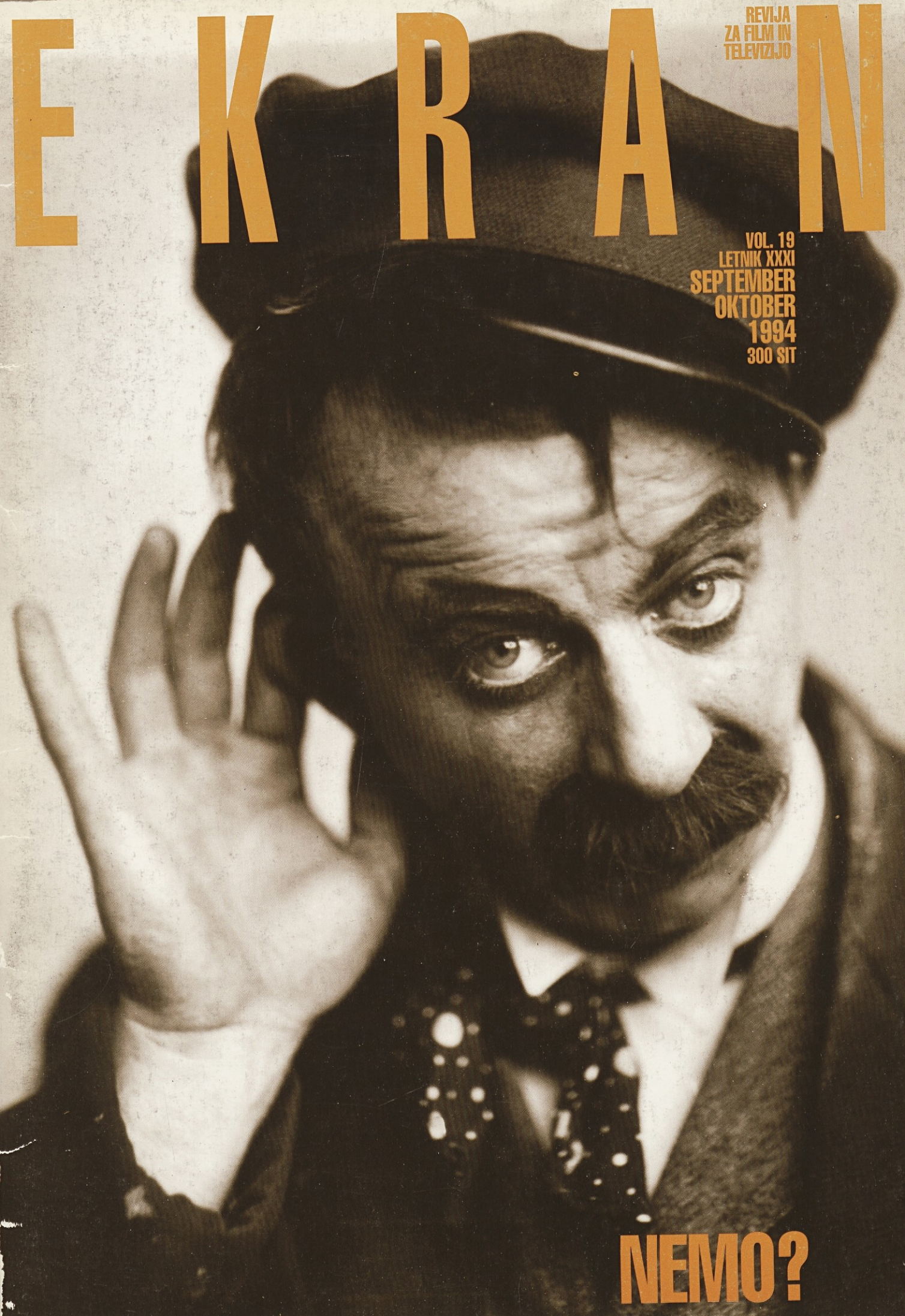


# E K R A N

REVIJA  
ZA FILM IN  
TELEVIZIJO

VOL. 19  
LETNIK XXXI  
SEPTEMBER  
OKTOBER  
1994  
300 SIT



NEMO?

*Kure.*



LUNA

## Stylus COLOR

**N**ova generacija ink jet tiskalnikov Stylus Color se lahko resnično pohvali z barvami: za vsako od treh osnovnih barv (modro, rdečo, rumeno) ima po 16

šob in še 64 šob za

črno. Rezultat je

brezhiben izpis, dov-

zeten tudi za najtežje

ujemljive odtenke skeni-

ranih fotografij in zahtevno sestavljenih računalniških grafik, da o grafih, tabelah in običajnih besednih zvezah niti ne govorimo.

Barvni ink jet tiskalnik Stylus Color je od svojega starejšega črno-belega brata prevzel

piezo tehnologijo. Ima resolucijo 720 pik na inčo, največjo

hitrost 240 znakov na sekundo in vgrajen podajalec za 100 listov papirja, 10 ovojnic ali 50 folij. Razume ESC/P2 ukazni jezik in zdrži 1.2 milijona znakov vsake barve.

**Pri pooblaščenih prodajalcih ga dobite že za manj kot 115.000 SIT.**



**PIEZO**  
TEHNOLOGIJA

**S TISKALNIKI EPSON  
JE SVET LEPŠI**

**EPSON**

# EKRAN

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

september—oktober 94 (št. 8—9) / vol. 19 / letnik XXXI / cena 300 SIT (15 HRK; 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 NAROČNIKI** vsak delavnik od 12. do 14. ure **NAROČNINA** 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, tarifna št. 3, 13. čl. (Ur. list RS 4/92).

**CHESTER CONKLIN**  
(Z DNEVOV NEMEGA FILMA V PORDEVONU 1994)



3

## uvodnik

Stojan Pelko

4

## odkritje

Lubitsch!

Miha Zadnikar

6

## intervju

Milčo Mančevski: Za bencin in filmski trak

Sanja Muzaferija

12

## mostra

Ne ti, Hector!

Mala Odessa pred dežjem

Marcel Štefančič, jr.

Silvan Furlan

21

## pesaro

Katalog 9.5

Vlado Škafar

24

## e-projekcija

100 gurujev groze, gorja in gravža

Max Modic,

Marcel Štefančič, jr.,

Zoran Smiljanič

26

## kritika

Kratke zgodbe

Kalifornija

Simon Popek

Uroš Goričan

32

## nemo?

Vihravo proti stoletnici

Aleluja!

Osamljena

Miha Zadnikar

Miha Zadnikar

Simon Popek

40

## divja misel

Laurá Mulvey: Očarljivost pogleda

Ksenija H. Vidmar

44

## kako razumeti film

Ljubi me nocoj

Matjaž Klopčič



Alfred Hitchcock  
med snemanjem  
prvega britanskega  
zvočnega filma  
**Izsiljevanje**  
(*Blackmail*, 1929)



Ingrid Bergman  
in Roberto Rossellini  
z otroki

**M**orda je najlepši komentar težko pričakovanega odprtja Slovenske kinoteke »izrekel« obetavni režiser Miha Hočevar. Na vprašanje, zakaj hodimo v Kinoteko, je v Osmem dnevu odgovoril približno takole: Da si ob tišini nemega filma odpočijemo od silnih detonacij Hollywooda. Vsa lepota je seveda skrita prav v zgornjih narekovajih, v antologijskem načinu izrekanja: v popolni tišini je pokazal serijo kartonov, ki so nemi film priklicali ne le v vsebino, ampak tudi v obliko. Tako se govori!

Slovesno odprtje Kinoteke je nato na najboljši možni način demantiralo njegove besede. Bilo je peklenko glasno! Projekcija filma Paula Fejosa Osamljena ni bila izjemno bučna le zaradi ostre žive glasbe Alloy Orchestra, ki so posebej za to priložnost prišli iz sosednjega nemega Pordenona, temveč je sprožila tudi pravi interpretativni delirij med obiskovalci. Dvoje sledi objavljamo na straneh pričujoče številke: Miha Zadnikar se ukvarja z glasbo, Simon Popek pa z zvokom.

Zdi se, da je po enoletnem spogledovanju z zgodovino filma s pomočjo kulturnega Retrovizorja zdaj končno napočil čas, ko bo sodobna dela filmske industrije spet mogoče dnevno meriti z vatlom historičnega spomina. Zaradi tega je odprtje kinoteke kardinalnega pomena za celotno polje ukvarjanja s filmom na Slovenskem: za producente in režiserje, za gledalce, za publicistiko in teorijo, za univerzitetni diskurz... Brez kinoteke ni kina!

In prav zaradi ponovnih srečanj s klasičnimi, skoraj naivno paradigmatičnimi zgodbami, kakršno ponuja Paul Fejos v filmu Osamljena, bomo morda zmogli brezglavo divjanje skozi prostor znova zamenjati z miselnimi prebliski skozi čas, serijske morilce z očeti, avtistične štoparke z razsodnimi divami, brezglava trupla pa s pečimi otroki. Nekaj je na sosednji fotografiji družine Rossellini, česar že dolgo, dolgo nisem videl v kinu. Je mar to sreča?

Sobota, 15. oktobra 1994, poslednji večer 13. *Dnevov nemega filma* v Pordenonu. Ob devetih zvečer je bilo. Projekcija je zamujala, a se je tako tudi spodobilo, saj je bilo treba podeliti priznanje, ki nosi ime Jeana Mitryja,

nabito polna dvorana v teatru-kinematografu Verdi (kakih 1.200 ljudi) pa je čakala še na oznanilo, kakšna bo v prihodnje usoda njihovega ljubega »festivala«. Politiški govor je nagnal v žile dovolj adrenalina, da se je razlegel gromak plask: Za sto let filma bomo imeli svoje slavje spet v Pordenonu! Predsedniku *Dnevov* Liviu Jacobu se je nasmejalo do ušes, in še ves evforičen je povabil na oder Enna Patalasa, znamenitega nemškega zgodovinskega pisca, ki je prav na tisti dan praznoval petinšestdeset let. Kar videlo se je, kako je zmeden. A ko je na lepem začel omenjati Ljubljano, njeno Kinoteko in »Silvia« Furlana in najlepši dan v svojem življenju, je postalo jasno, od kod pretres. Človek, ki je z Wimom Wendersom in Ulrichom Gregorjem naznanil analitičen pohod v arhive, človek, ki je s slednje omenjenim sodelavcem spisal enega izmed najrelevantnejših splošno-zgodovinskih filmskih pregledov, človek, ki je naznanil, da z 31. oktobrom odhaja v pokoj in da ne bo več vodja Münchenske Kinoteke, je dejansko dočkal dan, ki si ga je želel vse življenje.

Enno Patalas je za navrh namreč tudi največji poznavalec življenja in dela berlinskega in hollywoodskega režiserja, igralca, producenta in scenarista Ernsta Lubitscha (1892-1947). O njem je leta 1984 izdal izčrpno knjigo, o njem je verjetno pogosto še in še razmišljal, zato je bil njegov stavek: »To ni zgolj darilo za moj rojstni dan, to je pravzaprav odkritje za vse nas, ljubitelje filma,« tembolj iskren, tembolj verjeten. In kaj se je zgodilo? Od kod presenečenje? Silvan Furlan, programski vodja Kinoteke, in Lilijana Nedič, kustosinja Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja (SGFM), sta v Novi Gorici, pri gospe Lojzki Štekar doma identificirala dva filma, dva nema filma, ki sta doslej — glede na vse leksikone in strokovno pisanje — veljala za zgubljeni. Eden je mehansko kolorirani *Žongler* — kakor vemo, pač le eden izmed »*Žonglerjev*« — ki ga je posnel veliki nesrečnež Max Linder, drugi, tisti, ki se ga je slavljeneč Patalas v imenu cinefilne srenje tako razveselil, pa je prvi celovečerec, ki ga je posnel njegov ljubljani Lubitsch. In zdaj je v Ljubljani. **Ko sem bil mrtev** (*Als ich tot war*) iz leta 1916, film, ki v njem Ernst Lubitsch tudi igra, in to mladega zakonca, je pogrešana mojstro-

# LUBITSCH!

vina, ki naznanja, da je na pohodu slovita mojstrova judovsko-berlinska komika. Nastal je v hiši Projektions AG-Union, ki se je skupaj z Nordiskom in Messterjem 18. decembra 1917 združila v znamenito UFA. Furlana in Nedičevo je na morebitno najdbo opozoril Drago Sedmak, kustos goriškega Pokrajinskega muzeja. Naključje je pri tem neverjetno, saj je Sedmak izvedenec za filmsko gradivo o soški fronti, torej o dolgotrajni bitki, ki se je dogajala prav v času, ko je bil posnet Lubitschev zgubljenček.

V Pordenonu je že v nedeljo zjutraj, dan po radostnem finalu, završalo: Vodstvo festivala je sestavilo komunikate in ga poslalo vsem največjim tiskovnim agencijam. Spregovorili so o »filmskem dogodku leta«, in v ponedeljek in torek so novico o »goriški najdbi« objavili *La Repubblica*, *Corriere della sera*, *Süddeutsche Zeitung* in *Le Monde*. Glede na to, da so v Pordenonu redni poročevalci tudi *New York Timesa*, *Timesa*, *Libération*, itd. in strokovnih uredništev kakor *Variety*, *Positif* ali *Cahiers du cinéma*, pa se je v času, ko tole pišemo, približilo še kaj. Že v sredo je v Slovenski gledališki in filmski muzej privihrala te-

levizijska ekipa ZDF iz Münchna, kar je spet srečno naključje, saj se je odkritje vključilo v snemanje dokumentarnega filma o Lubitschu, ki ga je — po besedah Lilijane Nedič — spodbudila lanska najdba v Češkem filmskem arhivu; tam so namreč izbrskali in restavrirali **Prodajalca bluz** (*Der Blusenkönig*) iz leta 1917, ki gre po besedah Jerzyja Toeplitza v serijo Lubitschevih filmov o življenju judovskih trgovcev. Televizijcem se je zahotelo celo projekcije, a kaj takega je za zdaj nemogoče. Kopija filma **Ko sem bil mrtev** je resda ohranjena v celoti, a je nitratna, gorljiva in na nekaj mestih ima poškodovano perforacijo, tako da jo čaka renovacijski postopek. Petintridesetmilimetrsko pelikulo, ki je tonirana v rumeno, modro, zeleno in rjavo, bo ljubljanska Kinoteka prej ko mogoče odkupila in v sodelovanju z *Dnevi nemega filma* poslala kar najstrokovneje obdelati. Dela v laboratoriju vseh laboratorijev, tj. na Haghefilmu v nizozemskem mestu Leidertop, bo vodil sam Enno Patalas, skupna želja med prenekaterimi cinefili pa je, da bi film, ki po vseh dostopnih podatkih ni imel izvorne glasbene partiture, dobil vsaj današnjo orkestrsko spremljavo. Opti-



Ernst Lubitsch z Mary Pickford med snemanjem filma *Rosita* (1923)

malno bi bilo, ko bi jo spisal Carl Davis, skladatelj z naravnim občutkom za zvoke izpred davnih desetletij, in na tem mestu se nam spet pridruži naključje, zakaj Davis prav zdaj piše muziko za poglavje »Nemčija«, ki bo del britanske TV nadaljevanke *Evropski nemi film*. Svetovna predpremiere je načrtovana za oktober 1995, kakopak v Ljubljani (igrali bi filmskoglasbeno prekaljeni glasbeniki iz vrst Simfonikov RTVS), premiera pa bi bila nekaj dni zatem v Pordenonu. Lepšega praznovanja za sto let, kar je bila v Parizu prva filmska projekcija, bi si res ne mogli želeli.

Kakor nam je povedala Lilijana Nedič, je film **Ko sem bil mrtev** svoj čas že igral v Ljubljani. Dokaz je objava napovedi v časniku *Slovenski narod*. »Prvovrstno veseloigro v 3 dejanjih« so dajali 27. 28. in 29. maja 1916 v kinematografu Central v deželnem gledališču (tj. Opera; — prav blizu, tam, kjer je danes Komuna, je bil še drug mestni kino Ideal); projekcije so bile prepovedane za mladino, na spored pa je film prišel samo tri mesece po nemški predstavi za cenzurno komisijo. Glede odločitve te komisije so viri neenotni: Patalas meni, da je cenzura zahtevala, naj se film prikazuje pod naslovom **Kje je moj dragi?** (*Wo ist mein Schatz?*), ameriški lubitschevec Scott Eymann in Toeplitzeva splošna zgodovina pa zatrjujeta, da je **Kje je moj dragi?** samostojna celota. Prav tako iz leta 1916; prav tako zgubljena. (V Ljubljani so med prvo svetovno vojno vrteli samo danske filme in jasno da tiste z nemškega govornega področja, v fikcijo pa so se mešali dovolj ažurni filmski obzorniki s soške fronte, ki so se oglaševali kot »s strani Lahov močno ustrahovani naši domoljubni bratje«, ipd.) Poznejša usoda »ljublanske kopije« filma **Ko sem bil mrtev** ni znana. Kar zadeva »goriško kopijo«, pa je odločilen podatek, da je bil pokojni soprog ge. Štekarjeve, pri kateri so našli Lubitschev in Linderjev film, kinooperater. V 50-letih je vrtel filme v Ajdovščini, njegova prejšnja delovna mesta pa so za zdaj uganka. Zna biti, da bo identifikacija prvega Lubitscha spodbudila še druge rodovine tukajšnjih kinooperaterjev, da bodo malo pobrskali po podstrežjih ali začeli Kinoteko obveščati o tisti stari šari, ki jo imajo nekje pod omaro.

Za osvežitev spomina kaže dodati, da je bil Ernst Lubitsch v letih, preden se je lotil celovečernega filma, nadarjen igralec v prelomni gledališki skupini Maxa Reinhardta (1912-5). Potem je stopil na dokaj trnovo pot, saj je bil v pruskem studiu Bioskop prava deklica za vse, ko pa je samopašne veljake omehčala njegova za-

misel o liku uživaškega gospoda Meyerja, so njegovemu »transemotivnemu« duhu pustili prosto pot. Z ene strani ga je nosila naprej humorna igralska sla, z druge pa nekakšno pozitivno avtorsko ljubosumje. Ko je namreč Stellan Rye leta 1913 predstavil svojega **Praškega študenta** (*Der Student von Prag*), se je 21-letnega Lubitscha za vse življenje oprijel Faustov sindrom, obenem pa se je pri Reinhardtju že navdušil za nov tip igre, kakor ga je spodbudil »Študent« Paul Wegener. Po seriji kratkih filmov se mu je nasmehnila sreča, saj je za novo nastalo UFA podpisala pogodbo tudi poljska igralka Barbara Apollonia Chalupiecová, ki jo danes bolj poznamo pod imenom Pola Negri. Z igralsko zasedbo, v kateri so zakraljevali še Harry Liedtke, Emil Jannings, Ossi Oswalda, Henny Porten, Gustav von Wangenheim *et consortes* je gospod Meyer začel osvajati prostor, v katerem je bila konkurenca več ko priprava za Ameriko: Stellan Rye, Lupu Pick, Fritz Lang, Paul Wegener, Richard Oswald, Robert Wiene, Alfred Halm, Joe May, Svend Gade, Ludwig Berger, Dimitri Buchowetzki, Friedrich Wilhelm Murnau, Leopold Jessner, Fritz Wendhausen in Heinz Goldberg. Med vsemi temi nadarjenici si je najmlajši Lubitsch ustvaril enkratno mesto in posnel mojstrovine kot **Oči mumijske Ma** (*Die Augen der Mumie Ma*, 1918), **Carmen** (1918), **Madame Dubarry** (1919), **Lutka** (*Die Puppe*, 1919), **Anna Boleyn** (1920), **Kohlhieslove hčere** (*Kohlhiesels Töchter*, 1920), **Sumurun** (1920) in kopico Meyerjevih zgod in nezdod. Brez števila kopij teh filmov je po arhivih od Los Angelesa do Prage, od Berlina do Beograda. Le »goriško odkritje« je eno samo.

Ernst Lubitsch jo je zbrisal v ZDA prej ko pravočasno. S soprogo Leni in Henryjem Blankejem so 2. decembra 1922 ob 11.30 dopoldne odpluli iz bremenskega pristanišča. Zgodaj je bilo to, dobro desetletje pred Hitlerjem, pa vendarle v prid Lubitschevi nenavadni prebežniški intuiciji veliko pove dejstvo, da je bilo treba že avgusta 1923 za en ameriški dolar odšteti 4.600.000 nemških mark (devet mesecev prej pač samo 10.000). Francija je — nezadovoljna, ker je Nemčija ignorirala plačilo vojnih reparacij — kratko malo zasedla Porurje. Našega režiserja je to prav malo brigalo; tedaj je bil s svojima spremljevalcema že na vlaku za Chicago. Kot po navadi je bil oblečen v nezamenljive *egg-top* hlamudračje, ves ponosen na svoje bananasto rumene čevlje se je režal in kazal svojo rajdo zlatega zobovja. Kakor po naključju je družbica v Chicagu srečala Roberta Fairbanksa, Douglasovega brata,

in skup z njim dopotovala v Kalifornijo. Lubitsch je skušal kar takoj aktivirati svoje sanje o *Faustu*, a začele so se neslutene težave: Isti čas, ko so v Berlinu izhajali ksenofobični zapisi o čezmerni amerikanizaciji studia UFA, so se pod Lubitschevim hotelskim oknom jeli zbirati ameriški vojni veterani in protestirati proti prihodu nemškega režiserja.

Kljub hladnemu sprejemu v kalifornijski javnosti pa je začel Ernst Lubitsch še isti mesec sodelovati z Douglasom Fairbanksom in njegovo soprogo, tisto, ki je tako rada govorila, da se je rodila leta 1893 kot Gladys Marie Smith, čeprav so vsi vedeli, da je v resnici privekala na svet leta 1892, in to z imenom Gladys Louise Smith, torej z Mary Pickford. Ameriška pupika je bila v kaj dvoličnem razdobju, saj je takrat igrala samo adolescentne vloge, za seboj pa je imela že dva zakona in nebroj ljubimcev, da bi bila zmeda večja, pa je v državi veljala za edino igralsko mogulinjo. Na moč si je želela odrasle, lubitschevske vloge. Njeno prvo srečanje z režiserjem je bilo usodno. *Herr Direktor* jo je prijel za roko in se mahoma zdrznil, rekoč po nemško tesktopiscu Edwardu Knoblocku: »*Moj bog, kako je hladna. Ja, hladna je. Kako je lahko igralka, pa tako hladna?*«

Humorni stroj se je kljub vsemu pognal in pozabil na Berlin. V Nemčijo se je vrnil le še dvakrat — 1927 in 1932. Hollywood je od njega zahteval strogo opredelitev: Na eni strani so ostali — na primer — David W. Griffith, Erich von Stroheim, Charles Chaplin in Edmund Goulding, režiserji, ki so bili odgovorni tudi za tekstovno zamisel, Lubitsch pa se je pridružil — denimo — Kingu Vidorju, Rexu Ingramu in Friedrichu Wilhelmu Murnauju, torej tistim mojstrom, ki so jim scenarije pisali drugi. Do leta 1932 ni pisal filmskih zgodb. Igral pa sploh ni več, v nobeni zgodbi. Toda začelo se je drugo življenje, ki ga do izuma zvočnega filma sestavlja tale vrsta: **Rosita** (1923), **Zakonski krog** (*The Marriage Circle*, 1924), **Tri ženske** (*Three Women*, 1924), **Prepovedani raj** (*Forbidden Paradise*, 1924), **Poljubi me še enkrat** (*Kiss me Again*, 1925), **Pahljača gospe Windermere** (*Lady Windermere's Fan*, 1925), **Tak je Pariz** (*So This is Paris*, 1926), **Princ študent** (*The Student Prince*, 1927), **Patriot** (1928) in **Večna ljubezen** (*Eternal Love*, 1929). S to vrsto pač ni težav; brez števila njenih kopij je po arhivih od Los Angelesa do Prage, od Berlina do Beograda.

MIHA ZADNIKAR

**M**ilčo Mančevski je te dni dopolnil petin-trideset let. Rojen je v znamenju tehtnice v Skopju. Z beneškimi Zlatim levom za celovečerec *Pred dežjem* (in še osmimi drugimi nagradami na tem festivalu) je prvi Makedonec, ki mu je uspel veliki met v kategoriji svetovnih filmskih festivalov. Milča, ki sicer stalno živi v New Yorku, so na poti domov spremljali slavospevi *Varietyja* in številnih drugih svetovnih časnikov. V Makedoniji je bil film prvič prikazan 5. oktobra na 15. festivalu filmske kamere *Bratje Manaki* v Bitoli, dan pozneje pa je z veličastno premiero pričel tudi svoje potovanje po kinematografih. Film je nominiran za **Felixa**, predlagan pa je tudi kot makedonski kandidat za **Oskarja** za neangleško govorno področje. V Bitolo se je na pogovor z njim odpeljala naša stalna sodelavka Sanja Muzaferija.

*Kako to, da ne živite več v Skopju?*

Ker so skopske zime mrzle (smeh). Že po gimnaziji sem šel študirat v Ameriko. Z osemnajstimi leti si vsakdo, tudi če ni iz Skopja (smeh), želi nekam oditi, po možnosti čim dlje. Še najraje pa ravno v Ameriko, ki je tako zelo atraktivna. Sam sem to storil. Ameriko sem delno že poznal, ker sem med srednjo šolo z izmenjavo dijakov tam preživel eno poletje. Potem sem hotel študirati filmsko režijo. V Skopju filmske akademije ni bilo — pa tudi, če bi bila, nisem imel nobene zveze! Tako je bila Southern Illinois University pravšnja izbira.

*Kako je šlo z vpisom?*

Enostavno. Poslal sem jim nekaj svojih kratkih gimnazijskih filmov in fotokopije tekstov, ki sem jih tedaj pisal o filmu — in sprejeli so me. Za začetek so mi dali štipendijo za en semester, obljubili pa so podaljšanje, če bo uspeh zadovoljiv. V tej šoli so veliko pozornosti namenjali avantgardnemu, eksperimentalnemu filmu. Izkušnja je bila res nenavadna: fakulteta je v delavskem delu ameriškega Srednjega Zahoda, imenovanem tudi Cornbelt, koruzni pas. Sredi tega pasu je univerza, v njej pa filmska šola, kar je precej nadrealistična kombinacija. Četudi ni ravno UCLA ali NYU, je med filmskimi šolami vendarle dovolj priznana. Če se omenjene šole ukvarjajo predvsem z narativnim filmom, tedaj Southern Illinois University Film School v prvi vrsti stavi na eksperimentalni film. Ta vrst filma me je sicer

# MILČO MANČEVSKI ZA BENCIN IN FILMSKI TRAK

zanimala, a ob prihodu v šolo nisem ravno veliko vedel o njej. Izkazalo se je, da šola ustreza mojim interesom, prav »ujel« sem se. Vse odtlej mi je verjetno ostal določen dvom v narativni film.

*Zakaj?*

Ker narativni film nezadostno izkorišča vse možnosti, ki jih film kot medij, da ne rečem umetnost, ponuja. Rekel bi, da je avantgardni film temu izkoristku bliže. Kar sem

počel v svojih kratkih filmih v srednji šoli, je bilo natanko na sledi takšnemu eksperimentiranju. Večinoma je šlo za vizualne gege in domisljice. Prva zadeva, ki sem jo posnel v življenju, je bila ekranizacija pesmi *Zajtrk* Jacquesa Preverta. Tam sem celo igral. Kamera sploh ni imela zooma, zato smo se znašli po svoje in iznašli neke vrste *steadycam*. Spominjam se, da so nas nekoč na snemanju aretirali. V živalskem vrtu smo snemali opice. Pri tem pa smo, ne da

bi se nam sploh sanjalo, posneli še nek vojaški objekt ali nekaj takega — in odpeljali so nas na postajo milice.

*Kaj pa po končani šoli?*

V Ameriki sem diplomiral, nato pa sem se vrnil v Makedonijo. Imel sem projekt, ki pa ni nikoli prišel do snemanja. Šlo je za scenarij za film *Musaka*, ki sem ga napisal v Makedoniji. Vse skupaj se je vleklo od leta 1982 do 1985 — na koncu pa ni bilo iz vsega skupaj nič! Šlo je za relativno mračno zgodbo o tipu, ki je ves čas na motorju, vse, kar vidi, pa fotografira. Tako s svojim aparatom beleži vse družbene sloje tistega časa v Skopju, vse vidi, vse registrira — v resnici pa le malo dela, le pomalem se odziva na vse tisto, kar vidi in dokumentira. Nato pade v zgodbo z drogo, ki postavi njegovo prijateljstvo z drugim fantom pred težko preizkušnjo.

*Moško prijateljstvo?*

*Torej buddy-buddy film?*

Ja, po svoje res. Res sem se ogrel za ta projekt, na vsak način sem ga hotel posneti... Vse priprave za film so bile izpeljane: enajst verzij scenarija, snemalna knjiga, fotografije lokacij, knjiga risb, celo casting je bil že končan... Po resnosti lahko vse skupaj primerjam s pripravami na film **Po dežju**. Če seštejem, so se na projektu zvrstili kar trije producenti in pol. Spominjam se, da je eden od njih, Art Film, želel zgodbo razdeliti na tri dele in jo prodati beograjski televiziji. Gorana Markovića so tedaj vprašali, če bi se kaj takega dalo prodati televiziji, on pa je odvrnil, da je to približno tako, kot če bi skušal televiziji prodati **Bujenje podgan**. Najbrž je res šlo za svojevrsten zapozneli črni val. Ko je bil producent Vardar Film, sem jim celo ponudil, da posnamem film zastonj — da torej vsi člani ekipe z mano vred delamo

brez honorarja. Edina stroška bi bila bencin in filmski trak, v primeru uspeha pa bi nam honorarje plačali kasneje. Tedanja prisilna uprava Vardar Filma je ponudbo zavrnila brez sleherne obrazložitve. Ko sem se dogovarjal s televizijo Skopje, je bilo videti, da sem najbliže realizaciji — dokler nisem prinesel natančnega seznama igralcev. Kar naenkrat sem poslušal: »Letos že tako preveč snemamo, počakajmo do naslednjega leta, preveč je igralcev iz notranjosti, vse skupaj preveč stane...« Zmanjkalo jim je denarja in zanj so prosili državo. Odgovora niso nikoli dobili. Mislim, da ta projekt še danes ni zavrnjen — pa tudi sprejet ne! Mogoče ga še vedno preučujejo (smeh)...

*Morda lahko zdaj pričakujete pozitiven odgovor?*

Morda. Toda zdaj bi bil moj odgovor negativen. Vmes sem namreč scenarij prodal.

*Po tej epizodi ste se znova vrnili v ZDA.*

Ja. Tokrat sem šel v New York. Za razliko od Makedonije, kjer je nenehno nekdo preverjal mojo ameriško diplomu, spraševal, katero šolo sem obiskoval in koliko sploh velja, zahteval nostrifikacijo diplome in podobno, to v Ameriki kar naenkrat sploh ni bilo več pomembno. Potreboval sem nekaj, s čimer se bom lahko postavil. Zato sem začel snemati za lasten denar, da bi nekako le prišel do svoje kasete.

*Kakšen čas je bil to? Napet in naporen? Ali morda manj stresen od neuspehov v Makedoniji?*

Manj stresen, zagotovo, saj je bilo vse skupaj nekako bolj čisto. Ni bilo nobenih nategovanj, še najmanj pa takih, ki bi trajala tri leta. Pa tudi sistemu sem bolj zaupal. Če kje, tedaj v ZDA zares vlada meritokracija.

Vedel sem, da bom le z dobrim scenarijem ali dobro posneto reklamo lahko uspel — saj ljudje hočejo dober izdelek, dober film, dobro reklamo.

*Kaj ste pravzaprav ponujali in kazali? Scenarije ali video-kaseto?*

Eno in drugo. Imel sem nekaj svojih starejših kratkih filmov, nekaj novejših, posnetih za lasten denar — in pa spot z imenom *Hot Day in Mexico*, ki sem ga delal še v Skopju s skupino Bastion. Šlo je za umor Trockega. In pa kopico scenarijev...

*Koliko časa je to trajalo?*

Pet let.

*Kaj ste še počeli v tem času? S čim ste se preživljali?*

Od filmskega posla sem delal na montaži dokumentarca, bil sem asistent scenografije, nosil sem kable... Zunaj filma pa sem predvsem prevajal, delal kot sodni tolmač, dostavljal balone in bil celo ličar...

*Prava ameriška biografija...*

No, ja. Nič od tega mi ni bilo pretežko, ker v New Yorku itak vsi, več ali manj, počnejo take reči. V Skopju sem bil *big fish in a small tank*, tokrat pa je bilo obratno: bil sem *small fish in a big tank* (smeh). V New Yorku delaš, kar hočeš, razen kadar služiš za stanarino. Kaj počneš, je torej v prvi vrsti odvisno od tega, koliko imaš energije — in kako visoko stanarino imaš (smeh)! New York mi je bil všeč, ker sem ga razumel — in ga razumem še danes — kot dodatno šolo. Če greš po cesti, ne rabiš ne filma, ne droge: življenje samo je bogatejše tako od enega kot od drugega. Preprosto, to je to! Zelo inspirativno... Seveda imaš tudi dostop do fantastično velike količine intelektualnih informacij: o načinih razmišljanja, o različnih kulturah, o umetnosti,



Foto: Dragan Todorovski



vključno s filmom. Včasih jih je sicer preveč. In vse je nabito z adrenalinom. Vseeno najdeš prostor zase. Če hočeš, lahko živiš zelo počasi, lahko se povsem osamiš, lahko pa si obkrožen z množico: ta možnost izbire je odprta in zelo, zelo privlačna. Če se mi gre na razstavo, bom vedno našel res dobro razstavo; če pa se hočem pripraviti o filmu, bom za to vedno našel primerno skupino ljudi.

*Rekla bi, da je skoraj vse odvisno od tega, kako se lotiš življenja. Če prideš v New York z gorečo željo po potrditvi in hitrem uspehu za vsako ceno, se lahko kaj hitro zgodi, da te ogromna količina informacij velemestni vrvež, precej drugačen od skopskega življenjskega ritma, popolnoma vržeta iz tira in globoko frustrirata.*

To gotovo drži. Ne morem reči, da sem petletno čakanje na pravi trenutek ravno blaženo prenašal, je pa res, da se nisem pretirano nerviral.

*Kaj se je v Ameriki zares pomembnega zgodilo pred snemanjem filma Po dežju?*

Ves čas sem pisal scenarije in jih nenehno pošiljal okrog. Upal sem, da bo kateri od njih slejkoprej le vzbudil vsaj malo zanimanja. Zanimivo je, da je bil scenarij **Po dežju** ves čas v predalu, nikamor ga nisem poslal. Imel sem scenarij, ki so ga hoteli kupiti, sam pa sem ga želel režirati. Šlo je za thriller — in da bi dokazal, da znam tudi režirati, sem posnel prvih sedem minut filma. Na osnovi tega sem podpisal pogodbo s *Picture Vision*, ki me je začela oskrbovati z naročili za glasbene spote. Po približno letu dni sem posnel spot s pesmijo *Tennessy* skupine *Arrested Development*. To je bil njihov prvi komad in doslej največji hit, spot pa je imel strahovit uspeh. S podjetjem GAP, ki sem se mu priključil, sem nato v letu dni posnel več spotov kot njihovih 4 ali 5 režiserjev v zadnjih nekaj letih skupaj — vsega skupaj okrog petdeset. Če skušam razmisliti o tem, kar sem počel, se mi zdi, da še ne morem biti povsem objektivni. Mislim, da bi za argumentirano trditev, kaj je dobro in kaj ne, potreboval večjo časovno distanco.

*Za spot Arrested Development ste bili nagrajeni...*

Ja, spot so leta 1992 na MTV razglasili za najboljšega, dobil je nagrado *Billboarda*, *Rolling Stone* pa ga je uvrstil med 100 najboljših spotov vseh časov. Tudi vrtel se je

zelo, zelo pogosto. Pomembno se mi zdi, da je bil spot res malo drugačen — pa ne samo zato, ker je črno-bel. Posneli smo ga v zvezni državi Georgia. Poln je pejsažev, obrazov v pokrajini. Veliko ljudi je zelo čustveno reagiralo na ta spot — in to ljudje, ki so že leta in leta v tem in drugih poslih. Sledili so pozivi zelo različnih skupin — vse tja od *B 52's* in *Cindy Lauper*, *Twisted Sisters*, *Def Leopard*, nekega belgijskega rockerja, do angleških diskoidnih house skupin, kot so *Stereo MC's*, rap skupin, *Neville Brothers* in jazz-glasbenikov. Veseli me, da so vsi reagirali na tako čustven način. Navsezadnje so podobni tudi odzivi na film **Po dežju**.

*Kako je prišlo do realizacije filma — in to ravno v Makedoniji?*

Med delanjem spotov sem napisal pet, šest strani sinopsisa, nekakšno kratko zgodbo, iz česar se je pozneje rodil film **Po dežju**. Povedal sem že, da je ležala v predalu, nikomur je nisem pošiljal. Prepričan sem bil, da je zadeva preveč osebna, preveč nekomercialna — saj sem nanjo očitno gledal z amerškimi očmi. Zame je pisanje prava stvar, filma pa se še vedno učim. Do svojega devetnajstega leta sem objavil kakšnih 200 tekstov, tako da še vedno hitreje tipkam kot kadiram. Rekel bi, da je narativni film vendarle predvsem vizualizacija oziroma ekranizacija romana, ki ga ima nekdo v glavi, prevod mitologije v filmsko sliko. V bistvu je tudi to pisanje. Vsi zares uspešni filmi so najpoprej izvrstno napisani.

*Mar niste maloprej rekli, da pravzaprav ne marate narativnega filma?*

Glejte, to ne pomeni, da mora biti veliko zgodbe. Celo zelo malo jo je lahko, mora pa biti najprej odlično sestavljena, nato pa razlomljena, analizirana in povedana. Režiser se pravzaprav ukvarja z analizo. Vzame tekst in reče: *aha, žalosten prizor. Kaj to pomeni? Rdeča ali zelena barva, več luči? Ali ravno nasprotno, manj luči? Kaj pa, če se mora smejati, ko je žalostna? Mar ne bo to potem še bolj žalostno, kot če bi se smejala?* Vse to so pravzaprav narativne odločitve, ne pa nevemkakšne vizualne dileme. Spot je drugačen, bolj je podoben dizajnu. Nima prav veliko zveze s filmom, razen kolikor uporabljata kamero. No, vrniva se k zgodbi o začetku filma. Sinopsis je torej ležal v mojem predalu, snemalec, s katerim sem snemal veliko spotov, pa je tedaj snemal v Angliji. Vedel je za moj sinopsis in mi svetoval, naj ga pošljem na *British Screen*. Najprej sem ga vprašal, kdo

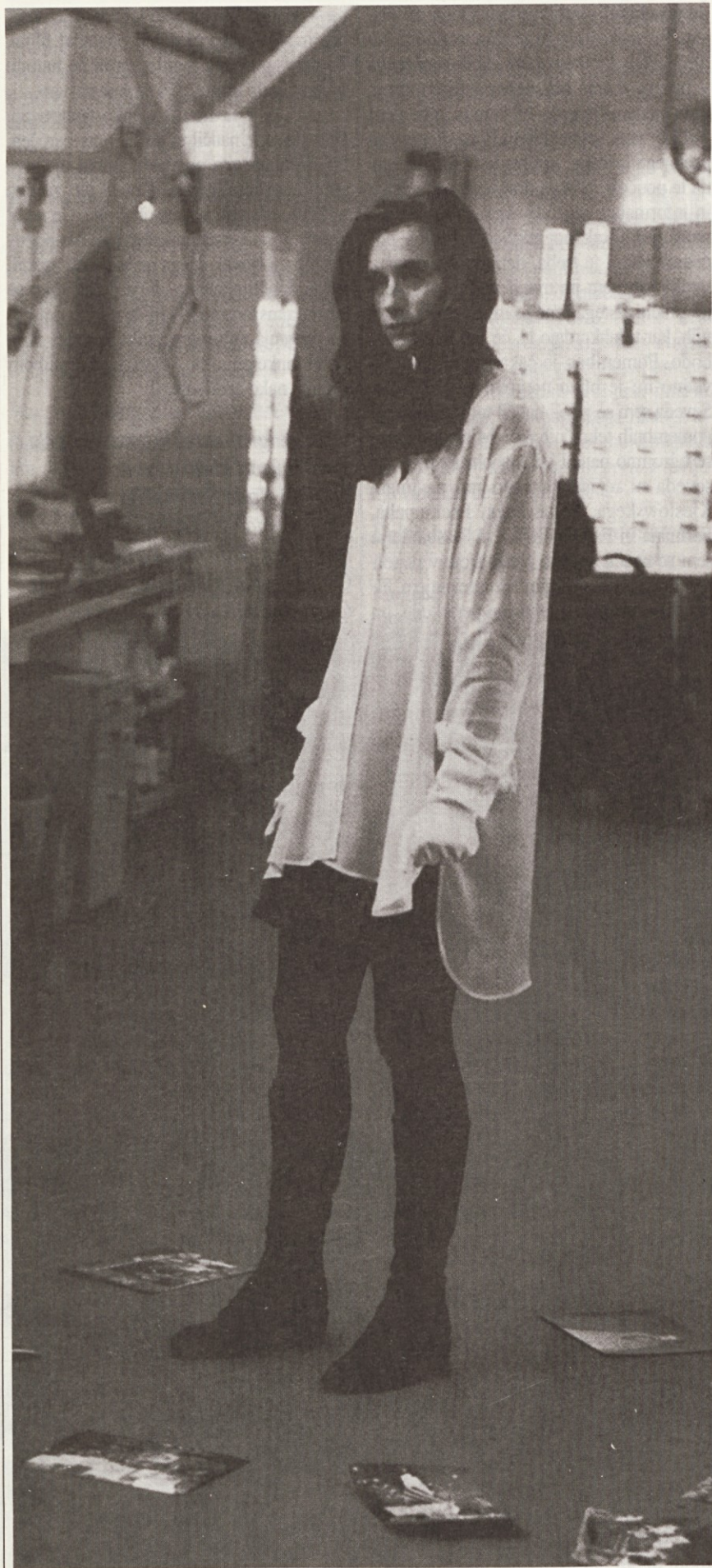
ali kaj sploh je *British Screen* (smeh). Ubogal sem ga — in dobil odgovor! Vprašali so me, če imam scenarij. Odgovoril sem, da ga nimam, da ga pa lahko naročijo (smeh). Nekaj sem se dotle vendarle že naučil. Tolikokrat se mi je namreč dogajalo, da je kakšno od idej ali kratkih sinopsisov kdo pohvalil — *ti, tole je odlično, a imaš scenarij?* —, jaz sem se kot nor lotil pisanja, nato pa na koncu iz vsega skupaj ni bilo nič. Ko mi je to končno postalo jasno, sem se prav pošteno skregal s producentko iz Los Angelesa, ki ni in ni hotela razumeti, zakaj me že sam interes za sinopsis ne pripravi do pisanja scenarija. Dojel sem, da mora producent svoj interes izraziti s številko.

*Ali kot to znamo novinarji reči zadovoljnemu uredniku: povej mi to z žiro-računom!*

Natanko tako. Tega me je naučil Maka-vejev. Tudi če gre samo za 500 dolarjev — to je dokaz resničnega interesa. *British Screen* je ta interes pokazal. Bil je to čas, ko sem ogromno snemal spote in reklame, prav odprlo se mi je... Delal sem reklamo za rockerske škornje *Buffalino*, za *New York Public Library*, za blagovnico *Macy's*... Prav v trenutku, ko se je začelo zares s filmom, sem dobil ponudbo za reklamni spot za *Nike*. Moral sem ga zavrniti, a mi je bilo strašno žal, saj sem si to vedno želel. Mislim, da so *Nike* reklame najboljše, kar se je zadnja leta pojavilo na televiziji. To je na ravni avantgardnega filma. Požreti sem se hotel. Seveda je bil film pomembnejši. Zaradi obilice dela nisem imel ravno veliko časa za pisanje scenarija. Načrtoval sem teden dni pisanja in še teden za dokončanje. Za novo leto sem šel v *Connecticut* in ga napisal. Vrnil sem se v *New York*, posnel še zadnjo reklamo, nato pa še teden dni šel urejat scenarij na *Jamajko*. Prva verzija je bila tako navsezadnje že tudi finalna — končana v vsega skupaj treh tednih. Scenarij sem že hotel poslati na *British Screen*, ko me je prijateljica prepričala, da bo bolje in pametneje, če ga nesem sam. Tako sem spoznal *Simona Perryja*, ki je dva dni po tem, ko je prebral scenarij, rekel: *Tole bomo pa snemali!* Vprašal me je, če lahko takoj. Odgovoril sem, da sem v ponedeljek še zaseden, potem pa lahko (smeh). Kolikor mi je znano, je to film, ki je najhitreje prišel do produkcije.

*British Screen sam ne sme producirati, mar ne?*

Točno. Lahko le stimulira. Zato je *Simon Perry* dejansko človek, ki je ta film



*omogočil* — naredil je vse, da je do snemanja sploh prišlo. Potem sta se v projekt vključila še francoski Polygram in skopski Vardar Film.

*Povejte še kaj o tej navezi New York — London — Skopje. Skoraj pol življenja ne živite več v Makedoniji, pa ste vendar v njej posneli film.*

Najpomembnejše pri tem projektu se mi zdi, da se je najprej skozi tekst, nato pa še skozi sam film, na površino prebila moja intima. Niti sanjal nisem, da se kaj takega lahko zgodi. Pravzaprav mi sploh ni jasno. Tehnični del procesa je seveda enostavno pojasniti — Vardar Film sem vključil v projekt jaz, to je gotovo jasno. Toda notranji proces je precej bolj zapleten, bolj subtilen. Dovolj enostavno je npr. izjaviti, koliko traku sem posnel, ker pač najraje režiram v montaži. Veliko težje, skoraj nemogoče, pa je pojasniti, zakaj se celo sredi New Yorka nisem mogel znebiti ideje o snemanju filma v Makedoniji, zakaj si iz glave nikoli, celo med snemanjem ameriške reklame ne, nisem mogel pregnati podobe Ohrida... Vrnil sem se torej v Makedonijo po petih ali šestih letih odsotnosti. Mislim, da se je scenarij porodil prav iz te vmitve, iz občutkov, ki sem jih imel ob prihodu. To so ravno občutki pred dežjem: čakaš, da se nekaj zgodi, da se mogoče kaj celo raztrešči. Morda mi je prav ta časovna distanca omogočila, da makedonsko situacijo vidim bolje in jasneje od ljudi, ki tod živijo neprekinjeno. Saj veste, kako je, če nekoga nekaj let ne vidite: ko ga znova srečate, opazite prav vse gube in sive lase, ki jih tisti, ki ga vsakodnevno srečujejo, še opazijo ne. Težko je o tem govoriti brez občutka patetičnosti. Pošteno povedano, še sam ne vem, zakaj sem se odločil, da sinopsis potegnem iz predala, saj sem zabredel globoko v donosne posle, to pa je bil nekakšen moj zasebni, recimo mu, pribojšek. To se je očitno moralo zgoditi.

*Bodiva torej nekoliko bolj konkretna.*

*Kolikšen je bil budžet filma?*

Dva in pol milijona dolarjev. Za evropski film je to čisto dostojen denar, nikakor pa ne veliko, tam nekje malo od sredine navzdol na lestvici produkcij.

*Kakšni filmi pa vam v prihodnje hodijo po glavi? Intimne zgodbe ali mega projekti s tisočimi statisti, bogato scenografijo, kostumi in zvezdami v glavnih vlogah?*

Zelo različne ideje imam za zelo različne scenarije. Nekateri bi bili gotovo zelo dragi, potrebovali bi ogromno denarja, spet drugim pa bi preveč denarja celo škodovalo. Predstavljajte si, da bi bil **Dekalog** narejen z ameriškim budžetom. Ne bi bilo v redu, celo v primeru, da bi imel Kieslowski popoln avtorski nadzor. Spremeni se okvir razmišljanja in to spremeni mnoge stvari, predvsem v zvezi z atmosfero v filmu. Zagotovo ne želim snemati zelo dragih filmov, ker mislim, da tedaj kreativnost zelo težko vzdrži strahove s strani, pa tudi lastne pritiske. Seveda si tudi ne želim izjemno poceni filmov, saj film žal ni poezija. Uporaba žerjava za snemanje ima določeno ceno — pa pika. In ko se enkrat odločim, da potrebujem žerjav, tedaj nočem več iskati kompromisov. Če jih že pri tem prvem filmu nisem, tedaj jih zagotovo ne bom tudi v prihodnje.

*Ali je zaradi te vaše brezkompromisnosti prihajalo do problemov med snemanjem?*

Problemi so seveda bili. Simon Perry je šel nekajkrat mirit *board* direktorjev in dobesedno nastavit hrbet. Malo je manjkalo, pa bi ostal brez službe.

*Mislite, da bodo tudi vaši prihodnji filmi tako ali drugače govorili o Makedoniji?*

Po svoje gotovo. Vendar, pazite, nisem vezan na ta prostor, sploh ne na nobenega. Makedonija je del mene, je morda celo moj rezervoar navdiha — toda le, kolikor je del mene. Ker bo vsak moj film del mene, bo torej toliko tudi makedonski. Težko je odgovarjati na tovrstna vprašanja. Kot bi otroka vprašali, ali ima raje mamo ali očeta. Človek ima rad Maljeviča, rad pa ima tudi Picassa — in eno ne izključuje drugo. Tako se lahko film rodi iz konkretnega navdiha, iz določenega prostora v duši, spet drugi pa pride iz nekega drugega notranjega prostora. Vse je vezano na čustva in ideje, ne na kraje na zemljevidu.

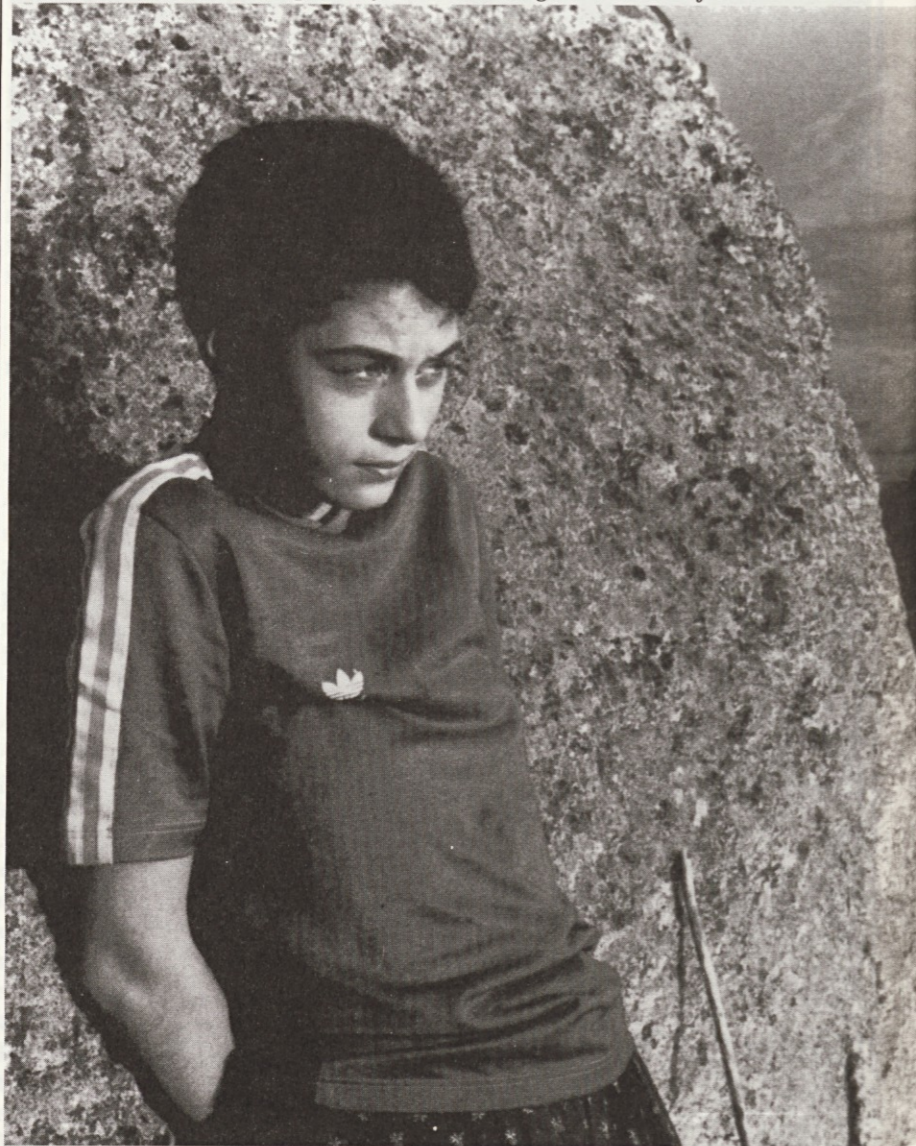
*Mislite, da ste se največ naučili od profesorjev v filmski šoli, od samega življenja, ali pa je to morda eden tistih nepojasnljivih, skoraj metafizičnih procesov, ki se preprosto dogodijo, na koncu pa vidiš le rezultat?*

Mislim, da sem se od profesorjev veliko naučil. Posebej od profesorja Mikea Cowella, ki me je naučil strogosti. Bil je zelo liberalen, dober, človeški z ljudmi in v življenju, do filma pa je bil izjemno strog.

Še posebej do lastnega posnetega materiala. Tu ni prostora za sentimentalnost. Ne glede na to, koliko napora je bilo vložena v prizor, moraš biti nepopustljivo strog, prav neusmiljen: če ni v redu, gre ven! Veliko sem se naučil tudi iz njegovega osebnega razcepa: kot profesor je zavezan, da te poučuje, ponuja drugačen kot videnja in informacije — toda obenem se ves čas sprašuje: s kakšno pravico to sploh počnem? Paziti je treba, denimo, ko delaš z igralci: obenem jih moraš voditi, a pri tem ne uničiti tistega lepega in umetniškega v njih, kar ti lahko dajo le, če jim pustiš svobodo. Pomembno je čakati vprašanja. Še vedno mi je blizu njegovo razmišljanje. Seveda sem se v šoli naučil tudi veliko zelo pomembnih tehničnih reči. Mislim, da sem se ogromno naučil od Josepha Beuysa, ki seveda ni režiser, strašno rad pa imam Kieslowskega, Polanskega, Peckinpaha, Formana in Fassbinderja. Pri Fassbinderju sem se naučil nečesa, kar je sicer v popolnem nasprotju z mojim razumevanjem filma. Sam imam rad tehnično perfekcijo, on

pa se je tega loteval zelo lagodno, še posebej v začetku, ko ni dobro obvladal filma. To ga ni prav nič motilo, da bi ne naredil fantastičnih filmov. To je kot naivno slikarstvo, ki je ravno tako lahko fantastično. Pozneje se je naučil in postal prav baročen. Pri Formanu me posebej zanima njegova strahovita inteligenca. Kot bi šlo za dva različna režiserja v istem človeku. Če ne bi vedel, da sta **Gasilska zabava** in **Amadeus** deli istega človeka, tega ne bi nikoli uganil. Bil je dovolj pameten, da je dojel, kako se lahko transformira — in še vedno deluje! To preganja tudi mene: kako narediti film, ki bo funkcioniral v Ameriki, sam pa bom z njim enako zadovoljen?

*V filmu igrajo vodilni makedonski igralci (npr. Meto Jovanovski), veteran Rade Šerbedžija, popolnoma neizkušena Labina Mitevska, francoski igralec Gregoire Colin, Angležinja Katrin Cartlidge... Kako ste jih izbirali?*



Bila je loterija — in oni so zmagali (smeh)! *Casting director* Sam O'Neal in jaz sva se dolgo ukvarjala s castingom. Izbirali smo igralce v Angliji, Franciji in Makedoniji. Izbrani so bili tisti, ki so najbolje oživel določen lik. Nisem imel vnaprejšnje podobe likov, namenoma sem to prepustil procesu castinga. Načelo je naslednje: lik je napisan, zdaj pa pogledajmo, katero emocijo je kateri od igralcev sposoben v lik vnesti. Tako je Šerbedžija v lik vnesel svojo zgodovino, Mitevska svojo vznosenost, Katrin Cartlidge nekakšno notranjo bolečino... Med pisanjem scenarija nisem razmišljal še o nobenem konkretnem igralcu.

*Vas je beneški Zlati lev presenetil?*

Seveda. Popolnoma me je presenetil, mislim pa, da je to popolnoma v redu (smeh). Zame je bilo najpomembneje posneti film tako, kot je treba. Vse od tod dalje je čisti presežek, je povnanjenje tega osnovnega notranjega zadovoljstva, da mi je uspelo. Skoraj bi lahko rekel: *aha, razumeli ste, toliko bolje!* Pravzaprav sem bil preutrujen,

da bi zares doumel, kaj se zgodilo, počutil sem se pa lepo in nekako široko, ko sem prejel leva. Vem, da se tak pozitiven šok ne more ponoviti. Prvenec — in že lev. To je zame celo bolje od medveda v Berlinu ali palme v Cannesu. Medved je bolj lena žival, palma je pa drevo. Lev je pa konec koncev vendarle — mačka! Sicer sem cinični optimist. Morda tudi ni nepomembno, da sem večni *outsider*. Privadil sem se na to vlogo, zato si celo upam reči, da mi ne bo posebej težko pri srcu, če nikoli več ne dobim tako pomembne nagrade. Tudi lev sodi v to zgodbo o *outsiderju*, ki je bil v Angliji samo kot turist, nato pa z denarjem angleške kraljevine naredi svoj prvi film in, kdo bi si mislil, dobi beneškega Zlatega leva. To je približno tako kot moja nagrada za *rap spot* — črna pa sem prvič v življenju videl pri devetnajstih letih.

*Rekla bi, da je te zgodbe zdaj konec. Odslej ste človek, ki je dobil leva.*

Mogoče je pa to prekletstvo. Morda bi moral zdaj zamenjati poklic? Poskusiti slikarstvo ali biologijo (smeh).

*Ste vi osebno zadovoljni s filmom?*

Ni slab.

*Kako ste našli skupino Anastasia, ki je napravila močno filmsko glasbo?*

Punca, ki bi morala delati kostume, mi je poslala njihovo ploščo, sami pa so mi nato poslali še neko gledališko glasbo. Bila mi je zelo všeč, natančneje rečeno: zdela se mi je zelo ustrezna za filmsko glasbo. Blizu so nekakšnemu poganskemu, epskemu, bizantinskemu zvoku — to pa je ravno razsežnost, ki jo film potrebuje. Zgodba je v resnici zelo drobna, slika in glasba pa sta veliko večji. Izkazalo se je, da je bilo pozneje z njimi zelo težko sodelovati, kot bi delal z Wolfgangom in Amadeusom in Mozartom hkrati, plus Salieri — a se je trud vendarle obnesel. Tako meni kot njim.

*Kakšno glasbo pa sicer poslušate?*

Rad imam *Nirvano*, Jamesa Browna, Mozarta...

*Kaj pa plani?*

Imam nekaj novih idej, moji agenti v Los Angelesu in Londonu pa so mi že nabrali kopico novih scenarijev. Nekateri od teh hollywoodskih scenarijev so prav popolni, drugi spet so pa obupni. Hollywood sam po sebi še ni garancija za dober scenarij.

*Razmišljate torej tudi o tem, da bi prevzeli režijo tujega scenarija?*

Seveda, zakaj pa ne? Ta hip me to morda

celo bolj zanima. Ta film je bil namreč vse preblizu mojega srca, tako da si prav želim delati nekaj, kar je malo bolj proč. Strahotno me zanima to mešanje genov, kadar se moj srčni utrip dvigne zato, ker je nekdo napisal izvrsten prizor, in ko začnem razmišljati, kako bi vse to lahko posneli. Zanima me režijska obrt. Dobiš tekst — kaj boš pa zdaj? Kaj mu lahko kot režiser dodaš? Mislim, da je veliko dobrih in pametnih scenaristov. Prav tako me ima, da bi pisal scenarije za druge. Nekaj tekstov imam v Ameriki, za katere bi zelo rad videl, če bi jih režirali drugi.

*Kdo?*

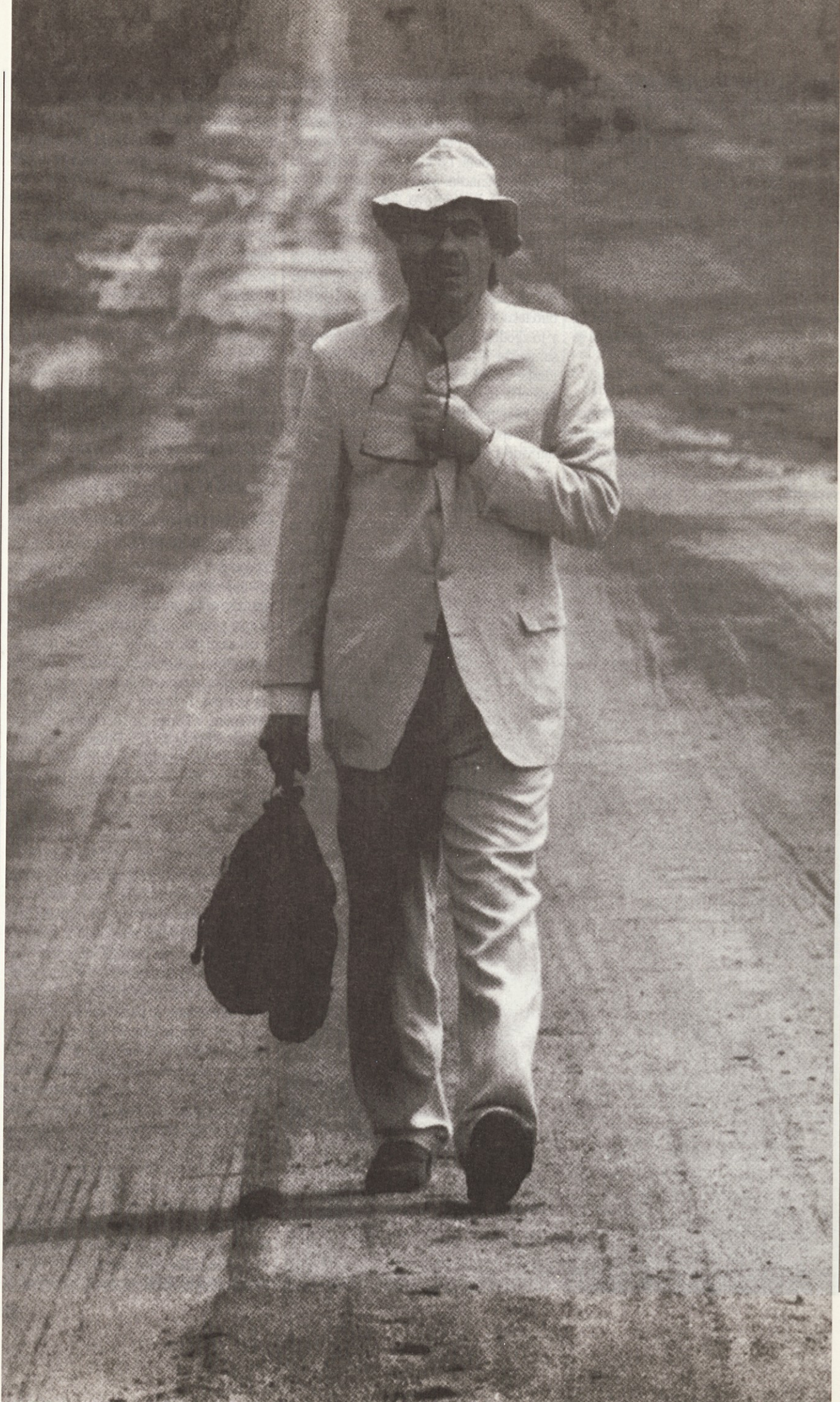
George Roy Hill pred dvajsetimi leti (smeh). Ali pa, enako nerealno, Martin Scorsese. Obstaja še western, ki bi ga rad delal. Zgodba se dogaja na začetku tega stoletja v Otomanskem cesarstvu. To bi bil bolj **Mad Max** kot pa **Divja horda**.

*Kam vse gre po premieri v Bitoli in Skopju film Po dežju?*

Prodan je v vse države zahodne Evrope in, upam, tudi na vzhod, prodan je celotni severni Ameriki, gre na festival v Brazilijo, to pa spet pomeni, da ga bodo verjetno kupile še nekatere države Južne Amerike, pa še na Japonskem, v Koreji in Avstraliji. Prodaja pa se pravzaprav sploh še ni začela tako, kot je treba. Premiera v Rimu je (bila) 27. septembra, v Parizu pa 16. oktobra. Sledijo še naslednji festivali: Dunaj, Ljubljana, Nemčija, Stockholm, Brazil, Porto Rico, Mexico, prihodnje leto Sundance in najverjetneje Tokio... Povabili so nas tudi v Grčijo, na festival v Solun, a so kasneje vabilo preklicali. Politika. Grki so poskušali v Benetkah nagajati filmu s trditvijo, da makedonski jezik ne obstaja — in da zatorej tudi v katalogu ne more pisati, da je moj film makedonski. Upravi festivala sem rekel, da naj film kar umaknejo iz kataloga — samo potem ga bom pa jaz s festivala! Zame je resnično merilo uspeha filma kinodvorana. Zaenkrat so v Skopju vse predstave razprodane, je pa seveda še zgodaj za sklepe — film je namreč šele začel igrati. Veliko bosta povedala Rim in Pariz. Če sodim po zanimanju lokalnih distributerjev, bo šlo dobro. Seveda me zelo zanima tudi Amerika, saj tamkajšnje občinstvo res ne pozna nobene sentimentalnosti. Zato je to res pravi test. Na severnoameriški celini imamo istega distributerja, ki je distribuiral **Štiri poroke in pogreb**, **Kalifornijo** in **Posse**. Tudi intervjujev se je nabralo za cel kup: *Premiere, Interview, New York Times, Washington Post, Toronto Star, San Francisco Chronicle...*

**SANJA MUZAFERIJA**

*mostra '94*



**Z**a nepoučene: v Benetkah vsako leto na začetku septembra tekmujejo art filmi. Iz vsega sveta. Nobenih predsodkov. Nobenih razlik. Nobenih geografskih segregacij. Nobenih rasnih trenj. Z žanrskimi filmi vas tu ne morejo presenetiti, ker jih itak ne iščejo. Vsaj ne za tekmovalni spored. Med žanrskimi in art filmi obstajajo vse tiste razlike, o katerih ste slišali že več kot enkrat, hej, morda stokrat. Predvsem režiserji, ki trdijo, da delajo art filme, te razlike radi znova in znova poudarjajo, v glavnem le zato, da bi prikrili pravo, temeljno razliko: pri žanrskem filmu je vedno mogoče reči, ali je režiser dober, prva liga ali pa le blefer, amater, druga liga, medtem ko je pri art filmih to vedno težko reči. Je režiser dober ali le blefer? Je ekspert ali amater? Pri žanrskem filmu se hitro opazi, če režiser udari mimo, pri art filmu pa je to vedno diskutabilno. Zato ne preseneča, da režiserji art filmov praviloma ne snemajo žanrskih filmov. Običajno se jih bojijo kot hudič križa. Le zakaj se jih ne bi — saj niso nori. Uganili ste, ali je režiser art filmov res dober in koliko sploh je dober, se vidi prav po tem, kako dobro zna zrežirati žanrski film. Šele žanrski film naredi razliko med art filmom in žanrskim filmom, drži, šele žanrski film naredi razliko med mojstrom in bleferjem art filmarije.

Kar nas seveda pripelje v Benetke. V letošnje Benetke. Tu se je na enainpetdeseti internacionalni mostri filmske umetnosti zbrala kopica režiserjev, ki snemajo art filme. Že od rojstva. Mi od tega kakopak ne moremo živeti. Njim to uspe. Jasno, nas zanima prav to — kako hudiča jim to uspe? Dobro, fantje, sami ste hoteli. Mi smo križ. Pa pogledjmo ... khm ... tale ... ne, ne ... kaj pa tale, Bigas Luna ... ne, ta je okej, če samo pomislim na *Anguish* in *Pršut pršut* ... gremo naprej ... brm ... brm ... tale pa, ja, ja, uf, tale bi bila prava, Diane Kurys, huh, videl sem *Zaljubljenega moškega* (*Un homme amoureux*, 1986), njeno romanco s hollywoodskimi igralci (Peter Coyote, Greta Scacchi), in potem njen sloviti *Coup de foudre* (1982) takoj črtal s spiska top 1000 art filmov zadnje dekade in pol ... huh ... a ne, pustimo režiserko filma *A la folie*, v katerem igra Anne Parillaud uspešno slikarko, hit svetovnih galerij ... pustimo jo, koga v resnici briga razlika med slikarstvom in filmom, če ti pa kdo skuša pokazati, da je ni, potem vam res ne preostane nič drugega, kot da si še enkrat pogledate *Zaljubljenega moškega* in si tudi na glas priznate, da te punce ne bi za nobeno ceno vzeli s sabo na samotni otok ... a tamle ga vidim, o ja, tamle, to je on ...

# NE TI, HECTOR!

*Pokažite mi svoj žanrski film, pa vam povem, če se lahko vaš art film kvalificira za Benetke*

imam ga, ravno pravšnjega, tako rekoč šolski, ne, klinični primer. Hector Olivera. Argentinec. Režiser. Jasno. V resnici že veteran. Za fane, kolektorje in pisce nekrologov: rodil se je l. 1931 v Olivosu pri Buenos Airesu. Nihče ne trdi, da se ni. Ugleden je, čislán, nagrajevan, pravi festivalski tiger. V Benetke je pripeljal film *Una sombra ya pronto seras*. K filmu je prišel že pri sedemnajstih in začel kot drugi asistent režiserja. L. 1954 je spoznal Fernanda Ayalo, produciral njegov film *Ayer fue primavera* in čez dve leti z njim ustanovil asociacijo Aries Cinematografica Argentina. L. 1974 mu je film *Patagonia rebelde* v Berlinu vrgel srebrnega medveda, za film *Los viernes de la eternidad* je l. 1980 na madridskem festivalu Imagif pobral posebno nagrado, l. 1984 pa je v Berlinu dobil še svojega drugega srebrnega medveda, tokrat za film *No habra mas pena ni olvido*, *Mala umazana vojna*, ki ga je posnel po istoimenskem romanu Osvalda Soriana in po katerem pri nas še danes slovi. Kar je budilo upanje. Tudi film *Una sombra ya pronto seras* je posnel po istoimenskem romanu Osvalda Soriana. Medtem ko berlinski davkoplačevalci tuh-

tajo, kam odhaja njihovo srebro, nam ostane le eno vprašanje — je *Mala umazana vojna* res dober film? In kakopak dalje — je *Una sombra ya pronto seras* dober film? Vreden uvrstitve na beneško dirko? Porečete si, oh, lepa, dolga kariera, opazne, bogate nagrade, zlata jama za vsakega fana art filmov. Tu ni napake. L. 1987 so mu v Sorrentu podelili tudi nagrado Vittorio De Sica — za življenjsko delo. Za opus. Drži, Hector Olivera zgleda kot režiser art filmov, ki je v življenju uspel. Ni. Naredil je napako. Pet napak. Posnel je žanrski film. Pet žanrskih filmov. Ne boste verjeli, v glavnem za Rogerja Cormana. Kdo je Roger Corman, veste. Kdo je Hector Olivera, veste. Ne veste pa, kaj se zgodi, ko režiser *Male umazane vojne* posname film *Barbarian Queen* ... ali *Cocaine Wars* ... ali *Wizards of the Lost Kingdom* ... ali *Two to Tango* ... ali *Play Murder for Me* ... ali pa vseh pet. Vprašanje je le — naj vam prezentiram *Barbarian Queen* (1984), kostumski ▶

sword & sorcery akcioner, v katerem pravadne zajčice terorizirajo okupatorje svojih moških in ki je tako premišljeno kostumiran, da ga je na videu mogoče videti v dveh verzijah, odvisno pač od tega, koliko bi se morala po vaši prosti presoji sleči Lana Clarkson in koliko stavkov v enem filmu lahko izreče Frank Zagarino, preden začnete pri njegovih epizodah fanatično stiskati tipko *fast motion*? Hej, pravega fana spoznaš v nesreči — da bi ja čimprej prišel do konca, Frank. Ne, tudi s filmom **Wizards of the Lost Kingdom** (1985), v katerem čudodelni pobič razoroži vse-mogočnega čarovnika, vam bom prizanesel. Ker je simpatičen. Traja le 76 minut. 76 minut preveč. Kaj pa akcioner **Cocaine Wars** (1986), v katerem latinoameriški narko-baroni naredijo napako, ko Johnu Schneiderju ugrabijo punco, Kathryn Witt. Kokainarji bi lahko zasvojili cel svet, vse bi bilo okej, toda hej — ko odpeljejo Johnovo punco, je z njimi konec. Prisegam, da je tale žanrski film režiserja art filmov ubog na žanru ... in da zgleda tako kot katerikoli popl kateregakoli tretjerazrednega poflarja. V dobro mu lahko štejete le to, da v njem ni Franka Zagarina.

A vsi žanrski filmi Hectorja Olivere se ne dogajajo v kameni dobi — ali pa v Kolumbiji. Daleč od doma in rodne grudice. Dva, **Two to Tango** (1988) in **Play Murder for Me** (1990), se dogajata v Buenos Airesu. Tam Hectorju ne bi smelo biti nič tuje. Toda Buenos Aires je čuden kraj. Za začetek: zgleда kot raj za tujce, predvsem kakopak jenkije. Domačini zgleđajo kot turisti, štoparji. Dalje: tam se vedno potika kaka temnolasa, v temno minico oblečena femme fatale z multiplo identiteto. Če vprašate mene, potem v Argentini živijo same seksi, v temne minice oblečene temnolaske. Zakaj bi bila ta nekaj posebnega in fatalnega, ni jasno. Še naprej: tu so doma intrige. Tu in tam pokaže kako mračno figuro, ki stoji v kotu, stiska pištolo in mršči čelo. Ust niti ne odpre, ker bržčas ne zna angleško — tam je pač za strah. Uganili ste, obakrat je pred nami *film noir*. Prestižna reč, a ne. V filmu **Play Murder for Me** gre glavna intriga takole: nekateri *dealerji* orožje prodajajo pod ceno. Kar je za njih fatalno ... in kar je približno tako, kot da bi vas skušal kdo pritegniti z zgodbo o pekih, ki jih konkurenca pobija zato, ker kruh prodajajo pod ceno. Jack Wagner igra zapitega, a zelo nadarjenega ameriškega jazz-saksofonista, ki zdaj muzicira v nekem argentinskem nočnem baru, v katerem v najbolj množičnem prizoru sedijo trije statisti. A Jack je kot vsi Jacki intelektualec, zato se zdi, da je svoje enovrstičnice napisal kar sam. Recimo: »Če bi nehal piti,

bi umrl.« Ali pa: »Izbrala si najslabši dan za odhod iz mojega življenja in najslabšega za vrnitev.« To seveda dahne seksi, temnolasi, v temno minico oblečeni femme fatale, svoji izgubljeni in ponovno najdeni ljubici, ki jo igra Tracy Scoggins, starleta TV serij **Renegades**, **Hawaiian Heat** in **Dynasty II: The Colbys**. Jasno, Tracy ima multiplo identiteto, zato reče: »Že vse življenje iščem svojo drugo polovico.« Žal je v tem filmu ne najde. Tako nam ostane le Tracy, ki z odprtimi usti poslušala, ko ji Jack pripoveduje o tem, kako strog je bil njegov oče, kako ga je ves čas klical »boy« in kako ga je vpisal na kadetsko šolo, čeprav je bilo že tedaj jasno, da bo postal nadarjen muzikant v argentinskem nočnem baru s pičlo klientelo. Razumete? Težko si predstavljamo, da fant tega svoji puncici ni povedal že tedaj, ko sta še hodila z roko v roki in poslušala Milesa Davisa, a ne. Eh, nič, zdi se, da Hector, festivalski lev in prvak art filmov, pozabi, da sta bila Tracy in Jack v Ameriki fant in punca, ki sta si te reči že zaupala. Pa kaj — nas tedaj tam ni bilo. Smo pa tu, zato Jack na koncu možu svoje bivše punce zaluča nož — naravnost skozi srce, kar je okej, saj je pred dvajsetimi leti hodil na kadetsko šolo. Verjetno tri minute pred tem ni nič pil. **Play Murder for Me** je *film noir*, v katerem je mnogo igralcev, ki se pišejo Romano, Lopez, Gonzalez, Cardillo in Fernandez.

**Two to Tango** pa je *film noir*, v katerem je mnogo igralcev, ki se pišejo Cabrera, Cobo, Cocuzza, Capo in Cannichio, če ostanemo le pri črki c. Že vsi ti priimki na c namigujejo, da gre tokrat za bolj ambiciozen žanrski projekt. Hej, le kdo se ne bi naveličal dela z ameriškim intelektualcem, za katerega ni slišal še noben Američan. Zato Američana v Buenos Airesu tokrat igra Don Stroud, ki je videl že boljše čase in tudi mnoge boljše filme — **Madigan**, **Šerif v New Yorku**, **Krvava mama**, **Rdeči baron**, **Tick Tick Tick**, **Joe Kidd**, **Dečki iz zborna** in **Zgodba o Buddyju Hollyju** so le nekateri najbolj slavni, nič bolj kot film **Protuva**, ki sta ga l. 1973 v Jugoslaviji korežirala Kirk Douglas in Zoran Čalić. A l. 1988 je Don lahko igral le mednarodnega poklicnega morilca, ki je videl že boljše čase. Twist: začeti hoče novo življenje, daleč stran od ponorelega sveta in umorov, v Katmanduju, na strehi sveta. »Zakaj hočeš na vrh sveta,« ga vpraša buddy. »Da bom imel boljši razgled,« zatrobenta Don, ki so mu zato, ker je zvezda, očitno pustili, da si nekatere vrstice napiše sam, tudi tole filozofsko: »Vsakič ko koga ubijem, tudi sam umrem.« Kar je okej. Tako vsaj vemo, da film ne bo trajal v nedogled. Don se odloči: tole bo moje zadnje ubijanje, moja

**Nebeška bitja**  
(*Heavenly Creatures*),  
režija  
Peter Jackson, 1994.



zadnja naloga, potem grem v Nepal. Tja povabi tudi seksi, temnolaso, v temno minico oblečeno femme fatale z multiplo identiteto, ki je tokrat ne igra Tracy Scoggins, ampak Adrienne Sachs. Ista reč, pravzaprav. A Adrienne na koncu vendarle ne odjadra z njim, ker je preveč zasedena z umiranjem. Don med svojim pešačenjem skozi Buenos Aires sreča tudi nekaj nacistov, preoblečenih v Žide, nekaj cip, preoblečenih v plesalke tanga, nekaj psihopatov, preoblečenih v mutce, in nekaj ko-

kainarjev, preoblečenih v njegove tarče, kar je kakopak le nekaj, s čimer lahko strašiš žene krščanskih demokratov, medtem ko čakajo na svoje može, ki se vračajo s prijateljskega obiska v Argentini. Vsakoletna maškarada v Cerknici je bolj srhljiva. Kaj pa tole. Don velja za »najboljšega« poklicnega morilca. To pravijo vsi, kar sicer ne verjamemo povsem, ker igrajo v filmu Hectorja Olivere, toda pustimo jim štorijo. Pazite zdaj: Don igra eksperta, zato svojo tarčo, nekega dobro zaščiteneга koka-

inskega barona, nenehno fotografira, celo med džogingom, hej, tip pač zbira material, si mislite. Ni jasno, prvič, kako to, da se ekspertni poklicni morilec, *the best*, odloči, da bo na povsem praznih ulicah Buenos Airesa serijsko fotografiral svojo tarčo, in drugič, kako to, da se odloči, da bo na povsem praznih ulicah Buenos Airesa serijsko fotografiral človeka, ki je ves čas pod budnim nadzorom številnih telesnih stražarjev, samo med džogingom ga spremljajo trije. To, kot kaže, ni jasno niti samemu Hectorju, saj pusti, da se Don skozi zaščiteno hišo svoje tarče sprehodi sredi belega dne, pasjemu laježu navkljub. Drži, ni jasno, zakaj »najboljšega« potrebujejo za atentat na človeka, v čigar hišo lahko stopiš sredi belega dne, si namažeš kos kruha, pogledaš kak *film noir*, poln umorov, strasti in intrig, in potem odkorakaš. Ops, Hector, kam?

Ne, žanrski filmi Hectorja Olivere so ekspertni toliko kot ubijalska tehnika Dona Strouda. Mrtvi so ob prihodu. Hej, pogledjte si kdaj, kaj se zgodi, ko žanrske filme snema kak Martin Scorsese, če hočete videti, kako bi morali — vsaj približno, okej, vsaj na daleč, zelo daleč — izgledati žanrski filmi režiserja art filmov.

Kar nas pripelje do filma **Una sombra ya pronto seras**, ki je tekmoval na letošnji mostri. **Una sombra ya pronto seras** kakopak ni *film noir*, zato v njem ne najdete mnogo igralcev, ki se pišejo Cabrera, Cobo, Cocuzza, Capo in Cannichio ali pa Romano, Lopez, Gonzalez, Cardillo in Fernandez. V njem v resnici ne najdete niti Dona Strouda, Jacka Wagnerja, Franka Zagarina, Adrienne Sachs ali pa Tracy Scoggins.

Film **Una sombra ya pronto seras** zgleđa kot art verzija filma **Two to Tango**. Miguel Angel Sola igra brezimnega, klošarskega, brezdanjega, brezciljnega vandravca (sam sebi pravi inženir), ki med svojo anksiozno odisejajo po Argentini sreča debelušnega cirkusanta, bančnega uslužbenca, ki načrtuje rop igralnice, kulinarčno šlogarco, umivalca dninarjev, župnika Salinasa in mlad par, ki bi rad v Cleveland. Don Stroud se je peljal le po drugi cesti. In zato srečal druge ljudi.

Kdo je Hector Olivera, veste. Kdo je Don Stroud, veste. Kaj se zgodi, ko Don Stroud igra v žanrskem filmu, ki ga režira Hector Olivera, veste. In lahko si mislite, kaj se zgodi, ko v art verziji žanrskega filma, ki ga je režiral Hector Olivera, ne igra Don Stroud.

Hector Olivera je le eden izmed mnogih režiserjev, ki se s svojimi art filmi valijo po filmskih festivalih in ki jih nikoli nihče ne

vpraša — hej, kaj pa je bilo tisto s filmom **Two to Tango**?

**MEDIGRA.** *Hector, dream on.* Toda podobne probleme ima tudi Hollywood. Kar je sicer solidna uteha ... in kar se je zelo lepo videlo že iz tistih h'woodskih filmov, ki jih je Mostra letos predstavila v stranskem, netekmovalnem programu *Beneške noči*, v katerem Hollywood zadnjih nekaj let razkazuje svoj poletni glas in stas. Z eno besedo, Benetke so očitno zato, da bi se jih bolje slišalo, pod komando *Gilla Pontecorva* postale prostovoljna odskočna deska — *publicity stunt* — za hollywoodske najbolj potentne poletne hite, ki v Evropi potem vsako leto štartajo jeseni (ker je že jesen, mi pa Evropa, so mnogi izmed njih že pri nas — ali pa tik pred vzletom).

Recimo: **Volk**, post-japijevska grozljivka, okej, melodrama (hej, tudi filmi **Drakula**, **Fantom iz opere**, **Frankenstein** in **Spake** so bili melodrame), je kljub famoznemu ugrizu *Jacka Nicholsona* le zglangana verzija poflastega šokerja **Vampire's Kiss**, v katerem je pred nekaj leti *Jacka* igral *Nicolas Cage*. Uh, stvari postanejo res sumljive, ne, ponižujoče, ko začne *Jack Nicholson* igrati *Nicolasa Cagea*, a ne. Čista žanrska banana. Režija: Mike Nichols. Nichols, znan po svojih prestižnih, *quality* filmih, je zelo slab režiser žanrskih filmov. Z **Volkom** je udaril mimo. In tudi z **Dnevom delfina**, špijanskim thrillerjem, je pred skoraj dvajsetimi leti udaril mimo.

Diskrepanca je skoraj katastrofalna tudi pri Phillipu Noyceu, nekdanjem avstralskem režiserju art filmov: tehno-akcioner **Clear and Present Danger**, drugo, povsem inferiornu, šovinistično, patriotsko nadaljevanje **Lova na Rdeči oktober**, je udarec mimo. In udarci mimo so bili tudi njegovi prejšnji h'woodski žanrski filmi: **Slepi bes**, **Vročica** in **Patriotske igre**. Noyce je tipičen primer art režiserja, ki na visokem proračunu nima kaj povedati. Lahko si mislite, kako malo je imel povedati na nizkem proračunu. Hector je za razliko od njega vedno na nizkem proračunu.

*Woody Allen*, največji h'woodski fan art filmov, je vmesna stopnja: v črni komediji **Bullets Over Broadway** namreč opozarja, da imajo celo gangsterji boljše ideje od dramatikov in režiserjev, kar lahko seveda razumemo kot samokritiko. Ne pravimo, da to ni res. A *Woody* je ekscentrik.

*Robert Zemeckis*, *James Cameron*, *Tim Burton* in *Oliver Stone* so tudi ekscentriki.

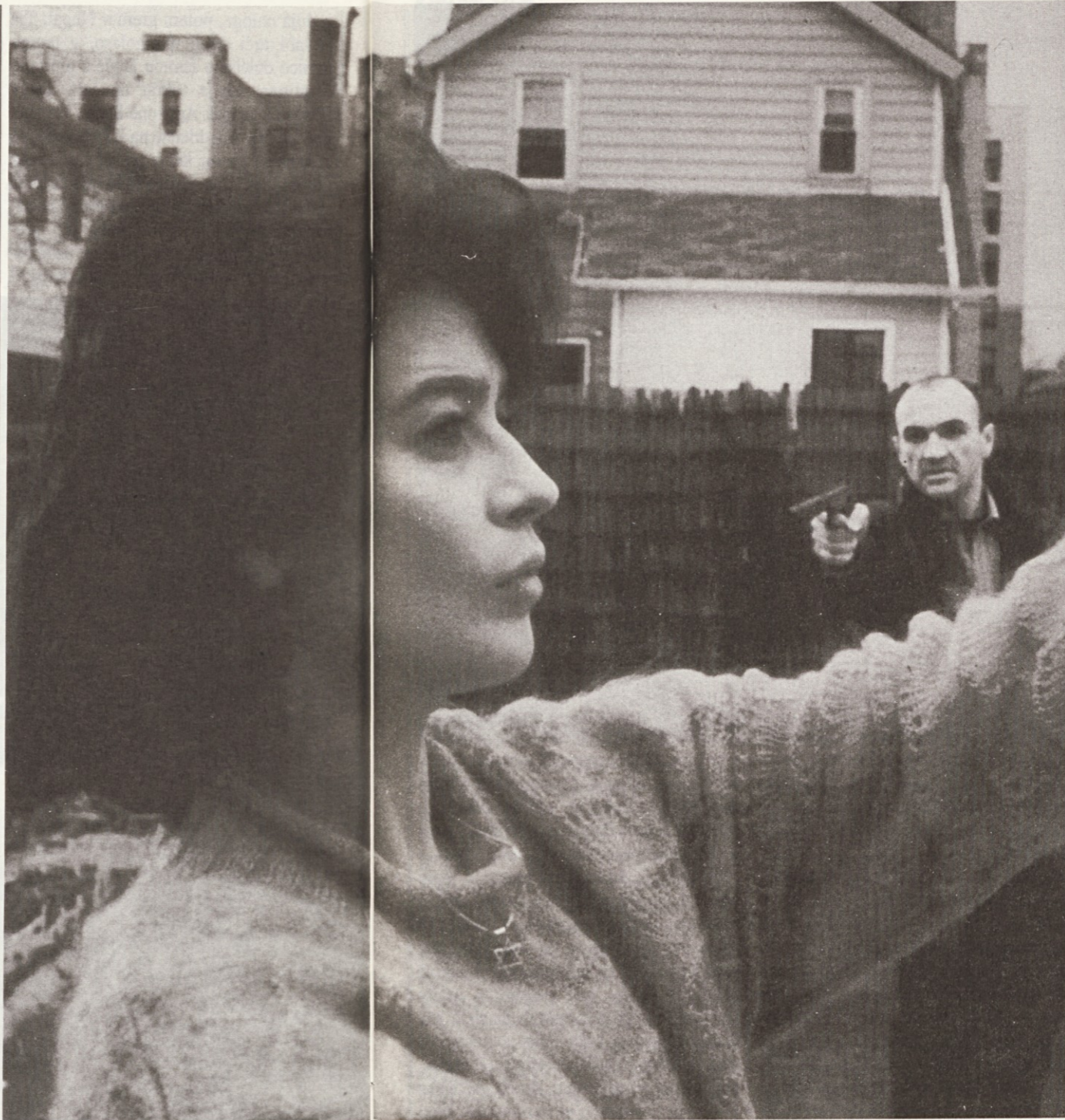
\* *Zemeckisova* poetika je jasna: snemati filme, ki jih ni mogoče postaviti v gledališču. **Forrest Gump** s hitronogim *Tomom Hanksom* je tak. In njegovi prejšnji filmi, **Lov za zelenim diamantom**, **Nazaj**

v prihodnost, **Kdo je potunkal Rogerja zajca?** in **Smrt ji lepo pristoji**, so bili tudi taki.

\* *Cameron* je ustanovil firmo *Lightstorm* in s korporacijo *Fox* podpisal pogodbo, ki mu jamči finance, popolno kontrolo in finalno montažo — posebna klavzula tudi določa, da je lastnik negativa on sam, kar je za Hollywood neobičajno, tako rekoč brez primere. High-tech špijonski bum-akcioner **True Lies**, tipična *Cameronova* giganteska ekstravaganca z *Arnoldom Schwarzeneggerjem*, je prvi film iz tega paketa. In filmu se pozna, da ima režiser popolno kontrolo: v normalnih okoliščinah studijske produkcije bi mu vmesno, zelo dolgo romantično-voyeuristično epizodo, v kateri *Jamie Lee Curtis* odpleše striptiz, izrezali ali pa vsaj drastično skrajšali. Film je sestavljen trodelno: po eksplozivni, toboganski, bombastični akciji na začetku (infiltracija na švicarski party, pregon po snegu), pride komični interludij (sum v ženino zvestobo, njena lažna »romanca« s pezdeto, ki se izdaja za tajnega agenta, in njen neodoljivi striptiz za zakrinkanega *Arnieja*, konspirativnega voyeurja), za njim pa eksplozivni, toboganski, bombastični, genialni, spektakularni showdown z bondovskim katapultiranjem negativca. Zdi se, da je epizode snemal po vrsti, kot si pač sledijo v filmu.

\* *Burton* underground filme snema z visokimi proračuni znotraj studijskega sistema: film **The Nightmare Before Christmas** je prav tak. Predbožični freakshow grotesknih lutk.

\* Tudi *Stoneova* poetika je jasna: post-traumatični vietnamski stres preživeti s snemanjem filmov, ali natančneje, namesto terapije v sanatoriju ali pa samomora bučna, histerična, huronska reinterpretacija zgodovine. *Modus operandi* je očitno: vsakih nekaj let vietnamiada (**Vod smrti**, **Rojen četrtega julija**, **Nebo in zemlja**), vmes pa psihedelični trip — **Salvador**, **The Doors**, **JFK** in zdaj, resda v tekmovalnem programu, **Natural Born Killers**, krvava epopeja dveh serijskih morilcev, ki sta povzročila paniko na jugu, osmešila stotine policajev in zveznih agentov, obnorela medije, zamajala celo Ameriko, pobila 52 ljudi in v nekaj tednih postala največja junaka svoje generacije. Intrigantni orgiastični stampedo z ostružki kalvaričnih afer, s katerimi so Ameriko in svet obnoreli brata *Menendez*, *Lorena Bobitt*, *Tonya Harding*, *Rodney King*, *Joey Buttafuoco*, *Michael Jackson*, *O.J. Simpson*, nedavni TV intervju *Diane Sawyer* z grizljivim *Charlesom Mansonom*, TV intervju *Stonea Phillipa* s serialcem *Jeffreyem Dahmerjem*, prošnja *Phila Donahueja*, da bi posnel



**Mala Odessa**  
(*Little Odessa*),  
režija  
*James Gray*, 1994.

izvršitev smrtni kazni in jo potem javno prikazal, in pompozni, mrhovinarski, na psihopate, kanibale in serijske morilce fokusirani TV *reality-showi* tipa *Inside Edition*, *Hard Copy*, *A Current Affair* ali pa *Prime Time Live*.

Ne bi mogli reči, da ti štirje možje svojih filmov nimajo pod popolno kreativno kontrolo. *Auteurs*. Ne, Hector preprosto ni v tej ligi. Še huje, le kdo bi lahko rekel, da *Zemeckis* ni guru in protagonist *čistega filma*? Ne, v teatru z njegovimi filmi nimaš kaj početi ... in težko si jih predstavljamo v obliki kipa ali pa kakega action paintinga. In še težje bi lahko rekli, da *Cameron* ni

najpopolnejše utelešenje cinefila: rad bi filme snemal in jih potem gledal tako, kot da jih vidi prvič. Dokaz: trodelna struktura filma **True Lies**. Kot rečeno, vsiljuje se vtis, da je vse tri epizode posnel po vrsti, kot si pač sledijo v filmu. Najprej prvo, potem drugo in na koncu tretjo, mogočni, presenetljivo inventivni in efektivni showdown, pašo za oči in napuh vsakega pravega cinefila — kot da je epizode snemal po vrsti le zato, da bi tudi on sam konec filma videl ... šele na koncu. *Stone* ni nič manjši cinefil: zgleda le kot človek, ki si želi, da se film ne bi nikoli končal. In *Burton*, oh, *Burton* ... *Burton* pa zgleda kot junak svojih filmov.

*Drži*, *Hector Olivera* ne zgleda niti kot junak svojih filmov. Še najbolj je podoben predsedniku zveze argentinskih filmskih producentov, kar je. Ali pa podpredsedniku mednarodne zveze združenj filmskih producentov, kar je bil. Je kdo za kokain? Bi raje žensko? Moškega? Khm, puško?

In s kom je *Hector* letos tekmoval? Naj vam namignem — ni bil čisti outsider. *Gianni Amelio* je v filmu **Lamerica** dokazal, da so Albanci v resnici Italijani, ki mislijo, da plovejo v Ameriko. Hej, nikoli nismo mislili drugače.

*Pupi Avati* je v filmu **Ljubezenske izjave** še enkrat pokazal, kako je to, ko skuša odrasti plašen, asocialen, introvertiran deček. Vedeli smo: glasni, pogumni, komunikativni, živahni dečki nikoli ne odrastejo. *Shit* je, ko plašni, asocialni, introvertirani dečki postanejo filmski režiserji. Za teater nam je itak vseeno.

*Bigas Luna* je s filmom **La teta i la lluna** dokazal, da je budist: misli, da je *Fellini*. Njegov deček bi se rad izkrcal na luni in sesal levo dojko *Mathilde May*. Kot vsi ostali junaki tega filma. Ne glede na starost. Tudi *Karim Dridi* je budist: ker misli, da je *John Waters*, je v film **Pigalle**, poln cip, zvodnikov, džankijev in dealerjev, postavil transvestita po imenu *Divine*.

*Ildiko Enyedi* je po nemški operi *Čarostrellec* posnela madžarski film **Büvös vadász**, v katerem govorijo angleško. Nasvet: angleščina ni za nadrealistične filme. Nekako se ne ujema z dogodki na igrišču. Madžarščina pač.

*Jiang Wen* je v filmu **Yangguang canlan de rizi** opozoril, da so tudi sinovi kitajskih vojaških častnikov ljudje, če že kitajski vojaški častniki to niso. Nostalgik, pravzaprav.

Kot rečeno, v filmu **A la folie** *Anne Parillaud* igra slavno slikarko, kar bi presenetilo vse slavne slikarke, ki so jo videle v švarcvaldskih pomičih.

*Carlo Mazzacurati* je v filmu **Bik** pokazal, da jo lahko iz Italije mahnete na Hrvaško, ne da bi se dotaknili slovenske grudice. Ne, ni science-fiction, čeprav begunci iz Bosne zgledajo kot zunajzemeljska bitja.

*Jiri Menzel* je ekraniziral *Vojnovičev roman Življenje in nenavadne pustolovščine vojaka Ivana Čonkina* in potrdil, da vojaki niso krivi za vojne. *Menzel* bi lahko ekraniziral **Mein Kampf** — in bi zgledal ravno tako. Svoje junake ima pač iskreno rad, kakršnekoli. Demokrat, ne, filantrop.

*Ermanno Olmi* je vse bliže *Bogu*: v filmu **Geneza: Stvarjenje in potop** (uradni program, zunaj konkurence) že pripoveduje biblične zgodbe o nastanku sveta, prvem

grehu in zadnji poplavi. Statisti v glavnem stojijo in kimajo. Tudi za Hectorja bi se našla kaka manjša vloga.

Idrissa Ouedraogo je v filmu **Srčni krik** namignil, da črnca hijene preganjajo tudi po preselitvi iz Malija v Francijo. Kako to, da potem slovenski živalski vrt ne premore več hijen? Filozofski krik Tretjega sveta.

Marco Risi je v filmu **Il branco** še enkrat poudaril, da tujke v Italijo hodijo zaradi žrebcev z imeni Raniero, Pallesecche, Ciccio, Brunello, Sola in Ottorino (laringolog?). Tu Italijani ne razmišljajo o svojih albanskih koreninah, ker so preveč zasedeni s posiljevanjem dveh tujk. Eno igra Tamara Simunović, kar upamo, da ni še en komentar balkanske krize. *Don't hope, trust.*

Alexandre Rockwell je v filmu **Nekoga moraš imeri rad** potrdil, da ima človek v Ameriki le dve možnosti — da postane filmski zvezdnik ali pa gangster. Bolje kot nič.

Tsai Ming-liang je v filmu, **Naj živi ljubezen**, tri mlade ljudi okupiral s praznim stanovanjem, s katerim scenograf v dveh urah ni imel veliko dela, le kri je moral tu in tam malce zbrisati, če ni bil tudi sam preveč zaseden z delanjem samomora. Film je snel Zlatega leva. Ne sicer sam, toda začne se na črko a (**Aiqing wanusi**), tako da bo vedno vpisan pred Milčetovim superiornim westernom **Before the Rain**, ki se začne na črko b. Hej, fantje, v Hectorjevem filmu je bilo več odtujenih ljudi s stanovanjskim problemom.

In Teresa Villaverde je posnela film **Tres irmaos**, v katerem dva brata in sestra padejo vznak, ko ugotovijo, da bodo morali vsak svojo pot. Jasno, iz praznega stanovanja, v katerem so zasedeni z odtujenostjo.

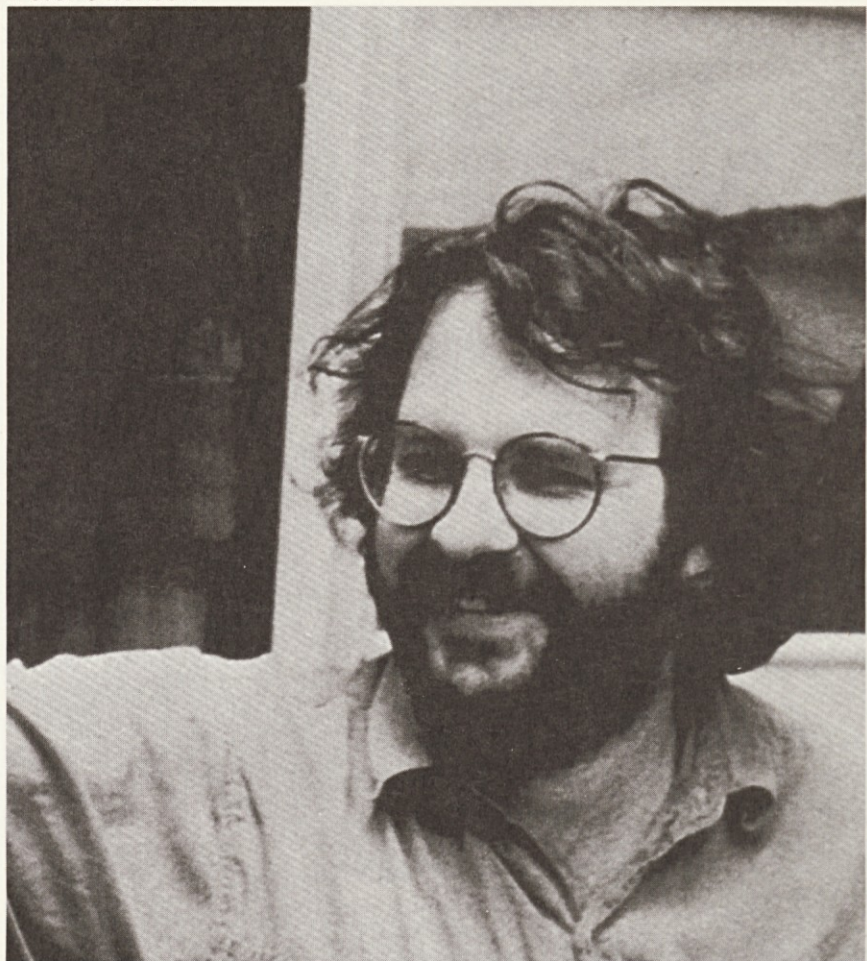
Kar nas pripelje do treh filmov, ki so v tekmovalnem sporedu skočili v oči:

\* **Mala Odessa**, prvenec petindvajsetletnega Jamesa Graya (ZDA),

\* **Pred dežjem**, prvenec petintridesetletnega Milčeta Mančevskega (Makedonija),

\* in **Nebeška bitja**, četrti film triintridesetletnega Petra Jacksona (Nova Zelandija).

**Mala Odessa** je zelo mračen, morbiden, anksiozen thriller, v katerem se stoični poklicni morilec ruskega rodu, Tim Roth, vrne v svojo rojstno sosesko, Malo Odeso (Brighton Beach), kjer mora likvidirati nekega Rusa. Khm, nostalgik: drži, odhod iz rojstnega kraja je umor, toda ponovna vrnitev vanj tudi, nam hoče reči film, v katerem ima bravado poklicnega morilca vsaj nekaj malega opraviti z imigrantsko anksioznostjo. Z vsako likvidacijo Rusa se



Roth bolj asimilira. Italijani so se v **Botru** prav tako pobijali le med sabo. Film **Mala Odessa** je mali **Boter**: ubijanje je ameriški nacionalni šport, ritualni umor pa bližnjica do ameriškega sna.

**Nebeška bitja** je po treh čudaških splatterjih — **Bad Taste**, **Meet the Feebles**, **Brain Dead** — presenetljivo vesel film Petra Jacksona, novozelandskega šlok-meistra, ki mu filme financira država. Film temelji sicer na resničnih dogodkih iz l. 1954, toda Peter ne bi bil Jackson, če ne bi izbral dogodka, ki je peljal v katastrofo — srečanja dveh najstnic, norih na Maria Lanzo, ki si ustvarita svoj svet, poln pubertetniške religije, ritualne ekskluzivnosti in smrtnih obsodb vseh onih, ki se hočejo postaviti med njiju. Huh, odraščanje je umor. Oh, ko bi ja čimprej odrasla, si reče vsaka najstnica, ko jo začnejo starši gnjaviti. Film **Nebeška bitja** je udejanitev te fantazije: ko ju začnejo starši gnjaviti, si punici rečeta, hej, odrastiva čimprej, potem bova lahko za vedno skupaj — in ubijeta mamo. Zaprejo ju ... in čez leta izpustijo. Pod enim pogojem: da se v življenju nikoli več ne srečata. Če vprašate mene: čisti art film, ki ga je posnel režiser žanrskih filmov. Mojstrovina. Hej, je kdo videl Hectorja?

Film **Pred dežjem** je že vnaprej ustrezal opisu letošnjega beneškega zmagovalca:

*prvič*, gre za zelo pestro in zapleteno internacionalno, tako rekoč panevropsko koprodukcijo (Aim Rain Ltd. + Noé Productions + Vardar Film + Polygram + British Screen + The European Coproduction Fund + Makedonija), ki se lepo ujema z idejo »novega evropskega filma«, *drugič*, gre za mladega, svežega, novega režiserja, za »novi evropski talent«, za debutanta, sam beneški festival pa bi z njegovo zmago le profitiral in se spet pognal v orbito prestižnih, živih, pomembnih filmskih festivalov (saj veste, kako dobro se Italijanom sliši »odkritje beneškega festivala«), *tretjič*, gre za film z intrigantno, žgočo, medijsko visoko pozicionirano in mednarodno priznано temo (nacionalna & etnična trenja na Balkanu, tokrat uglobljena v spopadu med Albanci & Makedonci), *četrtič*, film je dovolj gledljiv, da ne bi ogrozil medijske vidnosti beneškega prvaka, dovolj oseben, da ne bi ogrozil predpisanega art-kvocianta, obenem pa predstavlja dovolj intriganten presek pop-žanrov, politike in intime, da bi »novi evropski film« v njem zlahka prepoznal svoj lastni obraz, *in petič*, film na lokalni, etnični, nacionalni problem pogleda z internacionalnim, evropskim očesom (junaki se gibljejo med Londonom in Makedonijo), a kljub temu ohrani vse nacionalne detaje in posebnosti in za





nameček tudi materni jezik, makedonščino. **TRIVIA:** Milče Mančevski je po gimnaziji odšel v Ameriko, doštudiral na univerzi Southern Illinois, se vrnil v Skopje, potem pa odšel v New York. In tam ostal 12 let. Pred časom je objavil knjigo *Duh moje mame*. Režiral je ducat reklamnih spotov (za Macy's, za Apollo Theater ipd.) in 31 video-spotov, med drugim tudi za *Twisted Sisters*, *Curtisa Stigersa*, pa za film *Driblerja pod košem ... in jasno ... Tennessee* v izvedbi ansambla *Arrested Development*. L. 1992 je za režijo tega spota dobil *nagrada MTV* (najboljši rap spot leta). Posle mu vodi ICM (International Creative Management), druga najmočnejša agencija na svetu. Ima kdo kako vprašanje? Hector? Okej, Hector, kar nehaj s tem, da si iz dežele tretjega sveta — Makedonija ni niti tretji svet. Drži se Cormana.

**SINOPSIS:** Film sestavljajo tri epizode: v prvi (Words) se Albanka Zamira zateče v samostan, kjer jo mlad menih skriva pred tolpo makedonskih revolverašev, ki jo dolžijo, da jim je ubila brata — na koncu epizode jo ustrelijo njeni lastni bratje; v drugi (Faces) se premaknemo v London, kjer makedonski vojni fotoreporter srednjih let (Rade Šerbedžija) po romanci s poročeno Angležinjo sklene, da se bo po mnogih letih vrnil v svoj rojstni kraj,

medtem ko njenega moža v Londonu v nekem baru ubije makedonski nasilnež; v tretji (Pictures) se fotoreporter vrne domov, spozna, da je med Makedonci in Albanci globoka, oborožena meja, še zadnjič vidi Albanko Hano, punco svoje mladosti, potem pa njeno pobeglo hčer, Zamiro, odpelje iz objema makedonskih revolverašev, svojih mladostnih prijateljev, ki ga ustrelijo v hrbet, medtem ko Zamira zbeži, jasno, v samostan.

**OPOMBA:** Prva epizoda je kronološko zadnja — film se začne tam, kjer se konča. Izgled filma pa je naravnost presenetljiv: Mančevski je namreč do zdaj rokoval predvsem z video-spoti, video pa je v zadnjih letih postal glavni vir zla, saj veste, vsi so dobili občutek, da smo filmarji, celo vsak najneznatnejši turist s kamkorderjem. Ni več spominov, če lahko včerajšnji dogodek reproduciraš v nedogled. Filmi, eh, filmi pa so bili od nekdaj narejeni iz spominov in za spomin. Kaj je tu presenetljivo? Da film ne zgleда kot video-spot ... in da je v resnici narejen na starinski način. »Ja, kot se pač spodobi za film o spominih. Moral sem se pač obnašati, kot da video še ne obstaja,« mi je v Benetkah rekel Milče.

Na začetku filma *Pred dežjem* otroci zagradijo želvo in jo potem zažgejo. Na

začetku *Peckinpahove Divje horde* otroci zagradijo škorpiona in ga potem zažgejo. Če že otroci počnejo take reči, kako se potem igrajo šele odrasli? Dobro, vsi so rekli — politični film. Ni res, v filmu *Pred dežjem* je toliko politike kot v »mehiško-revolucionarnih« špageti westernih Sergia Leoneja, Damiana Damianija, Sergia Corbuccija, Tonina Valerija in Sergia Sollime. *Pred dežjem* ni western po geografiji, ampak po mitih ... po mitu o času, ki se izteka, in mitu o iskanju zadnje meje, ki se zapira. Špageti westerni so v šestdesetih western oživili s tem, ko so mu vrnilo mejo, tisto mehiško mejo, mitsko v vseh pogledih, na katero je potem tudi Sam Peckinpah postavil vse svoje najboljše filme, tudi genialno *Divjo hordo* — in Mančevski skuša prav tako zgolj remitizirati zadnjo mejo ... mejo med Albanci in Makedonci v Makedoniji. Drži, to je tista meja iz westernov, tista meja, onstran katere ni časa. Vsaj tako upajo William Holden, Ben Johnson, Warren Oates in Ernest Borgnine v *Divji hordi*. In tako upa Rade Šerbedžija, ko se tja vrne. Fotograf, ki ne fotografira. Meja? Kako to fotografiraš? Kako zgleда fotografija meje? Mit? Kako fotografiraš mit? Kako zgleда fotografija mita? Pictures? Kaj je to? Človek, ki s prostim očesom vidi to, kar fotograf vidi skozi fotoaparata? Rade Šerbedžija je le resnica westernov: na mejo pride zato, da bi s prostim očesom videl to, kar bodo drugi videli na fotografiji. On je ne potrebuje ... saj že zdaj živi tako kot lik s fotografije. Kot Holden, Johnson, Oates in Borgnine v *Divji hordi* ...

... Hector, ne prekinjaj me, hej, nehaj, ne pokvari mi zadnjega stavka ...  
... kjer se vedno vse začne.

....  
Okej, Hector, kaj bi pa zdaj rad? Recept? Dobro. Vzameš jajca, jih razbiješ, zmešaš, spečeš palačinko in jo vržeš ob steno. Če ostane gor, potem si na konju. Lahko se prijaviš za kuharja. V Makedoniji, Mali Odesi ali pa na Novi Zelandiji. Okej? Povej prijateljem.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

# MALA ODESSA PRED DEŽJEM

## MALA ODESSA

Štirindvajsetletni ameriški režiser James Gray je s prvencem, psihološko kriminalno dramo *Mala Odessa* odprl novo poglavje v zgodovini ameriškega podzemlja. Ob bok razvpiti Mali Italiji in Kitajski četrti, kjer vladajo botri in se rekrutirajo kriminalci, je postavil skupnost ruskih židovskih emigrantov, ki si je za svojo novo domovino izbrala newyorški Brighton Beach. To je ameriška Mala Odessa: tu govorijo rusko, trgovine imajo napise v cirilici, vladajo pa rusko-židovski botri.

V središču filma *Mala Odessa* je zgodba o tragičnem koncu male rusko-židovske družine, ki jo sestavljajo posesivni in ukažovalni oče, na smrtni postelji ležeča mati



in dva sinova. Starejši Joshua se je že davno zoperstavil očetovemu diktatu, njegovi servilni dvojni morali, in posluje kot hladnokrvni najeti morilec. Mlajši Reuben pa je najstniško vpet v primež med matersko ljubeznijo, očetovo agresijo in svojo zagledanost v starejšega brata. V tej dispoziciji, ki jo fatalno generirajo emocije oziroma napetost tradicionalnega načina življenja na eni strani in ledena, brezkompromisna in ubijalska logika mafijske organizacije na drugi, je jasno, da bo Reuben kot žrtveno jagnje plačal z življenjem. In to v režijsko briljantno izpeljani sekvenci, kjer predmestne hišne in ulične pregrade postavljajo med udeležence krvavega obračuna neprosojne zaveze in s tem tudi dvom, kdo je pravzaprav tisti, na katerega je uperjena pištola. Izkupita jo Reuben in Joshuina dekle Alla — torej tista protagonistka, ki jih je Joshua imel po svoje rad. Ledenega Joshua je prvovrstno odigral Tim Roth, kar po filmu Quentina Tarantina *Reservoir Dogs* samo potrjuje, da predstavlja novo zvezdniško špico. Ko pomislimo na trikotnik mati, Joshua in Reuben, se kar sama ponuja primerjava s filmom Raoula Walsha *Bela vročica* (*White Heat*, 1949). Cody Jarret, ki ga je mojstrsko odigral James Cagney, je bil namreč enako hladnokrvni in neusmiljeni morilec, ki je bil prav tako bolešno navezan na mater. V filmu *Mala Odessa* je Cody Jarret dobesedno razcepljen na tisto, kar je morda bil pred filmom *Bela vročica*, in na tisto, kar bi bil potencialno po filmu *Bela vročica*: na Reubena in na Joshua.

## PRED DEŽJEM

V filmu *Pred dežjem* je zanimiv predvsem način, kako se aktualistično odslikovanje makedonske oziroma balkanske realnosti prevesi v univerzalno pripoved o človeški nestrpnosti: pripoved, v kateri latentno sovraštvo med Makedonci in Albanci ubija še tako nedolžno ljubezen. Vendar si film svoje »univerzalnosti« ni priboril le na

račun ljubezenskega motiva, ki ga najbolje poznamo iz Shakespearove drame *Romeo in Julija*, ampak tudi zato, ker je Mančevski kot evropski režiser, filmsko šolan v Ameriki, oblekel svoj prvenec v sofisticirano obliko žanrskega filma. V prvi vrsti gre za western. Zakaj tudi ne, saj je metafora o divjem zahodu na balkanskih prizoriščih več kot priročna. Sicer pa film *Pred dežjem* ne govori samo o naelektrenem stanju pred dežjem, ampak o iztirjenem svetu pred potencialno nevihto, ki je drugo ime za nove oblike krvavih balkanskih vojn. V središču narodne in verske nestrpnosti med Albanci in Makedonci je zgodba o spodleteli ljubezni, ki so jo tako pred dobrimi dvajsetimi leti kot danes tragično presekale nepremostljive »svete« vrednote dveh različnih skupnosti. Če se je to nekoč zgodilo Aleksandru (odlični Rade Šerbedžija), ki je kasneje postal slavni vojni fotograf, tudi s krvavih prizorišč v Bosni, pa se to danes pripeti njegovemu mlajšemu bratu Kirilu, ki je prisegel za duhovnika, pa reši mlado Albanko pred nasiljem in se zaljubi vanjo. Makedonska ruralno-eksotična prostranstva v filmu *Pred dežjem* so torej namočena s sovraštvom in krvjo, ki jo dež lahko odplakne v zgodovino ali pa jo potencialni vojni vihar popolnoma preplavi. Mančevski v svojem »ekstatičnem«, »ameriško-samurajskem« filmu, ki ga mestoma bremenita spotovska estetika in tezni scenarij, pušča to vprašanje odprto. Spotovska estetika je seveda danes v modi, vendar pa se Mančevski tudi v tem pogledu ni prepustil kakšnemu pretiranemu spogledovanju. O teznosti scenarija lahko govorimo, kolikor skuša film partikularno problematiko, ki jo vsebuje prav paradoks, da je najbolj nacionalno tudi najbolj univerzalno, nekoliko posliljeno univerzalizirati. V ta namen se opira na predpostavko, da je celoten človeški svet pregneten z nasiljem. Čemur seveda ni težko pritrčiti, toda s to resnico že dolgo časa živimo.

SILVAN FURLAN

pesaro '94

# KATALOG 9.5

Pesaro je spomin. Na poletje, na podobe. Na prvi festival. Zato bo to predvsem pismo o spominu. In podobah. Pesaro je torej poletni filmski festival. Ob morju. Spomin nanj je spomin na podobe poletja: na morje, na letoviško vzdušje, ki so ga za dober teden zmotili bledolični ljubitelji filma, zombiji, brezkrvno zvezani v nekakšno skrivno ložo; na ljubitelje filma, ki niso motili letoviškega vzdušja, ampak so se ga navzeli, se z njim prevzeli in vsak dan bolj zagoreli »motili« cinofilsko vzdušje na večernih tekmovalnih projekcijah; na svetovno prvenstvo v nogometu, ki mi je pokradlo kar nekaj filmskih podob, podobno kot so mi filmi prikrajšali nekaj nogometnih; na filmske podobe, ki vztrajno vztrajajo v moji glavi; na režijo teh podob in režijo nočnih sprehodov; na film. Ne maram festivalov. Filmskih. Pa vendar je za celo množico podob to edina možnost, da jih vidiš in imaš. Težko pa je uiti obupu, ki te žene: kaj vse sem za vedno zamudil! Kot je težko uiti prekletstvu prepričanja, da so podobe, ki so padle mimo tebe (padajo mimo tebe) najboljše. Zato kdaj pa kdaj nasedeš in jih greš loviti, vedno na mesta, ob (ne pa na) katera padajo in plešeš naprej, v dvotaktu želje in razočaranja. In vedno nujno zgrešiš.

Ampak v Pesaro sem si želel iti, še preden sem sploh vedel zanj. Kot da bi vedel, da me tam čaka film, ki bo dal mojemu strahu pred festivali pomen, resnico. In samo o tem filmu, o teh podobah bi rad govoril: **Karagoez-Catalogo 9,5**, Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, 1979-81. Ne bom pisal o naključjih, ki so se morala ujeti in povezati, da sem si sploh šel ogledat ta film (in ne bom se zahvaljeval Silvanu Furlanu). Tudi ne o tem, kako malo je bilo ljudi v dvorani in kako so čez dan, dva vsi hoteli videti to »čudo«, zahtevali, naj film zavrtijo še enkrat. **Karagoez**. Igra senc. Je katalog fotografamov iz filmov (zelo znanih in tistih neznanih, neidentificiranih), vtisnjenih v devet in pol milimetrski filmski format s perforacijo po sredini, ki ga je leta 1922 trgu ponudil Charles Pathé. In to je vse. Ostalo je igra in poezija. Ljubezen in ure in ure sedenja ob podobah. Ni toliko pomembno, da je bil najboljši film festivala, presenečenje, šok. Da nas je vse skupaj ujel nepripravljene, ker smo že zdavnaj vse videli. Bil je najbolj subverziven film, kar si jih lahko festival privoščil, saj je postavil pred vprašaj ne le ostale filme festivala in festival v celoti, marveč sam pojem festivala in hkrati filma. Filmsko bit.

Pokaže, da je film prevelik za človeka, ker je fotogram prevelik za oko in kader prehiter za možgane. Tako, da vstopi v fotogram in zmanjša hitrost kadra, ga po potrebi zaustavi ter nas s tem napoti na začetek, ki ga je film pred sto leti zgrešil, spregledal, ko je odhitel posnemati realnost. Hotel je izgledati kot resničnost, zato se je odločil za prevaro. Ni ga zanimalo biti resničen, ni ga zanimala lastna resnica, niti lastna bit. Prevaral je fotografijo, fotogram, samega sebe torej, da bi ujel utrip (ritem) življenja. Žrtvoval je resnico podobe za podobo resnice. In je sedaj edina umetnost, ki mora v (o) svoji biti lagati, da bi lahko govorila resnico. Fotogram je namreč potrebno nujno spregledati, saj prav neopaznost fotograma naredi gibljivo sliko vidno. Nič ni narobe, če je film umetnost skrivanja. Lepo je, da je film umetnost skrivanja. Toda enako lepo je, da je film lahko tudi umetnost razkrivanja, radikalnega razkritja. Tudi glede svoje biti. **Karagoez** ne podaja življenja preko podob. Ne gre preko trupel, marveč daje življenje podobam samim. Je katalog tistega, kar mora zavesti in spominu nujno uiti. Katalog podob. Katalog spominov. Katalog podob-spominov. Katalog, ker si podobe izbere (in jih ima) za vedno. Zato, da postanejo spomini. Zato naj festival ne bo parada ali kanonada podob, pač pa katalog, v katerem bo predvsem prostor za čas. Katalog podob in spominov, gibljivih, ustavljenih, mirujočih. Kot življenje. In Pesaro bi lahko bil ta(k) katalog. Najlepše darilo stoletnici filma.

VLADO ŠKAFAR

## FAKTODROM VIDENEGA

Pesaro je že nekaj časa zavezan načelu monografskega predstavljanja kinematografij, konceptu, ki je še utrdil njegov status cinefilske Meke in žive univerze. Tak si namenja predstavljati zlasti manj znana dela, ki so tudi najbolj zagrizenim ljubiteljem in poznavalcem filma težko dostopna, sploh pa ne v kataloški obliki kot se ponujajo tu. Tako po eni strani odkriva mojstrovine malih kinematografij, po drugi strani pa majhne (pozabljene, spregledane, založene) bisere velikih kinematografij. In tako je bilo tudi letos.

Dva jubileja, stoletnica filmske umetnosti in tridesetletnica pesarske Mostre sta organizatorjem ponudila priložnost, da festival še poživijo s pomnožitvijo in hkrati zgotovitvijo monografskega koncepta; da naredijo festival festivalov in se mimogrede poklonijo velikim svetovnim kinematografijam ter drobnim velikanom italijanskega filma. In s tem so se, kot prvi med festivali, poklonili tudi filmu ob njegovih stoletnici — stotim letom novega filma.

## AFRIKA

Prvi dan, ko so cinefili iz vsega sveta šele kapljali v svojo Meko, se je festival poklonil afriškemu filmu. Ta poklon ni mogel biti povsem iskren, saj afriška kinematografija ne sodi med velike (ne glede na zanimive avtorje in dela, ki vzniknejo tu in tam). Tako je v konceptu poklona velikim kinematografijam ob stoletnici sedme umetnosti spet vdrla formula regionalnega ključa. In če so se že morali pokloniti Afriki, so to storili v času, ko je večina ljubiteljev filma šele prihajala v Pesaro in se nameščala, udomačevala. Ne vem, če je bil volk sit in koza cela, pa tudi ne natančno, kdo naj bi bil volk in kdo koza, toda dejstvo je, da je šel ta poklon mimo oči, za vedno pa bo ostal na papirju. In tako je bržčas hotelo biti. Pa čeprav ima tudi afriška »naiva« svoje goreče privržence. In tega vtisa se res ne morem znebiti.

Na festivalu so prikazali devet afriških celovečercer. Nekaj se jih je odvrtelo, še preden sem prišel in našel dvorano, ostale pa sem izpustil po kratkem posvetu s svojimi sicer ne prav bogatimi izkušnjami z afriškim filmom. Pa tudi, ker je sočasno v kinu Astra tekla retrospektiva italijanskega filma...

**Xala**, Ousmane Sembene, Senegal, 1975.

Družbeno politična satira, ki preko simbola *xale*, začasne seksualne impotence, gradi kritiko novopečenih političnih elit in uzakonjenega mnogoženstva.

## LATINSKA AMERIKA

S kinematografijami Latinske Amerike je stvar nekoliko drugačna, čeprav bi bilo tudi njih same težko prepričati, da sodijo med velike. Preveč je epigonstva, naivnih melodram in družbene kritike na prvo žogo. Še največ uspeha so imeli s filmizacijami literarnih klasikov, zlasti sodobnejših, ki so sredi šestdesetih s svojo »magično« prozo in estetiziranim obračunom z vojaškimi režimi, nasiljem, korupcijo in iz tega izhajajočo revščino prodrli v vrh sodobne svetovne literature.

**Igralci basebala**  
(*Los Peloteros*), Jack Delano, Portoriko, 1949-52.

Sproščeni, skorajda romantični spust v življenje majhne portoriške vasi. Ko odpove pomoč država, se vaščani odločijo, da si sami zgradijo šolo. Otroci, ki dneve preživljajo ob poslušanju zgodb ostarelega igralca basebala, se na podlagi njegovega primera odločijo, da z opravljanjem drobnih del pomagajo pri gradnji.

**Manuela**, Humberto Solas, Kuba 1967.

Kratka zgodba o dekletu, ki se po tem, ko ji vladni vojaki ubijejo mater, poda v gverilo, kjer se zaljubi. Gverilsko romanco prekine strel. Manueli spet ostane življenje...

## JAPONSKA

Japonska kinematografija je seveda velika. Tako velika, da je moral Pesaro seči tudi po avtorjih japonske druge ali celo tretje lige, če je želel ostati zvest sebi in filmskim veččam pokazati kaj novega, še ne videnega. Pa še pri teh je bilo treba poiskati manj znane kreacije z začetka njihovih poti.

**Ženska iz megle**  
(*Oboroyo no Onna*), Heinosuke Gosho, 1936.

Tipična *shomin-geki* drama (posebna zvrst urbane drame, ki prikazuje resnične probleme nižjega srednjega razreda; specialista za to sta bila zlasti Ozu in Naruse) o študentu prava, ki se zaplete s starejšo žensko. Ko ta zanosi, se pojavijo številne težave, ki jih razreši njena smrt.

**Vrhunski atlet**  
(*Hanagata Senshu*), Hiroshi Shimizu, 1937.

Skozi preprosto, skorajda prosto tekočo zgodbo, brez središča, Shimizu duhovito izrisuje značaj dveh prijateljev, tekačev.

**Uveli cvetovi**  
(*Hana Chirinu*), Tamizo Ishida, 1938.

Elegija o gejšah, ki se v samotni hiši, v čakanju na vojake, ki naj bi se vrnil iz boja, borijo s časom. Podobe.

**Zakasnele krizanteme** (*Bangiku*), Mikio Naruse, 1954.

Spet gejša, tokrat že upokojene, ki iz razbitih iluzij ne uspejo sestaviti drugega kot samote. Naruse izrisuje njihove značaje skozi natančno opazovanje njihovih »akcij«.

## ZDA

Kakorkoli obračasn, Američani ostajajo največji med velikimi. Sopotstevitev hollywoodskih in neodvisnih avtorjev, ob kateri pozabiš, da še kaj manjka. Za nekaj dolgih, kratkočasnih trenutkov.

**Divje pomaranče** (*Wild Oranges*), King Vidor, 1924.

Da bi ubežal bolečinam ob smrti soproge, se možki srednjih let odloči, da odjadra v samotne predele notranjosti gruzijske obale. Plemenite načrte zmoti gola kopalka, ki mu znova razveže srce. Moč težnje po pustolovskem vzdušju Vidorja tako zanese, da Gruzijo prenese v amazonski pragozd.

**Pritličje**  
(*Downstairs*), Monta Bell, 1932.

V hiši vzamejo v službo novega šoferja, gizdalinskega izsiljevalca, ki terorizira služinčad in skuša zapeljati butlerjevo (še čisto svežo) ženo. Množica se maščuje.

**Božji pastorki**  
(*God's Step Children*), Oscar Micheaux, 1937.

Svetlopolta črnka se zaljubi v belca in skuša, navkljub hudim nasprotovanjem družine in črnske skupnosti ohraniti razmerje in prikriti svoje črnsko poreklo. Prvi film, v katerem je izpostavljen problem rasizma znotraj črnske skupnosti in eden prvih profesionalnih izdelkov kakšnega črnskega režiserja.

**Čudež v Morgan Creeku**  
(*The Miracle of Morgan's Creek*), Preston Sturges, 1944.

Kaos vznikne, ko skuša jecljajoči tepček pomagati ljubljenu dekletu iz ugledne družine, ko ta zanosi po bežnem, pijanem srečanju z vojakom. Nakar šestorčki! Ena najbolj frenetičnih komedij vseh časov, ki v vihamih devtindevetdesetih minutah tako hitro pomete z vsemi ameriškimi institucijami, od religije, politike do družine, da tega niti ne opaziš. Ultimativni argument za uvedbo varnostnih pasov v kinodvoranah.

## NEMČIJA

Tista kinematografija, seveda, ki je film zresnila in ga postavila za umetnost.

**Božični zvonovi 1914**  
(*Weihnachtsglocken* 1914), Franz Hofer, 1914.

Idealna meščanska družina se pripravlja na praznovanje prvih božičnih praznikov, ki so zazna-

movani s svetovno vojno. Mali dragulj.

### Goreča njiva

(*Der brennende Acker*),  
Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.

Mračna melodrama na klasično temo dveh bratov, poštenega in brezobzirno koristljubnega, ki jima oče zapusti »preklete« zemljo, pod katero se skriva nafta. Za film se je dolgo zdelo, da je za vedno izgubljen (obstajalo je sicer nekaj odlomkov v dveh zvitkih). Našli so ga šele leta 1978.

### Racija v četrti St. Pauli

(*Razzia in St. Pauli*),  
Werner Hochbaum, 1941.

Drama z elementi *film noir*, je postavljena v bar, kjer se zbirajo ljudje z obrobja. Postarano dekle skuša brezup trenutnega razmerja (fant je v istem baru zadolžen za klavirsko podlago pijanemu vzdušju) preseči s pustolovščino z mornarjem, ki ga išče policija.

### Brez izhoda

(*Nicht mehr fliehen*),  
Herbert Vesely, 1955.

Modernistična camusovska drama. Napovednik francoskega novega vala, ki močno spominja na Hladnikov Peščeni grad. Biser.

### Berlin Chamissoplatz,

Rudolf Thome, 1980.

Ljubezenska zgodba med moškim in dvajset let mlajšo žensko kljub iskrenemu čustvu in globokemu intelektualnemu razumevanju ne steče. A kljub temu teče... Čista Thomejevska deskripcija, brez ostanka.

## EX-SOVJETSKA ZVEZA

Tudi najskopejši pregled sovjetske kinematografije bi že zaradi regionalnega ključa napolnil cel festival.

In ga tudi je. V osemdesetih kar dvakrat. Leta 1980 je Pesaro predstavil ruski film, šest let pozneje pa še kinematografije azijskih sovjetskih republik. Letos je bilo prostora le za tri najmočnejše: Rusijo, Ukrajino in Gruzijo, največjo med majhnimi kinematografijami.

### Moja babica

(*Cemi bebia/Moja babuška*),  
Konstantin Mikaberidze,  
Gruzija, 1929.

Pozabljena mojstrovina, za kar je sovjetski režim resnično moral poskrbeti. Nora (ne samo politična) satira z nizom stilističnih bravur, ki segajo od impresionizma do futurizma in kubizma. Nemi Monty Python, ki mu ob bok lahko postaviš le še Pudovkinovo **Šahovsko vročico**. Zakladnica.

### Čudodelka (Čudesnica),

Aleksandr Medvedkin,  
Rusija, 1936.

Še ena sproščena, huronska, bolj blago ironično tonirana satira kolhoškega življenja. Ročici mladega dekleta čudežno delujeta na krave, ki potem dajejo več mleka. To pri starejših molznicah sprva vzbudi zavist, a ta kmalu izpuhti, ko po zaslugi male čudodelke premagajo vse kolhoze.

### Velika zelena dolina

(*Didi mčvane veliBol' šaga zelenaja dolina*),  
Merab Kokočavili,  
Gruzija, 1967.

Človek narave se poroči v mesto, a tam ne more zdržati. Z družino se preseli v samotno hišo, kjer pa nočeta ostati žena in sin. Ostane sam, dokler ga ne prežene bližajoča se civilizacija. Lepo.

### Zasebno življenje

Valentina Kuzjaeva

(*Ličnaja žizn'*

*Kuzjaeva Valentina*),

Igor Maslennikov, Il'ja Averbach,  
Rusija, 1967.

Televizijska ekipa s skrito kamero na ulici snema pogovore z ljudmi o njihovih življenjih. Valentin se jim zdi zanimiv, zato ga povabijo v studio. Potem nanj pozabijo. Valentin bi vseeno rad spregovoril, zato vdre v studio in spregovori.

## FRANCIJA

### Šestinpolkrat enajst

(6 1/2 x 11),  
Jean Epstein, 1927.

Impresionistična, cerebralna melodrama, ki najavlja **Lani v marienbadu**.

### Javne zadeve

(*Affaires publiques*),  
Robert Bresson, 1934.

Huronska satira z neverjetno norimi domisljicami, ki jih kar ni konec. Bomba. Biserna.

### Srečno!

(*Bonne chance!*),  
Sacha Guitry, 1935.

Romantična komedija. Loterija zbližuje, še posebej če zadaneš. Čista pozitiviteta, ki zadane.

### En rachachant,

Jean-Marie Straub,  
Daniele Huillet, 1982.

Osem minutna sublimacija želje vsakega osnovnošolca, da pove učitelju v obraz, da je šola brez zveze, drek. Biser, jasno.

### Pustolovščina Billyja Kida

(*Une aventure de Billy le Kid*),  
Luc Moullet, 1970.

Novovalovski western z Jeanom-Pierrom Leaudom, ki se poskuša vživeti v vlogo macha. Eden najbolj nenavadnih filmov.

## ITALIJA

In ob vsem tem, bolje rečeno, temu ob bok, se je v kinu Astra vrtela velika italijanska kinematografija in razkrivala svoje pozabljene bisere. Zlasti v kratki formi. Naj omenim samo imeni Raffaella Andreassija in sicilijanskega poeta Vittoria De Seta, ki sta s svojimi majhnimi mojstrovini zasenčila precej bolj slovite rojake. Nad vsem pa so lebdeli Pasolinijevi oblaki (**Che cosa sono le nuvole?**, 1968), ki nujno, počasi in neopazno postrgajo vsako srce. Saj res, kaj so oblaki?

VLADO SKAFAR

30<sup>a</sup> MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA

MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA

100

Pesaro  
17-25 giugno  
1994

100 ANNI DI NUOVO CINEMA

# 100 GURUJEV GROZE, GORJA & GRAVŽA

## OD N DO Z

**ROY WILLIAM NEILL**  
*The Black Room*, 1935  
*Frankenstein Meets the Wolfman*, 1943

**AVI NESHER**  
*She*, 1983  
*Doppelganger: The Evil Within*, 1992

**KURT NEUMANN**  
*The Return of the Vampire*, 1943  
*The Fly*, 1958

**SAM NEWFIELD**  
*Dead Men Walk*, 1943  
*The Monster Maker*, 1944

**TED NICOLAOU**  
*Terror Vision*, 1986  
*Subspecies*, 1990

**WILLIAM NIGH**  
*The Ape*, 1940  
*Black Dragons*, 1949

**THIERRY NOTZ**  
*The Terror Within*, 1988  
*Watchers II*, 1989

**DAN O'BANNON**  
*Return of the Living Dead*, 1985  
*The Resurrected*, 1991

**JEFFREY OBROW**  
*The Kindred*, 1986  
*Servants of Twilight*, 1991

**JIM O'CONNOLLY**  
*Berserk*, 1967  
*Valley of Gwangi*, 1969

**DOMINIQUE OTHENIN-GIRARD**  
*Halloween V*, 1989  
*The Omen IV: The Awakening*, 1992

**JEAN-PAUL OUELLETTE**  
*The Unnamable*, 1988  
*The Unnamable II*, 1992

**GEORGE PAVLOU**  
*Transmutations*, 1985  
*Rawhead Rex*, 1986

**BARBARA PEETERS**  
*The Dark Side of Tomorrow*, 1970  
*Humanoids from the Deep*, 1980

**ANTHONY PERKINS**  
*Psycho III*, 1986  
*Lucky Stiff*, 1989

**NICK PHILLIPS**  
*Criminally Insane*, 1974  
*Death Nurse*, 1987

**CHARLES B. PIERCE**  
*Legend of Boggy Creek*, 1972  
*The Evictors*, 1979

**BRUCE PITTMAN**  
*Mark of Cain*, 1984  
*Prom Night II: Hello, Mary Lou*, 1987

**ALLEN PLONE**  
*Night Screams*, 1986  
*Phantom fo the Ritz*, 1988

**ROMAN POLANSKI**  
*Rosemary's Baby*, 1968  
*The Tenant*, 1976

**FRANCO PROSPERI**  
*The Throne of Fire*, 1973  
*The Wild Beasts*, 1985

**JOHN QUINN**  
*Cheerleader Camp*, 1987  
*Total Exposure*, 1990

**SAM RAIMI**  
*Evil Dead II*, 1987  
*Army of Darkness*, 1992

**ALVIN RAKOFF**  
*City on Fire*, 1979  
*Death Ship*, 1980

**TONY RANDEL**  
*Hellraiser II*, 1988  
*Ticks*, 1993

**FRED OLEN RAY**  
*Alien Dead*, 1980  
*Hollywood Chainsaw Hookers*, 1988

**MICHAEL REEVES**  
*The She Beast*, 1966  
*The Conqueror Worm*, 1968

**MARK ROBSON**  
*The Ghost Ship*, 1943  
*Isle of the Dead*, 1945

**EDDIE ROMERO**  
*The Mad Doctor of the Blood Island*, 1968  
*Beast of the Yellow Night*, 1970

**GEORGE A. ROMERO**  
*Night of the Living Dead*, 1968  
*Day of the Dead*, 1988

**BERNARD ROSE**  
*Paperhouse*, 1988  
*Candyman*, 1992

**JOSEPH RUBEN**  
*Dreamscape*, 1983  
*The Stepfather*, 1986

**PERCIVAL RUBENS**  
*Survival Zone*, 1983  
*Sweet Murder*, 1990

**CHUCK RUSSELL**  
*A Nightmare on Elm Street III*, 1987  
*The Blob*, 1988

**KEN RUSSELL**  
*Gothic*, 1986  
*Lair of the White Worm*, 1988

**JOHN RUSSO**  
*Midnight*, 1980  
*Heartstopper*, 1989

**JIMMY SANGSTER**  
*Horror of Frankenstein*, 1970  
*Fear In the Night*, 1972

**CIRIO H. SANTIAGO**  
*Vampire Hookers*, 1979  
*Demon of Paradise*, 1987

**DERAN SARAFIAN**  
*Alien Predator*, 1987  
*To Die For*, 1989

**JOSEPH SARGENT**  
*Nightmares*, 1983  
*Jaws: The Revenge*, 1987

**PETER SASDY**  
*Taste the Blood of Dracula*, 1969  
*Hands of the Ripper*, 1971

**TOM SAVINI**  
*Night of the Living Dead*, 1991  
*Dawn of the Dead*, 1993

**JOHN SCHLESINGER**  
*Marathon Man*, 1976  
*The Believers*, 1987

**DAVID SCHMOELLER**  
*Tourist Trap*, 1979  
*Curse IV a.k.a Catacombs*, 1993

**ERNEST B. SCHOEDSACK**  
*King Kong*, 1933  
*Dr. Cyclops*, 1940

**STEVE SEKELY**  
*Revenge of the Zombies*, 1943  
*The Day of the Triffids*, 1963

**VERNON SEWELL**  
*Blood Beast Terror*, 1967  
*Curse of the Crimson Altar*, 1968

**DON SHARP**  
*Psychomania*, 1971  
*Dark Places*, 1973

**GARY A. SHERMAN**  
*Dead and Buried*, 1981  
*Poltergeist III*, 1988

**JOHN SHERWOOD**  
*Creature Walks Among Us*, 1956  
*The Monolith Monsters*, 1957

**JACK SHOLDER**  
*A Nightmare on Elm Street II*, 1982  
*Alone in the Dark*, 1985

**ADAM SIMON**  
*Brain Dead*, 1987  
*Carnosaur*, 1993

**JUAN PIQUER SIMON**  
*Pieces*, 1983  
*Slugs*, 1988

**CURT SIODMAK**  
*Bride of the Gorilla*, 1951  
*The Magnetic Monster*, 1953

**CHING SIU-TUNG**  
*Chinese Ghost Story*, 1987  
*Chinese Ghost Story II*, 1989

**MICHELE SOAVI**  
*La Chiesa*, 1989  
*Dellamorte Dellamore*, 1994

**ALFRED SOLE**  
*Alice, Sweet Alice (Communion And Holy Terror)*, 1977  
*Pandemonium*, 1980

**SCOTT SPIEGEL**  
*Intruder*, 1988  
*Skinned Alive*, 1990

**STEVEN SPIELBERG**  
*Something Evil*, 1972  
*Jaws*, 1975

**RICHARD STANLEY**  
*Hardware*, 1990  
*Dust Devil*, 1992

**OLIVER STONE**  
*Seizure*, 1974  
*The Hand*, 1981

**FRANK STRAYER**  
*The Monster Walks*, 1932  
*The Vampire Bat*, 1933

**HERBERT L. STROCK**  
*I Was a Teenage Frankenstein*, 1957  
*The Devil's Messenger*, 1961

**PETER SYKES**  
*Demons of the Mind*, 1972  
*To the Devil a Daughter*, 1976

**BORIS SZULZINGER**  
*Les Tueurs Fous*, 1986  
*Mamma Dracula*, 1988

**JEANNOT SZWARC**  
*Bug*, 1975  
*Jaws II*, 1978

**TIBOR TAKACS**  
*The Gate*, 1986  
*I, Madman*, 1989

**RACHEL TALALAY**  
*A Nightmare on Elm Street VI: Freddy's Dead*, 1992  
*Ghost in the Machine*, 1993

**LEWIS TEAGUE**  
*Alligator*, 1980  
*Cujo*, 1983

**KEVIN S. TENNEY**  
*Night of the Demons*, 1988  
*The Peacemaker*, 1990

**J. LEE THOMPSON**  
*The Reincarnation of Peter Proud*, 1975  
*Happy Birthday To Me*, 1981

**JACQUES TOURNEUR**  
*Cat People*, 1942  
*I Walked With a Zombie*, 1943

**BUD TOWNSEND**  
*Nightmare in Wax*, 1969  
*Terror at the Red Wolf Inn*, 1972

**BRIAN TRENCHARD-SMITH**  
*The Quest*, 1985  
*Out of the Body*, 1989

**EDGAR G. ULMER**  
*The Black Cat*, 1934  
*Bluebeard*, 1944

**CHANO URVETA**  
*The Witch's Mirror*, 1960  
*The Brainiac*, 1961

**NORMAN THADDEUS VANE**  
*Frightmare*, 1982  
*The Black Room*, 1985

**CHUCK VINCENT**  
*Deranged*, 1987  
*Bad Blood*, 1988

**ALFRED VOHRER**  
*Dead Eyes of London*, 1961  
*Die Blaue Hand*, 1967

**CHRIS WALAS**  
*The Fly II*, 1989  
*The Vagrant*, 1992

**PETE WALKER**  
*Die Screaming, Marianne*, 1972  
*House of the Long Shadows*, 1984

**TOMMY LEE WALLACE**  
*Halloween III*, 1983  
*Fright Night II*, 1988

**JERRY WARREN**  
*Man Beast*, 1955  
*Teenage Zombies*, 1957

**NORMAN J. WARREN**  
*Alien Prey*, 1984  
*Bloody New Year*, 1987

**PETER WEIR**  
*Cars That Ate Paris*, 1975  
*The Last Wave*, 1977

**JAMES WHALE**  
*Frankenstein*, 1931  
*The Invisible Man*, 1933

**KEN WIEDERHORN**  
*Eyes of a Stranger*, 1980  
*Return of the Living Dead II*, 1987

**ROBERT WIENE**  
*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919  
*Orlacs Hände*, 1924

**W. LEE WILDER**  
*The Snow Creature*, 1954  
*Manfish*, 1956

**MICHAEL WINNER**  
*The Sentinel*, 1977  
*Scream For Help*, 1986

**STAN WINSTON**  
*Pumpkinhead*, 1989  
*Pumpkinhead II*, 1993

**FRANK WISBAR**  
*Devil's Bat Daughter*, 1946  
*Strangler of the Swamp*, 1946

**ROBERT WISE**  
*The Curse of the Cat People*, 1944  
*The Body Snatcher*, 1945

**EDWARD D. WOOD Jr.**  
*Bride of the Monster*, 1955  
*Plan 9 From Outer Space*, 1959

**JIM WYNORSKI**  
*Not of This Earth*, 1988  
*Transylvania Twist*, 1989

**JEAN YARBROUGH**  
*The Devil Bat*, 1941  
*The Brute Man*, 1946

**IRVIN S. YEAWORTH, Jr.**  
*The Blob*, 1958  
*Dinosaurs!*, 1960

**BRIAN YUZNA**  
*Society*, 1989  
*Bride of the Re-Animator*, 1990

**ALFREDO ZACHARIAS**  
*The Bees*, 1978  
*Demonoid*, 1981

**JOSEPH ZITO**  
*The Prowler*, 1981  
*Friday the 13th - Part IV*, 1984

VRESCI:  
MAX MODIC

CAMEO:  
MARCEL  
STEFANCIC, jr.

MAIN TITLES:  
ZORAN SMILJANIC

### LEGENDA:

Prvih 100 mojstrov groze, gorja & gravža, zgnetenih med črkama A & M, se je nacedilo že v EKTRAN vol. 18, marec/april 1993. Kje ste bili takrat? V tokratno E-projekcijo, samoumevni sequel, so vključeni še preostali pikantneži groze, gorja & gravža. 3 x G, če se bo kdaj komu tako zapisalo. Horror, Gore & Sleaze. Izbezani izmed črk N & Z. Z dvema vrhuncema. Spisek je kakopak ugleden & da bi bil še uglednejši, ga morate konzumirati skupaj s prvim delom. Če bi vseh 200 nastopilo v isti E-projekciji, bi grozo le redki preživeli. Kljub temu svarilo - ne berite sami! Sploh pa ne obeh hkrati! In mimogrede, režiserji, ki so posneli le en film groze, gorja & gravža, so tudi tokrat izpadli - na daleč so pač premalo srhljivi.

## KRATKE ZGODBE

SHORT CUTS

**režija:**

Robert Altman

**scenarij:**

Robert Altman, Frank Barhydt

**fotografija:**

Watt Lloyd

**glasba:**

Hal Willner

**igrajo:**

Andie MacDowell, Bruce Davidson,

Jennifer Jason Leigh, Chris Penn,

Lily Tomlin, Tom Waits,

Julianne Moore, Mathew Modine,

Lili Taylor, Robert Downey, jr.,

Anne Archer, Fred Ward,

Madeleine Stowe, Tim Robbins,

Jack Lemmon

**produkcija:**

ZDA, 1993

**R**obert Altman je svoj prvi finančni in kritički hit posnel pri petinštiridesetih. *M.A.S.H.* je bil leta 1970 drugi najbolj gledan film in nemara najbolj hvaljen (newyorška kritika, zlata palma v Cannesu). Čez noč je postal zvezda. Režijska. Ne da bi v svojem prvem hitu uporabil eno samo igralsko. Če gledamo film danes, se jih kar tare, resničnih zvezd namreč. Donald Sutherland, Elliot Gould, Sally Kellerman, Tom Skerrit, Robert Duvall so (prej ali slej) zasloveli prav zaradi Altmana. Problem Altmana je seveda v tem, da je bil *maverick*. Producenta ne zanima, kako dober je film, pomembno je, da nosi jajca. Producent, ki zatrjuje, da ga skrbi za kvaliteto umetniške vrednosti, ni pravi producent. Zanič film z ogromnim dobičkom — to gre. Povprečen film s povprečnim dobičkom — ni zaželjeno. Odličen film, ki skrahira — nikakor. Hollywood danes stoji trdneje, kot kdajkoli, ne zato, ker so studiji delali, 80 % zanič filmov z izjemnim uspehom in 20 % spodobnih filmov z vprašljivim uspehom. Posel producenta oz. studija ni le garantirati dobiček, temveč tudi odžagati vse tiste, ki ga ne prinašajo. Z

igralci je lahko, preprosto jih zavržeš. Še preden se obmeš, so pozabljeni. Z režiserji je težje, svoje filme tretirajo kot lastne otroke, borijo se zanje, grozijo, moledujejo, ubijajo. Hollywood danes potemtakem ni to, kar je, zaradi neverjetnih finančnih uspehov, temveč predvsem zaradi uspešne redukcije vseh tistih (režiserjev, scenaristov, igralcev, tudi producentov), ki bi utegnili povzročiti finančno škodo. V **Barton Finku** (Joel Coen, 1991), je odlična replika na omenjeno. Jack Lipnik (Michael Lerner) odpusti Bena Geislerja (Tony Shalhoub), producenta rokoborskega filma, za katerega je scenarij pisal Barton Fink (John Turturro), »ker je verjel vanj in v njegovo pisanje.« V isti sapi Lipnik pove še, da je Geisler »imel srce, vendar ga je Fink zaje-bal.« Lipnik tu seveda ne misli na srce, ki bi dihalo, utripalo s Finkovim ustvarjanjem, temveč na srce za biznis, »showmanship«, kot rad sam poudari. Klasični producentski pregovor bi lahko povezali z anarho-punkovskim načelom »never trust a writer/director.«

Producenta kvaliteta torej nikakor ne sme zanimati. Z Altmanom je bilo tako, zaradi silnega finančnega uspeha so mu zamižali na eno oko, pri tem je bila revolucionarna uporaba zvoka, osemstezni zvočni sistem, ki mu je omogočal hkratno in sinhrono snemanje različnih govorcev, tako da gledalec sploh ni vedel, kdo govori oz. ali je govoreči sploh v kadru, povsem postranskega pomena. **Kvartopirec in prostitutka** (*McCabe and Mrs. Miller*, 1971) naslednje leto

je bil ponovno velik film, ki pa je skrahiral. Studio seveda ni okleval, le da ga ni odslovil po klasični poti, temveč mu je dal alternativno možnost. V Hollywoodu se z malo denarja ne da posneti dobrega filma, še manj pa uspešnice in prav to je doletelo Altmana. Režiserju daš točno toliko denarja, da posname film, ne prav globoko v *low-budget* maniri, a ne spet preveč, da ne ogroziš studijskega proračuna. Finančno se ti strošek sploh ne pozna, en zanič film več pa tudi ne. In dejansko je Altman po **M.A.S.H. in McCabe in Mrs. Miller** snemal (če izvezemo redke izjeme, npr. **Nashville**) le še zanič filme, potemtakem sploh ni bil več *maverick*, saj za to titulo ni dovolj, da se upiraš Hollywoodu, temveč moraš od časa do časa posneti tudi kak presneto dober film. Paradoks Altmana je prav v tem, da je *maverick* postal šele pri 67-ih, ko je posnel **Igralca** (*The Player*, 1992), sijajni *comeback*. Takrat so njegovi uporni kolegi iz 60-ih in 70-ih (Scorsese, Bogdanovich, Coppola) že zdavnaj opustili nizkoprorračunske žanre in se preusmerili k spoliranim ekstravagancam, ki so, ne vedno zadovoljive, vendarle puščale Altmanove kozlarije daleč za seboj.

Vendar tudi Hollywoodu občasno prekipi, ko računovodje pregledajo račune še tako poceni filmov s tako malimi dobički, kot so bili po sicer uspešnem **Nashvillu** (1975) **Buffalo Bill in Indijanci** (*Buffalo Bill and the Indians*, 1976), **Tri ženske** (*Three Women*, 1977) in **Poroka** (*A Wedding*, 1978). Altman je ustanovil zasebni filmski



studio Lion's Gate, skozenj spravi svoje filme **Popoln par** (*A Perfect Couple*, 1978), **Quintet** (1979) in **H.E.A.L.T.H.** (1979) in takoj zatem propadel.

Kaj nas torej pri Altmanu najbolj fascinira? Kljub temu, da do svojega 67. leta ni bil niti *maverick*, kaj šele eden od vodilnih hollywoodskih veteranov, je v svojih filmih razkazoval cvet zvezdniškega Hollywooda. Če ga slučajno ni imel pri roki, ga je ustvaril — z neznanimi igralci, ki so s prvimi večjimi vlogami v njegovih še tako zanič filmih, predvsem v 80-ih, pa tudi v 70-ih, pozneje postali zvezde. Povod za tole pisanje je Altmanov film **Short Cuts** (1993), lanski so-dobitnik beneškega zlatega leva, s katerim v orbito ni lansiral le desetih Carverjevih kratkih zgodb, temveč je z dvaindvajsetimi popularnimi obrazi ameriškega javnega življenja dokončno razbil monotonost stoičnega pojavljanja zvezd v njegovih filmih. **Igralec** seveda ni bil prvi, kjer so se znani obrazi gnetli pred kamero. Resda jih je bilo največ dotlej — 63, vendar je podoben štos uveljavljal, resda manj radikalno, vsaj še v **Nashvillu** (24) in v **Poroki** (42). Da pa ne bi izpadel seksist, šovinist ali brezkrupulozni manipulator dobromislečih zvezd, ki pričakujejo, da bodo, če jih bo tako veliko, nastopili v dobrem filmu, pa se na koncu izkaže, da gre za pofl zadnje vrste, se je dal Altman tudi sam speljati v *all-star* selekcijo režiserjev, ki so leta 1988 z namenom ustvariti nepregledno število kratkih zgodb, ki temeljijo na opernih arijah, ustvarili še en izvenserijski, povsem unikatni *junk*. Da ne bo pomote, šlo je za britanski film, kjer so poleg »avantgardistov« (J. L. Godard, D. Jarman, B. Bryden, N. Roeg, K. Russell, J. Temple) sodelovali tudi hollywoodčani, O. K., vsaj tisti, ki snemajo v Ameriki (Altman, B. Beresford, F. Roddam), v podporo pa so bila tako hollywoodska kot evropska igralska imena.

Torej, Altmana kot manipulatorja ne moremo jemati resno, dokler zvezda ni postal sam, leta 1970 s filmom **M.A.S.H.** Od tedaj naprej so se dogajale čudne reči. Recimo, da mu verjamemo, da je za filma **Brewster McCloud** (1970) in **McCabe & Mrs. Miller** še imel podporo studija. **Images** (1972) so kazali prvo krizo, saj je omembe vredna le Susannah York, ki je prej nastopala v **Kaleidoscope**, **A Man for all Seasons in They Shoot Horses, Don't They?** Prvi šok je prišel z **Dolгим slovesom** (*The Long Goodbye*, 1973), kjer je zlahka zaposlil Elliota Goulda, zaradi Altmana takrat že veliko ime, nikakor pa Sterlinga Haydna. V filmu nekje v ozadju, povsem izven fokusa lahko zagledamo Davida Carradina in celo Arnolda Schwar-

zeneggerja kot mišičastega guardyja. V času nastanka seveda ni šlo za *cameo* vlogi, danes pa obe pojavi veljata za klasični primer *camea*. Po **California Split** (1974) je prišla prva zares veličastna demonstracija Altmanove spretnosti in moči. **Nashville** (1975) je namreč posnel po šestih zaporednih krahih, vendar je zbral veličastno zasedbo in večina igralcev je imela resne, ne *cameo*, se pravi plačane vloge. Edino Elliot Gould in Julie Christie se za hip pojavita »as themselves«, za vse ostale — Karen Black, Keitha Carradina, Geraldine Chaplin, Lily Tomlin, Neda Beattyja, Shelley Duvall, Scotta Glenna, Jeffa Goldbluma (ki resda še ni bil star), je Altman moral zbrati denar oz. prepričati producenta, da se bo investicija obrestovala. Nashville je bil prvi kritiški in blagajniški triumf po petih letih in šestih filmih. Pravzaprav je bil uspeh že samo možnost snemanja filmov, kje so potem še vsi dragi obrazi, ki očitno le Altmanu niso bili sposobni prinesiti dobička. Poglejte podatek: Altman je v 70-ih posnel kar 14 filmov in samo dva sta nesla jajca (**M.A.S.H.** in **Nashville**). Še bolj zastrašujoč je podatek za 80-ta, ko je Altmanu uspelo posneti deset filmov, od tega niti enega samega hita. **Popeye** (1980) je sicer imel gledalce, vendar je za producenta avtomatično predstavljal krah, saj so bili produkcijski stroški ogromni. Če pogledamo Altmanove kolege iz ameriške »neodvisne, uporniške lige«, vidimo, da so bili po produktivnosti daleč za njim. Vzemimo samo 70-ta. Martin Scorsese, ki je namara najbolj uspešno združil kvaliteto in blagajniški uspeh, je posnel vsega pet celovečercerjev, od tega je bil en (**Poslednji valček/The Last Waltz**, 1978) dokumentarec, ki so ga posneli v enem večeru. Francis Ford Coppola je v istem času snemal še manj, pravzaprav je snemal nepretrgoma, a končni rezultat so le štiri filmi, od tega dva *mega-blockbusterja* (**Boter/Godfather I. & II.**) Da ne govorimo o verjetno najbolj tragični osebnosti tega časa, Johnu Cassavetesu, ki je prav tako posnel pet filmov, za kar se ima v dobršni meri zahvaliti tudi svoji ženi, Geni Rowlands. Poglejte paradoks: Scorsese, Copola in Cassavetes, morda celo najboljši ameriški režiserji 70-ih, so skupaj posneli 14 filmov, toliko, kot Altman sam. Hita sta se resda posrečila le Coppola (morda še Scorsesejev **Taksist/Taxi Driver**, 1976), vendar so vsi njihovi filmi brez izjeme mojstrovine ali vsaj velika dela. Altman je v istem času, s tremi izjemami, snemal šoder, v najboljšem primeru ziheraške rutinerje. Kdo je tu genij? Trije Veliki ali Robert Altman?

Po uspehu **Nashville** si je Altman za **Buf-**

**falo Bill & the Indians** (1976) lahko privoščil prvo resnično super zvezdo, Paula Newmana, kot dodatek pa še Kevina McCarthyja, Burta Lancastera, Geraldine Chaplin in Harveya Keitela. Film je skrhal na vsej črti in da bi Newmanu dokazal, kako zanič zvezda je in kako spreten manipulator je sam, ga je čez dve leti najel še enkrat. Tudi v **Kvintetu** (1979), ki je že nastal za Altmanov zasebni studio, Newman ni pustil osamljenega, prislonil mu je še Bibi Anderson, Fernanda Reya in Vittoria Gassmana, same evropske zvezde in film je propadel še bolj kot Buffalo Bill. Med obema je posnel še **Tri ženske** (1977), kjer se je zadovoljil s stalnico Shelley Duvall in svežo bombo Sissy Spacek, ki je nedavno eksplodirala v De Palmovi **Carrie** (1976) in **Poroko**, legendarni nateg s 24 zvezdami. 70-ta leta, je končal s **H.E.A.L.T.H.** (1979), kjer so se bleščali in pogoreli Carol Burnett, Glenda Jackson, James Garner in Laureen Baccall. Končalo se je neko obdobje, huronsko, evfonično, nemalokrat katastrofalno, včasih celo odlično, a vsekakor fascinantno — predvsem za monetarne strokovnjake. In če ste mislili, da je Altman v 70-ih pokazal vse, kar zna, da je razkril vso svojo genialnost, spretnost in manipulativnost, potem ste 80-ta prespali, daleč od najbližje kinoxporane.

Ne poznam avtorja, ki bi bil v desetih letih sposoben posneti deset filmov, ki so vsi po vrsti tako zanič (O.K., vsaj podpovprečni/negledljivi/dolgočasni/morbidni/neumni itd.), pri tem pa znova in znova uporabiti, predvsem pa prepričati dolgo kolono dobro plačanih zvezd, ki se z vsakim novim filmom borijo za svoj že doseženi status, da bi nastopile v njegovem filmu. Altman je v 80-ih (od **Popaja**, 1980, do **Vincenta & Thea**, 1990) v svojih filmih nastanil (ali ustvaril) naslednje zvezde: Robina Williamsa, Shelley Duvall, Lindo Hunt, Sandy Dennis, Cher, Karen Black, Kathy Bates, Matthewa Modina, Georgea Dzundzo, Sama Sheperda, Kim Basinger, Harry Dean Stanton, Randyja Quaida, Dennisa Hopperja, Johna Cryerja, Julie Hagerty, Jeffa Goldbluma, Glendo Jackson, Toma Contija, Erica Bogosiana, Jeffa Danielsa, Brada Davisa, Petra Gallagherja in Tima Rotha. To so samo največja imena, v času snemanja z Altmanom vsa resda niso prinašala denarja, pa nič hudega, Altman jih je samo odkril, da bi kasneje postali zvezde. In igralci so se vračali k Altmanu, tudi po večkrat. Tisti, ki so ob prvem sodelovanju z njim že uživali zvezdniški status, tisti, ki jim ga je zagotovil on in tisti, ki so ga dosegli pozneje, a so prvo vredno vlogo odigrali prav v njegovem filmu. Le Paulu ▶



Newmanu po dvojnem krah ni več prišlo na misel, da bi usodo svoje kariere položil v roke norcu.

**Igralec** je leta 1992 zbral največ zvezd, hkrati tudi najbolj zveneče, a je finta ležala vse prej kot v zvezdniški demonstraciji. Lahko bi nam jih naštel 126 in nič se ne bi spremenilo. Morda zveni kruto, toda s 63 razlogi, kot so si nekateri razlagali kvaliteto in atraktivnost njegovega predzadnjega filma, se je Altman vrnil v kameno dobo ali vsaj 15 let nazaj, k filmoma **Nashville** in **Poroka**. Čemu 63 zvezd v filmu? Protest proti Hollywoodu in producentom? Altman svoj protest izkazuje že s tem, da živi in vsake toliko posname film.

V kontekstu zvezdniškega sistema in same manipulacije je veliko bolj pomemben, če ne kar revolucionaren, film **Short Cuts** (1993), kjer je Altman posegel »le« po 22 razlogih za ogled. In če jih je doslej uporabljale kot dekor, kot nekaj povsem abstraktnega, celo neobstoječega (le kdo verjame zvezdi za pet sekund), jih je tokrat soočil z lastnimi vlogami, travmami iz preteklosti, nekatere (na žalost ne vse) pa še enkrat podučil: »poglej, takšen si bil, ko še nisi bil zvezda.« Altman je večini nastopajočim v **Short Cuts** nad glavo obesil preteklost, nekaterim z ironično distanco, nekaterim malce resneje. Z drugimi



besedami, karikiral že odigrane, se pravi že videne, že plačane in že preverjeno uspešne vloge, ki so interprete povzdignile v nebo ali pa jim potrdile status. Če parafraziram: S **Short Cuts** je Altman pokazal, kdo je kdo v Hollywoodu, dokončno je potrdil status manipulativnega zločinca in končal lekcijo o mitologiji zvezdnitva. Ali še drugače: **Short Cuts** v celoti odtehta vseh 35 let njegovega precej kilavega ustvarjanja. Jack Lemmon, ki se v filmu morda pojavlja najmanj, igra sitnega, neumorno vsiljivega očeta Bruca Davidsona. Lemmonov igralski opus je seveda preobsežen, da bi iskali vzporednice skozi vso kariero, zato je najbližja primerjava vsekakor sluzasti preprodajalec nepremičnin v **Glengarry Glen Ross** (1992). Njegov (filmski) sin Bruce Davidson skozi cel film bodri umirajočega sina, kot je podobno ob svojem za AIDS-om umirajočim kolegom počel v **Dolgoletnem prijateljstvu** (*The Longtime Companion*, 1990). Gre vsekakor za najbolj tragičen *deja vu*, zato so ostali bolj razigrani. Vloga njegove žene Andie MacDowell je tu morda manj pomembna, vendar je v filmu hipen, zelo posrečen moment, ko se v slaščičarni Lyla Lovetta za trenutek sreča s Petrom Gallagherjem, ki nje sploh ne opazi. Gallagher nastopa v vlogi moškega, ki svoje bivše žene, ki jo je v filmu **Seks, laži in videotrakovi** (*Sex, lies and video-*

*tape*, 1989) prevaral, sploh ne opazi, kar je razumljivo, saj je preveč zaposlen z lastnimi problemi. Sedaj je on prevarani objekt. Kdo ga vara? Frances McDormand, ki je v poslu že veteranka, spomnite se samo filma **Krvavo preprosto** (*Blood Simple*, 1983), v **Arizona Junior** (*Raising Arizona*, 1987) pa nam je besede (in sliko) v usta polagal mož, moderen tip zakonca, mahnjen na *free marriage* in menjavo poročenih seksualnih partnerjev. S kom ga vara? Ljubimec je Tim Robbins, ki je že v **Igralcu** za ljubizenske pustolovščine izkoriščal službeni položaj. Ena ni nobena in v **Short Cuts** kot prometnik od Anne Archer kar med rutinsko kontrolo prometa in na zelo prefinjen način izvleče njeno telefonsko številko. Koga potemtakem vara Tim Robbins? Jasno, Madeline Stowe, ki je bila v **Policijski zasedi** (*Stakeout*, 1987) tako nora, da se je poročila s policajem, kar je (do finiša) obžalovala v **Policijski zasedi II.** (*Another Stakeout*, 1994), posnetem približno pol leta po **Short Cuts**. Kaj ima pri vsej stvari opraviti Lyle Lovett, zvezda country glasbe? V **Igralcu** je kot policaj zasledoval Tima Robbinsa, v **Short Cuts** pa prav tako zaradi pomote po telefonu terorizira zakonski par Davidson-MacDowell. Odlična replika leti tudi na vlogo Freda Warda v **Južnjaški utehi** (*Southern Comfort*, 1981). Ward je kot prostovoljec

bežal (on ni ubežal) pred razjarjenimi domorodci v močvirjih Louisiane. V **Short Cuts** med nedeljskim ribolovom v lokalnem bajerju s kolegoma »ulovi« žensko truplo. Kako? Huey Lewis se s skale dobesedno pošči na truplo, vendar Altman ne bi bil, kar je, če Lewisa ne bi posnel frontalno, s tičem v roki, kot bi hotel udejantiti Wardove besede iz **Južnjaške utehe** »voulez-vous fuck you!«. Verjetno najboljša domislica pa gre na račun Jennifer Jason Leigh in njene vloge prostitutke Tralala iz **Zadnjega odcepa za Brooklyn** (*Last Exit to Brooklyn*, 1989). V **Short Cuts** igra *phone-sex-girl* z izjemno prepričljivim besednjakom. Recimo njenemu prispevku teoretični refleks na povsem konkretno početje v predhodniku. Nenazadnje so tu vsaj še Lori Singer z odgovorom na vlogo sirene v **Splash** (1984), ki kot čelista vleče pozornost Chrisa Penna, zvezde z najbolj govejim obrazom na svetu in ne boste verjeli, Penn tudi tokrat igra govedarja — moža Jennifer Jason Leigh, ki stranke po telefonu odpravi kar z dojenčkom v naročju. Penn mora potrditi ohlapno vlogo Lori Singer kot sirene, zato igra *pool-boya*. O Tomu Waitsu pa tako ali tako ne velja izgubljati besed, saj ga ni filma, kjer ne bi vozil avtomobila in se zapijal. Skratka, avtobiografska vloga.

**Short Cuts** traja tri ure in osem minut. Triumi filmi se običajno ne obnesejo. Bolje rečeno, obnesejo se takrat, kadar imajo za podlago močno besedilo s silovito naracijo, po možnosti začinjeno s čim več udarnimi dovtipi in enovrstičnicami. Triume filme si je težko zapomniti v celoti, zato so potrebne takšne malenkosti. Altman ni imel na voljo močne podlage, Carver pač ni velik pisatelj (v smislu obsega), ni pisal spektakularnih, antologijskih del, temveč kratke vinjete, skorajda enovrstičnice. Ponavadi kar v avtomobilu. Carverja in Altmana je združil bog. Prvi je vлил dušo, drugi pa Hollywood ali film, če hočete, prvo stvar za bogom. Pretiravanje? Kaj ne pravi plakat za film **Barton Fink: Between heaven and hell there's always Hollywood?** Robert Altman se tega zaveda v celoti.

# KALIFORNIA

**režija:**
*Dominic Sena*
**scenarij:**
*Tin Metcalfe*
**fotografija:**
*Bojan Bazelli*
**glasba:**
*Carter Burwell*
**igrajo:**
*Brad Pitt,*
*Juliette Lewis,*
*David Duchovny,*
*Michelle Forbes*
**produkcija:**
*ZDA, 1993*
*2\*00*

**T**uristov se kot klop drži staro prekletstvo. Nihče namreč ne mara biti turist, vsi bi bili raje popotniki. Popotnik, ta magična beseda polna vetra, easy-riderstva, prašnih cest, pravih avantur — življenja. Le popotniki resnično potujejo, turisti so povsod samo na obisku. Popotnik bo v naših očeh zmerom svetovljan, turist pa ne bo nikoli zlezal iz svojega malomeščanskega oklepa mediokritete.

In kaj pravzaprav loči popotnika od navadnega turista? Meja med njima je zelo podobna meji med psihopatskim morilcem in »navadnim« človekom. Gre za odgovornost: bodisi za moralno odgovornost do tujega življenja ali pa za odgovornost do zahtev vsakdanjega življenja. Vsak bi rad bil popotnik in vsak nosi v sebi morilca, toda malo je pravih popotnikov, malo je morilcev, večina nas je turistov, pa če nam je to všeč ali ne.

Film *Kalifornia* s turisti ni niti najmanj prizanesljiv. Šele ko jih pošteno oškropi s krvjo, jim nameni odrešitev. Film brez usmiljenja. Film o turistih in popotnikih, o njihovem srečanju in o prestopanju meje. In o tem, kako je včasih bolje ostati turist, pa čeprav ne zveni *cool*.

Turista sta Brian Kessler in njegova punca Carrie, novinar in fotografinja. Havajske srajce in bermude sta sicer zamenjala za bolj profiliran, intelektualistični *image* devetdesetih, a turizem ni stvar oblačanja.

Briana privlači raziskovanje patologije serijskih morilcev. Ne zadostuje mu pisanje člankov, o tem želi napisati knjigo — in prepričan je, da mora obiskati prizorišča zločinov. Iz turista se tako želi spremeniti v popotnika. Gre torej za tip naivnega turista. Takšne običajno privlači vse, kar ima vsaj malo etno prizvoka. Lik Carrie pa povsem zadostno opredeli njeno ukvarjanje s fotografijo. Saj, kaj pa je ta voyeuristični nadužitek opreznja skozi zaslonko drugega kot čisti turizem? In ker je za razliko od Briana ves čas na drugi strani objektivna (zavzema subjektivno! stališče), ostaja Carrie ves čas tip realnega turista, ki hoče s čim manj zapleti dospeti na cilj.

Njun cilj je Kalifornija. Obljubljena dežela, Meka vseh popotnikov in turistov, ultimativni cilj vseh filmskih junakov, dokler je ni nadomestila Mehika. Sicer pa ime kraja ni pomembno; ne gre za Kalifornijo, Mehiko, Oz ali Portorož, gre le za občutek.

Popotnika sta Early Grace in Adele, naplavini ameriškega socialnega dna. Psihopatski morilec in njegova punca. Early se — kot vsak morilec — mora seliti. Pravi popotnik torej, brez cilja. Adele je le njegova sopotnica (naivni popotnik), ki bi dejansko rada nekam prispela. Ima torej svoj cilj. Pri tem imata tako Brad Pitt kot Juliette

Lewis za svoja lika vso potrebno filmsko predzgodovino. Brad Pitt je takorekoč pristopal v Kalifornijo, potem ko sta ga pred tem na cesti pobrali pravi popotnici Thelma in Louise. Juliette Lewis pa je še v filmu *Rt strahu* podlegala zapeljivi moči zla v telesu Roberta de Nira.

Ko se četverica znajde v istem avtomobilu na poti v Kalifornijo, se avantura lahko začne — tako za Briana in Carrie kot za gledalca. Brian in Carrie takrat prestopita še dodatno mejo med turistom in popotnikom. To je vpletenost z ljudmi. Turisti se družijo le s soturisti, če pa se že spoznajo z lokalci, je to kvečjemu del kakšne večerne etno hula-hula predstave. Brian in Carrie pa pri raziskovanju serijskih morilcev nevede naletita na izviren primerek, na pristnega domorodca. In postaneta popotnika. Cena, ki jo morata plačati za ta poseben aranžma, je seveda visoka: soudeležena sta pri umorih. Vsaka ekskluziva pač nekaj stane. Brian dobi, kar je iskal, čeprav mu je kmalu žal. Prepozno, seveda. Film je ena sama lekcija naivnim turistom, ki bi bili radi popotniki, zato pač mora biti trd in oster do konca. *On the road* filmi tako ali tako niso nikoli poznali usmiljenja do turistov. In tudi Briana čaka kazen za njegovo naivnost.



Kmalu po tistem, ko se mora soočiti s svojo napako, ga Early »kaznuje« še tako, da ga skoraj prisili v umor. In da bi zadeva dobila dodatno težo, je žrtev ženska, policistka po vrhu. A ker bi bilo tudi to prelahko, dobi zadeva pravo ostrino šele, ko mora Carrie (ki je bila sicer ves čas proti pretiranemu avanturizmu), ponuditi Earlyju svoje telo, da bi rešila Briana. In krivda zaradi nenamernega prizadejanja krivice drugim zareže globlje od stokanja nad lastno usodo.

Early (pravi popotnik) si nato odpelje Carrie (pravo turistko) na prizorišče jedrskih poskusov, na prepovedano področje, kamor drugi ne upajo. Ta kraj izbrisane spomina, uničene identitete, je zunanja (pris)podoba Earlyjeve osebnosti. Tu se lahko odvije končni obračun, usode se lahko izpolnijo.

In kako se potovanje konča? Kot vsako drugo potovanje, vsi prispejo, seveda. Z majhno razliko: popotniki so mrtvi, turisti pa — resda nekoliko pretreseni — preživijo.

Brian in Carrie okrevata v hišici nekje na kalifornijski obali. Brian se loti pisanja svoje knjige. Sedaj si je to namreč prislužil. Kajti ko Earlyju zada smrtni strel — ne iznuje, ker je ta že na pol mrtev, temveč iz

maščevanja, torej zlobe — je za trenutek prestopil tisto magično mejo. Karkoli se bo z njima zgodilo, je za gledalca pravzaprav nepomembno: ko odvržeta popotniško malho, izgubita dramaturško privlačnost. Njuna zgodba od tod naprej vodi le še v družinsko melodramo.

Za Adele se potovanje konča že pred končnim obračunom, v trenutku, ko se odreče popotništvu. In to je zanj tudi trenutek prispetja na cilj. Mrtva obleži na vrtu, obdana s kaktusi.

Early konča tako, kot se za pravega popotnika spodobi. V stilu. Stil je v *on the road* filmih zmerom pomemben. Izmaličenemu in napol mrtvemu se mu prikažejo njegova bleščeča vrata. Doživi svojo zgodnjo, instant karmo (*early grace*).

Toda potovanje še ni končano, vsaj za gledalca ne. V kakšen kontekst je pravzaprav umeščen? Vsi, ki nas je voyeuristični nagib pripeljal v dvorano in smo gledali film, smo turisti. Popotniki ne gledajo filmov. Ko na samem začetku filma zaslišimo Brianov glas kot glas pripovedovalca zgodbe, si postavimo vprašanje: zakaj? Že na začetku izvemo, da se bo na koncu za našega junaka vse dobro izteklo — saj kdo bi sicer pripovedoval zgodbo?

Možni so trije odgovori:

a) Režiser nam želi že na začetku povedati, da smo zgolj turisti, saj nam odvzame možnost vpletenosti v filmsko zgodbo.

b) Ker je že na začetku jasno postavljen konec (cilj) filmskega potovanja — glavni junak preživi —, lahko bolj sproščeno uživamo ob filmu.

c) Ustvarjalci filma so se zbali, da lik Earlyja ne bi bil dovolj »jasen«, in so zato zadevo pač morali nekoliko razložiti z glasom v offu, da bodo res vsi dojali. Mislim (in resnično upam), da je prvi odgovor pravi. Film torej gledamo le kot gledamo projekcijo pri prijatelju ali znanцу, ki se je ravnokar vrnil s potovanja. S teh morastih turističnih razglednic curlja kri, veliko krvi. In ko projektor ugasne, smo lahko celo srečni, da smo le turisti. Ni *cool*, je pa vsaj varno.

P. S.

Kaj turistom torej ostane? Prijatelji, seveda. Kot nas potolaži Adelin glas na koncu filma: »Prijatelji so pomembni«.

UROŠ GORICAN



nemo?

# VIHRAVO PROTI

## 13. DNEVI NEMEGA FILMA, PORDENONE

**D**nevi nemega filma so že tri leta v finančnem stresu. Največja prireditelj na svetu, ki skrbi za to, da nemi film s svojimi zgubljenimi, ohranjenimi in ponovno najdenimi koščki dobiva svoj nekdanji ali nikoli doseženi status, je zašla v hudo protislovje. Videti je namreč bilo, da prihodnje leto — za stoletnico prve filmske projekcije — prireditve ne bo; vsaj ne v Pordenonu. Italijanski proračunski delivci so za slavlje velikega praznika, ki bo širom države, sicer pripravili 2.000.000 ameriških dolarjev, a od te vsote ni bil niti cent namenjen za pordenonska srečanja. Mestne oblasti v Pordenonu za navrh že trinajst let obljublajo, da bodo velee obnoviti dvorano Teatra Verdi, ta lepi primerek poznofašistične arhitekture, pa tega ne store niti zdaj, ko se je državna ureditev ujela s stavbarsko. Bore malo torej od te matične države, pa čeprav se o *Dnevih nemega filma* piše po vsem svetu, tudi v *Times*, *Libération*, *Süddeutsche Zeitung* in *The New York Times*, da strokovnih revij in časopisov niti ne omenjam. Pa čeprav ima organizacijska skupina, pri kateri je bližnji konsultant tudi Silvan Furlan, programski vodja Kinoteke in kustos Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, že dve leti pripravljen enkratni program za 14. obletniške *Dneve*: Razmerje med fikcijo in nefikcijo; Henry King — leteči režiser; Max & Dave Fleischer, pionirja animacije; Thomas Alva Edison, izumitelj gibljivih slik; Arhivska izbir: iz zakladnice Francoske kinoteke; Karikature in stripi v filmu (1895-1915) — »*I Want to See This Anny Mattigraph*«. V pripravi so tele retrospektive: Kitajski nemi film; Otto Messmer in maček

Felix; Zgodovina barvnega filma; John Randolph Bray; Epski vestern dvajsetih let; Sprehod po fantastiki; Evropski pionirji; Blanche Sweet; Češki nemi film; Kompletni David W. Griffith; V deželi sovjetov: Džiga Vertov in sodobniki; Pepelkin poljubček: filmi Herberta Brenona. To Italije ne zanima; a ko je že kazalo, da bodo pordenonski garači doživeli usodo prerokov v svoji domovini, je zadnji dan prireditve, potem ko je svet že podpisoval peticijo, le priletela milostna beseda. Nekdo je obrnil palec navzgor in pod njim nekaj našel.

### NOC, SVETA

William Wyler — retrospektivno poleg Monte Bell osrednji lik hollywoodskih »neodvisnih« — je bil že v svojem nemem razdobju nepopravljiv janzenist: Ko se junak v njegovem filmu nasiti svojih slabih dejanj, odide na dolgo, mučno pot kesanja, samoobtožbe in popravljanja krivic, ki jih je bil zagrešil; in ta pot je dostikrat precej hujša od samega »greha«. Katarza se pri Wylerju bliskovito razširi v prevzetno moralko, potovanje po žugajočih vicah pa je dramaturško tako sčiščeno, da prevzame breme celotnega filma in njegovo — navidezno — prvinsko zgodbo iz akcije spremeni v težavno sporočilo. Vzemimo *Junake pekla* (*Hell's Heroes*, 1929), Wylerjevo prvo mojstrovino, ki je bila posneta v nemi in *Movietone* različici. »Trije kralji« oropajo banko in bežijo skozi Kaktusovo puščavo. Sredi nje že vsi obnemogli ugledajo osamelo kočijo; v nji sta ženska in dojenček. (Dojenček je, kar je na moč fascinantno, zares dojenček, star nekaj tednov, in ne — kakor je pri filmu sicer v navadi — razvito, dobro rejeno dete.) Mati tik pred smrtjo zaprosi trojico, naj poskrbi za otroka; naj ga o božiču za kriščevo voljo

podari njegovemu očetu. Ta da je bankir. Kakopak v tisti banki, ki so jo »trije kralji« maloprej oropali. In že se začne suha igra odgovornosti — moški so nenadoma postavljeni pred življenjsko dejstvo, kakršnega niso vajeni. Kar je v Lynchevem *Eraserhead* (1977), kjer moški prav tako hitro prevzame polno odgovornost za otroka, mamljivi radiator, je pri Wylerju žgoče sonce. Na njem zdrži samo eden, tisti, ki si resnično zasluži *eden*, nebesa. V zaključni sekvenci se trudoma, a še vedno z dojenčkom, priplazi do mestne cerkve, v kateri pastor ovčice tisti trenutek povabi k skupinskemu petju *Svete noči*. Klavir pod platnom utihne (mar je to del filma?); vzporedna montaža kaže zdaj pastorja zdaj blaženo množico zdaj očiščenega mačota z otrokom. Neskončne sekunde tišine, zatem pa se potihoma zasliši škripanje šelaka, starodavna gramofonska plošča prinese *Sveto noč*. Vse glasnejša je... film mami, glas tudi, in — naraven je. Šele tik pod konec ga razkrinka subtilna osvetljava: Na dveh stranskih balkonih stoji pravi mešani zbor in poje pravo *Sveto noč* in se za navrh še ujema s prvim filmom. Tempo je režiserjev, zakaj skladba se začne na pastorjevo zapoved in konča s špico. Nagrada za pekoče puščavske dneve je spokojna pesem o noči. Prevara, ki je pospremila film z mejnega razdobja med nemim in zvočnim časom, je popolna: Poklon velikemu Wylerju se spremeni v neulovljivo igro dvojic — kaj bo svetloba brez glasu, če se tišina prej ali slej ne zmuzne v temo. *The best minutes of our lives, dear Pordenone friends!*

### KOMIKI, PREZRTI

Neki večer smo se utrujeni od dolgotrajnih projekcij peljali s skupino Američanov proti hotelu. Eden iz-

William Wyler



# STOLETNIČI

med njih je bil docela zgrožen, češ da je ja na sporedu retrospektiva ameriške komedije — pozabljene, napol vodvilske in imitatorske — in da je v dvorani vse hladno; nihče se noče smejati. Vemo, da za komični učinek pri nemem filmu rabi ta vsaj dva pogoja — dobra glasba in polna dvorana — toda še vedno je najbrž najpomembnejša sama komičnost, ki učinek šele sproducira. Spominjam se Davida Gilla, producenta in strokovnega svetovalca pri vseh znamenitih TV nadaljevanjih, kar jih je prišlo v zlatih letih s Thames Television, danes pa zanje skrbi Photoplay Productions (*Hollywood, Neznani Chaplin, Harold Lloyd — Tretji genij, Buster Keaton, David W. Griffith*, itd.; prav zdaj se pripravlja *Evropski nemi film*); ta je po ljubljanski projekciji Chaplinovih *Luči velemesta* oktobra 1989 v Cankarjevem domu shičeno dejal, da se ljudje smeji na povsem drugih mestih kot v Veliki Britaniji ali v ZDA. Verjemite mi, ko gledate Bilyja Westa, kako za producenta komično hišo Bull's Eye imitira Charlesa Chaplina, vam zmanjka še tisto malo arheološkega adrenalina. To pravzaprav sploh ni več imitacija, pač pa jalov trud, da bi povprečnež dosegel sodobnika. Vse je narejeno brez distance, ki bi še pustila dovolj prostora za komično identifikacijo, in gledati je bilo treba drobno retrospektivo Mickeya Rooneya, predvajano s 16-milimetrskega traku, da je reč postala do konca jasna. Mickey Rooney je bil pri petih letih namreč otroški filmski zvezdnik, in produkcija Larryja Darmourja je l. 1928 z njim v glavni vlogi posnela serijo kratkih biserčkov, po kateri je veliki igralec tudi dobil ime. V njih interpretira vlogo Mickeya »Himself« McGuireja, avtoritativnega pokovca, ki že nosi grimaso poznejše odrasle osebe: Ne obvlada le

mimike, giba in igre, temveč kar vso situacijo; zdi se celo, ko da vse skup režira kar on sam, »Himself«. V filmčku *Mickey the Detective* si je dovolil subverzijo, ki nesrečne pozabljene komike postavi na pravo mesto: Ko je imitiral Chaplina, Mary Pickford, Busterja Keatona ali Normo Shearer, so njegovi prijateljski morali ugibati, koga predstavlja. Skoz neznanski krohoto z zmerom izgovorili ime imitatorja, nikoli pravo. Če bi se sami imitatorji držali distančnega nasveta, do katerega se je dokopal celo petletni mulo, bi danes zagotovo ne imeli na kolutih s svojimi izdelki toliko prahu.

## CALE, JOHN

Kaj je s čudežnimi otroki, ki nimajo več komu kazati prezgodnjih čudežev? Zakaj se, z drugimi besedami, rokerji tako radi polotijo spremljave nemih filmov, tega podjetja, ki je zanj treba — epohalno rečeno — tudi precej zgodovinske odgovornosti? Kako se lahko skladatelj tako močno zaljubi v film, da ne čuti več temeljnega pravila, ki zapoveduje nenehno prilagajanje podobi, ne pa samo neskončen *egotrip*? O zaključnem razočaranju, ki je bilo v Pordenonu kar vesplošno, ne kaže zgubljati preveč besed, saj ga je med izhodnimi vrati še najbolje — pa čeprav v afektu — pokomentirala Lilijana Nedič iz Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja. Rekla je: »*Ta Cale... on še za navaden zvočni film ne bi spisal ustrezne glasbe!*« V tejle izjavi, ki spregovori o »navadnem zvočnem filmu«, čeni huda filmskoglasbena resnica: Za razloček od komponista, ki v zvočnem filmu zgolj koncentrira svoje znanje in upošteva režiserjevo željo, si mora namreč opremljevalec nemega kina zmerom vzeti čas za obraz, za dušo; melodija obličij

mora namreč nadomestiti intonacijo igranega glasu. To stori v glavnem na tri načine: Prvič se lahko ubada z vodilnim motivom, oriše vse like in jih popelje v svet prav tako glasbeno definiranih ozračij, okolij in čustvenih stanj; drugič se utegne odločiti za abstrakcijo — briga ga film, dela sicer proti podobi, a je v tem kontrapunktu ves čas dosleden; tretjič si morda izbere rabo posebnih učinkov, z njimi popremi akcijo, ki je ni slišati, vmes pa improvizira ali goji svojo naučeno skladbo, lahko tudi skoz *leit-motive*. John Cale je bil slišno neodločen. Za svojim sintetičnim instrumentarijem se je v eni uri preskusil v vseh treh »šolah«, a ni ostal zvest niti eni. Vedel je le zase, to pa je pri glasbi za nemi film pogreb. Resda je Cale pri osmih igral klavir na BBC, z 21 leti je prejel Bernsteinovo štipendijo in študiral v prestižnem Tanglewoodu pri še prestižnejšem Xenakisu, z La Monte Youngom je sodeloval v zgodovinskem *The Dream Syndicate*, septembra 1963 je še ves rosen prelomil z glasbeno tradicijo, ko je na levi za klavirjem pomagal Johnu Cageu v interpretaciji 18-urne Satiejeve *Vexations*; resda je dal *The Velvet Underground* tak pečat, da se je z njimi za vselej vpisal v zgodovino vplivnega rocka; resda je pri prvi plošči Iggyja Popa l. 1969 vsemu svetu pokazal, kako se producira; resda je vplivno sodeloval z Brianom Enom, Patti Smith, Nico in Loujem Reedom; resda je navsezadnje pisal *sound-tracke* za Jonathana Demmeja, Olivierja Assayasa, Phillipea Garrela in Manuela Huergo — toda o nemem filmu nima pojma. Uničil je projekcijo najperverznejše, do konca sadomazohistične, nihilistične, pa vseeno neskončno produktivne melodrame, ki jo je l. 1927 zmojstrila dvojica Tod Browning in Lon

Chaney — *The Unknown*. Študentje iz Benetk in Padove so imeli za Calea, ki si je — stari alternativec, kakršen je — pod pordenonsko platno drznil priti v spremstvu telesnega stražarja, pripravljene torte, da bi mu jih zmetali v obraz. V tisti obraz, ki ni zmogel spoštovati drugih obrazov, torej najmočnejšega, kar je premogel nemi film. Torte niso poletele. Seveda niso, zakaj v dvorani je mrgolelo politikov, ki so nekaj minut pred katastrofo oznanili, da *Dnevi nemega filma 1995* finančno niso ogroženi. John Cale ne bo nikoli zvedel, da ga je stoletnica filma rešila najhujše blamaže. Občinstvo v teatru Verdi ni bilo zadnjih pet let za zaključni spektakel še nikdar tako hladno.

## PIANISTI, IZ PODODRJA

Največji filmski arhivi so si v zadnjih desetletjih, kar poznamo modno, natančno in v mednarodno mrežo povezano restavratorsko delo, omislili posebno draž — zaposlujejo pianiste. Pač v znanem slogu: Hitijo proti stoletnici izuma filma (december 1995) in vsaj od tega praznika naprej bi si radi omislili nemi film, kakršen mora biti oziroma kakršen je svoj čas tudi bil: Tekoč s čimboljše kopije, projiciran s hitrostjo, kakršna ga je lovila v snemalni naravi, obiskan s kolikor se le da veliko množico zvedavega občinstva, ki se zdaj krohoče zdaj joče zdaj z grozo strmi v neverjetne podobe, in — kakopak — spremljan z glasbo. Če ta že ni izvirna, kakor jo zapoveduje partitura, ta konstitutivni del nemega filma, bo di vsaj na novo spisana za komorni orkester, jazzband, rokerje ali mešani zbor ali pa improvizirana izza klavirja. Po navodilih iz tematskih svežnjev za vsakršna čustvena stanja, po vsebinskih zapovedih velikih romantikov, morda pa tudi kot plod zasebnega študija, kot ga pozna vsak pianistični dril. Pordenonski pianisti so zgodba zase. Prva leta je vse projekcije vse dni od zore do mraka spremljal Tržačan Carlo Moser, potem so prihajali še drugi, s svojim slogom, s pristopom, ki je bil zdaj potlačen zdaj moteč pa spet pravljen, a zmerom ustrežno nagrajen. Letošnji mojstri so bili Neil Brand, Phil Carli, Antonio Coppola, Fernand Schirren in Donald

nemo? Sosin, v posebnem spominu pa je spričo nativnega, študioznega nastopa ostal Aljoscha Zimmermann iz Münchna. Bilo je zadnji večer, ko se je del projekcij namenil tudi 65-letnici in skorajšnji upokojitvi velikega zgodovinarja in arhivarja Enna Patalasa. Iz njegove zbirke je prišla na spored zgodnja tikpredlubitschevska smešnica, ki so jo posneli v berlinskem Vitascopu — **Kraljica tanga** (*Die Tango-Königin*, 1913). Spremljal jo je Zimmermann, in zdelo se je, ko da ima v svoji muzejski filmsko-glasbeni službi natančno organiziran čas ogledov, svoje priljubljene filme, pa tudi svoj občutek za nadrobnosti. **Kraljico** je namreč poznal do obisti, tako da si je privoščil pravo glasbeno šalo: Odlične plesalce je spremljal z vehementnim *argentincem* in ga še razgrnil v variacije, za nerode je našel neko krampavo inačico, v nekaj trenutkih pa je še nadgradil filmsko komiko, s tem da je tango spremljal igraje valček. John Cale, uči se!

#### INDIJA, KOROMANDIJA

Filmski detajl je vsemogočen. Zdi se da zmore poroditi splošno teorijo celo iz zunanjščine. Če je le ta vpeta v film tako silovito, kot zmore biti glasba. Skrivnost indijskega nemega filma, če že ne tudi zgodovinska skrivnost indijskega filmskega čudeža nasploh, se mi je razodela na neki skromni tiskovni konferenci, ki so jo sredi popoldneva, ko se je srenja podala na kosila in podobno, priredili Kakoli Sengupta, Kshama N. Vaidya, Rashmi V. Bhatt in Arvind Appadourai, nativni glasbeniki, ki so z glasom, sitarjem, tablo, drugimi tolkali in harmonijem spremljali prenekatero delo iz retrospektive indijskega nemega filma (1913—1934). Nekdo v napol prazni dvorani jih je pobaral, kako je z zapisom, kakšna je njihova glasba, kadar je zapisana: »Ali obstaja kakšna izvorna partitura za indijski nemi film?« Odgovor je bil na prvi pogled precej filozofski, a drugačen ni mogel biti: »Indijska glasba, kakršna koli že je, filmska ali nefilmska, sploh nikoli ne more biti zapisana.« Tudi indijski film nekako ni zapisan, njegova pojavnost ni zapis. Resda so si Britanci v Indiji tudi za filmsko in-

dustrijo omislili popoln kolonialni nadzor in so za produkcijsko vzgajo spisali 3.000 tipkanih strani birokratskega gradiva o tem, kako, zakaj, kje in s kom snemati, da ne bo težav s cenzurno komisijo, toda Indijci se niso dali. V veliko strokovno pomoč jim je bil Franz Osten, bavarski režiser, ki je žrtvoval svojo kariero in se je raje, ko da bi postal dodatni Lang ali Murnau, izpisal iz filmskih enciklopedij, utemeljil indijski film in postal ljubljene občinstva. Pospremimo ga z izjavo iz l. 1929, z besedami, ki dokazujejo vso njegovo predanost: »Maharadža je zelo napreden mož, toda najnaprednejši na svetu bo, ko mi bo posodil petdeset slonov za snemanje.« V Ostеноvem delu tiči tudi kleč nenavadnega zapisa, ki to ni: Saj drži, da je šolal kadre, prinašal v posebno naravno zahodno snemalno tehniko in delal profesionalno; saj so se Britanci trudili, da bi obvladali še indijski film, a se to ni zgodilo. Indijski film je že spočetka tak kot danes. V njem nastopajo tamkajšnji ljudje, posnet je na izvirnih lokacijah, miti so prvinski, karakterizacija pa osupljivo močna. Zgodba, ki bi bila v ameriškem studiu videti neskončno patetična in v kateri so negativci tako negativni, da režijo filmsko platno, pozitivci pa tako dobri, da pomagajo cediti med in mleko, je v indijskem okolju pač tista zgodba, ki je del življenja. To ni filmski zapis, pač pa vsakdanjost, v kateri se rušijo balkoni, ko so kinematografi prenabiti, ljudje se pretepajo in navijajo za heroja v belih čevljih, vstopnic v mestu pa zmanjka že en mesec pred premiero, ker je na vsak način treba videti prijatelje in prijateljce s filma.

#### USAI, PAOLO CHERCHI

Možati poznavalec nemega filma z deškimi obrazom. Sodirektor *Dnevov nemega filma*. Še največkrat ga lahko vidite, kako tam čez cesto, od hotela Moderno (po mojem izza knjig, računalnika ali pa z zamudo spričo mikavnega cinefilnega pogovora s kakim kolegom) hiti proti dvorani Verdi napovedat filmsko presenečenje, ali kako z mešanico otroškega entuziazma in profesorske resnobe vodi tiskovno konferenco. Kadar je pač v Pordenonu. Paolo namreč veliko potuje, saj



poučuje zgodovinske skrivnosti nemega filma na univerzah v Rochesteru (ZDA) in Liègeu (Belgija), vodi restavratorske podvige v Belgijskem filmskem arhivu in soureja časopisa *Griffithiana* in *Journal of Film Preservation*. Letos je pri *British Film Institute* izdal knjigo, ki utegne postati pravi brevir. Saj imamo špehave Toeplitzove, Sadoulove in podobne zgodovine, ki so bogate tudi kar zadeva nemo razdobje, saj beremo Kevina Brownlowa in njegove predane pasuse iz *The Parade's Gone By* ali *Behind the Mask of Innocence*, toda Paolova knjiga je nekaj posebnega. Neka dama v pariški Kinoteki je izjavila, da gre za »ljubezensko pismo v knjižni obliki«. Tom Gunning (Northwestern University) je zapisal, da je to prva knjiga o filmu, pri kateri se »uvod v

znanstveno disciplino tako preplete z navdušenjem, da lahko govorimo že o obsesiji«: *Burning Passions — An Introduction to the Study of Silent Cinema*, mar vam ni vse jasno že iz naslova? Paolo je dejansko spisal nekaj prelomnega: Več ko desetletje je že minilo, odkar sta filmska arhivistika in restavriranje postala pravi modni znanosti, in s Paolovo knjigo sta zdaj dobili priročnik, poličnik, pravilnik, biblijo. V njej je koncizno opisano vse, kar morate vedeti od prvega trenutka, ko dobite v roke pelikulo iz gorljive snovi, do tedaj, ko pod platnom sedi orkester, vi pa ste v kabini z operaterjem in usklajujete projekcijsko hitrost. Ali bi tole sekvenco za tale glasbeni tempo vrteli s 16 ali z 18 sličicami na sekundo? Povrhu imate dodane tudi vse naslove pomembnih filmskih

*Greta Garbo in Ricardo Cortez v filmu The Torrent*  
režija Monta Bell, 1926.



arhivov, muzejev in kinotek po svetu, precej nasvetov, kam se obrniti za kak material, nekaj je kemije, nekaj optike, nekaj zgodovine, pa veliko-veliko etike in ljubezni. Kevin Brownlow je Paolu spisal spremno besedo, ki je ne prebereš do konca brez potočene solze, sicer verjetno nisi nikoli znal gledati filmov. Začne se s stavkoma: »Ubogi nemi film! Mar se sploh s kako umetnostjo ravna tako podlo?« In konča s tema dvema: »Kolikokrat sem si želel, da bi kdo spisal knjigo o težavah z raziskovanjem nemega filma in o arhivskem poslovanju. Paolo Cherchi Usai je spisal takšno knjigo.« Drobnost, nepretenčno, bogato.

**NAGRADA, MITRYJEVA**

Najvišje priznanje za filmsko zgodovino, arhivsko ali restavratorsko delo. V Pordenonu jo podeljujejo od l. 1986, seznam dose-danjih dobitnikov pa je takle: 1986 — Kevin Brownlow in David Gill; 1987 — Harold Brown in William K. Everson; 1988 — Raymond Borde in George C. Pratt; 1989 — Eileen Bowser in Maria Adriana Prolo; 1990 — Enno Patalas in Jerzy Toeplitz; 1991 — Richard Koszarski in Nizozemski filmski muzej; 1992 — Aldo Bernardini in Vittorio Martinelli; 1993 — Jonathan Dennis in David Shepard. Letošnja podelitev je bila polna simbolov, zakaj odločitev je šla topot dejansko, ne le osebno na dvoje, v Wa-

shington in Moskvo. Prvi dobitnik je David Francis, direktor Oddelka za posneti zvok in difuzijo v Filmskem traktu Kongresne knjižnice. S skušnjami iz Državnega filmskega arhiva v Londonu, kjer je skrbel za 450.000 enot posnetega gradiva, zdaj vodi skupino 140 ljudi, ki jim za restavratorsko delo država pokloni 7.000.000 dolarjev na leto. Francis je soustanovitelj ene izmed najboljših institucij, ki se ukvarja z nemimi filmi in njihovim stanjem, to je *Paul Getty Jr. Conservation Center*, ima visok položaj v FIAF in je pobudnik za Mednarodno federacijo televizijskih arhivov. Njegov moskovski kolega Naum Ihljevič Kleiman je o ruskem nemem filmu pisal, o njem je predaval na fakultetah doma in na tujem, zanj je skrbel in ga obnavljal, in velja za enega od največjih poznavalcev življenja in dela Sergeja Mihailoviča Ejzenštejna. V zgodnjih 60. letih je bil svetovalec za nemi film pri Gosfilmfondu in sam restavriral **Oktober** in **Generalno linijo**. Sredi sedemdesetih je svetu prvič predstavil kompletno verzijo **Križarke Potemkin**. O Ejzenštejnu je spisal na stotine člankov in pripravil več deset TV oddaj, je vitez francoskega *Ordre des Arts et des Lettres*, lani pa je skupaj z Erico in Ulrichom Gregorjem dobil tudi felixa.

**NEMI FILM, PERSPEKTIVE**

Tole so bili že trinajsti Dnevi ne-

mega filma. Na prvih je v dvorani sedelo dvajset mandelcev, ki je bilo zanje videti, da se nekaj grejo. In nič več. Zna biti, da jih je družil samo entuziazem. In nič drugega. Če pa bi danes skušali naštetih poklice vseh tistih stotnih, ki se zbirajo v Teatro Verdi, bi se že kmalu odmaknili od čistega zgodovinskega, časnika, arhivov, kolekcij, konservatorstva, morda celo od same cenefilije. Preučevanje nemega filma postaja priložnost za igralce, igralke, arhitekto, modistke, muzikologe, lingviste, sociologe kulture, filozofe, amaterske nostalgike in še za marsikoga. Morda celo za režiserje. Letos sem v avditoriju precej časa opazoval nekega pritlikavca, ki si je zvedavo ogledoval množico kratkih in celovečernih filmov, in njegova oseba, bolj povedano — njena opazna pojava — mi je razgrnila neslutene možnosti, ki jih prinaša raziskava nemih filmov. Kaj pa če ta človeček, ta nesrečna pokveka piše študijo o pritlikavcih v filmu med letoma 1895 in 1927? In glej — hip zatem ko sem ga zaval, so se pritlikave figure dejansko začele množiti; vsak tretji film jih je bil poln, samo še kač in ženskih pokrivalc je bilo več. Mahoma so postali pritlikavci usodni za vse velike zgodbe. Največji *hommage* pa jim je v nikakršno telesce vsadil režiser Tod Browning, in to v tisti mojstrovini **The Unknown** (1927), ki nam jo je glasbenik John Cale skoroda zničil: Največji prijatelj

glavnega junaka, cirkuškega artista, ki se nenehoma spreneveda, da je brez rok, je pritlikav. Junak (Lon Chaney) je na smrt zaljubljen v socirkusantko (Joan Crawford). Zelo mu imponira, ker ona sovraži moške lovke, sovraži tiste neznosne roke, ki ven in ven le grabijo in nekaj hočejo. Sprenevedavcu je kakopak všeč, da dekletu njegovemu tekmeču v ljubezni ne dopušča dotikanj. Kako bi mu tudi ne bilo, ko pa se je sam ne le ne more, pač pa niti ne sme dotakniti, zakaj edini človek na svetu, ki ve za njegove prikritosti, vsak dan skrbno k telesu privite roke, je pritlikavec, njegov oproda in zaupnik. Ta mu izreče tudi ključni stavek filma, stavek, po katerem lahko pride le še do tragičnega obrata in še tragičnejšega konca. Pritlikavec ga namreč opozori, naj dekletu za božjo voljo nikdar ne razkrije skrivnosti o svojih rokah, naj ji ne pokaže (čistih) rok. Tega junak dejansko tudi ne stori, zato pa se odpelje v drugo skrajnost. Tako močno je zaljubljen, da si da roke odrezati. Tačas se dekletu že spentlja z njegovim tekmečem, roke je prav nič ne motijo več, sploh pa je tik pred poroko... Neverjetno, kako postaneš skoz detajl, kot je na primer pritlikavčev, pozoren na kopicico posebnosti, ki se skrivajo v nemem filmu. Ko je bila pred štirimi leti v Pordenonu retrospektiva ruskega predrevolucijskega filma, je bila večina filmov tako dolgočasno enakih, da jih je bilo treba gledati kot — na primer — trendovske žurnale. Ure in ure sem oprezal zgolj in samo za scenografskimi nadrobnostmi in notranjo opremo. In prav zanimivo je, kako si skoz tovrstno fiksacijo ohraniš tudi filmski spomin, nekakšno slepo celoto. Še sam postaneš del kadra. In ne le to: Sčasoma se ti krog zenice naredi celo poseben kolobar, spričo katerega ni več prikrivanj. V vsaki trgovini v mestu, na cesti te prepoznajo in vejo, da si od *Cinema muto*. Temnopolti ameriški vojak, ki je v bližnjem Avianu angažiran med piloti, da gre zoper sovražnika nad Bosno, se v Pordenonu laže skriva kot ti. On ima svoj film, ti pa svojo ljubezen.

**MIHA ZADNIKAR**

# ALELUJA!

Ken Winokur, Caleb Sampson  
in Terry Donahue — Alloy Orchestra v akciji med  
spremljavo Langovega filma *Metropolis*.



1923) in povzročil pravi hribovski vihar. Že nekaj dni zatem so jih zavohali v Pordenone in letos so že na svoji veliki turneji. S seboj vozijo kolote z Langom (*Metropolis*), Mélièsom (*Potovanje na Mesec*), neko zgodnjo dinozaversko grozljivko in z znamenitim Fejosem (*Osamljeni*), na njihovem promocijskem materialu pa ponosno piše: Turneja gre po Kaliforniji, Colorado, Italiji in Sloveniji. Ko so za svoj četrti dan v Evropi z nami popraznovali med otvoritvijo ljubljanske Kinoteke, so zveneli kot otroci. Ritem, strast, ritem, delo, ljubezen do filma, pokazikajznaš, *in the beginning, long time ago*. Šli so čez vse meje. Pa kaj potem, če je bilo za hip videti, kot da je film zgolj bliskovica k njihovi glasbi; meni se je zdelo, da se je sred industrije spet našel nekdo, ki je z vso iskrenostjo pokazal, kako pomemben del filma je glasba. Kdo drug bi spet porekel, da je ta zlitina le atribut polikratičnih devetdesetih. Ne vem. Toda takšen, prav takšen kot zasičeni ljubljanski nastop, je v celoti tudi njihov prvi *cedeskop*: Laibach in Kraftwerk sta naposled prislunhnila Globokarju. Izdali so namreč lasersko ploščo, na kateri sta tudi avtorski glasbi za nema filma, mimo katerih očitno ne more nihče izmed tovrstnih skladateljev — Langova *Metropolis* in Sjöströmov *Veter*. (Furjasta) vsebina kot zapoved zasedbe; vsebina kot ritem; vsebina kot partitura.

Alloy Orchestra deluje nekaj več

ko dve leti. Dva člana sta rokerja, vodja pa se preživlja s pisanjem televizijske glasbe. K skladanju novih kompozicij za nemi film sta jih prignala neka čista ljubezen in entuziazem, zato je ni čudo, da so že v kratkem postali ljubljenci takšnega občinstva, kakor ga poznamo na ameriških univerzah in po klubih. Orkestrski naziv, ki se je vanj oblekla zgolj trojica, je morda za kakega ozkega glasbenika protisloven, za cinefila pa prav nič: Ta trio namreč dejansko povzema veliko večjo zasedbo od samega sebe in kot tak ponuja filmu tisto, kar šele konstituira njegovo podobo, torej - kompletan zvok. Dva tolkalca, ki sta nenehno na meji med rabo ustaljenih glasbil in impro-

vizirano godljo priročnih naprav kakor sirene, doma narejeni zvonovi, nerodni gongi — eden od njih pa obvlada tudi harmoniko — se družita s mojstrom sintetizacijskih naprav. In za sintetizator vemo, da je v zvoku naredil podobno revolucijo kot filmska kamera v primeri s fotografijo. Alloyeva instrumentacija je sila prožna, kar daje nemi klasiki dovolj novodobnih olajševalnih prevar, diha, obenem pa glasbenikom omogoča elegantno hojo po tistem grebenu, po katerem se prej ali slej sprehodi sleherni spodbujevalec starih slik — tam, kjer se deli nemogoče razmerje med inovacijo in spoštovanjem nekdanjih čustvenih stanj. Kar zadeva živo glasbeno spreml-

javo nemih filmov, Ljubljana pač ni od včeraj. Še več, poleg specialističnega Pordenona in morda še Pariza ne poznam nobenega mesta na svetu, ki bi iz ceha pobralo vse najboljšje: Če topot ne omenim truda domačih kinotečnih pianistov, je tu že nekajkrat nastopila Gillian Anderson, katere življenjsko delo v Kongresni knjižnici so rekonstrukcija, revitalizacija in navsezadnje še izvedba izvornih partitur za filme Davida W. Griffitha; tu je bodisi v smenalnicah bodisi na koncertnem odru ali pod platnom stalen gost Carl Davis, skladatelj in dirigent, ki se zmore v svoji pisavi učinkovito prilagoditi filmskglasbenemu slogu spred davnih desetletij; dobro poznamo tudi trio Adriana John-



nemo? stona, zasedbo, ki se lahko pohvali z nevsakdanjim *mottom* — »delujmo z glasbo proti filmu in prenesimo tekmovalniško formo koncerta na novo raven«. Alloy Orchestra je — kot lepo pove že njegovo ime — *zlitina, zmes*; zasedba je v primeri z naštetimi dragocena prav zato, ker je med igranjem tako iskrena, da niti za hip ne zapusti ne sebe ne filmske zgodovine.

Sveža ekipa ljubljanske Kinoteke si je za svoj uradni začetek subtilno izbrala pravi film — **Osamljeni** (režija Paul Fejos, 1928), torej film, ki gre po slogu tako močno na dvoje, da je v njegovi reži najti veliko zanko, pa tudi prazen prostor za svežo glasbo. Ta fascinantno preprosti izdelek nahaja za okolje porojene, skaljene, pa spet objuene ljubezni nekakšne obče atribute iz psihopatologije tegale stoletja in bi lahko obveljal za glasnika trajajočih in globalnih čustvenih okoliščin. Njegova vsebina se tako ujema s tezo o umetnosti urbanega življenja, v katero se ves čas vmešava tudi urbana umetnost filma, da ji z veseljem dodamo še urbano pripoved o Alloy Orchestra: V svojem rojstnem Cambridgeu ta zasedba namreč zvočno opremlja praznovanje Novega leta, kar pomeni, da se v živo pomeša med množico, kakršno pozna(mo) iz **Osamljenih**; v tisto vrvenje, kjer nihče več ne nadzira niti sebe, če pa se na ključno zaljubi, njegovo srce postane tolkalo, ki ima to sposobnost, da lahko priključuje celo nevihto. Alloy Orchestra s svojimi tolkali in sintetičnim glasom združuje individua in kolektiv. Vsak je sam, del skupine in oboje hkrati.

**Osamljeni** ni niti evropski niti ameriški film, ni ne realističen ne ekspresionističen, ni niti barven niti črno-bel, ni niti buren niti intimističen, v bistvu tudi ni ne nem ne zvočen, saj ima v nekaj odstotkih nasnet zvok, narejena pa je bila tudi 100% govorjena različica. In če tem navidez nemogočim dualizmom, ki pa delujejo še kako produktivno, dodam še zvočni del spektakla, ugotovim, da je bila igra ameriških glasbenikov, ki je šla prav tako na dvoje, »formalno in vsebinsko« ustrežna: Kjer je situacija zahtevala zgodovinsko dari-

MHA ZADNIKAR

tev (ko se je na primer nad plešičem v sliki pojavil vtisnjen notni zapis konkretne skladbe; ali pa v filmu, kjer je iz podobe razvidno, katera plošča gre na gramofon) so se glasbeniki poklonili slikovni zapovedi, v dramaturški gradaciji pa so ušli vsem pravilom pisanja glasbe za nemi film, a kljub temu nanaizali svoje domislice predvsem v burnih, suspenznih momentih, tako da spričo filmske moči ni bilo čutiti glasbeniškega ega. Alloy Orchestra so tako rekoč soustvarili natančen in neizprosni ritem. Edina pripomba k temu prelomnemu dogodku za ljubljansko filmsko oko in uho je akustična: Neustavljivi in pretirano ozvočeni *voluminoso* je kdaj pa kdaj zničil krhko konstanto, ki se ji reče nemo filmsko obličje. A tudi to z razlogom, ki je prav paradoksen: Podoba lahko kriči na mile viže, pa se nihče nikdar ne bo pritožil spričo njene posebne svetlobe, glasba pa ima to slabost, da dokazi za njeno moč še ne pomenijo dokazov o učinku. Pa vendarle: Ko že tako radi pravimo, da je kinoteka ena izmed nujnic, ki sestavljajo življenje v glavnem mestu, bo odgovornost zanjo zelo velika: Glasbeno-akustični del bo v njej ravno tako pomemben kot filmski, arhivski, programski, zbiralski, založniški, družabni, predavateljski ali kateri koli drug. Sploh zdaj, ko je nad cinefilno Ljubljano legla stresna informacija, imenovana Ernst Lubitsch.

# OSAMLJENI

## SOLITUDE

režija Paul Fejos, ZDA, 1928

**K**o smo pred pol leta pod vodstvom Carla Davisa lahko spremljali orkestrsko spremljavo Griffithovega **Zlomljenega cveta** (*Broken Blossom*, 1918), se vsej brljanci glasbene interpretacije navkljub nisem mogel znebiti občutka, da je šlo kljub vsemu za »konvencionalno« glasbeno spremljavo. Dva razloga sta, zakaj uporabljam termin »konvencionalno«. Prvi je forma orkestra, katerega člani so s hrbotom obrnjeni proti filmskemu platnu in zato odvisni od enega samega človeka, Carla Davisa. Vsakršno naključje, kaj šele improvizacija, sta povsem izključena. Drugi razlog je seveda Griffith sam, ki mu ne moremo zameriti, da se leta 1918 ni zavedal vloge zvoka v filmu, saj je svoje mesto našel še slabih deset let kasneje. Carlu Davisu potemtakem ni preostalo drugega, kot da napiše partituro, ki naj služi predvsem razpoloženskem učinku, z redkimi posegi v samo dogajanje na filmu (udarec po čineli ob strelu ipd.). Gostovanje Alloy Orchestra iz Massachusettsa in njihova glasbena spremljava filma **Osamljeni** (*Solitude/Lonesome*, režija Paul Fejos, 1928) se mi zdi neverjetno pomembna za razumevanje (nemega) filma. Če sem doslej to misel premleval le sam pri sebi, tedaj lahko zdaj zatrdim: vloga zvoka (slišnega, če hočete) je bila že v času nemega filma še kako pomembna. Vsaj od

začetka dvajsetih let naprej, ko se je film pomikal proti resničnemu, »otipljivemu« zvoku, je v nekaterih filmih že mogoče zaznati režiserjevo vizijo, razmišljanje o tem, kako bi zvok (ki postane slišen šele ob glasbeni spremljavi) v določenih prizorih lahko pomembno podkrepil in celo nadgradil vizualno dogajanje, akcijo. Ob tem se nemara najraje spominjam Stroheimovega **Pohlepa** (*Greed*, 1925), ko je režiser v enem samem prizoru s povsem preprosto uporabo dveh glasbenih slogov anticipiral tragično nadaljevanje filma: Gibson Gowland in ZaSu Pitts se poročita in na poročnem rajanju se veseljaška glasba vzporedno s počasnim švenkom kamere (ki se od svatov pomika proti oknu) preljuje v pogrebno žalostinko. Z okenske police sedaj spremljamo pogrebne na ulici, ki stopajo za mrtvaškim vozom. Sedaj pomislite, kako neučinkovit, celo nepomemben bi bil tak prizor brez opisane glasbene spremljave — upam si trditi: zvoka! —, kajti glasba v tem primeru ne učinkuje kot mašilo, spremljava, temveč kot ustrezen nadomestek zvoka, vpitja, rajanja, razbijanja kozarcev, joka in smrkanja.

Zvok/slišno v nemem filmu? Gre za preprosto dejstvo. Vzemimo občinstvo sredi dvajsetih let in sodobno občinstvo. Kdo se bo smejal, ko bo v burleski z navadno, suhoparno spremljavo Charlie Chaplin brcnil policaja v rit? Ko bo tortila letela čez celo platno in nazadnje

pristala na debeluhovem obrazu? Ko si bo Buster Keaton z značilno kretljivo na glavo poveznil svoj pomendrani slammik? Občinstvo je neizpodbitno zahtevalo in še vedno zahteva tisti zvočni dodatek, tisti »bong«, udarec po bas bobnu, ko se Charlotov čevljev zagodži v policajevi riti. Občinstvo zahteva tisti »šving« med letom torte in na koncu udarec po čineli, ko ta pristane na debeluhovem obrazu. In da bi se tiho namuznili, zahteva občinstvo tudi komaj slišni »flip«, ko si Buster flikne slammik na glavo. Gre za nemara najbolj primitivne, vendar še kako učinkovite primere, ki so od začetnih eksperimentov vodili k tehnični usposobitvi in zvočnemu filmu v drugi polovici dvajsetih let.

Paul Fejos je imel to srečo, da je **Osamljena** posnel na prelomu iz nemega v zvočno obdobje v Hollywoodu — v pravem času in na pravem mestu! Čeprav ta nemi film vsebuje tri zvočne »otoke«, tri drobce, kjer junaki tudi v resnici spregovorijo, ostaja pravo jedro filma v njegovem nemem delu, ki, uganili ste, »govori«, povzroča »hrup«, skratka, prisili gledalca, da zgodbo percipira tudi po zvočni plati, ne samo z glasbeno spremljavo. Vsak še tako dober orkester je popolnoma nemočen in neuporaben, če režiser s sliko ne zariše zvočnega efekta, ki bo sinhrono sledil dogajanju na platnu. In zgodilo se je nemogoče: **Osamljeni** so nemi film, ki prav vse, z narativno strukturo vred, podreja

zvoku, slišnemu. Torej: moški (Glenn Tyron) in ženska (Barbara Kent) se srečata, se ločita in na koncu ponovno srečata. Vse tri faze, obe srečanja in ločitev so ekscesno povezane s slišnim. Kako se junaka sploh srečata? Po napornem delovnem tednu pozornost obeh pritegne zvok: rožljanje in cingljanje cestne povorke, ki vabi na veselico. V tem prizoru je povsem očitno, da se jima utrujena obraza ne razpotegneta v nasmešek zaradi npr. slikovitih kostumov članov povorke, temveč zaradi razigranosti godbe na pihala, glasnosti, hrupa — zvoka. Sicer pa si le v nemem filmu junaka — telefonistka in delavec za strojem — lahko privoščita, da po napornem tednu ne potrebujeta miru in zavrneta zelo »tihi«, »ne-bučni« ponudbi (ona čolnarjenje, on randi s sodelavko), temveč po že tako »glasni« službi (govor v slušalkah in ropotanje strojev) potrebujeta še glasnejšo zabavo, ki ju bo združila. Glas vsekakor dominira nad podobo, tudi pri samem spoznavanju. Na toboganu smrti skuša junakinjo sprva očarati lokalni yuppie, ki pa se pri osvajanju napačno zanese na svojo podobo namesto za glas. Sluzastega, prepotentnega postavljaja Barbara Kent brez obotavljanja zavrne, zato pa jo očara Glenn Tyron, ki kot sredstvo uporabi glas. V tem trenutku režiserju Fejosu sijajno pomaga zgodovinsko naključje, da je film snemal prav na prelomu iz »tišine« v zvok. Kmalu po njenem prvem stiku namreč sledi prvi zares

zvočni del filma, ko junaka (pravzaprav samo on) spregovorita. Kaj počne Glenn Tyron v tem zvočnem izseku? Laže! Čeprav pravi, da je uspešni poslovnež z Wall Streeta, ga Barbara Kent ne odslovi, ker jo je očaral z glasom in ne s podobo, kot kandidat na toboganu smrti. Kaj je torej morala Barbare Kent? Bolje govoreči lažnivec kot iskreni mutec!

Nič manj fascinantna ni prisilna ločitev naših junakov. V vsepovsem ravanju, vpitju in hrupu ju množica loči in najlepši prizor filma je nemara trenutek, ko sta praktično ponovno združena. Ko se vsak s svoje strani naslanjata na nekakšen pravokotni steber in gledata naokrog, da bi vendarle uzrla drug drugega, stojita skoraj drug ob drugem. Toda vsej bližini navkljub se ne srečata. Kot bi režiser hotel povedati, da pogled za ponovno srečanje zaradi vizualne prepreke ne bo zadostoval. Potrebna je zvočna intervencija, kar bosta potrdila zaključek filma in nadaljevanje prizora, ko se junaka izmenično sprehajata mimo uradnika, ki z vpitjem in kričanjem rok usmerja podivjano množico. Namesto, da bi mu naročila, naj ob morebitnem srečanju (z glasom) zadrži iskanega, mu pred oči vseskozi molita vsak svoj obesek s podobo ljubljene/ga, uradnik pa ju z iztegnjeno roko slepo usmerja proti fiktivnemu cilju. Če gledamo film z distance, lahko zatrdimo naslednje: bolj ko se nemo obdobje nagiba v zvočno, bolj se junaka zavedata pomena

zvoka/slišnega. Po tem, ko so ga privedli ga zaradi razgrajanja — torej hrupa —, Glenn Tyron znova prav z glasom, v še enem »govorečem« delu filma, prepriča šefa policijske postaje, da ga spusti na prostost. Ko končno prispe v svoje stanovanje in z gramofona zadoni plošča z glasbo iz luna-parka, mu prav hrupen protest iz sosednjega stanovanja prekine nostalgčno spominjanje. Besno prične razbijati po steni — in izkaže se, da sta junaka ves čas živela drug ob drugem, v sosednjih apartmajih. Kdo ve, koliko časa že — 5, 10, 15 let? Vseeno, kaj izberemo. Njuna nezavedna sosedstva preteklost v vsakem primeru sega preveč globoko v nemi film, da bi se zavedala, da za komunikacijo ni dovolj pogled, temveč tudi glas. Kdo ve, morda sta bila sosedja že leta 1918, ko je Griffith snemal **Zlomljeni cvet**?

SIMON POPEK

**V** mnogočem je teoretični in filmski opus Laure Mulvey mogoče opisati kot delo Sfinge: v zgodnjih 70-ih je njena teorija zastavila povsem preprosto vprašanje konstitucije pogleda, ki je zahtevalo razrešitev fantazmatskih razmerij med spoloma na ekranu in v dvorani. Vprašanje je postalo nenaden hit; odgovor zaznamuje zgodovino filmskih študij do danes. Arhiv esejev, zbranih v knjigi *Visual and Other Pleasures* (1990), dokumentira ta obrat v razmišljanju o filmu.

*V času, ko ste objavili svoj prvi članek s področja filmske teorije, so v Veliki Britaniji že obstajale vsaj tri revije, ki so konstituirale teoretični okvir filmske kulture, posebno Movie, Sight and Sound in Screen. Kakšne teoretske možnosti so se vam ponujale v odnosu do teh publikacij?*

Mislím, da je zelo pomembno razlikovati med temi tremi publikacijami, kajti vsaka od njih je zastopala različne ideje o filmu. *Sight and Sound* je stal za tradicionalno filmsko kritiko, ki se je prvenstveno ukvarjala z umetniškim filmom, posebno še evropskim umetniškim filmom ter novim valom realizma v britanski kinematografiji. *Movie* je predstavljal vpliv *Cahiers du Cinema*; zasnovan je bil kot avtorski časopis. Že samo s tem, da se je imenoval *Movie*, je nakazoval svoj interes za holly-



# LAURA MULVEY: OČARLJIVOST POGLEDA

woodsko kinematografijo, B-produkcijo, ... skratka filme, ki so jih kritično prevrednotili Cahiersovi kritiki. *Screen* pa je naredil prestop od izobraževalne publikacije, kot si jo je zamislil British Film Institute, k časopisu, ki bi se pomaknil onkraj avtorstva ter našel ustrezni teoretski diskurz Cahiersovemu kritičnemu premisleku Hollywooda. V 60-ih je teorija tako postala glavni interes *Screena*.

V poznih 60-ih in zgodnjih 70-ih se je hkrati vzpostavila močna vez med *Screenom* in Edinburškim filmskim festivalom. Edinburški filmski festival je prav gotovo predmet zase in na tem mestu naj le omenim, da je skupaj s *Screenom* pripravil niz dogodkov, takoiimenovanih *Screen Events*. Zgodnje izdaje *Screena* nosijo močan pečat teh dogodkov; tako so na primer izšle številke, posvečene Brechtu (*Brecht Event*), Douglasu Sirku (*The Douglas Sirk Retrospective*), retrospektivi Raula Walsha, Tashlina; kristevski restrospektivi zgodovine, spomina, filma itn. Obstajal je torej nek zavesten program, ki je bil zasnovan z namenom, da prevzame avtorski projekt ter ga predela v teoretsko nič manj pomembne okvire strukturalizma in psihoanalize.

*Teoretski vpliv francoskih avtorjev je po drugi strani v britansko družbeno sceno vstopil ravno v trenutku, ko se je ta spopadla z zaostrenim moralističnim prestreljevanjem množične kulture. Godardovska ideja filmskega ustvarjanja kot političnega akta kakor tudi samo »odkritje« Hollywooda sta v tem pogledu postala izrazito politično vprašanje.*

Ko se je v Britaniji prvič začelo resno misliti Hollywood, je bilo to, kot sem pravkar omenila, pod neposrednim vplivom *Cahiers du Cinema*. Napovedovalo je novo

politiko kulture, ki je zavračala tradicionalno, nacionalno, angleško kulturo in politiko. Vzeti Hollywood zares je bila na nek način gesta, obrnjena proti tradicionalnim institucionaliziranim vrednotam visoke kulture, ki so bile na široko posejane med levico in desnico. Tako se je pomembni angleški literarni teoretik levice F.R. Leavis, na primer, močno zavzemal za ohranitev, kot je sam imenoval, velike tradicije angleške književnosti ter se upiral vnosu množične kulture, posebno še ameriške množične kulture. Vzeti Hollywood zares je bila za angleške intelektualce napoved menjave pozicije tako za levico kot za elitizem desnice. Na nek način je šlo za držo, ki je bila uperjena proti nečemu, kar smo zaznavali kot britanski šovinizem in tradicionalizem, nostalgijo in zadovoljno izolacionalistično vero v angleškost, za katero se je zdelo, da v obdobju krize po razpadu britanskega imperija še vedno ni bila sposobna soočiti se z novim položajem Britanije v svetu. Nas je bolj zanimalo razumevanje mesta, ki ga je naša kultura imela v odnosu do Evrope in industrializirane, moderne množične kulture Združenih držav. Kar se mi je zdelo posebno zanimivo za to zgodnje obdobje teoretizacije hollywoodskega filma, ki je v Britaniji nastopilo od srede do konca 60-ih je, da je francosko teorijo naneslo na ameriško množično kulturo in torej zunaj nacionalne kulture iskalo intelektualna sredstva, s katerimi bi bilo mogoče nanovo premisliti naše mesto v svetovni kulturi.

*Estetske in teoretične razsežnosti hollywoodskega filma so bile do neke mere ujete v mrežo samega mesta proizvodnje, ki je pripadalo kapitalističnemu družbenoekonomskemu redu. V predgovoru h knjigi pravite, da je vaša ljubezen do hollywoodskega filma v nekem trenutku postala*

*pravo politično breme. Kako ste si razložili to dvojno razmerje s Hollywoodom?*

Mislím, da je treba na ta trenutek gledati kot na reprezentacijo zanikanja tradicionalnih vrednot buržoazne britanske inteligence. Obracanje k Hollywoodu je bil neke vrste upor. Na nek način je bil to edini politični element tega razmerja. Lahko se zdi dokaj nenavadno, da britanski intelektualci, ki so bili v glavnem marksisti, principov marksizma niso vnesli v njihovo ljubezen do ameriške množične kulture. Šlo je za neke vrste razcep. Poglejte samo Godardov prehod od njegovega sodelovanja s *Cahiers du Cinema* v 50-ih, ko pravzaprav ni kazal posebnega interesa za politiko, do njegovega politično obarvanega obdobja pred 1968. Godard je od filmov, ki so bili hommage Hollywoodu, prestopil k filmom, ki so bile izjave bratstva, solidarnosti, osvoboditve tretjega sveta, kjer je hollywoodski film, skupaj s Che Guevarom, želel soočiti z enim, dvema, tremi, ... mnogimi Vietnami, kot je to, na primer, pojasnil v *La Chinoise*. Šlo je za prestop, ki je napovedoval premik v zavesti filmskih režiserjev, pa tudi svetovne politike. Mislím, da se je s koncem 60-ih v Evropi končalo obdobje sleponedolžne zaljubljenosti v Hollywood.

*Vi sami na prag med zapeljevanjem z ekrana in politično-ideološkim kontekstom hollywoodskega filmskega teksta postavite psihoanalizo kot politično sredstvo, ki razgali filmsko fascinacijo in fascinacijo s filmom. Na kakšen način?*

Moja kriza v odnosu do Hollywooda je nastopila pod vplivom ženskega gibanja in ne toliko marksizma. Pred tem sem hodila v kino brez misli, da bom kdajkoli pisala o filmu. Z nastopom ženskega gibanja sem se nenadoma morala sočiti z vprašanji repre-

zentacije in podobami, asimiliranimi v politiko — politiko reprezentacije, politiko podobe. Ko začneš uporabljati koncept telesa (ki je bil izredno pomemben za zgodnji feminizem) in opazovati telo kot mesto zatiranja in izkoriščanja, tedaj podoba ženskega telesa postanejo prav tako pomembno mesto političnega organiziranja. Kar nas je pripeljalo do tega, da smo erotizirano žensko telo začeli gledati kot nekaj, kar ima manj opraviti z žensko in mnogo več z moško psiho. Začelo nas je zanimati, kako je mogoče te podobe analizirati kot simptome patriarhalne družbe, ki je proizvedla žensko kot označevalca družbenih fantazij ali, celo bolj, družbenih strahov. Podobe žensk na platnu so nenadoma govorile manj ali nič o ženskah, temveč o psihi patriarhata. Torej smo obrnili naš pogled, analitični pogled, na to psiho in ugotovili, da psihoanalitična teorija zagotavlja sredstva, ki bodo to patriarhalno nezavedno oziroma družbeno fantazijo naredila vidno.

*V vašem eseju Visual Pleasure and the Narrative Cinema razbijete varno distancirano pozicijo gledalca; filmsko polje za vas odpira vprašanje poti, po katerih nezavedno strukturira pogled in vnaša ugodje. Vaši kritiki vam očitajo, da pri tem spregledate heterogenost gledalstva. Kako jim odgovarjate?*

Moj esej je bil in ostaja kontroverzen. Kontroverzen v smislu trditve, da konvencije jezika, konstrukcija spola in pripovedi strukturirajo subjektov pogled. Članku se je očitano predvsem zanikanje avtonomije družbenega subjekta ter vztrajanje na vladavini teksta in tekstualnosti. Meni pa se je zdelo, da so družbeni subjekti — ne glede na vrsto osebnega eroticizma, ki ga prinesejo s seboj v kino, ne glede na njihove fan-

tazije, ki nasprotujejo njihovi družbeno določeni spolni poziciji, bodisi homoseksualni ali heteroseksualni — še vedno zapleteni v način gledanja, ki ga konstituira film. In če ravno film sam ni zavestna refleksija tega dejstva, tedaj bo proizvedel način gledanja, ki vpisuje gledalčev pogled na ekran. Pri tem so me posebej zanimali žanri hollywoodskega filma, za katere se je zdelo, da skorajda aksiomatično krožijo okoli spolne konstrukcije pogleda, kar pa seveda ni nujno veljalo za vse žanre. V melodrami, na primer, se pogled znajde v krizi; v komediji lahko pride do dokaj čudnih preukov okoli pogleda. Toda v obeh primerih vidite, kako ti filmi delujejo na naša pričakovanja; tako v melodrami kot v komediji lahko opazujete igro s konvencijami pogleda, kot ga strukturira množična hollywoodska kinematografija.

*Za vas podoba ženske nastopa kot neke vrste potujoči označevalec, ki je osvobojen svojega referenta — dejanske ženske — in namesto tega pripet na moško nezavedno. Od skupnega članka uredništva Cahiers du Cinema o Sternbergovem filmu Morrocco iz leta 1970 dalje, ki danes velja za klasično študijo reprezentacije ženske v Hollywoodu, je ta psevdocentralnost ženske opisana kot vez, ki preprečuje razpad filmskega diskurza. Kako povezujete žensko kot objekt z organizacijo filmskega imaginarija?*

Mnogi filmski teoretiki, ki uporabljajo psihoanalizo, trdijo, da podoba ženske na ekranu funkcionira ne le kot gledalčev pogled vizualnega ugodja, temveč gledalčev pogled zadržuje v očarani odloženi animaciji; deluje kot sredstvo preloga dvoma. Podoba dovoljuje filmski mašini, da deluje nemoteno, ne da bi razkrila svojo mehaniko. Tako obstaja neka dvojna podoba ženske, najprej kot svetlikajoča in glamurozna filmska zvezda in nato kot sama podvojitve te fascinacije, ki jo izpelje film. Obe potrđita druga drugo. Razkritje filmskega mehanizma je za množični film tabu. Za mene pa je to pot, po kateri se vprašanje podobe ženske zapleta v vprašanje filma kot diskurza. Prav gotovo ni naključje, da sta imela Brecht ali Vertov, na primer, tak vpliv na Godarda. Ko je Godard analiziral filmsko reprezentacijo, je vključil marksistično obarvano estetiko, kjer je bilo razkrivanje filmskega mehanizma način približevanja političnemu govoru filma. Kakor je morala v Detroitu roka delavca

## Greta Garbo kot *Kraljica Kristina*, režija Rouben Mamoulian, 1933

ostati nevidna v glamuroznem končnem proizvodu avtomobila, če je želela zajeti fascinacijo in željo potrošnika, prav tako sta morala biti delavčeva roka in oljna prisotnost mašine nevidna v hollywoodskem filmu, da je ta lahko zapustil svoj prostor in začel krožiti na trgu. Obstaja neko prekrievanje med fetišizacijo filmske zvezde na ekranu in Metzovim konceptom fetišizacije filmske mašine. Vendar njegova analiza ne vključuje vprašanje spola in spolnosti.

Mislím, da ti dve eliziji dovoljujeta bolj splošen premislek o strukturah fascinacije v družbeni sferi. Na primer, v potrošniški družbi blago postane spektakl; je investiran z neko primesjo erotičnega. Obstaja niz povezav med blagom, filmom in žensko filmsko zvezdo, četudi ne moremo trditi, da je struktura vsakokrat ista. Kar je skupno, je morda neka proizvodnja površinskega leska, za katerim je nekaj izgubljenega, zastrtega, tako da homolognost strukture dovoli, da vsi trije zdrsnejo drug v drugega: tedaj nastopi analogija med fascinacijo ob ženski kot spektaklu, fascinacijo ob blagu kot spektaklu, fascinacijo ob filmu kot spektaklu.

*Mnogi od vaših filmov se lotevajo vprašanja mesta ženske v razdelani družbeni in politični topografiji moderne zavesti. V filmu Riddles of the Sphinx, ki ste ga s Petrom Wollenom 1976 posneli za B. F. I., je to vprašanje zastavljeno skozi simbolno vpeljavo lika Sfinge, ženske pošasti, ki ji antični svet dodeli mesto zunaj mestnega obzidja, in katere izključenost prav šele vzdržuje in omogoča mestni red znotraj. Kakšna vloga ji je dodeljena v vašem filmu?*

Barbara Creed namiguje, da monstrozno materinstvo predstavlja padec pred-patriarhalne kulture, kjer je bilo boginjam odmerjeno pomembno mesto. Lahko bi rekli, da ta antični prehod od ene kulture k drugi hkrati predstavlja premik od ruralne k urbani družbi, kjer stara kultura ostane »zunaj«. Antična mestna vrata so bila z notranje strani mnogokrat poslikana z liki sfing ter podobami labirintov, kot da bi šlo za reprezentacijo prehoda od enega prostora k drugemu, nekega praga, limena...

Sfinga lahko predstavlja tudi žensko enigma, h kateri se obrača Freud v svojem spisu *O ženskosti*. V filmu bi temu ustrežal film noir, kolikor *femme fatale* nosi neko podobno enigmatično auro, ki prihaja iz razcepa med njeno zunanjo zapeljivostjo in



notranjo prevaro, destrukcijo, monstroznostjo.

Mislím, da je šlo pri najinem filmu za vse te prepletene niti mitologije, psihoanalize in filma, ki sva jih želela zgnesti v podobo Sfinge.

*Vlogo Sfinge za vas odigra Greta Garbo, obraz mitoloških razsežnosti. Photoplay, revija, ki investira v Garbomanijo v 30-ih navrže povsem odkrito aluzijo na Greto Garbo kot Sfingo, pred-Ojdipovsko mater. Roland Barthes govori o njenem obrazu kot »absolutni maski«... Kaj ta obraz predstavlja v vaši projekciji?*

Razmišljala sva predvsem o načinu, ko bi sfingo lahko povežala z misteriozno in lepo žensko; v 20. stoletju je to podoba Grete Garbo *par excellence*. Podobno fascinacijo s konceptom misteriozne, enigmatične, destruktivne ženske razvijata, na primer, simbolistična literatura in slikarstvo poznega 19. stoletja. Zdelo se nama je, da gre med Sfingo, (Mono Liso) in Greto Garbo za neke vrste neprekinjeno genealoško vez.

*Hollywoodska melodrama v petdesetih vpiše novo podobo ženske. Vaš interes za melodramo tu najde še posebno teoretsko oporno točko, ki jo kasneje razvijete v seriji člankov o melodrami, začeniši z najpopularnejšimi Notes on Melodrama iz 1976. Kako nova ženska vloga organizira estetiko melodrame?*

Moje razmišljanje o melodrami je pod močnim vtisom vplivnega članka Thomasa Elsaesserja *Tales of Sounds and Fury*. V njem pojasni, da je melodrama kot žanr postavljena v notranjost doma, v družinski milieu. Pripoved v tem klavstrofobičnem prostoru protagonistu ne dopušča nikakršnega pobega v katarzično akcijo, kot jo poznajo drugi žanri, na primer western ali gangsterski film. Elsaesser pravi, da se emocija, ki ne more ubežati v akcijo, najprej naseli v notranjost karakterjev, od koder prekipi v značilno gestikuliranje in neartikulirano igro. Klavstrofobija in zanikanje katarze pa se, v obratu, prelijeta v *mise en scene*. Razmerja med kamero,

dramsko namestitvijo, lučjo... prevzamejo označevalni status, ki določi melodramatični filmski stil.

Melodrama kroži okoli družinskih razmerij (med starši in otroci, možmi in ženami) in se torej precej hitro znajde v polju psihoanalize. Zdi se, kot bi imeli že vzpostavljen niz dramskih oseb, nekje v majhnem ameriškem mestu ali predmestju, ki nakaže, da je družina oboje, garant spoštljivosti in vir psihičnega zaloma: ojdipovskih želja, travmatičnih razmerij, potlačeni v nezavednem, itn. Melodrama na nek način odkrije streho s sanj ameriškega predmestja.

*V vaši analizi Sirkovega All That Heaven Allows in zatem Fassbinderjeve melodrame Angst Essen Seele Auf razpravljate o melodramatični izpostavi družbenega konflikta. Po sinočnjem gledanju obeh melodram se mi zdi, da obakrat televizijski aparat odigra pomembno vlogo v razgaljanju napetosti med ženskim likom in družbo. Kje, po vašem, bi bilo mesto televizije, posebno še, če upoštevamo časovno sovpadanje žanra in tehnologije?*

Ena od stvari, ki je še posebno zanimiva v zvezi s televizijo, je, da je bila, v nasprotju z večino množičnih kultur, porojena s spoštovanjem. Nastopila je kot množična forma nove predmestne Amerike petdesetih. Predstavljala je družinsko zabavo — tisto, kar si je ameriška družina želela biti v nasprotju s tistim, kar je bila nemara zares. Televizija je zapolnila te sanje spoštovane doma, koder zunanost, mesto, ne obstaja več. Ko ta zabava pride domov, utelesi osamitev znotraj za katero trpi Cary v *All That Heaven Allows*. Ko Emmin sin v *Angst Essen Seele Auf* brčne v televizijski ekran, se zdi, kot da bi nas Fassbinder želel opozoriti na televizijo kot simbol te spoštljivosti; da bi morala torej starejša ženska, mati, ostati na mestu, ki ji pripada, in ne tavati okoli mesta, njegovih barov, njegovih »drugih«.

*Nazadnje, izkušnja s televizijo je odigrala svojo vlogo tudi v vašem prepoznavanju političnega trenutka — thatcherizma — ki vas je soočil, kot pravite v enem od vaših člankov, z zgodovinsko zaporo: kaj mislite s tem, ko pravite, da od srede osemdesetih ni bilo več mogoče živeti v sedemdesetih?*

*Za kakšen zlom v zgodovinski pripovedi je šlo?*

V Britaniji televizija politiko dramatizira nekoliko drugače kot ameriška televizija. Politika je (ali je vsaj bila) manj uslužna in bolj antagonistična. Stavka rudarjev med letoma 1984—85 je bila zadnja demonstracija moči delavskega gibanja 19. stoletja. Kar smo videli, je bil zgodovinski poraz razrednega gibanja. Četudi sindikalno gibanje spet pridobi politični pomen, bo njegova konstitucija tokrat povsem drugačna; manj moška, manj industrijska... To je bil konec neke dobe. Mislim, da kar smo videli na televiziji, ni bila samo politična drama, temveč pripoved, kjer se je vsaka stran — Thatcherjeva in rudarji — borila za formo razrešitve. Vprašanje, kdo bo izstopil kot zlikovec in kdo kot heroj, je bilo ključno za prihodnost britanske zgodovine. Vprašanje pripovednosti v zgodovini je danes morda pomembno celo bolj, kot je bilo tedaj. Pri tem je treba omeniti dvoje: najprej, televizija je politiko sprevrnila v spektakel in dramo. Ljudsko imaginamo se realizira skozi televizijsko dramatisacijo politike. Potem velja še, da morajo biti politični vodje danes zgrajeni skozi televizijski nastop. To velja tako za Združene države kot za Britanijo. Vendar v Britaniji televizija konfrontira. Ni naključje, da si je Thatcherjeva v svojih zadnjih letih tako močno prizadevala preoblikovati BBC in zlomiti samostojnost neodvisnih televizijskih družb. Nekaj največjih škandalov britanskega sodstva je namreč na dan privlekla prav televizija. Obstaja mnogo znamenitih dokumentarnih filmov, ki so razkrili vladno prikrivanje informacij ter polom britanskega pravnega sistema. Gotovosti, s katerimi je zrasla moja generacija, namreč gotovosti napredka in liberalnih resnic, ki bi jih slejkoprej delil vsakdo, postajajo negotove. Občutka »velike pripovedi« zahodne zgodovine, ki bi bila v oporo zahodnemu intelektualcu, ni več; kar pušča precej vprašanj, kako razumeti svet, posebno po kolapsu komunističnih režimov Vzhodne Evrope. Ljudje tam bodo iskali pripovedi, s katerimi bi razložili svoje zgodovine, medtem ko se zgodovina razkrajja pred njihovimi očmi. Intelektualci zahodnega sveta bi morali začeti z analizo pripovedi in reprezentacij, ki prav zdaj naseljujejo zgodovinski teater.

*Zaključiva z začetkom: vaša uvodna beseda h knjigi Visual and Other Pleasures je pripoved o breznu govorice, o nemoči artikulacije misli in besed. Socialno in intelektualno ozadje, po vašem*

*pričevanju, vas je pahnilo v nemalo fobično izkušnjo boja s pisanjem, z izrekanjem določene družbene pozicije. Žensko gibanje je bil tisti trenutek v zgodovini, ki je omogočil, da je stekla vaša osebna zgodovina filmske teoretičarke in režiserke. Zdi se mi, da je čas takšnih pregibov bolj ali manj v izteku in da so priložnosti, vsaj za zdaj, v glavnem porabljene. Kako danes gledate na ta prestop?*

Rada bi razvila svoje delo zunaj feminizma. Predvsem bi rada pogledala, kako je feminizem privzel psihoanalizo kot politično sredstvo, da bi ugotovila, ali je mogoče psihoanalitične koncepte nanesti na javno, in ne samo na mesto privatnega in spolnosti. Ko se soočamo z zlomom liberalističnih in marksističnih gotovosti, naletimo na prisotnost iracionalnega v zgodovini in ugotavljamo, da zastrašujočemu iracionalnemu ni pripadlo ustrezno mesto niti v zahodni tradiciji liberalizma ne v komunistični tradiciji institucionaliziranih komunističnih partij. Feminizem in psihoanaliza bi morda lahko poskusila razložiti to iracionalno v zgodovini, ne da bi se nujno morala odreči boju za pravice in napredek kot ga je oblikovala zahodna tradicija liberalizma. Na primer, ko kot feministka opazujem erupcijo nasilja v nekdanji Jugoslaviji, se mi zdi, da bi moral feminizem danes premisliti vznik mačizma, podobo moškega bojevnika, ki je morda bolj strašljiv kot patriarhalni red, proti kateremu se je borilo feministično gibanje. Seveda je precej lažje artikulirati svojo zatiranost v trenutku, ko je zatiralec slaboten — in v 60-ih in 70-ih je bil patriarhat prav gotovo na svoji najnižji točki. Hkrati je bil tu še nek določen ekonomski položaj, ki je zahteval žensko delovno silo, kar je pomenilo, da je družba ženske izpustila z domov. Seveda je mnogo težje zapopasti dogodke v trenutku, ko se politične in zgodovinske spremembe tako naglo odvijajo pred očmi. Toda uporabiti moramo intelektualna sredstva, ki smo jih že izluščili, da bi lahko analizirali vzpon nacionalizma in nove moškosti. To velja tako za zahodno Evropo — posebno ob naraščajočem fašizmu in premiku v desno — kot za vzhodno Evropo. Kar moramo storiti v Britaniji, je, mislim, premisliti, zakaj se je ta premik v desno dogodil pod oblastjo prve ženske ministrke predsednice.

KSENIJA H. VIDMAR

**M**orda se bo zdelo mnogim, da je film, o katerem pišem, vsaj pri nas premalo poznan in zato odkriva nenavadnost mojega izbora. Naj takoj podčrtam, da je režiser filma *Nocoj me ljubi* (*Love Me Tonight*, 1932) Rouben Mamoulian z režijo tega filma ustvaril najbrž tisti vseključujoči »musical« tridesetih let, ki je po mojem mnenju že dandanes eden ključnih dosežkov invencij, ki so se ob nastopu zvočnega filma motale po glavni najspretnjšim filmskim režiserjem tistega časa.

Med njimi moram omeniti ime Ernsta Lubitscha, ki je z mnogimi filmi v tem prehodnem obdobju prilagajanja zvočni montaži in odkrivanja njenih zakonitosti posnel vrsto izjemnih del, tudi glasbenih komedij. Mnenja pa sem, da sodita v sam vrh invencij zvočnega, takrat povsem novega filma, ravno dva, o katerih v Ekranu pišem. Oba zavzemata zato v razvoju filmske poetike pomembni mesti: mislim na Lubitschevo delo tridesetih let, na *Veselo vdovo* (1934) in na glasbeno komedijo — opereto Roubena Mamouliana, ki jo zdaj predstavljam. Pa vendar je med obema filmoma možno razlikovati posebnosti, ki delijo razpon inovacij med obema mojstroma, ki sta najjasneje uveljavljala »zvočni« film. V scenarični in dramaturški virtuoznosti je bil Lubitsch predvsem mojster slutnih in inventivno nakazanih elips, morda tistih figur, ki so v zgodnjih desetletjih filma sporočali, da sta njegovo dojemanje in razvoj odvisna od tega, v koliki meri sodelujejo pri njem gledalci: nujno morajo biti vključeni v dograjevanje spretnih »izpustov«. Kako je njegovemu uveljavljanju elipse pomagal Mamoulian sam, bomo spoznali v pripombah, s katerimi bom podčrtal prednosti *Kraljice Kristine* (*Queen Christina*, 1933), velikega filma Grete Garbo!

Torej velja posebnost Lubitschevih del predvsem dramaturški duhovitosti in morda »muzikalčnosti orkestracije posameznih scen«, pa naj še štejemo med njegove odlike tisto obzirnost, nakazano ironijo zapletov in karakterjev, ki sijajno pričajo o njegovem izjemnem okusu, ki se ves čas prepleta z obzirnostjo samega izbora situacij, med katere nas popelje. Vizija njegovega sveta je bila seveda vedno tudi odsev dobe, v kateri je Lubitsch živel in delal. In prepričljivost sveta njegovih filmov je bila tudi zaznava situacije civilizacije Evrope na prehodu v dvajseto stoletje: to so tudi časovni okvirji njegovih del.

Rouben Mamoulian (1897-87) prihaja iz Tbilisija, odide že kot mladenič v London

# NOCOJ ME LJUBI LOVE ME TONIGHT

Režija Rouben Mamoulian, 1932

in kmalu nato tudi v Ameriko, kjer režira tri leta operne in operetne predstave, dokler se ne pridruži komercialnemu gledališču v New Yorku: med njegove posebne uspehe šteje postavitev krstne predstave drame Du Bose Heywarda *Porgy* (1927) in kasnejše Gershwinove opere, ki je napisana na osnovi iste drame *Porgy in Bess* (1935).

Ko Mamoulian vstopa v filmsko industrijo,

je samo eden mnogih novincev, ki jih iz uspešnega gledališkega ustvarjanja pritegnejo k novemu, zvočnemu filmu. In v tej pripravniki dobi, če jo smem tako imenovati, se že pokaže vsa iznajdljivost Mamouliana. Že v svojem prvem filmu se skuša izogniti zvočni tehniki, ki je bila takoj okorna in težka, kakor je sam pravil, da se mu je zdelo, da nosi celo hišo na svojih



Rouben Mamoulian

plečih. Zvočni tehniki so mu trdili, da je vsako mešanje zvočnih trakov nemogoče! In vendar je Mamoulian vrsto nezaslišanih idej izpeljal. Njegovi filmi se takoj odlikujejo z uglajenim ritmom montaže in tekoče pripovedi, ki postane njegova osnovna odlika. Takoj se spopada z neodkritimi možnostmi nove tehnologije, ki jo v nekaj letih silovito izrabi in uveljavlja dramaturško

## EKIPA FILMA

**produkcija:**  
Paramount

**producent in režiser:**  
Rouben Mamoulian

**scenarij:**  
Samuel Hoffenstein, Waldemar Young,  
George Marion (po igri Leopolda  
Marchanda in Paul Armonta)

**fotografija:**  
Victor Milner

**umetniško vodstvo:**  
Hans Dreier

**pesmi:**  
Richard Rogers in Lorenz Hart

**nastopajo:**  
Jeanette Macdonald  
/Princesa Jeanette/  
Maurice Chevalier  
/Maurice Courtelin/  
Charles Ruggles  
/Vikomt Gilbert de Vazeze/  
Charles Butterworth  
/vojvoda Savignac/  
Sir Aubrey Smith  
/Knez/, Myrna Loy  
/Valentina/

Posneto v studijih Paramount,  
Hollywood

**premiera:**  
18. avgusta 1932.

**distribucija:**  
Paramount

vrednost zvoka pri sestavi zvočnega zapisa. Menda je bil tudi prvi, ki je zahteval snemanje zvoka z dvema mikrofonom.

## ROUBEN MAMOULIAN: INOVATOR ZVOČNEGA FILMA

*Nocoj me ljubi* nas še danes preseneča! Alegorijsko uporabo zvočnih efektov, celo glasbe, velikokrat podčrtava s svojimi domisljicami: srečujemo se s prizori presnetljivo svežega filma. Kakor koli že, alegorija, ki je tako dvoumna in nevarna formula premišljene enoznačnosti v umetnosti, deluje s svojimi efekti v zvočnih domisljicah Mamoulianovih filmov tako sijajno, da se njenim osupljivim razrešitvam prevzeti prepuščamo.

Prve podobe filma, s katerimi nas popelje iz krojaškega salona do prebujene princeze v gradu na francoski deželi, je tipična za izjemno inventivnost mladega mojstra, ki se naenkrat znajde v čudoviti množici idej, skozi katere ga pelje vodilna melodija, ki gradi razpoloženje in nas — kot na krilih refrena popevke, ki ostaja ves čas ista, čeprav v mnogih odtenkih in glasovih — veže s hrepenenjem pariškega krojača, ki se razširja iz pariškega predmestja, do gradu na deželi in pleni našo pozornost vse do zaslisanega kratkega dialoga, ki to sanjavo povezanost realnega in irednega pretrga, kakor bi nas hotel seznanjati s čustvom, kateremu se izmikamo s prepevanjem pesmi, ki jo srečujemo na potovanju, ki nas vodi.

Očarljivo, igrivo, novo!

Meni se zdi, še dandanes, ta sijajna uporaba popevke blestečih komponistov, Richarda Rogersa in Lorenza Harta — eden sestavljenih, ah, še kako izvrstnih — prizorov, ki sodijo absolutno v antologijske scene filmske umetnosti. Zato bi tudi zatrdil: ne poznate osrečujočih možnosti zvočne montaže, če ne poznate Mamoulianovega filma!

Režiser nas tu prevzema s spretnimi elementi, ki vežejo naše sanjavo potovanje — »*isn't it romantic?*« — prave pripovedi ni, nahajamo se v osupljivi vrtoglavi srečanja s zaželjeno situacijo, katero morda pričarajo tri tetke, ki živijo na gradu in vezejo prt kakor kakšne čarovnice iz Macbetha, in pričakujejo primernega snubca za »začarano kraljično v zakletem gradu.«

Mamoulian se torej izmika banalnosti srečanja, ki ga podobni motiv lahko pričara: vse ostaja lahko, prosojno in jasno. Nastop barona, ki je dolžan krojaču vrsto uslug in tudi denarja, seveda, pretrga tanko mrežo, v katero nas Mamoulian zapreda: vse skupaj se seveda koplje v lahni ironiji in igrivem optimizmu nastopajočih, ki sprejemajo šaljive motive popevk, med katerimi se vsa nenavadnost zgodbe razvija.

## ZACETNI PRIZORI FILMA SO IZJEMNI

Če primerjamo to sceno z uvodnim prizorom — prebujanjem predmestnega trga v Parizu — potem lahko enostavneje podčrtamo razliko med Lubitschevim režijskim prijemom, ki je predvsem odsev njegove domiselne dramaturgije, in prodorno Mamoulianovo inovativno tehniko. O njenih odtenkih bomo v nadaljevanju pričujočega članka še govorili.

Naj takoj podčrtam metafizične vrednosti rešitev ključnih filmov zvočnega obdobja, med katere sodi vsekakor tudi naš izbrani film: povsem nemogoče je zabeležiti ugodje ob rešitvah, ki nas v Mamoulianovem filmu prevzema. Vsako pojasnjevanje in preokorna pripoved v besedah ne more pojasniti sublimnega občutka razcvetelega čustva vznemirjajoče fantazije, ki ga sprošča gledanje tega izjemnega filma!

*Nocoj me ljubi* je eden tistih filmov, ki visoke standarde filmske umetnosti vsekakor dosega! Bojim se pa, da jih visoko presega in se pojavlja kot čudežni dosežek razigrane inovativnosti enega prvih mojstrov, ki je prisluhnil oblikovanju zvočnega filma »s hrepenenjem zaljubljenca, ki sluti razcvet filmske umetnosti!«, kakor je enkrat zapisala Maya Deren.

Takrat je bila najbrž montaža zvočnih trakov izredno okorna in zamudna. Mnogo duhovitih beležk o težavah snemanj prvih zvočnih filmov nam je Stanley Donen predstavil v svoji sijajni glasbeni komediji *Pojmo v dežju* (*Singin' in the Rain*, 1952). Zato so najraje snemali enostavne zvočne zapise. Kakor pravi sam Mamoulian: »Prvi zvočni filmi so v veliki množini samo snemali igrane, napisane prizore. Zato bi jim tudi jaz lahko veliko koristil, saj sem poznal zakone gledališča...!«

Naj tu pripomnim, da je po podobnem premisleku ravnala tudi montažerka, s katero sem veliko presedel za montažno mizo in od katere sem se ogromno naučil. Njeno pravilo dobro pomnim: »Vse zvočne trakove spraviti na tri steze, ki jih potem lahko čisto in enostavno mešamo. Dialogi, šumi in glasba: to so elementi, ki morajo vedno odločati o naši zvočni montaži!« Tako je menila Minka Badjura, to pa je že takrat, kakih petdeset let po filmu Mamouliana, seveda, bilo precej preseženo, čeprav za naše, slovensko znanje o montaži zvoka, pomembno, saj je uveljavljalo vsaj osnovno disciplino ravnanja z zvočnimi trakov.

Uvodna sekvenca tega filma dokazuje, da se je Mamoulian silovito uprl tedanjemu ravnanju z zvočnimi elementi, ki so jih najraje montirali kar z daljšimi odlomki posnetega zvoka. Tako je bila atmosfera mesta pač generalni šum, kateremu so včasih po potrebi dodajali posamezne avtomobilske

vožnje, hupanje, trušč pešcev in podobne, splošno prepoznavne efekte. Princip montaže je bil ugotovljen in ujet v sinhronosti zvoka in slike: montažo dialoga »off« skoraj niso poznali in praviloma ga niso uporabljali.

### REVOLUCIONARNA SESTAVA ZVOČNE KULISE

Mamoulian je ravnal drugače: skušal je sestaviti simfonijo elementov hrupa in atmosfer in jih je sistematično sešteval. Seveda je bila preciznost zvočnih vstopov povsem odvisna od aparatur, ki so vodile montažerje in samega režiserja, vendar mu je v tem uveljavljanju posameznih vstopanj, ki se sestavijo v prebujanje Pariza, uspelo in scena je še dandanes neverjetno posebna, bistra in zvočno plastična: kompleten zbor vseh elementov prebujanja se oglašča s pariškega trga v filmu in je posnetek koncepta, ki ga je Mamoulian že slabo desetletje prej uporabil pri svoji slovitosti postavitvi drame *Porgy*: z njo je predstavil prebujanje Catfish Rowa na gledališkem odru.

S podobnimi prijemi je dodajal začetkom zvočnega filma obrtno spretnost in bistrost cenene izvedbe, ki so jo najbrž tedanji montažerji trudoma ujeli: predstavljajte si samo, da so za zvočne trakove morali vleči kopije tonskega pozitivna, ki je bil širok kot delovna kopija filma. In komplikacije njihovih mešanj?!

Tonski pozitiv, širok 35 mm, je bil veliko bolj okoren za montažo kot danes. Podobnih težav več ne poznamo, vendar si jih moramo predstavljati: odkod potem te izjemno sveže ideje o mešanju zvočnih trakov? Kako lahko start zvoka v teh letih sploh posameznik uveljavlja?

Dandanašnje naloge montaže zvočnih trakov omogoča polovico ožji in mnogo tanjši magnetni zvočni trak, ki so ga uvedli v obdelavo filma šele nekaj let po drugi svetovni vojni. Naj ne omenjam sodobne elektronske obdelave, ki vrsto priučenih operacij mešanja in sestavljanja zvoka postavlja na glavo.

Podobnih tehničnih inovacij Lubitsch ni poznal, z njimi se ni nikdar ukvarjal, zato so najbrž tudi njegovi filmi v celoti vendarle ostali bolj živi in bolj sveži. Čeprav velja v največji meri to za skoraj vse filme Jean Renoirja, ki ostaja največji med velikimi, kakor meni večina priznanih imen filma, že vrsta inovacij ohranja ime Mamouliana med najpomembnejšimi osebnostmi filmske zgodovine. Vedno pa pripominjajo, da gre za pomembne inovacije esteta, ki je skušal podrediti filmski jezik svoji briljantni tehniki in ne obratno.

Samo če pogledamo film Ernsta Lubitscha

**Težave v raj** (*Trouble in Paradise*, 1932), ki ga je naša televizija po ne vem kakem srečnem naključju letos predstavila ob popolnem molku naše kritike, smo takrat prvič videli originalno kopijo morda največjega dosežka stila, dramaturgije in ritma, enega najsijajnejših dosežkov zvočnega filma: razkošno delo, pašo za oči in srce ljubiteljev filma.

V primerjavi z razvojem Lubitscha se zdi oznaka, s katero je označil Mamouliana filmski kritik iz New Yorka Andrew Sarris, do neke mere pravilna. V sedemdesetih letih je opozoril, da snema vedno manj zanimiva dela in da so dela od **Veselega obupanca** (*The Gay Desperado*, 1936) do **Svilenih nogavic** (*Silk Stockings*, 1957) enostavno prepuščena pozabi. Ujel je tudi lastno determinacijo Mamoulianove situacije v sedemdesetih letih: »Mamoulianova tragedija je tragedija inovatorja, ki mu je zmanjkalo inovacij!«

### SLOW — MOTION IN ZVOČNI EFEKTI FILMA

Vedno sem mislil, da je bil Jean Vigo s filmom **Ničla iz vedenja** (*Zero de Conduite*, 1933) prvi, ki je domiselno uporabil slow-motion in za njim Kurosawa. Kako sem se motil! V resnici novo je pojavljanje slow-motiona v tem filmu Mamouliana: v sceni gozdnega lova, kjer se Chevalier znajde ob Jeanette MacDonaldovi v lovski koči. Po pomirjajočih, obzirnih in nemih kretanjih ubeglih lovcev, ki nočejo splasiti spečega jelenčka, se vsa brakada umika in v posnetkih sanjavega slow-motiona izginja v gozdu. Zvočni in kinematografski efekt, ki je bil za ta leta povsem nenavaden!

Naj omenim še sceno, ko grof v svojem gradiču odkrije, da je možki, ki snubi njegovo hči »*the sun of a gun is nothing but a tailor...*« Razočaranje in ogorčenost neljubega odkritja stopnjuje Mamoulian s posnetki, ki udarjajo v nas kakor blesteča interpunkcija, ki sijajno podčrta ogorčenje plemenitaških sorodnikov in treh tet, ki se prepuščajo veselju ob Chevalierovem pevskem nastopu. Identiteta krojača pa jih osuplja: padeč vaze z mize, ki jo prevrne ena med njimi, ne zazveni kakor padeč keramike. Zasliši se strel iz kanona, ki grozljivo podčrta prepadenost plemenitaške družine. Zaključni del operete je izpeljan z ironijo, za katero je režiser našel nekaj sijajnih zvočnih rešitev. Ob odkritju, da je očarljivi Chevalier samo krojač, se vznemirjanje razširja kakor plaz »razvezanih jezikov«, v katere se vključujejo tetke, ki stopicajo po stopnicah z glasovi vznemirjenih kur. Višek ogorčenja se, poleg topovskega strela, pokaže v potresnem sunku, ki zbije sliko z okvirjem na parket: celo obraz v njenem reliefu, prepaden spregovori!

Dialog v offu, ki nas spominja na to presenečenje, sprejema pobeg krojača iz gradiča in sproži princesino odločitev, da ga sname z vlaka, saj je življenje v dvoje, z ljubljanim krojačem, boljše kot samota. Paralelna montaža, ki razrešuje njeno odločitev, se zaključuje s šaljivo patetičnim zaključnim kadrom, ko se princesa postavi pred prihajajočo lokomotivo kakor neumrljivi Dovženkov junak filma **Arzenal**: ves postopek paralelne montaže je travestija podobnih scen ruskega revolucionarnega filma. Šaljivo pomembnost njene odločitve zaključijo tetke, ki razgrmejo svoje vezilo pred objektiv kamere: opereta je zapisana kot krhka pravljica, ki nas s svojimi rešitvami navdušuje.

Naj omenim stopnjevanje ponavljanj glasbenih motivov, ki so daljni odsevi inovativnega začetka: tu nas Rogers in Hart navdušujeta s popevkami »*Lover*«, »*Mimi*«, »*Love Me Tonight*«, »*Poor Apache*«!

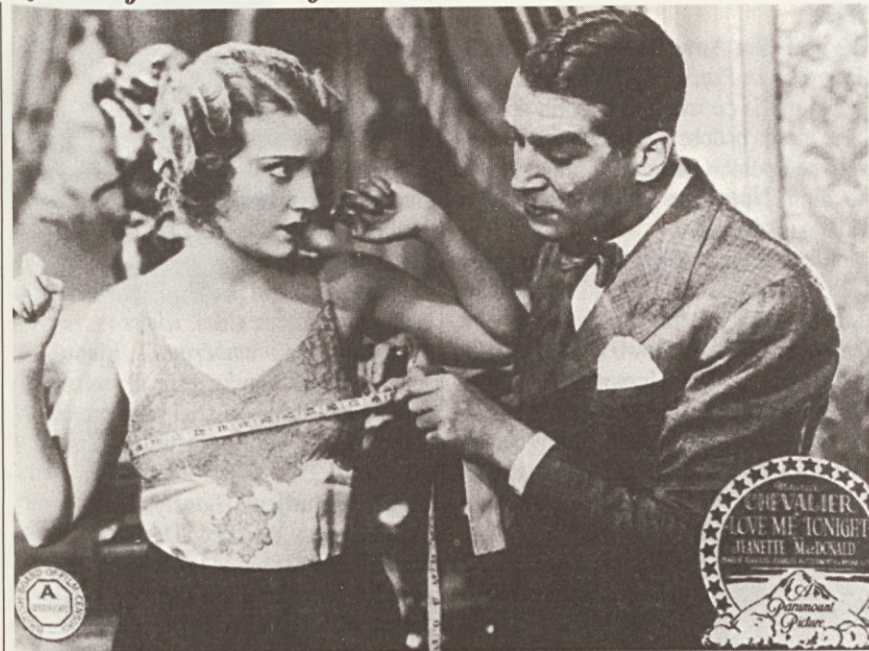
### KRALJICA KRISTINA — VELIKI TRENUTEK FILMSKE POETIKE

V letu 1933 je Mamoulian posnel **Kraljico Kristino**, ki slovi po interpretaciji Grete Garbo, po sijajnih kostumih Adriana in predvsem po dveh znamenitih sekvencah »božanske«, ki najavljata sprejemanje filma, ki ga je večina najnaprednejših povojnih avtorjev odkrivala v petdesetih letih. Osvetlimo ju, saj sta v opusu igralka tista, v katerih se je obraz velike Švedinje vzorno ujel v režijsko zamisel, ki anticipira velike poteze povojnega evropskega filma.

Prvi prizor je filmski komentar z vso Mamoulianovo režijsko spretnostjo, ki jo odmerja nihaj metronoma, ki omogoča inventivno režitev, da si bo mlada Kristina sobo svoje prve ljubezenske noči v zasneženi gostilni sredi švedskih gozdov vtisnila v spomin. Kot bi slutila, da bo to najlepši spomin njene vse prekratke sreče!

Odločitev Mamouliana botruje ideji, da obujanje ljubezenske sreče kraljice Kristine izpelje z njenim premikanjem, skoraj lebdenjem, kot so trdili nekateri kritiki, s katerim premerja sobo: »*Ta prostor si moram dobro zapomniti. V mojih spominih bom še velikokrat tu!*«, šepeta vznemirjena Kristina v tej, skoraj koreografirani sceni! Druga scena je prizor, s katerim se film zaključuje in je — po mojem mnenju — sijajnejši in v resnici tisti, ki vključuje misel, da je dober film — v kar največji meri — zgrajen iz elips (Louis Delluc). Njegovo prodornost morajo dograjevati gledalci, ki nujno vstopajo v njegov svet. Po mojem mnenju je z realizacijo tega posnetka Mamoulian anticipiral mnenje, da mora gledanje filma v resnici biti — kot je že spretneje rekel Sartre — »*creation dirigée*«!

Jeanette Macdonald in Maurice Chevalier  
v filmu *Ljubi me nocej*.



**TABULA RASA**

Prisluhnimo Roubenu Mamoulianu: »Še pomnite: zadnji prizor filma je nem. Sestavljen je samo iz ritmičnega stopnjevanja podob, ki imajo grafično konotacijo (ladja, obrazi, napeta jadra) in se zaključujejo z velikim posnetkom obraza Grete Garbo. Prepričan sem bil, da bo nemo zaporedje posnetkov stopnjevalo občutek zanesenosti, klasične katarze. Svoj adut sem slutil v zaključnem velikem posnetku obraza Grete Garbo, ki se je začel s precejšnjim totalom in zaključil v izredno velikem posnetku, ki naj bi tekel še sedem sekund.

Veliko sem stavil na ta posnetek, ko so me tehniki prepričevali, da je premostitev tako ogromne razdalje tehnično v tistem času neizvedljiva. Danes, z vsemi zoomi, ki jih ima film na razpolago, bi bilo to seveda otročje lahko! Nisem si znal pomagati: začetek posnetka je potreboval širokokotnik, zaključiti pa se je moral z velikim teleobjektivom. V tistem času nisem mogel podobne vožnje izpeljati! Bil sem brez besed! Takrat me je rešil spomin iz otroštva: starši so mi nekoč podarili za Božič laterno magico! Spomnil sem se steklenega diapozitiva, s katerega sem lahko projiciral podobe, v katerih se je oseba približevala na projekcijsko platno...«.

(Kakor ugotavlja Arthur Knight, Mamoulian te rešitve, ne spreminjanja obraza igralca, ki se iz Dr. Jekylla spreminja v Dr. Hyda, v istem posnetku filma po Stevensonu, brez prelivov, ni nikdar povsem pojasnili. Velikokrat sem že vrtel ta posnetek **Kraljice Kristine**, pa ga ne znam razvozljati! Mamoulian pravi, da gre za nekako projekcijo — in to daleč pred letom 1969, ko nas preseneča Kubrick s projekcijo v **Odiseji v vesolju**. Kako je bila narejena, ne ve najbrž nihče več!)

»Laboratorij, ki sem ga imel na razpolago, je do petih popoldne izdelal pripravo za projekcijo, v kateri se je obraz Grete Garbo premikal in približeval, kakor smo ga rabili! 'Kako naj igram to sceno?' me je vprašala Greta Garbo? Saj se še spomnite, posnetek je dolg okrog petdeset metrov, od tega je v zaključku igralka posneta v velikem posnetku, ki traja sedem sekund. Vprašal sem jo: 'Ste že kdaj slišali za izraz tabula rasa? Želel bi, da bi bil vaš obraz povsem brez izraza, kakor prazen, bel papir! Naj si predstavlja čustva kraljice vsak gledalec sam, ki bo film gledal! Želel bi tudi, da ne bi trepnili z očmi: ohranite nem obraz lepe maske! Zato njen obraz ničesar ne pove, ampak vsak, ki film vidi, vam bo znal razložiti, kaj Kristina misli in čuti. Seveda, en odgovor ni enak drugemu. Vsakdo ima svojo verzijo zaključka in vendar je to posnetek, ki si ga najbolj zapom-

Maurice Chevalier  
v filmu *Ljubi me nocej*.

nijo!« razlaga Mamoulian. Film je lahko tudi osupljiv čudež invencije in inovacije!

### SE NEKAJ NOVOSTI

Povsem razumljivo je, da je Mamoulian zato bil tudi avtor, kateremu so zaupali snemanje prvega barvnega filma v tehnikolorju, filma **Becky Sharp** (1935), katerega pa do danes nisem uspel videti. Prislunhimo Mamoulianu, ki pripoveduje: »Zdelo se mi je, da je barvni film bližji slikarstvu, kakor gledališču. Če pogledate za trenutke rdečo barvo plašča v sliki *El Greca*, boste opazili, da je ta barva tenkočutna vsota vseh mogočih, v katerih najdete odtenke rožnate, modre, mesnato rdeče in zelene. Zato sem se sam ukvarjal z njihovimi odtenki tako, kakor slikar: imel sem vrsto pripomočkov v kovčku pri snemanju, ki so ga žaljivo imenovali »Mamoulianova paleta«, s katerimi sem lahko hitro popravljaval barve v prizorih, kjer sem jih potreboval. Poleg tega sem imel ob sebi še razpršilo s sivo barvo, s katero sem lahko barval kostume ali pa celo igralca... Na mizi smo imeli šopek, ki je bil v celoti pobarvan s črno in belo. Imeli smo tudi rože, katerih lističi so bili seveda zeleni. Ko so me videli, da rože črno barvam, so tekli k producentu, gospodu Zannucku, in mu rekli, da sem znorel... V prizoru plesa, na večer pred Waterloojem, so bili vsi plesalci brezskrbni in veseli, ko jih je dosegla novica o približevanju Napoleoneve armade: vse je zajela panika. Če bi hotel prikazati ta prizor z mešanico barv, bi nastopila nepregledna zmeda. Moral sem se odločiti za posnetke, v katerih bi skupine imele barvne odtenke, ki stopnjujejo dramatičnost. Razporedil sem črne, modre in zelene in jih postopno zamenjeval s svetlejšimi zelenimi, rumenimi, oranžnimi, nato z rdečimi in zaključeval z mesnato rdečo... Ob napovedi bitke pri Waterlooju, zaliva rdeča barva krvi vso filmsko sliko...?!«

Prvi zvitek filma **Dr. Jekyll in Mr. Hyde** predstavlja z uporabo subjektivnih posnetkov gledanje naslovnega junaka, dokler ga v zaključnem krožnem posnetku ne prepoznamo. Trenutek svojevrstne izjemnosti zaznamovanega zdravnika, katerega vizura je tako tudi izjemna.

Njegov zadnji film, **Svilene nogavice** (1957), je glasbena verzija **Ninočke** Ernsta Lubitscha. V njem odpleše Fred Astaire nekaj svojih najboljših točk, ki sprožajo razvoj pripovedi samega filma in razširjajo Mamoulianove inovacije v plesnem filmu. Satira na Sovjetsko zvezo je deloma vulgarna, vse inovacije v plesnih scenah blesteče: transformacija dekoracije se razširja z veseljem ruskih junakov v Moskvi. Zaključni ples (*Ritz Roll n Rock*) je ena velikih točk Fred Astairja in Cole Porterja.

### VPLIVI

Revijski film **Amerikanec v Parizu** (*An American in Paris*, 1952) Vincenta Minnellija mu je po uvodnih prizorih do neke mere morda podoben, vendar brez tiste inovativne uporabe montažnih bravur, ki jih po filmu **Nocoj me ljubi** pravzaprav ne vidimo nikdar več.

Morda se lahko z glasbeno in zvočno montažo primerjajo še dosežki angleškega dokumentarnega filma štiridesetih »let, predvsem dosežki »Crowb Unit« v Angliji, kadar gre za dela Humprey Jenningsa. Daljne prebliske slutim v montažni virtuoznosti zgodnjih kratkih filmov Alaina Resnaisa in dosežkih izjemnih študijskih filmov, ki se podobnim nalogam sistematično prepuščajo.

**Modri angel** (*Der blaue Engel*, 1930) Josepha von Sternberga prikazujem študentom poleg Mamouliana: zvočni montažni rezi opredeljujejo preskoke znotraj scen v lokalni istega imena in ilustrirajo podobne rešitve, ki jih najboljši v zvočnem filmu takoj uveljavljajo.

Kakor koli že pišemo o kompletnem opusu tridesetih let Roubena Mamouliana, moramo ga šteti med tiste dragocene in redke avtorje zgodnjih tridesetih let, ki so — kakor King Vidor in Ernst Lubitsch — zavestno skušali doseči, da bi se zvočni film približal zreli umetnosti. Prav gotovo je vpliv na kompletni opus Stanleya Donena opazen: lahkotnost Mamoulianovih začetkov dobi v očarljivi in domiselni dramaturgiji vzornega naslednika.

Film **Nocoj me ljubi** sem odkrival v skoraj prazni dvorani zgodnjih sedemdesetih let — nekdanje jugoslovanske — Kinoteke, ki jo je tri desetletja vzorno in predano vodila Zorica Kurent, da je frekventacija same dvorane nepričakovano uveljavila našo podružnico jugoslovanske kinoteke, kot eno najbolj obiskanih na svetu. Vsa tista leta smo bili na izreden obisk dvoranice na Miklošičevi cesti upravičeno ponosni, saj je zanimanje za filmsko kulturo pri nas vzdržno raslo in z njim pravzaprav začetek slovenske filmske teorije, o kateri pričajo stari letniki Ekрана, knjige Slavoj Žižka in uveljavljanja naših filmskih teoretikov na svetovnih simpozijih filmske teorije. Spletli smo zanimivo sodelovanje s tednom nemega filma v Pordenonu, ki ga dandanes še bolj uveljavljamo.

Mnogi filmski navdušenci in kritiki so bili na vrsti izjemnih projekcij naše nekdanje kinoteke. Ljubljana je bila takrat s svojo dvorano in enim najbogatejših filmskih arhivov na svetu, ki ga poseduje Beograd, prestolnica malega naroda, ki začenja prav v teh mesecih, popolnoma na novo, uveljavljati sistematično delovanje slovenske

kinoteke, z vsemi tistimi obveznostmi, ki jih podobna institucija ima.

### OPERETA ROUBENA MAMOULIANA: NAVDUSUJOČE DELO

Sam sem odkrival dojemanje filma preko mnogih slabo poznanih in tudi težko dosegljivih kopij nekaterih filmov, ki so mi naenkrat odkrivali izjemne dosežke razvoja filmskega jezika in potrjevale pravila, o katerih sem nekoč že slišal, »da se vse razvija v skokih in ne premočrtno«... Med te izjemne dosežke filmske režije in vseh njenih komponent bi moral šteti prve projekcije filmov, kot so bili **Lovci rešitve** (*Salvation Hunters*, 1925) režiserja Josepha von Sternberga, **Osamljeni** (*Lonely*, 1928) Paula Fejosa, potem **Množico** (*The Crowd*, 1928) Kinga Vidorja, vse Lubitscheve filme, ki so nastali v leth okrog uveljavljanja zvočnega filma, ves opus Dovženka, o katerem mi je na njegovem rojstnem kraju Sosnicah (Ukrajina), pripovedoval Barthelemy Amengual, da je moč njegovih filmov — poleg scenarističnih odličij, s katerim je zaznamoval do danes vse najboljše avtorje, ki prihajajo z vzhoda —, predvsem sposobnost statičnih kadrov, ki vnašajo v občutek reda in organiziranosti njegovih filmov, tudi občutek trdne scenaristične osnove motivov, ki pripadajo kulturni dediščini njegove domovine, Ukrajine, kar je bil osnovni credo in trden vzor za opus Paradžanova, Tarkovskega ali celo Mihalkova. Ob praznovanju obletnice Dovženkove smrti, v Kijevu 1977, so razpravljali o njegovem neizbrisnem vplivu na ukrajinsko, rusko kinematografijo: torej tudi na vpliv svetovne filmske poetike. Iz imen velikih, predstavljam Mamouliana in polet njegove filmske misli ob vstopu v zvočni film!

### NASTOP ZVOČNEGA FILMA V OČEH MAMOULIANA

»To je bil čas vznemirjajočega doživljanja nastopa zvočnega filma. Če bi skušal razširiti veliko osuplost, ki je spremljalo zaznavanje njegovega preboja, bi jo lahko primerjal s potovanjem človeka na mesec!... Vedno se mi je zdelo, da je film nekaj popolnoma novega... V resnici se je nemi film že sijajno uveljavil kot samostojna, zrela umetnost. Ko se je pojavil zvočni film, je bilo mnogo negotovosti med filmskimi delavci, ker se niso dobro znašli v novem mediju. Mnogi v Hollywoodu in tudi mnogo kritikov je bilo prepričanih, da je zvočni film samo pomota, ki bo izginila čez leto ali dve! Kako zelo so se motili!!«

Prihodnjič: **Ljubimkanje** (*Liebelei*, 1932), režija: Max Ophuls

**MATJAZ KLOPCIC**





Rečeno - storjeno!



Plačevanje položnic

Plačevanje računov

Prenos sredstev na drugi račun

Naročanje čekov

Preverjanje stanja

Prošnja za posebni limit

Naročanje Euročekov

Vezava depozita

in še številne druge storitve



teledom

[ I 40 41 42 ]

 ljubljanska banka  
NOVA LJUBLJANSKA BANKA D.O.O., LJUBLJANA

Popolna bančna storitev po telefonu



**GAULOISES**  
**BLONDES**