

revija za
film in televizijo

EKRAN

VOL. 17
LETNIK XXIX

SEPTEMBER

OKTOBER

1992

200 SIT

FESTIVALI

BENEŠKA

MOSTRA

DEAUVILLE

'92

ESEJ

MELODRAMA

V ŽIVO

VIZUALIJE

AZURNI

LEVI

KATALOG

FESTIVALA

AVTORSKEGA FILMA

NOČ
NA ZEMLJI

REŽIJA
JIM JARMUSCH

2. VIDEO/ FILM DANCE FESTIVAL

LJUBLJANA
6.—10. NOVEMBER
1992
CANKARJEV DOM



ANNE TERESA
DE KEERSMAEKER
PETER GREENAWAY
BYAKKO-SHA
EINSTURZENDE
NEUBAUTEN
JEAN-CLAUDE
GALOTTA
REGINE CHOPINOT
ROBERT WILSON

OD HIP-HOPA DO KABUKIJA
FRANCIJA — NEW YORK — TOKIO

V ŽIVO NA EKРАНU!

ORGANIZACIJA:
PLESNI TEATER LJUBLJANA
KOPRODUKCIJA:
CANKARJEV DOM
SODELOVANJE:

AMERIŠKI CENTER, FRANCOŠKI KULTURNI CENTER, EKРАН
SPONZOR:
DHL SLOVENIJA

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

september-oktober '92 (št. 8-9)
vol. 17
letnik XXIX
cena 200 SIT
(500 CRD; 4 DEM)

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Ministrstvo za kulturo Republike
Slovenije

glavni urednik
Stojan Pelko

odgovorni urednik
Miha Zadnikar

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

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

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

urednik publikacij
Marcel Štefančič, jr.

poslovna sekretarka
Cvetka Flakus

oblikovanje
Miljenko Licul, Studio Znak
in Peter Zebre

lektorica
Inge Pangos

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

tisk
Tiskarna Ljubljana

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

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

naročnina
celoletna naročnina 1.000,00 SIT

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

neporočenih rokopisov ne vračamo



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

2 KOLAŽ

Diego Andres Gomez *De-mostra-cija '92*

3 UVODNIK

Stojan Pelko

4 MOSTRA '92

Marcel Štefančič, jr. *Čez pet minut bombardiramo!*
Marcel Štefančič, jr. *Vzgoja Kajna*
Živa Emeršič-Mali *Orlando*
Marcel Štefančič, jr. *Pršut, pršut*
Majda Širca *Qui Ju gre na sodišče*
Živa Emeršič-Mali *Glengary Glen Ross*
Silvan Furlan *L. 627*
Marcel Štefančič, jr. *Srce pozimi*
Silvan Furlan *Igra solz*
Silvan Furlan *Olivier Olivier*
+ *Drobne impresije o drobnih filmih*

10 FESTIVAL

Uroš Prestor *Deauville '92*
Uroš Prestor *Paul Schrader*

I-XXIV



L J U B L J A N A

*Vsi filmi, vse zgodbe, vsi avtorji —
kot se za festival avtorskega filma
spodobi!*

13 KRITIKA

Max Modic *Poslednji skavt*
Silvan Furlan *Golo kosilo*
Bojan Kavčič *Princ plime*
Max Modic *Gladiator*
Max Modic *Gimnazijci jedrskih ravnih*
Max Modic *V zadnjem trenutku*
Max Modic *Mesečniki*
Igor Kernel *Vampirski motocikel*

18 ESEJ

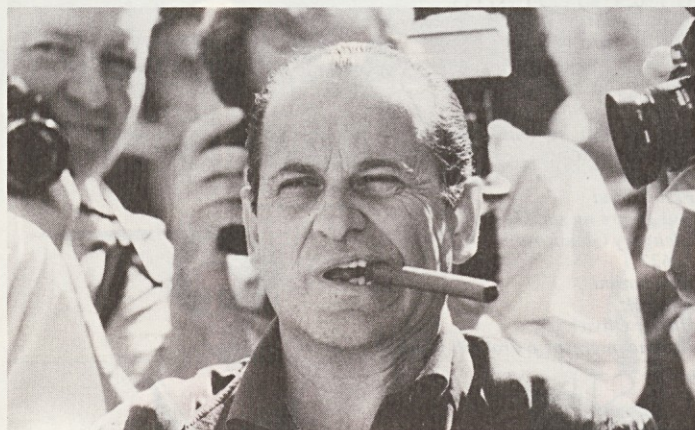
Ksenija H. Vidmar *Melodrama v živo*

22 VIZUALIJE

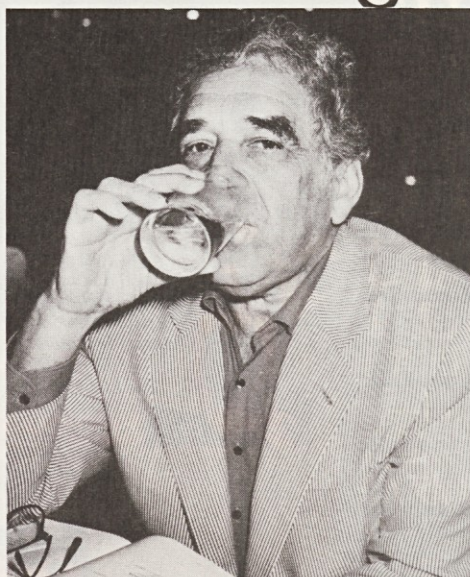
Janez Rakušček *Azurni levi*

FOTOGRAFIJE: **DIEGO ANDRES GOMEZ**

DEMOSTRACIJA '92



JOE PESCI **THE PUBLIC EYE**



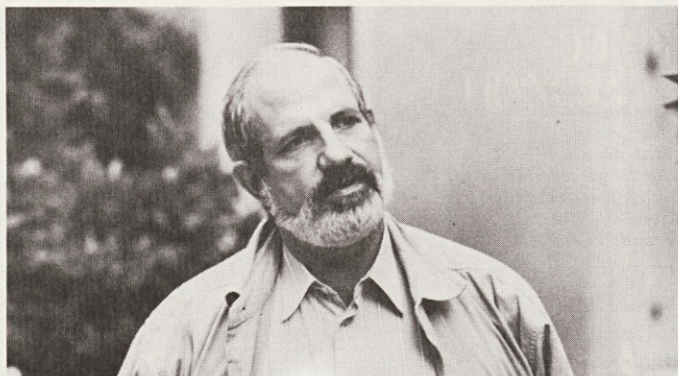
GABRIEL GARCIA MARQUEZ (ŽIRIJA)



LUIS PUENZO IN JEAN-MARC BARR **LA PESTE**



LOLITA DAVIDOVICH **RAISING CAIN**



BRIAN DE PALMA **RAISING CAIN**



JACK LEMMON **GLENGARY GLEN ROSS**



EMANUELLE BEART **UN COEUR EN HIVER**

UVOD

NIK

*ončno! ste gotovo dejali, ko ste v poštnem nabiralniku ali na polici vašega kioska zagledali to številko EKRANA. Letošnje poletje se je res nekam zavleklo... Zato pa nam bo vsem skupaj nabrana energija še kako prav prišla. Navsezadnje o tem priča že pričujoča številka. V sredici boste namreč našli izčrpen katalog **Film Art Festa**, ki se bo v ljubljanskem Cankarjevem domu pričel 20. oktobra in trajal vse tja do srede novembra. V tem času se bo v štirih festivalskih programih (Predpremiere, Perspektive, Fokus, Retrospektiva) zvrstilo več kot štirideset različnih filmov, ki bodo prav po orkansko prepihali standardni kinematografski spored.*

Niste še nikoli slišali za dvojico Powell & Pressburger? No problem, kajti FAF vam predstavlja štiri njune največje uspehe.

*Ste si morda zaželeli znova obuditi spomin na Jean Seberg in Jean-Paul Belmonda z Elizejskih polj? Pas de problème, saj je **Do zadnjega diha** eden od biserov, ki so jo v svojo ogrlico francoskega filma spletli kolegi iz Cahiers du cinéma in ki se bo na poti po Evropi razbohotila v Ljubljani prav v času festivala.*

Vas mika, da bi s filmsko kamero pokukali v Tunizijo, Alžirijo ali Tajvan? Tovrstne perspektive vam pomagajo odpirati letošnji selektor in EKRANOV stari znanec, belgijski Ljubljančan, Cis Bierinckx.

In nenazadnje vam FAF ponuja predpremierni ogled filmov uveljavljenih filmskih avtorjev, kot so Jim Jarmusch, Derek Jarman, Istvan Szabo, Aki Kaurismäki in Woody Allen, ki je letošnjemu festivalu posodil tudi motto svojega filma: Človek potrebuje iluzijo enako kot potrebuje zrak!

Pri tolikšni količini iluzije obstaja realna nevarnost, da vam bo tu in tam zmanjkovalo sape. Ob takih priložnostih je najbolje potočiti kakšno solzo in tako prispevati droben prispevek k večanju ozonskih lukenj. Novembra pa se spet vrnemo in vam z replikanti Ridleya Scotta pomagamo razločiti solzo od deževne kaplje.

MOST

ČEZ PET MINUT BOMBARDIRAMO

Pošast hodi po Evropi — Beneški filmski festival. Potrebujete hitro definicijo beneške Mostre? Vzemite finski film **Kaivo**, ki so ga prikazali in concorso: mati utopi dva svoja otroka. **Medeja** revisited. In le kaj je beneška Mostra, če ne festival, ki žre samega sebe — le kaj je potemtakem beneška Mostra, če ne prav festival filmov, ki žrejo sami sebe. Bi mar lahko rekli, da je beneška Mostra festival, ki je izgubil film? Vsekakor, akoravno ni šokantno to, da ga je izgubil, ampak prav to, da ga je spet izgubil. Že spet. Beneški filmski festival je bil prvi resni mednarodni filmski festival — rodil se je daljnega l. 1932 kot del beneškega Umetniškega bienala & v tridesetih je bil edini tovrstni filmski festival. Njegova ambicija je bila skromna: status filma dvigniti na tisto raven, ki jo uživajo ostale umetnosti. Če je to tvoj vrhovni & skrajni cilj, potem seveda ne potrebuješ festivala — zadostuje že namreč, da najameš policijo, vojsko ali pa diktatorja. In uganite — na začetku so najboljšim tujim filmom podeljevali Mussolinijev pokal. Mnogim narodom je bilo dvigovanja umetnosti kmalu dovolj — ob koncu tridesetih pa je Mostra itak postala nemško-italijanski pakt o nenapadanju & prijateljstvu. Filmi, sovražni nemško-italijanskemu paktu o nenapadanju & prijateljstvu, tam pač niso imeli kaj početi: nekaj paktov kasneje tam seveda niso imeli kaj početi filmi, sovražni beneški Mostri. V šestdesetih je tedanji direktor Luigi Chiarini iz Mostre naredil l'art-pour-l'art eksponat, njegov naslednik Ernest Laura pa si je demokracijo tolmačil po svoje — ukinil je vse nagrade, češ, le kdo lahko presodi & odloči, kateri film je najboljši. In z nagradami so odšli tudi filmi, navsezadnje, le kdo hoče sodelovati na festivalu, na katerem ni nagrad — toliko o dvigovanju umetnosti & umetnosti sami. Filmi so odšli pač v Cannes & Berlin. Nikogar ni presenetilo, ko je beneška Mostra l. 1972 prenehala izhajati. Zanimiva ni bila več niti kot fanzin, kar je paradoksalno, saj so filmi prav tedaj spet postali zanimivi. In če potrebujete še eno hitro definicijo beneške Mostre, potem si jo lahko predstavljate kot festival televizijskega filma, ali če hočete res vse, kot festival televizijskih filmov, posnetih za kino. Tak je vtis — na

prvi, drugi & tretji pogled. Prvič, večino filmov so posneli s kapitalom novih medijskih konglomeratov, predvsem seveda satelitske & kableske televizije, med katerimi prednjači francoski Canal +, ki je sposoben pod isto kapo spraviti tako različne filme kot, denimo, **La chasse aux papillons**, **Čuvstvitel'nyi milicioner**, **Un coeur en hiver**, **L. 627**, **The Plague & Guelwaar**. Drugič, ko kapital v film pljuske s televizije, pomeni, da se mora film že vnaprej prilagoditi & podrediti izraziti sploščenosti & retardirani transnacionalnosti televizijskega okusa, kateremu so socialni eksces, politična radikalnost & nacionalna partikularnost nekaj povsem tujega & nezaželenega, zato ne preseneča, da so mnogi filmi, prikazani in & fuori concorso, posneti že kar naravnost & za vsak primer kot brezzobe alegorije (npr. **The Plague**, **La chasse**

aux papillons, **Die Abwesenheit**, **Čuvstvitel'nyi milicioner & Hotel de lux**), da ne bi bil kdo kasneje, predvsem seveda v času televizijskega transnacionalnega predvajanja, po nemarnem & nepotrebnem užaljen. In tretjič, material teh filmov je izrazito televizijski, sami filmi pa še najbolj ustrezajo opisu televizijskih filmov vesti, denimo, problem Italijanov v Ameriki (**Fratelli e sorelle**), odraščanje brez staršev (**Valsi Peçoraze**), samomor (**Morte di un matematico napoletano & O ultimo mergulho**), starši brez otrok (**Čuvstvitel'nyi milicioner**), odnos med dvema sestrama (**Me and Veronica**), črnici kot tujci v Afriki (**Guelwaar**), krivice pravnega sistema (**Qiu ju da guansi**), družina, ki nenadoma & v nepojasnjenih, skrivnostnih okoliščinah izgubi otroka (**Olivier Olivier & Kaivo**), pa itak predstavlja problem, katerega vse variante je televizija izčrpala že zdavnaj. Televizijski festival potemtakem. Bo spet prenehal izhajati? Morda — nižje od televizije je le še ništrc.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.



VZGOJA KAJNA

RAISING CAIN
BRIAN DE PALMA, ZDA



De Palmina soproga, Gale Anne Hurd, slo-vita producentka filmov kot, denimo, **Terminator**, **Brezno**, **Tuje ljudstvo**, **Osmi potnik 2** & **Terminator 2**; in tretjič, sam film predstavlja *reunion* De Palmine tolpe — John Lithgow, ki ga je De Palma odkril s filmom **Obsedenost** (kasneje ga je — spet kot psihopatskega negativca — uporabil tudi v filmu **Strel ni bil izbrisan** & če dodate še njegovo psihopatsko vlogo v filmu **Raising Cain**, lahko *auteurja* spoznate na prvi pogled), igra v petih vlogah (Carter, Cain, dr. Nix, Josh & Margo), Gregg Henry, tokrat detektiv, sicer pa psihopat iz filma **Striptiz smrti**, je bil na vajah & med snemanjem Lithgowov *sparing partner*, fatalni ljubimec je Steven Bauer, De Palmin romantični *chicanos* iz filma **Brazgotinec**, suspenz pa je s kombinacijo sanremske melodike & variranjem Hermannovega narobe obrnjenega violončela ozvočil Pino Donaggio, sicer komponist filmov **Carrie**, **Oblečena za umor**, **Strel ni bil izbrisan** & **Striptiz smrti**. Otroški psiholog dr. Nix, »multipla osebnost«, sicer žrtve eksperimentov svojega sadistično-nacističnega očeta, je obseden z vzgojo svoje hčerke. Njegove metode začnejo motiti soprogo, toda njeno življenje še dodatno vznemiri nepričakovani prihod bivešega ljubimca. Dr. Nix vse obsodi na smrt, toda kateri Nix? V času, ko smo že vsi mislili, da smo videli že vse filme, da smo doživeli že vse filmske senzacije & da smo požrli že vse filmske prevare, in ko smo že verjeli, da nas ne more več nihče spraviti na rob sedišča & da nam ne more več nihče pognati roke pred oči, se je De Palma odpravil na roko najtežjo misljo — *zaščititi film pred zunanjim svetom & obenem re-kinematizirati sam zunanji svet*, navsezadnje, le kako lahko obenem zaščitiš film & re-kinematiziraš svet, če ne prav tako, da gledalce spet prisiliš, da si z roko zakrijejo oči, da ne vidijo *celega* filma & da se kasneje, ko se vrnejo v svet, pogovarjajo le o tem, česar niso videli. *Tiens ma poule, voilà du cinéma!* Hitchcock bi se moral vrniti iz groba & svojim filmom dosneti nekaj kadrov.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Če bi med letošnjimi beneškimi iskali najbolj avtorski film, potem bi bil to vsekakor film **Raising Cain**: prvič, Brian De Palma, ki je film tudi oscenaril, se je vrnil k svoji kvintesenčni *Grand Guignol* liniji, eni izmed najpomembnejših avtorskih linij zadnjih dveh dekad, ki jo je spočel s filmi **Sisters**, **Obsedenost** & **Carrie**, nadaljeval pa s filmi **Furije**, **Oblečena za umor**, **Strel ni bil izbrisan** & **Striptiz smrti**, in v kateri je hitchcockovski suspenz kot temeljno filmsko izročilo, potemtakem kot idealni *raccord* pogleda & slike, zaščitil z absolutno kinematizacijo sveta, celo do te mere, da so njegovi odkloni (denimo **Ognjemet ničevosti**, **Zrtve vojne** & predvsem **Nedotakljivi**) funkcionirali le kot reference, ki jih meče iz sistema prav zato, da bi jih lahko potem citiral/arhiviral kot nekaj, kar je zunaj (končnica iz filma **Nedotakljivi** je v filmu **Raising Cain** baročna opera, v kateri je likov — via »multipla osebnost« — *realno* premalo); drugič, film je producirala

ORLANDO

SALLY POTTER, VELIKA BRITANIJA

Ker je njen nastop na letošnji Mostri pomenil za gledalca prvo srečanje z angleško režiserko, scenaristko, koreografko, plesalko in glasbenico, skratka vsestransko Sally Potter kot debitantsko režiserko njenega prvenca **Orlando**, posnetega po romanu Wirginie Woolf, je edina kolikor toliko zanesljiva (seveda pa ne absolutna) »referenca« zasidrana zunaj filmskega, v literarnem, kar je kočljivo že samo po sebi, v primeru Orlanda pa še posebej. Wirginia Woolf je svojega *Orlanda*, to »bleščečo fantazijo«, objavila leta 1929, da bi mlajši angleški generaciji literatov dokazala, da je pogumnejša in manj obremenjena s predsodki ter moralo viktorijanske

literature kot oni sami; kritika je bila enoglasno navdušena in je roman ocenila s superlativi, med katerimi sta bila »očarljivo« in »nemogoče« največkrat omenjana, veljala pa sta pripovedni tehniki, ki je izrazilo svobodna in se poigrava s fenomenom subjektivnega in objektivnega časa.

Sally Potter se je kot scenaristka spopadla izključno s problemom vizualizacije narativnega toka, ki je samo navidezno linearen v času, dolgem 400 let, originalni ideji Wirginie Woolf pa ni ničesar dodajala ali odvzemala. Tako se pred gledalcem odpre razkošna alegorična zgodba o Orlandu, androginem bitju, najprej moškem in potem

BRATJE IN SESTRE

PUPI AVATI, ITALIJA

Italijanska družina se preseli v Ameriko, kjer ni noben Italijan mafioso, z drugimi besedami, Italijani odkrijejo, da je Amerika dežela srečnih, nasmejanih & poskočnih Italijanov, celo delavci (spet sami Italijani) v manjšem industrijskem obratu imajo ves čas srečne & nasmejane obraze, pa čeprav jih lastnik, spet seveda Italijan (Franco Nero), bržčas nagrajuje s pičlo mezdo. Kot da bi nam skušal Avati reči, češ, glejte, to je druga plat italo-ameriške kolonije. Le zakaj ni v zrak vrigel raje kovanca & ga posnel? Tudi kovanec ima namreč dve plati. TV film, v katerem celo Američani govorijo slabo angleščino. Avati se lahko preseli na TV & začne snemati seriale.

M. Š., JR.

ODSOTNOST

PETER HANDKE, ZRN

Odsotnost traja skoraj dve uri. Štiri osebe (Sophie Semin, Eustaquie Barjau, Bruno Ganz in Alex Descas) pešačijo po kontinentu, interpretirajo poezijo, se izgubijo (starega gospoda nadomesti njegova žena — Jeanne Moreau) in se postavljajo v nekatere konceptualne medsebojne odnose, kjer vlogo petega faktorja igra natura.

Zagotovo še ni bilo filma, kjer bi bil naslov tako kompatibilen z gledalčevo percepcijo. Gledalec, četudi je literat, je med filmom odsoten, saj ga na platno ne veže nobena vez, ki sicer znotraj veljavne filmske znakovne, vzpostavlja gledalčevo fiksacijo na filmske slike. Kajti, prvič, umanjka vsaka identifikacija z živim filmskim inventarjem, saj je le-ta v odsotnosti logičnih medsebojnih relacij. Ostala bi lahko identifikacija z naturo, toda, drugič, ta identifikacija v filmu dobredno artistske fiktivne funkcionira zgolj na relaciji režiser-film, ne pa na relaciji gledalec-film, oziroma pejsaž, natura, kultura.

Skratka, Odsotni ne ostanejo le tisti, ki kot Handke pešačijo po celi Evropi, in celino, zemljo, dež, beton, listje, prst, travo, palico, kapo, avtobusno postajo, drevo, asfalt... sprejemajo kot čisti koncept stvarstva. Odsoten ostane gledalec, ki njihovi samozadostnosti in samozadovoljnosti v besedi ne more slediti. Lahko sledi literaturi, kjer vlogo režiserja podob držji v rokah bralec. Filmski gledalec pa je v Handkejevem primeru postavljen pred končno dejanje, pred fiksirano podobo in besedo torej, ki nista niti malo kontaminirani z zgodbo.

M. Š.

ME AND VERONICA

DON SCARDIN, ZDA

Newyorška neodvisna produkcija se je letos predstavila z debitantom, sicer izkušenim televizijskim režiserjem Donom Scardinom, ki naj bi ga po njegovih lastnih besedah k temu filmu pritegnilo dejstvo, da je »scenarij napisala ženska« (Leslie Lyles). Kljub temu da je okostje zgodbe razmerje med dvema sestrama, pa ne gre za ženski film, prej film-noir; ubup, socialna beda in brezcljnost poženejo Fanny (odlična Elizabeth McGovern) v življenje, podobno vegetiranju, dokler je popoln propad njene vedno po boljšem in

lepšem hrepenenče sestre ne zdrami iz otopelosti; Fanny bo odslej skrbela za njena otroka in poskušala v sivini nekega obalnega mesteca v New Jerseyu najti samo sebe. To je zgodba o marginalcih, tako v socialnem, geografskem, intelektualnem in seksualnem smislu; posrečen film, ki pa mu v dramaturški izpeljavi manjka prepričljivosti, utemeljene na psiho-socialnih značilnostih miljeja.

Ž. E.-M.

O ULTIMO MERGULHO

JOAO CESAR MONTEIRO, PORTUGALSKA

Noč kot vse ostale. Samorilec stoji nad reko Tejo. Pristopi ostareli mornar & samorilec ga povabi, naj se z njim požene v reko. Mornar ga zavrne & povabi na vožjo po mestu, kjer poteka ravno dvodnevno slavlje v čast Sv. Antona. V nočnem klubu srečata tri prostitutke & ena izmed njih je mornarjeva hči (Fabienne Babe). Samorilec se vanjo zaljubi, samomor se mu nenadoma ne zdi več življenjski cilj, toda mornar reke Tejo ne more & ne more pozabiti. »O tem filmu ni kaj reči«, je vzdihnil Joao Cesar Monteiro, režiser tipičnih portugalskih morbidnih intro-kalvarij kot, denimo, *A flor do mar*, *Recordacoes da casa* & *Silvestre*, sicer pa soprog Margaride Gil, režiserke orto-morbidnih filmov, v katerih je samomor way of life.

N. N.

VODNJAK

PEKKA LEHTO, FINSKA

Anna-Maia v filmu *Vodnjak* potopi, zaduši, stlači v luknjo ali vrne nazaj v maternico svoja dva otroka. Gledalec, ki ima pač v zavesti, da se je vse skupaj (morda) res zgodilo, blobotanje v vodi ne dojema več tako hladnokrvno kot vreščanje nevemkolikokrat prebodenega gangsterja. Zakaj? Ker so zračni mehurčki utaplajočih bistveno bolj deviantni kot ekstremna deviantnost še tako krvavečih teles, ki se valjajo po ameriških filmih. Tam je namreč vedno jasno, zakaj mora nekdo krvav iz filmskega polja. Anna-Maia pa ne ve, zakaj sta morala otroka iz njenega življenja. Zakaj je moral biti tretji, ki je ostal živ, vsemu temu priča. Destruktivna človeška narava, ki jo ne prepoznamo, ker se obvladamo? Recimo. Medejin mit? Mogoče. Zagrenjenost ob ujetosti v življenje, ki se ti upira? Najbrž. Toda zakaj bi gledalec sploh moral pristajati na vlogo psihiatra? Ker je Anna-Maia postavila na zaslišanju vprašanje, ali ji ne bodo nikoli povedali, zakaj je to naredila? Prešibak razlog za film.

M. Š.

SENTIMENTALNI POLICAJ

KIRA MURATOVA, RUSIJA

Najnovejši film ruske scenaristke in režiserke Kire Muratove, stare znanke tako Mostre in Berlinale kot evropskih festivalov sploh, je prišel v tekmovalni beneški program ovenčan z nagrado kot najboljši film na zadnjem ruskem domačem festivalu. Urbana zgodbica o najdenčku, ki jo je Muratova sama poimenovala kot »malo kičasto ikonico« pa se je izkazala za veliko, razvlečeno in dolgočasno sentimentalko, ki se ni našla ne v žanru in ne v izpovednosti. *Sentimentalni policaj* naj bi bil film o sodobni Rusiji; od tod je najbrž cela galerija bizarnih tipov, ki sodijo v urbano



ženski, pripadniku angleške aristokracije, ki skozi svojo bivanjsko izkušnjo vodi gledalca po panorami angleške družbe od 16. do 20. stoletja. Orlando se pojavi ob koncu vladanja deviške kraljice Elizabete I. kot čudovito lep plemič in skozi številne metamorfoze ga na koncu srečamo kot sodobno mlado žensko, ki je v frenetičnem 20. stoletju izgubila vse izkušnje, da bi si pridobila tisto dokončno, t.j. razumevanje same sebe. Izpeljava Orlando-

vega bivanja po stoletjih poteka skozi izkustvene faze Ljubezni, Politike, Seksa, Literature, enkrat vmes pa brez posebne dramatičnosti, s čudovito eleganco spremeni tudi spol, da bi zadnjo fazo objektivne in subjektivne sodobnosti dočakala kot ženska. In tu je tudi edina, zelo osebna distinkcija med Wirginijo Woolf in Sally Potter: zadnja podoba Orlanda izpod peresa Wirginije Woolf nam jo kaže kot lepo, uspešno in sarkastično pisateljico iz 20. let tega stoletja; Orlando Sally Potter nosi črno usnje, vozi motor s prikolico in sama vzgaja otroka. Literarni esprit Wirginije Woolf je s Sally Potter našel enakovredni medij za historično metamorfozo; prehod iz časa literature v čas filma; duhovno mojstrstvo prve je enako mojstrsko vizualizirala druga; in če je sodobnikom Wirginije Woolf jemalo sapo ob prebiranju njenih verbalnih bravur, so razkošne, pretanjene, duhovite, pitoreskne, nostalgicne in romantične podobe Sally Potter prava paša za oči in dušo tudi za najbolj zahtevnega gledalca. Scenarij, režija, scenografija, kostumografija, fotografija, glasba in glavna igralka Tilda Swinton (lanska dobitnica pokala Volpi za najboljšo igralko v filmu Dereka Jarmana *Edvard II*) dajejo Orlando svojevrstno žlahtnost in patino starih podob, ki nikoli ne izgubijo sijaja. Prizori, kot na primer uvodni ob srečanju z Elizabeto I. ali podoba velike zmrzali za časa Jakoba I., sodijo brez dvoma med vrhunske »prevode« literarnih mojstrov in filmski trak.

ŽIVA EMERŠIČ-MALI

PRŠUT, PRŠUT

JAMON JAMON

BIGAS LUNA, ŠPANIJA

Jamon pomeni po špansko pršut, *jamon jamon* pa Španci rečejo le temu, kar je boljše od pršuta, denimo, filmu *Jamon Jamon*, *sexploitation babes & tits soap-operi*, nekakega ultimativnemu *sextagramu*. Tu je namreč *sextet*: prvič, Silvia, nekaka *chica jamona*, uteleša simbol želje, drugič, Carmen uteleša cipo, a je odlična mati, tretjič, Conchita uteleša mater, a je velika cipa, četrtič, José Luis uteleša obalo & je tipičen mediteranski bogataški otrok, petič, Raul uteleša podeželje & je tipičen španski zrebec, in šestič, Manuel uteleša moč & prihodnost — potemtakem asekusualnost & Evropo. In tu je *sex*: Silvia je hči Carmen & punca Joséja Luisa, Carmen je hetera Joséja Luisa & bivša metresa njegovega očeta, Manuela, Conchita je Manuelova soproga & mati Joséja Luisa, Raul pa je pršutar, falo-maneken & *wannabe* bikoborec, katerega Conchita, ki ne odobrava razmerja José Luis/Silvia, podkupi, da zapelje Silvijo. In preprosta romanca se razvije v pop-operatični *sextagram*, ki iz ene družine & pol

(mami, oče & sin + mati & hči) naredi tri družine (njena mati & mladenič + njegov oče & mladenka + njegova mati & mladi zrebec), v kateri devetdeseta srečajo sedemdeseta (otroci sedemdesetih se znajdejo v spolni koaliciji z otroki devetdesetih) in v kateri krog kapitalističnega hipertrošenja zruši želja, ki je nihče ne razume — vse spolne želje so lažne in šele kot lažne sploh lahko funkcionirajo, in dalje, kapitalizem je sterilen in šele kot sterilen sploh lahko funkcionira. Katalonec Bigas Luna, sicer režiser odličnega psihotrillerja *Angustia* (na temo *psihopat-v-kinodvorani*), je v film — ob pršut, olive, olje, česen, *cojones* & spodnje perilo — zbasal tri ekscesne vampice: že odcvetelo, a nikoli bolj pohotno Stefano Sandrelli, nezadržno & popolno Anno Galiena in deviško hotno & popolnoma *jamonično* Penelope Cruz, potemtakem tri obraze za prihodnost — če ima Evropa prihodnost, potem bo imela tak obraz.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

QUI JU GRE NA SODIŠČE

ZHANG YIMOU, KITAJSKA

Retrogardno je učinek, ki ga doseže nagrada, vedno produktiven. Razmišljati začneš o tem, kaj je v filmu videl drugi in si sam spregledal. Predpogoj, da se to vprašanje sploh lahko sproži, pa je dvom, ki običajno (ali praviloma v Benetkah) spremlja prvona-grajena dela. V tokratnem primeru je dvom v upravičenost priznanja za najboljši film ostal, toda razmislek vseeno ni bil odveč: Kitajska je zagotovo zmagala zato, da so ostale neprizadete Združene države in Evropa. Na neki način je ostala prizadeta le Kitajska, kajti režiser Zhang Yimou nam je v pogovoru dejal, da mu nagrade, ki jih pobira izven Kitajske prav nič ne koristijo. Njegov

uspešen pohod po svetu namreč doma razumejo kot priznanje klevetanju in protidržavnemu delovanju. Tako njegovi filmi ostajajo na zalogi ali pa jih vrtijo z večletnimi zamudami. Casopisi pa o časteh, ki prihajajo iz vseh mogočih evropskih festivalov, ne pišejo. Zhang Yimou nedvomno ni zanemarljiv avtor (sicer tudi direktor fotografije, igralec in producent). V prvencu *Rdeče žitno polje* (1988, zlati medved v Berlinu) je z ironično distanco in z detajlom (subjektivnim videnjem razvoja družinskega debela) zaokrožil poglavje iz kitajske zgodovine. Poglavje iz kitajske etike pa je nadaljeval v predzadnjem filmu *Rdeči lampiončki*, kjer njegova stalna

igralka Gong Li interpretira četrto ženo premožnega starca. Kupljenemu dekletu ostane miniaturni kozmos gospodarjevega gospodarstva in številnih žena poligon za sovrtačen maneuver: ker ne more reflektirati svoje podrejene pozicije, odreagira točno tako, kot Gospodar od nje pričakuje. Tekmuje za njegovo naklonjenost in sovraži druge. Gong Li se v filmu **Qiu Ju gre na sodišče** prvič pojavi v vlogi žene današnjega časa. Bori se za nekakšno moralno pravico v nainvrem upanju, da ji bo »prav« izreklo sodišče, najprej vaško, nato višje in končno najvišje. Na to, kaj je etično, moralno in pravno (ne)odgovori zadnji kader filma, v katerem se Gong Li, kot noseča, vztrajna in pokončna Qui Ju, znajde sredi križišča, ponovno na začetku neskončnih poti.

Predstavniki t.i. »pete generacije kitajskih režiserjev«, sodelavec in direktor fotografije režiserja Chen Kaigea — Zhang Yimou je film posnel v tradiciji neorealizma, saj je večino kadrov zajemal s skrito kamero, mnogo igralcev pa je vzel iz ljudstva. Da bi, kot je nenehno ponavljal, ohranil maksimalni realizem pri reprezentaciji današnje Ki-

tajske ali, bolje, njenega srca, torej kmetov. Deskriptivna metoda njegovega planskekvence se tako spremeni v nadomestek socioloških traktatov o urbanem, suburbannem in podeželskem okolju. Recimo: Qui Ju prispe v mesto, da bi poiskala pravega zastopnika, ki bi na sodišču dosegel pravo obrazložitev spora med njenim možem in vaškim gospodarjem. Najame rikšo in zanjo — kot sliši v slučajnem razgovoru z mimo-idočim, — plača desetkrat več, kot bi plačala, če bi imela mestni izgled. Da bi se izognila naslednjemu potencialnemu goljufu, upošteva nasvet in si kupi mestna oblačila. Toda tako zaščiteni ji ni prav nič bolj prizanešeno, ...

Rečeno je bilo, da gledalec spregleda konstelacije, ki jih upošteva žirija in se potem čudi, kaj je tisto več, kar je žirija mimo teh konstelacij razmišljala. Tisto več so, ponovno, konstelacije. Recimo, kazni prevladujoči filmski industriji, ki si ni izmislila nič tako novega, da bi tudi za film, ki je bil nekoč že posnet, lahko rekli, da je star.

MAJDA ŠIRCA

GLENGARRY GLEN ROSS

JAMES FOLEY, ZDA



Režiser James Foley (*Who's that Girl?*) je najboljši ameriški film letošnje Mostre (ki pa je nanjo padel iz Deauville, Francija) posnel po dramski predlogi znamenitega dramatika, scenarista in filmskega režiserja Davida Mameta (*The Verdict*, *House of Games*) in to tako, da sta na filmu v celoti ostala tako Mamet kot njegova gledališka (dramska) metrika. Pogojno rečeno je **Glengarry Glen Ross** »filmano« gledališče, saj Foley ni spreminil prav ničesar, da bi dramski princip prevedel v filmskega. Večni problem prenosa literarnega ali gledališkega teksta na film se je tokrat zreduciral na minimum ali celo povsem izginil, kar je izključno stvar narave Mametove dramatike, v kateri sta glavni gibalni atmosfera in jezik; ozračje Mametovega sveta je grozeče, prežeče, s skrito grožnjo v nemem dialogu s protagonistii, več ali manj vedno enako, »mametovsko« paleta značajev. Mametovi ljudje uporabljajo jezik kot skrivni jezik za svoje občutke, njihovi značajji izdajajo samouničevalsko strast, ki jih fiksira v popolni frustriranosti; jezik, ki ga namenjajo eden drugemu kot sredstvo (ne)razumevanja

variira od neusmiljene profanosti, prek osladne jokavosti do abstraktno poezije vulgarnosti. David Mamet velja med sodobnimi ameriški dramatikami za tistega z največjim poslušom za živ jezik; njegovi značajji se vsaki življenjski situaciji odzivajo s specifično uporabo jezika.

Že v *American Buffalo*, najboljši ameriški drami leta 1975, je Mamet uporabil maksimumi, ki veljata tudi za svet ljudi v drami in filmu **Glengarry Glen Ross**. Prva se glasi: »Bistvo vsakega posla je, da človek poskrbi za svojo rit«, druga pa: »Sistem korumpira srca poštenjakov in hudobnežev enako«. Natančno tak je položaj glavnih antijunakov v agenciji za prodajo nepremičnin, ki jih sredi velike gospodarske recesije surova intervencija vodstva (kdor prodaja največ, dobi Cadillac), nažene v dirko, ki je vnaprej izgubljena. Prodati nimajo kaj razen močvirnega sveta, imenovanega Glengarry Glen Ross, pa tudi komu ne, saj so jih vse dobre stranke že zdavnaj zapustile. Jack Lemmon naredi »kupčijo življenja« z zakoncema, za katere se izkaže, da sta norca, Al Pacino poskuša svojega kupca, ki mu je žena naročila, naj pogodbo razveljavi, pretentati z lažmi, pa mu to v zadnjem trenutku onemogoči bežavost oddelčnega šefa. Poti navzgor torej ni, obstajajo samo še izhodi v sili: kraja, nepoštenost, blef, grobost, norost, razčlovečenost. Mametovi ljudje so kot zverii, ki žrejo same sebe in ena drugo. James Foley je na osnovi izjemno močnega, dramaturško konsistentnega besedila napravil enako močan in prepričljiv film, kar pa mu ne bi uspelo brez odličnih igralcev. Ostareli Jack Lemmon je v tem filmu gotovo zaigral eno od svojih življenjskih vlog, »povozil« tudi Ala Pacina in pokazal lekcijo iz poglavja o »klastični dramski« igri; ne nazadnje je to tudi protidokaz trditvam, da celuloid ne prenese »dramske« (t. j. gledališke) igre. **Glengarry Glen Ross** je »samo« to in prav nič drugega. In vse skupaj je odlično.

ŽIVA EMERŠIČ-MALI

L. 627

BERTRAND TAVERNIER, FRANCIJA

Po Ericu Rohmerju je Bertrand Tavernier prav gotovo eden večjih francoskih filmskih »moralistov«. Vsekakor ne kakšen zadržti

puritanec, ampak filmar tiste moralne drže, ki tudi amoralnost pogojno priznava kot veličino in je zanj prava nemoralnost le zavrže-

'92.com

»folkloro« post-totalitarne Rusije, toda med njimi ni pravega dramatičnega razmerja, zato se vsako odstopanje od »realnega« (opraviti imamo vendar s komedijo!) v prid abstraktnega sprevrže v plehko ironiziranje, ki pa mu manjka prave, poštene distance do socialnih in družbenih razmer. In poštenost je tisto, kar tokrat Muratovi najbolj manjka; skomercializirana sprenevedavost pač ne premore iskrenosti in samoironije, brez tega pa je **Sentimentalni policaj** film, ki ga je najbolje takoj pozabiti.

Ž. E.-M.

KUGA

LUIS PUENZO, ARGENTINA/FRANCIJA

Če je Luis Puenzo nenehno ponavljal, kako je njegova **Kuga** polna metafor (od aluzij na represivni in avtoritativni režim do prenosa Camusovega Orana v Argentino, saj naj bi bila prav Argentina zadnja pozabljena luknja tega sveta) potem lahko še sami iščemo metafore, na katere je on pozabil.

Vsi, od zdravnika Williama Hurta, novinarka Sandrine Bonnaire, snemalca Jean-Marc Barra, do zadnje žrtve kuge (ponovno kot metafore) šepetajo. Ali govorijo s krčem v ustih. Ali mrmrajo. Ali upirajo pogled stran, da bi pred drugimi skrili bolečino, kajti vsi trpijo. Pošteni, žrtvujoči, solidarni in pogumni trpijo toliko bolj kot zlobni, oblastniški, skorumpirani in pridobitniški uživajo sadove njihovega trpljenja. Dualizem skratka, ki producira tisto najbolj preprosto filmsko formulo, ki jo srečamo že v otroški literaturi: spopad dobrega in zlega in kjer je moralni zmagovalec dobro.

M. Š.

HOTEL DE LUX

DAN PITA, ROMUNIJA

Čista alegorija: luksuzni hotel je le totalitarna mašina, v kateri tiranov blišč, nič manj pa tudi blišč birokracije, raste iz krvi uklenjenega proletariata, nadstropja so le družbeni razredi, ki vsak na svoj način žrtvujejo telo, stroji so le parafraza socialne & politične mehanike, party je le dekadentna orgija razreda, ki nima več kam & ki svoje oblasti ne razume več itd. Morala: ko tirana odstrelijo, ga zamenja le drug tiran, »opozicija«, potemtakem nekdo, ki je na daleč zgleдал kot good guy & ki naj bi potolkel misterij labirinta. Dialogi so le deklamiranja političnih sloganov, češ, dialoga tu pač ni. Dobrodošli v Romuniji. Metropolis tu definitivno ni, prej blow-up kakega neozvočenega video-spota Laibachov.

M. Š., JR.

SMRT NAPOLETANSKEGA MATEMATIKA

MARIO MORTONE, ITALIJA

Smrt neapeljskega matematika je brez dvoma zelo poseben in zelo oseben film. debitantsko delo režiserja Maria Mortoneja, ki ga je žirija nagradila s posebno nagrado. Mortoneja, rojenega v Neaplju, sta kot koscenarista tega filma, navdahnila življenje in smrt genialnega neapeljskega matematika Renata Cacciopolija, ki je umrl tisto leto, ko se je Mortone rodil, 1959. Hermetično pripoved o zadnjih dneh

nenavadnega genija in boema je Mortone z zasedbo glavne vloge (Carlo Cecchi v najbolj pristni izdaji lastnega intelektualno bohemskega duha) izpeljal kot neobičajno kroniko neke sicer individualne, toda univerzalne usode v krogu neapeljskih umetnikov in razumnikov poznih petdesetih let in s tem ne samo razbil hermetizem, temveč dodal filmu pristno humanistično noto.

Ž. E.-M.

IN THE SOUP

ALEXANDRE ROCKWELL, ZDA

Mladenič (Steve Buscemi), sicer never-never filmar, hoče posneti film & le gangsterji so tako umni, da v tem vidijo svojo priložnost: ko da namreč v časopis oglasi, da svoj petstostranski scenarij proda najboljšemu ponudniku, je lahko le kak zakotni gangster (Seymour Cassel), vzgojen na operi, tako introspektiven, da razume, v čem je problem — namesto denarja mu zato da žensko (Jennifer Beals), češ, film je le seks manqué. Mladenič kmalu ugotovi, da mu filma sploh ni treba posneti, saj je njegovo življenje povsem podobno scenariju, ki ga je napisal. Morala: življenje je umetnost & vsak človek je filmar.

Yes, to je uničilo film, if you ask me. *The Player* kot bi ga vsak s svoje strani posnela Fassbinder & Jarmusch, le da Rockwell ni player.

N. N.

VALČEK NA REKI PEČORAZE

LANA GOGOBERIDZE, GRUZIJA

Film 64-letne gruzijske režiserke Lane Gogoberidze sodi med tiste filmske izdelke na temo stalinizma, ki so zamudili »svoje« čas, se pravi leta, ko so bili filmi te gruzijske filmske disidentke kurantno blago na evropskih festivalih. Stalinizem kot filmska tema se je s padcem sovjetskega sistem izpel — z izjemo izrazitih avtorskih govoric (Kanevski...).

Valček na reki Pečoraze je avtobiografski film (»moja travma«, je opravičujoče rekla režiserka na tiskovni konferenci), zgodba o razpadu neke družine leta 1937: oče izgine neznano kam, mater zaprejo v taborišče, zapuščena deklica pa najde zatočišče pri oficirju NKVD, ki pod zunanostjo grobrijana skriva človeško dušo. Deklica je preživela in pol stoletja kasneje... o tem posnela film! Izrazito nefestivalski, komoren in oseben film, ki se je v tekmovalnem programu letošnje Mostre povsem izgubil.

Ž. E.-M.

LOV NA METULJE

OTAR IOSELIANI, FRANCIJA

Francija danes in Francija včeraj. Dve ostareli dami živita v ogromni, veličastni, a že načeti palači, ki na vsakem koraku govori o grandioznem včeraj in usodnem jutri. *Gospa* sicer nista povsem zavezani spominom, saj vsaj ena od njiju skaklja naokrog z walkmanom in poskuša razumeti danes, igra pozavno, balina, lovi ribe in suvereno podaljšuje življenje nečemu, kar bo prej ali slej moralo v pozabo. In prenovo. Po smrti lastnice in kasneje tudi po nesreči skrbnice, graščina resda ne pade v roke nekdanjih razlaščenec, ki se hijensko zberejo na



nost, zlobnost, velikopotezna korupcija in zločinskost kot nekaj vnaprej načrtovanega. In prav nekakšna amoralnost je razločevalna poteza junakov zadnjega Tavernierovega filma, tako tistih, ki nastopajo kot policaji ali njihovi sodelavci, kakor tudi tistih, ki jih policija preganja zaradi razpečevanja droge. Opraviti imamo namreč z uslužbenci oddelka za boj proti narkomaniji, pravzaprav z najbolj agilnim inšpektorjem Lucienom Marguetom, ki mu pravijo Lulu. In Lulu je strasten preiskovalec poulične trgovine z drogo, celo tako zasvojen z voyeursko manijo, da je njegov užitek vpisan že kar v sam akt oprežanja oziroma potencialnega odkrivanja kriminalnih dejanj. In tudi ko kaj odkrije, vedno odkrije le male kriminalce na delu; kako tudi

ne, ko pač sam dobro ve, da možganski center narkomanske trgovine kraljuje nekje daleč proč ali visoko nad njim, morda celo tam, kjer sam najmanj pričakuje. Toda izziv je v upanju, pa čeprav je to upanje brez prave perspektive, saj Lulu pozna kruto življenjsko pravilo, da se mali policaji soočajo z malimi zlikovci, velike policijske živine pa paktirajo ali se konfrontirajo s šefi podzemlja. Med tema dvema statusnima horizontoma je praviloma zelo trhla vez, le tu in tam kakšna špranja, ki po naključju omogoči nepričakovan podvig. Ulica kot metafora za nekaj, kar je nemogoče podrediti kakšnim višjim moralnim ali družbenim ciljem, je tako vezni člen med preganjalci in preganjanimi, pa čeprav se te vloge velikokrat menjajo in so male podlosti tako policajev kot tudi preprodajalcev pravzaprav identične. Tavernierov film je tako prefinjeno veristično odslikovanje »mlega zla«, kjer je prav amoralnost kot svojevrstna vrлина zagotovilo, da se v človeško komedijo ne naseli diabolična in iztrebljevalska posesivnost. Če pretiravamo, potem sta prav vednost policajev, da so med nami preprodajalci droge in jih velja odkrivati, ter vednost preprodajalcev, da so med nami tudi policaji, ki se jim velja izogibati, tisto magnetno polje napetosti, za katerega se je Tavernier odločil, da ga bo filmsko predstavil. In prav to je šarm filma *L. 627*, saj se je na ta način ognil poenostavljenemu moraliziranju, manifestativnemu obtoževanju in poceni socialni angažiranosti. Tavernierova morala je namreč ta, da ni tu zato, da bi ponovno ustvarjal svet in to seveda boljši svet. Kajti, kot sam pravi, (če ga parafraziram), je vse tisto, kar uničuje življenje, tu tudi zato, da bi lahko določili, kaj pravzaprav je življenje. To pa ni kakšno preprosto in enostavno opravilo.

SILVAN FURLAN

SRCE POZIMI

UN COEUR EN HIVER

CLAUDE SAUTET, FRANCIJA



Stéphane & Maxime sta prijatelja še iz konzervatorija. Delata sicer skupaj, toda drug drugemu nista več zanimiva: Stéphane v svoj svet ne spusti več nikogar, niti ženske, Maxime živi s fanatično violinistko Camille. Ko se Camille zaljubi v Stéphana, lahko Maxime to le nemočno opazuje, obenem pa lahko tudi sama Camille le nemočno opazuje, kako se Stéphane njenemu dvorjenju ne vda & kako ostane njegovo srce kamnito. Po petih letih *comeback* francoskega veterana, režiserja filmov kot, denimo, *Bonjour sourire*, *Mado & Garçon*, in ko-scenarista filmov kot, denimo, *Symphonie pour un massacre*, *Le Voleur & Borsalino*; ljubezenski tercet igrajo nova *femme* francoskega filma, *lepa norica* Emmanuelle Béart, asketski

Daniel Auteuil (Stéphane) & vedno markantni André Dussollier (Maxime), čar & cinični *twist* samemu dvorjenju pa prispeva tudi dejstvo, da sta Emmanuelle Béart & Daniel Auteuil v resnici srečno zaljubljeni par, *un homme et une femme*. Sautet je posnel odličен film o ljubezenskem trikotniku, v katerem ostane vse le pri pogledih. Tu je namreč po dolgem času spet ženska, ki umira od ljubezni, ki jo platonska ljubezen, pogled na moškega, uničuje, ki ji ljubezen masakrira organizem & ki ji ljubezen dobesečno vzame telo. Vse se odvrti brez senzacij, zelo statično & komorno, celo minimalistično — tu so pač le pogledi, težji od očesa. In če bi lahko rekli, da se v filmu *Casablanca* moški zaljubi v žensko, potem pa to žensko v imenu nekega drugega ideala žrtvuje oz. prepusti drugemu moškemu, kar je seveda ista stvar, češ, ni nesreča, da je vsega konec, ampak je sreča, da se je sploh zgodilo, potem bi morali reči, da v filmu *Un coeur en hiver* moški žensko žrtvuje oz. prepusti drugemu moškemu, še preden bi se lahko vanjo sploh zaljubil, češ, ni nesreča, da se ni zgodilo, ampak je sreča, da obstaja pogled. Le moški s kamnitim srcem *zna* pogledati, le ženska brez telesa *sme* pogledati.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

IGRA SOLZ

THE CRYING GAME

NEIL JORDAN, VELIKA BRITANIJA

Neil Jordan se je letos znašel med člani festivalske žirije, zato je svoj zadnji film *Igra*

solz predstavil v vzporednem programu *Notti veneziane* ali po naše Beneške noči. To je



Jordanov sedmi celovečerni film in po zadnjem filmu **Cudež** spet mojstrovina, pa čeprav mu je s petim, povsem ameriškim filmom **Mi nismo angeli** še kako spodletelo, navkljub temu da sta glavi vlogi odigrala Robert de Niro in Sean Penn. No pa kaj, preprosto tudi pomembni režiserji delajo napake.

Igra solz je najprej film prevar. Prevara je sicer privilegirana filmska postavka, torej igra med pokazanim in prikritim, videzom in resnico, stvarnim in umišljenim. Toda to, kar ponuja samo orodje filma, še zdaleč ni dovolj, da bi prevara tudi delovala, slepila, zavajala in izzivala. Prevara kot dispozitiv filma je samo možnost, ki prav grabi in zagrabljuje gledalca šele, ko je s fenomenološke (pogojno seveda) ravni prestavljena v samo diskurzivno os. Tako je Jordanov film le na prvi pogled politični *thriller* in »perverzna« ljubezna zgodba, saj je **Igra solz** v prvi vrsti melodrama, ki je teroristično-vojaški in obsceno-obskurni instrumentarij izkoristila le kot vabo, da bi izpostavila emocije. Pravzaprav kar platonsko ljubezensko čustvo, ki svojo moč in magijo črpa iz vznesenosti, transa in posesivnosti, pa čeprav gre za homoseksualno razmerje, natančneje za razmerje med moškim in travestitom.

Treba je seveda reči, da je zgodba filma ekscentrična in šokantna. Aktivisti irske republikanske armade ugrabijo britanskega vojaka, črnca Jodyja, z njim trgujejo in ker nasprotnik ne pristane na menjavo, načr-

tujejo njegov uboj, ki se v igri naključij zgodi kot smrtna nesreča. Fergus, ki je določen za eksekutorja, pa se v zadnji noči zbliža z Jodyjem, ki mu razkrije svojo veliko ljubezen Dil in ga prosi, da jo nekoč poišče. Po Jodyjevi smrti, ki na begu pred smrtnim strelom prileti pod britanski tank, se Fergus umakne v London, da bi se ognil »sfanatiziranim« teroristom in, seveda, da bi poiskal Dil in vsaj posredno spral s sebe mučni madež. In Dil, čudovito dekle, ga fascinira in omreži. Toda Fergus odkrije, da ima Dil penis, in teroristi odkrijejo Fergus, ki mora plačati svoj dolg in izpeljati atentat. V napeti igri med akcijami in emocijami potem Fergus ponovno odpove, Dil ubije »ponorelo« aktivistko (gre za ljubosumje), da bi potem Fergus prevzel nase njeno dejanje. Film se konča z ljubezenskim nagovorom Dil, med njo in Fergusom pa je steklena pregrada zapora. Že ta skromen opis najbrž pritrjuje, da je zgodba filma res nenavadna. Toda šoki in presenečenja, na katere naleti gledalec, ne delujejo kot kakšne ekshibicionistične točke, ampak kot integralni drobcji obnorelega in monstroznega sveta, ki je predmet Jordanove predstavitve.

Ce Fergus ni pravi terorist, ker ima težave z dušo, potem Dil vsekakor ni kakšna filmska inkarnacija falične ženske, čeprav je njeno telo več kot po meri fetišističnega modela. To ni, ker ne pozna ubijalske zahrbtnosti, strategij ženske pajka in oblastne manije. Dil je morda zaradi svoje hipersenzibilnosti nora ali na meji norosti, toda zanjo so dejanja — tako lepa kot grda. Ljubezen ji pomeni smrtno resno zadevo in v imenu iracionalnega klica ljubezni je pripravljena tudi ubijati. Vendar ne ljubi in ubija na račun oblastiželnosti, mitomanije in užitka v vlogi angela uničenja, ampak zato, ker je suženj lastnega prekletstva, čustvenega in moralnega imperativa. Dil je seveda amoralna, toda njena amoralnost je prej vrednota kot izvirček. Neil Jordan tako ne moralizira o diabolčnosti sodobnega sveta, ampak samo reflektira obskurne horizonte življenja.

SILVAN FURLAN

OLIVIER OLIVIER

AGNIESZKA HOLLAND, FRANCIJA



Predvsem po padcu berlinskega zidu so se številni vzhodnoevropski filmski umetniki odpravili v zahodno Evropo — no, nekateri so kot večji ali manjši disidenti to naredili že prej. In Agnieszka Holland je bila med tistimi, ki je že kaj kmalu zapustila svinčeno poljsko politično prizorišče, da bi nadaljevala svojo ustvarjalno pot v »objubljeni deželi«, ki je v zadnjem času (tako kot za množico filmarjev iz ekzomunističnih dežel) Francija, kar je pravzaprav sinonim za Pariz kot razvpiti evropski filmski Babilon.

In ti vzhodnoevropski romarji se potem v tolerantnem demokratičnem svetu velikokrat prelevijo v ranocelnike, terapevte ali celo eksperimentalne kirurge, ki skušajo predstaviti ali celo zdraviti razbolele, zastrupljene ali celo gnile organe razvitega kapitalističnega družbenega telesa. Čeprav zadnji film Agnieszke Holland **Olivier Olivier** ni ravno najbolj

razvpiti tovrstni primer, je vseeno v precejšnji meri zasvojen z omenjenim »duhovnim« zarisom. Vse je namreč tu: nezadovoljstvo in iz tega izhajajoče travme v okviru spodleplega družinskega scenarija, seksualne anomalnosti, anomalije in celo perverzije, nerealizirane ambicije in s tem povezane frustracije. Ta obskurnost pa se dokončno obelodani, ko brez sledu izgine osemletni Olivier, saj se prav skozi njegovo prazno mesto kanalizirajo in konfrontirajo prej omenjeni seksualni in socialni kompleksi. In šele ko Olivierov dvojniki zapolni to prazno mesto, se razmajani in razpočeni družinski scenarij ponovno nekako sestavi ter prične z novim dramskim dejanjem in to tako, kakor da se pravzaprav nič ni zgodilo. Morala filma bi torej bila, da je prav maska tista, ki lahko vzpostavi imaginarno familiarno in socialno ravnovesje. Gre torej za izgubo realnosti, ki jo je nadomestil dvojniki kot dozdevek, prav ta pa lahko funkcioniira tako kot original.

Treba je reči, da sama zgodba filma sicer poseduje zanimive nastavke, ki bi lahko vodili v nenavadno in napeto pripoved, če ne bi Agnieszka Holland svojo pozornost raje namenjala psihologiziranju, pasusom z eksplicitnim socialno-kritičnim angažmajem in poskusom globinskega ugledovanja resnice današnjega sveta.

SILVAN FURLAN

'92

pogrebu in računajo na vrnitev aristokratskega udobja — v tem je še posebej prizadevna potomka ruske plemkinje, saj bi ji pridobitev posesti pomenila možnost revanšizma socializmu, v katerem je morala potlačiti svoje poreklo.

Posest se torej vseeno zaščiti pred tistimi, ki si kapital želijo pred sorodstvom, se ga pa ne more zaščititi pred tistimi, ki kapital imajo, pred Japonci. Njihov imperializem pomeni definitivni rez s tradicijo, ki smo ji, kot trdi Ioseliani, mogoče še zadnjič priča. Film o spomeniškem varstvu duha. Z malo besedami, a z zgovorno organizacijo slike.

Dokumentaristično sledenje vsakodnevnemu utripu življenja na vasi in v graščini služi kot prolog; dramaturgija konflikta, ki se vzpostavi s smrtjo, kot zaplet; eksplozija vlaka v katerem se nahaja edina potomka, pa kot razplet s katerim je dokončno jasno, da so vezi med generacijami, ki so še vzdrževale kontinuiteto vrednot, zares izginile. In to je dejanska katastrofa Evrope.

M. Š.

GUELWAAR OUSMANE SEMBÈNE, SENEGAL

Afrika, danes. Ker si truplo katoliškega črnca pomotoma prisvoji muslimanska družina, ga pokopljejo po dveh obredih. In Sembène, sicer veteran, ki filme snema z velikimi premori, je o tem pomotoma posnel film. Le zakaj črnici še vedno mislijo, da je kamera deus ex machina? Čas, ko so črnici upali, da se bodo osvobodili tujega, agresivnega pogleda & dekolonizirali, če si bodo ta pogled nase prisvojili, ga vzeli v svoje roke & ga s tem spravili pod svoj nadzor, so pač mimo. Kot da je smisel »kinematografije osvoboditve« v tem, kako se znebiti slike & pogleda, ne pa v tem, kako ta pogled spraviti do mita & nazaj. Če bi se na Marsu odločili, da bodo posneli svoj prvi film, bi najprej pogledali kakega drugega: pri afriških filmih pa se vedno vsiljuje vtis, da vsakič znova začenjajo z ničle, da »drugi« film ne obstaja & da je pogled na sam pogled prepovedan.

M. Š., JR.

LA DISCESA DI ACLA A FLORISTELLA

AURELIO GRIMALDI, ITALIJA

Debitantski film Aurelia Grimaldija (scenarista filmov **Meri per Sempre**, **Ragazzi fuori**, režija Marco Risi) je bil eden od štirih italijanskih filmov v konkurenci; istoimenski scenarij je pred dvema letoma že dobil Premio Solinas kot najboljši italijanski scenarij. Tokrat je Grimaldija zvalilo v preteklost; nečloveške razmere v zveplokopih na Siciliji sredi tridesetih let tega stoletja so mu nudile dovolj dramatičnega socialnega tkiva, ki ga je gostil v zgodbo o 11-letnem dečku Acli, ki ga oče proda kot »carusa« (odnašalca rudnine) surovemu rudarju, toda bestialnost okolja žene dečka iz enega pobega v drugi. Grimaldi je močno narativno zasnovano brez odvečnega moraliziranja in retorike posnel v izraziti maniri svojih velikih vzornikov (brata Taviani, Pasolini), torej realistično, premočrtno in dosledno, skupni vtis tega sicer solidnega filmskega izdelka pa je skazila glasba Daria Lucantonija (patetika, patetika...).

Ž. E.-M.

Festival ameriškega filma v Deauvillu nekateri prezirljivo označujejo kot Cannes na severu. Kar je popolnoma zgrešeno. Tako prezir kot primerjava. Primerjati ju, enostavno ni fer. Ne samo zaradi deauvillske specializacije programa — ameriški film je konec koncev svetovni film — temveč tudi zato, ker Cannes spada v prvo, Deauville pa v drugo festivalsko ligo. Prvoligaški festivali imajo bodisi megalomansko zvezdniško avreolo (Cannes), bodisi shizofreni šarm delovnika hiperaktivnega biznismena (Berlin), bodisi naduto intelektualno puzerstvo, ki pritiče najstarejšemu prvoligašu (Benetke, kjer se festival potaplja skupaj z mestom). Deauville nima nič od tega. Ni treba teči iz ene dvorane v drugo, da ne bi zamudil kakega filma. Filmov je ravno toliko, da se jih da videti vse — vmes je celo dovolj časa za kako retrospektivo in *café crème*. Ni se treba riniti v ospredje, da bi videl filmske zvezde. Turistov ni dovolj za spodobno množico, zvezd pa premalo. Namesto dekadence zgornjega razreda torej malomeščanska dvoličnost. Dvojna merila se odražajo že v sestavi programa. Festivalski filmi se namreč delijo na francoske predpremiere in neodkupljene filme. Tudi tiskovne konference potekajo na dveh mestih: velika hollywoodska imena so novinarjem na razpolago v prostorih Casino de Deauville, kamor ne moreš brez *tenue propre*, manj znanim imenom pa se v prostorih generalnega sponzorja, tvrdke *Justerini & Brooks*, vprašanja lahko postavlja tudi s supergami na nogah.

Utrujen od poti in slabega vremena sem se prvi dan spraševal, kaj me je sploh gnalo na sever Francije. Letošnji program je bil brez kratkih filmov in s samo enim dokumentarcem (*aaaggh!*), brez tako hvaljenega **Reservoir Dogs** (*sigh*), nekaj filmov je bilo pobranih z Berlina (**Gas, Food, Lodging, Swoon** in **Light Sleeper**), **Roka, ki ziblje zibko** je bila na sporedu že v Ljubljani. Tudi prvi prikazani filmi niso obetali ravno bogate ameriške filmske letine. Vrh tega mi zvečer ni uspelo priti na premiero **Unforgiven** Clint Eastwooda, ker je bila velika kongresna dvorana novozgrajenega *Centre International de Deauville* polna do roba. Prva pozitivna stvar je bila šele specialna projekcija že starega ameriškega box-office hita, **Wayne's World** Penelope Spheeris. Ko se mi je uspelo prebiti na svoj sedež, sem imel popolnoma mehka kolena in v trebuhu tisti občutek, zaradi katerega se Hemingwayevi junaki preganjajo po Afriki in streljajo nosoroge v napadu. K sreči je naslednje dni organizatorjem uspelo vsaj za silo urediti kaos na vhodu, zmanjšalo pa se je tudi število obiskovalcev, tako da čakanje na ogled večernih projekcij



ONE FALSE MOVE, REŽIJA CARL FRANKLIN, ZDA, 1991

ni bilo več podobno rasnim neredom v centralnem Los Angelesu.

Zanjskih predstavnikov je bilo kar nekaj, in to same *state of the art* stvari. Kult serijskega morilca, ki je lani kulminiral s filmom **Ko jagenjčki umolknejo**, je letos nasledila formula družinskega kroga, v katerega vdre psihopat. Trend je začela **Roka, ki ziblje zibko** Curtisa Hansona, nadaljevala pa sta ga **Unlawful Entry**

(*Nelegalen vstop*) Jonathana Kaplana in **Single White Female** (*Sostanovalko išče*) Barbeta Schroederja. Osupljiva je strukturalna podobnost vseh treh filmov. Pri prvih dveh gre za družino, kjer skuša ženska izpodriniti žensko (Rebecca DeMornay vs. Annabella Sciorra pri Hansonu) oziroma moški moškega (Ray Liotta vs. Kurt Russel pri Kaplanu), pri zadnjem pa za žensko, ki skuša obdržati

PORTRET PAUL SCHRADER



»V Ameriki me imajo za evropskega režiserja. Torej je festival ameriškega filma v Evropi pravo mesto za moje filme.« *Schraderjeva evropskost je rezultat vpliva avtorjev, ki so mu odkrili svet filma: Bresson, Ozu, novovalovci. Pravzaprav sploh ne bi smel postati režiser. Rojen 1946 v Grand Rapids, Michigan, v strogem kalvinističnem okolju, bi moral postati duhovnik. Eno izmed pravil v njegovi mladosti je bila tudi prepoved obiska kina, prepoved, ki jo je Schrader prekršil šele med študijem na univerzi, v šestdesetih. Iskanje izginule hčerke v njegovem drugem filmu **Hardcore** je svojevrstna parabola za njegovo filmsko iskanje, ki pade v oči še bolj, če se spomnimo vseh avtobiografskih elementov v filmu. Oče (George C. Scott) je padre padrone velike družine v Grand Rapids, ki vodi družino v skladu s strogimi kalvinističnimi zapovedmi. Njegova hči, ki je na konvenciji kalvinistične mladine v Kaliforniji, nenadoma izgine in oče jo gre iskat. Privatni detektiv, ki ga najame, mu prinese super-8 film, trdo pornografijo, v katerem igra njegova hči. Nezadovoljen z detektivovim delom pusti svoje obveznosti in se odpravi v Kalifornijo iskat svojo hči na lastno pest. Med iskanjem izgublja*

VILLE '92

drugo žensko (Jennifer Jason Leigh in Bridget Fonda). Pri vseh treh filmih nastopi vsiljivec pod krinko pomoči: Rebecca DeMornay kot varuška, Ray Liotta kot policaj, Jennifer Jason Leigh kot nova sestanovalka — mojster za vse. Povsod veriga majhnih nesporazumov pripelje do končnega krvavega finiša, ki ga edino Barbet Schroeder razplete v ne čisto očitni *happy end* (Steven Weber, fant Bridget Fonda, gre iz filma z nogami naprej). Presenetljivo je to, da so tako podobni filmi nastali skoraj sočasno in neodvisno drug od drugega (vsaj Barbet Schroeder zatrjuje, da ni vedel za obstoj ostalih dveh). Da je kult serijskega morilca zares *out*, je očitno tudi zato, ker je bila v romanu *SWF Seeks Same* Johna Lutza, osnovi za scenarij **Single White Female**, vloga Jennifer Jason Leigh predstavljena kot serijski morilec, ki po ZDA išče idealno sestanovalko, a je seveda nikoli ne najde. Drugi letošnji trend v vzponu je inavguriral Stephen King v svojem zadnjem romanu in nadaljeval Brian DePalma v **Raising Cain** (*Kajnova vzgoja*). Razcepljena osebnost je Johnu Lithgowu dala kar pet vlog, od katerih so štiri ena in ista oseba. DePalma se je vrnil k svojim koreninam zelo uspešno. V filmu je spet polno hitchcockovskih referenc in črnega humorja, razplet je zelo peckinpahovski, ne manjkata niti obvezni DePalmin *finishing*



WESLEY SNIPES V FILMU **WHITE MEN CAN'T JUMP** RONA SHELTONA

touch v stilu **Carrie** in **Dressed to Kill** ter psihiater z nemškim naglasom, ki se tokrat piše Waldheim in ki je na koncu razkrinkan.

Obstaja še ena skupina filmov, ki oblikujejo neke vrste žanr. Gre za filme o ameriškem jugu po literarnih predlogah južnjaških avtorjev, od Faulknerja do Fannie Flagg. Najbolj razvpit iz tega vala je seveda **Princ plime** Barbre Streisand,

njegov *box office* pa uspešno lovi **Fried Green Tomatoes** Johna Avneta. Avnet, ki ga poznamo predvsem kot producenta (**Manj kot nič, Možje ne zapuščajo žena**), je v ekranizaciji novele Fannie Flagg postavil tri generacije hollywoodskih igralk, Jessico Tandy (ki je v Deauvillu imela tudi retrospektivo skupaj s svojim možem Humom Cronynom), Kathy Bates ter Mary-Louise Parker in

svojo svetovnonazorsko »nedolžnost«, pravi mali biser je prizor, kjer s porno igralko debatirata o religiji in ugotovita, da oba verjameta podobnim nesmislim, le da je dekor drugačen. In ko v končnem obračunu oče, zasledujoč lastnika sadomazohističnega bordela, ruši zid za zidom iz lepenke, ki loči različne SM »prizore«, skupaj z lepenko padejo tudi očetove iluzije. Dodajmo še, da tudi gledalčeve. Končno pobotanje očeta in hčerke je samo optimistični dodatek, ki ga je moč zaslediti še pri nekaterih drugih Schraderjevih filmih.

Še preden je začel pisati scenarije za druge režiserje (**Yakuza** Sidneya Pollacka, **Obsession** Briana DePalme), je zbudil pozornost s filmskimi kritikami ter svojo knjigo o Ozuju in japonski kinematografiji. Japonska ga sicer ni očarala toliko kot njegovega brata Leonarda, s katerim sta oscenarila Paulov prvi film **Blue Collar**, toda dovolj za še eno sodelovanje z bratom, katerega rezultat je **Mishima: A Life in Four Chapters**. Leonard, sicer bolj poznan kot scenarist kultnega **Poljuba žene pajka**, je eden izmed redkih ameriških pisateljev, sposoben pisanja literature v japonščini. Bil je prijatelj pokojnega Mishime in celih deset let svojega življenja je posvetil

scenariju o njegovem življenju in delu. Z **Mishimo** je Paul zaplaval v čisto estetske vode, daleč od svojih žanrskih začetkov (**Blue Collar**) in do najmanjših detajlov točnega raziskovanja urbane realnosti (**Taksi Driver**, ki ga ima tudi Scorsese bolj za Schraderjev kot za svoj film). Za Paula je bilo obdobje priprav na snemanje **Mishime** tudi obdobje odvajanja od droge, iz katerega izvirajo tudi motivi njegovega zadnjega filma, **Light Sleeper**. »V sedemdesetih kokain v Hollywoodu ni bil zares prepovedan. Bilo ga je polno na zabavah, v restavracijah, povsod. Bil je nova, zanimiva droga. Mislilo se je celo, da ne povzroča odvisnosti. To dobro obdobje je trajalo štiri, pet let, šele nato je prišel *crack* in sesul sceno. Ko John LaTour reče svoji bivši ženi 'Bilo je magično,' misli na to obdobje konec sedemdesetih in začetek osemdesetih let.« Začetek devetdesetih najde LaToura še vedno v istem poslu, polnega tesnobe, ki izvira iz tega, da mora svoje življenje spremeniti, a ne ve, kako. Torej točno ista potreba »storiti nekaj«, ki žene Trvisa Bickla v **Taksistu**. Po Schraderjevih besedah je treba vzeti vse tri filme — **Taksist**, **Ameriški žigolo** in **Light Sleeper** — kot trilogijo o enem in istem junaku, ki hodi od enega kraja do drugega in nudi

svoje usluge. Opazuje življenje drugih, sam pa je brez lastnega življenja. V sedemdesetih je bil star dvajset, bil je divji in poln sovraštva. V osemdesetih je postal narcisističen, v devetdesetih ga je strah in nima več zaupanja v samega sebe. Ta pot, ki jo je prehodil Schrader, odraža tudi spremembe v ameriški družbi. »Identiteta moje generacije je bila ustvarjena z revoluti in revolucijami. Seksualna revolucija, revolucija drog, politična revolucija. Mislili smo, da so droge vrata percepcije. Namesto tega smo dobili *crack*. Hoteli smo spremeniti svet, dobili smo terorizem in konzervativizem. Hoteli smo svobodno ljubezen, dobili AIDS.« Kljub vsej črnogledosti pa imajo filmi optimističen zaključek. Richard Gere najde svojo odrešitev v priznanju ljubezni. Če ta konec edini izmed treh filmov deluje malo perverzno, kar bo Schrader priznal med prvimi, pa pri drugih dveh filmih dodan optimistični zaključek kaže samo na avtorjevo verovanje, da je v današnjem svetu pohlepa in egoizma, kjer sta se cerkev in družina obrnili proti osebni svobodi, upanje nujno potrebno.

UROŠ PRESTOR



KURT RUSSEL, MADELEINE STOWE IN RAY LIOTTA V FILMU **UNLAWFUL ENTRY** JONATHANA KAPLANA

Mary Stuart Masterson. Film je časovno razdeljen na dve obdobji. V sedanjosti se Kathy Bates pod vplivom zgodb Jessice Tandy o obdobju med obema vojnama, ko sta njeni prijateljici imeli v lasti malo restavracijo v Alabami, osvobajata občutka odvečnosti in vzame svoje zakonsko življenje v svoje roke. Avnet je film zastavil nepretenciozno, brez sluzavosti kake Barbre Streisand in z dovolj humorja. Tudi Bruce Beresford je posnel **Rich in Love** po literarni predlogi Josephine Humphreys. Družinsko življenje, prikazano skozi oči odraščajoče srednješolke, ki mora zaradi nenadnega materinega odhoda skrbeti za svojega očeta, zmedenega zaradi ženinega odhoda, za nameček pa se vrne še njena sestra, noseča in s svojim zaročencem, je obravnavano sveže in razplet je prav presenetljiv — družinski člani odidejo vsak po svoji poti, hišo pa prodajo. Film je po temah (ljubezen in odraščanje) in po pristopu blizu enemu izmed lanskoletnih favoritov, **The Man in the Moon** Roberta Mulligana. Svojevrsten pogled nazaj je bil **Tomorrow** veterana Josepha Antonyja iz leta 1972, prikazan ob priliki francoske redistribucije. Pravi *low budget* komorni film, posnet po Faulknerjevi predlogi in gledališkem komadu Hortona Footea, kjer lahko občudujemo izvrstno ČB fotografijo in igro Roberta Duvala.

Lani prevladujoča socialna tematika — razmere v ameriških črnih getih — se je letos umaknila drugim temam. **Where the Day Takes You** Marca Rocca se ukvarja z usodami od doma pobeglih otrok, ki končajo kot velemestni brezdomci. Film je realističen prikaz razmer na ulicah Los Angelesa, viden skozi usodo članov ene izmed brezdomeških družin. Brez moraliziranja Rocco obravnava problem narkomanije (zanimiv je lik prekupčevalca mamil, edinega zares pokvarjenega lika, ki ga je izvrstno upo-

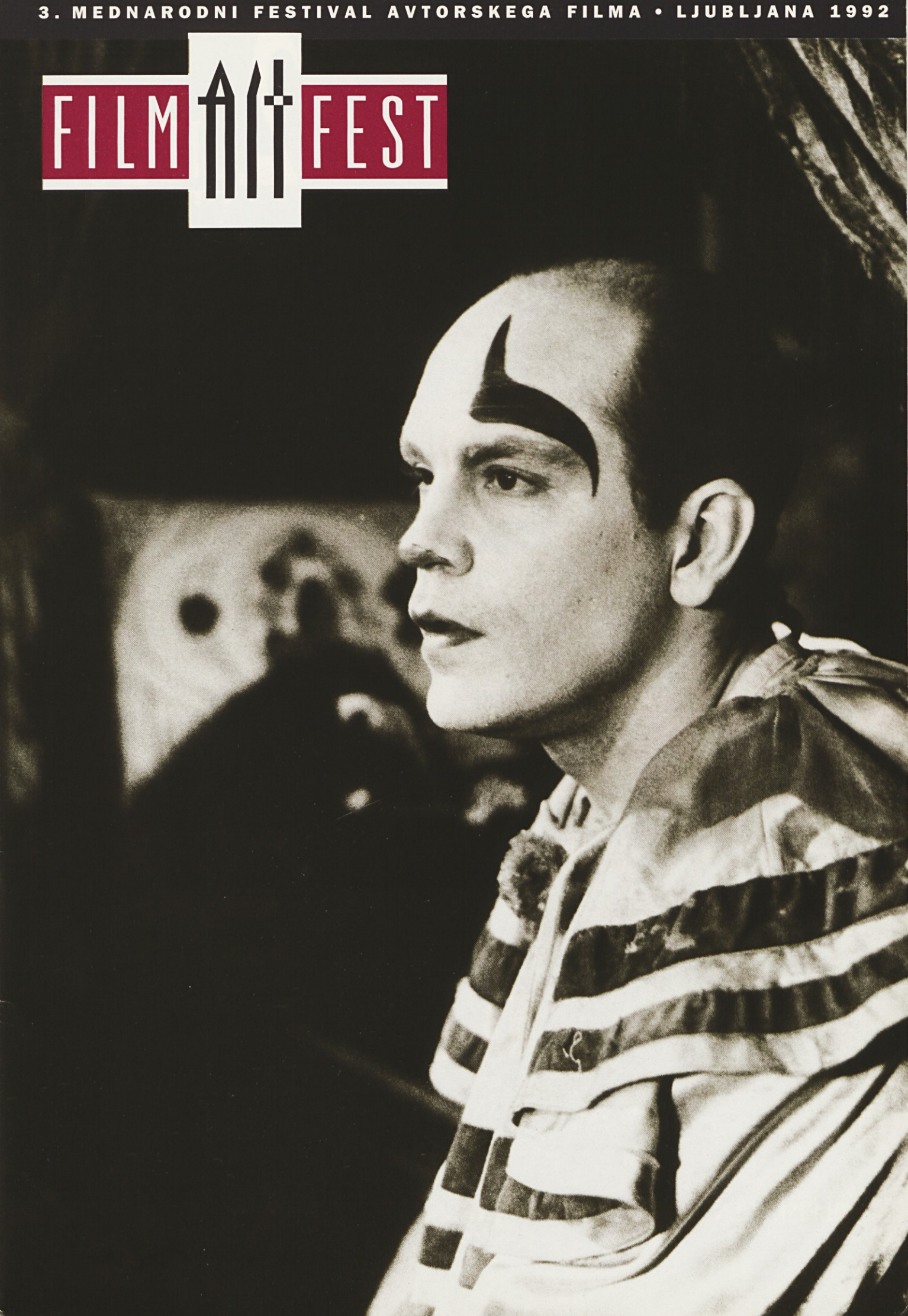
dobil Kyle MacLachlan), prostitucije, uličnega nasilja in razloge, ki ženejo ameriško mladino v beg od družine — v Ameriki pobegne od doma en otrok vsakih 26 sekund. Medrasna nasprotja skozi oči mladih obravnava **Zebrahead** Anthonyja Drazana. Zgodba je podobna **Junghly Fever** Spike Leeja — bel Romeo in črna Julija na razredno in rasno mešani srednji šoli. Isto je tudi sporočilo filma — *black and white spells trouble*. Film je preveč stereotipen in enoznačen, mogoče je Drazan te lastnosti pobral pri producentu Oliverju Stoneu. Izstopa igra debitantke N'Bushe Wright v vlogi črne Julije. Na drug način obravnava zmožnost komunikacije med rasami in med spoloma **White Men Can't Jump** Rona Sheltona. Hrbtenica filma je košarka, ki se igra na množici igrišč črnih getov, in igre za denar, ki jo spremljajo. Beli košarkaš zanikrnega videza (Woody Harrelson) izigra lokalnega črnega šampiona (Wesley Snipes), nato se združita, kar jima prinese nekaj lahko priigranega denarja, a ne moreta brez izigravanja drug drugega. Shelton, ki ga poznamo po filmih **Bull Durham** in **Blaze**, ima za filmarja pestro usodo — pri petindvajsetih je bil sam košarkaš na poti med profesionalce in še sedaj redno igra košarko s črnimi kolegi. Sheltonov kratki opus že sedaj dobiva prepoznavne poteze — moški liki so razcepljeni med športom in ženskami, ki so inteligentnejše. **White Men Can't Jump** je poln uličnega humorja in črnege slenga, kar predstavlja določeno oviro evropski publiki, saj je nekatere zafrkancije na račun nasprotnikove matere nemogoče razumeti brez temeljitega znanja geto slenga. Film je imel velik uspeh pri črni publici predvsem po zaslugi Wesleya Snipesa, ki je svojo popularnost potrdil tudi s širokim igralskim razponom. Slaven po svojih vlogah narko barona v **New Jack City** in arhitekta v **Jungle Fever** se je v

Deauvillu poleg vloge košarkaša v **White Men Can't Jump** pojavil še v vlogi invalida na vozičku v **The Waterdance** Neala Jimenez in Michaela Steinberga. Jimenez, sicer scenarist **River's Edge**, je zgodbo o treh invalidih v rehabilitacijskem centru zasnoval na lastnih izkušnjah, film pa se odkrito s humorjem in optimizmom loteva na videz nepremagljivih težav v življenju invalidov. Nekaj podobnega je svoje čase naredil **The Longtime Companion** za ljudi, okužene s HIV virusom.

Eden lepših festivalskih filmov je bil **One False Move** Carla Franklina. Začne se kot ultranasilni akcijski thriller — dva zaporniška kolega, inteligentni črni Pluto (Michael Beach) in Ray (Billy Bob Thornton, tudi scenarist) skupaj z Rayevim dekletom Fantasio (Cynda Williams) oropajo *drug dealerja* v L.A., za sabo pustijo kup trupel in izginejo iz mesta. Dva mestna detektiva ne potrebujeta veliko časa za odkritje cilja trojice, zakotnega mesteca v Arkansasu. Korak pred ubežniki najdeta v Star Cityju lokalnega detektiva Sama (Bill Paxton), ki ima domnevni prihod nevarnih kriminalcev za svojo življenjsko priložnost, da se izkaže in morebiti odide loviti kriminalce v Los Angeles. Thriller se na eni strani prelevi v road movie trojice, ki na poti v Star City pušča za sabo niz trupel, na drugi strani pa v dramo šerifa Sama, ki v Fantasii prepozna dekle, s katero je imel nekoč bežno zvezo, katere rezultat je otrok, zaradi katerega hoče Fantasio v Star City. Bližje, ko so ubežniki Star Cityju, težja je dilema med družino in dolžnostjo razpetega šerifa, saj en sam napačen korak loči heroja od tragične žrtve. Carl Franklin ni bil gost gala prireditve *La Nuit des Stars*, na katero je z zvezdami obsedeni Deauville povabil nekatere izmed še živih zvezd Hollywoodske polpretekle zgodovine. Še dobro, kajti *homage des hommages* je izpadel še bolj brezkrvno kot povprečna podelitev Felixov. Povabljen ni bil niti Tim Robbins, nepričakovano deauvillski gost, ki je osebno prisostvoval nenajavljeni projekciji **Boba Roberta**, fiktivnega dokumentarca o vzponu yuppiejevskega desničarskega senatorja in zakulisnih igrah ameriškega predvolilnega boja. Robbins se je izkazal kot pravi *auteur*, saj filma ni samo odrežal in odigral glavno vlogo, temveč je s svojim bratom napisal tudi besedilo in songe, ki jih senatorski kandidat poje na svojih predvolilnih zborovanjih.

»There's more to movies than just feature films.« Ta stavek je Deauville letos žal spregledal. Pregled ameriške enoletne produkcije — vzemimo, da je to možno — ni popoln brez kratkih, eksperimentalnih in dokumentarnih filmov. Pet ur ameriških filmskih najavnih filmov, ki ga je sestavil Axel Brucker, animator canneskega *Festival International de la Bande-Anonce*, je bil sicer dobrodošla osvežitev, prav tako kot izbor nekaterih najboljših risank Toma in Jerryja, toda o resnih namenih deauvillskega festivala kot evropskega okna v filmsko Ameriko zaenkrat ne gre govoriti.

FILM **art** FEST



2. VIDEO/ FILM DANCE FESTIVAL

LJUBLJANA
6.—10. NOVEMBER
1992
CANKARJEV DOM



ANNE TERESA
DE KEERSMAEKER
PETER GREENAWAY
BYAKKO-SHA
EINSTURZENDE
NEUBAUTEN
JEAN-CLAUDE
GALOTTA
REGINE CHOPINOT
ROBERT WILSON

OD HIP-HOPA DO KABUKIJA
FRANCIJA — NEW YORK — TOKIO

V ŽIVO NA EKРАНU!

ORGANIZACIJA:
PLESNI TEATER LJUBLJANA

KOPRODUKCIJA:
CANKARJEV DOM

SODELOVANJE:
AMERIŠKI CENTER, FRANCOŠKI KULTURNI CENTER, EKРАН

SPONZOR:
DHL SLOVENIJA

3.

FILM FEST

L J U B L J A N A

20. oktober—4. november 1992
Cankarjev dom, Ljubljana
z jamstvom

FIAPF

direktorica festivala
Jelka Stergel

kurator
Cis Bierinckx

programski svet

Vasja Bibič, Cis Bierinckx, Silvan Furlan,
Bojan Kavčič, Stojan Pelko, Jelka Stergel

mednarodni odbor podpore

Film International, Rotterdam (Emile Fallaux)
Flanders Film Festival, Gent (Jacques
Debrulle, Walter Provo)
Film en Televisie, Brussels (Ronnie Pede)
Viennale

sodelujejo

The British Council

EKRAN

Francoski kulturni center Charles Nodier

Ljubljanski kinematografi

Mladina film

Slovenski gledališki in filmski muzej

Studentska organizacija Univerze

katalog 3, FAF je separat
revije za film in televizijo

EKRAN

september—oktober 1992
št. 8—9
cena 200 SIT
(500 CRD; 4 DEM)

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira

Ministrstvo za kulturo republike Slovenije

glavni urednik

Stojan Pelko

odgovorni urednik

Miha Zadnikar

v tej številki sodelujejo

Vasja Bibič, Cis Bierinckx,
Živa Emeršič-Mali, Silvan Furlan,
Bojan Kavčič, Stojan Pelko,
Jelka Stergel, Majda Sirca,
Marcel Stefančič, jr.,
Zdenko Vrdlovec

oblikovanje

Peter Zebre

**oblikovanje
naslovnice in plakata**

Zmago Rus

lektorica

Inge Pangos

računalniška priprava

Ada graf d.o.o., Janez Žibert

tisk

Tiskarna Ljubljana

naslov uredništva

Ulica talcev 6/II, p.p. 14, 61104
Ljubljana, tel. (061) 318.353

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

IV PREDPREMIERE

JIM JARMUSCH	NOČ NA ZEMLJI
JON AVNET	OCVRTI ZELENI PARADIŽNIKI
DEREK JARMAN	EDVARD II.
AGNES VARDA	JACQUOT DE NANTES
GABRIELE SALVATORE	MEDITERRANEO
JOHN SAYLES	MESTO UPANJA
ISTVAN SZABO	SLADKA EMMA, DRAGA BOBE
AKI KAURISMAKI	BOEMSKO ŽIVLJENJE
WOODY ALLEN	SENCE IN MEGLA
KRZYSTOF KIESLOWSKI	DVOJNO VERONIKINO ŽIVLJENJE

XIV PERSPEKTIVE

GASPAR NOE	MESO
PAUL RUVEN	SAHARA SANDWICH
MICHAEL HANEKE	BENNY'S VIDEO
RACHID BOUHAREB	MLADINA
TOM KALIN	SWOON
WOLFGANG MURNBERGER	NEBESA ALI PEKEL
DORIS DORRIS	VSE NAJBOLJŠE!
NACEK KHEMIR	IZGUBLJENA OGRLICA GOLOBICE
YEN HUNG-WEI	PET DEKLET IN VRV
STIJN CONINX	DAENS

XX FOKUS: POWELL & PRESSBURGER

ČRNI NARCIS
DIVJE SRCE
ŽIVLJENJE ALI SMRT!
ŽIVLJENJE IN SMRT POLKOVNIKA BLIMPA

XXII RETROSPEKTIVA: FRANCOSKI FILM PO IZBORU CAHIERS, DU CINÉMA

JEAN RENOIR	FRENCH CANCAN
MAX OPHULS	LOLA MONTES
CLAUDE CHABROL	LEPI SERGE
FRANÇOIS TRUFFAUT	ŠTIRISTO UDARCEV
JEAN-LUC GODARD	DO ZADNJEGA DIHA
JACQUES RIVETTE	PARIZ JE NAŠ
JACQUES DEMY	LOLA
ERIC ROHMER	CLAIREINO KOLENO
MAURICE PIALAT	NAJPREJ MATURA!
ANDRE TÉCHINÉ	KRAJ ZLOČINA
PHILIPPE GARREL	POLJUBI V SILI
JACQUES DOILLON	MALI KRIMINALEC

V TRETJE GRE RADO!

Tretji festival ni zgolj tretja inačica prireditve, ki smo si jo zamislili pred tremi leti. V popolnoma drugačnih pogojih, še v okviru Jugoslavije in zato s popolnoma drugačnim statusom v mednarodnem prostoru, je bil naš cilj predstaviti tisti del filmskega programa v Sloveniji, ki ga izbere programski odbor, sestavljen iz naših priznanih filmskih teoretikov in poznavalcev.

FILM ART FEST torej ni bil zasnovan kot festival, kjer se odkrivajo novi avtorji, nove smeri.... in za katere poskrbijo novinarji, da pridejo v javnost ter na redni kinematografski program, pač pa predvsem kot filmska revija najboljšega, kar se bo dalo v Sloveniji videti na platnu. Toda ta koncept je bil že na začetku korigiran in dopolnjen z enkratnimi projekcijami filmov, ki smo jih dobili neposredno od tujih producentov. Vzrok je bil preprost: distribucija t.i. umetniškega filma še ni zaživela. Kopije filmov, ki so se nam zdele sploh vredne posebne predstavitve oziroma naziva ART FEST so bile odkupljene le izjemoma. Potrebno je bilo najti nove poti pri zagotavljanju programa. Tako smo se bili prisiljeni zatekati v festivalski princip predstavitve filmov, ki je iz leta v leto postajal pomembnejši.

Lansko leto bi zaradi težav, ki sem jih imela pri pridobivanju dovoljenja za projekcije, najraje pozabila. Naprezanja naše uradne politike za končno priznanje države Slovenije je sovpadalo z našim naprežanjem, da bi vendarle prišla do nas tudi tista filmska proizvodnja, ki smo ji najbližji, torej evropska. Avtorski film, ki mu je bila naša prireditev od vsega začetka najbolj naklonjena, je vendarle doma v Evropi, toda evropski producenti so se prvi zavedli rizičnosti pošiljanja kopij na naše območje. Zato je to leto usodno vplivalo na spoznanje, da se je treba institucionalno povezati z mednarodno skupnostjo kot enakopraven poslovni in kulturni partner, da je potrebno najti ključne vseh vrat, ki bi vodila stran od osamitve, ki se je zlovešče najavljala. Vojna popularnost za kakršnekoli posle, kar je kulturna izmenjava na filmskem področju neposredno vedno, ni nikdar koristna. Kakorkoli že: faza obravnavanja Slovenije kot secesionistične jugoslovanske republike, ki ima že tako in tako festival v Beogradu, ni vzdržala dolgo. Po ureditvi mednarodnega statusa smo se tudi mi s FILM ART FESTom znašli v novi fazi pridobivanja zaupanja kot soliden poslovni partner, ki se drži sklenjenih pogodb. Za vso poetičnostjo filmskega programa, ki se bo odvrtel na platnih Cankarjevega doma je suha proza dogovorov, prijavnih, mednarodnih pravilnikov ipd. Ravno ta proza pa je tista odgovornost direkcije

festivala, ki s svojo »zadnjo besedo«, s katero prehaja od idealnosti izbora k realnosti možnega, odločilno vpliva na končno podobo festivala. Vpliva na to, ali bo FILM ART FEST še naprej samo ena izmed revij določenih filmov (pa čeprav najboljša) ali pa bo vendarle to lahko festival. Odločili smo se torej za festival, za članstvo v Mednarodni zvezi filmskih producentov (FIAPF), ne zato, ker se to fino sliši, pač pa zato, ker nam to zagotavlja mednarodno priznanje in s tem večje zaupanje tujih producentov, več filmov, bogatejšo filmsko ponudbo v Sloveniji, še en korak stran od kulturne izolacije, pa tudi od kolonializacije. Potem ko je sistem posredovanja filmov iz drugih jugo republik po socialističnem ključu crknil, je Beograd spretno vnovčil svojo rento glavnega mesta, zapuščino federalnih institucij in diplomatske tradicije. Izkazalo se je, da je bilo oblikovanje filmskega programa po republikah zgolj farsa, glavne niti distribucijskega biznisa je držal Beograd. Tako se je še naprej posredovalo filme v Slovenijo iz Beograda oziroma deloma tudi Zagreba in to filme izključno ameriških veleproducentov. Pravilnost principa, da močnejši preživi, se je izkazala kar dvojno: na svetovnem nivoju premoči ameriškega kapitala ter na razsutem jugoslovanskem nivoju premoči Srbije. Če želimo torej v svojem kulturnem prostoru imeti sami vpliv na to, kaj bomo gledali v kinu, moramo izrabiti vse možnosti, ki nam jih nudi pozicija samostojne države. Ne smemo več pristajati na podlicenčne pogodbe, ker nam na koncu ne bo preostalo drugega kot večna odvisnost od močnejših. Naj bo film posel, ampak delajmo ga sami in si pri tem ne zatiskajmo oči in ušes za vse kar ni tako hitro dopadljivo in zabavno kot filmi proslule hollywoodske produkcije. Naj se sliši še tako kot stara lajna, ampak film je tudi umetnost, zato zasluži, da z njim lepše postopamo, kot smo dosedaj, zasluži si filmski festival tudi v Sloveniji in ne samo filmski festival, tudi neodvisno mrežo posredovanja tako evropskih kot independent ameriških, pa še kanadskih in avstralskih itd. filmov si zasluži. Nisem dušebrižnik, pač pa verjamem v željo po odkrivanju, v radovednost, slo po novem, ki je v človeku, zato smo dolžni zagotoviti izbiro. Samo med različnimi možnostmi, odkriješ pravo možnost.

JELKA STERGEL
direktorica FILM ART FEST

CINEMA

is POWER

CINEMA

is an ILLUSION

CINEMA

is an ENCOUNTER

CINEMA

is the IMITATION OF LIFE

CINEMA

is more true than the TRUTH

CINEMA

ENTERTAINS

CINEMA

LIES

CINEMA

REVEALS

CINEMA

DISTURBS

CINEMA

»MOVES«

**WELCOME TO A
»LIVING ART«**

CIS BIERINCKX
Curator FAF 1992

NOČ NA ZEMLJI

NIGHT
ON EARTH

scenarij in režija:

Jim Jarmusch

fotografija:

Frederick Elmes

glasba:

Tom Waits

igrajo:

Winona Ryder, Geena Rowlands,
Giancarlo Esposito, Armin Mueller-
Stahl, Beatrice Dalle, Roberto Benigni

produkcija:

A Locus Solus Production

prodaja:

Christa Saredi, Ottilienstrasse 19, CH-
8003 Zurich,

tel:

01-463 70 20

fax:

01-463 71 80

distribucija:

Cankarjev dom

država:

ZDA

leto:

1991

čas:

127'

Jarmusch je dobesedno vzel parolo o tem, da je minil čas velikih romanov — in da je mogoče živeti in ustvarjati kvečjemu še kratke, majhne zgodbe.

Če se je zdel minimalizem **Permanent Vacation** in **Stranger Than Paradise** še svojevrsten izhod v sili, ki je neposredno odgovarjal na produkcijske zagate, tedaj je že struktura filma **Mystery Train** dala slutiti nekaj, kar je **Noč na zemlji**

definitivno potrdila: minimalizem je postal maksimalen! Z ulic enega mesta (Memphis) se je razlil na vseh pet koncev sveta (Los Angeles, New York, Pariz, Rim, Helsinki); iz navidez naključnega sovpadanja treh vzporednih linij dogodkov se je razlezel v prav vztrajno poudarjano simultanost petih momentov; in nenazadnje se je komorni *cast* potnikov skrivnostnega vlaka napihnil v pravo mednarodno kompozicijo, nekakšen zvezdniški TGV — *tres grandes vedettes!*

Kaj torej počnemo na tem novem Jarmuschevem potovanju? Potujemo pač. Najprej potujemo z urnimi kazalci (na urah, ki spominjajo na steno kakšne provincialne borze) in s prstom po globusu. Nato potujemo s taksijem: pet mest, pet voznikov, pet usod. Predvsem pa potujemo po svetovnem kinematografskem pejsažu: vsak od petih vodilnih igralcev je svojevrsten *hommage* enemu od Jarmuschevih *favourite* avtorjev. Če ob Geeni Rowlands neogibno pomislimo na Cassavetes, tedaj nas Giancarlo Esposito popelje v asfaltno džunglo Spike Leeja, Roberto Benigni k Felliniju in k samemu sebi, slepa Beatrice Dalle se spogleduje z

Beneixom, Finci pa so itak sami Akijevi fantje. Zato je navkljub določeni meri monotonije, ki jo tovrstna shematičnost nujno povzroča, Jarmuschovo potovanje skozi križišča igralskih slogov in po ulicah režijskih poetik sila zabavna pustolovščina. Lahko mu zaupate in plačate vožnjo vnaprej.

STOJAN PELKO



OCVRTI ZELENI PARADIŽNIKI

FRIED GREEN
TOMATOES

režija:

Jon Avnet

scenarij:

Fannie Flag, Carol Sobieski

fotografija:

Geoffrey Simpson

glasba:

Thomas Newman

igrajo:

Kathy Bates, Jessica Tandy, Mary Stuart

Masterson, Mary-Louise Parker.

produkcija:

The Rank Organisation, Act III Productions

prodaja:

Rank Film Distributors, 127 Wardour

Street, London W1V 4AD

tel:

071-437 9020

fax:

071-434 3689

distribucija:

Mladina Film

država:

ZDA

leto:

1992

Evelynino (Kathy Bates) vsakodnevno gospodinjstvo monotonično nepričakovano premoti gospa Threadgoode (Jessica Tandy), ki ji v domu za ostarele pripoveduje zgodbo izpred pol stoletja.

Ilgie in Ruth (Parker in Masterson) sta takrat v Alabami vodili gostišče na podeželski železniški postaji, kjer sta poleg perutninskih standardov ponujale tudi specialiteto, imenovano »ocvrti zeleni paradižniki«, ki pa v veselje obiskovalcev predvsem Ilgie niso vedno najbolj uspeli...

Ker nista ravnali ravno v skladu z normativi tedanjega Juga in sta obravnavali črnce popolnoma enakopravno, ju prav hitro obišče tudi *ku-klux-klan*. Težave se še stopnjujejo, ko sta Ilgie in njun sluga Big George obtožena za umor Ruthinega očeta...

Zgodba z Juga Evelyn sprovcira v takšni meri, da začne kontrolirati svoje življenje: nauči se spoštovati svoje telo, odloči se zaposliti in zahteva pozornost svojega moža...

Komična melodrama, ki je presenetila z 80 milijoni USD izkupička v ZDA in s prav tako uspešnimi evropskimi rezultati, je režiserski uspeh Jona Avneta, ki je z **Ocvrtimi zelenimi paradižniki** zapel slavo hollywoodski tradiciji pripovedovanja zgodb. Scenarij je nastal po romanu vedno bolj popularne Fannie Flagg (bila je že tudi miss Alabame), ki je bila ob prvem izidu leta 1987 nominirana za Pulitzerjevo nagrado. Film bi bilo zaradi narativne in s tem komične distance težko uvrstiti med

južnjaške melodrame tipa **Šofer gospodične Daisy**, še manj pa med t.i. »ženske filme«. Prej gre za nostalgijo do »klasičnega Hollywooda«, ki nam pripoveduje tudi to, kako minljive so danes zvezdnice: v **Ocvrtih zelenih paradižnikih** oskarjevki Kathy Bates in Jessica Tandy sicer briljirata, toda nikakor ne tako kot igralki zgodbe iz preteklosti Mary Stuart Masterson in Mary Louise Parker.

VASJA BIBIČ



EDWARD II

režija:

Derek Jarman

scenarij:

Derek Jarman, Stephen McBride,

Ken Butler

fotografija:

Ian Wilson

glasba:

Simon Fisher Turner

igrajo:

Steven Waddington, Andrew Tiernan,

Tilda Swinton, Nigel Terry, Kevin Collins,

Jerome Flynn

produkcija:

Working Title Films

prodaja:

The Sales Co., 62 Shaftesbury Avenue,

London W1V 7AA

država:

Velika Britanija

leto:

1992

čas:

90'

Derek Jarman je izrazil homoerotičen avtor, ki je bolj kot večina drugih obogatil sodobno gay-ikonografijo, saj je pripadnik tiste zgodnje gay generacije, za katere je bila *Gay-Lib* boj za preživetje. V teh koordinatah se zdi Jarmanova izbira Shakespearovega besedila seveda več kot samo stvar logike.

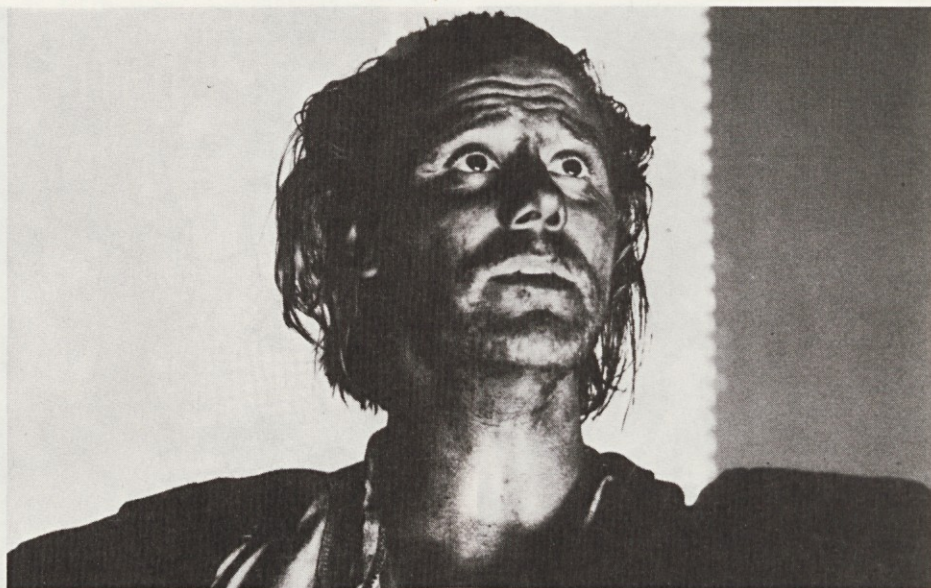
Že Jarmanovo adaptacijo Shakespearove drame *Vihar* je zaznamovalo poznavanje renesančnih kabalistov in mistikov, videnje *Caravaggia* je obložil s podrobnim psihološkim raziskovanjem dostopnih zgodovinskih virov in tako prekršil vsa pravila klasičnega zgodovinskega filma, *Edvard II.* pa kot temeljno delo vsake gay-knjžnice že po svoji duhovni usmeritvi ponuja ustrezen material za sodobno razdelavo. Shakespearov sodobnik Christopher Marlow, tudi sam homoseksualec, je dramo o Edvardu napisal leta 1592, leto dni pred svojo smrtjo. Zgodovinsko ozadje in faktografija sta ga bolj malo zanimali; bistvo drame je psihološko, manj pa politično, sociološko ali celo metafizično odrejeno. Jarman tega ni spreminjal, saj mu je prav kot taka drama v celoti ustrezala.

Marlowovova podoba Edvarda Drugega je tragedija ljubezni, slepe strasti in zločina, ki mu sledi. Kralj Edvard čezmerno obožuje svojega ljubimca Gavestona, zaradi česar zanemarja državne posle, predvsem pa svojo ženo. S tem si nakoplje sovraštvo plemstva, cerkve, vojske in kraljice, ki ga z združenimi močmi najprej spravijo s prestola, potem pa tudi surovo umorijo. Toda prava tragičnost Edvardovega bivanja

je v njegovi negotovosti: je bil Gaveston sploh vreden te silne in slepe strasti? Kot kralj brez prestola je Edvard šibak, kot ljubimec pa je brez Gavestona izgubljen. Edina odrešitev je smrt. Tej tragični podobi ni Derek Jarman ničesar dodajal ali odzema. Zamenjava časa se kaže le v oblekah nastopajočih: dvorjane sta zamenjali hunta in birokracija, državno represijo ilustrirajo spopadi med policijo in gay demonstranti. Čeprav je Jarmanov *Edvard II.* po tej plati ganljivo staromodni levičarski film, gledalca prevzmeta njegova vizualna izčiščenost in disciplinirana, dosledna režija.

ŽIVA EMERŠIČ-MALI

(EKTRAN, september—oktober 1991)



JACQUOT DE NANTES

režija:

Agnes Varda

scenarij:

Agnes Varda, po spominih

Jacquesa Demyja

fotografija:

Patrick Blossier, Agnes Godard,

Georges Strouve

glasba:

Joanna Bruzdowicz

igrajo:

Philippe Maron, Edouard Joubeaud,

Laurent Monnier, Brigitte de Villepoix,

Daniel Dublet, Jacques Demy

produkcija:

Cine-Tamaris

prodaja:

Mercure Distributions, 47 Rue de la

Colonie, 75013 Paris

tel:

1-45 89 80 00

fax:

1-45 65 07 47

država:

Francija

leto:

1991

čas:

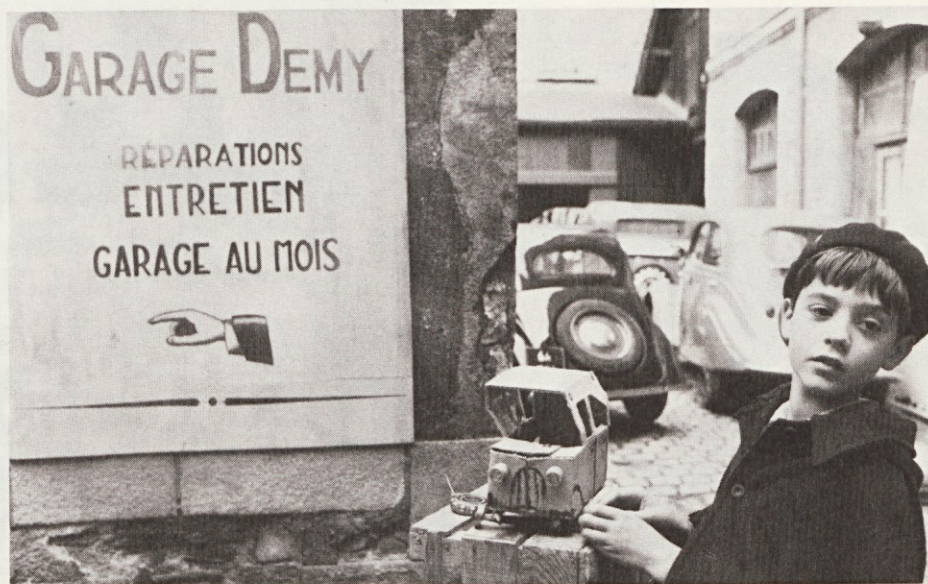
118'

Projekcijo je omogočil
Francoski kulturni center
Charles Nodier

Ne začenja se z Marcelom Proustom in ne končuje se z Agnes Varda prekletu in hkrati božansko »iskanje izgubljenega časa«. Kar se je zgodilo, se namreč lahko ponovi le v fiktivni obliki in prav beseda in filmska slika sta morda nabolj poklicani, da ponovno predstavita nekaj, kar je kot izvirnik priprto v intimne trezorje spomina. In da bi bila stvar še bolj zanimiva, Agnes Varda ne priklicuje lastne preteklosti, ampak »izgubljeni čas«, ki je le posredno tudi njen (Agnes je bila Demyjeva žena). Film **Jacquot de Nantes** je namreč fiktivna evokacija otroštva in adolescence Jacquesa Demyja, je insertiranje sekvenc iz Demyjevih mojstrov in v to filmsko obnovo in je šivanje teh dveh realitet z dokumentarnimi posnetki Jacquesa Demyja v stilu *cinema-verite*. In kaj naj bi drugega prikazovale te dokumentarne slike kot Jacques Demyja slikarja — prav slikarstvu pa se je v času pred smrtjo tudi najbolj intenzivno posvečal. S fragmentiranjem pa sta v tem dokumentarcu izpostavljena dva organa, roka in oko. Torej sinonima za slikarsko ustvarjalnost, ki pa ju lahko več kot upravičeno pripnemo tudi Jacquesu Demyju kot filmskemu poetu. Demy kot vsi velikani filmske režije ni le veristično reprezentiral realnosti, ampak je filmsko realnost slikal, se pravi da je realnost kot tako predeloval, modificiral in transponiral v nove avdio-vizualne horizonte (omenimo le filme **Lola**, **Cherbourski dežniki** in **Gospodične iz Rocheforta**). Njegovo oko namreč ni bilo ujeto v mreže transparentnega realizma, ampak je bilo

uzrto v tisti presežek, ki nas napotuje k magičnemu, ezoteričnemu in metafizičnemu, seveda v smislu De Chiricovega metafizičnega slikarstva. Prav zato se omenjeni dokumentarni vložki ne poslužujejo metode *cinema-verite* kar tako, ampak zato, da bi jo prignali do njene skrajne točke, do previsa, ko se govornica realnosti sublimira v govor o resnici. Ta slikarski credo je tako sponka, ki prežema trodelnost filma Agnes Varda, vendar ne toliko na račun kakšnega formalizma in manierizma, ampak v imenu substancialne interpelacije. Podobe, ki jih priklicuje Agnes Varda niso namreč podobe kar tako, ampak podobe po meri Jacquesa Demyja, se pravi podobe, »podobe-zgodbe«, ki so se izrisale v njegovi »osebni mitologiji«. Le-ta pa praviloma sloni na emocionalnih vzgibih in skušnjah, ki segajo v čas otroštva in adolescence. In Agnes Varda ni vzpostavila zgolj enoznačne in enosmerne korespondence med Demyjevo biografijo in njegovim filmskim univerzumom, ampak je poustvarila Demyjev »izgubljeni čas« na način, ki briše mejo med potencialno realnim in potencialno fiktivnim. Demyjevi filmi so namreč tu zato, da bi se lahko zgodilo njegovo otroštvo in njegova »osebna mitologija« je tu zato, da bi Demyjeve gibljive slike lahko posedovale nostalgijo, magijo in bajeslovnost. Torej gre za korespondenco, kjer pošiljatelj in naslovnik ne izmenjujeta samo pisem ampak tudi svoji telesi. To je zelo lep film.

SILVAN FURLAN



MEDITERRANEO

režija:

Gabriele Salvatores

scenarij:

Vincenzo Monteleone

fotografija:

Italo Petriccione

glasba:

Giancarlo Bigazzi

igrajo:

Diego Abatantuono, Claudio Bigagli,

Giuseppe Cederna, Claudio Bisio,

Gigio Alberti

produkcija in prodaja:

Pentafilm/Ama Film,

Via Aurelia Antica 422, Roma

država:

Italija

let:

1991

čas:

110

S filmom **Mediterraneo** je Gabriele Salvatores svojo trilogijo na temo potovanja uspešno zaključil s pravo malo apologijo bega in ubežnikov. V nasprotju s prejšnjima dvema filmoma je tokrat segel po metafori: pripoveduje sicer zgodbo o italijanskih vojakih iz druge svetovne vojne, v resnici pa govori o ciljih, pričakovanjih, upanju in razočaranju svoje generacije. Generacije, katere pripadniki so danes stari med trideset in štirideset let; ki so se v sedemdesetih letih borili za določen tip nove družbe, a so bili poraženi — zato jim je preostal le beg: beg v workoholizem, v zasebnost, v drogo in nasilje...

Film pripoveduje o skupini osmih italijanskih vojakov, ki so leta 1941 dobili nalogo, da zasedejo pust grški otok (film je sicer posnet na otoku Kastelorizzo, pravem izgubljenem paradizu). Toda radijske zveze prenehajo delovati, ladja, ki jih je popeljala na otok, se potopi... Osmerica se kaj kmalu privadi na nove razmere, spoprijatelji z lokalnimi prebivalci in počasi pozabi na vojno. Eden tako oživi cerkev, dva brata si »delita« lepo pastirico, spet drugi pa zaprosi lokalno prostitutko. Leta minevajo in nihče — vključno z gledalci — se ne pritožuje.

Mir na otoku le tu in tam poruši kak nov obiskovalec: pilot, ki leta 1943 oznani Mussolinijev padec in Aleute; pa Angleži, ki pridejo po naše junake...

MARCO BALBI

(CIAK, marec 1991)



MESTO UPANJA

CITY
OF HOPE

scenarij in režija:

John Sayles

fotografija:

Robert Richardson

glasba:

Mason Daring

igrajo:

Vincent Spano, Joe Morton,

Tony Lo Bianco, Barbara Williams,

Stephen Mendillo

produkcija:

Esperanza

prodaja:

The Samuel Goldwyn Co.,

14-17 Wells Street, London W1P 3FD

država:

ZDA

leto:

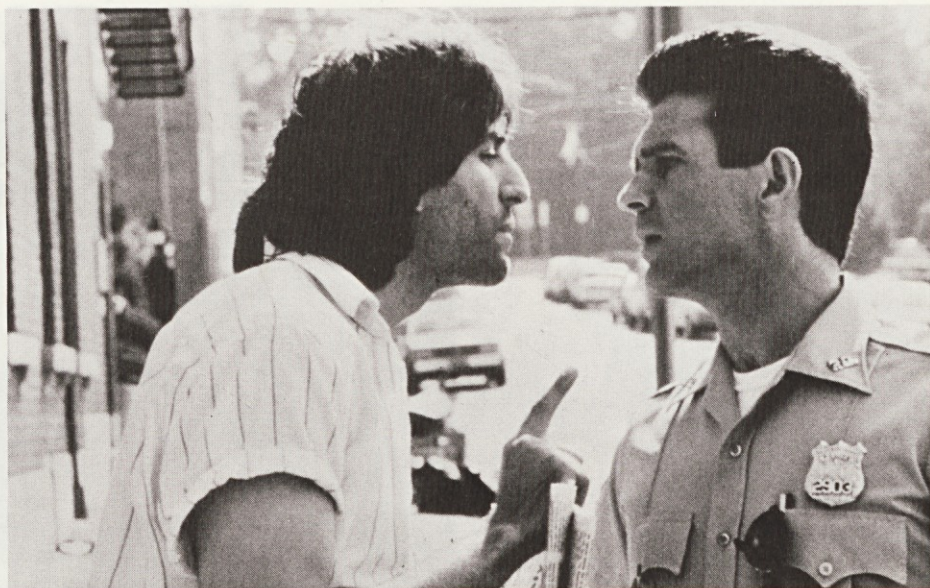
1991

čas:

130'

Če kdo reče »ameriški neodvisni režiser«, potem vsi najprej pomislijo na Jima Jarmuscha ali pa Spikea Leeja — obdržite drobiž, idejo & pojem »ameriškega neodvisnega režiserja« že ducat let najbolj zvesto uteleša John Sayles, režiser takih žepnih filmov kot, denimo, **Return of the Secaucus Seven** (s 60 000 \$ posneto nostalgичno srečanje *sixties* radikalcev), **Lianna** (lezbijka kot mati), **The Brother from Another Planet** (črnc z drugega planeta se brez besed izkrcna na zemlji), **Matewan** (rudarji na robu živčnega zloma cca. 1920) & **City of Hope** (vmes je posnel tudi dva povsem podcenjena studijska filma, **Baby It's You & Eight Men Out**, prvega o komplicirani medetnični romanci, drugega pa o veliki demitizaciji *show-businesa*, ki jo je povzročilo razkritje lažiranja nogometne tekme v *World Series* l. 1919), sicer pa pisca romanov (**Pride of the Bimbos**, **Union Dues & Los Gusanos**), ki s svojim izraznim minimalizmom, intelektualnim socializmom & socialnim *esprijem* še najbolj spominjajo prav na njegove filme, kreatorja televizijskih serij (npr. **Shannon's Deal**), režiserja Springsteenovih videospotov & predvsem scenarist tako kulturnih — pri Cormanu posnetih — filmov kot, denimo, **Piranha** (1978), **The Lady in Red** (1979), **Alligator** (1980) & **Battle Beyond the Stars** (1980), potemtakem filmov, ki so dali vzor maložanrski B-filmariji osemdesetih. **City of Hope** je tipičen komunalni, panoramski film, v katerem obstaja med posameznimi »junaki« — celo med očeti & sinovi — le tenka zveza, v

imenu katere postanejo interesne skupine zadnji odcep pred anonimnostjo & obenem točka, v kateri se ti ljudje najbolj približajo neki »razredni zavesti«: sam film, sicer *lineup* vseh običajnih Saylesovih osumljencev, se namreč dogaja v mračnem, depresivnem & razpadajočem velemestu (*Hudson City*, posnet v Cincinnatiju), katerega center & oblast je kapital zapustil ter ju prepustil paraliziranemu kroženju deklariranih etničnih armad (predvsem črncov & hispanitov), zaradi česar se tudi zdi, da je panoramska forma edini racionalni odgovor na nemoč teh armad, da bi ujele svojo partikularnost & se povezale v artikuliran socialni razred, v center moči.
MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.



SLADKA EMMA, DRAGA BÖBE

**EDES EMMA,
DRAGA BÖBE**

scenarij in režija:

Istvan Szabo

fotografija:

Lajos Koltai

igrajo:

Johanna Ter Steega, Eniko Borcsok,

Peter Andorai, Eva Kerekes

produkcija in prodaja:

Objektiv Studio

tel:

252-5359

fax:

251-7269

država:

Madžarska

leto:

1992

čas:

90'

Brez pretiravanja lahko rečemo, da je to eden boljših Szabovih filmov, spričo izrazilo nizkoprorračunskih produkcijskih pogojev, v katerih je očitno nastal, pa pomeni sijajen dokaz njegove avtorske trdoživosti. Obenem gre za enega prvih resnejših, tako rekoč problemskih filmov o postsocialističnem času v deželah nekdanjega realnega socializma. Skozi Szabov kritični objektiv ni ravnanje novih oblasti nič manj ideološko obremenjeno, enostransko in kampanjsko od prejšnjih, le da zdaj »akcije« potekajo v nasprotni smeri. Tako se morajo, denimo, učiteljice ruščine dobesedno čez noč naučiti angleščine (v večernih urah obiskujejo tečaj, naslednje jutro pa morajo na hitro pridobljeno znanje že posredovati učencem), kar ima seveda naravnost groteskne posledice. Prav tako kot v svinčenih časih se tudi zdaj vsi panično bojijo za svoj družbeni »ugled« in politično »primernost«, zaradi česar se vestno izogibajo vsakršnim količkaj »tveganim« situacijam, stari karieristi pa znova dvigajo glave in polagoma, vendar vztrajno osvajajo prostor. Novi čas tudi ni nič manj moralističen od prejšnjega, le da zdaj vse skupaj temelji na neskriti krščanski etiki, kar v že tako zmedene razmere vnaša še dodatno negotovost. Nadzor namreč ni več tako neposreden in je navidez tudi »mehkejši«, dejansko pa je nadvse temeljit in nepopustljiv.

Vse to Szabo obravnava skozi portretno študijo dveh mladih učiteljic, ki sta oblastem vsaka po svoje sumljivi, ker se skušata izmakniti nadzoru. Bobe je

emancipiranka, ki se ne obremenjuje z novimi družbenimi normami, kar se kaže tako v njenem odnosu do moških kot v njenem vpletanju v pollegalne »posle«, s pomočjo katerih si skuša izboljšati materialni položaj; Emma je bolj zadržana, na tihem je zaljubljena v »svojega« šolskega ravnatelja in v skladu s tem precej nesrečna.

Obe živita v dokaj mizernih razmerah, ki ju silijo v nenehno bitko za preživetje, kar se kajpada ne more končati drugače kot s katastrofo, saj rešitev po legalni poti preprosto ni mogoča. Bobe obtožijo prostitucije in črnoborzijanstva, zaradi česar najprej izgubi službo in prenočišče v učiteljskem domu, nato pa mora še v zapor. Po »prevzgojnem« postopku naredi samomor. Emo pa doleti usoda neopredeljivo sumljive osebe, ne le zato, ker je Bobina prijateljica, ampak tudi zategadelj, ker ne zna prav pojasniti, kaj jo je prignalo z dežele v mesto in zakaj se je odločila prav za poklic učiteljice. Ta neprizanesljiva, nekoliko depresivna pripoved je posneta v značilnem »madžarskem« slogu, s skopimi sredstvi in brez kakršnih koli vizualnih ekshibicij, pri čemer izstopa sijajna igra obeh osrednjih protagonistk, še zlasti Johanne ter Steege v vlogi Emme.

BOJAN KAVČIČ



BOEMSKO ŽIVLJENJE

LA VIE
DE BOHEME

režija:

Aki Kaurismaki

scenarij:

Aki Kaurismaki, po romanu *Prizori iz življenja boema* Henrija Murgerja (1851)

fotografija:

Timo Salminen

igrajo:

Matti Pellonpaa, Evelyne Didi,
Andre Wilms, Kari Vaananen,
Christine Murillo, Jean Pierre Leaud,
Samuel Fuller

produkcija:

Sputnik Oy

prodaja:

Christa Saredi, Ottilienstrasse 19,
CH-8003 Zurich

tel:

41-1-463 7020

fax:

41-1-463 7180

distribucija:

Cankarjev dom

država:

Finska/Francija

leto:

1992

čas:

100'

Boemsko življenje »velikega« albanskega slikarja Rodolfa, »velikega« francoskega pesnika Marcela in »velikega« irskega skladatelja Schauvarda je Aki Kaurismaki povzel po romanu, ki ga je Henri Murgers objavil leta 1846. Prizori iz življenja boemov so Akia obsedali vsaj iz dveh razlogov — nudili so mu priložnost ostajanja znotraj melodramskega žanra, kjer so že domovali **Ariel, Hamlet, Deklica iz tovarne vžigalic, Najel sem morilca** in deloma celo **Leningrajski kavboji** — po drugi strani pa kot da so mu trije umetniki zagotovili dobršno mero identifikacije, saj so prava kopija Akija samega. Navzven gre torej za melodramo, kjer se prečijo same nesrečne situacije, vključno z vstopom in izstopom Mimi in Musette, dveh mladih, v mestu izgubljenih lepot. Toda niti v enem trenutku ne boste trdili, da ste priča tragičnim usodam, kajti vsi filmski atributi, ki jih Aki iz enega v drugi film vse bolj potencira, pervertirajo njegovo izhodišče. Asketski jezik, trdi dialogi, ostri rezi, počasna potovanja kamere, stilizacija, tišine in artifične situacije — vse to rezultira v presežek, kjer resno postane cinično, nesrečno ironično in žalostno smešno. Aki Kaurismaki je najbolj slovenski režiser. Do takrat, ko okorni filmski jezik, deklamiranje in mrtve teke ne izkoristi filmu v prid. Nekaj minut te stominutne melodramske komedije zasedeta kot igralca Louis Malle in Samuel Fuller. Aki temu ne daje velikega pomena. Mi pa. Fuller je namreč igral v filmih režiserjev, ki so ga imeli za

svoj vzor. Med drugim je igral v **Norem Pierotu** J. Luc Godarda, v **1941** Stevena Spielberga ali pa v **Amerškem prijatelju** Wima Wendersa. Louis Malle pa je ne le najavljal novi val, temveč izpostavljaj tematska področja meščanskega razreda in pritlikave utesnjene miselnosti. Toliko, Louis Malle in Samuel Fuller o Akiju. Novem in samotarskem valu evropskega filma.

MAJDA ŠIRCA



SENCE IN MEGLA

SHADOWS
AND FOG

scenarij in režija:

Woody Allen

fotografija:

Carlo di Palma

glasba:

Kurt Weill

igrajo:

Woody Allen, Kathy Bates, John Cusack,

Mia Farrow, Jodie Foster, Madonna,

John Malkovich

produkcija in prodaja:

Orion Pictures, 1325 Avenue

of the Americas, N.Y. 10 019

tel:

212-956 3800

fax:

212-956 7499

distribucija:

Mladina Film

država:

ZDA

leto:

1992

čas:

85'

Nobena skrivnost ni, da je Woody Allen fasciniran nad evropskimi mojstri književnosti in filma. Fellini ni bil daleč v **Zvezdnih spominih**,

odbleske Bergmana zlahka najdemo v **Drugi ženski** in celo Čehov se pogosto sprehaja z Allenom. S filmom **Sence in megla** slavi največje avtorje nemškega ekspresionističnega filma. Zgodba je svojevrsten pozdrav Fritzu Langu, Brechtu in Todu Browningu. Tako se vračajo številne teme in ideje, ki se jih je Allen loteval že v svojih prejšnjih filmih. Njegov umetniški um namreč prav vztrajno obsedajo spopad med dobrim in zlim, človekova nemoč in eksistencialna kompleksnost življenja. Allen je predvsem spraševalec. Po svoje je prav presenetljivo, kako mu uspe s ponavljanjem samega sebe vsakič znova pritegniti pozornost. Rekel bi, da je skrivnost te uganke predvsem v njegovi kinematografski magiji in izjemnem talentu za pisanje dialogov in osvežilnih, inteligentnih zgodb. V **Sencah in megli** Allen kombinira komični in dramatični slog, ki ju je izpopolnjeval skozi vrsto let, v fascinantno tapiserijo vzajemno prepletenih razmerij, postavljenih v temačno majhno mesto srednje Evrope v času med obema vojnoma. Film sledi dogodkom, ki obkrožajo primer skrivnostnega davitelja, ki udari vsakič, ko v mesto pride cirkus. Uradnika Kleinmana (Woody Allen) sredi najhujše nočne more prebudi samozvana policija, ki so jo meščani ustanovili, da bi izsledili morilca. Kleinmanu se še sanja, kako se je znašel v vsej tej godlji. Znajde se na ulici, po kateri

mračne sence patrolirajo skozi megleno noč... Postane žrtev nesporazuma in tarča nočnih lovcev — vse dokler mu ljubezen in iluzija ne rešita življenja. **Sence in megla** so ponoven dokaz tega, da se Allen zares zna obkrožiti s pravimi igralci: Ob njegovi bivši soprogi, Mii Farrow, skozi noč paradirajo še John Malkovich, John Cusack, Donald Pleasance, Madonna (ki tokrat za spremembo počne še kaj drugega kot zgolj požira besede). Če so v vlogah prostitutk Jodie Foster, Lily Tomlin, Kathy Bates in Anne Lange, se zares težko izognete bordelu. Predvsem pa je sam Woody Allen tisti igralec, ki usmerja film v pravo smer. **Sence in megla** je samorefleksiven film, poln metafizičnih vprašanj. Toda Allen pozna vse zvijače, kako vsa ta resnobna vprašanja ponuditi gledalcu, ne da bi ga za hip dolgočasil. Je rojeni cinik, satirik, globoko v tej igrivosti pa pošten humanist. In... nihče ne zna pisati enovrstičnic tako spretno kot on! Njegov film je poziv k begu proč od senc in megle vsakdanje monotonije. Morda boste v njegovi iluziji našli vsaj drobec resnice.

CIS BIERINCKX



BENNY'S
VIDEO

DVOJNO VERONIKINO ŽIVLJENJE

LA DOUBLE VIE
DE VERONIQUE

režija:

Krzysztof Kieslowski

scenarij:

Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

fotografija:

Slawomir Idziak

glasba:

Zbigniew Preisner

igrajo:

Irene Jacob, Phillippe Volter, Jery Gudejko,

Sandrine Dumas

produkcija:

Sideral Productions, Tor Production, Le

Studio Canal +

distribucija:

Dankarjev dom

država:

Pojška/Francija

leto:

1991

čas:

92'

V Dvojnem Veronikinem življenju gre za dve Veroniki, ki ju igra nebeško mila Irene Jacob. Veroniki samo za trenutek obstajata hkrati, sicer pa se pojavita ena za drugo. Toda ta trenutek je odločilen, ne le zato, ker je to hip fotografskega posnetka, marveč ker se prek njune podobnosti vidi tudi njuna razlika. Na krakowskem trgu demonstranti bežijo pred policijo, v smeri proti Weroniki, ki je to dogajanje niti najmanj ne zanima, pač pa obstane, ko zagleda svojo dvojnico, Veronique, ki vstopa v turistični avtobus in fotografira dogajanje na trgu. Veronique torej ne vidi Weronike, ki jo vidi, ne vidi je zato, ker je njen »zahodni« pogled zainteresiran za posvetno oziroma politično dogajanje, ko jo Weronika vidi, ker je njen »vzhodni« pogled določen z »željo Drugega« ter usmerjen k spiritualnemu in sakralnemu (celo spolni odnos je sublimen, prav zaradi Weronikine predanosti drugemu). Kieslowski je torej, grobo rečeno, delež zahodnega denarja poravnal s spiritualno presežno vrednostjo, ki jo uteleša poljska junakinja, pri čemer je njen pogled, ki zmore uzreti »čudež« eksistence, ki posameznika presega (od tod dvojnica), podprt z božanskim glasom, ki prepeva sakralno pesem in prek katerega Weronika prejme angelsko eksistenco, ko sredi petja umre. Kamera gre z njo vred v krsto, kot da bi jo pod zemljo skušala povezati z drugo, živo, z Veronique, ki je bolj »ozemljena«, a prav prek te podtalne vezi tudi že »misteriozno« zaznamovana.

ZDENKO VRDLOVEC
(EKTRAN, junij—julij 1991)



MESO CARNÉ

SAHARA SANDWICH

režija:

Gaspar Noé

produkcija in prodaja:

Les Cinemas de la Zone, 16 Rue du Fbg. St. Denis, 75010 Paris

tel:

1-42 46 19 46

fax:

1-42 33 09 58

država:

Francija

leto:

1991

čas:

40'

režija:

Paul Ruven

produkcija:

Staccato Films

prodaja:

NFM/IAF, Vondelpark 3, 1071 AA Amsterdam

tel:

020-58.91.400

fax:

020-68.33.401

država:

Nizozemska

leto:

1991

čas:

52'



Od razmesarjenega konja v klavnici do bližnjega posnetka, kako se rojeva otrok. Noéjeva vizija realnosti se razkriva surovo in silovito. Njegov junak, pariški mesar, živi umirjeno življenje med pulti svoje trgovine in malim stanovanjem. Sam vzgaja svojo najstniško hčer. Ko se njeno telo začne oblikovati, postane radoveden. Dogodki se zmuznejo nadzoru, in prevzame ga vročekrvnost. Noé s črnim humorjem poudarja hiperrealistično predstavo iz vsakdanjika.

Noéjev film je nekakšen »Brecht z amfetamini«. Gre za več ko črno komedijo o izolaciji, nasilju, usodi in obupni življenjski monotoniji. *Meso* kruši rob robnega filmskega ustvarjanja. Gaspard Noé se je v tem kratkem filmu pokazal kot inventiven nadarjenec. Prejel je veliko nagrad.

From the butchering of a horse in a slaughterhouse to a long close-up of a baby being born, Gaspar Noé's vision of reality is exposed in a crude and forceful manner. His hero, a Parisian butcher, leads a quiet life between the meat counters of his store and his small apartment. A single parent, he is raising his teenager daughter alone. When her body is starting to take form, he starts to wonder. As events get out of control, an impulsive hatred comes over him. Noé's black humor underscores the hyperrealistic presentation of a banal existence.

Noé's film is a sort of 'Brecht on amphetamines'. It is a blacker-than-black comedy about isolation, violence, fate and the desperate monotony of life. 'Carne' is cutting-edge on edge filmmaking. Gaspard Noé has expressed himself as an inventive new talent with this short. 'Carne' is a recipient of many awards.

Saharski sendvič je zgodba o psihiatru, ki je mojster za analizo težav svojih strank, pri tem pa ostaja brezupno sam, išoč malo razumevanja tudi zase. Lepega dne se na njegovem pragu pojavi detektiv z oddelka za umore in ga osumi krivde za izgin treh žensk. Ne mine dolgo, ko se nočna mora dopolni. Osnovna tema *Saharskega sendviča* je osamljenost, kot lahko prizadane koga, ki je zapuščen spričo neznane bolezni, kakršne ne razume in je ne more razumeti nihče drug na svetu. Kako se lahko človek otrese te nenadne eksistenčne osamljenosti?

Paul Ruven je pobral vse dosegljive nizozemske filmske nagrade in si ustvaril mesto najodličnejšega režiserja v državi. Je pravi naslednik Paula Verhoevna. V svojih filmih se klanja filmu noir in mračnim B filmom iz hollywoodskih štiridesetih in petdesetih let.

Sahara Sandwich tells the story of a psychiatrist who is a master at analyzing his clients »problems«, yet is hopeless at understanding himself. Until one day a homicide detective appears on his doorstep, suspecting him of the disappearance of three women. It won't be long or the nightmare gets complete. The underlying theme of *Sahara Sandwich* is the loneliness, that can strike someone who is left with an unknown disease, which is not, or cannot be understood by anyone else in this world. How does someone escape this sudden existential loneliness?

Director Paul Ruven won every available film award in The Netherlands, positioning him as the country's »hottest« director. He is the real succesor of Paul Verhoeven. With his film he pays tribute to the film noirs and dark B-films from the Hollywood of the forties and fifties.

BENNY'S VIDEO

režija:
Michael Haneke
produkcija:
WEGA-FilmproduktionsgesmbH.
prodaja:
Christa Saredi, Ottilienstrasse 19, CH-8003 Zurich
tel:
41-1-463 70 20
fax:
41-1-463 71 80
država:
Avstrija
leto:
1991/92
čas:
105'



Benny je mladostnik iz premožne družine. Starši so ga večidel prepuščali njegovim nagibom, tako da si je čustveni nadomestek našel v svetu videa. Vrednote in občutek za realnost so se mu postopoma, ne da bi to sploh kdo opazil, začeli spreminjati. Srečal je dekle nekako svojih let in jo neki konec tedna popeljal k sebi na dom. Stanovanje je bilo prazno, saj so starši odpotovali na deželo. Kar se začinja kot plaha ljubezenska zgodba, se konča katastrofalno: Življenje te družine ne bo nikoli več takšno, kakršno je bilo poprej.

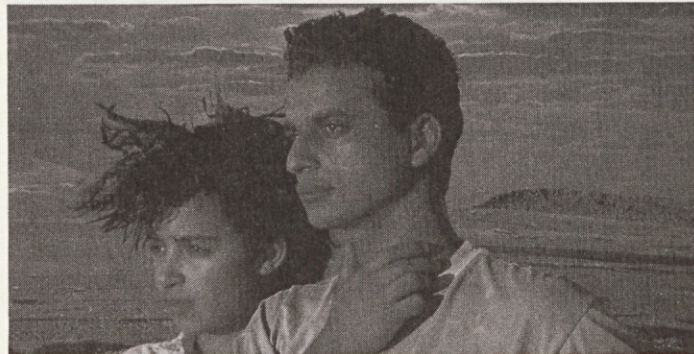
Bennyjev video sledi Sedmemu kontinentu in je tako drugi del trilogije o nezadržni čustveni omrzitvi avstrijskega sveta. Michael Haneke z očiščujočo močjo opisuje grozo človeške hladnosti in »normalnih« meščanskih standardov. Njegov film pa je poleg tega še klic po kinematografiji, ki raje vztraja pri vprašanih, ko da bi ponujala lahke, zmotne odgovore, klic po razčiščujoči distanci namesto nasilne bližnosti, klic po intenzifikaciji, ki naj nadomesti porabnost in odobravanje.

Benny is a young adolescent from a wealthy family. His parents leave him largely to his own devices, and he finds an emotional substitute in the world of video films. Gradually, without the people around him noticing, his values and his sense of reality begin to change. He meets a girl of about his own age and takes her home with him one weekend. The apartment is empty — his parents have gone to the country. What begins as a shy love story ends in a catastrophe: the life of the family can never be the same again.

Following The seventh continent, Benny's Video is the second part of a trilogy on the progressive emotional glaciation of Austria. Michael Haneke describes the horror of human coldness and »normal« bourgeois standards with a cathartic power. His film is at the same time an appeal for a cinema of insistent questions in place of facile, erroneous answers, an appeal for clarifying distance in place of violating nearness, for intensification instead of consumption and consent.

MLADINA CHEB

režija:
Rachid Bouchareb
produkcija:
3B/Artedis
prodaja:
Pathé, 5 Blvd. Malesherbes, 75008 Paris
tel:
1-49 24 33 33
fax:
1-49 24 43 50
država:
Francija/Alžirija
leto:
1991
čas:
122'



Merwan Kechida, devetnajstletni imigrant drugega rodu, je obdržal alžirsko državljanstvo, zdaj pa je izgnan iz Francije, kjer je živel od ranega otroštva, in se najde v Alžiriji, v državi, katere jezika in navad sploh ne pozna. Hitro se uči, seveda ostrega načina puščavskega vojskovanja, saj so ga poslali v južno Alžirijo. Merwan, nenehni imigrant, se sooči z nerešljivo dilemo: Kako bi lahko zapustil državo, ki ga je obdržal proti njegovi volji, in jo zamenjal za drugo državo, ki ga je resda zavrnila, a je v bistvu njegova domovina? Malika, iskrena mladenka, mu pomaga najti rešitev. Skupaj si želita vrniti v Francijo.

Cheb je zanimiv pogled v alžirski vsakdanjik in težave. Film premore osvobajajočo ironijo in zareže v neznosna in nesprijemljiva izročilna pravila. Svojo dozo pa prejme tudi Francija. V številnih zahodnih državah se krepi rasizem, in skrajna desnica dobiva vedno več moči. Junaki Rachida Bouchareba se obračajo po teh dveh realnostih. Postanejo brezdomci. Film zadane v živo in nam postreže še z izredno rajevsko glasbo izvajalcev Cheda Khaleda, Cheb mami in Mano negra.

Merwan Kechida, a 19-year old second generation immigrant who has kept his Algerian nationality, is deported from France where he has lived since he was a young child and finds himself in Algeria, a country whose language and customs he knows next to nothing about. He quickly learns, however, as he is sent to Southern Algeria for the harsh apprenticeship of military service in the desert. Merwan, a permanent immigrant, then faces an insoluble dilemma: how can he leave a country which is holding him against his will for another country that has rejected him but which is, in fact, his home? Malika, a candid young girl, helps him to find a way out. Both have the desire to return to France.

Cheb gives an interesting insight into Algerian daily life and the countries problems. The film has a liberating irony and cuts into the unbearable and unacceptable traditional rules. But also France gets it tackle. Racism gets popular in many western countries and extreme right gets more and more power. Rachid Bouchareb's characters are twisted between this reality. They become no-landers. Cheb touches on a hot plate, served with remarkable Rai music of Cheb Khaled, Cheb Mami, Mano Negra...

scenarij in režija:

Tom Kalin

produkcija:

Intolerance Prods.

prodaja:

Jane Balfour Films Ltd., 35 Fortess Road, London NH5 1AD

tel:

071-267 5392

fax:

071-267 4241

država:

ZDA

leto:

1992

čas:

92'

**režija, produkcija in prodaja:**

Wolfgang Murnberger

Hauptstr. 10, 2603 Felixdorf

država:

Avstrija

leto:

1989/1990

čas:

75'

Zgodba pripoveduje o Nathanu Leopoldu Jr. in Richardu Loebu, mladoletnih judovskih izobražencih, ki sta zaslovela, ker sta ugrabila in umorila fanta po imenu Bobby Franks. Tadva briljantna, prezgodaj dozorela otroka, sta razvila zamotano razmerje, ki se vrti okrog kriminalnih dejavnosti kot zamene za seks. Zlahka so ju prijeli, saj sta za seboj pustila precej ključev in zmešan alibi, poznejši sodni proces pa je kmalu postal mednarodna novica. *Swoon* kombinirano tke stilizirano periodično narativo in arhivske posnetke z eksperimentom, pri tem pa raziskuje družbeno, sodsko in psihično nadzorstvo nad tema dvema življenjima.

Zgodnja sedemdeseta v vasi na Gradiščanskem. Opazujemo desetletnega dečka, kako se sooča s prevladujočima tabujema — s smrtjo in spolnostjo. Splošno sprejete oblike nadomestkov, kakršne ponujata cerkev in družba, so naluknjane, ne vžgejo več, tako da jih otroško oko ignorira, pušča v nemar in interpretira po svoje. Poleg dobro znanega igrišča na prostem, dečkov svet sestoji še iz očetovega gledališča, mesnice in vaške krčme, ki jo vodita njegova strica. Film se ukvarja s subtilnimi pogledi na življenje desetletnika, kar stori tako, da zunanji svet opazuje z njegovimi očmi.

Swoon je bilo eno izmed presenetljivih odkritij na zadnjem berlinskem filmskem festivalu. Film ni »politično pravilno« branje primera (prav tako znanega iz Hitchcockove *Vrvi*) s homoseksualnega gledišča, pač pa intenzivna in očarljiva homoseksualna preiskava o Leopoldu in Loebu. Kalinov *Swoon* je estetsko zelo prefinjen, elektrizirajoč in oster kot britev.

Swoon is the story of Nathan Leopold Jr. and Richard Loeb, two teenaged Jewish intellectuals made famous for the kidnapping and murder of a boy named Bobby Franks. These brilliant, precocious boys developed a tangled relationship revolving around criminal activities in exchange for sex. Easily captured by many clues left behind and by their jumbled alibis, their subsequent trial quickly became international news. Weaving stylised period narrative and archival footage within an experimental narrative, *Swoon* explores the social, judicial and psychological surveillance of these two lives.

Swoon was one of the surprise discoveries of the latest Berlin Film Festival. The film is not a »politically correct« re-reading of the case (also fictionalised in Hitchcock's *Rope*) from a gay point of view but an intense and glamorously queer enquiry into Leopold and Loeb. Tom Kalin's *Swoon* is esthetically very sophisticated, electrifying and razorsharp.

Nebesa ali pekel si svojo moč napajajo v poštenosti in neposredni bližnji realnosti. Wolfgang Murnberger je svoj film osnoval na zvečine pristnih in avtobiografskih skušnjah. Kot, ki ga riše kamera, montažni slog in navidez nedramatske vsakdanjosti filmskih predstav gledalca vabijo, da se povpraša o doživljajih iz svojega otroštva: *Nebesa ali pekel*.

Early seventies in a small village in Burgenland. We are watching a boy of ten being confronted with two of the most prevalent taboos: death and sexuality. The generally accepted forms of recourse offered by religion and society have cracks, don't work any more, and thus are being ignored, by-passed or interpreted from a child's angle. In addition to the well-know playground in the open air, the attic and the basement, this boy's world is composed of his father's movie theater, the butcher shop and the local pub run by his two uncles. The film presents subtle views and insight into the life of a boy of ten and looks upon life through his eyes.

Himmel oder Hölle derives its power from the uprightness and close proximity of reality. Wolfgang Murnberger has based his film on mostly authentic and autobiographical experiences. The angle of the camera, the style of editing and the seemingly undramatic, daily trivialities the movie shows, invites the spectator to ask himself about the experiences of their own childhood: *Heaven or Hell*.

VSE NAJBOLJŠE, TÜREK! HAPPY BIRTHDAY, TÜRKE!

režija:
Doris Dörrie
produkcija:
Cobra Film/ZDF
prodaja:
Cinepool, Sonnenstrasse 21, 8000 Munchen 2
tel:
89-55 87 60
fax:
89-55 87 68 88
država:
Nemčija
leto:
1991
čas:
109'



V e ti je ime Kemal Kayankaya, ne znaš še niti besedice turško in si služiš kruh kot zasebni detektiv v Frankfurtu, potem so razlogi, da potrebuješ kozarček ali dva, da se pokriješ s to neverjetno srečo. Turkinja najame detektiva, da bi razkril nesrečno smrt njenega očeta in našel njenega moža, ki je nenadoma zginil. Kayankaya kljub pretekani noči v turškem okraju najde izginulega moža, a je nekoliko prepozen — mož je mrtev. Detektiva zasuje občutek krivde, in tako čemeren nadaljuje s preiskavo, stopi v blato podkupnin, pohlepa in sovraštva.

Doris Dörrie je svoj film osnovala na istoimenskem romanu dobro kupovanega pisca Jakoba Arjounija. Njena stvaritev vsebuje vse klasične sestavine detektivskega trilerja — in še več... Režiserka v ogrodju zgodbe naplete ostre kritične socialne opazke, ki zadevajo nespoštljivo in avtodestruktivno družbo.

If your name is Kemal Kayankaya, yet you do not speak a word of Turkish, and you happen to earn your living as a private detective in Frankfurt, then there are occasions when you need a drink or two to cope with this outrageous fortune. A Turkish woman asks the private eye to investigate her father's death in an accident and to find her husband who is missing. Despite his hangover, Kayankaya soon finds the man in the Turkish district. But he is too late — the man is dead. He is plagued by a sense of guilt, so he perseveres doggedly in his investigations and steps into a swamp of corruption, greed and hatred.

Doris Dörrie based her film on the novel of the same name by the best-selling author Jakob Arjouni. Her film has all the classical ingredients of a detective thriller — and more... In the framework of her story she builds sharp critical social remarks to a disrespectful, selfdestructive society.

IZGUBLJENA OGRLICA GOLOBICE

TAWK AL HAMMAMA AL MAFKOUD

režija:
Nacek Khemir
produkcija in prodaja:
Carthago Films, 16 Avenue Hoche, 75008 Paris
tel:
1-40 76 04 54
fax:
1-40 76 04 55
država:
Francija/Tunizija
leto:
1991
čas:
90'



M ladi učenec Hasan se v neverjetno uglaženem bivališču z mojstrom uči kaligrafije. Sreča Zina, osemletnega otroka, ki je pameten in vedno pripravljen poslušati in delovati. Otrok je skrivni sel med mestnima ljubimcema. Hasan namreč ljubi mojstrovo najmlajšo hčer. Tako je do dneva, ko Hasan najde zgubljene strani zgorlega rokopisa. Globoko je pretresen, ko prebira tiste redke strani, ki govorijo o neuničljivi ljubezni, kar mu ne da miru, dokler ne najde celega rokopisa. Med tem iskanjem se mu prevrne osebni svet.

Nacer Khemir še vedno pozna skrivnost arabskega pripovednega načina. Njegov film je poln ekstremno lepih miniatur. Ustvaril je rafinirano poročilo o upadu in propadu kulture. *Z Zgubljeno ogrlico golobice* stopimo v srečno mesto, preden se iztiri, v mesto, kjer različne kulture še vedno živijo v skupni harmoniji. Ta Khemirjeva žalobna poetična pravljica je aktualnejša, kakor bi si lahko mislili. Je pravočasna meditacija.

In an extremely refined dwelling, a young pupil, Hasan, is studying calligraphy with a master. He meets Zin, an eight year old child, clever and ever ready to listen and act. He is the secret go-between of the city's lovers. Hasan shares a secret love with his master's youngest daughter. Until the day Hasan finds the lost pages of a burned manuscript. He is deeply moved when reading those rare pages which speak about everlasting love, and he can not be at peace until he finds the manuscript. With this quest, his world topples over.

*Nacer Khemir knows still the secret of Arabic storytelling. His film contains a series of miniature of an extreme beauty. He makes a refined statement of cultural decline and loss. With *The dove's lost necklace* we enter happy city, before it went adrift, where different cultures still live together in harmony. This sad poetical fairy of Khemir is more actual than one can think. It is a meditation that comes at the right time.*

PET DEKLET IN VRV

WU GE NUZI HE YIGEN SHENGZI

režija:

Yen Hung-Wei

produkcija:

Tomson Film Co.

prodaja:

Fortissimo Film Sales, Droogbak 4-C, 1013 GE Amsterdam

tel:

20-627 3215

fax:

20-626 1155

država:

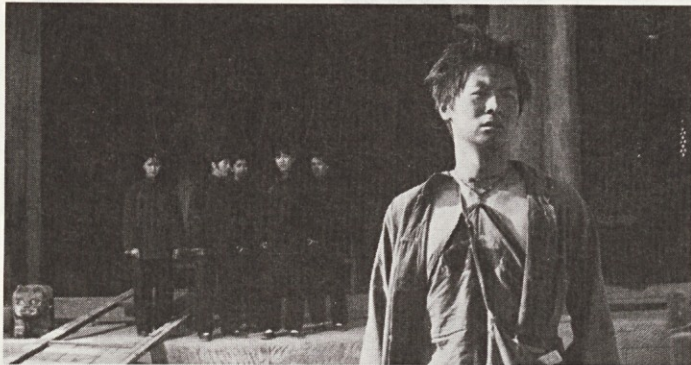
Tajvan

leto:

1991

čas:

123'



Pet mladenk odrašča skupaj na kitajskem podeželju, kjer velja, da so ženske manjvredne, moški pa hišni gospodarji. Naša dekleta so spoznala, da se bodo nekega dne srečala s podobno tragično usodo, zato so se odločila, da se zatečejo na »Vrt«, kjer moški ne izkoriščajo žensk in kjer jim je dovoljeno živeti svoje srečno življenje. Tako si izbere dan, ko bodo obiskale svetišče, se z vrvjo zvezale v eno in jo mahnila proti »Vrtu«. To je 9. septembra, na dan smrti.

Režiser Yeh Hung-wei je posnel svojo tragično zgodbo z resnostjo, ki ji verjamemo. Izjemna fotografija in njegovo kritično oko, kar zadeva podrejeni status žensk na fevdalnem Kitajskem, nekako spominja na največja ustvarjalca iz kitajske pete generacije (Chen Chaige in Zhang Yimou). Čeprav je zgodba tragična, se izogne cenenim čustvom. Režiserjeve junakinje in junaki so iz mesa in krvi. S trezno preprostostjo ustvari toplo humanistično sporočilo.

Five young women grow up together in a rural village in China, where women are considered worthless and men master the house. Having realised that one day each of them will meet a similar tragic fate, these five young women decide to escape to »the Garden«, where women will not be exploited by men, and where they are allowed to lead their own lives, happily ever after. A such, they choose the day of visit the temple, tie themselves together with a rope, and head for »the Garden«. It is September 9, the day of the dead.

Director Yeh Hung-wei films his tragic tale with a believable truth. The exquisite photography and his critical viewpoint to the inferior status of the women in feudal Chinese society, reminds somehow to the greatest of the Chinese Fifth Generation (Chen Chaige, Zhang Yimou). Although a tragic story, he avoids cheap emotions. His character are of flesh and blood. With sober simplicity he creates a warm humanistic statement.

XVIII

DAENS

režija:

Stijn Coninx

produkcija:

Favourite Films

prodaja:

Seawell Films, 45 Rue Pierre Charron, 75008 Paris

tel:

1-47 20 18 73

fax:

1-47 20 15 43

država:

Belgija

leto:

1992

čas:

134'



Pozno 19. stoletje v Alostu, razvijajočem se industrijskem mestu na Flamskem. Velika skupina mož, žena in otrok pa je po tovarnah v nemogočih pogojih prisiljena delati trinajst ur na dan. Industrija mora najti način, kako ugnati konkurenco. Tovarnar uvede angleški sistem, toda mlada dalavka mahoma organizira stavko. Pridobi si celo podporo duhovnika, očeta Daensa, in ta objavi članek o delovnih pogojih v aloških tovarnah. Eksplozivni tekst zamaje vso državo in pritegne pozornost državnega parlamenta in cerkve.

Medtem ko se svet obrača k moči in lažem, so filmi o zaupanju, zvestobi in prijateljstvu več ko dobrodošli. Historični kontekst dogodkov v Belgiji je seveda zlahka prenosljiv v druge kraje in druge čase. Epski slog Coninxovega filmanja pa vseeno ustvari intenzivno doživetje. *Daens* vas ne pusti hladne in se sprašuje o večnih temah kakor razmerje med religijo in politiko, razredni boj in politična indoktrinacija.

The late 19th century in Alost, a flourishing industrial town in the Flemish provinces. In the factories, an entire community of men, women and children are compelled to work thirteen hours a day under atrocious conditions. The industry must find a way to survive competition. The manager of the factory introduces the English system, but a young factory girl immediately calls for a strike. She enlists the support of a priest, Father Daens, who publishes an article describing the working conditions in Alost's factories. The explosive text rocks the entire country, drawing the attention of the national Parliament and the Church.

While the world turn around power and lies is a film about believe, loyalty and friendship more than welcome. The historical context of the happenings in Belgium can easily be transposed to other places and other times. The epic style of Stein Coninx's film creates an intense experience. Daens doesn't leave you untouched and questions universal themes as the relation between religion and politics, class struggle and political indoctrination.

CIS BIERINCKX

(prevedel Miha Zadnikar)

JAZ SEM FILM

MICHAEL POWELL & EMERIC PRESSBURGER

Michael Powell je dokaz, da je treba filmsko zgodovino napisati znova, lahko bi pa celo rekli, da je za samo filmsko zgodovino bolje, da ga sploh ne postavljamo na filmski zemljevid sveta — v hipu, ko to stori, namreč vedno tvega, da bodo mnogi filmarji zato postali manjši & celo povsem nepomembni. Briana De Palma, Martina Scorseseja & Francisca Forda Coppola so vsi vedno imeli za odlične filmarje, toda pri tem so tudi vedno vsi spregledali, da so bili odlični prav zato, ker je bil tako odličen njihov *maître*, Michael Powell. Vzemite Briana De Palmo: lahko si sicer mislite, da ga je omamila Hitchcock, toda poskusite raje s kakim drugim imenom, denimo, Powell. In pozabite na **Psiho** — poskusite raje s kakim drugim filmom, denimo, **Peeping Tom**. Odkod mislite, da je De Palma privlekel filme kot, denimo, **Sisters**, **Obsedenost**, **Carrie**, **Furije**, **Strel ni bil izbrisan**, **Oblečena za umor**, **Striptiz smrti** & zdaj navsezadnje tudi **Raising Cain**? Odkod mislite, da je snel idejo o absolutni kinematizaciji sveta, s katero je preplaval te svoje filme — *keyword* je **Peeping Tom**. Se še spomnite, da vam je to zaupal že v filmu **Sisters** — se še spomnite, da ima tam uvodni *TV show* naslov prav **Peeping Tom**? Odkod mislite, da je snel idejo o suspenzu, ki iz trenutka naredi opero, tisto opero iz filmov **Carrie**, **Obsedenost**, **Furije**, **Oblečena za umor**, **Strel ni bil izbrisan**, **Striptiz smrti** & celo **Nedotakljivi** — *keyword* je Powell. In navsezadnje, odkod mislite, da je v filmu **Raising Cain** snel zgodbo o moškem, iz katerega je očetov popolni cine-voyeurizem naredil *ultimativno multiplo osebnost*, *kino-človeka*, **Peeping Toma** - *keyword* je spet **Peeping Tom**. **Raising Tom** & **Peeping Cain**. Ali pa vzemite Martina Scorseseja: ob koncu sedemdesetih je iz lastnega žepa financiral ameriško distribucijo integralne verzije filma **Peeping Tom**, ki so ga do tedaj na ameriških televizijah vrteli skrajšanega za celih 25 minut. Le malce kasneje si ga je vzel za svetovalca pri snemanju filma **Razjarjeni bik**, katerega model je bil itak prav Powellov film **The Life and Death of Colonel Blimp**. Francis Ford Coppola ga je skoraj istočasno povabil v svoj studio *Zoetrope*, kjer je postal *Senior Director in Residence*: pri musicalu **One from the Heart** je skušal Coppola iz njega izvleči misterij barv & misterij filma **Red Shoes**, kultnega fetiša Coppole, De Palme & Scorseseja. Brez tega filma bi bil Scorsese danes v najboljšem primeru le kak perverzni misijonar, v najslabšem pa bi v življenju igral vlogo, ki jo je v filmu **JFK** igral Joe Pesci,

Coppola bi bil v najboljšem primeru le kak gangster, naklonjen operi, v najslabšem pa gangster, nenaklonjen operi, De Palma pa bi bil v najboljšem primeru le kak ginekolog, v najslabšem pa bi zgledal kot žrtev napačnega ginekološkega posega — in lahko si celo mislite, da je njegova obsedenost z multiplimi osebnostmi dvoumna. Brez panike, njegov vzornik, Michael Powell ni bil sam. Michael Powell sta bila dva, Powell & Pressburger, Michael Powell & Emeric Pressburger. Trije — *written, directed & produced by Michael Powell & Emeric Pressburger*. Kaj so videli trije ameriški Italijani v oddaljenem pogledu Britanca? Kaj je v njegovem pogledu zgrešila filmska zgodovina? Zakaj evropski artizem ne ve, kaj bi počel z njim? Z njima? Multiplo — to je mnoge zmedlo, tudi evropski koncept filmskega *auteurja*. Michael Powell & Emeric Pressburger sta bila *tandem, team*: Powell je sicer dajal slike, Pressburger pa besede, toda ta britanski tandem je bil povsem drugačen od, denimo, režijsko-scenarističnega tandema Carol Reed/Graham Greene ali pa tandema Joseph Losey/Harold Pinter. Vse od filma **The Life and Death of Colonel Blimp** (1943) so se najavne špice njihovih filmov končale z napisom *written, directed & produced by Michael Powell & Emeric Pressburger*. Njuna prostovoljna multiplost je misterij tandema režija/scenarij oz. slika/glas, za katerega je *auterizem* — v imenu katerega je tudi vedno napisana filmska zgodovina — mislil, da mu je prišel do dna, le še poglobila & le še bolj mistificirala. In zlahka si predstavljamo, zakaj sta se upirala *auteuristični* klasifikaciji filmske zgodovine & zakaj ju *auteurji* niso trpeli — zlahka si namreč predstavljamo evropskega *auteurja*, kako kliče *au secours!*, češ, *jaz sem sam, on pa sta dva*. Še nekaj je moralo biti moteče — Powell kot britanski pragmatik, pač kot človek, ki zna posneti le to, kar vidijo drugi. Denimo Pressburger. **Peeping Tom** je spomenik temu paradoksu. De Palmina ortokinematizacija sveta je spomenik Powellu. »Nisem režiser z osebnim slogom — jaz sem film. Ko snemam film kot, denimo, **Peeping Tom**, postanem film. In le tak človek lahko posname film **Peeping Tom**, ker se je treba pač bolj identificirati s filmom kot pa z osebnim svetom«, je govoril **Peeping Michael**. In da bi bila mera polna & smer dokončno napačna, z britanskim filmskim realizmom, potemtakem z nacionalnim filmskim *trademarkom*, nista imela niti zdaleč nič skupnega, lahko bi celo rekli, da sta se postavila med britanski dokumentarizem tridesetih (Flaherty) & *free-cinema* šestdesetih (Karl Reisz, Tony

Richardson, Lindsay Anderson). »Nočem snemati dokumentarcev. Dokumentarci so za razočarane režiserje in brezposelne pesnike.« Njuna kariera se je odvrtela prav v tem loku — med tridesetimi & šestdesetimi, sam film **Peeping Tom**, katerega je Powell posnel brez Pressburgerja (scenarij je tokrat napisal ekscentrični Leo Marks), pa je bil med drugim itak tudi *homage* tem trem desetletjem. Michael Powell se je rodil l. 1905 v Canterburyju (Kent, GB), Emeric Pressburger (krstno ime Imre, kasneje ga germaniziral v Emmerich) pa l. 1902 v Miškolcu (Madžarska). Powell je rasel na kino-serijah kot, denimo, **The Exploits of Elaine**, **The Perils of Pauline** & **The Crimson Stain**, figurah-zvezdah kot, denimo, Broncho Billy, Tom Mix & William S. Hart, & filmih kot, denimo, **A Woman of Paris** (Charlie Chaplin), Pressburger pa je bil pitagorejsko-intelektualistična kombinacija muzikanta & matematika. Powell se je že navsezgodaj odločil, da bo postal filmar & njegova pot v svet filma je bila povsem studijska: ko je sloviti Hollywoodčan Rex Ingram sredi dvajsetih prispel v Nico, da bi tam posnel nekaj filmov, se je tudi Powell znašel tam & opravljal vse stranske filmske poklice (od kurirja do scenarista), v dveh filmih, **The Magician** & **Gardens of Allah**, ki sta sicer finančno skrahirala, je dobil celo komični epizodni vlogi (»*A Tourist: Michael Powell*«), nič drugače pa tudi v Lachmanovih kratkometražnih komedijah kot, denimo, **Travelaugh**s (spet kot »*tourist*«), če seveda ne pozabimo, da je ob vrmtvi v Britanijo sodeloval pri snemanju Hitchcockovega filma **Champagne**, da je Hitchcocku — sicer nekreditirano — pomagal pri pisanju scenarija za film **Blackmail** & da je pod taktirko ameriškega producenta Jerryja Jacksona oscaril filme kot, denimo, **Caste** (1930, Campbell Gullan) ali pa **77 Park Lane** (1931, Albert de Courville). Z Jacksonom sta v tem času začela snemati takoimenovane *quota quickies*, kratke — okrog 40 minut dolge & za 3 do 4 000 funtov posnete — britanske filme, ki jih je financiral Hollywood, ker je pač britanska vlada predpisala kvoto nacionalnega filmskega programa, po kateri je na vsak v Britaniji prikazan hollywoodski film moralo priti toliko & toliko domačih filmov. Med letoma 1931 & 1936 je Powell tako režiral 23 filmov (izmed katerih je danes kar 18 izgubljenih), *quota quickies*, v glavnem policijskih dram, posnetih po romanih ali pa že kar scenarijih Philipa MacDonalda. **Craft & drill**, *studijski princip, mali Hollywood*. Kmalu zatem so prišle prve pogodbe z različnimi filmskimi družbami (Westminster Films, First National, Fox British



ŽIVLJENJE IN SMRT POLKOVNIKA BLIMPA, 1943



ČRNI NARCIS, 1947



DIVJE SRCE, 1950

& Gaumont British) & večji (12 000 funtov), daljši (70 minut) filmi kot, denimo, **The Night of the Party**, **The Fire Raisers**, **The Phantom Light** & **Red Ensign**, ki sploh predstavlja prvi Powellov ohranjeni film — izredno skromen scenaristični material Powell kompenzira z ekscesno, ekspresionistično *chiaroscuro* formo. L. 1936 posname najprej studijski thriller **The Man Behind the Mask**, potem pa še film po svojem lastnem izboru — **The Edge of the World**. Dva mladeniča se na izoliranem otoku zaljubita v isto mladenko + malce *underground* natur-demonizma & keltskega panteizma.

Ameriški *National Board of Review* je film proglasil za najboljši film tega leta. »Ker nisem videl nobene možnosti, da bi v Britaniji snemal še kaj drugega kot le B-filme, sem se odločil, da grem v Hollywood«, je rekel Powell, vendar tja ni odpotoval, akoprav si je že kupil vozovnico za Los Angeles — Alexander Korda, sloviti filmski producent & impresario, je namreč videl film **The Edge of the World** & je hotel Powella spraviti pod svojo kapo. Filmu je bilo naslov **The Spy in Black** — in Powellu kasneje ni bilo nikoli žal, da tisti dan ni odšel v Hollywood. To je bilo sicer leto, ko je Hitchcock odšel v Hollywood & ko so v različnih segmentih britanske filmske industrije že delali kasnejši največji britanski režiserji, denimo, David Lean, Charles Crichton, Carol Reed & Basil Dearden, toda s filmom **The Spy in Black** je l. 1939 prišel tudi Emeric Pressburger.

Pressburger je najprej odšel v Berlin, ki je bil tedaj evropska filmska prestolnica — Lang & Lubitsch, mladi Wilder, Ulmer, Siodmak & Ophüls, Madžar Reinhold Schünzel, Conrad Veidt & Adolf Wohlbrück, ki se je kasneje preimenoval v Antona Walbrooka & postal eden izmed zvezdnikov tandema Powell/Pressburger, so bili le vrh ledene gore, ki se je potem premaknila v Hollywood. In Pressburger je kmalu postal scenarist *par excellence*: oscenaril je filme Roberta Siodmaka (**Abschied**, 1931), Maxa Ophülsa (**Dann schon lieber Lebertran**, 1931), Heinza Hilleja (**...und es leuchtet die Pussta**, 1933) & tri Schünzlove komedije, l. 1933 je pobegnil v Pariz, kjer se je spet srečal z Robertom Siodmakom (**La vie parisienne**), l. 1935 pa se je premaknil v Anglijo, kjer ga je odkril Alexander Korda, njegov rojak, sicer prestižni producent kostumskih, epskih tabloidov (**The Private Life of Helen of Troy**), ki je v London prispel prek Budimpešte, Dunaja, Berlina, Hollywooda & Pariza ter z bratoma Zoltanom & Vincentom ustanovil družbo *London Film Productions* (**The Private Life of Henry VIII**). Korda ju je naposled združil: videl ju je & ugotovil, da bi

lahko postala sijajen *team*.

The Spy in Black je bil ekspresionistični vojni thriller, v katerem nemška podmornica pripluje k britanski obali, da bi uničila sovražne ladje — film se ukvarja predvsem z odisejado & profilom negativcev (Conrad Veidt, Anton Walbrook), lahko bi celo rekli, da je sam film fasciniran nad negativci, kar vsekakor predstavlja Powellov *leitmotiv*. & podmornica kot *leitmotiv*: zakaj? Kjer je podmornica, je tudi periskop — kamera? Prva *cross-over* klasika: **The Thief of Bagdad**. Začetek kinematizacije sveta: sultanovi *gadgets*, leteča preproga & genij v steklenici — kino-človek, *Peeping Tom*. Pride vojna. Bodo filmi pomagali dobiti vojno — serija vojnih *agit-prop* filmov: **The Lion Has Wings**, **49th Parallel** & **One of Our Aircraft Is Missing**. Ti filmi so armado prepričali, da je film prava stvar. **49th Parallel = The Spy in Black revisited**. **One of Our Aircraft Is Missing = 49th Parallel** postavljen na noge - tam šest nacistov na sovražnem teritoriju, tu šest Britancev na na sovražnem teritoriju. & Pamela Brown s svojim dramatičnim *glamourjem*, Powellova starleta *non plus ultra*: kasneje se ji bodo pridružile Moira Shearer, Margaret Leighton, Kathleen Byron, Wendy Hiller, Anna Massey, Deborah Kerr, Ludmila Tcherina, celo Selznickova Jennifer Jones & mlada Helen Mirren. Kaj lahko stori oboroženi superman proti neoboroženemu dekadentnemu demokratu? Pressburger za scenarij filma **49th Parallel** edinega Oskarja v svoji karieri. Druga *cross-over* klasika, film vseh režiserjev: **The Life and Death of Colonel Blimp**. Prvič — *written, directed & produced by Michael Powell & Emeric Pressburger*. In prvi *reunion* njune idealne ekipe: igralci Roger Livesey, Alton Walbrook & Deborah Kerr, montažer John Seabourne, komponist Allan Gray, snemalec Jack Cardiff & scenograf Alfred Junge. »*Veš, tak si, kot sem bil jaz, ko sem bil mlad, jaz pa sem tak, kot boš ti, ko boš star*«, je rekel Godfrey Tearle mlademu pilotu Hughu Burdenu v filmu **One of Our Aircraft Is Missing**. Film **The Life and Death of Colonel Blimp**, zgodba o reakcionarnem oficirju imperija, ki ostaja vsem spremembah & mutacijam sveta vseskozi isti, potemtakem parabola o človeku, ki se ne more spremeniti, je posnet prav po tej enovrstičnici. *Private life* imperija. **A Canterbury Tale**, 1944: lik Culpepperja, enigmatičnega, samotnega mizantropa, deklasiranega manijaka — *Peeping Tom*. Michael Powell je rojen v Canterburyju. In naslednje leto že takoj — **In Know Where I'm Going**: viharna *love-story*, v kateri mladenka med starcem & mladcem izbere


mladca. Tretja *cross-over* klasika & obenem Powellov najljubši film: **A Matter of Life and Death**, zgodba o negibnem človeku, ki se hoče spremeniti = **The Life and Death of Colonel Blimp**, postavljen na nebo — zamujeno življenje skozi oči mrtvega Blimpa. Četrta & peta *cross-over* klasika: **Black Narcissus** & **The Red Shoes**. Vojne je bilo konec — & film je dobil vojno. **Black Narcissus** & **The Red Shoes**: za nič na svetu ne popustiti glede svoje želje. Je kdo rekel film? **A Matter of Life and Death** & **The Life and Death of Colonel Blimp**, zrolana v eno — romantična agonija & agonija prostovoljne brutalnosti. *Faust*, *Dorian Gray* & *Hoffmann* v rdečih plesnih čevlji. Umreti za svojo željo — *Peeping Tom*, *Culpepper* & *Blimp*. Balet, opera, opereta = De Palma? Takoj za filmom **The Red Shoes** (1948), brez katerega bi Minnellijev **Američan v Parizu** ostal brez sape, pride **The Small Back Room**, *melo-noir-thriller*, v katerem je suspenz-končnica uprizorjena brez besed. De Palma: *always*. Trenutek, postoj!, tako si — *operatičen*. In nova *love-story*: **Gone to Earth = In Know Where I'm Going** skozi oči ženske, Jennifer Jones, ki se je odločila za starejšega moškega. Opera, opereta, *again*: film **The Elusive Pimpernel** bi moral to biti, a ni bil, film **The Tales of Hoffmann** (*klasični Drang nach Peeping Tom*) je bil to delno, film **Oh Rosalinda!!** je bil to v celoti. Še dva vojna filma, **The Battle of the River Plate** & **Ill Met by Moonlight** (oba 1956): kot da se skuša na vojno & na morje vrniti po *periskop*. Za hip odide v Avstralijo: **Luna de miel**, spet balet. Ne popusti glede svoje želje, žrtvuj celo sam užitek.

In potem *film himself* — **Peeping Tom**. Junak, Mark Lewis (Carl Boehm), sicer nekaj deklasirani *landlord*, kombinacija *Blimpa* & *Culpepperja*, ima tri poklice: filmski snemalec, snemalec mehke pornografije & serijski morilec, ki svoje žrtve, kajpada ženske, ubija s svojo kamero. Gledalec dolgo v film ne ve, kako. Kako jih ubija? Vsakič namreč najprej vidimo žrtev skozi subjektivno *oko* njegove kamere, potem pa, kako se v obliki nekakega *travellinga* spravi nad njo: kako jo ubije? S stativom kamere: ko gre proti žrtvi, dvigne stativ, ki se prelevi v nož, & samo žrtev pa potem posname tako, da gleda svojo lastno smrt. Sama smrt ga potemtakem ne poteši, potrebna je tudi *mizanscena* smrti. Zakaj ubija — gledalec dolgo v filmu ne ve, zakaj. Mark Lewis, človek-s-kamero, je žrtev svojega sadističnega, cinefilskega očeta, fanatičnega raziskovalca *skoptofilije* & *voyeurizma*, ki je hotel posneti celotno odraščanje otroka, svojega sina, **Raising Cain ante litteram**: »*Niti trenutka*

zasebnosti nisem imel, ves čas me je snemal, ponoči mi je v posteljo metal kuščarje & snemal moje reakcije, vse sobe je ozvočil, vse je snemal, posnel je celo slovo od matere, njen pogreb & njen pokop, šest tednov po njeni smrti se je že poročil z mlado blondinko, meni pa je podaril kamero.« In zdaj tudi sam Mark Lewis vse snema (mimogrede, v *home-movieju*-v-filmu igra Markovega očeta sam Michael Powell, Marka pa Powellov sin): smrt žrtve (med žrtvami je tudi Moira Shearer, zvezda filma **The Red Shoes**), prihod policije, preiskave, to, kako ga policija zasleduje, to, kako policija prihaja ponj & končno tudi svojo lastno smrt, tehnično identično smrti svojih žrtev — samega sebe prebode s nožem stativa, *s konico pogleda*. Lahko bi potemtakem rekli, da vse to tako obsedantno & patološko snema prav zato, da bi lahko tudi sam umrl v filmu, da bi bila tudi njegova lastna smrt *le del filma*, zgodbe vseh zgodb, *mizanscene & kinematizacije sveta in extremis*. »*Vse, kar posnamem, izgubim*«, reče Mark svoji muzi Helen, katere noče posneti & s tem spustiti v film: ko zgrabi kamero ona, ko ji Mark nenadoma pade iz kadra & ko vzkligne »*Ah, izgubila sem te*«, postane jasno, kako ogrožen je pravzaprav sam Mark. Toda Markova zadrega, sicer pervertirani *hommage* Powellovi intimni zadregi, je globlja: Helen je namreč *wannabe* pisateljica, ki potrebuje ilustratorja za svojo zgodbo, Mark pa je filmar, ki mu manjka zgodba, ali kot je nekoč Michael Powell rekel zase — *snema lahko le tisto, kar vidijo drugi*. Z drugimi besedami, Markov katastrofalni strah, da se bo film nehal, predstavlja le ultimativno degeneracijo kratkega stika med zgodbo & mizansceno, med besedo & sliko, med scenarijem & režijo, med Powellom & Pressburgerjem, ki sta se l. 1957, potemtakem tri leta pred filmom **Peeping Tom**, razšla. Marku je oče razkril hipnotični čar slik & glasov, ukradenih realnosti — sam Mark je sliko & glas realnosti vrnil tako, da je sam stopil v film, potemtakem tako, da glede svoje želje ni popustil. »*Ko snemam film, tudi sam postanem film*.«

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Projekcije je omogočil

 The British Council

SERGE DANÉY

Primerjava, ki so jo že pred desetimi leti zastavili pri reviji *Esprit*, se je letos junija tragično dopolnila: Serge Daney si z Andrejem Bazinom deli tako vodilno mesto v francoski filmski kritiki kot zgodnjo smrt. Oba sta »na smrt« ljubila film do smrti; v življenju se nista mogla srečati, po smrti pa bi se lahko, kot v edinem možnem filmu, v katerem se filmski kritik sme pojaviti. V *Cahiers du cinéma* so o Daneyu zapisali nekaj, kar se jim je redko zapisalo celo o kakšnem cineastu: da je z njim umrl tudi kos filmske zgodovine — vsekakor pa je s tem filmskim kritikom umrl del te revije, ki jo je v njenem kritičnem obdobju znal regenerirati. Ko je to opravil, je odšel k časopisu *Libération*, pred svojo smrtjo pa je ustanovil filmsko revijo *Trafic*. Sergea Daneya predstavljamo z majhno »leksiko«, sestavljeno iz njegovih izjav iz intervjuja v reviji *Esprit* (1983) in dolgega govora, ki ga je imel letos v galeriji *Jeu de la Paume* na predstavitvi druge številke revije *Trafic*.

Cahiers du cinéma

Treba je reči, da so *Cahiers* imeli vpliv, prav kolikor jih je zmeraj dajala skušnjava dogmatizma, tako v najboljšem kot najslabšem smislu. Zmeraj so imeli neko »idejo« filma, ki jo je bilo treba zagovarjati ali uresničiti. Toda zanimivo je, da ta dogmatizem nikoli ni iskal kakšne čistosti filma (ali »specifičnosti«, če hočete), marveč mu je prej šlo za konfrontiranje filma s tem, kar se dogaja okoli njega ali na njegovih robovih. Obstaja zgodovina teh robov. V času Bazina je bil to surov odnos do Zgodovine, ker je bila ta še topla, Bazin pa je ta odnos premislil z radikalnega in spiritualističnega vidika. V obdobju novega vala, ko je Rivette pričel pisati svojo sijajno *Pismo o Rosseliniju*, v katerem je odkril, da je tudi televizija govornica, je obstajala intuicija, da gre tudi s filmom h koncu, obenem pa lahko ima strasten dialog z drugimi umetnostmi in drugimi mediji.

cinefilija

Cinefil je nekdo, ki od filma preveč

pričakuje... nekdo, ki ne ve več dobro, ali ljubi film ali prek filma samega sebe. Ugodje filma je dovolj preprosto, to pomeni znajti se pred telesom, ki ga imamo radi, ki ga radi gledamo, kako se giblje, in ki ga radi ponovno vidimo... Vsa moja cinefilija temelji na ideji, sicer dovolj idealistični, da so filmi kot ljudje: srečujemo jih, izgubljam in znova vidimo. Zanimivo bi bilo analizirati, kako deformiramo film, ki smo ga imeli radi, kako film v nas še naprej živi v neverjetni obliki.

Cinefilija ni v tem, da gledamo filme sami, da se v mraku drgnemo ob stene kot podgane, cinefilija je v tem, da kakšno uro in pol ne govorimo, ker moramo poslušati in gledati, in da po filmu poskušamo nadoknadi zamudo tako, da kakšno uro in pol govorimo. In če ni nikogar, s katerim bi se lahko pogovarjali, tedaj pišemo, kajti tudi to je način govora... Zame je cinefilija prav to: oralna tradicija, neka celota družbenih praks. Če odvezmete eno izmed njih, na primer, če nihče več ne piše, potem

tudi nihče več ne govori in končno nihče več ne vidi, kajti stvari ne vidimo dobro, če jih nismo sposobni izreči, če jih z besedo ne znamo povrniti... Neskončna je »igra« med tem, kar haluciniramo, kar hočemo videti, kar resnično vidimo in česar ne vidimo; tu se dotikamo najbolj intimnega dela kina. Toda to igro je v nekem trenutku treba izreči.

déjà vu

Problem filma je, da ima opraviti z *déjà-vu*, ki ga izboljšuje, da bi bolje videli. Če so nas Američani osupnili, tedaj zato, ker so na nekaterih področjih toliko tekmovali s filmi, da so v petdesetih letih prišli do popolnosti *déjà-vu*, ki je postalo tako dobro vidno, da smo tudi mi te stvari, ki jih nismo nikoli videli, takoj prepoznali. Tako vem, da Ford bolje filma konja kot Thomas H. Ince, ki je izumil western. Kadar vidim *The Searchers*, si rečem, da zna Ford po 50 letih westerna pripeljati konja z jezdecem tja, kamor je treba, v spodnji del podobe, in da je to kot Gericault.

film-spomin

Film lahko avtonomno preživi kot nepozaben spomin, kot opomin, da ne smemo pozabiti — film nam govori, da ne smemo pozabiti. A ne gre za to, da ne bi smeli pozabiti filma, marveč za to, da je film garant vsega spomina. Film je genialen... **Noč in megla** je bil tak majhen film, ki je ljudi — kot mene pri dvanajstih ali trinajstih letih — zadel, ki jim je povedal, da film obstaja, da so koncentracijska taborišča obstajala, da človek obstaja, da zlo obstaja, in ljudje tega niso pozabili. Zame je moderni cineast ta, ki to ve. Bresson na svoj način to ve, Tarkovski tudi.

filmska revija

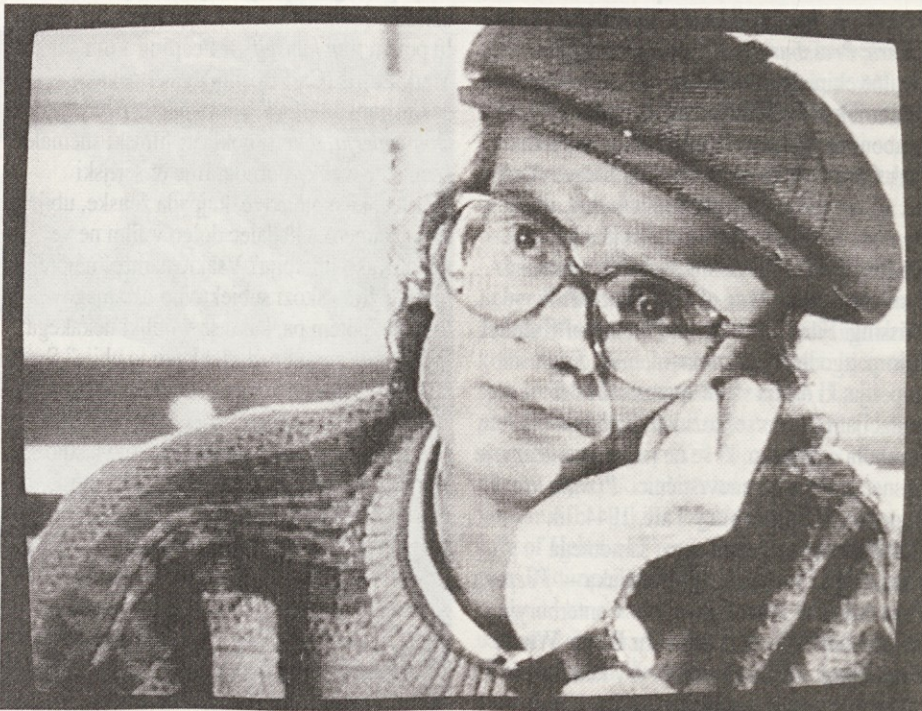
Revijo (*revue*) delamo za to, da bi nekaj ponovno videli (*revoir*) ali da bi videli tisto, kar prvič nemara nismo videli... Pri »filmski reviji« gre za to, da evociramo film na ta način, da ga drugi ponovno vidi; tedaj smo zadovoljni. V tem je nekaj zelo otroškega in mladostniškega... Toda pozor, obstaja neko razmerje sil, in tu smo zelo

majhni. Drugi so veliko močnejši od nas. V tem je ponos revije in obenem njena skromnost... Kajti pisanje je manjšinsko, četudi je na strani oblasti. Ljudje ne berejo veliko in nikoli niso... Pisanje je manjšinsko, ker je podoba manjšinska. Podobe so tiste, ki so v večini — podobe, vizualno, reklama; reklama ni podoba, če pa že, tedaj zelo pobožna.

novi val

Generacija novega vala se je hranila s čudno mešanico elitizma in populizma (kar se mi zdi zelo francosko). To je tudi nit, ki ji lahko sledimo skozi skoraj vso zgodovino *Cahiers du cinéma* in ki jo seveda lahko kritiziramo. In kaj je bilo »elitistično« v tej držbi? Da so ljudje, ki so imeli literarno izobrazbo (ne prav visoko, matura, komaj kaj več) »brani« najbolj napisan del francoskega filma — Renoirja, Bressona, Cocteauja in celo Guitryja in Pagnola proti »filmu kvalitete«, ki je temeljil na akademski koncepciji »literarne adaptacije«... Ljudje novega vala, tudi ko so se oddaljili drug od drugega, so in še

SERGE DANÉY



LE BEAU SERGE (CLAUDE CHABROL, 1958)



FRENCH CANCAN (JEAN RENOIR, 1955)



HOMMAGE À SERGE

BISERI FRANCOSKEGA FILMA PO IZBORU REVIJE CAHIERS DU CINÉMA

vedno ustvarjajo filme, kjer sta govori in tekst, napisano in izrečeno, bistvena. Rohmer, Rivette, Eustache, Godard so — potencialno — veliki pisatelji. Zanje je zgrešeno ločevati scenarij, adaptacijo, dialoge in režijo. V tem smislu so pravi »avtorji« in edino v tem smislu so elitisti. In populizem? To je pomenilo ljubiti ameriški film, vendar tisti njegov del, ki je najbolj manjšinski in preziran, »proletariziran«: B-serijo, z režiserji, ki so znali v pogojih izdelovanja filma kot po tekočem traku vtisniti filmu nekaj osebnega.

televizija

Televizija ni nikoli ničesar izumila, to je antiprodukcijsko sredstvo, sredstvo proti-želje, če rečemo kot Deleuze, in kot taka čisto dobro deluje. Televizija je gotovo nekaj, kar je najbližje nezavednemu družbe, nezavedno, kot vemo, pa se ne presoja. Nevarno se je pustiti obsevati z družbenimi odpadki (»odpadke« ne mislim v slabšalnem smislu, saj so pomemben del življenja). Odkar obstaja televizija, smo družba, ki živi ob smetnjakih, ki jih gleda:

gledati televizijo pomeni pospravljati smeti, pri čemer lahko včasih najdemo tudi kakšen zaklad... Ker je televizija zanič, mora predvajati filme, ki jih mi krademo, presnemavamo. Daje nam darilo, ki nam ga najrajši ne bi dala. Na TV predvajani filmi so edini, ki imajo družbeni učinek.

zgodovina filma

Sprašujem se, če ni film umetnost brez zgodovine (ali vsaj z zelo počasno zgodovino). Zgodovino imajo forme. Cineasti, ki spreminjajo forme, zelo redko naredijo velik komercialni uspeh, zato pa vplivajo na vse druge cineaste: Eisenstein, Welles, Rossellini, Bresson, Godard. Nasprotno pa »normalni« film temelji na igralcu; zmeraj bo dovolj ljudi, ki bodo hodili gledat telo tega ali onega igralca, vseeno v katerem mediju. Obstaja zgodovina stilov igre, celo zgodovina teles, toda ta ni ista kot zgodovina form. Vse, kar pripada domeni »performance«, uhaja pravi zgodovini filma in ostaja nečisto.

IZBRAL IN PREVEDEL
ZDENKO VRDLOVEC

FRENCH CANCAN
JEAN RENOIR, 1954

LOLA MONTES
MAX OPHULS, 1955

LEPI SERGE
LE BEAU SERGE
CLAUDE CHABROL, 1958

ŠTIRISTO UDARCEV
LES 400 COUPS
FRANÇOIS TRUFFAUT, 1959

DO ZADNJEGA DIHA
AU BOUT DE SOUFFLE
JEAN-LUC GODARD, 1959

PARIZ JE NAŠ
PARIS NOUS APPARTIENT
JACQUES RIVETTE, 1960

LOLA
JACQUES DEMY, 1961

CLAIREINO KOLENO
LE GENOU DE CLAIRE
ERIC ROHMER, 1970

NAJPREJ MATURA!
PASSE TON BAC D'ABORD!
MAURICE PIALAT, 1978

KRAJ ZLOČINA
LE LIEU DE CRIME
ANDRE TÉCHINÉ, 1986

POLJUBI V SILI
LES BAISERS DE SECOURS
PHILIPPE GARREL, 1990

MALI KRIMINALEC
LE PETIT CRIMINEL
JACQUES DOILLON, 1991

JEAN SEBERG IN JEAN-LUC GODARD
NA PREMIERI FILMA DO ZADNJEGA DIHA (1960).
FOTOGRAFIJA RAYMOND DEPARDON (MAGNUM)

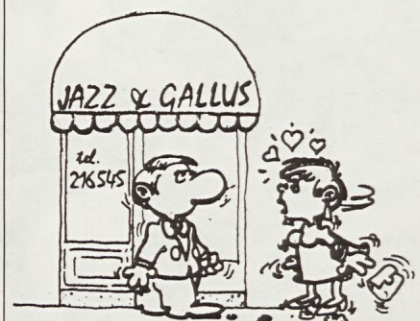
LOLA (JACQUES DEMY, 1961)



Sponzorji festivala:

Božič, slaščičarstvo Biskvitek,
Štebijevo 14, Ljubljana, tel.: 40 318

Oblačila Varje Kališnik



Varja Kališnik, Gallusovo nabiranje 29



**MUST
GO
ON!**



**MUST
GO
ON!**



**MUST
GO
ON!**



Rejournalika

POSLEDNJI SKAVT

LAST BOY SCOUT



režija: Tony Scott
 scenarij: Shane Black
 fotografija: Ward Russell
 glasba: Michael Kamen
 igrajo: Bruce Willis, Damon Wayans, Chelsea Field
 produkcija: Geffen Pictures, ZDA, 1991



Dejstvo je, da tudi devetdeseta potrebujejo akcijski triler in še bolj kot to, potrebujejo junake akcijskega trilerja v pravi »hard-boiled« maniri preteklih dekad; sploh pa odkar se v kinodvoranah vrstijo stilizirane gangsteriade, ki povzročijo, da gangster postane slaven samo zato, ker se v njegovi vlogi pojavi nekdo, ki definira zvezdniški sistem. Ta potreba po junaku devetdesetih je še toliko večja, ker se z gangsterjem ne moremo, ali bolje, zaradi moralnih norm, ne smemo identificirati - v bistvu potrebujemo nekoga, ki bi lahko s svojo osebnostjo dopovedal Hollywoodu, da je gangsteriada Sergio Leone leta 1984 s filmom **Once Upon A Time in America** začel, dodelal in zaključil hkrati. Gangster v devetdesetih nima več kaj iskati (poglejmo si box-office filmov kot sta **Billy Bathgate** in **Bugsy**); to pa zato, ker so v osemdesetih o njem že vse povedali —

več celoida tako ostane za »tough guy« junaka, ki ga inflacija identitete že od petdesetih dalje ni uspela načeti. Vsekakor je bilo najmanj pričakovati, da nam bo to med vrsticami poskušal dopovedati Tony Scott s svojim najnovejšim filmom **Last Boy Scout**; tisti Tony Scott, ki je od svojega prvega žanrskega poskusa (**The Hunger**) dalje znan po sintetičnih dolgometražnih videospotih, ki zaradi glamourja kar pokajo po šivih in ki so bili tako bleščavi, da so si celo zvezde, ki so v njih igrale, morale nadeti sončna očala (spomnimo se Toma Cruisea v filmih **Top Gun** in **Days of Thunder** ter dominantnega Eddieja Murphyja v **Beverly Hills Cop 2**). Se manj pa smo pričakovali, da bo akcijski triler v devetdeseta podaljšal ravno Bruce Willis, ki slovi po tem, da so vsi njegovi filmi pogoreli. Izjema sta le **Die Hard 1** in **2**, na katera se je Tony Scott izdat-

no oprl, njega samega pa sta podprla »actionmeistra« Joel Silver kot producent in Shane Black kot scenarist.

Že na začetku filma se Willis prebudi ves neobrit in zemarjen na sedežih avtomobila, se pogleda v vzvratno ogledalo in si reče: »*Nihče te ne mara. Vsi te sovražijo. Nasmejni se, zguba!*« — in lahko mu damo prav: **Hudson Hawka** si je ogledala le peščica gledalcev, **Bonfire of Vanities** pa še manj; v filmu **Billy Bathgate** ga celo tak

outsider kot Dustin Hoffman da utopiti. No, namesto Williisa se je nasmehnil Tony Scott in naposled potrdil dejstvo, da Bruce Willis resnično funkcionira le kot napačen človek na napačnem mestu ob nepravem času — v danem primeru kot propadli post-chandlerjevski in post-spillaneovski »private eye« v filmu Tonyja Scotta v devetdesetih. Willis je priliko zgrabil in izkoristil, še posebej zato, ker Scott sledi njegovi »die-hard« liniji: v prvem delu je bil Willis zelo visoko, na vrhu Nakatomi korporacije in hkrati na vrhu sveta, v drugem delu se je spustil na tla, na letališče; logično je bilo, da ga bo Scott spustil pod zemljo, torej še nižje — v podzemlje in motne vode politike in športa, skozi katere mu pomaga brodirati temnopolti Damon Wayans. Na koncu filma je Willis spet na »visokem in zelo osvetljenem mestu«, kjer več kot simbolično odpleše v svoje zmagoslavje. Tony Scott je z **Last Boy Scoutom** vrnil vlogo in sijaj Bruceu Willisu, s tem da ga je projeciral v nekakšen simbolični **Die Hard 3** — češ, mogoče pa le ne bo treba čakati na sequele osemdesetih, da bi lahko videli triler devetdesetih. Scott je v filmu svojo glamour estetiko in naracijo video spota dopolnil z bombastičnimi kaskaderskimi scenami in dodal filmu paranoično hitrost, ki povzroči, da gledalec zadiha šele takrat, ko se odvrti odjavna špica — tudi zato, ker Scott do konca filma ne ve, ali bo kos akcijskemu trilerju. Res je, devetdeseta so kljub vsemu hitro obdobje in **Last boy Scout** je ujel košček njihovega tempa.

MAX MODIC

GOLO KOSILO

NAKED LUNCH



režija: David Cronenberg
 in scenarij: Peter Suschitzky
 fotografija: Howard Shore
 glasba: Peter Weller, Ian Holm, Julian Sands, Judy Davis
 igrajo: ZDA, 1992
 produkcija: ZDA, 1992

Poznavalci literature Williama Borroughsa so prav gotovo pričakovali drugačen film, toda prepričan sem, da številne



izmed njih David Cronenberg s svojim filmskim **Golim kosilom** ni razočaral. Roman **Golo kosilo** je namreč že od svojega nastanka veljal za besedilo, ki ga je nemogoče prestaviti v filmsko govorico. Kako tudi ne, saj je to nekakšen baročni zvarek, ki ga sestavlja zbirka poročil, odlomkov iz intimnega dnevnika, niz lirčnih pasusov, elementi znanstvene fantastike, študije o narkomaniji in nenazadnje pornografski intermezzi — gre torej za dobesedni primer modernistične literature, ki je v stilno-tematskem pogledu nekje vmes med obsceno leksiko in poezijo Walta Whitmana. In zdi se, da bi takšni literarni formi najbolj ustrezal kakšen surrealistično-ekspresionistični prijem, recimo bunuelovskega tipa, ki bi pogojno prekletstvo filma, se pravi njegov realizem, skušal predelati v sublimne horizontone oniričnega in somnambulega. Toda ne, Cronenberg se je odločil kar za klasičen pripovedni film, seveda s pridržki — gre torej za svojevrstno filmsko postmodernistično predelavo literarne predloge, ki pa ni spregledala temeljnega dvoma in sicer kje je pravzaprav meja med fikcijo

in realnostjo oziroma med halucinacijami in resnico. Ta razcep pa film ni eksponiral na formalno spektakelski ravni, ampak ga je introvertiral v samo telo filma. Torej halucinatorično mehaniko in onirični imaginarij, ki ga pri Borroughsu sprožajo besede tako v filmu nosijo same filmske podobe, se pravi, da je Cronenberg na ravi filma kot dozdevka ujel materialnost fantazme. Motor Cronenbergovega filma

torej ni surrealistični avtomatizem, ampak nekakšna vzročno-posledična logika, ki pa se zaveda, da je zastrupljena z blodnjami, utvarami in halucinacijami. To karto Cronenberg najbolj očitno odpre, ko Billa Leeja oziroma Williama Borroughsa v pregnanstvu obiščeta prijatelja Martin in Hank, ki sta pravzaprav Ginsberg in Kerouac, mu govorita o čudovitih pismih, ki jima jih je poslal, on pa ne ve

nič o tem. Ve le o poročilih, ki jih piše na zahtevo špijanske službe, za katero dela kot agent.

Da pa je lahko narativiziral roman **Golo kosilo** pa se je moral Cronenberg opreti ne samo na pisma, ki jih je Borroughs pisal prijatelju Ginsbergu iz pregnanstva, ne le na novelo **Iztrebljevalec**, ki je avtobiografskega značaja, ampak tudi na samo filmsko zgodovino. Seveda predvsem na dva filmska žanra, na film noir, ki več kot zaznamuje začetek filma in na grozljivko iz t.i. klasičnega obdobja — med drugim se namreč ne poslužuje tehnicističnih trikov specialnih efektov. Če se film prične s tako značilno film-noirovsko detekcijo, ki pa je pervertirana, saj je pravzaprav samopreiskava, potem pa se nadaljuje s predstavitvijo insektov kot stvorov, ki so pošasti pravzaprav le na prvi pogled. Kajti tudi v pogledu pošasti je Cronenberg zadel pervertiral. Ne le da imajo insekti-pošasti smisel za humor, ampak so tudi veliko manj bestialne kot so sami človeški stvori. In če je film **Iztrebljevalec** Ridleya Scotta predstavil replikante, ki so bolj človeški od ljudi, potem je Cronenberg predstavil stvore, ki so manj bestialni od ljudi. In tu se velja zamisliti.

SILVAN FURLAN

PRINC PLIME

PRINCE OF TIDES



režija: Barbra Streisand
scenarij: Becky Johnston in Pat Conroy po romanu Pata Conroya
fotografija: Stephen Goldblatt
glasba: James Newton Howard
igrajo: Nick Nolte, Barbara Streisand
produkcija: Columbia Pictures, ZDA, 1991

Psihoanalitične seanse postajajo v ameriških filmih vse pogostejše nadomestek za številne pripovedne postopke, saj omogočajo, da gledalec po bližnjici izve tisto, kar pač mora vedeti, če naj bo v vso zadevo sploh vpleten. Flashback, ki je seveda eminentno filmsko sredstvo, se v tem kontekstu izrablja do takšne

mere, da konec koncev služi le še kot nekakšen estetski dodatek, celoten postopek »ekonomizacije« pa v večini primerov rodi prav nasprotno učinke, se pravi, na moč razvlečeno pripoved s pogostim ponavljanjem dozdevno »ključnih« sestavin. S psihoanalizo ima vse to običajno opraviti le toliko, kolikor raz-

krije avtorjevo nezavedno averzijo do filma.

Princ plime je po tej plati več kot zgovoren izdelek, saj z vso romantično navlako, melodramatskimi klišeji, razgledničarsko estetiko in »poetiko« praznega teka neusmiljeno dokazuje, kako zelo Barbra Streisand sovraži vse tisto, zaradi česar je film postal



seja (Robert De Niro kot Jack La Motta) in petdelna saga o **Rockyju** (Sylvester Stallone kot inkarnacija Rockyja Marciana). Ravno nadaljevanka o Rockyju je ultimativni prikaz boksa kot gladiatorstva, ki se izkaže za tragično zvrst športa zato, ker je usodno povezan z ameriškim snom in željo po fizični prevladi nad socialno strukturo enakih med enakimi — kar pa, kot Stallone občuti na lastni koži, neusmiljeno žre svoje zagovornike. Ravno sporočilo o nehumanosti boksa je vodilo Rowdyja Herringtona, da prikaže ta šport kot ulični dvoboj, ki, oropan slave in nagrad, postane le gola borba za preživetje — podobno kot v filmu **Rocky 5**, kjer se zaključni »showdown« serije odvija izven ringa. Za okriljem športa se skriva torej publika, ki boksarskim dvobojem sledi ravno zaradi lastne potlačene krvoželjnosti, prepovedanih udarcev, ki so v

najpomembnejša umetniška praksa dvajsetega stoletja. Maščevanje odpisane filmske zvezde, ki vzame režijo v svoje roke, niti ni tako pretresljiva reč, saj je film preživel že kar nekaj tovrstnih podvigov, maščevanje odcvetele dive, ki se skuša hkrati uveljaviti kot režiserka in kot protagonistka glavne vloge, pa utegne imeti že hujše posledice. Se zlasti, če je lik, ki si ga prizadeva utelesiti, sumljiva kombinacija psihoanalitičarke in fatalne zapeljivke, in še toliko bolj, če ji uspe prav s svojo neustavljivo zapeljivostjo ozdraviti razpadajoči filmski zakon drugega odcvetelega zvezdnika, že nekoliko pozabljenega »aktivista« Ni-

cka Nolteja. Če pa upoštevamo, da ves ta trud, vsi ti igralski izbruhi, nešteti flash-backi, dramatični prizori, gostobesedni dialogi in emocionalna pulziranja, da vse to služi zgolj kot nekakšen sprehajalni ovinek, ki nas na koncu spet pripelje na začetek — v spokojno družinsko idilo, potem smo lahko pomirjeni. Tudi ta poskus maščevanja nad filmom, pa naj bo videti s svojimi klišeji travmatičnih scen iz otroštva še tako zlovesč, bo minil brez posledic, v najslabšem primeru kot bežen spomin na boljše čase grde račke hollywoodskega ozvezdja.

BOJAN KAVČIČ

GLADIATOR

režija: Rowdy Herrington
 scenarij: Lyle Kessler, Robert Mark Kamen
 fotografija: Tak Fujimoto
 glasba: Brad Fiedel
 igrajo: James Marshall, Cuba Gooding Jr.
 produkcija: Columbia Pictures, ZDA, 1991

Boks kot legalizirano ubijanje so najbolj neposredno prikazali filmi, ki so v realni svet športa in njegovega atavistič-

nega prapočela vnesli šarm fikcije — se pravi filmi, ki jih je inspirirala realnost sama: npr. **Raging Bull** Martina Scorse-



gladiatorskem boksu njena kolektivna katarza. V izvrstno koreografiranih, okrutnih dvo-bojih ni več zvezdniškega sistema (edina prava filmska zvezda je Brian Dennehy kot neusmiljeni promotor in izkoriščevalec), slava pa je zre-

ducirana na burne aplavze publike.

Ce je saga o **Rockyju** ena najprepričljivejših hollywoodskih nadaljevanj o triumfu želje, je Herringtonov **Gladiator** slaba vest publike, ki dokazuje, da življenje po **Roc-**

kyju obstaja: standardna dramaturgija, na trenutke predvidljivi žanrski prijemi in obrtniška kvaliteta socialno obarvanega naboja filma ne ublažijo ali celo prikrijejo — ravno nasprotno, njihova odkritost in preprostost nas pre-

pričujeta, da gledamo drugačen film in ne **Rocky 6**, kot bi lahko kdo nehotе pomislil.

MAX MODIC

GIMNAZIJC I JEDRSKIH RAVNIC

CLASS OF NUKE'EM HIGH

■■■□□

režija: Richard W. Haines In Samuel Weil
scenarij: Richard W. Haines
fotografija: Michael Meyers
igrajo: Janelle Brady, Gilbert Brenton
produkcija: Troma Inc., ZDA, 1986

Kulna in samozadostna newyorška filmska delavnica Troma, ki spominja na klike anti-hollywoodsko usmerjenih zanesenjakov, ki bi radi sabotali ameriško filmsko nadvlado v svetu, je leta 1986 posnela enega svojih največjih hitov z naslovom **Class of Nuke'em High**, ki plastično prikazuje tisto, kar bi horror lahko bil, če bi Hollywoodu uspelo onemogočiti cenzuro, ki se ji reče MPAA (Motion Picture Association of America) in ki terorizira tiste filme, ki se kakorkoli izkažejo za »velike« — za »velik« film pa velja vsak film, ki nastane izven Tromine produkcije.

Class of Nuke'em High je podoba Amerike kot skladišča jedrskih odpadkov, dolgočasene in apokaliptične dežele, v kateri se medsebojno uničujejo človeške razvaline, postmodernistični zombiji in potencialni psihotiki, ki so derivat dekadentne civilizacije. Skozi film podoživljamo Ameriko kot idealno igrišče za cinično in jezno generacijo, ki je odraščala na odpadkih civilizacije in jih sproti reciklirala s pomočjo butaste televizije in politične, marionetne skupnosti. Film ima podoben subverziven vizualen udar kot filmi Johna Watersa, ki so propagirali liberalizacijo in priznavanje slabega okusa ter kič estetike kot nekaj, kar ima tako kot kip Svobode tipično ameriško blagovno znamko. **Class of Nuke'em High** le potencira stupidnost modernega »way of life« principa in sesuva »new age« mite, kot

so narava, malo podeželsko mestece, ki funkcionira kot raj, ter mali človek kot heroj, ki mu družba prisluhne in ga upošteva kot posameznika, ki je temelj te skupnosti. V filmu vidimo, da smeti v bistvu ležijo tam, kjer jih nihče ne pospravlja, to pa zato, ker jih tam nihče ne pričakuje — in nekateri od teh smeti znajo biti

ostre in prodorne. Film **Class of Nuke'em High** z obema, ali bolje z vsemi nogami čvrsto stoji na stališču, da ni slabega filma, da ne bi našli še slabšega in da ni dobrega filma, ki v osnovi ne bi bil slab; skratka, mešanica splatter-gross out-horror efektov za male denarje in z veliko entuziastično vrednostjo, splet ko-

mičnega nasilja in sadizma, infantilnih gagov, stranišnega humorja ter blagega seksizma — vsega torej, kar mora film vsaj v lekarniških dozah vsebovati.

MAX MODIC

V ZADNJEM TRENUTKU

FINAL ANALYSIS

■■□□□

režija: Phil Joanou
scenarij: Wesley Strich
fotografija: Jordan Cronenweth
glasba: George Fenton
igrajo: Richard Gere, Kim Basinger, Uma Thurman
produkcija: Warner Bros, ZDA, 1992

Phil Joanou, ki je svojo obrt pilil v ekipi Stevena Spielberga, s filmom **Final Analysis** nadaljuje serijo filmov, ki poskušajo biti večji od resničnosti same; po vzvišeni in karizmatični biografiji skupine U2 **Rattle and Hum** in estetizirani, dovršeni gangsteriadi **State of Grace**, ki sta funkcionirala zaradi idealiziranja tem, ki si zaslužijo dokumentarističen pristop (turneja glasbene skupine in kronika gangsterske družine), je v filmu **Final Analysis** postopek obrnil - dokumentaristično je skozi film podoživljal osebe, mite in zaplete, ki jih je ustvaril in hkrati idealiziral sam filmski šarm. Najdemo se pred hammettovsko noir-estetiko **Malteškega sokola**, hitchcockovsko populistično obdelavo

Freuda in psihoanalize ter pred samimi odlomki in motivi klasik kot **Vrtoglavica**, **Uročen** ter **Marnie**.

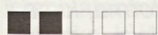
Zaradi omenjenih obrtniško obdelanih virov inspiracije, še bolj pa zaradi stereotipov, kot sta Richard Gere (večni, okusno oblečeni ljubimec, ki se z leti ne stara, temveč med) in Kim Basinger (ženska, ki je z vedno istimi sredstvi sposobna zapeljati vsakega možkega), film deluje predvidljivo in statično. Kvaliteta trilerja se v filmu **Final Analysis** prevesi v kvantiteto, v šablonsko kriminalko, česar tudi visoki proračunski stroški in poudarjeno estetiziranje ne morejo preprečiti. Kakšen razplet pa lahko gledalec pričakuje, če sta Gere in Basingerjeva v filmu ljubimca, ki ju preganjajo

kot v filmu **No Mercy**? Mogoče to, da se Kim Basinger v filmu prelevi v nekakšno femme-fatale, hudičevko, ki naj bi delovala nevarno; toda graditi na Kim Basinger, temu potrošniškemu objektu poželenja kot na femme-fatale, ki dominira v post-noir-trilerju, je vsekakor bolj usodno za film, kot za večnega zapeljavnca Richarda Gereja. In ko spoznamo, zakaj je bila Basingerjeva v **No Mercy** večino filma tiha, spoznamo tudi, zakaj v **Final Analysis** toliko govori — in preko tega se dopoljemo do multi-twista na koncu filma, ki kot triler in kot katarzični hommage mojstrom noir-filma, ponuja bolj malo.

MAX MODIC

MESEČNIKI

SLEEPWALKERS



režija: Mick Garris
scenarij: Stephen King
fotografija: Rodney Charters
glasba: Nicholas Pike
igrajo: Brian Krause, Madchen Amick
produkcija: Columbia Pictures, ZDA, 1992

Film, delan po literarni predlogi Stephena Kinga prepoznamo tako, da se ga loti znan režiser (Kubrick, DePalma, Carpenter) in vanj vnese vizualno podobo besede, ki jo King kot reformator horrorja prepričljivo obvlada. Film, ki se ga je kakorkoli lotil King sam pa prepoznamo po tem, da se v njem King sam tudi osebno pojavi ter po tem, da obrazce grozljivke potencira in nadgrajuje, namesto da bi se jim izogibal. Zdi se, kot da bi hotel King v filmih, ki jih je oscenaril ali režiral, poudariti ravno tisto površno in klišejsko, po katerem prepoznamo večino od-

padnih produktov horror žanra — to pa zato, da bi najhitreje in brez prevelikega poglobljanja prepoznali film kot žanr in njega kot horror eminenco. **Sleepwalkers** se ravno tako kot **Maximum Overdrive**, **Pet Sematary**, **Creepshow** in **Sometimes They Come Back** odlikuje po konformističnih specialnih efektih, ki prikrivajo nezmožnost ustvarjanja psihološke napetosti ter po tem, da izkorišča pošast kot nekaj, kar impresionira samo teenagersko publiko. Poleg tega pa »mesečniki«, varianta volkodlakov, patetičnih pošasti, ki so



začele izumirati že v petdesetih, delujejo socialno neprilagojeno in zrabljajo strah pred okoljem kot nekaj, s čimer se bo najlažje poistovetil pubertetnik, ciljna publika in konzument serijske produkcije grozljivk — tisti torej, ki še ne ve, da so pošasti del vsakdanjosti in ki serijskega morilca ne prepozna zato, ker se ne razlikuje od njemu istovetnih

ljudi. **Sleepwalkers** s svojim pomanjkanjem ambicioznosti in izvirnosti tako deluje kot še ena lansirna rampa, s katere se bo Kingovo ime in slavo brez večjih naporov pognalo med filmsko občinstvo. Stephen King nas bo tudi v bodoče najbolj prestrašil s tem, da se bo lotil novega filma.

MAX MODIC

VAMPIRSKI MOTOCIKEL

I BOUGHT A VAMPIRE MOTORCYCLE



režija: Dirk Campbell
scenarij: Mycal Miller, John Wolskel
fotografija: Tom Ingle
glasba: Dean Friedman
igrajo: Neil Morrissey, Amanda Noar, Michael Elphick, Anthony Daniels
produkcija: Dirk Productions, Velika Britanija, 1989

Vampirski motocikel Dirka Campbella je britanski odgovor na ameriško *splatterpunk* ponudbo *Troma&Co*. Oživeli motorni dvokolesnik v tem filmu nadomesti svoje štirikolesne sorodnike, s katerimi smo se srečevali v preteklih dvajsetih letih. Konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih je bil avto kot simbol potrošniške družbe *par excellence* sicer lahko »živ«, vendar le v disneyevskem pomenu te besede - moral je biti obenem tudi »dober«! Takšna sta, denimo, prva dva filma iz serije o hrošču Herbieju, ki ju je režiral Robert Stevenson: **Herbie - Ah, ta čudoviti avto!** (*The Love Bug*, 1969) in **Herbie znova tekmuje** (*Herbie Rides Again*, 1974). Vzporedno z zatonom serije o Herbieju, ki ga zaznamujeta dva filma Vincenta Mc Eveetyja - **Herbie gre v Monte Carlo** (*Herbie Goes to Monte Carlo*, 1977) in **Herbie Goes Bananas** (1980) - pa nastopi koncept avtomobila kot posebljenega zla, ki ga promovirajo filmi **Avto ubijalec** (*The Car*, Elliot Silverstein, 1977), **Kristina** (*Christine*, John Carpenter, 1983) in **Maximum Overdrive** (Stephen King, 1986). **Vampirski motocikel** je nastal kot posledica srečanja Mycala Millerja in Johna Wolskela (nekoč montažerja pri *Central Television*, sicer pa producenta in scenarista **Vampirskega motocikla**, ki ga je Miller tudi montiral) s

Samom Raimijem, režiserjem kulturnih *horrorjev* **Evil Dead I-III** (1983, 1987 in 1992), pri nas znanega predvsem po filmu **Darkman** (1990). Seveda pa Raimi ni bil edini vir navdih: med sestavinami te prvovrstne, skrajno »črne« komedije, so še satanizem ter elementi vampirske in *splatterpunk* mitologije - denimo, poživinjene motoristične tolpe. Osrednji motiv tega filma predstavlja demonska obsedenost motocikla znamke *Norton Commando*, kjer gre citiranje Friedkinovega **Izganjalca hudiča** (*The Exorcist*, 1973) tako daleč, da je hudobnemu duhu ime Arihman (iranski bog zla nasproti babilonskemu Pazuzuju) - Zlodej je torej obakrat srednjeazijskega izvora! Režiser Campbell se je izognil pasti, v katero padejo mnogi avtorji horror-komedij, ki ne jemljejo dovolj resno horror-komponente. Uspelo mu je ustvariti film, ki je takšna kombinacija sardoničnega humorja, seksizma in groze, da si ga celo v Avoriazu niso upali uvrstiti v svoj program. Glede na to, da ta festival sicer premore »strašno« sekcijo, (*La Section Peur*), že samo to dejstvo dovolj zgovorno priča, kako provokativno je Campbellovo nizkoprorračunsko delce, ki predrzno posega na področje tistih nekaj redkih še preostalih tabujev svoje zvrsti.

IGOR KERNEL

British Film Institute je julija letos v Londonu pripravil mednarodno konferenco o melodrami. Udeležila se jo je tudi naša sodelavka Ksenija H. Vidmar in najnovejša dognanja s konferenčne scene pospremila še z back-stage vprašanji najboljšim poznavalcem filmskih solza. Posebej za EKTRAN tako govorijo Peter Brooks, Elizabeth Cowie, E. Ann Kaplan, Barbara Klinger, Kevin Loader, Laura Mulvey in Steve Neale.

Mnoštvo teoretičnih spisov, ki poskuša pojasniti fenomen melodrame, odkriva neko temeljno nezaključeno termin, ki zlahka zaide v različne zgodovinske kontekste ali semantične spoje. Ne vsakdanja izkušnja melodramatičnih vsebin ne kritično branje melodramatičnega teksta kljub nekaterim jasnim določilom, ki jih vneseta v shemo melodramatičnega diskurza, ne moreta bistveno zapolniti praznine, ki jo ustvari melodramatična izkušnja, pa tudi izkušnja z melodramo. Definicija melodrame ostaja odprta. Opisuje bodisi univerzalni, nadzgodovinski, zunajčasovni modus pripovedi, ki vgrajuje melodramatično imaginacijo, proizvaja melodramatični učinek, razvija melodramatično poetiko, ... bodisi upošteva zgodovinsko specifičnost žanra, ki vstopi v realiteto določenih družbenih razmerij, zaobseže ter predela nasprotja prevladujočega ideološkega reda, ter izstopi kot kulturna forma tega reda. V prvem primeru govori o melodramatičnem konfliktu pri Aishilu in Evripidu, melodramatičnem liku Ofelije pri Shakespeareu, melodramatični zasnovi klasičnega Hollywooda, melodramatičnem pogledu na svet lokalnega televizijskega dnevnika. V drugem primeru govori o evropski in ameriški gledališki praksi porevolucijske moralne in ideološke negotovosti, o filmski dejavnosti med okvirno 1940. in 1963. letom kot scenarijem fantazij znotraj represivno-patriarhalnih instalacij družbeno-družinskih vezi, o televizijski melodrami zadnjih nekaj desetletij. Kar ostane od te pletore vpisovanj melodrame, je temeljna razpršenost, neujemljivost in heteronomnost objekta.

Zdi se, da je za takšno odprto polje teorije krivo vsaj dvoje: prvič je tu sam zaostanek v teoriji, saj je melodramo iz prahu 19. stoletja potegnili šele teoretični interes za množično kulturo, v pretežni meri pod vplivom filmske teorije in za njo študija televizije. Drugič pa je tu še neko neskladje med melodramo konkretno zgodovinske situacije ter univerzalnim melodrame, ki uhaja časovnim zaporam določenih umetnostnih praks. V tem zadnjem primeru ni več jasno, ali gre za estetsko kategorijo, zgodovinski žanr, novo vrsto, ki je nadomestila ep in tragedijo, pripovedni modus, ... ali za vse naštetu hkrati.

NAVZKRIŽJA ZGODOVINE IN TEORIJE

Zapleti z melodramo imajo zgodovinsko podlago. Eden od razlogov je nedvomno ta, da se je pojma dolgo držal pejorativni pomen, ki ni zaslužil pozornosti akademskih diskurzov — posebno še

znotraj literarne zgodovine. »Na delu je razredno razlikovanje«, pravi Peter Brooks (Yale University, ZDA), eden prvih literarnih zgodovinarjev, ki prepozna zgodovinski in estetski pomen žanra. »Melodrama je bila popularna forma, ki se ji je približevalo z obotavljanjem in zadrego, kajti večina literarne kritike in zgodovine v preteklosti je bilo napisane v kontekstu visoke kulture.« Tako so v začetku 19. stoletja umanjala polna tri desetletja zgodovine gledališča. Tam, kjer naj bi bila navidezna praznina, tunel k romantiki, je v resnici živela ena najbolj inovativnih in vplivnih gledaliških praks, ki je v sebi združevala poetiko gledališča, kot jo je razvijal J. J. Rousseau, teorijo meščanske drame, kot jo je začrtal Denis Diderot, forme popularnega gledališča ter natančen ideološki zasuk v zgodovinski instituciji, ki se začne s francosko revolucijo. Francoska revolucija in obdobje po njej v melodramo vpisujeta trenutek, pravi Brooks v zdaj klasičnem delu *Melodramatic Imagination*, ko »simbolno in realno označujeta poslednjo likvidacijo tradicionalnega Svetega in njegovih institucij. Melodrama ne predstavlja preprosto padec s tragedije, temveč je odgovor na izgubo tragične vizije.«¹ Melodrama je ilustracija tega epistemološkega momenta; v svoji reprezentaciji etičnega konflikta, ki mu sledi, stoji na samem pragu moderne zavesti. Toda, ker je popularna forma, ki ostaja zunaj prepoznanih gledaliških praks, izpade iz literarnozgodovinskega pregleda intelektualnih podjetij tega obdobja. Melodrama kot kritični pojem si avtonomijo žanra prisvoji šele znotraj filmske teorije. »Filmska teorija tradicionalno nima problemov z definiranjem melodrame«, pravi Barbara Klinger (Indiana University, ZDA). »Do nedavnega se je večina ljudi strinjala, da gre za zgodovinski žanr, ki predstavlja nasprotja in ekscres in obsesije kulture, ki jo je proizvedla. V večini kritičskih pogledov ima progresivni in subverzivni značaj. Največkrat se ji približuje skozi študij pripovednih situacij, ki uprizarjajo ojdipovske spopade, in stila, ki je tako nasičen, da žanr obrne proti sebi in hkrati proizvede to radikalno formo.« Thomas Elsaesser² je prvi, ki melodrami začrta zgodovinsko pot skozi različne umetnostne forme ter nazadnje njeno umestitev v Hollywoodo. Med mnogimi vplivi, vse od srednjeveških moralik, gotskega romana, nemških balad in ljudske tradicije pouličnih pesmi in pripovedk, je za hollywoodsko družinsko melodramo morda najbolj zanimiva romantična drama, sama derivacija senti-

¹ Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, New Haven, 1976, str. 15.

² Elsaesser, Tomas: *Tales of Sounds and Fury: Observations on the Family Melodrama, Movies and Methods*, vol. II., University of California Press, 1985.

mentalnega romana 18. stoletja. Kar je posebej zanimivo v tej tradiciji, pravi Elsaesser, je, da je vsakič znova sovpadla z obdobji intenzivne moralne ter družbene krize ter pri tem razvila radikalno ambivalentni odnos do zgodovinskega trenutka, ki jo je proizvedel: bila je bodisi izrazito eskapistična ali subverzivna, obakrat glede na zgodovinski kontekst ter perspektivno, od koder je bila opazovana — lastnost, ki se je ohranila vse do filmske melodrame. Griffith, nadaljuje Elsaesser, je dober primer takšne ambivalentnosti: filmi kot *Nestrpnost*, *Pot na vzhod* ali *Zlomljeni cvet* bi z ustrežno uporabo dramatičnih sredstev in filmskih tehnik zlahka zdrsnili, če že ne v subverzivno, pa zagotovo v družbeno osveščeno melodramo; *Rojstvo naroda* ali *Viharne sirene* pa, po drugi strani, predstavljata klasični primer, kako zlahka lahko melodramatični učinek eksplicitno politične teme prestavi v izrazito personaliziran plan.

Podobno ideološko vpetost med intimnim svetom družinskega okolja ter zaostreno družbeno situacijo nakaže Laura Mulvey, ko melodramo zaveže v lok neizgovorljivega, ki potuje od družbenega k psihičnemu potlačnemu: družinska melodrama razgrne klavstrofobičen prostor ženske, potisnjene v družinsko okolje, ki ideološki konflikt družbe zapira naznoter. Argument sledi članku »On Sirk and Melodrama« iz leta 1978, ko pokaže, da se središče konflikta, ki ga zapopade melodramatična zgodba, zares odvija v poznanem svetu doma, med ljudmi, ki so si sicer blizu. Melodrama petdesetih odpira občutljiva območja spolne represije in frustracije: »napetost ne prihaja od konflikta med sovražniki«, piše, »temveč iz konflikta med ljudmi, ki jih povezuje kri ali ljubezen.«³

Laura Mulvey opozori še na nekaj: melodramo kot predmet teoretične obdelave ter komercialni uspeh vzpostavi šele psihoanaliza. Posebno feministična filmska teorija z uporabo Freuda začne odkrivati plast za plastjo reprezentacij kulture, njenih frustracij, strahov, »vrnitve potlačenega«. Thomas Elsaesser v že omenjenem članku natančno locira družbenozgodovinske okoliščine, ki so melodramo naredile popularno. »Brez dvoma je povojno popularnost družinske melodrame mogoče pripisati tudi dejstvu, da je Amerika tedaj odkrila Freuda... Zanimivo, na primer, je,« nadaljuje Elsaesser, »da je Hollywood freudovske teme zapopadel v izrazito romantični ali gotski krinki cikla filmov, ki ga najverjetneje začena Hitchcockov prvi veliki ameriški uspeh, *Rebecca*. Hitchcock je s tem, ko je svoje viktorijansko povezal z ženskim filmom tipa *Crawford-Stanwyck-Davis*...

³ Mulvey, Laura: »Notes on Sirk and Melodrama«, *Movie*, 1978 (25), str. 53.

svoje filme, pa tudi filme drugih, prekril z nekim posrednim namigom ženske frigidnosti, ki je proizvedel nenavadne fantazije pregona, posilstva in smrti — mahohistična sanjarjenja in more, v katerih je možu pripadla vloga sadističnega morilca. Takšna projekcija spolnega strahu ter njegovih mehanizmov premeščanja in transferja je prevedena v celo vrsto filmov, ki pogosto vključujejo hipnozo, dvoumnost in suspenz ter nam s tem odtegujejo vednost, ali si žena samo domišlja ali pa ima njen mož z njo zares morilske načrte...«⁴ Kar je pri tem posebej zanimivo, zaključuje Elsaesser, je, da ti filmi niso bili samo prepuščeni režiserjem, ki so prišli iz Evrope, temveč, da so vsi veliki režiserji družinske melodrame petdesetih (Minnelli, Sirk, Tourneur, Preminger, ... z izjemo Raya), za sabo že imeli — ponavadi ne preveč uspešno — izkušnjo s freudovsko žensko melodramo v štiridesetih.

V osemdesetih melodrama postane osrednji predmet televizijske kritike. Predvsem feministične študije se pospešeno lotujejo ameriške televizijske produkcije, kjer melodrama zaseda osrednje mesto v večernem programu, ter v formi *soap opere* pretežni del dneva. Izhodišče ukvarjanja je subjekt melodrame. Melodrama nastopi kot kulturna forma, ki se zagotovi v razcep med javnim in privatnim, ter v tej zagotovi konstituirano izrazito žensko gledalstvo, posnema mehaniko ženskega sveta, nagovarja zakopano žensko željo, gradi zakulisje sanj ženske, in, predvsem kot melodrama večernega programa (*Dallas*, *Dynasty*, *thirtysomething*, *Knots Landing*, ...), občasno zaniha mreže moškega sveta, ki ga zasedajo kapital, multinacionalne korporacije, poslovni moguli, ...

Toda: ali gre pri televizijski melodrami in *soap operi* posebej — sploh še za melodramo? Kevin Loader, dramski producent pri BBC opaža, da melodrama kot klasična gledališka forma le stežka najde mesto na televiziji. Vendar televizija vsekakor prevzema melodramatične elemente, le da jih vmes predela v formo televizijske drame, najočitneje v *soap operi*. Elizabeth Cowie (University of Kent, Velika Britanija) podobno dvomi o žanrski kontinuiteti, ki bi obstajala med gledališčem, filmom in televizijo in s tem olajšala proučevanje televizijske forme: »Televizijska melodrama se tako zelo razlikuje od filmske ali gledališke,« pravi, »da je vprašljivo, kaj nam pojem melodrame lahko razkrije o *soap operi*. Kar imamo tu, je neugledna forma drame. Seveda je res, da mnoge od teh dram izhajajo iz filma. *Stella Dallas* je tu morda najboljši primer takšnega vpliva; podobno se tudi *Dallas* pogosto omenja v

povezavi s klavstrofobično družinsko situacijo *Zapisano v vetru* Douglasa Sirka. Nekateri od televizijskih melodram ponavljajo ojdipovsko situacijo, najbolj očitno gotovo *Dallas* in *Dynasty*, toda hkrati imamo tu opraviti z neko serialno formo, repetitivnimi strukturami, ... kar je gotovo specifično televizijske melodrame. Melodrama ni zadosti koherenten in enoten pojem znotaj samega filma in gledališča, da bi lahko iz zagate pomagala še televiziji — kar seveda odpira vprašanje, kaj so potem te forme.«

NEKAJ DOLOČIL

Mnogi poskusi pojasniti ambivalentnost žanra izhajajo iz njegovih zunanjih pogojev. Melodrama v takšni osvetlitvi nastopa kot forma, ki se pojavi vzporedno z nastankom kapitalizma, ter v determiniranosti z »realnostjo življenjskih pogojev« kapitalistične družbe odslika naraščajoč razcep znotraj družbenozgodovinskega konteksta, ki jo je proizvedel. Je razstavitev nasprotij dominantne ideološke matrice meščanskega sveta, ki se lahko prevrne v kritični odnos do sedanjosti ali prebeg v srečni konec v prihodnosti. Strukturni elementi melodrame, pripadajoči bodisi zalogi »vsakdanjih konotacij« pojma, kot, na primer, vznosenost, emotivna natrpanost, hiperboličnost, patos, retorično razkošje, moralna gotovost, preganjana nedolžnost, ... bodisi teoretičnemu zakupu pojma, ki naslavlja vprašanja žanrske specifičnosti, zgodovinske umeščenosti in njene estetske predelave, »melodramatične imaginacije«, ... stojijo v oporo tej razstavi neskladij kulture. Prej kot spopad z nasprotji je njihova funkcija v tem, da izpišejo melodramatično izkušnjo njihovih učinkov.

Melodramatična izkušnja, ki je na ogled skozi formalni ali pripovedni stilizem žanra, je izkušnja zatika, ujetosti v ideoloških razpokah sveta; več: melodrama sama je ideološki neuspeh. Viktorijanska melodrama, na primer, se — posebno v svoji najpopolnejši izpeljavi, družinski melodrami — spopada z vdorom ojdipovske situacije: zapleteni pripovedni tokovi, napolnjeni z burnimi akcijami, podprtimi z umori, naravnimi nesrečami ali intrigrantskim delovanjem zlih karakterjev, so na koncu le predelava Ojdipove zgodbe. In vendar vsakič, ko emotivni izbruh začne najbolj natančno uprizarjati nevarnost razpada celostne podobne junaka, vstopi na prizorišče avtomatizem čudežnega preobrata, ki zašije nevarno razpoko. Zmaga viktorijanskega principa — premoči družine nad posameznikom — je dejanje potlačitve,časne zglativne konflikta, ki mora nujno privreti na dan neke drugje, v novi melodrami — od tod nepreštevna kolekcija melodramatičnih predstav na

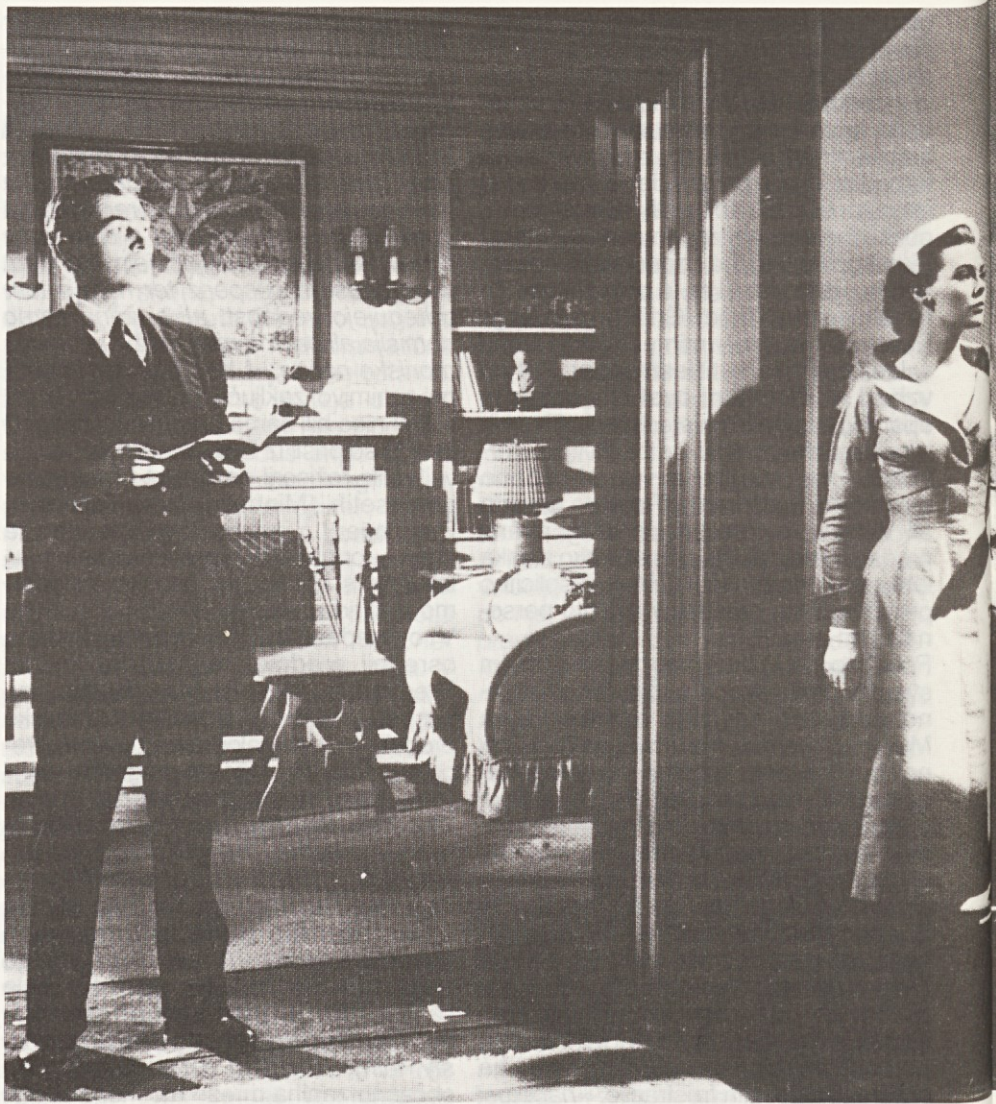
⁴ Elsaesser: *Tales of Sounds and Fury*, op.cit., str. 180.

gledališkem odru 19. stoletja. Podobno ideološko negotovost izkuša televizijska melodrama, ki s samo formo nadaljevanke sporoča, da gre začasne pomiritve s svetom, ki ne morejo trajati dlje kot do naslednjega dela; njeno ponavljanje v leta in desetletja pa je mogoče brati kot čisto sugestijo nerazrešljivosti dileme, ki si jo je zastavila s prvo epizodo. Toda najbolj dosledna od vseh je hollywoodska melodrama: problemov, ki si jih postavi ta filmska metamorfoza žanra, ne rešuje ne tu ne v prihodnosti, temveč jih pusti ležati na prostem, odprte v njihovi kontradiktornosti.⁵

Melodrami zgodovinsko uspe zadržati še neko temeljno lastnost, namreč zagotovilo ugodja, ki je pogosto diderotovsko ugodje v ginjenosti in joku. Nemalo študij melodrame 19. stoletja tisto najvidnejše žanra osredišči v njegovem emotivnem naboju. Želja melodrame je, da občinstvo pripravi do »dobrega joka«. Melodrama v 20. stoletju je »tear jerker« in »weepee«. Steve Neale tehnologijo joka, ki jo razvije melodrama, pojasni s psihoanalizo: želja je osrednje melodrame, fantazijski svet, ki ga zgradi melodrama, namestitev te želje. Ugodje prihaja iz ugodja fantazije, iz nameščanja objekta in ne posedovanja objekta. Izpolnitev fantazije, ki jo nastavi melodrama, je nekaj neverjetnega, nenavadnega, izjemnega. V resnici lahko traja le do konca same zgodbe. Jok, ki sledi razpletu, je prepoznanje izpolnitve — nazadnje se je vendarle zgodilo! — in hkrati njene izgube; zgodba je mimo in s tem tudi sama uresničitev fantazije. Ugodje, ki prihaja iz joka, ponavlja izkušnjo iz otroštva, nadaljuje Neale; tam solze sledijo izkušnji izgube, posebno izgube matere. Jok ni le artikulacija te izgube, temveč je hkrati zahteva po zadoščenju, odškodnini ob izgubi, ki je največkrat usmerjena k materi. Mati v tej projekciji nastopi kot fantazijski lik, ki je sposoben izpolniti to zahtevo. »Jok tako ni samo izraz bolečine, neugodja ali nepotešenosti. S tem, ko zahteva zadovoljitev, postane nosilec želje — fantazije — da je zadovoljitev mogoča, da se objekt lahko povrne na svoje mesto, da je izguba izbrisana.«⁶ Paradoksalna struktura fantazije, zadovoljitve in ugodja, ki jo vključi melodrama, ustreza shemi joka: fantazijska zgradba melodrame nemalokrat pokaže, da izpolnitev želje ni mogoča, ker pride vselej prepozno — toda hkrati vpiše tudi možnost za vrnitev želje. Solze, ki nastopijo v funkciji zahteve, da je to res mogoče, odigrajo pomembno vlogo v izkušnji ugodja, ki ga proizvaja takšen melodramatični model.

5 prim. Nowell-Smith, Geoffrey: »Minnelli and Melodrama«, *Screen*, 1977, 18 (2).

6 Neale, Steve: »Melodrama and Tears«, *Screen*, 1986, 27 (6), str. 22.



BIGGER THAN LIFE, REŽIJA NICHOLAS RAY, 1956

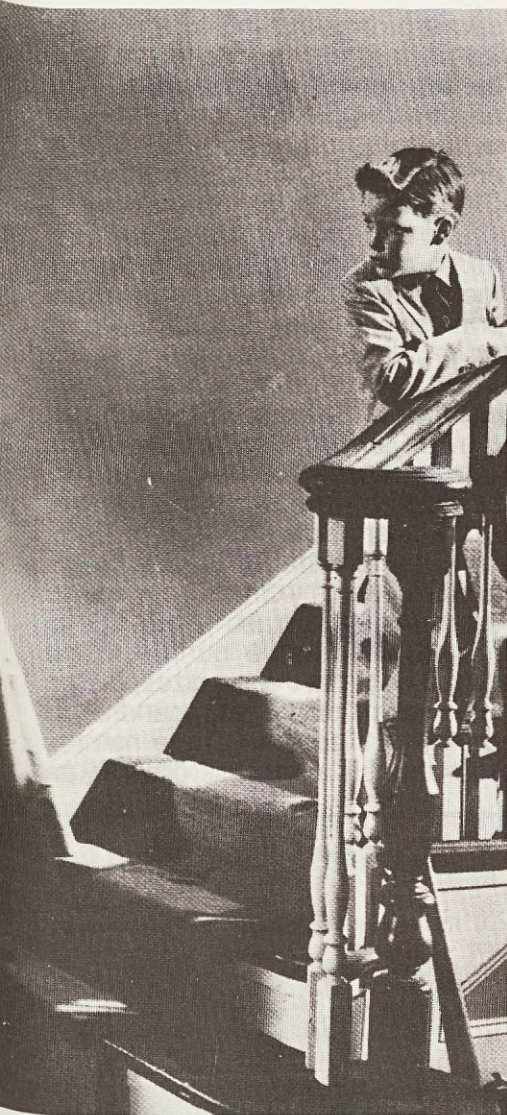
Naslednje stičišče teoretičnih spisov o melodrami je poudarek na ekscesu melodrame.⁷ Že gledališka melodrama vpelje predstavo, ki teče vzporedno z dogajanjem na odru, nekakšno subdramo, v katero zajema odrska igra. To nevidno melodrame Peter Brooks poimenuje območje moralnega okulta, kozmičnega moralnega reda, vpisanega v retoriko vsakdanjih gibov. Melodrama v razpetosti med vidnim in zastrtim, izrekljivim in zamolčanim postane temeljni *modus* odstiranja, ukinjanja preprek cenzure: melodramatična izjava prodira skozi vse, kar konstituira »princip realnosti« — tu želja spregovori v popolnem prepoznanju same sebe. Naznamenitejši melodramatik francoskega odra Guilbert de Pixerecourt to frustracijo z neizrekljivim pogosto ilustrira z vpeljavo mutca ali psa, ki v kritičnih trenutkih boja za življenje do kraja izpeljeta grozo nad srečanjem z nemim zrnem realnosti.

7 prim. Feuer, Jane: »Melodrama, Serial Form and Television Today«, *Screen*, 1984, 25 (1).

Eksces filmske melodrame filmska teorija opazuje na ravni vizualnega ekscesa, ki ga proizvajata, na primer, razcepi med pripovedjo in *mise en scene* ali »histerična montaža«. Televizijska melodrama eksces vpisuje v samo igro, ki neposredno izziva kodificiran televizijski realizem, včasne pripovedne zapore, ki jih narekuje forma nadaljevanke, v zamrznjene obraze pred reklamnim blokom itn.

KAJ JE MELODRAMA?

Tam, kjer gledališka in televizijska melodrama, vsaka iz svojih razlogov, umanjata v polju teorije, se za filmsko melodramo, domnevno najmanj problematično od treh, izkaže, da je tisto, kar danes pojmujejo kot hollywoodsko melodramo, Hollywood sam poimenoval drugače, melodramo (tudi »meller«) pa postavil drugam. Steve Neale (University of Kent, Velika Britanija): »Melodrama petdesetih običajno ni bila imenovana s



tem imenom. Tisk filmske industrije je pojem melodrame uporabljal z namenom, da bi poudaril elemente groze, dogodivščine, akcije in ne domačijskosti, ženskega, romance. Mnoge filme, ki jih filmske študije opisujejo kot melodramo, je industrija sama poimenovala s širšim pojmom drame. «Podoben razkorak v poimenovanju opaža Barbara Klinger: »Filmska industrija v petdesetih melodrame, kot jo razumemo danes, ni definirala s tem pojmom. Namesto tega je uporabljala izraz 'adult drama'. **Zapisano v vetru** Douglasa Sirka, **Payton Place**, **Večje od življenja** ter mnogi drugi filmi so bili definirani kot filmi za odrasle z močno poudarjenimi seksualnimi vsebinami ali psihološkimi problemi v ospredju. « Elizabeth Cowie: »Kar razumemo kot melodramo, to je filme Sirka, Minnelija, Raya, kot se je v njih v petdesetih pisalo v Cahiers du Cinéma, se danes definira na novo. « E. Ann Kaplan (State University of New York at Stony Brook, ZDA): »Melodrami kot pojmu se dogaja

isto kot s film noir: ko smo že mislili, da vemo, na kaj se nanaša, se pojavi nekdo, ki ga začne uporabljati v čisto drugih kontekstih, obdobjih in kinematografijah. «

Kako tedaj govoriti o melodrami? Peter Brooks: »Mislim, da melodrama kot literarno kritički pojem nikoli ni bila do kraja definirana. Njena uporaba je ohlapna in novejša. Ne verjamem, da bosta načina uporabe v literarni kritiki in filmski kritiki kdaj do kraja sovpadla. Toda, kar bi predlagal, je, da razmišljamo v nekem širšem kontekstu in se potem vprašamo, kaj melodrama kot imaginarno naredi za nas. Tedaj lahko odkrivamo stičišča med mnogimi različnimi formami melodrame. « E. Ann Kaplan: »Kar potrebujemo, je določitev področja, ki ga naslavlja melodrama — to je, zgodbe o družini, incestu, ojdipovske situacije — ter določene estetike čustva, telesa... V vsakem primeru pa bomo morali vsakič znova povedati, katero referenco in kontekst imamo v mislih: lahko imamo seveda neko globalno pojmovanje, toda vselej, ko si bomo zadali neko posebno intelektualno nalogo, bomo morali zožiti našo uporabo in jo definirati v odnosu do te naloge. « Elizabeth Cowie:

»Pojem potrebuje kritičnega premisleka. Sama poskušam gledati na film deduktivno namesto induktivno, se pravi, najprej pogledati, kaj vse imamo v nekem filmu, in da bi bili sposobni videti to nekaj, moramo imeti pri roki neke pojme. Mise en scene, kot sem predlagala v svojem govoru, bi bil lahko eden izmed kodov, ki jih potrebujemo, in sicer na način, kot se ga je uporabljalo v Cahiers du Cinéma, to je, v odnosu do avtorstva, kar omogoča, da zavrnamo zgodbo in namesto tega poudarimo samo organizacijo in izdelavo filma. «

MELODRAMA V KULTURI POSTMODERNIZMA

Četudi o melodrami ni mogoče razmišljati zunaj zgodovinskih kontekstov, in tedaj govorimo predvsem o žanru, ki ima svojo časovno in kulturno umestitev, na koncu ostane nekaj okruškov melodramatične imaginacije, ki najbrž ostajajo naprej v uporabi vsepovsod, kjer vsakdanji razum že spontano odkriva usedline ali transformacije zgodovinske forme. Sogovorniki so na moje zadnje vprašanje odgovorili z enako mero zgodovinske perspektive in časovnega preskoka v kolaž postmodernistične imaginacije. Steve Neale: »Določen režim delanja gledališča in filmov, na primer akcijskega ali znanstveno fantastičnega in od časa do časa filma, postavljenega v družinsko okolje, z osrednjim ženskim likom itd., še obstaja; tradicija je še ve-

dno tu — vendar v popolnoma drugačnem kontekstu. « Elizabeth Cowie: »Če se vprašamo po specifičnosti televizije v njeni proizvodnji in formah in upoštevamo dejstvo, da moderna reprezentacija zadeva moškega, žensko, identiteto in svet tam zunaj, potem seveda ni težko dobiti ven zgodbo, ki jo imenujemo melodrama. « Kevin Loader: »V tem trenutku mnogo TV producentov tava naokoli in išče odgovor na vprašanje, kaj storiti po **Twin Peaks**. Kar je zanimivo z vidika melodrame, je neke vrste post-twinpeaksovska senzibilnost, nekaj melodramatičnega, nekaj, kar je 'večje od življenja' in postmoderno na način, da sprevrača naš čut za to, kakšen bi moral biti pripovedni okvir. Je, kot bi vzeli koščke vsakega ortodoksizma po malo, jih postavili drug ob drugega na nek radikalen način; **Twin Peaks** je naredil prav to, namreč zmešal celo zalogo filmskih in televizijskih žanrov... Prav gotovo bo veliko ljudi začelo eksperimentirati s takšnimi formami — in melodrama je tu zraven. « Peter Brooks: »Melodrama je postala zelo pomembna za postmoderno kulturo. Obstaja nekaj v postmoderni senzibilnosti, ki zahteva melodramo in uživa v njej, četudi skozi ironičen pristop. Prinaša nam bolj točno reprezentacijo izkušnje, kot to uspeva komediji ali tragediji. Zdi se, da bolj natančno odgovarja na tisto, za kar se nam dozdeva, da gre v neki življenjski situaciji. Danes razumeti melodramo pomeni razumeti moderno kulturo in posebno razumeti, kako melodrama deluje na nas. « Zgodovinska forma, ki jo je prinesla določena družbena in idejna atmosfera, zapeljuje naprej. Četudi vsaka predelava sproti zgubi teoretični in kulturni interes za modaliteto poprej, jo z njo veže neka tanka nit kontinuitete v reprezentaciji frustracij in travmatičnih jeder kulture in subjekta v njej. Lahko, da je res, kot pravi Brooks, nekaj v melodrami, kar odgovarja moderni kulturi nasploš. Ali pa je, obratno, nekaj v moderni kulturi, kar jo sili nazaj, na kraj nerazrešenega nasprotja. Ne glede na smer potovanja melodramatična izkušnja sveta ostaja zadošči navzkrižna in enigmatična struktura, da lahko preživi na odru postmodernizma in obenem teoriji zagotovi ugodje ob vprašanju, kaj je melodrama.

Vsak propagandni spot se verificira na vsaj dveh ravneh. Prva raven predstavlja osnovni namen reklame: rentabilnost, ki se zrcali v povečanju prodaje, tržnega deleža, profita — gre torej za kategorije, ki jih najdemo v ekonomskih vokabularjih. Drugo raven bi lahko imenovali »kreativno« (s tem izrazom naj bi zgrabili tako proces nastajanja kot reakcije, ki jih nov propagandni izdelek sproža v takoimenovanih »strokovnih« krogih). Profitabilno funkcijo propagandnemu spotu zagotavlja televizijski medij s svojo sposobnostjo prodiranja v intimne prostore gledalca. Distribucija programa iz centra skupaj z dejstvom, da gre za enosmerno komunikacijo (edino povratno komuniciranje predstavljajo — vsaj v našem primeru — kvazi kontaktne oddaje, pri čemer pa gledalec nikoli ne more razkriti kontrolnih mehanizmov, ki jih televizija pri tem uporablja) tako propagandnemu spotu podeljuje relativno veliko moč. Gledalcu ostane le en način, da pokaže svoje strinjanje ali nestrinjanje s sestavo televizijskega propagandnega bloka: obnašanje v trgovini. Verjetno se je že vsakdo kdaj ob kakšni posebno neumni reklami zaklel, da določenega izdelka ravno zaradi nje ne bo kupil. Z globalnega stališča pa je takšnih nezadovoljnih premalo, saj v komunikacijsko in potrošniško slabo razvitih sistemih (kar naš nedvomno je) že samo dejstvo, da se je določen izdelek pojavil na televiziji, povečuje njegovo kredibilnost (ali kredibilnost sporočila propagandnega spota). Verifikacija na »kreativni« ravni pa se dogaja v popolnoma drugačnih pogojih, v privilegiranem prostoru (kinematografske) dvorane: na festivalu. Perceptijski parametri so pač popolnoma drugačni od tistih, ki določajo televizijskega gledalca, saj v festivalski dvorani propagandni spot nastopa gol in očiščen, brez neznosnega pritiska ekonomičnosti. Reklama tokrat ne vdira v dnevne sobe milijonske populacije, temveč se zadovolji z nekajsto ljudmi, ki pa so v dvorani prav zaradi nje. Na festivalu se propagandni spot vedno razkrije s povsem drugačne strani (kar lahko potrdi vsakdo, ki je videl spot na televiziji, potem pa še v temni festivalski dvorani), saj ne more računati na kredibilnost mogočnega elektronskega medija, temveč le na tisto, ki mu jo podeljujejo njegove

kreativne kvalitete.

Takšne prijazne misli začnejo prevevati človeka ponavadi nekaj kilometrov za Mentonom, majhnim mestecem na italijansko-francoski meji, ko se tudi na obcestnih tablah začne pojavljati Cannes. Po nekaj urah vožnje (za razliko od lanske je bila letošnja prijetno hladna) ter nešteti skodelicah espressa pa jih raje zamenja ugibanje o jedilniku otvoritvene zabave ali cenah v restavracijah, ki so jih odkrili pred dobrim mesecem tisti, ki so bili na filmskem festivalu. Cannes je sploh prav poseben fenomen: mesto dveh komplementarnih festivalov, ki se dogajata v istih dvoranah in ob katerih se ljudje zbirajo na istih mestnih točkah, hkrati pa lahko v njem odkriješ ljudi, ki o nobenem nimajo niti najmanjšega pojma (v svojem hotelu sem odkril nekaj ostarelih nemških turistov, ki najbrž niti niso vedeli, kje sploh so). Sicer pa se Cannes od lani ni kaj dosti spremenil, bolj se spreminja podoba fe-

stivala propagandnih filmov, ki je letos prvič sprejel tudi plakate in oglase. Ti so prve korake naredili relativno skromno (kot se za novince spodobi), saj je bilo njihovo pojavljanje omejeno na majhen razstaveni prostor (kjer je bila na ogled takoimenovana »short lista« plakatov in oglasov, torej so osnovno selekcijo že izvršili; med propagandnimi spoti zavrtijo prav vse prijavljene), podelitev nagrad pa je bila že na otvoritveni večer. Cisto na kratko: zmagala je serija plakatov za Levisove kavbojke agencije *McCann Erickson Italia*, ki sta jih izdelala Alessandro Canale in Stefano Colombo (gre za dokaj znano serijo, v kateri je obraz Tuarega, ki ima namesto turbana na glavi zvite kavbojke ali konja v diru, ki ga namesto uzde priganjajo hlače). Sicer pa je festivalske duhove burila odlična ideja, ki je padla v glavo nizozemskim kreativcem: zaradi propagandne recesije na Nizozemskem je namreč več agencij močno skrčilo (ali pa



sploh črtalo) proračun, ki je bil namenjen za Cannes, zato se je več (natanko 51) mlajših copywriterjev iz različnih nizozemskih agencij odločilo, da najame star avtobus. Vanj so naložili še šotore in namesto v Majesticu ali Gray d'Albionu so teden preživeli v nekem campu blizu Cannesa, tako da je njihov »ideolog«, Peter van Leeuwen (ideja se je namreč porodila ravno njemu) iz Bozella, lahko izračunal, da je festival stal 300 dolarjev po glavi (»v to vsoto je vključena tudi zabava, pijača in zajtrki«). Fantje in dekleta z Nizozemske so trdili, da je bistvo festivala v projekcijskih dvoranah, ne pa na nešteti sprejemih in partyjih, kjer se reklamarski jet set baše s kaviarjem in naliva s šampanjcem. Njihova (izvirna) ideja pa je rezultirala ravno v tem: kot festivalska posebnost so morali priti na skoraj vsako prehranjevalno orgijo, hkrati pa so dobili kar nekaj ponudb za službe (od boljše stoječih agencij). No ja, mogoče pa

je bil to od vsega začetka njihov namen.

Nacionalni prestiž ostaja ena izmed najbolj pomembnih stvari na festivalu. Preštevanje spotov, ki so se uspeli prebiti v short listo in kukanje k sosedom (če niso bili slučajno boljši) je prvo opravilo vseh zavednih Američanov, Angležev, Nemcev, Francozov in Špancev (ti so »tradicionalno« najmočnejše zastopani tako med prijavljenimi kot izbranimi deli). Japonci pa so se letos zavedali očitnih nespo razumov, ki so jih povzročali njihovi spoti v preteklih letih, ko je večina pobrala odkrite žvižge. Letos so zato pripravili »Seminar o japonski kreativnosti« (kot prezentatorja sta nastopila kreativna direktorja iz največje japonske agencije *Dentsu*), ki naj bi pomagal odpraviti nerazumevanje japonskega koncepta propagande. In v resnici se zdi, da so Japonci pravzaprav sposobni presenetljivih kreativnih dosežkov: problem nastane takrat, ko poskušajo zapopasti ame-

riški (in delno evropski) vrednostni sistem, ki bazira na konzumaciji. Izdelki množične produkcije so pač po definiciji namenjeni množični potrošnji, česar tradicionalni japonski duh marsikdaj ne more sprejeti. Dostikrat si zato poskušajo pomagati z high budget propagandnimi spoti, v katerih nastopajo zvezde tipa Harrison Ford (a fabule kljub temu ostajajo abotne), včasih pa rezultat presega tudi tisto mejo neumnosti, ki smo jo navajeni z naših televizijskih ekranov. Po drugi strani pa ravno japonski smisel za protislovja omogoča briljantna dela; tako smo imeli priložnost videti reklamo za nekakšne testenine, v kateri Arnold Schwarzenegger predstavlja svojo lastno parodijo. Postavili so ga na vrh nekakšnega stebra, kjer funkcionira kot velikanska obcestna reklama ter z mehničnimi gibi pospravlja špagete iz plastičnega lončka. Z računalniškimi posegi v sliko so tudi popolnoma fizični, telesni gibi (npr. odpiranje ust) postali

GRAND PRIX 1992

Naslov:	Nuni
Agencija:	Casadeval Pedreno & SPR, Barcelona
Izdelek:	fleksibilno lepilo Rubber Cement
kreativni direktor:	Luis Casadeval/Ramon Roda/Cuca Canals
Copywriter:	Luis Casadeval
Produkcija:	Rodar Y Rodar, Barcelona
Režija:	Eduardo Maclean
Kamera:	Miquel Rosario

Letos je Grand Prix odnesla čisto prijetna zgodbica o dveh nunah, ki v samostanu najdeta kipec angelčka, ki mu je odpadel lulček. Zaskrbljeno se spogledata, nato pa odpadli del skrbno zavijeta v robček in odhitita k sestri prednici. Ta takoj najde rešitev za nastalo situacijo: iz predala vzame lepilo in vse tri odhitijo nazaj k angelčku. Prednica mu pazljivo in odločno prilepi manjkajoči del in stvar je zanjo urejena. S tem pa se ne strinjata mladi nuni, ki takoj potem, ko prednica odide, obrneta prilepljeni delček tako, da štrli navzgor.

»Klasična preprostost, kvalitetna fotografija, dobro povedana zgodba. Izdelek je njen junak, čeprav nikoli nasilno ne vdira v plot. Elegantna karakterizacija oseb, ki jih veže ravno prava količina humorja...«. Takšne izraze so uporabili v uradnem čopisu festivala *Lion's News* ob razglasitvi rezultatov. Z vsem se lahko strinjamo, a vseeno ostaja občutek, da je spot preveč popoln za glavno nagrado. Vse, kar je mogoče povedati o njem, je povedano zgoraj; za globlje analize je skorajda škoda časa. Zdi se, da je tokrat na festivalu propagandnega filma zmagala propaganda, izgubil pa film.

GRAND PRIX DE LA PRESSE

Naslov:	The Singer
Agencija:	Lowe Howard - Spink, London
Izdelek:	Heineken pivo
Kreativni direktor:	Adrian Holmes
Copywriter:	Mark Wnek
Produkcija:	Paul Weiland Film Company, London
Režija:	Paul Weiland
Kamera:	Alexander Witt

»Heineken refreshes the parts others can't reach« ali kako je nastal blues. Nekje na ameriškem jugu sedi pred svojo razmajano kočico črni junak spota in poskuša brenkati na kitaro. A vreme je preveč lepo, vse je v redu in navdiha ni od nikoder. Junak odpre konzervo piva, nato pa... žena med likanjem njegovih srajc najde rdečilo na ovratniku. Vsega ji je dovolj, v trenutku spakira kovčke in odide. Pridruži se ji še pes, hkrati mu zaplenijo avto (ker ni plačal obrokov), nato se ulije še dež in idealni pogoji za blues so tukaj. Pesem steče sama od sebe in ko se junaku vdre še deska na verandi, se njegov krik lepo ujame v melodijo. Novinarji so imeli precej srečnejšo roko pri izbiri kot uradna žirija.

mehanski. Realni Arnold pravzaprav posnema lutko, ki je posnetek realnega Arnolda. Zapleteno, a izjemno efektivno: Japonci so kreirali »mehaničistični haiku« z zvezdnikom, ki je utelešenje organskosti par excellence. Tudi ostali presegajoči propagandni spoti izrabljajo presenetljive idejne prijeme: v enem izmed njih vidimo dve brezzobi starki, ki se nasmejita v kamero, nato pa prva reče: »Jaz jih imam sto.« Druga doda: »Tudi jaz jih imam sto«, potem pa se izkaže, da je 100 — 100 številka gospodinjskega servisa, ki ponuja pomoč na domu. Interpretacijo prepuščamo bralcem. Tudi sicer so najmočnejši učinek dosegali tisti propagandni spoti, ki so pervertirali običajne poti prepričevanja gledalcev (mednje štejemo tudi tiste z etablirano »kodo« na koncu, ki naj bi gledalcem izvalila nasmešek v korist produkta). Zelo izstopajoča je bila serija desetih nizozemskih (ne samo, da znajo organizirati potovanja, tudi v reklamah so dobri) propagandnih spotov za avtomobile Mazda, ki jih je izdelala agencija *PMSvW/Young & Rubicam* (kreativni direktor & režiser Paul Meyer, copywriter Karel Beyen, producent Rene van den Berg). Izrazit primer je naslednji spot: v praznem belem prostoru vidimo šest pritlikavcev, ki se očitno pripravljajo na akcijo. Nato zaslišimo vžig motorja. Pritlikavci začnejo izmenično poskakovati, zvok motorja se zviša in pritlikavci skačejo vse hitreje. Motor nato ugasne in palčki spet obstojijo na mestu, zelo zadovoljni s tem, kar so počeli. Gledalcu ni jasno nič, potem pa kar naenkrat vse: off glas namreč pove, da je Mazda izdelala najmanjši šestcilindrski motor na svetu. Naslednji primer: gospod in gospa šestdesetih let v športni Mazdi, ki njega spomni na mlade dni. Z roko podjetno seže svoji sopotnici pod krilo, a ona odrine njegovo roko. Gospod ji poskuša odpeti bluzo, a tudi tokrat je zavrnjen. Pri tretjem poskusu pa se ona ujezi in ga z roko silovito počí po obrazu, tako da se mu iz nosa pcedi kri. Počasi se njuna obraza razlezeta v nasmech in stara gospa ter njen krvaveči kavalir se odpeljeta v Mazdi. Opisana propaganda spota kažeta na princip, ki se je izkazal za »kreativno« najprodornejšega: princip madeža v idealno konstruirani realnosti. Najpreprostejši propagandni koncept

namreč temelji na zamenjavi resničnosti: potrošnik za svoj nepopolni, pomanjkljivi in včasih neznosni svet z nakupom določenega izdelka dobi popolno, idealno bivanje brez napak. Ne gre za prevaro; tega se gledalec tudi sam zaveda, a v pomanjkanju domišljije prepušča ustvarjanje ideala za to usposobljenim strokovnjakom, torej propagandistom. »Princip madeža« gre potemtakem korak dlje, saj z njim označi vdor realnosti v ideal. Poskakujoči pritlikavci so resnični, enako je resnična kri iz nosa starega gospoda, kar gledalca v prvem trenutku neprijetno preseneti in povzroči določeno nelagodje; a ravno razpoka, ki zazeva v izpolnitvi, je točka, v kateri propagandni spot uspe. Analogne madeže, napake v izpolnjevanju, je moč uporabiti tudi drugje: v pervertiranju žanrske forme propagandnega spota. Šn tega aspekta je (spet) najpreprostejši princip zatajevanje. Če hoče propagandni spot uspjeti, mora biti posnet tako, kot da v resnici ne gre za propagandni spot, temveč nekaj povsem drugega. Prava »avtentičnost« je seveda vedno zakrita, saj nikoli ne more same sebe razglasiti za avtentično; preseganje osnovnega principa je tako reklama, ki na samem začetku razglasi, da je prav to. Izvrsten (tudi nagrajen z zlatim levom) letošnji primer je serija spotov za John Smith's Bitter pivo (agencija *BMP DDB Netherland London*, kreativni direktor John Webster, copywriterja John Webster in Nick Gill, režiser Tony May za *Alex Myers & Associates*, London), ki se začne z dolgočasnim posnetkom kozarca piva, zraven pa slišimo glas: »Se še niste naveličali reklam, ki kažejo samo lepa dekleta in fante, ki plešejo, nikoli pa ne pokažejo izdelka? Mi bomo storili prav to.« Se kakšnih petnajst sekund gledamo pivo, nato spiker nadaljuje: »Okay? Zdaj pa še obvezni dolgočasni del.« In nato gledamo lepa dekleta in fante, ki plešejo. Drugi v seriji se začne »s pismom razočaranega gledalca, ki se pritožuje, da je bilo v prejšnji reklamni premalo akcije«. Reklama seveda temu ugovarja: »Ali niste videli mehurčka, ki se dviga z dna kozarca?« Spet gledamo isti kozarec piva kot v prvem spotu, le da je tokrat mali počasni mehurček označen z rdečo puščico, ob njegovem dvigovanju pa ga spremlja glasba iz Jame-

sa Bonda. Tretjič bi nek gledalec rad »videl kakšno porednost«; reklama mu ustreže z dvema pikapolonicama, ki se ljubita poleg kozarca piva (ob glasbi Sergeja Gainsborougha in Jane Birkin *Je t'aime...moi non plus*). Pri celotni seriji gre ravno za deklarativen pristop, ki utečeno zatajevanje postavlja na glavo. Konstrukcija je namerano »subverzivna«, saj jo do sprejemljivosti omili odličen angleški humor. Vrnimo se zdaj na začetek. Vsak festival torej predstavlja »forum kreativne verifikacije« za vsakega izmed prijavljenih propagandnih spotov. Tega ne morejo zanikati niti nacionalni lobiji, različni okusi članov žirije in ostale kolizije interesov. Pri vsem tem moramo žiriji priznati pokončnost: bile so reklame, ki jim je občinstvo že na projekcijah masovno žvižgalo (najbolj eklatanten primer je bil spot za gospodinjske aparate Ariston, 140 sekund dolga tehnicistična mizanscena, v kateri vse večja množica ljudi v istem ritmu uporablja Aristonove izdelke; žvižgi na projekciji so preglasili zvok filma), a žiranti so jim vseeno podelili zaslužene nagrade (žvižganje se je nadaljevalo na podelitvi). Gledalec se tako upravičeno vpraša, kam pravzaprav sodi sam. Če pustimo vnmear dejstvo, da smo Slovenci po mnogo mnogo letih spet enkrat prišli v ožji izbor (to pač ne more biti odraz realnega stanja), ni slika prav nič rožnata. Zdi se, da se slovenski »kreativci« preveč pogosto zanašajo na mogočnost elektronskega medija, ki smo ga omenili na začetku, vsebinsko pe prepuščajo trenutni inspiraciji ali »prvi žogi«, kot se temu strokovno reče. Kot primer bomo omenili le kratko zgodnico skandinavskega spota za mobilni telefon: dva poslovneža v avtomobilu. Sovoznik med vožnjo mirno spi, medtem ko voznik nervozno menca. Razlog njegove živčnosti je kmalu znan: ob cesti opazi stranišče in z olajšanjem ustavi ter skoči vanj. Medtem avtomobil s spečim sopotnikom začne počasi drseti navzdol, proti obali majhnega jezera. Voznik ves olajšan pride iz stranišča in še si zapeña hlače, ko opazi bližajočo se katastrofo: avtomobil z vse večjo hitrostjo drvi proti vodi. Voznik najprej steče za njim, a kmalu je jasno, da avtomobila ne bo ujel; nato v bližini opazi telefonsko govornilnico. Se trenutek oklevanja in odločitev je padla: voznik plane v telefonsko govornilnico, hlastno zavrti številko... in sopotnik v avtomobilu se zdrami ob zvonjenju prenosnega telefona ter stopi na zavoro. Duhoviti in privlačni spot je pri vsakem gledalcu vzbudil smeh; a najprej so se zresnili tisti, ki so se spomnili na svoje domače reklame za mobilne telefone.



**MUST
GO
ON!**



**MUST
GO
ON!**



**MUST
GO
ON!**



Reynolds

△