

E K R A N

REVILJA
ZA FILM IN
TELEVIZIJO

VOL. 20
LETNIK XXXII
APRIL
JUNIJ
1995
500 SIT

CANNES
'95



Clio

JE VAŠ ŽE ZA 1.348.200 SIT

KREDIT *R+7%*



Clio. Kaj sploh še ostane velikim?

RENAULT priporoča elf



RENAULT
AVTO
ŽIVLJENJA

EKRAN

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

april—junij 95 (št. 4—6)

vol. 20

letnik XXXII

cena 500 SIT (25 HRK, 8 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

Simon Popek

lektorica

Anja Kosjek

oblikovanje

Peter Žebre

računalniška priprava

Ada graf, d. o. o., Janez Žibert

tisk

Tiskarna Ljubljana

naslov uredništva

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

stiki s sodelavci in naročniki

vsak delavnik od 12. do 14. ure

naročnina

celoletna naročnina 1.500,00 SLT

žiro račun

50101-678-47478, Zveza kulturnih organizacij Slovenije,

Štefanova 5, Ljubljana

Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

Po mnenju Ministrstva za kulturo RS št. 415-2/95

se zaračunava 5 % prometni davek od proizvodov, tarifna št. 3,

13. čl. (Ur. list RS 4/92).

ZGODBA O LIZBONI

REZIJA WIM WENDERS



3

uvodnik

Stojan Pelko

4

cannes '95

wenders

Simon Popek

Simon Popek

Silvan Furlan

9

ballkan

Zdenko Vrdlovec

Simon Popek

Majda Širca

Miroljub Vučković

Podzemlje

Amerika nekoga drugega

Odisejev pogled

Intervju — Harvey Keitel

18

č/lb v barvah

Silvan Furlan

Simon Popek

Sovraštvo

Mrtvec

Ed Wood

22

double bills

Gorazd Trušnjevec

Jefferson & Angeli

Senator & Denise

Poljub & Po igri

Safe Kids

Simon Popek

26

kritika

Simon Popek

Silvan Furlan

Eldorado

Zemlja in svoboda

Beli balon

Heavy

Georgia

Spovednica

33

100 let filma

Silvan Furlan

Potovanja v filmsko zgodovino

34

eseja

Marcel Štefančič, jr.

Miha Zadnikar

Močnejši od mafije

Razstavljeno nebo

46

festival

Nerina Kocjančič

Ženska filmska scena

48

kinoteka

Uroš Prestor

Simon Popek

Albert Maysles — Zgodovina dokumentarnega filma

Harry Rag v Ljubljani

53

kako razumeti film

Matjaž Klopčič

Pravila igre

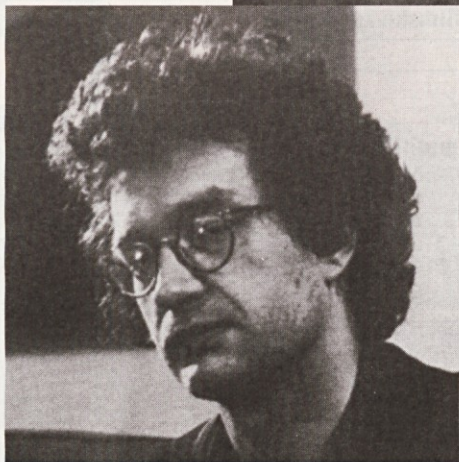
62

slovar cineastov

Aleš Blatnik

Edward D. Wood, jr.

186681
Film v filmu: *The Survivors* v *Stanju stvari* Wima Wendersa



Wim Wenders

Ne pomnim, kdaj so poročevalci iz Cannesa tako mrzlično iskali besedne igre, v katere bi lahko odložili azurno modro ime: Bal Cannes, Cannabis Filmica, Cannes-Cannes, Nobody Can as Cannes Can... Zdi se, kot da je treba že na ravni samega imena (ki je že davno vzkrepnel v koncept, v reč-na-sebi) pokazati vso problematičnost sodobnega filmskega festivalskega dogajanja. Zato nas v letošnji poletni številki sploh ne bo zanimal festival kot tak, temveč gremo naravnost k tistim filmom in avtorjem, ki obetajo, da bodo poživili našo jesen. Navkljub občemu resentmentu nad letošnjim Cannesom jih je kar nekaj — in osebno moram priznati, da me iskreno veseli, da je med njimi tudi Ekranov stari znanec Wim Wenders. Simon Popek je v ekskluzivnem pogovoru z njim izvedel marsikaj zanimivega, sam pa pravi, da je Wendersova vrnitev na Portugalsko dobesedna revizija **Stanja stvari**. Če je tako, tedaj se velja spomniti, da so ta film po vsem svetu oglaševali z enim najbolj morilsko zgovornih sloganov v zgodovini filma: They didn't want to kill him. They just wanted a story. Niso ga hoteli ubiti, le zgodbo so hoteli imeti. Ali je mogoče, da se po dobrem desetletju tavanj po svetovnih meridianih in deskanj po najrazličnejših mrežah film znova vrača na kraj zločina? Ali gre znova predvsem za zgodbo? Ko je Matjaž Klopčič peljal protagonista svojega prvenca **Zgodba, ki je ni** naokrog po Sloveniji, ga je v nekem trenutku vrgel tudi na prizorišče snemanja kostumskega koprodukcijskega filma. Deset let pozneje je junaka **Iskanj** prav tako poslal v kino. Kadar se film v trenutku dvoma sooči s samim seboj, tedaj lahko od tega shizofrenega medija pričakujemo dvoje: ali bo zablodil v tipičen melanholičen angst ali pa bo zažarel v skoraj halucinatorični evforiji. Filmski fin-de-siècle je zagotovo pravi trenutek, da ta dilema zaživi v vsej svoji izključujočnosti: gasiti ali goreti, to je zdaj vprašanje!

Pričujočo
številko
je uredil
Simon Popek

STOJAN PELKO

intervju

WIM WENDERS

V svojih filmih nemalokrat citirate, predvsem pa posvečate cele sekvence svojim najljubšim avtorjem; npr. Ozuju, De Oliveiri, Rayu, Fullerju.

Ni pomembno le, kaj so ti ljudje naredili, zame je pomembno predvsem dejstvo, da še vedno delajo, vsaj večina njih. Z Manoelom De Oliveiro sem prišel v stik, ko sem na Portugalskem pripravljala projekt o zgodovini filma. Naletel sem na Oliveiro, ki je star skoraj toliko kot film sam. Takorekoč sam je ustvaril zgodovino portugalskega filma in kljub vsemu ga vidimo danes tu, v Cannesu, medtem pa že pripravlja nov projekt. Pri 87-ih letih. Če vprašate mene, je bolj svež in vitalen kot večina, ki jih tekmuje za zlato kamero.

Kako dolgo ste pripravljali Zgodbo o Lizboni, glede na to, da gre takorekoč za eksperimentalni film?

Dva tedna. Bil sem sredi predprodukcije z Michelangelom Antonionijem in izvedeli smo, da pred oktobrom 1994 ne bomo mogli snemati. Še isti teden me je poklical Paolo Branco, producent **Stanje stvari** (*Der stand der dinge*, 1982) in **Do konca sveta** (*Until the End of the World*, 1991) in sporočil, da vodilne može v Lizboni zanimala, če bi posnel film o njihovem mestu. Trije filmi so bili že dokončani, želeli so še četrtega, s perspektive tujega režiserja. Čez nekaj dni sem bil v Lizboni, z dvema idejama: prvo o dokumentarcu in drugo o nekakšnem dnevniku, kot v **Tokyo-Ga**

(1985). Kmalu sem opustil idejo o dokumentarcu. Rekel sem si: 'če bom delal film, deklaracijo o ljubezni Lizboni, evropskemu mestu, ki mi najbolj ugaja, bom to storil skozi fikcijo.' Dva tedna sem potreboval, da sem napisal sinopsis in našel denar za ta ekstremno nizkopračunski film.

Vam je nizek proračun dovoljeval vstop v bolj poetične dimenzije?

Vsake toliko časa sem posnel zelo spontan film in prav s snemanjem teh imam najlepše spomine. O njih nisem mnogo razmišljal, temveč sem jih preprosto posnel. Tako sta nastala **Stanje stvari** in **V teku časa** (*Im lauf der zeit*, 1975), oba skorajda brez scenarija, le z idejo na nekaj straneh. Po dveh izjemno dragih in napornih filmih, še posebej imam v mislih **Do konca sveta**, s katerim sem se ukvarjal sedem let, sem si ponovno želel projekta, ob katerem bi se rešil določenih odgovornosti.

V Zgodbi o Lizboni je predvsem čutiti pomanjkanje mesta samega.

Veliko eksperimentirate z zvokom, raziskujete vlogo zvoka v filmu in težave z njim, kar me neposredno spominja na Stanje stvari. Tam ni bilo denarja za vizualne emocije, sliko, v Zgodbi o Lizboni pa so težave z zvokom, brez katerega je slika osiromašena.

Stanje stvari je bil zame zelo nenavaden film. Začel sem ga z neko tezo, zelo cerebralno. Osnova je bil konflikt med evropskim in ameriškim načinom snemanja filmov. V tistem času sem bil patološki pesimist, pripovedovanje zgodb v filmu se mi je zdelo skoraj popolnoma nemogoče. Gre sicer za moje osebno mnenje, toda **Stanje stvari**, ki sem ga snemal leta 1980, je na nek način odražal stanje v takratnem evropskem filmu. Zanimivo pri vseh stvari pa je, da je film v celoti nasprotoval prvotni tezi, potemtakem je film antiteza, zato režiserja (Patrick Bauchau) na koncu ustrelim. Sprevidel sem, da je njegovo početje napačno, zato sem mu poslal kroglo. Še

vedno mislim, da je **Stanje stvari** čuden film. Režiser je vedel, da gre vse narobe, pa je vseeno hotel nadaljevati s snemanjem. Predvsem pa sem že na začetku priprav na **Stanje stvari** ubral napačno predstavo, reprezentacijo mesta Lizbone. Potem me je očaral nenavaden hotel ob plaži in vso sceno smo preselili tja. Nazadnje smo v mestu posneli en sam prizor. Lizboni enostavno nisem dal priložnosti, še huje pa je bilo leta 1990 ob snemanju **Do konca sveta**. Je absolutno edino mesto, za katero sem imel slabo vest, ker ga nisem izkoristil v dovolj veliki meri. Preveč rad imam Lizbono in med obema prejšnjima postankoma sem z njo pregrdo ravnal.

Kakšen je vaš odnos do videa? Zdi se mi, da ga v filmu ne obravnavate ravno s pozitivnega stališča.

Ne bi se povsem strinjal. Res je, da Rudiger Vogler v nekem trenutku otroke, ki ga neprestano snemajo, zmerja z 'vidioti', toda obenem se vseh stvari smeje. V film sem vključil material, posnet z video

tehniko in tudi sicer dosti delam z videom. Gre bolj za konflikt, ki se je pojavljal v 70-ih in 80-ih, danes pa video in filmski jezik praktično koeksistira, ne da bi se kdaj v resnici združila ali vsaj približala eden drugemu. Film, ki sem ga posnel z Antonionijem, si je pravzaprav nemogoče predstavljati brez pomoči video tehnologije. Sliko smo imeli ves čas na monitorju, le tako smo lahko kontrolirali posneti material. Mislim, da je konflikt med videom in filmom danes preteklost in da pomeni prag v novo dimenzijo. Vse te sintetične, računalniško kontrolirane podobe sedanosti puščajo video daleč za seboj, video je tako rekoč zastarela tehnologija.

Verjetno je razlog za negotovanje Rudigerja Voglerja nad videom prav dejstvo, da je tonski tehnik, sound-man, se pravi človek, ki išče zvok. Je pač arhaik, ki zagovarja 'staro šolo', kjer sta slikovni in zvočni zapis povsem ločena, za

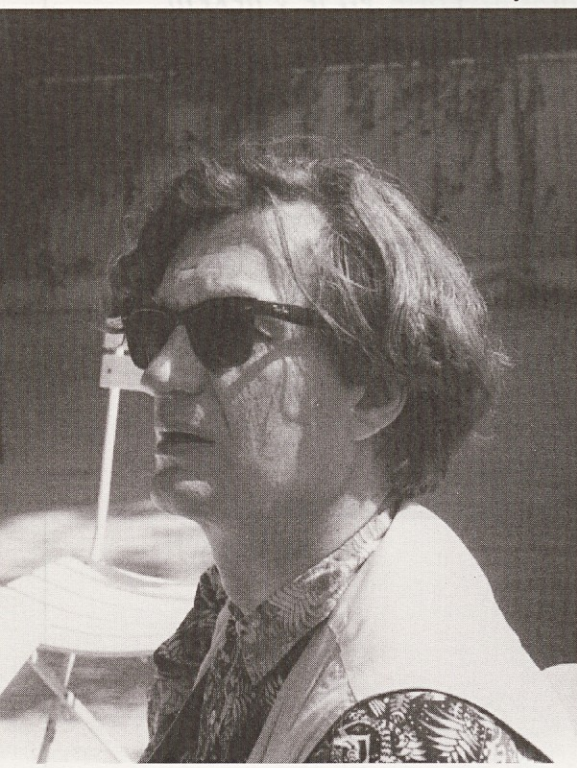
video pa je znano, da na isti trak beleži tako podobe kot zvok.

Rüdiger Vogler k stvari pristopa povsem obrtniško, rokodelsko. Prav imate, on še vedno strogo ločuje sliko in zvok, svoj del neguje z vso pozornostjo, video pa s hkratnim zapisom obojega razvrednoti njegovo delo, zato tudi ni navdušen nad njim. Med snemanjem filma smo šli skozi podobno izkušnjo. Ogromno materiala je bilo posnetega z video tehniko, glavna seveda na 35 mm, določene prizore pa smo posneli tudi s staro kamero iz 20-ih let. In ko smo snemali s to predpotopno kamero, se je vse drugo ustavilo. Nihče ni snemal na video, vsi so bili skoncentrirani na dogajanje pred kamero in vsak premik v polju snemanja je imel nekakšno svetniško avro, vse je imelo svoj smisel. Vsakega goloba, ki je priletel v kader, smo bili veseli, kajti šlo je za čisto naključje. Zdajle morda zvenim pretirano patetično, toda vedeti morate, da gre za zelo star tip filmske kamere, skozi katere objektivi lahko vidite le, kadar film ni vstavljen. Ko vstavite trak in snemate, nimate pojma, v kakšnem izrezu snemate. Vse je treba naštudirati prej: kje bodo stali igralci, do kam lahko gredo, da bodo ostali v kadru ipd. In vsi ti stari mojstri, Griffith, Keaton, Chaplin niso med snemanjem ničesar videli, kot bi delali v mraku. Gre za kamero, skozi katere objektivi lahko gledaš le, kadar ne snemaš, obratno kot pri videu torej. Tam vidiš podobo le, ko snemaš, ko pa trak vzameš iz kamere, je le črna. Poanta video kamere je torej prav v njenem delovanju, ko ne snema, je povsem neuporabna; zato otroci snemajo 24 ur na dan, snemajo v šoli, med obedom, celo med spanjem. Ni pomembno kaj, samo da se snema.

Mar zato Patrick Bauchau, režiser, občasno nosi video kamero na hrbtu, obešeno čez ramena, da bi se približal učinku kamer iz 20-ih? Doseči učinek nevidljivosti med snemanjem?

Lahko bi rekel tako, čeprav je njegovo početje povsem otročje. Prvič sem ga dal ustreliti v **Stanju stvari**, ker se je tako motil o načinu snemanja filmov. Kar žal mi je, da ga nisem počil tudi tokrat, saj ga je zaneslo še bolj kot v prejšnjem primeru. A nič ne de, Rüdiger Vogler mu na koncu razloži, kako se stvari streže.

SIMON POPEK



Wim Wenders,
Cannes '95

ZGODBA O LIZBONI

LISBON STORY

scenarij, režija:

Wim Wenders

fotografija:

Lisa Rinzler

glasba:

Madredeus, Jürgen Knieper

igrajo:

Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Teresa Salgueiro,

skupina Madredeus

Nemčija, Francija

100 minut



Tonski snemalec Phillip Winter (Rüdiger Vogler) v Berlin nekega dne dobi telegram s sporočilom režiserja Friedricha Monroja (Patrick Bauchau): »Dragi Phil. Brez zvoka ne morem nadaljevati s snemanjem svojega filma!

S. O. S.! Pridi čimprej v Lizbono z vso opremo! Pozdrav. Fritz.«

Že takoj na začetku je vse jasno. Wendersov film *Stanje stvari* (*Der Stand der Dinge*, 1982) je bil film o snemanju filma, pravzaprav o nezmožnosti snemanja; potemtakem avtorjev *homage* gibljivim slikam. Ni torej naključje, da Wenders ob stoletnici ponovno udari, a ne kar tako.

Zgodba o Lizboni je resda ponovno film o filmu, se pravi posvetilo gibljivim slikam.

Zgodba o Lizboni je še marsikaj drugega: film o vlogi zvoka v filmu, film o konfliktu med filmskim in video zapisom in nena zadnje *prequel*, najava filmu *Stanje stvari* izpred trinajstih let, avtomatsko posvetilo svojemu nemara najboljšemu filmu.

V *Stanju stvari* se snemanje filma zaustavi zaradi pomanjkanja denarja, v *Zgodbi o Lizboni* zaradi 'pomanjkanja' zvoka. Obenem odsotnost enega protagonista znova sproži akcijo drugega. Phillip Winter po Lizboni brezuspešno išče Friedricha Monroja in hkrati snema zvočno podlago za njegov 'nemi' film. V *Stanju stvari* odsotnost producenta Gordona sprovcira režiserja Friedricha Monroja, da se (jasno, iz Lizbone) odpravi na lov za njim v Los Angeles. Po svoje ni v tolikšni meri fascinantna ponovljena vloga Patricka Bauchau-

Rüdiger Vogler
kot Philip Winter



ua, ki režiserja s praktično identičnim imenom (Friedrich Monroe & Munro) igra v obeh filmih, temveč predvsem vloga Rüdigerja Voglerja. Wenders ga je očitno uporabil kot podaljšek filma *Alice v mestih* (*Alice in den Städten*, 1973). Tam je Vogler prav tako Phillip Winter, le da je manični, neutrudni fotograf, toda ne s kakršnokoli kamero. Winter v *Alice* uporablja Polaroid kamero, debilno, instant mašino, ki avtomatsko pljuva že izdelane fotografije; kamero, že po definiciji skregano z etiko 'pravega' fotografa, profesionalca torej, ki ga z vso potrebno, neutrudno, skoraj patološko zanesenostjo upodablja v *Zgodbi o Lizboni*. Philip Winter, tretji fotograf iz *Alice*, se je prelevil v Philipa Winterja, mojstra za zvok v *Zgodbi o Lizboni*. Jasno, zagnani purist zvoka lahko postaneš šele, ko spoznaš vse grozote neprofesionalne, amaterske tehnologije, kakršna je Polaroid kamera. Zgodi se, da postaneš tonski tehnik, *sound-man*, tisti, ki išče zvok. Zvok, sestavljen iz mnogih šumov. Zvok, za katerega se je treba potruditi, ga 'zmontirati' v kompaktno celoto in šele potem združiti s sliko, obratno od postopka video kamere, še ene debilne, instant mašine, ki zvočno podlago postrega naenkrat. (Lzjemen gag je v prizoru, kjer Winter s snemalno opremo sreča delavca, ki lepi plakate. Za trenutek se ustavi in s svojim velikim mikrofonom na ročki 'povolja' plakat — zvok na sliko torej.) Postaneš Philip Winter v *Zgodbi o Lizboni*. Winter je arhaik, purist, tradicionalist, pravi stari prdec. Ne prenese pogleda na video kamero. Ne prenese, da se ga snema z video kamero. In mularija iz hiše, kjer naj bi ga pričakal Friedrich Monroe, ga snema neprestano. Takorekoč 24 ur na dan. Winter se snemanja vse bolj otepa, pokriva si obraz, kriči na mulce in edini način, da se ga po novem posname, je identifikacija s prastaro, arhaično kamero iz 20-ih let, s katero film snema tudi Monroe. Edino kamero, ki je za Winterja očitno relevantna, ne le, ker gre za slikovni zapis, ločen od zvočnega, temveč iz preprostega dejstva, da gre za 'nemo' kamero, iz obdobja nemege filma, kamero, skozi katere objektiv nisi videl, kadar je bil trak vstavljen in kadar si snemal, kot je v intervjuju poudaril Wenders sam. Winterja se da torej posneti le s podobnim postopkom, nekakšno 'skrito kamero', zato mulci video kamero skrivajo v smetnjake (na poti, kjer bo šel mimo), jo nosijo na hrbtu in stopajo pred njim ipd.

Na koncu Winter vendarle poseže po osvojenem video kameri, a ne kar tako. Preko njenega zapisa sporoči Friedrichu, naj dokonča svoj film. Friedrich je nad 'staro'

tehnologijo obupal in verjame le še v video, se pravi ravno nasprotno od Winterjevega prepričanja. Video kamera v tem primeru prav s svojo univerzalnostjo (zvok + slika na enem traku), pa čeprav idiotsko, 'vidiotsko', deluje kot edini možni vezni člen med Friedrichovo 'nemo' sliko in Winterjevo 'golo' zvočno podlago. Šele ta igračka, neumen, preprost, na otroško raven priveden kos tehnike, lahko fascinira dva stara kozla, dva pootročena trmoglavca, ki vsak zase mislita, da opravljata nezamenljivo pomemben posel, da ponovno stopita skupaj in zlepitata neločljiva dela celote. Wenders ima v intervjuju popolnoma prav, ko pravi, da na video tehnologijo ne gleda zviška. V *Zgodbi o Lizboni* je heroj video. Je magična škatlica, a na tisto sejmarsko raven spuščeni objekt, kot so bile pred stotimi leti 'oživljene figure.'

SIMON POPEK



Wim Wenders, esteta, morda eden največjih filmskih estetov današnjega časa, ustvarjalec in mislec, je po nekaj zadnjih ne najbolj posrečenih stvaritvah, ki jih je nagrizel avtorjev manierizem, ponovno dokazal, da je prav to: mislec in ustvarjalec. *Zgodbo o Lizboni* Wenders ponovno potuje, vehementno, avanturistično in preiskovalno. In kadar se Wenders popolnoma preda potovanju, potem potuje naprej in nazaj, pa vstran in počez ter v nebo in v podzemlje. Potuje zato, ker je potovanje pravzaprav njegov modus vivendi, in ne zato, da bi dosegel kakšnega končnega cilja. Vendar pa Wendersova potovanja niso »navadna« potovanja, njegova potovanja so pravzaprav metapotovanja, saj ko potuje skozi nenavadne življenjske zgodbe hkrati potuje skozi zgodovino filma. Skozi zgodovino filma kot čarobnega zvarka tistega, kar je bilo, in tistega, kar bo. Zato se Wenders ob stoletnici filma ne sprašuje na kakšen filozofičen način o magični razsežnosti filmske slike kot dozdevku realnosti. Svoj projekt *Zgodba o Lizboni* je sicer začel v lumièreovski tradiciji, da bi ga kmalu zatem prelevil v fikcijo; v fikcijo, ki je potem dokumentarno intenco predelala le v enega izmed figurantov »zgodbe o Lizboni«.

Snemanje dokumentarnega filma o Lizboni se tako sprevrže v svojevrstno komedijo, kajti tistega zares fascinantnega dokumentarca o Lizboni, ki bi nastal pred sto leti, pa ni nastal, ni mogoče ponoviti. ▶

Vmes ni samo sto let Lizbone kot mesta, ampak predvsem sto let filma, sto let različnih tehničnih in kreativnih pogledov, ki so prav prvim, primitivnim in ruralnim filmskim slikam za nazaj podelili božansko avreolo.

In če bi leta 1895 nastal dokumentarni film o Lizboni, bi bil to nemi film, ki bi ga morda spremljali zvoki klavirja ali orkestra. Ker pa je to nekaj neponovljivega, je seveda danes mogoče oblikovati zvočni dokumentarec o Lizboni, ki tudi po eri »direct cinema« privilegira delitev na snemanje slike in snemanje zvoka. Ne samo iz praktičnih razlogov, ampak predvsem zato, ker sinhroni skupek slika-zvok praviloma ne uspeva ustvariti učinkovitega »vtisa realnosti«, še posebej ko gre za umetniško »videnje« neke vidno-slušne realnosti. In prav zvočna oprema filmskih slik nastajajočega dokumentarca o Lizboni je povod, da filmski režiser Friedrich Monroe, ki je sicer bil prepričan, da bo film lahko posnel tako, kot so jih delali nekoč, povabi tonskega mojstra Philipa Winterja, da filmskim slikam oskrbi ustrezno zvočno opremo, še več, da — kot piše v vabilu sam režiser Friedrich Monroe — »...tvoj mikrofonski potegne moje slike iz mraka...«

In ko Philip Winter pride v Lizbono, ugotovi, da ga je sicer prijatelj filmski režiser zaprosil, da z zvokom »osvetli« njegove filmske slike, da jim da »dušo« časa, sam pa je pri tem brez sledu izginil v mrak. Seveda že sam začetek filma napoveduje, da se tokratna zgodba ne bo odvijala v zarisu kakšne »moderne potujenosti«, »metafizične« poetičnosti ali sofisticiranega trilerja, ampak da se bo prej naslonila na komične elemente. Prav humor, celo briljantni burleskni pasusi, pa so tiste plasti filma **Zgodba o Lizboni**, s katerimi je tradicionalno resni Wim Wenders najbolj prijetno presenetil. Res je sicer, da se Winter v štirinajstdnevem iskanju ustreznih zvokov ter iskanju izginulega prijatelja zaplete s pravim gansterjem in se tudi prav zares zaljubi, res je tudi, da z romantično nostalgijo priklicuje nepriklicljivo lepoto nemih podob in vidno emocionalno vznemirjen prisluhne fantastični glasbi skupine *Madredeus*, toda Winter s svojo žlahtno, »mikrofonsko« odprtostjo do sveta prevsem dopušča, da svet je in da je kot svojevrstna človeška komedija. Philip Winter je nekakšen sodobni Buster Keaton, sicer ne s kamero, ampak z mikrofonom. Z njim se namreč dramatične stvari spreminjajo v vesele, nagajive in celo komične.

Zgodba o Lizboni se prične kot *road-movie*, tonski mojster Winter namreč potuje z izrabljenim francoskim avtomobilom na Portugalsko. Na poti pa se mu preluknja

kolo, kar je seveda priložnost, ki jo Wenders izkoristi za gag. S kolesi, avtomobili in prometom pa imel največ težav prav Tati, kar pač Wendersov *road-movie* zapelje nazaj v zgodovino burleske. **Zgodba o Lizboni** je tako pripoved o nenavadnih povezavah med dokumentarnim verizmom in fikcijo, o zvezanosti in hkrati avtonomnosti filmske slike in zvoka ter nenazadnje poklon že skoraj mitološki avtorski figuri kot je Manoel de Oliveira, ki pa se tokrat odloči, da bo imitiral Charlija Chaplina. In če se tako resna figura, kot je Manoel de Oliveira predstavi v liku komika, potem je mogoče sklepati, da ni samo človeško življenje, ampak tudi celotna zgodovina filma svojevrstna komedija. Komedija predvsem zato, ker je film na nek način zastrupljen z željo, da bi se povsem identificiral z realnostjo, da bi postal njen korelat, v resnici pa je le dozdevek in imitacija, toda imitacija, ki je lahko »večja od življenja«.

In kot imitacija je film največkrat »večji od življenja« prav takrat, ko sta slika in zvok umetelno sestavljena v na videz homogeno in sinhrono celoto. In tako Wenders ponavlja, pa čeprav na izjemno inovativen način, tisto znano hipotezo, da je filmski realizem in tudi njegova najbolj privilegirana dokumentaristična praksa, pravzaprav učink izjemno preprostega in hkrati fantastičnega trika. Trika, ki je v tem, da filmski realizem ni produkt sočasnega srečanja realne slike z realnim zvokom, ampak prave slike s pravim zvokom. Prav zato lahko pravi zvoki Winterjevega mikrofona oživijo filmske slike režiserja Friedricha Monroea, filmske slike, ki jih je prizadela klinična smrt.

In kaj je najbolj na mestu ob jubileju filma kot prav »nepretenciozni« filmski esej, pravzaprav komedija o filmu oziroma njegovem muhastem paru, ki ga sestavljata slika in zvok. Torej zgodba o znanem sožitju in sporu filmske slike iz zvoka, ki pa jo je Wenders osvetlil v novi luči. Tako tudi tokrat ne gre le za zgodbo, saj se zgodbe večinoma ponavljajo, ampak za način, kako nam jo pripovedovalec pripoveduje. Filmska zgodovina se torej ponavlja, filmi pa so različni. Ponavlja se tudi Wenders, pa je praviloma vedno drugačen.

SILVAN FURLAN

PODZEMLJE

UNDERGROUND

režija:

Emir Kusturica

scenarij:

Dušan Kovačević

fotografija:

Vilko Filač

glasba:

Goran Bregović

igrajo:

Miki Manojlović, Lazar Ristovski, Mirjana Joković,

Slavko Štimac, Ernst Stötzner

Francija, 192 minut



To je to,« so vzkliknili v *Libérationu*, »videli smo najlepši film 48. festivala v Cannesu in prav malo je važno, če bo odnesel zlato palmo, ker se je vsedel v naša srca«. Potem je ta film, **Podzemlje** Emirja Kusturice, dobil še zlato palmo, toda to vsaj za njegovega francoskega producenta ni čisto nepomembno. Sicer pa ima to ganjeno kritično srce pariškega časnika *Libération* deloma prav: Kusturicevo **Podzemlje** je res najboljši film letošnjega festivala ali, točneje, njegovega tekmovalnega dela. Toda obenem je to tudi propagandni film, čeprav se na prvi pogled nemara niti ne zdi. Če ne bi sam režiser s svojimi izjavami v intervjujih poskrbel za to, da je njegov film **Podzemlje**, naj je še tako »artistično« režiran, postal srbski agitprop. V *Cahiers du Cinéma* je npr. izjavil, da se ne more vrniti v Sarajevo, ker nikoli ni rekel in ker ne misli, da je Milošević fašist. V redu, če si tako misli, zakaj pa ne, toda obenem si misli, da so fašisti drugi. In to svojo misel tudi podpre s filmom oziroma z arhivskimi posnetki v svojem filmu. **Podzemlje** se začne z noro pijansko nočjo, z divjo vožnjo na konjski vpregi po beograjskih ulicah ob spremljavi ciganske glasbe, z objemanjem dveh prijateljev, Crnega (Lazar Ristovski) in Marka (Miki Manojlović), ki praznujeta vstop v komunistično partijo, in z vrtnico v zadnjici prostitutke, pod katero Marko dočaka jutranje bombardiranje Beograda. Toda največjo zmedo povzročijo bombe v živalskem vrtu, ena opica je ubita, drugo reši mladi in jecljavi čuvaj Ivan (Slavko

Štimac), ki se hoče obesiti in potem v filmu uteleša otroško začuden pogled nad neodumljivim dogajanjem, pogled »idiota« à la Dostojevski, medtem pa tukaj že prihaja slon, ki Crnemu ukrade čevlje z okenske police, njegovo nosečo ženo pa odnesejo v klet, kjer bo tudi rodila otroka, ki bo dvajset let preživel v kleti. Po tej zmedbi v mestu in v živalskem vrtu pa imamo dokumentarne posnetke: nemške čete vkorakajo v Maribor, kjer jih veselo pozdravljajo, enako je v Zagrebu, edino v Beogradu jih pričakajo prazne ulice. Ti posnetki so obarvani, toda v tem ni bistvo »umetniške« manipulacije in ideološke propagande: ta je v tem, da arhivske posnetke uporabi kot dokument oziroma delež resnice v tej fascinantni artistski kreaciji, ki pripoveduje o tem, kako se v Beogradu in Srbiji že pol stoletja borijo proti nacifašizmu. Že nekaj časa je tako, da filmi nastajajo iz drugih filmov. Nekateri so to imenovali »postmodernizem«, ampak to niti ni tako važno: pomembneje je to, ali to počnejo na način tarantinovskega **Šunda** (*Pulp Fiction*, 1994), se pravi tako, da je edina realnost, na katero se nanašajo, filmska — in tedaj je, denimo, sekvenca, kjer predstavlja večji problem čiščenje krvnih madežev v avtu kot pa »naključni« uboj nekega potnika, z moralnega vidika lahko še tako cinična in amoralna, v resnici pa je samo komična, ker samo povečuje tiste podrobnosti, ki so v velikih gangsterskih filmih ostale izpuščene. Nekaj drugega pa je, če poskuša film s pomočjo drugih filmov pričarati podobo neke zgodovinske realnosti. In prav to počne Kusturica, pri čemer pa ne gre le za tiste arhivske posnetke: prej nasprotno, ti

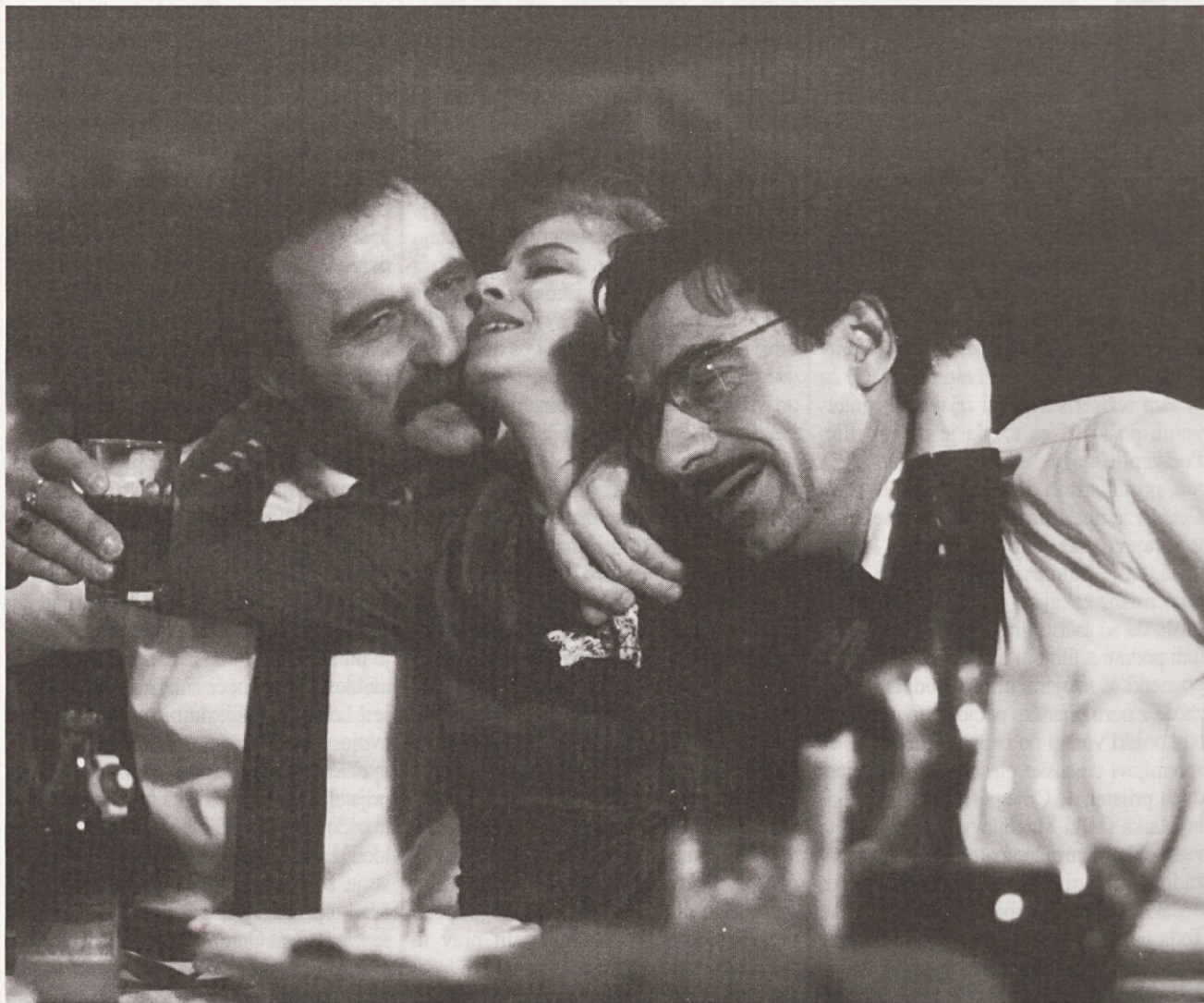
posnetki prav kot dokumentarni dobijo to vlogo, da tisto mistično intonacijo (»Bila je neka dežela...«) ter sorodnost nekaterih likov in prizorov z Baletičevim **Balkan ekspresom** ali Šijanovimi **Maratonci tečejo častni krog** podprejo z realnostjo: se pravi, da tista dežela ni le mitična, marveč še kako konkretna in realna, in prav tako Crni in Marko nista le figuri, ki spominjata na komunistične kontrabandarje iz **Balkan ekspresa**, marveč je preko njiju predstavljena polstoletna »zgodovina« te »mitične« dežele. Ali, točneje, ne le prek njiju, temveč prek melodramskega trikotnika. Kar pomeni, da je tu še neka ženska, ki pa ni le tretjerazredna gledališka igralka Nataša (Mirjana Joković), marveč ima svojo vlogo tudi na »družbenem odru«, in sicer to, da je videti kot edina, ki »kolaborira« z Nemci — pač na način, da postane priležnica nemškega oficirja Franza. Toda ne za dolgo, ker jo Crni v posrečeni sceni v teatru dobesedno priveže nase in ugrabi. Nakar jo Crnemu spelje njegov prijatelj Marko. Skratka, prijatelj zaradi ženske izda prijatelja, ženska prevara svojega ljubimca... — mar je bilo te dežele konec zaradi ljubezenskih afektov? Ne vem, če si lahko mislite, kaj si je Marko izmislil, da bi prijatelju prikril svojo prevaro: zasnoval je namreč pravi »peklenski dispozitiv«, s katerim je svojega prijatelja Crnega, svojega brata Ivana in še kopico drugih ljudi skoraj 20 let pustil v kleti, kjer so izdelovali orožje za vojno, ki se je že zdavnaj končala. Medtem pa je Marko postal visok partijski funkcionar, ki se kot Forrest Gump rokuje s Titom in vodi snemanje filma o sebi in Crnemu (oziroma o njihovih podvigih med vojno), ki ga režira ▶

Veljko Bulajić (tega igra Dragan Nikolić, lahko pa bi ga tudi Bulajić sam). Tako se žanrski obrazec melodramskega trikotnika dvojno obnese: na eni strani kot »metafora« za ideološko goljufijo in zatiranje, za produciranje lažnivega »filma«, da 2. svetovna vojna še vedno traja, da so nacifašisti še vedno tu, in na drugi strani kot »legitimizacija« te ideološke manipulacije z »iracionalnostjo« afektov. Toda prevara je nekega dne v 60-ih letih spregledana — zakaj ravno v šestdesetih, če ne zato, ker se je tedaj v jugoslovanskem oziroma še posebej srbskem filmu pojavil »črni val«, ki je močno butnil v oklep komunističnega dogmatizma in bil zato tudi politično anatemiziran. Kljub temu to obdobje ni evocirano z aluzijo na katerega izmed filmov »črnega vala«, marveč dobesedno s prizorom iz filma, ki ga Veljko Bulajić snema o Marku in Crnem: ta se torej, brž ko pride iz kleti, podzemlja, znajde na prizorišču tega filma oziroma na natanko tistem prizorišču, kjer se je pred kakšnimi dvajsetimi leti spopadel z nemškimi vojaki. Ki so zdaj spet tam, s Franzem na čelu, preoblečeni v igralce, kar pa Crnega ne moti, da vsaj igralca, Franza,

ne bi nemudoma ustrelil. Potem je le res, vojna še vedno traja? To je v **Podzemlju** videti precej zabavno in domiselno, vendar je tudi perverzno: a ne le zato, ker jugoslovanska 60. leta v filmskem pogledu pač niso Bulajićeva, marveč bolj zato, ker so to — še pomnite, štiridesetletniki? — tudi leta določene generacije, tiste pač, ki je od Pariza do New Yorka in celo od Ljubljane do Beograda prisegala, da ima dovolj ideološko-politično-vojaške navlake, s katero jim »stari« nenehno težijo. No, tudi pri Kusturici so ta »prelomna« 60. leta, leta »spregledanja prevare«, evocirana s predstavnikom mlade generacije, točneje s sinom Crnega: toda ta sin je bebec — jasno, ko pa je 20 let preživel v ideološkem mraku titoističnega totalitarizma, v kleti lažnivega »kina«, kjer se ni naučil ničesar drugega kot izdelovati orožje; tako pač ni mogel postati junak »črnega vala«, marveč je — brž ko je zagledal luč dneva, »sij svobode« — sam izginil v valovih Donave. Tako da je potem videti, kot da oče ukazuje topovom v Slavoniji iz obupa, ker je izgubil sina. Ta »potem« je treba še malo pojasniti. To je dolga časovna elipsa, ki nas kot

kakšna abrakadabra postavi v pravi vojni pekel ali »Jugoslavijo danes«, kot so zapisali v *Libérationu*. Ta skoraj 30-letna elipsa je kajpada dovolj simptomatična, saj je očitno nastopila prav zato, da bi izpustila ali zanemarila razloge, ki so privedli do »Jugoslavije danes« ali Kusturiceve mitične dežele, ki je nekoč bila. Pravzaprav pa jih niti ni izpustila ali zanemarila, temveč jih je nadomestila z drugimi: ko Crni ukazuje topovom in išče sina, vmes tudi kdaj pa kdaj zavpije o ustaših in četnikih, se pravi, da še vedno »osvobaja« deželo nacifašistov, čeprav so med njimi tudi »bratje«. Seveda predvsem Marko, ki je še vedno to, kar je zmeraj bil, trgovec z orožjem, manipulant in prevarant. In vrh tega je režiser tistega lažnivega, kletnega »filma«, ki je njegovega prijatelja 20 let slepil z iluzijo vojne in komunistične pravovernosti. Tako je moral priti Kusturica ter vsem prevaranim in ogoljufanim podariti »resnični« film njihovega maščevanja.

ZDENKO VRDLOVEC



Lazar Ristovski, Mirjana Joković in Miki Manojlović v filmu *Podzemlje*

AMERIKA NEKOGA DRUGEGA

SOMEONE ELSE'S AMERICA

režija:

Goran Paskaljević

scenarij:

Gordan Mihić

fotografija:

Yorgos Arvanitis

glasba:

Andrew Dickson

igrajo:

Tom Conti, Miki Manojlović, Maria Casares, Zorka Manojlović, Sergej Trifunović

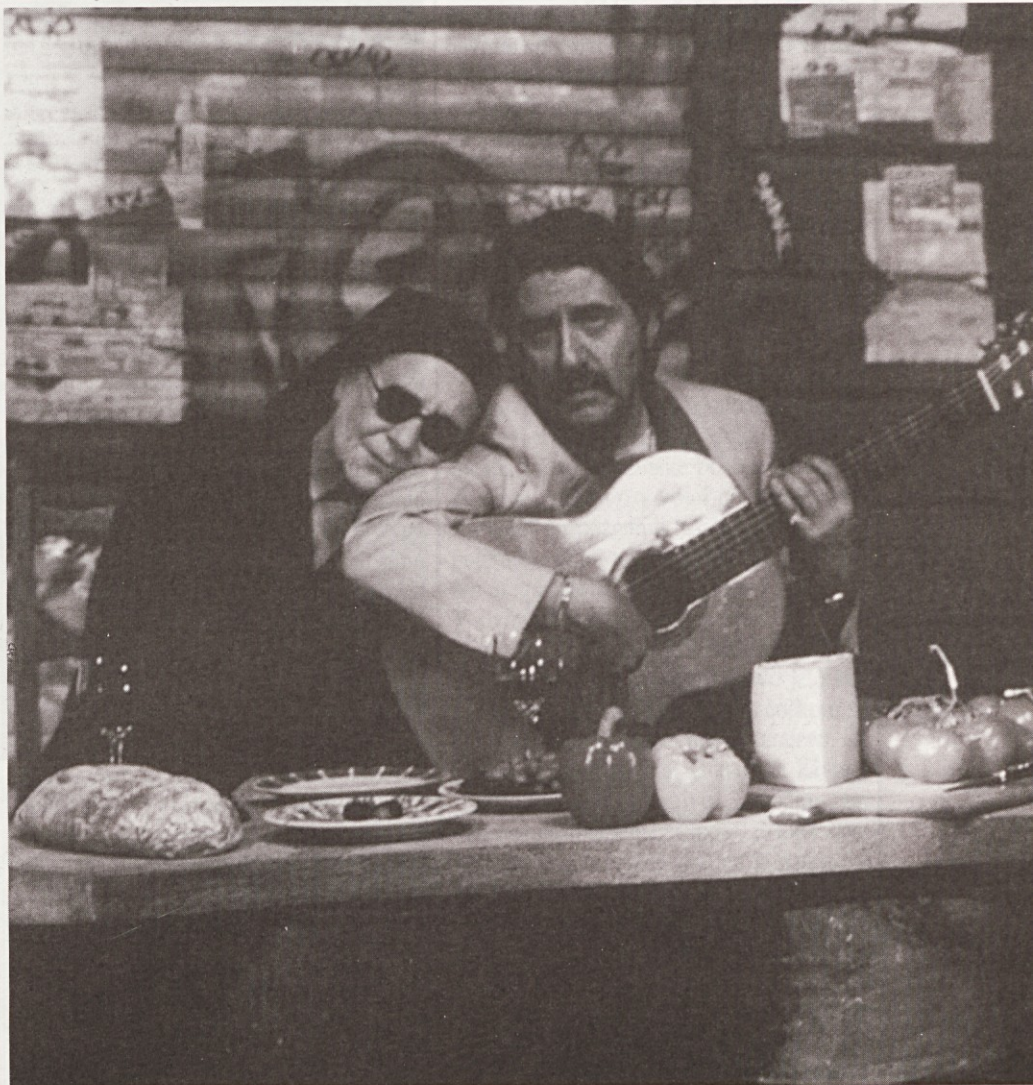
VB, Francija, Nemčija, 91 minut



Paskaljevićeva **Amerika nekoga drugega** je v Cannesu očitno najbolj vžgala, ker, prvič — je občinstvo po projekciji najbolj rjulo in drugič — je prejela nagrado občinstva v sekciji *Štirinajst dni režiserjev*. Le

kako se film ne bi prijel, ko pa je v poplavi politično korektnih in nekorektnih, socialno bolj ali manj angažiranih filmov prav v oči bijoče izstopal. **Amerika nekoga drugega** je sicer res pripovedka, že kar pravljica, a še kako politično in socialno aktivna.

Film je posvečen izseljencem, v bistvu pa gre za zgodbo o temperamentnem Črnogorcu Baju (Miki Manojlović) in melanholičnem Špancu Alonsu (Tom Conti). Oba se prebijata skozi najnižje sloje newyorškega delavskega razreda, sicer pa cele dneve samo sanjarita; prvi, kako bi obogatel in pri tem ne izdal staroveškega nacionalnega reka, (*Črnogorci se nikoli ne predamo / We no surrender*) in drugi, kako bi osvojil srce privlačne, a mačističnemu fantu podrejene Sirijke. Stvari se usodno zasukajo s prihodom Bajevega sina Luke (Sergej Trifunović) iz Črne gore. Kot mlada sila v veliki deželi se prvi znajde v korporativnem megapolisu, še več, hitro mu postane jasno, kako funkcionira ameriški sen; povsem se identificira z lažno medijsko realnostjo, ki jo dnevno ponujajo nešteti televizijski kanali. In od tod naprej se odvija sijani kalejdoskop njegovih 'čudodelstev'. Tako najprej Alonsovi slepi



► *Maria Casares in Tom Conti v filmu Amerika nekoga drugega*

babici, ki se hoče na vsak način vrniti v domovino, dobesedno inscenira povratek z letalom. Na vrtu sredi Brooklyna jo posadi v letalski sedež, preko kasetarja spusti hrup avionskega motorja, v 'Španiji' pa potem celo vrti domačijsko glasbo in prepoznavne šume mediteranskega podeželja. Svoji babici ugodni drugače. Zaradi domotožja prav tako sredi vrta zgradi vodnjak in priveže dolgo pogrešano kozo. Luka v Ameriko ne pride, da bi za vsako ceno ohranjal mediteransko tradicijo; najprej si s poroko s Kitajko, sicer ameriško državljanjo, priskrbi zeleno karto, njegovemu očetu kljub večletnemu bivanju nedosegljivi cilj, nato pa prerodi razsulo podganjo Alonsovo restavracijo. Verjetno najočitnejši dokaz Lukove takojšnje poamerikaniziranosti in Bajeve črnogorske mule je izguba brata oziroma sina ob nelegalnem prestopu meje na Riu Grande. Luka izgubo brata (ta se utopi) opravi na povsem krut, že kar korporativen način, češ, nazaj se ne oziram, gledamo le naprej, v prihodnost, medtem pa Bajo še mesece pozneje išče truplo v reki. Luki preostane edina možna pot naprej — v Kalifornijo, odkoder pobotanemu očetu pošlje razglednico. Ne navadno, temveč posneto na video trak in, za Luko skorajda neverjetno, v enem samem kadru, povsem statično, a s sanjsko hišico v ozadju. Gre torej za identifikacijo z lažnim 'ameriškim snom'. Uspe lahko le tisti, ki ne sanja, temveč sanje pervertira v svojo korist. In naslov filma? Besede nedvomno izgovarja Bajo, ali vsaj veliko prej kot njegov sin.



Nagradi filmoma **Podzemlje** Emirja Kusturice in **Odisejev pogled** Thea Angelopoulou, ki sta oba, prvi metaforično, drugi scenografsko, vmeščena na današnji Balkan, pomenita, da Evropa nima pojma, kaj se v Bosni dogaja. Še več: svet s tema palmama javno in uradno priznava ozemeljsko srbsko politiko, saj sta oba filma nastala s pomočjo Miloševićevega denarja. Gre pravzaprav le za legitimiziranje občega (ne)poznavanja balkanskega problema, ki ju oba filma le perpetuirata: v obeh filmih med napadalcami in napadenimi ni razlik, v obeh filmih dominira balkanska kavarniška filozofija imaginarnega zla, ki nima nič opraviti z imperialističnimi težnjami, in iz obeh filmov veje površno kvazi pacifistično sporočilo, da so vojne res destruktivna zadeva, na katero civilizirani svet gleda z usmiljenjem. Kajti necivilizirani svet je ostal na stopnji ljudožerstva, kjer brat žre brata. Raznežen in neinformiran svet, ki mu umetniški pacifizem bratomorstva pade kot sekira v med, se na ta način potem z glasnim ploskanjem očisti krivde in katarzično spreminja palmo v oljčno vejico.

Če je canneska žirija s svojo konfuzno slabo vestjo pokleknila pred Emirjem Kusturico, ki v **Podzemlju** le manieristično razvija svojo nekdanjo filmsko govorico in ob tem še ufilma svojo politične pamflete, je to še nekako razumljivo, saj je

režija:
Theo Angelopoulos
scenarij:
Theo Angelopoulos,
Tonino Guerra, Petros Markaris
fotografija:
Yorgos Arvanitis
glasba:
Heleni Karaindrou
igrajo:
Harvey Keitel, Maïa Morgenstern,
Erland Josephson, Thanassis Vengos,
Dora Volonaki
 Grčija
 180 minut

postkomunistični spektakel, cepljen na postsocialistični holokavst, prišel razneženemu svetu kot naročena proslava ob *petdesetletnici zmage nad fašizmom*. V imenu *reviera nacizma*, ki je pač obči, povsod prisoten — tudi tam, kjer so nekoč mislili, da ga ni —, in recimo Tita posipali z rožicami. Kusturica ga danes z Lili Marleen in palcem, ki iz podzemlja kaže na nadzemlje, kjer se sprehaja »hudodelec«. Najbolj enostavno je svet razdeliti na črne in bele in nekdanjega poslanca miru spremeniti v črnega jezdeca.

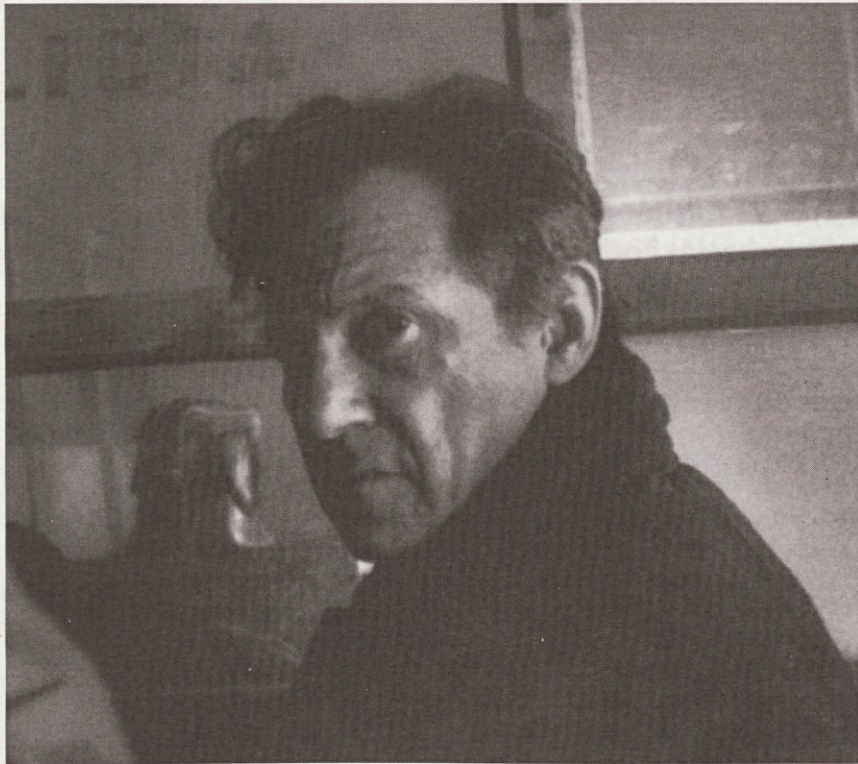
Toda to, da je canneska žirija ob stoletnici filma navlaženo pokleknila pred dolgovoznim artizmom **Odisejevega pogleda**, ki povrhu še manipulira s filmsko zgodovino, je že pravi cinizem. Če Harvey Keitel, ko prispe v Sarajevo in sredi neskončno dolgih, v megli posnetih in zavoženih sekvencah vpije: »Je tu Sarajevoooo?«, gre pač za perverzno grotesknost — grotesknost, ki je pravzaprav vpisana že v sam zastavek filma — v romanje za nekimi tremi, še nerazvitimi filmskimi kolutki — za odisejado skratka, ki se začne v Grčiji, se dotakne Albanije, železniške postaje v Skopju, Bolgarije, Romunije, dalj časa Beograda in se pompozno razvleče čez Donavo, da bi se teatralično končalo v Sarajevu.

Toda, če Grk proglasi Makedonca — Miltona Manakija, ki je od nekdanj veljal za prvega snemalca na tleh Jugoslavije, za Grka, ne moremo več govoriti le o umetniški perverziji. Temveč o politični in

ODISEJEV POGLED

ULYSSES' GAZE

Harvey Keitel v filmu *Odisejev pogled*



naklepni kraji, kjer gre za potvarjanje in prilaščanje spomina, ki ga nismo ogrozili niti Slovenci, ko smo spoznali, da je Ljutomerčan dr. Karol Grossman posnel prve metre filmskega traku isto leto kot Milton Manaki. Brata Manaki sta živela v Bitoli in njeni okolici — in prvi kadri predic (vključno s tisto, ki ima 140 let), posnetki verskih obredov, narodnih običajev in prizori iz vsakdanjega življenja so nastali na ozemlju, ki se mu je kasneje reklo Jugoslavija, danes pa Makedonja.

In kaj ima s tem Odisej? Odisej se je deset let bojeval s Trojo in iskal svojo Itako. Je iskanje filmskih rol — tudi zgolj metaforično — primerljivo z Odisejevimi boji, zankami ali celo Penelopino vztrajnostjo? In če je, zakaj nikoli ne zvemo, kaj je na teh rolah, zakaj jih ne vidimo, saj je — konec koncev v zadnjem trenutku Erland Josephson vendarle izumil pravi razvijalec za njih (ja, rabili so točno sto let!). Je tu poleg Odiseja zgolj zato, ker je potovanje bolj važno kot sama pot — kot sam namen? Prav, namen smo razpoznali kot brenkanje na strune solzam in slabi vesti naklonjenim dušam. Potovanje pa kot njegovo dekoracijo, saj na poti lahko srečaš čudaka (Josephson), ki sredi najbolj razsute in krvave vojne ščiti kolute starih filmov (opa!) bolj kot življenje. In različne ženske v eni (Maia Morgenstern), ki reprezentira vse Odisejeve ženske, s selitvijo v različna telesa, celo samo Penelopo. Cela ta pot zgolj zaradi možnosti gledanja samega vase? Potovanje po razbitinah, ruševinah in krvavih lužah zgolj zaradi introspekcije? Zaradi njenega redundantnega govorjenja o koncu socializma (Leninov mega kip po Donavi), ki je za seboj pustil hladne, opustošene, s švercem zaznamovane kraje (grško-albanska meja), izpraznjena, alienirana, duha ubijajoča mesta, puste železniške postaje (Skopje), da ne govorimo o v vojni porušeni, prestreljeni in požgani hišah, po katerih se potika še nikoli tako izgubljen, hendikepiran in igralsko povožen Harvey Keitel?

V dvorani sta za menoj sedeli dve Beograjkanki, ki sta z diskusijami in medklici potrdili moje negotovosti: »Ovo je Knez Mihajlova, e, ovo... je za mojim čoškom...« Šlo je za ulice, ki naj bi bile v Sarajevu. Če je David Lean snemal *Doktorja Živago* sredi Španije in v največji vročini tam nanašal plasti umetnega snega, je imel za to razloge. Theo Angelopoulos je zagotovo imel dovolj razlogov, da se s svojimi kamerami vendarle ne bi šopiril po sarajevskih (mostarskih, vukovarskih) ulicah, saj ni snemal dokumentarca. Lahko bi ostal v Beogradu in posnel kakšen drugi *Pogled*. Toda potem ne bi dobil oljčne vejice.

MAJDA SIRCA

HARVEY KEITEL

G. Keitel, verjetno ne veste, da ste pri nas zelo popularni. Videli smo vas v mnogih vlogah, med drugim v filmih *Ulice zla* (*Mean Streets*, 1973), *Alice ne živi več tukaj* (*Alice doesn't live here anymore*, 1974), *Taksist* (*Taxi Driver*, 1976), *Dvobojevalca* (*The Duellists*, 1977), *Klavir* (*Piano*, 1993), *Mestni psi* (*Reservoir Dogs*, 1992) in *Šund* (*Pulp Fiction*, 1994).

Pojasnite nam prosim, ali je bilo lahko postati Harvey Keitel, zelo pomemben igralec današnjega filma?

Človek se loti nekega dela in v teku časa se marsikaj zgodi. Sam sem želel nekaj narediti in delo me je privedlo do semle, kjer zdajle sedim z vami. Gre za proces. Če je bilo lahko? Nič ni lahko.

Odkod črpate energijo in inspiracijo za vaše igralsko delo? V književnosti, vaši osebni izkušnji, nočnih morah ali v lepih, nežnih sanjah?

S samim vprašanjem ste že odgovorili.

Lahko je, kot bi govoril pred ogledalom; toda midva sva različna. Zagotovo imate ogromno izkušenj.

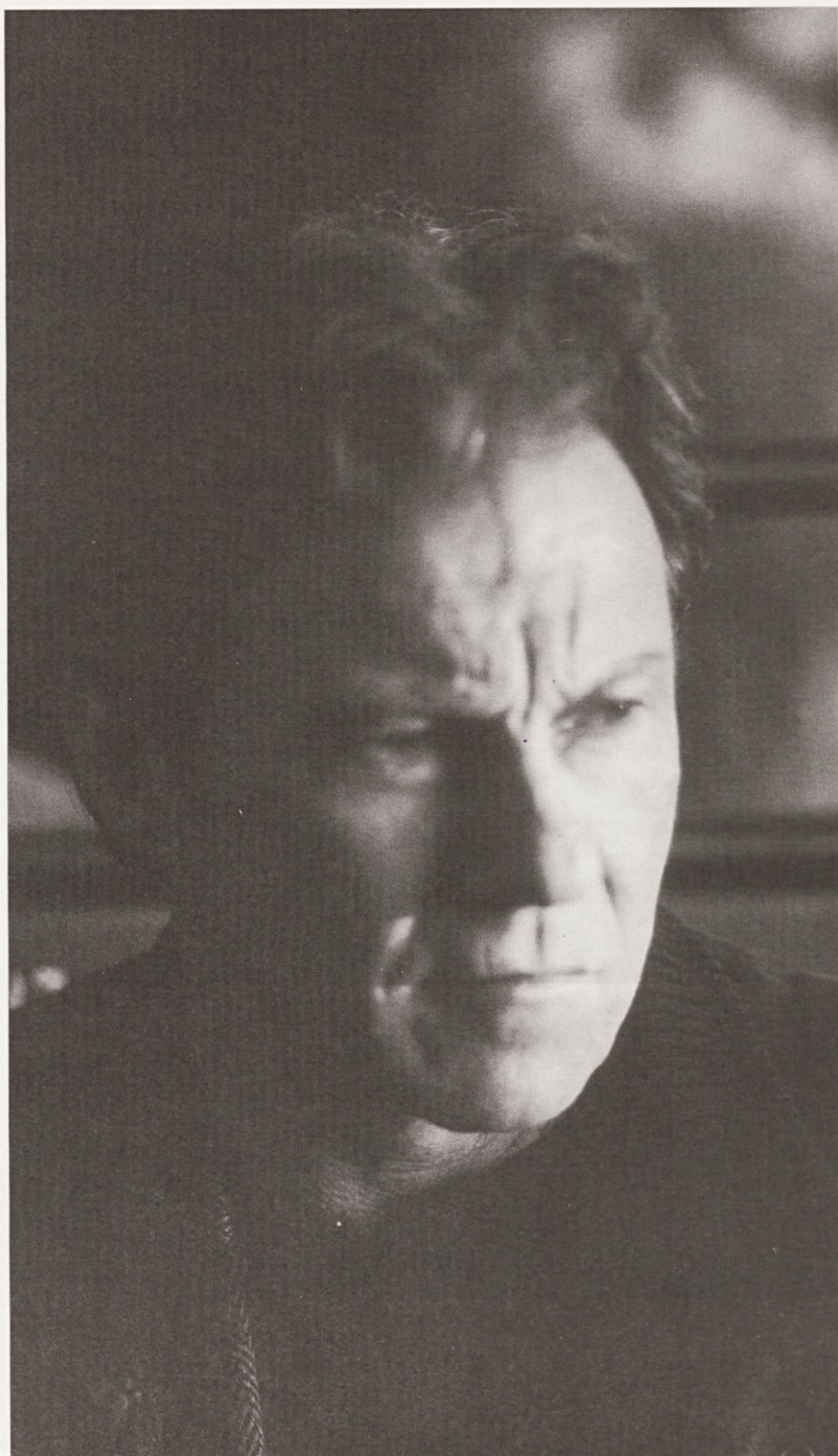
Izkušnje si nabiraš tam, kjer jih nabirajo ostali.

V sanjah?

Meni so sanje vse. Toda navdih ni samo v sanjah, tu so še misli, izkušnje...

Film je za mnoge režiserje, s katerimi ste delali, še posebej za Martina Scorseseja, neka vrsta alterernative nasilju; način, s katerim se beži od izjemno nasilne realnosti, v kateri živimo. Obenem pričamo in sodelujemo v tem nasilnem svetu. Kakšno je vaše mnenje o pištolah, kroglah, bojih, nasilju okrog nas?

Prvo in osnovno je; namen nikoli ni bil, da se od nasilja beži. Človek se mora spustiti v samo nasilje, pronicati v njegov izvir, šele takrat se mu lahko oddalji. Bil sem v Vukovarju, Mostarju, Sarajevu. V določenem smislu se ne čutim sposobnega govoriti o tem. Ta izkušnja me vodi k razmišljanju. Če je politika posel mesta, je gledališče



njegova duša. Če so posel mesta ruševine in groza, ki sem jo videl v otroških očeh, potem je politika — posel mesta, zgrešila smer. Mi, ki pripovedujemo zgodbe, naša naloga je, da spregovorimo, skozi naše delo. Morda lahko skozi naše delo vplivamo na posel mesta, na politike. Zdi se mi, da so prav oni postali zvezde, postali so atrakcija, neka vrsta show biznisa. Vse to je tisto, kar kolegi in jaz nismo hoteli postati — del show biznisa. Naša pot je drugačna. Nadaljevati moramo svojo pot in morda bomo, vsaj upam tako, v naš svet pripeljali ljudi, ki opravljajo posel mesta.

*Imate svojo misijo, začeli ste jo na polju umetnosti, v filmu in z Martinom Scorsesejem posneli nekaj izjemnih filmov. Scorsese je na nek način obseden s tîmo, obskurno atmosfero, s propadlimi ljudmi v prenatrpanih mestih. Kako ste začeli? Igrali ste v njegovem prvem filmu **Kdo trka na moja vrata?** (*Who's that knocking at my door*, 1968) in nadaljevali z **Ulicami zla in Taksistom...***

Naj povem, da sem začel kot mlad ameriški marinec. Pripravljen sem bil za pot v katerokoli deželo. Kamorkoli bi me poslali politiki, v katerokoli vojno, za katero politiki mislijo, da jo je treba izbojevati. Mladim marincem, ki sledijo željam politikov skušam dopovedati, naj ne počno tega. Naj ignorirajo posel mesta, ki ga politiki vodijo kot edino obstoječo resnico. Skušam jim dopovedati, naj se iskreno in globoko vprašajo nad to resnico, kajti, obstaja druga resnica, drugačna od pošiljanja mladih ljudi v tuje države, da bi ubijali. In če se vrnem k vprašanju; začel sem pred Scorsesejem, v Greenwich Villageu v New Yorku, v gledališču OFF OFF BROADWAY THEATRE. V času, ko sem srečal Martyja sem delal v Café la mamma v Greenwich Villageu. Začel sem po sobah v New Yorku, tam smo delali predstave, delali pa smo, kjer smo mogli. Sami smo postavljali in režirali predstave.

In prišel je Scorsese.

Martyja sem srečal na newyorški univerzi.

Prvič ste stopili pred kamere v njegovem filmu. Je bila to ljubezen na prvi pogled — snemanje filmov s Scorsesejem?

Da.

In Ulice zla?

Ulice zla so bile zelo pomembne. Prvič

smo sodelovali Robert De Niro, Marty in jaz. Šlo je za resnično izjemen trenutek.

Nekateri mislijo, da je De Niro nekakšen alter ego Martina Scorseseja. Se strinjate?

Ne vem, vprašajte Martyja.

Igra vedno pomeni iskanje in odkrivanje, hkrati pa tudi skrivanje. Objasnite vaš pristop do teh fenomenov. Si, po vseh izkušnjah, prizadevate preleviti v nekoga drugega, ali skozi igro bolj prikazujete samega sebe?

Igralec lahko ponudi le samega sebe in svojo življensko izkušnjo. Igralci se nikdar ne pretvarjajo. Igralci obstajajo.

Povejte nekaj o tabujih.

Dovolite, da se za trenutek vrnem. Pomembno je, da igralec na pozabi, da igra.

*Povejte nekaj o tabujih. Kot igralec se izpostavljate pogledom. Obenem sebe prikazujete kot popolnega človeka, ustvarjenega iz mesa in krvi; svoje telo ste dostikrat pokazali na ekranu, v **Fingers** (1978), **Klavirju in Pokvarjenem poročniku** (*Bad Lieutenant*, 1992). Kakšen je vaš pristop in kaj menite o goloti na filmu?*

Nikoli nisem posnel 'golega' prizora. Igralci ne snemajo prizorov z goloto, igralci pripovedujejo zgodbo; igrajo in ustvarjajo dogajanje, ki se odvija v zgodbi. Delajo najbolje, kolikor jim to dovoljuje njihova vizija. Vodi jih lastna zavest.

*Nekateri zgodnji filmi danes delujejo kot uvod v vaše bodoče projekte. **Fingers** na primer, delujejo kot nekakšna anticipacija **Pokvarjenega poročnika**. **Death Watch** (1980) na diskreten način vodi v problem **Mestnih psov**, **Thelma in Louise** (*Thelma and Louise*, 1992) pa je bila priprava za tenkočutno posvetilo ženski osebnosti v **Klavirju**. Kaj mislite o reku, da 'vsak rabelj poje svojo pesem'? Kajti vi ponavljate, film je repetitivna oblika umetnosti; kaj mislite o teh anticipacijah in reinkarnacijah?*

Dodal bi nekaj k tistemu, kar ste rekli in kar je zelo moder izrek, da vsak rabelj poje

svojo pesem. Vsak rabelj prav tako skuša najti svojo pesem, ki jo bo potem pel. Na tej poti pa je veliko postaj, obstaja nekakšna izkušnja v vsem tem. Na pamet mi je padlo vprašanje, postavljeno Carlu Jungu. Na vprašanje, če obstaja upanje za človeštvo je odgovoril: »Da, v kolikor bo dovolj ljudi opravilo svoj notranji posel.« Potemtakem je izrek o rablju moder in pomemben.

*Igrali ste v filmih evropskih režiserjev, obenem ste nova izkušnja za Thea Angelopoulosa. Povejte kaj o vaši igri v **Odisejevem pogledu**. Pred leti ste nastopili v izjemnem filmu **Bertranda Tavernierja Death Watch**, za mnoge pri nas pa je **Bad timing** Nicholasa Roega kultni film. Obstaja razlika med Angelopoulosom, Tavernierjem, Roegom, evropskimi avtorji in ameriški kolegi?*

V bistvu ne. Menim, da obstaja skupni imenovalac za talente kot Tavernier, Scorsese, Lina Wertmüller, Theo Angelopoulos, Abel Ferrara, Quentin Tarantino, Robert Altman ipd. Obstaja nekaj, kar vsi iščejo, kar izhaja iz začetka sveta, veliko pred nami. Edina razlika bi lahko bila v načinu, kako je okolje vplivalo nanje. V duši pa se ne razlikujejo.

Govori se o novem francoskem baroku, novem Hollywoodu, o novih možnostih v ameriškem filmu. Se vam zdi vse skupaj smešno ali mislite, da obstaja razlog predalčkanja režiserjev.

Ne vem. Nisem za te kategorije in za kategorizacijo ljudi. Delo je delo, lahko ga prepoznate, ko ga vidite. Predalčkanje prepuščam intelektualcem.

Z Robertom Altmanom ste posneli dva filma, prav tako z Abelom Ferraro, kar štiri pa s Scorsesejem. To deluje kot neka vrsta gravitacije, privlačnost med vami in naštetimi avtorji. Lahko poveste kaj specifičnega, neznanega, kar se tiče vaših izkušenj z njimi?

Res vam ne morem povedati nobene anekdote v zvezi z njimi, morda kdaj drugič, ob pijači. Abel Ferrara je res poseben režiser, v tem smislu, da je pripravljen stopiti na mesta, katerim se drugi drugi niti slučajno ne bi upali približati; vse iz strahu, da bi bili

izobčeni iz glavnega toka. Osebo spoštujem njegovo potrebo, da se spušča v ta mesta, mislim, da bi bilo za vse nas pomembno, ko bi od časa do časa odšli na ta mesta, ki ležijo na 'notranji poti', na poti 'notranjega dela' vsakogar od nas, o čemer je govoril tudi Carl Jung, ki sem ga omenil malo prej.

Isto je Scorsesejem, njegovo delo poznate, posebej Zadnje Kristusovo skušnjavo (The Last Temptation of Christ, 1988)

Robert Altman je eden največjih disidentov, kar jih poznam, eden največjih ekscentrikov, kar sem jih srečal. Opažam, da se smehljam, ko ga omenjam. Zelo je zabaven, še en izjemno pomemben režiser.

Toda Robert Altman izgleda zelo tih, mirem človek. Njegovi zadnji filmi so resnično...

Izgled, izgled! Saj poznate slavno vrstico iz Hamleta: »Izgleda? Ne, temveč je, gospodična.«

Pred leti ste nastopali tudi v gledališču.

Igral sem v Abgananu v New Yorku, v OFF OFF BROADWAY THEATRU, sicer pa sem član *Actors' Studia*, tam sem delal, odigral sem nekaj vlog v dramah Davida Rabea. Poznate Davida Rabea? Je eden najpomembnejših ameriških dramatikov, za eno svojih dram je prejel Pulitzerjevo nagrado. Igral sem tudi v dramah Sama Sheperda.

Omenili ste Hamleta.

Igral sem ga v šoli, v učilnici, ki se mi zdi enako pomembna kot komercialno prizorišče.

Kaj pa izkušnja s Quentinom Tarantinom — on igra, režira, piše scenarije, producira. Je eden tistih zelo pomembnih novih mogulov.

Kaj mislite z besedo 'mogul'?

Energijo, predstavlja novo moč ameriškega filma, in to na zelo svež način.

Ker 'mogul' v Ameriki nima ravno...

... dostojnega prizvoka.

Nima ravno dostojnega prizvoka. Odvisno, kako se uporablja, in v kakšni navezi.

Lahko poveste kaj o novi klimi v ameriškem filmu, ki jo ustvarjajo vaši kolegi in prijatelji Tarantino, Jarmusch, Alexandre Rockwell.

Skupaj, v dobri atmosferi delajo nekaj zelo pomembnega.

S Quentinom sva se nekako srečala. Bila je to usoda, on je zelo pomemben talent in nestrpno pričakujem njegove naslednje filme. Vsi bi morali biti pozorni na njegovo delo.

Bili ste producent njegovega prvega filma Mestni psi. Kako to?

Moj delež pri producentskih poslih ni bil ravno velik. Želel sem si realizirati ta projekt, posneti scenarij, ki sem ga prebral. Normalno, rekel sem, da lahko uporabijo moje ime, ker sem želel, da se film posname. Lawrence Bender in Quentin sta rekla: »Misliiva, da moraš nastopiti kot producent, in prejeti del priznanja.« Zelo lepo od njiju.

Kako blizu ste, po teh producent-skih izkušnjah, režijskemu stolčku?

Veste, vsak igralec v veliki meri režira sam sebe. Želel bi režirati kakšen film, preden bi prečkal tisto Veliko črto. Vsaj enega. Razmišljam, problem je v tem, da se z režiserji ne strinjam vedno, pa me skrbi.

Želel bi vas vprašati nekaj o, recimo, kvazi besednjaku današnje zvezde. Nekoč so ljudje smatrali, da, biti zvezda, pomeni imeti hiter avtomobil...

Zvezde? Prosim vas, treba je pozabiti to besedo. Prosim vas, pozabite jo, zbršite jo iz svojega besednjaka!

Zakaj?

Zato, ker je sranje. Ljudi vodi v smer, v katero ne bi smeli iti. Zvezde so na nebu. Zvezda je prišla iz davnega časa, iz časov vrhunca hollywoodskih mogulov, ko so ljudi zares prodajali, da bi iz njih naredili zvezde. Prodajali so jih, sestavljali pare, organizirali sestanke, publiciteto pa izkoriščali, da bi ustvarili imidž nekoga, ki je 'večji od življenja'. Nihče ni 'večji od življenja'. Mi moramo biti 'življenje', ne pa 'večji od življenja'.

Mislim, da je to neka vrsta izziva — možnost imeti nekaj, kar je 'večje od življenja', kot je zvezda.

Meni gre od zvezd na bruhanje.

Da, vidim. Kaj pa je z vplivom? Vplivom?

Ko je nekdo zvezda. Katere so pozitivne konotacije besede 'zvezda'? V svoji ulici poznam ljudi s precejšnjim vplivom, ljudi s ceste.

Pred leti sem videl film Luchina Viscontija, s Helmutom Bergerjem...

Oprostite, naj se vmem. Vpliv je nekaj zelo pomembnega, vsi bi morali težiti k temu; toda pozabite besedo 'zvezda'. Enostavno pozabite jo. Vpliv je nekaj, k čemur vsi težimo. V določeni smeri želim vplivati na svojo hčerko. Naša naloga je, da ustvarimo nek standard, ki bo v določeni smeri vplival na naše otroke. Vpliv je potemtakem dober, pomemben, toda ne v konotaciji 'zvezde'.

Zato, ker je to lažno.

Ker je to lažno. In kar je še bolj pomembno, prav zato, ker ta beseda resnično nekaj pomeni — prav imate, res nekaj pomeni — je škodljiva otrokom, ki vse to gledajo. Oni zvezdam verjamejo na besedo, njihova beseda je evangelij, namesto, da bi opazovali osebo in tisto, kar govori. Zato moramo skušati razstaviti in enostavno odvreči besedo 'zvezda', otrokom pa razložiti, naj gledajo delo, da spoznajo, kdo v resnici so ti ljudje. 'Večji od življenja?' Saj se nismo znašli niti v življenju, kakršnega živimo. Če bo življenje večje, potem bodo to dosegli tako, da bomo vstopili v njega, ne pa, da nas vodi lažni simbol zvezde. Mislim, da bi morali razkrampati Hollywood Boulevard ali Sunset Boulevard.

Ko že govoriva o vplivu; vem, da je zelo pomemben. Toda težko ga je doseči. Ni lahko nekoga navdihniti, ga kultivirati in ustvariti nekaj pozitivnega. Sam imam sina...

Potem razumete. Gre za našo obveznost.

Da, sledim vam in strinjam se z vami. Toda, veste, globoko sem prepričan, da nimam moči, da bi vplival na svojega sina. Lahko mu samo pokažem, kaj je resnično in kaj je lažno, ne morem pa mu tega povedati.

Saj to je vpliv. Da človek služi kot vodič, nikomur ničesar ne govorite, toda služite kot vodič. V mitologiji pravijo, da boste, če ste voljni iti po poti, našli ljudi, ki vam bodo pomagali. Pravijo jim Mistagozi. Oni vam bodo pomagali, da najdete pot. Prve besede v Božanski komediji gredo nekako takole: »Na središčni točki svojega življenja sem zašel v temni gozd, skozi katerega stezo sem izginil. Kako divji je ta temni gozd.« Dante je iskal svojo pot in mi to počnemo za svoje otroke. Pripeljemo jih do gozda in jih skušamo voditi skozi njega na najboljši možni način. Srečali bodo tudi druge ljudi, druge vodiče. Na to sem mislil,



O HARVEYU KEITELU: režiserji, ki so delali z njim.

Theo Angelopoulos

Zelo privlačno je pripeljati ameriškega igralca, da bi igral v balkanski avanturi. Za mene je bil to pravi izziv. Po drugi strani želim poudariti, da so moji kolegi Harveya opisovali kot 'pošast', s katero je težko sodelovati. Nisem doživel takšne izkušnje niti nisem v njem prepoznal 'pošasti'. Harvey je odličen igralec, sijajen profesionalc, in mislim, da je moje sodelovanje z njim več kot uspešno. Ima močan igralski instinkt in pomembno izkušnjo *Actors' Studia*, ki se razlikuje od naših metod dela. Glede na to, da je že delal v Evropi, je sprejel novo vlogo pripravljen. Je zelo prilagodljiv in mislim, da je to zelo dobra vrlina, ne samo igralca. Angažirati ameriškega igralca močnega karakterja, z izdelanimi principi dela, ki se od naših razlikujejo, vsekakor vključuje probleme, s katerimi smo se soočili ob pričetku sodelovanja. Sčasoma se je spremenilo: z moje strani je bilo za Harveya vse manj dela; jaz sem pričel in on je nadaljeval sam.

Abel Ferrara

Mislim, da se mora Harvey spočiti od mene. Sva kot star zakonski par. Skupaj sva posnela dva filma v kratkem roku, skorajda brez premora. Sijajno sva sodelovala in všeč mi je, da delam z njim. Ne vem pa, ali on rad sodeluje z mano.

Bertrand Tavernier

Harvey je veličasten igralec, nenavadno izrazit, poseben. Zelo sem zadovoljen zaradi tega, kar se mu dogaja, kajti Harvey ni izbral najlažje poti. Soočal se je s problemi, zato je igralec, ki ga bodo pomnili. Skozi življenje se je prebijal, ne da bi sklepal kompromise. Je človek izbire, nekdo, ki ima stroge kriterije. Skozi sodelovanje z mnogimi pomembnimi režiserji se ni ustrašil avanture, temveč je tvegaj, razvijal je radovednost. Neskončno sem zadovoljen, da ima njegovo delo danes komercialni uspeh. Harvey je poznan in priznan, njegovi filmi prinašajo dobiček. Želim poudariti še eno pomembno stvar: Harvey Keitel postaja bolj zanimiv od Roberta De Nira. Dovolj govori dejasto, da De Niro danes snema Frankensteina, Harvey Keitel pa dela z Angelopoulosom. Njegov uspeh je popolnoma upravičen.

ko sem reagiral na besedo 'vpliv'.

Omenili ste temni gozd. Vaša vloga gozdnega človeka v Klavirju Jane Campion je resnična mojstrovina, božji dotik.

Jane Campion je boginja. Strinjam se z vami — to je dotik boginje, toda prav tako nasilen in kaotičen.

Jane Campion proizvaja moč.

Veste, boginje niso samo mirne. Lahko so zastrašujoče zlobne, ljubke, nežne.

Govorila sva o vplivih, o izzivu, božjem dotiku. Želel bi vas vprašati po osebah, ki jih trenutno pogrešate — verjetno vašo hčerko, o telefonskih pogovorih z njo, sanjah

o njej, nosite s seboj njene fotografije? Vi kot oče, povejte kaj o svoji izkušnji.

Ko sem postal oče, so se me, vsaj mislim tako, prijatelji nažrli, ker sem vsem govoril, da morajo imeti otroka. Jaz o tem tako razmišljam. Ne bi rad pridigal, toda mislim, da ljudje, ki nimajo otroka, ga ne vzgajajo ali posvojijo, veliko zamujajo.

Da ga usmerjajo. Vaš pristop otroku je na nek način podoben pristopu k objekt d'art — živemu bitju iz mesa in krvi ter istočasno kot umetniškem delu, ki ga lahko obožujete.

Lepo ste to povedali. Vedno sem mislil... Poglejte, imam hčerko in govoril sem: 'krasno, sedaj imam nekoga, ki mi bo ustregal — ona mi bo drgnila hrbet in masirala noge.' Izkazalo se je ravno obratno.

Jo sedajle pogrešate?

Seveda. Ne vem, zakaj me to sprašujete. Zakaj me to sprašujete? Vi to veste. Morda me želite le raznežiti.

Smo na pragu 21. stoletja. Imamo različne spomine, razburljive spomine in težke izkušnje z vsemi stvarmi, o katerih ste govorili na začetku tega pogovora. Z Angelopoulosom snemate film o Balkanu, film, ki je posvetilo filmu in svojevrsten presek iztekajočega se stoletja. Se strinjate, da s tem filmom ustvarjate neke vrste mirovni stroj?

Poslušajte, odkar stoji ta svet, so ljudje skušali ustvariti stroje miru, kot ste jih poimenovali. Jaz se ukvarjam z delom, v katerega verjamem. Tu je začetek in konec. Imamo zgodbo, ki jo je treba povedati, in mi jo pripovedujemo. Za vse, ki jo želijo gledati, in za tiste, ki bi iz nje radi kaj potegnili, bo v redu. Mislim, da je Theo ustvaril zelo globoko delo. Ganilo me je in pridružujem se mu, ker mislim, da bo pomenilo nekaj tudi drugim. Prepričan sem, da bo.

MIROLJUB VUCKOVIĆ
PREVEDEL SIMON POPEK



Dnevna kritika zelo rada primerja in takoj po projekciji v Cannesu so mladega francoskega režiserja Mathieuja Kassovitzja že proglasili za evropskega Spika Leeja. V prvi vrsti seveda zato, ker njegov drugi celovečerni film *Sovraštvo* slika urbano džunglo in v njej zgneteno množico problemov od tradicionalne socialne bede in brezperspektivnosti pa do naraščajoče rasne nestrpnosti. To vsekakor so tematski vidiki, ki jih je v amerškem sodobnem filmu najradikalneje razprl Spike Lee, vendar pa zato Mathieu Kassovitz še zdaleč ni kakšen poceni imitator ameriškega pendanta. Pri Spiku Leeju je skozi prizmo urbanega nasilja in nestrpnosti izpostavljeno vprašanje statusa ameriških črnih državljanov, ki jim ustava sicer zagotavlja enakopravne pravice, pa vendar so še vedno na nek način »drugorazredni« državljanji tako v pogledu vsakodnevnega naravnavanja do njih kakor tudi v primeru številnih prikritih obravnav v okviru institucionalnega sistema. Toda kljub temu Spike Lee ameriških črnec ne slika kot »pobarvane anjele«. In angelov ni tudi pri Kassovitzju, vendar pa je pri njem, za razliko od Spika Leeja, kjer je rasna nestrpnost v središču pozornosti, ta vidik sodobne urbane kondicije le povod za srečanje »odpisanih« z zakonom, ki ga

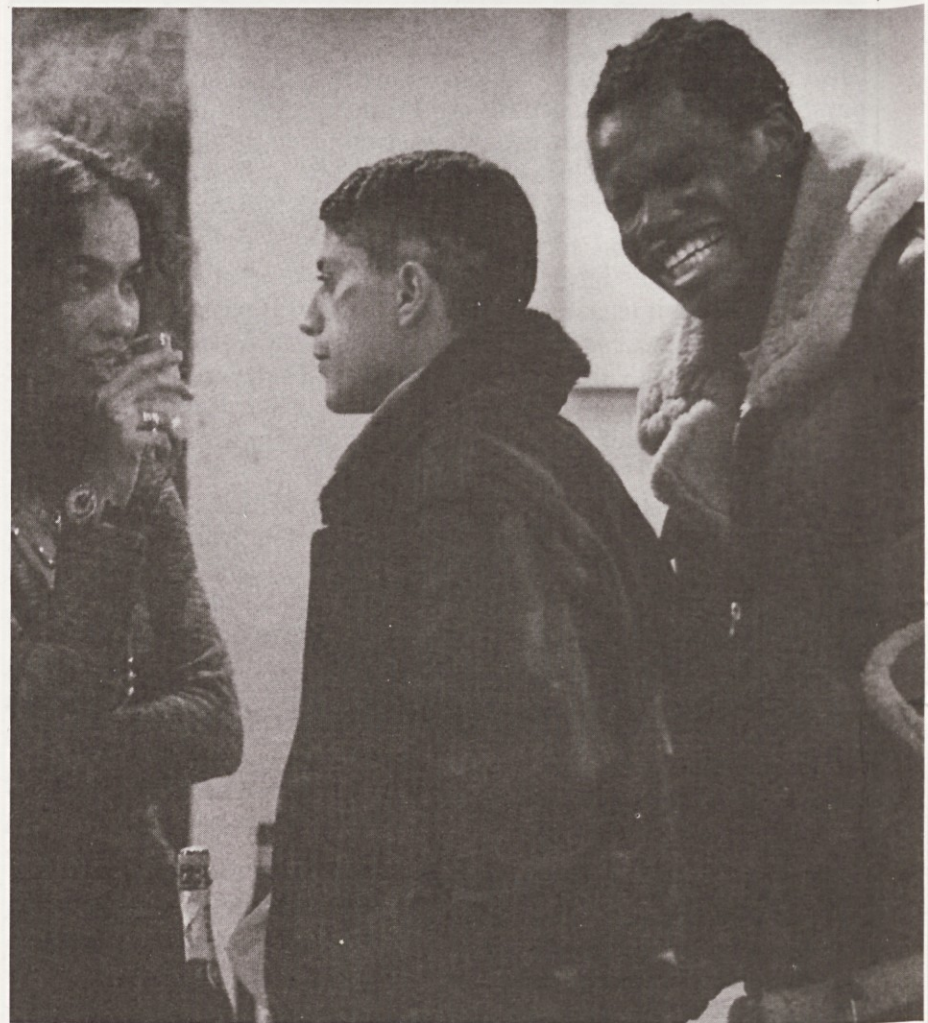
SOVRAŠTVO

LA HAINE

scenarij in režija:
Mathieu Kassovitz

fotografija:
Pierre Aim

igrajo:
Vincent Cassel, Hubert Kounde, Said Taghmaoui,
Karim Belkhadra, Edouard Montoute
Francija
90 minut



Sovraštvo

predstavlja policija v svoji najbolj rudimentarni in agresivni obliki. Pri Kassovitzju je tako na delu vojna med tistimi, ki zastopajo zakon, in tistimi, ki jih je brezperspektivna socialna situacija pripeljala do točke, ko posežejo po različnih oblikah nasilnega upora, da bi izrazili svoj gnev, stisko in družbeno zapostavljenost. Kassovitz tako zaščitnike zakona kakor tudi razrvane, napete in potujene marginalce, ki se nahajajo na tistem spolzkem terenu, kjer se upor preveša v kriminal, ne slika črno-belo, vendar pa je očitno, da so njegove simpatije na strani potencialnih upornikov z razlogom, pa čeprav ta razlog dojemajo prej na intuitiven kot pa racionalen način. Povod za vojno stanje je nedavni dogodek, ko je policija tako brutalno pretepla šestnajstletnega fanta, da se sedaj bori za življenje. To kritično stanje pa je hkrati metafora za celotno dogajanje v filmu; za dogajanje, ki je do takšne mere pregneteno s sovraštvom, da se lahko v vsakem trenutku prelevi v nekontrolirane krvave obračune. In sovraštvo je pravzaprav življenska forma v predmestnih getih, kjer je zelo malo prostora za pravičnost in sploh kakšno človeško etiko. Vrednost Kassovitzovega filma pa je tudi v tem, da eskalacije sovraštva ne obravnava skozi formo fizičnega nasilja, kar bi filmu sicer pridalo večinoma poceni akcijsko in spektakelno razsežnost, niti skozi prizmo kakšnega poglobljenega, največkrat pa cenene psihologiziranja. Kassovitz se je preprosto in učinkovito odločil za »diskurzivno« obliko reprezentacije, se pravi za takšno, ki ne simulira kakršnekoli »super« avtentičnosti. Zato je tudi osrednji trio izbral tako, da ne prikriva svoje emblematičnosti, hkrati pa s svojo funkcionalnostjo in domišljenostjo sproti spodmika vnaprejšnjo teznost in simboliko. Trio mladih marginalcev namreč sestavljajo moralizirajoči črnc, komedijantsko razpoloženi Arabec in nihilistično nastrojeni belec. Torej trio, ki bi brez izjemnega Kassovitzovega esprija ostal le papirnata konstrukcija. Prav ta trojna optika, moralna, komična in nihilistična, ki se naslavlja na vprašanje sovraštva, je tudi tista, ki preprečuje, da bi se film transformiral v kakšno mesijansko dejanje oziroma postal orožje v rokah neke potencialne revolucije, pravične revolucije, ki bi dokončno izgnala zlo iz človeškega sveta. Kassovitz je namreč s filmom *Sovraštvo* le eksponiral enega izmed kompleksnih problemov sodobnega življenja, pri tem se je seveda postavil na stran odpisanih in zavrženih, vendar pa sebi in svojemu filmu ni pripisal vloge odrešitelja.

SILVAN FURLAN

MRTVEC

DEAD MAN

scenarij, režija:

Jim Jarmusch

fotografija:

Robby Müller

glasba:

Neil Young

igrajo:

Johnny Depp, Crispin Glover, John Hurt, Gabriel Byrne,
Lance Henriksen, Michael Wincott, Gary Farmer, Iggy Pop,
Billy Bob Thornton, Alfred Molina, Robert Mitchum

ZDA

134 minut

Ste videli Jarmuscheve prve tri filme: *Permanent Vacation* (1980), *Bolj čudno od raja* (*Stranger Than Paradise*, 1984) in *Pod udarom zakona* (*Down By Law*, 1986)? Spomnite se jih predvsem po zelo počasnem ritmu. Zelo, zelo počasnem. Potem se je zdelo, da ima Jarmusch dovolj, da gre v *mainstream*, saj veste, barve (resda je barven že prvenec), atraktivne lokacije (Memphis, L.A. Rim, Pariz...), več zgodb v enem filmu, kar nedvomno pospeši ritem in podobno.

Če govorimo o presenečenjih, potem je Jarmuschov *Mrtvec* nedvomno najlepše presenečenje letošnjega Cannesja. Avtor, za katerega smo se bali, da se bo izpel, je zasijal v polni luči. Nismo se bali, da bi se odpravil v Hollywood in začel snemati visokoproračunske filme, bali smo se hujšega — da bi ostal zvest svoji okleščeni produkciji in prodajal kvazi umetniške filme, samim sebi v namen.

Kaj početi potem, ko si v karieri demistificiral *road-movie*, akcijski-zaporniški film in rock 'n' roll? Jasno, pervertirati paradno panogo, ponos Američanov in vseh kinobuffov, ki kaj dajo na žanr. Western. V črno-beli tehniki, ki je postala v današnjih dneh zaradi običajno posiljenega *chiaroscuro* artizma že kar osovražena. Ne pri

Jarmuschu. Jarmusch je minimalist in tokrat je potolkel samega sebe; naredil je enega tistih filmov, kjer se nič ne dogaja. Iz westerna je pobral dobesedno vse prepoznavne atribute, niti ene stvari ni izpustil, in vendar je film vse prej kot western. Pobral je prostranstva, konje, pištole, puške, po krivem obtoženega *good guyja*, zasledovalce, *bad guyja*, ki jih pošlje za njim, Indijanca; skratka vse, kar je potrebne za spodoben, prepoznaven western. Celo v kanujih se prevažajo, kar ne najdete v vsakem Fordu. Jarmusch vzame le osnovo, *mušter* in ga takšnega pusti. Nič ne napihuje, nič ne odvzema. Vse te stvari, vsi ti atributi so tam, toda nič več kot to. Preprosto so tam (*They're just there*, bi lahko rekli).

Ena sama počasnost, ena sama ravna, linearna 'avantura'. Brez vsakršnih presežkov, brez dramaturških vrhunecov, celo brez ključnega *showdowna*. Nihče ne gleda na uro, kdaj bo poldne, nihče ne olji orožja, nihče ne pripoveduje legend. Še tisti, ki mislijo, da jahajo z legendo, so ničle, ničeti. Indijanec po imenu Nobody, ki vseskozi misli, da je William Blake (Johnny Depp), slavni, a že mrtvi poet, tudi dobesedno. Še ko smo za hip pomislili, da je Jarmusch posvojil vsaj *buddy-buddy* formulo (W. Blake in njegov zvesti spremljevalec Nobody), naš sum zgazi z besedami Johnnyja Deppa. Na vprašanje napol pre-

strašenih kavbojev, če kdo jaha z njim, odgovori: »Z nikomer (ni)sem (I'm with Nobody).«

Celo do zvezd, igralskih legend, se Jarmusch obnaša povsem ignorantsko, kot da jih ne želi v svojem filmu. Večino odstrelji v istem prizoru, ko se pojavijo, nekatere celo v istem kadru. Bang! Ni te več. Nekateri umrejo na tako banalen, sramoten način, da ne moremo verjeti, da so se pojavili v westernu. Kakšen horror bi to še toleriral, western nikakor. Gabriel Byrne pade praktično v istem kadru, ko se pojavi, dva ali tri montažne reze zdržijo Billy Bob Thornton, Iggy Pop, Alfred Molina, še malce več John Hurt in Crispin Glover, Lance Henriksen pa zdrži celo do zadnjih kadrov, a potem ko je sam odstrelil nekaj eminentov. Mislím, da preživi le Robert Mitchum, edina resnična legenda žanra.

Skratka, če je Sam Peckinpah s **Pat Garret & Billy the Kid** (1973) potolkel še zadnje ostanke klasičnega westerna, ga je Jarmusch umoril, zadušil do konca. Njegova

prostranstva ne spominjajo na mehiške prerije, prej na močvirja Louisiane iz **Pod udarom zakona**, konji ne služijo za ekspresen pobeg pred zasledovalci, prej za turistično ježo, pištolarski dvoboji pa bolj spominjajo na dvoboj bebcev, če jih Jarmusch sploh pokaže. Že uvodna sekvenca nas uvede v njegov magični svet, ki ne potrebuje pogleda skozi okno vlaka, da bi gledalec ugotovil, da se Johnny Depp vozi do končne postaje, na konec sveta. V maniri **Bolj čudno od raja** Jarmusch z odtemnitvami in zatemnitvami ponazarja vse večje psihično nelagodje Johnnija Deppa. Z vsako odtemnitvijo je v vagonu manj potnikov in še tisti, ki so, delujejo vse bolj čudno, mrkogledno in nazainteresirano za okolico.

Osnova **Mrtveca** je torej minimalizem, tako narativni kot formalni, in postavlja se vprašanje: nam je Jarmusch sploh želel povedati zgodbo? Po formalnem pristopu vsekakor ne, saj že tako redke dialoge nemalokrat preglasi glasba (fascinantna električna kitara Neila Younga) ali pa jih pre-

prosto utiša do te mere, da so skorajda neslišni.

Mrtvec je jarmuschevsko počasen, na meji dolgčasa, toda prav počasni, linearni ritem je glavni motor filma. Po 134 minutah se zdi, da je pretekla večnost. Film bi lahko trajal tudi štiri ure in efekt bi bil isti. Ali pa osem ur. Nič se ne bi zgodilo in nič bolj dolgočasen ne bi bil. Ja, nič se ne dogaja. In vendar se vrti.

SIMON POPEK





Tim Burton se je pred snemanjem filma o Edwardu D. Woodu, jr. verjetno spopadal s podobnim vprašanjem kot Steven Spielberg ob **Schindlerjevem seznamu**. Namreč, kako najverodostojneje ujeti čas, v katerem je ustvarjal; in še pomembneje, kako zaobjeti ustvarjalčevo karizmo, ki se je nedvomno reflektirala v njegovih filmih. Jasno, **Eda Wooda** je posnel na edini možni način, v črno-beli tehniki, ob tem pa razveseljuje dejstvo, da se njegovega življenja ni lotil strogo biografsko, megalomansko, temveč predvsem na intimni ravni in izpostavil tri poglobitve dejavnike: prvič, njegovo frenetično, obsedeno zavezanost filmu, iz česar neposredno izhaja drugo, namreč, da je v toku let okrog sebe zbral kopico zvestih sodelavcev in s tem takorekoč ustvaril svojo 'filmsko' družino ('vse za film'), in tretjič, njegov neverjetni (naključni?) amaterski delavni tempo, s katerim je bil sposoben film posneti v štirih dneh.

Edward D. Wood, jr. je z leti postajal vse bolj tragična figura, zato Burtonova poteza, da s filmom zaobjame le njegova prva leta, od 1953 in prvenca **Glen or Glenda** pa do 'najslavnejšega' **Plan 9 From Outer Space** (1959), deluje precej hollywoodsko previdno; toda kot že rečeno, **Ed Wood** ni biografija, temveč posvetilo režiserjevi ustvarjalni energiji ter manipulativni in improvizacijski sposobnosti, kar neposredno priključuje sorodne metode Orsona Wellesa, ki je doživel podobno, če ne še bolj bolečo usodo. Eda Wooda je Hollywood vseskozi ignoriral, Wellesa pa je zavrnil in eden ključnih momentov filma je gotovo njuno naključno srečanje v nekem hollywoodskem baru. Ed Wood je obupan nad kariero, nikakor ne najde denarja za svoj film in v agoniji sreča še enega izobčenca. Zgodovinsko naključje je hotelo, da se je Welles ravno v tem času (piše se leto 1957), po desetih letih izgnanstva vrnil v Hollywood, da bi posnel svoj zadnji film za veliki studio, **Dotik zla** (*Touch of Evil*). Magičnost trenutka je prav v položaju, 'socialnem statusu' vsakega izmed njiju. Welles (Vincent D'Onofrio) kot večni megaloman tarna Woodu, da mu za vlogo mehiškega policaja vsiljujejo Charltona Hestona, čeprav bo snemal hollywoodski (resda B) film, Wood pa njemu o bankrotu med snemanjem filma **Plan 9**. Vsak od njiju je torej na skrajnem koncu; Welles kot 'veliki' bo po desetih letih prvič s spodobnim proračunom posnel briljantni **Dotik zla**, svoj (v okviru tehničnih zmožnosti) najimpresivnejši film, Ed Wood kot 'najslabši' pa **Plan 9**, 'po katerem se ga bodo spomin-

Ed Wood

režija:

Tim Burton

scenarij:

Scott Alexander, Larry Karaszewski

fotografija:

Stefan Czapsky

glasba:

Howard Shore

igrajo:

Johnny Depp, Martin Landau, Sarah Jessica Parker, Patricia Arquette, Jeffrey Jones, Bill Murray, Lisa Marie ZDA, 126 minut



Martin Landau in Johnny Depp v filmu Ed Wood

jali', kot pozneje poudari ob premieri.

Ed Wood potemtakem ni le izjemno posvetilo istoimenskemu avtorju, temveč B-filmu nasploh, s čimer je Burton (med drugim tudi zaradi skromne biografske podlage) presešel ozko zastavljen projekt, ki ga napoveduje naslov sam.

SIMON POPEK

JEFFERSON V PARIZU

JEFFERSON
IN PARIS

režija:

James Ivory
Velika Britanija

ANGELI IN INSEKTI

ANGELS
AND INSECTS

režija:

Philip Haas
ZDA

Trio Merchant-Jhabvala-Ivory je prišel letos v Cannes v novim filmom **Jefferson v Parizu**, a kot da se je po dveh mojstrovinah (*Howardov kot*, *Ostanki dneva*) utrudil: zgodba je postavljena v predrevolucionarni Pariz, kjer je med leti 1784 in 1789, med ameriško Deklaracijo o neodvisnosti ter francosko revolucijo poznejši ameriški predsednik Thomas Jefferson (Nick Nolte) služboval kot ambasador. Film v flash-backu pripovedujeta potomca sužnjev z Jeffersonovega posestva na ameriškem jugu, zgodba pa temelji na prepletanju in nasprotjih njegovega privatnega in javnega življenja: tako kot je bilo njegovo privatno življenje razpeto med platonskimi čustvi do sofisticirane slikarke (Greta Scacchi) in telesnim razmerjem z mlado sužnjo — služkinjo (Thandie Newton), tako je bil Jefferson na zunaj in v Franciji nasploh ambasador ameriške svobode in neodvisnosti, hkrati pa je moral živeti z dejstvom, da ima na svojem posestvu zaposlene sužnje. Film je kljub poglobljanju v avtentične vizualne detajle le rutinsko zrežiran seštevček zgodovinske kostumske drame in osebnostne melodrame (uradno je sicer označen za historično satiro); dobri dve uri trajajoč rezultat pa je slabši, kot so njegove komponente — manjkajo značilni Ivoryjevski presežki.

Če je **Jefferson v Parizu** nekoliko sterilen,

pa je podobne karakteristike režiser Philip Haas mojstrsko obrnil filmu v prid. **Angeli in insekti** so posrečena kombinacija perfekcionistične ameriške tehnične ekipe in angleških igralcev, angleške zgodbe in ambienta. Film skozi zatohel sentiment prikazuje prikrito perverzno viktorijanske dobe in antidarwinistični zaton aristokracije. Naravoslovec Adamson (Mark Rylance) se vme z raziskovalne odprave, na kateri je doživel brodolom in izgubil vse. Zateče se k mecenu, župniku in amaterskemu entomologu (Jeremy Kemp), ki ga podpira še naprej, in hitro se zaljubi v njegovo prelepo hčerko Eugenijo (Patsy Kensit), s katero se tudi poroči. Zakaj so odnosi med prebivalci gotskega dvorca na angleškem podeželju, kjer se odvrti večina filma, nenavadni, pogosto čudaški in zadržano skrivnostni, se razkrije na koncu, ko po šokantnem Adamsonovem odkritju in besedni igri navkljub izvemo, da insekti (ki jih v filmu kar mrgoli in za katere se vsi zanimajo) niso le anagram incesta, v katerem strastno uživata Eugenija in njen brat, ampak predstavljajo določeno mentalno stanje. Angel pa je domača učiteljica (Kristin Scott Thomas, iz *Štirih porok in pogreba*), na

katero se je kmalu po poroki vsestransko nezadovoljen Adamson navezal in s katero olajšano odide iz njihovega sprevrženega sveta. Prepoznavno glasbo je za ta film prispeval tudi pri nas poznani Alexander Balanescu, ki se je tovrstne umetnosti učil pri sodelovanju z Greenawayevim Michaelom Nymanom (**Angeli in insekti** na trenutke dejansko spominjajo na žuželkasto **Utapljanje po številkah**), Nyman sam pa je prišel v Cannes z ekipo filma **Carrington**.

GORAZD TRUŠNJEVEČ

Nick Nolte
in Thandie Newton v filmu
Jefferson v Parizu



Patsy Kensit in Mark Rylance v filmu
Angeli in insekti



POLŽI ZA SENATORJA

SENATORUL
MELCILOR

režija:

Mircea Daneliuc
Romunija

DENISE NA POZIV

DENISE
CALLS UP

režija:

Harold Salwen
ZDA

Kljub izčrpnemu iskanju sem videl vsega skupaj dve komediji. S petimi filmi, posnetimi od leta 1989, velja Mircea Daneliuc za najbolj vitalnega romunskega režiserja. Precejšnje presenečenje festivala je bil njegov najnovejši film **Polži za senatorja** (*Senatorul melcilor*), ki so ga, nenavadno, v Berlinu zavrnili. V Cannesu dejansko nisem videl v tehničnem smislu slabo posnetega filma, kar je verjetno posledica njihove selekcije. Edina, a dramaturško povsem upravičena izjema je bil film **Polži za senatorja**, ki izgleda kot tipična socialistična TV-produkcija in je s tem še učinkovitejši. Cenena, antiestetska fotografija in zašpehani naturščiki namesto polikanih igralcev so samo jagoda na vrhu skisanega kupa smetane. Gre za tretji del trilogije o Romuniji v devetdesetih (prvi del je bil **Poročna postelja** iz leta 1992, drugi del pa **Zasičen** iz leta 1993). Film je grenka, sarkastična črno humorna parabola, ki napada post Ceausescujevo Romunijo. Film je tako halucinatorno ironičen, da spravi človeka ob gledanju v zadrego. Časi so se mogoče spremenili, politiki pa ne: nadut novodobni poslanec pride v zakotno vas na otvoritev hidrocentrale. Govor sestoji iz nam vsem znanega frazarjenja in neprestane cenene kritike komunizma. Pozneje hoče v bivši Ceausescujevi vili v miru uživati in pustiti probleme pri miru,

naj se rešujejo sami, a ga začnejo vaščani nadlegovati s prošnjami. Ker hoče zaradi ugodne publicitete pogostiti švicarsko TV-ekipo s polži, se zažene v hrib na nabiralno akcijo (sezona polžev je že mimo) cela vas. Po vrsti incidentov izbruhne med kmeti, Madžari in Cigani, ki so se naselili na robu vasi in so pravzaprav povod spora, zakon linča in po spopadih požgejo vas; sekvence so podobne Boschevim slikam. Švicarji skušajo med večerjo od senatorja kupiti poceni zemljo, on poskuša pijan zlorabiti lokalno učiteljico, od večerje do jutra bruha in blodi itd. Po katastrofalni noči pred vaščani z družino pobegne in se na poti zatre v čudaka, ki teše barko na vrhu hriba... Naj film, prosim, nekdo odkupi in naj ga prikažejo vsaj na televiziji. Kusturica je nekje izjavil, da se boji atentata, ampak če uspe po takem filmu preživeti Daneliuc, potem je Romunija najbolj demokratična država na Balkanu. Ker se filmu ni nihče smejal, še lepše, večina zahodnjakov je bila zgroženih (češ, a je to kakšen način portretiranja svoje domovine!), je bila druga komedija seveda brez prave konkurence. Film **Denise na poziv** (*Denise Calls Up*) režiserja Harolda Salwena je dobil posebno

zlati kamero za prvenec, gre pa za malo, inventivno ameriško komedijo, v kateri se šest japijev, ki se niso videli že več let, cel film samo pogovarja po telefonu. Film ni, presenetljivo, niti za hip dolgočasen. Vmes se zgodi marsikaj, vse skupaj pa je krasna socialna satira o sterilnosti in impotenci poslovnih: dva, ki se prej sicer nista poznala, dobita celo otroka, in to preko banke sperme; dva se gresta telefonski seks; eno med telefoniranjem povozi avto; vsi se stalno dogovarjajo za zmenke, a nikoli nihče ne pride (niti na pogreb prej omenjene), ker »nimajo časa« — dejansko pa jih je strah osebnega kontakta.

GORAZD TRUŠNJEVEC



Dorel Visan v filmu
Polži za senatorja



POLJUB SMRTI

KISS OF DEATH

režija:

Barbet Schroeder

ZDA

PO IGRI

AFTER THE GAME

režija:

Brewster McWilliams

ZDA

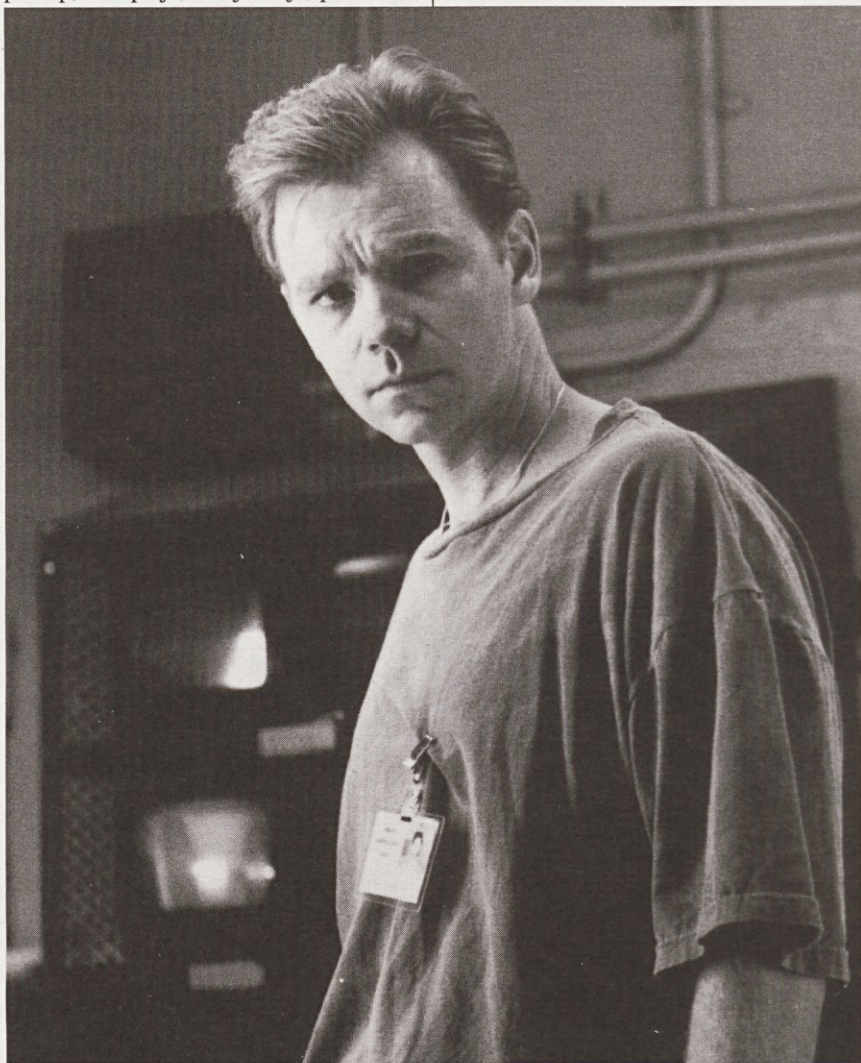
zdelke, ki se dandanes proglašajo za naslednike filma noira, se le redko najde v uradnih sporedih. Edini, ki je bil prikazan sicer izven konkurence, **Poljub smrti** (*Kiss of Death*), je zelo povprečen in skuša precej natančno določene konvencije zrahljati in posodobiti; s tem je šarm črnega filma zvedenel na nivo navadne, tisočkrat videne kriminalke. Leta 1947 je Henry Hathaway posnel istoimenski original: obsojenec, ki privoli v sodelovanje s policijo, je bil takrat Victor Mature, psihopatski gangster, ki bi ga policija rada dobila, pa Richard Widmark; ta je bil za svojo izjemno odigrano debutantsko vlogo nominiran za oskarja. Če ne po drugem, se morate filma spomniti po sekvenci, v kateri Widmark potisne invalidno, na voziček priklenjeno mater Victorja Matura po stopnicah. Leta 1958 so isto zgodbo transponirali na vestern in nastal je film **The Fiend Who Walked the West**, potem pa so isti fabulativni okvir (kriminallec, ki bi se rad umaknil iz posla, a ga kolegi pregovorijo v »samo še to akcijo«, ki se seveda ponesreči) vsaj delno uporabili že premnogokrat. Najbolj izstopajoči skupni imenovalci med originalom in najnovejšo različico, ki jo je režiral Barbet Schroeder, so, poleg okvirne zgodbe, avtentične lokacije. In s tem se Schroeder tudi hvali, čeprav je bila ista Hathawayeva poteza takrat pravi podvig: celotno hollywoodsko ekipo je pripeljal v New York in jih vlekel od ene lokacije do

druge, od Harlema do Queensa in Sing Singa. Schroederjeva priredba je, kot že rečeno, kljub impresivni zasedbi (David Caruso kot skesani kriminallec, Nicholas Cage kot mladi, povzpetniški gangster Little Junior, ki bi rad dosegel famo svojega očeta ter Samuel L. Jackson kot uslužbenec FBI) samo rutinska, brezkrvna posodobitev iz črnega filma v nekakšno sivo kriminalko. Po drugi strani pa vsebuje dovolj zanimivih prijemov: določen učinek doseže namesto z dolgimi, kontrastnimi sencami s hiperrealistično barvno fotografijo; namesto fatalk so ženske nežne in ljubeče in se posvečajo družini (medtem ko je žena Victorja Matura naredila samomor in je privolil v sodelovanje s policijo zaradi otrok, prva Carusova žena umre v prometni nesreči po noči, ko jo je zapeljal Carusov bratranec. Slednji ga je tudi zapletel v akcijo z Little Juniorjem, zaradi katere se je Caruso znašel ponovno v zaporu), moralni zakoni niso natančno definirani...

Nekaj več klasičnega stila je pokazal na market izrinjeni, premierno predvajani film **Po igri** (*After The Game*). Shakespeare bi bil najboljši pisec scenarijev za film noir: pohlep, korupcija, izsiljevanje, prešuštvo,

izdajstva, dvojne prevare, umori itd. in režiser/scenarist Brewster MacWilliams se je tega k sreči zavedal. Film je inteligenten preplet vsega naštetega. Ostareli kockar (igra ga Frank Gorshin, ki je slovenskega porekla) umre v sumljivi prometni nesreči. Stvar pride raziskovat njegov sin, ki za intimno družico prijateljev v malem mestecu sredi Nevade, med katerimi je seveda tudi njegov stric, odkrije svet drog, spolne obsedenosti in maščevanja. Odveč je pripomniti, da se med iskanjem morilca film konča hamletovsko, s smrtjo vseh vpletenih. V čem je torej razlika med tema dvema filmoma? Medtem ko **Poljub smrti** prikazuje družbo, v kateri ni dokončnega odgovora, kdo vleče niti, kdo vse je vpleten, kakšno vlogo ima zraven zakon itd. — v vsakem trenutku bi lahko scenarist privlekel na dan še kakšen adut —, pa je film **Po igri** zanimiv toliko bolj, ker gre za zaprto družbo petih ali šestih ljudi in je zgolj igra med njimi — povezave med njimi so napol ali v celoti intimne, medtem ko dodeli **Poljub smrti** intimno življenje pravzaprav samo Carusu — prva žena mu umre v prometni nesreči, grozijo njegovi družini ipd.

GORAZD TRUSNJEVEC



David Caruso v filmu **Poljub smrti**



VAREN SAFE

režija:
Todd Haynes
ZDA

OTROCI KIDS

režija:
Larry Clark
ZDA

Vdveh ameriških neodvisnih filmih, **Varen** in **Otroci**, se vzpostavlja zanimiva pozicija, namreč človekova izpostavljenost, nezavaranost pred okolico, zunanjimi dejavniki. Z drugimi besedami: krhkost človekove identitete. Todd Haynes v določeni meri nadaljuje tradicijo svojega celovečernega prvenca **Strup** (*Poison*, 1990), omnibusa treh zgodb, ki pa so ga zaradi dokaj neposredne homoerotične naveze avtomatsko vtaknili pod oznako 'new queer cinema'. Epizoda 'Horror' je tako posredno napovedala veliko bolj kompleksno in hkrati 'nedotakljivo' problematiko, ki jo obdeluje **Varen**. Razlika med obema je prav v zmožnosti lociranja nekega virusa, lahko zapišem kar madeža, ki ga je v **Strupu** svojemu klientu 'vcepil' blazni znanstvenik. Žrtev tam ve; kaj jo ugonablja, kaj jo spreminja v vse bolj neprepoznaven stvor, za razliko od Carol White (Julianne Moore) v filmu **Varen**. Njo alergija na izpušne pline, prah, na vse, kar je v zraku nečistega sicer ne prizadene v fizičnem pogledu, zato pa toliko bolj v psihičnem; do te mere, da konča v zaprti, sterilizirani kliniki. Še bolj radikalen je v tem pogledu prvenec sicer svetovno znanega, petdesetletnega fotografa Larryja Clarka **Otroci**, saj na 'posrečen' način združuje metodi iz obeh filmov Todda Haynesa. Problematika je sodobna, vsakomur znana: AIDS. Gre za vsem

znan virus, vsakdo ve, kako se prenaša in kako se pred njim zaščititi. Smo torej na problematični ravni Haynesovega **Strupa**, v okviru istega filma, **Otroci**, pa Larry Clark uvede tisti fascinantni, misteriozni in grozljivi subjekt, ki se na 'filmski' ravni povsem izenači s prašnimi delci v zraku Haynesovega drugega filma **Varen**. Fantastični paradoks Clarkovega filma je prav v dejstvu, da je ta nevidni, neotipljivi 'virus' še kako materialen, mesen. Telly (Leo Fitzpatrick) je petnajstletnik, poglavitno opravilo v vsakdanu pa mu pomeni 'defloriranje', jemanje nedožnosti najstnicam; problem je, da je v svojem poslu zelo uspešen. Telly je nekje staknil virus in nezavedno, brez zaščite, brez kondomov podira trofejo za trofejo; včasih celo dve na dan. Nadvse tragično-ironičen je njegov komentar, češ, zakaj seksa brez kondomov in zakaj (pretežno) le z devicami: »*One so v redu,*« pravi, »*ker so popolnoma čiste, ni nevarnosti, da bi se človek nalezil bolezni.*« Fascinantna simbioza obeh filmov je prav v njuni drugačnosti, v socialnem statusu junakov, ki jim ga avtorja dodelita. Na eni strani imamo ženo premožnega poslovnega, klasično ameriško tepko z zagotovljeno eksistenco. Vse, kar Carol White dnevno po-

čne, je, da vadi aerobiko, kósi s prijateljicami iz istega stanu in kupuje kavče za stanovanje. Giblje se v varnem, hermetičnem prostoru, kamor pa vendarle vdre bolezen — neznan, in kar je najbolj pomembno — od zunaj. Na drugi strani pa je truma mulcev, zapita, zafiksana, ulici prepuščena promiskuitetna mladina, utrjena, razgaljena do te mere, da jo razžre le bolezen znotraj 'skupnosti'. Oba avtorja med drugim zelo spretno uporabita filmske tehnike, že uveljavljene podžanre pa predrugačita v svojo korist. Če je bila v **Strupu** epizoda 'Horror' kot odraz kolektivne paranoje posneta v maniri ameriškega *B-noira* 50-ih, v črno-beli tehniki, **Varen** mejí že na znanstveno fantastiko. **Otroci** so posebna zgodba, saj uvajajo nekakšen novi ameriški neorealizem. Larry Clark kamere nikoli ne postavi na stativ, snema na realnih lokacijah, najpomembneje pa je, da sama ideja za film, zgodba, izhaja iz središča obravnavane tematike; zamislil si jo najstnik, osemnajstletni Harmony Korine, nastopajo pa izključno naturščiki, se pravi mularija z newyorških ulic in ne nekakšne adolescentne pop zvezdice, ki običajno skazijo načrtovani realistični koncept.

SIMON POPEK



Julianne Moore v filmu **Varen** (zgoraj)
Otroci (spodaj)



Montreal, poletje. Noči so soparnejšše kot dnevi. Živali pridejo na plan; boemi, japiji, osamljeni, obupani, neobupani. Križajo se človeške usode... Sliši se kot

kanadski film! Točno to: če ste zadnjih pet let vstopili v kanadsko kinematografijo (vsaj tisto iz Québeca, frankofonega območja) in se ozrli nazaj, ste vedno, skoraj vedno dobili podoben *outline*, iztočnico. Kanadski film je postal pravi mali žanr, kot western, na primer. Tam se je običajno vse začelo s prerijo, kakšnim kaktusom in Johnom Waynom, ki je vkorakal, bolje rečeno — 'vjezdil' v kader. Če je western paradni žanr Američanov, potem je kanadski film nedvomno paradni žanr Kanadčanov. Npr. *Eldorado*, režija Charles Binamé. Žanr: kanadski film.

Edini manjkajoči madež, ki skali vesplošno podobo Žanra, je odsotnost malega, ali pa vsaj latentnega homoerotičnega elementa. Nič. Niti najmanjši namig. Niti enega samega tipa v *ledru*. Kanadski (québeški) filmi so zadnje čase izgledali, kot bi jih izdatno financirala Zveza pedrov in lezbijk. Nič slabega, le tako predvidljivo je vse skupaj postajalo. Kanadski film brez moškega poljuba je bil kot western brez konjev. Ni obstajal.

ELDORADO

režija:

Charles Binamé

scenarij:

Charles Binamé, Lorraine Richard, Robert Brouillette, Pascale Bussières, James Hyndman, Macha Limonchik, Pascale Montpetit, Isabel Richer

fotografija:

Pierre Gill

glasba:

Claude Lamothe, Francis Dhomont

igrajo:

Pasacale Bussières, Pascale Montpetit, Robert, Brouillette, Isabel Richer, James Hyndman, Macha, Limonchik, Claude Lamothe

Kanada, 108 minut



Pascale Bussières v filmu Eldorado

Skratka, tudi brez slednjega se **Eldorado** z lahkoto kvalificira v kanadski žanr. Imamo Montreal, kamero, ki se dvigne nad mesto v lučeh, imamo poletje, imamo vročino, imamo nestrpnost in imamo križajoče se človeške usode. Natančneje, šesterico mladih; štiri ženske in dva moška. Poznavalec kanadskega žanra bi v hipu ustrelil: »Dve ženski gresta k dvema tipoma, preostali dve pa...« Nič od tega.

Kotalkarka Rita je squatterka, konfuzni ostanek samomorilske preteklosti; živi pri Roxan, katere življenska predispozicija je namestitev brezdomcev v svojem stanovanju. Brezupno nevrotična Henriette išče uteho v treh 'ljubljenih': papigi, zajcu in svojem psihiatru, ko pa zagleda Lloyda, špikerja lokalne radijske postaje, dobesedno pade nanj. Toda Lloyd, nočna ptica, hrepeni po Loulou, natararici v punk klubu. Loulou živi z Marcom, 'potencialnim' glasbenikom, ki se skozi vsakdan prebija z delom za pultom v trgovini.

Vsak kontakt, vsako zблиžanje med šestimi protagonisti je vse prej kot ljubeče, subtilno. Še več, zdi se, kot da vsa razmerja temeljijo na neki sterilni, izolirani in oddaljeni bazi. Tako Lloyd nevrotično Henriette očara prav s svojim glasom — z udarnimi, nemalokrat perverzными komentarji na urbani vsakdan, toda ne 'v živo', pred njo, temveč prek radijskih valov. Ko neke noči v klubu izkoristi priložnost in zapelje željeno Loulou, sta oba v afektu: Lloyd je zadet, Loulou pa v emocionalnem šoku zaradi skrhanega razmerja z Marcom. Jasno, naslednji dan je njun stik — njegovo obžalovanje in njeno (potencialno) razumevanje — omejen le na kratek telefonski pogovor. Vsekakor pa najbolj halucinativno noto odraža obnašanje Henriette, ki v nezmožnosti do prave, konkretne emocionalne komunikacije z Lloydom razvije fiktivno razmerje in ga potem detajlno, na seansah tudi razlaga svojemu psihiatru.

Skratka, pristnih, konkretnih odnosov med šesterico pravzaprav ni oziroma so v skladu z urbano, velemestno pompoznostjo, vzvišenim egotripom; potemtakem so nedodelani, rudimentarni, kot je sama forma bravuroznega **Eldorada**. Že sam pogled na filmsko špico in primerjava zasedbe vlog in 'scenaristov' govori o tem, da je šlo v veliki meri za improvizacijo, ki sta jo beležili dve psihotični, na ramena smalcev posajeni kameri. Binaméjev film je kalejdoskop človeških usod v kaotičnem, zacementiranem prostoru. Pravi **Eldorado** torej. Pravi western. Pravi kanadski film.

ZEMLJA IN SVOBODA

LAND AND FREEDOM

režija:

Ken Loach

scenarij:

Jim Allen

fotografija:

Barry Ackroyd

glasba:

Georges Fenton

igrajo:

Ian Hart, Rosana Pastor, Iciar Bollain, Tom Gilroy, Marc Martinez
VB, 109 minut

Ken Loach je po mnenju Stephena Frearsa, vsaj tako trdi v oddaji o britanskem filmu, ki je nastala ob stoletnici filma, ustvaril eno najpomembnejših umetnin iz novejšje britanske filmske zgodovine. Gre za film

Kess, ki sodi v prvo izmed dveh topik Loachevega zanimanja.

To so zgodbe iz roba socialnega življenja, ki jih praviloma naseljujejo psihično hendikepirane osebe. Drugi krog Loachevega zanimanja so politične teme in sem sodi tudi njegov zadnji film **Zemlja in svoboda**. Seveda pa obe topiki povezuje Loachev stil, ki sledi distanciranemu opazovanju, velikokrat skoraj asketskemu predstavljanju tako introvertiranih tenzij in oblik nasilja kakor tudi političnih operacij in mahinacij. V obeh primerih pa je v središču njegove pozornosti eksistencialna problematika, »*condition humaine*«, pa naj gre za demontirane družinske sprege ali za izredno oziroma ekstatično družbeno-politično situacijo, za vojno in revolucijo. Vendar pa Loach nikoli ni bil pridigar, prej ironični in cinični komentator, še posebej, ko se je loteval kompleksnejših socialnih tem.

V filmu **Zemlja in svoboda**, ki je njegov doslej največji »spektakelski« projekt, se Loach sooča s problematiko španske držav-

ljanske vojne, kar seveda izpostavlja dve temeljni vprašanji: ali obstaja pravična vojna in ali je možna »človeška« oblika revolucije. Loachev film z vso skepso pritrjuje, da je pravična le tista vojna, ki je anti-fašistična, antitotalitarska, z vso skepso zato, ker je vsaka vojna kot taka nekaj nepravilnega.

Toda zgodovina človeštva je prej zgodovina norosti, bolečnih oblastniških obsesij in sakraliziranih ideoloških sistemov, zato pač sama zgodovinska skušnjava načelna vprašanja o pravičnosti postavlja v oklepaj. V tem pogledu je bil tudi oboroženi upor republikancev proti Frankovim fašistom v španski državljanski vojni pravična stvar. Če pa ta delitev na dobre in slabe vzdrži, pa je veliko bolj kompleksno vprašanje, kdo so bili ti »dobri fantje« v španski državljanski vojni, kako so bili med seboj razdeljeni in kateri »višji cilji« so vodili posamezne korpuse tega dobrega telesa oziroma v imenu česa so se borili posamezni sloji v spregi sredinskoleve politične orientacije, ki so jo med drugim sestavljali zmerni socialisti, anarhisti in komunisti.

Ken Loach izhaja iz predpostavke, da nobena komunistična partija nikoli ni bila revolucionarna politična stranka. In v filmu **Zemlja in svoboda** je prav zgodba o angleškem komunistu, ki se v okviru mednarodnih brigad pridruži španskim republikancem, tista, ki prepričljivo podpira

Loachevo gledišče. Zgodba, ki jo njegov bližnji odkrivajo danes, in med njimi je tudi Ken Loach, saj jo je s filmom prestavil v podobe. Izjemno pomembna zgodba, saj se danes po neslavnem propadu vseh komunističnih revolucij in podjetij, ki so jim sledila, radikalno postavlja brezkompromisno vprašanje, ali je možna revolucija po človeški meri oziroma kaj je tisto človeško in pravično v okviru revolucionarnega dejanja.

Načelno prav gotovo socialna pravičnost, vendar na omenjena vprašanja Loach ne daje končnega odgovora, priključuje pa predvsem skepso, saj mu v tem pogledu daje odločilni prav tudi sam tragični konec španske državljanske vojne. V španski državljanski vojni, ki je bila pogojno pravična vojna, saj se je zoperstavila vse večjim eskalacijam fašistično-nacističnega ubijalskega stroja, je bila namreč vojna hkrati poligon za revolucijo.

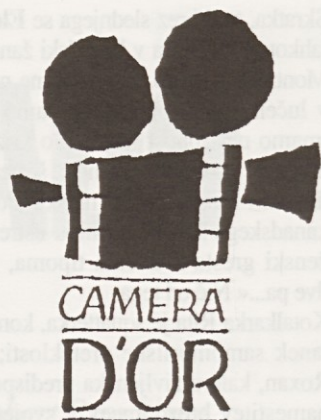
Vsekakor ne poligon za revolucijo po človeški meri, ampak za revolucijo kot stalinistično obliko prevzema oblasti. In prav na tej točki je padlo veliko upanje moderne zgodovine, ki so ga v imenu demokracije in pravičnosti podpirala tako velika imena, kot sta bila med drugim Ernest Hemingway

in George Orwell. Orwel, ki se je za ideale španske državljanske vojne boril celo s puško v roki. Loachev film tako povzdiguje trenutek v španski državljanski vojni, ko »so ljudje skušali svoja življenja vzeti v svoje roke«, vendar pa se je ta poskus žal tragično končal, saj vojna ni skušala biti le pravična vojna, ampak tudi stalinistična revolucija.

SILVAN FURLAN



Rosana Pastor in Ian Hart v filmu
Zemlja in svoboda



Minuta filma, minuta nekega življenja, stopetindvajset minut filma, zadnjih stopetindvajset minut pred nastopom novega leta, ki ga v Iranu praznujejo 21. marca. Sijajen načrt, ki mu je scenaristično podlago oskrbel danes prav gotovo eden najbolj eminentnih iranskih filmskih avtorjev Abbas Kiarostami. Vendar pa se režiser filma **Beli balon** Jafar Panahi s tem prvcem ni podal v avanturistični poskus, da bi s filmom zagrabil realni čas oziroma da bi realni čas postal zakon njegove pripovedi. Prav nasprotno, imperativ časa je v **Belem balonu** le akter pregona in hkrati nosilec suspenza, saj postavlja pod vprašaj uresničitev za sedemletno Razieh velikanske želje: za novo leto bi si rada kupila zlato ribico.

Ko Razieh po številnih prepričevanjih z bratovo pomočjo končno dobi od mame tisti vsemogočni bankovec in se odpravi v trgovino po tisto najdražjo stvar na svetu, pa ji bankovec na poti zdrsne v globoko zamreženo jamo na pločniku. V tem trenutku se zanjo prične prednovoletna drama, pravzaprav triler, kajti čeprav se izgubljeni bankovec nahaja na dosegljivem mestu, pa splet prednovoletnih okoliščin onemogoča, da bi se mala Razieh ponovno

BELI BALON

LE BALLON BLANC

režija:

Jafar Panahi

scenarij:

Abbas Kiarostami

fotografija:

Farzad Judat

igrajo:

Aida Mohammadkhani, Mohsen Kafili,

Fereshteh Sadr Orafai, Anna Borowska

Iran,

85 minut

dokopala do njega, do bankovca, s katerim pa ni mogoče kupiti le zlate ribice, ampak še marsikaj drugega. Brez ribice ali bankovca pa za Razieh ni vmitve domov, kjer družinsko ekonomijo vodi mati, bog nad vsem pa je kar grozljivi očetovski glas, kajti očeta v filmu ne vidimo, ampak le slišimo njegov ukazovalni in gospodovalni narek. Seveda je ta potujeni očetovski glas tudi metafora za iransko obliko diktature, kjer vladajo možje, delajo žene; v paradoksalnem početju male Razieh, ki se hkrati pridržuje in obenem krši skoraj fevdalna družbena pravila, pa je zajeta bolj humana, civilizacijska perspektiva. Minimalističen zaplet pri nakupu zlate ribice je tako povod za dramtizacijo ali kar teatrizacijo skoraj povsem običajnih situacij in pripetljajev na ulici, ki se pod taktirko kompleksnega avtorskega pristopa režiserja Jafarja Panahija iz neobveznih oziroma smešnih situacij transformirajo v »kritično« komedijo o iranskem modusu vivendi. Kritično v toliko, kolikor je **Beli balon** ne samo briljantna filmska *commedia dell'arte*, ampak tudi oblika angažiranega filma, ki pa je svoje osti stkal v pripovedno izjemno lucidno artikulirano tkivo, kjer so detajli središče sveta.

SILVAN FURLAN



Beli balon

HEAVY

scenarij, režija:

James Mangold

fotografija:

Michael Barrow

glasba:

Thurston Moore

igrajo:

Pruitt Taylor Vince, Liv Tyler, Shelley Winters,

Deborah Harry, Joe Grifasi, Evan Dando

ZDA

117 minut



Uveljavljajoči se mladi režiserji, ki prihajajo iz newyorške pro-evropske filmske scene kot nekakšnega pendanta hollywoodski filmski industriji, so seveda naprej neodvisni in potem drugačni, provokativni, praviloma a-žanrski, zavezani dokumentaristični tradiciji oziroma kar tistemu ustvarjalnemu postulat, ki ga preprosto imenujemo filmski realizem, vendar pa realizem, ki zapostavlja kodekse literarnega realizma in se tudi ne pušča ujeti v transparencio na videz objektivne filmske slike.

Eden izmed tovrstnih neodvisnih režiserjev je prav gotovo tudi James Mangold, saj njegov celovečerni prvenec **Heavy** ni nastajal kot plod kompromisov in zahtev, ki jih narekuje spektakelska mašinerija, po drugi strani pa je bil odvisen v toliko, kolikor je nastajal v skromnih okvirih nizkoprodajne produkcije. In če film sloni na drobni, na prvi pogled monotoni zgodbi iz vsakdanjega življenja, ki pa jo prečkajo smrt posesivne matere, shizoidni prividi njene zakompleksanega sina Victorja ter prihod fatalne lepoticke, ki je seveda povod za Viktorjeve težave in sploh za eskalacijo napetosti v standardiziranih odnosih med osrednjimi protagonisti v predmestnem baru, je razumljivo, da bo na prvi pogled preprosto režijsko podjetje skušalo čim več

*Liv Tyler in Pruitt Taylor Vince v filmu **Heavy***



staviti na filmske igralce. In Mangoldu je uspelo sestaviti sijajno igralsko ekipo, ne toliko na račun njihove razvpitosti, kolikor prav v imenu njihovih izjemnih igralskih sposobnosti. V tem pogledu lahko Jamesa Mangolda proglasimo za vrednega dediča danes že mitičnega Johna Cassavetes, ki je drugo ime za nekonvencionalnost in igralsko bravuroznost iz »newyorške šole« prihajajočega ameriškega filma.

Posesivno mati igra Shelley Winters, ki pa

prav gotovo ni bila izbrana le kot deviza, da bi filmu **Heavy** omogočila prodor na festivale in v mrežo art kinematografov. Shelley Winters, ta najprej lepo rasla blondinka s sanjavi in hkrati senzualnim pogledom, je kasneje odigrala kar nekaj vlog mater od tiste naivne matere v filmu **Lolita** Stanleya Kubricka (1962) pa do kriminalne matere v filmu **Krvava mama** (*Bloody mama*, 1969) Rogerja Cormana. Kot Dolly, lastnica predmestnega bara, od

katere je mož že davno tega pobegnil, in seveda Victorjeva mati, pa je v filmu **Heavy** nekakšna zmes naivne in obenem krvoločne matere, naivne, ker ne opazi, da njen Victor že dolgo ni več fantek, ampak moški; krvoločna pa zato, ker s svojo matematično življensko matrico blokira, frustrira in travmatizira vse, kar se potencialno spreminja in razvija, v prvi vrsti njen lastni otrok.

Vrednost filma je tudi v tem, da v pogledu ojdipovega kompleksa ne igra na prvo žogo, saj v drugi polovici filma posesivno mater doleti smrt, kot truplo pa ne deluje kot kakšna mora v grozljivkah, amapak kot mračna senca postopoma izgine in še nedavno tega nični Victorjevi eksistenci omogoči svobodnejši življenski prostor. Victorju, ki se je sicer nesrečno zaljubil v fatalno lepoticško Callie, ko se je priložnostno zaposlila v Dollyjinem baru, kjer Victor iz dneva v dan neopazno in odmaknjeno pripravlja pice. In tega na prvi pogled bebovega, pomehkuženega in sfrustriranega »stokilogramskega kupa človeškega mesa in kosti« z žalostnim in zamaknjenim pogledom, v resnici pa senzibilno, introvertirano in prestrašeno bitje, je mojstrsko odigral Pruitt Taylor Vince. Igralec, ki so ga angažirala že tako velika imena kot so Jim Jarmusch, Robert Benton, Oliver Stone, Alan Parker, Adrian Lyne in nenazadnje David Lynch, pa je vedno ostajal v drugem planu, da bi ga pred kratkim proglasili za enega največjih »prezrtih« ameriških igralcev. In z vlogo Victorja je samo potrdil, da je res nekaj posebnega, igralec, ki z obrazom, mimiko in gestami pove več kot najmočnejše in najbolj globoke besede, igralec, ki je Mangoldu omogočal, da je serije analitičnih filmskih slik predeloval v verige podob z dvoumnim, »zaumnim« in celo strašljivim nabojem, saj je prav Victor ključni zastavek vseh prej nelagodnih kot lagodnih razmerij v filmu **Heavy**. Pa čeprav se film izteče z recimo srečnim koncem. Če so Shelley Winters odkrivali v času, ko še dolgo let zatem Jamesa Mangolda ni bilo na svet, če so Priutta Taylorja Vinceja odkrivali v letih, ko se je Mangold odločal za filmsko režijo kot svojo življensko poslanstvo, potem je James Mangold prav gotovo eden izmed tistih, ki je odločilno prispeval k temu, da je postala sedemnajstletna Liv Tyler pravo odkritje. Z vlogo fatalne lepoticške Callie je dokazala, da ni samo lepa, ampak da zna na to svojo lepoto cepiti tako všečno naivnost kakor tudi smrtonosno fatalnost. Kot da prihaja iz nabolj vznemirljivih trenutkov filma noira.

GEORGIA

režija:

Ulu Grosbard

scenarij:

Barbara Turner

fotografija:

Jan Kiesser

igrajo:

Jennifer Jason Leigh, Mare Winningham, Ted Levine, Max Perlich, John Doe, John C. Reilly

ZDA

114 minut



Med filmskimi puristi vlada prepričanje, da film, ki poseduje pet minut filmičnosti, že sodi v izbrana poglavja filmske zgodovine. In **Georgia** priletnega Ulu Grosbarda je prav gotovo film, ki poseduje tistih pet minut filmičnosti, pa vendar nikoli ne bo mojstrovina, ki bo povzročala kakšne posebne preglavice filmskim estetom in zgodovinarjem. To je film, ki bo v filmsko zgodovino vpisan predvsem zaradi igralk, zaradi Jennifer Jason Leigh, in še posebej zaradi tistih njenih pet minut, ko je filmski lik rockerske Sadie dobesedno postal telo, kri in solze male, energične in izzivajoče gospodične Leigh.

V odbitem pevskem nastopu namreč Sadie nastopi tako, kot da bi nastopila sama Jennifer Jason Leigh brez kakršnekoli tančice ali filmske maske. In ko filmska igralka v določenem trenutku filma nastopi tako, kot da bi to bil dokumentarni film o liku, ki ga igra, potem seveda film ustvari vtis, ki kontaminira vsakršne privajene oblike filmskega iluzionizma. To se zgodi v trenutku, ko Jennifer Jason Leigh zapoje pesem Van Morrisona »Take me Back«. Sicer pa je to film o dveh sestrah, ki sta nekoč skupaj prepevali in bili nekakšni pevski dvojčici. Starejša Georgia, bolj

talentirana, in ki živi malomeščansko urejeno življenje, je danes uspešna na področju popularne glasbe, mala Sadie pa vegetira kot pevka na drugorazrednih rock koncertih. Če Georgia živi od glasbe, pa Sadie živi za glasbo, za svojo glasbeno dušo, prav posebej intenzivno pa za tisto in s tistim, kar tradicionalno spremlja rockersko glasbeno početje, se pravi z alkoholom in drogami. Prav zato se neprestano nahaja ne eksistencialnem robu, saj ji tudi vsak poskus, da bi ujela svoj življenjski ritem, žalostno spodleti. Pregarja jo nekakšna nelagodnost, občutek o izgubljenem objektu ljubezni, ki ga je v mladosti predstavljala njena starejša sestra oziroma njuna harmonična glasbena sprega. Kljub tem nastavkom, pa se film ne podaja v kakšno simplificirano psihoanalitično argumentiranje, ki bi skušalo scientistično izbrskati vzroke za Sadijino pomankanje samozavesti in lebdečo eksistenco v pretrgani bivanjski in glasbeni popkovini med dvema sestrama. Ta Sadijina travma je sicer fon, na katerem film gradi svojo »neorealistično« zastavljeno pripoved, nikakor pa ne dramatični zastavek, ki bi življensko dramo transformiral v kakšno grško tragedijo. Dodajmo še to, da je scenarij napisala Barbara Turner, mama Jennifer Jason Leigh.

SILVAN FURLAN

SILVAN FURLAN

SPOVEDNICA

LE CONFESSIOINAL

scenarij, režija:

Robert Lepage

fotografija:

Alain Dostie

glasba:

Sacha Puttnam

igrajo:

Lothaire Bluteau, Patrick Goyette,

Jean-Louis Millette, Kristin Scott Thomas, Ron Burrage

Kanada

100 minut

Ce sodimo po prvencih oziroma drugih filmih, ki vsako leto presenetijo na canneskem festivalu, potem je kanadski film prav gotovo ena izmed izjemno vitalnih kinematografij na svetu. Letos ob drugem filmu Charlesa Binaméja **Eldorado** v ta krog spada vsaj še **Spovednica** Roberta Lepagea, enega najvidnejši kanadskih gledaliških režiserjev, ki se je uspešno prikusil tudi v filmski režiji. In Robert Lepage se pri filmskem delu ni odrekel gledaliških prijemov, pač v toliko, kolikor teatraličnost vznikle na račun izbranih lokacij, to pa zato, ker bo s privzdignjeno, stilizirano uporabo filmske govornice izpovedana izbrana drama. Tako tudi ni naključje, da se film prične z letom 1952, ko je v cerkvenem prostoru v Québecu Alfred Hitchcock snemal film **Izpovedujem se** (*I Confess*, 1952). Vendar pa se je v tem posvečenem prostoru ob Hitchcockovi dramii vzporedno dogodila tudi resnična drama, ki jo tisti, ki jo je zakrivil, najprej pove Hitchcocku, da bi potem zvedeli tudi mi. In to spoved Hitchcock komentira takole: »Vaša zgodba ni zgodba s suspensom, to je prava grška tragedija«. S Pierrovim očetom je namreč tistega nenavadnega leta 1952, ko je bila v Québecu tudi premiera najnovejšega Hitchcockovega filma, zanosila mlajša sestra Pierrove matere. Ker tega bremena nikakor ni mogla

prevzeti nase, je šestnajstletna mama malega Marca kmalu po porodu naredila samomor. Tako je njegovo očetovstvo ostalo skrivnost. In potem ko se je čez leta rodil mali Pierre, je z Marcom odraščal kot s starejšim posvojenim bratom, nevedoč torej, da ju veže ista kri. Ta familiarna drama, zavita v skrivnost, pa je vzrok za Marcovo ekscentrično, bolešno in izgubljeno iskanje lastne identitete. Toda potem ko se zaradi očetove smrti vrne iz daljne Kitajske v Québec, se Pierre pridruži Marcovemu obsedenemu preiskovanju preteklosti, ki si jo delita v veliko večji meri, kot se zdi na samem začetku. Kot pravi Lepageov Hitchcock imamo torej opravka s pravo grško tragedijo, ki pa jo je režiserju uspelo prevesti v filmsko pripoved brez v nebo vpijočih dramatičnih akcentov, tako da se sledenje skrivnostnemu spoznanju odvija skozi niz ekscentričnih, odtrganih in hkrati likovno domišljenih prizorov. Prav ta, skoraj baročna filmska reprezentacija, je tudi tista instanca, ki sicer tragično vsebino predeluje v pripoved z distanco, v pripoved, ki ji nista tuja tudi ironija in humor, pa čeprav velikokrat črni humor. V **Spovednici** sicer ni do kakšnega ekstrema pretirana postavka, da je v filmskih pripovedih kri le rdeča barva, vendar pa se film zaveda, da o krvavih stvareh govori z rdečo barvo. Ta razsežnost pa Roberta Lepagea postavlja kot perspektivnega gledališčnika med filmskimi režiserji.

SILVAN FURLAN

cannes '95 100 let filma





Na pobudo *British Film Institute* in enega vodilnih angleških filmskih teoretikov osemdesetih let Colina Mc Cabea so ob stoletnici filma nastali oziroma nastajajo video filmi izbranih cineastov o

zgodovinah posameznih nacionalnih kinematografij. Že na berlinskem festivalu je bil predstavljen filmski esej Edgarja Reitza o zgodovini nemškega filma, na letošnji Canneski prireditvi pa so bile predstavljene oddaje Nelsona Pereira Dos Santosa o latinsko-ameriškem filmu, Martina Scorseseja o zgodovini ameriškega filma, Stephenha Frearsa o britanskem filmu, Anne-Marie Mieville in Jeana-Luca Godarda o francoskem filmu, Nagise Oshime o zgodovini japonskega filma, Janga Sun-wooja o korejskem filmu in Sama Neilla o zgodovini novozelandskega filma. V nastajanju pa so še projekti Bernarda Betoluccija, ki bo predstavil italijanski film, Stiga Bjorkmana, ki se je lotil skandinavskih kinematografij, Pavela Lozinskega (v sodelovanju s Krzysztofom Kieslowskim) o poljskem filmu, Nikita Mihalkov »zgodovinsko« razmišlja o ruskem filmu in o kinematografijah nekdanje Sovjetske zveze, Mrinal Sen o indijskem filmu, Shu Kei se odpravlja v filmsko zgodovino treh Kitajsk, Jean-Pierre Bekolo bo predstavil filmsko zgodovino »črne« Afrike, Mohammed Tazzi nekatere arabske kinematografije, Donald Taylor-Black zgodovino irskega filma in nenazadnje se George Miller odpravlja na potovanje skozi avstralski film. Zgleda pa, da nekatere velike in pomembne nacionalne kinematografije, kot sta na primer španska in egipčanska ter številne srednje in vzhodnoevropske, žal ne bodo zajete v ta obsežen projekt. O izboru pa seveda ni odločal *British Film Institute*, ampak so odgovornost za nacionalne projekte prevzele filmske oziroma televizijske ustanove posameznih držav.

V reviji *Ekran* bomo skušali predstaviti nekaj video filmov, ki sestavljajo ta zajeten projekt z naslovom »Stoletje filma«.

A PERSONAL JOURNEY WITH MARTIN SCORSESE THROUGH AMERICAN MOVIES

Najprej je treba reči, da je Martin Scorsese oblikoval vehementno in fantastično oddajo, ki kadar gre za zgodovino ameriškega filma seveda ne more biti krajša od treh ur in še kar precej čez. In že v naslovu projekta, ki bi ga lahko prevedli kot »Osebno potovanje Martina Scorseseja skozi ameriške filme« sta zajeta dva osrednja vidiča, ki se jih je Scorsese v predstavitvi skoraj dosledno držal, in sicer, da je to osebno potovan-

POTOVANJA

V FILMSKO ZGODOVINO

je, ki torej gradi na Scorsesejevi izkušnji s filmom in ne na podlagi kakšnih papirnatih filmskih zgodovin, ter da je to predvsem potovanje skozi ameriške filme in manj potovanje skozi zgodovinska obdobja, ki bi jih bilo mogoče sestaviti v kakšno »teološko« filmsko zgodovino.

Kot odličen scenarist pa je Martin Scorsese svoje videnje ameriške filmske zgodovine zastavil tudi tako, da je že od samega začetka zelo dobro vedel, kakšen bo konec. In sicer, da se bo vsekakor poklonil vsem tistim velikanom ameriškega filma, ki jim je v predstavitvi namenil premalo ali celo skoraj nič prostora, vendar pa hkrati dodal, da je o teh velikanih bilo že veliko, če ne celo vse povedanega. Naj naštejemo nekaj mojstrov, ki jim Scorsese vsekakor nič ne oporeka, vendar pa so jih oscarji in druge nagrade ter oddaje in knjige že toliko promovirali, da je njihova prisotnost v zavesti tudi najširšega občinstva zagotovljena. To so Fred Zinnemann, William Wyler, Robert Wise, Ernst Lubitsch, Preston Sturges, Joseph Mankiewicz, John Huston, Alfred Hitchcock in drugi. Ob tem pa omenja vsaj dva režiserja, ki jima je zagotovo namenil premalo prostora, Jeana Renoirja in Toda Browninga, za kar se iskreno opravičuje.

Če pa Martin Scorsese v svojih lucidnih nagovorih, brez kakšnega narcisizma ali retorične puhlosti, v veliki meri spregleduje hollywoodsko A-produkcijo, tega ne počne zato, da bi na račun kakšnega kritiškega zoperstavljanja izpostavil B-filme in jih tako trdneje postavil na mesto, ki jim v zgodovini filma pripada, ampak zato, ker je zgodovina hollywoodske B-produkcije izjemno ustvarjalno področje. To je vsekakor še v precejšnji meri povsem neodkrito polje, polje neznank, ki je Scorseseja kot pravega cinefila že od nekdanj pritegovalo, saj prava radovednost vedno sega tja, kjer domuje neznanje. Kot neodkrito polje pa je B-produkcija za Scorseseja tudi danes izziv in inspiracija, saj je to korpus filmov, ki jih v marsičem karakterizira tematska in formalna inovativnost, prodornost in celo svojevrstno disidentstvo v okviru »vladajoče ideologije« ameriškega filma. Prav zato se je in se Martin Scorsese navdušuje nad fil-

mi režiserjev kot so Budd Boetticher, Anthony Mann, Samuel Fuller, Nicolas Ray, Allan Dwan, Jacques Tourneur, Fritz Lang, Max Ophuls, Billy Wilder, Edgar G. Ulmer, Ida Lupino, Robert Aldrich, Joseph H. Lewis, Vincent Minelli, Douglas Sirk, John Houseman in številni drugi. Prav ti režiserji so tako v okviru razvpitih žanrov, kot so melodrama, vestem, triler, grozljivka ali pa vojni film, oziroma v okviru manj popularnih žanrov, kot sta družinska melodrama in film-noir ustvarili mojstrovine kot so **Cat people**, **Letter from unknown woman**, **Detour**, **Gun crazy**, **Kiss me deadly**, **Silver lode**, **Outrage**, **All that heaven allows**, **Two weeks in another town**, **Pick-up on south street**, **Bigger than life...**

Po Scorsesejevem mnenju pa je B-produkcija stimulatívna tudi zato, ker pred vsakega resničnega ustvarjalca v hollywoodski mašineriji postavlja tisto večno in nerazrešljivo vprašanje, kje je pravzaprav njegovo avtorsko mesto v tej »avtomatizirani« produkciji. Po svoje so na to vprašanje dali odgovor tisti režiserji, ki so se umaknili v produkcijo B-filmov zato, da so si lahko privoščili več ustvarjalne svobode. Pri tem pač Scorsese ironično dodaja, da je v Hollywoodu največkrat tako, da narediš en film za industrijo in enega zase.

No, v svojem briljantnem »osebnem« potovanju skozi ameriške filme Scorsese vsekakor ni zanemaril ključne trenutke v zgodovini filma tako kar zadeva njegovo estetiko in tehniko kakor tudi njegovih danes že mitičnih figur kot so Griffith, De Mille, Stroheim, Murnau, Walsh, Ford, Hawks in seveda Welles, h katerim pa je prišel še Arthurja Penna, Stanleya Kubricka in Johna Cassavetesa. Vendar pa je tudi v tem pogledu te trenutke osvetlil na način, ki je zagate in preobrate v zgodovini filma artikuliral skozi estetska vprašanja, s katerimi se srečuje pri lastnem ustvarjalnem delu. In tako se je zgodovina ameriškega filma zazdela še veliko bolj bogata, kot prej in zazdela se je tako zelo, zelo blizu. To pač lahko uspe le takšnemu fantastu in realistu kot je Martin Scorsese.

SILVAN FURLAN

Koliko filmov v sedemdesetih je zavrtele tale prizor: malo podeželsko mesto — avtomobil, ukraden se razume, pripelje na črpalko. Huh, truma.

Toda le v enem takem ukradenem avtomobilu sta sedela lažni pridigar, Clint Eastwood, in lažni invalid, Jeff Bridges.

Kaliber 22 za specialista (1974, *Thunderbolt and Lightfoot*), režijski prvenec Michaela Cimina (ne, to ni policijski thriller).

Avtomobil parkirata zraven ostarelega črpalkarja, igra ga Dub Taylor, ki je ravno napolnil rezervoar nekega avtomobila, čigar šofer mu zdaj ponuja kreditne kartice, ki pa jih črpalkar vztrajno in nepopustljivo zavrača: »Ne, ta ni prava, ta tudi ne, ta tudi ne, ta tudi ne, hej, tudi ta ni prava.«

»Kako kaj posel,« ga vpraša Bridges.

»Gnevno,« zatrobenta možakar, »Sit, v tem poslu si vedno le korak od bankrota — lažni denar, krediti, špekulacije. Tam nekje pa živi starka, ki ima 79 dolarjev in 25 centov — in na kovancu za pet centov je bizon. Če svoj denar kam vložiš, takoj propade. General Motors, Pentagon, dvopartijski sistem.

Pazite, v času, ko so drugod po svetu kritizirali enopartijski sistem, je mali proletarec v osrčju Amerike preklinjal dvopartijski sistem.

»Ne, ta ni prava,« še enkrat bevske šoferju, ki ga žena zaskrbljeno, razburjeno vpraša: »Arnold, kaj ti je rekel — te je užalil?« Črpalkar končno pograbi eno kartico, ja, ta je prava, huh, in mmmraje odkoraka v svojo pisarno, medtem ko Clint Eastwood pristopi k šoferju, rekoč: »Oprostite, nočem se vsiljevati, toda vzela vam bova avto.« In vzameta ga.

Eastwood je ropar, ki je na begu pred svojimi pajdaši: plen od ropa je namreč pobasal sam, svojim pajdašem pa razložil, da je rop v resnici spodletel, da je bil to pravzaprav tipični rop brez plena.

Rop brez plena oz. spodleteli rop je bil tako rekoč arhetipska situacija sedemdesetih, kreditne kartice pa so predstavljale le drugo, korporativno, brezosebno plat spodletelega ropa, z eno besedo, kreditna kartica in rop brez plena sta bila le dvojna šifra spoznanja, da denar ne obstaja več, vsaj ne kot reč med rečmi, kot materialni predmet, ki ga je mogoče prijeti in fizično imeti, »čutiti«.

Ropi v sedemdesetih niso propadali zaradi nesposobnosti roparjev, ampak zato, ker je sam denar mutiral, se sublimiral in imaterializiral, ja, spremenil obliko, ki je s klasičnim roparskim pojmovnim aparatom ni

MOCNEJŠI OD MAFIJE

*kako je policijski thriller
v sedemdeseta prištopal in potem odštopal*

*Zaprte oči.
In štejte do deset.*



*Clint Eastwood in Jeff Bridges v filmu
Thunderbolt & Lightfoot*

bilo več mogoče zgrabiti. Sefi so bili običajno prazni — v najboljšem primeru je roparje v sefu čakal denar kake osebe, institucije ali organizacije, ki je imela prav tako utopičen odnos do denarja, recimo, oprani denar mafije/Sindikata, ki ga v filmu **Charley Varrick** (1973, Donald Siegel) nehote in nevede v neki podeželski banki — ja, v osrčju Amerike — oropa tolpa Walterja Matthaua. Našli pa so se tudi bolj brezupni primeri: da so roparji denar ropali roparjem. V **Dolgi roki mafije** (*Across 110th Street*, 1972, Barry Shear), zelo krvavem in brutalnem semi-blaxploitation thrillerju, v svojem času zelo solidnem hitu (13 milijonov USD na milijonskem proračunu), trije obupani, proletarski črnci, Paul Benjamin, Antonio Fargas in Ed Bernard, maskirani v policaje, oropajo harlemsko stavnico, ki jo kontrolira mafija, in odnesejo 300.000 USD, toda mafijski Boter, igra ga Frank Mascetta, takoj reagira in za roparji pošlje svojega paranoičnega, nestrpnega, sadističnega zeta (Anthony Franciosa), medtem ko policija s svoje strani tudi začne s preiskavo, ki jo vodita cinični, skorumpirani, italo-ameriški veteran Anthony Quinn (film je tudi koproducirani), in mlajši, idealistični, temnopolti policaj novega kova, Yaphet Kotto. Roparji se po ropu razbežijo — vsak se skriva drugam, toda roka mafije je dolga in brutalna, kazni pa tako rekoč eksemplarične: Benjamina kastrirajo, Bernarda vržejo z visoke stavbe na asfalt, epileptičnega Fargasa, ki se zateče na streho neke bedne hiše, pa ubije sam karieristični Yaphet Kotto, ki spozna, da pot do policijske penzije vodi onstran rasne solidarnosti.

V lahkotnem, napol parodičnem blaxploitation thrillerju **Črni panterji v Harlemu** (*Cotton Comes to Harlem*, 1970), režijskem prvencu Ossieja Davisa, gredo roparji po denar pač tja, kjer še je — na dobrodelno akcijo, s katero skuša prečastiti Deke O'Malley, igra ga Calvin Lockhart, pridobiti 87.000 USD za svojo ladjo dobre volje »Back to Africa«. Dva newyorška detektiva, pragmatični Grobar Jones (Godfrey Cambridge) in frivolni Krsta Ed Johnson (Raymond St. Jacques), se sicer poženeta za roparskim kombijem, toda po vsesplošnem kovarskem varanju vseh vpletenih se izkaže, da je denar, zavrt v balo bombaža, med begom padel iz kombija in da ga je pobral lokalni smetar, stric Bud (Redd Foxx), ter ga že tudi napravil, jasno, v Afriki. Črni panterji v Harlemu je bil prvi uspešni hollywoodski all-črnski akcijski film (stal je dobra 2 milijona USD, vrgel pa dobrih 15 milijonov USD), ki mu je kakopak sledila truma takomenovanih blaxploitation thrillerjev in akcionerjev,

medtem ko sta se Grobar Jones in Krsta Ed Johnson — spet sta ju igrala Godfrey Cambridge in Raymond St. Jacques — ponovno vrnila v filmu **Vrni se, Charleston Blue** (*Come Back Charleston Blue*, 1972, Mark Warren), ki je bil tako kot prvi posnet po romanu Chesterja Himesa. Kot je znano, je Himes, harlemski črnc v Parizu, vse svoje romane najprej objavil v Franciji, Grobarja Jonesa in Krsto Eda Johnsona pa je vključil še v romane *The Crazy Kill*, *The Real Cool Killers*, *All Shot Up*, *The Big Gold Dream*, *Blind Man with a Pistol*, *Plan B in For Love of Imabelle*, ki ga je Bill Duke pred nekaj leti dokaj navdahnjeno ekraniziral pod naslovom **Razjarjeni Harlem** (*A Rage in Harlem*, 1991). V brutalnem blaxploitation thrillerju **Detroit 9000** (1973, Arthur Marks), v katerem glavno vlogo, poročnika Dannyja Bassetta, igra sicer belec, Alex Rocco, se maskirani roparji spet znajdejo na dobrodelni prireditvi, na plesu v čast črnskemu kongresniku (Rudy Challenger), in odnesejo plen v vrednosti 400.000 USD, heh, v glavnem nakit, dragulje in podobne dragocenosti, za katerimi sled kakopak nikoli ne izgine dovolj dokončno, tako da roparji za vedno ostanejo korak od sreče. Jasno, film **Detroit 9000**, v katerem je detroitskega policijskega komisarja Johna Nicholisa igral sam detroitski policijski komisar John Nichols in ki so ga propagirali s sloganom »*It's the murder capital of the world*«, roparjev ne nagradi, ampak jih pusti z odprtimi trebuh. Detroit, slovit Motortown, »*a city torn apart*«, je bil le metropola socialnega holokavsta, rasnega tomada in proletarskih roparskih ekscesov.

Drži, thrillerji sedemdesetih so bili alegorije socialnega holokavsta, razredne zavesti in proletarskega razrednega boja, ali natančneje, thrillerji sedemdesetih so bili le agit-prop moralke o tem, kako težko je priti do gotovine, do casha.

Ne preseneča, da v filmih **Klute** (1971, Alan J. Pakula) in **Veliki izziv** (*Gauntlet*, 1977, Clint Eastwood) cipi — v prvem Jane Fonda, v drugem Sondra Locke — potegneta paralelo med sabo in policajem, Donaldom Sutherlandom oz. Clintom Eastwoodom, kar vsekakor drži: v sedemdesetih so le še cipe in policaji jemali gotovino, ca\$h. Recimo, Anthony Quinn v **Dolgi roki mafije** vzame 2.500 USD mesečno. Kar ni bilo veliko, malo pa tudi ne, heh, dvojna plača pač: na vas le spomnim, da mesečna plača Georgea C. Scotta v **Nočni patrolji** (*The New Centurions*, 1972, Richard Fleischer) znaša 990 USD, medtem ko je Sidney Poitier, detektiv iz Philadelphie, v filmu **V vročici noči** (*In the Heat of the Night*, 1967, Norman Jewison, truma

Oskarjev) na teden zaslužil 162 dolarjev in 39 centov.

Še manj zato preseneča, da v **Nevarnem mestu** (*Hustle*, 1975, Robert Aldrich) policaj, igra ga Burt Reynolds, zelo romantično živi s cipo, Catherine Deneuve.

Ta nova ločenost od denarja je bila vir vseh onih paranoj, ki so obsedale junake sedemdesetih. Sedemdeseta so se v resnici začela s kreditno kartico in ropom brez plena.

V filmu **Point Blank** (1967, John Boorman), enem izmed prvih velikih novodobnih thrillerjev (ne, ni policijski thriller), skuša mož po imenu Walker, igra ga Lee Marvin, priti do svojega dela plena. Ponesrečeni, propadli rop je bil namreč le zarotniško zrežiran, njegovi pajdaši so jo s plenom pobrisali, njega pa izločili iz igre. Toda Walker se zdaj po mnogih letih vrne — hoče le svoj cash, jasno, do centa natančno. Pride do prvega. »Hočem svoj denar!« »Nimam ga,« se glasi odgovor. Pride do drugega. »Hočem svoj denar!« »Nimam ga,« se glasi odgovor. Pride do tretjega. »Hočem svoj denar!« »Nimam ga,« se glasi odgovor. Denarja ni. Ne obstaja več.

Pride do zadnjega. »Hočem svoj denar!« »Nimam ga, glej, imam le nekaj drobiža, pet, šest, morda sedem dolarjev, na, vzemi kreditne kartice, če hočeš, razumeš, Walker, denarja ni več, nihče nima več denarja.«

Iz naropanega denarja so nastali korporacija, kapitalizem, kreditne kartice, razmerja. Walker hoče gotovino, svoj delež.

Priznajte, bilo bi skrajno cinično, če bi mu nekdanji pajdaši rekli: »Okej, Walker, pa postani delničar naše korporacije.« Bilo bi cinično — in nesmiselno.

Walker je pač ropar, ki mu plen vedno pri-rase k srcu. Ne, za nič na svetu ga ne bi vrnil v kapitalistični konzumeristični krogotok. Ne bi ga zapravil niti kam vložil.

To je njegovo. Za spomin. Memento. Namesto fotografije. Hej, namesto albuma.

Walker je kontrakturni upornik, rušilec kapitalističnega režima, dokaz, da je mogoče živeti tudi brez kreditnih kartic. S tem, ko denar jemlje iz obtoka in ga ne vrača nazaj, decentrira normalno funkcioniranje kapitalistične logike, dobesečno razžira kapitalistično substanco, retoriko trošenja, tisto homeostatično gladino kapitalizma, ki so jo od konca šestdesetih pa do sredine sedemdesetih tako radi napadali in kritizirali novolevičarji-liberalci.

Walker ne zgleda kot hipij.

Niti kot kak študentski leader.

Še manj kot kak novolevičarski šaman.

Feminizem, egalitarizem, filantropija, rasna strpnost, seksualna permisivnost, boj za človekove pravice ipd. nimajo nobene

Clint Eastwood v filmu Coogan's Bluff



... in kontrakturni deziluziji. Dragocen prispevek k liberalistični konfuziji je dal vsekakor Michael Moriarty. V filmu **Ubij črnca, ubij policaja** (*Shoot It: Black, Shoot It: Blue*, 1974, Dennis McGuire) je igral zelo tipičnega policaja sedemdesetih (podkupljiv, nasilen, fanatičen, zakompleksan), ki se zelo rad druži s hipiji in marihuano, na koncu pa ga ubije militantni črnc, huh, politični radikal, medtem ko je v **Poročilu komisarju** (*Report to the Commissioner*, 1975, Milton Katselas), tej »Francoski zvezi s srcem«, enem izmed boljših pogankov preiskave o korupciji v newyorški policiji, ki jo je na začetku sedemdesetih sprožila slovita Knappova komisija (filmi **Serpico, Prince of the City** in **A Question of Honor** so tudi stopali po teh sledeh), sicer posnetem po romanu Jamesa Millsa (1972), pa je igral humanističnega, mehkega, zelo razsvetljenega, naivnega, idealističnega policaja, ki pomotoma — med navzkrižnim streljanjem — ubije policistko (Susan Blakely), maskirano v hipico. Zato ne preseneča, da se film začne in konča v bolnišnici Bellevue, kamor zaprejo Moriartyja, ja, film se začne in konča tam, kjer v filmu **Šerif v New Yorku** Clint Eastwood najde ubežnika, psihopatskega, morilskega džankija, Dona Strouda. In zato ne preseneča, da je policaj **Serpico** — v istoimenskem filmu Sidneyja Lumeta (1973, mimogrede, film bi moral izvirno režirati John Avildsen), posnetem po bestsellerju Petra Maasa (1973), še enim izvrstnem pogankju Knappove komisije — privzel imidž »hipijevskega svetnika« (dolgi lasje, brada, stanovanje z vrtičkom v

Greenwich Villageu, ljubitelj opere, učenec baleta ipd.), ki se mu zdi kriminal znotraj policije hujši od uličnega, velemestnega kriminala. Še manj kakopak preseneča razplet **Francoske zveze 2** (*French Connection 2*, 1975, John Frankenheimer), v kateri vročekrvnega, fanatičnega newyorškega policaja Popeyea Doylea, igra ga Gene Hackman, znanega po vprašanju »Did you ever pick your feet in Poughkeepsie«, zasledovanje izmuzljivega francoskega trafikanta z mamili Alaina Charniera (Fernando Rey) pripelje v Pariz: trafikantove gorile Hackmana ujamejo in ga potem s heroinom tako nafiksajo, da zgleda kot povsem pristani džanki.

Ko se ponovno oboroži, privzame funkcijo oboroženega hipija: na Charniera naredi atentat. Ostrostrelsko — tako kot Škorpion.

Liberalizem je bil slepa ulica.

Potešil ni niti Hackmana.

Niti Moriartyja.

Niti Pacina, ki ga je kasneje v filmu **Serpico: smrtonosna igra** (*Serpico: The Deadly Game*, 1976, Robert Collins) in TV seriji **Serpico** (1976-77) zamenjal David Birney.

Niti Walkerja, Leeja Marvinina. A njega tudi korporativizem ni mogel potešiti.

Hočem gotovino!

To je želja, ki mu je ne more izpolniti nobena korporacija.

Walker je le človek, ki hoče svoj delež od /izvirnega/ spodletelega ropa. **Point Blank** je film o tem, kako težko je priti do denarja. Liberalizem je bil slepa ulica, ker je ustvarjal vtis, da je od temnice jezika do klavnice

zgodovine le korak. V resnici je več korakov. Walker jih naredi. Kaj tu preseneča? Točno, prav to, da je njegov vložek ekscesno velik v primerjavi s potencialnim dobitkom, saj znesek, ki mu ga dolgujejo bivši pajdaši, ni ravno spektakularen.

Ta giganteska diskrepanca med vložkom in dobitkom je bila sploh tipična za filme sedemdesetih. Recimo, v **Napadu na policijsko postajo** (*Assault on Precinct 13*, 1976, John Carpenter), urbani kombinaciji Hawksovega westerna **Rio Bravo** in Romerovega zombi-šokerja **Noč živih mrtvecev**, sicer popolni študiji suspenza, anonimna losangeleška armada naskakuje zapuščeno policijsko postajo, v katero se je zahtek katatonični stavec, ki je ubil njihovega Fuhrerja. Policaji (Austin Stoker, Charles Cyphers, Martin West, Laurie Zimmer, Nancy Loomis) in na smrt obsojena kaznjena (Darwin Joston, Tony Burton), ujeti v stavbo z že odklopljenim telefonom, odbijajo naskoke, v katerih umre na desetine, hej, kakih 100 skrivnostnih, fantomskih nočnih bojnikov. Njihov vložek je ekscesno velik, dobitok pa že v potenci majhen, minimalen, tako rekoč marginalen — nemočni, katatonični stavec, ki za nameček zgleda še tako, kot da je tik pred infarkt.

Truma trupel za nepomemben plen. Rop brez plena? In da bi bila mera polna, smer pa prava, trupla anonimnežev sproti izginjajo, skrivnostno in fantomsko, zdi se celo, kot da jih film sam sproti umika in skriva, ja, zdi se, kot da skuša sam film — ki je stal pičlih 200.000 USD — skriti, kako visoko ceno je treba plačati za majhen efekt. A tudi priče in dokazi so sproti izginjali,

lahko bi celo rekli, da je izginjanje prič in dokazov postalo osnovni gimmick, narativni trik, novi MacGuffin, žanrska konvencija. V **Organizaciji** (*The Organization*, 1971, Don Medford), po filmih **V vročih noči** in **Kličejo me gospod Tibbs** (*They Call Me Mister Tibbs*, 1970, Gordon Douglas) tretjem, sklepnem delu trilogije o temnopoltem poročniku Virgilu Tibbsu, ki ga je v vseh treh delih igral Sidney Poitier, policija šefe mafije sicer aretira, toda vsi kmalu zatem — drug za drugim — popadajo kot žrtve najetih morilcev, še preden bi sploh lahko nastopili kot priča ali pa »dokaz«. Prav tako v filmu **Na muhi morilca** (*The Stone Killer*, 1973, Michael Winner), posnetem po romanu Johna Gardnerja (*A Complete State of Death*): neki aretirani džanki, ki je ravno na tem, da zapoje, pade pod streli najetega morilca. Ves vložek, ves napor je šel v prazno.

Vložki so veliki, nagrade male. Sedemdeseta pač.

Pomislite samo na vložek iz filma **Dva detektiva** (*Freebie and the Bean*, 1974, Richard Rush), sicer solidnega buddy-buddy hita, v katerem spremljamo ulične podvige dveh neortodoksnih policijskih detektivov iz San Francisca »Above all ... It's a love story«, čikanosa Benita »Bean« Vasqueza (Alan Arkin) in waspovca Freebieja Watersa (James Caan), ki jima nekega večera sekira vendarle pade v med: med brskanjem po smeteh pred hišo gangsterja Alberta Meyersa (Jack Kruschen) namreč najdeta dokaz, ki Meyersa poveže z velikim kriminalom, ko pa zvesta, da je detroitska mafija na Meyersovo glavo razpisala nagrado, ga aretirata in zapreta, da bi ga tako zaščitila pred morebitnim atentatom. Njun nadrejeni, poročnik Rosen (Mike Kellin), gangsterja takoj izpusti, Freebie in Bean, sicer policaja brez elementarnega smisla za človekove pravice, pa sta mu potem ves čas za petami — hej, nekajkrat celo preprečita atentat nanj.

Rezultat: prvič, Freebie in Bean med svojo velemestno odisejajo razbijeta 70 avtomobilov (tedanji rekord), drugič, Meyers na koncu umre za srčnim infarkt, in tretjič, izkaže se, da je obremenilni dokaz v smeti nastavila Meyersova žena (Loretta Swit), da bi svojega moža, pač Meyersa, spravila za zapaha in da bi se lahko potem mirmo poročila s poročnikom Rosenom. Ergo: 70 avtomobilov razbijeta za nekaj, kar sta našla v smeteh. Za smet.

Smet dobi za izhodišče tudi Clint Eastwood, zdaj precej načeti, dokaj zapiti detektiv Ben Shockley, v **Velikem izzivu**. Njegov nadrejeni, komisar Blakelock, igra ga William Prince, ga pošlje v Las Vegas, da bi nazaj v arizonski Phoenix pripeljal

zveze z bojem proti kapitalistični neiskrenosti. Walker je bolj učinkovit kot levičarski liberalci: liberalizem je pač pokopalo oklevanje med kontrakturnim pacifizmom in političnim radikalizmom.

Na to politično shizo liberalizma so zaigrali mnogi filmi, predvsem tisti, v katerih so negativci prikazani kot oboroženi hipiji, ja, kot militantni, radikalni pacifisti, kot deviantna, kalvarična mutacija liberalizma. V policijskem thrillerju **Šerif v New Yorku** (*Coogan's Bluff*, 1968, Donald Siegel), sicer amalgamu desetih scenarijev, nonkonformističnega, neustrašnega, ciničnega, hedonističnega, antibirokratskega, šovinističnega arizonskega šerifa Walta Coogana, igra ga Clint Eastwood, po spektakularni aretaciji delinkventnega Indijanca (Rudy Diaz) pošljejo v New York (propagandni slogan: »Clint Eastwood da New Yorku 24 ur ... da izgine iz mesta«, da bi — v kavbojskih škornjih in s Stetsonom na glavi — nazaj pripeljal pobeglega morilca Jamesa Ringermana (Don Stroud), ki se v bolnišnici Bellevue zdravi zaradi prevelike doze LSD-ja. Medtem ko New York zgleda kot orjaški happening, čigar akterji ne ločijo med Arizono in Teksasom, pa je Ringerman, ki šerifu kasneje še enkrat pobegne, grizlijevska, mutantska kombinacija hipija in morilca, džankija in psihopata. Ja, tip je pač vse pomešal, skuša reči film, ki je Clinta Eastwooda iz junaka westernov prelevil v urbanega junaka in ki predstavlja prvo kolaboracijo Donalda Siegla in Clinta Eastwooda (sam film naj bi režiral Alex Segal oz. Don Taylor). **Šerif v New Yorku** je bil osnova za telefilm **McCloud: kdo je ubil Miss Amerike?** (*McCloud: Who Killed Miss USA?*, 1970, Richard Colla), ki je bil pilot za dolgoživo, zelo uspešno, tudi pri nas popularno TV-serijo **McCloud** (1970-1977), v kateri šerifu ni bilo ime Walt Coogan, ampak Sam McCloud, v kateri šerif ni bil iz Arizone, ampak iz Nove Mehike (Taos) in v kateri šerifa ni igral Clint, ampak Dennis Weaver, njegovega newyorškega šefa pa ne Lee J. Cobb, ampak J.D. Cannon. Clint Eastwood, zdaj kot šovinistični, elitistični »Don't mess with me.« inšpektor Harry Callahan »Detective Harry Callahan. You don't assign him to murder cases. You just turn him loose«, ki bi ga izvirno moral igrati Paul Newman oz. Frank Sinatra, je na še bolj ekscesno variacijo te figure — oboroženega hipija — naletel v prelomnem filmu **Škorpion ubija** (*Dirty Harry*, 1971, Donald Siegel, mimogrede, film bi moral izvirno režirati Irvin Kershner): Škorpion, anonimni ostrostrelec, igra ga Andy Robinson (sin Edwarda G. Robinsona; najprej je bil kandidat za to vlogo Audie Murphy,

hiper-patriotski junak II. svetovne vojne in kasneje mnogih westernov, najljubši sin Amerike), ki s streh San Francisca pobija naključne mimoidoče (občasno živo pokoplje tudi kako štirinajstletnico), je dolgolasi, nafiksani, psihopatski hipij, apokaliptična mutacija levičarske konfuzije. Oborožene hipijevske motoriste je v filmu **Pregon** (*Chase*, 1973, Jack Webb) preganjal Mitchell Ryan, v filmu **Umazani O'Neill — lju-bezensko življenje policajca** (*Dirty O'Neill — The Love Life of a Cop*, 1974, Howard Freen, Lewis Teague) pa Morgan Paull, ki je potem enega zgazil z buldožerjem.

Film **Modri angeli** (*Electra Glide in Blue*, 1973, James William Guercio), prav tako posnet s policijske perspektive, je bil ideološko precej bolj prožen, celo liberalen, navsezadnje, arizonski prometni policaj na motorju Harley-Davidson Electra Glide, Robert Blake, je le mala, pritlikava podeželska karikatura velemestnih policijskih supermanov (spi z ameriško zastavo, policijsko uniformo si oblači tako, kot si stripizete svoje obleke slačijo, sovraži birokracijo, sanjari o promociji v glamuroznega detektiva ipd.), ki raziskuje umor/samomor malega, nepomembnega, napol anonimnega, od boga pozabljenega starca, za katerega se kasneje izkaže, da je bil v resnici prekupčevalec z mamili, ki so ga pogostokrat obiskovali hipiji. Pritlikavemu policaju, ki se baha, da se njegova višina do centimetra ujema z višino filmskega zvezdnika Alana Ladda (Shane), se zdi rešitev na dlani: morilec je hipij po imenu Bob Zemko (Peter Cetera). Kar sicer ne drži (morilec je umorjenčev ljubosumni sostanovalec, Elisha Cook), toda v nekem smislu ima prav: njega samega na koncu ubije hipij. Blake, letičman po delovnem razporedu, namreč ustavi kombi s hipiji, zahteva dokumente, jih pregleda, hipije prijazno odslovi, pozabi pa jim vrniti dokumente, tako da odpelje za njimi, medtem ko oni, misleč, da je kaj posumil (pri sebi imajo mamila), potegnejo puško in ga počijo. Motorist obsedi na tleh, jasno, mrtev in hladen — s tako orjaško luknjo v trebuhu, da se vidi skozenj. Robert Blake je pač policaj z luknjo, heh, policaj, ki spregleda motnjo na levisi, mutacijo, fatalno zlitje kontrakturnega pacifizma in političnega radikalizma. Mimogrede, James William Guercio, režiser tega filma s slovito sedemminutno, zelo filozofsko, hipijevsko odjavno vižo Tell Me (napisal jo je sam Guercio, poje pa Terry Kath iz ansambla Chicago), je pred tem igral v ansamblu Franka Zappe (ja, umorjencu je ime Frank), kasneje pa se je posvetil produciranju plošč in komponiranju popevk: to je njegov edini film, v svojem času pa je predstavljal nekaj takega kot esej o fašizaciji ameriškega sna

Andy Robinson:
Dirty Harry



neko obremenilno pričo v procesu proti skorumpiranim javnim, predvsem visokim policijskim uslužbencem, sicer žensko, ki je v resnici — še kar žilava — cipa (Sondra Locke), tik pred odhodom pa mu reče: »It's nothing witness for a nothing trial«. Ja, nepomembna priča za nepomemben sodni proces. Ničeva priča — ničev sodni proces. Smet. Toda na Clintu in cipo smrt preži na vsakem koraku, policija povsem, tako rekoč apokaliptično, kalvarično demolira stavbo, v katero se zatečeta, medtem ko ju prava apokalipsa šele čaka: na koncu se namreč zbašeta v armiran avtobus in se počasi prebijeta skozi zgoščeni policijski kordon, ki avtobus s strelji praktično razstavi, ja, v prafaktorje.

Dolga je pot od smeti do Mestne hiše. Smeti so bile v sedemdesetih neuničljive. »Those sons of bitches never die«, sikne Burt Reynolds, poročnik Phil Gaines, ko v **Nevarnem mestu** cel šaržer svoje pištole histerično izprazni v nepomembnega, naključnega, napol anonimnega psihopatskega ugrabitelja tovarniških delavcev, ki je itak že mrtev. Sam film se začne z odkritjem mlade utopljenke (Sharon Kelly). Overdose, ugotovi policija in konča primer. Očeta utopljenke, Martyja Hollingerja (Ben Johnson), obupanega, degradiranega, proletarskega korejskega veterana, to ne poteši, saj je prepričan, da so njegovo hčerko pokončali njeni delodajalci, visoke mafijske živine na čelu z uglednim, lisičjim odvetnikom Leom Sellarsom (Eddie Albert). »Je tale Hollinger pomembna oseba«, vpraša Reynoldsa njegov nadrejeni, Ernest Borgnine. »No, he's nobody,« ga cinično pomiri Reynolds. Hollinger je smet: Reynolds umre, ko skuša dokazati, da ni.

V filmu **Mitchell** (1975, Andrew V. McLaglen) se istoimenski policijski narednik, igra ga Joe Don Baker, histerično, nemočno zaletava v prestižne figure podzemlja, ki je že organizirano kot korporacija, heh, kot General Motors, medtem ko same figure podzemlja zgledajo kot uslužbenci korporacije z vsemi bonusi — imajo razkošne hiše, jahte, šoferje, služničad, športne avtomobile in postavne blondinke.

Tako kot Lee Marvin iz korporativnih uslužbencev, svojih bivših roparskih kompanjonov, ne more izvleči svojega denarja, tudi Joe Don Baker iz korporativnih uslužbencev ne more izvleči »priznanja za grehe« in »dokazov«: prvič zato, ker mu informacij ne smejo dati (hej, le zakaj bi izdajali poslovne skrivnosti), in drugič zato, ker mu informacij ne morejo dati — le kdo ima v korporativnem svetu sploh še pregled nad celoto, ja, korporativizacija sveta pomeni prav to, da celote ni mogoče več zaobjeti z enim samim pogledom ali pa z

enega samega gledišča. Navsezadnje: kaj takega, kot je »priznanje krivde«, v korporativnem svetu ne obstaja, a ne.

Zato ne preseneča, da policijo do pravilnega zaključka, do »plena« pogostokrat pripelje čisto, golo naključje. V filmu **Dva detektiva** Freebieja in Beana do gangsterja, po katerem tako fanatično hlepita, pripelje podtaknjen dokaz, potemtakem dokaz, ki jima ga v smeti nastavi gangsterjeva žena, ki se hoče svojega moža pač znebiti. V **Bostonskem davitelju** (*The Boston Strangler*, 1968, Richard Fleischer), posnetem po resničnih dogodkih, ki jih je v svoji knjigi popisal Gerold Frank, policija histerično, patetično in neumorno, a neuspešno lovi skrivnostnega serijskega morilca, igra ga Tony Curtis, ki je zadavil in posilil že 13 žensk (pravi »bostonski davitelj«, kasneje prijeti, obsojeni in l. 1973 v arestu umorjeni vodovodar Albert De Salvo, je po Bostonu davil med letoma 1962 in 1964), potem — po vseh spodletelih pasteh, procedurah in preiskavah — ga pa nekega lepega večera povsem po naključju in nehote zbije policijski avto. V **87. policijski postaji** (*Fuzz*, 1972, Richard A. Colla, en passant, film bi moral izvirno režirati Brian De Palma), posneti po istoimenskem romanu Ed McBaina (= Evan Hunter), ki je za ekranizacijo dobil orjaških 125.000 USD, bostonski policaji s slovite 87. policijske postaje lovijo skrivnostnega psihopatskega terorista-atentatorja po imenu Deaf Man, igra ga Yul Brynner (Deaf Man nastopa tudi v romanih *The Heckler in Let's Hear It for the Deaf Man*), toda vse pasti in vsi pregoni udarijo v prazno, tako da ga pokončata šele dva mlada ulična psiho-piromana, Gary Morgan in Charlie Martin Smith, obsedena z velemestno higieno: zažgeta ga, povsem naključno kampak, tako kot sta že pred tem zažgala mnoge druge klošarje, »smeti«, med drugim tudi policijskega detektiva Carello, Burta Reynoldsa, službeno maskiranega v klošarja (l. 1958 je v filmu **Cophater** ta lik igral Robert Loggia, medtem ko ga je na začetku šestdesetih v TV seriji **87th Precinct** igral Robert Lansing). Mulca pač zažgeta vse, kar zgleda kot smet.

Nehote in nevede scvreta psihopatskega morilca, ki ga lovi cela 87. policijska postaja, cel svet.

Vpogled v celoto ni bil več mogoč.

To je bil pač čas, ko cel svet ni več obstajal. V filmu **Tako se ne postopa z ženskami** (*No Way to Treat a Lady*, 1968, Jack Smight), posnetem po romanu Williama Goldmana, sicer fiktivni parafrazi »bostonskega davitelja«, gre skrivnostni serijski morilec, davitelj, mojster maske in preobleke, igra ga za spremembo zelo elegant-

ni Rod Steiger, ki ga preganja cel svet na čelu z newyorškim detektivom Gillom (George Segal), celo tako daleč, da s svojim glavnim in najbolj fanatičnim preganjalcem, detektivom Gillom, vzpostavi telefonski kontakt in potem z njim nemoteno, samozavestno diskutira o svojih žrtvah, kot da bi vedel, da »celota« in »vpogled« vanjo ne obstajata več. Kar kakopak drži — da jim svoj glas, pa se ga zato ni bolj ne vidi. A bostonski davitelj je predstavljal tudi tehnološki signal, da je »celota« izgubljena: režiser, Richard Fleischer, veteran — in obenem prihodnost — mnogih thrillerjev, je namreč pri pripovedovanju uporabil tudi tedaj zelo modni, popularni »split-screen«, razcepljen ekran, z eno besedo, ekran je razpadel na več ekranov in tako paralelno prikazoval več akcij, ki so se dogajale hkrati (recimo, Norman Jewison je to tedaj počel v **Zadevi Thomas Crown**, Brian De Palma pa v **Sestrah**). »Split-screen« je skušal ujeti čim več realnosti, hej, vso realnost, lahko bi rekli, da je skušal izgubljeno »celoto« sinhronizirati in jo zaobjeti z enim samim pogledom.

Toda »celote« sveta ni bilo več.

Sinhronizacije tudi ne.

Integriranega pogleda pa tudi ne.

Če je Lee Marvin v filmu **Point Blank** še zgledal kot nemočni varčevalec, ki se je pač zainvestiral, zaračunal, potem Joe Don Baker v filmu **Mitchell** zgleda le še kot proletarec, anahronizem, ki se je v kapitalistični korporativizmu vključil prepozno, kot degradirani *under-class*, ki ne razume, da ni vključen v kapitalistični krogotok oz. ki se lahko v kapitalistični krogotok vključi le kot najemna, izkoriščana, sekundarna delovna sila brez izvršne moči. Degradiranost te »delovne sile« je bila vse bolj očitna in razločna: v **Opozorilnem strelu** (*Warning Shot*, 1967, Buzz Kulik) in **Nihalu** (*Pendulum*, 1969, George Schaefer) mora poli-

čaj dokazovati svojo nedolžnost in za svojo obrambo najemati odvetnike, ki jih uporabljajo tudi njegovi zakleti nasprotniki, gangsterji... v **Tenki liniji zakona** (*I Walk the Line*, 1970, John Frankenheimer) ostane podeželski šerif, igra ga Gregory Peck, na koncu sam, samcat... v filmu **Morilec v človeku** (*The Killer Inside Me*, 1976, Burt Kennedy) se podeželski šerif (Stacy Keach), sicer sin dveh intelektualcev (drži, degradacija je bila stvar ene same generacije), prelevi v morilca in konča pod streli policije... v TV **Kriku na pomoč** (*She Cried Murder*, 1973, Herschel Daugherty) se v morilca prelevi izsiljevani inšpektor (Telly Savalas)... v **Nočni patrolji** policijski narednik, igra ga George C. Scott, takoj po upokojitvi naredi samomor, medtem ko njegovega mlajšega partnerja, igra ga Stacy

NAJBOLJŠIH 10 POLICIJSKIH THRILLERJEV (1967—1977)

ZORAN SMILJANIČ

1. FRANCOSKA ZVEZA
2. ŠKORPIJON UBIJA
3. KLUTE
4. MODRI ANGELI
5. NEVARNO MESTO
6. DOLGA ROKA MAFIJE
7. FRANCOSKA ZVEZA 2
8. ARETACIJA
9. DVA DETEKTIVA
10. ŠERIF V NEW YORKU

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

1. FRANCOSKA ZVEZA
2. NAPAD NA POLICIJSKO POSTAJO
3. NEVARNO MESTO
4. KLUTE
5. MODRI ANGELI
6. POLICAJ IZ SAN FRANCISCA
7. ŠKORPIJON UBIJA
8. PIRATI V METROJU
9. V VROČICI NOČI
10. VELIKI IZZIV

Keach, ubije naključni paranoik... v **Podvigu detektiva Newmana** (*Newman's Law*, 1974, Richard Heffron) detektiva Newmana, igra ga George Peppard, gangsterji na koncu ubijejo... v Modrih angelih Robert Blake pade pod strelom naključnega hipija... v **Poročilu komisarju** Michael Moriarty pristane v arestu... v **Meji** (*Limit*, 1972, Yaphet Kotto) črnski policaj, Yaphet Kotto, konča s prerezanim vratom... v **Madiganu** (1968, Donald Siegel) gangster Benesch, igra ga Steve Ihnat, na koncu ubije detektiva Madigana (Richard Widmark) z njegovo lastno pištolo... v **Smrtonosnem junaku** (*Deadly Hero*, 1976, Ivan Nagy) se degradirani policaj, Don Murray, prelevi v psihopatskega terorista žensk... v **Serpico** Al Pacino konča s kroglo v glavi... v TV-filmu **Foster & Laurie** (1975, John Llewellyn Moxey) policaja, Perryja Kinga in Dorian Harewood, likvidirajo črnski ekstremisti... v filmu **Ubij črnca, ubij policaja** Michael Moriarty pade pod streli militantnega črnca... v **Morilski raji** (*Top of the Heap*, 1972, Christopher St. John) temnopoltega detektiva, igra ga temnopolti Christopher St. John, likvidira anonimni atentator.

Thrillerji v sedemdesetih so bili le alegorični pokazatelji, kako hitro je proletariat izgubljal politično moč.

V TV-filmu **Mrtva točka** (*Deadlock*, 1969, Lamont Johnson), intrigantnem anticipatorju blaxploitation akcijskih filmov (v njem epizodno nastopajo Fred Williamson, Max Julien in James McEachin, kasnejše ikone blaxploitation filmov), poročnik Danforth, igra ga Leslie Nielsen, postoka: »*Hecno, a ne, kako težko je biti policaj v letu volitev*«.

Ne preseneča, da se je tedaj toliko thrillerjev vrtelo okrog korupcije v policijskih vrstah, okrog tiste korupcije, ki se je samim policajem vedno zdela normalna in samo-umevna, medtem ko se je outsiderju tipa Serpico to, da vsi policaji — tako rekoč kolektivno — jemljejo podkupnino, zdelo kot motnja, disfunkcija.

Tudi sama policija je postala korporacija ali pa vsaj imitacija korporacije.

V filmu **Super policaja** (*The Super Cops*, 1974, Gordon Parks), posnetem po podvigih dveh neortodoksnih, fanatičnih newyorških policajev židovskega rodu, Davida Greenberga in Roberta Hantza (v svojem triletнем službovanju v newyorškem okrožju Bedford-Stuyvesant sta izvedla 600 aretacij, zaplenila 100 ilegalnih kosov orožja, dobila 43 pohval in imela skoraj stoođstotni racio obsodb), policijski kapetan na vprašanje, kakšna policija je vendar to, odgovori: »*To je velika organizacija*« Kot General Motors, kot Vojska.

In ne pozabite — policaji so morali v sedemdesetih s potovanj prinesiti račune. »*You're on a per diem in New York — I want to see bills*«, sikne v **Šerifu v New Yorku** nadrejeni Clintu Eastwoodu. Potni stroški, računi. V **Branniganu** dobi John Wayne pred odhodom v London 500 USD za potne stroške.

In prinesi račun, Duke!

V sedemdesetih je veliko policijskih thrillerjev ekraniziralo podvige resničnih, predvsem newyorških policajev:

— **Francoska zveza** (*The French Connection*, 1971, William Friedkin) je ekranizirala podvige Eddieja Egan in Sonnyja Grossa; Eganov lik se je imenoval James Popeye R. Doyle, igral ga je Gene Hackman, Grossov lik se je imenoval Buddy Russo, igral ga je Roy Scheider; v **Francoski zvezi 2** Scheiderja ni bilo, Doylea pa je spet igral Hackman; v TV-filmu **Popeye Doyle** (1986, Peter Levin) je v naslovni vlogi nastopil Ed O'Neill;

— film **Močnejši od mafije** (*The Seven Ups*, 1973), ki ga je režiral Philip D'Antonio, producent mnogih slavni kinetičnih, akcijskih, adrenalinskih, dirkaških policijskih thrillerjev (**Bullitt**, **Francoska zveza**), sicer kinetična, akcijska, adrenalinska, dirkaška zgodba o tem, kako Roy Scheider (zdaj kot Buddy Manucci) potolče mafijo, je posnet po zgodbi Sonnyja Grossa (koordinator kaskaderjev je bil legendarni Bill Hickman);

— TV-film **Toma** (1973, Richard T. Heffron) je bil ekranizacija podvigov Davida Tome, igra ga Tony Musante, nonkonformističnega policaja, mojstra maske, preobleke in infiltracije; kmalu zatem je Musante vlogo obnovil v TV-seriji **Toma** (1973-74); ko se je naveličal, je vskočil Robert Blake, toda serijo so l. 1975 reformulirali in preimenovali v **Baretto** (1975-78), ki je bil prav tako nonkonformistični mojster maske, preobleke in infiltracije;

— pa **Serpico**... pa **Poročilo komisarju** ... pa **Šerif iz Tennesseeja** (*Walking Tall*, 1973, Phil Karlson), jasno, trikrat... itd..

In da bi bila logika jasna, so ti policaji v mnogih filmih tudi epizodno nastopili: v **Francoski zvezi** sta nastopila Eddie Egan (poročnik Simonson) in Sonny Grosso (Klein), v **Policijski znački 373** (*Badge 373*, 1973, Howard W. Koch) je nastopil Egan (poročnik Scanlon), v **Tomu** je nastopil David Toma (Vinnie Cecca), v **Poročilu komisarju** Grosso, v TV-filmu **Past v Ulici česenj** (*Contract on Cherry Street*, 1977, William A. Graham) spet le Grosso, v TV-filmu **Ubiti policaja** (*To Kill a Cop*, 1978, Gary Nelson) sta nastopila Egan in Toma (Grosso je bil le tehnični svetovalec), v **Vabi** (*Cruising*, 1980, William Friedkin)

je nastopil Grosso (detektiv Blasio). Nikar seveda ne pozabimo, da so se mnogi bivši policaji, recimo Joseph Wambaugh, Dorothy Uhnak in Robert Daley, v sedemdesetih prelevili v pisce policijskih romanov, izmed katerih so mnoge potem ekranizirali (npr. **Nočna patrolja**, **Black Marble**, **The Blue Knight**, **Dečki iz zhora**, **The Glitter Dome**, **The Onion Field**, **Police Story**, **The Return of Joe Forrester**; **Get Christie Love!**, **Law and Order**; **Ubiti policaja**).

Filmom je vse to sicer dvignilo prag realizma, toda sporočilo je globlje: policaja v filmu lahko igra policaj, toda zato še vedno ne zglada nič manj fiktivno — in nemočno, in dalje, policaj mora v filmu igrati policaja, če hoče, da bo sploh zgladal fiktivno. Razumete?

Policija je dobila korporativni glamour. V **87. policijski postaji** se policijska postaja za hip zazdi kot Sikstinska kapela: ves čas jo namreč pleskajo. V **Ravbarjih in žandarjih** (*Cops and Robbers*, 1973, Aram Avakian) je policija že čisti *free-enterprise*: dva policaja, Cliff Gorman in Joe Bologna, v policijski uniformi ropata male trgovine in velike korporacije (od gotovine do obveznic). Zdaj se v policaje niso več maskirali gangsterji, ampak sami policaji. Lahko bi potemtakem rekli, da so se policaji morali maskirati v policaje, da bi sploh zgladali kot roparji — kot nekdo, ki mu brez oklevanja izročiš denar, kot avtoriteta, zakon. Ta degradacija razrednega subjekta kot avtoritete je kmalu privzela strukturo naracije in suspenza, kar se še posebej drastično vidi v filmih, recimo, v **Črnem šerifu** (... *Tick... Tick... Tick*, 1970, Ralph Nelson) ali pa **TV-Šerifu** (*The Sheriff*, 1971, David Lowell Rich), v katerih šerif kakega malega podeželskega mesta postane črnc (v prvem Jim Brown, v drugem Ossie Davis), predstavnik že itak degradirane, inferiorne, deklasirane rase: svojega časa potem namreč ne zapravlja z lovom na kršilce zakona, ampak z dokazovanjem, da je zakon, z dokazovanjem potemtakem, da je tudi črnc lahko šerif. Z eno besedo, v holokavstnih in recisivnih sedemdesetih so se morali črnici socialno maskirati v šerife, da so sploh zgladali kot črnici.

Nekaj takega kot v **Ravbarjih in žandarjih** se zgodi tudi v **Tatovih avtomobilov** (*Speedtrap*, 1977, Earl Bellamy), v katerih se na koncu izkaže, da je skrivnostni Roadrunner, genialni tat prestižnih avtomobilov, v resnici policistka, Tyne Daly. Odveč je poudarjati, da je policija med lovom za Roadrunnerjem — ja, animiranim likom, a ne — uničila kopico avtomobilov in povzročila opazno gospodarsko škodo (kar je kakopak predvsem zasluga legendarnega koordinatorskega kaskaderjev,

Paula Nucklesa). Lov za »animiranim«. likom je treba sicer vzeti z zmom soli, a po drugi strani ne preseneča, da je v filmu **Ubijajo le svoje gospodarje** (*The Only Kill Their Masters*, 1972, James Goldstone) umora v malem kalifornijskem mestu najprej osumljen pes, doberman (heh, na koncu se izkaže, da je morilec neka lezbijka, hih, June Allyson).

»Vsi naši junaki so mrtvi — mi smo prva generacija, ki se je sama naučila boja«, poudarijo v **Pasti za inšpektorja Callahana** (*Magnum Force*, 1973, Ted Post) Kip Niven, David Soul, Robert Urich in Tim Matheson, štirje mladi policaji, vigilantski ekstremisti, člani tajnega policijskega »voda smrti«: pobijajo gangsterje in morilce, ki bi bili aretirani in obsojeni, če bi sodišča normalno funkcionirala. *Free-enterprise*? Ne preseneča, da je bila ta formula v sedemdesetih zelo popularna: v **TV-Rekrutih** (*The Rookies*, 1972, Jud Taylor) policija rekrutira team, ki ga sestavljajo mladeniči iz novega testa (univerzitetna izobrazba, eksperti, dobitniki medalj, pokalov in priznanj), v filmu **Močnejši od mafije** se vse vrte okrog posebnega, neortodoksnega policijskega oddelka, imenovanega Seven Ups, v **TV Policijski zgodbi** (*The Police Story*, 1973, William A. Graham) ustanovijo tajni

Jane Fonda: Klute



policijski vod, ki naj bi kriminalce polovil *in flagranti*, sredi samega zločina, v **TV-Vodu smrti** (*The Death Squad*, 1974, Harry Falk) policaji ustanovijo podobno ilegalno militantno, križarsko skupino, v kateri sta med drugim tudi Claude Akins in veteran Melvyn Douglas, v **Zakonu in neredu** (*Law and Disorder*, 1974, Ivan Passer) občani na čelu Ernestom Borgnineom in Carrollom O'Connorjem organizirajo nočno patroljo, civilno zaščito, v **TV-filmu Petorica v akciji** (*Force Five*, 1975, Walter Grauman) policija rekrutira bivše kaznjence in jih prelevi v tajni vigilantski team, v **TV-filmu Živi ali mrtvi** (*Most Wanted*, 1976, Walter Grauman) policijski kapetan, igra ga Robert Stack, rekrutira elitni vigilantski vod ipd.

Nič, policija se je v svojo socialno vlogo le povsem vživela — za majhno plačo je prostovoljno dajala več, kot so zahtevali in pričakovali delodajalci, veliki kapital, korporacije in visoka politika. Izjemen *price performance*. Policija je tako postala najbolj tipični predstavnik novega proletariata, degradiranega in paraliziranega. Ni čudno, da v **Policaju iz San Francisca** (*The Laughing Policeman*, 1973, Stuart Rosenberg), posnetem po romanu švedskega tandema Per Wahloo/Maj Sjewall, nad-

povprečnem policijskem thrillerju, intelektualnemu, cerebralnemu policaju, igra ga Walter Matthau, reši na koncu življenje prav Bruce Dern, tip garaškega policaja, ki se zanaša bolj na fizično silo kot intelekt. Od degradacije »celote« in dezintegracije »unarnega pogleda« je bil vedno le korak do fantomizacije objekta.

Bullitt, igra ga Steve McQueen, mora v istoimenskem filmu (1968, Peter Yates), posnetem po romanu Roberta L. Pikea (**Mute Witness**), zaščititi možakarja, gangsterja (Pat Renella), ki naj bi na neki senatni preiskavi kmalu pričal proti neki visoki živini, toda varovanca mu pred nosom ubijejo najeti morilci. Jasno, veliko avtomobilov razbijejo, da bi se na koncu lahko izkazalo, da je bil tisto le gangsterjev dvojnik, medtem ko so pravo osebo skrili drugam. V filmu **Šerif v New Yorku** gre Clint Eastwood v New York po psihopatskega morilca Ringermana, ki ga je nekoč že prijel, pa ga je policija potem »izgubila« — Eastwood Ringermana spet prime, a ga potem spet »izgubi«. V **Branniganu** (1975, Douglas Hickox) se nekaj takega pripeti newyorškemu detektivu, Johnu Wayneu: v London pride, da bi nazaj odpeljal slovitega gangsterja (John Vernon), a ugotovi, da ga je policija medtem »izgubila«. V filmu **Škor-**

pion ubija Clint Eastwood prime psihopatskega atentatorja, ki pa ga potem zaradi napake v proceduri »izgubi«, tako da mora ponj še enkrat. V **TV-Nevarni aferi** (*A Killing Affair*, 1977, Richard C. Sarafian) stoji pred podobno nalogo O. J. Simpson: še enkrat mora prijeti psihopatskega morilca (Dean Stockwell), ki ga je policija prvič »izgubila« zaradi napake v proceduri. In pojmovna klimaksa: — v **Dveh minutah panike** (*Two Minute Warning*, 1976, Larry Peerce) skrivnostni, anonimni ostrostrelec, Warren Miller, na nabito polnem nogometnem stadionu na slepo pobija gledalce — policija stoji pred polnim stadionom osumljencev, pred izmuzljivim objektom, pred disfunkcionalno »celoto«, pred objektom, ki ga ni več mogoče identificirati s klasičnim »perceptivskim« pojmovnim aparatom klasičnega subjekta;

— v **Detektivu** (*The Detective*, 1968, Gordon Douglas), posnetem po romanu Rodericka Thorpa, detektiv Leland (Frank Sinatra) na koncu filma spozna, da je na začetku filma na električni stol poslal napačnega človeka (Tony Musante). Drži, plen, objekt, mutantski poganjek degradirane »celote«, je postal v sedemdesetih eluziven, izmuzljiv, nezgrabljiv,

nepristopen: vprašanje je bilo le še — kolikokrat je treba zgrabiti istega fantoma, da postane realnost?

V **Aretaciji** (*Busting*, 1974, Peter Hyams) se dva detektiva, Elliott Gould in Robert Blake, na vse pretege, huh, zelo histerično trudita, da bi za zapahe spravila trgovca z belim blagom, Allena Garfielda, toda ob vsakem poskusu, da bi ga aretirala, ju degradirajo (heh, dokler ju ne premestijo na javna stranišča, kjer potem lovita homoseksualce).

Realnost je postala fantomska.

To se lepše vidi v briljantni **Francoski zvezci**, v kateri Hackman in Scheider kot obsedena lovita francoskega gangsterja Alaina Charniera (Fernando Rey), ki pa se jima vsakič znova fantomsko izmakne, akoravno se ga včasih že skoraj dotakneta.

Ja, pravo vprašanje v sedemdesetih se je glasilo: kolikokrat je treba zgrabiti isto realnost, da dokončno postane fantomska?

Ne preseneča potemtakem, da v filmih **Izmena** (*Man on a Swing*, 1974, Frank Perry) in **Vrni se, Charleston Blue** policajev partner/informant postane jasnovidec, medtem ko v **Morilcu duhovnika** (*The Priest Killer*, 1971, Richard A. Colla) policijsko preiskavo vodi duhovnik, George Kennedy.

Pirati v metroju (*The Taking of Pelham One, Two, Three*, 1974, Joseph Sargent) so sedemdeseta stisnili v pest.

Štirje moški, Robert Shaw, Martin Balsam, Hector Elizondo in Earl Hindman, ugrabijo newyorški metro.

Vzpostavijo radijski kontakt s šefom prometne policije, poročnikom Garberjem, igra ga Walter Matthau.

Zahtevajo orjaško odkupnino, milijon USD.

Matthau, ki skuša pridobiti na času, jih sarkastično zbode:

»Oh, že vem, kako boste zbežali. Vsem moškim, ženskam in otrokom v New Yorku boste rekli, da naj zaprejo oči in štejejo do deset, a ne.«

Dobrodošli v sedemdesetih.

Zaprite oči.

In štejte do deset.

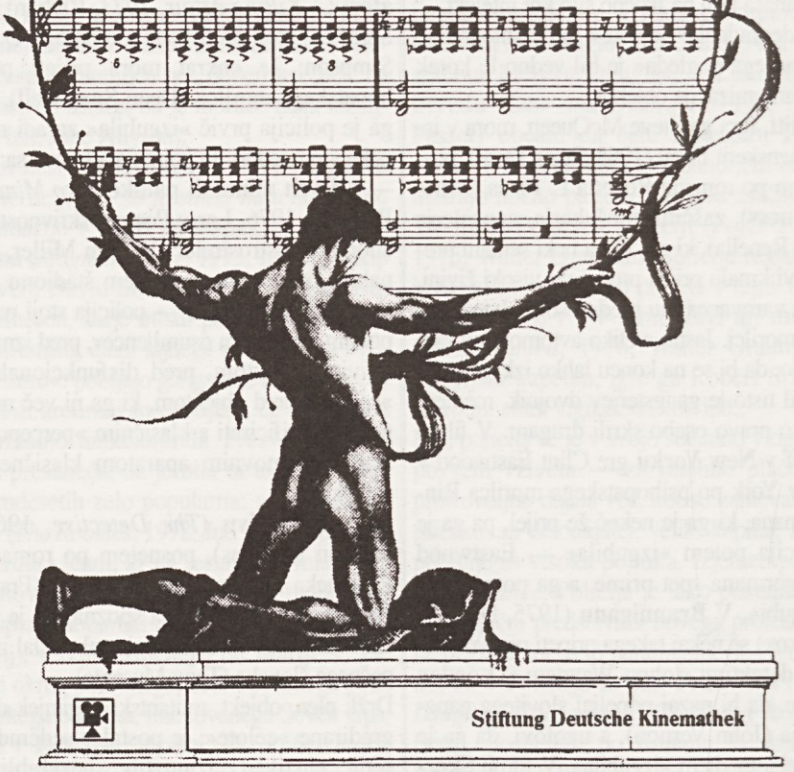
MARCEL STEFANČIČ, JR.

Sredi aprila je bilo, ko sem bil po dobrih štirih letih spet v Berlinu, in tokrat me je tam zaposlovala povsem nefilmska naloga. Ukvarjal sem se namreč z drugimi množičnimi posli — gledališčem in politiko — kar pa nikakor ne pomeni, če pri tem, seveda, ostreje poudarim Berlin in dodam svojo pomanjkljivo razgledanost, ki zadeva gledališče in politiko, da sploh kdaj gre brez filma. Vprašanje je namreč, kako v Berlinu spregledati film, zakaj zdi se, da so mesta, v katerih bi moral biti bodisi slep ali pa zaprt nekam za četrto steno, da bi zmozel tisto ignoranco, s katero bi se potem kolikor toliko nalahno izognil svetlobnemu izročilu. Prav v to rahlo nostalgično, obenem pa dovolj znanstvenofantastično sintagmo, da je bila dovolj kinematografska, pravšnja za vse čase in tudi za zdaj, torej dovolj obletniška — namreč v svetlobno izročilo sem se zaljubil tistega dne, ko sva z Barbaro gledališče in politiko strmila v eno, v zasebno raziskovanje družabnega življenja, in sva opravek zamenjala za opravilo. Takoj ko se je dalo v Berlinu zadihati brez opravka, sem se spomnil na Franza Biberkopfa. (Na koga neki pa bi se bil lahko?). V hipu ko je bilo jasno, da bo treba uradno potovalno podjetje vreči razse in postoriti še kaj ugodnega, sem se — začuda hitro — spomnil, kako je Franz Biberkopf svojčas stal pred kinematografom. Čim je umanjala zapovedana napetost, se je bilo pač treba najti v mestu, in to gre še najhitreje skozi film. O, srečna mesta, kjer se navedki iz literature tako ustrezno prekrijejo s tvojim trenutnim filmom, sem pomislil, in kar lepo pozabil na festival, vse Wenderse, Ruttmane in tudi Fassbinderje. Svetlobno izročilo je namreč Franza Biberkopfa presunilo že kmalu po prihodu iz zavora v Teglu, ko se je prvokrat odločil, da bo našel pravo pot, in o tem Alfred Döblin piše takole:

»Deževalo je. Levo v Mänzstrasse so se bliskali izveski, kinematografi. Na vogalu ni mogel mimo, ljudje so stali pri plotu, za njim je zijal globok globok prepad, tračnice električne so tekle preko plohov, prosto v zraku, pravkar je električna počasi vozila čeznje. Glej no, podzemno zidajo, se pravi, da mora biti v Berlinu delo. Še en kino. Mladini pod 17 let vstop prepovedan. Na orjaškem plakatu stopnice, na njih je stal živo rdeč gospod in čedno mlado dekle mu je objemalo noge, ležalo je na stopnicah, on pa je pačil obraz v predrzno spako. Spodaj je pisalo: Brez staršev. Usoda sirote v šestih dejanjih. Saj, tole si bomo ogledali.

RAZSTAVLJENO NEBO

STUMMFILM MUSIK gestern und heute



Orkestrion je bobnal. Vstop 60 pfenigov.

Neki moški je rekel blagajničarki: 'Gospodična, nobenega popusta za starega domobranca brez trebuha?' 'Ne, samo za otroke pod 5 mesecev z dudo.' 'V redu. Toliko smo stari. Novorojenček na obroke.' 'No, pa 50, noter!' 'Za njim se je prikačil nekakšen mlad, vitek, s šalom: 'Gospodična, rad bi noter, plačal pa ne.' 'Kaj pa še. Reci mami, naj te posadi na kahlico.' 'No, smem noter?' 'Kam?' 'V kino.' 'Tukaj ni kina?' 'Zaklicala je skozi blagajniško okence biljeterju pri vratih: 'Max, pridi no sem. Tukaj eden sprašuje, če je pri nas kino. Denarja nima. Pokaži mu no, kaj je tukaj.' 'Kaj je tukaj, mladi mož? Še niste opazili? Tukaj je ubožna blagajna. Oddelek Mönzstrasse.' Sunil je suhca proč od blagajne in mu pokazal pest: 'Če hočeš, te pri priči izplačam.'

Franz se je zrinil noter. Bila je ravno pavza. Dolgi prostor je bil nabito poln, devetdeset odstotkov moških v kapah, ki jih niso odložili. Luči na stropu so bile zavešene z rdečim. Spredej rumen klavir, obložen s paketi. Orkestrion je neprestano razgrajal. Tedaj se je stemnilo, film je stekel. Gosjo pastirico naj bi izobrazili, zakaj, človeku takole na sredi ni bilo jasno. Nos si je brisala z roko, na stopnicah se je popraskala po zadnjici, vsi v kinu so se zasmejali. Franza je čudovito ganilo, ko se je začelo okoli njega hihitanje. Sami ljudje, prosti ljudje, zabavajo se, nihče jim ne ukazuje, čudovito lepo, in jaz stojim sredi med njimi! (...)

PREVEDLA RAPA SUKLJE

V Berlinu te kratko malo potegne v kinematograf. Včasih to sicer zahteva dodatno, navidez nepotrebno trpljenje, saj iščeš prizorišče, v katerem vrtijo tuje filme v izvirnikih, tako da se šele po posvetu v najbližjem kinematografu, iskanju na mestni karti, treh voznjah s podzemno, dvema z esom in eni z avtobusom najdeš na redkem kraju in si ga medtem, kajpada, že narediš umetno svetega. Mučenje pa je poplačano, ker tam ugotoviš, da je pravzaprav vsakdo, ki da kaj nase, tak ko ti in zahaja gledat dobre filme samo v izvirniku. Navsezadnje se najbrž mučijo tisti, ki morajo poslušati **Bullets over Broadway** v nemščini, si porечеš. Čudno, prav zares, koliko ljudi in vsi so pomirjeni s sabo, tik pred zdajci si tam, vstopnic pa ne zmanjka. Na tistem širokem vitlu so nasnute, to je tako šarmantno, en sam kolobar, razdeljen v vsaj deset kategorij, in v vseh barvah se šopiri. Le od kod pride toliko raznolikih plačnic in plačnikov, da sčasoma porabijo vso tisto mavrico na blagajni? Hendikepirane osebe, od petdeset do stoo odstotno, vojska, upokojenke in upokojenci, študentke in študentje, občila, otroci do desetih let, morda še kak privilegirani sloj za tako imenovane *gratis* kartončke, cenejše karte za prve tri vrste sedežev, in že se izčrpam, ker pač prihajam iz bomo razvrščenega svetka. Prihodnjič se moram na kaki berlinski kinematografski blagajni resno pozanimati, komu so še namenjene tiste pisanice z enotnimi kupončki na en ogel.

V Berlinu sem njega dni že na festivalu opazil, kako kar najraznolikejša množica

ljudi zna gledati filme, in prav podobno je tudi na vsakdanji kinematografski predstavi — reakcije so takojšnje, smeh je pameten, negotovanja prav tako. Vse je na mestu, ne vem, če sem kdaj zapazil koga, ki bi česa ne razumel in potem z glasnim negotovanjem motil okolico, češ naša skupna napaka, da smo se topot mi osebno odpravili na napačen kraj. Pri nas doma utegne biti na primer zelo huda težava, kam z otrokom, kadar se nam zahoče v kino. Že nekaj projekcij v Berlinu razkrije v dvoranah dovolj majhne dojenčke, ki jih pred odhodom v kinematograf nahranijo, potem pa je tako ali tako vseeno, ali spijo doma ali pa v javnosti, kjer rahel hrup v poltemi celo krepi notranje uho, s čimer je sen kakopak kvečjemu lahkotnejši kakor ne.

Ko bi bil kdaj direktor kinematografa, bi mi bila ena izmed prvih skrbi zastor v dvorani, saj bi nikomur ne privoščil pogleda na belo platno, razen če tako ne zahteva režija, zakaj v kinu nikakor, nikdar in nikomur ne rabi nobena dodatna terapija z belimi platni. Filmska projekcija se mora začeti z zastorom, in ta se mora dvigniti čim večkrat. Dvigne se pred reklamami, pa spet pade, dvigne se pred napovedmi o prihajajočih umetninah, pa dol, gong ali nevsiljiva glasba, zavesa gor in gremo v film. Kakor sem že večkrat opazil, dežele, kjer se ne spoštuje film, v kinematografih nimajo zastorov. Skoz plastovje zastorov, ki jih imajo v največji dvorani berlinske Zoološke palače, sem si napletel celo majhno teorijo. V njej se skriva evropska scenska prečnica, saj se prvi zastor dvigne po italijansko kar po-

meni, da se z elegantnim, a kljub temu hitrim ločnim potegom razpre na oba kraja, pod njim pa se skriva še »nemško« natančneje povedano, bayreuthsko presečenje, ena izmed Wagnerjevih iznajdb, ki se dvigne dostojanstveno, enakomerno in počasi, ohrani horizontalo in ne prizna razporkov po sredi. Kdor si je zmisлил to dvojico zastorov, ki združujeta vso zgodovino evropske odrske kulture in za navrhek množice popeljeta še v kino, si zasluži Nobelovo nagrado za scenografijo. Po takšnem začetku dobi še tako neprebavljiv ameriški film svoje ironično zadoščenje, gledalstvo pa nevsiljiv občutek, da tudi dvanajst mark ni prehuda cena za kakšno nenaklepno življenjsko smolo.

Z Barbaro sva se mislila podati še v Babelsberg, kjer sta na bolj ali manj turističen ogled dana celotna mehanika in telesje starih studijskih naprav, pa nama je zaupno prebivalstvo reč spričo nenehnega deževja globoko odsvetovalo, rekoč, da velikanski obrisi ne bodo dovolj jasni, kar sva razumela najbrž pravilno, saj so kulise in zlagana mesta večidel na prostem. Ker pa se ti prej ko prej vse povrne, sva se v iskanju posebnih kinematografskih dogodivščin lepega dne — jasnoda v dežju — našla sredi tistega žalobnega kvadratnega kilometra, ki se mu reče gradbišče na Potsdamskem trgu. Ko sem ugledal prvi mestni lepak za razstavo ob stoletnici prve — kakor se preredko poudarja — javne filmske projekcije, mi je kapnilo, da tudi topot ne bo šlo po še tako umišljenih pravilih. Kakor je vidno iz priobčene podobe, je na razstavo klicalo obličje Marlene Dietrich iz filma **Shanghai-Express**, pod njo pa stoječe krdelo figur. Sprva se mi sploh ni zdelo vredno pozornosti, da bi se bil poglobil v podobo, niti malo me ni ganil njen prepad, njeno boleče razmerje, ampak sem kratko malo pomislil na eno samo vprašanje: Kako je mogoče razstaviti film? Film lahko posnamem, ga razvijem, zmečkam, obožujem, gledam, previjem, spravim, razkosam, zvijem, prekinem, ustavim, zgubim, opljuvam, najdem, o njem lahko pišem, toda kako ga lahko razstavim? Le še kakih sto metrov je bilo do Martin-Gropius-Bau, kjer je razstava za stoletnico prve — kakor se preredko poudarja — javne filmske projekcije, ko sem se še vedno ves obseden baral, kako je mogoče razstaviti film. Videl sem že razstave o vsem mogočem, poleg predvidljivih umetnostnih praktik celo razstave o čarovnicah, potresu in kavi, tudi razstave o filmu sem že videl, toda kako je mogoče razstaviti film kot tak in ga zatem prepoznavati skoz nekakšno stoletno celoto, pa pri tem ne zgubiti svetlobno izročilo, tega si



nisem znal zamišljati. Bolj ko se je bližal mlad drevored, ki oznamuje nekdanji zid tam pri Martin-Gropius-Bau, več ko je bilo tistih plakatov za razstavo, močnejše me je preganjalo vprašanje, kako je mogoče razstaviti film. Tik pred muzejem sem si še enkrat — tistikrat prav pozorno — ogledal črno-belo slikovno vabilo in se naposled kar prepustil njegovi podobi. Mahoma se mi je zazdelo, da se mi je nekoč v življenju ponevedoma zmuznila, dajala je namreč znan, mučen vtis o že uzrtem, pa slabo preživetem dogodku. Z nekaj napora sem se celo spomnil, kje in kdaj je to bilo, ko me je prešinilo: Minilo je pet let, in prav tedaj je bilo, ko sem prvič videl, kako je mogoče razstaviti film. Nemi film ima včasih to srečo, da ga zlahka razstavimo. Tedaj se razdeli na kinotečno snov in nekakšne razpršene delce, za katerimi filmske arhivarke in arhivarji vohljajo po vsem svetu, svoje izsledke pa potem radi predstavljajo na Dnevih nemega filma v Pordenonu. Kdor je dovolj obseden, sestavlja tako imenovano premierno različico. Kdor je najobsedenejši, pa si kaj takega dovoli pri režiserjih, ki niso nikdar-nikdar poznali končne verzije, pač pa so filmsko snov kar rezali in lepili in si privoščili dosmrtno zabavo. Eden izmed takšnih je bil tudi David W. Griffith. Z njegovo mojstrovino **Nestrpnost** se je tedaj, ko sem prvokrat spoznal, kako je mogoče razstaviti film, ukvarjala Gillian B. Anderson iz Kongresne knjižnice. Ona je pravzaprav najobsedenejša med najobsedenejšimi, kar jih poznam, kajti filmske rekonstrukcije se zmeraj loteva z glasbenega vidika. Ker je za Griffithove filme znano, da imajo ohranjene izvorne partiture, v katerih je dobro označen metronomski tempo, lahko določimo tudi njihovo skrajno možno dolžino. Gospa Anderson je zračunala, da je najdaljša različica **Nestrpnosti** dolga tri ure in šestinštirideset minut — tri leta je porabila za iskanje tistih kadrov, ki jih ni bilo najti v ZDA, pa vse zaman: Nekaterih ni bilo več nikjer na svetu. Vztrajnica pa se ni dala, šla je v državni urad za varstvo avtorskih pravic in je na konce, kjer je kaj manjkalo, nalepila zamrznjene in priščipnjene podobe, ki jih je dobila na uradu. Tja je dal namreč Griffith po starem pravilniku shraniti po en značilen okvirček iz vsakega kadra svojega filma, ga po svoje označil in upal, da ga ne bo nihče okradel, »posnema!« Andersonova je te »diapozitive« skrbno nasnula po filmu in ker je upoštevala glasbeno logiko, smo nekatere od njih v Pordenonu med živo orkestrsko in zborovsko izvedbo gledali tudi po dvajset sekund in več. Gillian B. Anderson je razstavila film, in to je delovalo nekako im-

pozantno, čeprav so se ji premnogi smejali, vedoč, da David W. Griffith ni nikoli razmišljal o delu, ki bi bilo tako popolno, da bi ga bilo mogoče označiti še za dokončno. Na tem mestu pa se moram že vrniti k Marlene Dietrich in stoječi skupinici s plakata: Izvirna glasbena partitura pod konec **Nestrpnosti**, ko se odpirajo vrata vseh ječ tega sveta in ko izza nebeškega svoda sveti — kakor se reče — nadlebedča luč, zapoveduje inštrumentalno in načinico stare pivske pesmi »Star-Spangled Banner« Leta 1915, ko je bil posnet film in ko je bila zanj tudi spisana Breilova napol izvorna napol nabrana muzika, to sicer še ni bila amerika državna himna, toda kot neizživet že viden prizor pred plakatom se mi je oglasila vest, da bi bili tisti večer v Pordenonu zanjo pravzaprav morali vstati. Tisto je bila nekako še več kakor himna, tisto je bil zadosti močan razlog za ne navaden konec filma, med katerim občinstvo ne sedi, kakor je pač v splošni navadi, ampak stoji in občuduje nekaj velikega. Povsem prepričan sem, da je imel človek, ki je oblikoval plakat za berlinsko razstavo Kino * Movie * Cinéma, v mislih podobno ozračje, kakršno je bilo oktobra 1990 v Pordenonu. Ko sem deset minut zatem pustil lepake in spomin v nemar in se šel v muzej prepričat, kako je mogoče razstaviti film, sem videl, da sem imel prav. Pred razstavo, ki jo je pripravila Stiftung Deutsche Kinemathek, dejansko obstaneš: Čisto na sredi je ena sama Marlene Dietrich — njena pojava od najmanjše maskare prek potovalnih skrinj do šanghajskega vagona in velikih platen z odlomki se razteza tri nadstropja visoko in sili še v sobano, kjer je Giorgio Armani skreiral nekaj po njenem imidžu, vseonaokoli pa je dvajset veliko manjših, a nič manj pomembnih filmskih zgodb, razvrščenih po temah od pošasti do tonskih naprav. Nakaze so me precej navdušile, saj je nemška kinoteka pri njih lepo pokazala svoje razmerje do Združenih držav: Na sredi stoji pravi King Kong, čigar veličina je pač nič več nič manj ko naravna, v docela nadnaravno oporo pa sta mu Golem (z desne) in spaka iz **Nedokončane zgodbe**. Nekje v opaznem kotu, kjer se groza dramaturško preseli k maskam, znanim rekvizitom in pod konec reinterpretira še sobo filmskih čudes, ki jih ni mogoče več razumeti niti tematsko, so tudi skulpture Fritza Langa, pod katerimi s šumevcem vred — piše: Slovenski gledališki in filmski muzej. Še lepše kakor kos domačnega ozračja pa je bilo neko skromno odkritje, ki mi je vsaj za leto 1926 pokazalo, kaj pomenijo tisti številni raznobarni trakovi na mični blagajnici, ki jih v Berlinu še danes trgajo kot vstopnice za

kinematograf: Tiste čase so nižji državni uradniki plačali za film višjo vstopnino kakor železničarji, raznašalci časnikov pa višjo kakor težaški proletariat. Svet je bil urejen.

Razstava Kino * Movie * Cinéma v Martin-Gropius-Bau (Stresemannstrasse 110, Kreuzberg, telefon 2548-6302), ki nas po kakovosti — nikakor pa ne po obliki in vsebini — spominja na najboljše postavitve iz beneške Grassijeve palače, bo uradno odprta do 2. julija, glede na pisma v občilih, skoz katera se prebivalstvo jezi, ker pred dopusti nima časa za kolikor toliko nadroben ogled, pa zagotovo še dalj. Dostop: podzemna U2 (smer Vinetastrasse) s postaje Zoo — izstopimo na Potsdammer Platz ali morda cestna S2 (smer Blankenfelde) z Alexanderplatz — izstopimo prav tako na Potsdammer Platz ali še raje naslednjo, na Anhalter Bahnhof, kjer si lahko mimogrede ogledamo ruševine predvojne železniške postaje. Cena: 8 DM, časnikarkam in časnikarjem verjamejo na besedo. Odprta je tudi priročna knjigarna s kakimi 500 novimi (1990-) zvezki v nemščini, angleščini in francoščini, približno 100 plakati in popusti za velikopotezne bralke in bralce. Okrepčevalnica je samopostrežna — kave ne priporočamo, čokoladna torta pa je prav dobra. Za skupinski izlet resda priporočamo avto in železnico, obenem pa seveda ne smemo pozabiti, da se moramo iz Berlina, če tja letimo z Lufthanso — kar je v veliki večini poletov edina možnost — s to družbo tudi vračati, sicer doplačamo 43% osnovne cene, ki že tako ali tako ni od muh, saj v Berlinu po nekakšni redki logiki ne veljajo popusti za prebit konec tedna. Za hotele in druge oblike prenočišč, sprostitev po napornem ogledu in nočno zabavo mimo vprašajte na uredništvu Ekrana.

V Creteilu, mestu na obrobju Pariza, je od 31. marca do 9. aprila potekal 17. Festival ženskega filma, ki je eden najpomembnejših tovrstnih prireditev v svetovnem merilu. Na festivalu se zvrstijo filmi, ki so pred tem gostovali tudi na drugih festivalih (npr. v Berlinu), toda njegova glavna značilnost je, da predstavi najbolj populn pregled filmov, ki so jih ženske avtorice posnele v zadnjem letu. Marsikdo se ob filmskih festivalih, ki jih določa spol ali seksualna orientiranost zmrduje, toda dejstvo je, da se na festivalu v Creteilu srečujejo tudi ustvarjalke, ki so z ustanovitvijo evropskega združenja Pandora omogočile večjo denarno podporo za projekte, ki jih delajo ženske. Torej ne gre samo za nekakšno feministično držo, ampak predvsem za ekonomske ugodnosti, ki jih lahko omogoči tudi pripadnost spolu (zakaj bi te ugodnosti vedno izhajale iz politične pripadnosti?).

Filmski program je široko zastavljen in izrazito ženske teme niso v ospredju, toda po besedah stare obiskovalke, med občinstvom vsako leto bolj prevladujejo homoseksualna orientiranost, kar so potrdile nagrade občinstva.

Tudi festival v Creteilu se ni mogel izogniti stoletnici filma. Ob tej priložnosti so selektorice festivala opravile izredno raziskovalno delo, saj so v programu o režiserkah iz začetkov filma pripravile pregled za celotno evropsko kinematografijo. Prve režiserke so se v posameznih državah pojavljale v različnih obdobjih. Nemčijo je npr. predstavljala Lotte Reiniger, ki je svoje animirane filme snemala v dvajsetih letih in je bila celo prva oseba v filmski zgodovini, ki je posnela celovečerni animirani film: *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1923—26). V Franciji se lahko pohvalijo s prvo režiserko iz filmske zgodovine. To je bila Alice Guy-Blache, ki je svoj prvi film posnela leta 1896, temu pa je sledilo še okoli 200 izdelkov različnih dolžin. Najbolj znana francoska režiserka iz preteklosti je bila Germaine Dulac, ki se je v dvajsetih letih gibala med eksperimentalnimi in bolj konvencionalnimi filmi, svojevrsten fenomen pa je bila Musidora, muza nadrealistov, ki je svojo slavo izkoristila za snemanje desetih filmov. Na Norveškem pa se je prva režiserka pojavila leta 1949. To je bila Edith Carlmar, ki se je s svojimi živahnimi štiriinosemdesetimi leti predstavila tudi v Creteilu. Videli smo njen prvenec *Smrt je kot božanje*, ki je tudi danes še vedno presenetljivo dobro izpeljana zgodba, z izvrstno naracijo. Film uporabi lik fatalne žen-

ŽENSKA FILMISKA SCENA

17. FESTIVAL ŽENSKEGA FILMA V CRETEILU



ske, še preden je ta kraljeval v ameriškem »črnem« filmu in poudari moško odvisnost od ženske fatalnosti. Edith Carlmar je v desetih letih posnela deset filmov, zadnja dva z Liv Ullmann.

Festival je gostil tudi prvo poljsko režiserko Wando Jakubowsko, rojeno leta 1907, ki je leta 1948 posnela enega prvih filmov o koncentracijskih taboriščih. To je bil film *Zadnja etapa*, v katerem je Poljakinja poudarila ženski prispevek k nacistični moriji. V filmu je najbolj zanimiv lik zločinske esesovke, ki danes v svojem naturalizmu deluje kot iz stripa. Ohola blondinka v uniformi, ki muči zapornice, v nekem drugem kadru pa jo lahko vidimo, kako nežno boža svojega belega pudlja.

Zelo zanimiv je bil tudi program *Ženske, islam ali tradicija*, v katerem so se zvrstili celovečerni, kratki in video filmi. Položaj ženske v nerazvitih državah ali v kriznih središčih, je vedno ena od željenih tem festivala. V zasnovi letošnjega festivala je bil tudi program režiserk iz bivše Jugoslavije, ki pa je kasneje odpadel.

Ob predstavitvi alžirskega filma *Ženska je hudič* (*Le démon au féminin*, 1993), režiserke Hafse Zinai Koudil, je bila dvorana nabito polna, občinstvo pa naelektreno. Film je nastal po resnični zgodbi, ki pokaže neskončno norost islamskih fundamentalistov. Poglavar družine iz alžirskega srednjega razreda doživlja stres, ki ga spremljajo halucinacije. Za to obdolži ženo, ki naj bi jo obsedel hudič. Domov pokliče izganjalce hudiča, ki ženo tako pretepejo, da ostane priklenjena na invalidski voziček. V filmu nastopa izrazito slaba igralska zasedba, prizori s halucinacijami so kot iz drugorazrednega ameriškega horrorja. Toda za Francoze je Alžirija njihova Bosna in ob

pogovoru z režiserko so čustva dobesedno prekipela. Večina sodelujočih v razpravi je poudarjala težke razmere, v katerih je film nastajal. Ko se je neka režiserka iz Egipta oglasila z mnenjem, da bi boljši film veliko bolj pripomogel k razumevanju tragičnega položaja v Alžiriji, jo je občinstvo izžvižgalo, Hafsa Zinai Koudil pa ji je rekla, naj poskuša tak film posneti v svoji državi. Na koncu so alžirsko režiserko oblike solze in v taki situaciji postane vsako razpravljanje o večjem ali manjšem umetniškem dosežku popolnoma nesmiselno.

Tekmovalni program so sestavljali programi celovečercer, dokumentarcev in kratkih filmov. Žirija je nagradila britanski celovečerni film *Eden Valley* (1994), ki ga je posnela skupina (ženske in moški) z imenom *Amber Production Team*, občinstvo pa *When night is falling* (1994), kanadske režiserke Patricie Rozeme, ki so ga na berlinskem festivalu označili kot samo še enega izmed filmov na temo homoseksualnosti. Njegova kvaliteta je v zelo optimistični zgodbi o ljubezni med dvema ženskama, kar je za tovrstne filme prava redkost. Najboljši celovečerni film iz tekmovalnega programa je bil film *Priest* (1994), prvenec britanske režiserke Antonie Bird (v igri je tudi za prihodnji FAF), nekonvencionalna zgodba na temo religije, ki si je prislužil nagrado žirije, sestavljene iz srednješolcev.

Britanke so bile v tekmovalnem programu najbolj množično zastopane, zato pa so letos selektorice presenetljivo zanemarile ameriški neodvisni film in se raje odločile za hollywoodsko skoraj soap opero *Little Women* (1994). Veliko Britanijo je zastopala tudi Nancy Meckler s filmom *Sister, my Sister* (1994), morbidno zgodbo o »incestnem« razmerju med dvema sestrama, ki pa je posnet kot ameriške televizijske »true stories«. Če se na koncu filma pojavi napis, ki razloži, kako so se iztekle usode resničnih oseb, dobim alergijo. Najbolj nasilen film festivala je posnela še ena Britanka Ngozi Onwurah. Njen *Welcome to the Terrordome* (1995) je posnet v maniri rapovskega video spota, v katerem je prizoru vztrajnega brcanja v trebuh nosečnice protiutež poetični prizor o ponovni osvoboditvi sužnjeve. Tudi režiserke so se pridružile trendu nasilja na filmskem platnu in v tem marsikdaj tudi prekašajo svoje moške kolege. Ob prizoru dolgega brcanja nosečnice v trebuh, se gledalec(ka) ravno ne počuti najbolj spoščen o zleknjen(a) na svojem sedežu.

Če je med celovečernimi filmi bilo opaziti precej nasilja in morbidnosti, je med kratkimi filmi največ prahu dvignil film *Les Vampes* (1994) Francozinje Brigitte Cos-

cas, ki je zgodbo o morilkah brez razloga zoperstavil množičnemu nasilju nad ženskami v črni kroniki. Na veliko nejevoljo občinstva pa bi lahko odnose med morilkami opisali kot lezbične. Po končani projekciji je film spremljalo veliko žvižgov in negodovanj, kar je za francoske filme prava redkost, saj tudi če so povprečni, naletijo na podporo domačega občinstva. Tudi tokrat se razlog za nasilje pojavi šele v odjavni špici, kar pa ne spremeni pretirane uporabe krvavih efektov.

Nekaj popolnoma drugačnega pa je nemški kratki film *Mein Feind* (1993) Bettine Flitner, zame in za žirijo občinstva najboljši kratki film. Tudi ta film se ukvarja z nasiljem nad ženskami in nemočnimi, ki na nasilje reagirajo z nasiljem, toda samo na podobah fotografij, ki so postavljene na ulico. Večina mimoidočih njihove reakcije ne odobrava in je celo ogorčena. Potem se taisti po možnosti celo zgražajo nad nasiljem, ki vlada v današnji družbi!

Program dokumentarcev je prinašal podobe žensk od Afrike do Južne Amerike in Rusije. Žirija je nagradila ameriški film o fotografinji *Dorothei Lange* (1994), režiserke Meg Partridge, ki pa ni najbolje izkoristila izrazno moč črno-bele fotografije, njeno statičnost v primerjavi z gibanjem filmskih sličic.

Posebno priznanje je žirija podelila ukrajinskemu filmu o vdovi Jurija Gagarina, ki ga je posnela Valentina Roudenko, pri katerem ves čas čakamo na trenutek, ko bo vdova končno spregovorila. Pa ga ne dočakamo. Roudenkova nas je dobro potegnila, s tem pa tudi pokazala, da status nedotakljivih v Rusiji še vedno obstaja.

Občinstvo pa se je odločilo za film o ameriški temnopolti pesnici in lezbijki ter materi dveh otrok Audre Lord, ki je umrla leta 1992 in svojo spolno drugačnost javno izpostavila že v sedemdesetih letih. Film *A Litany for survival: The Life and Work of Audre Lorde* (1994) je narejen v ritmu njene poezije, ki bi potrebovala založnika tudi pri nas. Dokumentarec, ob katerem ne moreš zapustiti dvorane, pa čeprav si na festivalu, kjer se veliko stvari dogaja istočasno.

Festival v Creteilu so sestavljali še drugi programi: potret Charlotte Rampling, program računalniškega in eksperimentalnega videa, filmi o otroštvu... Na koncu se obiskovalec(ka) sploh več ne sprašuje o delitvi po spolu, saj je glavni namen festivala jasen: tako natančnega pregleda ženskega filmskega pogleda skozi preteklost in sedanjost ne bi omogočal noben »navaden« film-ski festival.

NERINA KOCJANCIC

Film se je pred stotimi leti uradno rodil kot dokumentarec in od prve projekcije bratov Lumière se je v zgodovino dokumentarnega filma zapisalo nešteto imen. Robert Flaherty in Joris Ivens sta samo dva izmed legendarnih dokumentaristov, ki sta se med prvimi zapisala v zgodovino medija. Flaherty s filmom *Nanook s severa* (*Nanook of the north*, 1922), posname prvi dokumentarec nasploh, Joris Ivens pa je pionir poetičnega dokumentarca. Med manj znanimi legendami dokumentarnega filma pa sta tudi brata Albert in David Maysles. Oba sta študirala psihologijo in k filmu sta prišla takorekoč po ovinu. Albert je začel povsem po naključju: ko je poučeval psihologijo, je med poletnimi počitnicami odšel v Rusijo z namenom, da bi naredil nekaj, še sam ni vedel kaj, o duševnem zdravju in psihiatriji. Na pot je vzel filmsko kamero in rezultat je bil film *Psihijatrija v Rusiji* (*Psychiatry in Russia*). To je bilo leta 1955, na vrhuncu hladne vojne. »Bilo je praktično nezaslišano. Toda imel sem srečo, spoznal sem prave ljudi, ki so mi pomagali posneti film,« se Albert Maysles spominja svojega prvega filmskega podviga. Tri leta kasneje je skupaj z Robertom Drewom, Richardom Leacockom in D. A. Pennebakerjem ustanovil *Drew Associates*, s katero se je rodila *direct cinema*, ameriška različica *cinéma vérité*. V petdesetih letih se je dogajala filmska revolucija. Nova tehnologija je prinesla lažje kamere, s katerimi so režiserji lahko zapustili studio in ki so lahko snemale sinhroni zvok. Francoz Jean Rouch je bil prvi, ki je tovrstno tehnologijo uporabil pri snemanju dokumentarnega filma, in njegove *Kronike nekega poletja* (*Chroniques d'un été*) so prvi predstavnik *cinéma vérité*. Ni pa bila nova samo tehnologija, nove so bile tudi ideje. Andre Bazin, idejni oče francoskega novega vala, se je v petdesetih pridno spraševal *Qu'est-ce que c'est le cinéma*; Karl Reisz in Lindsay Anderson sta v Angliji »izumila« *free cinema*; Bob Drew pa je v Ameriki zbiral somišljenike, ki bi prakticirali novo obliko

ALBERT MAYSLES

ŠTIRIDESET LET DOKUMENTARNEGA FILMA

filmskega žurnalizma, ki jo je imenoval *direct cinema*. Leta 1960 so Drew in družabniki posneli *The Primary*, film o predvolilnem boju med Johnom F. Kennedyjem in Hubertom Humphreyem, ki sta se potegovala za mesto kandidata demokratske stranke na predsedniških volitvah leta 1960. *The Primary* ni samo dokument o nekem predvolilnem boju, je tudi

manifest nove estetike. »*Drew Associates* smo bili na začetku Bob Drew, Leacock, Pennebaker in jaz. Filme smo delali skupaj; jaz sem bil večinoma zadolžen za kamero. V tistih časih je bila delitev na režiserje, snemalce in montažerje, ki jo je vzpostavil Hollywood, zelo striktna. Toda pri dokumentarnem filmu se ta delitev ne obnese. Mi smo takrat filme delali skupaj, vz-

dušje je bilo zelo fer; četudi je pri kakšnem filmu eden prispeval malo več, drugi malo manj, smo si odgovornost in zasluge delili. Vsi smo bili filmarji.«

Drew Associates je razpadla leta 1963. Pennebaker in Leacock sta ostala skupaj in se v šestdesetih prva lotila dokumentiranja rock koncertov. Albert Maysles pa je po odhodu iz *Drew Associates* doku-

mentarno kariero nadaljeval skupaj s svojim bratom Davidom. Način dela je bil vseskozi enak: Albert je snemal, David pa je skrbel za zvok. Ob bratovi smrti leta 1987 je Albert izgubil ne samo tonskega tehnika, ampak tudi nepogrešljivega člana ekipe. »Ko snemam, vidim svet skozi iskalo kamere, drugo oko pa imam zaprto; kontakt z ljudmi lahko vzpostavim

samo med premori, ko pa kamera teče, me usmerja snemalec zvoka, ki mora biti veliko več kot samo tonski tehnik. Z Davidom sva se snemanj lotevala podobno, kot so včasih delali pri reviji *Life*: fotograf in dopisnik sta skupaj delala reportažo; fotograf je slikal, dopisnik pa je spremljal dogajanje in imel v glavi grobo idejo o tem, kam gre zgodba. Vsak je skrbel za svoje

področje, reportaža pa je bila skupna.« Brata Maysles sta se specializirala za snemanje portretov: na filmski trak sta ujela trenutke iz življenja Marlona Branda in Harryja Trumana, od množice anonimnih ljudi pa omenimo prodajalca biblij Paula Brennana. **Prodajalec** (*The Salesman*) kaže vsakdanje dogodke iz akviziterskega življenja, kljub temu pa ga je knjižnica ameriškega kongresa uvrstila med 25 najpomembnejših ameriških filmov.

»Pri svojih filmih skušam prodreti v zakulisje; Američani temu klišejsko rečemo »behind the scenes«, gre pa za to, da ljudem, ki jih snemam, ne postavljam vprašanj. Raje sem tiho in čakam tako dolgo, dokler stvar sama ne pride na plano. Dolga čakanja si seveda lahko privoščiš samo, če te denar ne omejuje. Ko snemaš film po naročilu, moraš biti previdnejši, ker imaš na razpolago samo omejeno količino denarja in določeno število snemalnih dni. Toda pri mojih najboljših filmih sem porabil toliko časa, kolikor je bilo potrebno. Za **Prodajalca** smo potrebovali šest tednov; to je nekako povprečje za dober enoinpolurni dokumentarni film. Tudi **Grey Gardens** smo posneli v šestih tednih. Za **Gimme Shelter**, ki je najbrž moj najbolj znani film, pa smo porabili samo dva tedna, ker sta bila tako polna dogodkov.« **Gimme Shelter** je seveda film o razvpitem koncertu Rolling Stonesov, med katerim so Hells Angels ubili enega izmed poslušalcev; **Grey Gardens** pa je intimen portret Edith Bouvier Beale in njene hčerke, sorodnic Jacqueline Kennedy.

Albert Maysles verjame v dokumentarni film kot formo. »Če ti uspe stvari pravilno posneti, bo rezultat popolnoma avtentičen.« Avtentičnost je zanj zelo pomembna: »Dandanes v Ameriki vladata postmodernizem in dekonstruktivizem. Zame je to neke vrste gibanje proti zgodovini. Revizionizem zgodovine. Te ljudi ne zanimajo dejstva, njim je pomembno, da je zgodba zanimiva, prepričljiva. Zame pa je nasprotno pomembno, da priznam lepoto, obup, karkoli pač najdem na ljudeh, ki jih snemam. Zame je pomembno, kdo so v resnici. Nočem jih zaradi filma spreminiti. Hočem samo na najboljši



Albert Maysles (desno)



Umbrellas

možni način povedati resnico o njih.« To stališče je diametralno nasprotno tistemu dokumentarizmu pristopu, katerega rezultat bi lahko poimenovali »dokumentarec s stališčem«, v katerem so ljudje razdeljeni na dobre in slabe, na naše in njihove. »To je zame kategoriziranje. Tudi tisti, ki naj bi bili slabi, so še vedno ljudje. Mislim, da tak dokumentarist na najbolj neumen način terorizira samega sebe. Ne samo, da škodi ljudem, ki jih snema, ampak si ne dovoli priznati kompleksnosti svoje tematike in jo raje poenostavi na dobro in slabo.« Vsestranski prikaz teme in njene kompleksnosti je filmu **Abortion: Desperate Choices** omogočil, da je presegel razpravo o splavu in izbiri, in prikazal splav tako, kot ga doživljajo ženske na ginekološkem stolu: hudo osebno preizkušnjo. Vsakršno poenostavljanje bi iz filma naredilo ideološko propagando za to ali ono stran. »Poenostavljanje je zelo človeško. Nekdo je zelo lepo povedal, da je bistvo tiranije zaniikanje kompleksnosti. Stvari niso nikoli tako preproste. Pri snemanju s filmsko kamero, ki je že samo po sebi zahtevno in občutljivo delo, mi je še posebej všeč to, da ima kamera neko svojo zavest in inteligenco. S tem hočem povedati to, da je zmožna zajeti veliko več informacij, kot pa jih zmora človeško oko. Ko smo snemali **Gimme Shelter**, je bil ubit eden izmed gledalcev. Imeli smo več snemalcev in tisti, ki je posnel umor, ni vedel, če je dejanje ujel na filmski trak. Šele v laboratoriju, ko sem vročno gledal posnetke, sem videl, da mu je uspelo posneti trenutek umora in da je bil posnetek odličen. V končanem filmu smo posnetek upočasnili, tako da lahko vidiš, kako se iz posnetka v posnetek spreminjajo izrazi na obrazih gledalcev, ki so umor gledali, a ga niso mogli preprečiti. Naš snemalec vsega tega seveda ni uspel dojeti, bilo je prehitro.«

Svoje najbolj znane filme sta brata Maysles posnela kot neodvisne produkcije v okviru njune produkcijske hiše **Maysles Films**, ki ima sedež v New Yorku. Denar zanje sta dobila s snemanjem reklam. Toda ne katerih koli reklam: »Včasih si lahko mastno služil s snemanjem reklam za cigarete, ampak mi

se s tem nismo nikoli ukvarjali. Imamo pravila glede tega, kakšne reklame snemamo.« V dobi kabelske televizije Albert Maysles snema dokumentarce tudi po naročilu. Enega najbolj odmevnih filmov o splavu, **Abortion: Desperate Choices**, je na višku debate za in proti splavu posnel po naročilu kabelske mreže **HBO**. »Snemali smo v eni izmed redkih klinik, kjer so ženske lahko naredile splav. Na kliniki smo blizu dvigala postavili mizo in ena izmed mojih sodelavk je vsako žensko, ki je vstopila, prijazno vprašala, če bi sodelovala pri snemanju. Tiste, ki so sodelovanje zavrnilo, smo označili z majhnim trakcem, da jih ne bi posneli po moti.« Ko je bil film leta 1992 premierno prikazan, je bilo najbolj presenetljivo to, da so ga sprejeli tako konservativni zagovorniki pravice do življenja kot liberalni zagovorniki pravice do izbire.

Albert Maysles je prepričan, da za dokumentarni film ni teme, ki si ne bi zaslužila obravnave ali ne bi smela biti prikazana na filmu. Pomembno je, kako se stvari lotiš; ljudi lahko nesramno uporabiš za svoje namene, lahko pa jih prikažeš take, kot so. Nelegitimne tematike ni. Film **Grey Gardens**, ki sta ga naredila skupaj z bratom, je bil precej ostro kritiziran, ker sta bili mati in hči iz filma tako zelo ekscentrični. »Nekateri kritiki so trdili, da ju nikoli ne bi smela posneti. No ja, ne vem, kaj naj si mislim o takih kritikih. So objektivni? Močno dvomim. Kako lahko trdijo, da nekoga lahko posnamemo, drugega pa ne? To se mi zdi kruto. Materi in hčeri iz **Grey Gardens** je bil film všeč; bil je najpomembnejša, najhvaležnejša stvar njunega življenja. V filmu sta prikazani s spoštovanjem in z ljubeznijo. Nekateri ljudi je motilo, da sta malo čudni, ampak nekateri ljudje pač raje svoje življenje skrivajo in ne odkrijejo niti veselih stvari, kaj šele dogodkov, na katere niso ponosni. Vsako javno odkritje bi jih prizadelo. Toda kot psiholog vem, da je odkrivanje boljše od prikrivanja in da je eden izmed znakov duševnega zdravja prav zmožnost, da se odpreš in izpoveš soljudem; nasprotno pa je tišina in zaprtost znak duševnih motenj, ki segajo vse do shizofrenije.«

V množici filmov, ki jih je Albert

Maysles posnel skupaj s svojim bratom in sodelavci, je tudi več dokumentov o projektih newyorškega umetnika Christa. Viseča zavesa nad dolino v Franciji, v platno oblečeni pariški **Pont Neuf**, več tisoč kovinskih dežnikov, simultano postavljenih v Kaliforniji in na Japonskem, so nekateri izmed Christovih projektov, ki jih je snemala produkcijska hiša Maysles Films. Albert je lani promoviral **Umbrellas**, Christov najambicioznejši (in najdražji) projekt. Ker je bil v Berlinu tudi umetnik, so novinarji večinoma oblegali njega, tako da je Albert našel dobro uro prostega časa za pričujoči intervju. O svojem someščanu in dolgoletnem prijatelju je povedal, da je njegova umetnost umetnost prikrivanja: »Ograja razmejuje, dežnik skriva, **Pont neuf** se skriva za platnom... Toda Christo s tem dela nekaj zdravega, kajti bolj ko neko stvar zakrije, hujša je radovednost ljudi, ki bi radi videli, kaj se skriva zadaj. Uspe mu pridobiti pozornost ljudi. Ko je iskal lokacije za svoj projekt **Umbrellas**, je izbral kraje, ki med turisti niso bili posebej znani. Ljudi, ki sedaj hodijo tja zaradi Christovih dežnikov, opozarja na lepoto teh krajev, ki bi brez njega ostala skrita.«

V dokumentarnih filmih bratov Maysles nikoli ni komentarja. Filmov ne vodi narator, temveč dogodki, prizori iz vsakdanjega življenja ljudi. Vsak človek ima svojo zgodbo in v časih, ko so zgodbe po poreklu večinoma iz Hollywooda, se Albertu zdi nepopisno škoda, da toliko zgodb ostaja skritih. »V davnih časih so starejši pripovedovali zgodbe mlajšim in tako so se zgodbe ohranile v zgodovini. Starejše ljudi so spoštovali, bili so pomembni. Danes pa vsaj v Ameriki starejši ljudje nimajo nobene veljave več. Pošljejo jih na Florido in nikogar ne zanimajo njihova zgodovina, njihove zgodbe. Nihče jih ne zapisuje, enostavno izginjajo v pozabo.« Albert bo prihodnje leto dopolnil 70 let, toda še vedno mu uspe ljudi pripraviti do tega, da mu zaupajo svoje zgodbe. »Včasih sem veliko potoval z vlakom in se pogovarjal s sopotniki. Zdi se mi, da ni težko ljudi pripraviti do tega, da spregovorijo. Res je, da so hrana, seks in streha nad gla-

vo osnovne človeške potrebe, toda obstaja še ena, ki se mi zdi prav tako pomembna: potreba po priznanju. Ljudje potrebujemo pozornost, in če prideš s kamero ali z magnetofonom, ti bodo povedali veliko stvari. Če si v svoji pozornosti odkrit in ljudje to začitijo, te bodo takoj sprejeli. Ko smo snemali film o splavu, so nam ljudje dovolili poseg v svoja življenja, toda s tem posegom nihče ni bil prizadet. Z ljudmi, o katerih sem snemal filme, ostajam v stiku tudi po tem, ko je film že končan. Ljudje mi pišejo in nihče mi še ni dejal, da ga je film prizadel. Radi imajo moje filme.«

V dobi televizije in interaktivnih medijev je Albert Maysles prepričan, da je vsaj v Ameriki od elektronskih medijev še vedno najboljša stvar **National Public Radio**. In od sprememb, ki so se zgodile v dokumentarnem filmu zadnjih trideset let, najbolj nasprotuje manipulacijam z življenji ljudi. »Ko smo Pennebaker, Leacock, Drew in jaz začeli skupaj snemati filme, smo bili kot otroci. Filme smo snemali z neke vrste naivnostjo, neomadeževano. Pennebaker, Leacock in jaz smo to neomadeževanost vsekakor uspeli ohraniti vse do danes. Nekateri sicer trdijo, da je ta pristop zastarel, toda to me ne moti. Ljudje hočejo svoje filme pokazati publiki in v času vse večje komercializacije se zatekajo k različnim načinom, s katerimi bi radi film naredili prepričljivejši. Osebno verjamem, da je film tem bolj prepričljiv, čim bolj se uspeš približati samemu življenju. Pravijo, da so filmi večji od življenja, bigger than life. To je nesmisel. Največja, najpomembnejša stvar na svetu je življenje. Meje dokumentarista so meje resničnosti. Če jih prestopiš, potem povej, da si jih prestopil, ne pa da manipuliraš. In misliti, da lahko ustvariš nekaj, kar je večje od življenja, je nezaslišano arogantno.«

Harry Rag je čuden tič. Lahko bi rekel kar kvintesenca eksperimentalnega, nenarativnega ali improvizacijskega filma. Skratka, filma, ki zahteva celega

moža, da zdrži v dvorani do zadnjega metra traku. Ne le da se podpisuje različno, včasih s pravim imenom Peter Braatz, običajno pa kar s psevdonimom Harry Rag; stvari običajno prepusti improvizaciji. Brez scenarija, brez dialogov in brez konkretne, trdne zgodbe. Predstavlja tisto, čemur nekateri pravijo 'zateženi avtor'. Ki pa je vendarle opozoril nase, če ne drugače, s sodelovanjem z dvema elitnima avtorjema zadnjih dveh dekad, Wimom Wendersom in Davidom Lynchem. Ljubljanska Kinoteka ga je pred kratkim povabila v svoja nedrja in predstavila skoraj kompletan režiserjev opus. Od hiper kratkih, nekajsekundnih trenutkov, do dveh vrhuncev, 60-minutnega posvetila **Modremu žame-tu** in celovečernemu potovanju skozi ruševine socializma.

Delaš predvsem eksperimentalne filme. Kaj je po tvoje pojem eksperimentalnega filma in zakaj danes zanimanja zanj skorajda ni?



Harry Rag

HARRY RAG V LJUBLJANI

Mislim, da gre predvsem za dva elementa; prvi je, da mora gledalec sodelovati, prispevati lastno energijo in predvsem razmišljati. Večini gledalcev ta način percepcije ni všeč; v kino se hodijo zabavat. Celo t.i. intelektualci iščejo zabavo v dokumentarnih ali eksperimentalnih filmih, moj filmi pa so ravno nekje vmes, med eksperimentom in dokumentom in zato težko sprejemljivi.

Druga stvar je, da niso 'časovno prepoznavni', ljudje se z njimi težko identificirajo, ker gre za zelo strogo in osebno vizijo, ki je ne po-

drejam okusu gledalcev. Po drugi strani pa imamo avtorje, Greenaway kot si na primer omenil, ki prav tako snemajo težke filme, pa vseeno pritegnejo širšo pozornost občinstva. Morda zato, ker so bolj modni.

V mojem filmu **Trans**, na primer, si nikakor nisem smel privoščiti modnosti. Hotel sem stvari ujeti takšne, kot so v resnici. Ob ogledu mojih filmov morate biti preprosto potrpežljivi in ne preveč pričakovati. Danes je 95% gledalcev ostalo v dvorani, kar se ni še nikoli zgodilo.

Znano je, da rad improviziraš, pogostokrat celo snemaš brez scenarija in snemalne knjige. Te scenaristika sploh zanima? Včeraj si omenil, da bi rad posnel igrani celovečerec brez scenarija, tak način snemanja pa je seveda precej težji.

Moji prvi filmi na šoli so bili zelo skrbno pripravljene, **Der Bauer im Parkdeck**, **Old Man River** ali **Der Wunderbare Mandarin** na primer.



Za dve minuti filma smo posneli le štiri minute materiala. Po končani šoli pa sem naredil štiri 'velike' dokumentarce; v Ameriki, Rusiji, Vzhodni Nemčiji in o bosanskih beguncih v Nemčiji. In vsakega izmed njih je bilo povsem nemogoče načrtovati ali narediti kakršenkoli plan snemanja. V Ameriki (**No Frank in Lumberton**) sem snemal tisto, kar sem v določenih momentih lahko ujel, **Trans** ni bil *road-movie*, temveč film na vlaku, kjer sploh nisem vedel, kaj je pred mano in kaj me čaka. Vzhodna Nemčija je predstavljala prvi stik z neznano deželo, sicer pa je šlo za *road movie*, film o beguncih pa je bilo prav tako nesmiselno načrtovati. Imeli smo le lokacijo snemanja; o teh ljudeh nismo ničesar vedeli, pojma nismo imeli, kako bodo reagirali na vprašanja. Načeloma nisem proti scenarijem, toda za določen tip dokumentarca mislim, da je povsem nesmiselno pripravljati plan snemanja. Za igrani film je scenarij sicer dobrodošel, toda mislim, da bi morali sposobnim, talentiranim filmarjem denar zagotoviti na podlagi nekajstranskega sinopsisa. Z začetnim kapitalom lahko začneš s produkcijo in vsakodnevno, s podporo igralcev, tehnikov pišeš scenarij. Formiraš ga toliko časa, da ne nastane zaključena celota. V Nemčiji pa je praksa takšna: napišeš scenarij ne da bi vedel, ali bo film kdaj posnet, dve leti iščeš denar in ga po štirih letih morda začneš snemati. Neumno bi se počutil, da bi nekaj let pisal scenarij, vložil vanj svoje življenje, na koncu pa bi nekdo rekel, da je vse skupaj nesmisel.

Večina tvojih filmov je brez dialoga, zato pa toliko večjo vlogo igra glasba.

Že v šoli sem sprejel dejstvo, da se moram učiti o kvaliteti in moči podob, kaj te lahko storijo. Še posebej v montažnem postopku. Že takrat se nisem dosti posvečal dialogu, temveč sem izpostavljaj glasbo, ki je poganjala slike. Že glasba sama je imela začetek, vrhunec in zaključek, priskrbela je ritem sliki. V tem času (sredina 80-ih) sem delal nekakšne video klippe, to je bilo še pred pojavo MTV-ja. Na ta način sem se učil moči podobe.

Podoba in glasba sta koeksistirali.

Kako si prišel v stik z Davidom Lynchem?

Vse se je začelo z nalogo na filmski šoli. Treba je bilo napisati kritiko nekega filma in izbral sem **Človek slon** (*Elephant man*, 1980). K stvari sem pristopil zelo resno, porabil sem tri mesece in veliko sem poslušal glasbo iz filma. Spoznal sem, da je to človek, ki si ga želim srečati, vseč mi je bil njegov način snemanja filmov, bolj kot recimo Fassbinderjev ali Truffautov. Po prvem letu na filmski šoli sem prišel na idejo, da bi se srečal z njim. Reakcija ostalih je bila, da sem neumen in da mi nikoli ne bo uspelo. Napisal sem pismo Melu Brooksu, producentu filma **Človek slon** in pol leta kasneje je prišel Lynchov odgovor, da je zainteresiran. Preteklo je še eno leto in Lynch mi je sporočil: 'če si še zainteresiran, potem je zdaj čas, saj pripravljam nov film. Lahko prideš in opazuješ.' Rekel sem si, da sem slab študent, če bom tri mesece gledal Lyncha pri delu in nič posnel na filmski trak. S sabo sem vzel veliko 8mm materiala, kamero in walkman, in ko sem prišel k Lynchu je bil zelo prijazen. Strinjal se je, da je 8mm trak pravi format za dokumentarce o **Modrem žamet**. Po končanem snemanju sem potreboval leto dni, da sem material povečal na 16mm, zmontiral zvok in ostalo. Nemska druga TV-mreža mi je dala denar za dokončanje dokumentarca **No Frank in Lumberton**.

V No Frank in Lumberton si poleg vsega ostalega eksperimentiral tudi s tehniko, npr. v pogovoru z Lynchem. Režiserjev glas dejansko odpiranje ustnic najprej zamuja, nekaj pozneje ga ujame v sinhronost in slednjič celo prehiti. Je šlo za namerno popačenje glasu ali preprosto za tehnično napako?

Lahko bi šlo za godardovski gag, če bi imel možnost raztegovati in stiskati sliko, da bi ta prehitela ali zamujala izrečene besede. S pov-

sem logičnega stališča pa je nekaj takšnega nemogoče storiti. Šlo je za tehnični problem. Snemal sem na Super 8mm z magnetnim zvočnim zapisom. Pri prenašanju zvoka in slike na 16mm je prišlo do popačenja.

Nekajkrat sem imel občutek, da ponekod preprosto presekaš prizor, kot bi ti zmanjkalo materiala, vstaviš nekaj hitro manjajočih se kadrov in potem normalno nadaljuješ. Omenjal si formo kolaža, s katero si se lotil projekta...

Vsi ti mali elementi, iz katetih je film sestavljen, so skrbno načrtovani. Film je sestavljen iz približno štiridesetih delov in vsak del ima svojo temo. Seveda je odvisno, s katere perspektive gledaš, lahko je slikoviti kolaž ali pa nenavadna gneča ljudi na kupu.

Nekaj delčkov je posvečenih posameznim imenom. Prav zadnji nosi napis 'Kape dol pred Jackom Nanceom'. Gre za svojevrsten hommage?

Nisem bil prepričan, ali ta del sploh spada v film. **No Frank in Lumberton** je v prvi meri *hommage* Lynchu, v Ameriko sem šel, da bi posnel Lyncha. V trenutku, ko sem na snemanju zagledal Nancea, sem se zavedel, da stojim prd legendo. Stal sem pred **Eraserheadom**. Tega filma brez Jacka Nancea ne bi bilo in kot je znano, Lynch v vsakem filmu najde vlogo zanj, če je še tako majhna. Tip je takorekoč personifikacija Lyncha, zato sem ga vključil.

Trans, dokumentarec o osemdnevnem potovanju s transsibirsko železnico je fascinanten prav v svoji počasnosti. Film teče tako počasi, da v 95-ih minutah dejansko dobiš občutek, kot da je za tabo osemdnevno potovanje. Nekdo drug bi verjetno skušal iskati atraktivno, dinamično plat potovanja, ti pa gledalca preprosto prepustiš dolgočasju.

Zveni perverzno, toda osem dni z vlakom skozi Rusijo je dejansko dolgočasnih; skušal sem ujeti vso utesnjenost in osamljenost potnikov. Kruta resnica je, da sem kot dokumentarist dolžan snemati stvari, kot so. Snemaš dolgočasno potovanje, potem pa vsi pričakujejo, da jih boš pretresel, zabaval, ker pač delaš film, ki je nekaj stal. Film, ki naj bi se vrtel v kinodvoranah, pred množico gledalcev. Gre za to, da zgradiš svoj prepoznavni stil, da se ne pustiš vplivati medijem, predvsem televiziji. Ljudje si želijo videti stvari z različnih zornih kotov. Za svoj slog pa se je treba boriti, saj množica skuša vplivati na tvoje delo. Za svoj slog ne mislim, da je popoln, je pa način, s katerim lahko nekaj povem in obdržim smisel. Gledal sem nekaj dokumentarcev na isto temo in gnusili so se mi. Vseskozi so govorili, skušali pridigati in poučevati, tule pa je 95 minut popolnega dolgočassja, tako kot v resnici.

V svoji nameri si šel tako daleč, da si spustil tudi zemljevid Rusije, tisti klasični 'narativni' detalj, preko katerega se gledalci običajno identificirajo; namreč, kje smo sedaj?

Ja, sprva sem mislil, da bi gledalcu občasno moral povedati, kje se nahaja, a sem idejo zavrgel zaradi izobraževalnega podtona. *Aaaa, tole je tajga, tole pa Novosibirsk*. Dovolj je drugih stvari, ansambel, plesalke, starka, radijska postaja. Vsi povedo več kot ena tabla. Impresija dolgega potovanja, kjer se nič ne dogaja, prihaja od drugod. Dobiš občutek, da se te stvari na vlaku vedno dogodijo tudi v kinu. Sediš na vlaku, ki teče kot film. Projekcija se začne, lahko si v kinodvorani ali na vlaku. Vlak je film, katerega začetek ne smeš zamuditi; če zamudiš na vlak, zamudiš film. Nekateri moti, če zamudijo najavno špico filma, zdi se jim, da so nekaj zamudili. To sem med drugimi hotel ujeti; preprosto je treba sedeti in gledati 95 minut.

SIMON POPEK

kako razumeti film



PRAVILA IGRE
RÈGLE DU JEU

režija Jean Renoir, 1939

**JEAN RENOIR
O NASTANKU FILMA**

Cel večer poslušam glasbo s plošč in rodi se ideja za nov film. Ne morem reči, da me je francoska baročna glasba inspirirala za film **Pravila igre**, vendar pa je v meni obudila željo, da bi predstavil vrsto igralcev, ki bi zaživel v zaznavanju omenjene glasbe.... V začetku sem se oklenil misli, da bi Mussetove »*Mariannine kaprice*« prenesel v današnji čas. Gre za usodno pomoto: Marianninega ljubimca zamenjajo z nekom drugim in ga zvabijo v zasedo, v kateri ga umorijo. Vsebine filma ne bom natančneje pripovedoval. Prepletel sem jo z množico stranskih motivov: osnovna zgodba je komaj še prepoznavna. Odločujoča karakteristika filma velja čustvenemu svetu Christine, ki je junakinja filma. Ker so scenaristi in pisatelji v večini moški, pripovedujejo zgodbe, ki se v glavnem dogajajo moškimi. Sam imam rad zgodbe, v katerih pripadajo glavne vloge ženskam. Odločujoča elementa sta bila tudi poštenost in naivnost Jurieuxa, usodne žrtve, ki ob poizkusu, da prodre v svet, kateremu ne pripada, prelomi pravila igre.

Med snemanjem filma sem se lovil med željami, oblikovati komedijo, ali pa pripovedovati tragično zgodbo. Rezultat mojih neodločnosti je film, ki ga poznate. Poznal sem trenutke, ki so me popolnoma zbegali, in tudi takšne, v katerih so igralci tako sijajno izpolnjevali moje zamisli, da sem bil od navdušenja ves prevzet. Moje obotavljanje lahko zasledite v razvoju same zgodbe, opaziti ga je moč celo v igri posameznih oseb. Pri tem mislim predvsem na neodločnost Christine: vlogo sem dodelil Nori Gregor, ki ni bila nihče drug kot kneginja Starhemberg. Njen mož, knez Starhemberg, je prišel iz Avstrije, kjer je ustanovil politično stranko, ki se je borila proti Hitlerju. V njegovih pokrajinah so zato kmetje navdušeno glasovali zanj. V navalu pred Hitlerjevo nadvlado se je moral umakniti iz Avstrije. Pred snemanjem **Pravil igre** sem ga spoznal: oba z ženo sta bila strašno zmedena. Vse, v kar sta verjela, se jima je naenkrat sesulo. O razpoloženju teh pregnanih ljudi bi lahko napisali cele knjige. Sam sem se zadovoljil s tem, da sem Noro Gregor in njeno pozorno, laskajočo vlnudnost uporabil za svoj film: z njeno pomočjo se mi je posrečilo, da sem zgradil vlogo Christine.

Abstraktna umetnost sodi v odločujoče novosti našega stoletja, vendar sem sam veliko bolj naklonjen posebnostim devetnajstega stoletja: izhodišča mojih nazorov se mi vedno znova potrjujejo v lastnem opazovanju. Moj oče, znani slikar Auguste Renoir, ki tem predstavam ni hotel

PRAVILA IGRE RÈGLE DU JEU

režija Jean Renoir, 1939

zaupati, je velikokrat trdil: »*Slikati nameravate list izbranega drevesa, ki ga nimate pred seboj. Zaradi tega je mogoče, da bodo vaši listi zelo podobni drug drugemu, kajti vaša predstavotvornost oživlja le par modelov listov. V naravi pa najdemo milijone njihovih različnih oblik na enem samem drevesu. Ni moč najti niti dva enaka lista.. Slikar, ki slika po svojem spominu, se začne hitro ponavljati!*«

Kakšen bo film v resnici, vidimo šele po prvi montaži! Takoj, po prvih projekcijah

filma, so me začeli napadati dvomi. Film napoveduje bližajočo se vojno, vendar se o tem v filmu sploh ne govori. Na zunaj povsem nedolžen se film spopada s strukturo naše družbe. Ob vsem tem nisem želel narediti avantgardnega, temveč dober, mali in zabavni film. Obiskovalci so prihajali v kino z željami, da bi se razvedrili in pozabili na svoje skrbi. Od vsega tega ni bilo nič: film jih je pahnil v njihove lastne probleme. Grožnja bližnje in neizbežne vojne je naredila ljudi veliko bolj občutljive. Junaki

filma so bili sicer ljubeznivi, vendar kot družba obsojeni na propad, podobni so bili knezu Starhembergu in nemočnim članom njegove stranke. Gledalci so se v njih prepoznavali, a ljudje, ki slutijo razpad svojih svetov, tega ne obešajo na veliki zvon.

Moje presenečenje se je še povečalo, ko je film, ki sem ga oblikoval kot ljubezniv poklon občinstvu, le-to v večini primerov popolnoma odklanjalo. Z njim sem doživel neuspeh: sprejemali so ga skoraj s sovraštvom. Kljub nekaterim naklonjenim

kritikam je občinstvo sprejemalo film kot osebno žalitev. Za nobeno zaroto ni šlo: celo svojih sovražnikov nisem mogel obdolžiti za svoj neuspeh. Ob vsaki novi projekciji filma so ga vsi enoglasno odklanjali. Film sem skušal rešiti tako, da sem izrezal več scen, v katerih sem sam nastopal. Zdele so se mi predolge, pa tudi sramoval sem se, da se pojavljam v tako neuspelem filmu. Vse je bilo zaman: ocenili so, da film deluje »demoralizirajoče«, in so ga potegnili iz distribucije.

Našli so vse mogoče vzroke za odklonilne reakcije gledalcev: sam mislim, da so gledalci zavračali mojo odkritost. V njem sem namreč oživel vrsto spoznanj iz zgodnjega otroštva, ki mi jih je prineslo druženje z mojimi starši in Gabrielle, ki niso nikdar znali gledati drugače, kakor da so za vsakim videzom iskali tudi resnico. Naj uporabim sodobnejši izraz: življenje z mojo družino me je neprestano soočalo z »demistifikacijami«. Življenje nas obdaja z »mistiifikacijami«: redko katero stvar vidimo tako, kot je.

Vse velike resnice našega življenja moramo šele odpreti iz nereda, ki nas obdaja. V otroštvu so me poučevali o razlikah med prirejenimi in uveljavljenimi resnicami. V filmu **Pravila igre** sem odkrival podobne razlike in ljudje tega ne marajo. V njihovem miru jih moti še sama želja: spoznati resnico.

Četrtoletja kasneje sem imel predavanje na Harvardu, v bližnjem kinu pa so istočasno vrtili omenjeni film. Ko sem se pojavil na balkonu, me je sprejela navdušena ovacija študentov, ki so občudovali **Pravila igre**. Od tedaj ugled mojega filma stalno raste. Dogodki leta 1939 so me prizadeli kakor žalitev, leta kasneje pa se je isti film uveljavljal kot vizionarsko delo.

Neuspeh mojega filma **Pravila igre** v francoskih kinematografih leta 1939 me je tako potrl, da sem sklenil, da ne bom posnel nobenega filma več, ali pa da bom celo zapustil Francijo!

KRATKA VSEBINA

Mladi junak civilnega letalstva, André Jurieux, pristaja na letališču Bourget blizu Pariza. Po uspelem preletu Atlantika ga pričakuje navdušena množica, samo osebe, zaradi katere je postavil s svojim junaškim preletom nov rekord, ne najde med njimi. To je markiza Christine de la Chesnaye, dama iz visoke družbe, na katero ga veže neuslišana ljubezen. Iz obupa poskusi narediti samomor z avtom.

Octave, simpatičen parazit izbrane La Chenayeve družbe, poskuša izgladiti vse nesporazume in predlaga, da Jurieuxa povabijo na lov, ki ga prireja markiz v okolici pokrajine Sologne. Posestvo La Chenaya čuva mračen lovski paznik Schumacher, ki zaloti s prepovedanim plenom svojega

EKIPA FILMA**Scenarij in dialogi:**

Jean Renoir, Koch

Asistenti režije:

Andre Zwobada, Henri Cartier

Direktorji fotografije:

Bachelet, Jacques Lemare, Alphen in Alan Renoir

Zvok:

De Bretagne

Scenografija:

Lourie in Douy

Glasba:

/priredbi Mozarta, Monsignyja, Saint-Saensa/ Roger Desmormiere

Montaža:

Marguerite Renoir, Mme. Huguet

Direktor produkcije:

Claude Renoir

Produkcija:

La nouvelle Edition Francaise /družba, ki jo je ustanovil Jean Renoir za ta film/

Nastopajo:

ROBERT DE LA CHESNAY: Marcel Dalio, CHRISTINE: Nora Gregor, OCTAVE: Jean Renoir, JURIEUX: Roland Toutain, GENEVIEVE DE MARRAS: Mila Parelly, LISETTE: Paulette Dubost, MARCEAU: Carrette, SCHUMACHER: Gaston Modot.

Film so posneli v Sologni in v ateljih Joinvilla /Studio Pathe/ Pariz 1939.

Dolžina filma: 1 ura 40 minut



starega sovražnika, divjega lovca Marceauja, ki pa — nasprotno — markiza tako zabava, da ga sklone takoj vzeti v svojo službo.

Med lovom Christina odkrije, da jo mož vara z eno skupnih prijateljic, Geneviève de Marras. Iz ključvalnosti se zdaj prepušča dvorjenju plehkega Saint-Aubina, pa tudi Octave ji izjavlja svojo ljubezen. Med zabavo v maskah, ki predstavlja višek večera, prepoznavamo zadrege različnih parov. Jurieux se spusti v pretep s Saint-Aubinom, Robert z Jurieuxom, medtem ko Schumacher lovi Marceauja, ki ga je zalotil pri svoji ženi, nestalni in spogledljivi Lisetti.

Napetost večera se pomirja, ko Schumacher zmotno oceni zamenjavo oseb in ubije s strelom puške pilota junaka Jurieuxa, ker ga zamenja s konkurentom Marceaujem. Ob ti neljubi nesreči se La Chenayevi trudijo, da ohranijo svoj ugled. In se čim enostavneje znebijo odgovornosti usodnega nesporazuma. Vsi prisotni so prepričani, da se je tako Robert znebil svojega tekmeča!

SATIRIČNA BARVA FILMA

Dialogi tu pa tam jasno naznačujejo satirično ost avtorja: naslednji stavek je cenzura prepovedala: »Živimo v času, ko vsi lažejo! Lažejo nam lekarniški recepti, vlade, radio, filmi, časopisi. Zakaj potem mislite, da se mi, preprosti smrtniki, ne bi smeli zavijati v laži?«

HENRI BEYLIE:

IZJEMNA MOJSTROVINA

»Svet je podoben teatru!« Ključno delo Jeana Renoirja. Dovršena mojstrovina in labodji spev francoske kinematografije tridesetih let. Vznemirljivo in odmevno delo osupljive dovršenosti. **Pravila igre** so izvrstno strukturirana mojstrovina, v kateri najdete satiro, vodvilj in tragedijo.

KRATKA ANALIZA FILMA

Uspeha filma **Velika iluzija** (1937) in **Človek zver** (1938) sta postavila na čelo francoske filmske produkcije režiserja Jeana Renoirja (1894-1979). V teh letih se je francoski film razvil prek začetnih del do filmov, ki so delovali militantno. V njih so se vzpenjali nad zmedo, v kateri so se nahajali, in iskali objektivne podobe francoske družbe na pragu druge svetovne vojne s kraljevsko lahkotnostjo Beaumarchaisove dramatike, ki je povezovala mondana prizorišča in napovedovala bližnji viharni čas. **Pravila igre** skrivajo svojo tematiko v napovedi lahkotne zabavljice v stilu osemnajstega stoletja; moto, ki napoveduje film, je izposojen iz Figarove svatbe. Reno-

ir imenuje svoj film dramatična fantazija, v kateri predstavlja meščansko družbo svojega časa. Hrupni protesti, ki so spremljali film ob prvih javnih projekcijah, so ga prisilili, da se je s filmom umaknil iz distribucije.. »Film nikakor ne predstavlja študije razredne družbe našega časa. Vsi nastopajoči so povsem izmišljene osebe,« je Renoir previdno napovedal v uvodni špi-ci filma.

Vendar mu nihče ni verjel: predstave, v katerih odkrivamo njegove junake, nas vodijo od spletk različnih ljubezenskih parov do egoizma in samopašnosti uglednih meščanskih razredov. Vsi zapleti, ki jih spremljamo, so predmet posmeha: vodvilj se potaplja v grenkobi, ljubezenske zveze v mrtvaškem plesu.

Renoir je spretno kombiniral dve glavni temi, ki se pojavljata v vseh njegovih filmih. Po eni strani ohranja zvestobo slikanju narave, ki se plastično in vznemirljivo nazorno javlja v scenah lova, ki jih spremlja napredujoči hrup gonjačev v zeleni podrast gozdov, po drugi strani pa zasledimo njegovo ljubezen do gledališča in teatraličnosti vseh vrst: v sprenevedanjih kostimiranih junakov, njihovih preoblekah, v beganju in lovljenju po sobanah gradu, v katerem se odigrava glavni del filma. Markiz sam je strasten zbiratelj prefinjenih avtomatov preteklega časa, ki delujejo kot metaforična prisposoba zvez, v katere se zapletajo vsi njegovi junaki. Strukture scen, ki se neprestano spreminjajo, dosegajo polnost opisov in psiholoških odtenkov z mojstrstvom, ki ga pravzaprav ne zasledimo v francoskih filmih. Z grenkim skepticizmom se razrešujejo odnosi med različnimi ljubezenskimi dvojicami, zmagujoče rešitve nevarnih zvez, v katere se spuščata divji lovec Marceau in sobarica Lisette, so dosegljive samo tistim, ki se izgubljujejo v brezdušnih pustolovščinah, preiskreni junaki (Jurieux, Schumacher) so obsojeni, torej odveč!

Vznemirljiv Renoirjev film se odlikuje s tehnično virtuoznostjo scenskih rešitev in dramaturških spretnosti, ki nas presenečajo z navidezno spontanostjo filmske kamere. Slutimo jo v briljantnih rešitvah globinske mizanscene, ki s prepričljivo intimnostjo oblikujejo preigravanja njegovih junakov. Spretno izpisani dialogi z navidezno improviziranimi stavki nas vodijo iz situacije v situacijo, povezujejo prostore vseh nastopajočih s komaj zaznavnimi odločitvami, ki se vtapljajo v popularnih popevkah in otenkih klasične glasbe: vse skupaj nam predstavlja povsem izjemno filmsko delo. Po pošastnem neuspehu prvih projekcij je bil predmet mnogih korektur in nerazumevanja, dokler ga generacije zadnjih desetletjih ne odkrijejo kot kulturni film:

mnoge študije v Franciji in po vsem svetu se še dandanes posvečajo ti mojstrovini, ki morda v najvišji meri predstavlja naš svet pred začetkom druge svetovne vojne in mojstrsko zaključuje prvo desetletje zvočnega filma.

JEAN RENOIR: MOJ NAJLJUBSI FILM

Ko sem pripravljaj **Pravila igre**, sem se točno zavedal svojega cilja. Slutil sem skrb, ki so grenile življenje mojih sodobnikov. Morda nisem povsem jasno vedel, kako naj svoje dožemanje časa izrazim v filmu, prepustil sem se instinktu. Zavest bližnje nevarnosti in katastrofe, v katero nas bo potegnila vojna, mi je pomagala oblikovati vrsto situacij in odgovori mojih igralcev so bili pravzaprav podobni mojim lastnim. Kolikšna negotovost nas je begala?

Zdi se mi, da je film dober! Ni težko ustvarjati, kadar te vodi nemir, podoben kompasu, ki ga oblikuje zavest o negotovem položaju Evrope tedanjega časa!

LUCHINO VISCONTI IN JEAN RENOIR

Luchina Viscontija predstavi Jeanu Renoirju slovita modna kreatorka Coco Chanel v zgodnjih mesecih 1936 leta.

»Nisem ga poznal,« pripoveduje Visconti. »Nisem poznal ne filma **Psica** (*La Chienne*, 1931) ne kakega drugega njegovih filmov.. Pripravljaj je **Izlet**, kjer sem nastopal kot njegov tretji asistent, ostala dva sta bila Becker in fotograf Cartier Bresson. Oblikoval sem tudi vse kostume filma.« Z Renoirjem se zopet sreča pri realizaciji **Tosce**, ki ga ponovno sooči z delom pri filmu; v tistem času se sicer Visconti predvsem posveča gledališču. Sodelovanje pri snemanju **Tosce** je zelo kratko. »Posneli smo samo prvo sekvenco filma. Ko je izbruhnila vojna in prekinila snemanje, se je moral Renoir vrniti iz Rima v Pariz. Koch, njegov prvi asistent in jaz sam,« pripoveduje Visconti, »sva končala snemanje. Film je obupno slab!... To je vse, kar nama je bilo v tedanjih pogojih moč narediti!«

Nekaj let kasneje se posveti scenariju za film **Obsedenost** (*Ossessione*, 1942), ki ga piše s pomočjo De Santisa in Puccinija. Renoir je opozoril Viscontija na ta roman, ki služi za osnovo prvega Viscontijevega samostojnega filma in velja za film, ki nanaša nastop italijanskega neorealizma. Viscontiju je Renoir oddal prevod romana Jamesa Caina v rokopisu, pod naslovom »Poštar vedno zvoni dvakrat«, ki ga je dobil od Juliene Duvivierja. Roman je končno ekraniziral Pierre Chenal v 1938 letu pod naslovom **Zadnji ovinek** (*Le Dernier Tournant*).

Visconti se kasneje spominja: »Renoirjevi

filmi so me strašno zaznamovali. Vedno se od nekoga učimo, ničesar ne odkrivamo povsem sami. Morda kaj malega. Vendar se tvoje ustvarjanje začenja pod vplivom strašnih vzornikov, posebno še, kadar si debitant. Napačno so trdili italijanski kritiki, da je na film *Obsedenost* vplival francoski film v celoti. Sam Renoir me je naučil, kako delati z igralci. Kratko sodelovanje z njim je zadostovalo, njegova družba me je do te mere fascinirala...!»

V Italiji so poznali njegove filme *Psica* (1931) in *Na dnu* (*Les Bas-fonds*, 1936). Film *Velika iluzija* (*La Grande Illusion*, 1937) so predvajali samo v zaprtih krogih, prav tako tudi film *Človek-zver* (*La Bête Humaine*) v letu 1942, ki so ga mladi kritiki pozdravili kakor umetnino. Mladi rimski cineast Giuseppe De Santis je tedaj zaklical: »Podčrtati moramo upanje, da bo film *Človek-zver* pomagal našim režiserjem ne samo, da bi se uveljavili, temveč da bi jim odprl oči pred svetom poezije, ki jo film izžareva!«

Gre seveda za poezijo resničnosti in realnega, s katero bi se morali italijanski filmi uveljavljati v celem svetu. Samo kdo je v teh odlikah prepoznaval zasluge Jeana Renoirja?

Ko se je film *Obsedenost* pojavil na francoskih platnih s sedemnajstletno zamudo, se nihče ni spomnil, da je za njegov obstoj, kakor tudi za oblikovanje mojstrske poti Luchina Viscontija, zaslužen tudi Jean Renoir.

ANDRÉ BAZIN: MOJ NAJLJUBSI RENOIR

Prepričan sem, da se bo pomembnost filmskega opusa Jeana Renoirja s časom samo bolj in bolj uveljavljala. Njegovi filmi, ki so nastali pred drugo svetovno vojno, so še tako pomembni, da si jih težko predstavljamo kot dela avtorja, ki je še danes med nami in ustvarja filme, ki so presenetljivo lepi, izvorni in polni mladostne svežine.

Francois Truffaut nam tako predstavlja prepis nagovora Andréja Bazina, ki je bil namenjen filmskemu klubu v petdesetih letih. »Kakor vem, je to edinkrat, da je Bazin govoril o filmu *Pravila igre*, ki je bil njegov najljubši film Jeana Renoirja. Mislim, da je čakal definitivno verzijo filma, ki sta jo sestavljala Jean Gaborit in Jacques Marechal. Prilagam odlomek pisma, ki mi ga je pisal André Bazin v juliju 1958: »Kar mi pripoveduješ o usodi filma *Pravila igre*, je neverjetno zanimivo. Bi ga lahko videl v kompletni verziji še v avgustu?« Bazin je umrl v novembru 1958, ne da bi videl verzijo, ki so jo končali za Beneški filmski festival 1959. Opazili boste, da se Bazin vedno znova vrača na primerjavo s



NORA GREGOR, PAULETTE DUBOST, MILA PARELY
JEAN RENOIR - DALIO - ROLAND TOUTAIN
CARETTE - GASTON MODOT - PIERRE MAGNIER

Pravili igre, ko ocenjuje ostale filme Renoirja!!!

Od filma *Nana* do *French cancana*, preko *Psice* do *Zlate kočije*, od *Zločina gospoda Langea* do *Reke*, od *Velike iluzije* do *Južnjaka*, od *Dnevnika sobarice* do filma *Helena in možje* se Jean Renoir še vedno bojuje z nalogami svojega dela in osupljivo obnavlja.

Mnogi filmski režiserji niso znali prerasti svojih uspehov. Postali so jetniki konvencij svojih prvih uspešnih filmov. Ne da bi se zavedali, da se je njihovo delo tudi ujelo z iskanji filmskega jezika tedanjega časa in s težko zaznavnimi pričakovanji vsebine, stila in izpovedi, ki so zaznamovale njihovo življenje. Če ustvarjalec enkrat izgubi občutek skrivnostne harmonije, ki ga v začetku vzpodbuja in vodi, se umetnik, ki je ne zna obnoviti ali preoblikovati, znajde v obupnih tavanjih za izgubljenim občutkom srečne sinteze, ki ga je nekoč dvigovala. Podoben nesporazum ne bi mogel nikdar ogroziti Jeana Renoirja: njegova izjemna občutljivost za človeško naravo ga je vodila, da se je spretno prilagodil dogodkom, ki so oblikovali našo zgodovino, ob svojem delu je prepoznaval razlike dediščine naših kultur. Nekateri so hoteli odpisati Renoirja še v letu 1940, ko je zamenjal navdušujoče nebo nad Ile-de-France s sončnim nebom Kalifornije, rdeče vino in camembert za ameriško kuhinjo. Zmotili so se: niso prav ocenili človeka, Renoirja in njegov talent. Za Renoirja je bila emigracija samo nova prilika, da je spoznaval zamotane neurejenosti sodobnega sveta. Ob filmu *Reka* (*The River*, 1950), ki se dogaja v Indiji, je zapisal:

»Vedno močnejšo željo čutim, da bi segel v roko prijateljem širom sveta. Zli nameni morda oblikujejo tok naših življenj, vendar se mi zdi, da je v njihovih srcih, če še ne občutek bratstva, vsekakor nastajajoča radovednost, zavest nujnega poizvedovanja o naših sopotnikih! Čeravno to nastajajočo radovednost le slutim, je njihov namen še vedno boljši kot nič!«

Nadalje pravi: »Mnogi ustvarjalci slutijo prihodnost, nekateri jo prepoznavajo retrogradno... Tisti, za katere se nam zdi, da korakajo najurnejše, se nam zdijo najbolj napredni. Resnično veliki predvidevajo stvari, kar pa ne pomeni, da so tudi najuspešnejši!«

Renoir je preveč bister, da bi sebe hvalil z zadnjim stavkom. Vendar dobro ve, da je eden tistih, ki so s svojim globokim razumom slutili, kam bo krenil razvoj filmske poetike, kaj se filmska umetnost lahko nauči od njih, o dobi, ki jo živijo in o njihovih stiskah!

Georges Sadoul se ni zmotil, ko je primerjal **Pravila igre** in njen pomen za zadnja leta pred drugo svetovno vojno z napovedjo *Figarove svatbe* ob revoluciji 1789. V obeh primerih se soočamo s podobami prefinjene, obsojene in dekadentne civilizacije.... Niti gledalci niti večina kritikov v letu 1939 ni prepoznala v **Pravilih igre** najpopolnejšo in najbolj lucidno podobo odmirajoče dobe. Vendar to ni bilo odločujoče za neuspeh filma pri gledalcih. Film bi bil lahko zelo uspešen, če bi spoštoval pravila filmskih zapletov, in nam predstavil konvencionalno ljubezensko zgodbo. Vendar si je Renoir zamislil *veselo* dramo in občinstvo ni sprejemalo mešanja žanrov. Morda pa je publika zavračala izjemno neulovljivo in živo mizansceno ter subtilno ironijo kompozicij in mobilne kamere. Te stilne odlike, ki so najavljale nove rešitve filmskega jezika tistega časa z globinsko mizansceno, so se vrnile iz Amerike via *Državljan Kane* (1941) Orsona Wellesa in s filmom *William Wylerja Najlepša leta našega življenja* (1946). V Renoirjevem filmu so se najavljale, tedaj morda še nepotrjene, kot zanimive stilne rešitve tridesetih let!

Danes so **Pravila igre** klasično filmsko delo. Občudovana niso samo kot najnaprednejši film predvojnega, francoskega realizma, ampak predstavljajo najsubtilnejšo in najnaprednejšo sintezo filmske poetike, ki se bo izpopolnjevala naslednjih petnajst let. Njeno dediščino moramo še osvojiti!

RICHARD ROUD: VSAKDO IMA SVOJEGA RENOIRJA

Če mislimo, da je Renoir največji med filmskimi režiserji vseh časov, potem je eden razlogov za to mnenje občudovanje opusa, ki je izjemno bogat, poln odtenkov in kompleksen. Če bi bila Francija jutri uničena in bi ostal od vse samo ta film, potem bi lahko vso deželo in njeno civilizacijo rekonstruirali na podlagi tega dela. Tudi če zanemarimo motive filma in njegovo revolucionarno tehniko, ga še vedno ohranjajo njegove osnovne, materialne odlike. S tem seveda mislim na njegove ose-

be, na vodenje igralcev — ti so vendar, zaradi tega, kar *vidimo* in *slišimo*, grobe »sestavine« vsakega filma. In to, kar se je posrečilo Renoirju v tem filmu, je osupljivo! Nobena skrivnost ni, da je izbral Nora Gregor za vlogo Christine zato, ker mu je bila všeč in šele med snemanjem filma se je zavedel, da se sama bori z nespretnim nastopanjem in besedami francoskega jezika, ki jih je le s težavo obvladovala. Zato ni moral spremeniti samo njene vloge ampak tudi vloge drugih: vlogo ljubice njenega moža, ki jo je igrala Mila Parely, je moral razširiti. Pravzaprav je uporabljal dokumentaristični princip pri oblikovanju igranega filma: istočasno gledamo dokument o igralcih in njihovem delu, pa tudi zgodbo, v kateri nastopajo. Potem je tu še vloga, v kateri nastopa Renoir sam: uvršča se med igralsko ekipo, med družbo svojega časa, kjer je njegovo mesto! **Pravila igre** so »odprt« film. Vsakdo ga mora sam »dograjevati«, nihče ni izvzet od sprejemanju filma. »Ovisno je od tebe, ki vstopaš: ali sem grobnica ali zakladnica!« — opozarja Valeryjev napis nad francosko kinoteko! /Spomnimo se Sartrove maksime, da je sprejemanje filma »une creation dirigée«! V tem smislu je bil film Renoirja v resnici »film, brez čvrste zgodbe«. Pojavlja se pred svojim časom, kakor je tudi povsem ne- navaden: z njim vstopa absurd v umetnost. Desetletje pred pojavom Becketta, Ionesca in gledališča absurda je Renoir ustvaril film, ki ni bil ne komedija ne tragedija niti ne melodrama ali delo socialnega realizma, predstavljal je »noro« kombinacijo vseh teh oznak. Ključna scena filma je seveda scena »Valpurgijske noči«, zabave, ki sledi večerji, znotraj katere se vse poantira. Prizor spominja na burlesko bratov Marx, ki bi jo predpisal Feydeau in ki nenadoma dobiva tragični prizvok. V tej sekvenci dosega filmska režija Renoirja svoj najvirtuozejši izraz — ne samo zato, kakor je podčrtal Bazin, ker globinska mizanscena v svoji najsijajnejši obliki predstavlja dvoumnost ujetih trenutkov realnosti, ampak s sistematično uporabo dolgih posnetkov doseže osupljivo vrtoglavo simultaneost raznih dogajanj, s katero Renoir ves čas napolnjuje film. Vsa scena ima — človek ne bi verjel — približno petdeset posnetkov in ti so, tako se mi zdi, bolj vznemirljivi, bolj pomembni, pa tudi bolj »filmski« kot poljubno število posnetkov z Odeških stopnic Eisensteinove »Krizarke«. In to zato, tako se mi zdi, ker je bila plod pravega navdiha. Renoir nikakor ni izbral teme za film samo zato, ker bi z njegovo realizacijo lahko razreševal zanimiva »formalna« vprašanja! — Na to, verjetno, v naprej sploh ni pomislil.

Nasprotno! **Pravila igre** so ena tistih redkih umetnin, v kateri najdemo izjemno soglasje med obliko in vsebino. Ko v letu 1954 Renoir razpravlja o filmu, pripoveduje, da se je v njem hotel otresti vsakega naturalizma. To se mu je posrečilo, pa tudi ne! — »Film je natančna slika meščanske družbe našega časa!« je zapisal pred premiero filma v letu 1938.

— *Je in ni!* Kar nas izjemno preseneča v tej mojstrovini, je dejstvo, da je Renoir v njej združil obe strani svoje narave, problematiko **Psice** in odlike **Izleta**. Pa tudi zato, ker zgodba tako sijajno predstavlja njegov svet in zanj značilne, oblikovne rešitve, v katerih sijajno nakaže njeno vsebino. Ne pozabimo: vsako pomembno umetniško delo je točna predstava ne meščanstva niti ne delavskega razreda, ampak predvsem njegovega ustvarjalca. V tem filmu se je znašel Renoir na križišču zgodovine. Ni bil le Octave, ampak tudi La Chesnaye in Jurieux, Christine in Geneviève, Marceau in Schumacher, tudi sam je pripadal družbenemu razredu, ki ga je obsojal. Kakorkoli že, od njegovega naslednjega filma bi težko pričakovali kaj podobnega. »Kolikokrat se lahko sooča umetnik s prepadom in nam pripoveduje, kar vidi!«

MOJSTROVINA EVROPSKEGA FILMA

Prvikrat sem videl definitivno, novo verzijo **Pravil** v ulici Champollion ob Saint-Michelu v Parizu. Projekcija, v sklopu mojih študijskih bivanj v Parizu sredi šestdesetih let, me je neverjetno vznemirila. Mar je res še zvočni film iz poznih tridesetih let poznal spretno, metaforično tkivo scenarija, ki se je odpiral v mojem sprejemanju Renoirjevega filma kot dogodek, ki naenkrat odstne, pokaže osupljivo drznost popolnega režijskega mojstrstva in sporočila, za katerega nisem niti slutil, da ga je ta najnovejša umetnost sposobna tako spretno oblikovati. Pripoved se je odvijala v spretnih preskokih in zvočni skromnosti, kjer sicer že lokavo uporablja medije, ki jih je zvočna oprema v tridesetih letih že poznala. Seveda, zvočnih bravur Jenningsa film ni dosegal, pa jih tudi ni potreboval. Temne krpe oblek in salonskih, elegantnih postav, ki so hitele, se lovile in streljale po sanjavi Sologni, so zapuščale v meni spomin na polkrepke, srebrne fotografije poznega Bischoffa, dekoracija občutek vedno prisotnega okvira, znotraj katerega so se pojavljali nastopajoči, zdaj smešni in lažnivo spogledljivi, zdaj zopet okomi in vendar točni in resni, kakor gonjači v sceni lova, kjer me begajoče sence in oči preplašenih in ustreljenih zajcev še dolgo niso zapustile. Spoprijeti se moram z resnicami, ki jih slutim za dodobra skano in premešano

Nora Gregor in Jean Renoir na snemanju



podobo predvojne družine francoskega meščanstva.

O filmu sem v reviji »Cahiers du Cinéma« še velikokrat slišal, Truffaut je film menda videl še petindvajsetkrat, Godard ga omenja v svojih pregledih svetovnega filma in to ne samo enkrat. Kakor mi je rekel Claude Brasseur, ko sem bil stažist pri Godardovem filmu **Posebna tolpa** (*Bande à Part*, 1964): »Film iz leta 1939 je mojstrovina, verjetno Renoirjevo najpopolnejše delo!... Ko sem sam igral pri njem z Jean-Pierrom Casselom, sem strašno želel, da bi naše skupno delo uspelo kljub njegovim poznim, sedemdesetim letom. Brez njegovih filmov tudi nas ne bi bilo!«

O filmu sem vnaprej skoraj vse vedel, prebral sem nekaj navdušenih kritik, pa tudi nekaj obžalovanj, ker se je film tako slabo odrezal ob premieri v Parizu. Za mene je bilo ime Renoir predvsem povezano s filmom **Izlet**: film sem videl v Ljubljani sredi gimnazijskih let. Grenkoba nostalgije me je prevzemala in zaznamovala za vedno; skupaj z neizrekljivo otožnostjo, ki se mi je zajejala v grlo, mi je grozila ganjenost. V filmu sem slutil globoko in neizprosno razočaranje, ki čaka vsakogar od nas. Z njim ni, tako sem slutil, nikomur prizanešeno... Vse te misli ob filmu po Maupassantu, ki



me je zaznamoval za vso dobo mojega do- raščanja, sem vztrajno občudoval na vseh projekcijah pariške kinoteke, kadarkoli je bil na sporedu. Navadno sta s filmom Jeana Vigoja, **Ničla iz vedenja** (*Zéro de conduite*, 1934) sestavljala celovečerni program.

»Globinska« mizanscena, ki jo Renoir v **Pravilih** tako blesteče uveljavlja, se zanaša predvsem na gledalca. Odločujoča je njegova selekcija, ki mora razum gledalca prebujati, vznemirjati in predvsem vzgajati. Na nek način nas veže in v nas samih odkriva navdušujočo odprtost, ocene, izbor. Nužen izbor! Izbor vsakega posameznika! Kakor je zapisal Malraux v tistih letih: »Ob podobnem sodelovanju se nam razvija zavest, da nismo samo naključje na tem svetu!«

Vsekakor: odlike filma **Pravila igre** moram dovolj natančno predstaviti, saj me v spominu obnovljena, navdušujoča bistrost sporočila filma še vedno napolnjuje. Skušati moram pojasniti pojem »globinske« mizanscene, ki je v tem filmu vodila Renoirja, da jo je razvijal iz preizkušnih drobcev filma **Velika iluzija**, v katerem se prvič pojavlja.

Visconti je najbrž podobne odlike rešitev mizanscene opazil pri filmih, ki jih je videl ob svojem druženju in sodelovanju z Re-

noirjem. Globinsko mizansceno lahko opazimo v njegovi **Obsedenosti** v scenah pevskega tekmovanja, pri sekvencah filma **Zemlja drhti**, ko spremljamo prihod ribičev v pristanišče in prodajni vrvež v Acì Trezzi. Renoir je bil gotovo tista oseba, ki je mlademu Viscontiju odkrivala stilistične novosti filmske poetike.

Pojav globinske mizanscene zavrača običajno mnenje, da spretnost montažerja rešuje vprašanje več ali manj uspelega filma. To je Bazin popolnoma zavračal. Zanj je bila obrtno brezhibna, ameriška montaža, ki se zanaša v glavnem na »master« posnetke in dodatne, križem sekane posnetke poljubnih dogajanj, vir osnovnega zla, ki nam zagotavlja, da se naloga filmske režije reducira na spretno, križem-kražem vezano rezanje akcijskih ali pa najenostavnejših, največkrat dialoških rešitev.

Podobni nazori so vodili velik del filmske poetike, ki je doživljala z nastopom zvočnega filma enega svojih najbolj kritičnih, pa tudi najbolj razveseljujočih faz. Zakaj? Oblikovanje zvoka obogati svet filmskega izraza, in vendar je v svoji prvi dobi vodilo izbor novih ustvarjalcev, ki so iz dela pri gledališču prišli k filmu. Mnogi med njimi so uporabo zvoka razumeli kakor izziv, ki lahko obogati filmsko pripoved, nekateri pa

so bili dovolj nadarjeni in pronicljivi, da so pravilno slutili nove možnosti medija, montažno-zvočnega oblikovanja in ga tudi izrabljali. Ne nazadnje tudi tisti, ki so še poznali prednosti zvočne obdelave od dela pri radijskih igrah. Med njimi moram omeniti Maxa Ophülsa in Orsona Wellesa: njihovi dosežki v radijskem mediju so znani in nikakor ne naključni. Zvok, ki je pomagal dograjevati dramaturško briljanco filmov, sta najizvimejše uporabljala — kot sem že v enem prejšnjih člankov natančno poudaril — režiserja Ernst Lubitch in Rouben Mamoulian. Mednje moramo prišteti tudi Jeana Renoirja, njegov vstop pa je bil mnogo bolj poseben, tudi bolj nov: uveljavlja se zaradi izjemnih uspehov opusa, ki se je razvijal z vrtoglavo naglico. **Pravila igre** so eden filmov, ki jih ocenjujemo kot izjemni pojav evropskega filma, z njegovo pronicljivo in duhovito samoironijo, obrtno virtuoznostjo in osupljivo stilistiko. Vrhunsko delo! Renoir nastopa v poznih tridesetih letih kot avtor, ki ključno obogati in razvija filmsko poetiko.

Ob njegovem delu se pojavlja v petdesetih letih André Bazin, ki je imel dve strasti v svojem življenju: študij romanskih cerkva v Franciji in začetek gradnje filmske kritične misli, tudi vzgoje in študije filmov, ki so postavile temelje kasnejšemu »novemu valu«. Sistematična pozornost »novovalovcev« je prenesla zanimanje kritikov od imen, ki so ohranjala študijski sistem in pojav »zvezd«, ki naj bi omogočale kar največji vpliv na donosnost umetnosti, ki odraščava v prvem desetletju zvočnega filma, na zavestni in sistematični študij filmske režije.

To je bila ključna pomembnost pojava »novega vala« v Franciji: pozornosti in zasluge za razvoj filmske poetike se prenesejo na študij filmskih režiserjev! Filmskih avtorjev, kot so mnogi uporno trdili. Takrat se pojavi Bazin kot eden mentorjev, ki so skrbeli za vplivno naklonjenost študijam, ki so se oklenile opusa ljudi, razvijajočih filmsko poetiko. Tega pred »novim valom« ni bilo, nikakor ne v tej meri! Na to radi pozabljamo!

Vpliv pisanja in druženja z Andréjem Bazinom na vrsto ljudi, ki so se kasneje razvijali v osupljive, mlade avtorje, je bil ogromen. Naj med njimi omenim le François Truffaut, Jean-Luca Godarda, Rohmerja, Chabrola in tudi opus Agnès Varde, Jacquesa Demyja in predvsem, čeprav manj direktno, opus Alaina Resnaisa, čigar ustvarjalna pot morda najsijajnejše predstavlja tisto »univerzo«, ki jo je v njegovi izobrazbi in delu pomenila realizacija kratkih filmov, svojevrstnih umetnin, ki imajo prednike v angleškem dokumentarnem fil-

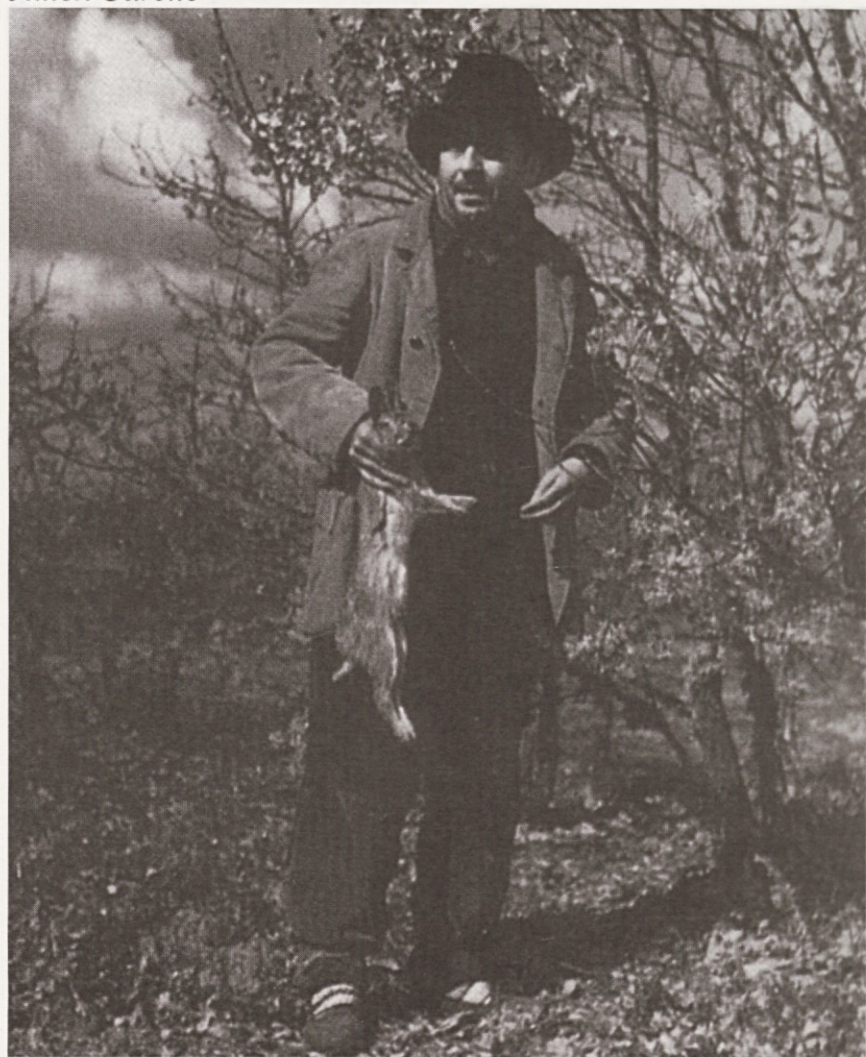
mu druge svetovne vojne. Kakor velikokrat ima tudi tokrat nemimi vojni čas veliko zaslug za uveljavitev revolucionarnih misli v razvoju poetike zvočnega filma, ki se v svetu ključno lomi okrog štiridesetih let.

To so leta, ki prinesejo pozornost in veljavo dokumentarne angleške šole, ki doseže s posredovanjem Johna Griersona še Kanado, pripravi pojav neorealizma v Italiji in kasneje v odtenkih vpliva na povojno proizvodnjo Amerike, v odlikah, ki jih uveljavlja Elia Kazan, ki je sam stranski produkt nove igralske šole svetovnega slovesa, imenovane *Actor's studio*. Globinska mizanscena se uveljavlja v teh letih, podprta in pravilno opažena predvsem v pisanju Andréja Bazina, ki nanjo opozarja v člankih petdesetih let, ki skušajo vrniti Renoirjevemu delu zaslužen sloves, ki je bil v času bolj lažne, spogledljive filmske kritike povsem neocenjen.

Njegova pravilna opazka opozori na to, da je predvojni montažni ritem, oblika, morda celo manira zahtevala od montažerjev spretno uveljavljanje pripovedi, kjer je bila »zgodba« vedno porok za enostavno, nazorno vodenje gledalca, ki jo sprejema, podoben ubogljivemu psu Pavlova: montaža ga vedno vodi, kakor se ji zdi prav, vsekakor na večinoma zelo konvencionalen način. Za gledalca je v podobnih filmih že *opravljen ves izbor*. Montažer gledalca manipulira, kakor je pač njemu ljubo in v skladu z njegovimi končnimi cilji. Preprosteje poudarjam: gleda naj samo tisto, kar mu odreja zaporedje posnetkov v montaži. Uporaba »masterjev« in stranskih posnetkov, ki jih potem montažer lepi, seveda ni posebna modrost, režiser je podoben registratorju, posebno še v prvih letih zvočnih filmov, katerih dandanes skoraj ne poznamo več. Bili so »presijajno« montirani, preveč podobni drug drugemu in zgodovina, sicer še vedno mladega filma, jih popolnoma prezira. Ohranili so se filmi, ki so bili ob svojem nastanku posebni, odpirali so nova izrazna sredstva zvočnega filma, ki so se v tridesetih letih strahovito hitro razvijala.

»Globinska mizanscena« in podoben izraz, ki se pojavi nekaj let kasneje, »plansekvenca«, razrešujeta osnovno dilemo vsakega filmskega režiserja: kje in kdaj naj posnetek začne in kako in kdaj ga zaključiti, kaj vzbuja občutek trajanja posnetka, kaj občutek domiselne mizanscene, in vera v lastno selekcijo gledalca, ki naj v vsakem prizorov, ki jih sprejema, opazi tisto, kar je zanj in za sporočilo filma odločujoče. To je groba razlaga prednosti globinske mizanscene. Veže se s svojimi otenki na »plansekvenca«, kjer velja načelo, da kompletno sekvenco filma posnamemo, ne da bi

Julien Carette



(montažno) »prerezali« posnetek: vsa »sekvenca« se odigrava znotraj trajanja istega posnetka. Montaža ima v tem primeru mnogo manjšo vlogo kot včasih, ko je bila pomembnost vsakega dela filma odvisna od montažerjeve spretnosti, misli in sestavljenega, mozaičnega vtisa »sekvenca«, dela filma, ki se izraža v vrsti posnetkov, ki jih veže skupna misel in samostojni dogodek izbranega scenarija, filmske zgodbe!

V istem času nastopi Jean Renoir, ki se strahovito hitro in bistro razvija, zahvaljujoč osuplemu ritmu filmov, ki jih v tridesetih letih vrtoglavo hitro niza in ob njih tudi odkriva nove odlike filmske poetike, ki je bila takrat le še v povojih zvočnega filma. /Odlike filmskega izraza, ki zaznamujejo Renoirjevo stopnjo doumevanja filma, bi upal primerjati s filmsko poetiko Bergmana. Tudi Bergman se razvija zaradi izrednega opusa, ki ga vodi od prvih začetkov, med katerimi je film *Žeja*, preko *Persone*, ki je morda njegov ključni dosežek, do oblikovanja filma *Fanny in Aleksander*, kjer v njegov filmski opus že vstopajo deli avtobiografije, kakor pri drugem velikanu svetovnega filma, Federicu Felliniju!

Nora Gregor
in Jean Renoir na spominu

Renoir je najbrž mislil podobno, kakor nekaj let kasneje André Bazin: preopazna montažna spretnost gledalca zavaja z dik-tatom montažnega zaporedja, ki ga določa montažer, privilegirani pripovedovalec. Na ta način se montirani igrani ali dokumentarni, zvočni film hitro približuje določene-mu tipu lažne predstave, zgodbe, dogodka. Boorstin, znani ameriški sociolog, bi jih imenoval »false events«!

Ves njen pomen in naša odzivnost sta odvisna od rezov med posameznimi sekvencami. Z golim zaporedjem odlomkov filma lahko in moramo, če upoštevamo njene prednosti, graditi pripovedi, ki niso nujno najpomembnejše za nas. Slika, ki se gradi pred nami, je rezultat manipulacije montaže, ki jo določa človek, ki sestavlja, lepi zgodbo, kakor mu je najbolj prav in kakor mu je (največkrat) tudi najlažje. Vsa »realnost« dogodka je vprašljiva!? Dokler posnetek traja in ni montažnih rezov, verjamemo v prizorišče in dejanje, ki ga odkrivamo. Lahko nas preseneča, osuplja, predvsem pa prepričuje, da je dejanje v resnici možno, da se dogaja zdaj in takoj tu, pred nami. Ta verjetnost je seveda osnova za realistično pripoved, ki jo spoštujemo v

tridesetih letih in v dobi neorealizma, ki nastopi po koncu druge svetovne vojne. Neorealizem se obupno naslanja na evropsko slabo vest, ki je dovoljevala, da je nazivem vesoljni svet tako ogrozil, da je komaj preživel. »*Za las smo jo odnesli*,« kakor bi rekel Kenneth Clark. Zato pojava neorealizma naznanja slabo vest sveta, ki je dovoljeval, da je (predvsem ameriški film) vesoljni svet zavajal film pred vojno, ki jo napoveduje že Renoir kot katastrofo naše družbe s svojimi evazijami v povsem izmišljene melodrame in v prepoznavni skupni imenovalci filmov, ki jih je študijski sistem trosil po vsem svetu. Neorealizem pomeni povratek k iskrenejšemu zapisu socialnih in verističnih podob povojne, porušene Evrope, večine starega sveta. Zelo skromno je razširjal »globinsko mizansceno«, ki je poudarjala pravico in dolžnost, da se človek v kinematografu prebuj, osvešča in »misli«. Tem načelom se je komercialno usmerjena kinematografija, ki kaj kmalu pozablja na svojo slabo vest, popolnoma izrodi šele v koncu sedemdesetih let. Lahko bi celo trdil, da je velika večina sodobnih, najuspešnejših avtorjev presešla s poudarkom na montaži kompletne manipulacije gledalca stopnjo, ki so jo nekateri filmi v začetku štiridesetih let tako jasno zavračali in — lahko bi rekel — celo zasmehovali. Zato nas dandanašnji spored, ki ga vidimo v Ljubljani, v večini primerov strašno uspa in vrača na pozicije, ki jih Renoir v poznih tridesetih letih tako uspešno ruši — in vendar **Pravila** namenja občinstvu, ki je bilo bolj radovedno, bolj iskreno, bolj kritično in do te mere osveščeno ali pa odprto, da mu je Renoir film podobnih odlik sploh upal posvetiti. Danes si podobnega dejanja skoraj ne moremo zamisliti. Uspehi Spielberga so fenomen druge orientacije, neverjetno nizanje uspehov Kusturice je najbrž z zadnjim velikim uspehom **Podzemlja** politično lahko nad vse sporno?! Ob informacijah, s katerimi nas obveščajo o resničnih podatkih vojnih nemirov blizu nas, filma **Podzemlje** Renoir verjetno ne bi nikdar upal podpisati! Zato se mi zdi, da bi svobodo in tudi — relativno — naivnost Renoirjeve misli, katere se sam s prikrito ironijo oklepa, lahko ponovili in podčrtali. Ves zadnji del njegovega filmskega opusa, pred začetkom druge svetovne vojne, je »velika iluzija«, v kateri film pravzaprav še vedno išče svoje pravo mesto. Njegovi glavni nasprotniki so tudi v Ljubljani, kamor sicer težko vstopi film, ki nas sooča s svetom in problemi, ki jih oblikuje. Zdi se mi, da je Slovenija ena tistih malih dežel, kjer je svobodna in jasna misel še vedno svojevrsten misterij, dostopen le redkim in

le redke tudi zanima. V mnogo večji meri smo pristaši in ljubitelji svojevrstih pravljic, v katerih se naslajamo, uživamo in vzdihujemo, kakor bi začeli sami odkrivati neverjetno težavnost verovanja v izraze, kot so poštenost, integriteta, pokončnost. Največkrat jih seveda ne preziramo, pa tudi ne spoštujemo. Zdi se mi, da počasi tonemo v »podzemlje«, ki ključno označuje renesančno verovanje v jutrišnji dan, ki pa se nam stalno odmika. Nam in slovenskemu filmu!

Seveda je vznemirljivo, če gledamo privlačno dekle v njeno mednožje, kar sem nekje zasledil med pomembnimi dosežki naše filmske kritike, vendar to ni dokaz naše posebne svobode, v večji meri naše negotove morale, ki več ne ve, kaj naj v zaznavi vrtoglave samostojnosti majhne države sploh prepovemo. Morala in zakoni so vse bolj šibki, vedno bolj plehki, zato pa tudi lahko predvidevamo, da nas bosta naša pogrošnost in samostojnost, ki jima včasih nismo prav dorasli, pripeljali v situacijo, ko nam bodo filmi, ki jih predvajamo v Ljubljani, določali, kako naj živimo in kaj gledamo, kako naj sploh mislimo in o čem, ker je eno »in«, drugo pa je vsekakor »out« in to Slovincem prav gotovo ne bo všeči. Raje so toliko »in«, da se skoraj dušijo. Zdelo se jim bo, da so povsem svobodni tudi takrat, ko bodo za daljša časovna obdobja povsem programirani. Taki časi ne potrebujejo **Pravil iger**, ampak prej njihovo odsotnost, sicer »pravila« igra sploh onemogočajo in mi bi radi igrali ves čas, samo, bog ne daj, po pravilih. Saj so nam že nekoč kršila popolno svobodo in določala stopnjo naše omejenosti. Hujša je vrtoglavost spolne svobode, v kateri se odkrivamo. Kakor je dejal Fellini: »*Lažje ostajam zvest restavraciji, ki jo že poznam, kakor kakšni ženski!*« Pa tudi to je zapisal: »*S filmi lahko izvajamo strašen vpliv in to je tudi odgovornost!*« To je seveda opozorilo za vse naše distributerje, ki nastopajo, kakor v Butalah!, kot bi rekel Bojan Štih, pristaš velikih primerjav!...

Pred dvemi desetletji odkrivam spretno pripoved, podobno **Pravilom igre**, v velikih metaforah novega švicarskega filma. Film **Charles, živ ali mrtev**, mojstrovino Alaina Tannerja, spoznam v Locarnu, zamenjuje jo nepričakovan uspeh **Botra**, ki ga pripisujem poenostavljeni in drznejši verziji filma Viscontija **Rocco in bratje**. Za filmom Alaina Tannerja me preseneča Soutter, kasneje **Salamandra**, ponovno Alain Tanner v Locarnu. Tam spoznam častnega gosta žirije festivala Michela Simona, ki mi zatrjuje, da je s svojimi zvezami v organizaciji javnih hiš Pariza pomagal produkciji filmov Jeana Vigoja.

Renoirja seveda pozna... Odkrivam kombinacije, ki razrešujejo, velikokrat tudi s srečnim koncem, vprašanja filmske produkcije. Ob vseh pripovedih, moji radovednosti in tudi ob pesmih častnega gosta festivala, pevke Barbare, strmim v postaran in dobrohoten obraz Michela Simona, ki zaprosi: »*Prinesite mi dve kili pornografije, da bom lažje zaspal!*« — Nikoli ga ne bom pozabil!

Ne motim se, to je Michel Simon naročal v letih, ko sem se jaz še vedno skušal dokopati do vseh okoliščin, ki so Renoirju dovoljevale, da je v silovitem tempu režiral mojstrovino za mojstrovino v tridesetih letih, in tako ohranjal evropsko kinematografijo v situaciji, ki jo je prevzela italijanska filmska proizvodnja po drugi svetovni vojni. Neorealistične floskule so oživljale kinematografijo, ki pozna mnogo ugodnejše pogoje, kakor bedni švicarski film, ki se je dolgo desetletje v sedemdesetih letih pravzaprav porajal ob televizijski produkciji, s črno-belimi filmi, posnetimi v originalih na 16mm traku. Vedno se mi je zdelo, da so pogoji švicarskega filma podobni slovenski filmski produkciji!?

In **Pravila igre** pri nas? Pravzaprav nisem nikdar videl kopije, tudi ne na projekcijah kinoteke, ki bi imela naše podnaslove. Nekdanja beograjska podružnica, ki je bila ena najbogatejših, ni nikdar dala, kolikor vem, sredstev za podnaslovljeno kopijo. Tudi v Francoskem centru v Ljubljani obstaja samo francoska video kopija brez podnaslovov, zato mi je žal, da vrsta mojih študentov, ki se oklepajo filmov, ki določajo njihovo sprejemanje razvoja filmske poetike, ne more videti **Pravil**, da bi jih v celoti razumeli. Poznavanje ključnih svetovnih jezikov, in mednje štejem angleščino in francoščino, je neobhodno za študenta tega študija!

Velik del mojega navdušenja, pa tudi obveznosti, s katerim skušam seznaniti mlajše kolege z eno najdrznejših in najpomembnejših mojstrov in sedme umetnosti, me vodi, da pišem pričujočo oceno, ki pa mora vendarle — upam — navdušiti tiste, ki verujejo, da brez poznavanja mojstrov in preteklosti sedme umetnosti tudi ni mogoče ustvariti novih, ki bi jih mi in slovensko filmsko ustvarjanje tako potrebovali!

Prihodnjič:

Rim, odprto mesto

Roma, citta aperta

režija Roberto Rossellini, 1945

MATJAZ KLOPCIC

EDWARD



Ni ga režiserja, o katerem bi se zadnja leta govorilo več kot o Edu Woodu. Woodomanijo je bilo kar nekako pričakovati, saj se je njegovo ime neprestano pojavljalo v oklepajih za filmi, ki so krasili lestvice najslabših filmov vseh časov. Na drugi strani pa so mnogi današnji kultni in s tem morda tudi najpomembnejši režiserji Wooda navajali kot režiserja, ki so ga zmeraj z veseljem gledali, o njegovem delu pa so govorili s spoštovanjem in navdušenjem. O Woodu je celo Hollywood, ki ga je ignoriral vse njegovo življenje, zdaj posnel film.

KDO JE BIL TOREJ EDWARD D. WOOD, JR.?

Bil je velik posebnež, transvestit in eden najbolj originalnih režiserjev vseh časov. Mnenja o tem, ali je to svojo originalnost dosegel namenoma ali ne, so še vedno deljena. Dostikrat so mu lepili oznako najslabšega filmarja, a to ni bil niti približno. Filmni slabih režiserjev so dolgočasni in ob njih se spi. To pa so lastnosti, ki se jih le težko pripiše Woodovemu opusu. Filmni, ki jih je naredil, so bili pogosto tarča posmeha. Gledalci so opažali ogromno filmskih spodrseljavev in so jih nevedno označevali kot nesposobno filmarstvo. V resnici se je Wood sam, kot pričajo njegovi še živeči sodelavci, dobro zavedal pomanjkljivosti svojih filmov, a jih je bil, zaradi izjemno nizkih proračunov, prisiljen pustiti v filmih — vsem na obeh. Zmeraj je trdil, da bo njegov naslednji film dober, TISTI. Njegova zapuščina je ogromna. Posnel je lepo število filmov — še

danese ne da z zanesljivostjo trditi koliko, saj je proti koncu življenja snemal 8mm porno filmčke, kakršne so delali kar po tekočem traku. Poleg tega je napisal tudi kakih 70 romanov. V glavnem »pulp fiction« — vojne zgodbe, motoristi, seks, nasilje in podobno. Tisto, kar so v šestdesetih prodajali po trafikah, ali pa v zadnjih sobicah bednejših knjigarn.

Toda o Woodu samemu se, kljub obsežnosti njegovega dela, če se zazremo resnici v oči, ne ve veliko. Večino podatkov o Woodu, ki so znani javnosti, je zbral Rudolph Grey, Woodov občudovalec in biograf. Objavil jih je v svoji knjigi *Nightmare of Ecstasy*, ki je obvezno branje za vse prave woodovce in iz katere sta vse boljše reči pobrala scenarista Burtonovega filma z nezmotljivim naslovom **Ed Wood**. Uganka je, zakaj Greyevo ime v naslovni špici tega večmilijonskega filma ni omenjeno. Šele v zaključni — čisto na koncu in s čisto majhnimi črkami. Na žalost si je veliko podatkov, do katerih se je s pogovori z vsemi, ki so poznali Wooda, in z večletnim raziskovanjem prikopal Grey, med seboj protislovnih. Anekdote iz Woodovega bogatega življenja so zmeraj drugačne, pač odvisno od tega, kdo jih pripoveduje. Nekateri trdijo to, nekateri drugo. Nekaterim je bil Wood všeč in so ga imeli za prijatelja. So pa tudi takšni, ki poznanstvo z Woodom gladko zanikajo — kljub temu da so se nekoč pojavili v kakem izmed njegovih nenavadnih filmov. Ravno zaradi takšnih protislovnosti tudi nastajajo miti, kakršen je Wood sam.

Glede na to, da so Wooda upelili in raztresli po oceanu, je njegov rojstni kraj edini naslov za Woodove častilce, ki se bodo slej ali prej zanesljivo pojavili. Pravi Woodstock se šele začenja. V Ameriki boja trenutno vlada prava manija za Woodovim kultom. Vsi se oblačijo v angora puloverje (njegovo najljubše žensko oblačilo), gledajo njegove filme in prirejajo razne konference o njem. Celo na Internetu ima več strani. Rojen je bil 10. oktobra 1924, v Poughkeepsieju v New Yorku, 115 Franklin Street (zavijete z glavne avtoceste).

Ko je bil še otrok, se je mali Eddie zmeraj zanimal za knjige, stripe in filme. Neprestano je bral in bil je velik ljubitelj filmov iz 30-ih in 40-ih let. Vesterni, shriljivke in z/f zgodbe. To je polnilo njegovo mlado domišljijo. Kadar ga starši niso mogli najti, so vedno vedeli kje je: v kinu. Tam se je tudi kmalu zaposlil. Najprej je trgal karte, a je kmalu postal pomočnik upravnika. Iz košev za smeti, ki so bili za kinom, je redno pobiral poškodovane delce filma, promocijski material in ostalo 'šaro', ki je bila kakorkoli povezana s filmi. Ustvaril si je kar lepo zbirko. Za Wooda ni bilo nikoli vprašanje, kaj bo počel v življenju: filmi so bili zanj vse. Večina velikih režiserjev začne snemati svoje majhne filmčke, ko so še zelo mladi. Wood v tem pogledu ni bil nikakršna izjema. Začel je s sedemnajstimi leti. Snemal je pač takšne filme, kot jih mularija v teh letih snema: s prijatelji so se podili pred kamero in se igrali žandarje in lopove. Woodove ambicije so bile večje, a so bile žal kmalu prekinjene. Nastopila je druga svetovna vojna in Wood je bil vpoklican. S še dvema kolegoma je šel v rekrutni center in bil je edini, katerega so poslali na fronto. Ironično je bilo to, da on sam ni bil zdrav. Imel je pljučnico, medtem ko sta druga dva fanta imela dobro pripravljene izgovore. Kakorkoli že, Wood sam je zmeraj trdil, da je na kolenih

D. WOOD JR.

prosil komandanta, naj mu pusti iti v boj. Morda to ni bila prav bistra poteza. V neki bitki je preživel le zato, ker je šel v borbo z drugo in ne s prvo skupino, katero so sovražniki v celoti pobili. Wood je ves čas vojne pisal in tudi kasneje je v kar nekaj svojih vojnih romanih uporabil lastne izkušnje. Dobil je celo goro medalj. Bil je izvrsten strelec in neprekosljiv potapljač, tako da je bil dostikrat zadolžen za izjemno nevarne podvige. Po vojni je tudi vohunil za vlado. Po Ameriki je iskal nemške in ruske vohune. Vse te zgodbe je povedala Kathy, njegova žena, tista, ki je z njim zdržala. Seveda tudi sama ni čisto prepričana, koliko so Woodove zgodbe resnične, toda za večino stvari, ki jih je Wood opisoval, se je vedno izkazalo, da so bile. Vsaj v eno stvar ni nikoli dvomila. Wood je od vseh vojakov najhitreje tipkal.

Ko se je vrnil, je napisal, sprodciral in zrežiral dramo *The Casual Company*. V njej je tudi igral. Nekako je spoznal Josepha Cottena, katerega je prepričal, naj si njegovo umetnino ogleda. Kljub Cottenovi pozitivni kritiki pa je gledališki poskus klavrnno propadel in Wood se je moral usmeriti drugam. Sledil je kratki film **Streets of Laredo**. Vestern, ki ni bil nikoli dokončan, pri katerem pa je Wood že dokazal svojo iznajdljivost. Ko so za potrebe filma potrebovali krsto, jo je Wood naredil iz kartona in jo polil z vodo, da bi zgledala pobarvana. Dejstvo, da je bila krsta skoraj pol metra krajša kot truplo, ga ni pretirano motilo.

Vsak vpogled v Woodovo življenje ali filmski opus, pa seveda ni popoln, če se zanemari njegovo nagnjenost k ženskim oblekam, pa čeprav se zdi, da to bolj spada v rumeni tisk kot pa semkaj. Pa vseeno: Wood je nekoč prijatelju pripovedoval, kako ga je strah, da ga bodo v spopadu samo ranili in ne ubili — kar bi dosti raje videl. Razlog? Če ga samo ranijo, kako bo razložil, zakaj nosi rožnato žensko spodnje perilo, če ga ubijejo, pa takšnih težav ne bo imel. Prvi celovečerec, ki ga je Wood posnel, **Glen or Glenda** (1953), je bil v celoti posvečen vprašanju transvestizma. Vsaj tako, kot je na stvari gledal Wood. In na te stvari se je spoznal. Ne samo, da je bil transvestit, ampak je, v raznih nočnih klubih, tudi nastopal oblečen v žensko.

Glen or Glenda je bil tudi prvi film, ki ga je Wood posnel z legendarnim Belom Lugosijem. Sprva Lugosi ni hotel imeti opravka s takšnimi smetmi, a je ekonomska stvarnost kmalu spremenila njegovo mnenje. Wood je bil namreč edini filmar na svetu, ki se je takrat zanimal za Lugosija in ga hotel imeti v svojih filmih. Oba, blago rečeno, rahla ekscentrika, sta se hitro spoprijateljila. Za Lugosija se še sedaj govori, da se po **Draculi** (1931) nekako ni čisto pobral od svoje stare vloge in da se nikoli ni čisto odvadil spanja po krstah. Wood je postal Lugosijev edini prijatelj: tisti, ki ga lahko pokličeš sredi noči. Lugosi je v **Glendi** igral nekakšnega boga, ki vleče vrvice, da se lutke (ljudje) premikajo. Wood pa je bil seveda kot nalašč za glavni dve vlogi: za Glena in za Glendo.

Denar za film je priskrbel George Weiss, eden redkih producentov tistega časa, ki so filme financirali iz lastnega žepa. Woodu je dal popolnoma proste roke. Vse kar mu je naročil je bilo to, naj mu prinese 70 minut posnetega filma. Weiss je kasneje ta liberalni odnos najbrž obžaloval, saj ga je ob ogledu filma skoraj zadela kap. Film je bil vsekakor več kot samo korak pred svojim časom — še

danes se kokodaka ob filmih s podobnimi temami. Wood sam je v svojem dnevniku zapisal, da sta bila verjetno z Lugosijem edina človeka, ki sta z **Glendo** kaj zaslužila.

Po gangsterskem **Jailbait** (1954), za Wooda nekoliko slabšem filmu, je sledil **Bride of the Monster** (1955), njegov najuspešnejši film. Mel Brooks je dobil oskarja za scenarij za film **The Producers** (1968), za zgodbo, ki jo je Wood občutil na lastni koži, 15 let prej. Bil je tako zagnan z zbiranjem denarja, da je med investitorje razdelil več kot le 100-odstotno število deležev. Toda z denarjem se je ukvarjal le toliko, kot se je moral. Nikoli se ni preveč menil zanj. Zmeraj ga je hotel imeti samo toliko, da bo posnel svoj naslednji film. Ko pa ga je začel snemati, je bil z njim obseden. Snemal je dan in noč, dokler je zadnji član ekipe še stal na nogah. Wood ni bil nikoli utrujen. Delal je praktično brez počitka, vedel je, da je čas denar, in več časa ko zapravi, manjše možnosti ima, da film konča. Dneve in dneve je sedel po filmskih arhivih in pregledoval staro gradivo. Zmeraj je premišljeval, kje bi lahko uporabil kak prizor. V glavi je že vnaprej sestavljal filmske lepljenke.

Ko je bil **Bride of the Monster** posnet, jim je denarja popolnoma zmanjkalo, bližala pa se je premiera. Da bi plačal stroške laboratorija in sploh dobil kopijo filma za predvajanje, je bil Wood prisiljen narediti slab posel. Film je prodal Samu Arkoffu, ki je, kot se govori, prav na podlagi tega filma, skupaj s partnerjem Jimom Nicholsonom, zgradil mogočno B-distribucijsko hišo AIP, danes najbolj znano po filmih, ki jih je za njih snemal Roger Corman. Wood je zaradi tega dogodka Arkoffa vse svoje življenje globoko sovražil. Tudi sicer **Bride of the Monster** ni bila ravno prijetna izkušnja za Wooda. Celo večnost je zbiral denar, snemanje je moral za pol leta prekiniti zaradi težav, ki jih je imel z igraljskim sindikatom, direktor fotografije je bil barvno slep, ogromna hobotnica, glavni rekvizit filma, pa je bila popolnoma neprepričljiva in na filmu zgleda prav takšna. S hobotnico so povezane tudi mnoge anekdote. Govori se namreč, da jo je Wood kar ukradel iz studiev *Republica*, ker si ni mogel privoščiti stroškov izposoje.

Po tem filmu pa je Wood naredil svojo umetnino — **Plan 9 From Outer Space** (1956). Sam ni bil nikoli zadovoljen s tem naslovom, zmeraj je hotel za naslov uporabiti *Grave Robbers From Outer Space*. Od samega začetka do konca Wood svojo zgodbo pripoveduje skoraj surrealistično, z neverjetnimi dialogi, ki nimajo ne konca ne kraja, ter s podobami, katerim se le težko verjame. Pilota v letalu je tako na primer posadil kar pred belo steno. Namesto, da bi zapravil goro denarja za specialne efekte, je namesto maket letečih krožnikov uporabil kar papirnate jedilne krožnike, katere je prej posprejal s srebrno barvo. Prvotno je bil **Plan 9** film, v katerem naj bi imel glavno vlogo spet Lugosi. Pa je med snemanjem filma umrl in Wood je ostal samo z nekaj minutami posnetega materiala z Lugosijem, katerega ni še nikjer uporabil. Okoli tega materiala je sestavil celo zgodbo, potem pa je igralca zamenjal z dvojnikom, ki pred obrazom neprestano drži pregrinjalo, tako da gledalci ne bi opazili, da Lugosija v resnici ni.

Kontinuiteta filma je porušena na toliko mestih, da jih je nemogoče vse navesti. Scene z Lugosijem so si tako podobne, da zgledajo, kot da je Wood uporabil en in isti kader znova in znova, kljub temu, da

EDWARD D. WOOD JR.

sta jih posnela več. Ves film ustvarja občutek, kot da bi ga posneli v kuhinji, in vsaka sekunda tega filma je vredna zlata, ker tako originalnih filmov enostavno ni. Primerjave so popolnoma nemogoče.

V filmu se pojavi, poleg običajne bizarne Woodove družčine, Criswell, ki bo čez čas zanesljivo tudi sam deležen takšne medijske pozornosti, kot je je danes Wood. Criswell je napovedoval dogodke prihodnosti. Najprej je bral poročila na radiu, pa jih je nekega dne prebral prehitro. Da bi zapolnil čas do reklam, je rekel:

»Napovedujem, da se bo jutri zgodilo...« In je napovedal par stvari, od katerih se jih je nekaj dejansko uresničilo. Do konca svojega življenja tako ni počel drugega, kot napovedoval stvari. Napisal je knjigo napovedi. Napovedal je, da bodo nekoč v Ameriki homoseksualci živeli v svojem mestu in da se bo kmalu pripetila medplanetarna konvencija v Las Vegasu.

Da so zbrali potreben denar za film, se je dal Wood skupaj z vso svojo družčino krstiti! Spoznal je namreč duhovnika Lyna Lemona, ki je mislil, da bi bilo dobro, če bi Hollywood za spremembo posnel serijo vzgojnih filmov. Wood ga je prepričal, naj najprej vložijo denar v »zanesljiv« projekt - njegov, potem pa naj s prisluženim denarjem snemajo nekomercialne filme, ki bodo služili Gospodovi poti. Lemon je pristal z zahtevo, da se Wood in vsa njegova družčina dajo krstiti. In to so tudi storili. Vsi so lezli v bazen. Od omare Tora Johnsona pa do »Bunnyja« Breckinridga, Woodovega prijatelja, ki je zmeraj govoril o tem, kako si bo zdaj spremenil spol.

Potem je sledil **Night of the Ghouls** (1958). Tudi tokrat je v filmu nastopila večina Woodovih prijateljev. Film nekako navajajo kot nadaljevanje filma **Bride of the Monster**. Kar 23 let naj bi ležal na polici, ker Wood spet ni imel denarja za poravnavo laboratorijskih stroškov.

To je bil čas, ko se je Wood začel krepko vdajati pijači. Posnel je še film **The Sinister Urge** (1960), s katerim je hotel izkoristiti val popularnih eksploatacijskih filmov na temo mladoletnih prestopnikov. Woodova režijska aktivnost je potem popolnoma poniknila, saj je preveč pil, da bi kdo investiral v njegove filme. Ko se je, 10 let kasneje, znova pojavil, so mu bili dostopni le še nepomembni porno filmi. Wood ni na tovrstno filmsko ustvarjanje nikoli gledal kot na nekaj poniževalnega in ne glede na obskurnost teh filmov je vanje vlagal ves svoj trud. Še naprej je mislil, da so ti filmi samo priprava na nekaj boljšega, večjega — na nekaj kar ga čaka za prvim vogalom. Umrl je 10. decembra 1978. Osmrtnico v Varietyju boste zaman iskali.

FILMOGRAFIJA

CELOVEČERNI FILMI:

1953 GLEN OR GLENDA
(ali **I Lived Two Lives; I Changed My Sex**)
napisal in režiral: Edward D. Wood, Jr.
producent: George Weiss

direktor fotografije: William C. Thompson
svetovalec za glasbo: Sanford Dickinson
igralci: Bela Lugosi, Dolores Fuller, Tim Farrel, Lyle Talbot, Daniel Davis (Edward D. Wood, Jr.), Charles Crafts, Tommy Haynes, Captain DeZita, Evelyn Wood, Shirley Speril, Conrad Brooks, Henry Bederski, William C. Thompson, Mr. Walter, Harry Thomas, George Weiss
izdala družba Screen Classics, aprila 1953, 67 min

1954 JAILBAIT

(ali **The Hidden Face**)
producent in režiser: Edward D. Wood, Jr.
scenarij: Alex Gordon in Edward D. Wood, Jr.
kamera: William C. Thompson
montaža: Charles Clement in Igo Kantor
glasba: Hoyt Curtin
posebni efekti: Ray Mercer
igralci: Lyle Talbot, Dolores Fuller, Steeve Reeves, Herbert Rawlinson, Theodora Thurman,

Clancy Malone, Timothy Farrell, John Robert Martin, Bud Osborne, Mona McKinnon, Don Nagel, La Vada Simmons, Regina Claire, John Avery, Edward D. Wood, Jr., Conrad Brooks, Henry Bederski
izdala družba Howco Productions, maja 1954, 72 min

1955 BRIDE OF THE MONSTER

(ali **Bride of the Atom**)

napisal, produciral in režiral: Edward D. Wood, Jr.
izvršni producent: Donald E. McCoy
soproducent: Tony McCoy
kamera: William C. Thompson in Ted Allan
posebni efekti: Pat Dinga
glasba: Frank Worth
montaža: Warren Adams
igralci: Bela Lugosi, Tor Johnson, Tony McCoy, Loretta King, Harvey Dunne, George Becwar, Paul Marco, Don Nagel, Bud Osborne, Jake Warren, Anne Wilner, Dolores Fuller, William Benedict, Ben Frommer, Conrad Brooks

izdala družba Rolling M Production/Banner Productions, 68 minut.

1956 PLAN 9 FROM OUTER SPACE

(ali **Grave Robbers From Outer Space**)

napisal, produciral in režiral: Edward D. Wood, Jr.
izvršni producent: J. Edward Reynolds
soproducenta: Hugh Thomas in Charles Burg
kamera: William C. Thompson
montaža: Edward D. Wood, Jr.
posebni efekti: Charles Duncan
make-up: Harry Thomas in Tom Bartholomew
igralci: Tor Johnson, Vampira, Tom Keene, Gregory Walcott, Dudley Manlove, Mona McKinnon, Duke Moore, Joanna Lee, Bela Lugosi, John »Bunny« Breckinridge, Lyle Talbot, Criswell, Carl Anthony, Paul Marco, Norma McCarty, David DeMering, Bill Ash, Conrad Brooks, Gloria Dea, Ben Frommer, J. Edward Reynolds, Hugh Thomas, Tom Mason, častiti Lyn Lemon, Don Davis, Karl Johnson, Dick Chaney, Edward D. Wood, Jr.
izdala družba D.C.A., julija 1959, 79 minut.

1958 NIGHT OF THE GHOULS

(ali **Revenge of the Dead**)

napisal, produciral in režiral: Edward D. Wood, Jr.
izvršni producent: J.C. Foxworthy, major v pokoju
soproducenti: Marge Usher, Tony Cardoza, Tom Mason, Paul Marco, Walt Brannon, Gordon Chesson
kamera: William C. Thompson
make-up: Harry Thomas
igralci: Kenne Duncan, Duke Moore, Valda Hansen, Tor Johnson, John Carpenter, Paul Marco, Don Nagel, Jeannie Stevens, Bud Osborne, Harvey B. Dunne, Thomas R. Mason, Marcelle Hemphill, Clay Stone, Margaret Mason, Henry Bederski, James La Maida, Tony Cardoza, John Gautieri, Karen Hairston, Karl Johnson, Leonard Barnes, Frank Barbarick, Francis Misitano, David De Mering, Criswell
izdala družba Atomic Productions, 69 minut.

1960 THE SINISTER URGE

producent: Roy Reid
zgodba in režija: Edward D. Wood, Jr.
soproducent: Edward D. Wood, Jr.
kamera: William C. Thompson
montaža: John Soh
posebni efekti: Ray Mercer
igralci: Kenne Duncan, James »Duke« Moore, Jean Fontaine, Carl Anthony, Dino Fantini, Jeanne Willardson,



Plan 9 From Outer Space

EDWARD



Harry Keatan, Harvey B. Dunne, Kenneth Willardson, Reed Howes, Vic McGee, Nick Raymond, Conrad Brooks, Ed Wood, John Carpenter

1970 TAKE IT OUT IN TRADE

scenarij in režija: Edward D. Wood, Jr.
 producenta: Richard Gonzales, Edward Ashdown
 kamera: Hal Guthu
 soproducent: Roy Corrigan
 montaža: Michael J. Sheridan in Edward D. Wood, Jr.
 igralci: Donna Stanley, Michael Donovan O'Donnell, Duke Moore, Ed Wood, Nona Carver...
 za družbo Ashdown-Gonzales Productions, v barvah, 80 minut.

KRATKI FILMI:

1948 THE STREETS OF LAREDO (ali Crossroads of Laredo)

producenta: Tony Lawrence in John Crawford Thomas
 napisal in režiral: Edward D. Wood, Jr.
 kamera: Ray Flin in Edward D. Wood, Jr.
 igralci: Duke Moore, Ruth McCabe, Don Nagel, Chuck LaBerge, John Crawford Thomas, Ed Wood, Bill Ames
 16 mm, nemi, 30 minut, nikoli komercialno predvajan.

1951 THE SUN WAS SETTING (ali The Sun Also Sets)

producent, scenarij in režija: Edward D. Wood, Jr.
 kamera: Ray Flin
 igralci: Angela Stevens, Tom Keene, Phyllis Coates
 16 mm, 20 minut
 za družbo Empire Productions / W. D. B. C. Prod. Inc.

1953 CROSSROAD AVENGER: THE ADVENTURES OF THE TUCSON KID

napisal in režiral: Edward D. Wood, Jr.
 producent: Lew Dubin
 soproducent: John E. Clarke
 kamera: Ray Flin
 zvok: Tribby
 montažer: Lou Guinn
 scenografija: Cowboy Slim
 igralci: Tom Keene, Tom Tyler, Lyle Talbot, Don Nagel, Harvey Dunn, Forbes Murray, Kenne Duncan, Bud Osborne, Ed Wood, Jr.
 za družbo Tucson Kid Productions, 25 minut, v barvah.

opomba:

Wood je posnel še nadaljevanje tega filma (**Crossroad Avenger Returns**), potem pa je oba filmčka zmontiral v 50-minutni TV-film **The Adventures of the Tucson Kid** (1953)

1953 BOOTS

napisal in režiral: Edward D. Wood, Jr.
 za družbo Tucson Kid Productions, 25 minut.

1957 FINAL CURTAIN

producent, scenarij in režija: Edward D. Wood, Jr.
 izvršni producenti: Ernest S. Moore, Anthony Cardoza, Thomas Mason, Walter Brannon
 kamera: William C. Thompson
 igralci: James »Duke« Moore, Dudley Manlove, Jenny Stevens
 za družbo Atomic Productions, 20 minut.

D. WOOD JR.

1957 THE NIGHT THE BANSHEE CRIED

producent, scenarij in režija: Edward D. Wood, Jr.
za družbo Atomic Productions, 22 minut.

1971 NECROMANIA

scenarij in režija: Ed Wood
16 mm, okoli 60 min, v barvah.

1971 THE ONLY HOUSE

scenarij in režija: Ed Wood
16 mm, okoli 60 min, v barvah.

1975 SEX EDUCATION CORRESPONDENCE SCHOOL

12 super 8 mm filmčkov, po okoli 20 min,
ki jih je Wood skupaj s Charlesom Andersonom napisal
in zrežiral.

OSTALO:

1952 THE LAWLESS RIDER

režija: Yakima Canutt
scenarij: Edward D. Wood, Jr. (kot avtor scenarija
je naveden glavni igralec Johnny Carpenter)
izdala družba United Artists, oktobra 1954, 62 minut.

1956 THE VIOLENT YEARS

producent: Roy Reid
režiser in soproducent: William M. Morgan
scenarij: Edward D. Wood, Jr.
izdala družba Headliner Production Picture, 58 minut.

1958 THE BRIDE AND THE BEAST

producent in režiser: Adrian Weiss
scenarij: Edward D. Wood, Jr. (po zgodbi A. Weissa)
izdala družba Allied Artists, 78 minut.

1963 SHOTGUN WEDDING

producent in režiser: Boris Petroff
scenarij: Edward D. Wood, Jr.
za družbo Boris Petroff Productions, barvni, 64 minut.

1965 ORGY OF THE DEAD

producent in režiser: Stephen C. Apostolof
scenarij po lastnem romanu: Edward D. Wood, Jr.
igralci: Criswell, Pat Barringer, Fawn Silver,
William Bates, Louis Ojena, John Andrews...
za družbo: Astra Productions, v barvah, 82 minut.

1969 FOR LOVE OR MONEY

producent in režiser: Don Davis
posneto po Woodovem romanu Sexecutives
za družbo: Don Davis Productions, v barvah, 80 minut.



1969 ONE MILLION AC/DC

producent in režiser: Ed De Priest
scenarij: Akdov Telmin (Ed Wood)
za družbo: Canyon Distributing, v barvah, 80 minut.

1969 OPERATION REDLIGHT

scenarij: Ed Wood po lastnem romanu Mama's Diary
igra: Ed Wood
za družbo Canyon Distributin Co, v barvah, 80 minut.

1969 GUN RUNNERS

producent in režiser: Don A. Davis
scenarij: Ed Wood
za družbo Don Davis Productions, v barvah

D. WOOD JR.

slavar cineastov

1969 THE PHOTOGRAPHER

producent in režiser: Joseph F. Robertson
scenarij: Ed Wood
za družbo Robertson — Kay Productions, v barvah,
82 minut.

1971 THE UNDERGRADUATE

scenarij: Ed Wood
za družbo Jacques Descent Productions

1972 CLASS REUNION

producent in režiser: Steven Apostolof
scenarij: Edward D. Wood, Jr. in Apostolof

1972 THE COCKTAIL HOSTESSES

producent in režiser: Steven Apostolof
scenarij: Edward D. Wood, Jr. in Apostolof

1973 DROPOUT WIFE

producent in režiser: Steven Apostolof
scenarij: Edward D. Wood, Jr. in Apostolof

1974 FUGITIVE GIRLS

producent in režiser: Steven Apostolof
scenarij: Edward D. Wood, Jr.

1976 THE BEACH BUNNIES

producent in režiser: Steven Apostolof
scenarij: Edward D. Wood, Jr. in Apostolof

Navedeno je le nekaj filmov, ki so bili posneti po Woodovih scenarijih. Še sedaj se ne ve, koliko jih je točno napisal. Bil je znan po tem, da je bil sposoben napisati cel roman v enem samem popoldnevu.

Kot že omenjeno, je Wood posnel neznano število porno filmčkov. Napisal, režiral in sproduciral je tudi celo vrsto reklamnih in dokumentarnih filmov. Naslovi nekaterih: **Aviation Fuel Measurement Systems, Space Capsule in Flight, Radar, Chronometer, Sextant, Minute Man Missile Program...**

Intenzivno je pisal tudi za televizijo, razne nastope in prireditve. Obseg Woodovega dela verjetno v celoti ne bo nikoli znan. Bil je enostavno preveč produktiven, da bi bilo mogoče z zanesljivostjo trditi, da nikjer več ne obstaja kaka neodkrita reč (film, knjiga...?) z imenom Edward D. Wood, Jr. na njej.

Nekoč je bil tudi kaskader v nekem filmu Sama Fullerja. Torej, pri filmu je delal več stvari, kot njegov veliki vzornik Orson Welles. Pri filmografiji sem skušal biti čimbolj natančen, še posebno pri navajanju igralcev. Wood je poleg bolj ali manj stalne, nenavadne igralske zasedbe pogostokrat namesto igralcev angažiral kar svoje prijatelje, tako da tovrsten »casting« predstavlja posebno zanimivost.

Prav tako sem skušal navesti ključne soustvarjalce (producent,

kamera...). Tisti, ki te podatke res prebirajo, bodo opazili, da ni skoraj nikjer naveden avtor glasbe. To je zato, ker je Wood vse svoje filme posnel z nikakršnim proračunom, tako da si izvirne glasbe ni mogel privoščiti. Namesto tega je uporabljal arhivsko glasbo. Mnogo režiserjev je bilo v 50-ih na robu obupa, ker so bili prisiljeni delati takšne kompromise. Danes se nam prav zaradi teh kompromisov stari B-filmi zdijo tako šarmantni.

ALES BLATNIK

LITERATURA:

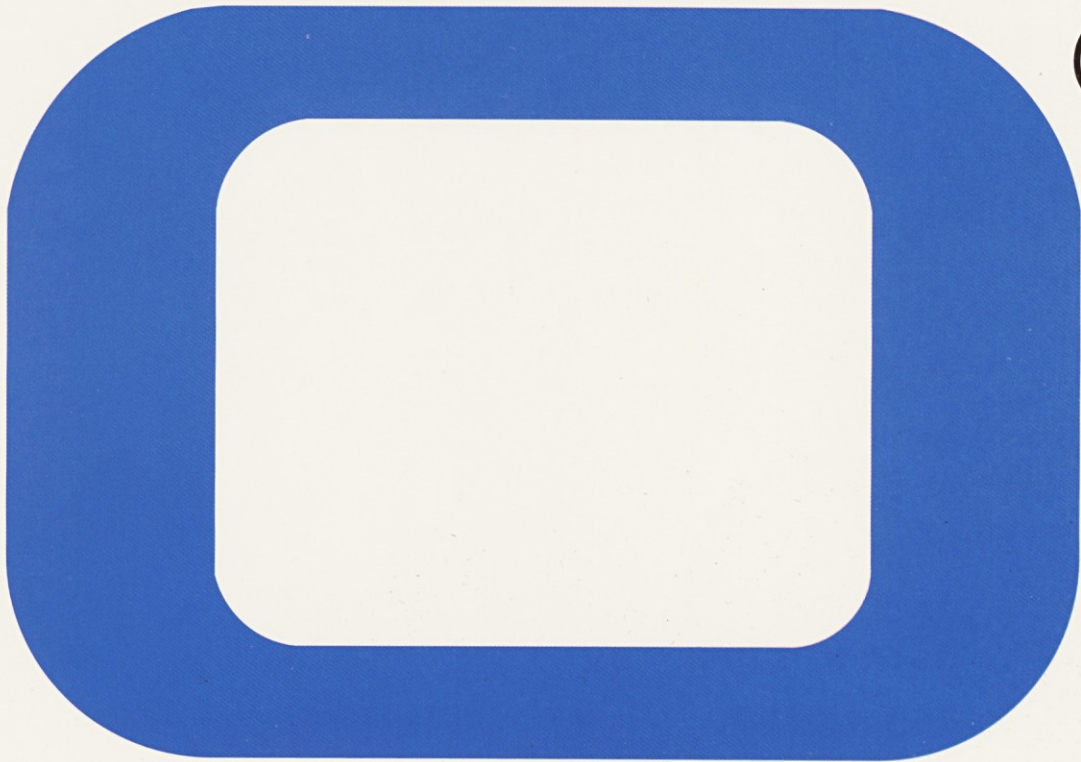
Nightmare of Ectasy (Rudolph Grey)

Incredibly Strange Films (več avtorjev)

Fangoria Magazine (več števil, več avtorjev)



Ed Wood, 1978



Posebno visoka kvaliteta slike, njena jasnost, ostrina in mirnost, ergonomsko oblikovanje in odprava škodljivega sevanja - to so značilnosti, ki tudi najboljši poznavalci prepričajo, da so monitorji EIZO v samem vrhu. Odslej večina monitorjev EIZO ustreza standardu TCO, ki vam zagotavlja popolno varnost pred električnim in magnetnim sevanjem. Vaša zaskrbljenost zaradi številnih ur, prebitih pred monitorjem, bo odslej popolnoma odveč. Ergo Panel, SuperErgoCoat in Silica Coat vas varujejo pred bleščanjem. Zmanjšujejo prašenje ter statično elektriko in vas ščitijo pred škodljivimi vplivi. Pri tem ostaneta globina in ostrina slike visoko kvalitetni. Ker imajo vgrajeno dovršeno in občutljivo reguliranje visoke napetosti, jih boste še posebno veseli tisti, ki vam windowsi niso dovolj in pogosto preklapljate med različnimi aplikacijami. Vrhunska svetovna kvaliteta je zdaj še korak bliže slovenskim kupcem. Odslej so namreč profesionalni monitorji EIZO tudi cenovno dostopnejši. Poiščite jih pri najbližjem pooblaščenem prodajalcu.

Veščina, mojstrstvo, umetnost.

EIZO®

1895

CANNES-CANNES

GAULOISES BLONDES IMAGES
je ponosen, da je lahko pomagal
uredništvu Ekрана pri pokrivanju
najpomembnejšega svetovnega
filmskega festivala.

Tudi to je naš prispevek k
proslavljanju stoletnice filma, ob
kateri smo vam obljubili bogastvo
samosvojih, izvirnih in radostnih
podob vrhunskih filmskih avtorjev.

Podpis Gauloises Blondes Images boste našli le pri najboljših!



GAULOISES
BLONDES
I M A G E S