolikanj zavaja, zakaj Sokurov skuša s svojimi osenčenimi slikami zajeti predvsem »ozračje«, atmosfero, depresivno vzdušje te literature, prelito v podobe in posredovano s skrajnje reduciranimi sredstvi filmske govornice. Prav zato, ker v resnici ne upodablja motivov, ampak ponuja zgolj specifično avtorsko interpretacijo duha ruske proze prejšnjega stoletja, docela ločenega od njenih pripovednih vzorcev, je film radikalno neliteraren, domala brez dialogov, dogajanja in kakršne koli razvidne naracije. Celo njegov Junak (tako poimenovan v špici filma) je docela neopredeljiva, temačna, molčeča figura, tihi spremljevalec mračnih podob iz brezčasnega »podtalja« urbane pustinje. In v teh podobah je svet brezupno stisnjen in domala klavstrofobično zaprt vase: mesto je videti kot hiša, hiša kot zapor, soba kot jetniška celica. Kamera se leno sprehaja po sivih fasadah in temačnih prehodih, sledi brezciljnemu nočnemu tavanju svojega Junaka, tu in tam ujame sled živega dogajanja, uličnega pretepa ali prepira, nato pa spet zdrsne v mrak. V zvoku prevladuje kapljanje, curljanje in klokotanje vode, vmes pa se oglašajo Mahlerjeve *Pesmi za umrle otro-*



ke. Si je sploh mogoče zamisliti bolj dolgočasen, puščoben, mračen in brezupen film? A izjemnost Sokurova je prav v tem, da te kljub vsemu pritegne, zakaj s svojim doslednim cineastičnim minimalizmom doseže ravno tisto, kar manjka mnogim veliko bolj spektakularnim filmom. Naj se nam še tako upira govoriti o tako neoprijemljivi zadevi, kot je »atmosfera«, »ozračje« ali »vzdušje«, torej o nečem, kar je mogoče zgolj občutiti, a še to le v živo in na skrajnje subjektivni ravni, je treba priznati, da je Sokurovu uspelo ujeti to neulovljivo in ga predstaviti kot glavni »predmet« filmske pripovedi. **Skrite strani** zatorej nemara res niso film v konvencionalnem pomenu besede, prej bi lahko govorili o filmu-projektu, vendar pa nedvomno prinašajo tisto, kar obljublja v naslovu, s tem pa odpirajo magiji gibljivih sličic nova, doslej skrita vrata.

### ZLO ZMAGUJE

Ne glede na to pa je Sokurov v kontekstu festivalskega programa deloval skorajda neznosno, saj je na koncentriran način zajel vse tisto, kar so si drugi filmi lepo razdelili. Še več, neimenovano in nedefinirano zlo, zaobseženo zgolj v mračni atmosferi njegovega filma, je drugod dobilo konkretnije oblike in imena: aids (**Philadelphia**), rak (**Senčne pokrajine**), terorizem in državni teror (**V imenu očeta**), nasilje socialne države (**Pikapolonica**) itn. S tem je vse skupaj postalo znosnejše, filmi pa seveda bolj gledljivi. Najbolj dosledno in obenem na filmsko dovolj izviren način sta se svojih tem lotila Ken Loach (**Pikapolonica**) in Jim Sheridan (**V imenu očeta**), zato ni čudno, če se njunima filmoma ni mogla upreti niti festivalska žirija.

Še najpreprosteje bi bilo reči, da je film **V imenu očeta** (*In the Name of the Father*) neprizanesljiva obsodba dvoičnosti pravne države, in to tiste njene enačice, ki jo uteleša vzorni britanski sistem. Neprizanesljivost obsodbe je premosorazmerna z neizprosnostjo sistema, ki dosledno vztraja celo pri svojih napakah, pri izsiljenih priznanjih in z njimi povezanih sodnih zmotah, skratka pri stališču, da »drobne« krivice ne morejo in ne smejo ogroziti celostne podobe pravičnega sistema. Tu pa se vsakršna simetrija neha, ne le zato, ker Sheridanovemu filmu ni mogoče očitati kakšnih opaznejših napak, marveč predvsem zato, ker namesto deklarativne obsodbe uprizarja dramo nedolžnih žrtev državnega terorja, predvsem dramo očeta in sina, ki ju šele krivična kazen prisili, da končno razčistita medsebojne odnose. Na eni ravni imamo potemtakem odnos med vsemogočno državo in njenim nemočnim

podanikom, na drugi klasično konfliktno razmerje med očetom in sinom, oboje pa preči IRA, ki skuša s terorizmom spodnesti utečeni red in porušiti ustaljena razmerja. Najzanimivejši je zatorej trenutek, ko se mlademu Gerryju in njegovemu očetu Giuseppeju (kljub italijanskemu imenu stoodstotnemu Ircu) v zaporu pridruži irski terorist Joe, eden od šefov IRE in pravi krivec bombnih atentatov, zaradi katerih po nedolžnem sedita prva dva. Joe s svojo avtoriteto v hipu vzpostavi »red« v zaporu, saj da sojetnikom jasno in odločno vedeti, kdo je glavni in tako rekoč nedotakljiv, obenem pa spodnese komaj za silo vzpostavljeni odnos med očetom in sinom, saj skuša za vsako ceno zasesti mesto očeta in Gerryja na hitro predelati v terorista. Država (policija), ki dobro ve, da je Gerry nedolžen, mu torej pošlje v zapor pravega krivca, da bi ga pridobil za IRO, s čimer bi državi pomagal iz zagate, zakaj kot prepričani pristaš IRE Gerry pač ne bi mogel več veljati za nedolžnega. Perverzen poskus, ki sicer spodleti zaradi Joejeve pritirane nadutosti in nasilnosti, vendar pa razkriva, da je IRA za državo še kako uporabna. In ena temeljnih kvalitiet Sheridanovega filma je ravno v tem, da nenehoma opozarja na to perverzno logiko in z njo povezano nasilnost tako imenovane pravne države. Navsezadnje, ko Gerry s pomočjo prizadevne odvetnice naposled »zmaga«, je za njim že petnajst let ječe. Je potemtakem sploh še lahko nedolžen?

### PRAVE VREDNOTE SO PREPOVEDANE

O nekoliko drugačnem »zaporu«, ki nima nič opraviti s pravno državo, zato pa toliko več z ideologijo, govori kubanski (uradno: kubansko-mehiško-španski) film **Jagoda in čokolada** (*Fresa y chocolate*) režiserjev Tomasa Gutierrez Alee in Juana Carlosa Tabia. Prizorišče je otok Kuba, država-zapor, ki trmasto drži na vejatih milijone, vendar se filmska zgodba zadovolji le s tremi osebami, povrh vsega pa je — splošnim razmeram na otoku navkljub — še zabavna. Vse skupaj se začne, ko se lepega dne srečata študent sociologije David, sicer naiven in ortodoksen zagovornik revolucije, skratka nekakšen kubanski »komsomolec«, in njegovo v nebo vpijoče nasprotje — izobraženi, kulturni in celo blago religiozni homoseksualec Diego, ki govori o tako imenovani revoluciji zgolj s sarkazmom. Srečanje, ki sprva prav malo obeta, saj se zdi, da prefinjeni Diego s svojo zgovornostjo in neskrto homoseksualnostjo zaprepadenega Davida v najboljšem primeru odbija, če mu že ni kar zoprn, sčasoma prerase v pravo prijateljsko vez. Pozneje se v igro vključi še temperamentna

in občasno depresivna Diegova sosedica Nancy, ki pa se pojavi le zato, da zapelje Davida in potrdi njegovo trdno heteroseksualno usmerjenost. Ta dokaz nikakor ni brez pomena, kajti prijateljski odnosi med mladeničema potekajo prav na liniji homoseksualnost — heteroseksualnost, pri čemer homoseksualnost označuje kulturnost, tenkočutnost, altruizem, historizem ipd., heteroseksualnost pa slepo ideološko pravovernost, nerazgledanost, nekulturnost itn. A zadeva vendarle ni črno-bela, kajti homoseksualnost je v resnici nekakšna metafora za marginalnost, izrinjenost in obenem pristnost, za tisto pravo kulturo in zgodovino Kube, ki je izrinjena iz ideološko sprane zavesti, skratka — za vse prepovedano, a dragoceno. In ko ideološko indoktrinirani heteroseksualec končno le dojamе prijatelja, ki se je namenil emigrirati, in mu pade v objem, postane jasno: naposled je spregledal in spoznal, da so prave vrednote prepovedane in da so ravno zato prave. Potlačena zgodovina in kultura sta vsemu navkljub zmagali, za Kubo je potemtakem vendarle še upanje.

### DOMOVINA JE PAST

Kubanski film se z emigracijo konča, disto ne v brezupu, film Krzysztofa Kieslowskega **Belo iz niza Tri barve** (*Trzy kolory: Biały*) pa se z njo začne. Nesrečni frizer Karol je namreč poljski emigrant; v domovini je spoznal svojo francosko ženo in jo neustavljivo zapeljal, po junji preselitvi v Francijo pa je postal impotenten in Dominique se je zato ločila od njega. Karolu, ki je ostal brez fیکا v žepu, ne preostane drugega, kot da se s pomočjo prijatelja v kovček pretihotapi nazaj na Poljsko. Ob prihodu kovček na letališču ukradejo, nato pa Karla še neusmiljeno pretepejo, kljub temu pa ves potolčen, pretepen in premražen sredi zapuščene zasnene pokrajine radostno vzklikne: Končno spet doma! Ali v prostem prevodu: Končno spet potenten! Zdaj je treba na Poljsko zvabiti le še Dominique. Karol se loti sumljivih poslov in čez noč obogati, nato pa inscenira svojo smrt. Na pogreb pride seveda tudi Dominique, ki ji je v oporoki zapustil svoje bogastvo. Čeprav uradno mrtev, ji dokaže, da je v postelji še kako živ. Naposled jo s prirejenimi dokumenti o njenem prihodu (žig kaže, da je prišla štiriindvajset ur prej, kot je v resnici pripotovala) spravi v zapor, saj jo kot glavno dedinjo osumijo, da ga je umorila. Maščevanje je popolno, tako popolno, da je že kar nesmiselno. Absurd in ironija, s katerima nam v tem filmu postreže Kieslowski, izzvenita v dokaj mračnih tonih. Pri tem ne gre le za prozorno poigravanje z

dvojicama domovina-potentnost in tujina-impotentnost, ampak nemara predvsem za to, da je potentnost v povezavi z domovino, če gre za dežele postsocializma, mnogokrat izrazito avtodestruktivna. In prav to je past, v katero se je ujel junak filma *Belo*.

### DE PALMA JE AUTEUR

Ko smo že pri pasteh, ni mogoče spregledati filma *Carlitov način* (*Carlito's Way*) Briana de Palme, s katerim se je ta po daljšem času spet vrnil med žive. Past, v katero se ujame portoriški gangster Carlito Brigante, je namreč stara kot kriminalno podzemlje samo. Čeprav po petih letih zapora prepričuje samega sebe, da mora začeti na novo, »pošteno« in docela drugače, je tako narcisoidno navezan na svojo nekdanjo slavo, da se pusti v njenem imenu zvaliti v najbolj sumljive posle. Temu se pridružuje še tradicionalna moralna obveznost gangsterske družbe, ki mu narekuje, da mora »poravnati dolg« do prijatelja. A njegov prijatelj, advokat Kleinfeld, se je v teh petih letih, ko je bil Carlito za zapahi, zapletel v nadvse sumljive posle z mafijo in se naposled znašel v na moč kočljivem položaju. Res se je zavzel tudi za Carlita in ga predčasno spravil na prostost, vendar očitno le zato, ker ga potrebuje. In prav v tem je past. Carlito skuša prijatelju pomagati iz zagate, toda ta je v resnici že zdavnaj odpisan in počne vedno večje neumnosti, v

katero zapleta tudi Carlita. Kakšen bo njegov konec, lahko že slutimo, vendar nas De Palma preseneti z bravurozno izpeljanimi akcijami, presenetljivimi obrati in bliskovitimi preskoki. Kamera se giblje kot v njegovih najboljših časih, način, kako obvladuje prostor, je na trenutke prav fascinanten, ritem zasledovanj in obračunov pa je ubijalski. Dodajmo k temu vedno odličnega Ala Pacina — in vsaka nadaljnja beseda je odveč. Pač, najlepše čaka gledalca na koncu, kajti petnajstminutni končni obračun na newyorški železniški postaji je brez dvoma antologijski.

### OSVOBODITELJI SO PREKLETI

De Palma se je torej »vrnil«, ampak to velja nemara še bolj za skoraj osemdesetletnega Maria Monicellija, zakaj njegova vagabundska komedija *Dragi prekleti prijatelji* (*Cari fottutissimi amici*) je eksplozivna zmes mladostne energije, obešenjaškega humorja in strupene ironije. Ta duhoviti *road movie* o skupini diletantskih »boksarjev«, ki se avgusta 1944 v osvobojenih Firencah zberejo okrog nekdanjega profesionalca, potem pa z razmajanim tovrnjakom odpravijo na turnejo po okoliških zaselkih, da bi s cirkusantskimi nastopi v času vsesplošnega pomanjkanja zaslužili nekaj denarja ali vsaj hrane za preživetje, ni nič drugega kot Brancalonova vojska v drugem času in z drugimi sredstvi.

Morda res ne zmore toliko črnega humorja oziroma grotesknosti, zato pa ne manjka pristnega burkaštva, akcije v slogu slapstick komedije, zabavnih zapletov in tragikomičnih preobratov. »Dragi prekleti prijatelji« so seveda osvoboditelji, Britanci in zlasti Američani, s katerimi imajo Monicellijevi junaki tudi največ opraviti in od katerih pravzaprav največ iztržijo, vendar le navidez, zakaj od vsega skupaj jim na koncu ne ostane nič. Pravzaprav manj kot nič, zakaj »ekspedicija« se po vseh mogočih in nemogočih zapletih neslavno konča, njeni udeleženci se znajdejo tam, kjer so začeli, le da so še revnejši kot prej, saj so ostali celo brez starega tovornjaka in skromnega začetnega kapitala, najhuje pa je, da jih je povsem zapustila borbena moralna. Skratka, film se konča — prava ironija — v domala neorealističnem slogu, s popolno deziluzijo, brez najmanjšega upanja, da bi bilo mogoče po bližnjici ubežati kruti realnosti.

### TISOČ IN EVA SOLZA

In že smo pri *Senčnih pokrajinah* (*Shadowlands*) Richarda Attenborougha, pri ljubezenski zgodbi, ki jo kruta realnost spremeni v tragedijo. Pravzaprav je scenaristu, režiserju in osrednjima akterjema uspelo tako rekoč nemogoče — iz preproste zgodbe, ki bi se v manj večjih rokah zanesljivo prelevila v ceneno ganljivko, so razvili prepričljivo pripoved, film velikih emocij, ki sicer govori o večnih temah, kot so ljubezen, bolečina, bolezen in smrt, vendar se pri tem v največji možni meri izogne patosu in znanim klišejem. Prepričljivost te ljubezenske drame je potemtakem plod uspešne »nadgradnje«, dobrih dialogov in spretno režije, predvsem pa sijajnih igralških sposobnosti Anthonyja Hopkinsa in prodomega prispevka Debre Winger. Hopkins je še enkrat dokazal, da zna s svojo nesentimentalno in čustveno ravno prav zadržano igro doseči izjemne učinke ter rešiti tudi najbolj kočljive situacije, Debra Winger pa je nazorno pokazala, da je mogoče prepričljiv vtis neposrednosti doseči le s strogo kontroliranimi sredstvi. Če je torej v tej filmski zgodbi o pozni ljubezni med oxfordskim profesorjem in ameriško pisateljico, ki jo prekine neusmiljena bolezen, kaj res velikega, je to prav gotovo prispevek obeh glavnih igralcev, še posebej seveda Hopkinsova vloga — brez tega bi utegnila biti vsa reč precej manj privlačna. Vsekakor pa gre za lepo tekočo, gledljiv in dovolj sugestivno film, ki bo zagotovo namočil veliko robčkov.



BOJAN KAVCIC

# OSTANKI DNEVA

## THE REMAINS OF THE DAY

James Ivory

James Ivory je sicer Američan, ki pa je svoje najslavnejše filme posnel v tipičnem angleškem miljeju in s tipičnimi angleškimi igralci. Bolj kot to, da je znal viktorijansko okolje na platno v zadnjem času najbolje prenesti Američan, je (vsaj mene) preseščalo dejstvo, da se je Ivory tako oklepal tradicionalnih in zapetih aristokratskih likov, ki so vedno krojili usodo malce manj profiliranih karakterjev. V **Sobi z razgledom** so bili to zadržani starši, v **Mauriceu** rigidna šolska uprava s starši vred, v **Howardovem kotu** pa enako nepopustljivi gospodar.

Vedno smo se spraševali, kaj dela Ivoryjeve filme vedno tako sveže, pa čeprav so vsi skorajda isti. **The Remains of the day** je verjetno prvi, ki se je vsaj malce distanciral od »viktorijanskih« del, morda tudi zato, ker za podlago ni služila novela E. M. Forsterja, temveč roman japonskega pisca Kazua Ishigura. Da ne bo pomote, filmu angleška tradicija spet gleda iz ušes in fotografija je spet enako očarljiva. Ključ k drugačnosti je v liku butlerja, ki ga upodablja Anthony Hopkins. Skoraj isti je kot vsi butlerji, v delo in gospodarja je zagledan do te mere, da ne registrira ljubezenskih ponudb gospodične Kenton (Emma Thompson). Zdi se, da je Ivory prvič tako karikiriral lik glavnega junaka, da je ta postal gibalo filma. Hopkinsov butler Stevens je pootročeni tradicionalist in vsak njegov strogo izmerjeni gib ali izjava sta refleksija nezmožnosti vsakršne spontanosti ali improvizacije (ona: »Kaj berete?« — on: »Knjigo«). Morda je nepravilno, toda Hopkins dejansko nosi film z močnim

političnim podtonom. Vse sociološke in politične spremembe večdesetletnega službovanja najdejo svojo prikrito satirično konico v Stevensovem obnašanju. Celo, ko mu eno nadstropje višje umre oče, novico hladno pospremi s »hvala, ker ste me obvestili« in nadaljuje s postrežbo visokih gostov, ki spet niso tisto, kar Stevens misli, da so, saj v svoji ozkogledosti ne spregleda le očitne naklonjenosti gospodične Kenton, pač pa tudi politično usmerjenost svojega gospodarja — ministra v vladi (James Fox). Hopkinsa lahko brez razmišljanja proglasimo za degeneriranca. Njegovo obnašanje je otročje in včasih njegova silhueta tako zelo spominja na Kasparja Hauserja, denimo v prizoru, ko pred pogonom divjadi gospodarju nepremično več minut z iztegnjeno roko ponuja kozarec vina, ta pa ga zavestno ignorira. Duh Kasparja Hauserja je globoko zasidran v zmožnosti Stevensove percepcije, kar Ivory najbolj evidentno ponazori v seriji prizorov, ko na visokih političnih sestankih minister v svojem dvorcu očitno simpatizira z nacisti. Stevens ima kot glavni butler ekskluzivno pravico prisostvovati tem srečanjem, vpletenim dobesedno diha za vrat in jim pri strežbi gleda čez ramena in vendar na vprašanje gospodične Kenton o političnem prepričanju ostane ravnodušen. V njegovem primeru nikakor ne bi mogli uveljaviti ustaljene krilatice: »kriv je butler«.

Zgodba pred drugo svetovno vojno se odvija v *flash-backu*, Ivory pa film vpelje in zaključí v letih po vojni, ko gre Stevens po več letih na obisk k (sedaj že poročeni) gospe Kenton. Zanj je sedaj vse drugače, pa čeprav je dvorec dobil le novega lastnika — ameriškega industrialca (Christopher Reeve). Na tej točki pride do trčenja dveh različnih kultur, dveh brezkompromisnih trdnjav ali, če hočete — dveh načinov percepcije, ameriškega pluralizma (Reeve) in angleškega monizma (Hopkins). To je pa že osnova za novo sijano zgodbo.

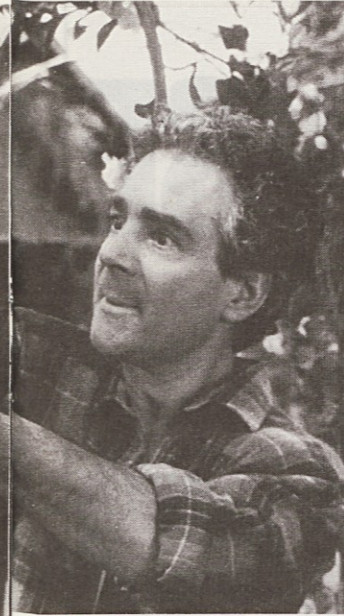


## SMOKING / NO SMOKING

Alain Resnais

V filmu **Wayne's world** scenarist Mike Myers v finišu gledalcem ponudi več možnih zaključkov zgodbe, v slogu »pa menda ne mislite, da se hollywoodski film lahko konča na ta način«. V zadnjem času se v ZDA že pojavljajo kinematografi, kjer imajo gledalci ob sebi posebnega pilota, s katerim lahko glasujejo za nadaljni potek zgodbe. Filmi imajo preprosto posnetih več zasukov in zaključkov tako, da lahko gledalec teoretično vedno gleda povsem drug film, z zgolj istim začetkom.

Po pravilih klasične filmske naracije (in obenem popolnoma mimo nje) je zadevo radikaliziral Alain Resnais. Filma **Smoking in No smoking** moramo pravzaprav gledati kot kompaktno celoto, ki ima za izhodišče isti uvodni animirani monolog in isti uvodni igrani prizor. Sabine Azema je sredi spomladanskega čiščenja in v prvem primeru seže po cigareti na mizi, v drugem pa se skušnjava upre. Od tu naprej gresta filma vsak v svojo smer. O vsebini je popolnoma nepomembno govoriti, saj je zasukov zgodbe preveč, da bi jih gledalec brez posebnega grafa lahko vpredalčkal po kronološkem redu (je pri tem filmu sploh možno govoriti o kronologiji?) Naj na kratko razložim le vijuganje filma: Po srečanju s cigareto se zgodba po petih sekundah razdeli na dva dela (na **Smoking in No smoking**), potem pa se vsak od obeh filmov razveja naprej v naslednjih časovnih razmakih: po petih dneh nastaneta dva možna zapleta, po petih tednih so že trije, da bi se iz teh treh vmesnih členov rodilo



šest možnih zaključkov vsakega filma posebej, vsega skupaj torej dvanajst. Vsaka urejenost je torej izključena in Resnais se lahko do onemoglosti poigrava z gledalčevo percepcijo. Filma namreč kljub dolžini (vsak po 140 minut) vseskozi ohranjata suspenz prav zaradi neprestanih preskokov, ki jim mimo lahko rečemo kar *flash-back*. Resnaisovo pravilo se nedvomno glasi nekako takole: če gledalca ne moreš obdržati na stolu z zgodbo samo, ga prepričaj s formo, z montažo. In v času, ko naj bi bile »vse velike zgodbe že povedane«, so male epizode, združene v kompaktno celoto gotovo najboljše rešitev. Nekaj podobnega (ne tako ortodoksno, saj se nam v osnovi pred očmi odvija le ena zgodba) je v filmu **Bilo je nekoč v Ameriki** (1983) počel že Leone, ki se je zavedel, da skoraj štiriurni film po kronološki poti ne bo zdržal tempa. Resnais je naredil nekaj posebnega, saj nas je prepričal kar dvakrat: prvič s samo formo, ki se je izkazala za učinkovito, in drugič s tem, da nam je isto stvar prodal dvakrat, z dvema filmoma.

**Smoking / No smoking** temelji na šestih od osmih med seboj povezanih iger angleškega dramatika Alana Ayckbourn. Resnais je v filmu ohranil angleško podeželsko okolje, obenem pa je prizore želel obdržati v mejah odrske postavitve. Kljub vsemu pa ne gre za filmano gledališče, kar kažejo že montažni preskoki. Resnais se je v vsakem od drobcev zgodbe omejil zgolj na ozek prostor dogajanja. Hotelska terasa, baldahin, vrtna uta ali cerkvena kapelica so nekatere lokacije dogajanja in kamera je strogo navzočna samo tam, čeprav se pravo, najbolj atraktivno dogajanje največkrat odvija zunaj našega vidnega polja, o njem pa nas obveščajo »glasniki«, ki vstopajo v kader. Na tem mestu je treba omeniti, da sta prav vse vloge (pet ženskih in štiri

moške) odigrala dva protagonista — Sabine Azema in Pierre Arditi. V filmu ni niti enega statista, ki bi poživil dogajanje, vse huronske preobrate izvedeta dva igralca. **Smoking** je bolj odprta polovica, mnogo bolj satirična in hkrati bolj optimistična in Resnais je večino prizorov postavil v »eksterierje« (ves film je namreč posnet v studiu, tudi »zunaj kadri«, s kulisami v ozadju), medtem, ko je **No smoking** veliko bolj groteskno zastavljena polovica, nekatere lokacije so prav fantastično grozljive, kot prizor pred hribovsko kočjo, ki jo vse bolj obdaja gosta megla, junaka pa se v njej počasi izgubljata. Celo najbolj odprt prizor v filmu — hotelska terasa z »morjem« v ozadju — deluje zelo klavstrofobično, saj je temno oblačno nebo v ozadju namenoma narisano tako površno, da takoj opazite kuliso. Prizor neizogibno priključuje v spomin **Kabinet dr. Caligarija** Roberta Wieneja in takratni ekspresionizem...

## KAJ ŽRE GILBERTA GRAPEA? WHAT'S EATING GILBERT GRAPE?

Lasse Hallstrom

Johnny Depp je Gilbert, ki z družino živi na podeželju nekje v Iowi. »Živeti tukaj«, pravi Gilbert, »je kot plesati brez glasbene spremljave.« In res mu nihče ne bi zavidal življenja, saj ne živi le bogu za hrbotom, temveč je dobesedno obkrožen z degeneriranci. Njegov mlajši brat Arnie je mentalno zaostal, sestri, Amy in Ellen sta sicer normalni, a s svojimi bebastimi nasmeški in

otročjimi idejami delujeta še bolj brezupno kot brat. Mati je 200-kilski monsturn, ki vseskozi grozi, da bo s tankovsko hojo dobesedno porušila leseno konstrukcijo podeželske hiše, oče se je pa tako ali tako že pred leti nekje izgubil. Toda to še ni vse. Čeprav ima mestce Endora le 1091 prebivalcev, je tu še dovolj znancev, ki grenijo Gilbertov vsakdan. Šved Lasse Hallstrom (**ABBA-the movie, My life as a dog**) je z **Gilbertom Grapeom** posnel svoj drugi ameriški film (po **Once Around**) in najbolj fascinira prav njegov ameriški *touch*, saj se nam vseskozi zdi, kot da gledamo kakšnega Forda — v barvah, seveda! Njegovo podeželje je tako preprosto veristično, hkrati pa se izogiba ustaljenim klišejem, kot so romantični sončni zahodi in podobna navlaka. Če pa se že najde kak kliše, ga Hallstrom uporabi v prid podžiganja bizarnih štosov. **Gilbert Grape** je le-teh prepoln in vsak emocionalni ali romantični izpad je nameren (denimo, ko mati umre, bi jo morali zaradi fizičnih razsežnosti na pokopališče prepeljati gasilci, Gilbert pa jo raje sežge s hišo vred, ki je tako ali tako razmajana do temeljev). Že uvodni prizor, ki se na koncu filma ponovi, je nekako beckettovski prepričljiv: Gilbert sedi pod drevesom ob popolnoma ravnih cestah in čaka na Becky (Juliette Lewis), ki naj bi ga popeljala v sončni zahod in lepši jutri, Arnie pa mu vseskozi teži z neumestnimi vprašanji. **Gilbert Grape** je Beckettov Godot: parodija človekovega iskanja smisla in rešitve, ki obenem osmeši celotno krščansko mesijansko tradicijo.

SIMON POPEK



**O**rson Welles neposredno po snemanju **Blišča Ambersonovih** (1942) odide v Brazilijo, da bi v prid boljših mednarodnih odnosov na filmski trak zabeležil karneval v Riu. Studio RKO mu da na voljo vojsko sodelavcev in neskončno dolžino traku, vendar snemanje na polovici ustavi in odpokliče celotno ekipo. Welles z nekaj možmi ostane v Braziliji in dokonča epizodo s štirimi ribiči (ti mu odvrnejo pozornost od karnevala), ki so se v protest vladnih ukrepov na preprostem splavu podali na 2500 km dolgo pot od Fortaleze na severu do Ria. Kljub prizadevanjem filma ne uspe nikoli zmontirati.

Samuel Fuller ima sreče še manj, saj njegov film **Tigrero** pokopljejo že med predprodukcijo. V rokah mu ostane le nekaj metrov poskusnega materiala, zato takorekoč nima česa montirati.

#### RESNO - NERESNO

Welles je nedvomno režiser z največ izgubljenimi in nedokončanimi filmi. Največ se je govorilo o **Don Kihotu**, ki so ga zmontirali pred leti, o njegovem dokumentarcu *It's all true* pa je bilo znanega le malo, pravzaprav le to, da je snemal sambo in karneval v Riu de Janeiru.

Še manj je znanega o filmu **Tigrero**, ki ga je leta 1954 prav tako v Braziliji nameraval posneti Samuel Fuller. **Tigrero** pravzaprav nikoli ni bil posnet. Fuller se je s 16 mm kamero sam odpravil v pragozdove Amazonije, da bi poiskal lokacije za snemanje filma, v katerem naj bi igrali takrat »vroči« zvezdniki: John Wayne, Ava Gardner in Tyrone Power. Izkazalo pa se je, da nobena zavarovalnica ni bila pripravljena zavarovati treh zvezd in projekt je padel v vodo, ostalo pa je za približno eno uro materiala, ki ga je Fuller vse do danes hranil v svojem stanovanju. **Tigrero — A film that was never made** je dokumentarec o Fullerjevem povratku v Brazilijo, da bi Karaja indijancem sredi Amazonije zavrtil posnetke izpred štiridesetih let v upanju, da bi kdo na njih prepoznal sebe ali starše. Mika Kaurismäki pri vsej stvari, milo rečeno, ni imel kaj iskati, saj je njegov prispevek pomemben toliko, kot če bi dal kamero v roko nemu izmed indijancev. Ves show (in film to dejansko je) sta mu prevzela Fuller kot neustavljivo blebetalo in Jim Jarmusch v vlogi sopotnika in spraševalca. Oba delujeta kot tipična neumna ameriška turista, še posebej Jarmusch, ki se je izkazal za še slabšega in bolj dolgočasnega igralca, kot so bili v njegovih zgodnjih filmih John Lurie, Tom Waits in Richard

# JE RES VSE RES?

*Dva »izgubljena« filma sta se po dolgih letih nomadstva znova znašla tam, kamor sodita: na platnu kino-dvorane. Njune sledi so zapeljale nove pustolovce, da so se podali v neznano. V Berlinu si je oba filma ogledal Simon Popek.*

Edson. Najboljši prizori so vsekakor tisti, ko se »zvezdi« prevažata po Amazonki v kanuju — Jarmusch z Ramones majico na sebi vesla, pred njim pa Fuller v sodniški, črno-beli progasti majici in »Dodgers« kapo na glavi, ter sončnikom na rami izigrava starleto. Dokumentarec? Dva idioti sredi Amazonije! Fuller si ne more kaj, da ne bi sproti pokomentiral še mentalno stanje nekdanjih delodajalcev. Ko v nekem prizoru opazuje obredni ples domačinov, ki obenem tulijo nekaj v stilu: »Ho-u, Ho-u«, Fuller krike komentira: »Naj me vrag, če ne vpijejo Hollywood, Hollywood.« Tigrero je uresničil otroške želje danes 84-letnega Fullerja, zato mu vse morebitne spodrseljaje velikodušno oprostimo, žal pa je Kaurismäkijev delež omembe vreden le v produkcijskem smislu, ker je pač našel denar za potovanje in snemanje.

#### RESNICNO — NERESNICNO

Bolj resno so se dolgo izgubljenega in nezmontiranega filma *It's all true* lotili Bill Krohn, Myron Meisel in Richard Wilson. Na voljo so imeli neprimerno več posnetega traku, ki ga je leta 1942 zapustil Welles, čeprav je bil v celoti ohranjen le material za epizodo **Štirje možje na splavu** (*Four men on a raft*), posnetki sambe v Riu in predvsem epizode *My friend Bonita* so bili v veliki meri uničeni. Film se odpre s približno polumnim prologom, nekakšnim *making of* filmčkom, ki ga v off-u komentira Miguel Ferrer (sin Joseja, najbolj se ga spomnite po vlogi zateženega FBI-jevca iz Twin Peaksa), čeprav je na plakatu za film kot narator napovedana Jeanne Moreau. V uvod so vmontirani tudi komentarji samega Orsona Wellesa, ki bi jih po njegovem fizičnem izgledu lahko uvrstili nekje v sredino 50-ih let in v njih se do filma vede dokaj ravnodušno. Njegove takratne izjave

o filmu so v sklopu nekega televizijskega showa in jih nekajkrat podpre tudi z anekdotami, zato jih je treba jemati z rezervo, saj je znano, da je bil Welles zelo spreten manipulator in pretveznik, lahko rečemo kar lažnivec, še posebej, če je šlo za medijski dogodek širših razsežnosti. Pozneje so v film vključeni tudi odlomki iz intervjuja, ki ga je leta 1970 z njim posnel Peter Bogdanovich in tam je videti popolnoma povozen. Dejstvo je namreč, da je imel Welles popoln nadzor nad montažo le pri dveh svojih filmih: **Državljan Kane** (1941) in **Othello** (1952). Čeprav so se po petdesetih letih našli trije možje, ki so dokončali *It's all true*, gre vendarle še za en film, ki ni tak, kot si ga je zamislil Welles sam. Film je sicer čudovit, *Štirje možje na splavu* pa po vizualni plati nekaj najlepšega, kar je zapisalo oko kamere, vendar je problem seveda v montaži in zvoku. V filmu zgodba o štirih ribičih teče kronološko, vmes so vmontirani intervjuji s preživelimi indijanci (jangadeirosi) in njihovimi potomci, toda kdo ve, po kakšnem ključu bi Welles film zlepil in na kašen način bi dogajanje interpretiral s svojim glasom. Film se zaključi z vsem razpoložljivim materialom sambe (okrog 10 minut) v barvah in ostanki skoraj popolnoma uničene epizode *My friend Bonita*. Puristi bodo vpili, zakaj sta zmasakrirani epizodi brez vsakega konteksta sploh vključeni v film, da rušita zastavljeno strukturo filma. *It's all true* je treba gledati kot trodelni film, s prologom (*making of...*), jedrom (*Štirje ribiči*) in epilogom (bedni ostanki posledic represivnega aparata).

**SIMON POPEK**



Orson Welles na snemanju filma *Vse je res*

Včeraj ste rekli, da so izgubljeni in nezmontirani film Orsona Wellesa *It's all true* našli leta 1985. Lani oktobra sem na CNN-u prvič zasledil novico, da je film dokončan...

Sam sem bil tisti, ki je dal intervju za CNN. Film je bil dokončan oktobra in je premiero doživel na newyorškem filmskem festivalu, mislim da 15. oktobra 1993.

*Ste teh sedem let torej namenoma zadrževali informacijo o dokončanju Wellesovega filma?*

Ne, film so, kot že rečeno našli leta 1985 in sedem let smo potrebovali, da smo dobili dovoljenje in denar za montažo, ki je trajala deset mesecev. Razlogi so bili torej v dovoljenjih in denarju.

*Je bilo težko zbrati finančna sredstva za montažo filma?*

Še vedno nismo našli vsega denarja, ki bi ga potrebovali, zato določen delež dolgujemo različnim virom.

*Kdo je sploh našel izgubljeni film?*

Negative je našel Fred Chandler, novico pa je v javnost spustil moj sodelavec Bill Krohn. Mene takrat še ni bilo zraven.

*Film ste zmontirali skupaj z Richardom Wilsonom in Billom Krohnom. Po kakšnem ključu ste se našli skupaj?*

Richard Wilson je bil leta 1942 določen za montažerja filma in je bil prisoten na snemanju v Braziliji (v Riu in Fortalezi). Wilson je bil zaradi prisotnosti na snemanju naša najmočnejša karta, žal pa je umrl leta 1991, še preden smo začeli z montažo. Ostala sva le Bill Krohn in jaz, uporabila sva načrte, ki jih je Wilson zapustil. Ostali sta le dve možnosti: ali film dokončava sama ali pa ostane nezmontiran. Verjetno je veliko ljudi, ki bi posel opravili bolje, toda vpletena sva bila le midva, film sva na nek način morala zmontirati Krohn in jaz.

*Film je bil posnet leta 1942, najden pa je bil leta 1985. So štiri desetletja vplivala na kvaliteto negativov? Filmska projekcija je bila izjemno kvalitetna.*

Film je bil v izredno dobrem stanju. Sami ste lahko videli, da skoraj ni poškodovan, vidnih je le nekaj prask. Vsi smo mislili, da bo film popolnoma uničen, izkazalo pa se je, da je bil hranjen v izjemno dobrih pogojih. S kvaliteto kopij smo imeli srečo, žal pa so veliko posnetega materiala zavrgli, uničili.

intervju

# MYRON MEISEL



Orson Welles in Richard Wilson

V Wellesovi biografiji, ki jo je napisal Charles Higham sem bral, da je imel Orson nekje v 50-ih možnost dokončati *It's all true*. Menda so mu Francozi ponujali finančna sredstva...

Ne smete verjeti vsemu, kar je napisal Higham. V svojih trditvah se namreč dostikrat moti. Welles si je prizadeval film dokončati med leti 1942 in 1946, potem pa je izgubil pravice in ni nikoli več imel priložnosti za dokončanje.

Film je bil najden pred Wellesovo smrtjo. Ste se z njim imeli priložnost pogovarjati o filmu?

Jaz ne, ker v tistem času še nisem bil vpleten v projekt. Ljudje, ki so našli film, so se pogovarjali z Wellesom — Richard Wilson, Fred Chandler, Gary Graver in Bill Krohn. Vprašali so Orsona, če želi dokončati *It's all true*. Njegov odgovor je bil: »Ne, film je preklet, predolgo je že od tega, kar sem ga posnel in preveč težav sem imel z njim. Povrh tega imam v glavi še veliko projektov in zelo malo časa.« Ni bil zainteresiran za projekt in kmalu zatem, približno mesec dni kasneje, je umrl.

Je bil Orson vsaj vesel, ker bo nekdo končno dokončal film?

Mislil, da sploh ni pričakoval, da bo film kdajkoli dokončan. Richard Wilson se je za korak dokončno odločil po njegovi smrti. Orson je vedno z veliko ljubeznijo govoril o epizodi *Štirje možje na splavu*. V inter-

vjuju, ki ga je leta 1970 z njim naredil Peter Bogdanovich, je Orson povedal, da ga samba sploh več ne zanima, da pa bi nekoč zelo rad videl epizodo *Štirje možje na splavu*. Zgodba o jangadeirosih je bila edina stvar, ki jo je leta 1970 še želel dokončati.

*Ko sem gledal film, sem bil presenečen, ker je v filmu tako malo sambe in karnevala, kar je bila Wellesova prvotna obsesija v zvezi s filmom.*

Vse, kar je ostalo od karnevala, smo dali v film — približno deset minut. Bili smo srečni, da smo sploh našli posnetke sambe, mislili smo, da bo materiala celo manj. Ko smo začeli montirati, nismo vedeli, da ti posnetki sploh obstajajo. Našli smo jih med montažo in bili zelo veseli, da lahko v film vključimo barvne posnetke karnevala.

*Sprva sem mislil, da gre za dokumentarec o snemanju filma *It's all true*, saj se film začne s polurnim prologom in Orsonovimi izjavami v zvezi s filmom.*

V načrtu smo imeli precej daljši uvod, ker je še veliko zanimivega materiala, toda francoski producenti, ki so film financirali, so zahtevali, da ga znatno skrajšamo.

*Šli ste v Brazilijo, da bi se pogovarjali z ljudmi, s katerimi je Welles snemal...*

Pogovarjali smo se z družinami, potomci, našli smo celo nekaj ljudi, ki so bili na snemanju filma. Pogovarjali smo se z vsemi, ki so karkoli vedeli o filmu.

*Kako ste našli vse te ljudi po štiridesetih letih?*

Producentka Catherine Benamou jih je iskala po Braziliji, skupaj z Richardom Wilsonom. Izkušnja ji je služila za pripravo doktorske disertacije. Njena pomoč je bila res izredna, saj je s temi ljudmi navezala prijateljske stike. Njen pristop do teh ljudi ni bil sterilen, ni jim molila kamere pred nosove.

*Je dolgo potrebovala, da je našla vse te ljudi?*

Zelo dolgo, pet let, vendar je našla prav vse. Če je bil kdo vpleten, ga je našla.

*In kdaj ste posneli vse vpletene?*

Januarja in februarja 1992.

*Welles je proti koncu snemanja zaradi finančne stiske ostal brez zvoka, snemal je zgolj sliko...*

Brez zvoka je ostal na snemanju v Fortalezi, na severu Brazilije, ko so nastajali *Štirje možje na splavu*. Prav tako ni bilo zvoka za epizodo *My friend Bonita* (ki ga je v Mexicu snemal Norman Foster). Samba v Riu je bila v celoti posneta z zvokom, žal pa se je zvočni zapis izgubil, tako kot večina materiala okrog sambe in karnevala.

*Sinhronizacija zvoka se mi je zdela izjemno dobra. Seveda je slišati, da je film naknadno sinhroniziran, že zaradi kvalitete zvoka, dolbyja itd...*

Ves zvok za sinhronizacijo smo ustvarili v studiu. Bilo je težko, vendar imamo srečo, saj se danes, v nasprotju z letom 1942, zvok tudi umetno izjemno dobro popači. Dobili smo najboljše ljudi za zvok, mojstre, ki so delali zvočne efekte za filme, kot **Batman**, **Die Hard** in **Robocop**. Ti ljudje svoje usluge ponavadi mastno zaračunajo, vendar so bili veseli, da lahko enkrat sodelujejo pri projektu, kjer ni streljanja in avtomobilskih pregonov. Z zvokom delajo na izjemno sofisticiran način in mislim, da je zvok v *It's all true* odličen, izjemno naraven. Zares so ujeli vse tipe šumov oceana, jader, dreves. Vse je bilo izdelano z veliko natančnostjo.

*Koliko denarja ste torej porabili za zvok?*

Samo za zvok? Veliko! Ti tonski mojstri ponavadi zaslužijo veliko več, kot pa so zaračunali nam.

*In stroški kompletnega filma?*

Po grobi oceni je vse skupaj stalo okrog milijon dolarjev, kar ni poceni. Denar smo dobili iz različnih francoskih virov: Canal plus, Ministrstva za kulturo, Filmskega fonda in nekaterih drugih manjših virov.

*Glasba je bila prav tako napisana naknadno...*

Glasba je nastala septembra lani, skladatelj je bil Jorge Arriagada, čilskega rodu. Ko jo je dokončal, smo skupaj sedli, da bi jo izpilili. Z glasbo nisem povsem zadovoljen, vendar mislim, da boljša ne bi mogla biti, saj smo imeli le mesec dni časa, mudilo se je zaradi premiere na newyorškem filmskem festivalu. Po mojem mnenju bi morala biti glasba bolj brazilska in če bi imeli več časa in denarja, bi najeli brazilskega skladatelja.

*Je Welles zapustil kakšne zapiske ali scenarij za *It's all true*? Znano je, da je ponavadi vse projekte nosil v glavi...*

Zapustil je scenarij za epizodo My friend Bonita in za sambo, ne pa za Štiri može na splavu.

*Koliko materiala za Štiri može na splavu je bilo ohranjenega? Verjetno je bila prava muka montirati Wellesov film brez scenarija?*

Welles je posnel 15.000 metrov materiala, to je približno sedem ur, mi pa smo ga zmontirali za 50 minut. Vendar je Welles vsak kader v povprečju posnel štirikrat in navada je bila, da smo uporabili zadnjega, ki naj bi bil najbolj zadovoljiv. Tako smo uporabili skoraj ves material za Štiri može na splavu, kar ga pa nismo, smo vmontirali v uvod. Lahko rečem, da je skoraj vse, kar je Welles posnel, tudi vidno v filmu.

*Se zavedate, da vaša različica ni tisto, kar si je Welles zamislil?*

**It's all true** ni film, ki ga je zmontiral Orson Welles. Posnel ga je Orson Welles, mi pa smo poskušali spoštovati njegove zamisli. Sedaj je na kritikih in občinstvu, da presodijo, če smo posel opravili dobro ali ne. Jaz mislim, da je film dober, vendar si ne delam lažnih utvar: to ni film, ki ga je zmontiral Orson Welles, v filmu ni glasbe in zvočnih efektov, ki bi jih izbral on. Upam pa, da je rezultat čim bližje njegovim idejam. Morate pa razumeti, da je tisto, kar pride v film, odvisno od človeka, ki je film snemal. Če Orson ne bi posnel bližnjega plana, ga mi ne bi mogli uporabiti. Uporabili smo tisto, kar je Orson posnel, potemtakem smo imeli smernice za montažo. Posnetek je veliko boljša smernica, kot pa kos papirja in na to smo se najbolj zanašali.

*V uvodu filma pravite, da je Welles med snemanjem z izrazitim spodnjim rakurzom, ko je akterje postavljaj na dvignjene platoje, uporabljal nove tehnike snemanja. Je bila to takrat res taka noviteta?*

To takrat niti ni bil nov način snemanja, čeprav je v uvodu res tako rečeno. Novost je bila, kako je pristopil do snemanja celovečernega filma. V filmu **Državljan Kane** (*Citizen Kane*, 1941) je imel na voljo celo vrsto objektivov in načinov osvetlitve. V Braziliji pa je imel eno samo kamero, enega samega snemalca, ni imel zvoka, zelo omejeno število objektivov. Uporabljal je le veliko število filtrov, verjetno ste to opazili. Ko rečem, da je uporabljal nove metode, mislim na to, da se je naučil snemati film tudi v izrednih razmerah. Nekje v

divjini, skoraj brez filmske ekipe, je Orson posnel film. Našel je način, kako povedati zgodbo brez visokega proračuna — in to ne dolgo za tem, ko je filma **Državljan Kane** in **Blišč Ambersonovih** skoraj v celoti posnel v studijih. Tak način snemanja ni bil nov le za Orsona, temveč nasploh za cel filmski svet, saj takrat ni bilo veliko projektov, izpeljanih na podoben način. Paradoks je, da je bil Orson daleč pred italijanskim neorealizmom, in francoskim novim valom. Naredil je napreden film brez dialogov, pravzaprav nemi film — film, ki je bil zastarel za leto 1942, in hkrati zelo napreden, daleč pred časom.

*Kako je Orson pravzaprav posnel Štiri može na splavu? Se je incident s štirimi ribiči zgodil pred njegovim prihodom ali v času njegovega bivanja v Braziliji?*

O incidentu je Orson bral na letalu za Rio. Mislil je, da bi to lahko bila dobra zgodba za njegov film. Ko je v Riu snemal karneval, je srečal jangadeirose in se odločil, da jih vključi kot tretjo zgodbo za **It's all true**. Še med snemanjem sambe v Riu se je odpravil na sever Brazilije, v okolico

### *Dva prizora iz filma Vse je res (It's all true)*





Fortaleze, da bi poiskal lokacije za snemanje. Po vrnitvi v Rio je začel snemati zgodbo o jangadeirosih v Guanavaro bayu. Ravno na koncu snemanja v Guanavaro bayu se je zgodila nesreča, ko je eden od štirih ribičev — Jacare — utonil.

*Kakšen je bil torej potek snemanja, glede na to, da je Jacare utonil?*

Najprej je posnel prihod štirih ribičev v Rio, v Guanavaro bayu. V teh prizorih še vidimo Jacareja, ki je pozneje utonil. Potem se je Orson odpravil v Fortaleza na sever Brazilije. Imel je zelo majhno snemalno ekipo, medtem, ko je prizore v Guanavaro bayu posnel s številno hollywoodsko ekipo. V Rio je Orson snemal s 50 člansko ekipo, v Fortaleza pa je bil z njim praktično samo snemalec George Fanto in to potem, ko je RKO že ustavila projekt.

*Ste se imeli priložnost pogovarjati z ljudmi, ki so bili leta 1942 na čelu RKO, ko so ustavili Wellesov projekt?*

Pogovarjali smo se z mnogimi, vendar smo jih morali zaradi zahteve francoskih producentov po skrajšanju izrezati. Najpomemb-

nejši mož, s katerim smo se pogovarjali, je Reginald Larmer, ki je bil v tistem času pri RKO podpredsednik, odgovoren za produkcijo. Orson je bil pri RKO osovražen vse od začetka, od **Državljana Kanea** dalje, predvsem zaradi neomajne moči, ki mu je bila dana. RKO je takrat zašel v finančne težave in nadzor nad njim so prevzeli tuji delničarji, ki so Orsona izrabili kot opravičilo, da so se rešili vseh odgovornih pri družbi. To so bili predvsem ljudje, ki so podpirali Orsona, med njimi tudi George Shaffer. Ena od nalog novih delničarjev je bila tudi znebiti se Orsona Wellesa in njegovo početje v Braziliji je bilo odlično opravičilo.

*Bodo jangadeirosi na severu Brazilije imeli priložnost videti film? Samuel Fuller je posnetke svojega nikoli dokončanega filma **Tigrero** pokazal Karaja indijancem, kar smo včeraj lahko videli v istoimenem dokumentarcu Mike Kaurismäkija.*

Premiera v Fortaleza je 11. marca, v Rio pa štarta že naslednji teden.

*Veliko Wellesovih filmov je še vedno izgubljenih in nedokončanih, denimo **Globina** (The Deep, 1967—70) in **Druga stran vetra** (The Other side of the wind, 1970—72).*

**Globina** je skoraj zmontirana in potrebni so le še mali popravki. **Don Kihota** (1957—75) so dokončali drugi, vendar mislim, da posla niso opravili dobro, ker je bilo veliko materiala izgubljenega. Pred nekaj leti so ga pokazali v Cannesu, kjer je bil odziv zelo slab. Veliko smo se naučili ravno iz napak ljudi, ki so montirali **Don Kihota**.

*Imate namen dokončati še kakšnega od nezmontiranih Wellesovih filmov?*

Ne, mislim, da sem z Orsonom Wellesom opravil, sedaj bi rad snemal kaj svojega.

*Kaj pravzaprav počnete, ko ne montirate Wellesa?*

Sem predvsem producent, včasih tudi režiram. Naredil sem dva dokumentarca, **I'm a stranger here myself: A Portrait of Nicholas Ray** in **The Chaplin Puzzle**. Produciral sem nekaj kilavih B filmov, ki jih raje ne bi omenjal: **Final exam**, **A Savage hunter** in serijo **Zorro and son**. Še najraje omenjam sodelovanje z Barbet Schroederjem, sva zelo dobra kolega. Kot umetniški svetovalec sem zagrizeno sodeloval pri filmu **Barfly**, pa tudi pri **Reversal of fortune** in **Single white female**.

*Še zadnje vprašanje.*

*V odjavni špici se poleg Petra Bogdanovicha, ki vam je dovolil uporabo intervjuja z Wellesom leta 1970, zahvaljujete tudi Jodie Foster in Martinu Scorseseju. Zakaj?*

Ko je videla svoje ime na špici, je Jodie rekla: le zakaj, saj nisem naredila nič posebnega. V bistvu je zavrtela par telefonskih števil različnih producentov, vendar nam je to veliko pomagalo, še posebej v času, ko smo še zbirali denar za predprodukcijo. Martyju smo poslali grobo zmontiran film, da bi nam po možnosti svetoval, saj je velik ljubitelj Orsonovih filmov. To, da si je vzel čas in pogledal film, nam je veliko pomenilo, še posebej, ker mu je ravno v tistem času umrl oče. To je vsa zgodba. Bodo gledalci v Sloveniji videli **It's all true**?

*Ne verjamem, da ga bodo videli v kinu, prej na piratskih video kasetah ali pa čez nekaj let na televiziji. Upam pa, da čimprej.*

**SIMON POPEK**



# ZATON STOLETJA

*Testament Lordana Zafranoviča*

**M**ed filmi na letošnjem Berlinalu je še pred samim začetkom precej prahu dvignil Zafranovičev film *Zaton stoletja*, predvsem zaradi rivalstva med Rotterdamom in Berlinom za prvenstvo pri premieri filma. Sam film je bil premierno prikazan pravzaprav na dunajskem Vianalu, na nenapovedani projekciji, ki je dodobra vznemirila Dunajčane jugoslovanskega porekla. Film, ki se je sprva imenoval zgolj *Testament Lordana Zafranoviča*, je bil nato uradno premierno prikazan v Berlinu. Ob tej priložnosti je posebej za EKRRAN nastal tudi pričujoči razgovor z avtorjem, katerega drobce lahko preberete tokrat.

**LORDAN ZAFRANOVIČ:** Film je na začetku imel naslov *Testament*, ker sem mislil, da je to neki konec — vsaj moj konec — ukvarjanja s temi strašnimi problemi. To je bilo še pred začetkom vojne v Jugoslaviji. Že nekaj let je bilo čutili krizo v kulturi, v morali, v vsem, ki se je ustvarila okrog mene in okrog meni podobnih ljudi. Mislil sem, da v lastni državi ne bom več mogel delati filmov, ker enostavno ni bilo več pogojev za to. Tako sem se odločil za ta naslov, ker sem hotel v obliki oporoke pustiti nekaj za generacije, ki bodo prišle.

**Prvo idejo za projekt je Zafranovič dobil že davno, nekje '75 ali '76, ko je bil prvič v taborišču Jasenovac. Po tem, ko je posnel Okupacijo v 26 slikah, Padec Italije, Vlečenje vrvi in Jasenovac, je Zaton stoletja nekakšno nadaljevanje teh filmov. Njegovi začetki segajo v leto 1986, ko je ameriška vlada Jugoslaviji izročila An-**

**drijo Artukovića. Sojenje taki osebnosti se je Zafranoviču kot dokumentaristu zdela izvrstna priložnost, da bi obnovil zgodovinsko obdobje, v katerem je Artuković igral tako pomembno vlogo.** Mislil sem, da bi bilo mogoče ob tej priložnosti bolj študijozno kot v mojih prejšnjih filmih priti do nekih resnic, do katerih sem moral najprej priti sam in jih nato prek filma predstaviti drugim. Po snemanju sojenja smo imeli dolg premor, v katerem smo iskali denar. Za projekt nam država najprej ni dala podpore, šele nato smo našli precej skromen vir denarja, ki nam je omogočil, da smo presneli arhivske posnetke. Končno je bila podpisana pogodba s TV Zagreb, ki nam je pomagala, da smo presneli prek 100.000 m arhivskih posnetkov, ki smo jih našli v jugoslovanskih arhivih. Te briljantne materiale smo montirali dve leti in nekje '91, tik pred koncem montaže, sem začutil, da filma ne bom več mogel dokončati v Zagrebu, zato sem s filmom odšel prek Ljubljane na Dunaj, iz Dunaja v Pariz, od tam pa v Prago, kjer smo dokončali film in dodali še epilog. **Zaton stoletja je kompleksen in večplasten film. Osnova so dokumenti Hrvatskog Slikopisa, dokumentarne službe NDH, katere je Zafranovič našel v zaprtih policijskih arhivih nekdanje Jugoslavije. Tem so dodani inserti iz njegovih igranih filmov.**

Dolgo sem premišljal, kakšno formo naj uporabim v tem filmu. Smatral sem, da moram zato, ker govorim o lastnem okolju, o nekih svojih lastnih izkušnjah, sebe kot glavnega krivca nekako postaviti znotraj filma. Nihče ne sme govoriti namesto mene. Ne sme biti nobenega napovedovalca, to mora biti moja intimna izpoved, brez kakšnih določenih komentarjev. V filmu jih je zelo malo, ker se mi je zdelo, da so pravzaprav nepotrebni, razen v tistih delih, kjer analiziram, kaj je pravzaprav film, kako pride do tega, da se naenkrat poistovetijo dokumentarni posnetki in tisto, kar sem sam delal kot nekakšno umetniško izpoved. Kako določen posnetek, ki gre skozi avtorja, postane avtorski posnetek, čeprav so ga delali ljudje pred 40, 50 leti. Druga stvar, ki sem jo hotel analizirati, je bilo zlo, s katerim sem se pravzaprav uk-

varjal celo svoje filmsko življenje, od prvih intimističnih analiz v **Puški popoldne**, v **Morju** in **Ave Mariji**. Vedno je prisoten nek proces, kako človek podivja in začne ubijati. Na začetku vrabca, na koncu ljudi. In to množično. To zlo sem skušal analizirati najprej v samem sebi, nato v svoji okolici in širše. Znotraj teh krogov sem se gibal tudi pri montaži filma. V filmu se precej ukvarjam z vprašanjem filma kot propagandnega sredstva, s filmom kot nečim, kar stoji na začetku. V **Zatonu stoletja** je cela sekvenca, kako poteka ta proces. Na začetku je propaganda, organizira se neke anti anti razstave, nato se rušijo kulturni spomeniki in cerkve, uničujejo se celi deli kulture določenega naroda, šele potem pridejo ljudje, koncentracijska taborišča in začne se ubijanje. Vse se začne s propagando. Zanimala me je ravno ta manipulacija s filmom, kaj vse je mogoče z njim narediti.

Vloga, ki jo je nekoč imel film, je danes prevzela televizija. Če bi se lahko danes komu sodilo, bi se po moje moralo soditi ljudem, ki sedijo v uredništvih TV studijev nekdanje Jugoslavije na eni ali drugi strani. To so ljudje, skupine ljudi, ki natančno načrtujejo, kako je treba izkoristiti določeno situacijo, kako prepričevati ljudi, da se zgodi to, kar se zgodi. Danes ima TV tako moč, da vas po ogledu reklame, ki traja borih 20 sekund, pripravi do tega, da greste v trgovino kupit določen izdelek. Sedaj pa si predstavljajte 24 ur krvave vojne propagande. To je eden najmočnejših medijev, kar si jih je človek izmislil. Manipulacija s filmskim medijem je mogoča in zato sem samega sebe večkrat vprašal, če sem bil tudi jaz sam zmanipuliran. Sem zavestno ali nezavedno služil režimu, da se potrjuje, da gre naprej, da uničuje... Vedno, kadar delam film, se sprašujem, komu bo prišel v roke. **Zaton stoletja** še posebej. Lahko pride v roke ljudem v bosanski TV ali TV Pale, se prikaže na novo zmontiran in jutri bo isti človek, ki gleda film, streljal na mojo mamo v Splitu. Vedno se sprašujem, do katere mere lahko film... Pravzaprav sem prepričan, da film ne more nič, in zato se mi moj poklic zdi tako absurden. Toda lahko pade v neko propagandno mašinerijo in prek TV medi-

jev sproži določena čustvena stanja, v katerih človek lahko ubija.

**Triurni film je sestavljen iz dveh delov in epiloga, ki ga je Zafranovič naredil dve leti po tem, ko je moral zaradi filma zapustiti Hrvaško. Materiale je našel na češki TV, za svež prtok novih posnetkov je poskrbela vojna na Balkanu, ki se je v teh dveh letih razrasla do ogromnih razsežnosti.**

V prvih dveh delih filma se je skrivalo sporočilo, ki je nekako napovedalo vse to, kar se je v naslednjih dveh letih zgodilo v Jugoslaviji. To sporočilo pa še zdaleč ni bilo tako močno kot dokumentarni posnetki, ki smo jih vsak dan gledali na TV. Zame so bili najhujši trenutki, ko sem čez dan montiral določene zgodovinske trenutke, zvečer pa sem doma gledal isto zgodovino v živo, tako da je bilo vse skupaj včasih neznosno. Zdelo se mi je, da me je sedanjost, brutalnost te sedanjosti, nekako prehitela.

V epilogu sem se postavil v počutje človeka, ki je odšel, ki je danes v Parizu in ki enostavno ne ve več, kje je ta svetloba in kdaj se bo pojavila, kdaj bomo spet začeli živeti normalno. Zato je na koncu tudi francoski jezik, katerega sem se v Parizu začel učiti, na novo sem se začel učiti jezika in ravno to je tisto, česar se bojim, da se bomo morali na novo začeti učiti vsi.

Epilog povzema tri ure zgodovinskih dokumentov v dvanajst minut pekla, kjer se mešata resničnost in fikcija skupaj s sedanjostjo in preteklostjo v nekakšen peklenski krog, podoben tistemu krogu zgodovine, ki se je začel s taboriščem v Jasenovcu in končal s taboriščem v Manjači.

Med filmom in epilogom sta minili dve leti. Moji občutki so se v teh dveh letih popolnoma spremenili, tako da se stil epiloga razlikuje od ostalega filma. Vse se giblje hitreje, dokumenti so krajši, slišite asociacije na odlomke dialogov iz prejšnjega dela filma, vse skupaj deluje kot poslednji krog pred eksplozijo. Tu mislim na filmsko formo, ki se začne precej široko, v obliki nekakšnega navzdol obrnjenega enakokrakega trikotnika, kjer se na poti navzdol elementi zožujejo. Plani, ritem, glasba, vse se zožuje do tiste točke, ko se ne more več in forma eksplodira. Na razpolago smo imeli vse te grozne posnetke trupel, ljudi z

iztaknjenimi očmi, in hotel sem še enkrat pustiti vtis, da to, kar se dogaja danes v Jugoslaviji, ponižuje človeka. Ponižuje mene, vse ljudi okrog mene, ponižuje Evropo, ponižuje vso civilizacijo. Nekdo se mora zavedati, kaj se pravzaprav dogaja. Hrvaške oblasti so med izdelavo filma posredno vnaprej obsojale film in avtorja. **Lordan Zafranovič naj bi za vsako ceno hotel oblatiti novo hrvaško oblast.**

Zaradi tega, ker sem poskušal povedati nekatere resnice, katerih nihče ni želel slišati, imam za sabo že dolgo zgodovino konfliktov. To ni samo problem Hrvaške ali Balkana, do istih konfliktov prihaja tudi v državah z daljšo tradicijo demokracije in višjim civilizacijskim nivojem. O nekaterih stvareh se enostavno ne govori — to so t.i. tabu teme in kadarkoli se kdo loti tabu teme, mora biti pripravljen na določeno nasprotovanje, določene reakcije svoje okolice. Te so včasih relativno mime, včasih pa brutalne. To se mi je zgodilo že z **Okupacijo v 26 slikah**, podobno je bilo s **Padcem Italije in Vlečenjem vrvi**, še posebej pa z dokumentarcem o Jasenovcu.

Gotovo je, da je bil moj zadnji film zaradi svoje analize nekega zla, ki se mu reče agresivni hrvaški nacionalizem in fašizem, zaradi analize tega dela hrvaškega naroda, v obdobju, ko je Hrvaška postala samostojna, hud udarec za novo oblast. Prišel je ob nepravem času. Ampak avtor nikdar ne more izbirati časa za resnico, ki jo hoče povedati. **Zaton stoletja** je nastal ob najmanj primernem času in reakcija hrvaških oblasti je bila tako brutalna, da sem moral najprej oditi iz Hrvaške, nato pa so me na različne načine po celi Evropi preganjali kot psa. V časopisih so objavljali najrazličnejše laži in konstrukte, jaz pa nisem imel priložnosti za odgovor. Dobiti nisem mogel niti vrstice v časopisu. To so bile take grozne klevete, da sem se dogovoril z nekaj zagrebškimi odvetniki, da njihove avtorje tožimo in tako izvemo, kje so dobili informacije o filmu, ki v tistem času sploh še ni bil dokončan. Nobena izmed tožb še ni zaključena, čeprav so bile vložene že pred dvema letoma, tako da se mi zdi, da bodo obležale v kakšnem sodnem arhivu.

Vsi ti pritiski so pri meni in v moji okolici ustvarjali strahovito psihozo in prvič se je pri meni pojavila neka moralna dilema. Naj s filmom počakam na bolj primeren čas, v katerem bo film lahko analiziran drugače, ali pa naj nadaljujem z delom, čeprav bi lahko zaradi tega trpeli ljudje v moji okolici in moji sodelavci? Ta dilema je bila pogosto boleča, kajti govoril sem z ljudmi in vsi so mi govorili, naj s filmom počakam.

**Lordan Zafranovič danes živi na relaciji Pariz—Praga. Nekdanji študent praške**

**FAMU je tam dobil možnosti za delo, film mu je pomagala dokončati češka TV. Po odhodu na Zahod je skušal na Hrvaškem dobiti svoje stare filme, v pripravi so bile njegove retrospektive, toda sedanja hrvaška oblast pod ključem drži vse njegove filme. Iz arhiva Jadran filma Zafranovič danes ne more dobiti niti metra filma. Označen je kot avtor, čigar filmi ne govorijo v prid Hrvaški.**

Če bi ne bili tako tragični časi, bi bilo to smešno. Na prošnje za izročitev mojih filmov so ljudje v Jadran filmu odgovarjali, da se moji filmi ne morejo prikazovati v času, ko Hrvaška krvavi, v isti sapi pa so predlagali pet, šest avtorjev, katerih filmi se lahko prikazujejo v času, ko Hrvaška krvavi. Moji filmi so dejansko pod embargom, tako da danes kot avtor sploh ne obstajam, saj poleg tega filma, ki sem ga skrivaj pretihotapil iz Hrvaške, ne morem pokazati nobenega svojega filma več.

**Če Zafranovičevi stari filmi zaenkrat ne morejo iz Hrvaške, pa njegov novi film ne more noter. Po množici pisem, ki jih je Zafranovič pošiljal predstavnikom hrvaških oblasti in na katera večinoma ni dobil odgovora, je končno pisal še predsedniku Tudmanu.**

Tudman mi je odgovoril prek svojega urada. Odgovor je bil precej izmikajoč, češ da je ustvarjalna svoboda na Hrvaškem zadržana do take mere, da predsednik tu ne more nič, saj filmov ne predvaja on. Kar je povsem res. Svetoval pa mi je, naj pošljem kasete njegovim sodelavcem, ki bodo film pogledali in videli, kaj se da storiti. Mene ne zanimajo njegovi sodelavci. Hočem, da film vidi javnost, saj sem — odkar sem postal filmski profesionalc — delal filme za publiko, tako kot vsi režiserji. Pričakoval sem, da se film prikaže eventualno na TV ali v kinematografih, in to sem napisal v svojem odgovoru. Toda nanj nisem dobil nobenega odziva.

Stvari so se začele premikati šele pred kratkim, po ostrem in v bistvu primitivnem protestu, ki ga je hrvaška vlada poslala češki zaradi prikazovanja mojega filma na češki TV. V protestu sploh ni bilo govora o filmu, ki ga seveda niso mogli videti, pač pa o meni, ki da sem avtor v narekovajih, vohun bivše komunistične oblasti in podobno. Češka javnost, ki je film videla, je reagirala in se postavila v obrambo avtorske svobode. Posledica tega je bila, da so mi po dveh letih objavili odgovor na ta primitivni protest zunanjega ministra in začelo se je odvijati nekaj, kar daje slutiti možnost, da bo moj film končno lahko videla tudi hrvaška javnost.

**ZORAN SOLOMON, DANIJEL HOČEVAR IN UROŠ PRESTOR.**



**K**aj je temeljni razloček vseh treh filmov o tatovih teles, zunajzemeljskih bitij, ki so po veselju potovali svetlobna leta, da so našli človeško vrsto, ki je tako šibka, da je usmiljenja vredna, in je potemtakem njeno dušo potrebno predrugačiti in ji šele dati pravo veljavo? Osnovna razlika vseh treh filmov je dosežena že s samo postavitvijo zgodbe v določen čas. Z drugimi besedami: vprašati se je treba, v kakšnem času je nastal vsak od treh filmov. Pri običajnih remakeih klasičnih del čas, v katerem je posamezna verzija nastala, ni igral ravnopomembne vloge, v primeru **Tatov teles** pa le-ta igra eno ključnih vlog. Tu seveda ne mislimo na filmski čas, saj je ta v vseh treh verzijah praktično nedefiniran, če izvzamemo oblikovne, modne ali npravstvene značilnosti časa, v katerih so nastajali. V nobeni od treh različic ni datuma, televizijskih ali radijskih poročil, ki bi definirale natančen čas dogajanja. Indikator so nam le že omenjene vizualne značilnosti časa, ki seveda ne morejo biti merilo.

Bolj kot vse ostalo je pomemben stvarni čas. Politika, žanr ali ekologija so na vse tri filme vplivali bolj kot vse drugo. Toda, preletimo najprej splošne podatke vseh treh filmskih različic.

Vsi trije filmi temeljijo na romanu *Invasion of the body snatchers* Jacka Finneya. Originalni film je nastal leta 1956, posnet je bil v črno beli tehniki in je obdržal naslov Finneyeve predloge. Režiral ga je Don Siegel, ki je kasneje začel slavno serijo **Umazanega Harryja** in nasploh redno zaposloval Clint Eastwooda. Prvi remake je nastal 22 let po originalu, leta 1978, in je prav tako obdržal originalni naslov, ki so ga pri nas prevajali kot **Invazijo tretjih bitij**. Film, ki ga je režiral Philip Kaufman (**Pot v veselje, Neznosna lahkost bivanja...**), je bil razkošna produkcija, pravo nasprotje nizkopračunskega originala. Zadnja verzija je lani režiral Abel Ferrara, kultni newyorški neodvisnež, ki je prav za to priložnost prvič segel po res izpiljeni visoki produkciji. Ferrara je tudi prvi, ki se je odrekel klasičnemu naslovu *Invasion of the body snatchers*. Obdržal je le bistvo: **Body snatchers**.

Čeprav gre za slovito serijo, je morda presenetljivo, da igralski prispevek nikoli ni bil posebej spektakularen. Originalni Siegllov film je bil odlični primer ortodoksnega B-žanra, zato v glavnih vlogah ne presenečata Kevin McCarthy in Dana Wynter, razmerona neznana igralka, od katerih se je pozneje edino McCarthy odlepil iz popolne anonimnosti. Edina resnično ve-

# TATOVI TELES

lika zvezda v glavni vlogi je bil Donald Sutherland v Kaufmanovi verziji iz leta 1978. Vsi ostali so bili skorajda neznani. Brooke Adams, Veronica Cartwright in Arta Hindla še danes prepoznajo le najbolj zagrizeni filmofili. Nastopila sta sicer Don Siegel in Kevin McCarthy, režiser in protagonist originalnih **Tatov teles**, toda to sta bili le cameo vloge, vsi ostali, ki danes nekaj pomenijo — npr. Jeff Goldblum in Leonard Nimoy — pa so bili tedaj še bolj ali manj neznani. Goldblum je do takrat sicer nastopil v **Death wish**, **Nashvillu** in **Annie Hall**, toda to so bile še manj kot *cameo* vloge. Prvič je nase opozoril šele v Kasdanovem filmu **The Big chill** leta 1983, resnična zvezda pa postal šele leta 1985 s Cronenbergovo **Muho**. Leonard Nimoy pa je, nasprotno, slavo dočkal

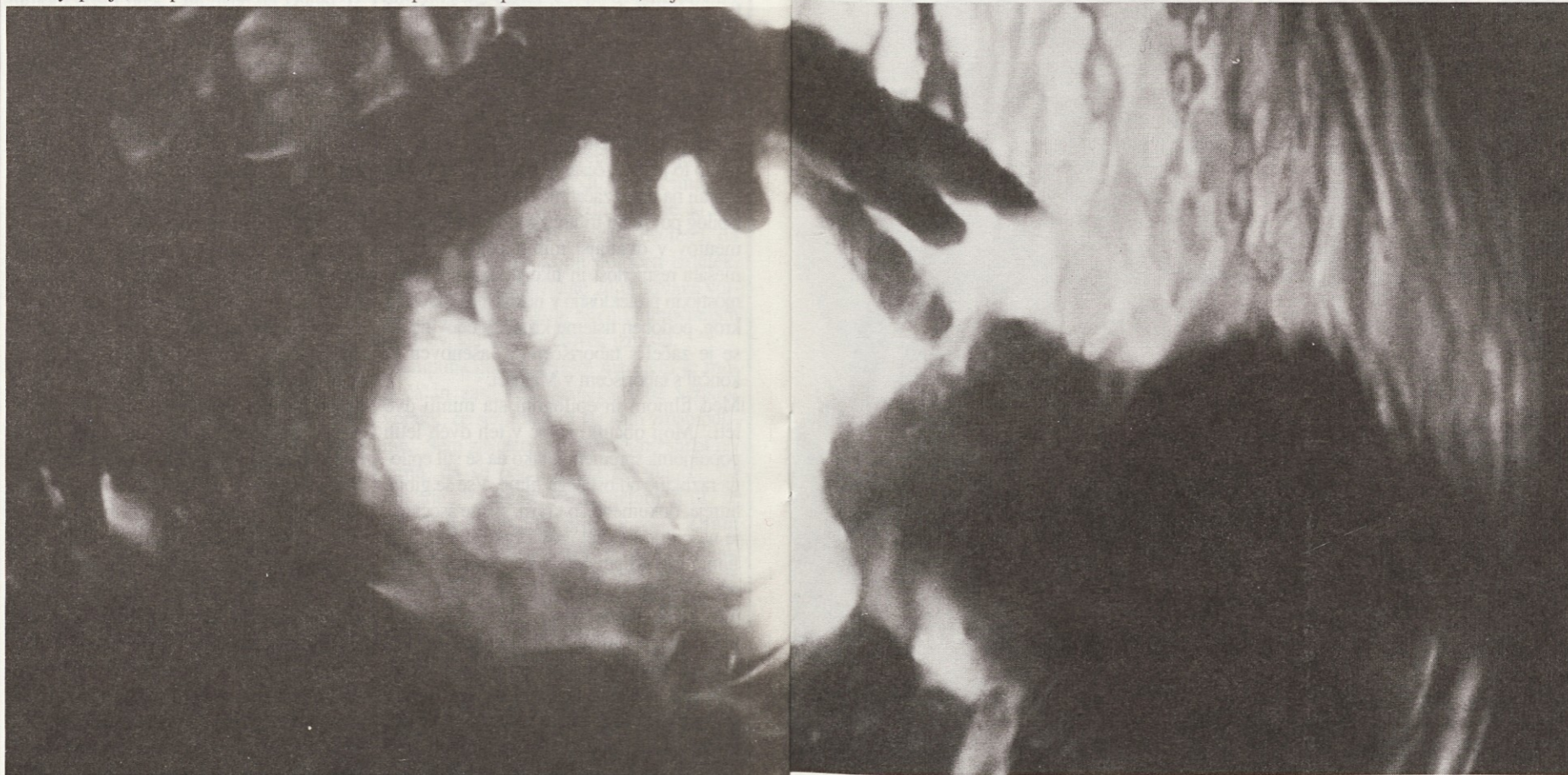
takoj po **Invaziji tretjih bitij** — leta 1979 z **Zvezdnimi stezami**. Tudi v Ferrarovi verziji ni zvezd, vsaj ne v vodilnih vlogah. Foresta Whitakerja bi lahko uvrstili v klub velikih, morda tudi Meg Tilly, toda oba imata izrazito stranski vlogi, film pa nosijo totalni outsiderji — Gabrielle Anwar, Tery Kinney in Billy Wirth. Zakaj na prvi pogled nesmiselno naštevanje in odštevanje zvezd? Vse tri filme lahko po grobi definiciji uvrstimo med filme katastrofe, nenazadnje gre za pranje možganov kompletne človeške rase. In v katerem filmu katastrofe, temu paradnemu žanru 70-ih let ste videli umirati filmske zvezde? Naj najprej opozorimo še na to, da je bil film katastrofe predvsem razstava, prava parada filmskih zvezd, ki so katastrofo ponavadi potisnile v stran, saj so vsi

buljili le v svoje idole, popacane s sajami. In druga pomembna stvar — skoraj nihče od zvezdnikov ponavadi ni umrl, kar je s komercialnega stališča popolnoma razumljivo. Filmi katastrofe pa so bili — izključno komercialni izdelki. Poglejte samo film **Letališče**, ki je začel omenjeno evforijo katastrof in vsa njegova nadaljevanja, ali pa **Potres** in **Pekleni stolp**. Parada zvezd, ki so vse po vrsti preživele. Rad bi predvsem opozoril na dejstvo, da so trije filmi iz serije **Tatov teles** skorajda edini pravi filmi katastrofe, saj so zombiji vzeli dušo prav vsem, ne le outsiderjem. Poglejmo statistiko: V Siegllovem originalu pred zombiji zbeži le Kevin McCarthy, ki takrat ni bil zvezda, v Kaufmanovi verziji je prisebna ostala le Veronica Cartwright, Sutherland kot edina zvezda kloni, v Fer-

rarovi verziji pa pobegneta le oba outsiderja — Gabrielle Anwar in Billy Wirth. In še izjemna pomembnost Ferrarove različice: Forest Whitaker kot vodilna zvezda edini izgubi telo in um. Zombiji se ga sicer ne dokopljejo, raje si sam prestreli glavo. Še en dokaz več, zakaj so **Tatovi teles** (vsi trije filmi) res velik film katastrofe, vsi ostali prej naštetih poskusi pa so bili le toplovdarski komercialni zicerji. Nauk se torej glasi takole: če delaš film katastrofe, potem proti zvezdam sicer nimamo nič, toda vse zvezde morajo brez izjeme umreti, preživijo lahko le nekateri outsiderji. Kar pa je nasploh najlepše pri vseh treh različicah **Tatov teles**, je to, da konec filma ne pomeni tudi konca katastrofe, saj vsi preživeli zbežijo le začasno, kar je še ena kvaliteta, ki jih loči ponaredkov.

Zanimivo je tudi vprašanje, kaj je ustvarjalce sploh gnalo v snemanje treh verzij **Tatov teles**? Česa so se ljudje v resničnosti bali med nastankom samih filmov? Še najbolj preprost je odgovor za originalno Sieglovo verzijo iz leta 1956. Petdeseta leta je v Ameriki zaznamoval zloglasni McCarthyjev pregon komunistov. Tu seveda ne mislimo na Kevina McCarthyja, protagonista Siegllove verzije, čeprav ne bi bil presenečen, da ga je Siegel izbral prav zaradi priimka, ki naj bi še dodatno podkreplil usmerjenost celega projekta. Ameriški senator Joseph McCarthy je svoj lov na čarovnice pričel že konec 40-ih let, dokončno pa se je gonja razplamtela na začetku 50-ih, ko je postal predsednik komisije za protiameriške dejavnosti in se je dobršna mera koncentracije usmerila proti Hollywoodu. Udrihali pa niso le po marginalcih, pred komisijo so stopile prav vsa velika imena tistega časa — igralci Robert Taylor, Zero Mostel, Sterling Hayden, Jose Ferrer, Burt Lancaster, Edward G. Robinson in Rita Hayworth, pa režiserji Edward Dmytryk, Robert Rossen in Elia Kazan — ter celo tako ugledna literarna imena kot Arthur Miller, Berthold Brecht in Dashiell Hammet.

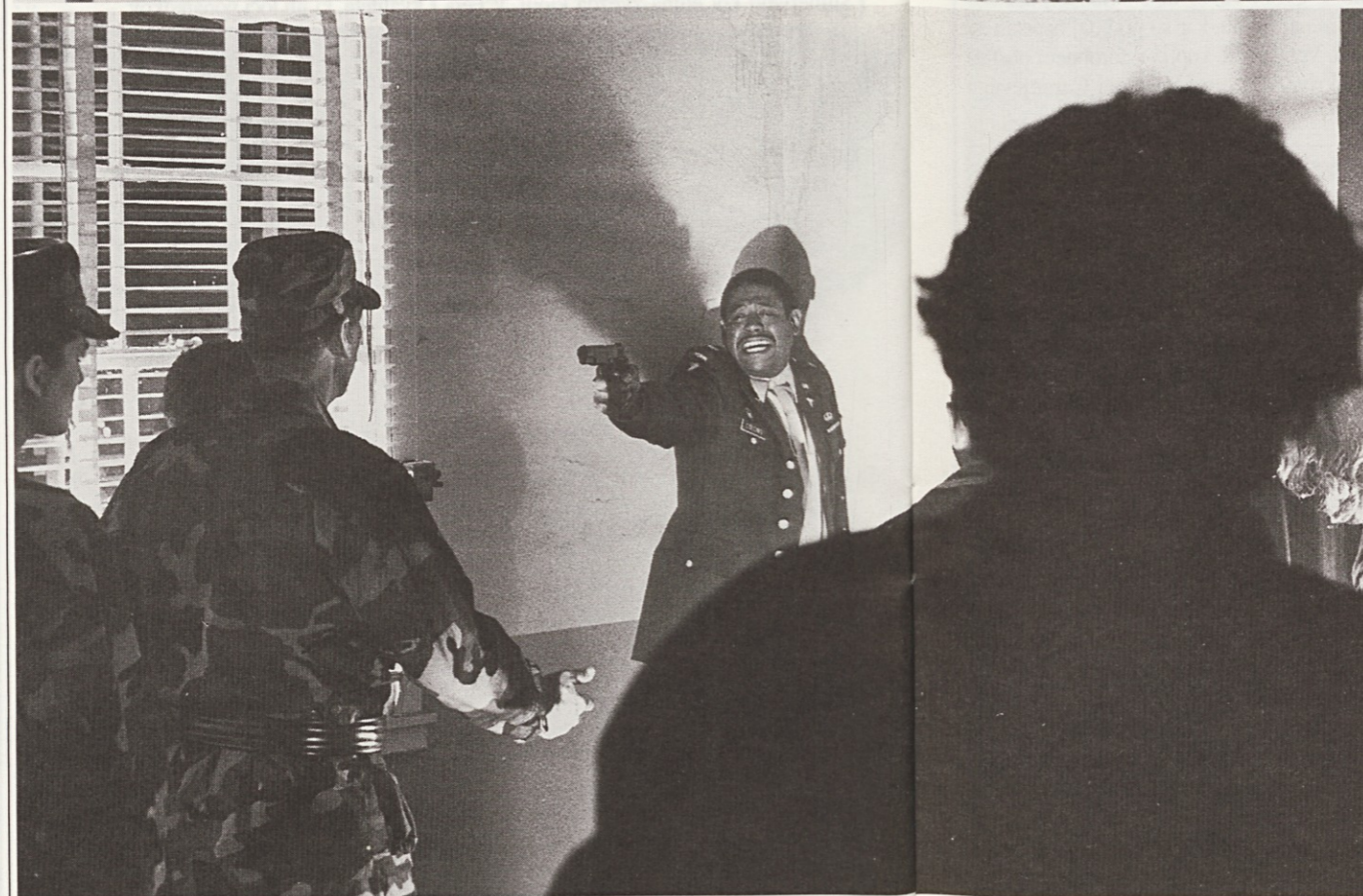
Američani so se torej v petdesetih bali komunistov in Siegllov film je samo reflektiral to paranojo. Kdo je Kevin McCarthy, protagonist originala? Tipičen Američan, ki



živi v provincialnem mestecu, splošni zdravnik, ki skrbi za svoje bližnje, na sebi pa ima belo srajco z obvezno kravato. Podoba pravega Američana torej. In Siegel nas skozi cel film dobesedno polni z rusko podobo zombijev. Že v originalu so to hladna bitja, brez emocij, premikajo se robotsko in kar je morda najpomembnejše — zagotavljajo, da je na onem svetu veliko boljše. Tam ni potrebe po nežnosti ali ljubezni. Neki psihiater v nekem trenutku izjavi, da gre za »epidemično masovno hysterijo«, kar bi bila lahko najboljša definicija takratnega stanja v državi. Prav v zadnjem prizoru pa doktor na vprašanje, kaj je ta zombi, izdavi, da gre za »obliko rdečega življenja«.

Druga verzija ni bila toliko odraz politične situacije, čeprav je bila hladna vojna na vrhuncu, kot predvsem odraz žanrske podobe ameriškega filma 70-ih let. Že na začetku je bilo govora o filmu katastrofe kot paradnemu žanru tistega časa in nedvomno je Kaufmanova verzija nastala iz ostankov le-teh. Druga verzija je za razliko od originala razkošna produkcija in nasploh je šlo vse v smeri potenciranja — proces levitve je že bolj spektakularen, pred nami so stvori obdani s sluzjo, dogajanje se iz province preseli v vele mestni San Francisco, s tem tudi invazija ni več problem zgolj posameznikov, kot v originalu, temveč vmes že poseže vojska in kar je za film najslabše — Kaufman je film iz 80-ih minut, kolikor je znašala Sieglve verzija, raztegnil na neznosnih 115 minut. Indikator tipičnega filma katastrofe torej.

V škodo Kaufmanovi verziji je tudi ignoriranje paranoje, ki je tako odlično znamenovala Sieglv original. Že uvodna prizora kažeta razliko med obema filmoma. Siegel že takoj na začetku pokaže policijski avtomobil, ki pridrvi izza ovinka z vključeno sireno, iz njega pa plane kričeči Kevin McCarthy, ki opozarja na nevarnost. Zgodba se pozneje izteče v *flash-backu*, toda gledalec takoj pade v fanatični krogotok. Na drugi strani Kaufman med uvodno špičo potrди, da gre za tipični film katastrofe, saj gledamo zelenico, park, kjer se v deževnem dnevu od cvetja in rastlinja cedi sluzasti iztrebki, iz katerih bodo nastali kokoni, ki bodo pozneje prodrli v človeška telesa. Kaufman sicer napoveduje ekološko katastrofo, kar potrди z Donaldom Sutherlandom, ki ga postavi za prehranbenega inšpektorja, toda to je tudi vse, kar ostane od pričakovane kaosa. V tem kontekstu se izkaže, da tudi cameo vloga Kevina McCarthyja v Kaufmanovem filmu ni zanemarljiva. V trenutku, ko se protagonist originala pojavi kot kričeči fanatik, ki opozarja na nevarnost, Sutherland še ne ve,



kaj se dogaja, cel prizor pa je pravzaprav identičen finalu Sieglvega filma. Nekaj trenutkov pozneje vidimo McCarthyja mrtvega sredi ceste, kot da bi Kaufman želel sporočiti: »Stop, tu ne gre za kaos, mi snemamo navadno ekološko katastrofo!«

Kaufman je v nekem intervjuju izjavil, da je njegova verzija nekakšno nadaljevanje Sieglvega filma, kjer naj bi bil pomemben prav prizor z McCarthyjem v *cameo* vlogi, kot da bi McCarthy dvajset let kričal in opozarjal ljudstvo na nevarnost. Morda se tudi v tej izjavi reflektira režiserjeva nemoč in nezmožnost komunikacije s ponujenimi možnostmi. Kaufman verjetno ne bi izjavil česa podobnega, če bi se zavedal, da tatovi teles potrebujejo precej manj kot dvajset let, da popolnoma nadvladajo človeško raso in da je paranoja za korektno izpeljavo nujno potrebna.

Kako se torej glede na oba predhodnika obnese zadnja različica v režiji Abela Ferrare? Že sama novica, da bo Ferrara, ta temni angel newyorškega neodvisnega filma, snemal visokoproračunsko grozljivko, je bila presenečenje. Še večji dvom so vnesli prvi odmevi na film. V nasprotju s pričakovanji, da bo Ferrara sledil Sieglvi metodi in film noir 50-ih let, kjer je suspenz temeljil na principu nevidnega in pričakovanega, so prav v zadnji verziji pošasti najbolj vidne. Režiser nam predstavi kompletan postopek levitve, z vsemi gnusno-brutalnimi detajli. Ko si kompletan film pozorno ogledamo, nam postane jasno, da so vizualni efekti sicer dobrodošel dodatek, da pa je Ferrari uspelo prav tam, kjer je Kaufmanu v dobru meri spodletelo — dualnost nevidnega in pričakovanega je presegel prav s temeljito razgradnjo nastankov duplikatov človeških bitij in tako zgradil zavidanja vreden suspenz.

Ferrarova verzija se najbolj odmakne od originala. To kaže že sam uvod, ki se ne začne z značilnim monologom: »Na začetku je bilo vse normalno«. Vse tri verzije imajo tudi različne načine narativnega toka — Siegel nam zgodbo pripoveduje v *flash-backu*, Kaufman gre po kronološki poti, Ferrara pa je izbral najbolj nenavadno pot. Zgodbo sicer pripoveduje kronološko, vendar nas *off* glas Gabrielle Anwar opozarja, da je izkušnja že za njimi. Ferrara je izjemen psihološki učinek dosegel že samo s postavitvijo dogajanja v vojaško bazo sredi ničesar. S tem je spet ustvaril neko zaprto cono majhnega radija, kot smo to doživeli pri Sieglu, dodatno grozo pa vsekakor vzbujajo podobe mehaničnih vojakov — zombijev. Prav ta mehaničnost je izjemno upodobljena v prizoru, ko Forest Whitaker kot major iz zdravstvenega oddelka na nevarnost prvič opozori Terryja Kinneya,

specialista za biokemijo. Ferrara je prizor postavil v čas sončnega zahoda, med njunim pogovorom pa so na steni za njima zarisane nepremične silhuete — sence spremljevalnih vojakov, ki so že postali zombiji. Režiser je za objekte, ki mečejo senco nedvomno postavil lutke in ne igralce, ki bi se utegnili v dolgem kadru premakniti, pa čeprav le za malenkost.

Namesto ustaljenega uvodnega monologa »Na začetku je bilo vse normalno«, Ferrara v nadaljevanju uporabi prav tako grozljivo sporočilo. Ko je Meg Tilly že »na oni strani«, zabrusi možu v trenutku, ko družini postane jasno za kaj gre, naslednje: »Kam-boš-šel? Tole je zelo pomembno. Kam-se-boš-skril? Nikamor! Zato, ker nihče ni več tak, kot si ti!«. Ferrara v **Tatovih teles** verjetno najbolje predstavi brezizhodno situacijo, s katero so junaki soočeni. Oglejmo si značilen primer: petletni otrok že v vrtcu vidi, da z njegovimi kolegi nekaj ni v redu. Vsi razen njega so narisali popolnoma identične risbe in kar je najhuje, vsi ga silijo k spanju. Ko pozneje doma tudi mati kaže neustaljeno obnašanje, najprej potoži, da to ni več njegova mati, kot tudi vrstniki niso več isti, kot so bili. Oče ga skuša pomiriti, češ, vse je v redu in ga vpraša, ali bi ta dan odšel v vrtec ali bi raje ostal pri materi? Otrok je soočen s popolnoma brezizhodno situacijo: karkoli izbere, pelje v pogubo. In na tej točki je Ferrarov film med trojico res nekaj posebnega. Gledalec je ob ogledu prvih dveh verzij vseskozi upal, da bo junakom uspelo pobegniti, Ferrara pa ga že nekje po prvi tretjini zabije do dna. Ni izhoda! To je edino pravo sporočilo **Tatov teles**.

Ferrarovi zgodnji filmi so bili vedno radikalni do skrajnosti, zato tudi v primeru **Tatov teles** ni ostal zgolj pri enem preseganju predhodnikov. Še v eni stvari je zadnja verzija povsem unikatna, izhaja pa iz omenjenega občutka brezizhodnosti. Prvič v vseh treh filmih se je nekdo zavedel edinega načina upora proti tatovom teles, čeprav za ceno lastnega življenja. Nekje v finišu Foresta Whitakerja obkrožijo zombiji in ga skušajo uspavati, Whitaker pa reče: »Ne hoste vzeli moje duše!« — in se ustrelil v glavo!

Edini izhod je torej smrt, če ne marate življenja brez emocij. V obeh primerih bo človeštvo izumrlo in Ferrara je bil edini, ki si je to upal povsem jasno napovedati in s tem je njegova verzija edina v nekaterih točkah nadgradila original.

To pa je nenazadnje tudi nekaj vredno.

SIMON POPEK

**M**oji prvi trije članki so doslej vodili k razumevanju poetike filmske umetnosti. V prvem gre za dokumentarni film: žanr, ki praviloma na naših tleh ni posebno čislán. Poredko se soočamo z deli, kot je film Alaina Resnaisa *Noč in megla* (1956), vsekakor eden najpomembnejših dokumentarcev vseh časov. Podčrtal sem izjemne prebliske režijskega koncepta Resnaisa zaradi katerih François Truffaut ugotavlja, »da je s projekcijo tega filma naša lastna vest prizadeta. Za nekaj časa izbriše film vse ostale iz našega spomina: ko se prižgejo v dvorani luči, ne moremo zaploskati. Prizadeti smo nad filmom in obenem prepričani, da ga je treba vsekakor videti!«

V oceni filma se pojavljajo besede kot so »vozeči posnetek«, menjavanje črno-belega in barvnega filma, originalna glasba nastopa povsem samostojno in s kontrapunktom (v odnosu na sliko) stopnjuje naše sprejemanje navidezno hladnega, stoično pripovedovanega spremnega teksta. Posnetke filma in preteklosti veliko bolj ugotavlja, kakor »komentira«. Film gradi svoj emocionalni naboj na našem sprejemanju filmske poetike. Tu je film resnično »*création dirigée*«: torej sprejemamo Sartrovo maksimo!

Nemogoče je tekmovati z vse drznejšimi vizuelnimi posnetki: »fotogeničnost« različnih raznorodnih akcij je le »končna«! Nemi film (predvsem podobe) mora zvočni film nadgrajevati, njegovo poetiko stopnjevati, drugače ne bi mogli beležiti razvoja filmske režije. Razvoj filmske poetike nujno upošteva sodelovanje gledalca, publike: sedma umetnost začenja preraščati svojo otroško dobo in uspehe svoje zgodnje poetike.

Zato sem izbral iz dobe nemega filma *Množico* (1928) Kinga Vidorja, s katerim sem skušal predstaviti presenetljiv dosežek ameriškega filma, ki je pri nas skoraj nepoznan. Iz ikonografije *Množice* smo dobili veliko motivov najboljšega, kar je italijanski neorealizem nekaj desetletij kasneje odkrival in dograjeval v delih De Sice, Antonionija, in Olmija. Zdi se mi, da *Množica* uveljavlja vrsto tem, ki se kot pahljača odpirajo repertoarju filmov vsega sveta: gre za klasično delo, katerega vplivi so še danes zaznavni. Pred leti sem bil na sprejemu De Sice v pariški kinoteki in sem mu v zvezi s pregledom nemega filma omenil tudi svojo osuplost ob *Množici*. Mislim, da je film izgubljen, kot so verovali takrat vsi: navdušeno mi je zamrmral: »Un capolavoro assoluto!«

# DANI SE LE JOUR SE

Marcel Carné, 1939

Prva leta zvočnega filma sem predstavil z *Veselo vdovo* (1934) Ernsta Lubitscha, ki ga ne more obiti nihče, ki se ukvarja z razvojem sedme umetnosti. Poleg zgodnjih, zgodovinskih fresk, se je posvečal komedijam, ki jih je dopolnjeval z igrivimi domislicami. V njih razširja izbrano anekdoto z invencijami filmske poetike. Lubitsch je sijajen dramaturg, ki uveljavlja oblikovanje zvočne opreme in elips vseh vrst. Elipsa (ali izpust) je stavčna figura, ki po teoretiku Louisu Dellucu (1890—1924) ključno pripomore k razvoju filma: v zgodbi premošča vrsto dejanj in prepušča gledalcu, da si v svoji zavesti dogradi zamolčano! Seveda, po definiciji Kennetha Clarka, da umetnost odseva življenje: »*Kot izbor človeških misli in dejanj se javlja v urejeni in razumljivi obliki ustreznih medijev!*«

Naj grem z razvojem filma naprej! Med filmi prvega desetletja zvočnega filma moram opozoriti na intenziven, nepričakovan vzpon francoskega filma štiridesetih let, ki ga je svet spoznal takoj po koncu vojne. Ne gre samo za obe umetnini prazgodaj umrlega Jeana Vigoja, ki sta bili do poznih štiridesetih let pravzaprav prepovedani. Gre za osupljiv vzpon Marcela Carnéja (rojen 1909), ki je s filmi *Obala v megli* (*Le Quai des brumes*, 1938), *Dani se* (*Le Jour se lève*, 1939), *Nočna obiskovalca* (*Les visiteurs du soir*, 1942) in predvsem s filmom v dveh delih *Otroci galerije* (*Les enfants du paradis*, 1945) eden največjih.

Čeprav je danes povsem jasno, da je pred njim in po njegovih uspehih nastopal Jean Renoir (1894—1979), ki velja dandanes za najzanimivejšega med vsemi, napoveduje s svojimi inovacijami italijanski neorealizem in uveljavlja globinsko mizansceno, pa se veliko ime Marcela Carnéja vedno veže na

ime njegovega scenarista, pesnika Jacquesa Preverta (1900—1977). Jean Cocteau je zapisal: »*Odliko filma pogojuje uspešen izbor ekipe!*«. Ustvarjalna pomoč sodelavcev z ničemer ne zmanjšuje odgovornosti režiserja filma. Nasprotno: nihče ne izpolnjuje svojih nalog povsem zase. Vsi skupaj so vpeti v skupno delo, ki ga mora spretno povezovati režiser. Fotografija iz filma *Dani se* nam istočasno predstavlja dekoracijo Traunerja, svetlobo Couranta, silhueto Jeana Gabina in obraz Arletty. Tu slutimo še glasbo Jauberta, eno najbolj diskretnih in najboljših, kar so jih kdaj napisali za film. Ves film se koplje v čarobnem obstretu skrivnosti: magični moči Carnejevęga stila!

**ANDRE BAZIN:**  
**OB FILMU »DANI SE« (1949)**

*Ko gledamo dandanes ponovno filme, kot so Jezebel (William Wyler, 1938), Poštna kočija (Stage Coach, John Ford, 1939) ali Dani se (Le Jour se lève, Marcel Carné, 1939) se nam zdi, da se soočamo z umetniškimi deli idealnega filmskega jezika. Še več: v njih občudujemo moralne probleme in dramske motive, ki jih filmska umetnost morda ni prva uveljavila, katerim pa obljublja veličino in uspehe, ki jih brez njih ne bi nikdar dosegla! V njih prepoznavamo razcvet »klasične« umetnosti!*

**BARTHELEMY AMENGUAL:**  
**»DANI SE« — MOJSTRSKO DELO (1986)**

*Dani se predstavlja najboljši film cineasta Carnéja. Dve leti pred filmom Državljan Kane (1941) Orsona Wellea se oklene dramaturškega modela »spomina«, ki ga blesteče izpelje. V filmu Wellea osebe pripovedujejo, junak Carnéjevega filma pa se spominja v razpršeni dramaturški strukturi, ki potrjuje nepopravljivost preteklih*

# LÉVE

dogodkov: vsa dejanja so že zaključena, vse karte izigrane...

## CLAUDE BEYLIE: POETIČNI REALIZEM (1990)

Francoska filmska produkcija tridesetih let, posebno še med leti 1935—39, se odlikuje po »populistični« ikonografiji, polni mračnega realizma, značilnega za čas. Zgodovinar Georges Sadoul imenuje to obdobje čas poetičnega realizma. V literaturi nas vodi ta pojem v čas Balzaca in Zolaja, v slikarstvu k delu Courbeta in Daumierja. V filmski umetnosti radi šarimo s tem izrazom: od Lumiera do Flahertyja, od Stroheima do Clouzota... Po besedah Andréja Bazina je filmska slika po svojih karakteristikah že realistična: razlikovati moremo samo med tehničnim realizmom, ki je dedič fotografije in realizmom pripovedi, ki je odvisen od razmerja med obliko in vsebino. Zvočni film nas vodi v direktniji stik z življenjem: nemi film je bolj stremel za fotogeničnostjo, stilizacijo. Iskal je intenzivne »lepe« podobe!

Zvočni film opušča te predstave, preveč lažne so. Seznanja nas z življenjem kot je! Seveda pa ob tem razkriva svetove avtorjev: od tod subtilna zastrtost pogleda režiserjev poetičnega realizma, ki sproža vrsto manihejskih sodb in vodi filmsko ustvarjanje v tisto, kar Pierre Mac Orlan imenuje »socialna fantastika«!

Velik del francoske produkcije tega časa se utaplja v neubranljivi črnogledosti. Pojavljajo se stiki med populistično literaturo in vplivi ekspresionistične estetike. Prve napovedi zaslutimo v filmih Kirsanova, Feuillada in Jasseta. Pozornost časa je naklonjena obrobni ljudem, nesrečnim ljubimcem, ki jih zaznamuje usoda. Pojavijo se sanje o nemogočem begu iz tesnobe vsakdanjosti: strašljiva nemoč lebdi nad ljudmi. Zaostruje jo slutnja bližnje vojne... Toliko o znakih časa! Poezijo zaslutimo v polmraku subtilno oblikovanih scenografij, vlažnih in deževnih jutrih ubornih mestnih četrti... Z večjim in manjšim uspehom se mnogi filmski avtorji oklenejo teh pogojev: Pierre Chenal, Julien Duvivier, Marcel Carne. Pojavi se obraz igralca, ki je nezamenljiv v teh otožnih filmih: Jean Gabin! Mnogi se temu razpoloženju niso prepustili. Njihovo delo ničesar ne dolguje barvi časa, čeprav se z njo včasih okoriščajo: Renoir, Pagnol, Guitry, Ophuls!

Njihov svet ni niti realističen, ne poetičen. Kakor pravi Francois Truffault: »V njihovih filmih odkrivamo univerzalno podobo sveta!«

Ob filmu **Dani se** naj spregovorim o dosežkih, zaradi katerih sem ga izbral v pregled filmske poetike!

Podčrtati moram: 1. konstrukcijo scenarija, 2. vlogo dekoracije, 3. prispevek filmske glasbe Mauricea Jauberta, 4. igralsko zasedbo.

Že v tridesetih letih je bilo jasno, da so mojstrovine Carnéja rezultat prosvetljenega izbora tehnične filmske ekipe in igralske zasedbe. Podobno sijajnost vseh sodelavcev zasledimo samo še v filmih mladega Fritza Langa, Jeana Vigoja in v ekipah Renoirja, ki so izpeljale v tridesetih letih vrsto del, zaradi katerih trdimo, da vidimo v njem najpomembnejšega režiserja vseh časov.

Konstrukcija dramaturgije filma uporablja jasno interpunkcijo, ki oblikuje čas v dveh montažnih sklopih.

## POVRATKI V PRETEKLOST

Flash-back izpeljujejo zelo dolgi prelive. Posebno natančen je pričakovani, prvi. Glas junaka šepeta: »Spominjaj se...« Nato zaznamo počasen preliv, ki ga Carne s sijajnim občutkom za plastičnost zamenjave izpelje iz /1. detajl/ velikega posnetka igralca na /2. total/ prazen jutranji trg pred stolpnico. Zvok vstopi: preteklost oživi!

## PRESKOKI V PROSTORU

Znotraj scen spominjanja so naznačeni z efektom »brisanja« ali »zavese«, odvisno od izbora, za katerega od obeh besed se odločimo. »Zavesa« se spušča z leve na desno in »briše« projekcijo posnetka, na katerega mestu pa istočasno odkrivamo novega!

V filmu je mnogo avtorjev, ki pogosto uporabljajo zelo dolge prelive kot opazni element njihove filmske poetike: včasih celo v dolžinah, kjer se že uveljavljajo kot dvojne ekspozicije. Med vsemi je morda najsijajnejši efekt preliva dosegel George Stevens (1904 — 1975) v svoji ekranizaciji Dreiserjeve *Ameriške tragedije* v filmu **Prostor na soncu** (*A Place in the Sun*, 1951). **Dani se** je prvi film v katerem so povratki v preteklost tako sijajno izpeljani: v njih prepoznavamo brezhibne, minuciozne rešitve Carnéjeve režije.

Kljub mozaični dramaturgiji izjemne intenzivnosti in blestečih igralskih vlog, v filmu ne zasledimo mnogo efektov. Strel revolverja v filmu ne zaključí samo strastne ljubezni in sovraštva: z njim se začenja odvijati tragedija junaka v trenutku, ko ga sproži. Z njim se François izloči iz družbe, sredi katere živi. Za seboj zaklene vrata sobe, ki postane kraj, v katerem se sooča z lastno vestjo. Družba sproži vrsto varovalnih ukrepov. Onemogočijo naj posameznika, ki je vzmimiril njen red!

Françoisu je potrebna cela noč in samota, da spozna, da je dejanje, ki ga je bil dolžan sprožiti v svoji čisti zaznavi zla, da je to de-

## EKIPA FILMA

### režija:

Marcel Carné

### scenarij:

Jacques Viot

### adaptacija in dialogi:

Jacques Prévert

### glasba:

Maurice Jaubert

### fotografija:

Curt Courant, Phillippe Agostini,  
Andre Bac

### scenografija:

Alexandre Trauner

### kostumografija:

Boris Bilinsky

### montaža:

Le Henaff

### zvok:

Petitjean

### igrajo:

FRANÇOIS (Jean Gabin), CLARA (Arletty), VALENTIN (Jules Berry), FRANCOISE (Jacqueline Laurent), KOMISAR (Jacques Baumer), HIŠNIK (Robert Genin), HIŠNICA (Mady Berry). Billancourt, Paris, marec — junij, 1939

### dolžina:

85 minut

### produkcija:

VOG — SIGMA

janje za družbo zločin, ki je njega naredilo za morilca.

S tem zapletom je film **Dani se** podoben antičnim tragedijam: tako ubije Orest svojo mater in Egista, da bi uveljavil svojo pravico! Vendar, za človeško družbo ostaja zločinec: Erinije ga bodo do smrti zasledovale. Njegova čistost je vzrok njegovega propada. To protislovje zasledimo v dveh podatkih:

1. Vse več je policajev in drugih, ki oblegajo stolpnico: v začetku vidimo le dva agenta, potem se jima priključi komisar in nekaj policistov, kasneje pripelje kamion obo-roženih orožnikov. Moč orožja, ki ga imajo, se stopnjuje: v začetku nosijo preproste revolverje, kasneje pripeljejo mitraljeze, proti koncu bombe s plinom.

2. Vse več je ljudi, ki jih vznemirja drama. Najprej je tu le slepi podnajemnik, kasneje se mu priključi drugi prebivalci, pridruži se jim čevljar iz istega nadstropja. Potem imamo gručo ljudi, ki se zbira na trgu pred stolpnico in s klici svetuje Françoisu, naj se vendar preda in vme mednje. Vendar je že prepozno: François zavrača to naklonjenost ljudi, ki čakajo na razplet policijskega obleganja. Zdaj ni več njim enak! Zločin ga je povzdignil nad anonimnost množice: njihov junak je! Samotna soba v šestem nadstropju je zanj istočasno zatočišče in ječa!

Nastopajoče osebe prihajajo iz različnih socialnih plasti. François je delavec-peskar v tovarni avionov, François je zaposlena v cvetličarni: njuno življenje je običajno in banalno. Vse življenje si uravnavata z ozirom na njuno zaposlitev. François se nam predstavi v skafandru. Iz gumijaste maske, ki ga zakriva, sijejo samo njegove oči. Njegovo poznavanje življenja ima svoje meje...

François in François sta siroti, zato sta tesno povezana z določenim socialnim razredom. Ne pripadata eni sami družini, temveč Državi. V istem trenutku sta najdenčka in ujetnika!

Valentin in Klara, cirkusanta, sta njuno pravo nasprotje. Oba sta človeka z roba življenja: ne poznata nobenih socialnih prisil. Predstavljata pustolovščino, anarhijo, življenje samo z vsemi njegovimi skrivnostmi. Valentin dresira pse, Klara nosi obleko z bleščicami. Valentin privlači François, François vznemirja Klara. Obojestranske privlačnosti jih pogublajo. Skušajo se izviti iz zank njihovih odvisnosti, pa jih le-ta povozi...

Budilka, ki se sproži in zazvoni v zadnjem posnetku filma, ni zgolj estetska domislica, čeprav gre za edini, prepoznavni efekt celega filma. V zvenu budilke, ki nas spremlja še dolgo po zaključku filma, vidim materializacijo nastopa anonimnosti, ki je v filmu



ves čas prisotna in nadomešča bogove antične tragedije: usodnost!

Svet se še vedno vrti okrog svoje osi, podira in uničuje vse, ki se mu zoperstavljajo. Prvinskih zakonov sveta ne more nihče zlomiti!

### KAMERA

Carné je vedno znal zaščititi svoje delo s sijajnimi mojstri fotografije: v **Obali v megli** je zasedel Eugena Schuftana (1893—1977), njegove **Otroke galerije** je v dveh delih blesteče oblikoval Roger Hubert (1903—1964). Film **Dani se** je prežet s presunljivo fotografijo Curta Couranta. Njegovi posnetki niso samo lepi, polni so vznemirljive dramatičnosti. Drugi član ekipe snemalcev, Philippe Agostini izvrstno postavlja luči: opušča vsako estetiziranje, posnetki so polni prosojne gostote in moči. Njegova svetloba je groba in ranljiva, divja kakor fotografija časopisnih novic in policijskih arhivov.

Sonce kaplja skozi okno in odkriva truplo mrtvega Françoisa, medtem ko se v ozadju dviguje, malce trpko, oblak razpršene bombe solzinega plina. Naštevamo lahko še druge primere: ob cesti, kjer stanuje Françoise, teče železniška proga. Razporeditev madežev svetlobe in sence ji daje obliko bakroreza. Bel trak dima lokomotive, ki se trga za črno palisado, dopolnjuje na desni strani puhast oblak, ki se peneče razblinja in ujema ravnotežje osvetljeno-sti...

### SCENOGRAFIJA ALEXANDRA TRAUNERJA

Redko se zgodi, da je prispevek scenografije tolikšen, da zaradi nje ne pozabljammo filma. Bravurozni design vitke stolpnice pariškega predmestja nas v spominu še dolgo spremlja. V filmih Carnéja se prvič uveljavi ime scenografa Aleksandra Traunerja (rojen 1905. v Budimpešti), nekdanjega asistenta velikega Lazarja Meersona, ki je s svojimi dosežki v filmih Jacquesa Feyderja in Renéja Claira, izoblikoval temelje filmske scenografije. S filmi Carnéja je Trauner zaslovel po svetu in podpisal vrsto sijajnih scenografij: njegovo ime je postalo garant za vse občutljivejše naloge svetovnih mojstrov, od Johna Hustona do Orsona Wellesa in še posebej Billyja Wilderja. Traunerjevo delo razširja pojem evropske dognanosti, premišljenosti notranje opreme z rekviziti, ki predstavljajo kulturo nekdanje Evrope, iz tradicije, iz katere je Trauner tudi izšel. Vse do **Botra** (*The Godfather*, Francis Ford Coppolla, 1976, umetniško vodstvo: Tavoularis) ne zasledimo v svetovnem filmu oblikovne večine in uspehov, ki bi lahko ogrožali avtoriteto Aleksandra Traunerja.

Hotelska soba v filmu je polna brutalnega verizma. Vsak njen detajl ima v razpletu filma svojo vlogo in se neizbrisno vtisne v spomin gledalca, ki strmi nad njegovo nevsiljivo prisotnostjo in natančno dramaturško vlogo!

Dekoracija Traunerja deluje dramatično: dopolnjuje sliko, »igra«. Resničnosti scenograf ne kopira, interpretira jo. Značilen je trg pred stolpnico: le ta je bolj »posebna« in ožja kot navadna hiša. Električna svetilka se vzpenja ob njej vse do tretjega nadstropja, kjer ga razsvetljuje tako kakor nobena nikjer. Stolpnici dodaja občutek osupljive in vrtoglave višine...

### GLASBA

V filmu ločimo dva glasbena motiva: čustveno obarvano melodijo vodi flavta in drugega, težkega in dramatičnega, tolkala. Motiv pihal je v kontrapunktu s temo tolkal: flavta se oglašča s tanko in melodično spevnostjo, tolkala so glasna in težka, vtkana v ponavljajoči se ritem. Ko se iz scen preteklosti vračamo v sedanost (ali pa obratno), zasledimo v glasbi spremembo, novo melodijo, ki psihološko vrednoti znamenjavo nastopajočih oseb. Če Marcel Carné ne bi imel na razpolago prelivov, s katerimi te prehode zaznamuje, bi bili preskoki v času manj jasni. Zahvaljujoč izredni glasbi Mauricea Jauberta je gledalec že pripravljen na prelivanje motivov, ki ga sprožijo spomini.

Maurice Jaubert je zmeraj učil, da glasba ne sme podvajati dejanja v filmu, ne sprožati številne verzije poročnih koračnic, ki spremljajo scene porok ali zven sladkih violin, ki spremljajo zaljubljenca... Glasba mora graditi svojo lastno dramatičnost: vstopa lahko samo v scenah, kjer razširja psihološko barvitost.

Spominjajmo se *leitmotiva Obale v megli*, kjer se Gabin sprehaja v pristanišču: glasba predstavlja njegovo razpoloženje, ko tesnobno vznemirjen odkriva mesto. Če bi poslušali oba filma samo z dialogi, bi opazili, da filmu manjka del njegovega sveta. Osiromašeno je psihološko niansiranje oseb in njihove odločitve so nejasne! Glasba ni samo spremljevalka dogajanja, ona je v akcijo vključena. Gledalec mora ves čas jasno čutiti breme preteklosti in tudi v sedanosti mu ne more povsem ubežati: v zaznavanju razpoloženja nastopajočih je moč glasbe!

V prizoru, ko se Gabin vrne v sedanost, glasbeni motiv ne izginja. Hitro, predvsem zaradi izvrstno napisane glasbe, prepoznamo kraj in čas, v katerem smo in v glasbenem motivu spomin Gabina. Napolnjuje nas, kakor spomin prevzema junaka. Čez čas uporablja Carné zanimivo zvočno inter-

punkcijo: v zrcalo, v katerem se Gabin opazuje, trešči stol. Steklo se razbije, glasba prekine. Šele čez čas se glasba zopet pojavi in vstopa v posnetek osamljene sobe, ki se napolnjuje s spomini nekdanjosti: v zrcalu se pojavi Françoise...

Ko junaka izgubimo iz posnetka, glasbe ni več. Šele ko zasledujemo policista, ki se pripravlja, da bo z bombami solznega plina napadel sobo, se glasba vrne. Z njo slutimo prisotnost Gabina, ki bo tarča policistov, ki se vzpenjajo na streho stolpnice.

Tik preden se bomba razleti, za trenutek ugasnejo vsi šumi na zvočnem traku: grozeča tišina! Za hip! Z vožnjo zapuščamo mrtvo truplo Gabina, zvonjenje budilke se oglasi: za oknom vstaja nov dan. Vnovič se oglasi glasba: široko in svečano! Apoteoza! Nastopa dramatični kontrapunkt: kakor bi se duša junaka, končno odrešena, javljala v osrečujoči zaznavi prihodnosti!

Med nastopajočimi igralci omenimo sijajno Arletty, ki bo na svojo nepozabno vlogo Garance čakala še nekaj let. Ob nji je izredno mična, morda ne povsem prepričljiva Jacqueline Laurent, ki jo je film kmalu pozabil. Izvrstni Jules Berry, glumač in hazarder, igra, kot vedno, s kretnjami svojih rok. Ob protagonistu Jeanu Gabinu naj zapišem vse možne pohvale: v filmu je morda prikazal najbolj avtentično podobo junaka tridesetih let. S svojo postavo, svojim obrazem, svojimi očmi in s svojim obveznim trenutkom »norega« gneva, ki je bil vezan na njegove nepričakovane izbruhe in nerazsodno jezo... Z njimi se je osupljivo skladal z vizijo Jacquesa Préverta, ki je svoje junake točno definiral. Njegovi junaki so dobri, čisti in se upirajo, nasprotujejo slabim, tistim, ki kvarijo. Naj bo hudič dober ali slab, usoda vedno drži z barabami! Dobri, revni, izgubljeni vedno, kljub čudežu ljubezni, ki za trenutek presvetli umazano vsakdanjost njihovih življenj!

Izreden film, doživetje! Čudež ubranega dela kompletne ekipe! Meje njegovih dosežkov se enačijo s svetom pesnika Préverta in čustvi omikane Evrope pred drugo svetovno vojno!

Prihodnjič:

**Izlet** (*Une Partie de Campagne*, režija Jean Renoir, 1936—1947)



**Z**apisom pogovora, ki je potekal lansko jesen ob 30-letnici EKTRAN-a, se sodelavci in uredniki poslavljamo od prvega urednika. Zbogom, *companero*!

Filmski kritik in publicist Vitko Musek se je rodil v Brestanici, 8. julija 1917. Študiral je medicino v Ljubljani, v drugi polovici tridesetih let je deloval v sindikatu krščanskih socialistov Jugoslovanska strokovna zveza, bil je med sodelavci revije *Dejanje* E. Kocbeka ter od 1939 do 1940 urednik in izdajatelj tednika Slovenija. V času fašistične okupacije je bil interniran v Italijo, kjer ga je pritegnila filmska umetnost. Tako se je kmalu po 2. svetovni vojni začel ukvarjati s filmsko kritiko. Je eden najplodovitejših piscev v 50-ih in 60-ih letih, zavzemal se je za strokovno in apolitično filmsko kritiko. V 50-ih letih je bil med drugim v uredništvu revije *Film*, leta 1962 pa med soustanovitelji najpomembnejše slovenske revije o filmu in televiziji *Ekran*. Med letoma 1962-67 je bil tudi njen glavni oziroma glavni in odgovorni urednik. Ob številnih člankih in esejih o filmu je kot publicist napisal propedeutični knjigi *Kratka zgodovina filmske umetnosti* (1960) in *Knjigo o filmu* (1960) ter monografsko knjižico Henri-Georges Clouzot (1964). V začetku sedemdesetih let je bil urednik redne zbirke Mohorjeve družbe ter dve leti predaval filmsko estetiko na Teološki fakulteti.

*Kakšna so bila vaša »učna leta«?*

Gimnazijo sem končal na Ptujju, ki je bil takrat zelo razgiban. V Ljubljano pa sem odšel s trdnim načrtom, da bom študiral medicino. Tako sem se vpisal na medicinsko fakulteto, toda kmalu sem prišel v stik z nekaterimi vodilnimi krščansko-socialističnimi sindikalnimi voditelji in prek njih oz. na njihovo pregovarjanje sem začel sodelovati z Jugoslovansko strokovno zvezo. To je bil krščansko-socialističen sindikat in delo v njem mi je vzelo veliko časa. Približal sem se tudi Kocbekovemu krogu, se pravi skupini, ki se je zbirala okrog njegovega časopisa. Vse to delovanje me je vedno bolj odtegovalo od rednega študija. Tako sem na medicinski fakulteti »fikal«, »štukal« končke, študij je bil pravzaprav v drugem planu.

*V katerih letih je bilo to?*

To je bilo od leta 1936 do leta da 1941.

# VITKO MUSEK

V Jugoslovanski strokovni zvezi je bilo treba zelo temeljito pripravljati akcije, delati z ljudmi, sindikat se je zelo širil, saj je leta 1941, na začetku vojne štel čez 8.000 članov. Ta podatek kaže, da je bil to po odzivnosti med delavci eden najbolj uspešnih oz. vplivnih sindikatov.

*Ali ste pri Kocbekovi reviji Dejanje tudi kaj pisali?*

Sem in bil sem tudi član uredniškega kolegija. To je bila revija, ki se je rodila pravzaprav v sporu z uradno katoliško revialno publicistiko in seveda so bile vse njene moči zelo dragocene. Tako smo pravzaprav vsi počeli vse. Oblikovala pa se je tudi skupina mlajših izobražencev, ki je pozneje v OF, kamor se nas je večina vključila 1941. leta, dala nekatere zelo opazne izobražence. Z OF smo sodelovali do konca vojne, ne glede na številna opozorila in tudi nekatera razočaranja.

*Ste vojna leta preživali v Ljubljani?*

Vojna leta sem preživel v Ljubljani in v taborišču Visco pri Palmanovi. Za božič leta 1941 so bile tiste velike aretacije in večino so nas pospravili tja. Že takrat smo točno vedeli, da so aretacije izvedene na pobudo belogardistične grupacije in na osnovi njenega sodelovanja z Italijani. No, nad internacijo se ne morem nič kaj posebno pritoževati; sodeč po lastnih izkušnjah in po pripovedovanju drugih, so bile pravzaprav zelo lahke, mile, bi lahko rekeli... V začetku, ko so nas pripeljali tja v taborišče, nam niso dovolili niti kartati, izgledalo je, kot da nas bodo duševno ubijali. V par tednih se je ta pritisk umiril in začeli smo dobivati celo literaturo.

*Ali ste se pred vojno že kaj ukvarjali s filmom?*

Veste, jaz sem za film tja do 50-ih let bolj poljubno zanimal. Moram pa reči, da sem se začel z njim bolj sistematično ukvarjati prav v času internacije. Veliko sem namreč prebiral italijanske filmske revije in tudi knjige. Do tovrstne literature sem prihajal s pomočjo italijanskega zdravnika v taborišču, ki je bil pravi filmski zanesenjak.

*Kaj pa konec 30-ih, ste redno hodil v kino?*

Kolikor se spomnim, smo hodili v bivšo Matico in pa v kino Union. To sta bila kinematografa, ki sta imela zelo dober filmski program. Sicer pa sva se že pred vojno spoznala s kasnejšim filmskim zgodovinarjem Francetom Brenkom in velikokrat je beseda stekla tudi o filmu. V stik z njim sem prišel prek njegove kasnejše žene Kristine, ki je bila zelo dinamična in razgledana ženska. S Kristino sva delala pri tedniku *Slovenija*, kjer sem bil od 1939 do 1940 tudi urednik. Pri tedniku *Slovenija* se je zbirala kar zanimiva družčina, lahko bi rekeli, da bolj levo mislečih izobražencev. Naj omenim vsaj pisatelja Mraka in advokata dr. Mohoriča. Tednik so Italijani seveda ukiniteli. Če se prav spomnim, je o filmu napisala nekaj člankov Kristina Brenk, ki je takrat sicer več pisala za *Našo ženo*.

*Ali ste po vojni takoj začeli delati pri filmu?*

Ne. Najprej sem bil za nekaj časa mobiliziran, potem so me zaposlili pri vojski, kasneje pa na mojo željo prestavili na ministrstvo za zdravstvo. V začetku petdesetih let so me namestili za urednika Tovariša, za področje gledališča in filma. In to je tudi moj začetek aktivnega ukvarjanja s filmom oz. kinematografijo. To je bil tudi čas, ko se je

pri nas začela formirati filmska publicistika v pravem pomenu besede. V tem pogledu je vodil mesečnik *Film*, ki ga je urejala Mija Štefe in pri katerem sem se 1956. za nekaj let tudi zaposlil. Mesečnik *Film* je izdajalo *Podjetje za razdeljevanje filmov Vesna film*. Zato je bila na začetku revija zastavljena kot nekakšen propagandni magazin, vendar pa menim, da smo kaj kmalu uspeli oblikovati kvalitetno, čeprav še vedno poljudno revijo. Moram pa reči, da je bil France Brenk kar precej ostro razpoložen proti reviji. *Film* se je namreč v precejšnji meri razlikoval od svoje predhodnice, revije *Filmski vestnik*, ki jo je urejal France Brenk in je bila nekakšen »ideološki« vodič za film. Zato se je je tudi največ pisalo o sovjetski kinematografiji. V 50-ih pa se je marsikaj spremenilo, sovjetski filmi so zginili z naših platen in postopoma so prihajali evropski in ameriški filmi. Za Franceta Brenka pa moram seveda povedati, da je bil sicer zagrizen, celo »zadrt« komunist, toda dober in kot človek v redu. Revija *Film* je bila tudi komercialno uspešna, saj je dosegala naklado tudi 10.000 izvodov in je nekaj časa izhajala celo v srbo-hrvaški verziji. To so bila pravzaprav zlata leta filma pri nas. V začetku 60-ih pa je nastopila kriza svetovne filmske industrije, ki je odnesla številne bolj poljudno zastavljene filmske revije od našega *Film*. Dočakal sem torej »neslavni« konec *Filma* in kasneje sem pri Vesna filmu delal na področju uvoza tujih filmov.

*Sicer pa ste ob urednikovanju pri Filmu skušali oblikovati tudi bolj strokovno filmsko revijo, najprej Filmski razgledi.*

To je bil poskus, ampak zelo kratke sape. *Filmski razgledi* so občasno izhajali leta 1959 in 1960, in to pri Svetu

zveze svobodnih in prosvetnih društev Slovenije, danes Zveza kulturnih organizacij Slovenije. Pri omenjeni organizaciji sem bil predsednik komisije za filmsko vzgojo, ki se je ob vzgojnih programih zavzemala tudi za ustanovitev filmskega muzeja, za postavitev podružnice Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani, kar se je kasneje po številnih in neljubih zapletih tudi zgodilo. Če nam je s *Filmskimi razgledi* spodletelo, pa smo 1962. uspeli z revijo *Ekran*, ki sva jo pognala skupaj s Tonijem Tršarjem. Tršarja sem spoznal pri *Filmu*, saj je večkrat prihajal na uredništvo. In takrat, ko smo zastavljali *Ekran*, ki naj bi bil čimbolj strokovna revija za film in televizijo, je bilo treba vložiti veliko energije, potrebna so bila številna prepričevanja, premostiti smo morali številne ovire. Zaradi vseh teh težav ob rojstvu tudi nisem pričakoval, da bo *Ekranu* uspelo ostati pri življenju, še posebej, ker se je pri nas film kot umetnost velikokrat podcenjevalo. In *Ekran* smo zastavili kot revijo za cinofile.

*Napisali ste dve večji publicistični deli s področja filma: Kratko zgodovino filmske umetnosti in Knjigo o filmu. Obe sta izšli leta 1960, se pravi v letu, ko je izšel tudi Brenkov prevod znamenite Zgodovine filma Georgesa Sadoula. Seveda je težnja Sadoulove knjige jasna, to pač želi biti zgodovina filma v dobesednem pomenu. No, s Kratko zgodovino filmske umetnosti sem želel predstaviti zgodovino filmske umetnosti na način, sprejemljiv za širok krog ljubiteljev filmske umetnosti. Takrat tovrstne propedeutične knjige na Slovenskem še nismo imeli in menim, da je zato tudi uresničila svojo nalogo. Knjiga o filmu pa je zavestno pisana na poljuden način, saj sem z njo skušal orisati osnovne značilnosti filmskega medija.*

*Po Brenkovih Zapiskih o filmu sta bili to prvi večji izvirni publicistični deli o filmu pri nas. Kasneje ste večinoma pisali članke in eseje za revijo Ekran.*

Od 1962 do 1967 sem imel najprej kot glavni in potem kot glavni in odgovorni urednik z revijo veliko dela. 1964. sem sicer napisal še kratko monografijo o Henriju Georgesu Clouzotu, ki je izšla pri Dvorani

kinoteke v Ljubljani. Po letu 1967, ko sem se »umaknil« s funkcije pri *Ekranu*, nisem več veliko pisal o filmu. Zaposlil sem se namreč pri Mohorjevi družbi. S filmom pa sem bil še naprej v neposrednem stiku, saj sem nekaj časa predaval estetiko filma na teološki fakulteti.

*Kako pa danes gledate na svoj odnos do slovenskega filma, ki ste ga zastavil kot filmski kritik?*

Ne vem, če bi slovenski film kako drugače spremljal kot sem ga. Bil sem precej oster kritik tega, česar so se lotevali oziroma snemali in režirali. Francetu Štiglicu sem sicer priznaval, da so se mu nekatere stvari posrečile. Toda dokler niso prišli Boštjan Hladnik, Matjaž Klopčič in ostali mlajši, seveda za mojo generacijo mlajši, toliko časa mislim, da je bilo vse bolj ali manj stopicanje na mestu.

*Ste kasneje pripravljali kakšen večji publicistični projekt?*

Veliko sem razmišljal o tem, začel sem celo s pripravami, pa ni bilo kakšne prave stimulacije, ki bi prišla od »zunaj«. In tako je čas odtekal. Film je seveda še vedno moja velika ljubezen, žal pa ga sedaj lahko gledam le po televiziji.

*Po vašem odhodu z Ekranu je uredništvo kar precejšen del svoje politike zastavilo v podporo t. i. novemu jugoslovanskemu filmu.*

Ko smo ustanavljali *Ekran*, smo želeli oblikovati takšno revijo, ali vsaj nekaj podobnega, kot so bili znameniti francoski *Cahiers du Cinéma*, še posebej v drugi polovici petdesetih let. Seveda pa so se stvari v 60-ih v marsičem radikalno spremenile in je tudi razumljivo, da so nastopile kritiške generacije, ki so izrazito podpirale določeno gibanje ali smer.

*Ali ste z mlajšimi sodelavci pri Ekranu kdaj prihajali v spor?*

Ne. Včasih so mi šli sicer na živce, ko so vztrajali na kakšnih »militantnih« izhodiščih, in to brez pravih argumentov. Moj princip je bil, da je nesmiselno, da se med seboj pripravamo. Ni me motilo, če je nekdo drugače mislil, važno je bilo, da je svoje poglede utemeljil.

**SILVAN FURLAN**

intervju

# ALLISON ANDERS:

## KOL'K' JE D'NARJA?

Allison Anders je perspektivna ameriška neodvisna režiserka. Če seveda za koga pri štiridesetih sploh lahko še rečemo, da je perspektiven. Če se nekdo, ki pred svojim tridesetim letom ni znal uporabljati niti fotoaparata, odloči za študij filmske režije, s svojim prvim samostojnim celovečercem pristane v tekmovalnem programu berlinskega festivala, njegov drugi in zaenkrat zadnji film pa enemu izmed velikih hollywoodskih studijev predlaga v odkup sam Martin Scorsese — temu bi lahko rekli perspektivno, mar ne? Posebej za EKTRAN se je z Allison Anders v Locarnu pogovarjal Uroš Prestor.

**EKTRAN:** Scenarij za film *Bencin, hrana, prenočišče* je adaptacija romana *Don't Look And It Won't Hurt*. Kako zvesti ste bili knjigi Richarda Pecka?

ALLISON ANDERS: Pravzaprav ji nisem bila preveč zvesta. Knjiga je v osnovi imela zgodbo o ločeni materi, ki vzgaja dve hčerki, pripovedovalec pa je mlajša hčerka. In to je bilo v bistvu vse. Jaz sem dodala vse moške osebe, popolnoma spremenila potek zgodbe, jo postavila v sedanost in prilagodila današnjim razmeram. Zgodba v

knjigi se je dogajala v šestdesetih, tako da sem naredila res kar nekaj sprememb.

*Kaj pa ljubezenska zgodba med starejšo sestro in Angležem?*

V knjigi je človek, ki pride v mesto in odide. Gre za Američana, ki se na videz izogiba naboru, a se izkaže, da je tip v bistvu preprodajalec droge. To se mi je zdelo malo cinično. Najbrž je ustrezalo duhu šestdesetih, a se mi ni zdelo uporabno. Dvomim, da je pisec knjige razumel to osebo — mislim na starejšo sestro — tako dobro, kot bi jo razumel danes. Prepričana sem, da bom čez dvajset let svoje junake razumela precej bolje, kot jih razumem danes. In zdi se mi, da starejše sestre pisec ni imel preveč rad, zato jo je tudi potlačil v tak drek. Jaz pa sem hotela, da se ima fino, čeprav ji na koncu ubijem ljubimca... njega res nisem mogla pustiti živeti.

*Kje ste dobili idejo za mehiške melodrame? Tudi tega najbrž ni bilo v knjigi.*

Res ne. V prvi verziji scenarija — ki je nisem napisala sama — je mlajša sestra neprestano v kinu gledala nek nedoločen hollywoodski film iz petdesetih, ki prikazuje srečno družino. Nisem mogla razumeti, kje na svetu bi lahko stalno vrteli tak film. Zgodba je postavljena v majhno mesto ob mehiški meji in treba je bilo dobiti nekaj, kar bi bilo v resnici lahko na sporedu tamkajšnjega kina. Za kakšen hollywoodski film nismo imeli denarja, sploh pa ne bi bilo zanimivo. To lahko vidiš na TV, ki pa je itak nihče ne gleda. Razen mogoče stari ljudje... In ekscentriki. Ampak v tem mestu jih ni bilo veliko. Ostali so mehiški filmi, ki se v takih mestih zares vrtijo.

*So filmi in glavna igralka resnični?*

Ne. Izmisli se si tako igralko kot scenarije za njene filme. Gledala sem precej filmov iz tistega časa, iz t.i. zlate dobe mehiškega filma, ki ravno sedaj doživlja čudovit preporod. Mehiški filmarji, recimo Maria Navarro, so v zadnjem času naredili nekaj res čudovitih stvari.

*Sodelovali ste pri snemanju filma Pariz, Teksas. Razbita družina, puščava... — vse to precej spominja na Wima Wendersa.*

Ja, vsekakor. Z mojim snemalcem Deanom Lentom sva se peljala iz Los Angelesa v Teksas na snemanje. In med potjo sva šla skozi mesto, v katerem sva deset let kasneje snemala film. Ampak tega se najprej sploh nisem spomnila. Sploh pa nisem vedela, da je prav v tem mestu Wim posnel nekaj kadrov za *Pariz, Teksas*. Ko smo se ravno pripravljali na snemanje, sem opazila neonski izvesek v obliki konjskih podkev. Pogledala sem navzdol po ulici in rekla snemalcu: »Moj bog, Dean, Wim je posnel tale izvesek in ga dal v *Pariz, Teksas*.« V mojem filmu so vsekakor reference na Wendersa. O tem sploh ni dvoma. Ampak to smo opazili šele med snemanjem.

*Kako pa ste se pravzaprav sploh spoznali z Wendersom?*

Najprej sem mu leto in pol pisala pisma. Vsak teden eno pismo. Zelo dolgo pismo. Petnajst... nikoli ni bilo manj kot petnajst strani. Včasih sem napisala tudi po šestdeset strani. Veš, v mojem življenju je bil vedno kakšen revež, ki sem ga zasipala z vsem mojim sranjem. V zadnjem času imam nekoga, ki na svoji telefonski tajnici vsak dan od mene dobi vsaj eno sporočilo. Sploh se me ne more rešiti. Pred kratkim me je poklical, govoriva o tem in onem,

nakar on reče: »Veš Allison, sploh nič ne slišim o tebi. A kaj kličeš?«. Jaz ga seveda kličem vsak dan že od... Sploh ne vem več, od kdaj. In še je dodal: »Veš, lahko bi pustila malo prostora na tajnici, vsaj za moje inkasante.« Ko sem ga danes klicala, je bila njegova tajnica že čisto polna. In to samo s sporočili, ki sem jih poslala od tukaj.

Z gospodom Wendersom je bilo podobno. Pisala sem mu pisma, včasih sem ga tudi klicala po telefonu. Na srečo ni imel tajnice, tako da sem mu lahko težila samo, če sem ga dobila doma. Enkrat me je poklical iz San Francisca, kjer je pri Samu Shepardu pisal scenarij za *Pariz, Teksas*. Povedal je, da gre v Los Angeles in da ga zanima, če bi si lahko ogledal moj film. Hotel je videti kratek film, ki sem ga posnela med študijem na UCLA. On me je prosil, če lahko pogleda moj film, nisem ga prosila jaz. To je bilo neverjetno, ker ne verjamem, da bi ga jaz... Še vedno ne morem verjeti, kako je bil lahko tako velikodušen. Tudi jaz dobivam precej pošte od mladih filmarjev, še posebej žensk, in vem, kako težko se je v taki meri posvetiti človeku, ki ga komaj poznaš. Res pa je, da med tistimi, ki pišejo meni, ni nikogar, ki bi bil tako obseden, kot sem bila jaz. Če bi bil kdo tako nor, kot sem bila jaz, bi šla najbrž tudi jaz pogledat njegov film. In spoznat takega norca.

Še vedno se mi zdi neverjetno, kako je bil Wim lahko tako vzpodbuden, tako radodaren in tako zelo čudovit. Ampak z njim nisva kolega. Hočem reči, da se ne družim z njim, nisva stalno skupaj ali kaj takega. Do njega se obnašam kot do učitelja. To se mi zdi zelo, zelo pomembno. Mislim, da je najhujša stvar, ki jo lahko naredi mlad filmar, da se spoprijatelji s svojim vzornikom. Da pride v njegovo družbo, začne skupaj z

njim hoditi ven in se skupaj z njim zapijati. Tak človek potrebuje mentorja, ne pa prijatelja. Glasbeniki to vedo, filmarji pa... Najhuje je, kaj Hollywood dela z mladimi filmarji moškega spola. To je včasih prav grozljivo. V Hollywoodu lahko vidiš, kako kakšen velik montažer, ki je v poslu že trideset, štirideset let, naenkrat začne častiti kakšnega enaindvajsetletnika kot da je genij, in mu lesti v rit. Mislim, to ni res. Ti montiraš štirideset let, on pa je še smrkavec. On bi ti moral lesti v rit. Sploh pa... kdo ve, kaj lahko naredi otrok, ki sploh še ni začel živeti? To je res grozno. Na srečo tega ne delajo z ženskami. Me nimamo problemov. V Hollywoodu mislijo, da smo samo trend, veš. Danes smo, jutri nismo. Da ne bomo trajale. Zato se kaj takega ženski še ni zgodilo. In ko se bo kaj takega zgodilo ženski, takrat bo po moje res divje. Prepričana sem, da bo to kakšna strašna ženska, kakšna čudežna režiserka. Recimo kakšna enaindvajsetletna gospodična, ki bo obvladala posel in dobesedno pometala z moškimi.

*Samo še par besed o filmu Bencin, hrana, prenočišče. Z njim ste skratka zadovoljni.*

Ja, prav zares. Snemanje tega filma je bilo kratkomalo neverjetno. Dogajale so se take stvari, da... Recimo igralci. K nam so prišli iz Los Angelesa, in ko so se vračali, so kar sijali, tako da je eden izmed agentov vprašal, kaj hudiča delamo z njimi. Bili smo res zelo tesno povezana družina in ljudje še vedno govorijo o tem snemanju, čeprav... Plače so bile za en drek, ampak vsi so se zaljubili drug v drugega. Dobesedno. Kmalu grem na poroko prve asistentke režije in kamermana, veš. Srečala sta se med filmom in... Na žalost se ni nihče

zaljubil med snemanjem Mi Vida Loca. Niti jaz.

Drugi film Allison Anders je Mi Vida Loca, zgodba o gangu chicano deklet iz Echo Parka, Los Angeles. Film je nastal v precej drugačnih okoliščinah, v eni najbolj nasilnih sosesk Los Angelesa in med snemanjem je — po pričakovanjih — padlo celo nekaj žrtev. Allison je poleg profesionalnih igralcev uporabila tudi naturščike, film pa pušča precej mešane vtise.

*Za Mi Vida Loca ste povedali, najga ne gledamo kot geto film, temveč kot melodramo. Zdi se mi, da je preveč lepo posnet, da bi bil lahko geto film.*

Ja, natančno tako. Film je bil tako posnet namerno, ker nisem hotela, da bi bil zrnat in grob. Svet chicano deklet je vesel in zelo pisan. In Echo Park je zelo poetičen, liričen del Los Angelesa, če tam kaj takega sploh lahko obstaja. Los Angeles je najgrše mesto na svetu. S parki v Los Angelesu pa je tako, da tam nikoli ne vidiš belcev. Bele družine srednjega razreda skoraj nikoli ne gredo v mestni park. Črnci gredo zelo redko. Mogoče malo bolj pogosto. Si gledal film *Menace to Society*? Tam je ena super scena, kjer imajo črni otroci piknik v parku. Ampak v South Central LA je parkov konec koncev zelo malo.

*Kaj pa plaže?*

Zelo malo črncev hodi na plaže.

*V filmu Driblerja pod košem jih je bilo kar nekaj.*

Prav imaš. Ampak Venice je čisto druga zgodba. Vsi hodijo v Venice. V parkih pa so večinoma latinoameričani. Tu jedo, sem pridejo preživeti cel dan, njihovi otroci tu praznujejo rojstne dneve... Parki so res njihovi. Poiskali bodo najlepši park v mestu in se počutili čisto OK. Še na pamet jim ne pade, da bi jim bilo nerodno, ker so revni, in da zato ne bi smeli biti tu. Revni belci in revni črnci pa se ponavadi sploh ne počutijo dobro na kakšnem lepem kraju. Mislim, to je res noro. Ne vem, mogoče je to stvar latinoameriške kulture, ki prihaja iz Mehike in Južne Amerike. Da si zunaj v naravi, na čudovitem kraju, in da imaš določeno kvaliteto življenja, to je specifično za Latinoameričane. Ko sem snemala *Mi Vida Loca*, enostavno ne bi imelo smisla, da bi svoje osebe postavila v najbolj usrane soseske. Če pa bi snemala film o revnih belih delavcih, ali belcih, ki so še nižje, t.i. *poor white trash*, bi bilo kaj takega čisto primerno. Poglej film *Where the Day*



**Takes You.** Posnet je popolnoma v skladu s svojo tematiko.

*Where the Day Takes You je posnel Marc Rocco, še eden izmed neodvisnih režiserjev z Zahodne obale. Fim prikazuje svet brezdomnih ameriških najstnikov, ki so zbežali od doma in pristali na ulicah Los Angelesa.*

Glede tega filma... Mislim, da je življenje v Los Angelesu veliko lažje kot na vzvodu, recimo v New Yorku. Los Angeles je cenejši, podnebje je toplejše, imaš veliko trgovin s poceni obleko, tako da je to pravo mesto za brezdomce. Ljudje so bolj... Veš, dajo ti denar in... Življenje je tu res veliko lažje. Če si reven, pa sploh.

*Kako pa ste zadovoljni z **Mi Vida Loca**? Moram priznati, da sem bil po ogledu filma malo razočaran. Film ni ravno v stilu vašega prvenca.*

Ja, res gre za čisto drug tip filma. Mislim, meni je film zares všeč, ampak ko sem spraševala ljudi, so nanj reagirali zelo različno. Bistveno drugače kot na **Bencin, hrana, prenočišče**. Ta film so ljudje oboževali, bil jim je všeč, ali pa so ga sovražili — mimogrede, teh je bilo zelo malo. Z **Mi Vida Loca** pa je čisto drugače — ljudem je ali blazno všeč ali pa ga popolnoma ignorirajo. Vmesne poti ni. Tako da mislim, da so filmi včasih pač taki. Je čisto nekaj drugega kot **Bencin, hrana, prenočišče**. Še vedno popolnoma osebni, ampak v drugačnem smislu.

**Allison Anders je s svojo filmsko kariero začela zelo pozno. Bila je tipična divja najstnica, ni dokončala osnovne šole in pri sedemnajstih je zbežala v Anglijo.**

Zaljubila sem se v Angleža. Mislim, srečala sem ga na Greyhound avtobusu in z njim odšla v Anglijo. Tam sem živala v komunah, bilo je nekaj tipov in par norih deklet. Veliko smo pili, se drogirali in pretepali. Jaz in moj tip še posebej.

**Po vrnitvi v Ameriko se je odločila za študij, da bi tako dobila višjo socialno podporo.**

Študirala sem filozofijo, ki je verjetno najbolj nedonosni poklic v Ameriki. Manj denarja je po moje samo še v neodvisnem filmu.

**Po sprejemu na filmski oddelek UCLA je posnela svoj prvi film sploh, kratek**

**eksperiment na super-8 z naslovom Nobody Home.**

Vsa zgodba je pripovedovana v off-u. Vidiš sence, slišiš hoditi človeka, ampak vidiš ga lahko samo na fotografijah. Preden si je film ogledal, mi je Wim dal par nasvetov prek telefona.

**Študij filma se ji zdi pomemben, ni pa nujen.**

Poglej Roberta Rodrigueza. On ni študiral. Ali pa Quentin Tarantino. Lahko bi jih našla še več. Šola je sicer dobra, ker lahko vidiš ogromno res dobrih filmov zastonj — ne čisto zastonj, saj jih plačaš s šolnino. Ampak v Ameriki je nekaj neverjetnih teoretikov in pri njih lahko izveš, kako s filmom lahko nekaj poveš. In šole so dobro opremljene. Sploh nimaš opravičila, če ne posnameš filma.

*Iz ameriških šol vsako leto pride veliko več diplomantov, kot pa je prostora v studijih. Poleg tega je na vsakem festivalu kakšna okrogla miza za ljudi, ki bi radi snemali filme.*

Veš, te okrogle mize so tak dolgčas. Če hočeš posneti film, zmigaj svojo ušivo rit in posnemi film! Nobena okrogla miza ti pri tem ne bo pomagala. Werner Herzog je rekel »Ukrađi kamero!«. In to je prekleto res. Človek, ki hoče narediti film, ne bo zapravil časa z okroglimi mizami. Zanje ne bo plačal 50 dolarjev, s tem denarjem bo kupil filmski trak. Ljudje, ki so ustvarili ameriški neodvisni film, se niso vlačili po raznih okroglih mizah. Niso se vprašali »Kaj naj delam?«, ampak: »Jebat ga, kol'k je d'narja? Dobro, gremo snemat!«. Tako smo delali **Border Radio**.

**Pravzaprav je Border Radio prvi celovečerni film Allison Anders. Posnela in režirala ga je skupaj z dvema sošolcema, Deanom Lentom in Kurtom Vossom, gre pa za kulturni film o punk sceni z Zahodne obale ZDA. Vsi trije sodelujejo z neodvisno produkcijsko hišo Cineville, ki producira njihove samostojne filme.**

**Border Radio** smo šli snemat z 2.000 dolarji. Snemali smo v Mehiki in Kaliforniji, dokler nam ni zmanjkalo denarja. Potem smo morali čakati in ko smo spet dobili denar, smo plačali razvijanje in si pogledali posnetke. To je bilo takole enkrat na dva meseca, enkrat na pol leta. Skrivaj smo uporabili šolsko opremo, tudi montirali smo ponoči na UCLA. Tu imaš lep

primer: večina naših sošolcev z UCLA je med letom hodila na cocktail partyje, ki so jih prirejali razni ljudje, ki delajo v studijih. Na koncu leta so oni imeli kup vizitk, mi pa dokončan film.

Če pogledaš ostale neodvisne filmarje, oni so delali podobno kot mi. Gregg Araki, Chris Munch, Robert Rodriguez — on sploh ni računal na distribucijo **El Mariachi**. Hotel ga je prodati mehiškimi videotekami, da bi s tem zaslužil denar za naslednji film. In potem za še enega in še enega, dokler bi se mu to zdelo potrebno. Šele nato je imel namen priti v Los Angeles in poskusiti dobiti denar za bolj resen film. In to je to. To je še boljše kot filmska šola.

*Gregg Araki in ostala klapa so trenutno najbolj eksponirani neodvisni avtorji z Zahodne obale. Arakija je povabil k sebi Jim Stark, producent Jarmuschevih filmov. Robert Rodriguez je z **El Mariachi** postal zvezda in pripravlja multimilijonski remake svojega prvenca, za katerega je porabil samo 7.000 dolarjev in svoje sorodstvo.*

Quentin Tarantino je delal v video izposojevalnici in ima ogromno zbirko filmov. Med delom je lahko gledal filme, opazoval režijo in dialoge, zraven pa je še zaslužil tistih pet dolarjev na uro. Robert Aury, njegov koscenarist pri **Reservoir Dogs**, je delal skupaj z njim in oba sta se izmenjavala pri pisanju scenarija. Če res hočeš narediti film, boš že našel način. Če ga ne najdeš, te film najbrž ne zanima dovolj. Sanjarjenje o režiji je čisto nekaj drugega od resničnosti. In lahko mi verjameš, resničnost je bistveno drugačna od sanj.

Še nekaj... Kljub temu, da filmarji pogosto mislijo, da nimajo nobene izbire, to enostavno ne drži. Vedno imajo izbiro. Če je potrebno, bomo film lahko naredili brez denarja. Studiji, producenti nam ne morejo nič. Kaj hudiča pa lahko naredijo s svojim denarjem, razen da ti ga dajo za film? Ti si jim bolj potreben kot oni tebi. Če šele začneš delati filme, misliš, da jih obupno potrebuješ, ampak to ni res. Vedno imaš veliko več izbire kot oni.

# TOD BROWNING

slavar cineastov

## FILM OBSEDENOSTI

Kljub temu, da je nedvomno največji mojster ameriške šole fantastičnega filma tridesetih in štiridesetih let, je Tod Browning še danes nerazumljivo neznan večini in velikokrat ga pozabijo omeniti celo priročniki zgodovine filma. Podatki o njem so borni in težko dostopni, čemur je botrovala tudi zadržanost umetnika, ki je dal le malo intervjujev, ter raje v podobah izražal svoje tesnobno dožemanje sveta. Toda skrivnost, ki ga obkroža, je privedla do prav fanatičnega čaščenja, podtalnega kulta omejene, toda rastoče množice častilcev: njegov »film obsedenosti« je na povsem nov način raziskoval dvoumne poti senčnih plati življenja, njihovih zapletenih psihičnih in fizičnih vijug. V primerjavi z veliko šolo fantastičnega filma, ki jo je zasnoval nemški ekspresionizem (še posebej Wiene, Murnau in Lang), je Browning uvedel močno realistično komponento. Fantastično najde razlog svojega obstoja v svojem srečanju z vsakdanjim: Langov Siegfried, izraz grškega ideala, ki identifikira lepoto in dobroto, je za Browninga prazna abstrakcija. Tudi stevensonovska etična dihotomija Dr. Jekylla in Mr. Hydea se izkaže za abstraktno manihejsko simplifikacijo konkretne realnosti. Tipičen protagonist Browningove »filmske obsedenosti« je človek, reduciran na svojo animalno dimenzijo: je žival, ki sovraži, ljubi, ubija in trpi po sledih primitivnih impulzov. »Drugačna« žival, pogosto »deformiranega« videza, ki se v svoji avtentičnosti skuša heroično upreti utopitvi v univerzumu, ki mu vladajo vedno okrutna Usoda, vseskozi nepravilna človeška pravičnost in vseskozi nedejavna božja pravičnost. Lepota in dobrota sta samo stereotipa videza, varljiva instrumenta, uporabljena za uničenje najšibkejših — tistih »pošasti«, ki lahko ljubijo ali sovražijo, iščejo pravico ali maščevanje, a jim je vedno usojen neizogibni poraz. Poraz, ki pri Browningu ne dobi pomena moralne sodbe, temveč doseže heroično sakralnost mučeništva.

## 1882/1917 — LETA IZOBLIKOVANJA: OD CIRKUSA DO FILMA

Charles Albert Browning se je rodil 12. julija 1882 v Louisvilleu, Kentucky, Charlesu L. Browningu in Lydiji Fitzgerald. Že kot otroka so ga klicali Tod — in to ime bo obdržal do konca svojih dni. Pri šestnajstih, med študijem v Churchill Downs, se je zaljubil v balerino gledališke skupine, ki se je ustavila v Louisvilleu: zapustil je družino in ji sledil. Sprva je hodil po ulicah kot sendvič-reklama za predstavo z naslovom *The Wild Man of Borneo*, bil akrobat za Willard & King Company ter požiralec kač in klovn za Ringling Brother's Circus. Leta 1900, ko izpuhti ljubezen do balerine, je Tod sprejet za jockeyja pri konjeniškem klubu Virginia Carroll, s katerim nastopi na številnih pomembnih tekmovanjih. Leta 1903 se vrne k spektaklu: nastopa v *river showu* v krajih, ki ležijo ob Missisippiju, med leti 1905 in 1912 pa sodeluje z neko vodviljsko družbo, s katero se potika po celi Ameriki. Leta 1912 mu uspe spoznati D. W. Griffitha, največjega filmskega režiserja takratne dobe. Griffith mu pri filmski hiši Biograph priskrbi delo: z manjšo vlogo v kratkometražnem filmu *Scenting a Terrible Crime* prvič nastopi pred kamero. Po nastopih v raznih filmskih komedijah (tudi serijskih), se mladi Tod z letom 1915 loti tudi režije. Tega leta režira kar enajst kratkih filmov ter takoj razkrije subtilno nagnjenje do skrivnostnih

in mračnih atmosfer (Browning bo kot strastni privrženec magije in okultizma v Hollywoodu zaslovel tudi z veličastno zbirko mistično-ezoteričnih tekstov). Griffith ga povabi k sodelovanju pri svojem filmu *Intolerance* (1916), kjer opravlja delo asistenta režije (skupaj z Ericom Von Stroheimom), posname nekaj masovnih prizorov ter nastopi tudi v manjši vlogi epizode *The Mother and the Law*. Leta 1916 huda prometna nesreča omeji njegovo režisersko dejavnost (samo trije kratki filmi). Naslednje leto Tod opusti 15-20 minutne *two-reels* in končno pristane pri celovečercih.

## 1917/1924 — PRVI CELOVEČERCI: USPEH IN AVTODESTRUKCIJA

Na rečno obrežje postavljena melodrama *Jim Bludso* je prvi Browningov poskus s *five-reel* filmom (v začetku 1917 za Fine Arts). Naslednje leto prvič sodeluje s Priscillo Dean pri Universalovem filmu *Which Woman?*, katerega snemanje je bil režiser Harry Pollard prisiljen prekiniti zaradi nepričakovanih zdravstvenih težav. Umetniško sodelovanje z Deanovo bo privedlo do realizacije kar devetih filmov za Universal ter našlo pravo potrditev tako kritike kot občinstva s filmom *The Virgin of Stamboul* (1920), prvi mega—produkciji, ki so jo zaupali Browningu (\$ 600.000 budgeta in osemnajst mesecev dela). Slaven, toda intimno nezadovoljen, režiser med leti 1923 in 1924 pade v brezno alkoholizma in je zato nezmožen režirati na pričakovani ravni: izgubi pogodbo z Universalom, spoštovanje Deanove in celo ženo Alice. »*Dve leti nisem mogel najti dela. Naveličal sem se filma, ljudi, življenja, vsega. In predvsem samega sebe. Prepuščal sem se toku, brez vsakršnega interesa za tisto, kar se mi je dogajalo, in nadaljeval zgolj s pitjem*« (iz intervjuja za *Picture Play Magazine* decembra 1925). Browningu se v drugi polovici leta 1924 vendarle »strezni«, ko ponovno najde izgubljeni navdih v thrillerju *Silk Stocking Stal*, v katerem nastopa tudi njegova žena, s katero se v tem obdobju znova zbliža.

## 1925/30 — THE UNHOLY THREE: BROWNING, THALBERG IN CHANEY

Poglavitni razlog Browningovih frustracij in psihičnega zloma v letih 1923/24 je bilo desetletje zatrtih umetniških ambicij. Tod je bil naveličan poštenih melodram, ki jih je bil prisiljen režirati: »*Petkrat sem prenesel Dickensovega Oliverja Twista na platno. Vedno z drugačnimi naslovi in rahlimi modifikacijami. Nazadnje v The Wicked Lady, kjer sem Oliverja spremenil v žensko in to vlogo zaupal Priscilli Dean*« — se spominja v intervjuju že iz leta 1919. Čutil je nujno potrebo po osvoboditvi demonov, ki so že leta blodili po meandrih njegove psihe. Turning point njegove kariere nastopi leta 1925, ko ga poišče Irving Thalberg in mu ponudi pogodbo z Metro Goldwin Meyer. Browning pregovarja Thalberga, da bi realizirala predlogo, nastalo pred sedmimi leti na osnovi neke pripovedi Toda Robbinsa: zgodbo o bizarnem kriminalnem triu, ki ga vodi ventrilokvist, ki izvršuje zločine pod krinko stare prodajalke papagajev. Predlogo so zavrnile vse produkcijske družbe, predvsem zaradi bojazni pred neprepričljivo uprizoritvijo transformacije protagonista. Toda Browning je zasnoval karakterizacijo na sposobnostih Lona Chaneya, izjemnega igralca, ki bo postal slaven kot »človek tisočih obrazov«. Chaney, sin od rojstva gluhomih

# TOD

slovar cineastov

staršev, se je že v ranem otroštvu naučil največjih skrivnosti umetnosti pantomime: znal je prevzeti ne le videz, temveč tudi in predvsem osebnost najrazličnejših vrst »človeških tipov«. Chaney je sodeloval z Browningom že v **The Wicked Lady**, nato pa zaslovel s sublimno karakterizacijo iznakaženega Quasimoda v filmu **Notredamski zvonar** (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923, režija Wallace Worsley) ter Erika v filmu **Fantom iz opere** (*The Phantom of the Opera*, 1925, režija Rupert Julian). Realizacija filma **The Unholy Three** se odvija v ozračju simbiotične harmonije med produkcijo (Thalberg), režijo (Browning) in igro (Chaney). »Imel sem predlogo, o kateri sem sanjal sedem let, in velike igralce. Predvsem sem končno imel zaupanje v to, kar sem počel — in *carte blanche*. Bil bi Browningov film, ne glede na to ali bi se obdržal na gladini, ali pa bi se potopil« (intervju z Browningom decembra 1925).

**The Unholy Three** je postal prvovrstna filmska klasika: kritika ga je

soglasno označila za najboljšo dotlej realizirano srhljivko, občinstvo pa ga počasti z zasluženim uspehom. Idealno popolno soglasje dveh genijev, Browninga in Chaneyja, se ponovi v sedmih mojstrovinah: **The Blackbird in The Road to Mandalay** (1926), **The Unknown in London After Midnight** (1927), **The Big City in West Of Zanzibar** (1928) ter **Where East is East** (1929). Med delom na slednjem Chaney začuti prve težave z grlom: postopno slabšanje njegovega zdravstvenega stanja kulminira v prezgodnji smrti zaradi raka na grlu, 26. avgusta 1930.

## 1931 — DRACULA

Vampirizem, ki ga je Browning obravnaval že v filmu **London After Midnight**, je vseboval nekatere izmed tem, ki so se vračale v režiserjevih filmskih obsesijah: prva med vsemi je hobbesovska obsesija o monstrozni »animalnosti« človeka.

Po dolgih pogajanjih z dediči Brama Stockerja je Universalu avgusta



Tod Browning  
med snemanjem filma **Freaks**

# BROWNING

1930 uspelo pridobiti pravico do filmske adaptacije *Dracule* (kar, denimo, ni uspelo Murnau, zaradi česar je bil prisiljen spremeniti naslov svoje ekspresionistične verzije iz leta 1922 v *Nosferatu*: kljub temu je Stockerjeva vdova obtožila nemško producentsko hišo plagiranja ter na procesu zmagala). Projekt je bil prvotno namenjen ponovni izpostavitvi genialne vsestranskosti Lona Chaneyja, toda smrt »človeka tisočih obrazov« je zamajala filmsko strukturo, kakor sta si jo zamislila Browning in Thalberg. Po zaslugi znatnega zneska, ki ga je nakazal Universal (\$ 400.000), so po risbah Charlesa Halla takoj pričeli graditi notranjost transilvanskega gradu grofa Dracule in čudovite grobnice, kjer se film začne in konča. Sprva se zdi, da bo glavno vlogo prevzel John Wray, po uspehu filma *All Quiet on the Western Front* nova zvezda Universal. Skupina kandidatov se nato razširi še z Williamom Courtneyjem, Ianom Keithom, Paulom Munijem, Conradom Veidtom in Belom Lugosijem. Slednji prevlada nad ostalimi, saj je že nastopil v tej vlogi v gledališki verziji *Dracule*, ki so jo leta 1928 z uspehom predstavili po vseh Združenih Državah. Universal torej najame Lugosija s pogodbo za 500 dolarjev na teden, ob njem pa še dva igralca iz izvirne gledališke zasedbe: Edwarda Van Sloana (profesor Van Helsing) in Herberta Bunstona (doktor Seward). Universal Browningu prav tako določi uporabo istega scenarija, ki je bil uporabljen že v gledališču (delo Hamiltona Deana in Johna Lloyda Balderstona), kar narekuje določeno upočasnitev akcije na račun govornega, ki ga je tu in tam preveč. Kljub temu se film izkaže za mojstrovino formalne elegancije, obogateno z izjemno senzibilno uporabo kamere. Vstop Draculovih žena, takoj po vampirizaciji gospoda Renfielda, kaže še posebej poudarjen arhitektonsko strog čut za razmerja. Idealne linije, svetloba in sence povezujejo sleherni fotogram ter mu tako podeljujejo mimetično moč, ki prestopa meje čutnega, da bi se sublimirala v dekadentnih univerzumih, ki napotujejo na slikarski preraphaelizem Danteja Gabriela Rossetija. Kakor že v Murnauovem filmu *Nosferatu* in predvsem v Dreyerjevem filmu *Vampir*, je tudi v *Draculi* grozljivo zgolj sugerirano, nikoli popolnoma razkrito. Browningov Dracula ne potrebuje umetnih čekanov ali potočkov krvi na ustnicah: njegova perverzna »animalnost« je naprotno povečana z izbranim vedenjem in s tisto subtilno ironijo, ki mu celo omogoča, da za svoje potrebe reinterpreterira biblični stavek »kri je življenje« (Devteronomij, 12). Tako kot vsi monstrozni protagonisti, ki se gnetejo v Browningovem »zverinjaku«, ostaja tudi Dracula še vedno heroičen model, katerega večna katarza že stoletja seže onstran »štirih poslednjih reči« krščanske eshatološke teologije (Smrt, Poslednja sodba, Raj, Pekel): v mučni Limb »ne—smrti«. V *Draculi* se obsedenost s človeško »animalnostjo«, ki je tako draga režiserju, končno dobesedno izrazi — in sicer v sposobnosti protagonista, da privzame podobo netopirja ali volka. Toda Browning že na začetku, v čudovitih sekvencah prebujanja v krsti, sugerira »animalnost« s tem, ko vnaša posnetke miši in insektov, ki prihajajo iz ozkih špranj. Uporaba bizarnih živali, še posebej armadilla, podeljuje »animalnosti« dodatno oznako bizarne skrivnosti. Browningu uspe vrh tega sugerirati živalsko transformacijo osebe z nenadno spremembo vidnega polja, ko postavi gledalca na raven zveri — in

zato ogroženega od nje. To pogosto doseže s spustom kamere do tal, prav pred nemirno osebo—zver, in s sledenjem njenih drsajočih premikov, kakor v nepozabni sekvenci, v kateri se vampirizirani Renfield / Dwight Frye režeč plazi proti onesveščeni sobarici. Lugosijeva karizmatičnost je veliko prispevala k izjemnemu uspehu filma.

Universal je leta 1931 najel Lugosija tudi za vlogo v filmu *Frankenstein*, vendar ta zaradi nesporazumov s producentom prekine že pričeto delo. Browning medtem v nekaj tednih posname film *Iron Man*, thriller v boksarskem okolju z platinasto Jane Harlow v vlogi ambiciozne žene, ki zapusti moža, potem ko je bil poražen v ringu.

## 1932 — FREAKS: PREKLETSTVO RESNICE

Že pomladi 1931 je Irving Thalberg v imenu Metro Goldwin Meyer navezal stik z Browningom, ki je tedaj že dosegel vrhunec svojega uspeha. Zamisel, da bi na platno prenesli film, ki bi bil tako grozljiv, da bi zasenčil uspehe *Dracule* in *Frankensteina*, je pripravila Thalberga do tega, da je znova segel po *carte blanche*. Browning tako doseže adaptacijo pripovedi *Spurs* Toda Robbinsa: gradivo, ki je bilo zbrano v predhodnih letih tudi po zaslugi »palčka« Harryja Earlesa, je Willis Goldbeck razvil v scenariju, ki raziskuje sublimno čistost tistih, ki jim sicer pravijo »pošasti«. Tista drugačna in iznakažena bitja torej, s katerimi je Browning delil mladostna leta v cirkusu. Tiste »igre narave«, ki so režiserja obsedale že v *The Unholy Tree* in v *The Unknown*, v *West of Zanzibar* in v *The Road to Mandalay*. Toda »pošasti«, ki jih je poustvarila Chaneyjeva hipersenzibilna vsestranskost, so bile še vedno produkt fiktivne, četudi verjetne resničnosti. Nasprotno pa »pošasti«, ki naseljujejo univerzum filma *Freaks* (izbrane izmed tisočih fotografij, za katere so bili zaproseni vsi cirkusi sveta), presunejo gledalce s svojo popolno avtentično dramatičnostjo. Od srce parajočega obupa v očeh Johnnyja »Half-Boy« Ecka in iskanja prisrčnega fizičnega kontakta Schlitze »Pin-Head« prek neozdravljive dialektike teles siamskih dvojčic Daisy in Violet Hilton in duhovnih potez Josephine/Josepha (»Half Woman/Half Man«) vse tja do slepega in avtističnega sveta Koo-Koo »Bird-Girl« (ki je bila v cirkusu predstavljena kot »slepo dekle z Marsa«) ter peklenske eksistence Princea Randiana, »the living torso« — vse to je dramatična, nesprejemljiva, toda avtentična in čista resničnost. Vsak upodablja le samega sebe, živi lastno vsakdanje prekletstvo. To je sublimacija na neskončno potenco, poslednja in neponovljiva potrditev tistega, kar je zatrdil Browning v intervjuju leta 1920: »Igralec mora pozabiti na igro — in živeti!«.

Poleg očitne sublimacije »obsedenosti z animalnostjo« je v filmu *Freaks* prisoten še nek drug tipičen vidik Browningove filozofije: skoraj nujno sovpadanje pojma pravice s pojmom maščevanja. Browning se v prvi vrsti zavzema za opis resničnosti vsake izmed »pošasti« pod videzom iznakaženosti ali drugačnosti: resničnost, ki jo sestavljajo preprosti občutki, enaki občutkom vsakega izmed nas. Toda mojstrsko se izogne odvratni pietistični pasti, iz katere je tolikokrat črpal iznajdljivi Chaplin. Nato pa opisuje svet »normalnih«, očarljive trapezistke Cleopatre in mišičastega

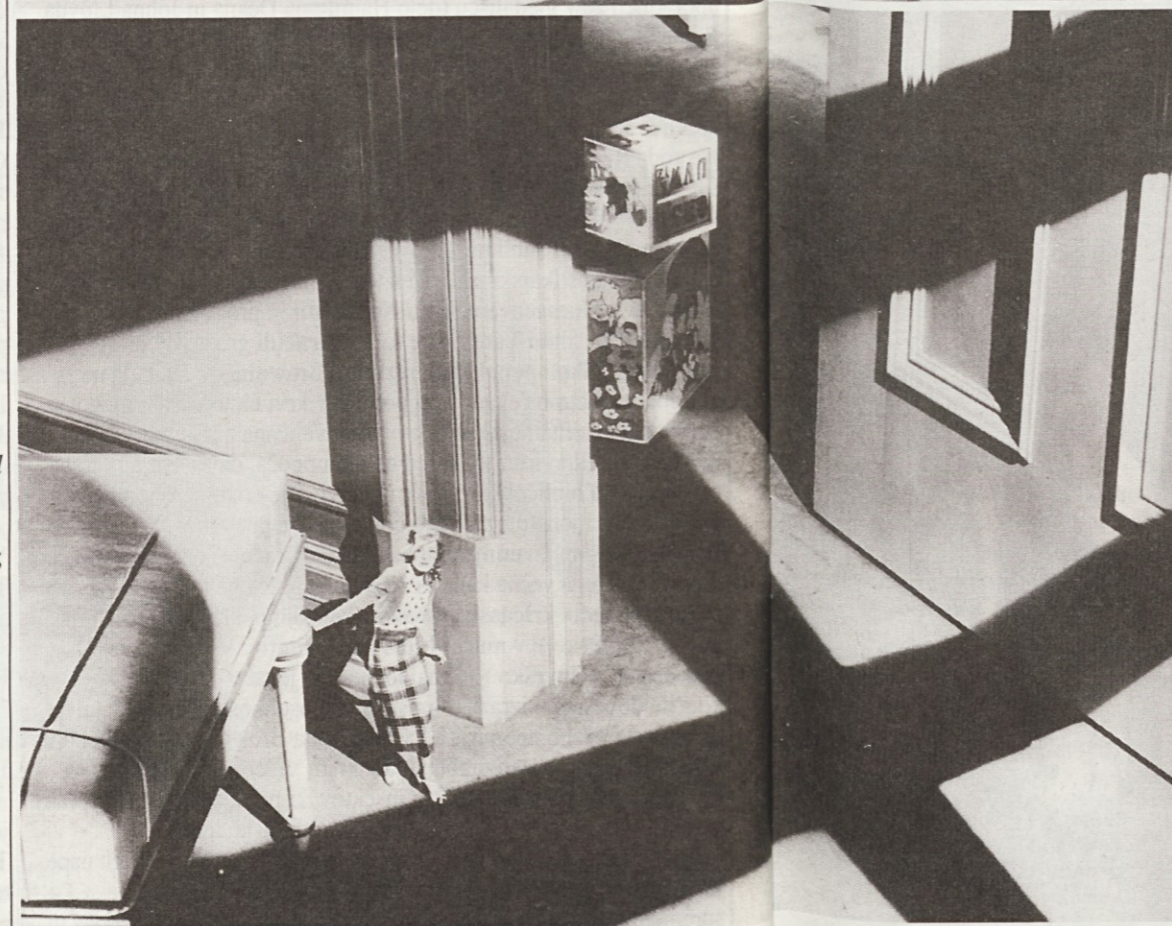
# TOD

slovar cineastov

Herculesa, svet, zgrajen na lepoti in prevarah, oportunistu in laži. Nemogoča poroka med živalsko avtentičnostjo »pošasti« in videzom »normalnih« bi se morala praviloma zaključiti z neizbežnim porazom prvih: toda tokrat se pravica popolnoma identificira z maščevanjem. Browning se ne zadovolji več s heroičnim mučeništvom, temveč zahteva zmago resnice ter uničenje videza, ki je oropan celo moči in lepote, svojih najljubših lastnosti. Zdaj Browningov boleči realizem uničujoče eksplodira ter sproži reakcije gnile hipokrizije, ki gnezdi v možganih vsakega bitja, ki se samodefinira za »normalno«. Že Luis B. Meyer, predsednik izvršnega odbora MGM, je skušal blokirati dela na filmu, ki so se začela v oktobru 1931. Producent Harry Rapf je celo napovedal peticijo, s katero bi iz studijev pregnali »pošasti«. Thalbergovo neomajno stališče omogoči, da **Freaks** napredujejo v pol skrivnostnem ozračju. Ob vsem tem pa predsedstvo MGM izda še odločbo, s katero vse »drugačne« igralce (z izjemo siamskih dvojčic Hilton in pritlikavec Harryja in Daisy Earles) zapre v malo zgradbo, zgrajeno prav v ta namen, in iz katere lahko izstopijo le, če gredo — v spremstvu — na prizorišče snemanja. Snemanje traja nekaj manj kot devet tednov in temu sledi težavna montaža, ki se Basilu Wrangellu upira (*»Že tako je bilo grozno videti, kako gredo na set ali v jedilnico. Ko pa sem jih moral na montažni mizi gledati osemnajst ur na dan, me je prevzel nori impulz, da bi se plazil po zidu.«*). V prvih dneh januarja 1932 je bil film vendarle dokončan: predpremierna projekcija je bila v Inglewoodu pred omejenim številom sodelavcev, novinarjev in povabljenih gostov. Že po nekaj minutah je dvorana ostala prazna, kar je prisililo pobitega Thalberga h krajšanju tridesetih minut filma (z 90 na 61 minut) in dodajanju nepristnega »srečnega konca«, ki pa ga bodo le nekaj tednov kasneje znova odstranili. Med odstranjenimi — in danes, žal, za vedno izgubljenimi — prizori je poleg vpogleda v grozljive atrakcije Tetrallini's Freaks and Music Hall še krvavo skopljenje Herculesa. Danes znane kopije pa se poleg vsega začnejo še z dolgočasnim uvodom, ki skuša opravičiti film s povsem dokumentarističnimi podmenami. Ta patetični uvod je MGM vnesla brez posvetovanja z Browningom. 10. februarja 1932 je verzija, ki jo je Thalberg »posladkal«, debitirala v Fox Criterionu (LA) in se izkazala za kolosalni polom. Recenzije skoraj soglasno obsojajo film. *»Zasnoval ga je lahko samo perverzni um: ogled zahteva veliko mero tolerance«* (Kansas City Star); *»Kdor ima ta film za zabavo, bi moral biti premeščen v psihiatrično bolnišnico«* (Harrison's Report); *»Mislim, da si ga nihče na svetu ne bi smel ogledati«* (New Yorker). Samo Richard Watts, Herald Tribune, je šel proti toku in si s tem nakopal neskončno kritik: *»Seveda je nezdravo in v celoti gledano neprijetno delo, toda po drugi strani ne le navduši, temveč globoko pretrese«*. Finančni polom filma je težko prizadel Browningov ugled ter celo Thalbergovo avtoriteto: film bo skoraj takoj umaknjen s sporeda ameriških kinodvoran in prepovedan celo v velikem številu držav liberalne tradicije (v Veliki Britaniji je bil ministerski »žegn« prvi projekciji podeljen šele 10. maja 1963!). Potem, ko ga je leta 1962 kanski festival ponovno odkril, je film **Freaks** postal eden izmed kulturnih filmov. Poveljevala ga je psihedelična generacija, punk



Mark of the Vampire



The Devil Doll

revolucija pa ga je celo kanonizirala (*»Gabba, Gabba Hey, We Accept You«*, ki jo pojejo **Freaks** na slavnem »poročnem kosilu« bo med drugim postala trademark Ramonesov, prvega ameriškega punk benda).

## 1933/1962 — ZADNJI VZDIHLJAJI »OBSEDENOSTI«

Vedno bolj zaprt v tišino naveličanosti, Browning leta 1933 režira **Fast Workers**, realistično dramo z Johnom Gilbertom — zvezdo nemega filma, ki z zvočnim utone v pozabo — v glavni vlogi. Film **Fast Workers** razvija še enega izmed konceptov, ki so se zarisovali v Browningovem umu: nemožnost pripisati krivdo, z gotovostjo določiti, kdo so »dobri« in kdo »zli«. Iskanje pravice se na koncu zariše kot osrednja obsesija režiserjeve človeške in umetniške poti. Če je nemožnost, doseči jo po človeški ali po božji strani opravičevala heroični upor maščevanja, se je Browning vseeno zavedal, da edini način, s katerim z maščevanjem dosežemo pravico, nujno implicira izvršitev nove krivice. To je povsem jasno nasilnemu zidarju Johnu Gunnerju, junaku filma **Fast Workers**, prav boleče pa se razkriva tudi v primeru Paula Lavonda, senzibilnega junaka filma **The Devil Doll**, še ene male mojstrovine, ki jo je Browning s pomočjo sijajne »à la Chaney« igre Lionela Barrymorea posnel leta 1936.

Med tem leta 1935 Browning režira še **Mark of the Vampire**, svojo tretjo vampirsko avanturo. Kljub temu, da je ponavljal zgodbo **London After Midnight**, se je s tem filmom, ki sta ga tako kritika kot občinstvo podcenjevala, vrnil k temam in atmosferi **Dracule**. Bela Lugosi je še vedno v sijajni formi, ko se spoprijema z najljubšim likom: vampirjem, ki se tokrat skriva za identiteto grofa Mora. Browning mu postavi ob bok eno najbolj vznemirljivih in skrivnostnih ženskih figur, Luno, ki jo intepretira čudovita Carrol Borland. **Mark of the Vampire** ima to dobro lastnost, da noče neposredno posnemati Dracule: Grand Guignol se umakne irealni, nadzemeljski atmosferi, ki doseže vrhunec v zaključnem sublimnem »poletu« Lune, sekvenci, ki vsakemu gledalcu ostane vklesana v spomin. Eksplikativni konec razkrije skrivnost, ne da bi moral poseči po lahkih krvavih rešitvah: gledališče v gledališču podari zadnje vzdihljaje avtoparodičnega pridiha. Po treh letih molka Browning z magično—spiritističnim filmom **Miracles for Sale** (1939) dokončno opusti film. Posveti se branju in študiju svoje ezoterične knjižnice, dokler še zadnjič ne pade zastor. Tod Browning umre 6. oktobra 1962: zdravniško poročilo, rak na grlu, ga še poslednjič združi z usodo »človeka tisočih obrazov«.

## FILMOGRAFIJA

### IGRALEC

#### Scenting a Terrible Crime

prvi film s potrjenim Browningovim sodelovanjem. Kratki film (1 kolut) je 9. oktobra realizirala produkcijska hiša Biograph.

#### Bill's Series

epizode dolžine enega koluta, ki jih producira Komic, režira Edward Dillon in napiše Paul West. Glavni igralci so Tammany Young (BILL),



# TOD

Fay Tincher (ETHEL) in Tod Brownig (MR. HADLEY). Browning med julijem 1914 in februarjem 1915 nastopi v 21 epizodah. V naslednjih epizodah ga nadomesti Chet Withey.

Med majem 1914 in februarjem 1915 se Browning pojavi v 35 filmih enega koluta, ki jih režirajo različni režiserji, producira pa Komic.

## Intolerance

edini res »pomemben« film v katerem je Browning kot igralec sodeloval. Je tudi pomočnik režije največjega med pionirji ameriškega filma, Davida Warka Griffitha. Browning nastopi v vlogi lastnika dirkalnega avtomobila v sodobni epizodi filma z naslovom *The Mother and the Law*.

## SCENARIST

- 1) oktober 1915 — THE QUEEN OF THE BAND
- 2) april 1916 — SUNSHINE DEAD
- 3) junij 1916 — THE MISTERY OF THE LEAPING FISH
- 4) november 1916 — ATTA BOY'S LAST RACE
- 5) maj 1928 — THE OLD AGE HANDICAP
- 6) junij 1946 — INSIDE JOB

## REZISER

### Nemi filmi

Kratkometražni na dveh kolutih (15/20 minut)

- 1) marec 1915 — *The Lucky Transfer*
- 2) marec 1915 — *The Slave Girl*
- 3) marec 1915 — *An Image of the Past*
- 4) april 1915 — *The Story of a Story*
- 5) april 1915 — *The Highbinders*
- 6) maj 1915 — *The Spell of a Poppy*
- 7) maj 1915 — *The Electric Alarm*
- 8) junij 1915 — *The Living Death*
- 9) junij 1915 — *The Burned Hand*
- 10) junij 1915 — *The Woman from Warren's*
- 11) julij 1915 — *Little Marie*
- 12) avgust 1916 — *Puppets*
- 13) september 1916 — *Everybody's Doing It*
- 14) oktober 1916 — *The Deadly Glass of Beer*

Srednje in dolgo—metražni filmi

- 15) februar 1917 — **Jim Bludso** (45 minut)  
Igrajo: Wilfred Lucas, Olga Grey, Winifred Westover, Georg Stone.  
Drama na Missisippiju zaradi rivalstva med rečnimi čolni: spopadi, požari in poplave.
- 16) marec 1917 — **A Love Sublime** (43 minut)  
I.: Wilfred Lucas, Carmel Myers, Alice Wilson, James O'Shea  
Mit o Orfeju v moderni preobleki.
- 17) april 1917 — **Hands Up!** (44 minut)  
I.: Wilfred Lucas, Colleen Moore, Beatrice Van, Monte Blue  
Kriminalalec se skesa, toda ker se vrne k zločinu, ga ljubica ubije.
- 18) julij 1917 — **Peggy, The Will O'the Wisp** (41 minut)  
I.: Mabel Tagliaferro, Sam Ryan, W.J. Gross, Tom Carrigan  
Peggy Desmond je zločinka, ki finančno pomaga revežem.



Dracula



# BROWNING

19) avgust 1917 — **The Jury of Fate** (42 minut)

I.: Mabel Taliaferro (dve vloge), W. Sherwood, B. Barker, F. F. Bennett  
Browningovo izjemno delo na dvojni ekspoziciji, ki omogoča M. Tagliaferro nastopiti v vlogi dvojic.

20) januar 1918 — **The Eyes of Mystery** (46 minut)

I.: Edith Storey, Bradley Barker, F.F. Bennett, Harry Northup  
Skrivnostna atmosfera v hiši, v kateri med skrivnimi prehodi in slikami, ki opazujejo, nasilni oče sprejema goste.

21) februar 1918 — **The Legion of Death** (62 minut)

I.: Edith Storey, Chas Gerrard, Philo McCullough, Fred Malatesta  
Rusija v času oktobrske revolucije. Režija, pozorna na najmanjše detajle.

22) februar 1918 — **Revenge** (46 minut)

I.: Edith Storey, Ralph Lewis, Alberta Ballard, Wheeler Oakman  
V Arizono postavljen thriller, v katerem dekle skuša odkriti morilca svojega zaročenca.

23) junij 1918 — **Which Woman?** (42 minut)

I.: Priscilla Dean, Ella Hall, Eddie Sutherland, Edward Jobson  
Melodrama vzajemnih maščevanj med kriminalci, ki jo je Browning briljantno dokončal po odstopu Harryja Pollarda zaradi bolezni.

24) avgust 1918 — **The Deciding Kiss** (46 minut)

I.: Edith Roberts, Hal Cooley, Winifred Greenwood, Thornton Church  
Melodrama s srečnim koncem o siroti, ki živi v bedi s starimi starši, nato pa jo posvoji bogata vdova.

25) september 1918 — **The Brazen Beauty** (41 minut)

I.: Priscilla Dean, Katherine Griffith, Gertrude Astor, Alice Wilson  
Zgodba o dedinji, ki neuspešno poskuša vstopiti v newyorški *jet set*: spodleti ji, toda najde nepredvideno ljubezen.

26) december 1918 — **Set Free** (44 minut)

I.: Edith Roberts, Harry Hillard, Molly McConnel, Harold Goodwin  
Ko zbeži pred dolgočasnim udobnim življenjem, da bi postala ciganka, bogato dekle pade v »krog« kriminalcev, toda v tipičnem srečnem koncu ji uspe uiti nepoškodovani.

27) februar 1919 — **The Wicked Darling** (57 minut)

I.: Priscilla Dean, Lon Chaney, Gertrude Astor, S. Aitken, W. Playter  
Prvi Chaneyjev film, ki ga režira Browning: veliki Lon je kriminalalec, zaljubljen v tatice diamantov, ta pa poskuša zapeljati bogatega mladeniča.

28) april 1919 — **The Exquisite Thief** (54 minut)

I.: Priscilla Dean, Thurston Hall, J.M. Ross, J. Calhoun, S. DeGrasse  
Ugrabitev angleškega lorda, ki jo izvrši kriminalalec Blue Jean Billie, se razvija na nepredvidljiv način.

29) maj 1919 — **The Unpainted Woman** (51 minut)

I.: Thurston Hall, Mary McLaren, David Butler, Laura LaVarnie  
Dekle, ki je iz Švice emigriralo v Ameriko, je deležno stalnega zasmeha prebivalcev vasi, kamor gre živeti. Spoprijateljji se s potepuhom, ki je nato obdolžen, da je povzročil požar: reši ga in se vanj zaljubi.

30) avgust 1919 — **The Petal On The Current** (52 minut)

I.: Mary McLaren, David Butler, Gertrude Claire, Robert Anderson  
Policajeva napačna identifikacija povzroči obdolžitev nedolžnega dekleta. Toda nek moški ni prepričan v razsodbo, zato se odloči odkriti resnico.

31) avgust 1919 — **Bonnie, Bonnie Lassie** (56 minut)

I.: Mary McLaren, David Butler, S. Aitken  
Komedija, polna presenečenj, s srečnim koncem: škotsko dekle se preseli v Ameriko.

32) marec 1920 — **The Virgin Of Stamboul** (74 minut, skrčenih na 62 minut po prvi projekciji)

I.: Priscilla Dean, Wheeler Oakman, W. Beery, E. Richie, E. Forde  
Prvi Browningov veliki uspeh z odlično avanturo, postavljeno v puščavo in izpeljano s precejšnjimi sredstvi (uporabljenih je kar 46 scenografij!)

33) januar 1921 — **Outside The Law** (78 minut, vendar skrajšan v verziji iz maja 1926)

I.: Lon Chaney (dve vloge), Priscilla Dean, Wheeler Oakman  
Drugi Browningov veliki uspeh: dogaja se v San Fransiscu, kjer v nepredvidljivem koncu spretnega sleparja ubije njegov kitajski sluga (v obeh vlogah nastopa izjemni Chaney).

34) september 1921 — **No Womans Knows** (71 minut)

I.: M.J. Scott, Max Davidson, John Davidson, Stuart Holmes  
Po romanu *Fanny Herself* Edne Ferber, takratnem bestsellerju, prirejena zgodba o tragediji židovske družine.

35) marec 1922 — **The Wise Kid** (48 minut)

I.: David Butler, Hallam Cooley, Gladys Walton  
Iluzija ljubezni blagajničarke restavracije izhlapi med rokami bogatega nepridiprava.

36) april 1922 — **The Man Undercover** (46 minut)

I.: Herbert Rawlinson, Barbara Bedford, John Hernandez, George Webb  
Po romanu *Peterman* zapornika L.V. Eytingea: zapornik po odsluženju dolgi kazni išče žensko, ki jo je ljubil.

37) september 1922 — **Under Two Flags** (73 minut)

I.: Priscilla Dean, John Davidson, James Kirkwood, Stuart Holmes  
Melodrama v arabskem okolju, ki mu je dodeljena po uspehu filma **The Sheik** z Rodolfom Valentinom.

38) september 1923 — **Drifting** (72 minut)

I.: Priscilla Dean, Wallace Beery, Matt Moore, Edna Tichenor, R. Dione  
Prekupčevalko z opijem v Indokini zasleduje vladni agent, v katerega se zaljubi.

39) oktober 1923 — **The Day of Faith** (63 minut)

I.: Tyrone Power, Eleanor Boardman, Raymond Griffith, Ford Sterling  
Eden najbolj konfuznih filmov, posnet v obdobju težke neuravnovešenosti kot posledice alkoholizma. Melodrama, ki se razreši s trdnim verovanjem v božjo pomoč.

40) december 1923 — **White Tiger** (69 minut)

I.: Priscilla Dean, Raymond Griffith, Matt Moore, Wallace Beery

# TOD BROWNING

Usoda razreši fascinanten in zapleten triller, ki temelji na goljufiji izvršeni s pomočjo šahovskega avtomata.

41) oktober 1924 — **The Dangerous Flirt** (51 minut)

I.: Edward Earle, Evelyn Brent, Pierre Gendron, Clarissa Selwynne  
šok prve poročne noči. Beg, odiseja in ponovna združitev.

42) november 1924 — **Silk Stocking Sal** (52 minut)

I.: Evelyn Brent, Earle Metcalfe, Robert Ellis, Alice Browning  
Dober thriller z bliščem draguljev in vonjem po zločinih.

43) maj 1925 — **The Unholy Three** (70 minut)

I.: Lon Chaney, Harry Earles, Matt Moore, Victor McLaglen, Mae Busch

Horror mojstrovina s Chaneyjem v vlogi zločinskega ventrilokvista, ki se skriva pod krinko navidez nedolžne prodajalke papagajev.

44) avgust 1925 — **Dollar Down** (58 minut)

I.: Henry Walthall, Ruth Roland, Edward Borman, Jane Mercer  
*Low-budget* produkcija, posneta po zapleteni pripovedi Ethel Hill in Jana Courthorpea.

45) avgust 1925 — **The Mystic** (57 minut)

I.: Aileen Pringle, Mitchell Lewis, Conway Tearle, Robert Ober  
Magija in spiritizem se izkažeta za zvijače zločinske skupine.

46) januar 1926 — **The Blackbird** (68 minut)

I.: Lon Chaney, Owen Moore, Renee Adoree, Doris Lloyd, Will Weston  
Zopet veliki Chaney v dvojni vlogi zločinca in iznakaženega šepavca, ki se izkažeta za isto osebo.

47) junij 1926 — **The Road To Mandalay** (67 minut)

I.: Lon Chaney, Owen Moore, Henry Walthall, Lois Moran  
Umeščen v Singapur, s Chaneyjem v vlogi napol slepega in z brazgotinami skaženega lastnika zloglasne krčme.

48) januar 1927 — **The Show** (65 minut)

I.: Lionel Barrymore, John Gilbert, Renee Adoree, Edward Connelly  
Ljubezen in sovraštvo v cirkusnem okolju.

49) junij 1927 — **The Unknown** (55 minut)

I.: Lon Chaney, Norman Kerry, Joan Crawford  
Režiserjeva nema mojstrovina s sublimnim Chaneyjem. Drama človeka, ki postane »circus freak« zaradi ljubezni do ženske.

50) december 1927 — **London After Midnight** (57 minut)

I.: Lon Chaney, Henry Walthall, Conrad Nagel, Percy Williams  
Prvi film o vampirjih, ki je bil posnet v Ameriki. Chaney igra polkovnika Yatesa, inspektorja Berkeja in vampirja.

51) februar 1928 — **The Big City** (70 minut)

I.: Lon Chaney, James Murray, Marcelin Day, Betty Compson  
Kriminalni thriller v podzemlju New Yorka s Chaneyem brez make-upa!

52) december 1928 — **West Of Zanzibar** (63 minut)

I.: Lon Chaney, Lionel Barrymore, Warner Baxter, Mary Nolan

Horror v afriškem okolju s Chaneyjem v vlogi zaklinjalca duhov, katerega zlobnost je na koncu kaznovana.

53) maj 1929 — **Where East Is East** (64 minut z efekti/nemi 60 minut)

I.: Lon Chaney, Estelle Taylor, Luise Stern, Lupe Velez  
Grozljivo brazgotinasti Chaney kot protagonist horrorja v skrivnostnem in maščevalnem okolju Orienta.

54) oktober 1929 — **The Thirteenth Chair** (zvočni: 68 minut; nemi: 59 minut)

I.: Conrad Nagel, Leila Hyams, Henry Millard  
Duhovi in umori. Kratka pojavitev Bele Lugosija.

55) avgust 1930 — **Outside the Law** (77 minut)

I.: Edward G. Robinson, Mary Nolan, Owen Moore, Edward Sturgis  
Zvočni remake nemega filma iz leta 1921 s Chaneyjem in P. Dean.

56) februar 1931 — **Dracula** (75 minut)

I.: Bela Lugosi, Dwight Frye, Helen Chandler, David Manners  
Najslavnejši filmski prenos literarne mojstrovine Brama Stockerja.

57) april 1931 — **Iron Man** (72 minut)

I.: Lew Ayres, Jean Harlow, Robert Armstrong, John Miljan  
Drama boksarskega ringa. Poraz prinaša s seboj tudi konec ljubezni.

58) februar 1932 — **Freaks** (85 minut, nato skrčen na 64 minut)

I.: Leila Hyams, Olga Baclanova, Herry Earles, Daisy Earles, Roscoe Ates, Henry Victor, Daisy & Violet Hilton, Angelo Rossitto, Schlitze, Elvire, Jennie Lee Snow, Josephine/Joseph, Johnny Eck, Koo Koo, Olga Roderick, Frances O'Connoer, Martha Morris itd.  
Pretresljiva variacija *Lepotice in zveri*. Cenzuriran, rezan, uničen: toda še vedno in kljub vsemu najstrašnejša in najbolj avtentična horror mojstrovina vseh časov.

59) marec 1933 — **Fast Workers** (68 minut)

I.: John Gilbert, Roger Armstrong, Mae Clark, Muriel Kirkland  
Dobra melodrama z Gilbertom v vlogi Gunnerja Smitha, nasilnega in pogosto pijanega zidarja.

60) april 1935 — **Mark Of The Vampire** (60 minut)

I.: Bela Lugosi, Carroll Borland, Lionel Barrymore, Elizabeth Allan  
Še ena vampirska mojstrovina s presenetljivim koncem.

61) julij 1936 — **The Devil Doll** (70 minut)

I.: Lionel Barrymore, Rafaela Ottiano, Frank Lawton, Maureen O'Sullivan  
Strašno maščevanje po krivem obdolženega človeka.

62) avgust 1939 — **Miracles For Sale** (70 minut)

I.: Robert Young, Frank Craven, Florence Rice, Henry Hull  
Praktikant okultizma poskuša odkriti identiteto norega serijskega morilca.

MARIO PANCIERA

PREVEDEL: DENIS VALIČ

# novi CLIO

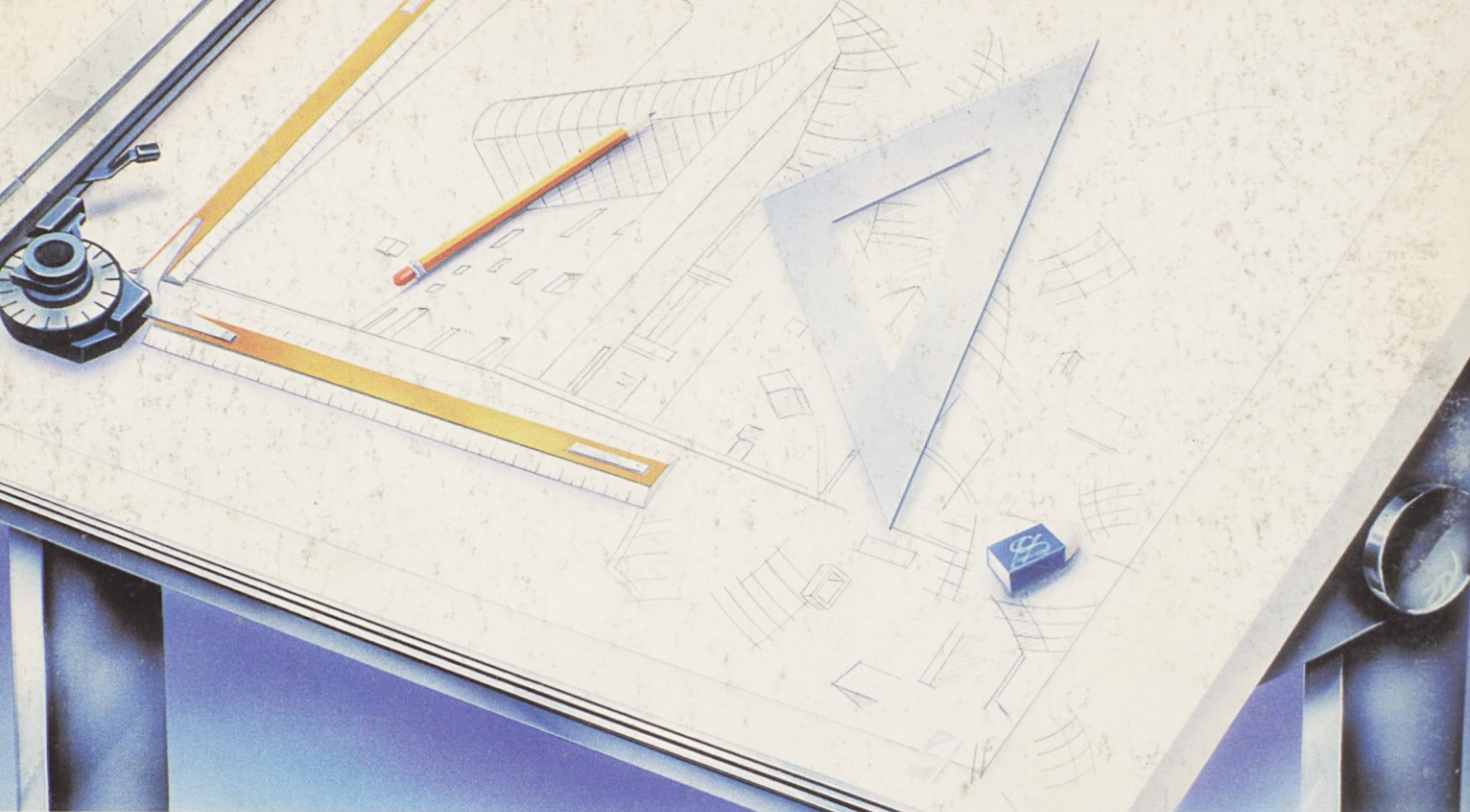
ima vse, kar imajo veliki



\* opcija za vse verzije

\*\* samo na 16v

Novi Clio. Kaj sploh še ostane velikim?



LUNA

# AUTOCAD<sup>®</sup>

## *sistem, ki nikoli ne zašepa!*

Poskusite si predstavljati klasično risalno desko:

- ki v vašo risbo v hipu vključi **zunanjo risbo** iz skupne knjižnice
- ki v spominu hrani nastavitve posameznih **kotiranj** in je z njimi na "ti", tako da jih lahko kliče po imenih
- ki sama **odkrije napako** pri branju datoteke risbe in jo modro preskoči
- ki na načrt **pogleda hkrati z več strani** in jih zna zapovrh še strniti v celoto
- ki kot za šalo pokuka tudi na **senčno plat** vaše risbe.

Priznajte, da si je včasih težko predstavljati!  
Zato vam predstavljamo AUTOCAD!

**Zunanji bloki, kotiranje s poimenovanjem nastavitvev, popravljiva baza podatkov, zaslonsko okno, senčenje prostorskih risb...**

Vse podrobnosti pri pooblaščenih dealerjih:

REPRO  
LJUBLJANA

Autodesk

BASIC

cgs

Mikrohit

MRO

Tel.: 061 314 069

061 340 485

061 264 192

061 372 113