

revija za
film in televizijo

EKRAN

VOL. 17
LETNIK XXIX
APRIL
1992
150 SLT

MARCEL
STEFANČIČ, JR.
OSKARJI
INTERVJU
JIM
JARMUSCH
JIŘÍ
MENZEL
E-PROJEKCIJA
STO B-Z
PLASTIK

JFK
REŽIJA
OLIVER
STONE

MLADINA
film

PREDSTAVLJA

OSKARJE

BUGSY

KOSTUMI
SCENOGRAFIJA

TERMINATOR 2

ZVOK
MASKA
VIZUALNI EFEKTI
MONTAŽA ZVOČNIH
EFEKTOV

**KRALJEVI
RIBIČ**

STRANSKA ŽENSKA
VLOGA
(MERCEDES RUEHL)

**REVIIJA ZA FILM
IN TELEVIIZIJO**

april 92 [št. 4]
vol. 17
letnik XXIX
cena 150 SLT
(150 CRD; 4 DEM)

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Ministrstvo za kulturo republike
Slovenije

glavni urednik
Stojan Pelko

odgovorni urednik
Miha Zadnikar

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

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

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

urednik publikacij
Marcel Štefančič, jr.

poslovna sekretarka
Cvetka Flakus

oblikovanje
Miljenko Licul, Studio Znak
in Peter Zebre

lektorica
Inge Pangos

računalniška priprava
Ada graf d.o.o., Janez Žibert

tisk
Tiskarna Ljubljana

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

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

naročnina
celoletna naročnina 1.000,00 SLT

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

3 UVODNIK

Stojan Pelko

4 OSKARJI

Marcel Štefančič, jr. *Daj mi griz, Oskar!*

8,12 INTERVJU

Jim Jarmusch/Dinko Tucaković
Jiří Menzell/Renata Filač-Schindler *Od Kerouaca do Kaurismakija*
Jim bo že še kapnilo

16 FILM MESECA

Marcel Štefančič, jr. *JFK*

18 KINO-NAPOVEDNIK

Cvetka Flakus

19 BLIŽNJA SREČANJA

Cvetka Flakus *Kapitan Kljuka*

22 OBRAZI

Silvan Furlan *Vincent Van Gogh*
Zdenko Vrdlovec *Lars Von Trier*
Marcel Štefančič, jr. *Macaulay Culkin*

24 E-PROJEKCIJA

Max Modic *Sto najlepših plastik B-Z produkcije*

26 KRITIKA

Uroš Prestor *Fantje iz sosesčine*
Tomaž Kržičnik *Doc Hollywood*
Tomaž Kržičnik *Skodrana Sue*
Nerina Kocjančič *Triangel*
Max Modic *Komandos iz predmestja*
Max Modic *Laž ima kratke noge*
Igor Kernel *INFO*
Cvetka Flakus *VIDEO*

32 BELGIJSKA KLAPA

Cis Bierinckx *Dober večer...*
Miha Zadnikar *Eno poletje za drugim*
Silvan Furlan *Prah*
Stojan Pelko *Junak Toto*

34 PORTRET

Goran Gocić *Van Gogh*

36 ESEJ

Janez Strehovec *Black or white*

42 TEMNICA

Max Modic *Kdo nas je strašil skozi petdeseta?*

44 VIZUALIJE

Tomaž Brate *Iluzija prostora in prevara*
Janez Rakušček *Topologija vizualnega*

48 ANTOLOGIJA VELIKIH

Marcel Štefančič, jr. *O zmoti & sreči*

11 KOLUMEN

Luka Novak *Resnica preprosta, realnost kompleksna*

243381

V
**STUDENTSKI
FILMI
1991**

15. APRIL 1992
CANKARJEV DOM
LJUBLJANA

**MITJA NOVLJAN
MISSISSIPI**

**PETRA HAUC
ODMEVI V VETRU**

**VERONIKA AIKEN PROSENC
FOTOGRAF**

**IGOR ŠTERK
ONE WAY TICKET**
Študentska Prešernova nagrada

**AMIR MURATOVIĆ
METULJCICA**

**MAJA WEISS
BALKANSKI REVOLVERASI**
Portorož - Badjurova nagrada

**SAŠO PODGORŠEK
KOZA JE PREZIVELA**
*München (D) - prva nagrada Zveze filmskih producentov Nemčije
Angers (F) - posebna nagrada žirije
Portorož - Badjurova nagrada*

**MIHA HOČEVAR
ZAKAJ JIH NISEM VSE POSTRELIL?**
Portorož - nagrada za najboljši študentski film



UVOD

NIK

klapa je zelo uporaben simbol, ki pa ima lahko daljnosežne posledice. Ne verjamete? Bilo je dovolj, da je nekajkrat udarila v špici filmske oddaje V vrtincu (Kanal A), pa je odpihnilo kar celo oddajo. Tako je v zgodovini slovenske televizije to verjetno edina oddaja, ki je šla po sledeh svojega imena. Gone with the wind...

Filmska klapa je danes torej že simbol sedme umetnosti. Njen udarec je kot prometni znak: pozor, spektakl! V resnici je klapa zelo konkretna, uporabna zadeva. Nanjo ponavadi napišejo naslov filma, ime režiserja in zaporedno številko kadra. V zgodovini zvočnega filma pa ima klapa še neko čisto posebno funkcijo: prav uskladitev zvočnega zapisa njenega udarca s podobo le-tega je filmu zagotovila sinhronost. Brez klape bi torej slišali vse kaj drugega kot tisto, kar vidimo. Drugače povedano: ne bi vedeli, pri čem smo.

*Približno takšno vlogo sinhronizatorja je odigrala tudi belgijska klapa, ki je konec marca gostovala v Ljubljani: dala nam je vedeti, pri čem smo in kaj nas čaka. To velja tako za prikaz sodobnega belgijskega filma kakor tudi za pogovor z belgijskimi gosti na temo (med)narodnih (ko)produkcij. In kaj nas čaka? Delo na scenarijih, veliko tveganja in neizprosen boj z evropskimi filmskimi birokrati. Jaco Van Dormael je vse to izkusil - in posnel **Junaka Totoja**, nespornega junaka belgijske klape. Navdušenje ljubljanskega občinstva nad tem filmom je bilo očitno in le upamo lahko, da bo mali Toto odigral vlogo clapmana - tistega možica torej, ki bo podobe slovenskega filma spravil v sklad s časom. Čas podobe-akcije je mimo. Prišel je čas podobe-časa. Akcija!*

3

DAJ MI GRIZ, OSKAR

Ko ni Scorsesejev šoker **Cape Fear** dobil nobene nominacije za letošnje oskarje, so vsi vzdihnili, da je to sicer krivično, a da je za občutljiv in nenasi- len okus hollywoodske Akademije do- volj že to, da je kopico nominacij po- delila Demmejevemu šokerju **Ko ja- genjčki obmolknejo** - zahtevati kaj več, bi bilo kajpak neumno in neplod- no, češ, Akademija je pokazala dobro voljo in še vedno je boljše to kot nič. Malo so tedaj vsi skupaj vedeli, da bo sveta noč 30. marca v resnici krvava noč in da bo šoker **Ko jagenjčki ob- molknejo** obema najbolj dekoriranima filmoma (**Bugsy** in **J. F. K.**) ukradel show ter pobral vseh pet velikih oskarjev - za **film** (Edward Saxon, Kenneth Utt & Ron Bozman), **režijo** (Jonathan Demme), **glavno moško vlogo** (Anthony Hopkins), **glavno žen- sko vlogo** (Jodie Foster) in **scenarij po že objavljeni predlogi** (Ted Tally po istoimenskem romanu Thomasa Harrisa). **Bugsy** je snel sicer orjaških 10 nominacij, toda obsedenost človeka s Hollywoodom samega Hollywooda očitno ne obsede več do te mere, da bi se mu film zdel vreden oskarja, pa čeprav je ta človek gangster in čeprav je mimogrede izumil in - ne ravno daleč stran - ustvaril drugo tovarno sanj, Las Vegas: **Bugsy** je večer začel odlično, kmalu pobral dva oskarja, za **sceno- grafijo** (Dennis Gassner & Nancy Haigh) in **kostume** (Albert Wolsky), obakrat potrl predvsem Spielbergove scenografe in kostumografe s filma **Hook** (Norman Garwood & Garrett Lewis, Anthony Powell), s tem poka- zal, da misli povsem resno, toda na koncu je bilo to kljub vsemu presenetlji- vo vse. **J. F. K.** se je zdel z osmimi nominacijami in vsemi viharji, ki jih je sprožil, edini resni tekmeč, toda tudi obsedenost človeka z nacionalno zgo- dovino in njenimi misteriji očitno Hol- lywooda ne gane več, še toliko manj, ker Oliver Stone v samem filmu ni povedal nič več, kot vse že prej obja- vljene razkrivaške knjige (predvsem Jima Garrisona **On the Trails of the Assassins** in Jima Marrsa **Crossfire - the Plot that Killed Kennedy**), če pač zanemarimo sicer ne povsem ne- pomembno dejstvo, da ima vsak aka- demik o šestdesetih svojo zgodbo in da mu gre človek, ki se postavlja kot *one & only* interpret šestdesetih, zelo

na živce, celo do te mere, da mu je potem pripravljen dati le oskarja za **montažo** (Joe Hutshing & Pietro Sca- lia) in **kamero** (Robert Richardson): filma **J. F. K.** in **Bugsy** sta imela le sončni zahod, toda film **Ko jagenjčki obmolknejo** je imel tako noč kot

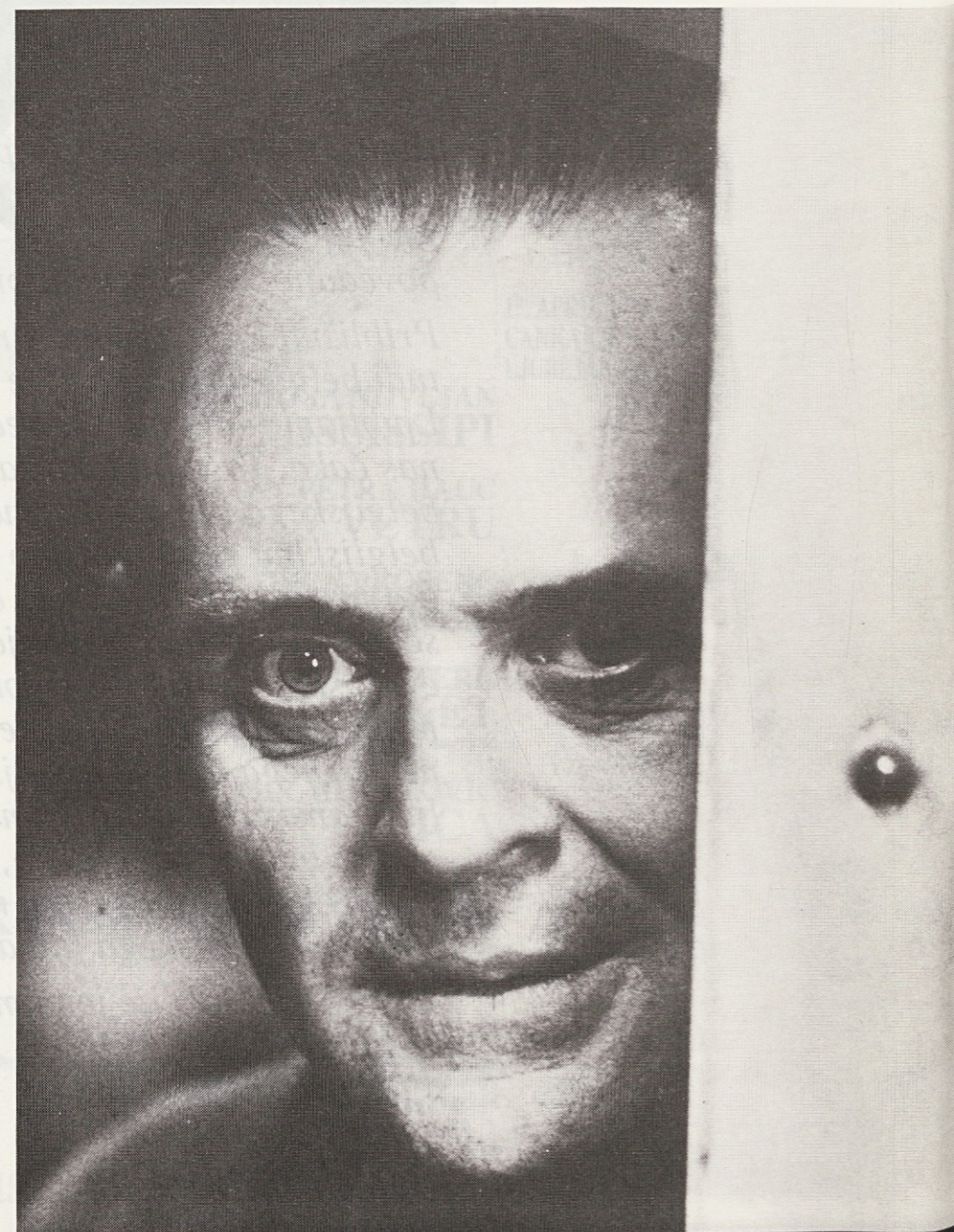
bržčas tudi jutro naslednjega dne. Če se je mnogim zazdelo, da je postalo izločanje Martina Scorseseja iz boja za oskarje glavni hollywoodski šport, potem se je zdelo to, da je ostala Barbra Streisand brez nominacije za režijo (nič posebnega, lani je brez te

nominacije kljub nominaciji za film ostala Penny Marshall) in glavno žen- sko vlogo (pa kaj, Kevin Costner jo je lani dobil, ne pa tudi oskarja), le stvar kozmetike, ki jo bo *the* noč prevredno- tila in postavila na pravo mesto: in jo potem kajpada tudi je, toda *with a*

vengeance - film **The Prince of Tides** je ostal brez oskarjev. To Akademija počne le še Spielbergu, letos nič manj: tudi **Hook** je namreč ostal brez oskarjev. In če je **Bugsy** ukradel filmu **Hook** show v mehkih tehničnih kate- gorijah, potem mu ga je v trdih ukradel

Terminator 2: spielbergovske oskarje za **vizualne efekte** (Dennis Muren, Stan Winston, Gene Warren, jr. & Robert Skotak - vsi so se zahvalili Marku A. Dippéju), **montažo zvočnih efektov** (Gary Rydstrom & Gloria S. Borders), **masko** (Stan Winston & Jeff

OSKAR ZA GLAVNO MOŠKO VLOGO: ANTHONY HOPKINS



OSKAR ZA GLAVNO ŽENSKO VLOGO: JODIE FOSTER



OSKARJI **DAJ MI GRIZ, OSKAR**

Dawn) in **zvok** (Tom Johnson, Gary Rydstrom & Lee Orloff) je namreč snel postholokavstni kiborg s tipičnim *E. T.*-jevskim sporočilom in dokazal, da se to, če v film zmečeš 100 milijonov \$, potem nekje tudi zanesljivo pokaže, *with interest*. Scottova postfeministič-

na odisejada **Thelma & Louise** (mimo grede, **Blade Runner** je l. 1982 snel le nominaciji za scenografijo in vizualne efekte) je odšla v noč s petimi nominacijami, toda boj dveh žensk, Gene Davis in Susan Sarandon, proti celemu moškemu rodu se je zdel manj

pomemben kot boj ene ženske proti enemu moškemu (Jodie Foster), kamera se je zdela premalo globoka, premalo eksperimentalna in premalo črno-bela (**J. F. K.**), režija Ridleyja Scotta pa se je zdela premalo agit-CNN-ovska in preveč prop-MTV-jevska

na čiš. Akademija je pokazala noutro voljo in za vedno je bolje to kol nič. Malo so tedaj vsi skupaj vedeli, da bo sveta noč 30. marca v misli: kvava noč in da bo šoker *Ke* jeganjski ob- nekakšnejo obema najbolj risovanima troma (Bugsy in J. F. K.) ukršdal

OSKAR ZA REŽIJO: **JONATHAN DEMME**



- le Callie Khourie, ženska, kot so dokončno lahko spoznali tiisti, ki tega do sedaj niso verjeli, se je lahko za prvi **izvirni scenarij**, ki ga je kdajkoli v življenju napisala, do tal zahvaljevala Bogu, Ridleyju in možu, pri tem pa porazila tri dokaj slavne režiserje: Joh-

na **Boyz N the Hood** Singletona (**Boyz N the Hood**), Jamesa **Fingers** Tobacka (**Bugsy**) in Lawrenca **Body Heat** Kasdana z ženo Meg (**Grand Canyon**) in kajpada velikega favorita, Richarda LaGraveneseja, scenarista Gilliamove urbane ekstravagance **The**

Fisher King.

LaGravenese seveda ni bil edini nominiranec iz filma **The Fisher King**, ki je ostal brez kipca, saj se je že to, da je ostal brez nominacije za režijo in film Terry Gilliam sam, mnogim zazdelo prepoceni: tako kot Scorseseju Bog še vedno ni odpustil **Zadnje Kristusove skušnjave** in tako kot Židje Spielbergu še vedno niso odpustili antisemitizma, Gilliamu Hollywood še vedno ni odpustil ogromne gospodarske škode, ki sta jo povzročila njegova filma **Brazil** in **Pustolovščine barona Munchausna** - le zakaj bi Hollywood odpustil ljudem, ki sodelujejo pri njegovih filmih? Da je oskarja za **stransko žensko vlogo** dobila Mercedes Ruehl ter pri tem porazila staro mamo Jessico Tandy, mamo Diane Ladd, hčerko Juliette Lewis in sestro Kate Nelligan, se zdi že kot prava otoplitev: Robin Williams je vojno kljub temu izgubil, zdaj že tretjič (prej **Dobro jutro, Vietnam & Društvo mrtvih pesnikov**), scenografa Mel Bourne & Cindy Carr s svojo kombinacijo srednjega veka, postmodernističnega urbanizma in klošarskega designa nista vžgala, komponist George Fenton pa je s svojo pasticcio-kompilacijo spravil staromodno izvirnost-iz-pete-roke, s katero je Alan Menken napumpal risanko **Beauty and the Beast**, le v zadrego, dlje pač ne, zato ne preseneča, da je film **Beauty and the Beast**, sicer prva celovečerna risanka kdajkoli imenovana za najboljši film, ob oskarju za **izvirno glasbo** pobral tudi oskarja za **najboljšo izvirno pesem** (*Beauty and the Beast*, Alan Menken & Howard Ashman), še toliko bolj, ker je imel nominirane tri (plus *Belle & Be Our Guest*), **Robin Hood - princ tatov** le eno (*Everything I Do I Do It for You*), **Terminator 2** pa nobene pesmice. Lani je western pobral 7 oskarjev, letos le enega: Jack Palance je v filmu **City Slickers** pokazal, kako lepo je bilo na Divjem zahodu, ko se tam še niso klatili revizionisti, preoblečeni v Kevine Costnerje in hipijevske yuppieje, ki še svojih žensk ne znajo prevarati, ne da bi si za to vzeli polovico Grand Canyon.

OSKAR ZA NAJBOJŠI FILM: **KO JAGENJČKI OBMOLKNEJO**



MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

OD KEROUACA DO KAURISMAKKA

NOČNI POGOVOR Z JIMOM JARMUSCHEM

Rojen v Acronu (Ohio), študiral novinarstvo na univerzah Illinois in South Carolina, leta 1976 končno prispel v New York. Leta 1992 ga je FEST pripeljal v Beograd, kjer je takoj po prihodu izjavil, da razen tiskovne konference ne bo dajal nobenih posamičnih intervjujev. Gre za Jima Jarmuscha, enega najbolj intrigantnih neodvisnih ameriških režiserjev. Ko sem mu obljubil, da mu bom poslal kopije scenarijev, ki jih je Nicholas Ray napisal v Beogradu konec šestdesetih let, je uspel najti luknjo v svojih terminih in dogovorila sva se za tale pogovor. Začel sem z najbolj konvencionalnim vprašanjem, kar jih je mogoče postaviti: »Začetki?«. »Oh, not again«, reče Jarmusch. Povem mu, da lahko vprašanje brez težav obložim s kar najbolj pretenzno intelektualno šaro - in začelo se je!

Jim Jarmusch: New York je bil konec šestdesetih izjemno živahen. Ob ostankih generacije, ki so jo družili projekti Andyja Warhola, se je še posebej na glasbenem prizorišču pojavilo veliko število zanimivih umetnikov. Skupine, kot so *Ramones*, *Blondie* in *Television*, so nosile vso tisto energijo, ki je najbolje dooločala našo generacijo (Jarmusch je rojen leta 1953, op. p.) in naše videnje sveta. Nihče med njimi ni bil ravno velik glasbenik, kar mi je dalo vedeti, da je pravzaprav najpomembnejša energija. Sprva sem za preživetje počel vse mogoče, bil sem vse od barmana do moškega frizerja, vendar me je energija scene pritegnila in zašel sem v band, v katerem sem po potrebi igral bobne, kitaro in pel spremljevalne vokale. Igral sem tudi trobento. Velik napredek se je zgodil tedaj, ko sem svoj privatni in primitivni *mug*-sintezizer tako obdelal, da sem lahko z njim semplal zvoke, ki sem jih posnel na newyorških ulicah. Igral sem v treh skupinah, edina, ki je prebila anonimnost, pa je bila *Del Byzantines*. Skratka, obstajala je scena: eni so se ukvarjali z glasbo, drugi s filmom, vse skupaj pa nas je vezala energija.

EKRAN: Vaš vstop v filmski svet se prične z asistentstvom pri filmu *Svetlikanje nad vodo* - Nickov film, pri tej avanturi Wendersa in Raya.

Spet je šlo za vprašanje energije. Na filmski šoli v New Yorku sem med leti 1976 in 1979, podobno kot pri rock'n'rollu, počel vse mogoče posle. Snemal sem ton, bil asistent kamere ... Splošno prepričanje je, da sem nekakšen varovanec Wendersa (ki je sicer moj dober prijatelj), vendar sem v ta film prišel na izrecen poziv Nicka Raya, kot nekakšen njegov zaupnik v ekipi, v kateri so bili vsi po vrsti Wimovi ljudje, ljudje, ki jih je Wim poznal in izbral. Edino mene je izbral Nick, na

kar sem bil izjemno ponosen.

S filmi *Permanent Vacation* in *Stranger Than Paradise* ste si pridobili mednarodni sloves intrigantnega avtorja nizkopračunskih filmov.

Metafizika pride po tehniki. S tisto malo denarja, kolikor sem ga imel, drugačnih filmov tudi narediti nisem mogel! Bili so res tisto, kar sem globoko v sebi čutil, imeli pa so zelo oprijemljive meje, veza-

ne na denar. V zvezi s filmom *Stranger Than Paradise* je še ena zabavna zmotita. V filmu je moja prijateljica Eszter Balint igrala Madžarko, ki se izgubi v Ameriki in se želi vrniti v Budimpešto. Iz tega so vsi skleпали, da sem tudi sam madžarskega porekla, četudi se po mojih žilah pretakata le češka in irska kri.

S filmom *Stranger Than Paradise* ste v Cannesu leta 1985 osvojili zlato kamero za najboljši prvenec.

Res je. Vendar ne boste verjeli, kaj se je zgodilo, ko sem šel na podelitev nagrad! Ker sem bil glavni producent svojega filma, sem bil v Cannesu brez slehernega pravega denarja. Zato sem večji del festivala preživel na zabavah, spal pa sem po sobah prijateljev.

Ko sem izvedel, da sem dobil nagrado, sem zadnji denar porabil za izposojno smokinga. Vendar ta ni bil všeč francoskemu gospodu na vhodu v dvorano.

Natančneje, ni mu bil všeč preostanek moje garderobe! Tako pač nisem bil na slovesni podelitvi nagrad.

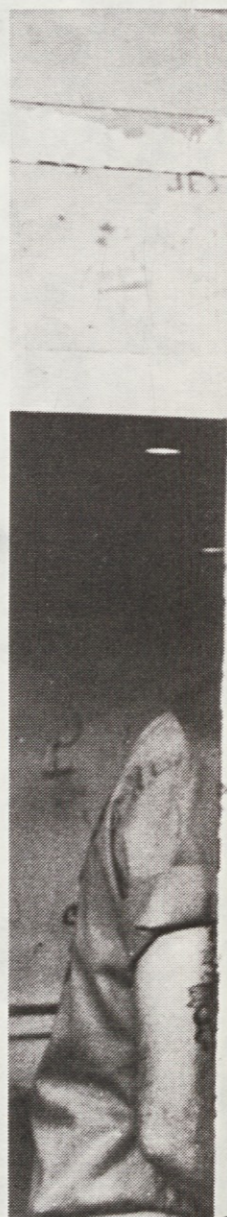
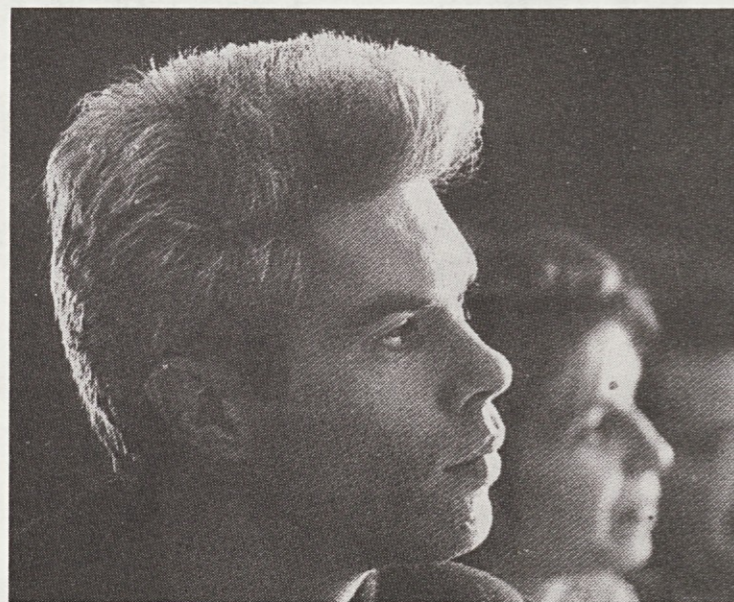
Vaši filmi pripadajo avtentičnemu ameriškemu žanru *road-movies*, filmom potovanja. V kolikšni meri je na vas vplivala *beat-poezija* in romani Jacka Kerouaca, človeka, ki je temu fenomenu pravzaprav dal ime s svojim romanom *On the Road*?

Še kot fant sem se v Ohio pogosto potepal po bližnjih cestah, tu in tam pa sem se podal tudi na kakšno daljšo štoparsko avanturo. Kerouaca sem prvič bral pri štirinajstih in vse od tedaj se k njemu vztrajno vračam. Je eden tistih, ki so temeljno vplivali na moje ustvarjanje in življenje.

V *Down By Law*, ki je vaš prvi ne-takozelo-nizko-proračunski film, se poigravate z matrico zaporniškega filma. Ob vaših

SLIKA ZGORAJ:
JIM JARMUSCH

SLIKA SPODAJ:
RICHARD EDSON, ESZTER BALINT IN JOHN LURIE
V FILMU *STRANGER THAN PARADISE* (1984)



TOM WAITS, JOHN LURIE IN ROBERTO BENIGNI V FILMU *DOWN BY LAW* (1986)

dveh prijateljih, legendah neodvisne glasbene scene, Johnu Lurieju in Tomu Waitsu, je bil dovolj presenetljiv tretji zvezdnik, ekscentrični italijanski komik Roberto Benigni.

Številne reči v zvezi s tem filmom so nastale popolnoma spontano. John in Tom sta moja stara prijatelja, vendar je konkretna zamisel za ta film nastala prav v sodelovanju z Robertom, s katerim sva se spoznala na nekem festivalu v Svici. On ne zna angleško, jaz ne znam italijansko - in odkrila sva francoščino kot srednjo možnost, četudi nihče od naju ni ravno močan v francoščini ... Vseeno sva se izvrstno razumela in postala prijatelja. Roberto je moja krvna skupina, njegov smisel za humor je izjemen. Pa še harmoniko tako dobro igra! Vselej me je torej zabavala misel, da bi nekdo posnel film o tem, kako midva komunicirava po francosko. Sam začetek filma in zapor pa sta moja zamisel.

*Film **Mystery Train** je vaš prvi barvni film, hkrati pa tudi vaš dotlej najbolj ambiciozen poskus v komercialnem smislu.*

Film me je zanimal predvsem zaradi istočasnosti zgodb, kar je na ravni forme vselej velik izziv. Moja druga velika želja pa je bila, posneti film na samem izviri rhytm and bluesa in rock'n'rolla - v Memphisu, v Sun studiju, v mestu Elvisa in Gracelandu. Ker je denar za projekt vložil JVC, se film prične z mladim japonskim parom, ki obožuje Elvisa.

Videti je, da je odnos do glasbe, predvsem do jazzu in rock'n'rolla, zelo pomemben za to, kar počnete, za filme, ki jih snemate ...

Johna Lurieja poznam še z newyorške scene. Igral je v prvih treh mojih filmih in naredil glasbo zanje. Toma Waitsa sem sicer spoznal pozneje, vendar je moj najboljši prijatelj. Sam sem odrasčal ob glasbi Johnyja Casha, pa tudi Lesterja Younga. Rad imam *Pretenders*, *Husker Du*, *Joy Division* ... Zadnje čase veliko poslušam tudi rap. Veliki raper *Ice T* je nedavno dejal, da je rap črnski CNN, kar je fantastična ugotovitev.

Izjavili ste, da niste ravno ljubitelj Springsteena, Princa in U2 ...

Trideset odstotkov *Princove* glasbe je genialne, preostanek pa je neznosen. Tudi *U2* imajo izvrstne pesmi, vendar je njihova politična angažiranost vse preveč eksplicitna. *Bruca Springsteena* pa je tako in tako ena sama angažiranost. Včasih sem imel rad tudi *Talking Heads*, celo spot sem delal za njih ... Zdaj poslušam *Nirvano*, moja priljubljena skupina brez konkurence pa je *Clash*.

Vodja skupine, Joe Strummer, je vaš

prijatelj ...

Da, Joe je igral v **Skrivnostnem vlaku**. On je moj absolutni favorit v glasbenem svetu. Veste, bil sem velik fan britanskega novega vala s konca sedemdesetih, vse tiste energije, ki jo je nosilo punkgibanje. Ena mojih največjih želja je bila spoznati člane skupine *Clash*. Ko se je to pred nekaj leti končno tudi res zgodilo, sem bil popolnoma navdušen. Ti punkerji, ki prezirajo vse meščanske norme obnašanja in standarde ... nato pa se ob petih po lokalnem londonskem času vsi naenkrat ustavijo in rečejo: »Oh, čas je za čaj! Poznam izvrsten majhen pub v bližini!«. Nisem mogel verjeti!

*Tudi sami pravkar pijete čaj, vaš skrivnostni projekt pa ima naslov **Kava in cigarete**.*

Gre za serijo kratkih filmov, ki bi jih rad posnel v naslednjih letih. Rdeča nit je situacija, v kateri ljudje govorijo o kavi in cigaretah. Filmi bodo dolgi po deset minut. Dva sem že posnel. V prvem nastopata brat in sestra režiserja Spika Leeja, kolega s filmske šole - oba sva bila v razredu Martina Scorseseja. Igrata dvojčke, čeprav to v resnici nista. Druga zgodba pa je že bila na sporedu znanega TV-showa *Saturday Night Live*. V njej igra Roberto Benigni. Rad bi posnel še kakšnih deset zgodb, nato pa jih zvezal v film. Edino odstopanje od koncepta bi si privoščil v primeru mojega vzornika, velikega ameriškega režiserja Samuela Fullerja, ki zdaj živi v Parizu. Njegova zgodba bi se lahko imenovala *Konjak in cigare*.

*Tudi struktura filma **Noč na zemlji** je fragmentarna. V tem omnibusu na relaciji Los Angeles-New York-Pariz-Rim-Helsinki vse zgodbe veže dejstvo, da so njihovi junaki taksisti in potniki, vse pa se, tako kot v **Skrivnostnem vlaku**, dogajajo v istem času.*

Naj najprej povem, da tega filma sploh nisem nameraval posneti. Bil sem že tik pred snemanjem projekta, v katerem bi moral glavno vlogo igrati Tom Waits. Nato je kar naenkrat prišlo do nepredvidenih zapletov, vse skupaj se je začelo prav zoprno vleči. Navsezadnje sploh nisem več hodil zdoma: ždel sem v stanovanju, čakal novice od producenta in pričakoval pričetek snemanja. Ko me je končno nekega dne Tom našel v takšnem bednem stanju, je preprosto rekel: »Veš kaj! Pozabi ta film. Ga bomo že še nekoč posneli. Sedi in napiši nekaj, kar bo mogoče takoj posneti!«. In tako sem v osmih dneh napisal scenarij za **Noč na zemlji**. Nisem razmišljal, kje bom dobil denar za film, temveč sem preprosto pisal o ljudeh in za ljudi, ki jih poznam, ter o mestih, v katerih sem pogo-

sto bival in za katere bi si upal reči, da vem, kje leži njihova skrita duša.

V rimski epizodi spet srečamo Roberta Benignija ...

Ja, ta zgodba je imela precej trden okvir, vendar pa je tisto, kar je Roberto izgovoril pred kamero, vnaprej verjetno vedel edino ljubi Bog. Sam imam sicer najraje pariško epizodo, z Beatrice Dalle, ki je prav tako prava umetnica improvizacije.

Zgodbo v Helsinkih ste posneli s pomočjo bratov Kaurismäki, Akija in Mike. Tudi junaka nosita njuna imena, v enem trenutku je celo slišati: »Aki je pravi gnoj...«

To je interna šala. Aki bi sprva moral igrati vlogo Akija v filmu, vendar je bil prav tedaj zaseden s snemanjem svojega novega filma **Življenje boemov** v Parizu. Jaz sem igral trgovca z avtomobili v njegovem filmu **Leningrajski kavboji gredo v Ameriko**, Akijev stalni igravec, izvrstni Matti Pellonpa, pa je v helsinški epizodi odigral glavno vlogo. Sicer pa sem tako Roberta kot Akija spoznal povsem po naključju. Njunih filmov prej nisem poznal, temveč sem se najprej zblížal z njima, šele pozneje pa videl tudi njune filme - in na svoje veliko zadovoljstvo odkril, da so enako sijajni kot onadva sama. Bi mar lahko bilo drugače ...?

(Na tiskovni konferenci nedavno končanega berlinskega festivala je Aki Kaurismäki izjavil: »Jim Jarmusch mi dolguje 300 dolarjev. Sicer pa so najini odnosi čisto v redu.« op. p.)

Načrti ...

Ta hip imam v igri nič več in nič manj kot devet projektov. Tu je že omenjeni film s Tomom Waitsom, drugi na lestvici želja je črno-beli western v sinemaskopu, pa znanstveno-fantastični film, ki bi ga snemal na Japonskem, komedija iz življenja gasilcev ... Vse to bi rad posnel do konca stoletja.

Jim Jarmusch nosi usnjen jopič, črn jeans in ima teddy-boy pričesko. Ko govori, s prsti poplesuje v ritmu rock'n'rolla.

DINKO TUCAKOVIĆ
PREVEDEL: STOJAN PELKO

RESNICA PREPROSTA, REALNOST KOMPLEKSNA

GUS VAN SANT IN »FILM POEZIJE«

Silno neprimeren kraj za ogled filma *My Own Private Idaho* (zrežiral ga je Gus Van Sant, katerega *Drugstore Cowboy* smo videli tudi v Ljubljani) je vsekakor švabsko mesto Tuebingen. Teško bi namreč našli mesto, ki bi bilo bolj oddaljeno od homoseksualne prostitucije: protestantsko ušpičene hiške štrlijo vse kam drugam. Mueslijevsko usmerjena publika je kljub temu napolnila dvorano in si film ogledala v nemščini. Šele zadnja leta postaja Nemcem jasno, da filmov ne znajo sinhronizirati in da je sinhronizacija pravzaprav hudodelstvo. Mogoče se jim je to dokončno posvetilo z Jarmuschovim *Night On Earth*, ki se dogaja v štirih jezikih. Malo je manjkalo, pa bi sinhronizirali Roberta Benignija, kako se s taksijem vozi po Rimu in parafrazira Danteja.

My Own Private Idaho je film o dveh prijateljih, ki se prostituirata. Mike (River Phoenix) hodi po sledih davno izginule matere, Scott (Keanu Reeves) pa ima težave z očetom, ki je župan. Mike je narkoleptik (mučijo ga nekontrolirani napadi sna) in je zaljubljen v Scotta. Nekje na sredi filma se v Portlandu (ameriško mesto, kjer se film dogaja in kjer Gus Van Sant tudi živi) pojavi še Bob Pigeon (William Richert), psihedelični guru. Mike in Scott se kasneje podata v Rim, kamor naj bi se bila zatekla Mikova mati. Namesto da bi jo našla, se Scott zaljubi v italijansko pastirico in se tako odloči za heteroseksualnost. Ampak zgodba v bistvu sploh ni važna, lahko bi bila katerakoli - in to je že prvi znak, da imamo opravka s Pasolinijem.

Thierry Jousse, ki se je v *Cahiers du Cinema* razpisal o *My Own Private Idaho*, je Pasolinija sicer našel, vendar samo kot referenco v prizorih z ragazzi, ki se ponujajo po rimskih parkcih. Ni pa ga povezal z vsemi atributi, ki jih je v svoji analizi obesil na film. Pa poskusimo.

Najprej je tu večna Pasolinijeva tema: marginalci. Te seveda lahko najdemo zadnje čase v celi vrsti filmov (*Les amants du Pont-Neuf*, *Fisher King*), vendar gre pri Gusu Van Santu za bisveno razliko. Tako kot pri Pasoliniju marginalci tukaj niso marginalci, torej niso na robu družbe, v katero bi se hoteli vračati, ampak so enostavno svet zase, s svojimi pravili. In čeprav se Scott po smrti očeta-župana zlahka prepusti demoničnemu objemu yuppiesevstva, ostane film zvest svoji logiki: yuppiji so samo marginalni segment Mikovega sveta.

Da je Mike bolnik, narkoleptik, ni naključje. Ustvarjanje avtoreferencialnosti je možno samo v stilističnem dialogu nevrotika z nevrotično kamero, z nevrotično montažo in z različnimi digresijami. Na ta način se percepcija kamere ujema s percepcijo junaka. Mike v ključnih trenutkih - takrat, ko mu je realnosti preveč - zaspi. Posledica je, da z njim sanja tudi film sam in postaja obseden od psiholoških diverzij.

Zanimivo je, da je svet tega filma kljub vsem »potujitvenim efektom« popolnoma naraven. To se mi zdi pri vsem skupaj še najbolj čudno. Čeprav Gus Van Sant povsem zavestno razbija narativnost (kar bomo videli tudi pri tehniki pisanja scenarija), se nam »pederastična sekta« prikazuje kot nekaj čisto normalnega, vsakdanjega. Nehote pomislimo na nekakšno manipulacijo. Je Gus Van Sant tako dobro obvladal Pasolinijeve principe, da je dosegel že kar nasprotni učinek? In sicer to, da se film v sebi že tako perfektno reflektira, da ga gledalec ne uspe več misliti, ampak samo še sprejemati, kot da je svet pač tak? Ali niso to ravno »dosežki« objektivizirajočega filma? Ne duha ne sluha o kakšnem moralizmu, niti implicitno, nobene zateženosti, nobenih mučnih atmosfer. Ta film je pravzaprav popolnoma lahkoten.

Tudi na naturščike ni pozabil. Gus Van Sant pravi, da je dečke sprva hotel režirati, nato pa je ugotovil, da nima smisla. In tako večkrat kar sami pripovedujejo svoje resnične zgodbe. Na primer, kako so komu zarili to in to v rit. Dal jim je tudi kamero, in mladostne spomine na hišo in mamo v Idaho, ki si jih Mike vrti v glavi, so posneli dečki kar sami.

Kot da bi Gusa Van Santa privlačilo naključje. Včasih seksualno, včasih tehnicistično. Najprej je imel tri scenarije, med drugim Shakespearovega Henryja V., in jih je nato združil v enega, tako rekoč računalniško zmešal. Tako je dosegel, da film - tako kot vse Pasolinijeve zgodbe - ne poteka linearno niti na ravni zgodbe. To je torej film, ki nastaja sproti, brez vnaprej določenega programa, je devianten v vseh pogledih, »prikazuje hkrati nastajanje in nastalo, torej kreativni proces in kreacijo« (Jousse).

Gus Van Sant ima poseben odnos tudi do gibanja. Ljubezensko združevanje namreč ni prikazano v gibanju, pač pa v obliki živih slik, pri katerih se menjavajo poze protagonistov. Potemtakem je film prav tako po naključju ušel ameriški klasifikaciji X, ki bi jo dobil, če bi seks posneli v gibanju.

Več kot očitno je, da se Gus Van Sant tudi »freudovščini« ni odrekel. Junakoma je naprtil očeta in mater. Scottov oče umre, Mikova mati pa ostane izgubljena za vedno. Ne nazadnje je to eno od tematskih gibal filma. Nekateri mislijo, da je prav freudovstvo tisto, kar pri Pasoliniju povezuje zavedno (marksizem) in nezavedno (krščanstvo) ter tako botruje nastanku socialnega krščanstva. Najbrž bi bilo posiljeno trditi, da skuša Gus Van Sant s problematizacijo teh kompleksov združevati ideologiji; prej bi rekel, da mu tudi odnos mati-sin pomeni enega izmed mnogih pojavov, s katerimi je posul platno. Resnica je ponavadi preprosta, realnost kompleksna.



LUKA NOVAK

JIRÍ MENZEL

JIM BO ŽE ŠE KAPNILO

Jiří Menzel, češki filmski igralec, filmski, televizijski in gledališki režiser, je rojen v Pragi 23. februarja 1938. Med letoma 1957 in 1962 je na praški FAMU (Filmska in televizijska fakulteta Akademije lepih umetnosti) študiral filmsko režijo in jo pri profesorju Otokarju Vávri z diplomskim izdelkom **Gospod Foerster nam je umrl** (1962) tudi uspešno končal. Poklicno pot si je utrl v družbi Kratký film Praha, leto dni po diplomi pa se je že izkazal kot asistent režije v filmu **O nečem drugem** Věre Chytilove. Zatem je odslužil vojaščino in se v družbi Věre Chytilove, Ivana Passerja, Jaromila Jireša in Jana Němca preskusil v skupinskem projektu ekranizacije po literarnih predlogah Bohumila Hrabala, svojega plodovitega poznejšega sodelavca - po povesti **Smrt gospoda Baltazarja** je Menzel prispeval enkrateno delež za omnibus **Biserčki na dnu**.

Menzlova gledališka dejavnost je tesno povezana z najznamenitejšimi praškimi teatri, recimo Cínoherní klub, Divadlo na zábradlí in Disk, v zadnjem času pa tudi z nacionalno svetinjo - Národním divadlem. Kot režiser je veliko delal v tujini - v Baslu, Bochumu, Zürichu, Berlinu, na Madžarskem, Finskem, Švedskem in v Jugoslaviji. Snemal je za švedsko televizijo. Leta 1990 je po naročilu M. G. M. Productions iz New Yorka ekraniziral znamenito Havlovo dramo **Avdiencia** in o inscenaciji posnel tudi dokumentarni film. Oboje so odkupile številne svetovne televizijske hiše.

Jiří Menzel-igralec se je že izza leta 1964 pojavljal skorajda v vseh svojih stvaritvah, igral pa je tudi v filmih drugih čeških in nekaterih madžarskih avtorjev. V **Muhavem poletju** se je postavil celo v glavno vlogo akrobata, za igralski dosežek v **Igri o jabolku** (Věra Chytilová, 1976) pa je prejel zlato plaketo na mednarodnem filmskem festivalu v Virgin Islands, ZDA.

Domala vsi Menzlovi filmi so predstavljali CSSR - in še zdaj predstavljajo CSFR - na najuglednejših mednarodnih festivalih in pregledih, večina izmed njih je bila tudi krepko nagraje(va)na. Za **Strogo nadzorovane vlake** je režiser 1967. prejel oskarja za najboljši tujejezični film in najvišjo nagrado v Mannheimu, leta 1968 je dobil za režijski in glavni igralski prispevek k **Muhavemu poletju** visoko priznanje v Karlových Varech, 1976. za film **V gozdni samoti** srebrnega huga v Chicagu in nagrado kritike v San Franciscu, leta 1981 ga je počastilo posebno priznanje mednarodnih ocenjevalcev na beneški Mostri, saj je osupil z izdelkom **Postríženo - skrajšano**, pet let kasneje pa se je začelo bombardiranje z laskanjem **Moji vasici**: nagrada občinstva v Valladolidu (1986) in nominacija za oskarja (1987) sta bili le vrh novega uspeha. Za **Konec starih časov** so Jiříja Menzla 1989. posuli s konfeti v Montrealu, leta 1990 pa so mu za 21 let star, do tedaj nepredvajani film **Škrjanci na vrvcu** dodelili zlatega medveda v Berlinu in nagrado Akira Kurosawa v San Franciscu.

Menzlovi filmi so sčasoma postali občudovanja vreden češki izvozni artikel, produkt, ki zanima še tako izbirčne distributerje. Tako je bil **Postríženo - skrajšano** prodan v 26 držav (poleg vse Evrope so si ga lahko ogledali še v ZDA, Kanadi, Hong Kongu, Urugvaj in Ekvadorju); **Moja vasica** je odpotovala v 20 držav (13 evropskih pa še v ZDA, na Japonsko, Kitajsko, v Brazilijo in Mozambik); **Konec starih časov** so podoživeli v ZDA, Kanadi, Argentini in šestih evropskih državah; **Škrjanci**

na vrvcu pa so se utrgali in odfrleli na 20 različnih koncev - poleg tradicionalne Evrope še na Japonsko, Tajvan in v Izrael. Režiserjeva priljubljenost na domačem terenu je kratko malo nepojmljiva: **Postríženo - skrajšano** se vrtilo leta 1981 in ga je videlo že domala tri milijone Čehov, Moravcev in Slovakov, blagajniški rekord pa ima **Moja vasica**, ob kateri se je zabavalo že več ko pet milijonov gledalcev (ali tretjina vsega prebivalstva CSFR). Obisk kinematografov, v katerih se od začetka

JIRÍ MENZEL (FOTO: MILOSLAV MIRVALD)



distribucije, t. j. 1990, vrti **Konec starih časov**, se bliža četrť milijona ljudem, **Škrjance na vrvcu** pa si je istočasno ogledalo že 800 tisoč ljubiteljev filma. Menzlov najnovejši produkt **Opera za tri groše** ima po vseh napovedih velike možnosti za podoben uspeh.

Jiří Menzel je edini Čehoslovak, ki je član ameriške Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Je ledig & fraj, brez otrok, nekadilec in abstinent; vojaška stopnja: navadni vojak.

V svojih filmskih izdelkih se redoma srečuje s priredbami književnih del, in to predvsem z Bohumilom Hrabalom (**Smrt gospoda Baltazarja oz. Biserčki na dnu, Strogo nadzorovani vlaki, Škrjanci na vrvcu, Postrženo - skrajšano** in **Praznovanja zvončkov**), Josefom Škvoreckim (**Kako se koplje ženska oz. Hudodelstvo v dekliški šoli in Hudodelstvo v kabaretu**) in Vladislavom Vančurom (**Muhavo poletje in Konec starih časov**).

EKRAN: *Gospod Menzel, v enem izmed pogovorov ste izjavili, da ste bili k snemanju vseh svojih filmov - z izjemo dveh - prisiljeni. Kako je s tem? Kako se tista filma, ki ste si ju želeli ustvariti, razlikujeta od onih, ki ste jih bili prisiljeni delati?*

Jiří Menzel: Nikakor.

Kako to - nikakor?

Pravzaprav ne vem. Saj ne, da bi bil k onim filmom prisiljen, toda niso bili iz mojega poklica, niso bili sad mojega domisleka, mojega podneta. K svojemu poslu sem bil vselej pozvan. Ne prisiljen, pač pa pozvan.

Ja, že razumem. Toda mar ni to isto, kakor biti prisiljen v tistem negativnem pomenu, kakršen je bil svoje čase vedno navzoč?

No, razlike v tem res ne vidim, zakaj tudi filma, ki sem si ju želel posneti, sem snemal kot svojo dolžnost. Zame je bila to z ene strani iskričnost, z druge nekolikošen napor. K svojemu početju sem bil venomer nekako sprovciran. Prvi izmed filmov, ki ju imate v mislih, češ da sta izrazito moja, je **Škrjanci na vrvcu**. Leta 1968 je bila pač enkratna priložnost, da se posname film o petdesetih. To je bilo tudi jasno in glasno rečeno. In prav tedaj je izšla Hrabalova knjiga, o katere temi sem si nekoliko poprej še domišljjal, da bi bila možna samo v knjižni, nikakor pa ne v filmski obliki. Ko so se reči 1968. sprostile, pa sem stvar naredil po svoje. Takšno, kot je bila po moji zamisli. V bistvu je bilo to nekako izjemno. Tudi drugi samostojni impulz, ki ga imate v mislih, je bil Hrabalov, in to v časih, ko je bil ta pisatelj prepovedan in so njegove izdaje prihajale na plano kvečjemu postopoma. Tako mi je prišel v roke izvod njegove *Postrženo - skrajšano*; na tem pisanju sem začel snovati, in trajalo je kakih osem let, preden se mi je besedilo posrečilo preliti na platno. Hrabala so se namreč sila bali. Po malem so ga začeli tiskati, sprva nič *Postrženega*, potem so to delo izdali v celoti, pri čemer pa se jim je ves čas še vedno zdelo, da je reč za film premalo pohlevna. Ja. Za *Postrženo*, za ta nedolžni film so govorili takšne reči. Tedajšnji avtomatizem je namreč dajal prednost televiziji, šele potem je prišel na vrsto film. Ker je pač premočno vplival na množice. Teater se je v tistih časih meril po tem, kje in kako so se predstavljale pomembne »mestne hiše« ali kje in kako so bili zaskrbljeni oblastniki. Jasno da je bil tudi odnos do knjig takšen, le da se je pri njih vselej domne-

valo, da bralska zmožnost nikakor ne dosega gledalske.

So režiserji, ki tako radi igrajo po filmih. Woody Allen na primer tako kot vi. Zdi se mi, da imata nekaj skupnega - ali se motim?

Nikakor, oba nosiva naočnike. In imava rada humor. Allen obvlada svoj čudoviti ameriški humor, ki ga jaz, ker žal ne znam dobro angleško, ne razumem v celoti. Pa mi je vseeno všeč tisto, kar o njem preberem, ko sledim prevodu. Sicer pa je Martha Keller njega dni porekla, da sem kakor Woody Allen - s tem razločkom, da mi ni treba enkrat tedensko zahajati k psihiatru. Toliko, kar zadeva razlike.

Bi se lahko za hipec zamislili in povprašali o igralskem ponosu? Med pisatelji je bilo vprašanje ponosa povezano s političnim nazorom. Za časa totalitarizma je bila stvar pri slednjih namreč docela jasna: Kdor se ni nameraval ukloniti, pa ni mogel pisati, kaj šele objavljati, je moral seveda početi kaj drugega. Kar zadeva igralce, je bila »prilagodljivost« nenehoma opravičevana (»Nisem mogel reči ne, imel sem družino, moral sem hlastati za vlogami.«) Prav obrnjeno od te miselnosti si predstavljam, da je imel vsakdo možnost poreči: »Ne, tegale pa v tem trenutku ne!« Kaj pravite na to?

Zelo težko je kogar koli obtoževati; sleherni izmed nas je imel svojo mejo kod drugod. Sploh je nekolikošen trapavo meriti pisatelje tako, igralce spet drugače in na primer delavce po svoje. V vseh poklicih so bili ljudje, ki so se znašli zase, vlekli velike denarje, poznali smo kolaboracioniste. Govorili so si seveda tudi takole: »Moram preživeti družino.« Ta meja je ... Kaj pa prodajalec, ki je goljufal kupce ...

Vem, vem, toda umetnik je vendarle izobražena osebnost.

Ne maram, da se umetnik postavlja nekam drugam kakor navaden delavec ali obrtnik. Resnici na ljubo so bili v tistih časih igralci, ki so ostali neomadeževani in kljub situaciji ostali pomembni, ker so si zmogli ohraniti svojo kakovost. Poznali smo tudi igralce, ki so se kot takšni skušali obdržati, pa so padli v zopрно nemilost. Kakor na primer gospod Hrušínský. Delovali pa so še igralci, ki so si svoj položaj s posebno zmožnostjo obdržali na takšni ravni, da se je govorilo »saj ni bil politično tako visokoleteč«; igrali so za navrh, takšni, ki so si govorili: »Če ne bom jaz, bo pa zagotovo kdo drug«. In v bistvu so celo takšni igralci nedolžni. Tiste čase pa je delovala, ja, peščica igralcev, ki je izkoristila tako imenovani politični angažma, da bi si bila zboljšala osebni standard. Prav malo jih je bilo, sami poredneži. V najinem pogovoru ne igrajo pomembne vloge. Tam nekje kmalu po novembru ti je tak pezde rekel, da se mora igralec, ki je interpretiral tri komisarje in tri partijske sekretarje dvigniti nad onega, ki je igral štiri partijske sekre-

FILMOGRAFIJA SAMOSTOJNE CELOVEČERNE REŽIJE

1964

Smrt pana Baltazara (Smrt gospoda Baltazarja) v: Perličky na dně (Biserčki na dnu);

1965

Jak se koupe žena (Kako se koplje ženska) v: Zločin v dívčí škole (Hudodelstvo v dekliški šoli);

1966

Ostré sledované vlaky (Strogo nadzorovani vlaki);

1967

Rozmarné léto (Muhavo poletje);

1968

Zločin v šantánu (Hudodelstvo v kabaretu);

1969

Skřivánci na nitích (Škrjanci na vrvcu);

1974

Kdo hledá zlaté dno (Kdor išče zlato dno);

1975

Na samotě u lesa (V gozdni samoti);

1978

Báječní muži s klikou (Čarodeji s kamero);

1980

Postřižiny (Postrženo - skrajšano);

1983

Slavnosti sněženek (Praznovanja zvončkov);

1985

Vesničko má středisková (Moja vasica);

1989

Konec starých časů (Konec starih časov);

1991

Žebrácká opera (Opera za tri groše);

tarje. Toda nekaj je na tem. Lejte, to je bilo tako kot v vojni. Tedaj so prav tako poznali krdela ljudi, ki so držali gobec, pa potihem in vztrajno delali za državo. Rekel bi, da kaj takega nosi v sebi prav vsakdo.

Gospod Menzel, poznate jugoslovansko, danes pravzaprav ne več jugoslovansko, reciva, hrvaško gledališče. V tej državi ste imeli priložnost režirati Hamleta. Kakšno je bilo delo s hrvaškimi igralci? In kakšen je za vas razloček med češkimi in hrvaškimi igralci?

Delal sem v Dubrovniku. In tam sem delal tudi s Srbi. Navsezadnje sta imela glavni vlogi srbska igralca, pri isti predstavi pa

sem sodeloval tudi s slovenskima igralcema. Potem sem šel še v Ljubljano na predstavo, ki jo je režiral Georgij Paro, in tam sem videl dva neskončno dobra igralca - imena si žal slabo zapomnim. Igrala sta v Ostrovskega Gozdu. To sta bili zelo lepi igralski stvaritvi. Nekaj je prišlo vmes, tako da Slovenca pri meni nista mogla igrati. Razloček med hrvaškimi in češkimi igralci ni posebno velik, morebiti edinole v tem, da so bili spričo ugodnejših gospodarskih pogojev Hrvati (in Slovenci) za kanec dejavnejši kakor Cehi. Nenavadno pa je bilo, da sta bila oba srbska zvezdnika nekoliko »srbska«.

Imeli ste možnost spoznati nekatere vrhun-

ske jugoslovanske režiserje. Na FAMU so bili vaši študentje, danes pa so že svetovno znani režiserji; tako na primer Emir Kusturica, Srđan Karanović, Rajko Grlić... Kako vam je všeč njihovo delo?

Neskončno rad imam Kusturico. Ne bi bil rad krivičen, saj sem iz te skupine spoznal edinole njega in mu celo igral v eni izmed šolskih obveznosti; vsi izmed naštetih so pri nas študirali v sedemdesetih, ko mi dostop k šoli še ni bil dovoljen.

Toda Kusturica je rad zahajal k vam ...

Ne, Kusturica je nekoč nekje izjavil, da je moj študent, ker je bil pod vplivom novega vala. Srečevala pa sva se malo, najbrž

zato, ker sem v njegovi televizijski inscenaciji svojo vlogo odigral precej slabo. Od drugih iz skupine sem poznal Paskaljevića, pa še to spričo občasnih srečanj v Dubrovniku ali Pulju. Toda časi, ko so oni študirali v Pragi, so bili časi, ko sem bil docela odrezan in nemočen. Razume se, da so bili pod vplivom novega vala in ne konkretno mene. Tedaj so kraljevali Věra Chytilova, Jaromil Jireš in Miloš Forman - dokler je bil še navzoč - sam pa sem se počutil nekolikant odmaknjen.

Shirley MacLaine v svoji knjigi pripoveduje o tem, da je živela kar nekaj življenj, dr. Moody piše o življenju po življenju - kako pa se do teh reči opredeljujete vi?

Ne pustim se presenetiti.

Kar zadeva film, se z omenjeno tematiko ukvarja Wim Wenders (Nebo nad Berlinom), na povsem drugačen način pa Andrej Tarkovski v Žrtvovanju. Kaj si mislite o njiju?

Ja, veste, rad imam življenje. Življenje, ki teče in si o njem mislim, da je zanimivo kakor nobeno drugo naslednje.

Neprenehoma se govori o pomanjkanju scenarijev in komercialne filmske note. Naš človek pa si vedno rajši ogleduje komercialne filme. Vam je težko pritegniti gledalca, ga razvedriti? Ali imate občutek, da novi scenariji čakajo na novo razdobje?

Nedavno tega sem zvedel, da je István Szabó posnel film o tem novem razdobju. In to docela lep. Tako gre to. Sam ne vem kako. Aja, komercialnost, to je takšen ... to je nekakšna vraža. Gre za deročje vode, ki nas vedno znova nesejo proti denarju, sami pa moramo krmariti. Kadar nas zanesse predaleč, v komercializacijo kot tako, se to zdi neobvladljivo zastarelo in komično. Sicer si pa mislim, da je bilo vse tisto, kar je bilo dobro, vedno, res vedno tudi komercialno. Ni nujno dobro, da je film ekskluziven; tega sploh nočem poudarjati, obrnjeno, mislim, da bi si morali prizadevati in delati izključno - kot se reče - za gledalca. Iz tega sledi, da so gledalci pravzaprav izročeni na milost in nemilost prevarantom. S tem lahko začnemo.

Rada bi vas še povprašala, kako gledate na priredbe književnih del. Nekatera izmed njih so težko prevedljiva v filmski jezik. Izrazito slab zgled je zame Irvingov Svet po Garpu. Vi imate s priredbami veliko srečo, saj je splošno znano, da sta vaši ekranizaciji Vančurovega Muhavega poletja in Hrabalovih Strogo nadzorovanih vlakov kratko malo navdušujoči. Kaj bi lahko rekli o svojem prepisu Václava Havla?

Nekako mi je ušel iz rok. Bil sem pod pritiskom uspešnosti, pri tem pa ostal brez možnosti za konzultacije z avtorjem. Tako sem bil nekolikant preoprezen, in to se mi je maščevalo. Bil sem na ravni blagovne znamke, pa sem se spustil v snemanje.

Ste predstojnik katedre za režijo na FAMU, festivalski direktor, družno z režiserko Poledňáková ste se lotili tudi podjetništva...

Pazite! Resnica je, da delam na šoli, z direktorovanjem na festivalih pa je tako, da sploh nisem direktor, pač pa predsednik združenja češkega festivalskega odbora, kar je nekako častna funkcija, ne prav izvršilna, ker bi za kaj takega sploh ne imel časa. Kar se tiče gospe Poledňákové, pa moram poudariti, da mi je všeč njen projekt in da sem ji obljubil vso podporo. V njenem podjetju pa nimam nobene visoke funkcije, vso odgovornost nosi sama.

Je takšna vaša sedanost? Pomeni to novo etapo v vašem ustvarjalnem delu?

Je pač tako. Ko človek preživi v svoji stroki toliko in toliko let, ima kar precej izkušenj. Za razloček od svojih kolegov sem lahko potoval v inozemstvo in zato vem, kaj nas čaka, ko bomo prišli do Evrope, do Zahoda. Zdi se mi, da bi moral ljudi ta hip ščititi pred temi rečmi. Toda kaj, ko vsi živijo v revolucionarnem duhu in so omamljeni od svobode, tako da me sploh nočejo poslušati. Jim bo že še kapnilo.

**RENATA
FILAČ-SCHINDLEROVÁ**

PREVEDEL: MIHA ZADNIKAR

STROGO NADZOROVANI VLAKI (1966)



MUHAVO POLETJE (1967)



JFK...WHO GETS OUT ALIVE

Krajša ko so življenja Stoneovih junakov, daljši so njegovi filmi: tako Jim Morrison kot JFK sta umrla relativno mlada, toda film **The Doors** traja skoraj dve uri in pol, film **JFK** pa več kot tri ure. In včasih si človek zaželi, da bi umrla vsaj kako leto prej. A to še ni vse. V filmu **The Doors** so vsi nenehno poudarjali, da so *stoned*, če pa že niso bili *stoned*, so šli vsaj na koncert, kjer so igrali *Stones*. In če *Stones* že niso bili v bližini, potem je bil tam vsaj kdo, ki je Morrisona učil, kaj je to film - in če tega učitelja ne prepoznamo takoj, lahko v odjavni špici spoznamo, da ga igra seveda kar sam Stone. Nas lahko po vsem tem sploh še presenetiti, da je Jim Garrison, sicer avtor knjige *On the Trail of the Assassins*, po kateri je Stone posnel film **JFK**, nekoč napisal in objavil tudi knjigo *A Heritage of Stone*?

Ce bo Oliver Stone kdaj povsem skrahiral in mu ne bo preostalo drugega, kot da bo začel prevzemati take projekte kot, denimo, **Flashdance 7**, še vedno ne bo nihče ničesar razumel, navsezadnje, le kako naj kdo kaj reče o lahkotnem pop-musicalu, če ni bil nikoli v Vietnamu? V Vietnamu so bili zares seveda le tisti, ki so o tem posneli tudi film, ali z drugimi besedami, Vietnam si moral »ustvariti«, še preden si ga lahko »doživel« kot »stvaritev« nekoga drugega, pač medijev, politike, socialnega holokavsta, zgodovinskih knjig, razkrivaških insiderskih bestsellerjev, incidentov, ki so jih izzvali veterani po vrnitvi domov itd.

To je prvi povsem očitni sklep, ki ga lahko potegnemo iz Stoneovega vztrajanja, da je njegova vietnamska izkušnja ključ do razumevanja njegovih filmov. To pa seveda ni edini sklep, zlasti če upoštevamo neko Stoneovo skrivljenje samega odhoda v Vietnam: njegov odhod v Vietnam je bil namreč le nekak psihotični odgovor na motnjo v »ustvarjalnem« procesu, ali natančneje, ko so mu založbe v šestdesetih zavrnilo tisočstiristostranski rokopis romana, je odšel na vojno. To je kasneje, vendar pred začetkom snemanja filma **JFK**, pospremil s temile besedami:

»Počutil sem se kot Lee Harvey

Oswald. To sem videl v Ameriki in tu sem se vsega tega naučil. Ko se soočiš s temno stranjo, vidiš, kakšna je druga stran življenja. In Lee Harvey Oswald. Bil sem v tem svetu. Poznam ta svet. Poznam te ljudi. Po vrnitvi sem se z avtobusom vozil skozi Oregon, Kalifornijo, se na avtobusnih postajah in cenenih hotelih pogovarjal s fanti ter v Oaklandu skušal porivati s cipami. Srečal sem veliko Leejev Harveyjev Oswaldov. Srečal sem veliko fantov, ki so bili povsem zjebanji. Potepuška mentaliteta je v ameriški družbi zelo zanimiva. Toda Oswald je precej globlji, kot mislijo ljudje. Ni bil le potepuh; bil je tudi nekaj

drugega.«
Ce je na eni strani izkušnja/doživetje, ki se lahko ohrani le v »stvaritvi«, potem je na drugi strani »stvaritev«, ki jo lahko štiti le izkušnja/doživetje, z eno besedo, Stone je odšel v Vietnam zato, da bi se lažje identificiral s tistim, kar je v »ustvarjalnem« procesu zgrešil, oz. zato, ker je vedel, da je Vietnam »tudi nekaj drugega«. Le zakaj si ne bi mogel človek, ki mu v življenju nič ne uspeva, predstavljati Vietnam kot tistega mitskega kraja, v katerem ne more nihče uspeti? Zato ne preseneča, da Stone priznava le dva tipa filmskih likov - bodisi »zjebanega«, tako rekoč oswaldo-

vskega vietnamskega veterana (**Vod smrti, Rojen četrtega julija**), ki skuša to, kar je »doživel«, priključiti k sedanosti kot njeno lastno preteklost, ali pa patološkega, obsedenega, vročičnega »ustvarjalca« (**Salvador, Wall Street, Talk Radio, Doors**), ki se skuša za »doživetje« samo-kaznovati. In zato ne preseneča, da je tako v filmu **Vod smrti** kot v filmu **Wall Street** v glavni vlogi nastopil isti igralec, Charlie Sheen, še toliko bolj, ker se zdi, da je tako v Vietnam (**Vod smrti**) kot na Wall Street (**Wall Street**) prišel le po mitsko »izkušnjo« brez izvira. Ce hočemo iz vsega tega potegniti biografski sklep, potem bi

lahko rekli, da je Stone odšel v Vietnam prav zato, ker je vedel, da bo sam Vietnam hit, in dalje, prav tej logiki so vedno podvrženi vsi Stoneovi liki: vzemite le njegov predzadnji film **The Doors**, v katerem Ray Manzarek (Kyle MacLachlan) ve, da bo neka njihova pesmica hit, še preden jo sploh posnamejo, in v katerem nas ves čas zbada dejstvo, da Morrisonova glasba obstaja, še preden jo sploh napiše. To so figure, ki govorijo že iz zaprte zgodovine, potemtakem iz zgodovine z zaprtimi mejami, iz že »ustvarjene«, a še ne »doživete« zgodovine, drugače rečeno, v Stoneovem svetu je zgodovina »ustvarjena«, še preden jo kdo »doživi«.

Kaj je imel potemtakem pred sabo, ko se je odločil na film spraviti revizijo atentata na Johna Fitzgeralda Kennedyja? Prav to - na eni strani je imel namreč že »ustvarjeno« zgodovino (JFK je mrtev), na drugi strani pa kopico teorij o tem, kdo jo je »ustvaril« (kdo je ustrelil JFK-ja): in povsem mirno bi lahko rekli, da je **JFK** Stoneov kvintesenčni film - tisti, ki so zgodovino »ustvarjali«, potemtakem tisti, ki so sodelovali pri atentatu na Kennedyja (CIA, FBI, Secret Service, visoki business, Pentagon, republikanski ekstremisti, Hoover, Lyndon Johnson, proti-catovski Kubanci itd.), so *bad guys*, medtem ko je Jim Garrison, razvpiti neworlanski okrožni tožilec, *good guy*, ker skuša to »ustvarjeno« zgodovino »doživeti«.

Cilj Jima Garrisona, sicer anticipatorja in bližnjika raziskovalnih *Watergate* reporterjev iz filma **Vsi predsednikovi možje** (Alan J. Pakula, 1976), je bil enostaven: neki košček sedanosti, ki povzema - kolikor je le mogoče popoln in avtentičen - *image* jedra same preteklosti/konspiracije/atentata (vlogo tega mitskega koščka igra Clay Shaw, louisianski poslovnež, ki ga Garrison sumi, da je bil vpleten v atentat), *centrirati* do te mere, da se bo potem vsa preteklost, potemtakem konspirativna mreža, ki je likvidirala JFK-ja, podrla kar sama od sebe. To se kajpada ne zgodi, rečeno z drugimi besedami, Garrison izkusi, da ni toliko problematična kontinuiteta med sedanostjo in preteklostjo ali pa kon-

tinuiteta med »doživetjem« in »ustvarjeno« podobo (»uradno verzijo«) kot dejstvo, da kontinuiteta ne obstaja več prav v sami sedanosti in da je sama »ustvarjena« zgodovina izgubljena prav v »doživetju«. Povsem nasprotna izkušnja od tiste, s katero sta se v sedemdesetih soočila Warren Beatty in Gene Hackman v filmu **Morilci in priče** (Alan J. Pakula, 1974), sicer daljni metodološki parafrazi atentata na JFK-ja, oz. v filmu **Prisluškovanje** (Francis F. Coppola, 1974), sicer odisejadi absolutnega post-Watergate & post-vietnamskega *control-freaka*: v obeh se namreč izkaže, da *celota* konspiracije/zarote/doživetja ne obstaja in da je vsak *vpogled v celoto* zato varljiv, lažen, celo fatalen (Warren Beatty na koncu umre, Gene Hackman se na koncu paranoično zlomi), z drugimi besedami, izkaže se, da je *v celoto konspiracije* mogoče prodreti le tako, da postaneš njen *del* oz. njena *žrtev*.

Ce bi lahko rekli, da je laž Garrisonove morale v tem, da JFK-ja ne dojamemo kot *dela* konspiracije, potem bi morali vsekakor reči, da je resnica njegove morale prav v tem, da to »ustvarjeno« zgodovino, to najbriljantnejšo in najpopolnejšo konspiracijo vseh časov (več ko ima lukenj, bolj popolna je) »doživlja« po vietnamsko in trpeče, kot »stvaritev«/»reprezentacijo«, ki jo lahko zaščiti le izkušnja/doživetje, namesto da bi v njej »užival«, še toliko bolj, ker je njegov postopek povsem proti-filmski - zgodbo, dramo, suspenz, like, razmerja skuša razstaviti (in v njih poiskati tisto »doživeto«), ne pa »ustvariti«, kar nam govori predvsem o tem, da je Stone došel do točke, ko ne more več ne naprej (»doživetje« se lahko ohrani le še v »reprezentaciji«) ne nazaj (zgodovina je že »ustvarjena«).

režija: Oliver Stone
scenarij: Oliver Stone in Zachary Sklar po romanu Jima Garrisona *On the trail of the assassins* in Jima Marsa *Crossfire: the plot that killed Kennedy*
fotografija: Robert Richardson
montaža: Joe Hutshing, Pietro Scalia
glasba: John Williams
igrajo: Kevin Costner, Sissy Spacek, Joe Pesci, Tommy Lee Jones, Gary Oldman, Jack Lemmon, Walter Matthau, Ed Asner, Donald Sutherland, Kevin Bacon, Jim Garrison
producent: Warner Bros., ZDA, 1991.



MANEKENKA

MANNEQUIN TWO: ON THE MOVE

V davnih časih, ko so bili vitezi vredni svojega imena, princ vzljubi in osvoji lepo kmečko dekle. Mati pa ni zadovoljna s sinovo izbiro in s čarovniškim amuletom začara mladenko za vse večne čase. Tisoč let pozneje William Ragsdale naleti na nenavadno konfekcijsko lutko in jo postavi v izložbeno okno mondene trgovine. Očaran nad njeno lepoto ji odstrani vražno ogrlico z vratu in Kristy Swanson (**Hot Shots**) se zbudi v 20. stoletju.

Leta '87 je bila Swansonova še premlada, da bi lahko igrala ob Andrewu McCarthyju v filmu **Manekenka**, ki je postal ameriški boxoffice hit. Pri nas ga nismo videli. Z neprikladnim sequelom filma je podobno kakor z nadaljevanjem **Plave lagune**; vse je več ali manj enako, le dekleta iz sanj postanejo lepša. (Rank)

SNEGULJČICA IN SEDEM PALČKOV

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS

Nekoč, še ne v tako davnih časih, se je v inspirativnem Hollywoodu mlad in pogumen producent risank odločil uresničiti svoje sanje. Posnel je prvi celovečerni (dolgotrajni) animirani film - in Grimmova pravljica se je

prelevila v klasiko Walta Disneyja. Vse drugo je zgodovina.

Na več kot pol stoletja trajajočem potepanju po svetu, se Sneguljčica in njenih sedem prijateljev tokrat vračajo na obnovljenih filmskih kopijah in s 390 milijonov dolarjev svetovnega blagajniškega izkupička. Potrebujejo zmerno sunkovit bočni veter, da bodo morebiti ujeli komercialnega prvaka v zgodovini filma **Gone With the Wind**. (Warner Bros.)

HOOK

40-letnemu Petru Banningu kakor da ni kaj očitati; je uspešen odvetnik, ima ljubečo ženo in dva otroka. Toda Banning yuppie je na nekaj pozabil. Pozabil je namreč, da je nekoč bil Peter Pan. Ko Captain Hook ugrabi njegova otroka z namenom, da bi ga zvalil nazaj k bitkam v začarano Neverland, se mora Peter spomniti svojega otroštva.

Nostalglična fantazija o izgubljenem in znova najdenem otroštvu presega domišljajske okvire J. M. Barriejevega romana *Peter Pan*. Spielberg priroji značajske poteze likov tako, da so bolj podobni sodobnemu Američanu kakor pa izvirnim Neverlandovcem. Banninga/Pana igra Robin Williams, Captain Hook je Dustin Hoffman, Julia Roberts se spremeni v palčka Tinkerbella in Bob Hoskins kot Smea nadomešči takorekoč manjkajočo Hookovo roko. Zvezdnike in ostale igralce je v nevarnih prizorih sem ter tja zamenjalo 90 kaskaderjev.

V napovedni špiči se od režiserja do supervizorja za vizualne efekte zvrsti 23 imen z

najpomembnejšimi nalogami za umetniški vtis. Spielberg je za operativno tehnično ekipo in njeno vodstvo najel 553 ustvarjalcev, ki si jih ponavadi seveda nihče ne zapomni. Angažiral je domala kompletno divizijo Lucasove Industrial Light and Magic, ki s 126 podpisi zagotavlja vrhunske vizualne efekte. Pri snemalnem blue screen procesu je sodelovalo 38 mojstrov, s katerimi je Robertsova preživela večino snemalnih dni: pred velikim modrim ozadjem, prilezana na viseče in drseče kable ter žice, je odigrala svojevrstno (glede na zahtevnost igralske tehnike), povsem odstopajočo verzijo svojih podob. Postala je specialni efekt.

V Ameriki je bil **Hook** premierno uprizorjen lanskega decembra in do konca letošnjega marca se je v blagajnah tamkajšnjih dvorah nabralo 119 milijonov \$ izkupička. Boxoffice uspešnica torej. (Tri Star Pictures)

SRČNA DAMA

Srčno damo ugledate že na samem začetku filma - na obesku za ključke, potem spet kot igralno karto, prilepljeno na steno ali v rokah tovarniških delavcev, ... še in še se pojavlja, ne da bi z njo pravzaprav kdorkoli zares hotel imeti opravka. Se najmanj Svetozar Cvetkovič, v čigar življenje travmatično poseže grešna kvartopirska preteklost. Da bi ji ubežal, se s hčerko in kovčkom prisvojenega denarja zateče v neznano korziško letovišče. Šele tam se, v sicer meglenih obrisih, socialna drama sprevrže v triler.

Kako usoden je lahko za film njegov naslov! Kajti izmuzljive so tako karte kakor dame in le redki vedo, zakaj je pri igri z njimi treba nositi rokavice na (zaradi tveganja) potnih rokah. Najdražji slovenski film lanskega leta je režiral Boris Jurjaševič (**Ljubezni Blanke Kolak**). (E-motion film)

BLAGAJNIŠKE USPEŠNICE SLOVENSКИH KINODVORAN

ŠTEVILO GLEDALCEV
OD 1. 1. DO 15. 3. 1992

1.	VRNITEV V PLAVO LAGUNO	44.447
	Columbia/Mladina film	
2.	HUDSON HAWK	36.762
	Columbia/Mladina film	
3.	KRALJ RIBIČ	30.572
	Columbia/Mladina film	
4.	BINGO	28.789
	Columbia/Mladina film	
5.	CRKNI, FRED	26.328
	Manifesto/Ljubljanski kinemat.	
6.	KAJ BOMÓ Z BOBOM	12.184
	Warner/Ljubljanski kinemat.	
7.	SMRTNE MISLI	12.167
	Columbia/Mladina film	
8.	BILLY BATHGATE	10.889
	Warner/Ljubljanski kinemat.	
9.	WARŠAWSKI	10.399
	Warner/Ljubljanski kinemat.	
10.	DOC HOLLYWOOD	10.109
	Warner/Ljubljanski kinemat.	

CVETKA FLAKUS

HOOK



Hook

»All children, except one,
grow up ...«

iz knjige *Peter Pan*

SPIELBERGOV HOLLYWOOD

Spielbergova **Bližnja srečanja tretje vrste**, odiseja o fizičnem stiku Zemljana z NLP, so bila prvo resno znamenje, da bodo bodoče hollywoodske sanjarije s specialnimi efekti prerasle že nekoliko pretesne in toge okvire znanstveno-fantastičnega futurizma tipa **Vojna zvezd**. Tako so bitja iz vesolja začela množično padati na Zemljo, se razmnoževati v človeški podobi in si celo drznila prilastiti vrline ter slabosti bajeslovnih bitij. Special-effect-movies so na ta način našli zatočišče v domala vseh filmskih žanrih, od thrillerja in horrorja do pravljicnih fantazij. Zadnja je razvpiti **Hook**.

Odkar je Schwarzenegger ustoličil

Terminatorja, preobrazba telesa in obraza ni več lastna statusno nižji kategoriji igralcev. Hollywoodski zvezniki namreč ne verjamejo več, da je »neprepoznaven«, potem takem neslaven nastop v tovrstnih filmih zapravljen investicija imena. Ravno nasprotno. V prevelikem izobilju neizvirnih in neizrazitih likov povprečnih scenarističnih zgodb je pustiti se ufilmati kot specialni efekt vse prej kot zanemarljiv igralski izziv. Zadnji je razvpiti palček Tinkerbelle.

PETER PAN

Konec februarja 1991 je minil prvi od 116-ih snemalnih dni epske nostalgичne fantazije o izgubljenem in ponovno najdenem otroštvu, čigar sinonim je Peter Pan.

Odvetniška kariera štiridesetletnega Petra Banninga je vredna zavidanja, njegovo družinsko življenje pa ni videti preveč popolno. Banning yup-

pie je namreč na nekaj pozabil. Pozabil je, da je bil nekoč Peter Pan. Ko kapitan Hook ugrabi njegova odraščajoča otroka z namenom, da bi ga zvalil nazaj k bitkam v začetku Neverland, se je Peter primoran spomniti svoje mladosti. V magičnem kraljestvu lost boysev, ki so zavrnilo odraščanje, med dvema Soncema in šestimi Lunami, med morskimi sireni in pirati se Peter upira skušnjavam Zla, da bi njegova družina uspela ostati skupaj.

Spielbergov **Hook** prestopa domišljajske meje J. M. Barriejevega romana *Peter Pan* in značajske poteze junakov priroji podobi, ki bolj kakor izvirne Neverlandovce odseva sodobnega Američana. »Hook je zgodba o Petru Panu pri štiridesetih, pretirano zaljubljenem v svoje poklicno delo, zato nehote zataji, da je delček njega še vedno pobalinski fante,« pravi Spielberg: »V vsakem izmed nas je nekaj Banninga, še zlasti v meni, vendar se tega pre-



ČAROVNIKOV KLOBUK

screenplay
screen story
producer
co-producers
director of photography
production designer
film editor
music
costume designer
executive producer
casting
unit production manager
first assistant director
visual consultant
visual effects supervisor
choreographer
art directors
set decorator
special effects supervisor
associate producers
production effects producer
stunt coordinator/laction choreographer
camera operator
first assistant camera
second assistant camera
still photographer
sound mixer
boom operator
cable operator
playback operator
video engineer
script supervisor
women's costume supervisor
men's costume supervisor
assistant costume designer
costumers
assistant art director
set designers
junior set designer
chief sculptor
chief model maker
model maker
illustrators
leadman
location manager
production office coordinator
assistant production coordinator
production secretaries
second second assistant director
DGA trainee
producers' associates
production assistants
art department assistant
intern
property master
swing gang
drapery foreman
assistant property master
props
make-up supervisor
assistant make-up supervisors
make-up artists
Julia Roberts' make-up
body make-up
special make-up creator
cannom creations shop crew
hair supervisor
assistant hair supervisors
Julia Roberts' hairstylist
hairstylists
chief lighting technician
assistant chief lighting technicians

malokrat zavedam. Hotel sem, da bi bil Hook razumljen predvsem kot pripoved o odrasčanju, ki med drugim pomeni tudi izgubljanje občutka za fantazijo in lepoto domišljije ...«

Hook je odgovor na z romanom inspirirano vprašanje, kakšen je Peter Pan in kaj se z njim zgodi, ko odraste. »To live ... will be an awfully big adventure,« je zapisal James Barrie. Spielbergova vizija pisateljevega genialnega vodila v imaginarni Neverland (second star on the right and straight on till morning) pa gledalca ne napotuje več k iskanju po kartografijah tridimenzionalnega vesolja, ampak ga zapelje v dve uri in pol spektakularnega letenja na do konca razprtih krilih domišljije.

Za film, ki je v Ameriki doslej priigrall 119 milijonov \$, je bila angažirana takorekoč kompletna divizija Lucasove Industrial Light & Magic. Megalomanski Culver Studios in Sony Pictures Studios (MGM, Lorimar, Columbia) so vzcveteli v labirinte ambientalnih delavnic z naj-sodobnejšo mehansko, elektronsko in računalniško vodeno tehnologijo. Lahko si predstavljamo, da je bil v ustvarjalnem vzdušju med maketami in modelčki, med tračnicami za kamere in dvigali za reflektorje, med vizualno in scenografsko razkošnimi

mizanscenskimi rekviziti ter ogromnimi premičnimi kulisami intenzivno prisoten duh Zlate dobe Hollywooda, saj so prav na taistih studijskih prizoriščih v tridesetih letih snemali filma **Čarovnik iz Oza** (*The Wizard of Oz*) in **V vrtincu** (*Gone With the Wind*).

Navsezadnje je treba vedeti, da je tiste dni več kot zadovoljen prikimaval konzultantu za vizualne efekte Johnu Napieru in scenografu Normanu Garwoodu (**Glory, Brazil**) režiser, zaradi katerega se je Julia Roberts odločila, da postane specialni efekt. V vlogi Tinkerbella je večino snemalnih dni prelebdela na stotinah metrov kablov in visečih žic ter se pred velikim modrim ozadjem v snemalnem procesu blue screena spogledovala z inovativno »letečo kamero«. V tem primeru se od igralcev pričakujejo posebne veščine, še zlasti občutek za orientacijo. Igralec namreč prosto visi in se premika v zraku, spreminja lego telesa, se pogovarja z neprisotnimi sogovorniki, dotika nevidnih predmetov ... Tak je bil tudi davek Julie Roberts, da je na filmu videti kot najmanjša in hkrati najživahnejša izmed palčkov. Lepota čarobnega okolja domišljajske dežele, skozi katero Tinkerbella varno vodi Petra Pana, pa je že stvar drugih, drugačnih filmskih »magičnih« postopkov.

Vrhunski make up je storil svoje, zato so tudi druga vodilna igralska imena filma težje prepoznavna. Banninga/Pana igra Robin Williams, Captain Hook je Dustin Hoffman, Bob Hoskins pa kot Smea nadošča takorekoč manjkajočo Hookovo roko. V trenutkih pomanjkanja akrobatskega poguma je zvezdnike in druge igralce (72) sem ter tja zamenjalo 90 kaskaderjev. V napovedni špici se od režiserja do supervizorja za vizualne efekte zvrsti 23 imen z najpomembnejšimi nalogami za umetniški vtis. Vsega tega ne bi bilo brez 553 tehnično operativnih strokovnjakov in njihovega vodstva, pa čeprav si jih ponavadi kot gledalci nikoli ne zapomnimo.

P.S.

Tisti, ki bo v slovenščino uspel ustrezno prevesti vse poklice, ki so sodelovali pri nastajanju filma **Hook**, si bo prislužil celoletno naročnino na **Ekran**.

CVETKA FLAKUS



rigging gaffer
rigging best boy
lighting technicians
key grip
best boy grips
dolly grip
grips
key rigging grip
rigging grips
special effects foremen
special effects shop supervisor
special effects
ship rigging consultant
armor designer
armor technicians
construction coordinator
construction co-coordinator
construction foremen
construction equipment technician
head paint foremen
paint foremen
action prop paint
stand-by painter
tool foreman
head labor foreman
staff shop supervisor
modeler/mold maker
head greens coordinator
standby greensman
greensmen
craft service
casting assistant
extras casting
extra casting assistants
production controller
production accountant
assistant production accountant
payroll accountant
assistant accountants
unit publicist
assistant to Mr. Spielberg
secretary to Mr. Spielberg
assistants to Ms. Kennedy
assistant to Mr. Marshall
assistant to Mr. Hoffman
assistant to Mr. Williams
assistant to Ms. Roberts
dialect coach to Mr. Hoffman
transportation coordinator
transportation captain
drivers
animal trainer
supervising teacher
teachers
unit security supervisor
stand-in for Mr. Hoffman
stand-in for Mr. Williams
additional choreography
skateboard technical advisor
cablecam systems technician
fitness trainer to Mr. Williams
additional editing
supervising sound editors
ADR supervisor
re-recording mixers
assistant editors
music editor
music scoring mixer
orchestrations
orchestra manager
music preparations
sound editors
sound assistants
processed effects
re-recordists

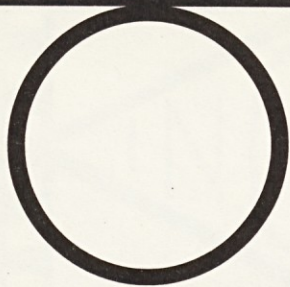
ADR mixer
ADR recordist
ADR editors
ADR assistants
ADR voice casting
scoring crew
post-production supervisor
post-production coordinator
foley artists
foley mixers
foley recordists
sword technical advisors
animatronics and puppets creator
animatronics and puppets crew
remote control camera systems
ship riggings
color timers
negative cutter
dolby stereo consultant

Industrial Light & Magic
(posebni vizualni efekti)

visual effects producer
art director
supervising matte artist
optical photography supervisor
digital effects supervisor
plate photography supervisor
post photography supervisor
key effects photographer
bluescreen unit manager
visual effects editor
effects camera supervisor
motion/wing supervisor
computer graphics supervisor
CG fire removal supervisor
digital scanning supervisor
animation supervisor
modelshop supervisor
rotoscope supervisor
executive in charge of post productions
executive in charge of post production
optical department
digital department
matte artists
camera department
stage department
effects camera
computer graphics
scanning
model department
rotoscope
storyboard artist
production coordinators
department coordinators
production assistants

Blue Screen

production liaison
additional photography
assistant cameraman
gyrosphere technician
sound mixer
boom operators
video assist
video cable
lighting technicians
best boy grip
standby painter
dolly grips
grips



VINCENT VAN GOGH



Impresionizem je vnesel razpoko v realistično slikarsko tradicijo in napovedal čas moderne podobe. Eden največjih glasnikov nove slikarske ere pa je bil prav gotovo postimpresionistični slikar Van Gogh. In **Van Gogh** je tudi naslov zadnjega filma Maurica Pialata, ki je bil lani predstavljen na Cannesem festivalu, letos pa osvaja evropske art-kinematografe.

Pialatov film uprizarja »konec« Van Goghovega življenja, torej trenutke pred smrtjo, ki so kasneje v umetnostnozgodovinskih in še posebej medijskih interpretacijah postali čas pred veliko smrtjo. Če je Pialat drammatiziral Van Goghovo smrt, potem bolezen, ki je povezana s slikarjevo smrtjo, ostaja skrivnost.

Van Gogh je kot genij in nori slikar prav gotovo najbolj »razvpita« figura moderne umetnosti. Tudi zgodovina filma je k temu fenomenu pristavila svoje. Omenimo le znameniti film Vincenta Minnellija **Lust for Life** (*Sla po življenju*, 1956), ki je Van Goghov čas skušal ugledati skozi prizmo slikarjevega rokopisa. Seveda na hollywoodski, hiperspektakelski način, ki pa je mojstrovina tovrstnega režijskega prijema. (Anthony Quinn je v omenjenem Minnellijevem filmu prejel oskarja za epizodno vlogo.)

V Minnellijevem filmu je Van Gogha odigral Kirk Douglas, v Pialatovem **Van Goghu** pa Jacques Dutronc. In Dutronc je »podoben« Douglasu in Douglas Van Goghu. Predvsem takrat, ko uporabimo stop trik, saj telesi z Van Goghovo glavo v Minnellijevem in Pialatovem filmu delujeta povsem drugače. Gibanje, mimika in geste Kirka Douglasa so agresivne, ekscesne in vročične, so torej ekstrovertirana eksplozija bolečine, kaosa kreativnosti, nezavednih želja. Minnelli tako na filmskem odru v potencirani obliki režira fantazmatski prostor oziroma z visokimi toni ali eksplozivnimi barvami prikazuje bolešno razdvojenost in razcepljenost subjekta. Gib, mimika in geste Jacquesa Dutronca pa so večinoma »utišani«, »banalizirani« in kažejo nekakšno vdanost v usodo, so torej nekakšni zunanji prenosniki introvertirane sprege moje trpljenje - moje ugodje. Pialat tako v »realističnem« filmskem polju

uprizarja ranljivo ali kar ranjeno enotnost subjekta. S Pialatovim realizmom se je mit o norem umetniku na neki način ponotranjil, toda filmska jasnost in prosojnost nista maskirali potujenosti in represije, strahov in blodenj.

Pialatov **Van Gogh** je tako filmska demistifikacija mita o Van Goghu, pravzaprav le njegove spektakelske aure. Zdenko Vrdlovec je zapisal, »da je surovo in kruto pialatovsko realno, ki je že tako hudo neznosno, da postane fascinantno« (»Maurice Pialat«, *Ekran*, december 1991). Maurice Pialat tako spodnaša standardiziran mit o Van Goghu, navidez ga celo potunka v »močvirje« vsakdana, toda pialatovska realistična banalizacija je na delu zato, da bi izzvala »tiho« bolečino. Bolečino, ki je vrezana v vsakega senzibilnega človeka (v umetnika pa še toliko bolj) in se imenuje *moje trpljenje - moje ugodje*.

SILVAN FURLAN

LARS VON TRIER



Lars Von Trier je definitivno fetišistični evropski cineast: dobro ve, da Evropa ne obstaja, pa vendar kar naprej o njej sanja, halucinira in dela iz nje filmsko-»hipnotični« objekt, priklican v krhko ekransko eksisten-co le zato, da bi umrl (podobe te evropske smrti so pri Trierju nedvomno najbolj posrečene), ne da bi kdo za njim žaloval. Že v **Elementu zločina**, s katerim si je Lars Von Trier v Cannesu (leta 1984) pridobil sloves »mladega (tedaj 28-letnega) danskega filmskega umetnika«, se utrujen preiskovalec nekega zločina pod hipnozo vrne v »staro« Evropo in obišče svojega nekdanjega (slepega) profesorja, avtorja razprave *Element zločina*. Le-ta postane izhodišče za neke vrste borghesovski zločinski sistem, ki se pleče po labirintu in vlažnem podzemlju apokaliptične Evrope, kjer se plazi še nekaj preživelih, ki kopulirajo in agonizirajo. In že ta prva trierovska, v mrak potopljena Evropa, prizorišče neke vrste bolešne metafizične kriminalke, je svet, ki obstaja le prek filma, t. j. blede svetlobe, deformiranih in fantastičnih dekorjev, nekaj narativnih klišejev, predvsem pa prave »magije« tehnike, ki pre-

tendira na estetske učinke, resda omejene bolj na »senzacije« kot pa na afekte - pa vendar ... Pa vendar ves ta vizionarski delirij sčasoma prične dolgočasiti, nemara prav zato, ker je v njem - osvobojenem vseh pripovednih prisil - »vse mogoče«.

V filmu **Epidemic** (1988) sta Lars (Von Trier) in Niels (Vorsel) scenarista, ki pišeta in trpita, trpita, ker pišeta: »prvotni« scenarij je zgubljen, zbrisan tako z diskete kot iz njenega spomina, in zdaj skušata zasnovati novega tako, da se potikata po evropskih bibliotekah, iščoč »vir zla«, vir moderne polucijske »epidemije«, ki razsaja po starem kontinentu. Toda tu je Evropa opustošena tudi zato, ker ni dala dovolj denarja za film.

Evropo pa je že financirala »Evropa« (Danska, Francija, Nemčija, Švedska, vsi eksterierji pa so bili v glavnem posneti na Poljskem). Kot pravi sam Von Trier, ta film »o ničemer ne govori« - kar je točno! Nemara je prav ta dvojnost - med vsemi dvojnostmi in dvoumnostmi, ki segajo od ravni podobe do likov, podvojene spletke, pripovednih trikov, bilingvizma, samega kraja dogajanja, »nagona smrti« in »nagona življenja« ter sorodnosti kina in vlaka - skratka, prav ta dvojnost med tem, da film o Evropi »o ničemer ne govori«, medtem ko hoče iz tega »nič« sfabricirati alkimistično »Zlato« podob, ta dvojnost dovolj dobro potrjuje Larsovo izjavo (iz njegovega *Tretjega manifesta*), da je »le navaden drkadžija ekrana«, pa naj bo še tako fasciniran z Dreyerjem. Saj je tudi mislil, da je Žid, dokler mu ni mati pred smrtjo zaupala, da njegov židovski oče ni bil njegov pravi oče.

ZDENKO VRDLOVEC

MACAULAY CULKIN



Zvezda ste, če film, v katerem igrate, kinoblaga ne pustite na cedilu, si mislite. *Wrong!* Hollywoodski bla-

gajniki imajo štiri razloge, da mislijo drugače. Prvi razlog je Bruce Willis: **Hudson Hawk** je stal okrog 70 milijonov \$, producentom pa v ameriških kinodvoranah pustil le pičlih 8 milijonov \$ - in blagajniki so štetje lahko prepustili osnovnošolcem. Drugi razlog je Tom Hanks: **Kres ničevosti** je stal sicer okrog 55 milijonov \$, toda producenti so spet morali znati šteti le do 8 - če v filmu ne bi bilo tudi Bruca Willis, sploh nihče ne bi prišel, si lahko mislite. *Wrong!* In *yes*, tu je tretji razlog - Dustin Hoffman. **Billy Bathgate** je stal 45 milijonov \$, 7 krat 6 ničel pa se je mnogim zdelo enako ničli - menda ne boste rekli, da zato, ker ljudje nočejo gledati filmov, v katerih Bruce Willis umre? Prav gotovo obstajajo več kot štirje razlogi, da je Bruce Willis igral v vseh treh, toda obstaja le en razlog, da je Macaulay Culkin četrti razlog: film **Home Alone** je stal le 18 milijonov \$, producente pa je namučil s štetjem do 250 - odveč je opozarjati, da je pred vami klasična 1400-odstotna vrnitev investicije, da pa v Hollywoodu psi mahajo z repom, če je vrnitev investicije 10-odstotna. Bruca Willis morda več ne pogleda niti pes, toda Bruce Willis je prisiljen svoj pogled utapljati v Macaulayu Culkinu, pa ne zato, ker ta v filmu **My Girl** kaže, da zvezdi ni treba vedno preživeti, in ker v spotu *Black or White* - tako kot so v filmu **Umri pokončno 2** njega - na nebo katapultira svojega stokilskega očeta, ampak zato, ker je star šele 12 let, ker ima še vse lase, ker zna reči »*Pokazal jim bom*« tako, da potem tudi res vsi pridejo, in ker kljub vsemu zgleda kot kak sosedov mulc. 1400-odstotno. **Moja punca** mu je vrgla milijon \$, Michael Jackson najmanj toliko, vendar za precej manj dela, **Home Alone Too** pa ga bo naučil šteti do 5. Včasih so ženske sanjarije, da spijo z Brucom Willisom, zdaj sanjarijo, da so rodile Macaulaya Culkina. Preden sosedovega mulca brcnete v rit, raje preverite, da ne snema ravno kakega filma, v katerem na božični večer ostane *home alone* - če ne, bodo sanje zelo zoprne in roditi se vam utegne pamž z obrazom Bruca Willis-a.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

100 NAJLEPŠIH PLASTIK B-Z PRODUKCIJE

SESTAVIL
& IZBRAL
**MAX
MODIC**
PODATKOVNA
BAZA
**MARCEL
ŠTEFANČIČ, JR**

AND NOW THE SCREAMING STARTS
Roy Ward Baker, 1973.
Skrivnostni grad in odsekane roke. PETER CUSHING.

ASTOUNDING SHE-MONSTER, THE
Ronnie Ashcroft, 1957.
Ženska v oklepu ubija z dotikom. SHIRLEY KILPATRICK.

ASTRO ZOMBIES
Ted V. Mikels, 1969.
Psycho išče rezervne dele. JOHN CARRADINE.

ATOM AGE VAMPIRE
Anton Guilo Masano, 1960.
Mladost - norost. ALBERTO LUPO.

ATOMIC RULERS OF THE WORLD
Tervo Ishii & Akira Mitsuwa, 1959.
Japonski superherojski sci-fi. KEN UTSUI.

ATTACK OF THE MUSHROOM PEOPLE
Inoshiro Honda, 1963.
Brodolomec na skrivnostnem otoku. AKIRO KUBO.

BANANA MONSTER, THE
John Landis, 1972.
Spooof Odiseje 2001. FORREST J. ACKERMAN.

BELA LUGOSI MEETS A BROOKLYN GORILLA
William Beaudine, 1952.
Ljudje kot gorile. BELA LUGOSI.

BILLY THE KID VS. DRACULA
William Beaudine, 1966.
Vampir na Divjem zahodu. JOHN CARRADINE.

BIOHAZARD
Fred Olen Ray, 1984.
Telepatski Alien. ANGELIQUE PETTYJOHN.

BLACULA
William Crain, 1972.
Zamorci vs. vampirji. THALMUS RASULALA.

BLOB, THE
Irvin S. Yeaworthy, 1958.
Klasika mehurjastega sci-fija. STEVE McQUEEN.

BRAINIAC
Chano Urueta, 1961.
Mehiški vampir z dolgim jezikom. ABEL SALAZAR.

BWANA DEVIL
Arch Oboler, 1952.
3-D safari. ZVERI.

CAIN'S CUTTHROATS
Kent Osborne, 1970.
Grozote ameriške državljanske vojne. JOHN CARRADINE.

CARS THAT ATE PARIS
Peter Weir, 1974.
Kanibalski moto-šlok. TERRY CAMILLIERI.

CAT WOMEN OF THE MOON
Arthur Hilton, 1953.
Telepatska 3-D ekspedicija na Luno. SONNY TUFTS.

CHILDREN SHOULDN'T PLAY WITH DEAD THINGS
Bob Clark, 1972.
Zombiji v rokah otrok. ANYA ORMSBY.

COMPUTER WORE TENNIS SHOES
Robert Butler, 1970.
Računalniški spomin v človeški glavi. KURT RUSSELL.

CRAWLING EYE, THE
Quentin Lawrence, 1958.
Lovkaste kreature iz vesolja. JANET MUNRO.

CREATURE WITH ATOM BRAIN
Edward L. Cahn, 1955.
Robot sveta vladar. RICHARD DENNING.

CURSE OF THE FACELESS MAN, THE
Edward L. Cahn, 1958.
Bitje brez obraza na lavi. ELAINE EDWARDS.

CURUCU, BEAST OF THE AMAZON
Curt Siodmak, 1956.
Groteskno postane grozovito. BEVERLY GARLAND.

D-DAY ON MARS
Fred C. Brannon & Spencer Bennet, 1945.
Marsovska invazija spodleti. CRAIG FOSTER.

DEAFULA
Peter Wechsberg, 1975.
Prvi film v jeziku za gluhozeme.

DEATH TAKES A HOLIDAY
Fredric March, 1934.
Smrt pokaže čustva. EVELYN VENABLE.

DIE, DIE MY DARLING
Silvio Narizzano, 1965.
Zagrobna ljubezen v strašiši. TALLULAH BANKHEAD.

DR. BREEDLOVE OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE
Russ Meyer, 1964.
Ženski alien se gre znanost. JACKIE DeWITT.

DR. JEKYLL AND SISTER HYDE
Roy Ward Baker, 1972.
Dobri mož postane zlobna ženska. RALPH BATES.

DRACULA IS DEAD AND WELL AND LIVING IN LONDON
Alan Gibson, 1973.
Drakula med bakterijami kuge. CHRISTOPHER LEE.

DRACULA VS. DR. FRANKENSTEIN
Tulio Demichelli, 1970.
Manj kot je v naslovu. KARIN DOR.

DRILLER KILLER
Abel Ferrara, 1979.
Black & Decker na delu. ABEL FERRARA.

EARTH DIES SCREAMING
Terence Fisher, 1964.
Roboti kot jezdec apokalipse. WILLARD PARKER.

EEGAH!
Nicholas Merriwether, 1962.
Jamski človek v puščavi. RICHARD KIEL.

EROTIKILL
J. P. Johnson, 1975.
Španska erotična vampiriada. ALICE ARNO.

FASTER PUSSYCAT! KILL! KILL!
Russ Meyer, 1965.
Težki avtomobili in lahke ženske. LORI WILLIAMS.

FIRE MONSTERS AGAINST THE SON OF HERCULES
Guido Malatesta, 1962.
Nemir v ledeni dobi. REG LEWIS.

5000 FINGERS OF DR. T.
Roy Rowland, 1953.
5000 prstov na enem klavirju hkrati. TOMMY RETIG.

FLESH FEAST
Brad F. Ginter, 1970.
Stara koža med črvi. VERONICA LAKE.

FOUR SIDED TRIANGLE
Terence Fisher, 1953.
Prepolovljena ženska, večna ljubezen. BARBARA PAYTON.

FRANKENHOOKER
Frank Henenlotter, 1990.
Frankenstein ima Bad Taste. Kevin Vanhentenryck.

FROM EAR TO EAR
Louise Soulanes, 1971.
Biseksualni šoker z otroško mumijo. JEAN GAVIN.

GANJA AND HESS
Bill Gunn, 1973.
Crnska vampiriada v dimu trave. DOUANE JONES.

GHIDRAH, THE THREE HEADED MONSTER
Inoshiro Honda, 1965.
Japonska bližnja srečanja tretje vrste. GHIDRAH.

GIRLS, THE GOLD WATCH AND EVERYTHING, THE
William Wiard, 1980.
Dedkova ura zaustavi čas. ROBERT HAYS.

GOD TOLD ME TO
Larry Cohen, 1976.
Leteči krožnik kot posiljevalec. RICHARD LYNCH.

GODZILLA VS. THE SMOG MONSTER
Yoshihito Banno, 1971.
Ekološka godziliada s humanističnimi medklici.

GOG
Herbert L. Strock, 1954.
Neznanci v vesolju. RICHARD EGAN.

GORE GORE GIRLS, THE
Herschell Gordon Lewis, 1972.
Labodji spev sesekljanih striptizet. HENNY YOUNGMAN.

HOLLYWOOD MEATCLEAVER MASSACRE
Evan Lee, 1977.
Okultista zgrabi Death-Wish. CHRISTOPHER LEE.

HORROR CREATURES OF PREHISTORIC PLANET
Al Adamson, 1970.
Neandertalski way of life. JOHN CARRADINE.

I DISMEMBER MAMA
Paul Leder, 1972.
Psycho se zaljubi v devetletnico. ZOEY HALL.

I MARRIED A MONSTER FROM OUTER SPACE
Gene Fowler, 1958.
Medeni tedni s pošastjo. GLORIA TALBOT.

INCREDIBLE TWO-HEADED TRANSPLANT
Anthony Lanza, 1971.
Debil z dvema glavama. BRUCE DERN.

INCREDIBLY STRANGE CREATURES WHO STOPPED LIVING AND BECAME MIXED-UP ZOMBIES, THE
Ray Dennis Steckler, 1964.
Horror-musical s 1001 čudno sceno.

IS THIS TRIP REALLY NECESSARY?
Ben Dendit, 1969.
Je ta film res nujen. JOHN CARRADINE.

IT'S HOT IN PARADISE
Fritz Bottger, 1959.
Kosmat pajek sreča sedem pajkovk.

JESSE JAMES MEETS FRANKENSTEIN'S DAUGHTER
William Beaudine, 1965.
Preberi še enkrat naslov. JIM DAVIS.

KILL BABY KILL
Mario Bava, 1966.
Zombiji med lepotami Transilvanije. ERIK BLANČ.

KISS THE GIRLS AND MAKE THEM DIE
Henry Levin & Dino Maiuri, 1966.
Moški brez tiča, ženske pa tudi. RAF VALLONE.

KUNG FU EXORCIST
? ?, 1976.
Kung-fu lady se lasa s satanom. KATHY LEEN.

LADYBUG LADYBUG
Frank Perry, 1963.
Nuklearni holokavst, vsi preživijo.

LET'S SCARE JESSICA TO DEATH
John Hancock, 1971.
Intervju z vampirko. ZOHRA LAMPERT.

LITTLE RED RIDING HOOD AND THE MONSTERS
Roberto Rodriguez, 1960.
Rdeča kapica v zakletem gozdu. MARIA GARCIA.

LOBSTER MAN FROM MARS
Stanley Sheff, 1989.
Jastog na sto načinov brez muke. TONY CURTIS.

LOVE BUTCHER
Mikel Angel & Don Jones, 1975.
Pohabljen vrtnar obrezuje dekleta. ERIK STERN.

LUGGAGE OF THE GODS
David Kendall, 1983.
Jamske ljudi šokira TV. GWEN ELLISON.

MAMA DRACULA
Boris Szulzinger, 1980.
Belgijska vampiriada. LOUISE FLETCHER.

MAGNIFICENT MAGICAL MAGNET OF SANTA MESA
Hy Averbach, 1977.
Lov za magnetnim poljem. SUSAN BLANCHARD.

MANSTER
Kenneth B. Crane, 1962.
Aksperiment & pašast. PETER DYNELY.

MARS NEEDS WOMEN
Larry Buchanan, 1966.
Zahtevajo Sophio Loren. TOMMY KIRK.

MEN OF ACTION MEET WOMEN OF DRACULA
Artemio Marquez, 1966.
Filipinski wrestling horror. DANTE VARONA.

MUMSY, NANNY, SONNY AND GIRLY
Freddie Francis, 1970.
Psihopati se povsod počutijo kot doma. PAT HEYWOOD.

NEUTRON BATTLES THE KARATE ASSASSINS
Frederico Curiel, 1964.
Neuničljivi mišičnjak iz Mehike. WOLF RUVINSKIS.

99 AND 44/100% DEAD
John Frankenheimer, 1974.
Gangsterski spooof. RICHARDOM HARRISON.

OCTAMAN
Harry Essex, 1971.
Lov za humanoidno hobotnico. PIER ANGELI.

OLD MOTHER RILEY MEETS THE VAMPIRE
Val Valentin, 1952.
Vampir v domu za ostarele. BELA LUGOSI.

PHENOMENAL AND THE TREASURE OF TUTANKAMEN
Ruggero Deodato, 1984.
Magični kipci vseh velikosti. GORDON MITCHELL.

PLAN 9 FROM OUTER SPACE
Edward D. Wood, jr., 1959.
Najslabši film vseh časov - neponovljivo. BELA LUGOSI.

PLEASE DON'T EAT MY MOTHER
Carl Monson, 1972.
Mesojeđa rastlina si zaželi seksa. RENE BOND.

PUFNSTUFF
Hollingsworth Morse, 1970.
Smrkci v sedemdesetih. MARTHA RAYE.

PYRO-THING WITHOUT FACE
Julio Coll, 1964.
Psycho brez obraza in družine. HUGO PIMENTAL.

PYX
Harvey Hart, 1973.
Smrt prostitutke. KAREN BLACK.

Q
Larry Cohen, 1982.
Quetzalcoatl na Chryslerju. DAVID CARRADINE.

RAT PFINK AND BOO BOO
Ray Dennis Steckler, 1966.
Je kdo rekel Barton Fink? CAROLYN BRANDT.

THE ROBOTS VS. AZTEC MUMMY
Raphael Portillo, 1959.
Naslov spet pove vse.

SAGA OF THE VIKING WOMEN AND THEIR VOYAGE TO THE WATERS OF THE GREAT SEA SERPENT
Roger Corman, 1957.
70 minut postavnih blondink. SUSAN CABOT.

SANTA CLAUS CONQUERS THE MARTIANS
Nicholas Webster, 1964.
Marsovcji ugrabijo dedka Mraza. PIA ZADORA.

SHE WAS A HIPPY VAMPIRE
Jerry Warren, 1966.
Zabava s tabletami za smeh. Rariteta. STEVE BRODY.

SPERMULA
Bernard Lenteric, 1975.
Erotični horror made in France. DAYLE HADDON.

SSSSSSS
Bernard Kowalski, 1973.
Naslov se ne izgovarja, temveč sika. STROTHER MARTIN.

SURF NAZIS MUST DIE
Peter George, 1987.
Surf naciji vs. samuraji surfarji. BARRY BRENNER.

THEY SAVED HITLER'S BRAIN
David Bradley, 1964.
In to na Karibskih otokih. SCOTT PETERS.

TOXIC AVENGER
Samuel Weis & Michael Hertz, 1984.
Astenik postane atomski mutant. MITCHELL COHEN.

2000 MANIACS
Herschell Gordon Lewis, 1964.
Pleasant Valley pobija turiste. CONNIE MASON.

VOODOO HEARTBEAT
Charles Nizet, 1972.
Večna mladost zombijev. RAY MOLINA.

WEREWOLF IN A GIRL'S DORMITORY
Richard Benson, 1963.
Volkodlak je blažen med ženami. CARL SCHELL.

WHAT!
Mario Bava, 1965.
Yes, what. CHRISTOPHER LEE.

WON'T WRITE HOME, MOM: I'M DEAD
James Omerod, 1974.
Ženska ima vizijo, moški pa rolls-royca. PAMELA FRANKLIN.

ZOTZ!
William Castle, 1962.
Magični kovanci v Pentagonu. FRED CLARK.

LEGENDA

Tu je 100 filmov z najbolj čudnimi zgodbami in še bolj čudnimi naslovi. Zanri so različni. Pod naslovom stojita ime režiserja in letnica nastanka, za njima pa kapsula s pilotom. Recite - zotz!

FANTJE IZ SOSEŠČINE

BOYZ'N THE HOOD



scenarij
in režija: John Singleton
fotografija: Charles Mills
glasba: Stanley Clarke
igrajo: Larry Fishburne, Cuba Gooding, Jr., Ice Cube, Morris Chestnut
producent: New Deal Productions, ZDA, 1991.

Črnci v Ameriki res nimajo sreče. Najprej so jih odkrito izkoriščali. Potem jih je bolj ali manj odkrito preganjal KKK. V začetku tega stoletja so jih začeli sovražiti novi ameriški imigranti: Irci, Poljaki, Italijani ... V dvajsetih so morali harlemski igralci jazza prihajati v klube skozi stranska vrata. V šestdesetih so bili v Vietnamu črni vojaki v večini, za povrh pa jim je FBI sesul še Martina Lutbra Kinga. V osemdesetih jim še to ni bilo dovolj in so se začeli pobijati sami med seboj.

To je prva stvar, ki jo izvemo v Singletonovih **Fantih iz soseščine**: vsak enajndvajseti črni moški v Ameriki umre nasilne smrti - večina od krogle drugega črnega moškega. V filmu **Blade Runner** Harrison Ford reče za

belega policijskega šefa M. Emmeta Walsha: » ... v starih časih so taki ljudje črncem pravili *niggers*.« Ce je Ridley Scott hotel s tem povedati, da danes nihče več ne reče črncu *nigger*, bi lahko sklepali, da je razisem v Ameriki postal izključno stvar samih črncev - sleng črnih getov za moškega poleg besede *nigger* pozna samo še besedo *motherfucker*. (Za ženski del populacije je izbira seveda večja: poleg standardnih *hooch*, *pussy* in *bitch* še bolj vljudna oblika *femle*.)

Tako sklepanje je seveda napačno, kot nas pouči Larry Fishburne alias Furious Styles, črnski aktivist in oče središčne osebe filma, odraščajočega Treja Stylesea (Cuba Gooding, Jr.). »*Zakaj*

je v črnih sosestkah na vsakem vogalu najti trgovino s pijačo in trgovino z orožjem, v belih sosestkah pa ne?« se pred zbrano gručo brezdelne zapite ali zadrogirane črne mladine vpraša Furious Styles in si takoj odgovori: »*Ker hočejo, da se pobijemo sami med seboj.*« Ta in podobni »pedagoški« prizori (»*Vsak cepc z jajci lahko naredi otroka; samo pravi mož pa otroka lahko vzgoji v moža.*«) so preveč prozorni - izpadejo kot poceni vzgoja, izkoriščajoča propagandno moč filma (spomnimo se, podnaslov filma je **Increase the Peace**).

Toda Singletonu ne gre odrekati briljance v naturalističnem prikazu življenja v črnem getu South Central Los Angelesa.

Odraščajoč v Comptonu, eni izmed tamkajšnjih sosest, je Singleton v živo opazoval stvari, ki jih je pri svojih dvaindvajsetih letih insceniral pred filmsko kamero: črni policaj, ki svoje »brate« sovraži precej bolj kot njegov beli partner in rutinsko kontrolno spremeni v sadistično izživljanje; otrok s crackom zasvojene narkomanke, ki se, prepuščen sam sebi, znajde pred avtomobilom na cesti; truplo, ki si ga gre »turistično« ogledat skupina otrok (kot da bi v en prizor stlačili cel Reinerjev **Ostani z mano**). Da pa ne bo pomote: **Fantje iz soseščine** niso propagandna dokudrama, temveč avtobiografska izpoved, ki se začne v času druge kandidature Reagana za predsednika, ko Tre še hodi v osnovno šolo, in se konča sedem let kasneje, ko gre na univerzo.

Singletonu je treba priznati tudi pretanjen občutek za režijo. Film je narejen več kot korektno, kljub zavajajoče lepim fotografijam Charlesa Millsa pa mu je uspelo z dobrim kadriranjem in montažo film preplesti z nasiljem, ki s soundtracka že na samem začetku zasuje gledalca.

Od igralcev izstopa Ice Cube, ex-furmen N. W. A., ene izmed redkih dobrih rap skupin. Z rapom je podobno kot z ostalo pop glasbo: večinoma gre za prežvečizpljuni komade, ki v glavnem hvalijo svojega interpreta kot največjega mudonjo v lokalni četrti ali pa v soft-porno maniri prepevajo o seksu. Zelo malo skupin je angažiranih. Poleg N. W. A. (mimogrede, kratica pomeni *Niggers With Attitude*) so najbolj eksponirani in provokativni *Public Enemy* in ko dodamo še *Ghetto Boys*, je seznam počasi poln. (Seveda je jeznih črnih raperjev precej več: Ice Cube, Chuck D in Ice T so pač le redki, ki jim je uspel preboj v medije.) Tako niti ni presenetljivo, da Singleton ni vključil veliko rapa v svojo glasbeno opremo. Stanley Clarke mu je naredil glasbo, ki ima z njim bolj malo povezave. Sicer pa tudi z rapom črnci niso imeli sreče. Niso jim ga sicer speljali iz rok, kot se jim je to zgodilo z Elvisom in rock'n'rolom, toda preden so lahko prišli črni raperji na plano, so morali Beastie Boys prodati milijonske naklade svojega famoznega LP-ja *Licence To Kill*. *Tough break being black in America*.



UROŠ PRESTOR

DOC HOLLYWOOD

režija: Michael Caton-Jones
scenarij: Jeffrey Price, Peter S. Seaman, Daniel Pyne
fotografija: Michael Chapman
glasba: Carter Burwell
igrajo: Michael J. Fox, Julie Warner, Barnard Hughes, Woody Harrelson
producent: Warner Bros., ZDA, 1991.

Michael J. Fox je zvezdnik, ki mora naslove svojih filmov (vsebinski navkljub) jemati precej zares. Skrivnost njegovega uspeha je namreč - vrnitev v prihodnost.

Prihodnost, polna družinskih vezi, vsekakor. Vselej ga najdemo v vlogah likov, ki bi morali biti kje drugje ali pa si tega želijo: na časovni (Vrnitev v prihodnost), poklicni (Skrivnost mojega uspeha), družinsko zasebni (TV serija Family Ties), kriminalni (The Hard Way) ali geografski osi. Naš film predstavlja obdelavo slednje. Če se izognemo kurantnim spekulacijam o fascinantni filmskega stroja s *puer aeternusi*, pa vseeno ne gre zaobiti teze, ki pove, da je prav Michael J. Fox zvezda globoko zamrznjenega tipa!

Symbolizira ustavljeni čas, ali točneje, symbolizira in poseblja blokada talenta, senčno stran mladostniških mitov. Stagnacija pa vseeno žari daleč in močno. Nesorazmernost med abstraktnimi naklepi uvoda in banalno naravo filmskega predmeta pa je zgolj navidezna. Film **Doc Hollywood** se namreč potruji dokazati, da je govor o Michael J. Foxu, Hollywoodu in njegovem komičnem »napadu« na samega sebe, navadno vrtenje v krogu!

Če Hollywood naroči, napiše in posname komedijo, ki naj bi o njem povedala kaj slabega, to ne vodi k nobenim prepotentnim apokaliptičnim zaključkom. **Doc Hollywood** zgolj varno jezdi na valu vseh post-80's trendov skupaj. Odvrgli smo rolexe, parkirali

BMW-je in v 90-ih veselo rijemo po zemlji, polni banalnega spiritizma, umazanije za nohti in kar je še podobnih notranjih bogastev.

Tako se je režiser Michael Caton Jones z modrih angleških višav **Memphis Belle** tokrat spustil na blatna ameriška tla. V milosti scenaristične mode se je torej gredo fiktivno ameriško zakonjete, Grady po imenu.

Monogamno protiabortno družinsko new-age-zlorablajoče moraliziranje, ki je sicer diskretno intoniralo celo tako gledljive reči, kot je Lynova **Usodna privlačnost**, je v primeru našega filma povsem manifestno podivjalo in vse komične nastavke, katerih sicer ni manjkalo, utopilo v kričeči himni zapečkarstvu. Zgodba o

pohlepem diplomantu medicine, ki želi v Hollywoodu obogateti s plastično kirurgijo, bi lahko, posneta v *offbeat* maniri, sprožala salve smeha. Avtomobilska nesreča glavnega junaka prisili ostati v Gradyju - prestolnici buč Južne Karoline ... in vseh vrst čudakov zraven. Spoznamo potencialno smešno glavno sestro, potencialno smešne vaške tepce & politike ter se spustimo v potencialno romanco: Doc Hollywood postane doc Grady, namesto z lassiejem se po mestu spreha s prašičem, zaljubi se v voznico reševalnega avtomobila, ki svojo alergijo do velemest prenese še nanj. Ko odpotuje, zato na svojem prvotnem cilju ne najde sreče in vrnitev v Grady oba okronata v objemu.

Povsem čitljiv scenarij je žal izveden le potencialno - tako sanitetno, da se filmu zato ne smejemo na tistih mestih, ko bi si to sam želel, in je smešen tam, kjer med humorjem spušča npravstvene nauke. Tu je tudi glavni Docov problem - film se samemu sebi boji priznati, da je zares komedija in diagnoza našemu doktorju se glasi: premalo humorja. Preslabo razvita/razvijana zgodba namreč smeha ne proizvede v zadostnih količinah, takih, ki bi snemanje šele upravičile.

Doc Hollywood je potemtakem film, v katerem se zvezda, ki ne pozna razvoja, pojavlja v zapletu, ki ne pozna razvoja. Je film, ki ga sploh ne bi smeli posneti.



I N F O

Tantra kot gibanje in smer indijske filozofije je v tako veliki meri preoblikovala hinduizem, da lahko rečemo, da vse mlajše hinduistične »šole« na določen način nosijo tantrčni pečat. Zahodnjakom pomeni tantra sinonim za obredno seksualno udejstvovanje, četudi je maithuna, tehnika transmucije seksualne energije, le eden od aspektov tantrne in še to le v sklopu vama-acara stopnje iniciacije. »Približaj se seksualnemu aktu, kot da bi šlo za molitev, meditacijo! Občuti njegovo svetost!« je učil razvpiti, sedaj že pokojni, guru Bhagwan Shree Rajneesh - Osho (glej njegovo knjigo *Tantra, Spirituality and Sex*, ki je izšla tudi v slovenskem prevodu), eden glavnih posredovalcev tantrizma na Zahod. Če je v tantrizmu spolnost predstavljala v prvi vrsti čaščenje Sakti in sredstvo duhovne preobrazbe, pa je taoistom pomenila predvsem enega od načinov pomlajevanja telesa, pri čemer je skrajni cilj predstavljala telesna nesmrtnost (v Indiji je bila podobno usmerjena jogijska šola nathasiddha). **Sacred Sex**, 96-minutni avstralski (Film Australia) dokumentarec o tantrčnih in taoističnih seksualnih tehnikah, je svojevrsna uspešnica v Avstraliji, saj je po premieri novembra lani s samo sedmimi kopijami priigrall 500.000 dolarjev (distrib. Premium Films), na Novi Zelandiji pa je le z dvema kopijama v dveh tednih predvajanja nabral 100.000 dolarjev (kljub antiseks kampanji skupine, ki se je postavila v bran javne morale). Robyn Watts, predstavnik Film Australia, priznava, da je v filmu nekaj »eksplicitnih prizorov«, tako da bo **Sacred Sex** gotovo imel težave z ratingom pri MPAA (v ZDA ga bo distribuiral Miramax).

Silvester Stallone bo igral v filmu **The Demolition Man** (Silvester Pictures), ki ga bodo začeli snemati maja letos. Scenarij Steva De Souza je postavljen v leto 2018, ko smrtno kazen zamenja kriogenika (zamrzovanje). Stallone je policaj, obsojen zaradi umora, ki ga odmrznejo, da bi izsledil pobeglega ubijalca. Režiral bo Marco Brambilla.

Častitljivi George C. Scott bo v filmu **The Last Good Time** (Pangea) nastopil v vlogi moža, ki se zaplete v ljubezensko razmerje z žensko, toliko mlajšo od njega, da bi lahko bila njegova hči. Scottova soigralka je Maureen Stapleton, snemati bodo začeli poleti. Producenta sta Max Kishiyama in Mark Irwin, režiser je Bob Balaban.

James Spader in Mandy Patinkin nastopata v **The Music of Chance** (IRS Media), ki ga bodo začeli snemati aprila v Severni Karolini. Scenarij Belinde in Phillipa Haasa (ta film tudi režira) je osredotočen na dva prevaranta, ki se spustita v igro pokra s starejšima občanom, dobitnikoma prve nagrade na državni loteriji.

I N F O

SKODRANA SUZI

CURLY SUE



scenarij
in režija:
fotografija:
glasba:
igrajo:
producent:

John Hughes
Jeffrey Kimball
Georges Delerue
James Belushi, Kelly Lynch, Alisan Porter, John Getz,
Warner Bros., ZDA, 1991.



Kaj v filmu že od slavnih kolotov Eisensteina predstavlja otrok? Bodisi evociran bodisi manifestni objekt čustvene investicije. Kaj pa v filmu predstavljajo - danes tudi že - slavni koloti režiserja Johna Hughesa? Zelo dopadljivo formulo lahkini komediji s poudarkom na družinski embalaži. Zdržimo oboje in rodila se bo **Skodrana Suzi**. Če dodamo, da je omenjeni avtor poleg enkratne adult komedije **Planes, Trains and Automobiles** s Stevom Martinom, ustvaril tudi **Sam doma** (*Home Alone*), najdonosnejšo komedijo v vsej dosedanji filmski zgodovini, je lahko predstavljanje končano.

Film **Sam doma** je menda najtipičnejši predstavnik in graditelj sila trendovskega žanra otroško-družinske komedije, kamor sodi tudi naš film. Tudi tu gre za komedijo, vendar **Skodrana Suzi** z občasnimi intervencijami elementov socialne drame vseeno odstopa od obrazca. Ali z besedami Kelly Lynch: CK projektu so me pritegnile njegove značilnosti moderne pravljice in moč lika, ki ga igram. Film spominja na velike naslove iz 40-ih let, tiste vrste, ki sta v njih sodelovali Rosalind Russel in Katherine Hepburn. Kakorkoli pretenciozno so že slišati take besede po ogledu zgolj-solidnega filma, je treba njegovemu režiserju, scenaristu in producentu Hughesu priznati, da je spretno premešal in razporedil komične in melodramske prvine.

Pogoje za tako uspešno komponiranje je ponudila že zgodba sama, katere junakinjo si smemo predstavljati kot v otroško potisnjeno dekleško inčico Joa Mantegne iz velikega Mame-tovega filma **Hiša iger** (*House of Games*). Oba sta *con artists*, prevaranta torej, preživljajoč se z goljufijo.

Lik Suzi je vseeno star le 9 let, igra jo zares sproščena mojstrica obrazne mimike Alisan Porter, letom navkljub prava veteranka: poleg bogate kartoteke TV serij in reklamnih spotov se jo je dalo videti že v filmih **Parenthood**, **I Love You To Death** in **Stella**. Recenzentje so zapisali, da je mala Alisan prijetna in bistra kot *Čkak življenjskih modrosti poln čokoladni Buda* in da je Hughes odkril otroško zvezdo, ob kateri Peter Pan deluje kot cinični stavec. Slikovitost novinarstva gor ali dol, Porterjevo bomo zanesljivo še gledali, tako kot

TRIANGEL



režija:
scenarij:
fotografija:
glasba:
igrajo:

Jure Pervanje
Dimitrij Kralj
Valentin Perko
Zoran Predin
Barbara Lapajne, Janez Škof, Stojan Colja, Miran Plohi Dornik
Infomedia 3 Filming, Slovenija, 1992.

Ob letošnji slovenski filmski proizvodnji je postalo jasno, da sintagma slovenski film, ki gledalca takoj postavi v poseben položaj gledanja in pisanja, ne obstaja več. Sama slovenska filmska proizvodnja se je diferencirala, končno dosegla neko filmsko povprečje in preseгла stanje, ki bi mu lahko rekli uvod v filmski jezik. Jurjaševičeva **Srčna dama** ni zmogla velikega zalogaja, ki bi ga lahko poimenovali sinteza melodrame in kriminalke, Anžlovarjeva **Babica** je obvladala epizode in se zamajala ob celovitosti zgodbe, obema filmoma pa je skupna točka ta, da z emocijami med moškim in žensko ne

smo po **Papirnatemu mesecu** Tatum O'Neal in po **Taksistu** Jodie Foster.

Za kaj torej gre: Alisan in John Belushi goljufata po Ameriki, medtem ko John zanjo išče primeren dom in skrbnike. Alisan misli, da tega ne potrebuje. Ko se Belushi v Chicagu Cpo planu« vrže pod Mercedes **Kelly Lynch**, v filmu neprijetno bogate odvetnice Grey Ellison, in jo prepriča, da ga je skoraj ubila, se vse skupaj čez dan ponovi. A tokrat čisto zares in goljufij je za vselej konec: Belushi se namreč skopa, obrije in preobleče. Celozaposil se in od Kelly prežene tekmeča, kar ni posebej težko ... ta je medtem namreč že prav nabuhlo očarana z Alisan in zaljubljen v njenega skrbnika!

Ce naj bi se komedijam praviloma smejali ali vsaj nasmihi, pa ni nobenega pravila, po katerem bi se moral žanr posvečati samo smeh zbujujočim temam. Tako je tudi v **Skodrani Suzi** več problemov, ki bi občutno otežili snemanje sequela enake lahkotnosti: Naši trije junaki s skupnimi močmi uženejo demone socialnega skrbstva in prično živeti skupaj, kar organizirano reševanje problema brezdomcev postavlja v čudno luč, nevarnejšo od votlo dekorativnega konteksta Boormanovega filma **Tam, kjer je srce**, na primer. Hughes se je resnim podtonom - zelo ustrezno - izognil. Naslednji in še bolj tvegan problem, mimo kate-rega odbrzi scenarij **Skodrane Suzi** pa je dejstvo, da je Kelly družinskim sladkostim poleg elegancije žrtvovala še kariero. Poanta filma je torej nasprotna tisti, ki jo prinašata **Baby Boom** in **Working Girl**. Omenjena filma namreč bogatenja nista avtomatično prikazala za družini inferiorno početje.

Vsem, ki niso socialni delavci, lahko **Skodrana Suzi** predstavlja kos solidne filmske konfekcije, ki spomina ne bo težje bremenila.

TOMAŽ KRŽIČNIK



lec postane očaran ob tako neverjetni samozavesti. Abeceda narativnega filma je, da mora na začetku vzpostaviti neko napetost, interes gledalca, ki bo do junakov zgradil določen odnos. Če do tega ne pride v prvih petnajstih minutah, bo gledalec po pol ure pogledal na uro. Natančno to se zgodi pri **Trianglu**. Začetek je tako ezoteričen, da bolj ne bi mogel biti, saj nam pokaže sanje glavnega junaka. Da ne bo pomote; sanje so lahko primeren začetek tudi za grozljivke, toda pojavijo se zato, da vzpostavijo neko napetost, razliko med sanjami in realnostjo. Tak začetek npr. lahko vidimo tudi v hardcore grozljivki **Nightbreed**, kjer kamera z vratolomno hitrostjo prikazuje bitja iz onostranstva. Potem se junak zbudi, podobno kot Janez Škof v **Trianglu**. Toda medtem ko je Clive Barker že nakazal, da realnost ne bo tako enolična, kot izgleda, pa se naš Škof začne mirno ukvarjati z velikim problemom nakupa mercedesa, v to povleče tudi svojo ženo, ki se sicer ukvarja z višjimi stvarmi, kot je npr. ekologija. Ezoteričnost sanj in realnost sta enako dolgočasni, edina razlika je v tem, da so sanje bližje reklamnemu spotu za radensko. Toda drugače tudi ne more biti, saj gledalca, ki bi lahko jokal ali se smejal ob problemu nakupa mercedesa, enostavno ni. Mogoče se zato v filmu pojavi čarovnik, ki se samo navidezno ukvarja z belimi zajci. V resnici pa bi rad ustvaril gledalca, ki

bi lahko estetski užitek doživljal ob kupu lepo oblikovane pločevine. Če se moški in ženske v **Srčni dami** in **Babici** ne znajo osvajati, pa tega v **Trianglu** niti ne počenjajo. To so njegovi junaki že opravili, da se lahko ukvarjajo s politiko, saj se nenadoma pojavijo tudi teritorialci z Ray ban očali in iz »ne-akcija« nastane »jaka akcija«. Toda, da ne bo pomote. To ni mešanica žanrov, ampak še vedno samo uvod v osnovne prijeme filmskega jezika. Zakaj pa ne bi gledalci uživali ob spoznavanju določenih prijemov? Tak prijem je npr. tudi poigravanje s filmskim časom, kjer ima pomembno funkcijo telefon. Podobno kot v filmu **Bilo je nekoč v Ameriki**. Toda, če je to bil film človeške in kriminalne strasti, je **Triangel** ne glede na subjektivno prehajanje časa in različnih zornih kotov še vedno film o neki dragi pločevini in ljudeh iz lepe hiše in čarovniku iz originalne staje in hipijih-ekologij. Za ohranitev nekega filmskega povprečja, ki je lahko tudi uvod v nekaj več, samo en nasvet: Lepe razglednice potrebuje gospodarstvo za svoje promocijo in država za svoj turizem. Lekcije o osnovah filmskega jezika pa imajo na AGRFT, kjer pa so ravno letos dokazali, da so uvod v filmski jezik že obvladali.

NERINA KOCJANČIČ

KOMANDOS IZ PREDMESTJA

SUBURBAN COMMANDO



režija: Burt Kennedy
 scenarij: Frank Cappello
 fotografija: Patrick J. Swovelin
 igrajo: Hulk Hogan, Christopher Lloyd, Shelley Duvall, William Ball
 producent: New Line Cinema, ZDA, 1991.

Suburban Commando je nekakšna lansirna rampa za Hulka Hogana, s katere naj bi poletel v ozvezdje, ki ga

sestavljajo, če omenimo samo najbolj sveže, Arnold Schwarzenegger, Jean-Claude Van Damme, Dol-

ph Lundgren in že rahlo zaprašeni Sylvester Stallone. In režiser Burt Kennedy se je skupaj s Hulkom Hoganom odločil, da bosta uporabila že preizkušeni recept, se pravi filmsko pot, ki jo je pred kamero prehodil veliki Arnold, in jo stlačila v en sam film, tako da bo stvar hitreje potekala. Spomnimo se, da ravno tako kot Arnold Hulk Hogan v **Suburban Commando** pade na Zemljo iz nedefiniranega prostora in časa, iz vesolja torej. Arnie je iz te »praznine« v film padel že dvakrat - prvič v **Conanu** (John Milius, 1981), kjer se v filmski sedanosti pojavi direktno iz časa, ki v zgodovini ne obstaja, in prostora, ki je že zdavnaj zbrisan z vseh zemljevidov; drugič Arnie pade iz vesolja v **Terminatorju** (James Cameron, 1984 in 1991) - za razliko od Hogana v pravi čas in na pravo mesto.

- Arnold Schwarzenegger je posnel film **Commando** (Mark Lester, 1985), Hulk Hogan pa je temu naslovu dodal samo še pridevnik »suburban«; in če je Arniejev **Commando** nabit z nebrzdanim mačizmom, potem je Hoganov **Suburban Commando** prenapoljen z infantilnim humorjem kot nekakšno protiutežjo, ki naj bi občinstvo opominjala, da Hogan Arnieja ni kopiral;

- **Predator** (John McTiernan, 1987) je film, v katerem se Arnie sooči z vesoljskim lovcem, ki na Zemlji nabira človeške trofeje; Hulk Hogan se v svojem filmu daje s podobno pošastjo, ki je povrh vsega še remake predatorja in zbira svetove s tem, da jih uničuje;

- tako kot Arnie v filmu **Red Heat** (Walter Hill, 1988) s svojo pojavnostjo in medijsko vplivnostjo zaseneči velikega igralca - komika Jamesa Belushija, v **Suburban Commando** Hulk Hogan umetno nadvlada nad vedno izvrstnim Christopherjem Lloydom, ki v filmu ravno zato nič ne pokaže, da bi lahko Hogan pokazal toliko več; ali bolje, Christopher Lloyd je v filmu zato, da dviguje ceno Hulku Hoganu in ga predstavlja kot enakovrednega partnerja. Shelley Duvall, Olive iz Altmanovega **Popeya** (1980), je v filmu le za vzorec;

- in najvažnejše, **Suburban Commando** je namenjen predvsem otroški publiki, tako da bi prek njih lažje osvojil njihove starše. Arnie je posnel dva taka filma: **Twins** (Ivan Reitman, 1988) in **Kindergarten Cop** (Ivan Reitman, 1990) - oba filma sta pomenila nekakšno socializacijo Arniejeve filmske marginalnosti in nadgradnjo njegove »telesne« igre z »glasom«, se pravi z vlogo, ki jo enakovredno sestavljata obe komponenti. In če se je Arnieju uspelo prebiti do take vloge, potem je Hulk Hogan šele na začetku in svojo »telesnost« bo le težko podredil igri, to pa zato, ker je profesionalna zvezda wrestlinga, kjer je vsa njegova »igra« zreducirana ravno na telo samo.

Suburban Commando bi lahko tako naslovili v stilu režiserjevih zgodnjih westernov, se pravi, »support your local wrestler«, kar dokazuje, da tudi Burt Kennedy ne zna iz svoje kože. Planetarni uspeh s Hulkom Hoganom bo pri Kennedyjevem zadnjem filmu vsekakor izostal in se bo, tako kot do zdaj, skoncentriral v ringu: ne

I N F O

Po filmu **Kralj ribič** (*The Fisher King*) Terryja Gilliama se nam obeta še en film na temo svetega grala. Gre za ekranizacijo romana Molly Cochranove in Warrena Murphyja, z naslovom **The Forever King** (ki ni prav daleč od naslova Gilliamove inačice), pravice zanjo pa je odkupil par Arnold in Anne Kopelson (za odkup so se potegovali še Paramount, Disney in Universal). Roman govori o desetletnem fantiču iz Chicaga, ki, potem ko najde sveti gral, ugotovi, da je reinkarnacija kralja Arthurga. Odpotuje v Anglijo, kjer se spopade s Črnim vitezom, pomagata pa mu bivši agent FBI in čarovnik Merlin. Warren Murphy bo roman adaptiral za scenarij.

V filmu **Rollerball 2**, sequelu futurističnega thrillerja iz leta 1975, bo glavno vlogo ponovno odigral James Caan in tudi Norman Jewison bo spet režiser. Caan tokrat nastopa kot trener moštva »gladiatorjev 21. stoletja«, ki se spopadajo v smrtonosni igri na kotalkah.

Tudi kultni film **Goli v sedlu** (*Easy Rider*) iz l. 1969 bo dobil svoje nadaljevanje, ki ga (seveda) pravi tako režira Dennis Hopper. Ker se je lik, ki ga je Hopper upodabljal, na koncu 1. dela preselil v večna lovišča, bo tokrat govoril o njegovem sinu, ki zajaha motor in gre raziskovat Ameriko, potem ko izve, kdo je bil njegov pravi oče.

»Majorji« vedno več pozornosti posvečajo CD-ROM (*Compact Disc Read Only Memory*) tehnologiji, ki predstavlja kombinacijo video podob, digitalnega zvoka, obširnih zalog podatkov ter »interaktivnih« računalniških zmogljivosti. Med najbolj aktivnimi družbami na tem področju so Time Warner, Philips, Sony, Paramount, 20th Century-Fox, Turner Broadcasting in Capital Cities/ABC. Gre za področje, ki bo v naslednjih desetih letih postalo izjemno donosno, čeprav danes še ni čisto jasno, ali bodo glavno težo pri tem nosile podatkovne baze, izobraževanje, igre ali zabavni programi. Kar se tiče navedave CD-ROM video iger na filme, pri Sony Pictures Entertainment razvijajo računalniške igre za celovečerice **Hook**, **Bram Stoker's Dracula** »in še nekaj filmov, ki so v fazi projektov«, pri 20th Century-Foxu pa pripravljajo CD-ROM igri **Alien** in **Predator**; v ne tako daljni prihodnosti naj bi eno možnih opcij predstavljale CD-ROM verzije filmov, ki bi jih gledalec vsaj delno sooblikoval in jim po svoji izbiri določal konec. Za našete medijske gigante predstavljajo izziv povsem realne napovedi, da bodo leta 2000 povprečni potrošniki tehnološko precej bolj podkovani od današnjih in ne bodo zgolj sprejemali multimedijskih in interaktivnih izdelkov, temveč jih bodo pričakovali in tudi zahtevali.

29

I N F O

INFO

Po uspehu komedije **Riba po imenu Wanda** so bila igralcu in scenaristu Johnu Cleeseu vrata v Hollywood odprta, vendar se je raje umaknil v svet industrijskega in reklamnega filma, pri čemer zasluži dovolj, da si lahko vzame čas in odklanja ponudbe za igrane filme. Cleese trenutno (skupaj s psihoterapevtom Robinom Skynnerjem) v Londonu piše priročnik o psihodinamiki vsakdanjega življenja. Pisanje naj bi predvidoma končal junija letos, nato pa naj bi se lotil nekaterih filmskih projektov, med njimi tudi »sequela« **Wande**. Vse skupaj pa bo najbrž trajalo še precej časa, kajti Cleese je znan perfekcionista: scenarij za **Wando** je npr. končno obliko dobil šele potem, ko je bil štirinajstkrat nanovo napisan. ***

Kitajski režiser in igralec Zhang Yimou (njegov film **Dvigni rdečo svetilko** je letos nominiran za oskarja za najboljši tuji film) v svoji domovini snema **Zgodbo o Qui-Ju**. Zhanga dobro poznamo po njegovem prvencu **Rdeča polja** (Red Sorghum/ Hong Gaoliang, 1987), za katerega je l. 1988 na festivalu v Berlinu dobil zlatega medveda, kot igralca glavne vloge pa smo ga videli v **Terakota bojevniku** (A Terra-Cotta Warrior/ Tseun yung, 1989) režiserja Ching Tung-Yeeja. V vseh zgoraj navedenih filmih glavno žensko vlogo igra Zhangova »muza« - fascinantna lepota Gong Li. (Na snemanju filmov tega režiserja sicer vladajo zelo strogi profesionalni odnosi med sodelavci, vseeno pa krožijo govorice, da sta Zhang in Gong ljubimca.) ***

Režiserji Martin Scorsese, Robert Wise in Elliott Silverstein so nastopili pred ameriškim zveznim komitejem, pristojnim za avtorske pravice, s predlogom za sprejetje zakona, ki naj bi obvezoval prikazovalce, da gledalce obvestijo, če se prikazovana inačica filma razlikuje od izvirne, ki je bila predvajana v kinematografih (spremembe vključujejo »koloriranje«, montažo, krajšen/podaljševanje minutaže filma idr.). Člani komiteja predloga (nasprotuje mu tudi Busheva administracija) niso sprejeli. Večina jih meni, da je tovrstna zaščita stvar pogodbe med režiserjem in producentom. Značilna je izjava člana komiteja Dana Glickmana (država Kansas), ki je v tej zvezi omenil Woodyja Allena. Ta ga je nekoč že prepričeval, da zgornji problem predstavlja enega »ključnih problemov našega časa«. Glickman je Allenu na to odvrnil, da »bi bilo dobro, če bi si priskrbel širokokotne leče«.

30 IGOR KERNEL

INFO

samo zato, ker je pojava Hulka Hogana do sedaj doživela samo štiri širše filmske upodobitve, od katerih sta bili dve zelo kratki (v **Rockyju 3** ga Stallone zabriše iz ringa, v **Grem-lins 2** pa miri tako gremline kot gledalce, in to v »off« prostoru; skozi cel film Hulk Hogan zdrži samo v roko-borski video uspešnici **No Holds Barred** in zdaj v **Suburban Com-mandu**), temveč predvsem zato, ker Hulk Hogan izven ringa preprosto ne funkcionira. Preveč smo ga gledali na malih ekranih, da bi si ga znali povečati na kino platno. Tega so se zavedali tudi ustvarjalci filma **Suburban Commando**: če Hulk Hogan z lahkoto zapolni TV ekran, je na velikem platnu toliko manjši - zato je

skozi cel film posnet tako, da zavzame kar največ prostora: od spredaj ali od zadaj in vedno od pasu navzgor. Zato tudi dejansko v filmu **Suburban Commando** ni nič drugega kot Hulk Hogan. Stvari se bodo spremenile takrat, ko bo kdo posnel film, v katerem bodo Hulk Hogan in druge sestavine razvrščene z občutkom za mero, in ko bodo ustvarjalci tovrstnih komedij doumeli, da Arnold Schwarzenegger in **Terminator 2** nista preprosto film, temveč zapis nekega procesa, pri katerem sta merodajni originalnost in njena nadgradnja.

MAX MODIC

LAŽ IMA KRATKE NOGE

ANOTHER YOU

■ □ □ □ □

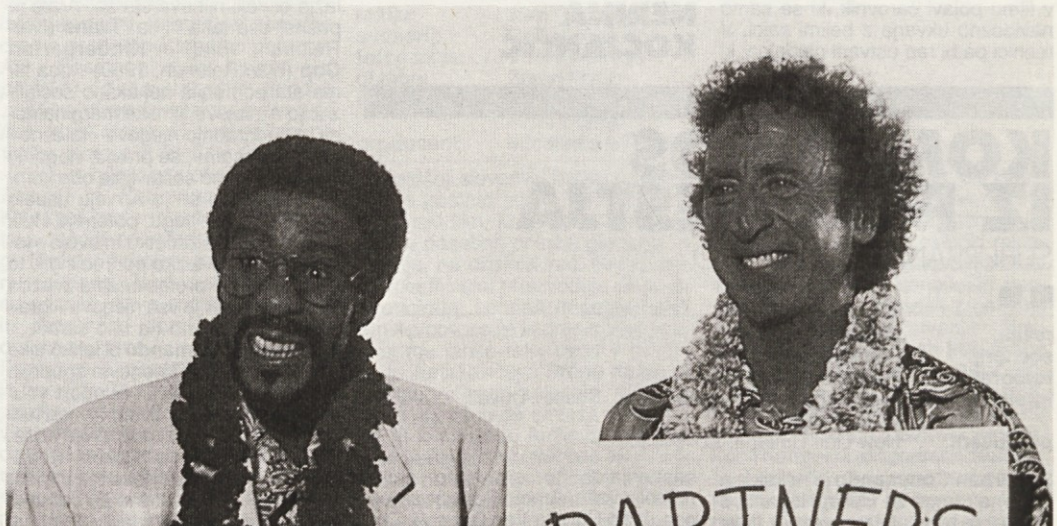
režija: Maurice Phillips
scenarij: Ziggy Steinberg
fotografija: Victor J. Kemper
glasba: Charles Gross
igrajo: Richard Pryor, Gene Wilder, Mercedes Ruehl, Stephen Lang
producent: Tri-Star Pictures, ZDA, 1991.

Another You je film, ki ga je ustvaril Maurice Phillips in že četrtri vrača dvojico Richard Pryor & Gene Wilder v nemogoče situacije (ostali trije filmi so bili **Silver Streak**, Arthur Hiller, 1976, **Stir Crazy**, Sidney Poitier, 1980, ter **See No Evil, Hear No Evil**, Arthur Hiller, 1989) ter grozi, da bo oba protagonista doletela ista usoda kot komične pare pred njima, npr. Abbott & Costello, Dean Martin & Jerry Lewis; to pa pomeni, da ju bo povozil čas, ki sta se mu toliko časa upirala - ali bolje, da ju bo čas pokopal, kar je v primeru **Another You** še bolj očitno. In če čas uteleša publika, zanjo pa vemo, da tistega, ki ga hoče pokopati, pozabi, potem je **Another You** svojevrsten nekrolog Pryorju in Wilderju. Dvojica, ki je v petnajstih letih prine-

sla s tremi filmi blizu 215 milijonov dolarjev, v svojem zadnjem filmu groteskno uteleša fragmente neke minule slave, sledove časa in make-upa, melanholičnost in rutiniranost komedijantstva ter zabavljaštva, ki je ostalo na mrtvi točki in se nikakor ne more premakniti naprej. Pryorju in Wilderju so tokrat obrnili hrbet tako kritiki kot publika, to pa zato, ker iz filma v film postajata bolj podobna karakterjem, ki jih upodabljata - ne slišita več in ne vidita več morbidnosti humorja, ki ga v dobri veri in stari maniri posredujeja gledalcem. Morbidnost, ki veje iz filma **Another You**, spominja na film Toda Browninga **Freaks** iz leta 1932, ki je naletel na odpor gledalcev, ker so v njem cirkuške spačke igrali pravi cirkuški spački. Ti se svojih deformacij niso

zavedali ali pa so se naučili živeti z njimi. Pryor in Wilder sta tokrat lažnivca, precej podobna **freaksom**, in lažeta tako filmu kot gledalcem: filmu s tem, da igrata sama sebe, kot bi igrala nekoga drugega, gledalcem pa tako, da igrata samo nekoga drugega, sama sebe pa neuspešno skrivata. Gledalec že z malenkostnim trudom spozna, da Richard Pryor okornosti in asteničnosti ne hlini; znano je namreč, da ga je prizadela neozdravljiva multipla skleroza, in njegovo zdravstveno stanje se je med snemanjem filma strahovito poslabšalo - toda Pryor je vztrajal, da se film kljub vsemu posname do konca. Wilder, tisti *another him*, pa je vedno bolj boleče grotesken in zdi se, da se je dobesedno nalezal psihotičnosti karakterjev, ki jih poustvarja. Vse skupaj je v filmu **Another You** potencirano do ne-vzdržnosti, še posebej zaradi tega, ker je Wilder nase vzel še pezo Pryorjeve vloge. Zato tisi detajli, ko Wilder kot nekakšen zombi bledega in nasmejanega obraza plane iz krste, sploh ni pretiran ali neresničen. Wilder je simbolno že zdavnaj mrtev. Mogoče v filmu tudi zato ni tistega klasičnega happy-enda: Čeprav so vsi prepričani, da je Wilder Abe, naslednik bogatega pivovarjarja, in ne George, on sam tega noče priznati in sprejeti, čeprav bi lahko kot patološki lažnivec mirne duše živel s tem. Vsi prisotni Georga sprejmejo kot Abeja samo zato, ker ga igra Gene Wilder. In kar je najbolj žalostno: Na koncu se Pryor in Wilder slikata kot del idiličnega pejzaža s tem, da ima Wilder v rokah napis **Partners Forever** - kot da bi hotela kompletna filmska ekipa vsem povedati, da je to verjetno zadnji film, v katerem smo lahko videli Richarda Pryorja. **Another You** je ena največjih grotesk, ki so jih v Hollywoodu po nesreči ustvarili v zadnjem času, in vsekakor največji nenameravani primer in prikaz nekega posteksploatacijskega Hollywooda, ki se v podzavesti še vedno spominja časov depresije; in nedvomno je **Another You** komedija, ob kateri boste dobesedno jokali zaradi smeha.

MAX MODIC



V A P R I L D E O

DEFENDING YOUR LIFE

ALBERT BROOKS, 1991.

■■■■□□

Albert Brooks, ki umre v prometni nesreči, na drugem svetu, v Sodnem mestu brani svoje življenje. Sele po smrti se prvič resno zaljubi in da bi lahko ostal z žensko, ki je preveč čednostna, da bi bila resnična (Meryl Streep), dokončno premaga v zemeljskem življenju privzgojene strahove, frustracije in komplekse. Drama o posmrtnem življenju je zadnji film vsestransko angažiranega Hollywoodčana, za čigar filme velja, da niso nikoli popolni, vendar so zaradi izvirnih in duhovitih idej izjemno priljubljeni. Brooks je igral v filmih **Taxi Driver**, **Twilight Zone/The Movie**, **Broadcast News** itd., jih režiral in hkrati igral v **Real Life**, **Lost in America**, **Modern Romance**. (Jadran film/Warner Home Video)

WAIT UNTIL SPRING BANDINI

DOMINIQUE DERUDDERE, 1989.

■■■■□□

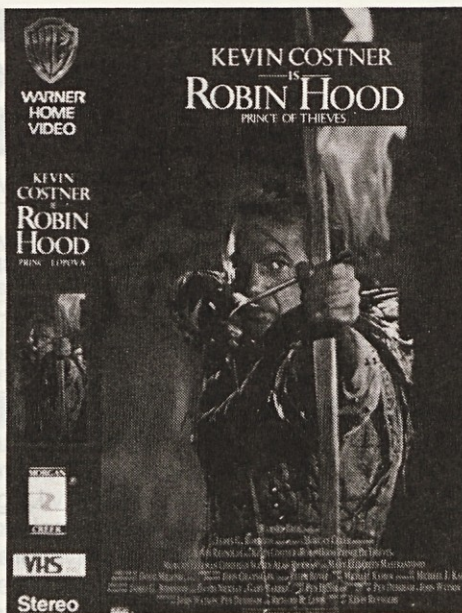
Dosledno posnemajoč melanholično razpoloženje iz istoimenskega klasičnega ameriškega romana o italijanskih priseljencih v ZDA, izjemno ekspresivni Bandini skorajda ne bi smel manjkati na policah družinskih videotek. Le redko je namreč videti na filmu tako preprosti, naivni in moško nemočni lik Italijana, kakršen je Svevo Bandini (Joe Mantegna). V melodrami o družini, ki jo spodjedajo revščina, nezvestoba in ljubosumje, blestita še Ornella Muti in Faye Dunaway. Brez odvečne sentimentalnosti je film posnel mladi belgijski režiser, ki je ožje filmske kroge že opozoril nase s prvencem **Crazy Love** - po Bukovskem. (Jadran film/Warner Home Video)

ROBIN HOOD - PRINCE OF THIEVES

KEVIN REYNOLDS, 1991.

■■■■□

Je Kevin Costner Errol Flynn 90-tih? Vsekakor, če ga le mislimo v kontekstu zvezdnikov tipa James Stewart in Gary Cooper, dvojice, ki je utelešala izpolnitev moralno dvoumne zapovedi »v imenu boga in ljubezni do ženske je branil čast pravice s kršitvijo zakona«. Reynolds (The Beast) **Robin Hood** je nedvomno eden najspektakularnejših filmov vseh časov. Pa ne zaradi Costnerja, Morgana Freemana, Alana Rickmana in Mary Elizabeth Mastrantonio, pač pa zaradi legendarne puščice, posnete v letu flying kame-re, v inovativnem cablecam sistemu. (Jadran film/Warner Home Video)

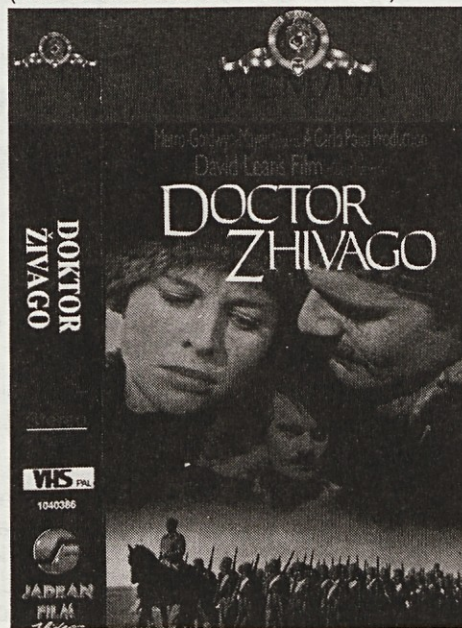


DOCTOR ZHIVAGO

DAVID LEAN, 1965.

■■■■■■

Most na reki Kwai, Lawrence Arabski, Ryanova hči, Pot v Indijo so filmi za filmofane s prefinjenim okosom. Vendar sodi Lean med tiste redke režiserje svetovnega kova, ki jim je uspelo posneti film za vse generacije in (kakor pravijo nekateri) za vse letne čase. Za Leana je to **Doktor Živago**, kameleonska adaptacija Pasternakovega romana o trepci in poetski ruski duši. Filma se še vedno drži popularnost, s katero v Evropi lahko tekmuje samo **Gone With the Wind**. In kaj jima je skupno? Revolucija, duševna praznina in bolesta iluzija o zapravljeni ljubezni, le da je bil Rhett Butler pragmatični cinik, Živago (Omar Sharif) pa predvsem Rus in pesnik. (Jadran film/Warner Home Video)



IF LOOKS COULD KILL

WILLIAM DEAR, 1991.

■■■■□□

Razrednega klovna (Richard Grieco) na srednješolskem izletu v Pariz zamenjajo za vrhunskega tajnega agenta Cie. »If looks could kill«, se ob spogledovanju s to najstniško undercover-agent avanturo ni treba bati smrtonostnih pogledov z ekrana. Dear (**Amazing Stories**, **Harry and Hendersons**) se je očitno trudil zgolj okoli pritlikave Linde Hunt z ogrlico, ki se po potrebi bliskovito spremeni v smrtonosni bič in tako za hip zažari kot edini fascinantni trenutek filma. (Jadran film/Warner Home Video)

KELLY'S HEROES

BRIAN G. HUTTON, 1970.

■■■■□□

Hutton je začel filmsko kariero kot igralec (**Gunfight at O.K. Corral**), svoj prvi film pa režiral v začetku šestdesetih. **Kelly's Heroes** je iz niza akcijskih, predvsem vojnih filmov, ki so mu prinesli komercialni uspeh. Clint Eastwood, Telly Savalas, Donald Sutherland in ostala kompanija, zdolgočaseni zunaj bojnih sovražnikovih linij na evropskem bojišču med 2. svet. vojno, skujejo plan bančnega rop, ki bo navrgel 16 milijonov \$ v zlato. Zgodi se z lahkotnimi dialogi, prepočasi in brez pravega navdušenja. (Jadran film/Warner Home video)

A NIGHTMARE ON ELM STREET III: DREAM WARRIORS

CHUCK RUSSELL, 1987.

■■■■□□

Kulturna pošast osemdesetih, Freddy Krueger (Robert Englund), še naprej sistematično ubija serijsko sanjajoče najstnike. No, tokrat otroci iz Ulice brestov vračajo udarec »dečku iz sanj«. Horrorlogi se bodo strinjali, da je tretji del zaradi krvoločnosti, obilja krvi, shriljivih zvočnih in vizualnih efektov najboljši. (Jadran film/Warner Home Video)

CVETKA FLAKUS

Dober večer,

najprej se želim zahvaliti E-motion filmu, Cankarjevemu domu, Slovenskemu gledališkemu in filmskemu muzeju, filmskemu časopisu Ekran, flamski in francoski skupnosti v Belgiji, Plesnemu teatru Ljubljana in slovenskemu ministrstvu za kulturo, ker so mi pomagali pripraviti Belgijsko klapo. Nadalje moram svojo osebo opravičiti, ker vam ne govori slovensko. Glede na svoje znanje slovenščine jo lahko kvečjemu mahne z babico na jug, tja k trianglu, kjer je spopad med balkanskimi revolveraši preživela edinole neka koza, iskat srčno damo. Sicer pa spregovorimo na kratko o Belgijski klapi. Ko sem se odločil za pripravo tega dogodka, nisem imel namena dokazati, kako vrhunska umetniška država je Belgija. Ne, kaj takega bi bilo pretirano slepilo. S tem izborom niti nisem imel namena, da bi dokazoval karkoli drugega. Bolj kot dokazom namreč zaupam vprašanjem in menjavam zamisli in informacij. Kar je pomembno, je dialog med kulturami, to so odkritja. Ni vsak belgijski film mojstrovina ali umetnina, a vseeno si pustimo blizu dejstvo, da lahko celo majhna država kakor Belgija snema odlične filme. Sleherni dober film se začne z dobrim scenarijem. Kar zadeva dobre scenarije, si jih nekateri omislijo skozi noči brez spanca, drugi z ugodnim sodelovanjem (kakšnih norcev, kakršni so v splošnem ljudje, ki delajo filme), največkrat pa se morata najti tisti, ki je predan, in oni, ki sanja. A ne pod palmami na kakem ožarjenem hollywoodskem bulvarju. Zato da si pomagamo k vrnitvi v realnost, smo iz Belgije povabili tudi nekaj gostov, s katerimi se bomo pogovorili o filmski produkciji in navrgli kak pro in kak contra v zvezi z mednarodno koprodukcijo. Že na začetku vam zato priporočam kolokvij kot dodatek k projekcijam. Vsakogar, ki deluje na filmskem področju, in vse zainteresirane želim kar s tega mesta povabiti k diskusiji, ki bo naslednjo sredo ob enajstih zjutraj v filmskem muzeju. Za sklep tega nagovora k Belgijski klapi pa želim navesti zaključne besede iz zadnjega filma, ki ga je posnel Woody Allen (*Shadow and Fog*): »Ljudje rabijo iluzijo, kakor rabijo zrak.« Uživajte.

CIS BIERINCKX

Ljubljana, 22. marca 1992 zvečer

B E L G

ENO POLETJE ZA DRUGIM

IMPASSE DE LA VIGNETTE/UN ETE APRES L'AUTRE

scenarij
in režija: Anne-Marie Etienne
fotografija: Jean-Claude Necklebrouck
glasba: Yves Laferriere
igrajo: Annie Cordy, Paul Crachet, Olivia Capeta, Francoise Bette
produkcija: Alain Keystman prod., Cine Contact, R.T.B.F, CNC, Telefilm Canada, Belgija, 1989.

Belgijska različica Verhoevnovega **Štrašnega dekleta**, le da z več dekleti in manj epohalnosti: Če nimaš življenjske perspektive, se ti odpre možnost filmske retrospektive. Na zelo stranski uličici v Liègeu se govori čudna mešanica francoščine in flamščine, nekakšna bel(g)okranjščina. (Kako pošteno in pametno pravzaprav ravnata brata Kaurismäki, ko polagata svojim igralcem - celo med podnastimi prizori - v usta besede iz visoke finščine; tako si hranita argument več, če bi ju kdo ne kanil razumeti.) Igrri najstarejše gospe in najmlajšega dekletca kar premočno utrjujeta prezenco celega filma, ki sicer nima ambicije po intenzivnostih. Razmerje med makroravnijo (soseska) in mikroravnijo (družina) je sicer zgledno uravnoteženo, a je v nekaterih razdobjih tega stoletja, skozi katera popotujemo, slabo razumljivo. Naravna »simbolna« govornica močno prekaša filmski jezik, kar je na prvi pogled sicer simpatično, pač naravno, a s tem onemogoča vse formalne vezi med kadri: detajli so tako dodatki, flashbacki obremenjujoče biografije, montaža opis, posajena češnja na družinskem vrtu pa prejkone rodovno drevo - in nikakor ne izkoriščena možnost za razcvet režijske tehnike. Škoda. Božična sekvenca med babico in vnukinjo dokazuje, kakšen šarm bi si bil lahko pridobil film, ko bi se bil vsaj toliko ukvarjal s seboj kakor z zgodbo. Punci (vsaka v svojih letih) se ga dobro nažehtata s šampanjcem (oče in mati sta očitno odšla k polnočnici) in si prek fonografa spuščata Sinatrovo *Strangers in the Night*. Tamala si jo popeva nekako takole: »Stejni čiči naj, la la la la ...« in je s svojim nasmeškom eno izmed antologijskih filmskih zobovij. Potem sledi še malo sentimenta, identifikacije z generation gap in prvih znakov usodnega, posteljnega staranja. Reč je vredna predelave za spot spot ali dva, film kot celota pa bo kmalu mrknil iz naše glave.

MIHA ZADNIKAR

PRAH

DUST

scenarij
in režija: Marion Hansel
fotografija: Walther Van Den Ende
glasba: Martin St.Pierre
igrajo: Jane Birkin, Trevor Howard, John Matshikiza, Nadine Uwampa
produkcija: Man's Film, Daska Film Flash FilmFrance
Belgija/Francija, 1985

Feministična filmska kritika bi zapisala, da gre za »ženski film«, za vrsto filma, ki tradicionalno velja za podžanr melodrame. Za »ženski film«, v kolikor v središče pripovedi postavlja žensko in v kolikor tudi pripoved samo strukturira posredno ali neposredno skozi optiko ženskega lika. V grobem, »ženski

film« je pravzaprav filmska artikulacija fantazem žensk. In tu smo že v bližini ojdipovskega scenarija in treba je reči, da je **Prah** stopil čisto zraven. Čas dogajanja je več ali manj abstrahiran, prav zato, da bi bolje izstopila erotomanski oče in deviška hčer. Ločnica med realnostjo in prividi, naseljenimi s seksualnimi simboli, je razblinjena, tako da bi film lahko poimenovali tudi filmska etuda iz »psihološke«. Seveda dokaj »divje psihološke«, ki pa ji je v formalnem

pogledu uspelo oblikovati kar precejšnjo klenost in koherentnost. No s svojo »drugičnostjo« pa v filmu preseneča predvsem Jane Birkin, ki je s to vlogo napovedala figuro ženske v Rivettovem filmu **Lepa norica**. Jane Birkin je dokazala, da ne zna samo šarmirati s frivolnim ženskim telesom, ampak da zna odigrati tudi žensko s »travmatizirano dušo«.

SILVAN FURLAN

JUNAK TOTO

TOTO LE HEROS

scenarij
in režija: Jaco Van Dormael
fotografija: Walther Van Den Ende
glasba: Pierre Van Dormael
igrajo: Michel Bouquet, Mireille Perrier, Jo De Backer, Gisela Uhlen
produkcija: IBLIS Belgija/Nemčija/Francija, 1991.

Če si že živel moje življenje, naj bo vsaj tvoja smrt moja - tako bi lahko strnili maksimo našega junaka. Junaku je ime Toto, maksima pa je izrazito anti-kantovska - kolikor je pač v celoti usmerjena proti človeku, ki nosi družinsko ime Kant. Bodimo še natančnejši: naš junak se proti potomcu supermarket-mogotča Kanta bori s pomočjo - filozofa Kanta! Če je namreč klasični kantovski etični imperativ povzet v dvojici »zvezdno nebo nad nami in moralni zakon v nas«, tedaj je v boju našega Totoja prav prvi člen dvojice tisti, ki sproži drugega: očetov padec z neba (njegovo letalo, s katerim gre za Kanta po marmelado v Anglijo, strmoglavil v nevihti nad Kanalom) v sinu sproži temeljni občutek krivice, ki zaplodi boj

proti Kantu in v skrajni konsekvenci porodi iskanje etičnega.

Že ob **Dvajsetem stoletju** Ildiko Enyedi smo zapisali, da so v življenju posameznika najatraktivnejši prav trenutki, ko pride do neposrednega stika zvezdnega neba in notranjega zakona: ko se »utrne zvezda« in zamaje naš notranji zakon, ko se v nas nekaj prelomi in nas ponese med zvezde... Briljanco Van Dormaelovega filma gre v prvi vrsti pripisati ravno uprizarjanju teh skrajno neposrednih stikov med sublimno akcijo, ki vselej meri na nek onstran, in junaško akcijo, ki se sama spopade z okoljem. »*Hkrati torej obstajata halucinatorična razsežnost, kjer se delujoči duh dvigne vse tja do brezmejnega v Naravi, in hipnotična*

razsežnost, kjer se duh sooči z mejami, ki mu jih Narava postavlja nasproti.« (Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*). Gotovo ni naključje, da je citirane besede Deleuze zapisal prav ob Herzogu, njegove junake pa razdelil na vizionarje in debile. Eden najpretnostnejših prizorov filma **Junak Toto** je po našem osebnem mnenju prav tisti hipni prehod, s katerim se mongoloidni brat glavnega junaka prelevi iz ptice v bikca: za prekoračitev meje med sublimnim in junaškim včasih zado- stuje en sam korak!

Taisti brat pove v filmu »šalo«, ki Totoju pride še kako prav - saj njena ponovitev izzove smeh tiste, ki jo hoče (znova?) osvojiti. »*Vprašaj me, koliko je ura! - Koliko je ura? - Toliko, kot včeraj ob istem času!*«. Cetudi »debilna«, je šala najbolj strnjen povzetek vse drame tega filma: ura je že ista, toda čas je vsak dan drugi! Razlika in ponovitev. Junaki Van Dormaelovega filma verjamejo, da se lahko brez razlike ponovi ne le ura, temveč tudi čas. So kot otroci, ki jim je treba samoumevni »jutri« pojasniti z večernim mrakom, nočno temo in jutranjim soncem. Zanje je čas kot pesek v peščeni uri: če jo obrneš, steče nazaj. Tako kot je drobnji pesek v peščeni uri v enaki meri zavezan času in prostoru, je zanje čas predvsem topografska kategorija: ta in ta hiša je ta in ta čas. Njihova infantilnost je tragična.

Če namreč zamudiš enkrat, boš morda na prihodnje srečanje čakal celo življenje. Od tod navsezadnje izvira vsa tragika Totojevih zgrešenih srečanj in obupnih poskusov njihovih ponovitev: to ne velja le za izhodiščno zgrešeno srečanje v porodnišnici, temveč še toliko bolj za ti- sto drobno zamudo, zaradi katere Toto in njegova izvoljenka nikoli ne bosta odpotovala skupaj... Cel film bo tako eno samo obupno iskanje izgubljenega časa. Da, Proust - toda tudi Bergson in nena- zadnje znova Kant. Skozi vsa ta tragična iskanja izgubljenega časa, skozi izku- stvo razlike v ponovitvi, se namreč kristalizira neko spoznanje, ki je po svojem najglobljem bistvu globoko kantovsko: najgloblja subjektiviteta je ravno čas sam! Mi smo tisti, ki smo v času - in ne morda čas v nas! V tem odkritju je junaštvo našega **Junaka Totoja**, v tem je vsa njegova sublimnost.



TOTO DER HELD
FILM VON
JACO VAN DORMAEL
1991

STOJAN PELKO

VAN GOGH

»Tako kot si tisti, ki govori resnico, lahko privoščijo odsotnost govorniške uglajenosti, zaradi česar ga prezirajo jezuiti, tako bo tudi umetnik, ki slika z izvorno energijo ekspresije, brez sleherne skrbi za skladnost lastnega sloga z akademskimi določili, slejkoprej obtožen, da ne zna slikati.«

Kar je Franco Rusolli izjavil za Van Gogha, dobesedno velja tudi za tehniko scenarista in režiserja Maurica Pialata. Pialat si s svojim medijem ne prizadeva režirati radikalno drugačne stvarnosti, pa tudi nobeni šoli slepo ne sledi; je eden tistih redkih avtorjev, katerih režijski izraz izhaja iz osebne filozofije in ne obratno. Je eden najzanimivejših evropskih režiserjev, četudi mu tega ugleda po krivici ne priznavajo. Je tvorec na videz enostavnega, celo prostodušnega, v resnici pa izjemno subtilnega stola, ki celo v kompleksno Bernanosovo besedilo uspe vgraditi svojevrstno nadčloveško utelešenje (**Pod satanovim soncem**). Naj kot zgled na filmu le redko videne transcendence navedem prizor, v katerem duhovnik svojo svetniško nesmrtnost ponudi v zameno za življenje pravkar preminulega dečka. Zlata palma (ki so ji na podelitvi leta 1987 žvižgali, saj je veljalo, da je bila »po ključu« dodeljena francoskemu avtorju) nas zato veseli predvsem kot dokaz, da je v Evropi film še mogoče imeti za umetnost - kolikor naj pač to po svoje pove tudi najpomembnejši evropski festival.

Pialat je razvil in v svoje delo vnesel čustveno nevsiljivo življenjskost, ki pa vendarle v nobenem pogledu ni dokumentaristična. Lepo jo je videti že v filmu **Najprej naredi maturo** (*Passe ton bac d'abord*, 1979), ki ga odlikuje izrazito jasna karakterizacija, brez slehernih vsiljivih socioloških ambicij, ki ponavadi zaznamujejo tovrstne produkte. Svojevrstni *tour de metier* Pialat doseže v enem najboljših filmov osemdesetih let, v **Policiji** (*Police*, 1985). Ta film je za policijski žanr tisto, kar je **Van Gogh** za ekranizirane slikarske biografije. Osupljivo živ(ahen) dialog filma **Policija** odpira možnost demistifikacije, ki ni sama sebi namen, temveč vselej služi preciznejšemu spoznanju. Prefinjenost Pialatovega sloga je povzeta v čustvenem delovanju, ki pa ni trenutno: do emocionalne katarze in »prepoznanj« vselej pride šele v retrospekciji. Vez med kriminalci in policaji v tem filmu ni v neposredni funkciji zapleta (pa naj gre za skupno avanturo, poceni rivalstvo, *buddy-buddy* humor, ravbarje in žandarje ali katerikoli drug kliše, ki vam ta hip pride na misel). Narobe, v filmu **Policija** inšpektorja (mimogrede, ena najboljših grobijanskih vlog Gerarda Depardieuja) in »njegove« zločince očitno brez slehernih melodramatskih občutij ali dra-

maturških zahtev vežeta isti smisel za humor in ista filozofija, oba pa izhajata iz njihovih podobnih življenjskih slogov. Zakaj imamo Pialatov film za »stvarno«? »Pialat vztraja na absolutni realnosti dogajanja, s čemer dopušča, da se nekaj neoprijemljivega priplazi v kader,« (Nigel Floyd). »Pialat se zelo dolgo mudi v prostoru nelagodne stvarnosti. Nihče drug svojih igralcev ne rine v tako nelagodno skrajnost,« (Chris Peachment). Vsa skrivnost je v tem, da je Pialat skrajno nekonformističen avtor. Pričenja tam, kjer se drugi ustavijo; razkrije tisto, čemur se drugi zaradi »dostojnosti« izogonejo z elipso. Od tod tudi nelagodje, ki ga Pialat vzbuja pri meščanskem občinstvu in kritiki. Primerjajmo, denimo, **Van Gogha** s Hustonovim filmom **Moulin Rouge** (biografski film o Toulouse-Lautrecu): kontrast nam kaj hitro razkrije tudi osnovo Pialatove koncepcije. **Moulin Rouge** svoje like in njihove geste mistificira na

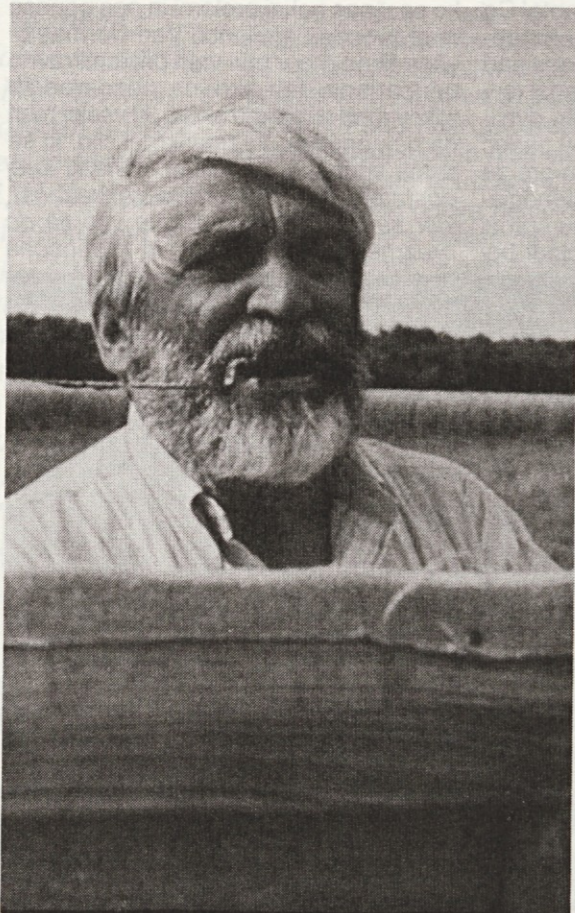
vsakem koraku. V njem je vse metafora: ko plesalke nastopajo v kabaretu *Moulin Rouge*, v resnici igrajo prizor z Lautrecovih platen; ko Lautrec zavrne žensko, ki ga občuduje, je to metafora njegove samoironije in osebne nesreče; ko na smrtni postelji izve, da so njegove slike prišle v Louvre, je to metafora slave in poklicnega uspeha. Vse to seveda še ne pomeni, da je film slab (tako kot ni slab Minnellijev film o Van Goghu **Sla po življenju**), temveč zgolj to, da avtor izrablja stereotipni pristop k življenju »nerazumljenega genija«. Pialatov **Van Gogh** je že na ravni scenarija popolnoma očiščen te ravni metaforike. To še zdaleč ne pomeni, da tudi v Van Goghovem življenju ni momentov, ki bi ne ponujali možnosti tovrstne mistifikacije. Narobe, cela vrsta jih je: poskus, da po očetovem zgledu postane pridigar rudarjem Borinaga; enako neuspešni poskus rešitve ženske z ulice (na las podoben

Lautrecovemu, ki je izrabljen v filmu **Moulin Rouge**); potovanja v Anglijo, Belgijo in Francijo; prijateljevanja z Bernardom, Seuratom, Signacom in končno Gauguinom (izrabljeno v **Sla po življenju**); razvratno življenje (nekoč je bil to plačan seks in zastonj pijača, danes pa je prej narobe); norost in samomor. Maurice Pialat se je raje odločil zgolj za namige na nekatere od teh možnosti: izbral je zadnjih sedemdeset dni Van Goghovega življenja, v katerih je slikar naslikal povprečno po eno platno na dan. Izrabil je edinole auro, ki spremlja samomorilce in ki njihovo nesrečo oznanja za bolj objektivno od nesreče drugih. Za razliko od Toulouse-Lautreca, ki je umrl ovenčan s slavo, Van Goghu v celem življenju ni uspelo organizirati niti ene skupinske ali samostojne razstave, prodal pa je eno samo sliko (*Rdeči vinograd*) - in to slikarki Ani Brook! Pialat se je odločil za nepričakovano doslednost (ki

pa je še kako logična glede na njegov avtorski *credo*) - in Van Gogha predstavil tako, kakor so ga poznali njegovi sodobniki. Četudi mu nekaj prijateljev priznava talent, Van Gogh z ničimer ne izstopa iz okolja. Celotna dobronarja mera njegovega talenta je postavljena pod vprašaj s preprostim dejstvom, da ne zmore živeti od svojega dela. Tudi njegov brat Theo ne razstavi ali vsaj pokaže njegovih platen - četudi bi kot trgovec s slikami to lahko storil. Van Gogh je skratka običajen človek, ki ga preganjata *dementia* in trpljenje, živi, ustvarja in umre pa neopažen od okolja. Prizor njegove tihe smrti, brez slehernih čustvenih izbruho, je v očitnem kontrastu z naslednjim prizorom, v katerem se okrog nepomembne poškodbe krčmarice dviguje veliko večji hrup in zaskrbljenost. Transcendenco tovrstnega postopka izhaja iz grozljive verjetnosti, da sleherni čas skriva genije podobnih sposobnosti,

ki jih okolje na enak način zapostavlja, množica prikriva, bolj ambiciozni in vsiljivi pa odrivajo. Junak pričujočega filma navsezadnje ni zgolj Van Gogh, ki je (večinoma sestradan) živel med leti 1853 in 1890. To je tudi tisti drugi Van Gogh: konec njegove kariere sovпада s pričetkom modernega slikarstva (1880); njegov spominski muzej v Amsterdamu je večji celo od holandskega Narodnega muzeja (*Rijksmuseum*); njegovo sliko *Doktor Gasset* je sto let po smrti kupil neki japonski gospod Saito za 82,5 milijona dolarjev; na retrospektivni razstavi leta 1990 pa je dobil status narodnega junaka. Zato se resnična drama **Van Gogha** odvija na povsem drugi ravni od ravni zapleta: povzeta je v zgodbi o genialnosti in ne v suspenzu. Tako so se več kot čezmerno uresničila tudi vsa tista upanja, o katerih Van Gogh piše bratu Theu oktobra 1888: »Prišel bo dan, ko bo jasno, da vse to vendarle velja več od cene barve in mojega navsezadnje prav bornega življenja, ki ga v to vlagam.« Film **Van Gogh** govori natanko o tem kontrastu med življenjem in delom. Pialat je tudi sam slikar, ki je (za razliko od Van Gogha) imel že nekaj uspešnih razstav. Z demistificiranjem ne razbija mita o geniju, temveč ga naprej problematizira. Junaki filmov **Pod satanovim soncem** in **Van Gogh** so tako daleč od tega sveta in tako popolni v svojem približevanju idealu, da s svetom komunicirajo le še delno, z enim samim izbranim medijem, vsak le še s po enim od bližnjih, pa še ta jih ne razume najbolje (oče Donissan s svojim nadrejenim; Vincent z bratom Theom). Pialatov »naturalizem« je pravzaprav kristalno jasna karakterologija: v njegovih filmih ne nastopajo liki, temveč osebnosti. Njegova dramaturgija uprizarja junake kot osebnosti, usode le-teh pa kot posledico njihovih značajev (in ne božje volje: Pialat je ateist). Zato ne preseneča, da mnogi igralci sanjajo o vlogi v Pialatovem filmu: vedo, da jih bo avtor pripeljal vse do meja možnosti, ki se jih še sami ne zavedajo. Se dve poanti za konec: Kariera Maurica Pialata, ki je pri štiridesetih posnel svoj prvi film in ki je (četudi med najpomembnejšimi francoskimi režiserji) še danes sporen za mnoge v lastni deželi, je kot nalašč v poduk vsem morebitnim disidentom. Tu pa je še uteha vsem tistih, ki po zaslugi gospodarskega zloma Vzhodne Evrope ne morejo več živeti od lastnega dela: največjega pesnika XIX. stoletja je vzdrževala mati (Baudelaire je s književnostjo zaslužil vsega skupaj manj kot 15.000 frankov), največjega slikarja pa - brat!

MAURICE PIALAT
MED SNEMANJEM FILMA **VAN GOGH**



JACQUES DUTRONC
KOT VINCENT VAN GOGH



BLACK OR WHITE

K ESTETIKI BLIŽINE (2)

POVRŠINA, KI JO POGLABLJA GLEDALEC: VIRTUALNA RESNIČNOST

Osredotočenje na površino, in to ne na vsako površino, temveč na površino-sliko, se pravi danes predvsem monitorski zaslon ali okno peep showa v okviru aktualnega prehoda od diskurzivnega k figurativnemu, usmerja producente slikovnega k izpopolnjevanju tehnologij za fascinacijo s slikovnim medijem. Omenili smo že varianto s sliko, ki kaže več, kot je mogoče videti, potem nasičeno sliko videa, ki fantastično zabrisuje filmske prazne prostore in prekrivajoče kopicami slikovno kot bombardiranje slikovnega samega; nadaljni korak v smeri intenziviranja slike pa je tehnologija virtualne resničnosti.

Z virtualno resničnostjo (v angleščini tudi *cyberspace*, t.j. kibernetični prostor) smo pri tisti novi razsežnosti sedanje tehnološko modelirane senzibilnosti, ki jo lahko opredelimo kot interaktivnost. Gre na slikovno površino vse ali kaj ostane, tako da želja navzlic gosto miksani sliki hoče še in še? Je slika že svet, ki ga lahko naselimo? Pravzaprav ni, navzlic vsej fascinantnosti slikovnega. Naseliti svet pomeni, da si v njem in ga spreminjaš, se z njim igraš, nanj stavljaš (in pri tem dobivaš ali izgubljaš), predvsem pa skušaš na njem pustiti sled. Pristni svet je za posameznika tam, kjer je vzajemni odnos, kar pomeni, da svet odgovarja na posameznikovo akcijo, torej mu omogoča interaktivnost. To je perforiran svet, okolje mreže, na katero se lahko priključiš. Slika, po kateri, če se metaforično izrazimo, ne hodiš, je ne oživljaš in nadziduješ, pa tudi uničuješ in ugašaš je ne, še ni svet; ni svet za sedanjega posameznika, živečega v telematični kulturi, ki je, recimo, kar znerviran ob digitalnih vmesnikih računalniške tehnologije.

36 Naseliti sliko, jo imeti za svet? Na to vprašanje odgovarja tehnologija virtualne resničnosti in podaja doslej najbolj zanimive rešitve za posameznikovo manipuliranje s slikovnim. Gre za računalniško tehnologijo, temelječo na vmesnikih, ki neposredno podaljšujejo človekov senzorni aparat, kajti za virtualno resničnost ne zadostujeta raču-

nalnik in monitor, na katera vplivaš prek tipkovnice, miške ali joysticka, temveč si opravljen v nove elemente: čelado z očali-monitorjema, podatkovno rokavico (*data glove*) oziroma podatkovno obleko (*data suit*), se pravi, da imaš protezno podaljšano telo, in sicer tako, da lahko prek njegovih različnih funkcij vstopaš v informatične mreže.

Virtualna resničnost je tehnologija, razvita v vojaški industriji, ki ponuja veliko razvojnih in uporabnih možnosti

v različnih znanostih (od arhitekture in designa do medicine in industrije zabave), hkrati pa je tudi filozofski (ontološki) pojem; meri na vzporedno resničnost, oživljeno in obvladljivo prek tehnoprotetičnega telesa. To je resničnost, ki se oblikuje po avtonomnih zakonih in jo po logiki kvantne mehanike spreminja z vmesnikom opremljen sprejemnik (uporabnik) sam. Medijski umetnik in teoretik Peter Weibel je pri iskanju teoretskih osnov za virtualno

resničnost posegel daleč nazaj v zgodovino evropske znanosti in že pri Rudjerju Boškoviću (v 18. stoletju) našel posebno kovariantno načelo, po katerem se mora svet opisati relativno v odvisnosti od opazovalca, kajti celo opazovalčeva gibanja spreminjajo svet. Sicer pa je Weibel kar se da ilustrativen pri definiranju virtualne resničnosti: »Če v čutni resničnosti dejansko nista mogoči dve telesi hkrati na isti prostorski in časovni točki, je to mogoče v

virtualnem prostoru. Podatkovna rokavica in podatkovna očala proizvedejo prilagajanje realnega in imaginarnega prostora tako, da je z računalnikom proizvedena umetelna žoga tam, kjer so že drugi predmeti.«¹

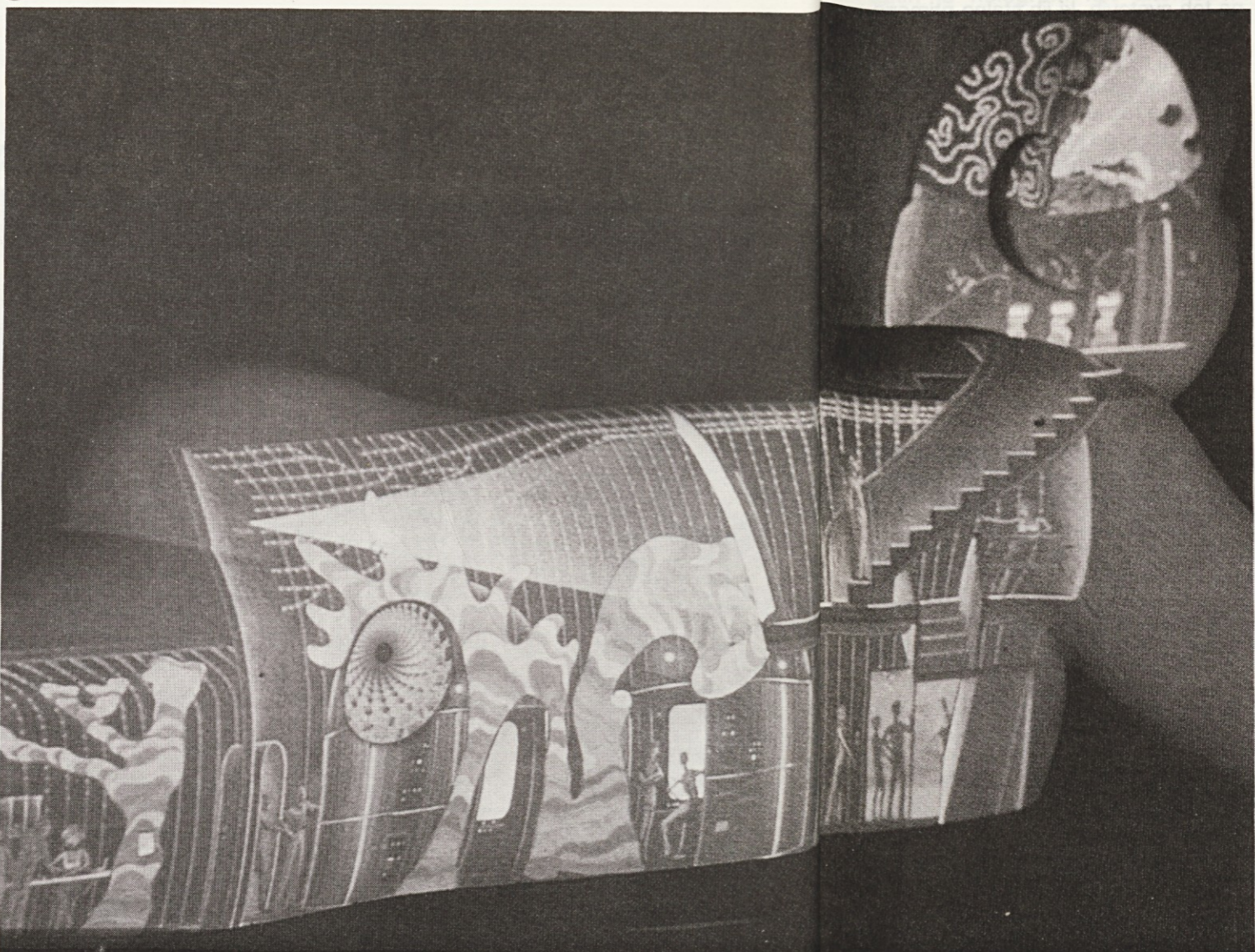
Z virtualno resničnostjo smo v environmentu računalniške grafike, ki je v interaktivnem odnosu z opazovalcem in ne stimulira le njegovega vida in sluha, ampak končno investira tudi otip, se pravi taktilno recepcijo. Končno smo zapisali zato, ker v naši, se pravi zahodni kulturi dominira čut vida, hierarhično mu je podrejen čut sluha, medtem ko se čut otipa (podobno kot tisti vonja) zanemarija in odriva s področja, na katerem so čuti postali teoretiki. Videti pomeni vedeti, *contemplatio* in *theoria* neposredno merita na izkustvo vida, medtem ko se kognitivno sposobnost dotika eminentno prezira, pa čeprav je to pomembno spoznavno sredstvo; spomnimo naj le na obdobje otroštva, v katerem poteka velik del spoznavanja okolja prav prek dotika. Videti je, da strah pred neznanimi predmeti premagujemo prav prek dotika in da je naša radovednost pri stvareh, ki jih opazimo prvič, potešena šele v trenutku, ko se jih dotaknemo. Takšna radovednost je še posebno značilna za srečevanja z lepimi stvarmi, ko bi radi s prstmi šli po lepi obleki ali pa se dotaknili razstavljenega kipa ali instalacije, za katero domnevamo, da je narejena iz nenavadnega materiala. V roke bi radi vzeli tudi drage kamne in nakit, toda kaj, ko nas napisi v prostoru, kjer hranijo tovrstne stvari ali jih razstavljajo, takoj opozorijo, da je njihovo prijemanje (otipavanje) prepovedano. Bolj ali manj živimo v svetu, v katerem je gledanje dovoljeno (seveda v meri in obliki, ki jo predpiše vsakokratni *gospodar pogleda*), dotikanje pa je prepovedano. Postopek dotikanja običajno poimenujemo z otipavanjem kot izrazom, ki meri v naši omiki na neko negativno, umazano, celo prostaško dejavnost. Virtualna resničnost kot stereoenvironment, ki reagira na uporabnikov položaj, glas in geste, skuša sabotirati omenjeno zahodnjaško hierarhijo čutil, s tem ko vpeljuje podatkovno rokavico kot vmesnik ročnega otipa, ki

sprejemniku simulira globinsko popotovanje v vzporedno predmetnost, v kateri je mogoče uživati tudi tisto estetsko razsežnost, ki jo je začetnik fenomenološke estetike Moritz Geiger poimenoval kot polnost predmeta; seveda moramo biti fenomenološko precizni in zapisati, da ne gre za užitek polnosti predmeta, temveč za užitek taktilne zaznave polnosti predmeta. Kanadski teoretik množičnih medijev Derrick de Kerckhove je subverzivnost VR opisal z besedami: »Virtualno realnost lahko zgrabimo in čutimo, prav tako kot jo lahko vidimo in slišimo z realnimi čuti in ne samo z notranjimi, kot sta duhovno oko in duhovni sluh.

Ko prodrš s podatkovno rokavico v zaslon, postane realna roka tehniški nadomestek za neke vrste duhovno roko in naredi za realno tisto, kar je bilo prej samo vidno. Pred iznajdbo VR ni nihče nikoli pomislil na to, da bi zasnoval duhovno roko. Videti je, da ni bilo nobene potrebe, da bi občutili predmete, ki jih nosimo v naši glavi.«² VR torej predpostavlja svojevrstno dopolnjevanje diskurzivnega (verbalnega), vizualnega in auditivnega s taktilnim, pri tem pa prav čut otipa omogoča, da ime stvari z njeno sliko in zvokom montiraš v stvar - pa čeprav na ravni računalniško simuliranega okolja. V trenutku, ko si opremljen z ustreznimi vmesniki za simuliranje virtualnih svetov, stvari ne več samo zaznavaš ali pojmuješ, temveč jih delaš, vzpostavljaš. Pri tem pa je to tvoje početje videti lahkotno, virtuozno; s Heglom iz njegovih *Predavanj o estetiki* lahko ponovimo, da je takšno delanje celo določen posmeh težavnemu načinu obvladovanja naravnih predmetov, torej stvari iz čutno dane, pravzaprav zadane realnosti. Tu naj spomnim še na staro Platonovo misel iz *Države*, da je umetnikovo, konkretno slikarjevo početje opredeljeno kot nedelanje glede na postopke v zaresnem, praktičnem življenju, kar pomeni, da umetnik dela tako, kot da v resnici ne bi delal.

Estetika virtualne resničnosti nas vsekakor usmerja nazaj k estetiki naravnega sveta; virtualna resničnost nam lahko služi za kontrast, kajti glede na njene posebnosti lahko »meri-

Gre na slikovno površino vse ali kaj ostane, tako da želja navzlic gosto miksani sliki hoče še in še?

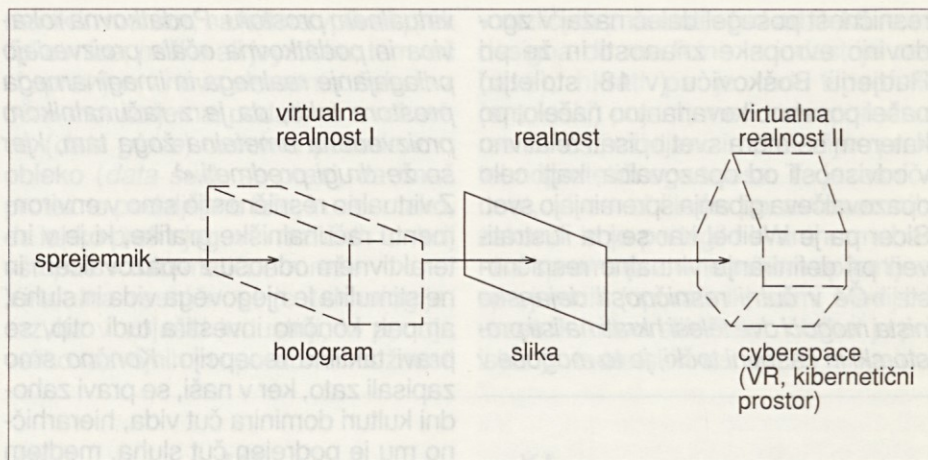


¹ P. Weibel: *Virtuelle Welten: des Kaisers neue Koemper* v katalogu *Ars electronice* 1990: *Virtuelle Welten* (zv.II), s. 29.

² D. de Kerckhove: *Virtual Reality for collective cognitive processing* v že omenjenem katalogu *Ars electronice* *Virtuelle Welten*, 1990, s. 173.

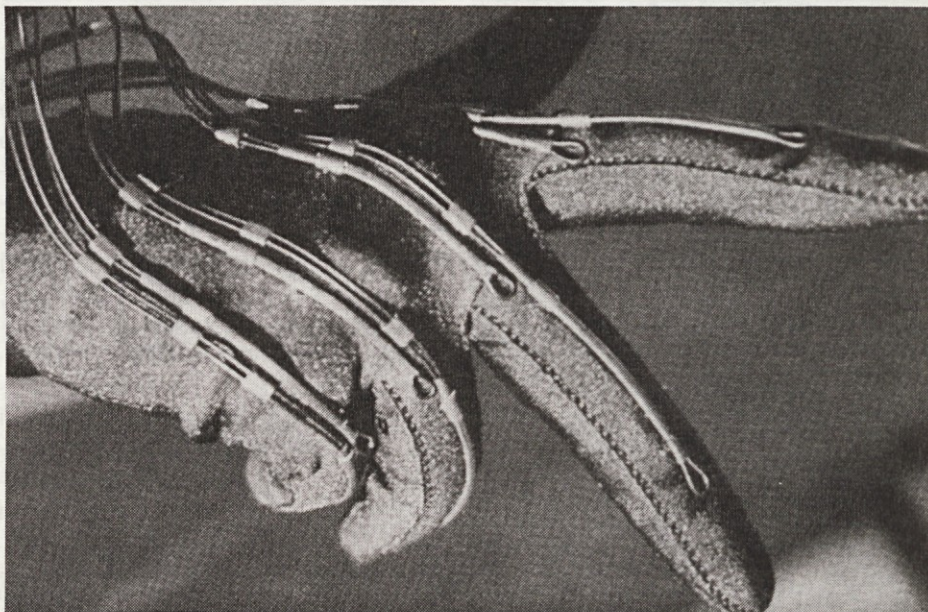
mo« modalnoontološki način naravne, dane realnosti. Slednja se nam prav v trenutku, ko jo opazujemo glede na izkušnjo virtualne resničnosti, izkaže kot silno težavna, blokirajoča, povzroča celo frustracije, videti je celo kot nekakšen zapor, kajti to je okolje, v katerem se nam stvari upirajo; nenehno jih odkrivamo v njihovi tujosti in avtoritarnosti. Da, do posameznika niso samo hladno indiferentne, temveč ga presegajo s svojo čutno pojavnostjo, tako da rabi ogromen napor preden jih mojstri, obvlada. VR pa je kot tehnorealnost alternativnih svetov nekaj čisto drugega: omogoča lahko, hitro delanje; kar poveš, slišiš ali prebereš, tudi narediš. Ni se ti treba truditi s simboli in predstavami, ni treba stvari samo (posredno) opisovati, nasprotno, vanjo lahko (seveda na svoj, recimo kar »podatkovni« način) posežeš, z njo manipuliraš, gradiš ali rušiš. Za VR je značilno, da omogoča komunikacijo brez reprezentacije, z aktualnim izkustvom samim.

Virtualna resničnost je tehnologija digitalnih alternativnih svetov, za katere sta pomembna vstop v slikovno in manipuliranje v njem. Shematično si lahko ponazorimo to tehnologijo (plus njeno magično tehnontologijo) kot poskus vstopanja v digitalno sliko, interaktivno manipuliranje z njo in »naseljevanje« tistega, kar je za njo. To potovanje do slike kot zblížanje očesa s slikovnim prek očal-zaslonov pa je le ena simptomatična varianta posameznikove sedanje obsesije s slikovnim (ki ima, kot smo videli, izjemno pomenljivost tudi za estetiko, saj vpeljuje na sceno dotik in njegovo digitalno podaljšanje), druga pa je holografija kot tehnologija simulacije optičnih alternativnih svetov, ki so, smemo reči, pred sliko in segajo proti opazovalcu. Shematično bi lahko, recimo kar virtualni mesti holografije in VR, prikazali s to skico (gl. zgoraj):



ne realnosti, ki jih generirajo sodobne tehnologije, kakršna je že omenjena tehnologija virtualne resničnosti. Tehnosvetovi so okolja, ne le za domišljijo, temveč tudi za čutno percepcijo; gre za sanje, ki jih gledaš, poslušáš in se jih dotikaš v realnem času. Za alternativne svetove je značilno (tu se opiramo na razpravo Vilema Flusserja *Digitalni videz*), da niso danosti (nem. *Daten*), temveč so umetelno proizvedeni (nem. *Fakten*). Ti svetovi nas zato usmerjajo tudi k problemom umetnosti kot gradnje druge, tretje, četrte ... narave.

Alternativni svetovi se oblikujejo vzporedno z realnim svetom, ga prekrivajo in nadgrajujejo. Faktičnega je že več kot naravno danega, tako da ta umetelna okolja postajajo naša usoda, pa čeprav se s tem težko sprijaznimo, kajti na teh svetovih, ki jih stalno primerjamo z realnim-naravnim-danim svetom, nas moti njihov lahek, lebdeč in simulacijski način biti. Spričo njihove takšne ontološke razsežnosti se pojavlja celo nelagodje, ki ga je Vilem Flusser duhovito opisal z vprašanji: «Zakaj ne zaupamo tem sintetičnim slikam, tonom in



HOLOGRAMI: 38 POVRŠINA, KI RASTE V SVETLOBNO TELO

Postmoderno in postindustrijsko okolje simulacije in disimulacije z *miksom kot ontološkim načelom* vzpostavlja instant alternativne svetove; ti so environmenti umetniške fikcije, spleti sanj in tudi tehnosvetovi, se pravi umetelne vzpored-

hologramom? Zakaj jih zmerjamo z besedo »videz«? Zakaj niso za nas realni? Prehiter odgovor se glasi: Zato, ker niso ti alternativni svetovi nič drugega kot izračunani elementi točk, ker so meglene tvorbe, ki plavajo v nič. Odgovor je prehiter, ker meri realnost po gostoti razprostiranja. Kaj če bo tehnika v prihodnje sposobna točkovne elemente tako zgostiti, kot je značilno za stvari, ki nas obdajajo? Miza, na kateri to pišem, ni nič drugega kot trop točk. Če bodo nekoč v hologramu elementi te mize prav tako zgoščeni, naši čuti ne bodo mogli razlikovati med mizo in njenim hologramom.³

Miza in njen hologram? Jasno, Vilem Flusser ne zapiše več miza in slika mize. Ko gre za alternativne umetelne svetove, se danes brez težav poseže k stvarim, ki so več kot slikovno, in ena takih je hologram kot alternativni »svet«, ki nam s svojimi virtualnimi posebnostmi tudi povzroča že omenjeno nelagodje. Holografija (njene začetke najdemo pri Dennisu Gaborju, ki je

³ V. Flusser: *Digitaler Schein*, razprava, uvrščena v zbornik z istim naslovom, ki ga je uredil Florian Roetzer, izšel pa je pri založbi Suhrkamp, Frankfurt na Majni, 1991, s. 147.

1948. leta naredil prvi hologram) je tehnologija za produkcijo optičnega pomnilnika, ki nastane z interferenco objektivnega in interferenčnega žarka na fotografski plošči ali filmu, ki se ga po osvetlitvi razvije in fiksira. Za interferenčno sliko je značilen kompleksen vzorec kodiranega zapisa objekta, na katerem je na vsakem kvadratnem milimetru velika gostota črtastih parov (od 1000 do 8000). In prav za takšno sliko je značilno tudi nekaj, kar teoretik Peter Zec imenuje holografski paradoks⁴: kot sliko (z omenjenim črtastim mikro-vzorcom) je mogoče hologram dekodirati le pod mikroskopom, kot svetlobno skulpturo pa ga »imamo« šele v trenutku, ko ga kot ogledalo držimo v rokah in ga vzgibamo ter obračamo, tako da odkrijemo nekaj slikovnega. Če je hologram kot v galeriji fiksiran na steni, pa pridemo do stereo učinka prek našega gibanja in seveda s pomočjo umetelnega vira svetlobe, ki hologram dekodira. Hologram je kot slika (v materialnem smislu) torej ničen, čarobna svetlobna skulptura se na njegovi podlagi pojavi šele s pomočjo sprejemnikove aktivnosti. Tu gre za zanimivo distinkcijo, kajti hologram se za razliko od slike izkaže kot zapis, ki prej kot vizualno zaznavo »nagovori« haptično senzorično in motoriko. Holografska vizualizacija se razlikuje od samega holograma kot optičnega pomnilnika; gre za podobno razmerje, kot je med gramofonsko ploščo (kot zvočnim pomnilnikom) in glasbeno sliko, ki nastane na njeni podlagi pod določenimi pogoji dekodiranja.

Holografska optika (ki ne uporablja objektiv in si ne prizadeva za objektivno odslikavo) se radikalno loči od geometrične, prav tako pa holografski prostor prekinja tudi s prostorom euklidske geometrije. Pri holografiji ne gre za referenčni odnos do dejanskosti, prav tako pa je zanj značilna tudi izguba materialnosti in prostorska distanca. Holografska svetlobna skulptura (nastane s samonanašanjem svetlobe) je imaterialna, nedoločena in virtualna. Holografska skulptura je odsev, ki tridimenzionalno »vdre« od mesta nekdanje slike proti opazovalcu. Videti je, kot da se je, po analogiji rečeno, izsvet-

lila v izboklino, osvobojeno mase in težnosti.

Hologram tako ukinja prostorsko distanco, vstopa (če pomislimo na narisano shemo) v prostor pred realno sliko, njegova dejanska vsebina pa je svetloba sama v svojem avtopoetičnem odnosu, kajti pri njem ne gre več za posredujočo funkcijo svetlobe (med sliko in modelom), temveč za njeno samonanašanje. V hologram lahko posežeš z roko, toda roka zgrabi v prazno. Toda hologram ni nič, temveč čarobna entiteta, ki ukinja svet ostrih robov in nas vpeljuje v *soft* virtualne prostore.

AGONIJA SLIKOVNEGA, NAŠELJEVANJE BLIZINE

Black or white? Silovito spreminjanje v slikovnem, manipulacija z liki, ki v trenutku preidejo iz enega portreta v drugega, in hkrati težnja po inscenaciji vseprisotnosti, torej *uprizorjanju totala*, se pravi »sveta« v tako naslovljenem glasbenem spotu Michaela Jacksona, smo izbrali za naslov tega teksta, v katerem smo usmerili pozornost na dve tehnologiji vzbujanja virtualnih alternativnih svetov, ki izhajata iz za sedanost simptomatične *težnje po preseганju zgolj plosko slikovnega*. Zamejeno (okvirjeno, ekranizirano), kodirano sliko se skuša pri tem ali poglobiti (virtualna resničnost) ali približati (holografija) v tridimenzionalno kodirano virtualno »telo«, ki skuša umetelnost slikovnega »dvigniti« v umetelnost več kot slike, torej nečesa, kar simulira občutek popolnejšega sintetičnega sveta, lahko bi rekli kar *umetelnega življenja (artificial life)*. Tu gre vsekakor tudi za spoznanje o revnosti in omejenosti zgolj slike, kajti na sliko, preprosto rečeno, ne gre vse, predvsem pa je slika poenostavitev v primeru, če skuša tridimenzionalnost strpati na dvodimenzionalnost, se pravi, jo prevesti v ravnino.

Tako virtualna resničnost kot holografija sta obliki *tehnomagije*, zavezane produkciji halucinacijskih »tripov« in umetelnosti. Slepili bi se, če bi problematiko virtualnosti in alternativnih svetov omejevali le na tehnološke postopke, še posebej na obe obravnavani obliki. Alternativne paralelne sve-

⁴ P. Zec: *Die aesthetische Botschaft der Holografie*, katalog *Raume aus Licht*, Berlin, 1991.

ko prodreš
s podatkovno
rokavico
v zaslon,
postane realna
roka tehniški
nadomestek
za neke vrste
»duhovno
roko«

tove tkejo tudi sanje, pot vanje odpira, recimo, literatura, čarobno jih zbuja pravzaprav vsa umetnost. Domišljija je odlično orodje za uhajanje danemu, realnemu, naravnemu svetu in za oblikovanje alternativnih svetov. Toda ti svetovi, v katere vodi domišljija in v katerih potem uživa duh, so navzlic različnosti od fizičnega sveta neverjetno oddaljeni in abstraktni; videti je, da so inscenirani za misel samo, ki najde v njih svojo ekstatično identiteto, kajti dogajanje, značilno zanje, je, da se *misel srečuje z mislijo*, kar pomeni, da gre za užitek v abstraktnem, oddaljenem, čutno zaznavo daleč presegačem.

Cutna zaznava ali kar čutnost? V mislih zahoda je tendenca, ki omalovažuje čutnost in jo hierarhično podreja umu. Celotna estetika kot veda o čutnem (gr. *aisthesis, aisthētikos*) se je s pristašem Wolfove metafizike Alexandrom Gottliebom Baumgartnom začela kot *gnoseologia inferior*, torej sistem znanj, ki se usmerja k nižjemu tipu spoznavanja. Vendar pa soobstaja v zahodni tradiciji tudi teorija, zavezana logiki *svetopisemskega nevernega Tomaža*, ki vpeljuje kot kriterij resničnega čutno izkustvo, čutno preverljivost in gotovost. Po tej tradiciji alternativni svetovi misli in domišljije še niso pravi svetovi, so le abstraktni zasnutki, ki jih je potrebno konkretizirati (z materializacijo, teritorializacijo ...), da bodo šele postali svetovi, dostopni percepciji. Svet za čutno gotovost je tisti, ki je več kot samo svet misli in, če se usmerimo k eni izmed odličnih tradicionalnih umetnosti, svet literature. Pri njej gre namreč za veliko razliko in oddaljenost med materialnim grafičnim zapisom (ki je neposredno čutno dostopen) in duhovnim/domišljijem svetom literarnih junakov. Črkovni zapis je eno, svet don Kihota pa nekaj čisto drugega, lahko zapišemo ob tej distinkciji.

Pri tehnologiji (pravzaprav tehnomagiji) virtualne resničnosti je videti, da je producirana prav za neverne Tomaže. Med, če se zadržimo ob primeru literature, črko in duhom instalira svoje vmesnike in skuša fantastične paralelne svetove dobaviti tudi čutom, jih opreti nanje. Sanj in izmišljij ne pušča v abstraktni oddaljenosti (v izkustvu transcendentalnega), ampak jih 3-d grafično oblikuje in ponudi tudi taktil-

nemu izkustvu. Prek gibov podatkovne rokavice občuti uporabnik simulirano predmetnost, ki jo hkrati vidi in tudi sliši, kadar s telesom v »virtualni situaciji« zadane ob njo. VR je dejansko producirana za neverne Tomaže in jim ponuja bogato izkustvo, vendar pa to niso več svetopisemski neverni Tomaži niti tisti iz vsakdanjega življenja v naravnem, danem svetu. Tako pri VR kot pri holografiji, sintetičnih digitalnih slikah in celo pri miksanih videospotih se moramo otresti iluzije, da je njihova inscenacija totala, se pravi umetelnega življenja, zvesto vzporedna življenju, kot je, in ga obnavlja in nam omogoča njemu podobno izkustvo. Nikakor! Celotno

v VR kot doslej najbolj tehnološko izpolnjeni simulaciji elektronskega izkustva tipaš in občutiš čisto drugače, tudi tridimenzionalni hologrami so v podatkovnem smislu sicer *hard*, vendar pa so na ravni otipa maksimalno *soft*, alternativni svetovi pravzaprav niso nobeni svetovi več. Dejansko so mreže, razpete v obnebu informatične *Velike monade*.⁵ Alternativni »svetovi« so informatični, kar pomeni imaterialni, in tej lastnosti se prilagajajo tudi njihova vizualna, auditivna in taktilna recepcija. Tu pa smo na točki, ko se moramo vrniti k izhodiščni ugotovitvi o zamenjavi

⁵ koncept Jeana Francois Lyotarda iz dela *Nehumano (L'inhumain)*.



paradigme v smislu prehoda od pisave k sliki, od diskurzivnega k figurativnemu, od notranjosti k (naoljeni) površini.

Prehod k sliki? Da, toda k miksani elektronski imaterialni sliki. Prehod od slike k tridimenzionalni simulaciji polnosti »življenja« v alternativnih »svetovih«? Da, toda k samo pogojno svetovom, namreč h *kot-da-svetovom* holografije, videografije, infografije in virtualne resničnosti. Velikopotezni prehod v instant slikovno, oprt na dogajanja na področju množične kulture, s katerim smo začeli to besedilo, moramo zato kar se da relativirati in pri tem opozoriti, da je tudi sama inštitucija slike za-

padla agoniji realnega; ko je slikovno že vseprisotno, slike že ni več; v *Black or white* realnih slik ni, je le še reka slikovnega. In s slikami je nekaj zelo narobe tudi v trenutku, ko se jih polasti vojaški aparat kot kar se da konservativna sila; mislim na koncept *vojne slik in tonov* iz besedila Paula Virilia *Stroj za gledanje*.

So torej slike, ki niso nobene slike več, temveč virtualne mreže, iz katerih se tkejo alternativni informatični »tripi« in napolnjujejo posameznikovo bližino. Napolnjujejo jo tako, da nervirajo posameznika, ga vzganejo in stimulirajo njegovo kompleksno, zatorej tudi taktilno recepcijo. Ti »tripi« oziroma »kot-da-svetovi« nastajajo na podlagi njegove interaktivnosti, njihova »narava« pa ni več sestavljena iz realnih predmetov, temveč iz »imaterialij«, ki odpirajo zaznavo novih oblik prostora in časa. Vsakdanjost se dematerializira (strah in gnus do realnega v smislu postmodernističnih filmov Davida Lyncha se stopnjuje), reprezentacijo zamenjuje prezentacija, namesto slike o nečem imamo alternativne kot-da-svetove, namesto slepečega slikovnega virtualno resničnost, namesto ploske slike hologram, namesto naravnega čuta vida novo »podatkovno oko«, primereno za gledanje informatičnih entitet. Na prizorišče stopa tudi otip, vendar nepreklicno vpet v logiko podatkovnih vmesnikov (na primer podatkovne rokavice), s katerimi sprejemnik (uporabnik) vpliva na scenarij virtualne resničnosti.

Gledanje, poslušanje in dotikanje virtualnih svetov? Pomislimo na shemo, v kateri sta virtualna resničnost in hologram postavljena pred (realno) sliko in za njo. Tudi tisto shemo moramo relativirati in zapisati, da hologram sploh ni nujno tam, kjer smo ga narisali. In isto velja za VR. Nista le pred sliko in za njo, sta tudi nad sliko in pod njo, in v takšnem odnosu se lahko nahaja več vzporedno izsvetljenih hologramov in simuliranih virtualnih svetov. Na tisti shemi je pravzaprav simptomatično samo to, da ni več samo (strukturirana) slika, ampak je v vsakem pogledu že nekaj, kar jo presega in kar se usmerja proti opazovalcu. Distanca se je zmanjšala, nekaj je prišlo vmes, in tega, kar je vmes, je vedno več. Dematerializacija vsakdanjosti implicira

ново banalnost in obscenost gošče imaterialij. Instant »nova stereo slikovnost« se s hologramom od slike usmerja k očesu, s tehnologijo VR pa se prek posebnih očal-ekranov očesa že dotakne. In za estetiko bližine, ki jo vzpostavlja nova senzibilnost, nastala ob zaznavi imaterialnega, je iznenada postal dragocen čut prav otip. Prek podatkovne rokavice in drugih vmesnikov pa se pravzaprav ne dotikaš samo virtualnih predmetov, temveč jih odrivaš, skušaš si, pa čeprav neuspešno, počistiti bližino, vzpostaviti njen red, ki prenese le omejeno število (srednjevelikih) predmetov in njihovih (slikovnih) aspektov.

Telesa kot netelesa in kot-da-telesa v *Black or white*: naoljeni mišičnjaki, obsijani od reflektorjev v labirintu ogledal, tripi v virtualne alternativne »svetove« in hologrami - vse to so sledi nove estetiške vsakdanjosti, ki jo vzpostavlja izguba globine in materializirane realnosti. In tisto presenetljivo, kar se je pri tem zgodilo, je, da se je globina, če se izrazimo po analogiji, pravzaprav prevrnila in od ravne slike »vsula« (s pomočjo tehnomagije) svojo vsebino proti sprejemniku. Avra se seli v glamour, temačna obscenost v kičasto digitalno banalnost. Joseph Beuys in Andy Warhol se zaklepata v klasiko; Madonna in Michael Jackson, Jeff Koons in Paula Abdul drvijo po nastlani bližini.

... slike, ki niso nobene slike več, temveč virtualne mreže, iz katerih se tkejo alternativni informatični »tripi« in napolnjujejo posameznikovo bližino.

KDO NAS JE STRAŠIL SKOZI PETDESETA?

Zakaj začeti s petdesetimi, če dobro vemo, da je horror obstajal že prej; spomnimo se samo na **Draculo** iz leta 1931 v režiji Toda Browninga z Belo Lugosijem v glavni vlogi in na film **Freaks** istega režiserja, ki je šokiral javnost leta 1932. Skozi trideseta in štirideseta je horror obstajal bolj kot zanimivost, kot nekakšna neserijska in nežanrska začimba na velikih platnih. In konec koncev mu takrat sploh še niso rekli horror v današnjem pomenu te oznake. Stvari so se tako radikalno spremenile v petdesetih, na kar so izdatno vplivale tudi določene tehnične pridobitve in inovacije, ki so jih s pridom začeli uporabljati ravno v industriji filmske groze. Barve na velikem platnu niso bile več redkost, bolj pravilo kot izjema, in gledalcem se je tako odprl nov, tudi 3-D pogled, s platen so izginjale benigne in nesrečne pošasti, gotski trilerji so se prelevili v šokerje, v katerih so dominirale deformacije in kri. Grand Guignol teater se je takrat dokončno preselil na film in tam tudi ostal. Razvoj filmskih specialnih efektov pa je v horror vnesel tudi do takrat neznano in neuporabljeno science-fiction komponento.

Druga stvar je bila televizija, ki si je utrla pot v vsak dom, in tako se je v petdesetih pojavila serija filmov s skupnim naslovom **Shock Theatre**, obsegala pa je stare Universalove klasike iz tridesetih in štiridesetih, ki so jih v poznih nočnih urah vrteli novi, mladi generaciji, ki bo skozi sedemdeseta in osemdeseta zakoličila meje horrorja. Za nameček se je kmalu pojavila tudi oddaja Forresta J. Ackermana z naslovom **Famous Monsters Of Filmland**, ki je iz horrorja naredila novo industrijo in povzročila rojstvo enega najbolj kontroverznih žanrov. Takrat so se pojavili sequeli in remaki tistega, kar so gledalci imeli priliko videti v minulih desetletjih, česar pa takrat še niso prepoznali: v bistvu so bila petdeseta prav tisto, kar so si ti gledalci vedno želeli, pa si niso upali zahtevati.

Tretja stvar, ki je formirala horror, je žanrski zvezdniški sistem, ki se je razvil ravno skozi petdeseta in dal imena, ki bodo od tod do večnosti

ostala sinonim za žanr: Vincent Price, Christopher Lee in Peter Cushing so imena, ki so reaktivirala tudi takrat že malce zaprašene zvezde, kot sta bila Boris Karloff (večni Frankenstein) in Bela Lugosi (večni Dracula). Omenjena imena so se izven tega žanra le redko kje pojavljala.

Petdeseta so torej prinesla in zaobsegla vse tri principe, na katerih temelji horror in ki jih je trideset let pozneje Stephen King v knjigi *Dance Macabre* označil kot osnovo in poglavitna tri izhodišča tega žanra: Dr. Jekyll in Mr. Hyde, nastanek volkodlaka ali dualizem človekove narave, iz katerega se poraja nasprotje med vsebino in formo; Dracula, živi mrtvec, zli duh ali vampir brez imena, ki nikoli ne umre; in seveda Frankenstein ali novi Prometej, ki bogovom iz radovednosti in prevzetnosti predčasno ukrade ogenj. In kako se je v praksi

kalilo jeklo horrorja v obdobju 1951-1960?

1. Začelo se je z **The Thing ... From Another World** (Christian Nyby, 1951), ki predstavlja enega najboljših sci-fi trilerjev petdesetih in enega prvih filmov, ki je kombiniral horror in science-fiction elemente. Film je produciral Howard Hawks, bitje, ki pristane z letočim krožnikom na severnem polu, pa je »pol Dracula pol Frankenstein«, John Arness, ki skozi klavstrofobično vzdušje odšteva maloštevilno ekipo polarne baze. Da je vtis še bolj shrljiv, je tu tudi Dmitri Tiomkin z enim najboljših horror soundtrackov v zgodovini, med njegovimi takti pa se za življenje borijo Douglas Spencer, Robert Cornithwaite, Margaret Sheridan, Tom Steele in Dewey Martin. Veliki film, posnet po literarni predlogi Johna W. Campbella *Who Goes There?*, ki ga je še večjega naredil

John Carpenter z istoimenskim re-makom leta 1982.

2. Vincent Price je udaril v filmu **House Of Wax**, ki ga je leta 1953 zrežiral enooki Andre De Toth in predstavlja filmsko grand guignol tradicijo par excellence: nori kipar in kustos svoje žrtve zaliva z voskom in jih kot lutke razstavi v muzeju voščenenih figur. Atmosfera Baltimora na prelomu stoletja, 3-D vložki in veliki Vincent Price se dobesedno stopijo v horror klasiko in enega največjih box-office hitov z začetka petdesetih. Poleg Pricea so nepozabni tudi Frank Lovejoy kot policaj in Phyllis Kirk ter Carolyn Jones kot potencialni žrtvi. Charles Buchinsky se predstavi kot nemi asistent. Dandanes na to klasiko na daleč spominjata filma **Waxwork** (1988) in **Waxwork 2** (1991), oba v režiji Anthonyja Hickoxa.

3. **Night Of The Hunter** Charlesa Laughtona iz leta 1954 prinese serijskega psihotičnega morilca, ki trdno verjame, da je Bog na njegovi strani. Morilca izvrstno uteleša Robert Mitchum z vtetoviranimi »love« na levici in »hate« na členkih desnice. Film je nadrealistični triler, prežet s pastoralnostjo Johna Forda in scenami, ki bi ga mirno uvrstile med trilerje poznejših dekad - npr. close-up Shelley Winters z razparanim vratom; film je sprožil plaz serijskih morilcev, ki so na filmu svobodno zadihali šele v osemdesetih. V spominu ostanejo posnetki Stanleyja Corteza, Peter Graves in James Gleason pa delata družbo Robertu Mitchumu.

4. Val Guest je v produkciji legendarne družbe Hammer Films leta 1956 ustvaril sci-fi horror **The Creeping Unknown**, kino verzijo TV filma **The Quatermass Xperiment** Nigela Kneala; film je tudi prvi iz trilogije o Quatermassu (pred **Enemy From Space**, Val Guest, 1957, in **Five Million Years To Earth**, Roy Ward Baker, 1969). Brian Donlevy je Quatermass v lovu na spore iz vesolja, ki se spremenijo v želatinasto gnolobno snov, ki oblije londonski Tower. Predsplatterski momenti torej, ki so se nadaljevali v **Blobu** Irvina J. Yeawortha, 1958, in kulminirali v istoimenskem filmu Chucka Russella leta 1989. Poleg

Donlevyja so ovekovečeni še Margia Dean, Jack Warner in Thora Hird.

5. Hit petdesetih je bil ravno tako produkt družbe Hammer z naslovom **The Curse Of Frankenstein** iz leta 1957 in v režiji Terenca Fisherja, ki je za zmeraj spremenil obličje horrorja: pojavijo se odsekane roke, krvavi predpasniki in krvavi napisi po stenah, med zvezde pa sta poletela Peter Cushing kot Frankenstein in Christopher Lee kot njegova pošast s popolnoma novim make-upom; film v kristalno čisti gotski tradiciji, ki pa z njo sploh ni obremenjen. Hammer at his best! Leto pozneje je sledil

6. **Horror Of Dracula**, šoker istega režiserja, referenca in esenca vseh Drakul, ki so se pred filmom in po njem pojavile. Christopher Lee se ustoliči kot drugi večni Dracula, Hammer Films pokaže, kako se popolno ekranizira knjigo Brama Stokerja, Peter Cushing pa je Van Helsing. Še ena takojšnja klasika in triumf britanskih studijev. Obstret te klasičnosti bo letos poskušal predreti Francis Ford Coppola s filmom **Dracula**.

7. Istega leta, 1958 torej, je nastal tudi **Curse Of The Demon**, ki ga je zrežiral Jacques Tourneur in predstavlja nadpovprečni nadnaravni chiller, narejen po zgodbi M. R. Jamesa *Casting The Runes*. Inteligentni prikaz demoničnih sil, ki jih iz globin spusti Niall MacGinnis, se skozi stopnjevanje napetosti v temačni atmosferi konča z Dano Andrewsom, ki demone pošlje nazaj v pekel. Film, ki je sprožil satanistični val v sedemdesetih, vključno z legendarnim filmom **The Omen** (Richard Donner, 1976).

8. **Black Sunday** (1959) pomeni vstop Maria Bave v svet horrorja in predstavlja eno najboljših italijanskih vampiriad v tradicionalni gotski maniri - skupaj s čarovnicami in samim satanom, ki išče sveže duše. V spominu ostane grandiozna scena, ko kraljica italijanskega horrorja Barbara Steele oživi v grobnici. **Black Sunday** je definitivno pripomogel k formiranju Daria Argenta. Poleg Barbare sta v filmu še John Richardson in Ivo Garrani.

9. **House Of Usher** iz leta 1960 predstavlja odkritje Edgarja Allana Poa in njegove morbidne poetike, za kar je najbolj zaslužen Roger Corman, ki je film tudi režiral. Poe je od takrat dalje predstavljal neizčrpen vir inspiracije mnogim horror filmarjem, ki so prisegali na klasičen pristop do shrljivosti. Fascinira Vincent Price v vlogi Rodericka Usherja, ki sestro živo pokoplje. Še ena od nepozabnih klasik z romantičnim nadihom.

10. Petdeseta je učinkovito zaključil **Psycho**, ki ga je leta 1960 zrežiral sam Alfred Hitchcock. Na zahtevo režiserja pa je posnet v črnobeli tehniki, to pa zato, da ne bi preveč šokiral publike s krvjo, ki po tleh tuš kabine odteka iz Janet Leigh. **Psycho** je povzročil neštete polemike: prvič se na platnu pojavi šizofrenik, ki ga igra Anthony Perkins, prvič so na začetku filma prosili občinstvo, da morebitnim gledalcem ne izda morilca, in prvič smo na filmu videli, da je nekdo posnel nekoga, ki splakne straniščno školjko (Janet Leigh). Hitch je tako petdeseta za vedno vtisnil v filmski spomin in jih strnil v en sam film; je pa tudi bolj kot kdorkoli od zgoraj naštetih zaslužen za nastanek filma **The Silence Of The Lambs** (Jonathan Demme, 1991) in za razvoj kulta serijskega morilca.

Žanr je bil tako v desetih potezah rojen. In petdeseta so bila njegova zibelka.

MAX MODIC

PRIHODNJIČ:

KDO NAS JE STRAŠIL V ŠESTDESETIH?



ROBERT MITCHUM V FILMU **NOČ LOVCA** (NIGHT OF THE HUNTER, REŽIJA CHARLES LAUGHTON, 1954).

ILUZIJA PROSTORA (SCENOGRAFIJA) IN PREVARA (TV SLOVENIJA)

Relacije med svetlim in temnim prostorom, med krajem, ki ga gledalec, skrit v temi, odkriva le v določenih segmentih, ter prostorom, ki ga akter doživlja kot »ne vidim vas, čutim pa vaše dihanje«, v mnogočem določa prav scenografija. Pri teatru, začetku tovrstne prostorske »prevare«, lahko iluzijo prostora tako prevedemo na mehanični akt »prižigam svetilko«; na moment, ko se akter vzpostavi v namišljenem prostoru, na osvetljeni scenografiji, gledalec pa je, pogreznjen v temo, obsojen na svojo točko opazovanja celote in s tem na percepcijo prav določenega vizualnega segmenta znotraj polja vidnega oziroma svetlega.

Prostora, ki soustvarjata iluzijo prostora (prevaro) v primeru scenografije, sta fizično povsem ločena, oba »idealizirana« vsak za svojega uporabnika: gledalec pred hišnim ljubimcem - televizorjem - s svojim idealom kraja vizualnega doživljanja; ter materializacija iluzije prostora, scenografija torej, ki pa ni več zasnovana kot statičen *passerpartout* dogajanja, ampak le še kot segmenti nečesa, kar gibljiv »položaj opazovalca«, TV kamera torej, predstavlja kot prostor dogajanja. Mitske razsežnosti, generirane s pojmom svetlega in temnega ter tudi z banalnim položajem sedeža v teatru, se pri televizijski scenografiji zbanalizirajo najprej v trivialen akt »prižigam televizor« ter na občutenja prostora skozi gibanje, na tisto prevaro, ki jo v smislu prostora ustvarjajo število, položaj in premik kamere.

Scenografijo TV Slovenija bi, z »dobronamernim« generaliziranjem, lahko razdelili v znano Serlievo triado ambidentalnega in semantičnega, na tri perspektivne poglede, ki z različnimi elementi uokvirjajo fizično identične, pomensko pa povsem različne ambiente.

1. *Rustična scena* je po Serliu namenjena perceptivnim užitek vizualno najnižje izobrazjenih z elementi naravnega ter ruralnega kot referenčnega okvirja prostora užitka.

Ona + on: najavna špica in scenografija določene oddaje sta lahko komplementarna, nujen pogoj je le tako dobra ploskovna zasnova (špica), da jo je moč interpretirati tudi v tretjo dimenzijo (scena). Linearne diagonale, zaščitni znak nje in njega, v takem kontekstu figurirajo le kot neizraženi segmenti nečesa, kar naj bi ustvarjalo iluzijo prostora. Monokromatska podlaga diagonalam, tla in paravani, je razdeljena zgolj na segmente, na parcialne elemente, ki znotraj abstraktnega prostora studia ustvarjajo še en nedefiniran prostor. Tla in vertikalne zamejitve se prelivajo drug v drugega z enako barvno skalo in enakimi diagonalami, karakter primarnih elementov te scene - paravanov - niha med zaključeno ploskvijo in parcialnim kosom; konkretno oblikovanje teh ploskev pa ne omogoča nobenega od naštetih principov. Domačijskost (scena rustica) poudarjajo cvetlični aranžmaji, etnologija v podobni skrinji, da o bambusu ne govorimo.

Komu gori pod nogami: množica svečave, pompoznost avditorija in prostora glavnega dogodka bi na prvi pogled lahko asociirali spektakel nekako sanremskega tipa. Pa se za takne pri vzroku in posledici: na katekroli stran že namestimo gledalca, konzumenta takega dogajanja, vedno si v spektaklu stojita nasproti z nekom, ki spektakel kreira; tudi v prostorskem smislu. Scenografija te »piromanske enigme« zgreši ravno v tem bistvu: korektno oblikovana iluzija prostora se razblini, ko voditeljica vstopi v anemično množico avditorija, ko se akter na glavnem mestu scenografije zlije s statičnimi opazovalci dogajanja, pomensko identičnimi gledalcem doma. Zato osrednjo vloge kompozicije prevzema »oltar«, ringelšpil. Sicer v smislu zasnove prostora deluje destruktivno, v dialogu z elementom zelene pompoznosti se ne pojavlja, oblikovan je povsem neinventivno, očitno je pomembno le, da nekemu gori pod nogami.

2. *Tragična scena* naj bi posebljala resnobsnost oziroma nekakšno odtujeno vzvišenost nad trivialnostmi, namenjena je predvsem uokvirjanju vizije večnostnega. Scenografija TV

SEBASTIANO SERLIO: RUSTIČNA SCENA

SEBASTIANO SERLIO: TRAGIČNA SCENA



Slovenija v tem kontekstu nastopa z informativnimi oddajami, s prispevki, katerih karakter terja najprej funkcionalno »pohišstvo«, šele potem pa iskanje smisla v dispoziciji ter formiranju središča dogajanja.

TV Dnevnik: prostorsko komponento ustvarja linearen meander, ki pred središčno točko postavlja razvijanje podolžne strukture. Ta na načelnem nivoju omogoča vzpostavljanje hierarhije s formo (različni položaji in koti nastopajočih), teksturo (relacija mat-glanz ni potencirana, temveč ostaja nevtralnno vmes) ter barvo (monokromatska podlaga barvi oblačil). Problem dejanske funkcionalnosti je opazovalcu skrit, (nerazumljivo) skrita pa ostaja tudi (plastično oblikovana) tretja dimenzija scenografije.

Omizje: Centraliziran objekt, postavljen v amorfnno okolje studia ne deluje kot prostor, ampak kot introvertiran otok, pri katerem se konfrontirata logičen pogled, ki ga taka zasnova generira (zadnja stran) ter načelno pravilen, v takem primeru pa nelogičen položaj kamere (središče oziroma »lice«). Barvna skala, aplicirana na dimenzijsko

pretiravanje primarnega elementa te scenografije - fotelja -, prostoru dogajanja namesto funkcionalne note podeljuje položaj dominante; nad vsebino in nad kreatorji vsebine. Morda tudi zaradi dejstva, da je resnična uporabnost oranžnih foteljev bolj prirejena pomenku o vremenu, kjer ni nujno, da sogovornika vidiš, kjer mizico uporabljaš kvečjemu za pepelnik in kjer te ne moti, da sta točki kolen in oči skoraj poravnani.

Žarišče: Problem longitudinalne in oplate zasnove, ki Omizje neprestano razpenja med »spredaj« in »zadaj«, je očitno moč razrešiti s formo: krog z označenim položajem drugačnega v tem krogu (voditelj), višina, ki je bolj delovna kot pomenkovalna, forma, ki se vsaj trudi ostati v drugi kategoriji ... Seveda pa naštetu velja le na načelnem nivoju, konkretna realnost pokaže na funkcionalne zablode, ki onemogočajo, da bi se približali mizi, ki kolorit zelene scenografije in modrega ozadja postavlja v nerazumljive relacije ter na asociativne zveze, ki prav zaradi želje po preseganju enostavnosti forme celoto postavljajo bližje kontekstu gostilniškega vrta.

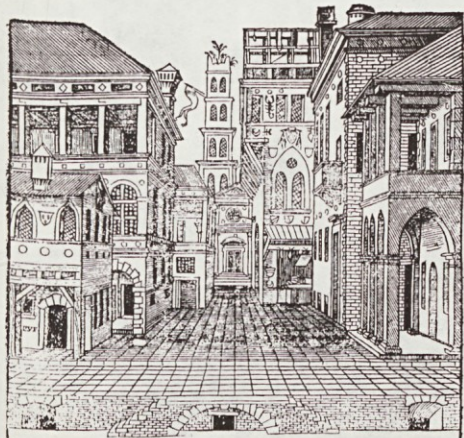
3. *Komična scena:* Serlio jo je namenil širokemu segmentu relativno neidentificiranih meščanov, določajo jo eklecticism ter z njim povezane relativne sodbe dobro-slabo ... Aplikacija na primer TV Slovenija pomeni oddaje, ki si znotraj identično koncipirane sheme želijo predvsem z načini posredovanja različnih vizualnih parametrov vzpostaviti določeno mesto.

Klub klobuk: Ideja parcialnih elementov, ki omogočajo različne aplikacije, povezane z uporabnostjo, ki dalje s svojo enostavnostjo in barvno skalo približujejo medij tudi nivoju otroške percepcije in predstave, je znotraj načelnega povsem sprejemljiva. Konkretno pa podoba elementov, ki kreirajo prostor prevare za otroke, deluje preveč enoznačno: relativno določena forma na eni strani asociira le povezave z likovnostjo, istočasno pa formalna določena onemogoča generiranje ambientov, prostorov, ki ustvarjajo vedno nove iluzije prostora. S tem, da verjetno niti scenografka ne ve, čemu portal v tej sceni.

Studio Ljubljana: Prevajanje grafičnega simbola v prostorske elemente očitno zahteva najprej res kvalitetno

SEBASTIANO SERLIO: KOMIČNA SCENA

STUDIO LJUBLJANA (FOTO: IGOR OMAHENI)



grafiko (ploskev) in potem »prevajalca«, ki zadevo bolj interpretira, kot pa citira. Zato forme, prevedene iz ploskovnega simbola, ozadje, ki gradi predvsem na silhueti in teksturi ter barvne intervencije, ki delujejo zgolj kot akcenti predstavljajo skoraj nedoseženo kvaliteto v scenografiji TV Slovenija. Tudi zaradi ustvarjenega prostora, ki se je v dimenziji in formi uskladil s kontekstom in karakterjem oddaje. Sprememba pa ni bila generirana iz prostorskih parametrov, temveč iz zgolj formalističnih elementov, ki niso ustvarjali niti iluzije prostora, niti omogočali vsaj korektno uporabnosti.

Forum: Očitno obstajajo elementi, ki v funkciji TV scenografije delujejo občutno bolj kot v njim primarno namenjeni funkciji. Recimo stoli, ki kreirajo scenografijo Foruma. Oblika, teksture in kolorit omogočajo določeno mero ekshibicionizma, ki je karakterju oddaje lasten. Kreiranje vedno novih ambientov je enostavno, povezano z gibanjem voditelja in tako tudi vtisom določene dimenzije ambienta. Kljub navidez »pohištvemu« karakterju scenografije, je, skupaj z ustvarjeno abstraktnim ozadjem, ustvarjena kvalitetna in dinamična iluzija »kraja identifikacije«.

Skupni imenovalec scenografije TV Slovenija obstaja predvsem kot problem forme. Če zanemarimo nekaj nerazumevanj mobilnosti medija, ki pač ne rabi dnevne sobe v studiu, ker se lahko za določen čas preseli v določeno dnevno sobo, če zanemarimo prevečkrat enako »pohištvo« in če zanemarimo cenena asociativna koketiranja, bi morali zanemariti tudi dejstvo, da je TV vizualen medij, ki (tudi) skozi scenografijo močno vpliva na kvalitativen prag doživljanja vsega vidnega. Skratka, zanemariti bi morali TV Slovenijo.

TOPOLOGIJA VIZUALNEGA

Začnimo tokrat s primerom. Predstavljajte si, da ste se znašli pred težko nalogo. Najela vas je znana in ugledna pivovarna s tradicijo in imenom, ki je ugotovila, da prodaja njenega piva drastično pada, na njeno tržišče pa agresivno vstopajo nove (doslej neznanne) znamke. Pivovarji so bili tudi tako

prijazni, da so sami ugotovili vzrok padca prodaje: z menjavo sloga življenja so v modo prišle znamke light svetlega piva, medtem ko sami izdelujejo močno temno pivo, ki je tako postajalo vse manj in manj priljubljeno. Pivovarna se je odločila za ofenzivno propagandno akcijo, ki je stavila vse na eno kocko: iz slabosti temnega piva narediti prednost. Poplavi light stereotipov so postavili nasproti individualizem temnega, »drugačnega« piva. Takšno je bilo izhodišče. Problem vizualiziranja tega izhodišča pa so pre-

pustili dvema ločenima skupinama. Rezultat lahko napovemo brez posebnega ugibanja: nastali sta dve popolnoma različni enoti vizualnih komunikacij. Prva, popolnoma abstraktna, temelji na igri nekaj belih in enega črnega krožca, ki se premeščajo sem ter tja po ekranu. Abstraktnemu dogajanju sledi le slogan: *Guinness, drugačno pivo*. Rešitev, do katere je prišla druga skupina, postavlja v ospredje človeka, »moža v črnem« (zanj so uporabili Rutgerja Hauerja), ki v seriji pomensko in atmosfersko popolnoma različnih

spotov vizualizira »pozitivno razliko«, svojo »črnost«. »Black is beautiful,« bi rekli, če bi lahko pustili ob strani rasne konotacije.

Različnost obeh vizualizacijskih konceptov (sicer sta bila oba nagrajena v Cannesu) kaže na enega osnovnih problemov oz. najtežjih nalog oglaševalske prakse: gre za določitev »bazičnega toposa« vizualnih komunikacij, ki v »postmoderni« propagandi postaja važnejši od tistega, kar lahko imenujemo »vsebina« ali zgodba. Fabule so ponovljive v skoraj neskončnem številu vizualizacijskih variant, a kljub temu jih ne prepoznavamo kot enake, še več: percipirane so kot popolnoma različne. S spreminjanjem »topologije« je mogoče zlahka menjati naslovnike propagandnega sporočila oziroma ga popolnoma modificirati, spremeniti njegovo »sporočilnost«. Včasih zadostuje že sprememba produkta, medtem ko vsi ostali atributi propagandnega spota ostanejo enaki, in sporočilo je zaznano kot popolnoma drugačno. (Takšen je primer serije spotov za avtomobile znamke Isuzu ter vidorekorderje Grundig. Oba koncepta temeljita na »zavestni laži« o lastnostih produkta - off tekst v spotu za vidorekorderje namreč trdi, da lahko Grundigov video v dveh minutah ocvre jajce na oko, Isuzujev prodajalec pa pravi, da stane avtomobil le devet dolarjev - pa vendar gledalec na vsebinskem nivoju obeh spotov skorajda ne povezuje.)

Najbolj eksemplarično se problem *topološkega konteksta* vzpostavlja pri propagandnih spotih, ki oglašujejo konkurenčne produkte (pri čemer gre za produkte množične konzumacije). Razvoj konkurenčnega boja med Coca colo in Pepsi colo predstavlja odličen primer. Gigantska nasprotnika sta na oglaševalskem področju formirala svoj lasten, specifičen »teren« (iz katerega so a priori izključeni vsi manjši konkurenti), njegovo topologijo pa obdelujeta s spremenljivo srečo. Ta se je v preteklih letih začela močno nagibati k Pepsi, k čemur je pripomogel po eni strani fenomen agresivnosti, ki je dopuščena »večnemu drugemu«, po drugi strani pa resnično boljše strateško načrtovanje - Madonna je posekala Whitney Houston ipd. - zaradi česar je družba Coca cola praktično »odpusti-

la« svojo dolgoletno agencijo McCann - Erickson in jo nadomestila z Michaelom Ovitzem, hollywoodskim veleagentom. Ta naj bi propagandne spote za coca colo opremiljal z zvezdami prihodnosti. S tega aspekta je intriganten zadnji (trenutno zelo »rentabilen«) spot za coca colo light, v katerem je nosilna osebnost Elton John, s kratkimi epizodami pa se v njem pojavljajo tudi Humphrey Bogart, James Cagney in Louis Armstrong. Film je realiziran s sofisticirano računalniško tehniko, ki različne podobe spaja s takšno natančnostjo, da ji je napoti le gledalčeva »vednost«. Prave »zvezde« spota so tako trije liki (prištevamo tudi Louisa Armstronga, ki funkcionira prek svoje »telesnosti«, ne pa prek zvoka), delci zgodovine gibajočih se podob. Topologija spota ne izkorišča toliko posameznih likov, kolikor ji gre za vzpostavljanje specifičnega pomenskega nivoja. (Nič ni lažjega, kot propagandni spot v formi filmskega, literarnega ali kakšnega drugega citata, zvrčanje znanih zgodb pa je tako ali tako eno izmed najljubših razvedril vsakega copywriterja). Bogart, Cagney in Armstrong so v realno posneto ozadje implantirani s tako popolnostjo, da jih le-to organsko sprejme in v nobeni točki gibanja ne pride do »zavračanja organa«, gledalčevemu historičnemu spominu navkljub. Elton John je v njem le »master of ceremony«, ki mu doda rezultanto - ime produkta.

Topološki razrez predstavlja vizualni ekvivalent strateške tržne niše. Konkurenčni boj na relativno diferenciranem prostoru je (vsaj pri propagandnih spotih) kar zabavno opazovati. (Spomnimo se ofenzive, ki jo je pred časom izvedel Nike, in odgovora Adidasa ter »posegov« Pume, L.A. Gear in Reeboka.) Vprašanje ostajajo le meje prostora, a upajmo, da so še daleč.

Le kdaj je Bogart posnel reklamo za coca colo?

HUMPHREY BOGART IN LAUREN BACALL V FILMU **DARK PASSAGE** (REŽIJA DELMER DAVES, 1947)



O ZMOTI & SREČI

Zlahka si predstavljamo junaka, ki je cel film v zmoti, navsezadnje, tak je bil Gregory Peck v Kingovem klasičnem vigilantskem westernu **The Bravados** (1958) - človek, ki se zmoti, seveda še vedno ostane junak. In zato je potem ponavadi nesrečen. Toda si predstavljate junaka, ki je srečen zato, ker se zmoti, ali pa junaka, ki je nesrečen zato, ker se ne moti? Po to, kar je nemogoče, v resnici ni treba daleč - tu so zadnji trije slovenski filmi, Pervanjetov **Triangel**, Jurjaševičeva **Srčna dama** in Vincijeva **Grandma Goes South**. Najbližja slovenska odtrganina filma **The Bravados** je vsekakor **Triangel**, čeprav je, to velja takoj priznati, junakova nesreča malce tonirana, zelo podobna milijonarjevi izkušnji iz filma **Nekateri so za vroče**: Janez Škof se pač cel film moti, ko misli, da je ženska le ženska (njegova zmota je vredna zapleta filma **Nikita**) - najmanj, kar si lahko mislimo, je, da bo nekega lepega dne, ko se bo film že zdavnaj končal in morda začel

že nov, zaradi tega še zelo nesrečen, nič manj kot milijonar iz filma **Nekateri so za vroče**, ki se pač ne more sprijazniti, da ženska ni le ženska, ampak je včasih tudi moški. Vincijev film **Grandma Goes South** nam poišče drugačnega junaka, potemtakem junaka, ki je tako *down & out-of-luck*, da mu ne preostane drugega, kot da dvakrat oropa isto žensko: ker daje s svojo *down & out* potrnostjo ves čas vtis, da bi mu utegnila že prva najmanjša kršitev zakona dokončno zapečatiti usodo, in ker oropa prav žensko, ki ve, da mu nič ne more, ima prvič v življenju občutek, da se mu je nasmehnila sreča - le zmotiti se je moral, navsezadnje, le kdo pravi, da zelo stara in zelo bolna ženska ni pravzaprav zelo napačna, in le kaj bo počel z njo na cesti, ko se bo film končal. Če je tu junak srečen zato, ker se je zmotil, potem je v **Srčni dami** junak nesrečen zato, ker se ni zmotil: tu imate junaka, ki trpi, ker ni nikoli storil poteze, ki bi spremenila njegovo življenje, ko pa to potezo

vendarle stori (oropa SDK-jevska kurirja in s hčerko zbršne na Korziko), trpi še bolj - nesrečen je, ker se ni zmotil, in lahko si mislimo, da bi svoje življenje najbolj spremenil tako, da bi ga pustil takega, kot ravno je. Poanta Robinsonovega ultra-filma **Field of Dreams** je bila v resnici prav v tem, zato ni čudno, da Kevin Costner na koncu s svojim očetom odigra hamletovsko partijo baseballa, medtem ko lahko Svetozar Cvetković vrže le partijo kart, vendar s hčerko - ko bi imel vsaj sina.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

JANEZ ŠKOF SE MOTI IN BO NESREČEN:
TRIANGEL



BOJAN EMERŠIČ JE SREČEN, KER SE JE ZMOTIL:
GRANDMA GOES SOUTH



SVETOZAR CVETKOVIČ JE NESREČEN,
KER SE NI ZMOTIL:
SRČNA DAMA





jodie foster / anthony hopkins / scott glenn

The Silence of the Lambs

KO JAGENJČKI OBMOLKNEJO

nathan demme picture / jodie foster / anthony hopkins / scott glenn / "the silence of the lambs" / ted levine / music by howard shore / production designer kristi zea /
director of photography tak Fujimoto / edited by craig mckay, a.c.e. / executive producer gary goetzman / based upon the novel by thomas harris / screenplay by ted lally /
produced by kenneth uff edward saxon and ron bozman / directed by jonathan demme / prints by Deluxe An ORION PICTURES PRESENTATION
read the st. marino's press book / original motion picture soundtrack available on MCA records, cassettes and compact discs

PET OSKARJEV V KINU KOMPAS

AANIMA

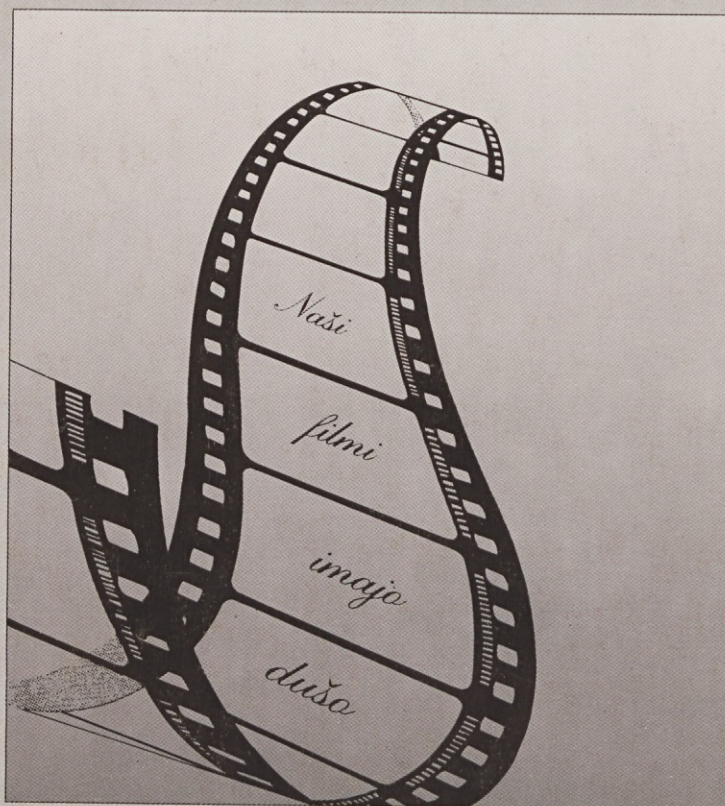


AANIMA d.o.o.,

atelje za animacijo, film in tržne komunikacije,

Študentovska 2, Ljubljana,

telefon-fax: 061/310 028



AANIMA

