

revija za
film in televizijo

EKRAN

VOL. 17
LETNIK XXIX
JANUAR
FEBRUAR
1992
150 SLT

**THELMA
IN LOUISE**
REŽIJA
RIDLEY SCOTT



999300475

FILM MESECA
**THELMA
IN LOUISE**
INTERVJU
**VILMOS
ZSIGMOND**
SLOVENSKI FILM
**MLADI
LEVI**
PORTRET
**JACQUES
TATI**
E-PROJEKCIJA
STRIPOTEKA
SLOVAR CINEASTOV
**INGMAR
BERGMAN**

NEVIDNI BATALJON, REŽIJA JANE KAVČIČ, 1969



KO PRIDE LEV, REŽIJA BOŠTJAN HLADNIK, 1972



UVOD

NIK do je za ekranom? je bilo pred desetimi leti ali več vprašanje, ki je morda še imelo določen smisel. Tedaj je bilo namreč nanj še mogoče odgovoriti z razkritjem središčne funkcije zvočnika (tega »visokega govorca«, kot bi dobesedno dejali Francozi) in od tod izpeljevati vse mogoče metafore o enem izvoru resnice. Danes pa, ko ima vsaka malo boljša kinematografska dvorana že vsaj dolby, tiste najboljše pa že kar THX-sistem, je taisto vprašanje o ozadju izgubilo sleherni smisel. Za kinematografskim ekranom danes preprosto ni nikogar, glasovi so se razpršili po celi dvorani. V tem lahko vidite zgolj tehnološko revolucijo, lahko pa pomislite tudi na pluralistično evolucijo. Potemtakem se velja danes vprašati Kdo je na ekranu? in kvečjemu še Kaj je pred njim? Če ste ekran doslej brali z veliko začetnico, tudi prav!

Tokratni Ekran dejansko oživljajo novi glasovi. Prišli so s te strani ekrana. Odmevali so pred platnom portoroškega Avditorija, ko so tam delili Badjurove nagrade za lansko leto. Slišati jih je bilo na odru Cankarjevega doma, ko so premierno kazali svoje nove filme. In zdaj donijo tudi na straneh Ekрана: štirje mladi režiserji (Maja Weiss, Miha Hočevar, Sašo Podgoršek in Igor Zupe) so vsak po svoje zasnovali po eno stran pričujoče številke, vse skupaj pa boste našli tudi v rubriki Vizualije. Naj bo to le prvi kader neke prihodnje celote, za katero iskreno upamo, da bo znala najti ustrezen preliv med kritiko in režijo, pravo dvojno ekspozicijo zgodovine in estetike ter nenazadnje tudi učinkovito vzporedno montažo akademije in univerze. Montaža, skratka.

Ali povedano še drugače: Če bo v kratkem namesto nevidnega bataljona »perspektivnih slovenskih režiserjev« prišlo nekaj mladih levov, tedaj bodo tudi strani pričujoče revije vse manj blatne in vse bolj barvne. **3**

FILM MESECA

PRAVICA DO SPOMINA

Ima ženska pravico do spomina? Saj res, si predstavljate nemško socialno aktivistko, ki ne ve, kdo je Simon Wiesenthal? Taka je Sonja Wegmus, sicer brechtovska travestija Anje Rosmus, ki je l. 1981 v srednješolskem eseju grafično razkrila žitje, bitje in klitje svojega rojstnega kraja (Passau, v filmu Pflizing) v času Tretjega rajha (Verhoeven je njeno life-story stakoval v TV dokumentarcu), v filmu **Das schreckliche Mädchen** ((Michael Verhoeven): težko bi jo vtaknili v kako kislno pop-agitko Margaret-he von Trotta. In zgodovino Nemčije si ne predstavlja kot zgodovino svoje družine: tudi Rainer W. Fassbinder ne bi imel z njo kaj početi. Njeno brskanje po tabujih nemške zgodovine ni intelektualistična arheologija: Alexander Kluge je ne bi vzel resno. In nemškega pan-heroizma ne jemlje kot potezo nacionalnega značaja, ki stoji pokončno, ne glede na režim in sistem: Wolfgang Petersen je ne bi potopil. Sonja Wegmus je povsem običajno dekletje, le da si nakopije gnev Države, Cerkve in Šole (njen manihejski populizem je vreden sadistične naivnosti obeh mladih špijonov iz Schlesingerjevega filma **Sokol in snežni mož**). Sonja Wegmus je le otrok, ki ne ve, da se še ne sme spominjati, nekaka paralela osemletnemu dečku iz Ridleyevega filma **The Reflecting Skin**, ki nenadoma ugotovi, da so vsi njegovi prijatelji že mrtvi. V filmu **An Angel at My Table**, ki nas sooča z življenjem novozelandske »nore« pisateljice Janet Frame, generiranje nesreč, ki jo doletijo, ni sad kake tragedične »hamartije«, ampak prav dejstva, da njenemu prvotnemu otroškemu nasmehu »sreče« manjka prav »zrcalni stadij«, objekt narcistične identifikacije — dvojčica, ki je ob porodu umrla, ali z drugimi besedami, njena shizofrenija predstavlja le način, kako fantazira o izgubljeni »drugosti« in svetu, v katerem je spol »cel«. Film **The Silence of the Lambs** (Jonathan Demme), v katerem je morda najbolj srhljivo to, da za dr. Hannibal Lecterjem ni ženske (ne vemo, zakaj je postal kanibalški psihopat) in da za žensko, ki ga preganja in kateri manjka oče, uteleša očetovsko figuro prav on, vse skupaj stopnjuje: oba protagonista, tako dr. Hannibal Lecter kot Jodie Foster, ostaneta sama in brez partnerjev prav zato, ker živita v svetu, v katerem so spolne vloge vnaprej fiksirane in v katerem ima spol svoje izvirno mesto — tako kot se Jodie Foster hrani s paranoično fantazmo, da je zadnja ženska na svetu, tudi dr. Hannibal Lecter misli, da je zadnji možki na svetu. Čemu potemtaka sploh še služi spolno razmerje? Je sploh še možno? Madonna je v filmu **In Bed with Madonna** (Alek Keshishian) neuporabnost samega seksa stopnjevala prav s tem, ko je subvertirala klasični kliše o nepotešljivih črnkih zrebcih, o črnki omni-sex-potenci, o črnkem hiper-spol-

nem ogrožanju žensk: vsi črnki so namreč homoseksualci — črnki ji v postelji nič ne morejo (njihova vera v odsotnost spolnega razmerja pa se zavijti celo tako daleč, da eden izmed njih še ne ve, da bo postal homoseksualec). Upor žensk je prerasel v zanikanje spolnega razmerja.

Bernardo Bertolucci je v filmu **The Sheltering Sky** Debro Winger postavil v puščavo zato, da bi poudaril svoj prehod od politizacije seksa do asocializacije seksa, od marksističnega telesa kot »delovne sile« (v filmu **Last Tango in Paris**) do freudovskega telesa kot sublimacije »Wo-Es-war-soll-lch-werden«, toda tako kot se je filmska kariera Debre Winger gibala skozi štiri faze — od neosveščene zaičice v filmih **Thank God It's Friday** (1978), **French Postcards** (1979) in **Urban Cowboy** (1980), prek neodločne lust-wish ženske v filmu **An Officer and a Gentleman** (1982) in neodvisne macho-karieristke v filmih **Legal Eagles** (1986) in **Black Widow** (1987), do izgubljene ženske v filmih **Betrayed** (1988) in **Everybody Wins** (1990) —, se tudi njena osebna zgodovina v Bertoluccijevem filmu odvrti skozi te štiri faze: od začetne izgubljenosti (prihod v Tanger) do končne izgubljenosti (tavanje po Sahari). Kot da Debra Winger uteleša sam rob »neuporabnosti« spola, nekaj, česar »odsotnost« in nepribežnost v puščavi, v kateri nič ne manjka, ni moteča. V filmu **The Hot Spot** (Dennis Hopper) je vse, kar potrebuje *film noir* (primitivno, zadušljivo in polpismeno mestece, ki zgleda tako, kot bi v njem živeli sami art-directors, vročičnega in prepotenega drifterja, patološko in degenerirano blondinko, ki drifterja izmenično privlači in odbija, njenega ostarelega in holesterolnega moža, ki drifterja zaposli itd.), toda če bi lahko rekli, da je *film noir* seksualnost svojih junakov vedno puščal na distanci le zato, ker

ni vedel, kaj bi z njo počel, potem bi morali reči, da predstavlja **The Hot Spot** laž *filma noir* — seksualnost drifterjev je prazna, toda le zato, ker ji Hopper pusti, da vedno naredi korak preveč in s tem postane nekaj mučno polnega — Virginia Madsen namreč svojega moža ubije z golim spolnim aktom. V filmu **Henry & June** (Philip Kaufman), v katerem feministko (Anais Nin) najbolj privlači prav seksist (Henry Miller), orgazem ni dokaz zlitosti in fetišistične neposrednosti, ampak prav pogoj spolne distance.

V filmu **Nikita** (Luc Besson) Anne Parillaud, animalična psihonarkomanka, sicer pa eks-starleta nemških porno-komedij, po potopitvi v globinski, konspirativni svet tajnih služb, v katerem postane profesionalna morilka, ne najde več poti ven, površine: ves čas jo žre le eno vprašanje — kako priti ven iz vsega tega, kako izstopiti, kako izplavati? In izdatni, celo fetišistični feminizaciji navkljub lahko iz vsega tega izplava in ponovno najde površino, ki spolno razliko ustvarja in generira, prav kot možki (maskira se v ruskega agenta). Svet je izgubil spolni izvir. »Prepusti lepoticam možkim brez domišljije«, svetuje ženska nekemu mladeniču v filmu **Une histoire inventée** (André Forcier), v katerem se možki ženski — in narobe — za prevare in nezvestobo maščuje tako, da jo ljubi, v katerem se za lokalno *femme fatale* mečejo celo homoseksualci in v katerem je sama *femme fatale* pripravljena lokalnemu Don Juanu svojo ljubezen izpovedati celo vprično svoje — gole in še tople — hčerke, s katero je ta tik pred tem onegavil. V filmu **Mujeres al borde de un ataque de nervios** (Pedro Almodovar) žensk na rob živčnega zloma ne vrže možki, kot se zdi na prvi pogled, ampak prav ženska, ali natančneje, fan-tazma ženske, ki naj bi si prisvojila vse

ženske atribute: ne preseneča, da sredi histerične sex-vojne, v kateri so ostale ženske same, nenehno stopnjujejo prav svojo ženskost (oblačenje, preoblačenje, ličenje, obuvanje, preobuvanje) in ne preseneča, da ta obsedenost s fantazmo absolutne ženske nastopi le kot sublimacija ženske fantazme o moškem, ujetem med-dve-ženski — »Prišla sem, ker si bil v nevarnosti, zdaj nisi več, zato odhajam«, reče Carmen Maura na koncu filma svojemu moškemu.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

THELMA IN LOUISE

THELMA & LOUISE

režija: Ridley Scott
scenarij: Callie Khouri
fotografija: Adrian Biddle
glasba: Hans Zimmer
igrajo: Susan Sarandon, Geena Davis, Harvey Keitel, Michael Madsen, Christopher McDonald, Stephen Tobolowsky
ZDA, 1991.

»Če se človek enkrat spusti v umor, se mu kmalu tudi rop ne bo več zdel nič hudega, in od ropa je samo korak do pijančevanja, do nespoštovanja postnih dni, od tod pa do neolikanosti in zapravljanja časa. Če tako enkrat stopiš na kriva pota, nikoli ne veš, kje se boš ustavil.« (Alfred Hitchcock)

»I did it. And I can't undo it«, reče v enem najbolj intimnih pogovorov celega filma

Louise Sawyers (Susan Sarandon) svojemu fantu glasbeniku (Michael Madsen): *storila sem to in tega se ne da povrniti*. Hrbtna stran te neregibilnosti dejanj je nepovratnost besed — ko so enkrat izrečene, jih za nobeno ceno več ni mogoče spraviti nazaj. Celó za ceno življenja ne. Nasilni *macho* bi se na parkirišču nočnega lokala s poskusom posilstva morda celo še izvil, toda ko enkrat spregovori, je njegova usoda zapečatená: »You watch your mouth, buddy!«, mu zabrusi Louise, tik predno mu s kroglo iz revolverja za vselej prežene iz glave misli na felatio. Njene besede sicer lahko prevedete z »Drž' go-bec!«, lahko pa tudi sami nekoliko bolj pazite na besede in v ljudno pristavite: »Izbiraj besede!«. Toda kaj, ko se besed ne da vzeti nazaj... Njih izbira je na las podobna izbiri, v katero sta padli obe glavni junakinji, Thelma in Louise: *you can't undo it*, tega se ne da povrniti. Tudi zanju ni poti nazaj, na videz nimata nobene druge izbire.

Zato si velja ogledati neko idejo v zvezi z izbiro, ki se vleče vse tja od Pascala in Kierkegaarda, in ki jo je morda najbolj strnjeno povzel Deleuze: alternativa duha ne meri na člene, med katerimi je treba izbrati, temveč na moduse eksistence tistega, ki izbira. So sicer izbire, kjer ne moremo izbrati, če se prej ne prepričamo, da nimamo izbire — pa naj je nujnost, ki nas v to sili moralna, fizična ali psihološka. Zato pa duhovna izbira poteka med modusom eksistence tistega, ki izbira, a tega ne ve, in modusom eksistence tistega, ki ve, da gre za izbiro. Kot da bi obstajala neka izbira med izbiro ali ne-izbiro. Ta premislek pripelje do sklepa, da izbira kot duhovno določilo nima drugega predmeta razen samega sebe: izberem, da bom izbral, in s tem že izključim vsako izbiro, ki temelji na modusu, da nimam izbire. Skrajna predpo-

stavka tega sklepanja pa je, da nam resnična izbira — tista, *ko izbereš samo izbiro* — vse povrne. Po njeni zaslugi naj bi vse znova našli v duhu žrtovanja, v trenutku žrtovanja ali pa celo, še preden bo žrtovanje izvršeno.

Če Louise vstopi v film kot tista, ki je od samega začetka izbrala izbiro, tedaj je še toliko bolj zanimivo opazovati, kako ji na tej emancipatorični poti sledi Thelma (Geena Davis). Uvodni prizor z možem, ki ji vztrajno onemogoča pripraven trenutek za vprašanje o solo-vikendu, nam dobesedno odpre oči: kaj pa, če izbira ne poteka zgolj med »da« ali »ne«, temveč je še neka tretja možnost — namreč ta, da sploh ne zastaviš vprašanja, da potemtaka izbereš samo izbiro? Tedaj je sporočilo mogoče pustiti tudi v mikrovalovni pečici — in naslovnik ga bo zagotovo prejel še vročega!

Lekcija, ki jo je iz te prve izbire potegnila Thelma, je odločilna. V drugo sploh ne bo več treba postavljati vprašanja. V tem je vsa lepota prizora, v katerem Thelma preverja, če morevemu telefonu že prisluškujejo. Dovolj je že, da mož izreče njeno ime (drugače, veselo, da ne rečemo ljubeče), pa je vse jasno; on ve — in potemtaka vedo tudi zasledovalci! Vprašanja sploh ni bilo treba, izbira se ponuja sama po sebi. Značilnost tovrstne izbire je, da lahko venomer pričneta znova, da v igro vsakič znova zastavi ves svoj zastavek. Že s samim odhodom od doma Thelma dobesedno tvega vse. Drugič to stori s plesom in nočnim izletom na parkirišče. Tretjič: noč s kavbojskim štoparjem J.D. Četrtrič: rop trgovine. Petič: revolver, naperjen v glavo policista. Zdi se, da je morala preiti vse te postaje, da bi lahko na koncu ujela Louise in stisnila njeno roko, tik predno se obe odpeljeta v globino Grand Canyon. *You can't undo it!*

Paradoks te emancipatorične poti je morda predvsem v tem, da smo na koncu vselej na točki, s katere smo se na pot sploh podali. Bodimo še enkrat pozorni na besede. Mar niso besede, s katerimi predstavni Reda na koncu nagovorijo Thelmo in Louise, analogne besedam, s katerimi posiljevalec skuša hipnotizirati svojo žrtev: *Roke v zrak! Vsak odpor bomo imeli za dejanje agresije!* V samem središču Reda je radikalen Nered, zato je edini možni odgovor v tem, da sploh ne dopustimo vprašanja — da sami pritisnemo na plin. In kot bi film hotel poudariti, da šele finalno žrtovanje zares vse povrne, se po zaključnem *slow-motionu* še enkrat bliskovito zvrstijo vse ključne epizode prevožene poti, ki se navsezadnje strnejo v polaroid, ki je za trenutek zamrznil njun odhod, njuno prvo izbiro izbire.

Junaki Ridleya Scotta so po definiciji ljudje, ki so izbrali prav izbiro. Tak je Harrison Ford v filmu **Blade Runner**, tak je Tom Cruise v **Legendi**, tak je navsezadnje Michael Douglas v filmu **Black rain**. Prav tista skrajna izbira, ki že meji na žrtovanje, zastavljena pa je zgolj zato, da nikomur ni treba polagati računov za vse dotedanje izbire, privede junaka na sam rob (nebotičnika, zgodovine, zahodne civilizacije, Velikega kanjona...). To je rob nerazločljivosti, na katerem dežne kaplje ni več mogoče razločiti od solze. Še več, na tej robni točki je kristal makro-univerzuma ravno strogo istoveten kristalu mikro-univerzuma. Kadar ne dežuje, se vozimo v kabrioletih. Tedaj tudi za solze ni prostora.

STOJAN PELKO



»Fill her up.«
Susan Sarandon črpalkarju v filmu
Thelma & Louise

Thelma & Louise, the Movie. V čem je največji paradoks tega filma? Skonstruirala žensko komuno, očiščeno moške prisotnosti, obenem pa ne pokaže le, da je med dvema ženskama vedno moški, ampak tudi, da je ena izmed dveh žensk vedno moški — in med dvema ženskama je večji moški seveda ta, ki pritisne na sprožilec revolverja in ki sede za volan avtomobila, naperjenega v Grand Canyon.

V filmu **Thelma & Louise** je to Louise, Susan Sarandon. S katerimi pridevniki praviloma označujejo zunaj-filmsko Susan Sarandon (rojena kot Susan Tomalin v New Jerseyu, priimek obdržala po svojem možu — sicer tudi igralcu — Chrisu **Dog Day Afternoon** Sarandonu)? *Self, strong, independent, intelligent, nonconformist* — problem je seveda v tem, da lahko z natanko istimi pridevniki označimo tudi njen lik v filmu **Thelma & Louise**. Prva paradokсна razlika je seveda v tem, da je filmska Susan Sarandon — spomnite se le filmov **Pretty Baby** (Louis Malle), **Atlantic City** (Louis Malle), **Sweethearts Dance** (Robert Greenwald), **Bull Durham** (Ron Shelton), **White Palace** (Luis Mandoki) ali pa **Compromising Positions** (Frank Perry) — res vedno *self, strong, independent, intelligent, nonconformist*, toda nikoli *macho*, prej skrajno seksuirani objekt moškega voyeurizma in fetišizma, ki vedno uspe le zato, ker ji nič ne more (spomnite se nemočnega-živajočega Burta Lancasterja, ki v filmu **Atlantic City** skozi priprta vrata gleda, kako si po dojkah ožema limono, spomnite se, da je bila v filmu **Pretty Baby** sicer prostitutka, da pa se je ni nihče dotaknil, navsezadnje, ste sploh kdaj pomislili, da je prvi seksualni dotik — debutirala je že l. 1970 v Avildsenovem filmu **Joe** — doživela šele l. 1983 v filmu **The Hunger**, pa še to z evropsko vampirko, Catherine Deneuve, kar itak predstavlja udejanitev tistega never-never spolnega razmerja s high-camp pošastjo, za katerim je Susan Sarandon pred tem hlepela v Sharmanovem kultnem gotskem musicalu **The Rocky Horror Picture Show**, in ne pozabite, da je **Bull Durham** v resnici le film o tem, kako si Susan Sarandon za dotik vedno vzame čas, včasih — za Costnerjev *touch* — pač eno celo leto), medtem ko je zunaj-filmska Susan Sarandon sicer tudi vedno *self, strong, independent, intelligent, nonconformist*, toda vedno izpade bolj *macho* kot pa seksuirani objekt moškega voyeurizma in fetišizma — po eni strani se med moškimi vedno znajde kot edina ženska (na protestnem antiaids gay-pohodu nad newyorški City Hall je bila edina ženska), po drugi strani pa pravi, da je na cesti za mimoidoče vedno povsem neopazna (»Na ulici me nikoli nihče ne pogleda ali pa prepozna.«), drži pa, da je svojo prvo filmsko vlogo (**Joe**) dobila le pet dni po tem, ko si je omislila agenta, prej pa je ni dobesedno nihče opazil (»... pogledal in prepoznal.«).

Dilema, ali je zasebnost res zmodelirana le po neki fikciji, se pri Susan Sarandon vedno razreši v vprašanje, kaj je to filmska zvezda. Druga paradokсна razlika pa je seveda v tem, da je Susan Sarandon filmska zvezda, Louise iz filma **Thelma & Louise** pa le natakarka: problem je seveda v tem, da, po eni strani, Sarandonovi vloga natakarice ni povsem tuja, saj je bila to že nekajkrat (denimo v filmih **Atlantic City** in **White Palace**), da, po drugi strani, s svojim

FILM M E S E C A

MANAGUA SUSAN & GEENA THE BEAST



novim moškimi, sicer dvanajst let mlajšim igralcem Timom **Jacob's Ladder** Robbinsonom (združil ju je **Bull Durham**), ne živi — kot ostale zvezde — v Hollywoodu ali pa na kakem pompoznem modnem ranču, temveč — kot kaka natakarka — v malem in skromnem, menda celo samo dvosobnem, newyorškem stanovanju (Greenwich Village), da pa, po tretji strani, kljub vsemu snema zvezdniške honorarje (od 500.000 do 1,5 milijona \$ na film). Vprašanje, kaj je to filmska zvezda, se pri Susan Sarandon vedno razreši nazaj v dilemo — je filmska zvezda res le oseba, ki v filmu posnema naše življenje, da bi si tako konstruirala model, po katerem bi lahko živila svoje realno, zunaj-filmsko, zasebno življenje? In obstaja tudi tretji paradoks: l. 1980 je Susan Sarandon odpihotirala film **Atlantic City**, v katerem si je po dojkah ožela limono

(»Od tedaj mi ljudje v restavracijah vedno pošiljajo limone. Pa tudi po pošti jih nenehno dobivam.«), in razvpiti seksistični *entertainment for men*, **Playboy**, jo je naslednje leto, resda šele v decembrski številki, razglasil za **Celebrity Breasts of the Summer** — l. 1989 se je v majski številki vrnila, tokrat kot gostja velikega *candid* intervjuja, in da bi bilo vse po predpisih, se je na naslovnici bleščala fotografija prve ruske sex-starlete, Natalije Negode, na njeni majici — njenega oprsja se ne vidi — seveda napis *peace* (Susan Sarandon je fanatična socialna in politična aktivistka — za abortus, proti apartheidu, za jedrsko zamrznilitev, proti pomoči nikaragvanskim Contrasom itd.), sama Sarandonova ima na vseh treh priloženih fotografijah natakarna modna intelektualistična očala, za ozadje pa fotografijam služijo še bolj intelektualistične

knjižne police. Ali z drugimi besedami, za seks-bombo, ki je intelektualka, ne moreš preprosto žvižgati — to je vsekar njeno sporočilo seksizmu, kakršnega je v vseh teh letih prigeriral prav **Playboy** (mimogrede, na naslovnici je Managua Susan najavljena kot »our kind of woman«), medtem ko bi lahko na bolj splošni ravni rekli, da Susan Sarandon predstavlja tisti tip filmske zvezde, katere vsa seksualnost je zgoščena na filmskem platnu, zunaj filma pa nastopajo kot povsem post-seksualna bitja (»nihče me ne pogleda ali pa prepozna«). In ne le, da bi lahko rekli, da je v Susan Sarandon nekaj post-seksualnega (post-koitalnega?), ampak bi morali reči, da vseskozi sama rojeva sebe, da je potemtakem sama svoj »izvor«, navsezadnje, dvakrat je bila že tudi mama Brooke Shields

(**Pretty Baby, King of the Gypsies**), potemtakem »izvor« nove filmske generacije, ki je potem v osemdesetih takoj skrahirala, na njeno mesto pa je stopil sam »izvor«, Susan Sarandon, ki je v pravem smislu vzletela šele v post-brat-pack fazi osemdesetih — **Bull Durham, The Witches of Eastwick** (George Miller), **White Palace** in **Thelma & Louise** (še le v teh filmih je prišel tudi pravi seks — cf. **Bull Durham** in **White Palace**). Louis Malle, režiser filmov **Atlantic City** in **Pretty Baby**, sicer francoski novovalovec, je bil njen *lover* (zdaj je morda še vedno s Candice Bergen) in — kar predstavlja paradoks — izmed vseh moških, s katerimi je hodila in se potem tudi razhodila (ob Chrisu Sarandonu so med slavnimi še Christopher Walken, Franco Amurri in David Bowie), le z njim, ki jo je s tema filmoma sploh ustvaril (s svojim fiktivnim »izvo-

rom«), ni ostala v dobrih odnosih. Njen najbolj preroški rek: »Kevin Costner bo nekoč še odličen režiser.« (maj 1989) Scenarij **Thelma & Louise** (Callie Khouri) je v Hollywood treščil l. 1989, Ridley Scott ga najprej sicer niti ni imel namena režirati, le producirati, toda prvi opciji za glavni ženski vlogi sta kljub vsemu kmalu treščili na njegovo mizo — Meryl Streep in Goldie Hawn: Meryl Streep ni resda še nikoli nihče posilil in to bi bila kajpada lepa priložnost za nov akcent, Goldie Hawn pa je nekoč v Spielbergovem road-westernu **Sugarland Express** že na podoben način bežala pred zakonom, dasiravno drži, da je hotela tedaj — prav narobe kot bi to morala storiti v filmu **Thelma & Louise** — družino ponovno sestaviti. Obe sta bili na srečo zasedeni.

In na srečo Susan Sarandon (že posiljena v broadwayski psihodrami **Extremities** — v istoimenskem filmu je njeno vlogo odigrala Farrah Fawcett) in Geena Davis (že bežala pred zakonom v nedavni road-komediji **Quick Change**) nista bili zasedeni: Managua Susan je itak *always so free*, toda kako ti pride na misel Geena Davis? Če vas lahko le Susan Sarandon s svojo kombinacijo socialnega aktivizma in post-koitalne seksualnosti prepriča, da je za žensko celo smrt nekaj, za kar je vredno umreti (ali v filmskih parametrih — »če vloga ni takšna, kot hočem, potem se počutim kot cipa«), čeprav s tem idealno povzema samokritiko post-feministične skepse in če se njeno iskanje moškega dotika v skrajni liniji konča pri seksualnosti, ki je že spreminjena v pošast (**The Rocky Horror Picture Show, The Hunger, The Witches of Eastwick**), potem za partnerja potrebuje pač žensko, ki bo služila kot praktični dokaz, kako se moški pred ženskimi očmi *spreminja* v pošast: easy-going neznanec, s katerim začne Thelma v obcestnem baru naivno poplesavati (kot da smo vsi istega spola), se namreč nenadoma — in pred njenimi očmi — prelevi v sadističnega posiljevalca.

Odtod Geena Davis — le kdo ob vsem tem ne bi pomislil najprej prav nanjo? V filmu **The Fly** (David Cronenberg), ki jo je l. 1986 dvignil na nebo, se je njen moški — dobesedno, Jeff Goldblum je bil namreč tedaj njen mož, vse skupaj pa je še toliko bolj težno, ker je s svojim možem igrala še v dveh filmih, **Transylvania 6—500** (Rudy De Luca, posnet v eks-Jugoslaviji) in **Earth Girls Are Easy** (Julien Temple) — nenadoma in pred njenimi očmi prelevil v orjaški, gnusni, monstrozni insekt. V žival. Zato ne preseneča, da je bila v filmu **The Accidental Tourist** (Lawrence Kasdan), za katerega je dobila celo Oskarja za najboljšo žensko stransko vlogo, trenerka psov in odrešeničica napol fantomskega, napol zombificirane, vsekakor pa povsem deseksuiranege Williama Hurta — le ženska, za katero predstavlja vrhunec seksualnosti deseksuirani moški, lahko namreč verjame, da smo vsi istega spola. In zato sploh ne preseneča, da se je moški že v filmu **Tootsie** (Sydney Pollack, 1982), v katerem je sploh debutirala, pred njenimi — resda oddaljenimi in skrajno epizodnimi očmi — prelevil v žensko, to ultimativno pošast ženske fascinacije s spolno razliko.

»FANTAZIJA POTREBUJE VELIKO LUČI«

VILMOS ZSIGMOND POSEBEJ ZA EKLAN

Vilmosa Zsigmonda sem spoznal, ko je splezal s temne Honde, s katero ga je pripeljal prijatelj. Smo pred Akademijo gledališke in filmske umetnosti, ki jo je Zsigmond končal leta 1955 — v Budimpešti, od koder je pobegnil leta 1956. Na videz je približno tak, kakršen bo verjetno Robert DeNiro čez petnajst let. Govori polomljeno angleščino. Rokjaki ga prepoznavajo in pozdravljajo kar na ulici, on pa jim odzdravlja v čisti madžarščini.

Začniva kar na tem mestu. Kako se vam je uspelo vpisati na filmsko šolo, ki je bila v tedanjem času (1951) precej elitna zadeva?

Začelo se je naključno. Starši so želeli, da postanem inženir. Skušal sem se vpisati na Univerzo, vendar me niso sprejeli. Mojo družino so tedaj imeli za meščansko. Mama je imela majhno krčmo, oče pa je bil nogometni trener. Zaposlil sem se v železarni in tam vodil foto-klub. Tako sem pravzaprav skozi stranska vrata prišel na fakulteto. Tam so še danes nekateri od mojih tedanjih profesorjev. Nato je prišlo leto 1956, revolucija. Nekateri od teh dogodkov sem snemal s 16-mm kamero, skrit za zaveso okna hiše, v kateri sem tedaj živel. Legenda pravi, da sem s tem drobnim kolutom filma pobegnil v Ameriko. V resnici sem izkoristil priložnost, ko je oče kot nogometni trener vodil ekipo v Maroko, in odšel z njim, nato pa sam nadaljeval pot in prek Južne Afrike prispel v New York.

Po svoje ste ilustracija teze o ameriškem snu...

Morda je tako videti z vaše perspektive. V resnici je bila prva zima v New Yorku strašna. Počel sem vse mogoče. Razvijal sem filme, celo rentgenske posnetke sem slikal in razvijal. Od resnejših poslov sem najprej začel delati za *National Geographic*. Nato se je počasi razvedelo, da obstaja neki Madžar, ki dela poceni — in tako se je vse začelo...

8 Vaša slava se zares pričinja v sedemdesetih, ko ste prejeli tudi oskarja...

Oprostite, če bova nekoliko podrla kronologijo, toda najraje bi pričel ta razgovor z zgodbo o **Bližnjih srečanjih tretje vrste** (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), ki vam bo najbolje predstavila položaj direktorja fotografije v filmski industriji. To je bil velik projekt, eden najdražjih filmov tistega časa. Stal je 30 milijonov dolarjev, četudi

je bilo sprva načrtovano, da bo stal samo dva milijona. Ko so začeli stroški filma rasti, so se pričeli tudi problemi s studijem. Producenti so bili močno vznemirjeni. Vsi so bili prepričani, da je mogoče film posneti za majhen denar, spregledali pa so vse Stevenove (Spielberg) ideje: vesoljska ladja, ogromna količina svetlobe, ki iz njega prihaja... Seveda so za prekoračitve predračuna krivili mene, saj bi naj uporabljal preveč razsvetljave! Jaz pa sem zgolj sledil Stevenovim napotkom in pač uporabljal toliko luči, kolikor je bilo potrebno. Kar nekajkrat so me hoteli odpušiti, vendar jim ni uspelo, saj ni filma nihče hotel prevzeti. Kolegi so me podpirali, saj so še kako dobro vedeli, v čem je problem. Zato nihče ni hotel prevzeti posla.

V zvezi s tem projektom so omenjali številna imena: Frakerja, Alonza...

Številni med njimi so zares dosnemavali posamezne prizore. Douglas Slocombe je, denimo, snemal prizore s Truffautom v Indiji... To so delali čisto na koncu, ko je bilo snemanje že končano. Steven me namreč ni hotel najeti za dosnemavanje — predvsem zaradi stroškov. Jaz pa sem v resnici ves čas podpiral njegove ideje. Fantazija potrebuje veliko luči. Saj vendar nismo snemali dokumentarca!

Na koncu so se na špici filma pojavila

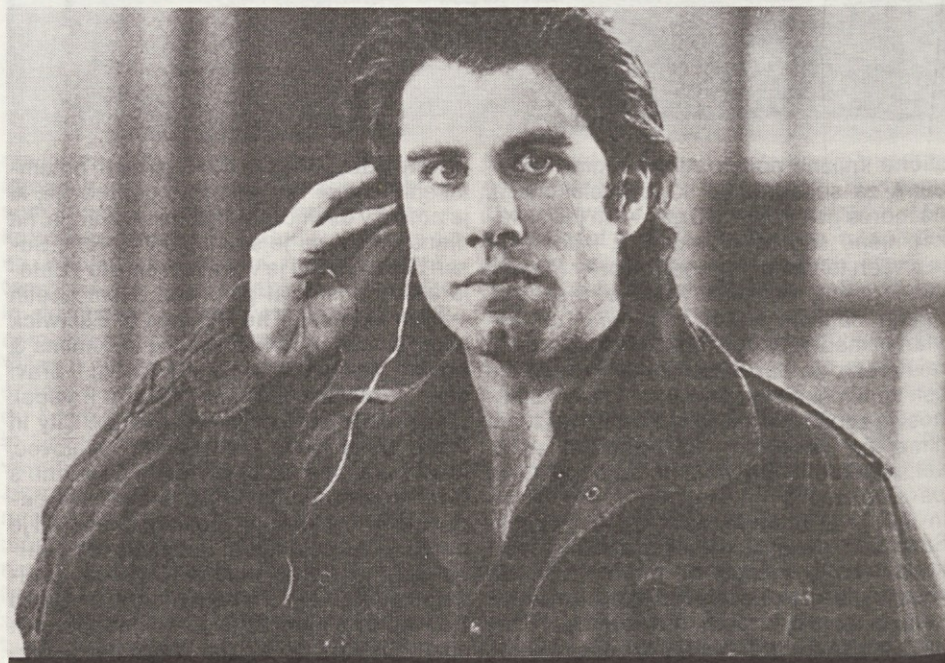
mnoga imena: Wexler, Alonzo. V resnici sta edino Fraker in Slocombe pripomogla h končnemu videzu filma. Fraker je posnel prizor z izginulimi avioni na začetku, ki traja celih dvajset minut. To je dober prizor. Oskarja pa sem vseeno dobil samo jaz. Verjemite, da mi to ni ravno pomagalo pri urejanju odnosov z ljudmi.

Vašemu prestižu sta zagotovo ogromno pomagala filma, ki ste ju naredili z Michaelom Ciminom, Lovcem na jelene in Nebeška vrata?

Michael je izvrsten režiser, dozorel je skozi posel. Prišel je od reklam. Zelo rad sem delal z njim, saj mi je puščal povsem proste roke. Nikoli se ni vmešaval v moje delo, niti mi ni poskušal sugerirati, kam naj postavim kamero... Sam sem ga pogosto zvlekel za kamero, naj pogleda skozi njo. V celoti mi je zaupal. Tudi za *Lovca na jelene* (*The Deer Hunter*, 1978) sem bil nominiran za oskarja, dobil pa sem britansko nagrado za kamero. Zelo ponosen sem nanjo, saj sem prepričan, da imajo Evropejci precej boljši okus od Američanov.

Samo snemanje pa je bilo izjemno naporno. Snemali smo v Pensilvaniji, v Washingtonu, na Tajskem... Najtežje je bilo na Tajskem. Cele dneve smo preživeli v vodi. Med snemanjem je prišlo še do puča. Vsa dovoljenja, ki

JOHN TRAVOLTA V FILMU **STREL NI BIL IZBRISAN** (BLOW OUT, REŽIJA BRIAN DE PALMA, 1981).



smo jih dobili od prejšnje vlade, kar naenkrat niso veljala več. Potrebovali smo nova. To se je vleklo dneve in dneve. Potrebovali smo tudi helikopterje tajske vojske. Toda kaj, ko so bili ves čas zasedeni s preganjanjem tiho-tapcev, ki jih je bilo prav neverjetno število... Ravno pričeli smo snemanje s helikopterji, pa so kar naenkrat odleteli neznano kam. Brez njih pa nismo mogli ničesar posneti...

Fotografija tega filma je zasnovana kot triptih. Na začetku filma sem prizore junakovega vsakdana delal v realistični fakturi. Bile so to hladne barve, ki sem jih mešal s toplimi barvami jeklarne. Poroka je bila vsa v belih in zlatih tonih. Čudovito! Vietnamski del pa je narejen v dokumentarni fakturi. Najprej sem vse posnel na 16-mm trak, da bi tako dosegel čim bolj grobo zrno, vendar sem bil zelo razočaran nad tistim, kar so naredili v laboratoriju. Že tedaj so bili namreč filmi vse preveč kvalitetni! Z njimi ste lahko počeli, karkoli ste hoteli, a se kontrast vseeno ni hotel »pokvariti«, ni in ni hotel postati bolj grob... Film smo zato morali večkrat kopirati in ga tako navsezadnje »pokvarili« na dokumentarno raven.

Strukturo triptiha najdemo tudi v Nebeških vratih.

Če se že pogovarjava o filmu **Nebeška vrata** (*Heaven's Gate*, 1980), tedaj mo-

ram posebej poudariti, da lahko govori o eni sami stvari — namreč o integralni verziji! Verzija, ki so jo skrajšali producenti, so namreč čisto navadne smeti! Iz nje je izginila vsa tista lepota filma, za katerega sem sicer prepričan, da je fascinanten. Mislím, da se ga bodo spominjali kot klasičnega dela. Včasih je na sporedu v Londonu ali Parizu. Za ta film smo ogromno raziskovali, predvsem stare fotografije in dagerotipije. Imeli smo tudi izvrstne pogoje za delo. Zgradili smo celo mesto, da bi lažje pričarali okolje. Mislím, da gre ze eno mojih najboljših del, in zato zares ne razumem kritikov, ki so film povozili.

Z Markom Rydellom ste sodelovali kar trikrat. Kakšni so vaši vtisi, glede na to, da je Rydell igralec in režiser?

Cinderella Liberty (1973) je eden od mojih najpriljubljenjših zgodnjih filmov. Krasna zgodba. Veliko sem eksperimentiral s *flashingom* (vnaprejšnja osvetlitev traku, op. p.) in z zlatimi toni, ki sem jih postavljaj nasproti realističnim svetlobnim elementom. Skupaj sva delala tudi film **The Rose** (1979). Bette Midler še nikoli ni bila videti tako lepa! Pri tem filmu sem res užival. Še posebej so mi pri srcu koncertni prizori, ki smo jih delali s sedmimi kamerami in s helikopterji. Na pomoč sem poklical nekaj svojih prijateljev: Wexlerja,

Kovacs, Reizmana. Vrnil sem jim pomoč med snemanjem Scorsesejevega **Poslednjega valčka** (*The Last Waltz*, 1978): poklicali so me za uro ali dve, ostal pa sem neprekinjeno celih deset ur.

Z Rydellom sem delal tudi **Reko** (*The River*, 1984). To je neke vrste socrealistični film o ameriških farmerjih. Med snemanjem **Reke** sem dobesedno oponašal kadre iz nekega madžarskega filma petdesetih let, ki se imenuje **Malo zemlje pod tvojo peto**. Še posebej to velja za prizore poplave, ki so popolnoma identični.

Tudi Brian DePalma je režiser izjemne vizualne prefinjenosti...

Užival sem med snemanjem **Obsesije** (*The Obsession*, 1976) z njim, posebej italijanskega dela, ki se dogaja v Firencih. Zelo sem bil zadovoljen s kolorizmom tega filma. Vendar je prav grozljivo, kako hitro barve bledijo. Nedavno sem gledal kopijo nekega mojega filma v Franciji... To je zares porazno spoznanje.

Delala sva tudi film **Strel ni bil izbrisan** (*Blow Out*, 1981). Znova je šlo za barvno zelo zanimiv film. Odločili smo se, da bo rdeče-belo-plav — kot ameriška zastava. Tudi Travolta je bil odličen. In znova kritikom ni bil všeč. Zdi se, da vsak film, ki mi je pri srcu, pri kritiki propade. Ne vem, kje je napaka. Se motim jaz ali mogoče občinstvo...?

... ali pa ameriški kritiki?

Res ne vem. Ista zgodba se je ponovila s **Kresom ničevosti** (*The Bonfire of the Vanities*, 1990), ki ga je kritika dobesedno pregazila. Gre pa za odličen film. Izredno je satiričen in kritičen do sodobnega ameriškega življenja. Ves čas smo delali film na robu groteske, kar se pozna tudi na vizualni ravni: barve so za nianso premočne, objektivni za nianso preširoki. Mi smo torej delali satiro, kritika pa je očitno hotela socialno dramo.

Nam lahko kaj več poveste o fascinantnem prvem kadru tega filma?

Uvodni kader **Kresa ničevosti** je posnet s *steady-camom*, traja pa pet minut in dvajset sekund. Limuzina pripelje v podzemno garažo. Bruce Willis izstopi in gre po stopnicah. Nato vstopi v električni avto, ki vozi skozi nekaj sto metrov dolg predor. Med številnimi statisti sva tudi midva z Brianom kot zavorovalna agenta. Bruce izstopi in gre do *paparazzov*, ki ga fotografirajo v te-

ISABELLE HUPERT IN KRIS KRISTOFFERSON V FILMU **NEBEŠKA VRATA** (*HEAVEN'S GATE*, REŽIJA MICHAEL CIMINO, 1980).



mačnem prostoru... Nato vstopi v drug predor, gre skozi kuhinjo, pa v dvigalo in še po enem hodniku... Končno le prispe do velike sobane, kjer petsto gostov čaka prav nanj. Bil je to zelo kompliciran kader. Velikokrat smo ga morali poskušati, pogosto sem popravljala luč. Razsvetljava je morala biti neopazna in realistična. Treba je bilo pač razsvetliti temne prostore. V garaži smo zato uporabili neonske luči, v predoru pa je bilo treba pridušiti svetlobo, saj jo je bilo preveč. Razsvetljava smo postavljali cel dan in nato en dan samo poskušali. Naslednji dan smo snemali ponoči — in to spet celo noč. Naredili smo trinajst ponovitev — in za film končno uporabili zadnjo, trinajsto!

Nedavno ste z Jackom Nicholsonom delali film *Two Jakes*. Kako je bilo delati nadaljevanje filma, ki je med drugim znan tudi po izvrstni fotografiji Johna A. Alonza?

Nisem nadaljeval v smeri filma *Kitajska četrt* (*Chinatown*, 1974), ker mi preprosto ni všeč! Zdelo se mi je, da bom bolje opravil posel, če v celoti pozabim prejšnji film. Tako sem se tudi dogovoril z Jackom. Bilo je zelo zabavno. Veste, rekel mi je, da on gleda na življenje s 85%-filtrom — gre seveda za stekla njegovih očal, ki jih ves čas nosi. Ta zatemnitev mu godi. Sicer pa sem fotografijo zasnoval po vzoru starih črno-belih filmov. Film je sicer posnet v barvah, vendar sem luči postavljala kot za črno-bele filme. Uporabljal sem izključno ozke in široke objektivne, tako da ni praktično niti enega kadra, ki bi bil posnet z normalnim objektivom.

Sodelovali ste tudi s starimi mojstri, kakršen je Don Siegel?

Žal film *Lumpi* (*Jinxed!*, 1982) ni bil dober. Bilo je veliko problemov, ker se Bette Midler in Don nikakor nista mogla sporazumeti. On je bil tedaj že precej star in brez kondicije. Zgodba je bila neumna. Kaj naj še rečem o tem? Tudi moja fotografija je bila bolj poprečna...

V intervjujih ste pogosto izjavljali, da je Odrešitev vaš priljubljeni film.

No, ja, od starejših imam rad tudi film *McCabe & Mrs. Miller* (Robert Altman, 1971). Je pa res, da je *Odrešitev* (*Deliverance*, John Boorman, 1972) moj priljubljeni film, saj je tudi John Boorman izvrsten režiser. Na snemanja je vedno

prihajal pripravljen, natančno je znal razložiti, kaj hoče. Kljub temu pa je bil vedno pripravljen prisluhniti sugestiji. Tudi tu je bilo ogromno kadrov, ki smo jih snemali v vodi; lokacije so bile tako komplicirane, da se jim je bilo težko približati celo s terenskimi vozili; ceste so bile ves čas razmočene od obilnega dežja... Komaj smo se prebili do vode, že smo z igralci splezali v kanuje in gumijaste čolne, namestili vanje opremo in se spustili po reki navzdol, vse dokler nismo našli primerne kraja za snemanje.

Bi lahko v vašem delu navedli vplive starejših snemalcev? Se morda čutite posebej blizu kateremu od vaših kolegov?

Z velikim zadovoljstvom gledam delo Vitoria Storara, cenil sem Douglasa Slocombea in Braddyja Younga med Angleži... Od starejših pa... tisti, ki je delal *Državljana Kanea* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)...

... Greg Toland...

Ja, on. Njegovo delo izjemno cenim. Njegove filme pogosto gledam. Sicer pa so direktorji fotografije prisotnejši v Evropi. Vedno je bilo tako. Kameron od začetka dela skupaj z režiserjem. Skupaj pripravljata film in se o njem ogromno pogovarjata. V Ameriki ni tako, ker avtorska teorija, ki sicer izvira iz Francije, postavlja režiserja za glavnega in edinega tvorca filma. To je močno pokvarilo odnose, saj režiserji radi dirigirajo in so pri tem prepričani, da edino oni delajo film. Ta odnos ni dober, saj je film kolektivno kreativno delo. Zato so tudi rezultati skupni.

Zdi se, da je krog zaključen. Spet ste v Budimpešti?

Tu sem s čisto posebnim vzrokom. Spremenil sem namreč poklic — postal sem režiser! Režiram svoj prvi film in pravkar sem končal snemanje (pogovor je bil opravljen sredi oktobra 1991, op. p.). Naslednji teden se selim v montažo. Film bo končan do konca leta 1991. Rad režiram!

Ste lahko nekoliko manj skrivnostni? Lahko izdate vsaj naslov filma?

Ne boste verjeli, vendar naslova še nimamo. Moja ideja je, da bi se imenoval *Dediščina* (*Inheritance*). Delovni naslov je zaenkrat *Razvratni oče* (*Prodigal Father*), vendar to ni pravi naslov — saj ni niti učinkovit, niti ne ustreza dogajanju v filmu...

... v katerem pa se dogaja — kaj?

Imam dve veliki zvezdi, Michaela Yorka in Liv Ullman. Zgodba govori o madžarskem igralcu (York), ki ga je oče zapustil in je zato odraščal z materjo. Mati je po ločitvi prepovedala možu, da bi kakorkoli videl otroka pred njeno smrtjo. Mati umre, oče se želi spoznati s sinom, vendar ta noče o tem niti slišati. To je predzgodovina filma. Film se prične z očetovo smrtjo. Sin šele tedaj spozna, da je pravzaprav zapravil priložnost, da bi ga sploh spoznal. Odpravi se v Jeruzalem, kjer je oče živel, da bi tam kar največ izvedel o njem. Tam spozna mačeho, s katero se sprva prepirata, nato pa se postopoma vse bolj zaljubljata drug v drugega. In tedaj se prične melodrama...

Kdo je bil vaš direktor fotografije?

Gabor Szabo. Najprej sem hotel kar sam snemati, vendar sem na srečo še pravočasno spoznal, da ne morem hkrati režirati in fotografirati. Večina filma je posneta v studijih v Budimpešti.

Kje je vaša prihodnost? Kot direktor fotografije ali kot režiser? Ali pa imate morda v mislih že kako novo avanturo?

Mislím, da bom po sili razmer še naprej delal predvsem kot direktor fotografije, saj moram tako kot vsi drugi tudi sam pač služiti za življenje. Če pa po tem prvem filmu dobim ponudbo za ponovno režijo, jo bom zagotovo zagabil z obema rokama. Na koncu razgovora sem imel vtis, da je Vilmos Zsigmond človek, ki se je vrnil domov.

All The Rest Is Silence...



**ALENKA
ZUPANČIČ**

Ali je Shakespeare filmski avtor? Seveda ni treba biti ravno v Parizu, da si zastaviš to vprašanje, in poveza je v tem primeru dobesedno metafizična — je nekaj, kar sledi fiziki dogodkov: januarja je na spored pariških kinematografov prišel Zeffirellijev Hamlet.

*V odličnem filmu **Educating Rita** dobi Rita za nalogo esej na temo: Predlagaj dramaturške prijeme in scenske rešitve za uprizoritev Ibsenovega **Peer Gynta**. Namesto eseja prinese Rita profesorju en sam stavek: »Do it on the radio.« Ibsen sam je zapisal, pravi Rita, da je to drama glasov, in če bi v njegovem času poznali radio, bi jo napisal kot radijsko igro. Vprašanje je torej naslednje: Ali je Shakespeare anticipiral film, tako kot je Ibsen anticipiral radio? Zeffirelli očitno verjame, da je. O tem ne priča le dejstvo, da je Hamlet že njegov četrti Shakespeare-film (po **Ukročeni trmoglavki** — 1967, **Romeu in Juliji** — 1968 ter **Othellu** — 1986), temveč predvsem način, kako se je odločil Hamleta posneti. Najprej je tu seveda izbira glavnega igralca, ki ni nihče drug kot **Mad Max** osebno, torej filmski lik par excellence. V nasprotju z mnogimi, ki v tej izbiri vidijo dobesedno žalitev velikega Teksta, je po mojem mnenju učinek prav nasproten. Z izbiro Mela Gibsona je Zeffirelli dokazal Lacanovo tezo, da Hamlet preprosto ne more biti slab. Ni slabega Hamleta, ker je tekst za kaj takega, enostavno rečeno, predober. (Podton te opazke ni posmeh Gibsonovim igralskim sposobnostim, gre zgolj za to, da Gibson v imaginariju gledalcev ne funkcionira ravno kot lik iz Shakespeareovih tragedij.)*

Ker bo to, kar sledi, zvenelo kot kritika Zeffirellija in ker tudi bo kritika Zeffirellija, naj najprej opozorim na naslednje: film nikakor ni slab, v njem je mnogo odličnih prizorov in je vsekakor vreden ogleda, pa vendar ... Pa vendar, nanj lahko naslovimo naslednji očitek: preveč se trudi biti filmski. Bolj ko se trudi dokazati, da je Shakespeare filmski avtor, bolj dokazuje prav nasprotno, bolj očitno postaja, da imamo na eni strani vse bogastvo teksta in na drugi vse bogastvo filmske mašinerije. Zeffirelli izkoristi vse eksteriere, množične prizore, pestrost kostumov itd. Način, kako je film

posnet, bi lahko označili za strogi realizem, ki kulminira v pojavi duha (duh ni »duh«, temveč je čisto navaden človek, ki pride, pove svoje in gre). In prav s tem realizmom Zeffirelli udari mimo. Vzame gledališki prostor in ga enostavno prevede v filmskega. Gledališko škatlo transformira v prosojni prostor filma ter na ta način tekstu odvzame možnost odmeva, ki je (vsaj za slavne Hamletove monologe) bistvena. V tekstu samem je mnogo filmsko tekočih dialogov in prizorov, kjer specifičnost filmskega prostora ne le da ni moteča, temveč je enostavno na mestu. (Te dele je Zeffirelli izkoristil do kraja in to so tudi najboljši momenti filma, posneti z neoporečno virtuoznostjo.) Nasprotno pa se Zeffirelliju zatakne pri monologih, polnih težkih besed, ki v tako definiran prostor preprosto ne spadajo. Tu tekst obvisi nekako v zraku. Ko smo enkrat v filmskem mediju, ki je že po svoji naravi »realističen«, problem ni več, recimo, kako čimbolj realno prikazati grad Elsinore, temveč nasprotno, kako v tem filmskem prostoru proizvesti neko dramatično neprosojnost, ne da bi se pri tem izgubil njegov naravni realizem. Tega se je dobro zavedal Laurence Olivier. V svojem Hamletu je po eni strani do kraja izkoristil realizem, ki ga omogoča filmski medij (snemal je na samem gradu Elsinore), po drugi strani pa je z odločitvijo za črno-belo tehniko, s posebnimi koti, filtri, globinsko fotografijo itd. ustvaril »hamletski Elsinore«, skrivnostni labirint senc in pregibov. Ta prostor mu je omogočil, da so tudi tisti deli Hamleta, ki so gledališki par excellence, zaživel v filmu. Nasprotno pa so prav ti deli mesta, kjer je Zeffirellijev Hamlet (kljub očitnim prizadevanjem v nasprotno smer oziroma prav zaradi njih) moteče gledališki. Morda je Zeffirellijev Hamlet bolj filmski, toda Olivierov Hamlet ostaja boljši film.

M L A D

REALNI MUTCI IN IMAGINARNI GOVORCI V FILMSKEM PROSTORU

Znano je, da je v filmu prostor pred časom, čeprav sta obe dimenziji tesno povezani z gibanjem in montažo — z gibanjem pred kamero in z gibanjem, ki je povezano z oblikami filmskega strukturiranja. In prav zato, ker je v filmu podoba v nekakšnem privilegiranem položaju, pred pripovedjo, pa naj bo ta »pred« le drobna niansa ali katastrofalna razpoka, je drugo ime za filmsko umetnost tudi »slike v gibanju«. Preprosto: da bi se slike gibale, so najprej potrebne slike, seveda v strogo tehnicističnem pogledu, oziroma podobe, če celotno zadevo prestavimo v polje estetike. Prav zato je na nek način tudi naravno, da se akademski filmi, se pravi filmi študentov ljubljanske filmske šole (AGRFT), kar v precejšnji meri ukvarjajo prav s trenutkom, ki razceplja filmsko magmo na sliko in gibanje, prostor in pripoved, plastiko in čas.

Filmi Saša Podgorška *Koza je preživela*, Maje Weiss *Balkanski revolveraši* in Mihe Hočevarja *Zakaj jih nisem vse postrelil* so kratki filmi, ki — ne le zato, ker so to male forme — postavljajo zgodbo v oklepaj. Zgodba je minimalizirana, zgoščena, z ironično distanco ideologizirana oziroma potisnjena ali pa prisotna v območjih, ki so zunaj filmskega časa. In ker zgodba ni funkcionalni element filmske pripovedi, je tudi beseda samoumevno zbrisana iz telesa filma. Čeprav so najlepše zgodbe praviloma najprej napisane, da bi bile zatem posnete, pa je beseda slovenski film velikokrat travmatizirala in prav tej travmi so se omenjeni filmi sijajno ognili. Ostal je samo zvok, ki se je v različnih oblikah zvaril s filmskimi podobami. Prav interpretacije prostora so najzanimivejše razsežnosti vseh imenovanih filmov. Prostor ni le »neobvezen« ambient, ampak je prav prostorska dimenzija tista, ki formira filmsko pripoved oziroma »drobec« zgodbe. Strukturiranje filmskega prostora oziroma organizacija filmskih podob je tako pravzaprav vektor, ki daje filmom pomen, ki bi ga drugače ne posedovali. Omenjenim filmom je namreč uspelo izpostaviti razcep, ki je zajet v razmerju podobe in realnosti. Artikulirali so tisto temeljno

razločevalno potezo, ki je latentno prisotna v podobnosti filmske slike z realnostjo. Filmi tako ne reproducirajo realnosti, ne posnemajo vidnega, ampak ga dobesedno ustvarjajo. V njih je namreč zajet trenutek, ko se stvari spreminjajo v podobo, v njih je zajet akt modifikacije in transformacije realnosti, ki lahko šele predela reprodukcijo v govorico. Potem stvari niso več le to, kar so, ampak postanejo stvari, ki so pokazane in prikazane. Seveda pa je referenca na realnost v primeru posameznega kadra veliko večja kot pa v primeru, ko film ugledamo kot celoto. V navedenih filmih torej ne gre za prostor v smislu ambienta oziroma kakšne scenografske nujnosti, ampak za podobe, ki ustvarjajo »idejo« prostora.

V Podgorškovem filmu *Koza je preživela* torej ne gre le za železniški prehod, kjer se izcimi neka kaotična situacija, ampak za prehod, ki postane mesto groteskne komedije, mesto, kjer se prikriti red vsakdana sprevrže v norost in agresijo. Gre torej za prostor absurdnega realizma.

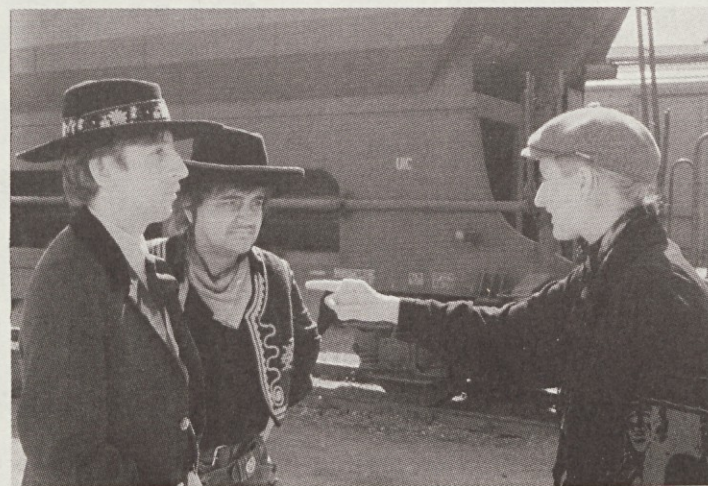
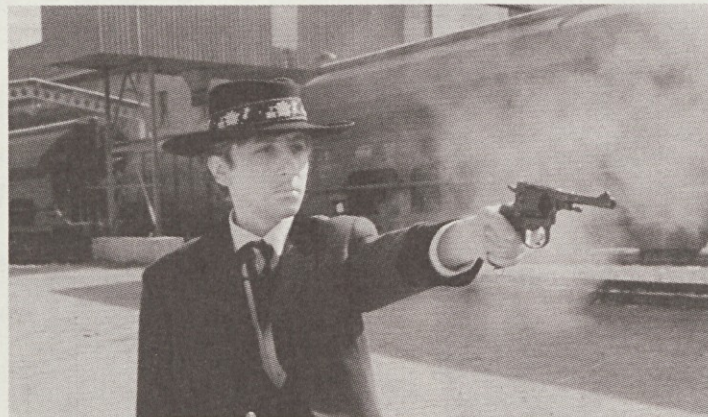
Majo Weiss v filmu *Balkanski revolveraši* ne zanima ambient železniške postaje, ampak jo ta prostor zanima kot možnost za predstavitev »ideološkega« križpotja, torej kot mesto ideološkega zločina, v katero se naseli Clint Eastwood, da bi v stilu E. T.-ja obračunal z balkansko palanko.

V Hočevarjevem filmu *Zakaj jih nisem vseh postrelil* je šola kot arhitektonska realiteta povsem v off-u, kajti ljubezenska zgodba iz šolskih klopi se uprizarja v kontekstu »ideje« o šoli kot represivnem aparatu, ki ga podkrepljuje fantom staršev kot strašila in zakonodajalca.

Če k tem izbranim filmom ljubljanske filmske šole dodamo še *Silicijev horizont* Igorja Zupeta, potem se »vrnemo v prihodnost«. Povrnemo se k besedi, ki pa jo je film prestavil v vesolje znanstvene fantastike in najdemo se v prostoru, ki je v svoji žanrski dispoziciji uspel zbrisati podobnosti s kakšno realnostjo ter se obleči v »nova oblačila«. V omenjenih filmih pa se napovedujejo tudi »nova oblačila« slovenskega filma.

BALKANSKI REVOLVERAŠI

produkcija: AGRFT in TV Slovenija, 1991
maska: Alenka Nahtigal, Aljana Hajdinjak
kostumografka: Jana Čoh
scenograf: Duško Milavec
kamera: Rado Likon
montaža: Janez Bricelj
dramaturg: Barbara Sušec-Michieli
scenarij
in režija: Maja Weiss
igrajo: Gregor Čušin, Grega Bakovič,
 Severdan Amiti, Dušan Šandak,
 specialni gost Clint Eastwood



MAJA WEISS

rojena 17. 4. 1965, doma iz Metlike. Končala študij filmske in TV režije na AGRFT v Ljubljani. Svobodni umetnik. Bila skript, asistent in pomočnik režije, realizator in režiser najrazličnejših televizijskih oddaj. Dokumentarci: **Judje na Slovenskem** (40", 1989), **VOLITE MENE, ja vas 'mam rad** (35", 1990), **Razlaščenci** (65", 1991), **Fant pobratim smrti** (65", 1991).

Točno opoldne je, pričujem s pisanjem. Zelo tipično zame in za western. Pravkar sem prišla iz televizije, kjer sva s Pekočkom Debevcem iskala efekte otroškega igrišča, nabijanja žoge in bitja sroca. Potrebujem jih za oddajo DOSJE, tema narkomanija, ki jo te dni montiram z novinarko Marjano Lavrič in montažerko Sonjo Peklenk. Danes sem bila tudi v triku pri Rastotu. Dogovorila sva se o začetni špici za dokumentarni film Fant pobratim smrti. To je moj najtežji projekt in film, ki me je pripeljal do mnogih življenjskih in filmskih spoznanj, največjih do sedaj. V triku me je Rasto razveselil z novico, da so lahko črke črne in ne bele, kot smo se na začetku morali odločiti zaradi izvedbenih tehničnih pomankljivosti.

Balkanske revolveraše sem skoraj že pozabila. Mašinerija televizijskega, največkrat kaotičnega dela, iskanje samega dela, boj za golo preživetje, iz dneva v dan, iz meseca v mesec. Grobo in konfuzno danes živimo vsi svobodnjaki (ne samo filmarji), predvsem tisti, ki smo na začetku; ironično je, da ta začetek lahko traje leta in leta, spreminja pa se pre nič.

Balkanski revolveraši so moj drugi igrani film (prvi je DEŽ). Zelo sem vesela, da sem ta scenarij (3. verzija) po vseh finančnih krizah Akademije, nezainteresiranosti Studia 37 in Vibe in po dveh in pol letih čakanja končno realizirala s pomočjo TV Slovenija. Imela sem krasno ekipo, sodelavce-profesionalce, študente, ki to postajajo in naturščika-filmskega Marsovca. Slednji je sredi filma izgubil v smeri Sarajeva, zaradi, kot sam izvedel pozneje, filma politik, tako da sem čez noč spopiskala novega naturščika in smo z njim ponovili 15 kadrov. Nisem vedela ali bi se jokala ali smejala.

Žanr Balkanskih revolverašev je v oq novi western. Seveda sem tudi sama ljubiteljica westernov, predvsem filmov S. Peckinpaha in S. Leona. Neznansko uživam v Leonejevih "Spaghetih", zaradi Leonejeve režije, ki se kaže v presisni je natančna in duhovita, kljub temu pa imajo filmi neko malomarno sproščenost. Vsebinsko so filmi čisti in enostavni, delujejo tudi po logiki "Danes smo, jutri nismo, to nam piše v svetem pismu." Smrt je enostavna in banalna. Clint Eastwood je preživel, pravični, Eastwood je tisto, kar bi gledalec rad bil, DOBRI.

Žanr Balkana in Jugoslavije je Western. Žanr današnje Slovenije je triller, s primesmi klasičnega country filma. Vsak človek živi svoj žanr.

Film je magičnost in norost. Delati filme je ^{NA SNETI ZABAVNO} precej naporno delo, vendar tudi zabavno, kot bi rekla moja kolegica režiserka Aleksandra Vokač.

Pri filmu me vedno znova fascinira dejstvo, večveš o njem, bolj obvladaš obrt, bolj veš, kaj hočeš, bolj je enigmatično. Film je neskončno polje raziskovanja, kjer se iščeš in izgubljaš skozi načine pripovedi, skozi zgodbe, vedno znova, neustavljivo in nikoli dokončno. To je naporno in nora početje. Zaljubljaš se, največkrat nesrečno.

nekaj filmov za moje srce: Stalker, A. Tarkovski in ostali njegovi filmi

gruzijski filmi
 filmi Zoltana Husarika
 Kratki film o ubijanju K. Kislovskega
 Hiša iger, D. Mamet
 Utapljanje po številkah, P. Greenaway
 in še mnogi drugi filmi
 in nekateri slovenski
 in nekateri jugoslovanski
 in dokumentarni in kratki in
 videospoti

MANUFATURA
ZA
ARHITEKTURO
IN
FILM



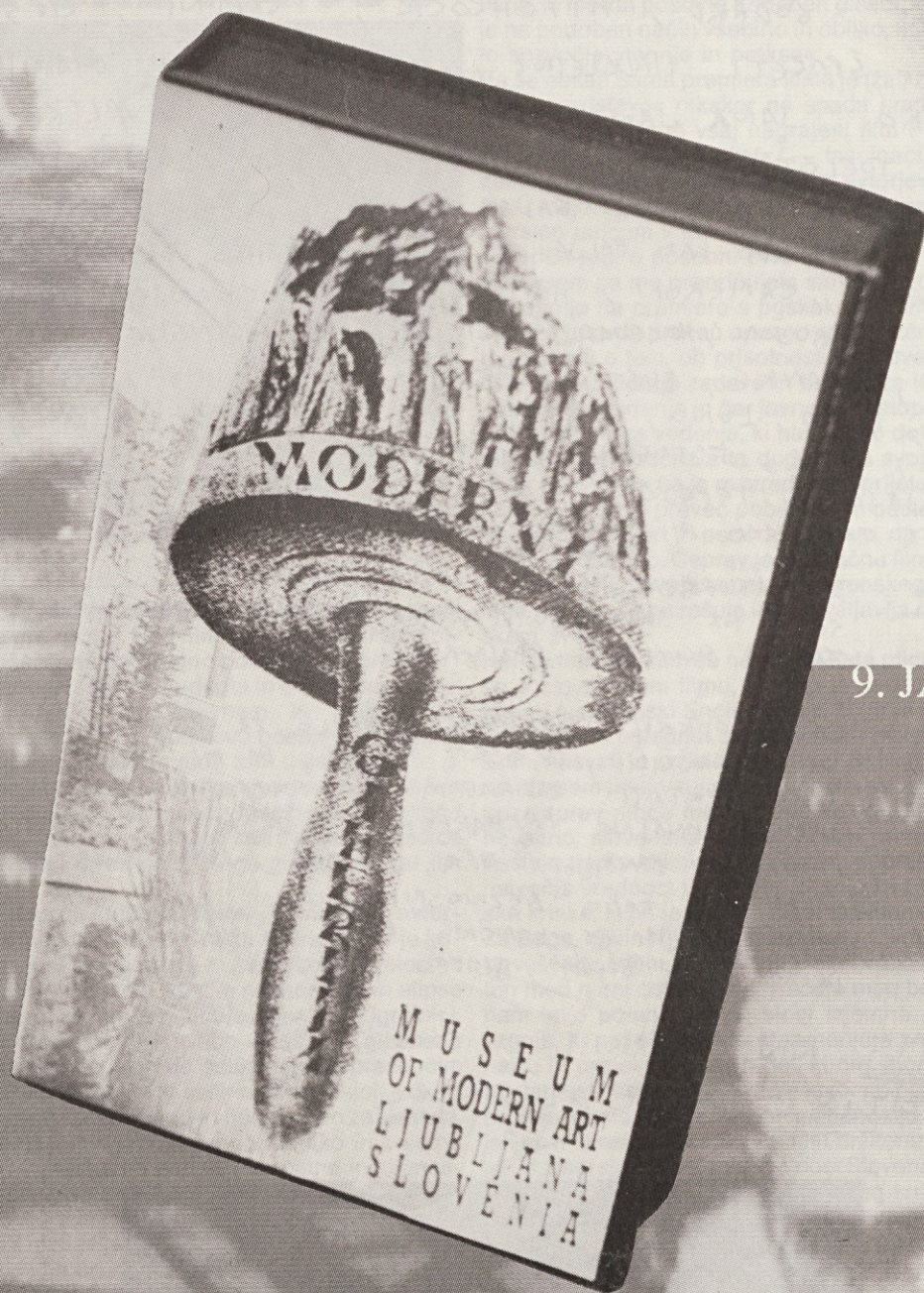
DECEMBER 1991

FILMOGRAFIJA – Sašo Podgoršek

Beautiful side (hard), 1987, 16 mm/12 min • *Prostor (po)gleda*, 1989, 16 mm/14 min
Ljubljanski grad, 1990, *Beta 28/min* • *Koza je preživela*, 1991, 35 mm - wide screen/10 min

ceci n'est pas paris

MANUFAKTURA
ZA
ARHITEKTURO
IN
FILM



9. JANUAR 1992

FILMOGRAFIJA – Igor Zupe

Lepota in narod, 1986, 16 mm/18 min • Kronologija pogodbe, 1988, 16 mm/20 min
Silicijev horizont, 1989/90, 16 mm - Blow up 35 mm/31 min • Ljubljanski grad, 1990, Beta/28 min

MODERNA GALERIJA

MLADI

IMAM RAD : MURNAU, WELLES, VIGO, RENOIR, TRUFFAUT, GODARD, HITCHCOCK, FELLINI, ČIPIŠ, ŠKAMPI, ŠPAGETI, MADELEINE, JACK DANIELS, MARIHUANA, MARLBORO, JANA JANA JANA, REKLAMÉ, VELIKE KAMERE, DEVIZE, TOPLOTO, DEBILNE KOMEDIJE, PEN KLUB, JACK DANIELS, SUBPENZ, RAZKADRIRANE KADER SEKVENCE, TELEOBJEKTIV, PATOS, DA ME KDO KAM PELJE Z AUTOM IN LAHKO GLEDAM SKOZI OKNO VEN, LEONE, CAMERON, HAMBURGER, MUCKANJE, ŠKOLJKE, IGRALCE (TRIBUŠON, HOČEVAR, POLIČ), BARABINSKE OTROKE, KOTLETE, RISANKE, BUSTER KEATON, ŠODNIČ, NSK, PLAKATE, DE PALAM, NAGRADÉ, LUNO, LUNO, PEŠČENO URO, VŽIGALNIKE, MONTAŽO, SNEMANJE, SONY, FOTOGRAFIJE, KRIŽANKE IN HUMOR, FILME KJER SE STRELJASO IN TEPEJO, VOGNJE NAPREJ IN VOZNJE NAZAJ IN ZGODBE Z ZAČETKOM IN KONCEM. IN SVETLOBO.

NE MARAM : DRAMATURGOV, ČEBULE, ŠOLE, DIREKTORJEV FILMA, TISTIH KI SPINO NA SNEMANJU, MRAZA, BESEDE UMETNOST IN KULTURA, ZABITIH SLOVENSkih REZISERJEV ITD.

ŽELIM SI : DA BI ODKRILI MAGIČNO FORMULO ZA PISANJE DIALOGA V SLOVENSČINI, ZNOŠEN BUDGET, DA MI TELO KLJUB PERMANENTNIM ZLOUPAM NEBI RAZPADLO NA NEFUNKCIONALNE PRIFAKTORJE, DA BI ŠLI NEKATERI ČIMPREJ V PENZIJO (NPR. LJUBIČ, JURJAJEVIČ), DA NE BI BIL TAKO NEZNOSNO ŽUŽEN, LEN, GRD IN MAJHEN, DA BI KONČNO KOMU OD NAS RATALO IN DA BI BIL BOGAT, SLAVEN IN VEČNO LJUBLJEN.

VEM : KAJ DELAM....

NE VEM (SE) : KDO BO DAL DENAR..

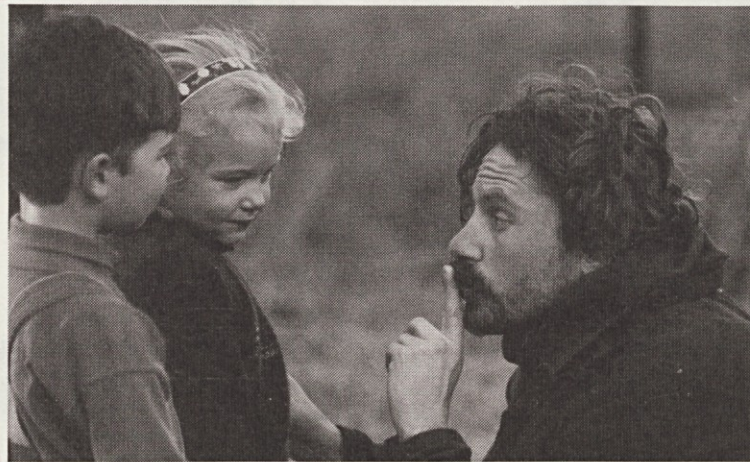


FOTO: IGOR LAPKINE

MICHA HOČEVAR

LEVI

BABICA GRE NA JUG



MATJAŽ KLOPČIČ, PROFESOR NA AGRFT

Pravkar sem prebral članek Petra Kolška, ki skuša kratko oceniti premiero filma *Babica gre na jug*. Nad filmom najbrž tudi sam nisem bil povsem navdušen, pač pa skrajno pozoren, saj gre za prvi, celovečerni film mladega /še??/ študenta in enega mojih bivških slušateljev na AGRFT. V težavnem in najbrž tudi neuglednem položaju našega filma Kolškovo ocenjevanje najbrž ni niti malo pravično. Poleg tega me moti tudi dejstvo, da se g. Kolšek tako naklonjeno obrača na dosežke slovenske teoretične filmske misli, ki zanj predstavlja najjasnejši dosežek slovenskega filma zadnjih desetih let. Tako ta hvala promovira pisanje peščice zaverovanih teoretikov tudi izven oficialnega glasila, za kar jim služi revija Ekran. (...)

Babica je predvsem dokaz navdušujoče energije mladega avtorja, ki je v zadnjem delu filma tako zahtevnega žanra, kakor je komedija, pravzaprav dosegel nekaj izvrstnih trenutkov, ki celotno vrednost filma dvigujejo zelo visoko. Mislim na montažo in elipse zadnjih dvajsetih minut, ko se film zaključuje z nastopi v igralnici. Ti trenutki in uspešna, čeprav morda slabo »mešana« glasbena kulisa filma pravzaprav *Babico* izjemno odlikujejo, če preskočim dopadljivo fotografijo Petra Bratuše in velik nastop Majolke Šuklje, ki je ob Emeršiču gotovo upravičeno in nenavadno zablestela, predvsem z opazno in izvrstno izoblikovano komiko in celotno pojavnostjo, v izjemno tankočutnih zapletih verbalne in situacijske igrivosti, kakršne pravzaprav pri nas še nismo nikdar zmogli opazovati.

Kam bo prišla Babica? naslavlja svoj zapis Peter Kolšek! Nihče tudi ni pričakoval, da bo kamorkoli prišla, pravzaprav je že čudež, da obstaja!! To leži v delitvi nekakšnega zagona ustvarjalne energije, ki je akademski sistem proizvodnje na filmskem oddelku naše AGRFT prav gotovo ni mogel promovirati. Vsa ta podjetnost mladih avtorjev je uspela tudi zaradi našega vstopanja v CILECT v letu 1980, pa tudi zaradi nastopanja znotraj natečajev CILECT-a, ki je odprl (morda delno tudi po naključju) ustvarjalno pot Anžlovarja. (Njegov študentski *Janez Pavarotti* je nastal s pomočjo dokumentarnega programa naše televizije in g. Pečka, ki ga je kasneje tudi predstavil na festivalih v Münchnu in Locarnu.) Torej je del te uglajene poti iztržila tudi naša AGRFT, ki se s svojo filmsko študentsko produkcijo težko uveljavlja in prebija, pa vendar (vsaj meni) služi kot jasen dokaz slovenske razvijajoče se filmske misli. Morda bo nekoč moč zapisati, da je delovanje te šole, čeprav slišimo o delu profesorjev tudi nasprotujoča si mnenja, da obstoj te šole vendarle jasno podpira tisto misel Malrauxa, ki trdi, »da se človek potrjuje le s tem, kar naredi«, in da se tako javlja jasneje in morda tudi vplivneje kot naša kritična in teoretična filmska misel. Naj bom ob tem občasnem dlakocepstvu filmskih

teoretikov tako siten in naj se spomnim, kako je našega pokojnega, izjemno dragocenega filmskega scenografa Nika Matula prizadela »dragocena« misel naše teoretične elite, ki je zapisala v svojo oceno morda najboljšo ekranizacije kakega Hiengovega teksta, ob *Norem malarju*, svojo nadvse globoko misel, da luč nad mizo v tem filmu ni enaka tisti, ki jo je zarisal Petkovšek ... /Sic...! In da je zato film varljivo uspel!

Sicer pa ne smemo pozabiti ob vseh teh pikrostih, ki jih trosim na račun slovenske teoretične misli, da je že veliki Elia Kazan nekoč zapisal, da še tako dragocena kritiška misel ni nikdar spočela pomembnega filma in da so kritiki največkrat kot evnuhi: govorijo o stvarih, ki jih ne zmorejo narediti sami. Na vso srečo mnogo izbranih imen naše vodilne teoretične filmske misli vse pogosteje nastopa v »špicah« ustvarjalcev slovenskega filma; tako bomo lahko opazovali njihov doprinos k obstoju in razvoju slovenskega filma, ki morda postane podoben glasbi, ki edina (morda) združuje na podoben način vsebino in obliko, kakor se nam obeta uspešno sozvočje »teorije in prakse«.

Pa še nekaj! Sama premiera filma je (žal) zabeležila še dejstvo, da v to »predstavo« nikakor ne spada kratkometražnik. Avtorji so imeli na razpolago vsaj nagrajeni film Podgorška in kratki film Šterka /»One Way Ticket«/ — fascinacija s projekcijo je toliko zameglila posebno samopašnost avtorjev, da v spored igranega filma (najbrž namenoma) niso vključili kratkega filma, kar je svojevrsten unicum v tovrstnem sporedu premier slovenskih filmov. Ta priča tudi o posebni evforiji avtorjev, ki je raje ne bi občutil. Predvsem pa me prepričujeta samo nastopanje na odru in samo prihajanje na premiero s poskakovanjem v zadnjih trenutkih na sedeže (morda preveč opazno rdeče izčrtanih oblek glavnih avtorjev) tudi o tem, ob prisotnosti vsaj dveh slovenskih ministrov, tistega za zunanje zadeve in tistega za informacije, da sta naše kompletno vedenje in čar javnega nastopanja še vedno del tistega zapaženega vedenja, ki nas točno določa. Hočeš nočeš, oba ministra sta podčrtala ta dogodek s svojo prisotnostjo, vedenje glavnih avtorjev pa je razvrednotilo prijeten občutek večera z nekakšnim, malce preveč pobalinskim nastopanjem, ki je vzel velik del čara premieri in podčrtal dejstvo, da najbrž vsi skupaj še ne sodimo v Evropo. Čeprav je teoretična filmska misel naše sredine menda eden glavnih uspehov slovenskega filma zadnjega desetletja. To nas še ne rešuje in ne uveljavlja nikjer, še najmanj v filmskem svetu!

Naj ob tem omenim še nagrado Zlata ptica za dragoceno razpravo o slovenskem filmu, ki si jo je zaslužil Vrdlovec. Ob mojem imenu v slovenski Enciklopediji, ki ga je napisal eden izmed pomembnih in uglednih avtorjev naše teoretične misli (z dramaturškimi nasveti je sodeloval tudi pri *Babici*), pa je povsem izpuščeno, da sem imel v tujini dve uspeli retrospektivi, kakor jih ni imel pravzaprav nihče med mojimi kolegi. To je seveda popolnoma nevažno: slovenska filmska kritika promovira samo sebe in se naslaja nad svojimi ugotovitvami, čeprav je v mojih očeh njena največja vrednost v bistrem iskanju izrazov instrumentarija filmske kritike, ki jih je zapisal sicer izjemno obveščeni Slavoj Žižek. Za Boga, novinarji naših časopisov, izvršujete svojo nalogo in nas obveščajte o tem, da se mnogi filmi vrtijo tudi pri nas, da se nekateri med njimi odlikujejo, uvrščajo med bolj in bolj pomembne, in nam tako pomagajte pri sicer izjemno zahtevni nalogi filmske vzgoje, ki naše študente obremenjuje z zahtevami po času, denarju in projekcijah tistih del, ki nas morejo poučiti o razvoju in nastanku filmske misli, ki bo v kratkem praznovala prvo stoletnico svojega obstoja. Samo s sistematičnostjo te vzgoje se bodo razvijali novi filmski ustvarjalci in film bržkone sodi med tiste umetnosti, ki zmorejo priznati državnost Slovenije nadvse jasno promovirati in uveljavljati naš jezik in našo kulturo povsod po svetu. Cenimo zvedavo igrivost Anžlovarjevega filma, zapazimo morda skoraj prepolno zvočno kuliso filma, pozabimo pa, da mu manjka vsaka jasnejša sociohistorična orientacija: to je najbrž naloga za bolj odraslega avtorja. Prepuščamo se vendarle zapeljivemu ritmu melodij, ki jih Anžlovar siplje kakor preveč očarani avtor in glasbenik, ter pričakujemo čas njegovega zorenja. Stopa na pot, ki jo mora prehoditi vsak ustvarjalec, zato pozdravimo njegov pogum in tudi posnetke njegovih posebnih voženj, ki mu služijo (tako s krožnimi kakor z dolgimi panoramami) kot dokaz njegove neverjetne pijanosti z obliko, v kateri se z njegovimi junaki (predvsem s Šukljetovo in Emeršičem, morda manj s sijajnim obrazom Matjašečeve) in včasih tudi z opazno odsotnim vedenjem mlade igralke izpisujeta pravi filmski jezik in utrip tistega mladega ustvarjalca, v katerem je moč zaznati vedrino, velikokrat spontanost in dragoceno svežino elips, ki razrešujejo konec tega dragocenega in novega slovenskega filma.

VIDEO DANCE

CIS BIERINCKX, ČLOVEK V SENCI

Kako bi označili delo, s katerim se ukvarjate, ste promotor, organizator ali kaj?

Ne vem, to, kar počnem že 15 let, pravzaprav nima imena. Sem samo radoveden, moja radovednost pa me poganja naprej. Rad vidim, da se stvari zgodijo. Kjer začutim ustvarjalen naboj, tam se potem ustavim in delam; ko pa me ljudje ne potrebujejo več, grem pač dalje. Lahko bi rekel, da sem neke vrste nikdar zadovoljen popotnik.

Vas prizadene, ko spoznate, da vas ljudje, ki ste jim mnogo pomagali, ne potrebujejo več?

Včasih je zapuščenje ljudi lahko zelo boleče, nekajkrat sem bil prav pošteno besen, po drugi strani pa je tudi prijeten občutek, ko vidiš, da nisi več potreben, da lahko nadaljujejo brez tvoje pomoči. Je pa res, da nisi nikoli v središču, v glamourju.

Pa vas glamour vseeno mika ali pa morda vsaj to, da ljudje vedo, da ste tudi vi zaslužni, recimo, za izvedbo določenega projekta, katerega lovorike navadno pobirajo režiserji, nastopajoči...?

Biti človek v senci je očitno stvar individualne izbire. Resda ne živim razkošno življenje, imam pa možnost potovanja, kar pa je morda zame večja nagrada kot priti v časopis in biti ves čas v središču pozornosti.

Kako in kje pa se je to vaše petnajstletno potovanje sploh začelo?

Vse se je začelo s filmom, ki je še vedno moja največja strast. Zadnja leta sem bil tako zelo povezan s plesno sceno, da me mnogi vidijo predvsem kot plesnega kritika, vendar pa je film še vedno edina stvar, ki me resnično zadane. Pri 16-ih sva s prijateljem ustanovila nekakšen filmski klub. Sledilo je sodelovanje s Centrom za eksperimentalno gledališče v Antwerpnu, sicer pa sem se v tistem času preživljal s čisto običajnim pisarniškim delom. Kasneje sem tri leta delal z mladimi delikventi, potem pa v deSingelu, ki je trenutno eno največjih sodobnih gledališč v Belgiji. Najprej kot prostovoljec, potem pa sem delo opravljal profesionalno. Ti dve leti sta bili zame izjemno pomembni, saj sem imel prvič priložnost organizirati kulturne projekte, v tem primeru je šlo za gledališke, in sicer od italijanskih retrospektiv do Trishe Brown. Nato sem se preselil v New York in tam ostal 6 let. Moja prijateljica Ann Papoulis je bila pedagoginja v Cunningham Dance Company, tako da sem imel največ stikov z ljudmi s plesne scene, ki je kot nekakšno majhno mesto v mestu, z izjemno kreativno energijo. Ljudje se težko in vztrajno borijo za isto stvar, in četudi vsak želi biti najbolj-

ši, vladata neko razumevanje in medsebojna podpora, kar je čudovito. No, po New Yorku sem nekaj časa živel na Portugalskem, potem sem se spet preselel... Pravzaprav je to, kar počnem, širjenje informacij. Film je moja najpomembnejša preokupacija, ne pa tudi edina, saj ne želim biti specialist za eno samo področje. Danes, ko je toliko križišč znotraj umetnosti, naj bi imeli kritiki in tekstopisci zelo široko obzorje, ne pa da oslepijo, medtem ko so osredotočeni na eno samo področje. Že sam ples, predvsem pa plesno gledališče, je mnogo več kot zgolj dvigovanje in raztezanje nog...

V času New Yorka ste menda pomagali tudi Irwinom?

Povsem po naključju. Eden od njih je delal sceno za plesno skupino, s katero sem bil povezan. Tako sva se spoznala, pokazal mi je svoje fotografije in stvari so mi bile všeč. Seznanil sem jih z določenimi ljudmi, ki so jim omogočili razstavo v New Yorku, kar je bilo posredno moje delo, ne pa seveda tudi neposredno.

Kaj pa vas je zaneslo v Ljubljano?

CHANNELS/INSERTS, REŽIJA C. ATLAS, KOREOGRAFIJA M. CUNNINGHAM, ZDA, 1981.

Irwini so me kar nekajkrat povabili, potem pa je lani Ann Papoulis gostovala s predstavo Medeja, za katero sem napravil sceno. Ko sem tako prvič prišel v Ljubljano, sem se srečal s Plesnim Teatom Ljubljana in zdelo se mi je, da bi bilo mogoče kar nekaj stvari napraviti skupaj. Začeli smo se pogovarjati in odločil sem se, da ostanem. Takšna srečanja vselej pomenijo verižno reakcijo, saj ko prideš v stik s plesalci, spoznaš glasbenike, likovnike... in čez nekaj časa imaš skupino novih prijateljev ali kakorkoli jih že imenuješ, s katerimi sodeluješ, jim pomagaš realizirati projekte, vzpostaviti stike...

In tako je prišlo tudi do prvega Film/Video Dance festivala v Sloveniji?

Lani poleti sva se na belgijskem Film/Video Dance festivalu o tem pogovarjala z Miranom Šušteršičem, direktorjem Plesnega Teatra Ljubljana, in nekaj mesecev kasneje festival tudi dejansko izpeljala, pri čemer nama je s filmi in z informacijami veliko pomagala distribucijska hiša Argos. Glede organizacije pa je bilo tako, da je finančna sredstva prispevalo Ministrstvo za kulturo, DHL je bil sponzor transporta, ameriški in francoski kulturni center sta priskrbela filme iz ZDA in Francije, Ekran je



TWO FALLING TOO FAR, REŽIJA M. WILLIAMS, KOREOGRAFIJA M. MURPHY, SUE COX, VELIKA BRITANIJA, 1991



poskrbel za resno reklamo, Cankarjev dom pa je ponudil festivalu prostor in tehnično opremo. Pri tem pa me je razkurilo to, da si je v napovedih programa Cankarjev dom dobesedno prilastil festival, saj ne le, da PTL-ja ni navedel kot glavnega organizatorja festivala, ampak ga sploh omenil ni. In še druga napaka — zadnji dan festivala se je pokril s prepozno prispelim filmom Art festivala Satan. Vendar pa v tako majhnem mestu, kot je Ljubljana, preprosto ne gre, da v največji kulturni ustanovi na isti večer predvajajo dva filma. Navkljub razlikam je publika bolj ali manj ista in tako je bilo zadnji dan Film/Video Dance festivala precej manj ljudi kot prva dva večera.

Kako bi označili film/video dance: je to bastard med filmom, videom in plesom ali pa gre za povsem samostojen medij?

Film/Video Dance je kinematografski pristop h koreografiji in plesu. To vsekakor je samostojen medij in ga ne smemo mešati s frontalnimi posnetki predstav, ki jih skoraj vsaka skupina izdela za svojo dokumentacijo. V plesnih videih in filmih je lahko koreografija plesa in giba narejena prav posebej za film, v primeru, da gre za prenos predstave v nov medij, pa režiser z režijskimi sredstvi predstavo selekcionira. Film/Video Dance je izjemno manipulativen medij, saj kamera za gledalca izbira elemente predstave, s povečavami pa gledalec lahko vidi tudi tiste najbolj minimalne gibe, ki jih sicer pri spremljanju predstave na odru prezre. Enostavno pa gre za to, da oko kamere za gledalca selekcionira dogajanje na odru.

Kakšen je potem odnos med samo pred-

stavo in filmom? Kateri publiki so ti filmi predvsem namenjeni, filmski ali plesni?

Ti filmi so namenjeni obema publikama, četudi mislim, da je lahko prav plesna bolj razočarana, saj se mnogokrat izgubi to, kar ljudje najraje gledajo — lepota gibanja. Poznam kar nekaj ljudi, ki so v živo videli predstavo Ottone, Ottone skupine Rosas in bili nad predstavo navdušeni, istoimenski video film pa jih je razočaral, saj se v njem izgubi linearna pripoved, veliko je flash backov itd. Vendar, če predstavo odmisliš, lahko ta film doživiš na povsem drugačen način. Osebno mislim, da je Ottone, Ottone zelo dobro narejena video adaptacija plesne prestave.

Kam pa segajo začetki film/video plesa?

Ne smemo pozabiti, da sta se film in sodobni ples pojavila v približno istem času. Po mojem se je film video dance začel s samim pojavom filma. Prizor v Odhod iz tovarne bratov Lumièr je narejen v zelo koreografskem feelingu. Na splošno pa velja za začetnico film danca, ki se mu je kasneje pridružil tudi video dance, Maja Deren, newyorška režiserka, ki je v 40-ih letih s Študijo o koreografiji za kamero prvič povezala ples s kamero in montažo. Film/video dance se je kot samostojen medij uveljavil konec 70-ih, z vse večjim pomenom video arta pa zlasti v 80-ih.

Kakšen je bil koncept ljubljanskega festivala?

Osnovni koncept festivala je bil posredovati tako informacijo o plesu kot o film/video dancu. Prepričan sem, da mora imeti vsak festival koncept, sicer se nič ne zgodi in od vsega skupaj ostane le projekcija naključno izbranih filmov. Ker je bil to prvi festival v tem prostoru, sem se odločil za predstavitev znanih imen, upoštevajoč kvaliteto in ne kvantitete. Na festivalu je bilo predstavljenih 13 filmov desetih režiserjev, torej 13 različnih kinematografskih pristopov in razmišljanj. Festival je otvoril zelo poetičen film, v sodobnem plesu trenutno najmočnejše ustvarjalke — Pine Bausch. Pri Pini mi je zelo všeč, kako uporablja okolje, določeni prizori so izjemni, denimo sam začetek z zblojeno playboj zajčico na smetišču in sam konec — ples stare ženske.

Bi lahko razdelali posamezne večere, glede na to, da je bilo nekaj nerazumevanja prav okoli koncepta?

Film/video dance je v tem prostoru nov medij, zato je dobro poznati tako zgodovino kot trenutno dogajanje na področju plesa, pa tudi različne pristope režiserjev. Skupno prvim trem filmom v prvem večeru je poudarek na telesnosti, igranju med partnerji, močnih emocijah, hkrati pa gre za tri različne estetske pristope. Die Klage der Kaiserin Pine Bausch je poetičen, pa vendar precizno strukturiran film, Dead Dreams of Monochrome Man se ukvarja s temo homoseksualnosti, z brezizhodnimi, ponavljajočimi se spolnimi igrani in je nekako najbližje realnemu življenju. Rose-land, izrazito gibalni film, pa je video kompilacija štirih predstav Wima Vandekey-

VIDEO

busa. V drugem večeru se z odnosom moški-ženska ukvarja tudi **Two falling too far**, duet Marka Murphya in Sue Cox.

Charles Atlas je verjetno vezni člen prvega dela drugega večera?

Ja, Atlas je eden najbolj ekstravagantnih in avantgardnih predstavnikov film/video danca. Medtem ko večina režiserjev uporablja cutting, slow motion, s čimer podaljša trajanje določenih plesnih sekvenc, ki s tem postanejo bolj eksplicitne, pa Atlas uporablja postopek svojega sodelavca, koreografa Merca Cunninghama — *point in space*. Pri njem se jasno vidi postopek kinematografske manipulacije, saj Atlas koreografira samo kamero, ki se neprestano premika, zato skoraj ni statičnih filmskih posnetkov. Tako dobi gledalec med spremljanjem filma skozi premikanje kamere, ki funkcionira kot plesalec, izkušnjo gibanja po odru. Atlas, ki so ga vedno fascinirale močne, ekstravagantne osebnosti, je kasneje delal tudi z infantom terriblom, Michaelom Clarkom, ter Karole Armitage, katerih filma sta sledila filmu o Cunninghamu. Karole Armitage je bila tako kot Clark otrok punk generacije, bila pa je tudi nekdanja članica Cunninghamove skupine. Razen Clarka je s Karole plesal tudi Phillipe Decouflet, katerega film **Codex** je bil vključen v drugi del večera namesto filma **Lalala Human sex**, ki žal ni pravočasno prispel. **Ampak za filme Vormittagspuck, Topic, Filozofija v budoarju bi že skoraj težko rekli, da spadajo v ta medij?**

Nasprotno, to so filmi, katerih režiserji razmišljajo izrazito koreografsko. Pa naj gre za premikanje klobukov v **Vormittagspuck** iz leta 1923 dadaista Hansa Richterja, animacijo z živimi ljudmi v **Topic** Pascala Baesa ... v **La philosophie dans le boudoir** Oliviera Smoldersa pa kamera beleži minimalne premike, denimo preložitve las z leve rame na desno.

Zakaj pa dokumentarnega filma o Janu Fabru niste vključili v redni večerni program?

To je zelo iskren portret Jana Fabra, človeka, ki je obseden z gledališčem, ki pa prav tako hodi v kino, na nogometne tekme in je slavi navkljub v resnici zelo preprost človek. V večerni program pa ni bil vključen, ker je kot dokumentarec zgolj zunanja informacija in zanimivost, ki naj bi si jo gledalec ogledal med odmorom ali pred samimi večernimi projekcijami.

Pilotn — festivalu verjetno sledi vsakoletni film/video dance festival?

Ja, poskusni festival je uspel in ne vidim razloga, zakaj ne bi postal tradicionalen. Zato da privabiš ljudi, moraš vsaj prvo leto v program uvrstiti znana imena. Že na letošnjem festivalu pa nameravam predstaviti zanimive, a manj znane ustvarjalce, predvsem Japonce, Francoze in pa, če mi bo uspelo, posnetek plesne predstave Samuela Becketta. Sicer pa si z Miranom Šušteršičem prizadevava za dva festivala letno — spomladi in jeseni.

Razen s Plesnim Teatom Ljubljana sodelujete tudi z revijo Maske, Moderno galerijo, to, kar me najbolj prijetno preseneča,

pa je vaše pisanje za slovenske revije in časopise.

No ja, komplimentov niti ne rabim, to je moj način življenja. Kot sem že omenil, sem predvsem radoveden in ta moja radovednost me žene iz enega prostora v drugega, od ljudi do ljudi, in približno toliko kot imam prijateljev, imam tudi sovražnikov. Ne prenesem tega, da ljudje na veliko razlagajo svoje načrte, potem pa se nič ne zgodi, kar je zelo pogosto v institucijah. Po eni strani razumem, da institucije obstajajo takšne, kot so, vendar pa se ne morem sprijazniti s tem, da ljudje postanejo ležerni in pustijo, da se zgodi, kar se pač zgodi — če se sploh kaj zgodi. Tolikokrat sem bil že razočaran in si rekel — dosti je vsega, odpovedujem. Ampak s temi rečmi je podobno kot z alkoholom, ko se zjutraj ves mačkast zbudiš, si rečeš: »Nikdar več, tudi poskusim ga več ne.« Ampak zvečer si že v formi

za novo pivo. Najpomembneje v tem poslu je, da nikdar ne obupaš.

Kakšen pa je vaš odnos do pisanja tekstov, predvsem filmskih, plesnih in gledaliških kritik?

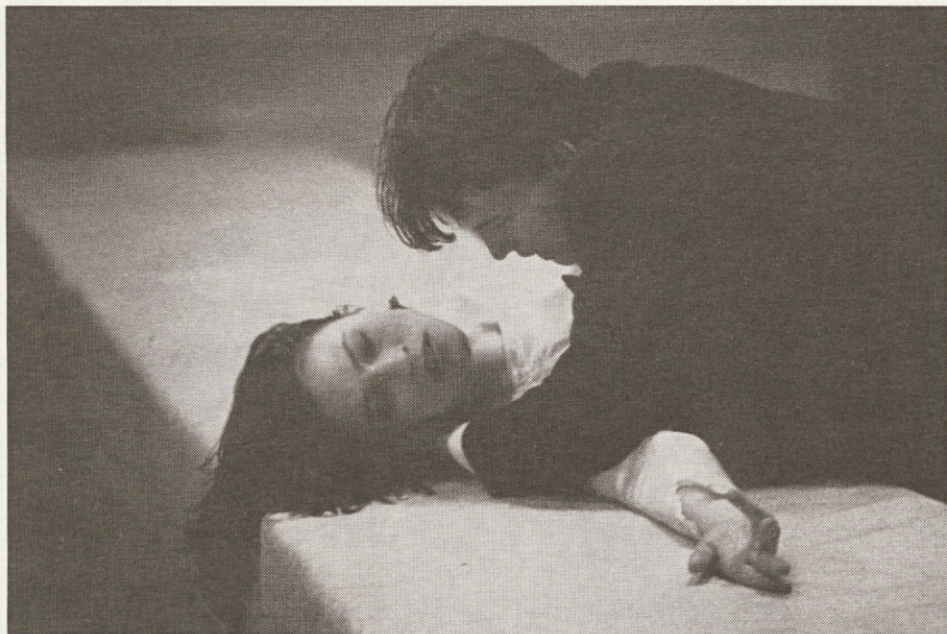
Zelo rad imam italijansko gledališko kritiko, ker je resnično povezana z gledališkimi skupinami, in četudi se tem kritikom zde posamični projekti slabi, zato še ne uničijo posameznih ustvarjalcev ali celo cele skupine. Kritik ne bi smeli biti »nekdo na drugi strani«, pač pa »nekdo od znotraj«, ki bi z ustvarjalci vodil dialog. Zavedam se, da ko pišem o plesu ali filmu, moje mnenje ni merilo, zato stvari tudi vedno puščam odprte. In prav ta dialog v tem prostoru močno pogrešam. Malo mi je žal, da ne žive več ljudje, kot sta Peggy Gugenheim in Gertrude Stein, ki sta z umetniki in umetnostjo dejansko živeli.

Do kdaj pa nameravate ostati v Ljubljani? Nikoli ne vem, koliko časa bom ostal v nekem prostoru. Včasih v hecu rečem, da bom ostal do leta 1995, preprosto zato, ker

ROSELAND, REŽIJA IN KOREOGRAFIJA
W. VANDEKEYBUS, BELGIJA, 1991.



DANCE



LA NOCE (REŽIJA IN KOREOGRAFIJA JOËLLE BOUVIER, REGIS OBADIA), FRANCIJA, 1991.

je najpomembnejši projekt, ki ga s Šušteršičem trenutno pripravljava, mišljen za leto 1995. Vendar pa, čim začutim utesnjenost, za nekaj časa odidem, že kam, teh krajev, kamor lahko grem, je veliko, ali pa poskusim nekaj čisto novega. Trenutno potrebujem Ljubljano, še bolj pa potrebujem New York.

Navadno imajo ljudje prostor, kamor se zavlečejo, ko so ranjeni ali pa samo zelo utrujeni. Pa vi, glede na to, da ste vseskozi na nekakšnem potovanju, ali morda nekje le imate neki takšen prostor, dom oziroma brlog?

Ne vem, kam spadam, vendar kjerkoli sem in delam, zelo hitro začutim dom, torej prostor, kjer imam prijatelje, sodelavce. Dom je zame kraj, kjer se nahajam v tistem trenutku. Vendar pa pravega doma v resnici nimam. Ne rečem, da ga kdajpakdaj ne pogrešam, vsaj svojo lastno sobo, vendar je očitno zdaj še ne potrebujem, morda nekoč, kasneje, ko bom zelo utrujen, potem se bom spočil. Kje? — Že kje.

MOJCA KUMERDEJ

ČAS ZA DESERT

Dandanes uporabljati izraz video-dance (videoples) ali bolje *dance on video*, je sila priročno. Pojem videa je privlačen, znan vsem generacijam in okoljem, in zakaj si ne bi ples, ki je bil donedavna v svetu in tudi pri nas marginalna veja umetnosti, na ta način našel špranjico, skozi katero se je sprva slabotna rastlinica razrasla v košato drevo popularnosti in medijske uspešnosti. Seveda kaj takega ni bilo možno pred obdobjem relativno cenenege snemanja z

ljubiteljskimi ali profesionalnimi videokamerami, presnemavanjem in razmnoževanjem filmov na kasete, izposojevanjem in prodajo le-teh.

Vendar je vez ples-film stara toliko kot sedma umetnost sama. Malo znano je dejstvo, da je Meliès za svoje prve filmske poskuse kot statistke uporabljal kabaretske plesalke. Na ta način je dosegel primernejše gibanje v času, ko je bila kamera še fiksna. Louis Lumière je v začetku stoletja filmal plesalko Loïe Fuller, ki je pozneje tudi sama stopila za kamero in posnela leta 1921 plesni film *Le lys de la vie*, v katerem jo je bolj zanimala vloga luči in gibanja kot koreografija sama. Tako je prva premostila razlikovanje, ki velja še danes med ustvarjalcem plesa in ustvarjalcem filmskega zapisa. Idealno je, če sta združena, kot sta bila Charlie Chaplin in Bob Fosse.

Tako, navrgla sem nekaj kamenčkov. Morda jih bodo pobrali filmski teoretiki, ki na straneh te revije in tudi drugod imenitno razčlenjujejo, spremljajo in primerjajo vse, kar se je dogajalo in se dogaja v svetu filma. Lepo bi bilo, če bi se kdaj posvetili predvojnemu filmskim zapisom plesa para Mlakarjevih, plesnega filma *Ples čarovnic* z Veroniko Mlakar iz petdesetih let, filma *Les amants de teruel* z Ljudmilo Čerino, ki ga je ustvaril naš rojak Milko Šparemblek v Franciji v zgodnjih šestdesetih, pa tudi plesnim projektom, ki smo jih delali z elektronskimi kamerami že v začetkih slovenske televizije in zanje prejeli tudi mednarodne nagrade.

Danes pa nekaj več o dogajanju na sceni videoplesa v letu, ki se je izteklo. Naj začnem pri koncu in doma. V decembru smo dobili naš prvi video-filmsko plesni festival v Cankarjevem domu, v organizaciji Plesnega teatra Ljubljana. V treh dneh je nudil lep izbor v zadnjih dveh letih nagrajenih in opaženih del, posegel je v začetke plesnega filma (*Vormittagspuck*, Nemčija 1928, režija Hans Richter), v začetke videa (dela Charlesa Atlasa) in nas razveselil tudi z

dvema najnovejšima video plesnima uspešnicama *Two falling too far* (GB 1991) in *Ottone*, *ottone* belgijske produkcije 1991 v koreografiji znane Anne Terese de Keersmaecker in režiji Walterja Verdina. Seveda so bili med številnimi obiskovalci projekcij v glavnem ljubitelji sodobnega plesa, manj pa filmskih in video fanov. Tudi na specializiranih evropskih festivalih videoplesa (*Dance screen* junija v Alte Oper v Frankfurtu v organizaciji IMZ z Dunaja in *Grand prix video-danse* decembra v mestecu Sète na jugu Francije) srečujemo predvsem ustvarjalce s plesnega področja, pa producente, redaktorje in animatorje TV-programov od vsepovsod. (Slednji se o novi produkciji plesnih programov informirajo že na dveh TV-sejmih v Cannesu: na *Midem musique* v januarju in MIP v aprilu. Oba pripravlja mednarodna organizacija **MIDEM**).

Tako so junija v Frankfurtu že znani favoriti. Letos je bil to belgijski koreograf Wim Vandenkeybus z videom *Roseland* (*Dance-Screen Award*), ki sta ga realizirala Walter Verdin in Octavio Iturbe. *Roseland* smo si lahko ogledali ob gostovanju skupine Wima Vandenkeybusa v Cankarjevem domu. Predvajali so ga v prostorih CD v pasaži Maximarketa.

V kategoriji koreografij za kamero je v Frankfurtu dobil nagrado par Joëlle Bouvier in Régis Obadia, ki sta bila v filmu *La noce* izvajalca, koreografa in realizatorja (glasba Armand Friedman, produkcija *Les films angle d'ailes* 1991).

Oba ustvarjalca sta bila prisotna tudi na *Video-danse* festivalu v Franciji z opaženim delom *La lampe*.

Že v Frankfurtu pa so opozorili nase Kanaščani s plesno dramo *Le dortoir* (Internatska spalnica) v koreografiji Danielle Tardiff in Gillesa Maheuja, kongenialni režiji Françoisa Girarda, z glasbo Billa Vorna in Gaetana Gravela, z igralci-plesalci skupine Carbone 14 ter v produkciji in distribuciji *Rhombus international*. Veseli me, da sem stavila na pravega konja; na elitnem TV-festivalu *Prix Italia* septembra v Pesaru si je *Le dortoir* prislužil »special mention«, na *Video-danse* pa *Prix memoire de la danse*. Razveseljivo je, da je mimo kuhinj producentov in žirij nagrajeno delo, ki ni bilo vnaprej favorizirano, vendar njegovih kvalitet ni moč obiti. Tako si je v decembru na *Video-danse* zasluženo pridobil nagrado za koreografijo Jozsef Nagy (Madžar iz Subotice, ki živi in dela v Franciji) za delo *Commedia tempio* (glasba Stevan Kovacs Tickmayer, posnetek studia Novi Sad). Tudi to delo smo imeli priliko videti v Cankarjevem domu, preden je šlo na zmagovito turnejo po Evropi.

Mnogo plesnih dokumentarcev bi bilo treba omeniti, prav tako videozapisov znanih koreografij klasičnega in sodobnega plesnega repertoarja. Pri prevajanju odrskega plesnega jezika v filmski se posebej odlikuje britanski režiser Peter Mumford in ekipa danskega radia z nemškim režiserjem Thommasom Grimmom na čelu. Teh programov vidimo kar precej na televiziji, predstavil nam jih bo v marcu tudi Francoski kulturni center v Ljubljani.

Vendar, kot pravi Jochen Schmidt, poročevalec revije Ballet International: »*Plesni dokumentarci, reportaže in adaptacije so kot vsakdanji kruh, originalne video plesne stvaritve pa so desert.*«

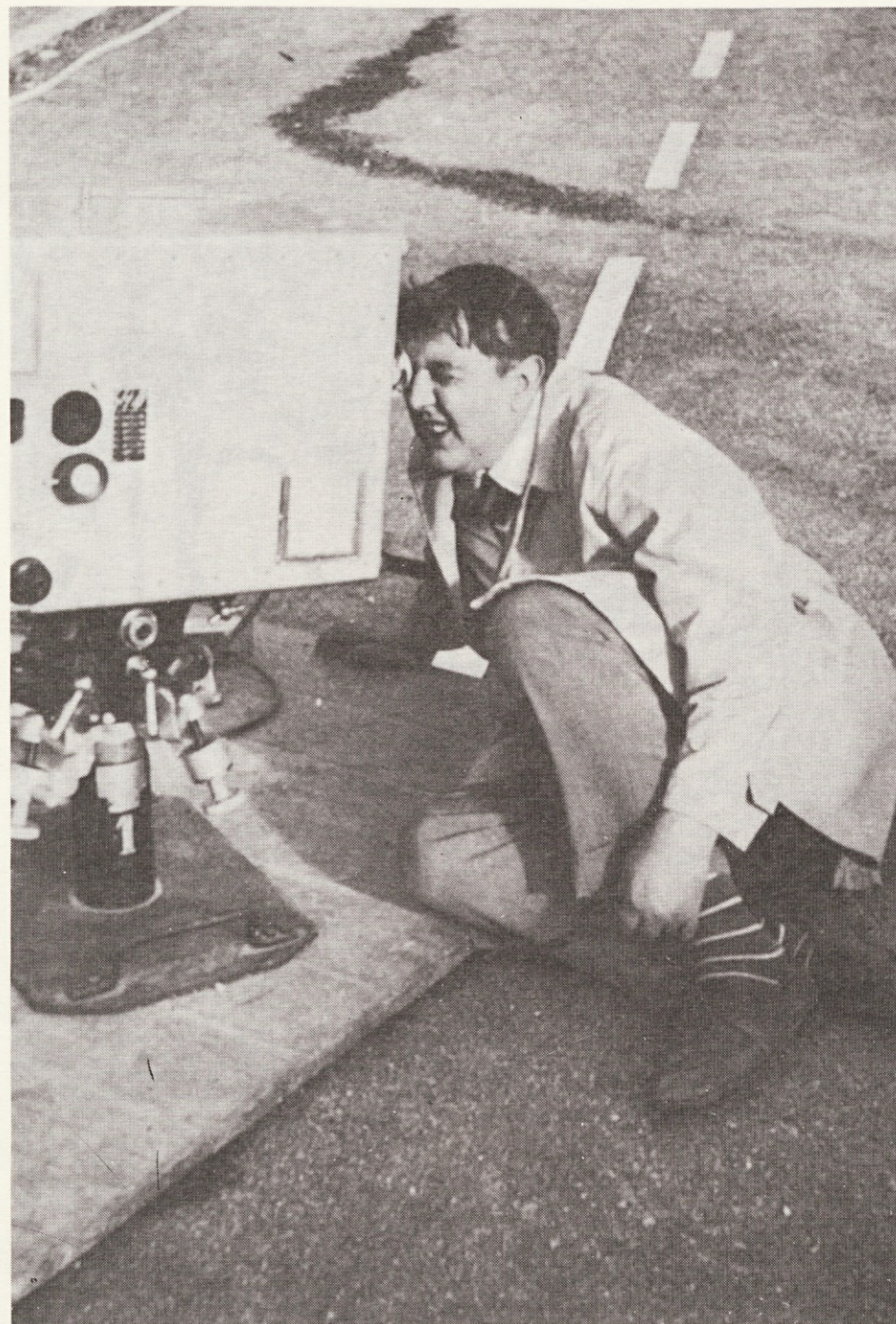
JACQUES TATI

TRČENI ANGEL

Poštar François v **Prazniku** svojo divjo kolesarsko vožnjo konča s padcem v vodo, točneje, s poletom v potok, in podobno se zgodi tudi Hulotu (**Gospod Hulot na počitnicah**), ko se spotakne ob žico, napeto med avtoma, in odleti v morje. Toda to sta pri Tatiju skoraj edina padca, in še med njima je pomembna razlika: Françoisov padec še spada v burleskno klasiko, to je padec, s kakršnim so se pogosto končale keatonovske trajektorije, in gotovo ni naključje, če se v **Prazniku** pripeti na bliskoviti kolesarski vožnji, s katero je François hotel posnemati hitrost ameriških poštarjev, njihove akrobatske vragolije, ki jih je videl v filmu, ko je škilil pri vratih sejemске barake. Hulotov padec pa je čisto drugačen: to ni več rezultat njegove energetske aktivnosti — Hulot samo stopi na žico, ki ga izstrelji kot tetiva puščico, kot da bi trčil ob kakšen energetski kabel, s kakršnimi je preprečen ves svet, in učinek tega kratkega stika je Hulotovo hipno izginotje, ki je z njegovim bežnim pojavljanjem temeljni modus njegove eksistence; in obenem ima ta polet odliko koreografske figure, kakor je na poseben način poplesujoč tudi hulotovski korak. Pri Tatiju plesni korak celo nadomesti dejanje, kar je — po Deleuzu — eno izmed znamenj »nove dobe burleske, ki ne temelji več na energiji, ki jo producira neka oseba in ki bi se širila in večala, marveč nastaja iz tega, da se oseba (nehote) priključi na nek energetski snop, ki jo potegne za sabo in ki konstituira samo gibanje sveta, nov način poplesovanja, modulacije ...

Bergson je presežen: komika ni več mehanika, ki se polasti živega, marveč je gibanje sveta, ki odnaša in posrka živo« (*Podoba-čas*).

V burleski so neskončno padali in tudi za Bataillea je padec tako komičen, ker je tako človeški: toda smeh, ki ga padec izzove, ne izhaja iz primerjave — kakor sta trdila Bergson in Freud —, po kateri bi se v primeri s svojim podobnikom, ki je neumno padel, počutil vzvišenega, saj je spodrsnilo njemu, ne pa meni. Nasprotno, kar po Batailleu ob padcu vzbuja naš smeh, je nenadno razkritje, da je naša najbolj suverena bit prazen nič. Padec ne bi vzbujal smeha, če ne bi pričakovali, da je naš podobnik nekam namenjen, da ima torej njegovo ravnanje neki cilj, neki smoter; s padcem pa ta cilj nenedoma potone v nič, s padcem, ki ničemur ne rabi, ki na nič ne cilja, tudi s samim ciljem ni nič — padec to človeško zadevo konča in pokaže, da je konec, nič, njen poslednji smoter.



NA SNEMANJU FILMA **MOJ STRIC**

Pri Tatiju pa ravno s padcem ni nič — to bi lahko bila »antihumanistična« plat njegove komike, kolikor je pač padec (in vsa njegova metaforika od detronizacije in ponesrečenosti do smrti) nekaj pristno človeškega. Pri Tatiju ni smešno to, da stvari spodletijo ali da človek pade, marveč to, da stvari delujejo in da ljudje hodijo pokonci. Na primer vrata v **Playtime**, ki se neslišno zapirajo: komičnega učinka ne izzove-

jo s tem, da se ne zaprejo neslišno, temveč s tem, da se invencija teh vrat posreči, da stvar zmeraj deluje, vendar tudi — in prav — v trenutku, ko hoče nekdo ravno zaloputniti z vrati, da bi s treskom izrazil svojo jezo na gospoda Hulota. Tudi (in še posebej) stroji in razni avtomatski aparati zmeraj delujejo: to niso kakšne »ponorele« naprave (kakor tista v Chaplinovih **Modernih časih**), marveč brezhibne mašine, ka-

terih komičen učinek je spet v tem, da nikoli ne odpovejo — kakor npr. tista avtomatična vrata v **Mojem stricu**, ki skupaj z avtom zaprejo v garažo tudi zakonca Arpel, ko se mimo električnih senzorjev sprehodi njun pes. In prav tako ljudje pri Tatiju niso smešni zato, ker bi bili nerodni ali bi padli ali se znašli na štirih, pač pa zato, ker stojijo na dveh in se ne klatijo okoli kot kakšni psi, ki se v **Mojem stricu** pojavijo na začetku in na koncu filma, ko še ni oziroma ni več videti nič človeškega: ljudje v svoji normalni, pokončni drži opravljajo svoje smotrne aktivnosti, kar pri Tatiju pomeni, da so pokončni edino in prav kot nosilci stereotipov svoje gestualnosti — npr. gospod Arpel, ki je videti smešen, čeprav samo nemo in negibno stoji pred svojo supermoderno hišo, medtem ko žena poplesuje okoli njega in mu streže, kot kakšna svečenica hišnega gospodarja.

Tati je torej povsem preobrnil klasično razmerje v komičnem filmu, kjer normalen svet »ponori«, ko vanj vdre komična oseba: niti poštar François niti (in še posebej ne) gospod Hulot nista »pravi« komični figuri, saj sta pogostejše kot izvajalca le priči gagov, ki se dogajajo mimo njiju; v Tatijevih filmih je komičen sam svet, naseljen z normalnimi ljudmi — »temeljni« Tatijev gag je, rečeno z J.-L. Scheferjem, »sam zgodovinski svet, v katerega verjamejo naši sociologi«. Kajpada je svet komičen prav zaradi teh normalnih ljudi, čeprav jih Tati niti najmanj ne smeši: njegova komika ni napadalna, karikaturna ali parodična. Sicer pa jih niti ni treba kaj posebej smešiti, če se jih le dovolj pozorno pogleda, tj. če se pogled omeji na to, kaj ljudje počno tam, kjer so. Pri Tatiju je namreč zmeraj tako, da ljudje ne počno nič drugega kot to, kar od njih zahteva dekor: svet v Tatijevih filmih ni zajet v zgodbo, marveč je reduciran na dekor, ki na nek način nadomesti situacijo, kajti osebe niso toliko akterji neke naracije, ki bi jim podeljevala pomen, vloge, kolikor so čisto gestualna bitja, popolnoma prilagojena nekemu dekorju. Kaj pa lahko, denimo, gospa Arpel v **Mojem stricu** počne drugega, kot to, da svojo supermoderno hišo, ki se ji je mogoče čuditi, ne pa v njej živeti, razkazuje gostjam kot razstavnemu salonu; ali pa s pritiskom na gumb odpira vzlezna vrata, kot kakšna vratarica zapora; ta hiša dobi »človeško naravo«, točneje, oči, šele, ko potone v noč, ko je samo temna silhueta in ko se okoli njenih vrat motovili Hulot — tedaj se osvetlita

okrogli okni, v katerih se obračata glavni zakoncev Arpel kot črni piki, šarenici: iz hiše, ki je bila dotlej kot neka stvar namenjena ogledu, je prek Hulotove bežne navzočnosti nastala hiša, ki gleda, torej živi.

O Tatijevi uporabi zvoka je André Bazin že v zvezi z **Gospodom Hulotom na počitnicah** dejal, da ji uspeva »jasnost uničiti z jasnostjo«: tako npr. dialogi v njegovih filmih niso nerazumljivi, ampak nepomembni, in ta njihova nepomembnost je podana s kristalno jasnostjo besed. Podobno je z zvoki oziroma s šumi, ki Michela Chiona spominjajo na prdce, ker ne izražajo vse mase zvočnega telesa, marveč le droben in precizen šum zelo lokaliziranega izvora, kot je npr. piskanje zrak iz preluknjane zračnice: ta šum je seveda tudi imeniten gag, ki konkretizira prisposodbo o »izdihneni duši« —Hulotovo zračnico, na katero se je prijelo listje, je nek pogrebec namreč zamenjal za venec in jo obesil na nagrobnik, kjer je takoj splahnela. Zvok pa lahko včasih tudi oživi nekaj že mrtvega: v **Mojem stricu** hišnica puli perje z mrtve kokoši, tedaj pa nek mimoidoči zakokodaka in reva se na smrt prestraši, misleč, da je njena kokoš oživela.

O gospodu Hulotu, ki ga Tati igra v štirih od svojih šestih filmov, je dal Bazin najbrž najlepšo definicijo: »Za Hulota je značilno, da si ne upa v celoti obstajati. Je potujoča hipnost, diskretnost biti. Sramežljivost je povzdignil na raven ontološkega načela. A prav ta lahkonost Hulotovega dotika sveta je vzrok vseh katastrof...« Hulot je kostumografsko in gestualno tipiziran, kakor klasični burleskni komiki, vendar se ne vsiljuje in ne deluje kot komična figura. Hulot je nekdo, ki pride mimo, ki se pojavlja in izginja (ne vselej po svoji zaslugi, kot npr. v prizoru v **Gospod Hulot na počitnicah**, kjer ga konj za vajeti potegne iz kadra), ki ga ni, ko ga iščejo, ko je tu, pa se jim zdi nadležen. Njegovo pojavljanje in izginjanje vnaša nemir nemara prav zato, ker kaže na bežnost eksistence, medtem ko so ljudje (npr. letoviščarji v **Počitnicah**) raje navajeni na spokojnost, urejenost, stalnost; tako pač ni naključje, če hočejo Hulota v **Mojem stricu** ustaliti, tj. mu dati službo in ga poročiti.

Komaj se Hulot pojavi (**Gospod Hulot na počitnicah**), že zahtevajo od njega ime: najprej nekaj zamomlja, ko pa mu receptor potegne pipo iz ust, dovolj razločno izreče »Hulot«, toda to je tudi vse, kar v tem filmu pove. Hulot pač ne obstaja prek besed, zelo redko pove



Z NATHALIE PASCAUD V FILMU **GOSPOD HULOT NA POČITNICAH**

cel stavek (kadar je zapleten v pogovor, je to pokazano od daleč, tako da se ne sliši, kaj govori), njegova govornica je njegova enkratna hoja, ki zdaj z odločnimi koraki kaže na neko nameru, čeprav ni jasno katero, zdaj obotavljivo pristopa k zapletenemu približevanju; Hulot je nekdo, ki se nenehno vrti med ljudmi, čeprav se nemara raje ne bi ali vsaj ne ve vselej, kaj tam išče ali kaj bi med njimi počel.

Pri Tatiju je torej svet do kraja razviden, ves na površini in brez skrivnosti: za sabo ničesar ne skriva, kakor so tudi njegove osebe povnanjene brez ostanka, povsem definirane s svojimi gestami in frazami; to pač niso kakšne psihološke osebe, zato pa so dovolj

prepričljive kot »prazni« subjekti.

Ta svet brez skrivnosti, ves prosojen in razviden, je kot nekakšna izložba, je neke vrste stekleni svet, ki se je materializiral v **Playtime**. Ta film je nastajal skoraj 10 let in zanj je Tati na 15.000 kvadratnih metrih površine, s 50.000 kubiki cementa, 4000 kv. m. plastike in 1200 kv. m. stekla zgradil celo mesto, s cestami, opremljenimi s semaforji in neonsko osvetljavo, poslovnimi stavbami iz jekla in stekla; zgrajena je bila tudi notranjost letališča, podobnega Orlyju; deli poslopij so imeli gibljive platforme, tako da je bilo mogoče topografijo »mesta« poljubno spreminjati. Tati je želel, da bi ta studio postal center eksperimentalnega filma, ven-



GOSPOD HULOT NA POČITNICAH

dar so ga zaradi avtoceste porušili. Toda to tatijevsko mesto — »Tativille«, kakor so ga imenovali — ni bila kakšna futurološka vizija Pariza, marveč prej neke vrste mesto-zrcalo, v katerem so si podobne vse svetovne metropole. Še več, to je mesto, kjer si je tako rekoč vse podobno: notranjost letališča prvi hip spominja na hodnik

kakšne velike bolnišnice, stanovanja so si podobna kot jajce jajcu, kaj šele turisti in poslovneži, in končno ima sam Hulot celo vrsto dvojnikov. Podobnost je torej posrkala vsakršno identiteto, in čeprav ameriški turisti to mesto imenujejo »Pariz«, je sam Pariz kajpada lahko navzoč le prek odsevov nekaterih svojih objektov (Tour Eiffel,

Sacré Coeur itn.) na šipah. Kjer ni več identitete, tudi ni velikih planov, ki bi osamili določen lik; podobnost, prosojnost je zadeva splošnih planov, teh deleuzovskih »podob-percepcij«, v katerih je podano vse, kar je treba videti, ničesar ni zunaj njih, nobene zunanjsosti polja: meje sveta so tu meje filmskega platna.

V takšnem mestu-zrcalu, mestu-izložbi, je seveda tudi notranjost zunaj: ko Hulota znanec povabi na kozarček v svoje stanovanje, je le-to videti kot v izložbi. Pri Tatiju ni zasebnosti (tudi Hulot ni nikoli pokazan znotraj svojega stanovanja) ali pa je razpršena, razgrnjena po prostoru, kakor npr. v tisti razstavni dvorani, kjer se ubogi Reinhart jezi na Hulota, ker ga je zamenjal za nekoga, ki je brskal po predalu njegove mize na stojnici — Reinhart se vede čisto tako, kot da bi bila ta stojnica njegovo stanovanje, ne pa javni prostor.

Kadar je videti, da Hulot nekje stanuje, je njegovo bivališče vselej na strehi ali pod njo, kot kakšno ptičje gnezdo. In mar edino, kar se o njemu ve, njegovo ime, ne izdaja njegovo ptičjo naravo? Torej Hulot kot izpeljanka iz **hulotte** — čuk. Čuk je oprezav ptič, toda mar so Tatijevi filmi kaj drugega kot oprežanje za smešnimi podrobnostmi?

Tako kot ptič pa bi Hulot lahko bil tudi angel, malce trčeni angel, ki ga je od nekod prinesel veter (vihar, ki ga povzroči, ko se v **Počitnicah** prvič pojavi) oziroma pripeljal avto nedoločljive starosti: angel iz preteklosti, ki s svojo vihavo navzočnostjo v »modernem« svetu za hip obudi nekaj minulega, nenehno izginjajočega: človeško sled.

FILMOGRAFIJA

Jour de fête (Praznik, 1947)

Les Vacances de M. Hulot (Gospod Hulot na počitnicah, 1953)

Mon oncle (Moj stric, 1958)

Playtime (1967)

Traffic (Prometna zmeda, 1971)

Parade (Parada, 1973)

Na drugem programu ljubljanske TV so v okviru Tatijevega ciklusa pokazali naslednje filme: **Praznik**, **Gospod Hulot na počitnicah**, **Moj stric** in **Playtime**.

V zborniku **Filmska komedija** (zbirka Imago, 1990) so prevedeni odlomki iz knjige Michela Chiona o Jacquesu Tatiju.

O

B

R

LEOS CARAX



Obraz je sicer pravi, ime pa ne povsem. »Takšnega imena si vendar ne moreš izmisliti. Izvira iz Karaksije, majhne pokrajine južno od reke Zucor, blizu mehiške meje. Sem francoski Američan, ali, če hočete, indijanski Američan,« je zatrjeval novinarju leta 1984. V resnici je Leos Carax psevdonim, ki je nastal tako, da je Alex med črke svojega rojstnega (1959? 1960?) imena vrnil še enega oskarja: LE-OS CAR-AX. Le toliko, da ne bo pomote. »Rodil sem se leta 1976 v temnici in hudo mi je, če me hočejo roditi prej. Filme snemam zato, da bi bil sirota.«

Serge Toubiana se spominja: »Bilo je leta 1979. Predaval sem na pariški univerzi Censier in na moja predavanja o Godarju je kot auditeur libre redno prihajal šestnajstletni mladenič, ki je vedno sedel čisto na konec predavalnice in ni nikoli spregovoril.« Ponudil mu je sodelovanje pri Cahiers in Carax si je za svojo prvo kritiko izbral režijski prvenec Sylvestra Stalloneja, **Paradise Alley**. Film mu je bil všeč, pisal je o »nočni mori sirote«.

Zelo hitro si je zaželel srečanja z mojstrom. Z enim od urednikov Cahiers se je odpravil na snemanje Godarjevega filma **Reši se, kdor se more (življenje)**. Ves čas bivanja na setu je z Godarjem spregovoril eno samo besedo: med vožnjo z avtomobilom ga je Godard, ki je sedel za volanom, vprašal, če mu piha. Carax je odgovoril: »Ne«.

Leta 1982 posname svoj prvi kratki film, **Strangulation Blues**, ki je poln referenc na Godarja. »S fliperjev sem prešel na Bolex kamero. Princip je obakrat isti: kako biti nem za mašino?«

Dve leti pozneje realizira prvi celovečerec, ki se v celoti vrti prav okrog tovrstnega avtizma: črno-beli **Boy meets Girl**. Glavno vlogo že igra Denis Lavant. Gotovo se še spominjate Hitchcockove zgodbe o scenaristu, ki so mu najboljše ideje prihajale sredi noči — a kaj, ko se jih zjutraj ni in ni mogel spomniti! Zato si je na nočno omarico pripravil kos papirja in svinčnik. Po eni takih bujnih noči je na papirju pisalo: *Boy meets girl*.

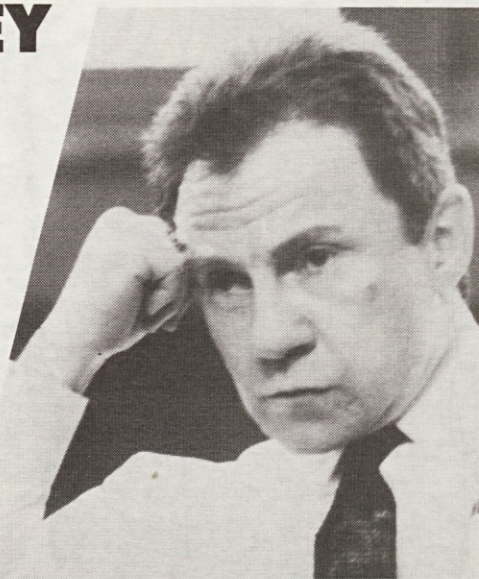
Carax je ta sen realiziral ob svojem drugem, barvnem filmu **Nečista kri (Mauvais Sang, 1986)**. Srečal je deklo, Juliette Binoche, ki bo odslej njegova. V zadnjem filmu, **Ljubimca z mostu Pont-Neuf**, je z njo naredil tisto, kar so na filmu vsi veliki režiserji počeli s svojimi izbrankami: iznaklaj jo je. Naredil jo je za klošarko, ji počrnel par zob in jo zapovrh še napol oslepel. Bila je lepša kot kdajkoli. Iz **Nečiste krvi** je na **Most** pripeljal tudi glavnega moškega igralca, Denisa Lavanta, ki mu ni le podoben, temveč iz filma v film nosi tudi njegovo rojstno ime, Alex.

Film **Ljubimca z mostu Pont-Neuf** je nastajal več kot tri leta. Ker mu pariške mestne oblasti niso dovolile zapreti mostu za potrebe snemanja, je dal Carax v močvirju blizu Montpellierja zgraditi maketo v razmerju 1:1. Ker to ni zadostovalo, je bilo treba postaviti še fasade vseh okoliških stavb, vključno z blagovnico Samaritaine. Danes je most že turistična točka, natanko tako kot preorano koruzno polje v lowi. *If you built it, he will come!*

Tako Cahiers kot Godard so se še enkrat pojavili v njegovem življenju. Ko leta 1987 Carax iz televizijske lože ni hotel priti na prizorišče kontaktne oddaje *Acteur Studio Frederica Mitteranda*, je ta na prazen stol položil izvod revije Cahiers in mikrofon. Godard pa mu je ponudil epizodo v svojem **Kralju Learu**. »Tonski tehnik vas ne sliši. — Vem, vendar ne morem glasneje. — Zdaj razumem, zakaj potrebujete toliko časa za vaš film. Ne slišijo vas, ko rečete 'Ak-cija!'«. V **Kralju Learu** igra tatiča, ki z revolverjem in mrežo za metulje krade kose filmskega traku profesorju. Profesorja igra Godard.

STOJAN PELKO

HARVEY KEITEL



Film **Mortal Thoughts** (Alan Rudolph), ki ga je začel sicer režirati Claude Kerven, eden izmed obeh scenaristov, po dobrem tednu pa ga je zamenjal Alan Rudolph, predstavlja mehko-feministično inačico Hitchcockovega filma **Tujca na vlaku**. To, kar v filmu **Tujca na vlaku** storita dva moška, v filmu **Mortal Thoughts** storita dve ženski: izmenjata umore, vendar s to razliko, da je v filmu **Tujca na vlaku** ženska želja — in s tem tudi sama ženska — deljiva, zaradi česar mora vsak moški ubiti eno žensko, v filmu **Mortal Thoughts** pa je deljiva sama ženska fantazma želje, zaradi česar obema ženskama, Demi Moore in Glennie Headly, ujetnicama spola, zakona, družine in patriarhata, ne preostane drugega, kot da ubijeta istega moškega — vir delitve.

V filmih **Sleeping with the Enemy** (Joseph Ruben), **Silence of the Lambs in Thelma and Louise** je ženska nastopila kot post-mejaška in anti-avtoritarna izobčenka, ki skuša paranoično in agresivno redefinirati meje svojega spola: ženske v teh filmih naredi močne prav odhod v odprt prostor, gibanje in zasebnost. V filmu **Mortal Thoughts** prav tako, le da je tu gibanje še bolj brezizhodno, poudarek pa drugje: ker je celoten film posnet v obliki *retrospektivne* policijske

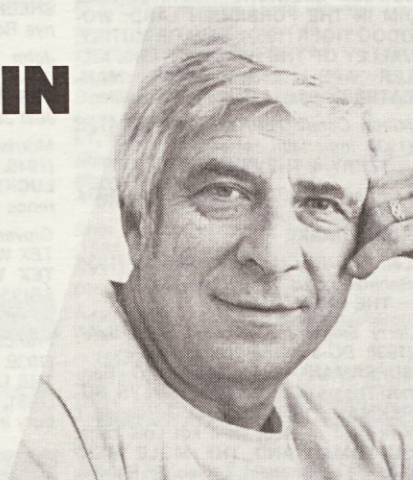
A Z I

preiskave, med katero obe ženski detektivu, ki ga igra Harvey Keitel, izmenično pripovedujeta, kaj mislita, da se je zgodilo, pomeni, da je celo njun najbolj intimen in zaseben prostor, *spomin*, podvržen figuram moške želje, kakor jo pač pooseblja Zakon (Harvey Keitel), še toliko bolj, ker ta postane novi vir patriarhalne in seksistične delitve — policaj ju namreč ves čas zaslišuje ločeno, ali z drugimi besedami, s svojo preiskavo ju dokončno in fatalno loči (postavi se dobesedno med njiju), celo do te mere, da je mogoče umor pripisati eni sami, da je potemtakem žensko spet mogoče narediti — v smislu zahodne reprezentacije in mačističnega mita o Don Juanu — »števno« (ženska ni več »cela« prav zato, ker jo je mogoče šteti — ena ženska, dve ženski, tri ženske itd.).

Če bi lahko potemtakem rekli, da je uspelo Harveyu Keitelu v filmu **Mortal Thoughts** ženski ločiti, potem moramo reči, da mu v filmu **Thelma & Louise** to ni uspelo (vendar ne le zato, ker je bila Susan Sarandon v edinem filmu, **The January Man**, v katerem sta skupaj igrala, njegova žena): rez med filmi, v katerih je igral napol psihopatske, napol mačistične težake, ki predstavljajo vir spolne delitve/represije prav zato, ker samega spola ne razumejo (**Mean Streets**, **Alice Doesn't Live Here Anymore**, **Taxi Driver**), in filmi, v katerih je postal policaj in začel utelešati Zakon, ki spola ne razume prav zato, ker predstavlja vir spolne delitve/represije (**Bad Timing**, **The Border**, **Order of Death/Cop Killer**, **The January Man** itd.), se je lahko najlepše izrazil prav v iskanju/zasledovanju/konstruiranju *nedeljive* in *cele* ženske, potemtakem ženske, ki se je ni mogoče več dotakniti, ženske, ki mu je ušla v *spomin*.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

ELMER BERNSTEIN



V 50. letih so začeli hollywoodske klasike evropskega akademskega pedigreja — nadaljevalce konservatorijskih praks — izrinjati čistokrvni »ameriški filmski muziki«. Tako jim namreč pravi današnja distanca, pravzaprav pa niso počeli nič drugega kot skladali t.i. inkorporirano glasbo. Če sta bili nekdanji kompozicijski filmski napajališči še opera in balet, idola pa Wagner in R. Strauss, so na mah zaigrale strune folka, jazza, popularne glasbe in učeniškega guruja Aarona Coplanda. Toda paradoks je hotel tako, da so se začeli prav ti ameriški jezni mladeniči — Alex North, Jerry Goldsmith in naš portretiranec (letnik 1922) — hvaliti, češ da jih je učil predvsem lokal, »evropski Hollywood« — Korngold, Rozsa, Waxman, Tiomkin, Herrmann, Steiner, in ne kar tako neka »Amerika«. Elegantno, pa očitno ne za

vselej, so se ognili nekakšnim muzikološkim nacionalno-kontinentalnim opredelitvam.

Bernstein je bil zamlada bolj plesalec, igralec, slikar in aranžer (mdr. tudi pri Glennu Millerju) kakor pianist, skladatelj in dirigent; in prav ta oddaljeni pogled mu je za vselej omogočil, da (se) je znal s svojo glasbo (v) film nekako »u(re)žirati«, se samoumevno zlekniti v čustvo. Vsem njegovim izdelkom, dasitudi jih je snoval s tako različnimi zahtevneži, kot so Cecil B. DeMille, John Ford, William Wyler, ali John Landis, je namreč skupna ena sama želja: »Delati stvari, kakršne so v resnici — in ne take, kakor bi rad, da bi bile.« Nekoč so ga obremenili celo s komplimentom, da je dragocen, ker »zna obdržati ekran nepremičen celo tedaj, kadar režiserji zaplavajo« — šele v tistih momentih, da je impliciten, ko da mu realistično kolišče daje oporo za nekakšen boj s filmom. Bernstein je še danes v Hollywoodu menda edini, ki si sam orkestrira skladbe, oziroma drugače: Z izgovorom, da gre za orkestratorje, ima zaposlenih nekaj splošnih tajnikov, vajencev in sogovornikov; pravijo, da utegne biti neznošen, ker se ven in ven tako odkrito vsiljuje za razne intervjuje. Zakaj ne, če pa obvlada pitijsko distanco: Njegova največkrat citirana izjava namreč pravi, da več ljudi zapušča dvorane zaradi slabih filmov kakor zaradi slabe glasbe.

Iz varne službe »glasbenega tajnika« pri Paramountu je Bernsteina potegnili vabilo, naj zloži plesno suito za **Ten Commandments** (Cecil B. DeMille, e 1956); tedanja usoda je bila prav dirigentska: Režiserjev naročeni glasbenik Victor Young je namreč zbolel, E. B. je izkoristil priložnost in sestavil celotno Zveličarjevo simfonijo. Nenadoma se je neko spomnil, da je to isti mladenič, ki je že leto poprej navdušil z urbanim, zgolj formalistično, na zunaj improviziranim jazzom za mamilarско delo **Man with the Golden Arm** (Otto Preminger). V 60. letih je B. spretno krmilil s ponudbami za vesterne, med katere je zašel s huronsko galopovsko stretto za **The Magnificent Seven** (John Sturges, 1960), pozneje sedmerico ozvočil še v njenih treh permutacijah (1966, 1969 in 1972) ter v energičnem času podpisal tudi takšne žanske polipe, kakor so **Komančerosi**, **Sinovi Katie Elderjeve**, **Lovci na človeške glave** in **Veliki Jake**. Mimogrede: Ko sva ondan s kolegom Štefančičem mukoma pogasila vse vizualna občila in se prepustila intimni izbiri glasbene špice za neki vizualni občasnik, sva že spočetka rekla: »*Main title* za **Sedem veličastnih**, edino ta pentatonska kaskada prenese sto kadrov v minuti!« Po večurni CD-LP-MCijadi in zasluženih poklonih velikih maestrom sva ostala tam, kjer sva bila. In rezultat je vreden izhodišča.

Bernsteinovo presenečenje: kako je opus **To Kill a Mockingbird** (Robert Mulligan, 1962) zvozil brez molovskih tem. Njegov paradoks: odločil se je, da bo v vsak *score* tako ali drugače — kot tolkalo (**Sweet Smell of Success**, **Some Came Running**), enonotno melodično oporišče (**To Kill a Mockingbird**, »Gwenova« tema iz **Some Came Running**), barski revkizit (**True Grit**) ali concertantno, rahmaninovsko ekstenzijo (**From the Terrace**) — vrnil klavir, sklad pa že celo večnost brez njega in ga kot obligacijo v vsakdanjem življenju celo sovraži. Po njegovem najmuzikalnejša režiserja: George Roy Hill in Alan J. Pakula. Dokaz njegove neomajne energije: nedavna linija, ki se vleče od **Ghostbusters** (1984), **Spies Like Us** (1985) in **Legal Eagles** (1986), do **My Left Foot** (1989) in **The Grifters** (1990). Oskar: en sam — **Thoroughly Modern Millie** (George Roy Hill, seveda; 1967; precizna partitura).

MIHA ZADNIKAR

ŠODER FILMOV PO STRIPIH

TRIDESETA

Prvi film, narejen »po nekem stripčku brez besed«, se je 1898 v Ljubljani vrtel pod naslovom Škropilovec in oškropljeni — Politi zalivalec rož
L'AROSEUR ARROSE (1896, Louis Lumière)
Winsor McCay: **DREAMS OF A RAREBIT FIEND** (1904, Freudiana na polni zelodec.)
THE DREAM OF A RAREBIT FIEND (1906, Edwin S. Porter)
Winsor McCay: **LITTLE NEMO IN SLUMBERLAND** (1905, Freudiana on the road.)
NEMO (1984, Arnaud Felignac)
Harold Gray: **LITTLE ORPHAN ANNIE** (1924, New Deal pravljica.)
LITTLE ORPHAN ANNIE (1932, John Robertson), i. Mitzi Green; **LITTLE ORPHAN ANNIE** (1938, Ben Holmes), i. Ann Gillis; **ANNIE** (1982, John Huston), i. Aileen Quinn in Albert Finney kot Daddy Warbucks; — **ANNIE 2** (Lewis Gilbert)
Ezra Crisler Segar: **THIMBLE THEATRE** (1919, Proletarska epopeja.)
POPEYE (1980, Robert Altman), i. Robin Williams; i. Shelley Duvall kot Olive Oyl
Hergé: **TINTIN** (1929, Imperialna klasika.)
TINTIN ET LA MYSTERE DE LA TOISON D'OR (1962); **TINTIN ET LES ORANGES BLEUES** (1965), i. Jean-Pierre Talbot

LAST BUT NOT LEAST

THE ADAMS FAMILY (1932, Nenormalnost je normalna.)
THE ADAMS FAMILY (1991, Barry Sonnenfeld), i. Raoul Julia in Anjelica Huston.

Chic Young: **BLONDIE** (1930, Katastrofa zakonskega življenja.)
— **BLONDIE**
Chester Gould: **DICK TRACY** (1931, Detektivska moralka.)
DICK TRACY, DETECTIVE (1945, William Berke); **DICK TRACY VS. CUEBALL** (1946, Gordon Douglas), i. Morgan Conway; **DICK TRACY'S DILEMMA**; **DICK TRACY MEETS GRUESOME** (1947, John Rawlins), i. Ralph Byrd, Boris Karloff; **DICK TRACY** (1990, Warren Beatty), i. Warren Beatty, Madonna kot Breathless Mahoney, Glenn Headly kot Tess Trueheart, Al Pacino kot Big Boy Caprice, Dustin Hoffman kot Mumbles, Mandy Patinkin kot 88 Keys, Paul Sorvino kot Lips Manlis, Charles Durning kot Chief Brandon in R. G. Armstrong kot Pruneface; — **DICK TRACY II**
Norman Pett: **JANE** (1932, Pustolovščina v modrcu.)
JANE AND THE LOST CITY (1987, Terry Marcel), i. Maud Adams
Vincent T. Hamlin: **ALLEY OOP** (1933, Pračlovek potuje skozi čas.)
— **ALLEY OOP**
Al Capp: **L'I' ABNER** (1934, Hillbilly idila.)
L'I' ABNER (1940, Albert Rogell), i. Granville Owen in Buster Keaton kot Lonesome Polecat; **L'I' ABNER** (1959, Melvin Frank), i. Peter Palmer; — **FEARLESS FOSDICK**
Alex Raymond: **JUNGLE JIM** (1934, Tarzan plus obleka.)
JUNGLE JIM (1948, William Berke); **THE LAST TRIBE** (1949); **CAPTIVE GIRL**; **MARK OF THE GORILLA**; **PYGMY ISLAND** (1950); **FURY OF THE CONGO**; **JUNGLE MANHUNT** (1951); **JUNGLE JIM IN THE FORBIDDEN LAND**; **WODOO TIGER** (1952); **SAVAGE MUTINY**; **VALLEY OF THE HEADHUNTERS**; **KILLER APE** (1953); **JUNGLE MANEATERS** (1954), i. Johnny Weismuller
Milton Caniff: **TERRY & THE PIRATES** (1934, Imperialni eastern.)
— **TERRY & THE PIRATES**
Lee Falk/Phil Davis: **MANDRAKE** (1934, Imperialna magija.)
— **MANDRAKE**
Lee Falk/Ray Moore: **PHANTOM** (1936, Robinzon plus Tarzan plus Zorro.)
— **THE PHANTOM**
Jerry Siegel/Joe Shuster: **SUPERMAN** (1938, DC-superherojski.)
SUPERMAN^k (1948, Spencer G. Bennett/Thomas Carr); **ATOM MAN VS. SUPERMAN**^k (1950, Spencer G. Bennett), i. Kirk Alyn in Noel Neill kot Lois Lane; **SUPERMAN AND THE MOLE MEN**^p (1951, Lee Sholem), i. George Reeves; **SUPERMAN AND THE JUNGLE DEVIL**^k; **SUPERMAN FLIES AGAIN**^k (1954); **SUPERMAN — THE MOVIE** (1978, Richard Donner), i. Christopher Reeve, Margot Kidder kot Lois Lane, Marlon Brando kot Jor-El in Gene Hackman kot Lex Luthor; **SUPERMAN II** (1980, Richard Lester); **SUPERMAN III** (1983, Richard Lester); **SUPERMAN IV: THE QUEST FOR PEACE** (1987, Sidney J. Furie); — **SUPERMAN V**
Bob Kane: **BATMAN** (1939, DC-superherojski.) **BATMAN** (1966, Leslie H. Martinson), i. Adam West in Burt Ward kot Robin the Boy Wonder; **BATMAN** (1989, Tim Burton), i. Michael Keaton in Jack Nicholson kot Joker; **BATMAN RETURNS** (1992, Tim Burton), i. Michael Keaton in Danny De Vito kot Penguin

ŠTIRIDESETA

Dale Messick: **BRENDA STARR** (1940, Novinarska žalja.)
BRENDA STARR^p (1976, Mel Stuart), i. Jill St. John; **BRENDA STARR** (1989, Robert Ellis Miller), i. Brooke Shields
FLASH (1940, DC-superherojski.)
THE FLASH^p (1990, Rob Iscove), i. John Wesley Shipp
Martin Nodell: **GREEN LANTERN** (1940, DC-superherojski.)
— **GREEN LANTERN**
Bob Montana: **ARCHIE** (1941, Campus žalja.)
ARCHIE^p (1964); i. John Simpson; — **ARCHIE** (Joel Schumacher)
BLACKHAWK (1941, Military Benetton.)
— **BLACKHAWK**
CAPTAIN AMERICA (1941, Superherojski.)
CAPTAIN AMERICA^p (1979, Rod Holcomb), i. Reb Brown; **CAPTAIN AMERICA II: DEATH TO SOON**^p (1979, Ivan Nagy); **CAPTAIN AMERICA** (1989, Albert Pyun), i. Matt Salinger
Charles Moulton: **WONDER WOMAN** (1941, DC-superherojska sufražetka.)
WONDER WOMAN^p (1974, Vincent McEveety), i. Cathy Lee Crosby; **THE NEW ORIGINAL WONDER WOMAN**^p (1975, Leonard Horn), i. Lynda Carter⁴
Jack Cole: **PLASTIC MAN** (1941, Superherojska klovnarija.)
— **PLASTIC MAN**
THE SUB-MARINER (1941, Superherojski.)
— **THE SUB-MARINER**
Will Eisner/Jerry Iger: **SHEENA, QUEEN OF THE JUNGLE** (1942, Tarzaniada.)
SHEENA (1984, John Guillermin), i. Tanya Roberts
John Willie: **SWEET GWENDOLINE** (1946, Fetišizem po pošti.)
THE PERILS OF GWENDOLINE (1984, Just Jaeckin), i. Tawny Kitaen
Morris-Rene Goscinny: **LUCKY LUKE** (1946, Mladí vedež Divjega zahoda.)³
LUCKY LUKE (1991, Terence Hill), i. Terence Hill
Giovanni Bonelli/Aurelio Galleppini: **TEX WILLER** (1948, Spageti.)
TEX WILLER E IL SIGNORE DEGLI ABISSI (1990, Duccio Tessari), i. Giuliano Gemma
Francis H. Striker: **THE LONE RANGER** (1939, Kameradski western.)³
THE LEGEND OF THE LONE RANGER (1981, William A. Fraker), i. Clint Eastwood in Michael Horse kot Tonto

LEGENDA

Filmi, narejeni po stripih, uvrščeni v stolpce glede na to, kdaj je strip nastal. Ležeče stripi, krepko filmi, v oklepaju režiserji. P pomeni producenta, s scenarij, i igralce. Indeksirani p ali k povesta, da gre za pilotski ali iz TV-serije kondenzirani igrani in animirani film. Puščica pred filmom naznanja upanje, da se film nahaja v tej ali oni fazi med predprodukcijo in postprodukcijo. Za opombe glej pod Opombe.

PETDESETA

VAULT OF HORROR, CRYPT OF TERROR, HAUNT OF FEAR, WEIRD SCIENCE, WEIRD FANTASY (1950, E.C. Comics — stripovski Twilight Zone, Outer Limits in Stara zaveza skupaj.)⁶
TALES FROM THE CRYPT (1972, Freddie Francis); **TALES FROM THE CRYPT II: THE VAULT OF HORROR** (1973, Roy Ward Baker); **CREEPSHOW** (1982, George A. Romero, s. Stephen King)
Mort Walker: **BEETLE BAILEY** (1950, Gl-gagi.)
— **BEETLE BAILEY**
Hank Hetcham: **DENNIS THE MENACE** (1951, Še večja katastrofa zakonskega življenja.)
— **DENNIS THE MENACE**
Escobar: **ZIPI Y ZAPE** (1951, Španski otroški.)
ZIPI Y ZAPE
BATWOMAN (1956, DC-superherojska pritliklina.)
THE WILD WORLD OF BATWOMAN/SHE WAS A HIPPI VAMPIRE⁷ (1966, Jerry Warren), i. Katherine Victor
SUPERGIRL (1959, DC-superherojska pritliklina.)
SUPERGIRL (1984, Jeannot Szwarc), i. Helen Slater
Bob Kanigher: **SGT. ROCK** (1959, Military moralka.)
— **SGT. ROCK** (p. Joel Silver/Robert Zemeckis), i. Bruce Willis
Hal Foster: **PRINCE VALIANT IN THE DAYS OF KING ARTHUR** (1937, Srednji vek srednjega razreda.)
PRINCE VALIANT (1954, Henry Hathaway), i. Robert Wagner in Janet Leigh kot Valeta.

NASVET

Medtem ko smo peš delali Ekranovo projekcijo, je pri založbi Scarecrow izšel priročnik »Comics Come Alive«. Notri je vse.

IZPADLO

Ven so šle vse TV-serije tipa SUPERBOY, CAPTAIN MARVEL ali LES CHEVALIERS DU CIEL, narejene po ultra imperialnem Top Gunu TANGUY ET LAVERDURE (Charlier/Uderzo). Ven so šli vsi filmi, ki so resda zasloveli po stripih, vendar so bili že sami stripi narejeni po pulpih, CONAN in RED SONJA po Robertu E. Howardu, FLASH GORDON po »When Worlds Collide«, BUCK ROGERS, HOPALONG CASSIDY, DOC SAVAGE - MAN OF BRONZE. Ven so šle vse risanke, vendar glej pod Risanke.

RISANKE

Tri največje: **FRITZ THE CAT** (1972, Ralph Bakshi); **HEAVY METAL** (1981, Gerald Potterton); **AKIRA** (1988, Katsuhiro Otomo).

ŠESTDESETA

Jean-Marc Reiser (1960, Hara-Kiri itn.)
GROS DEGOLASSE (1985, Bruno Zincone)
Georges Wolinski (1960, Hara Kiri itn.)
ALDO ET JUNIOR (1984, Patrick Schumann), i. Aldo Maggione
JUSTICE LEAGUE OF AMERICA (1960, DC-superherojski Benetton.)
— **JUSTICE LEAGUE**
Jack Kirby/Steve Ditko: **THE AMAZING SPIDER-MAN** (1962, Marvel-superherojski.)
THE AMAZING SPIDER-MAN (1977, E.W. Swackhammer), i. Nicholas Hammond; **SPIDER-MAN** (p. Menahem Golan)
Stan Lee/Jack Kirby: **THE INCREDIBLE HULK** (1962, Marvel-superherojski.)
THE INCREDIBLE HULK^p (1977, Kenneth Johnson); **THE INCREDIBLE HULK RETURNS**^p (1988, Nick Corea); **THE TRIAL OF THE INCREDIBLE HULK**^p; **THE INCREDIBLE HULK 4**^p; i. Bill Bixby in Lou Ferrigno
THE MIGHTY THOR (1962, Marvel-superherojski.)
— **THOR**
Angela in Giuliana Giussani: **DIABOLIK** (1962, Kriminal.)
DANGER: DIABOLIK (1986, Mario Bava), i. John Philip Law in Marisa Mell kot Eva Kant
Jean-Claude Forest: **BARBARELLA** (1962, Space-opera brez modrca.)
BARBARELLA (1968, Roger Vadim), i. Jane Fonda
Peter O'Donnell/Jim Holdaway: **MODESTY BLAISE** (1963, Britanski super-agentski z žensko dominancijo.)
MODESTY BLAISE (1966, Joseph Losey), i. Monica Vitti, Terence Stamp kot Willie Garvin in Dirk Bogarde kot Gabriel
Jean-Michel Charlier/Gir: **LIEUTENANT BLUEBERRY** (1963, Od Forda do Leonaja in nazaj.)
LT. BLUEBERRY
Stan Lee/Don Heck: **IRON MAN** (1963, Marvel-superherojski.)
— **IRON MAN** (Stuart Gordon)
Stan Lee/Steve Ditko: **DR. STRANGE** (1963, Marvel-superherojska psihedelijska.)
DR. STRANGE (Alex Cox)
DAREDEVIL (1964, Marvel-superherojski.)
— **DAREDEVIL**
Stan Lee/Jack Kirby: **FANTASTIC FOUR** (1964, Marvel-superherojski team-up.)
— **FANTASTIC FOUR** (p. Bernd Eichinger)
Johnny Hart/Brant Parker: **WIZARD OF ID** (1964, Kvaziintelektualni gagi.)
— **WIZARD OF ID**
Guido Crepax: **VALENTINA** (1965, Fetišistična Freudiana.)
BABA YAGA - THE DEVIL WITCH (1973, Corrado Farina), i. Caroll Baker; **VALENTINA**^p (1989, Gianfranco Giagni/Giandomenico Curi), i. Demetra Hampton
NICK FURY, AGENT OF S.H.I.E.L.D. (1965, Marvel-superherojski military.)⁹
— **NICK FURY, AGENT OF SHIELD**
Stan Lee/Jack Kirby: **SILVER SURFER** (1966, Marvel-superherojski.)
— **THE SILVER SURFER**
Gotlib: **LA RUBRIQUE-A-BRAC** (1986, Vaje v slogu in meščanskem cinizmu.)
LE WC ETE FERME D'INTERIEUR (1975, Patrice Lecomte), i. Coluche

SEDEMDESETA

Barry Humphries/Nicholas Garland: **THE ADVENTURES OF BARRY MCKENZIE** (Avstralski.)
THE ADVENTURES OF BARRY MCKENZIE (1973); **BARRY MCKENZIE HOLDS HIS OWN** (1974, Bruce Beresford), i. Barry Humphries
Berni Wrightson: **SWAMP THING** (1971, DC-superherojski.)
THE SWAMP THING (1982, Wes Craven), i. Ray Wise in Louis Jourdan kot Arcane; **THE RETURN OF THE SWAMP THING** (1989, Jim Wynorski)
Gerard Lauzier: **TRANCHES DE VIE** (1974, Intersubjektivni.)
LA COURSE DE RAT (1978); **LA TETE DANS LE SAC** (Lauzier); **P'TIT CON** (Lauzier); **JE VAIS CRAQUER** (1980, Francois Leterrier), i. Anemone
PUNISHER (1974, Marvel-vigilantski.)
THE PUNISHER (1990, Mark Goldblatt), i. Dolph Lundgren; — **PUNISHER II**
WOLVERINE (1974, Marvel-superherojski.)
— **WOLVERINE**
Moebius: **ARZACH** (1975, Hermetična Fantasy.)
— **ARZACH**
Steve Gerber: **HOWARD THE DUCK** (1975, Marvel-ujetost v tuji svet.)
HOWARD THE DUCK (1986, Willard Hyuck, p. George Lucas)
John Wagner/Alan Grant: **JUDGE DREDD** (1978, Družinska fantasy.)
— **JUDGE DREDD**
Wendy in Richard Pini: **ELFQUEST** (1978, Družinska fantasy.)
ELFQUEST - THE MOVIE* (1991)
MIRKO I SLAVKO (NOB šmir.)
MIRKO I SLAVKO (1973, Branimir Tori Janković), i. Bojan Marošević in Branko Milenković

VICE VERSA

Najbolj inovativen med stripi, narejenimi po filmih: **ALIENS VS. PREDATOR** (1989)

OPOMBE

(1) Oliva, njen brat Castor Oyl in Ham Gravy so dokaj dolgočasna družina, dokler se leta 1929 ne pojavi nek mornar. (2) Prva vloga. (3) Prej je Striker delal istoimensko radijsko oddajo. (4) Prva serija je propadla, druga je vzletela, razlika pa je bila v prsnem obsegu. (5) Goscinny pride pet let pozneje, Daltoni deset. (6) In potem je prišla cenzura. (7) Sprememba naslova ni rešila pred težbo in finančnim krahom. (8) Mdr. Batman, Flash, Green Lantern, Superman in Wonder Woman. (9) Prej Nick Fury and his Howling Commandos. (10) Prekinjen do 1988.

OSEMDESETA

Altan: **ADA** (1980, Zašnorkljani nosovi plus en Srb.)
ADA DANS LA JUNGLE (1988, Gerard Zingg)
THE SAVAGE SHE-HULK (1980, Marvel-superherojska pritliklina.)
SHE-HULK (1992), i. Brigitte Nielsen
Larry Heller: **LH-ART** (1980, Fetišizem po pošti.)
DEADLY AMAZONS (1992, Samuel H. Oldham)
MAKINA VAGA (Španski)
— **MAKINA VAGA** (Carlos Suarez)
Marc Alan Stamatys: **MACDOODLE STREET** (Village Voice)
— **MACDOODLE STREET**
ROUGE TROOPER (Britanski military z razcepjeno osebnostjo.)
— **ROUGE TROOPER**
Dave Stevens: **ROCKETEER** (1981, Superherojski retro.)
THE ROCKETEER (1990, Joe Johnston) i. Bill Campbell
Sanchez Abull/Alex Toth: **TORPEDO** 1963 (1981, Kriminal.)
— **TORPEDO**
Alan Moore/David Lloyd: **V FOR VENDETTA** (1982, Britanska orwelliada plus Zorro.)¹⁰
— **V FOR VENDETTA**
Brösel (a.k.a. Rötger Feldmann): **WERNER** (1983, Nemška pivo-in-motorji alternativa.)
WERNER - BEINHART* (1990, Niki List/Gerhard Hahn) i. Rötger Feldmann
Howard Chaykin: **AMERICAN FLAGG!** (1983, Superherojski.)
— **AMERICAN FLAGG!**
Milo Manara: **LE DECLIC** (1983, Fetišistični.)
LE DECLIC (1985, Jean-Louis Richard) i. Florence Guerin
Dean Motter/Jaime, Gilbert, Mario Hernandez: **MISTER X** (1984, Urbanistični shocker, ki ne more spat.)
— **MR. X**
Hugo Pratt: **JESUITA JOE** (1984, Corto Maltese v snegu.)
JESUITA JOE (1991, Oliver Austen), i. Peter Tarter
Kevin Eastman/Peter Laird: **TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES** (1984, Superherojska parodija kot Pizza Hut takeaway.)
TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES (1990, Steve Barron); **TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES II: THE SECRET OF OOZE** (1991, Michael Pressman)
Martin Veyron: **L'AMOUR PROPRE NE RESTE PAS LONGTEMPS** (1985, Intersubjektivni.)
L'AMOUR PROPRE (1985, Martin Veyron)
Alan Moore/Dave Gibbons: **WATCHMEN** (1986, Klasika superherojskega vzpona in propada.)
(?) — **WATCHMEN** (p. Terry Gilliam)
MAI THE PSYCHIC GIRL (1987, ESP.)
— **MAI THE PSYCHIC GIRL** (Tim Burton, p. Walter Hill)
Mark Verheiden: **THE AMERICAN** (1987, Zdvomljen superherojski.)
— **THE AMERICAN**
Paul Chadwick: **CONCRETE** (1986, Eko-superherojski.)
— **CONCRETE**

IZ KINA V STRIP



Lt. Blueberry (= J.-P. Belmondo) Valentina (= Louise Brooks) Alex Nikopol (= Bruno Ganz)

28 KJE JE CASTING?



Gaston Lagaffe (Čaka od 1957) Corto Maltese (Čaka od 1967) Ranxerox (Čaka od 1978)

K

FEBRUAR

N

O

NA TUJ RAČUN OTHER PEOPLE'S MONEY

Po off-broadwayski uspešnici režiral Norman (**Moonstruck**) Jewison. Danny DeVito ima rad violino, računalnik, ljubkovalno imenovan Carmen, toda zaljubljen je v denar. Še posebej v denar drugih ljudi. »Lary the Liquidator« je surov, prostaški, vendar neovrgljivo briljanten finančni kavboj. Podjetja ožigosa s svojimi inicialkami in jih odredi za 'zakol'. Film je divja komedija o pogoltnosti in nasitnosti; ironija o osemdesetih in o tem, kako so s svojimi vrednotami dregnili v devetdeseta. (Warner Bros.)

LAŽ IMA KRATKE NOGE ANOTHER YOU

Temnopolti Richard Pryor in svetlo skodrani Gene Wilder, najbolj smešna komedijanta zadnjih dveh desetletij, sta po *Norih zapornikih* in *Nič ne vidim, nič ne slišim* ponovno v akciji. — Kar pomeni, da sploh ni pomembno, kdo komu laže. (Columbia)

MOJE DEKLE MY GIRL

Najbriljantnejša otroška zvezda zadnjih dveh desetletij, simpatični Macaulay Culkin, je za nastop v *Home Alone* zaslužil milijon dolarjev. Mulec tokrat priskoči na pomoč desetletni sosedovi deklici in se gre njenega angela varuha. Deklič se namreč ne počuti dobro v družbi svojega očeta (Dan Aykroyd) in njegove ljubice (Jamie Lee Curtis). Komedijo je režiral Howard Zieff. (Columbia)

BILLY BATHGATE

Robert Benton je končno priznal, da je zaljubljen v gangsterske sage. Omenjeno je posnel po best-sellerju E. Z. Doctorowa. Depresivna '33-ta je oscenaril Tom Stoppard. Billy je tisoč-in-en poskus sanjarije o lepšem in boljšem življenju, kot ga ponuja vzhodni Bronx. Pot v visoko družbo je klasična; od malega uličnega kriminalca se Billy povzpne pod okrilje glavnega *mobsterja* in ... Vse pa je spakirano v nostalgичno zazrtost v otroško nedolžnost in občutljivost. Ob Bruceu Willisu sta v film zšla Dustin Hoffman in Nicole Kidman. (Warner Bros.)

KRAJEVI RIBIČ THE FISHER KING

Eden redkih srečnežev lanske hollywoodske jeseni. Uspelo mu je tako pri kritikih kot pri publiki. Ekstravaganca Terryja Gilliama je locirana v New York, kjer se srečata domišljavi in cinični yuppie (Jeff Bridges) in v

new age asketizmu izgubljeni klošar (Robin Williams), da bi med vsemi vele mestnimi 'smetmi' poiskala sveti gral. (Columbia)

HOLLYWOODSKI ZDRAVNIK DOC HOLLYWOOD

Michael J. Fox, ambiciozni zdravnik plastične kirurgije, se s porschejem odpravi osvojiti Beverly Hills. Konča v zakotnem mestecu, ki premore enega konja in morebiti dva prašiča. Usoda vendarle ni tako črna. Dr. Stone sreča lepo in nekonvencionalno Lou. Zelo ameriško romantično komedijo je na zelo ameriški način posnel angleški režiser Richard Caton-Jones (*Memphis Belle*). Živel »small-town« življenje! (Warner Bros.)

ZDRAVNIK THE DOCTOR

Drama z Williamom Hurtom, posneta po knjigi Eda Rosenbauma *A Taste of My Own*

Medicine. Vsak zdravnik postane enkrat tudi pacient, se strinja režiserka Randa Haines (*Children of A Lesser God*). Bolj kot spoznanje, da ima raka, je za zdravnika travmatično spoznanje, da v svoji dolgoletni praksi nikoli ni doumel razlike o tem, kaj pomeni ležati na postelji in kaj stati ob njej. Hurt se tokrat prvič po *Body Heat* spet enkrat pošteno spoti. (Touchstone Pictures)

OGOLUFANA DECEIVED

Goldie Hawn je zadovoljna s sabo in svojim življenjem do trenutka, ko smrt sreča njenega moža. Oh, to še ni nič! Njeno življenje se spremeni v moro šokantnih odkritij o skrivnostni osebnosti človeka, ki ga je ljubila. Pravezprav je živila v svetu, ki sploh ni obstajal! Poanta psihološkega thrillerja (*Damian-Killing Time*-Harris) lahko pri rahločutnih ženskah povzroči psihozo: ženska, nikoli ne veš, s kom pravzaprav deliš posteljo! (Touchstone pictures)

CVETKA FLAKUS

BILLY BATHGATE



KRITIKA

ROCKETEER



režija: Joe Johnston
scenarij: Danny Bilson in Paul De Meo po stripu Dave Stevensa
fotografija: Hiro Narita
glasba: James Horner
igrajo: Bill Campbell, Alan Arkin, Jennifer Connelly, Paul Sorvino
producent: Walt Disney Pictures, ZDA, 1991

Če se spotaknete ob letnico 1938 in najprej pomislite na priključitev Avstrije, na dogovor med Hitlerjem, Mussolinijem, Daladierjem in Chamberlainom, na kristalno noč in te stvari, potem niste Američan. V Ameriki je tega leta vzletel prvi in največji superheroj, Superman. Pravzaprav ni vzletel, ampak je zemeljsko gravitacijo premagoval s super skakanjem; leteti se je naučil pozneje, ko so ga v roke dobili animatorji. Trdili so, da bi ta njegov zgodnji način premikanja na filmu izgledal preveč smešno. Tu bi se morali pri stripu zamisliti.

A ni res, da je, če ga primerjate z žanrom superherojskega stripa,

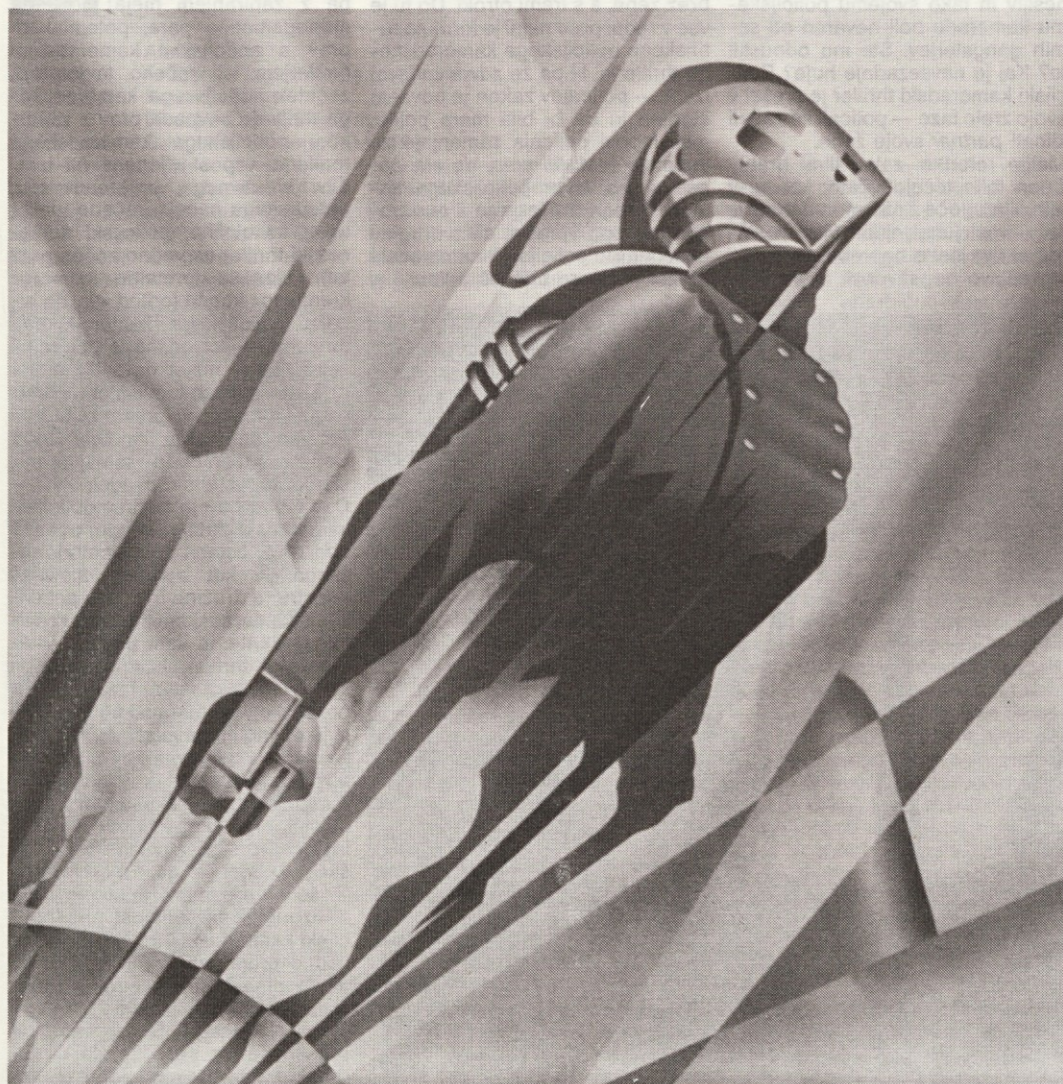
film lahka muza? Stripovska industrija ga je povozila tam, kjer je najdebelejši: v produkciji. Medtem ko sproducirajo en spodobno efektiven film, ga že preplavi in zaduši gora novih zveščičev z novimi obrati, z istim superherojem v več vzporednih serijah in z gostujočimi nastopi v drugih serijah, v katerih koga ubijejo, koga upokojijo in spotoma spremenijo zasedbe superherojskih tolpa od **Fantastic Four** in **Justice League of America** do **X-Men** in **Avengers**, dokler nenadoma ne postanejo bolj zanimivi **New Teen Titans**. Še preden se potem kdo prebije skozi scenarij za **Punisherja** in **Teenage Mutant Ninja**

Turtles, se obe superherojski velezaložbi, DC in Marvel, odločita ontološko zamenjati zasnovo in vpeljati nova pravila igre v svoja univerzuma, ki sta, vsak s tisočgla-vo populacijo, ločena kot rimska in grška mitologija, pri tradicionalnem DC-ju Amerika z Metropolisom, Gotham Cityjem, Central Cityjem, pri Marvelu Amerika z New Yorkom — z zadržkom, ker se včasih zmenijo in recimo DC-jev **Superman** in Marvelov **Spiderman** skleneta zavezništvo za boj proti **Lexu Luthorju** in **Octopusu**. Ni čudno, da posnamejo film o **Supergirl** in **Flashu** ravnopotem, ko sta v stripih oba umrla v mini seriji **Crisis on Infinite Earths**,

o Batmanu potem, ko mu v stripih Frank Miller za vedno sleče uniformo, in vse **Supermane**, ko se stripovski Superman v **Superman: The Secret Years** in **The Dark Knight returns** na veliko uindja Reaganu in marincem, nakar postane scenaristom tudi to dolgočasno in ga prisilijo, da spet skače, tako kot na začetku.

Za superheroje je vsekakor kriv strip. Živali, ki govorijo, so si izmislili že pred stripom, superheroji, ljudje posebnega kova v svojih tesno oprijetih kostumih iz nedoločljivega materiala, pa so izključen donesek stripa k razvoju človeške misli. S tem, da so sami vztrajno nazadovavali. Ker je Superman že bil onnipotenten, so se lahko drugi od njega razlikovali le tako, da jim je kaj manjkalo. Iron Man in Plastic Man sta, kar sta, Ant Man je majhen, Daredevil je slep, Hulk je nestabilen, Swam Things je zelenjava, Wonder Woman je ženska. Iztaknjeni iz zgodovine so sicer lahko vigilantsko rušili mesta in vasi, niso pa se smeli vtikati v politiko, niso smeli omenjati drog in niso smeli misliti na seks, da ne bi škodljivo vplivali na mladoletne bralce. In tako so, razumljivo, postajali vedno bolj nesrečni, apokaliptiki, kot jih je imenoval Eco. Ampak film je to obdobje izpustil in ko je Silver Surfer v svoji agoniji jadral čez obzorje, ni bilo tam nikogar s kamero.

Rocketeerja smo zato veseli. Dave Stevens je svoj strip prvič objavil leta 1981, v drugi številki Starslayerja. Tu nekje so se superheroji začeli vračati v zgodovino, vtikati v politiko in veseliti seksa. Film sicer še vedno zamuja deset let, ampak če bo tako nadaljeval, bomo kmalu gledali Watchmene, Vendetto, Elektro in druge kostumirane čudake, kako za ZDA pobijajo vietkongovce in se z nindža šarmom in brez spenderjev vdajajo razvratu, preden z odmerjenim udarcem v grlo posekajo partnerja. Zabavno je, da vse te dobrote napoveduje ravno Rocketeer, ta minimum, ki ostane od superheroja, da je še vedno superheroj. Človek z luknjo v svoji nahrbtnni raketi, narejeni za svetovno razstavo v New Yorku 1939. Naslednja svetovna razstava je bila šele 1958 v Bruslju, rojstnem mestu evropskega stripa, si ne moremo kaj, da ne bi dodali.



K R I T I K A

INFO

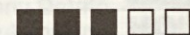
Michael Fleming, ki v *Varietyju* ureja predzadnjo stran, imenovano *Buzz*, na kateri obravnava najaktualnejše novice iz filmskega sveta, je potreboval cel teden, da je (s pomočjo znancev, ki se spoznajo na strip) za silo razvozlal uganko stavka iz kontroverznega mema **Petra Paterna**, direktorja *Hollywood Records* (depandansa **Walta Disneyja**), naslovljenega na **Mika Eisnerja**, ki je glavni pri *Disneyju*. Skrivnostni citat se glasi: »So what's it all mean, Mr. Natural?« Ker je za cinefile *Variety* eden najbolj avtoritativnih virov podatkov, »*Buzz*« pa je pri tem še posebej nepogrešljiva opora tudi za pričujočo rubriko, si človek seveda ne more kaj, da ne bi občutil prav posebnega zadoščenja, ko ve nekaj, česar ne ve Fleming, oziroma, povedano drugače: Česar ne ve *Variety*, ve *Ekran*. *Mr. Natural* je seveda ime »odštekanege« gurujia iz *underground* stripa *Roberta Crumba* (prva epizoda izšla l. 1967). Razpoznavni znak *Mr. Naturala*: Nadebudni iskalci absolutne resnice namesto razsvetljenja od njega dobijo — brco v rit. Mimogrede: *Paternov* memo je bil namenjen izključno *Eisnerju*, nekateri ljudje pa so poskrbeli za to, da je prišel v javnost, ker so si očitno želeli, da bi bil tudi *Paterno* sam deležen navedenega tretmaja »à la *Mr. Natural*« s strani *Eisnerja*.

Leta 1984 so se pri *Disneyju* odločili za ustanovitev veje *Touchstone* (in kasneje *Hollywood Pictures*), da bi se znebili slovesa »samo za otroke« in da bi se lahko razširili na področje, namenjeno najstnikom in odraslim (prvi film pri *Touchstonu* je bila *Morska deklica* v *New Yorku/Splash/*, ki je dobil oznako PG, nato so sledili tudi filmi z oznako R). Pri družbi *Warner Bros* pa se odločajo ravno za obratno pot, saj načrtujejo ustanovitev odseka *Family Films*, kar razkriva vse bolj prisotno smer razmišljanja v ameriški filmski industriji, ki preživetve v 90-ih letih povezuje s proizvodnjo družinskih filmov. Takšen trend je namreč moč zaznati tudi pri *Universalu*, *Paramountu*, *TriStaru* in *Columbii*. Tovrstni filmi lahko v resnici prinesejo ogromno denarja (v zadnjem času npr. *Home Alone*, *Beauty and the Beast*, »reissue« *101 Dalmatians*), še lepši pa so nato obeti na video tržišču (*Disneyjeva Fantazija* bo na videu verjetno preseгла 150 milijonov USD izkupička).

INFO

DOBER POLICAJ

ONE GOOD COP



režija: Heywood Gould
scenarij: Heywood Gould
fotografija: Ralph Bode
glasba: David Foster, William Ross
igrajo: Michael Keaton, Anthony LaPaglia
producent: Hollywood Picture, ZDA, 1991

Predstavljajte si katerikoli policijski kameradski (buddy-buddy) thriller, v katerem dva kamerada — denimo, *Nick Nolte* in *Eddie Murphy* v filmu *Še 48 ur* (*Another 48 Hrs.*, *Walter Hill*, 1990) — puščata za sabo ves čas trupla, vendar to na njima nikoli ne pusti nobene sledi: le kdo jima tega vedno znova ne odpušči? Pri tem morate seveda takoj pozabiti na film kot, denimo, *Osem milijonov smrti* (*8 Million Ways to Die*, *Hal Ashby*, 1986), v katerem *Jeff Bridges* zaradi *chicanos*, ki ga je ubil, zelo, zelo, zelo trpi: brez panike, *Jeff Bridges* itak ne more biti kamerad - policaj, ki trpi, je nezanesljiv in tako svojemu policijskemu kameradu bolj nevaran od samih gangsterjev. Ste mu odpustili to? Kaj je navsezadnje huje? Policijski kameradski thriller je prešel v svojo zrelo fazo — policajji so začeli klicati partner svoje žene. Malce retorike: zakaj filmi bratov *Coen* tako tečejo? Zato, ker se v njih ni mogoče z nikomer identificirati — vsak junak njihovih filmov namreč skriva neko nepreborno in nerazrešljivo negativnost. In še šče-

pec: film *One Good Cop* (*Dober policaj*, *Heywood Gould*, 1991), sicer kombinacija policijskega kameradskega thrillerja in družinske soap-melodrame, to odsotnost identifikacije stopnjuje do točke, v kateri nima ne-identifikacija več nobene zveze s samo etiko, rečeno drugače, vse negativno v filmu *One Good Cop* je izpraznjeno vsakršne identifikacije do te mere, da se vsaka junakova — še tako ekscelentna — negativnost prikaže kot pozitivna točka, ki samo etiko sploh šele omogoča. Prvič, *Michael Keaton* je policaj z ženo brez otrok in s partnerjem brez žene, a s tremi otroki. Do tu je vse v redu: pred nami je formula rutinskega policijskega kameradskega thrillerja, ki pa že zdvomi v svoj izvor — policajev zakon je povsem sterilen in da bi bila mera polna, mali lopovi policajja zamenjajo za yuppies (*»Mislili smo, da sta posestnika.«*) Izvor policijskega kameradskega thrillerja je s tem postavljen pod vprašaj, ali z drugimi besedami, policijski kameradski thriller ne more biti več *auteur*.



Drugič, ko partnerja odstreli neki zafiksani psycho, dobi *Keaton* nena doma družino. Tu se zastavi trojno vprašanje izvora — kdo je *auteur* družine, kdo je *auteur* policijskega kameradskega thrillerja kot žanra in kdo je *auteur* filma kot takega? Če bi lahko rekli, da je vsak policijski kameradski thriller formalno vedno dvodelen — začne se z izničitvijo družine/doma in paranoično soap-melodramsko vzpostavijo moškega para, česar v samem filmu ne vidimo (ta faza se praviloma odvrti pred samim začetkom filma in predstavlja njegovo kreativno predpostavko), nadaljuje pa z zapiranjem meja moškega monogamnega para, potemtakem prav s policijskim kameradskim thrillerjem, ali rečeno tavitološko, začetek policijskega kameradskega thrillerja sovpadava prav z začetkom policijskega kameradskega thrillerja, vzpostavljenega na izničitvi kreativnega, prokreativnega, autorskega načela, rečeno malce manj tavitološko, policijski kameradski thriller se vedno začne prav tam, kjer se formalno in »prokreativno« konča (odtod vtis, da junaka policijskega kameradskega thrillerja — kot očitnega poganjka westerna — nikjer ne spita, nikjer ne živita in da se tudi nikjer ne umivata in brijeta) — potem bi morali reči, da predstavlja film *One Good Cop* prav resnico in razrešitev misterije te »skrite« dvodelnosti — *One Good Cop* je namreč policijski kameradski thriller, ki nam pokaže oba dela, tistega soap-melodramskega, ki kot *auteur/uničevalec* konstruira družino in ki je v policijskem kameradskem thrillerju praviloma »skrit«, in sam policijski kameradski thriller, ki (in kako) si konstruira svoj lastni izvor. Logika policijskega kameradskega thrillerja je očitno imperialistična: ne le da se skuša vzpostaviti kot svoj lastni izvor, potemtakem kot svoj lastni *auteur*, ampak se skuša tudi samoočistiti in postati *auteur* svojega lastnega pro-kreativnega, »družinskega« načela, ki ga je moral vedno — še pred samim začetkom filma — izgubiti oz. samoustvariti (policijski kameradski thriller nas skuša vedno prepričati, da ni *creatio ex nihilo*, ampak da se vedno samoustvari prav na izničitvi samega »pro-kreativnega« akta, zato ne preseneča, da se policijski kameradski thriller potem vedno zdi kot

kak dekadentno post-seksualni nihilist). Policijski kameradski thriller je potemtakem mašina, ki se samogenerira — zato se zdi povsem naravno ustvarjanje vtisa, da junaka nikjer ne spita, da nikjer ne živita, da se nikjer ne umivata, da se nikjer ne brijeta in da trupla, ki jih medtem puščata za sabo, nimajo z logiko sveta nobene zveze (odtod njun razsvetljeni protestantski komunizem, saj za druge vedno zahtevata le to, kar zahtevata zase — navsezadnje, kaj pa na svojih križarskih pohodih puščata za sabo, če ne prav nepopolnih družin?). In kdo je *auteur* filma? Je *auteur* filma *Heywood Gould*, režiser/scenarist filma *One Good Cop* in scenarist filma *Cocktail* (*Roger Donaldson*, 1988)? Morda, navsezadnje, tako v filmu *One Good Cop* kot v filmu *Cocktail* junak (tam *Tom Cruise*, tu *Michael Keaton*) izgubi partnerja (tam *Bryana Browna*, tu *Anthonyja*

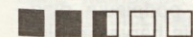
LaPaglio), in tako v filmu *One Good Cop* kot v filmu *Cocktail* naj bi gledalec junaku odpustil neko temeljno — bolj ali manj makiavelistično — negativnost (tam *Cruiseov* povzpetniški pohlep, tu *Keatonov* policijski cilj-je-pred-sredstvom). Morda, toda ne povsem — mar nista izguba partnerja in makiavelizem lastna prav policijskemu kameradskemu thrillerju? Policijski kameradski thriller se, potemtakem vedno samodoživlja tudi kot *auteur* samega filma kot takega. In tretjič, ko *Michael Keaton* nena doma dobi tri otroke, ugotovi, da je stanovanje premajhno in da mora zato, da ne bi na grbo dobili oficijalno socialne skupnosti, najeti hišo, ki pa jo lahko plača le tako, da oropa lokalnega narko-barona. Tu imamo zdaj tisto identifikacijo z ne-identifikacijo: junak je dober tudi, ko krši zakon, policija je dobra tudi, ko krši zakon (njegovi nadrejeni

odkrijejo, kaj je storil), film je dober tudi, ko krši zakon — ne le zakon identifikacije, ampak sam Zakon. Pa vendar poanta te identifikacije z ne-identifikacijo spet ni le v tem: prav s tem, ko nas skuša film prepričati, da je *Keatonov* rop pravzaprav nekaj neponovljivega in docela enkratnega, nekaj, kar je nad žanrom in zunaj policijskega kameradskega thrillerja, potemtakem nekaj, kar je potegnjeno dobesedno iz »realnosti«, nič manj kot katerikoli TV-film, ki »temelji na resničnih dogodkih«, naredi samo idenifikacijo itak za nepotrebno in povsem neuporabno — navsezadnje, le kako naj se gledalec identificira z nečim, kar ni laž, ampak se je zgodilo »zares«?

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

CRKNI, FRED!

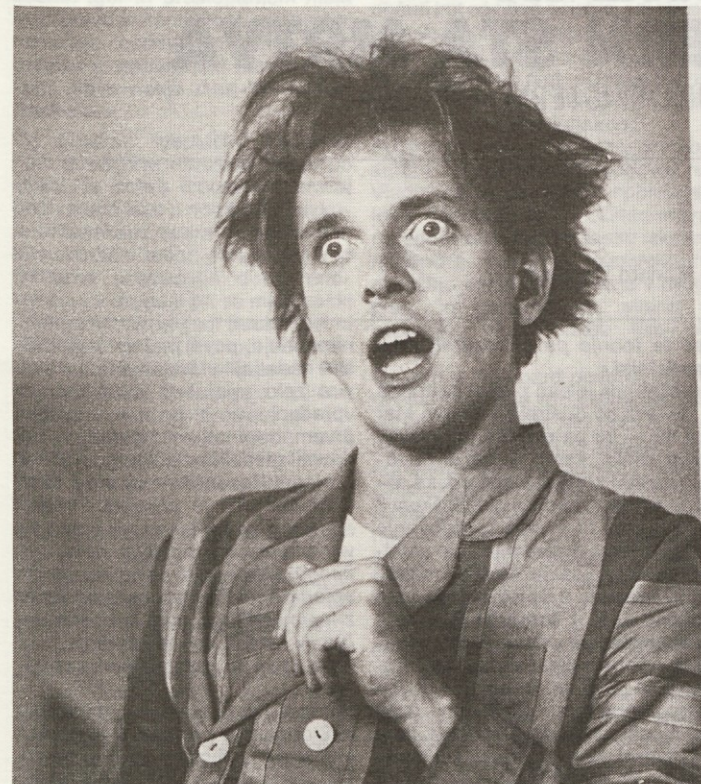
DROP DEAD FRED



režija: Ate de Jong
scenarij: Anthony Fingleton, Carlos Davis
fotografija: Peter Deming
igrajo: Phoebe Cates, Rik Mayall
producent: New Line Cinema, ZDA, 1991

Od tistih usodnih trideset minut naprej, ko je izgubila moža, avto in sužbo hkrati, je *Phoebe Cates* (*Gremlins* in *Gremlins 2*) ujeta v past duševnih antagonizmov. Do

nezavesti izgubljeno zaljubljena in pri poznih dvajsetih letih s popolnim imidžem (sicer fletne) smrklje se mora, hotela ali ne, vrniti pod materino okrilje. Da bi vendar enkrat



za vselej pretrgala patološke vezi z bolesno avtoritarnim materinskim patronatom, *Elizabeth* obudi svojega imaginarnega otroškega prijatelja *Freda*. Pajac — na — vzmet je nekakšen anarhično-destruktiven pavliha, izumetničena kopija *Beetlejuica*, vendar je s svojo »utrgano« črno-humorno prožnostjo precej bolj nervingajoč in neprizanesljiv od, recimo, *Edwarda Scissorhandsa*. Sicer pa je *Crkni, Fred!* površen rezultat cenenih specialnih efektov, soft-gumijasta kreatura, ki govori s pretirano *british* naglašeno angleščino in nasploh preveč zaudarja na včasih že kar obskurno omejeni angleški humor. — *Rik Mayall*, zvezda britanske tv-serije *The Young Ones*, z velikim platnom nima izkušnji; doslej se je pojavil samo v dveh neopaznih epizodnih vlogah, v vohunskem thrillerju *Richarda Marquanda* *The Eye Of The Needle*, in v *Shock Treatment*, groteski *Jima Sharmana* (*The Rocky Horror Picture Show*). Lahko bi celo rekli, da bi bil *Crkni, Fred!* morebiti boljše ali vsaj dobra povprečna komedija, če bi scenarij napisala kar sama *Carrie Fisher* (scenaristka *Razglednic iz pekla*), ki kot *Elizabethina* prijateljica na ženske psihoprobleme reagira s povsem zglednim in zadovoljivim smislom za parodijo in humor.

V komedijah, ki se spogledujejo s tako ali drugače ogroženo duševnostjo, pojav imaginarnega prijatelja sploh ni redkost. Vendar se

INFO

V *New Yorku* je *Martin Brest* (*Policaj z Beverly Hillsa*, *Nočni skok*) 3. decembra začel snemati *Scent of a Woman* (*Universal*), z *Al Pacinom* v glavni vlogi. *Gre za »remake«* *Vonja po ženski* (*Profumo di donna*), ki ga je leta 1974 režiral *Dino Risi* in zanj (z *Ruggerom Maccarijem*) napisal tudi scenarij po romanu *Giovannija Arpina* in ki je bil tedaj nominiran za oskarja za najboljši tuji film. V vlogi poskočnega slepca, ki se je na svojih osvajalskih pohodih zanašal na svoj nos, je zaigral *Vittorio Gassman*, njegova izbranka pa je bila *Agostina Belli*; v tem filmu je zadnjič nastopil tudi prezgodaj preminuli *Alessandro Momo*, bolj znan po svojih vlogah v žgečkljivih komedijah z *Lauro Antonelli* (*Igra z ognjem*, *Mali greh*).

Paramount je dobil novega vodjo filmske proizvodnje, ki naj bi predstavljal most med hollywoodskimi »mladoturki« in »staro gardo«. Predsedniško mesto je namreč zasedel *John Goldwyn*, 33-letni sin producenta/distributerja *Samuela Goldwyna Jr.* in vnuk *Paramountovega* soustanovitelja *Samuela Goldwyna Sr.* (*Johnov* brat je igralec *Tony Goldwyn*, njegova soproga pa igralka *Colleen Camp*). Preden je prestopil k *Paramountu*, je *John Goldwyn* delal pri *Alanu Laddu Jr.* (*MGM/UA*), ki ga sprva »zaradi njegovega imena« sploh ni hotel vzeti v službo. Pri *MGM/UA* se je mladi *Goldwyn* vključil v več projektov (npr. *Riba po imenu Wanda*, *Mesečnica/Moonstruck/*), zadnji dve leti pa je delal za *Paramount*, kjer je med drugim sodeloval pri *Star Trek VI: The Undiscovered Country*. Poznavalci njegov filmski okus ocenjujejo za »zelo električen«, naklonjen pa naj bi bil »kvalitetnim, tehnično dobro izpeljanim filmom«.

John Boorman bo za *Recorded Picture Company* februarja pričel snemati *Broken Dreams*. *Gre za zelo nenavadno zgodbo o fantu, ki se loti iskanja predmetov, katerih izginotje je povzročil njegov oče — čarodej. Za to »sago o resničnosti in iluziji«* je *Boorman* napisal scenarij skupaj z *Neilom Jordanom*. *River Phoenix* bo nastopil v vlogi iskalca, *Sean Connery* pa njegovega zaščitnika. *Igra še Julie Delpy*, *Jeremy Thomas* in *Ed Gross* pa sta producenta. Po *Indiana Jonesu* in zadnjem križarskem pohodu sta *Connery* in *Phoenix* tako ponovno skupaj.

INFO

K R I T I K A

INFO

Po smrti **Gena Roddenberryja**, legendarnega »očeta« serije **Star Trek**, potem ko je minilo 25 let od začetka prikazovanja TV-nadaljevanke in pred pričakovanim startom »sequela« **Star Trek VI: The Undiscovered Country** (ki je potem res dokaj impresivno začel svoj naskok na ameriške kinodvorane: v dveh tednih je nabral 30,432.868 USD), so v **Varietyju** (2. december 1991) **Star Treku** posvetili **Special Report**, ki obsega štirinajst strani. Med naštevanjem uspehov, povezanih s TV-nadaljevanke **Star Trek**, filmi, knjigami in drugimi pritiklinami, je **Charles Paikert** zapisal tudi podatek, da »pet **Star Trek** filmov predstavlja najuspešnejšo znanstveno-fantastično serijo v filmski zgodovini. B. O. rezultat za vseh pet filmov skupaj namreč znaša prek 400 milijonov USD«. Očitno je mišljen kumulativni B. O. izkupiček, kajti čisti B. O. rezultat za vseh pet filmov znaša le 218,920,071 USD ali v povprečju 43,784,014 USD na posamezen film. Tudi to seveda ni malo, vendar je pri tem zanimivo, da znaša čisti B. O. izkupiček za tri filme iz serije **Star Wars** skupaj 503,102,414 USD ali 167,700,805 USD na film. Z drugimi besedami: Čisti izkupiček za tri filme iz serije **Star Wars** znaša več kot kumulativni za pet filmov iz serije **Star Trek**. Toliko o »najuspešnejši znanstveno-fantastični seriji v filmski zgodovini«. (Nobenega dvoma pa seveda ni o uspehu istoimenske TV nadaljevanke, pri čemer pa najbrž samo Američani vedo, zakaj jo tako radi gledajo).

Black Robe režiserja **Bruca Beresforda** (Sofer gospodične Daisy), kanadsko-avstralska koprodukcija, katere plot je postavljen v čas pokristjanjevanja kanadskih domorodcev (budžet je znašal slabih 8 milijonov USD, otvoril pa je festival v **Torontu**), ruši vse rekorde za tovrstne filme v zgodovini kanadske kinematografije. V dveh mesecih je priigral okoli 1,130,000 USD, kar je brez primere v kanadski zgodovini za kak domač film, ki je povrh še posvečen kanadski tematiki. Sorazmerno solidno mu gre tudi v ZDA (tam ga distribuira **Samuel Goldwyn**), kjer je v desetih tednih predvajanja priigral 4,212,083 USD, pri čemer je startal samo z 222 kopijami, katerih število so nato zvišali na 308 (prvi trije filmi na ameriški lestvici v tem trenutku v povprečju razpolagajo s po 2.000 kopijami).

INFO

umišljeni, domišljijiski prijatelji pojavljajo v raznoterih podobah in njihova funkcija ni nujno zavezniška. Povedano drugače, funkcija imaginarnega prijatelja osrednjega junaka je zavezniška prav toliko, kolikor je v določenem smislu vedno povezana z neko travmatično izgubo, kakor jo doživlja junak-skozi občutke osamljenosti, praznine, neizpoljenosti itd. Poanta je zelo enostavna: človek pridobi in človek izgubi — komedija je način, kako razlikovati prvo od drugega. Upodobitev imaginarnega prijatelja je potemtakem odvisna od tega, ali s svojo vizualizirano prisotnostjo zaznamuje izpolnitev, dovršitev in potrditev pozitivne junakove drugačnosti, ali pa je zgolj travestitski odraz pozitivnega izživljanja junakove »norosti« oziroma dozdevne abnormalnosti v kontekstu psihosocialnih relacij. Imaginarnega Freda zato ne gre mešati z angeli, kajti bolj je podoben duhovom umrlih ljubimcev, celo fiktivnim pozitivnim negativcem, s katerimi se tako zlahka identificira ta soft-core-pacient v vsakem izmed tega, ki ljubimo zgodbe in pripovedke. Ena razlika in nekaj inačic: v klasični mojstrovini Franka Capre, sentimentalno-socialni komediji **It's A Wonderful Life** je James Stewart tik pred samomorom. V ideale o socialni pravičnosti ne verjame več in življenje se mu zdi ena sama polomija. Takrat pa film »aktivira« njegovo diferencirano drugačnost in za posvečeno gledalčev oboje

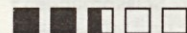
nanji, materializira, vizualizira junakov alter ego v podobi angela brez kril, ki v **back-to-the-future** verziji junakovega potovanja v varljive dimenzije odmerjenega »mejnega« časa, odloči o življenju in smrti: Življenje je lepo! Naš junak je doživel svoj **twilight zone**. V **My Favorite Brunette** (Elliott Nugent, 1947) otroški fotograf v neizmerni želji, da bi postal pomočnik privatnega detektiva, izumi aparat, ki fotografira skozi ključavnico. Ko ga detektiv zavrne in odpotuje iz mesta, fotograf enostavno prevzame njegovo identiteto in se loti nenavadnega primera. Film je parodija na **hard-boiled** detektivke, toda nerodnega in v »trdem« poklicu vse prej kot izurjenega Boba Hopa njegova umišljena sposobnost deduktivnega sklepanja pripelje skoraj na električni stol. Nič hudega! — Namreč, če se ne bi podal v detektivsko avanturo, nepomemben in frustriran otroški fotograf nikoli ne bi padel v objem **femme fatale**. **Truly, Madly, Deeply** (Anthony Minghella, 1991) je svojevrstna romantična komedija o najdeni in izgubljeni ljubezni. Juliet Stevenson (**Drowning By Numbers**) se po smrti ljubimca čedalje bolj zapira v svoj spodkopani duševni svet. Silovitost notranjega monologa je tako intenzivna in nepopustljiva, da podoba ljubimca, namesto da bi bledele, postaja čedalje bolj pričujočna in živa. Alan Rickman (**Robin Hood — Prince Of Thieves**) se vrne iz onostranstva. Nostalgično podoživlja-

ne preteklosti kakor da vnese pozitivno spremembo in vzpostavi duševno ravnotežje. Vendar je vse lepo in prav, dokler iz onostranstva ne pridejo ljubimčevi prijatelji, ki zelo radi gledajo vesterne, Nina pa ne ve več, kje bi našla še kakšno pokrivalo za večno premražene mrtvake. Tako se počasi naveliča svojega zmrzljivega ljubimca in se slednjič odloči za čare in prednosti tostranskega zapeljivca. V **Problem Child** ima krušni oče gromozanske težave s posvojenim sinom, problematičnim otrokom, dokler se ta ne sooči s svojim imaginarnim zavzornikom, stricem, ki je zaslovel kot veliki kriminalce. Dejansko se sreča z nekim pobeglim topoglavim zapornikom, ki ga povsem razočara. In še bi lahko naštevali. Elizabeth svojega **jack-in-the-box** Freda ne ukroti, nasprotno, pavliha ukroti njo in mladenka v stanju nezavezi končno dejal, »da njegova dela spodbijajo filistrsko reklo, da se intelektualni zvrsti komedije ne moremo krohotati«, medtem ko se **Kenneth McLeish** klanja njegovemu »farsičnemu geniju« in Stoppardov talent »intelektualno zabavati« primerja s tistim Edwarda Albeeja! V **Britische Dramatiker der Gegenwart** nemškemu teatrologu **Güntherju Klotzu** ni ušlo, da Stoppard vlada odrom med Strandom, Haymarketom, aveniji Shaftbury in Covent Gardnom. Niti, da njegova dela, polna salonskih dialogov, iskrive frivolnosti, scenske akrobatike, pa tudi absurdnih dialogov, besednih iger in prestopanjem meja med pravo in namišljeno realnostjo, označuje nedavni premik okusa publike v etabriranem teatru, ki se zdaj giblje nekje med Wildom in Beckettom.

CVETKA FLAKUS

ROSENCRANTZ IN GULDENSTERN STA MRTVA

RESENCRANTZ AND GULDENSTERN ARE DEAD



režija: Tom Stoppard
scenarij: Tom Stoppard
fotografija: Peter Bizon
glasba: Stanley Myers
igrajo: Gary Oldman, Tim Roth, Richard Dreyfuss
producent: Cinecom, ZDA, 19902

Novinarsko vprašanje po londonski premieri istoimenske drame v **Old Vic** gledališču 1967: »What is it about?« Stoppardov odgovor: »It's about to make me very rich.«

Na predlanski Mostri »kreativne diskrepance« med Latini in Tventni pač ni bilo zaznati, čeprav so kritiki na podelitvi vpili: »Buuu!« — z meta-Shakespeareom je zmagal celuloidni debitant **Tom Stoppard**, predstavnik tabora slednjih. Nena zadnje iz le-tega izhaja tudi tedanji predsednik festivalske žirije **Gore Vidal**, arbiter, ki mu je nekoč uspelo izjaviti, da bi »napravil hrbtnico vsakega izobraževalnega sistema iz zgodovine. Začel bi z Big bangom, kozmosom in rajskim vrtom,

vse te teorije pa bi razgrnil pred šestletniki.« Preoster um je pač zaznal partnerja ... in leva so odstrelili v teater. Mar res tja — ali pa gre prej za nasilje štrten kritike, kateri se zazdi podatek, da film zrežira Stoppard, že alibi za očitek komorne gledališkosti? Dvomljenju tu v prid spregovorijo Stoppardove dosedanje zelo solidne filmske izkušnje: če že ni režiral, pa je scenarist. S **Spielbergom** se je odlično ujel v **Imperiju sonca**, s **Fassbinderjem** v **Obupu**, za scenarista v **Schepisijevi** ekranizaciji **Ruske hiše** pa ga je, zaradi domnevne »emigrantske senzibilnosti« (sic!) predlagal nihče drug kot sam **John Le Carré**! No, izvirnega scenarija vseeno še ni podpisal, — da zanj še

nima ideje, pove za **Interview**. Našim nadaljnjim izvajanjem tam servira zelo uporabno iztočnico, ko vprašanju, če si bo mar v svojem prvem originalnem scenariju tudi dovolil gledališko dolge govorance v slogu Rosencrantza, vrne takle odgovor: »To je absolutno nepomembno, za kaj takega ni pravil. Ne verjamem, da obstaja nekaj po imenu »film«, niti nekaj po imenu »gledališče! Kar precej zanič filmov z malo teksta je, tako kot tistih dobrih, v katerih besed kar mrgoli ...« Naša teza bo potemtakem naslednja: Beneški lev je končal v gledališču in Stoppardov prvenec je s stališča ekskluzivno filmske optike hibrid. To pa ni nujno slabo, kar uspešno

dokažeta film **Rosencrantz in Guildenstern sta mrtva** in gornji citat njegovega avtorja. Ideja o ekranizaciji izvira v l. 1984, najprej je bila v igri televizija. Po letu dni priprav in Stoppardovem pristanku, da pripravi scenarij, se ta skupaj s producentom odloči za film, za režiserja pa izbere — sebe: »Bil sem pač edini, ki je lahko k dramati pristopil brez pretiranega strahospoštovanja. Druge bi to med snemanjem samo oviralo,« pove. Tu bi mu le težko ugovarjali, saj si je v sodobnem anglosaškem gledališču zagotovil izjemno mesto: **Zlatega leva** je namreč zgolj pridružil doslej že trikrat (!) prejetemu broadwayskemu posnetku oskarja Tonyju, malodane redno pa za svoje igre prejema tudi **Evening Standard Award**, **John Whiting Award** in **Plays and Players Award**!

Starosta angleške scene, dolgoletni kritik **Observerja** in med l. 1969 in 1973 ravnatelj **National Theatrea**, **Kenneth Tynan**, je Stopparda postavil takoj za **Haroldom Pinterjem** in nekoč dejal, »da njegova dela spodbijajo filistrsko reklo, da se intelektualni zvrsti komedije ne moremo krohotati«, medtem ko se **Kenneth McLeish** klanja njegovemu »farsičnemu geniju« in Stoppardov talent »intelektualno zabavati« primerja s tistim Edwarda Albeeja! V **Britische Dramatiker der Gegenwart** nemškemu teatrologu **Güntherju Klotzu** ni ušlo, da Stoppard vlada odrom med Strandom, Haymarketom, aveniji Shaftbury in Covent Gardnom. Niti, da njegova dela, polna salonskih dialogov, iskrive frivolnosti, scenske akrobatike, pa tudi absurdnih dialogov, besednih iger in prestopanjem meja med pravo in namišljeno realnostjo, označuje nedavni premik okusa publike v etabriranem teatru, ki se zdaj giblje nekje med Wildom in Beckettom.

Če pustimo ideološko nasilnost nam dosegljive Klotzove izdaje ob strani, je dobro izpostaviti tamkaj počivajočo tezo o notranjem razkolu britanskega teatra na socialni in absurdistični tabor: prvega denimo **Osborne** predstavlja dokaj enoznačno, v drugem pa se meščanski inteligenci namenjeni **Beckettovi** in **Pinterjevi** komadi (kot tudi inscenacije **Petra Brooksa** in kasneje **Edwarda Bonda**) kanalizirajo različno — bodisi v koncept intelektualističnega gledališča, kjer bomo našli tudi **Stopparda**, bodisi v hitro pozabljeni komade, namenjene za instantsni konzum! Domnevamo, da je na tej točki avtorjeva vmesitev definitivna in jo uporabljamo za dodatne spekulacije: **Vidal** je ekranizacijo drame **na gradil kot njeno negacijo!** Ekranizacija namreč ni linearna in film je pogumna koncesija originalni drami, za filmsko kritiko visoko intriganen projekt, nad katerim se misel naslaja v toliko, kot jo zmore pritegniti medijsko prezrcaljenje teatra v filme. **Nismo torej izgubili**



gledališča, pridobili smo film. Zakaj? Spekuliramo naprej: Avtorja je delezovsko razumljeni kinematični presežek filmskega medija nad gledališkim, navdušil do te mere, da je v **pasivno** perspektivo drame intenziviral s pravim scenarijskim twistom in tako pridobil **aktivne** filmske junake. Filmska inačica do občuti kot ugodno dejstvo, saj Hamlet prek večnivojskega učinkovanja — prvič, kot dramska oseba in drugič, kot dramski plot — začne služiti kot personificirani **MacGuffin**, subjektivni motor obeh junakov. Po drugi strani se beckettovski absurдни brezizhodnosti njegova, na Vladimirja in Estragona spominjajoča Rosencrantz in Guildenstern ne odpove, pač pa lastni izkoreninjenosti navkljub, Hamleta in družino odločno postavlja v drugi plan. In čeravno sta stalno v ospredju, njunih likov film ne razvija: Ob tem je Stoppard povedal, da se ni branil črtanja in dodajanja: nasproti **Timu Rothu** kot razmišljujočem Guildensternu je postavil sekundarnega Rosencrantza **Garyja Oldmana** in mu posebej za film namenil celo serijo poudarjeno komičnih epizodnih izletov v naravoslovje Galileja, Arhimeda itd.... Skozi odlično igro izvemo, da ne Rosencrantz ne Guildenstern pravzaprav ne vesta, kateri je kateri, skrajno težko se spomnita, da se odpravljata v Elsinore na prošnjo Klavdija in Gertruda, da bi Hamletovemu počutju vrnila dušnega zdravja... ko pa se znajdeti na dvoru, njuna izgubljenost doseže višek. Zato je **Clive Barker** kinalu po

premieri drame v sestavku **Sodobna shakespearejska parodija v britanskem teatru** pravilno razumel, da »igra metaforično prinaša podobo našega časa in naše družbe, ko živimo v predstobi velikih dogodkov, v katere smo zapleteni, ne da bi o njih kaj vedeli ali nanje mogli kakorkoli vplivati.« To pa še zdaleč ne pomeni, da odsotnost smisla ne more biti zabavna, nasprotno, njena poljubnost odpira neizčrpne možnosti in Stoppard si je izbral svojo: V strukturo pripovednega toka koj na začetku ostro zaraže z načelom Occamove britve in pomete vse iluzije iz scenografije in besedilo — morebiti nepoučenemu gledalcu sporoči, da je pristal v zares avtorskem filmu; v takem se da prijetno zabavati, čeprav glavna junaka na koncu obesijo; v takem namesto »akuzmatičnih dejstev iz offa« zadoščajo medsebojne značajске opozicije in verbalna virtuoznost. Stoppard je po našem mnenju največji kinematični mojster prav tu, saj mu zadoščajo že drobci klasičnega originala, pretirano opletanje s Shakespeareom je zanj znamenje slabega okusa. Po načelu prave mere za Shakespeara v zgodbi skrbijo potujoči komedijanti pod taktirko **Richarda Dreyfussa**, ki se pustijo v svojem najboljšem vložku prepoznati »kot II. prizor III. dejanja Hamleta«. **Univerzum igre-v-igri-v-igri se konča na mejah besedne igre ... Toda v njem smete razširitev potencialov filmskega medija prepoznati samo na lastno odgovornost.**

TOMAŽ KRŽIČNIK

INFO

Nekaterim kritikom se je zdelo, da je **Costner** pri svoji uspešnici **Pleše z volkovi** pretiraval z dolžino filma (—dobre 3 ure!). V Londonu pa je 6. decembra, leto dni po premieri prve inačice, startala nova, še daljša verzija (232 minut ali skoraj 4 ure), ki je, glede na to, da dolžina filma dopušča le dve predstavi na dan, dosegla dokaj dober rezultat: v treh dneh je **Pleše z volkovi** (**Special Edition**) priigral 9.834 GBP. **Costnerjeva prvotna verzija** pa je po svoji dolžini posekala obe drugi inačici: trajala je kar 5 ur in pol.

James Cameron se pripravlja na aprilski začetek snemanja filma **The Crowded Room** (20th Century-Fox). Scenarij je adaptiral **Todd Graff** po romanu **The Mind of Billy Milligan**. Gre za pripoved o mladeniču, ki ima več osebnosti, v glavni vlogi pa bo zaigral **John Cusack**. **Cameron** načrtuje, da naj bi **Milliganove** druge osebnosti upodobili drugi igralci, češ da bo tako bolj zanimivo.

Francoski filmski ustvarjalci televizije sicer ne ljubijo, vendar pa brez nje ne morejo več shajati. Štiri največje francoske TV mreže: **TF-1**, **Antenne-2**, **FR-3** in **La Cinq** so bile lani koproducentke pri več kot polovici od 107 francoskih filmov, namenjenih kinematografom, poleg tega pa je kabelska televizija **Canal Plus** izvedla še širokopotezno »pre-sale« operacijo in vnaprej pokupila pravice predvajanja za 86 od teh 107 filmov. To pomeni, da je bila televizija pri budžetu vsakega lanskega leta posnetega francoskega filma udeležena v višini 20%. Med temi filmi so bili najuspešnejši: **Toto le Héros**, **La Discrète**, **Madame Bovary** (FR-3), **Une Époque formidable** (TF-1) in **Uranus** (Antenne-2).

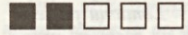
IGOR KERNEL

INFO

KRITIKA

POT UPANJA

VOYAGE VERS L'ESPOIR



režija: Xavier Koller
scenarij: Xavier Koller, Feride Cicekoglu
fotografija: Elemer Ragalyi
glasba: Jan Barbarek, Terje Ripdael, Arild Andersen
igrajo: Necmettin Cobanoglu, Nur Surer, Emin Sivas, Yasar Guner
producent: Švica, 1990

Kaj naj kritik zapiše o švicarskem filmu **Pot upanja** Xavierja Kollerja, nagrajenem z oskarjem za najboljši neameriški film 1991, da bi lahko na pičlih dveh straneh opisal vso mavrico naturalizma, ki veje iz drame o turških emigrantih in njihovega ilegalnega prehoda prek italijansko-švicarske meje?

Lahko bi razpredel zgodbo o bedi, ki se pase po revni zemlji od boga pozabljenih turških vasic. Bedi, ki se razteza čez skalnato pokrajino turške notranjosti, prek ožganih travnikov in nerodovitnih, primitivno obdelanih polj naravnost v globine duš ubožnih kmetov, ki jim že osebni avtomobil pomeni razkošje, o katerem lahko samo sanjajo. O tolikšni bedi, ki je kmeta Haydarja prignala do najpomembnejše, za turško mentaliteto absurdne in že kar bogokletne odločitve v njegovem življenju. Prodaj je živino in zemljo, na kateri je s svojimi rokami vzdrževal sebe in že po tradiciji ogromno številu lačnih ust. Še več, napeljal je svojo družico, da se je ločila od svojih otrok in se z njim podala na pot v neznano. Le najmlajšega sta vzela s seboj, da ga bosta, ko bosta dobro in pošteno zaslužila, izobrazila in ne bo več le umazani Turek, pač pa dostojen možak, vreden njihovega imena. Lahko bi se zamislil ob norem upanju (pravzaprav že fanatizmu in veri v nekaj čisto neznanega, neotipljivega, imaginarnega), kakršnega so izražali liki Kollerjevih turških emigrantov. A pri tem ni prav nič čudnega: najbolj preprosti in tradiciji zavezani posamezniki so navadno tisti, ki najbolj goreče verujejo v obstoj nadnaravnega dobrega in zla. Njihova bitka za preživetje je splet vdanosti v usodo in neustavljive obsedenosti po boljšem, lepšem in bogatejšem življenju. Kaj naj tisto »boljše« življenje v tujem svetu, kjer »se maslo cedi kravam iz vimen«, pomeni revnim prebežnikom, pa je zavito v nejasnost tistega, o čemer so neizobraženi turški kmetje kdaj slišali, kar tako, mimogrede. A ne verjamem, da lahko slastna švicarska čokolada odtehta Haydarju njegovega sina, katerega smrt je bila posledica nespametnosti in neukosti njegovega očeta. Ali pa je bila Alijeva (tako je bilo simpatičnemu in radovednemu dečku, ki je skrbel za vsaj delček optimističnega vzdušja v filmu, namreč ime)

smrt le oblika žrtvovanja, za katerega je moral poskrbeti režiser sam, da bi lahko s prstom pokazal na tiste, ki so krivi za žalostno manipuliranje s potencialno delovno silo na Zahodu...
O tem, da obstajajo ilegalne poti

vstopa v državo, smo nekje že slišali. Tudi o tem, da so Turki (poleg Jugoslovanov, s katerimi pa mi nimamo »nič več skupnega«) tisti, ki najbolj množično zapuščajo svojo domovino s ciljem najti boljši kos kruha, je bilo že veliko napisanega. Predvsem v kriminalističnih dosjelih in v raziskavah, kjer ugotavljajo, kako nečloveško je ravnanje zahodnih gospodarjev s ceneno delovno silo; zdi se, kakor bi skozi **Pot upanja** spomin na obdobje sužnjelastništva spet na nov način oživel. Vendar bi razpravljanje o bedi in upanju v filmu zavzelo preveč prostora. Torej preidem raje na bistvo Kollerjevega filma. Na srž, ki dejansko pomeni razprodajanje človekovega dostojanstva. In da bo ost še bolj groteskno izzvenela, govorim o razprodajanju, pri katerem objekt razprodaje sploh ni navzoč. Ali pa

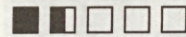
le v toliko, da podpiše pogodbo, s katero se proti prekupčevalcem s človeškimi dušami zaveže, da jim bo plačeval polovico svojega potencialnega zaslužka. Za karkoli in kjerkoli.

Pot upanja je pokazal, da na tem svetu obstojita Dobro in Zlo. Da je Dobro dostopno le enim, je praksa, ob kateri se zaradi splošne socialne stiske ne zdrzemo več. Da pa ima Zlo moč, ob kateri sta tudi Bog in Alah nemočna, pa je naturalizem, ki meji že na fikcijo. In še nekaj je moč razbrati iz nagrajene švicarske drame o stvarnosti, ki je absurdno kruta: da pot upanja ostaja. Paradoksom, ki jih lahko premaguje samo človek, navkljub.

TOMAŽ SIMON

KAJ BOMO Z BOBOM?

WHAT ABOUT BOB?



režija: Frank Oz
scenarij: Tom Schulman
fotografija: Michael Ballhaus
glasba: Miles Goodman
igrajo: Bill Murray, Richard Dreyfuss
producent: Touchstone Pictures, ZDA, 1991

Če si film o psihiatrskih in norcih ne zastavi vprašanja, ali bo stavil na situacijsko ali na karakterno komiko, niti ne poskuša nanj odgovarjati kako drugače, lahko zelo hitro neslavno konča v slepi ulici. Komedija **Kaj bomo z Bobom?** se je očitno odločila za slednje. Pravzaprav gre za nesrečen splet okoliščin, v katerem prednjači nezdravo umetelna sintetičnost, po kateri danes studijem dostavljajo scenarije: znani in pogosto navajani dogodki okoli filmov **The Last Boy Scout** in **Basic Instinct** so pri tem le vrh ledene gore. Delitev na polizdelek/uporabno idejo in na finalno uporabni tipkopis, torej na t.i. **pitch** ter **high-concept** proti **spec** scenarijem, je zato lahko samo zavajajoča. Kljub enormni produkciji (in nič manj ravno zaradi nje) se namreč ob uni-

čujočih časovnih rokih ne da izogniti stranskemu produktu — površnosti. Kaže, da se je ekipa starih mačkov **Oz — Murray — Dreyfuss** ujela ravno v to past, saj ima gledalec neprestano možnost spoznavati, kako tenka je meja med dobrim in zanič. In kako malo je treba, da se ji izogneš.

Režiser **Frank Oz**, mož, ki nam je prek **Jima Hensona** podaril **Miss Piggy**, **Animala**, **Fozzieja**, prek **Lucasa** pa **Yoda**, se zdi bolj malo kriv za borno komično bero. Prej smo razočarani nad scenarijem **Toma Schulmana**, ki je sicer zaradi **Društva mrtvih pesnikov** oskarjevec, a se tokrat z domišljijo ni izkazal in sumiti je, da krade ideje iz še pre malo pozabljenih filmov: V tri leta starem filmu Michaela Rithieja **The Couch Trip** namreč pobešli oskr-

bovanec norišnice »postane« psihiatrična zvezda Beverly Hillsa in radijske kontaktne oddaje na temo psihičnih težav. Inverzna gradacija filmskega lika je prek Walterja Matthaua in **Dana Ackroyda**, originalno zvezde **Saturday Night Live**, komično razmeroma uspela. Posneti komedijo o psihiatričnem pacientu se zazdi že kar prelahko —toda ne!

V našem primeru se sicer očitni in večkrat dokazani talent **Billa Murraya**, ki je, zanimivo, namesto Cheyvia Chasa vskočil v takisti TV show, brezuspešno zaletava ob neinventivni »script«. Tudi v našem primeru gre s pacientom na bolje, vendar mora to nekdo plačati. To je njegov psihiater, **Richard Dreyfuss**, ki plačuje celo preveč. Zaplet v svoji zelo grafični želji, prikazati enakomernost psihiatrovske drsenja v norost glede na Bobovo slovo od nje, učinkuje nasilno ter nepričljivo ... in zlasti nekomično. Kjer je naš scenarij odločen situacijo razviti, jo potencirati, trčimo le še ob manj zabave — zatekanje k mini ekscesom je zato le krčevito reševanje že izgubljenega:

Po tistem, ko ni smešen Murray-v mestu, je gledalec obsojen še na *aufhebung*, na Murraya-na-počitnicah; po tistem, ko ne pritegne knjige dr. Marvina, ji posvetimo še TV-intervju v živo, po možnosti kar s pristno voditeljico **Good Morning, America**. Vse to ne more voditi nikamor drugam, kakor v žalostno-predvidljivo sceno, kjer gledamo, kako Dreyfuss/dr. Marvin privezuje Murraya/Boba k deblu z nahrbtnikom, polnim tempiranega eksploziva. Tedaj smo zatrdno prepričani, da bo v zrak vse prej kot Bob, zlelela doktorjeva počitniška hiša. Nič manj trdno ni po koncu naše pričanje, da bi si namesto takih izdelkov raje ogledali kakšno od epizod **Saturday Night Live**, kjer bi vse stalo povsem drugače ...

TOMAŽ KRŽIČNIK



PPP: Pederasti, prostitutke in pesniki

ali Kako se je Pasolini ponovno prikradel v poezijo (filma)



LUKA
NOVAK

Tema PPP je v vseh pogledih (ne glede na to, kaj obesiš na P-je) večna in zato tudi nerazrešljiva. Odgovora na to, »kaj je hotel Pasolini povedati«, namreč ni in ga nikoli ne bo. Na zastavljeno vprašanje je skušal odgovarjati cel bataljon teoretikov in vsi so imeli, kot se za pravo, objektivno in znanstveno teorijo tudi spodobi, prav. Ne nazadnje se je s svojimi kreacijami v teoriji bojeval tudi Pasolini — Avtor sam, in seveda je imel tudi on prav, čeprav svojih lastnih del, kot se za pravo, subjektivno in umetniško prakso tudi spodobi, najbrž sploh ni razumel. Trudil se pa vsekakor je in pri tem povedal marsikaj, kar je pomagalo zgraditi most med teorijo in prakso, naj se zdi ta še tako nepotreben. Rušiti ga ni treba, kajti ta most se tako ali tako podre vsakič, ko nastane kakšen film-fleuve ali kakšen road-movie, ki ga avtor sam noče reflektirati z besedami. Pasolini pa je za vsak sklop svojega dela napisal manifest, s katerim je določil smernice ustvarjanja. Ker je bil proti vsemu, kar je ustoličil Meščan (lahko rečemo, da je bil pač anarhist z vizijo), je usekal tudi po njegovi umetnosti, torej ritualu, ki je samo poglobljajl vrzel med ljudstvom (delavstvom?) in oblastmi, ki so po njegovem mnenju tako ali tako vse fašistične. Vendar pa ne per definitionem: Država kot koordinatorka oziroma usmerjevalka dobrega in zlega se mu niti ne bi zdela tako napačna, kajpak samo takrat, ko bi res delala v interesu vsega delovnega ljudstva. Ker pa Pasolini takih oblasti ni videl nikjer (niti ne na obzorju), je politiko prepustil običajnim »izvedencem« (ki jih v Italiji mrgoli), in sicer tako, da so ga vrgli iz KPI, ker ...

... no, razlog je bil sprva čisto banalen, če se ne motim, nekaj v zvezi s homoseksualnostjo na šoli, kjer je učil italijanščino in zgodovino. Ampak mi se ne bomo spotikali ob malenkosti, temveč bomo zajadrili naravnost v jedro problema. Problem Pasolinija je bil namreč predvsem ta, da so ga (kaj KPI!) enostavno vrgli iz družbe, in sicer iz družbe tistih, ki jih sam imenuje »i membri normali« (normalni člani-členi). Stvar pa ni tako preprosta, da bi tem normalnim dodali še zavržene oziroma izvzete (»gli esclusi«) in, koga neki, vodje, torej führerje ali liderje (»i leaders«), ter tako dobili popolno podobo migetajočega sveta. Ne, res ni, ampak nekje je treba začeti in te tri kategorije je zato postavil prav Pasolini leta 1966, ko je napisal Manifest za novo gledališče (Manifesto per un nuovo teatro) in vseh svojih šest dram.

Ena od njih je Calderón in v njej so izvrženci glavna tema. Treba je vedeti (da bi sploh lahko kaj razumeli, Calderón je na videz neverjetno kaotično delo), da Pasolinija družba ni izvrgla »kar tako«, »zaradi lepšega«, ampak zato, ker je PPP kot nalašč paktiral samo z izvrženci vseh vrst in jih skušal pri tem vključiti v totaliteto sveta. Skratka, bil je nevaren, čeprav kot utopist, ki svojih idej nikoli ne bi mogel uresničiti v realnosti. Kljub vsemu: 33 sodnih procesov. Pomislite, Pasolini je imel najraje pedre, kurbe, perverznejše, nacionalno ogrožene, pa dialektalne skupine, lopove, ateiste in Kriste vseh vrst (samo nikoli ne pravih) in podobno sodrgo. Kako pustiti, da po svetu kroži tako subverziven element? Pa še po Italiji! Da bi mu zamašili usta, ga je bilo na koncu treba ubiti. Vendar je bil paradoks v tem, da ga menda ni ubil kakšen

agent CIE, pač pa eden od njegovih ljubljnih izvržencev.

Ne ve se zakaj. Herastrotovo dejanje? Mogoče. Ljubosumnost? Tudi dobro. (Morilec je bil »ragazzo«, eden od Pasolinijevih priložnostnih partnerjev.) Odposlanec puritanskih sekt, združenja vseh prostoziidarskih lož, heteroseksualni demon? Vse razlage so možne. V vsakem primeru pa izvrženec. Zakaj v vsakem? Logično bi bilo, da tretiramo subproletarskega pedra iz rimskih borgat kot izvrženca. Ampak odposlanec puritanskih sekt? Tudi tega. Kajti v Calderónu je Pasolini postuliral tezo, da so izvrženci tako ali tako vsi Zemljani. Vsak se namreč izvrže sam. S svojo kulturo, z vero, s seksualno nagnjenostjo, z nacionalno pripadnostjo itd. Skratka, z vsem. Karkoli si, vedno si per negationem nečesa drugega. In zato je totaliteta utopija. Prav tako komunizem, krščanstvo in vse druge komunalne teorije. V Calderónu postane jasno, da so izvrženi tako španski aristokrati in španski Židi (ki so lahko hkrati tudi noblesa, to jim seveda nič ne pomaga) kot tudi (malo) meščani in subproletarci. To je glavna teza. Junakinja Rosaura (Calderón je namreč sodobni »premislek« Calderónovega dela Življenje je sen) se podzavestno upira vsem oblikam »ekskluzivitete«, in sicer tako, da se z istim imenom trikrat zbudi v različnih socialnih okoljih — kot različna ženska. In ker nikoli ne prepozna realnosti, lahko rečemo, da v bistvu sanja. Nikjer eksplicitno ne piše, da je narkoleptik (bolezen, kjer se človek z napadi sna upira vdoru agresivne realnosti — narkoleptičnost je eden glavnih motivov v

My Own Private Idaho Gusa Van Santa), vendar se zdi diagnoza dovolj logična. Na koncu se vrne v eno od življenj (v meščanskega) in sanja še zadnjič. Tokrat zares. Tokrat zares samo sanje, ki jih pove možu Basiliu. Ta ji razloži, da je sanjala lepe sanje, pa vendar: tukaj se šele začena prava tragedija, ji pravi meščanski mož, kajti vse sanje, ki si jih sanjala ali pa jih še boš, bi lahko bile nekoč tudi realnost. O teh zadnjih pa ni dvoma: to so sanje, čisto nič drugega kot sanje.

Sanjala je o tem, da so jo delavci z rdečimi zastavami rešili iz esesovskega lagerja. Epohalen patos, ni kaj, še posebej, če pomislimo, da je italijanska »nova levica« to dramo označila kot politično popolnoma irelevantno. Pa je zato Pasolini vseeno (vendarle?) komunist? Je njegova filmska tehnika levičarska? Je Gus Van Sant Pasolini 21. stoletja? Stvari se lahko še zelo zapletejo. Počakajmo do naslednjega Ekрана.

O REALNI SEDANJOSTI

Zdaj, ravno v tem trenutku, nekje med četrto in peto uro zjutraj, se v Parizu temnopoliti taksist obrne k dekletu, ki sedi na zadnjem sedežu in vpraša: »Povejte mi, kakšne barve je moja koža?« In dekle odgovori: »Kaj me briga barva tvoje kože? Meni barve ne pomenijo ničesar. Jaz barve čutim.« — »Slišite moj glas, moj naglas,« odvrne voznik. »Povejte mi, od kod sem?« — »Ne vem,« začne dekle, »iz Afrike, mogoče iz Kameruna... ne, Slonokoščena obala.« In taksist, mož iz Slonokoščene obale, osupne in obmolči.

Istočasno, mogoče malo pozneje, rimski taksist odkrije, da je njegova stranka, mož na zadnjem sedežu, duhovnik, ki naj bi ga prepeljal s Piazzе Quadratto do centra mesta, umrl. »Škofa sem ubil!« zakliče voznik. »Koliko dobiš za kaj takega? Zdaj bom pa res prišel v luknjo.« Ustavi, zvrleče mrtveca iz avta, posadi ga na klop pri starem mestnem obzidju in mu zapre oči. Toda oči se vedno znova odpirajo, pa če se voznik še tako trudi. Preden jo pobriše proč, da bi tako v panični vnemi prikril mrliča, žrtvuje svoja sončna očala.

Malo pred tem se na križišču Lower East Side na Manhattnu srečata človek, ki mu je ime Helmut Grockenberger (prihaja iz Dresdna in je prvič v življenju za volanom taksija), ter človek, ki se imenuje Yo-Yo. Yo-Yo je ravno preklel vse taksiste, saj ga nihče v tem času noče odpeljati do Brooklyna. »Brookland?« vpraša nemški Američan. »Better you show me.« Ko se začne vožnja, je v New Yorku ura 22.07 in ne mineta niti dve minuti, ko Helmut in Yo-Yo zamenjata sedeže, saj taksist iz Dresdna ne zna uporabljati avtomatičnih prestav v avtomobilu. *I pay the fare, but I drive,* reče črnc. »Please, drive careful,« reče belec, »and don't tell.« »You didn't even turn the meter on,« opazi črnc. Potem se odpeljeta naprej v noč.

V Los Angelesu se je ta noč, ista noč, šele začela. V Helsinkih se ta noč, zdaj, tukaj, v tem trenutku, končuje. Pred svojo svetlo razsvetljeno vilo na Beverly Hills stoji v Los Angelesu ženska, ki sveta ne razume več. V Helsinkih sedi na dvorišču pred svojo temačno hišo moški, ki ne razume več svojega življenja. Zastrto in sivo jutro se prebujata, svita se.

In medtem ko se vse to dogaja, medtem ko so ženska v Los Angelesu, oba moška v New Yorku, slepo dekle in temnopoliti moški v Parizu, duhovnik in njegov voznik v Rimu in potrži moški v Helsinkih na poti, v kinematografu mineta dve uri, ki sta se končali zdaj, ravno v tem trenutku: zdaj ali nikoli.

* * *

Od vseh pravljic je največja tista, v kateri so povzete vse druge pravljice, pravljice o času. V njej Seherazada sultanu Šahriarju tisoč in eno noč pripoveduje zgodbe, da bi ta ne opazil, kako teče čas. Tisoč noči in še ena zraven. Potem je vseh tisoč noči takih, kot je tista ena noč, ena noč vsebuje istočasno vseh drugih tisoč. In smisel zgodbe je, da bi se ta ena noč nikoli ne končala. Oba, tako pripovedovalka kot poslušalec,

se skozi zgodbo iz časa izmuzneta v neskončnost.

Kot v pravljicah, je tudi v kinu čas sovražnik vseh zgodb. Film traja devetdeset ali stodvajset minut, ki pa se jih ne sme opaziti, saj bi drugače izgubile svojo sugestijo. Tudi iz te noči sta dva izhoda: en v realnost, drugi v spanje. Prvič tako, da se uniči realni čas, ki pritiska na obe strani. Čas takrat postane bogastvo, v katerem se lahko živi. Sanje so samo šibka metafora za to stanje, v katerem neverjetne stvari postanejo verjetne, za to neskončnost, ki lovi ravnotežje na konici igle.

Toda mehanični stroj, ki čas izniči, zato da bi ga na novo odkril, čas lahko tudi ohrani. Že prvi filmarji so odkrili, da lahko kamera dejanskost tako povzame kot z njo tudi manipulira. Tako je nastal gledališki čarobni film Georges Méliésa in film dejanskosti bratov Lumière. Louis in Auguste Lumière sta posnela prihod vlaka na postajo — in pustila, da vlak odpelje naprej na Luno. S temi podobami je kino razpadel na dva dela, dva elementarna principa: realnega in irealnega, na zapečaten in na razpršen čas.

Od takrat dalje obstajata v filmu dve resnici: ena, ki o dejanskosti laže, in druga, ki dejanskost povzame in ji pritrdi. Prva res-

nica je resnica sugestije: verjeli naj bi ti-stemu, kar vidimo, in pri tem pozabili na inscenirane trike in montažo. Po tem principu — če smo že pri tem, »podrediti se svetu« — dela večina hollywoodskih in evropskih komercialnih režiserjev. Uporabljajo mašinerijo, katere edini namen je proizvajanje podob, ki nadomeščajo resničnost. Nadomestki, ki fantazijo istočasno hromijo in vodijo, pa če pelje v še tako pošasten nesmisel.

Druga, zasmehovana, ogrožena in zaničevana resnica avtorskega filma je navzočnost(*): videli naj bi, kaj se dogaja in istočasno zavzeli distanco, ki nas od tega dogajanja loči. Sedanost v kinu je tako vedno zgolj sedanost minulega. Filmi sugestije to časovno razpoko zanikajo, filmi navzočnosti pokažejo nanjo. Ravno to, kako to razpoko naredijo vidno, iz navzočnosti dela sedanost. S tem, ko svojih podob ne razkosajo, ampak jih mirno razgrnejo, navzočnost dobi nazaj tisti čas, ki leži v njeni naravnosti do časa. Za film navzočnosti je kliše, farsa filma sugestije,

* Avtor se v tekstu igra z besedama *Gegenwart* (prevajano kot sedanost; lahko pa tudi vpričnost, navzočnost) in *Kino der Präsenz* (prevajano kot (film) navzočnost(i); lahko tudi prisotnost, pri prevajanju iz latinščine pa Nemci za besedo pogosto uporabljajo kar *Gegenwart*).

FOTO: WINONA RYDER IN GENA ROWLANDS V L. A. - EPIZODI FILMA NOČ NA ZEMLJI



z dolgočasno igranje s časom.

Tistih malo »režiserjev prihodnosti«, ki še vedno gojijo umetnost navzočega pripovedovanja — Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jim Jarmusch, Jacques Doillon, Wim Wenders, Aki Kaurismäki, Hou Hsiao-Hsien in še nekaj drugih — ravno oni so danes največji filmski konservativci. Od njih je odvisno, ali bomo čez nekaj let na filmskem platnu še vedno lahko gledali podobe, ali pa zgolj pavlovske drobce in stimulanse, na katere odreagiramo z naučenim refleksom. Zgolj sence torej, she-me v noči.

* * *

Night on Earth je Jarmuschev peti film: Noč na zemlji, *toute une nuit*. Noč, v kateri je čas nehal glasno curljati, a se še vedno tiho pretaka med kontinenti, morji, otoki, mesti. Noč zgodb, variacije, prekrivanja, istočasnost. Čisto povsem — noč.

Pet taksijev pelje skozi temo v petih epizodah filma na pet različnih mest. Njihovo gibanje kaže površne sledi na poti skozi mesto. Mesto jih zabriše in se zapre za njimi, tako kot zabriše sledi morje, po katerem so plule ladje. Kam peljejo? Na Beverly Hills, v Brooklyn, do Quai de l'Oise, proti Tiburtinu

in v delavsko predmestje Helsinkov. Štirje pridejo do cilja, eden, taksi z mrličem, ne pride nikamor. In Helmut Grockenberger (Armin Mueller-Stahl), Nemeč v New Yorku, na koncu poti do doma ne najde več. »New York, New York«, mrmra pred sabo, medtem ko brez cilja kroži po Brooklynu. »New York, New York.«

Vsakič, ko se konča ena od epizod v **Night on Earth**, se pet ur, ki kažejo različne čase v mestih, spet zasuče točno do minute nazaj. V Los Angelesu je ura 19.07, v New Yorku 22.07, v Parizu in Rimu 4.07 in v Helsinkih 5.07. Vsaka zgodba traja filmskih petintrideset minut, na platnu pa le dobrih dvajset. Preostale četrte ure ni nikakršno darilo avtorja. To je odgovor Jima Jarmuscha na vprašanje realnosti v filmu. Čas, ki ga vidimo, pravi Jarmusch, je zgolj smiselna podoba časa, ki dejansko mine. Vsaka zgodba je zgolj ena od naštetih, ki jih nikoli ne bomo doživeli. Takšne so vse zgodbe: otoki v noči.

In vendarle se med branjem filmskega projektorja in taksimetra zgodi nekaj, kar se ne bo zgodilo nikoli več. Corky (Winona Ryder) je v losangeleškem mraku odpeljala na letališče dva zakajena rockerja. Stoji pri terminalu, na mestu, kjer ni bila še nikoli. Victoria Snelling (Gena Rowlands) je ravno priletela z osebnim letalom. Niti dobro še ni prišla z letališča, ko že zavzorni njen prenosni telefon: prvi poslovni pogovor, prva nagla pojasnjevanja, prvi od številnih zmenkov. *Back in L. A.* Nenadoma obe ženski stojita druga pred drugo, elegantna poslovna ženska in zanemarjena, delavna taksistka. Obe istočasno spravita iz sebe: »Shit!« Potem se spogledata in Winona Ryder vpraša Geno Rowlands, ali potrebuje taksi. »Yes, sure. Are you a cab driver? Well, why not.«

Med vožnjo do Beverly Hillsa — mimo prodajal avtomobilov, bencinskih črpalk, restavracij, hotelov, odpadov, praznih pokraj — Corky Victorii pripoveduje o poklicu taksistke (*It's a cool job.*) in o tem, kaj bo nekoč postala (*A Mechanic.*). Victoria telefonira, nekaj mrmra v slušalko in ponudi presenetljivo stvar: »Can I ask you something? You know. I'm a casting agent ... You could be a movie star.« In Corky ponudbo odkloni. Postati filmska zvezda? V svojem življenju ima pač druge načrte. Victoria obstane pred svojo hišo na Beverly Hillsu in gleda za taksijem, ki počasi izginja v noč.

* * *

Na koncu filma, s katerim je postal Jim Jarmusch mednarodno znan — **Stranger than Paradise** —, se glavni junaki: Eva, Eddie in Willie ločijo na enak način. Willie se v Miami vrca na avion, ki leti v Budimpešto, ker misli, da je v njem Eva. Eva pa gre namesto na avion nazaj v motel in razmišlja o denarju, ki ga je z zamenjavo dobila od nekega prekupčevalca z drogo. Eddie, ki misli, da sta ga oba zapustila, pripelje avto, s katerim so prišli, nazaj v New York. Zmota, obotavljanje, napačen vlak, osamljenost — tako se konča pot v paradiz.

V filmih Jima Jarmuscha ni ravnih poti. Samo vijugaste smeri, ki se po naključju srečajo in potem spet ločijo, brez ciljne sledi v nesmiselnem svetu. Mesto srečanja je lahko zapor (kot v **Down By Law**), hotel (kot v **Mystery Train**) ali notranjščina taksija kot v **Night on Earth**. Povsod je pomembno le to, da ta prostor ne dopušča nobenih postankov, nobenega zavetja, samo begunski nemir na poti od tukaj do tja, od kjerkoli do nikamorkoli. »Dom za klavrnih pet ur,« tako je Benn opisal mrtvaška taborišča. In takšna so vsa mesta, ki jih obišče Jarmuscheva kamera: železniške postaje, moteli, celice, prazne, zapuščene sobe. Ljudje, ki se tu ustavijo, poznajo sebe malo, druge še manj. Ostanje samo tako dolgo, dokler se jim ne pokaže kak nov izhod. In samo nekaj ur so prijatelji.

O tem kratkem času, o trenutku med 'priti bliže' in 'oditi dalje', med temi besedami pripoveduje svoje filme Jim Jarmusch. In ker so ti trenutki v kinodvorani najbolj dragoceni, se je Jarmusch odpovedal razpustitvi jih v sekvence *plan-kontraplan*, kot je to običajno pri ameriških filmih. Zato pokaže tistega, ki govori, in tistega, ki posluša, v eni sliki. Tako se vidi, da sta oba izgubljena v prostoru in času, tako kot so izgubljeni ljudje, ki jih nosi Luna; izgubljena v samem sebi.

V hollywoodski Ameriki je Jim Jarmusch Evropejec. V Evropi je poleg Akija Kaurismäkija zadnji neorealista. Pet epizod vsebuje male *homage* režiserjem, ki jih ceni: Johnu Cassavetesu, Martinu Scorseseju, Claire Denis, Felliniju in Kaurismäkiju. Robert Rosselini je svoje filme lahko delal zato, ker so govorili o ljudeh, ki nimajo domovine in je vseeno nočejo opustiti. Film navzočnosti bi bil reven brez Jima Jarmuscha, ameriškega prijatelja.

V zadnji zgodbi filma, taksist Aki (Matti Pellonpää) pelje skoz cele Helsinke domov tri moške. Eden je neznansko pijan. »Danes zjutraj,« pravita druga dva, »je tale človek, Mika, izgubil službo, svoj avto in svoj dom. Njegova hčerka je noseča in žena ga je postavila pred vrata.« — »Hočete slišati zgodbo, ki bi bila še bolj žalostna?« vpraša taksist moška. Potem jo pove. In za trenutek je bila zgodba o otroku, ki je prišel na svet prezgodaj, da bi znal živeti, najbolj žalostna zgodba te noči. Potem trije moški izstopijo, taksi odpelje, zapiti Mika pa odčepi pred svojo hišo v snegu. Dani se. Dva sosedata prideta mimo in ga sočutno pozdravita. Zdaj, v tem trenutku, je najbolj osamljen človek na svetu. Ura obstane. Kmalu bo svetlo.

»Zmorem vse, kar zmoreš ti,« pravi slepo dekle. »Samo slepa sem. Slišim glasbo, čutim glasbo. Celó v kino grem. Včasih film čutim.«

ANDREAS KILB

SLEPA LJUBEZEN

Ko sem bil še otrok, sem se pogosto spraševal, če res obstaja dobri Bog, ki vse vidi, in kako mu vendar uspe, da ničesar ne pozabi: ne gibanja vsakega oblaka na nebu, ne vseh gibov in vseh korakov slehernega med nami, ne sanj vsega sveta ... Rekel sem si: nemogoče si je predstavljati, da tak spomin obstaja, še bolj žalostno in nemogoče pa je pomisliti, da ne obstaja, da se vse izgublja v pozabi. Ta otroška domišljija me še vedno preganja: neskončno velika je torej zgodovina pojavov, a neskončno drobna zgodovina podob, ki preživijo.

(Wim Wenders,
Imaginarna zgodovina filma)

Vid, pozaba, sanje, spomin ...

Ko je leta 1987 uredništvo *Cahiers du cinéma* ponudilo pripravo jubilejne 400. številke Wimu Wendersu, je ta zbral vrsto nerealiziranih scenarijev svojih kolegov in iz njih sestavil *Une histoire du cinéma imaginaire*, kakor je naslovil svoj uvodnjik. *Drole d'histoire*, bi porekli Francozi. Čudna zgodba in nenavadna zgodovina. Kako naj bo »imaginarna«, ko pa gre vendar ravno za besede, ki nikoli niso ugledale luči dneva in postale podoba, *imago*? V času tega svojevrstnega »slepega tiska« je bil tudi Wendersov projekt **Do konca sveta** še vedno le mrtva črka, četudi stara že deset let. Danes pa, ko je film narejen, se citirani odlomek uvodnika bere kot njegov najkrajši možni sinopsis: vid, pozaba, sanje, spomin ...

Še več, v tej »imaginarni« topografiji zlahka prepoznamo ključne koncepte, ki dobesedno naseljujejo sodobni, recimo mu kar postmoderni film. Zato si velja ob Wendersovem filmu **Do konca sveta** (*Bis ans Ende der Welt*, 1991) vzporedno ogledati še drugega, morda ta hip celo najbolj eksponiranega predstavnika reteritorializacije konceptov, namreč francoskega režiserja Leosa Caraxa in njegov najnovejši film **Ljubimca z mostu Pont-Neuf** (*Les Amants du Pont-Neuf*, 1991).

Če je klasični film gradil na vztrajnih kršilcih prepovedanega pogleda, torej na *voyeurjih*, tedaj se je moderni film konstituiral s pomočjo vidcev, Deleuzovih *voyants*. Toda že status teh slednjih je dovolj paradoksen: vidci niso zato, ker bi videli bolje, temveč zato, ker je njihov pogled usmerjen *drugam* — v delirij, halucinacije, nočne more in blodnje. Če torej voyeurji vidijo tisto, česar ne bi smeli gledati, tedaj vidci vidijo prav zato, *ker ne gledajo!* Prvi vidijo navzven in od daleč, drugi vidijo navznoter in od blizu. Poglejte **Dvoriščno okno** in razumeli boste, zakaj je o Hitchcocku mogoče govoriti kot o režiserju, ki je natanko na stičišču med klasičnim in modernim filmom. Toda prav ob Hitchcocku so nekateri spredvideli še eno stičišče — stičišče med moderno in postmoderno. In kaj vidimo, ko pogledamo tja? Vidimo, da smo kar naenkrat soočeni (je mar sploh še mogoče uporabiti to besedo?) z vidci, ki vidijo prav zato, ker ne vidijo — *ker so slepi!* Njihov status je mejen v zelo preciznem pomenu: njihova slepota je indic meje med zunanostjo in



»Njena skiagrafija,
ta pisava sence,
vpeljuje umetnost oslepitve ...«



»Je v tem postmodernem svetu slepote in opešanega vida sploh še mogoča ljubezen na prvi pogled?«

»Filmska kamera, ta enooki angel, v katerega je prepovedano gledati...«

da sploh ne moremo govoriti o prvi pogledu, ki ni naravno, ampak negotovost? Pa se kaj? Claire Thurner, Solweig Dommartin in trije drugi Samovo nekonzistentne lele v tem, da gleda nemočno njega — in tako prevzema zgolj ponovi njegovo gesto v razmerju do svoje aktivne. Prvi sračanje med Always in prvi Luvet in Michaela pa je sploh na splošno, pri čemer v Džubeni: ravno tako, ker je videti redno odstopen (Mittler) se ima po narečni na večni ulici

notranjostjo, med najbolj intimno bližino in najbolj oddaljeno daljavo. Njihove oči so kot oči pesnika, ki mu je irski kralj v Borghesovi zgodbi *Zrcalo in obraz* naročil tri ode o junaški zmagi: prvo leto se je vrnil z dolgim, klasičnim panegirikom; drugo z nekolikanj bolj »modernistično« pesnitvijo; tretje leto pa ni več prišel sam, temveč so ga morali poiskati kraljevi sli. Spominjal se je, da je ob zori govoril neke besede, ki jih sprva sploh ni razumel. Tako je nastala enovrstična pesem, ki sta jo pesnik in kralj potihem mrmrala skupaj. »*Nekaj, kar ni bil čas, mu je nagubalo in preobrazilo poteze. Videti je bilo, kot da so njegove oči uprte v veliko daljavo ali kot da so izgubile vid,*« opisuje podobo pesnika slepi pesnik Borghes. Ta »ali« je vse prej kot ekskluziven. Je ravno sled nemožnosti razmejivte, zarisana v sami meji. Natanko na to mejo se uvrščajo sodobni filmski slepci. Postmoderni subjekt kot eks-timni subjekt? Dispozitiv »stroja za videnje« v Wendersovem filmu dejansko meri v to smer. Če naj sin prinese podobe sveta slepi materi, tedaj jih mora najprej *ponotranjiti* (posneti s kamero, ki pa hkrati že beleži tudi njegovo sprotno možgansko aktivnost). Toda, pravi Wenders, četudi sta tako povzeti tako objektivna kot subjektivna podoba, to še vedno ne zadostuje. Vse skupaj je šele »prvo videnje«. Treba mu je dodati še »drugo videnje«, ki pa je ravno *povnanjenje* taistih podob: »*V izoliranem, zatemnjenem prostoru se sooči s svojimi lastnimi podobami.*«¹ Tisto najbolj notranje in intimno se mora znova povnanjiti, če naj mati sprepleta. Je mar potemtakem sploh še presemetljivo, če taisti dispozitiv uspe ločeno opraviti zgolj drugi del svoje naloge — in povnanjiti (očetove) sanje?

Toda ali je v tej fazi zares mogoče govoriti o subjektivni in objektivni podobi? Še več, ali je sploh še mogoče govoriti o subjektu in objektu? Kaj pa, če se vse skupaj godi med členoma neke druge dvojice, *med teritorijem in konceptom*? Kaj če koncept spreletava kot ptica in išče primeren teritorij, na katerem bi si vsaj začasno lahko spletel gnezdo? »*Koncept nima Objekta, temveč teritorij. Natanko zato ima preteklo in sedanjo, morebiti pa tudi prihodnjo obliko.*«² Ta teritorialna, topografska razsežnost obeh filmov dobesedno bode v oči, saj uspe zgostiti staro in novo, uspe »nagubati in preobraziti« čas. Kot bi obstajal en sam, privilegiran in edinstven teritorij, na katerem oba filma sploh lahko razvijeta svoje koncepte, spleteta vsak svoje gnezdo. Wendersovi junaki eno uro in pol potujejo dobesedno po vsem svetu, da bi se navsezadnje vsi skupaj znašli v votlini sredi avstralske puščave, ki pa ravno v eno samo podobo — kristal zgošča antično Platonovo špiljo in futuristični dispozitiv. Tudi junaka Caraxovega filma se venomer vračata na svoj most, ki se sicer imenuje Novi (*Pont-Neuf*), a je ravno zato, ker je najsta-

¹ Wim Wenders, »Akt videnja«, *EKRAN*, september—oktober 1991, str. 38—39.

² Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Pariz, 1991, str. 97.



*»Kdo je tod Kupido
in čigavo roko vodi?«*

*»Kot da je videnje prepovedano, če naj
pride do zarisa; kot da rišemo le pod pogo-
jem, da ne vidimo; kot da je risba ljubezen-
ska izjava, usojena ali naravnana na ne-
vidnost drugega, ali se vsaj rodi iz tega, da
drugega vidi odtegnjenega pogledu. Ko
Dibutad, katere roko pogosto vodi Kupido
(Amor, ki vidi in ki tokrat nima zavezanih
oči), sledi potezam sence oziroma obrisa,
bodisi da riše po steni ali po tančici, tedaj
njena skiagraphia, ta pisava sence, vpelju-
je umetnost oslepitve.«⁴*

rejši, potreben temeljite *prenove*. Lepota obeh filmov je navsezadnje prav v tem, da njuni na videz zunajfilmski zgodbi (Wendersovo potovanje okrog sveta; Caraxova postavitve mostu v razmerju 1:1 sredi francoske province) na najboljši možni način povzemata njuno najbolj notranjo zgodbo: *reteritorializacijo koncepta*. Koncept išče svoj teritorij ...

Zdi se torej, da je slepota protagonistov postmoderne filma v neposredni zvezi s tem tipajočim iskanjem prostora, v katerega bi se lahko zarisala zgodba. In sodobnost tod znova trči ob antiko. V sam izvor akta zarisa, *graphein*, je namreč vpisana slepota, kolikor je namreč objekt pogleda odsoten (ali vsaj neviden). Gre za slavno Plinijevo priliko o izvoru slikarstva, zvezano z imenom Dibutad, mlade ljubimke iz Korinta, ki je nosila ime svojega očeta. Ko je bila na silo ločena od svojega dragega, je na steni opazila njegovo senco, kakor jo je tja metala luč svetilke. Ljubezen jo je navdihnila k temu, da je ohranila drago podobo: s svinčnikom je zarisala črto, ki je natanko sledila obrisu. Od tega dalje govorimo o »slepi ljubezni«, *caecus amor*.³ Jacques Derrida, ki je eno od upodobitev te prilike uvrstil v izvrstno razstavo *Spomini slepca* (Louvre, oktober 1990 — januar 1991), ob tem dodaja:

»Kot da je videnje prepovedano, če naj pride do zarisa; kot da rišemo le pod pogojem, da ne vidimo; kot da je risba ljubezenska izjava, usojena ali naravnana na nevidnost drugega, ali se vsaj rodi iz tega, da drugega vidi odtegnjenega pogledu. Ko Dibutad, katere roko pogosto vodi Kupido (Amor, ki vidi in ki tokrat nima zavezanih oči), sledi potezam sence oziroma obrisa, bodisi da riše po steni ali po tančici, tedaj njena skiagraphia, ta pisava sence, vpeljuje umetnost oslepitve.«⁴

Sence so sicer postale električne, *skiagraphia* je postala kinematografija, vse drugo pa je (p)ostalo enako: zaris je še naprej tista umetnost oslepitve, zaradi katere Sama Farberja (William Hurt) v filmu **Do konca sveta** nezanosno bolijo oči in zaradi katere Michele (Juliette Binoche) v **Ljubimcih** ... pada v nezavest, ko skuša portretirati svojega dragega. Če se prvi zmore soočiti s svojimi lastnimi podobami zgolj v »izoliranem, zatemnjenem prostoru«, tedaj druga za silo vidi edinole v mraku (zaradi česar si lahko svojo priljubljeno podobo v Louvru ogleda edinole na skrivaj, ponoči, ko ne gorijo luči: Rembrandtovemu portretu se tedaj približa v temi, s svečo v roki) in tako le še enkrat prefigurira Platonovo špi-ljo, v kateri ravno ni bilo videti drugega kot zgolj obrise ... Navsezadnje je celo njeno s prevezo zakrito oko svojevrstna temna votlina, ki potrebuje zunanjo svetlobo, če naj se na njene stene zarišejo sence in obrisi. In ljubezen? Če je ljubezen predvsem stvar pogleda, je mar potemtakem v tem postmodernem svetu slepote in opešanega vi-

³ Jacques Derrida, *Memoires d'aveugles. L'autoportrait et autres ruines*, Ed. de la Reunion des musees nationaux, Paris, 1990, str. 53—55, še posebej opomba 50 na str. 54.
⁴ *ibid.*



»Filmska kamera,
ta enooki angel, v katerega
je prepovedano gledati ...«

da sploh še mogoča *ljubezen na prvi pogled*, so mar mogoča *spogledovanja*? Pa še kako! Claire Tourneur (Solweig Dommartin) si pridobi Samovo naklonjenost šele s tem, da gleda namesto njega — in tako pravzaprav zgolj ponovi njegovo gesto v razmerju do slepe matere. Prvo srečanje med Alexom (Denis Lavant) in Michele pa je sploh na las podobno priliki o Dibutad: ravno zato, ker je videti radikalno odsoten (Michele ga ima po nesreči na nočni ulici za mrtvega), pritegne pozornost njenega očesa in zaplodi prve poteze njenega svinčnika v skicirki. Prav ta *post mortem* portret bo tista »ljubezenska izjava«, zaradi katere bo Michele smela ostati na mostu. Alex ve, da je podoba sled odsotnosti — zato bo z ognjem skušal izničiti vse tiralice, ki z ogromnim fotografskim portretom Michele grozijo, da mu jo za vselej odvzamejo. Večja ko je naklada tehnološko reproduciranih podob, težje je ohraniti ljubezen. Od tod tragičnost Wendersa v dobi videa in televizije visoke definicije.

Zaključimo te prve, zares preliminarne nastavke za morebitno komparativno analizo dveh avtorjev s še eno zunajfilmsko epizodo. Je mar naključje, da sta oba pred filmsko kamero postavila prav svoji izbranki, svoji kinematografski Dibutad: Wenders Solveig Dommartin, Carax pa Juliette Binoche? Vprašati se moramo še bolj natančno: Kdo je tod Kupido in čigavo roko vodi? Kontroverza v zvezi z njegovo prisotnostjo je presenetljivo podobna kontroverzi o prisotnosti angela Rafaela na upodobitvah svetopisemskega prizora, v katerem Tobija povrne vid slepemu očetu. Umetnostna zgodovina v grobem loči dva tipa uprizoritve tega prizora, distinktivna poteza pa je prav prisotnost oziroma odsotnost angela Rafaela. Prav on je namreč tisti, ki *vodi roko* Tobije in potemtakem tudi zares *povrne vid*. V trenutku pa, ko se vprašamo po tem, kaj pravzaprav vrnitev vida pomeni, se stvari nepričakovano zapletejo. Kateri je namreč prvi »objekt«, ki se ponuja ozdravelim očem? Je to sin, ki vrača vid, ali pa je to angel, ki ga v resnici prinaša? Rafael je resda tisti, ki vid daje, a kaj, ko je obenem sam čista *vizija*? Ta narava čistega simula-kra, ki ga utemeljuje zgolj tisto, kar je sam prinesel — pogled torej —, je navsezadnje povsem eksplicitno izražena v njegovih lastnih besedah:

»Hvalite Boga na vekomaj, saj nisem prišel zaradi ljubezni do sebe, temveč po volji našega Boga (...) Vsak dan se naredim vidnega za vas; ne jem in ne pijem; videli ste namreč zgolj vizijo.«⁵

Preden zapusti svet teles in mesa pa Rafael še naroči osuplim pričam, naj vse, kar se je zgodilo, skrbno *popišejo*. Viziji torej nujno sledi akt zapisa, že omenjeni *graphiein*, ki vzvratno šele zares utemelji samo vizijo. Skiagrafija, fotografija, kinematografija ...

Če je angel tisti, ki prinaša vizijo, tedaj bi si ga upali priličiti prav sami filmski kameri. Prav filmska kamera, ta enooki angel, v katerega je prepovedano gledati, je potemtakem tisti kupido, ki hkrati vodi njegovo in njeno roko. Avtorji morajo zaslepiti svoje ljubezni, da bi jim lahko s samim aktom filmskega zapisa nato povrnili vid in tako rekli tisto, za kar vsi drugi potrebujemo besede: *Ljubim te*.

⁵ *Tobitova knjiga*, 12, 17—19. Citirano po Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, str. 35. V zvezi s historiatom te knjige glej tudi opombo 24 na str. 33.

MAJHEN KORAK ZA ČLOVEŠTVO VELIK ZA SLOVENSKI FILM

Zdi se mi hvalevredno, da se pozornost slovenske filmske kritike pravočasno usmeri na še neetablirane avtorje, torej na ustvarjalce, ki že v času svojega študija na AGRFT pokažejo kaj več kot golo sposobnost realizacije študijskih obveznosti. Razmerje med kritiko in akademjskimi filmi bi lahko z mirno vestjo ocenili za nezadovoljivo, saj večinoma niso bili ustrezno kritičko ovrednoteni niti v dnevnem niti v revijalnem tisku. Konec koncev je tudi tak odnos potiskal AGRFT v geto neizrazitih estetik, ki so jih presegle samo največji talenti z uspehi na tujih festivalih. Letne retrospektive najboljših dokumentarnih in igranih filmov v Cankarjevem domu in na TVS so pokazale predvsem nihanje med posameznimi študijskimi leti. Leto 1991 vsekakor sodi med boljše sezone, potrjene tudi z nagradami doma (Portorož) in v tujini (München). Glede na skoraj beraške pogoje dela, ki so prisilili študente v iskanje koproducentov, so lanskoletni dosežki res občudovanja vredni.

Bistveni premiki pa so se bolj kot v sami organiziranosti dela na AGRFT zgodili na področju filmske pripovedi. Tukaj ne mislim zgolj na spremembo tematik(e), temveč na dejstvo, da se je nekdanj samo po sebi razumljivih 30,25 minut filma zaradi finančnih razlogov skrčilo v kratko filmsko črtico, dolgo maksimalno 10 minut. Praktično pa to pomeni minimalističen pristop v scenariji, kostumih in številu nastopajočih. Bistvena novost je v dramaturgiji filmske naracije, očiščene nepotrebnega balasta, zato pa toliko bolj bogate z drobnimi detajli in z razvidnim potekom zgodbe (Podgoršek: **Koza je preživela**). Med prvimi uspešnimi poizkusi takšne vrste sodi kratki igrani film Boruta Blažiča **Konjiček** (1986), saj je v enostavno minimalistično matrico vtisnil emocijo in lucidnost.

Iskanje tiste prave filmske forme pa se je lahko uspešno zaključilo šele z miselnim preskokom scenaristov in režiserjev. Torej iz prehoda (na)teznih, obrtno neosmišljenih filmov v privlačne in stilno bogate avtorske govornice. Med avtorji, kot so Aleš Verbič, Vinci Vogue Anžlovar, Igor Zupé, Sašo Podgoršek, Miha Hočevar in Maja Weiss, neka obče veljavna mediana najbrž ne bi vzdržala prave teoretske razprave, saj jih ločita že, pogojno rečeno, različna žanrska profiliranost in razumevanje medija kot takega. Nikakor pa ne morem prezreti dejstva, da se je na teoretsko podstat, ki jo bolj ali manj uspešno prezentira AGRFT, vcepila drugačna miselnost. Ta nesramežljivo

izhaja iz popularne kulture, predvsem iz ameriških filmskih uspešnic, MTV klipov in propagandnih spotov. Majhen korak za človeštvo, velik za slovenski film.

Seveda pa je potrebno to trditev oceniti iz dveh zornih kotov. Nedvomno se je s prihodom diplomantov AGRFT, v prvi vrsti Mitje Milavca, Žareta Lužnika, Borisa Jurjaševiča, Igorja Pedička in kasneje tudi Aleša Verbiča, v sferi propagandnega filma (TV-spoti, namenski propagandni filmi) zgodil velik premik v vizualnem in fabulativnem pogledu. Gre skratka za celostne avtorje, ki so bili sposobni nadgraditi informativni nivo reklame tako s poznavanjem medija kot tudi s samim talentom organi-

ziranja majhnih, a učinkovitih delovnih teamov.

Drugo vprašanje pa je, ali se je slovenski film kaj obogatil s poznavanjem osnovnih prijemov propagande oziroma s izboljšanjem kvalitete slovenske propagande.

»... Režiser se spoprijema z abecedo modernega marketinga: slika mora pripovedovati zgodbo, iz zgodbe mora sevati ideja. In ravno tukaj se odčitava nasprotje slovenskemu filmu. Če se v le-tem opaža tendenca po neemotivnosti, nebarvitosti, nespektakelskosti, nelucidnosti, skratka, po vseh tistih ne-jih, ki v skrajni konsekvenci tudi ne prodajo (predajo) filma gledalcu, se propaganda zaveda, da je namenjena

BELINKA, REŽIJA MIHA HOČEVAR.



FOTO: IGOR LAPAJNE

predvsem kupcu in ni le sama sebi namen.«¹

Razen Jurjaševičeve **Srčne dame** in Verbičevega diplomskega filma **Bilo je nekoč** ... pač nimamo toliko referenc, da bi lahko zaključili, kako se je slovenski film »popravil« ravno zaradi avtorjevega poznavanja drugačnih principov in mehanizmov, ki so priučeni iz propagande. Seveda pa bi morali pri tem odmisli tudi kopico drugih vzrokov: kvaliteto scenarijev, pogoje realizacije, stanje (duha), ki generira slovensko filmsko proizvodnjo ... Edini parameter, ki bi ustrezal neki kritični analizi, so zgodnji avtorski projekti, iz

¹ Marinka Šimec: Razprodaja režiserske umetelnosti, Mladina, št. 5, 10. 2. 1989

katerih je razvidno, da se je avtorski stil bolj kot pri Borisu Jurjaševiču spremenil pri Alešu Verbiču. Konkretno se v njegovih filmih (**Avantura v f-molu**, **Zgodba**) opaža še klasičen pristop v scenaristični predlogi in v sami filmski formi. Nov miselni vzorec pa je prepoznaten v filmu **Bilo je nekoč** ... Največjo pozornost je Verbič posvetil moderni strukturi filmske slike, dinamični montaži, predvsem pa odnosu med zgodbo, jasno izrisanimi detajli in glasbeno opremo. Pa tudi v producentnem smislu ni nastal po običajni poti (Studio 37).

Na prvi pogled se zdi, da je klasičen pristop v dramaturgiji filmske naracije manjvreden dinamičnemu ustroju reklamnega sporočila. Pri nekritičnem presajanju tipik iz enega v drug medij pa se kažejo tudi pasti, ki lahko usodno osiromašijo film. Avtorskemu filmu grozijo namreč tisti temeljni segmenti reklame, ki reklamo kot tako pogojujejo. To so idejna plakatskost, enostavnost dogodkov in karakterjev ter prezentacija stereotipov. Arhetip mora biti seveda jasno začrtan in prepoznaven, da doseže svoj učinek, poleg tega pa tudi precizno izbran za posamezno ciljno skupino. 30 sekund reklame pozna drugačne mehanizme kot uro in pol trajajoča filmska zgodba. Občutljiva materija filma lahko kaj hitro pade v preprost vzorec reklame, kjer ni prostora (predvsem pa časa) za psihološko logičen in dramaturško utemeljen razvoj posameznega lika.

Slovenski film v nekem posplošenem pogledu trpi zaradi enodimenzionalnih in psihološko v zraku lebdečih likov, posebej ženskih. Korenine pa lahko zasledimo že v shizmatični naravi AGRFT, torej v odnosu med dramsko in filmsko prakso Akademije. Kot prvo: scenariji so več ali manj delo režiserjev (le redko dramaturgov, še manj pa zunanjih sodelavcev). Prav tako pa so edini nastopajoči v kratkih filmih študenti dramske igre (in le redko diplomirani, izkušeni igralci, z izjemo starejših igralcev v vlogi staršev, itd. ...) Študenti se šele sedaj seznanjajo z osnovami igre pred kamero in upamo lahko, da se bodo tako prej sprostili pred TV ali filmsko kamero.

V produkciji propagandnih spotov prepoznamo posledice, ki izhajajo iz zgornjih dejstev. Imamo izredno majhno število reklam z dialogom (ker jih pač noben ne napiše in ker ves čas visi v zraku bojazen, da jih le malokdo lahko dobro zaigra). Prav tako pa se ob igralcih (Janezu Hočevarju, Ivu Banu, Ivu Godniču, Alešu Valiču, Marku

Dergancu, Andreju Rozmanu, Urošu Mačku) pojavlja le tu pa tam kakšna igralka (Zvezdana Mlakar, Judita Zidar ...), le redko pa skupaj z moškimi kolegi. Problem seveda ni v njih samih. Ali pač? Arhetip/klišé ženske in pojem ženskosti sta se v naši reklami osredotočila v podobo lepe, mlade, visoke, uspešne ženske (manekenke), ki nastopa kot ikona zaprtih, a lepih ust in včasih celo dveh ali treh mark različnih pomenov: status quo universalis, nasmešek, cheese smile. Seveda so takšni tudi mednarodni standardi, ki so za večino gledalcev že podzavestno sprejeti, lansira pa jih splošno popularna kultura, med drugim tudi reklama sama.

Boljši scenaristični predlogi so pogoj za boljšo propagando v celoti, čeprav na koncu zmeraj ocenjujemo obe postavki: kako dobra je bila ideja in kako uspešna njena realizacija. Rutina je produktivna le pri realizaciji, medtem ko lahko usodno vpliva ali celo uniči tekstopisca.

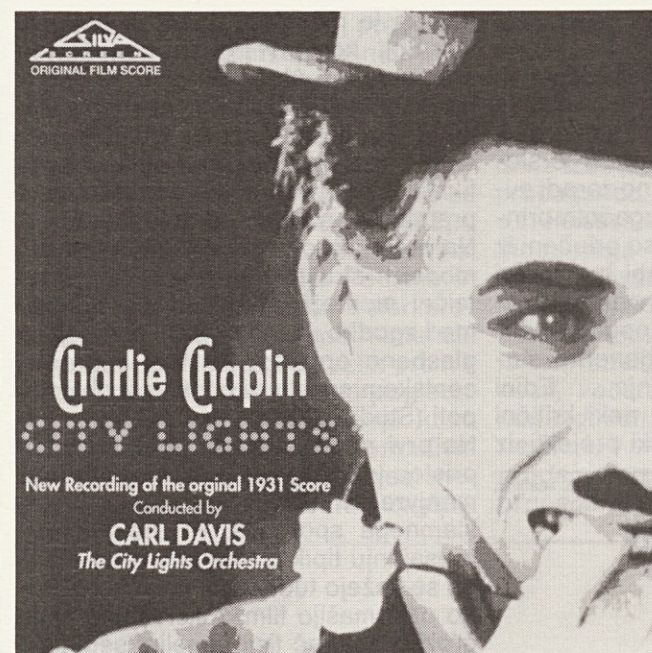
Vrzeli, ki tako nastajajo, zapolnjujejo ravno diplomanti AGRFT, čeprav ne leti (Vezjak, Aberšek, Kozole ...). Miha Hočevar, Janez Rakušček, Jaša Jamnik, delno pa tudi Vinci Vogue Anžlovar, Sašo Podgoršek in Igor Zupé so poleg svojih avtorskih projektov izpeljali veliko propagandnih spotov. Le Maja Weiss, prav tako nagrajenka letošnjega portoroškega filmskega maratona, se ukvarja izključno z režijo dokumentarnih filmov in prispevkov v produkciji TVS.

Miha Hočevar je med letošnjimi nagradjenci (Hočevar, Weiss, Podgoršek, Anžlovar) zrežiral največ reklam, predvsem za agencijo Luna (spoti Novoline, Ljubljanska banka, Semenarna Ljubljana, Kartica Slovenca, Lek—3D, telop za Renault 5, v teamu pa O'Boy, Belinka). V vizualnem pogledu pa je najinventivnejši spot z računalniško simuliranim letom golf žogice v reklamni za Orija computers (SM).

Pričakujemo, da bodo režiserji v čakalnju na filmske prvence vedrili pod bolj darežljivim dežnikom propagande. Če pomislimo, da je dobra reklama pravi balzam za naše kritične oči in ušesa, si lahko le želimo, da bo nekaj svežih idej ostalo tudi za njihov življenjski cilj. Kot kaže, pa si ga bodo morali financirati sami.

VELIKA PARADA SLEPE GLASBE (1)

Z italijanskima kolegoma Sergiom Bassettim in Enniom Simeonom, poznavalcema in kolekcionarjema filmske glasbe, smo se na predlanskih pordenonskih Dneh nemega filma odločili, da se lotimo zbiranja nikoli objavljenega, pa ne tako težko dostopnega gradiva o gramofonskih ploščah s tisto glasbo, ki je neme filme spremljala v njihovem matičnem času, pa tudi s tisto, ki zanje nastaja še danes. Nastal je tale seznam, verjetno nepopoln, vsekakor pa za pečaten z mejnim datumom — izšlo do 31. decembra 1991: *Ekranov bralec* ima pri njem še dodatno srečo, saj bere izdelek, ki je podatkovno že za tri enote bogatejši od tistega, ki smo ga objavili v oktobrski številki *Griffithiane* (40/42). Sicer pa vemo: »Nobody is perfect.« Glavnina podatkov je prišla iz washingtonske Kongresne knjižnice, precej iz glave Davida Gilla, glasbenega izvedenca in najbližjega sodelavca Kevina Brownlowa in Carla Davisa, nekaj pa iz zasebnih zbirk, vodnikov in s pošto iz založb.



OVITEK ZA CD, S KATEREGA ZAZVENI SKRIVNOSTNI CITY LIGHTS ORCHESTRA

KING VIDOR GRE MED TISTE REŽISERJE, KI SO IMELI NAJBOLJŠE ODNOSÉ S SKLADATELJI, ZATOREJ NI ČUDO, DA NA NJEGOVE FILME SE DANDANAŠNJI PIŠEJO NAJVEČ NOVE GLASBE. NA REKLAMNI FOTOGRAFIJI MED SNEMALCEM HENRIKOM SARTOVOM IN PRODUCENTOM IRVINGOM THALBERGOM MOTRI IGRO LILLIAN GISH (LA BOHEME, 1926)



Polkrepka pisava poudarja naslov filma, ležeča pa označuje skladatelja, čigar opus se razlega po posnetku; za naslovom, režiserjem in letnico nastanka filma pa je — če je le znan oziroma je sploh obstajal — zapisan tudi avtor izvirne partiture, napisane v času produkcije. Komentar je zgolj subjektiven in nima ambicije pojasnjevati kakršnega koli uredniškega mnenja. Tudi odločitev, da pustim naslove filmov zgolj v izvirmiku, je moja: Danes sicer ne, v nadaljevanju pa se pojavi toliko pri nas nepredvajanih filmov, da bi bil sleherni prevod neokusna spekulacija in iskanje nefilmske zadovoljivte, skratka prazna množica besed. Če ni posebej opisano, so plošče rariteta, in če koga zanima, kje v Evropi jih dobi največ na enam kraju, je to na Cherry Tree Walku št.5 v Leedsu (Movie Boulevard).

The Adventurer (1921) — Ernst Luz (sestavljavec obligatne glasbene kompilacije romantičnih vzornikov, ponajveč Beethovna in Wagnerja), *Dennis Wilson* (avtor nove kompozicije); LP EMI 1075 (stereo), Velika Britanija; izvaja, hm, pihalni orkester marincev Njengnega veličanstva;

America (David Lewelyn Wark Griffith, 1924) — Joseph Carl Breil & Adolph Fink (stara izvirneža), *Lee Erwin* (novi izvirnež); LP Angel 36092 (stereo), ZDA; odlomki iz nove Erwinove partiture, dela trilogije, ki jo je skladatelj posvetil Griffithovim filmom in jo tudi sam izvaja na mehanskih pnevmatičnih orglah newyorškega kinematografa Fox-Capitol;

L'Assassinat du Duc de Guise (Abel Gance, 1908) — *Camille Saint-Saëns* (avtor izvirne partiture — nota bene! — prve v filmski zgodovini); LP Melodija C10 20459 009 (stereo, zlahka nabavljiv posnetek), ZSSR; kompletno gradivo — Saint-Saënsov opus 128 — izvaja Simfonični orkester sovjetskega Ministrstva za kulturo, dirigent je Genadij Roždestvenski;

L'Assassinat du Duc de Guise — *Camille Saint-Saëns*;

LP Golden Crest CR 4019 (mono), ZDA; pianist Arthur Kleiner na svoji avtorski plošči različnih starodavnih filmskih zvokov igra le nekaj odbruskov iz izvirne partiture;

Ballet mécanique (Fernand Léger, 1924) — *George Antheil* (avtor izvirne partiture); LP Philips 6514 254 (stereo), Nizozemska; revna različica, saj ne slišimo predpisanih 8 klavirjev, 4 ksifononov, kopice drugih tolkal in zvočnih učinkov — Reinbert de Leeuw vodi Nizozemski pihalni ansambel;

Ben Hur (Charles Brabin, 1925) — *William Axt & David Mendoza* (avtorja izvirne partiture); LP Pelican 2011 (stereo), ZDA; Gaylord Carter na orglah izvaja dirkaške uspešnice iz izvornika;

Ben Hur — *Carl Davis* (avtor nove kompozicije); CD Silva Screen FILMCD 043 (stereo, v soseščini kupljiv posnetek), Velika Britanija; novo skladbo je Davis — tukaj tudi dirigent liverpoolskega Kraljevega filharmoničnega orkestra — za Channel Four spisal po naročilu Thames Television; žal kopija njegove Intolerance;

Ben Hur — *Carl Davis*; LP EMI INA 1504 (stereo), Velika Britanija; iz tega filma se na plošči pojavi samo štiki »Dirka z vozovik«, tisti del, ki ga je Davis uporabil tudi za TV nadaljevanko Hollywood;

Ben Hur — *Carl Davis*; LP EMI INA 1504 (stereo), Velika Britanija; iz tega filma se na plošči pojavi samo štiki »Dirka z vozovik«, tisti del, ki ga je Davis uporabil tudi za TV nadaljevanko Hollywood;

The Big Parade (King Vidor, 1925) — *William Axt & David Mendoza* (siceršnja avtorja izvirne partiture), *Carl Davis* (avtor nove kompozicije); CD Virgin VC 7-90785-2 (stereo, lahko dosegljiv posnetek), Velika Britanija; uspešnice iz Davisove nove kompozicije,

spisane za posebni program »Thames Silents« pri Thames Television (po novem so fired), izvaja seveda ad hoc orkester:

The Birth of a Nation (David W. Griffith, 1915) — *Joseph C. Breil & David W. Griffith* (avtorja izvirne partiture); LP X Label LXDR 701/2 & CD X Label LXCD 701 (oboje stereo, lahko dosegljiva posnetka), ZDA;

56 minut glasbe iz Breilovega dela kompozicije (režiser Griffith je po navadi tako ali tako skrbel le za ustrezno rabo kompilacij iz romantične glasbene literature in za nadzor dela) dirigira Clyde Allen, in to neznanemu orkestru. Na Zahodnem obrežju so — mimogrede povedano — film svoj čas predvajali z danes zgubljenjo partituro Carlja Elinorja;

The Birth of a Nation — *Joseph C. Breil & David W. Griffith*; LP RCA 2560 (stereo), ZDA; skromen odlomek iz gigantskega izvornika; igra orglavec Gaylord Carter, prizorišče ni zapisano;

The Birth of a Nation — *Joseph C. Breil & David W. Griffith*; LP Golden Crest 4019 (mono), ZDA; pianist Arthur Kleiner na svoji avtorski plošči s klavirskimi izvlečki iz glasbenih izvornikov za spremljavo nemih filmov odigra slabi 2 temi;

The Birth of a Nation — *Lee Erwin* (avtor nove kompozicije); LP Angel S-36092 (stereo), ZDA; odlomki iz enega izmed delov trilogije, s katero se je Erwin poklonil režiserskemu prvaku z začetka stoletja; spet na Wurlitzerjevih mehaničnih orglah iz filmskega gledališča Fox-Capitol v New Yorku;

The Black Pirate (Alan Parker, 1926) — *Mortimer Wilson* (siceršnji avtor izvirne partiture), *Charles Hoffmann* (avtor nove kompozicije);

LP Sounds Good 1001 (mono), ZDA; Hoffmann izvaja eno samo temo iz svoje nove skladbe;

La Bohème (King Vidor, 1926) — *William Axt* (siceršnji avtor izvirne partiture), *Charles Hoffmann* (avtor nove kompozicije); LP Sounds Good 1001 (mono), ZDA; odlomki iz skladbe komponista-izvajalca H.;

Broken Blossoms (David W. Griffith, 1919) — *Louis F. Gottschalk & David W. Griffith* (avtorja siceršnje izvirne partiture), *Charles Hoffmann* (avtor nove kompozicije); LP Sounds Good 1001 (mono), ZDA; Nekaj drobcev iz psevdokitajske melodike nam zapreludira kar sam avtor;

Broken Blossoms — *Carl Davis* (avtor nove kompozicije); CD Virgin VC 7-90785-2 (stereo, na voljo v vsaki boljši zahodni trgovini), Velika Britanija; edina plošča, na kateri to-late-to-be-hero Davis odtaktira svoj z Otoka opazovani Hollywood kakemu prvorazrednemu orkestru — London Philharmonics;

Bronenosec Potemkin (Sergej Mihailovič Eizenštejn, 1926) — *Edmund Meisel* (sicer pisec partiturnega izvornika), *Charles Hoffmann* (zložil tole novotarijo); LP Sounds Good 1001 (mono), ZDA; tvegamo izjavo, da niso Odeške stopnice s takšno glasbo nič drugega kot sprehajalna stolba; še dobro, da takšne ne stopajo med nas na videu;

Bronenosec Potemkin — *Arthur Kleiner* (zlagatelj novosti); LP Golden Crest CR 4019 (mono), ZDA; Keinerjev klavir indijanljubi ameriški levici pač ni ustrezal; kako tudi bi, ko pa je nosilec njegovega zvoka tako kurioziteten, da še med feni krožijo samo kasete;

The Circus (Charles Spencer Chaplin, 1929) — *Charles Chaplin* (odžvižgal original — genijem pač ne rabi znanje not);

LP United Artists UAS 29057-1 (stereo), Nemčija; edini vinil, ki na njem dihne v vas glas Chaplina-glasbenega urednika; mož namreč docela slišno popravlja zvočni zapis ob 40-letnici filma;

City Lights (Charles Chaplin, 1931) — *Charles Chaplin* (vele zabeležiti svojo življenjsko simfonijo), *Arthur Johnston* (aranžer, jo očistil nesugestivne orkestracije); CD Silva Screen FILMCD 078 (stereo, disk najden celo v zakotnih londonskih ploščarnah), Velika Britanija; *Carl Davis* je to delo oktobra 1989 v živo izvedel tudi v Cankarjevem domu, interna šala pa pravi, da mu je kraljevska rodovina ploščo napol zaukazala pa je moral reže v 48 urah zbrati 35 nadpovprečnih londonskih glasbenikov — rezultat je brez sramu podpisani City Lights Orchestra;

City Lights — *Charles Chaplin*, adaptacija *Arthur Johnston*; LP Paramount 6026 (stereo), ZDA; Darius Brubeck na nekakšno violo da gamba zagode variacije na temo Slepe cvetličarke;

The Covered Wagon (James Cruze, 1923) — *Hugo Riesenfeld* (nosilec avtorskih pravic); LP RCA 2560 (stereo), ZDA; ena izmed redkih plošč v tem seznamu, ki so si jo vzeli za svojo zaščitniki Indijancev, ker pa še ne pomeni, da jo imajo pod gramofon tudi cenifili zunaj glasbene sekcije; Gaylord Carter in njegove pipe organs;

The Covered Wagon — *Hugo Riesenfeld*; LP Golden Crest CR 4019 (mono), ZDA; Keinerjev klavir indijanljubi ameriški levici pač ni ustrezal; kako tudi bi, ko pa je nosilec njegovega zvoka tako kurioziteten, da še med feni krožijo samo kasete;

The Covered Wagon — *Carl Davis* (njegova prva novokomponovana mutasta uspešnica, začetek klanovskega monopola);

LP EMI INA 1504 (stereo, povsod v prodaji), Velika Britanija; ko so l. 1979 tuhtali, katero skladbo bi nasadili na main title TV nadaljevanke o Hollywoodu, so se slednjič odločili za Davisovo »Old South«;

The Crowd (King Vidor, 1928) — *Ernst Luz* (zbiralec romantičnih vzorcev, ko je film izbruhnil), *Carl Davis* (kakopak njegov današnji miner);

CD Virgin VC 7-90785-2 (stereo, kakor vsak Davisov, tudi ta redoma ažuriran v vsaki štacuni), Velika Britanija; če se pozanimate med Američani na Dnevih nemega filma v Pordenonu, vam bo vsak zagotovil, da je to taboljši mojstrov vulkan;

Don Juan (Alan Crosland, 1926) — *William Axt & David Mendoza* (Janusovo obličje, skladna začetnika nočnega holly hitropisja, moža skrbno razdeljenih, povsem različnih nalog);

LP Warner Bros. 3X2737 (mono), ZDA; Nujnejše od poslušanja tega zgodovinskega fragmenta je nič manj zgodovinsko dejstvo, da držite v rokah edino mejno ploščo, pravzaprav sta kar dve — na eni glasba za »last silents«, na drugi eksperimentalne govornice za »first talkies«;

The Eagle (Clarence Brown, 1925) — brez izvirne muzike, skrbni sodobni arhivar pa je *Lee Erwin*; LP Angel 36073 (stereo), ZDA; gospod Erwin za wurlitzerkami, umetno obarvanim karakternim glasbilom, spričo katerega človeka kinu brez slabe vesti reče tudi teater;

Entr'acte (René Clair, 1924) — *Erik Satie* (tisti, ki je govoril, da je prispel na ta stari svet odločno premlad, se je surrealističnim glumačem pustil pregovoriti za pisanje MX);

LP Golden Crest CR 4019 (mono), ZDA; skladatelj je očitno res mlajši od vseh igralskih odštekancev — *Man Ray*, *Marcel Duchamp et consortes* — ki so se šli kazat umetnost, toda dve roki na tem posnetku sta za surgesamtkunstwerk presimetrični; saj se še spomnimo švicarske priredbe za klavir štiročno, pri čemer vsaka roka v tem perkušenem drcu tri minute počiva;

Entr'acte — *Erik Satie*; LP Candide CE 31018 (mono), ZDA; *Friedrich Cerha* ima preveč svojih skladateljskih ambicij, da bi se sprostil v enoličnem podjetju, ki se kliče koncizno taktirne izvirni zasedbi za ta film, ansambelčku; tukaj so to znemaniti Die Reihe;

Fall of a Nation (1916) — *Victor Herbert* (originalni ilustrator tega resnobnega kompleksa);

CD Library of Congress OMP 103 (stereo, če ga naročite pri naši snanki Gillian Anderson, dobite zraven še majčko s knjižničnim emblemom), ZDA; *Herbert* se pred tem filmom in po njem ni več oglašil z ekrana; dovolj zgovorno dejstvo, da zanj poskrbe najnatanejši med arhivariji filmske glasbe;

Fall of a Nation — *Victor Herbert*, sedempalčna LP Decca 9-29566 (mono), 47

ZDA; če primerjate posnetek z gornjim, boste slišali divjanje, ki mu najdemo vzrok v tem, da so člani glasbene sekcije iz Kongresne knjižnice po svoji stari navadi dodali partituri tudi obilo dramatskih pavz — posledica novoodkritih metrov filma in transkurenčnega sodelovanja med tamošnjimi avdialci in vizualci;

(prihodnjič še naprej)
MIHA ZADNIKAR

INGMAR BE

Moji najzgodnejši spomini so povezani s ponižanjem. V tistih časih je vzgoja temeljila na ponižanju. Vsa družba je bila zgrajena tako, da je vsak lahko koga poniževal od zgoraj navzdol. Na primer, moral si se opravičevati, starši nikoli niso priznali, da nimajo prav. Vedno so bili otroci tisti, ki so grešili, najprej proti bogu pa tudi proti staršem. Vedno si se moral opravičevati.

Ingmar Bergman (filmani intervju)

Avtor. To je morda najpogostejša oznaka, o kateri se nemara strinjajo vsi pisci, ne obvezno filmski kritiki ali teoretiki, ki so si kdaj dovolili, da jih Ingmar Bergman fascinira, zafrustrira, sprovcira ali zdolgočasi. Če bi hoteli dognati, v čem še se ti pisci strinjajo, mimo običajnih superlativnih (a v določenem času tudi ostro odklonilnih) predikatov, bi se znašli pred težko nalogo, kajti učinek Bergmanovih filmov na sodobnike, kakor ga lahko razberemo iz zajetne literature, je bil vsekakor večsmeren. Zdi se, kot da je njegova filmska originalnost sprožala pri komentatorjih njegovega dela prave manjvrednostne komplekse, ki so jih skušali prekriti z gostobesednimi esej, prenatrpanimi z vsem mogočim iz arzenala kulture in teorije ali kar filozofije, francoskega (če ni šlo drugače) ali skandinavskega (seveda Kierkegaard!) eksistencializma. Sicer ni jasno, ali je bil namen teh pisanj razložiti »komplicirane« Bergmanove filme, toda gotovo so takšna tekstualna razmerja med Bergmanovim delom in sočasnim kritiško-teoretskim diskurzom vzajemno težko primerljiva in nemara novemu gledalcu njegovih filmov prej otežujejo dojetje kot ne. Toda, kot smo rekli, skupna točka je v oznaki »avtor«. Če je v drugih panogah estetskih in sorodnih intelektualnih praks oznaka avtorstva bolj ali manj samoumevna, pa jo je pri filmu treba posebej zaslužiti, če ne izboriti. Za začetek je sicer dobro snemati filme v Evropi, kjer se je problem avtorstva pri filmu postavil tudi v iskanju odgovora na hollywoodsko konkurenco. A Bergman je bil avtor že pred obsesijo z avtorstvom, ki je dosegla vrhunec s francoskim novim valom, kar so mu vsi priznavali. Najbrž bi se bilo odveč spraševati, ali bi bilo njegovo avtorstvo kot takšno sploh zaznano, če te obsesije z avtorstvom v evropskem filmu sploh ne bi bilo. Da je bila, kar je zdaj pač neizbrisno dejstvo, trdna, zapisana zgodovinska evidenca, je najbrž vsaj do neke mere treba pripisati avtorjem, ki so to bili še pred institucionalizacijo avtorstva. Ne nepomembna okoliščina je bil seveda evropski kulturni kontekst, v katerem si je film prav skozi fazo avtorstva utrdil svoje mesto poglobljenejšega področja estetske prakse in tako premagal še zadnje evropske konservativne odpore zoper univerzum množične kulture.

Oznaka »avtor« je pravzaprav edina klasifikacija Bergmana, ki sploh lahko opredeli različnosti v velikem razponu njegovih filmskih tematik in pristopih k njihovi obdelavi, katerih skupni imenovalec bi lahko bila metafizika, če bi verjeli njegovim sodobnikom, ne pa tudi, če bi vzeli zares, kar je o sebi in svojem delu sam rekel ter zapisal. Upošteva slednje, pa naj bo to kar zajetna knjiga njegovih pogovorov s S. Björkmanom, T. Mannsom in J. Simo, ali avtobiografija *Magična svetilka*, je ves »misterij« — skorajda nesprejemljivo preprosto — v Bergmanu osebno, malodane preko meje še doumljive pretencioznosti. Razen, kajpak, če si njegovih lastnih pojasnjevanj svojih filmov ne razložimo kot reakcijo na malo preveč »poglobljena« pisanja o njih. Da bi pojasnili poanto, preberimo odlomek iz omenjenega dolgega



BERGMAN

pogovora: »J. S. (Jonas Sima) : Če se nekoliko pogovorimo o idejah, vsebovanih in razvitih v Divjih jagodah. To je psihoanalitičen film z religioznimi in psiho-terapevtskimi implikacijami. I. B.: Takrat tega sploh nisem videl na ta način. Zame je to bila nekakšna inventura mojega preteklega življenja, neke vrste končni poglobljeni test. Psihoanalitična plat filma se mi sploh ne zdi evidentna. To je nekakšna etiketa, ki so mu jo naknadno nadeli drugi. Po mojem je to soliden film, realen, manifesten« (Le cinéma selon Bergman, str. 165/66).

Nemara je prišel čas, ko bi bilo treba upoštevati Bergmanovo opozorilo, da kaže njegove filme gledati bolj neobremenjeno, kajti zdaj je pravzaprav čas, ko so njegovi filmi že postali del evropske povojne zgodovine. Takrat, v vseh letih od sredine petdesetih naprej (ali, točneje, od let 56—57, ko beležimo Bergmanov triumf v Cannesu) vse do začetka osemdesetih let je bil Bergman »fenomen zase«, stalnica evropskega filma, manj osupljiv kot Fellini, še zdaleč ne revolucionar kot Godard, »globlji« kot Antonioni, primerljiv tudi s klasično veličino Renoirja ali Carnéja, enako prepoznaven kot vsi ti avtorji v svoji originalnosti, a bolj od vseh zunaj vsakršnega trenda, mode; bil je trend in moda sam zase, obsesija sofisticiranih filmskih gledalcev, izziv za filmsko kritiko in teorijo. Bergman je bil kratkomo »veliki umetnik« v eri, ko je bilo treba film dokončno emancipirati glede na druge umetnosti, ko je sam pojem umetnosti posedoval smisel in prizvok družbenega angažmaja, transcendirajočega samo politiko. Zato se je kasneje v bolj manifestno političnih časih, levičarskih časih, sicer zgodilo, da je prišlo do trenutka izginjanja interesa za Bergmana, celo do zavračanja njegovih »globokih psihologiziranih«, dokler se ni ob njegovem končnem triumfu s filmom **Fanny in Aleksander** izkazalo, da so mlade filmske generacije sam »bergmanovski film« prehitro dojele v skladu s stereotipi, v katere so otrdela nekdanja sočasna razumevanja njegovih filmskih študij. Kot je izpričal Wim Wenders (prim.: *Polja*, julij '89, št. 365), zagotovo v svojevrstnem soglasju s kolektivno izkušnjo svoje generacije po vojni rojenih (sam Wenders pa tudi po lastni izkušnji s hollywoodskim filmom), je kratkotrajno zavračanje Bergmana porodilo spravo z njegovim filmom. Lahko bi rekli, da je Bergman šele v obeh te generacije postal filmski avtor *par excellence*, da se je pogled zainteresiranega gledalca končno usmeril od filozofskih, religioznih, psiholoških »ozadij« k sami formi njegove filmske naracije, zdaj vse transparentnejše, kajti vanjo usmerjen pogled ne projicira več istih frustracij, ki so bile kot kolektivno nezavedno skupne sodobnikom Bergmana, vstevši samega Bergmana, ki pa je vendarle sam pozval h konkretnemu razbiranju filmske forme. Če je Bergman dolgo veljal za introvertiranega, od občinstva (tudi domnevno kompetentnega) nekoliko umaknjen avtor, ki pač vse, kar ima povedati, pove s filmom, pa je potem, ko je »spregovoril« (najobširneje prav v omenjeni knjigi-intervjuju), presenetil s preproščino, z razlaganjem »globinskih ozadij«, kar z lastnimi osebnimi psihološkimi izkušnjami, z osebnimi vtisi o zgodovinskih dogajanjih, ki jim je bil priča in zaradi njih po volji naključnih okoliščin kulpabiliziran. To seveda ne pomeni, da se je treba rešiti vsega »intelektualnega balasta« v zvezi z Bergmanom, ampak nasprotno, da se nam vsa lucidnost in intelektualna občutljivost tega avtorja lahko pokaže šele v distanci, ki ustvarja transparentnost filmske forme.

Vrnimo se k problemu Bergmana-umetnika. Problem ni enostaven, kajti ideološka pozicija umetnosti je bila zadnje

čase že vse prevečkrat pojasnjena, racionalizirana v dekonstruktivističnem branju in z neko mero znanstvene arogance sociološko razkrinkana v svoji funkciji. In vendar ne zato, da bi bila »uničena«, ampak prej zato, da bi obstala kot produkcija, kot presežek znanosti in tehnologije, kot preciozna figura v sistemu vseobče komunikacije na problematičnih mestih njenega »dogajanja« v obliki nesporazuma. Bergman je kajpak moral biti umetnik, kajti to je bilo v njegovem času legitimen, privilegirani poklic, ki mu je povojna Evropa odredila nalogo, da jo ozdravi travme in absurdov, do katerih je pripeljala logika njene Zgodovine z veliko začetnico. In Bergman je to nalogo vestno izpolnil, vpisal se je v zgodovino Evrope kot umetnik, nedvomni avtor in njegova umetnost bo zagotovo služila namenu tudi v času, ko se mesto in funkcija tistega, kar je poprej bilo umetnost, skorajda čutno nazorno spreminja. V tem smislu bi lahko dojeli tudi Godardov poklon Bergmanu-umetniku: »Velike umetnike spoznamo po dejstvu, da že samo omemba njihovega imena ne dopušča, da bi drugače razložili mnoge občutke in občutja, ki vas preplavijo v določenih izjemnih okoliščinah, ko se soočite s čudežno sceno ali nepričakovanim dogodkom: Beethoven pod zvezdami na grebenu, ob katerem se razbijajo valovi, Balzac, ko se vam ob pogledu z Montmartra zdi, kot da je cel Pariz pod vašimi nogami. In če se sedanost in preteklost igrata slepe miši na obrazu ljubljene osebe, če vas smrt z ledeno ironijo prisiljuje k nadaljevanju življenja, ko ponižani in razžaljeni postavljate vprašanje življenja, če se besede 'sladko poletje', 'zadnje počitnice', 'večna iluzija' dotaknejo vaših usten, potem ste, četudi o tem niste razmišljali, omenili človeka, ki ga francoska kinoteka z drugo retrospektivo za tiste, ki so videli samo nekatere od njegovih 19 filmov, potrjuje kot najbolj originalnega ustvarjalca v Evropi: Ingmarja Bergmana« (Godard, »Bergmanorama«, *Cahiers du cinéma* št. 85, julij 1958). Godard, nekoliko pozneje sam uveljavljen filmski avtor, ekscesen in frivolen, s filmi, narejenimi, kot da bi bilo treba dokazati, da obstaja tudi druga plat bergmanovske filmske percepcije, se je nemara s tem poklonom Bergmanu opredelil ali morda zahvalil za že opravljeno delo, takrat še v polnem zamahu, še potekajoče, z vrsto še nedotaknjenih vprašanj.

Skozi vse, kar smo doslej zapisali, se prebija vprašanje, ki mu recimo — ker pač ne najdemo preciznejšega izraza — hermenevtični problem. Namigujemo na to, da so Bergmanovi filmi izrazito temporalno označeni, zavezani kontekstu, socialnemu okolju, zgodovinskemu balastu, in tako je tudi z gledanjem teh filmov, razumevanjem njihovih resnic, s sporazumevanjem z njimi. Kdor ni bil filmski gledalec v šestdesetih letih, ko mimogrede povedano, mediji še niso bistveno prizadeli dostojanstva institucije kinematografa, verjetno nikoli ne bo mogel ponoviti izkušnje z Bergmanom, takšne pač, kakršno so ohranile v spominih generacije tistega časa. Hermenevtični horizont se je pač premaknil. A ne razumimo se napak, neponovljivost izkušnje nima nič opraviti z možnostmi današnjih gledalcev za recepcijo Bergmanovih filmov, z možnostmi, ki so danes, zahvaljujoč distanci in tehnologiji videa, ki omogoča študij in užitek detajla, nemara samo še širše. Izkušnja je, kot vemo, vedno omejena in ima sploh kakšno vrednost šele potem, ko je predmet refleksije. A naj bo kakorkoli že, Bergmanovi filmi so v svojem času zadevali v še ne razrešene frustracije evropske kulture, prizadete s tudi na nove generacije prenešenim spominom

INGMAR BE

na manifestacije najskrajnejšega barbarstva, kulture, utesnjene z njegovimi posledicami: z »modernistično« atmosfero ideološko (in materialno) spodbujenega strahu kot družbene kategorije, z disciplino kot terapijo in z vse bolj izražajočo kot razrešujočo in pojasnjujočo eksistencialistično filozofijo. Bergmanovi filmi, vsaj tisti, ki naj bi bili zanj tipični, so v ta kontekst intervenirali bolj ali manj s stališča individua, demonstriranega kot zgolj kategorija subjektivnosti (še zdaleč ne subjekta!), katere razcepljenost se je prikazovala v njeni psihološki konstrukciji. Ali, rečeno z bolj etičnega aspekta: subjekt se je prikazal kot objekt ponižanja, prizadejanega s strani kulturno razvijajoče realnosti. Povojni čas, ki je vse bolj postajal čas prosperitete, na Švedskem pa sploh, je odkril iracionalno krivdo kot konstitutivno sestavino subjektivnega. Od tod sledi zelo pogosta raba **flash-backov** v Bergmanovih filmih. V času, ko je velika večina Bergmanovih filmov bila prikazana, si jih ni bilo mogoče samo preprosto ogledati, dojeti in analizirati, treba jih je bilo odreagirati.

To so verjetno razlogi, ki so v takratne nemudne diskurzivne reakcije priklicale za poznejši okus odvečne razlage, esejistično-filozofske projekcije in racionalizacije. Toda gotovo je s tem bilo opravljeno delo, ki je pozneje omogočilo spoznanja, da v primerih, o katerih so svoj čas mislili, kako jih brez poznavanja Kierkegaarda ni mogoče nič razumeti, kaže preprosto malce podrobneje pomisliti na filmsko formo, ali da v primerih, ki so sprožili tirade o alienaciji in psihoanalizi (prav v tej povezavi), morda kaže pomisliti kratkomalo na Bergmanovo virtuozno delo z igralci. Najbrž ni treba posebej omenjati vseh mistifikacij švedske klime in svetlobe itn. To seveda ne pomeni, da pozivamo k profanaciji Bergmanovega opusa ali, da se posmehujemo močnim učinkom na psiho gledalcev (tudi »kompetentnih«), kajti Bergmana so vprašanja boga, posameznika, njegovih emocij, sanj, intimnih konfliktov itn. motivirala, inspirirala, mučila — kot je sam povedal, nekatera od teh vprašanj v določenih obdobjih bolj, v drugih manj.

Ena od preokupacij Bergmanovih razlagalcev — nemalokrat z značilnimi pretiravanji — je bilo vprašanje protestantizma, seveda v povezavi z dejstvom, da se je Ingmar I. 1918 rodil luteranskemu pastorku v Uppsali. Bergmanovo razmerje s protestantizmom se kaže v vrsti njegovih filmov, na eni strani kot upor nepopustljivi protestantski morali, a vendar tudi na ozadju iskanja odgovorov na ravni etike pa tudi metafizike. Motiv upora prevladi protestantskih moralnih principov je opazen že v njegovem drugem filmu iz l. 1946 **Dežuje na najino ljubezen**, ko zaljubljenca z družbenega roba, ki iščeta svojo pot v »urejeno« družbo in pri tem hočeta svoje razmerje urediti s poroko, sooči z luteranskim pastorkom in birokratom v eni osebi. Antiklerikalizem, zdaj v imenu obsojanja socialnih krivičnosti, zdaj v imenu ljubezni, je poudarjen še v vrsti zlasti zgodnejših Bergmanovih filmov, med njimi tudi v njegovem opusu relativno redkih komedij, kakršni sta bili **Nasmehi poletne noči** (1955) in še bolj **Hudičevo oko** (1960). Ta poteza Bergmanovega obračunavanja s protestantsko moraljo, ki se z jasnimi avtobiografskimi elementi dopolni v **Fanny in Alexander**, se sicer najbolj odprto prikaže v **Zimski svetlobi** oz. **Obhajancih** (1962), v filmu, ki zaokroži ciklus filmov, ki bi jih lahko zajeli v fazo »zgodnjega Bergmana«. Toda v tem filmu se ta nota prikriva z drugo manifestacijo Bergmanovega razmerja do boga in vprašanja religije, ki



MOLK (1962—63)

ga povnanjajo posamezni filmi te prve faze. Problem odrešenja, v protestantizmu bolj kot v drugih verzijah krščanstva zaostren v posameznikov problem, se postavi na takorekoč metafizični ravni, zunaj aktualnega časa, v (mitski) preteklosti, kot npr. v filmih **Sedmi pečat** in **Deviški vrelc**. Jasno pa je, da si tisti, ki si z vso resnostjo zastavlja vprašanje boga in njegovih relacij s človekom, hkrati zastavlja problem demonične plati božjega kraljestva. V spektakularni formi **Sedmega pečata**, ki ga uvaja izvrstna domislica partije šaha med vitezom (Max von Sydow) in smrtjo, se v karakterju viteza soočata vera in védenje. Vitez hoče vedeti in ob bibličnih prizorih trpljenja, zla in greha odkrije, da je strah temelj vere, a hkrati izvir demonizma. Potem pa v srečanju glumaške družine z Mio (Bibi Andersson) in Jofom (Nils Poppe) odkrije, da je sreča v preprostih zemeljskih radostih. S simbolično poanto se na koncu filma edino glumači uspejo rešiti iz kroga plesa smrti v trenutku, ko smrt pride po viteza. Napetost med poloma groze, greha in božje kazni ter radostjo uživanja življenja je okrepljena s svetlobnimi učinki, v kontrastu mraka in svetlobe. Znano je, da je Bergman, ki je vsaj v svojem obsežnem opusu črno-belih filmov ostal zvest izročilu filmskega ekspresionizma, prav v času dela na **Sedmem pečatu** in **Deviškem vrelcu** študiral Mizoguchija in Kurosawo ter pri njiju »pobral« nekaj naukov o filmski naraciji, kar do neke mere pojasnjuje pasaže z misteriozno atmosfero.

V enem izmed filmanih intervjujev, verjetno konec šestdesetih let, je Bergman o svoji »religiozni fazi« povedal naslednje: »V zgodnejših filmih sem vedno puščal odprto vprašanje obstoja boga. V **Deviškem vrelcu** sem pustil bogu, da odgovori, zatekel sem se k baladi z nenehnim prihodom pomladi. Tako sem se temi približal na osebni način in zabeležil svoje pojmovanje boga. V filmu **Onkraj zrcala** je to bolj jasno izraženo, kjer je credo: bog je ljubezen in ljubezen je bog. Torej je dokaz obstoja boga realnost ljubezni, ljubezni kot nečesa resničnega na tem svetu. V **Obhajancih** sem se ukvarjal s tem problemom in

BERGMAN



MOLK (1962–64)

moral sem uničiti celotni koncept boga. In zdaj sem celo prišel do širšega in bolj jasno določenega pojmovanja boga« (Cit. po TV-dokumentarcu **Ingmar Bergman**, *The Magic Lantern*). Enostavno povedano, glavna oseba filma, vaški pastor Thomas (Gunnar Björnstrand), izgublja vero v boga. Trenutek, ko se nakopičeni dvom v pastorju rešuje v samopriznanju dvoma, vidimo Thomasa v prizoru, posnetem večinoma v »polvelikem« planu, zadržega skozi cerkveno okno v družbi z Märto (Ingrid Thulin). Pri mojstru velikega plana, kakršen je bil Bergman, gotovo ni bilo naključje, da je Thomasov pogled obrnjen stran od kamere, usmerjen v prostor onkraj okvirja ekrana, ko Thomas izgovarja svoje besedilo. Spomni se Kristusovega dvoma pred smrtjo, ko mu bog odgovarja le z molkom. In to, kar Thomas »sliši«, priznavajoč si svoj dvom, je prav ta božji molk. Bog se ne razodeva, dvom izničuje vero. Toda tisto, kar Bergman v citiranem intervjuju imenuje »širše in bolj jasno določeno pojmovanje boga«, se prikaže skozi pastorjevo obhajanje, izvajanje priučenih gest v samem verskem ritualu. Kot se zdi, v tej svoji »nietschejevski« upodobitvi še sam Bergman ni takoj ugotovil, da se je zanj skozi fiksijsko osebo Thomasa prezenca religije razrešila, izginila. Kajti v izjavi, ki jo je dal nekoliko kasneje, je dejal: »Bog ni nikoli spregovoril, ker ne obstaja. Odkar se je prisotnost religije v moji eksistenci povsem razsula, je življenje postalo strahotno lažje... To veliko pospravilo sem opravil ob svojem filmu **Obhajanci**. Potem je bilo vse mirno in dobro« (R. Lefevre: **Ingmar Bergman**, str. 71).

Naj bo kakorkoli že, po **Obhajancih** religija in problem boga ne bosta več centralna tema nobenega od še številnih filmov, z izjemo razvidne antiklerikalne poante v **Fanny in Alexander**, ampak se kvečjemu pojavljata bolj kot psihološka kategorija. V maniri humanizma bi se kajpak lepo slišalo, če bi rekli, da se je Bergman potem obrnil k človeku, toda tega ne moremo reči, ker bi tako predpostavljali gesto nadomestitve boga s človekom in prav gotovo lahko vsakdo, ki je videl vsaj nekaj

Bergmanovih filmov, pritrdi ugotovitvi, da v njegovih filmih ni mogoče zaslediti nikakršnega humanističnega poveličevanja človeka. Če naj bi že sploh govorili v kakšnih tovrstnih relacijah, potem bi kvečjemu lahko rekli, da je izginjanje boga iz Bergmanovih filmskih psiho-pejsažev ustvarilo praznino kot intersubjektivno vez, preko katere ne seže niti nekoliko idealizirana instanca ljubezni in zgodnjih filmov.

Manj opažena razlika med Bergmanovimi zgodnjimi filmi in filmi »zrelega Bergmana« (če je ob avtorju, ki je ob vsaki priložnosti poudarjal svoj infantilizem in vlogo otroških spominov, sploh možno govoriti o zrelosti v običajnem pomenu) pa je dejstvo, da v »zreli fazi« ne najdemo več omembe vredne socialne motivike, kakršna nosi takšna filma, kot sta bila že omenjeni **Dežuje na najino ljubezen** in še bolj dosledno **Poletje z Moniko**. Za oba filma bi lahko trdili, da po zunanji formi evocirata žanr melodrame, saj se v obeh odprto skriva ne do konca izrečeni (a jasno prikazani) socialni konflikt. Vendar pa ju spričo tega, da sicer precej eksploatirani motiv ljubezni ne preraste v nikakršen sentimentalno obarvan kontrapunkt hladni usodi, ne moremo ravno klasificirati kot melodrami.

Toda tisto, kar je nemara pomembnejše, je to, kar Bergman upodobi kot žensko reakcijo na sivo (proletarsko) vsakdanjost: brezglavo sprejemanje ljubezni pri Maggie (Barbara Kollberg) v **Dežuje na najino ljubezen** in Monikino (Harriet Anderson) instinktivnost ter erotična sproščenost v **Poletju z Moniko**. Lahko bi rekli, da je Bergman odkril tisto domeno svojega filmskega dela, ki jo imenuje »ženska dežela«, skozi socialno dimenzijo položaja ženske, ki se trga iz determiniranosti morale (ideologije) viktorskega meščanstva v lokalni švedski verziji. Tisto, s čimer je Bergman prispeval k v šestdesetih letih razvpitemu mitu o švedski (seksualni) toleranci in emancipiranosti žensk, niso bili samo za tisti čas »šokantni« erotični prizori in golota Harriet Andresson v **Poletju z Moniko**, marveč dramaturška funkcija nosečnosti.

Tako David (Birger Malmsten) v **Dežuje...** pristane na poroko z Maggie potem, ko mu ta zaupa, da je pred njunim srečanjem zanosila z neznancem, Harry (Lars Ekborg) v **Poletju...** pa ostane sam z otrokom potem, ko na koncu Monika odide. V zvezi s **Poletjem z Moniko** je treba omeniti izstopajoči detajl, ki ga je v tem filmu neznanega in takrat s strani pariške kritike zavračane avtorja, opazil Godard in mu tako lahko pripisemo, da je anticipiral novi val. Gre za prizor, v katerem se Monika in njen ljubimec zabavata ob glasbi iz juke-boxa. Harry Moniki prižge cigareto, sledi komunikativno samodejno približevanje obrazov, da si Harry prižge svojo cigareto na Monikini, iz srednjega plana se kamera v velikem planu osredišči na obrazu Monike, ki strmo pogleda naravnost v kamero, in to spogledovanje s kamero traja toliko časa, da mora ta pogled v kamero vsak normalen gledalec »začutiti na sebi«. Gotovo imamo opraviti z eno od antoloških uporab kamere v funkciji pogleda drugega, v tem primeru nabitega s pomenom, ki sloni na socialni plati filma, na individualnem instinktivnem uporu junakinje zoper determinante svojega položaja v okolju, uporu, motiviranem z željo in mladostno energijo. (Torej lahko govorimo tudi o Bergmanovem rahlem stiku z nastajajočim generacijskim konfliktom.)

Zdaj nemara lahko preidemo k obravnavi tistih Bergmanovih filmov, ki naj bi sodili k tistim, ki bi jim rekli »tipični bergmanovski filmi«, čeprav bi lahko našli

INGMAR BE

slovar cineastov veliko razlogov za oponiranje upravičenosti take označbe. Najprej bi morali ugotoviti, da se je ta tipičnost, če ne prej, dokaj polno razvila že v petem Bergmanovem filmu **Zapor** (48), da je dosegla enega od vrhuncev v **Divjih jagodah** (57), ob katerem se spomnimo Bergmanove zveze z veličino švedskega nemega filma, Victorjem Sjöströmom, v **Divjih jagodah** v vlogi profesorja Borga. Po drugi strani pa zadnja filma zgodnjega Bergmana, **Onkraj ogledala** (61) in omenjeni **Obhajanci**, že predstavljata koncept Bergmanovega lastnega žanra: komornega filma. Z nečim pa se je le treba strinjati. Z morda tremi izjemami, ki jih bomo opredelili kasneje, so filmi »zrelega« Bergmana zajemljivi s pojmom psihološke študije, ki pa nam samodejno sugerirajo psihoanalitiške asociacije v dimenziji nekakšne komunikacije z družbenim kontekstom na vsekakor zelo posebni frekvenci. Filmi drugega Bergmanovega obdobja so poleg tega definitivno usmerjeni v raziskovanje »ženske dežele«, kar je bilo, kot je brez zadrege Bergman večkrat izjavil, v povezavi z njegovimi osebnimi izkušnjami in problemi. Do neke mere je presenetljivo, da je Bergman prav s temi svojimi filmi, pogosto opisovanimi kot »hermetičnimi«, požel tudi nekaj komercialnega uspeha, čeprav to ne more biti povod za prehitro precenjevanje okusa občinstva, saj je za to poskrbela v šestdesetih letih še dokaj prisotna cenzorska dejavnost po evropskih državah, ki je jasna namigovanja na seksualno motivirane travme štela za preveliko dozo perverzности. (Kot vemo pa ni bilo treba čakati dolgo, da se je osmešila cenzura, ki je, natančneje pogledano, pravzaprav reagirala bolj na »pornografijo« duše kot telesa — vsaj v Bergmanovem primeru.)

Kar naj bi bil rez med dvema obdobjema Bergmanovega filmskega ustvarjanja, preboj dvoma na prvo mesto pred vero, je pravzaprav povezovalni člen. Božji molk iz **Obhajancev** se v **Molku** (63) po Bergmanovi opazki spremeni v »negativ«, torej praznina na »horizontalni« ravni za razliko od tiste, ki se kaže pogledu, gibajočem se po »vertikali«. Neke vrste kulturni šok, ki ga je Bergman z **Molkom** povzročil po vsej Evropi, je danes mogoče evocirati le kot podatek, ki nemara priča o tem, da se tudi trajnejši estetski proizvodi v svoji aktualni dimenziji konfrontirajo z danim redom, časom, kar se v transpoziciji imenuje stanje duha. Ko se je polegel prah vznemirjenja, slabo prikritih intelektualiziranih nasprotovanj Bergmanovi obravnavi seksualnosti v tem filmu (med katere je treba prišteti tudi nekaj zgodnje feminističnih negativnih reakcij, kar štejemo za zmoto, ker feministke v Bergmanu niso takoj odkrile zaveznika), je **Molk** ostal kot še vedno ne do konca analiziran film, mojstrovina po formi in semiotični odprtosti te forme. **Molk**, kot morda najbolj modernističen Bergmanov film, a še vedno ekspresionističen, vsebuje le minimalno zgodbo in zato bi najbrž bilo odveč, če bi se preveč spuščali v dramaturgijo. Le-to nadomešča postopek, ki ga imenujemo kompozicija, ki ni brez zveze z glasbo.

52 »Na začetku sem imel idejo, da bi realiziral film, ki sledi zakonom glasbe in ne dramatike. Film, ki funkcionira po asociacijah, po ritmih, z eno osrednjo temo in dodanimi temami. Ko sem pisal ta film, sem mislil veliko bolj glasbeno kot navadno. Toda dejansko od Bartoka ni ostalo nič drugega kot začetek filma, ki skoraj takoj sledi njegovi glasbi: torej mehka pasaža, pridušena in nenadna eksplozija.« (*Le Cinema selon Bergman*, str. 220)

Kompozicija filma sloni na razmerju sester Anne (Gunnel Lindblom) in Ester (Ingrid Thulin) v družbi z Anninim sinom Johanom. V skladu z naslovom filma skorajda ni

dialogov »... jezik je prenehal biti sistem komunikacije,« (*ibid.*, str. 222), a skozi odvijanje filma v hotelu, kjer sta se sredi poti sestri ustavili zaradi Esterine bolezn, se akumulira erotično nabita napetost med sestrama (ena je oz. ima, kar druga ni oz. nima): intelektualko, seksualno sfrustrirano Ester in senzualno Anno. Njun odnos se reducira na golo fizično, telesno dimenzijo, nevrotično soprisotnost, ki se razreši s tem, da Anna in Johan odpotujeta, Ester pa umre sama. Lahko bi torej rekli, da gre za film atmosfere, in ne bi mogli reči, da je v vsem skupaj mogoče iskati kakršnokoli vsaj parcialno avtorjevo sugestijo izhoda. Če verjamemo Bergmanovi izjavi, da je bil »... v ozadju filma prelom z neko ideologijo in načinom življenja« (*ibid.*, str. 221), potem najbrž ni šlo za nič drugega kot za radikalno soočenje z instanco drugega, a hkrati tudi kratkomalo s seksualno represijo, posredovano z vso pezo neposredno neizrečenega. Čeprav so film skušali pojasnjevati z aparatom takrat še modne eksistencialistične filozofije, pa to ne pomeni, da gre za »eksistencialističen« film. Tvegajmo hipotezo, da se prav v tem filmu odvija prelom s povojnim stanjem duha, ki ga na intelektualni ravni (simptomalno) izraža eksistencializem. Bergman seveda ni opravil svojega dela posla na ravni teorije, ampak jasno s filmom. Njegov predmet oz. objekt njegove (Nykvistove) kamere postanejo pravzaprav družbena razmerja na mikroravni, kjer je pomembnejše manifestiranje subjektivnosti v njeni partikularnosti, ranljivosti, popadljivosti, izgubljenosti, kakor kakršnokoli uprizarjanje smisla in svobode, ki ju kot (iluzorična) izhoda najdemo »v nečem« takem kot npr. še v **Sedmem pečatu**. Lahko bi domnevali, da je Bergman do tega filmskega »objektiviranja« subjektivnega prispel prek svojega intenzivnega dela z igralci, ki z ekshibicionizmom vpričo detajlistične kamere demonstrirajo meje možnosti prikazovanja mejnih stanj z gibi, pogledi itn., čemur da montaža le minimalno odpreti smisel, zunaj vsake enoznačnosti.

PERSONA (1966)



BERGMAN

To se v še posebno čisti obliki pokaže v filmu **Persona** (65) z Liv Ullman v vlogi Elisabeth Vogler in z Bibi Andersson v vlogi bolničarke Alme. S stališča instance drugega je individualna subjektivnost razsrediščena in Bergman v svojem delu na tistem najbolj elementarnem (paradigmatičnem) v intersubjektivnih razmerjih uporabi tehniko, ki jo je v svojem perfekcionizmu podrobno poznal, »tehniko« velikega plana. Tu je treba upoštevati Deleuzovo opazko: »Ni velikega plana obraza. Veliki plan, to je obraz... Zaman se je spraševati v **Personi**, ali gre za dve osebi, ki sta si bili predhodno podobni ali ki sta na tem, da si bosta postali podobni, ali nasprotno za eno samo osebo, ki se podvaja. To je druga stvar. Veliki plan je samo potisnil obraz do območja, na katerem je prenehal vladati princip individuacije.« (G. Deleuze: *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Pariz 1983, str.141—142) **Persona** je morda najunikatnejši, najneponovljivejši Bergmanov film, temelječ na preprosti ideji soočenja dveh žensk, od katerih ena govori, druga pa niti ne črhne. Vsa poanta filma je prignana do konca z montažo dveh polovic različnih obrazov v en obraz — metafora brez relacije do česarkoli, kar naj bi ponazarjala. Jaz je drugi in drugi je jaz, je edino, kar je mogoče zaključiti.

To, kar je razvil v **Personi**, ostane v nekem smislu konstanta Bergmanovih filmov s kompleksnejšo motiviko, kakršni so bili **Čas volkov** (67), **Sramota** (68), **Kriki in šepetanja** (72) in še drugih, med katerimi dominirajo filmi iz časa njegovega bivanja na otoku Farö, pa tudi še kasnejših, kot sta **Z obrazom proti obrazu** (75) ali **Jesenska sonata** (78). Kar opazimo v domala vseh teh filmih, je vrnitev oniričnega momenta, s katerim se je Bergman poigraval že v svojem zgodnjem obdobju, le da zdaj sanjski svet, manj kot kontrast »realnemu« pomeni ekstenzijo realnega, ki se tako izkaže za nič manj imaginarno kot sanje. Bergmanovi karakterji, razbremenjeni iluzij boga in svobode, v kupčiji za trenutke vsaj privida sreče, ali »vsaj« komunikacije, »funkcionirajo«

v soočenju z vojno (**Sramota**), smrtjo (**Kriki in šepetanja**) ali kratkoma s samimi seboj (kjer najdejo le brkljarijo odsevov drugih) in jim je blizu dejanje samomora (**Z obrazom proti obrazu**), ali konec koncev v vzajemni pogojenosti, kakršna nevrotizira Ingrid Bergman in Liv Ullman kot mati in hčerko v **Jesenski sonati**. Vojna kot nekakšna kulisa v **Sramoti**, vojna, ki se dogaja na nekem nedoločnem kraju in v času, je povnanjenje subjekta, kot nekakšna stalna potencia njegove možnosti samozanikanja, samoizničanja, ki se ji, obremenjen s konstitutivno krivdo, ne more izmakniti, niti ne v njej ne-sodelovati, kadar ga ujame v njegovi izoliranosti. Mogoče se je samo do neke mere sprenevedati, da gre za povsem zunanje dogajanje, a prej ali slej je očiten njen vdor v samo psihiko karakterjev. Na neki drugi ravni je nekaj podobnega s smrtjo v **Krikih in šepetanjih**, kjer se Bergmanova gledališka izurjenost izkaže v rabi scenografskih elementov in rekvizitov. Ves meščanski dekor »normalnosti« je hitro razkrit kot le prozorna prevleka nad grozo realnega, ki vsebuje smrt. Pa vendar je ta dekor tisto, kar ohranja posameznike/-ce v nekakšnih sporazumevalnih relacijah in hkrati šele umešča vso neznosnost konca, smrti. Poslikani umivalnik pod usti Agnes (Harriet Anderson) v smrtni agoniji, ki naj bi higienično prestregel bruhanje, služi gesti edino možnega soočanja s smrtjo, torej nakazovanju meje med tu in onstran, kjer je lahko, vseeno, bog ali nič. V **Z obrazom proti obrazu** je isto funkcijo, le da v časovnem razmiku, odigral telefon. Jenny (Liv Ullman) pokliče Thomasa (Erland Josephson), preden se odloči, da bo svojo somnambulnost, ki jo ne zapusti po bizarni sceni poskusa posilstva, končala s samomorom s tabletami, in prekine pogovor na začetku stavka. Komunikacija je torej nekaj, kar je funkcija mejne situacije, vzpostavljena pravzaprav z njenim obstojem na način nespোরazuma v domnevni »normalnosti«.

Toda v tej obsežni zreli fazi Bergmana se Bergman prikaže še v drugi luči, s filmi iz nekega »drugega kozmosa«. Vsak

PO VAJI (1982—83)



FANNY IN ALEXANDER (1982—84)



posebej filmi, kot so **Prizori iz družinskega življenja** (73), **Čarobna piščal** (74) in **Fanny in Alexander** (83), reprezentirajo Bergmana kot avtorja širših zmožnosti, kakršnim bi se lahko klanjala tudi največja imena Hollywooda. Tu moramo izvzeti film **Kačje jajce** (77), verjetno najbolj ponesrečen film celotnega opusa, ki ga najbrž ne bo mogoče nikoli rehabilitirati, čeprav ni dvoma, da bodo vsi filmsko in še drugače zanimivi elementi tega filma še kdaj odkrili in reinterpretirani. Da je film sploh nastal, pojasnjuje avtobiografski detajl (prim. *The Magic Lantern*, str. 123—124) Bergmanove mladostne fasciniranosti z nacizmom, kar je gotovo prispevalo k temu, da je v svoji lastni subjektivnosti, sicer na sploh konstitutivni kulpabiliziranosti, premislil še določeno družbeno dimenzijo, »krivdo po asociaciji«. Bergman je torej verjetno moral posneti **Kačje jajce**, da mu je nemara postalo jasno, da je v svojem opusu že opravil obračun s fašizmom in da mu ta obračun v manifestni obliki ne more uspeti.

Če so **Prizori iz družinskega življenja** pomenili nekakšno spravo med bergmanovsko naracijo in množičnim občinstvom, pa je **Čarobna piščal** pomenila promocijo svetovni javnosti manj znanega profesionalca-Bergmana —gledališkega (vključno opernega) režiserja, ki je svojo pot v **performing arts** sploh pričel v operi ter jo tudi po zaključku svojega filmskega opusa nadaljeval v gledališču. Ob tem filmu je svetovna snobovska internacionala zavzdihnila: »Očarljivo!« in ni se motila. **Fanny in Alexander**, »zadnji moj film«, je filmski fenomen Ingmarja Bergmana zaokrožil v velikem slogu spektakla z avtobiografskimi potezami, še zlasti s pojasnili Bermanovega odnosa do filma, vzpostavljenega v zgodnjem otroštvu, z bravurami režijsko trdno vodenih igralcev in končno veliko spravo z malomeščanskim hedonizmom. In ne nazadnje, v zadnjem filmu je Bergmanu uspel simbolni (v filmu dejanski) umor očeta. S **Fanny in Alexandrom** pa je Bergman povsem obrnil še neki drugi proces, namreč proces spravljanja svojega dela v zgodovino, proces zavračanja njegovih filmov kot domnevno datiranih, prisiljeno »globokih«, zavozlanih v kvazi psihologizacijo itn. **Fanny in Alexander** je s svojo bleščečo formo obrnil pozornost k Bergmanu kot avtorju evropske kulture, enemu tistih, ki je film tej kulturi prisvojil s pogledom **Onkraj zrcala**.

INGMAR BE

Filmografija Ingmarja Bergmana

po letih:

1946
Križa (Kris)
Dežuje na najino ljubezen (Det regnar på var kärlek)

1947
Ladja za Indijo (Skepp till Indialand)

1948
Glasba v temi (Musik i mörker)
Pristaniško mesto (Hamnstad)

1949
Zapor (Fängelse)
Žeja (Törst)

1950
K radosti (Till glädje)
To se tu ne more zgoditi (Sånt händer inte här)

1951
Poletna medigra (Sommarlek)
Bris (reklame za istoimenskega proizvajalca mila)

1952
Ženske čakajo (Kvinnors väntan)

1953
Poletje z Moniko (Sommaren med Monika)
Noč glumačev (Gycklarnas afton)

1954
Pouk o ljubezni (En lektion i kärlek)

1955
Ženske sanje (Kvinnordröm)
Nasmehi poletne noči (Sommarnattens leende)

1956/57
Sedmi Pečat (Det sjunde inseglet)
Divje Jagode (Smultornstället)

1958
Na pragu življenja (Nära livet)
Obraz (Ansiktet)

1959/60
Deviški vrelec (Jungfrukällan)
Hudičevo oko (Djävulens öga)

1961
Onstran ogledala (Såsom i en spegel)

1962/63
Zimska svetloba ali Obhajanci (Nattvardsgästerna)
Molk (Tystnaden)

1964
Ah, vse te ženske (För att inte tala om alla dessa kvinnor)

1966
Persona

1967
Daniel, epizoda v omnibusu večih avtorjev pod skupnim naslovom
Vzpodbuda (Stimulansa)

1968
Čas volkov (Vargtimmen)
Sramota (Skammen)

1969
Ritual (Riten)
Strast (En passion)
Farö (dokumentarec o otoku Farö)

BERGMAN

1971
Dotik (The Touch)

1973
Kriki in šepetanja (Viskningarna och rop)
Prizori iz družinskega življenja (Scener ur ett äktenskap)

1975
Čarobna piščal (Trollflojten)

1976
Z obrazom proti obrazu (Ansikte mot ansikte)

1977
Kačje jajce (Das Schlangenei)

1978
Jesenska sonata (Herbstsonat)

1979
Farö — dokument 1979

1980
Iz življenja marionet (Aus dem Leben der Marionetten)

1982/83
Fanny in Alexander (Fanny och Alexander)
Po vaji (Efter repetitionen)

1985
Karinin obraz (Karins ansikte) — kratkometražni
Dokumenti o Fanny in Alexander (Dokument Fanny och Alexander)

Filmi in televizijski filmi o Bergmanu

1971
Bergman o Bergmanu (Bergman om Bergman), realizacija: Stig
Björkman.

1973
Foto; Sven Nykvist, realizacija: Bayley Sileck.

1986
Ingman Bergman, Čarobna svetilka, Režiser (Ingmar Bergman the Magic
Lantern, The Director), realizacija: Michael Wintterbottom za Thames
TV.

Izbor iz bibliografije knjižnih del o Bergmanu

Béranger, Jean:
Ingmar Bergman et ses films, Terrain vague, Paris, 1960.
La grande aventure du cinema suédois, Terrain vague, Paris, 1970.

Bergman, Ingmar:
Lanterna Magica, Norstedts Förlag, Stockholm 1987.

Angleški prevod:
The Magic Lantern, Penguin, Harmondsworth 1988.

Bergom-Larsson, Maria:
Ingmar Bergman and Society, A. S. Barnes, San Diego, 1978.

Björkman, S., T. Manns, J. Sima:
Bergman om Bergman, P. A. Nortstedt & Söners Förlag, Stockholm,
1970.

Francoski prevod:
Le cinema selon Bergman, Ed. Seghers, Paris, 1973.

Chiarett, Tomaso:
Ingmar Bergman, Canesi, Roma, 1964.

Cowie, Peter:
Ingmar Bergman, Loughton, Essex, 1961, 83.

Donner, Jörn:
Djävulens ansikte:
Ingmar Bergmans filmer, Bokförlaget Aldus-Bonniers, Stockholm, 1962.

Francoski prevod:
Ingmar Bergman, Ed. Seghers, Paris 1970, 73.

Lange-Fuchs, Hauke:
Der Frühe Ingmar Bergman, Nordische Filmtage, Lübeck, 1978.

Lefèvre, Raymond:
Ingmar Bergman, Edilig, Paris, 1983

Manvell, Roger:
Ingmar Bergman: An Appreciation, Arno Press, New York 1980.

Marion, Denis:
Ingmar Bergman, Gallimard, Paris, 1979.

Steene, Birgitta:
A Reference Guide to Ingmar Bergman, G. K. Hall, Boston, 1982.

Young, Vernon:
Cinema Borealis, Ingmar Bergman and the Swedish Ethos, D. Lewis,
New York, 1971.

P. S.:
V srbohrvaščini (kvaliteten izbor prevodnih in dveh domačih člankov s
kompletno filmografijo itn.): Ingmar Bergman — između vremena i
večnosti, POLJA, julij 89, br. 365, Novi Sad.

UMOR
NA MINUTO

Zakaj je bil thriller v Sloveniji do sedaj nemogoč? Odgovor je lahko le banalen — zato, ker se je lahko na koncu vedno izkazalo kvečjemu le, da je morilec v resnici kak neobvladljivi družbeni zakon, še ne zaključen proces socializacije, neuspešen preskok iz fevdalizma v socializem ali pa kak napačno razumljen samoupravni sporazum. Toda zakaj v Sloveniji ni obstajal umor oz. zakaj se v Sloveniji umor do sedaj ni izplačal: tu je odgovor lahko le eminentno filmski — zato, ker ni obstajal thriller. Le zakaj bi namreč kdo koga umoril, če pa potem o tem nihče ne bi mogel posneti thrillerja — menda ne boste rekli, da kdo to ne počne le zato, da bi dobil svojih warholovskih pet minut?

Navsezadnje, serijski morilci zadnje čase delajo serije — z enostavnim sistemom in v lahko prepoznavnem ter izsledljivem vzorcu — le zato, da bi jih ujeli: pogledajte si le filme kot, denimo, **Cop**, **Relentless**, **Rosary Murders** ali pa **Blue Steele**. In Jane Kavčič je v resnici ves čas snemal le thrillerje — ni čudno, da so njegovi filmi vedno naleteli na zelo zadržan odziv in da ga ni nikoli nihče imel za *auteurja*, pa čeprav so imeli njega dni za *auteurske* celo filme, v katerih so vsi preživeli. Predstavljajte si tale zaplet: osebo A po osemnajstih letih obtožijo za zločin in nenadoma res vse kaže proti njemu. Kako čimbolj inteligentno in izvirno detektirati pravega zločinca? Najprej morate osebo A spustiti na lov za zločincem, potem pa pustiti, da to osebo nenadoma in nepričakovano nekdo pokonča — to je ključ in signal detektivu, da je zločinec nekdo drug. Potrebujete le še naslov — **Minuta za umor** (1962). Junak postavi svoj lasten umor za ključ, z drugimi besedami, s tem, ko izgine, postane izvor in vzrok interpretacije — in pred vami nenadoma ni le kak anti-thriller, ampak meta-thriller, potemtakem thriller, ki si svojo lastno *potrebo* za vzrokom/izvorom/zgodbo vzame za objekt. To je bil pač še čas, ko si za thriller potreboval dvojni vzrok. Sam naslov **Minuta za umor** je to dvojnost poudaril: po eni strani ga lahko razumemo kot, češ, pri nas je thriller vreden le minute, spraviti ga je mogoče v minuto, po drugi strani pa kot, češ, le zakaj bi iz thrillerja delali žanr,



»SKUPINA ILEGALCEV V OKUPIRANEM MESTU«, **SREČA NA VRVICI**, REŽIJA J. KAVČIČ

ko pa je za umor potrebna le minuta — naslov je lepo povzel tisto dvoumnost filmskega časa, ki ne prenese identifikacije z realnim časom, s katerim so tedaj mešali thriller. In dalje: kaj vam pomeni tale opisni polstavek — *skupina ilegalcev v okupiranem mestu*? Iz tega polstavka so Kavčičevi filmi naredili stavek: filme **Akcija**, **Nevidni bataljon**, **Potruga za zmajem** (posnet za Jadran film), **Sreča na vrvi** in **Maja in vesoljček** je obsedal isti Leitmotiv — *skupina ilegalcev v okupiranem mestu*. Navsezadnje, mar nimate v vsakem thrillerju skupino napetih obupancev (mislite, da je **Dirty Harry** kaj drugega?) in mar nimate v vsakem thrillerju mesto na robu živčnega zloma (spomnite se, Mickey Rourke v filmu **Year of the Dragon** zahrope — »Tam zunaj je

vojna!)? Ste kdaj pomislili, da je Hyamsov film **Outland** v resnici le **High Noon** v vesolju? Če ste, potem ni razloga, da ne bi prikimali, da je **Nevidni bataljon** v resnici **High Noon** v jeziku postholokavstnega thrillerja — skupina otrok (brez Garyja Cooperja) se mora v boju s sovražnikom (brez Leeja Van Cleefa) najprej spopasti z nesposobnostjo svojih staršev (brez Thomasa Mitchella et consortes). Janetu Kavčiču ni preostalo drugega, kot da je snemal filme o tem, kaj potrebuješ za thriller.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.



**Jaz jih imam,
kaj pa ti?**

West

MLADINA
predstavlja

Marcel Štefanič, jr.

**Filmski
Almanah**

MLADINA

Popolni spomin na vse kino-filme prejšnjega leta izpod enciklopedičnega očesa najhitrejšega filmskega kritika. Da vam ne bi nič ušlo, kar bi obžalovali, in da bi vi ušli, ko ni česa obžalovati, je tu vse od Popolnega spomina do Terminatorja in od Air Americo do Žensk na robu živčnega zloma.

Cena
1999
tolarjev

Naročila
MLADINA
Kopitarjeva 4
Ljubljana