

E K R A N

REVUJA
ZA FILM IN
TELEVIZIJO

VOL. 20
LETNIK XXXII
JANUAR
MAREC
1995
500 SIT

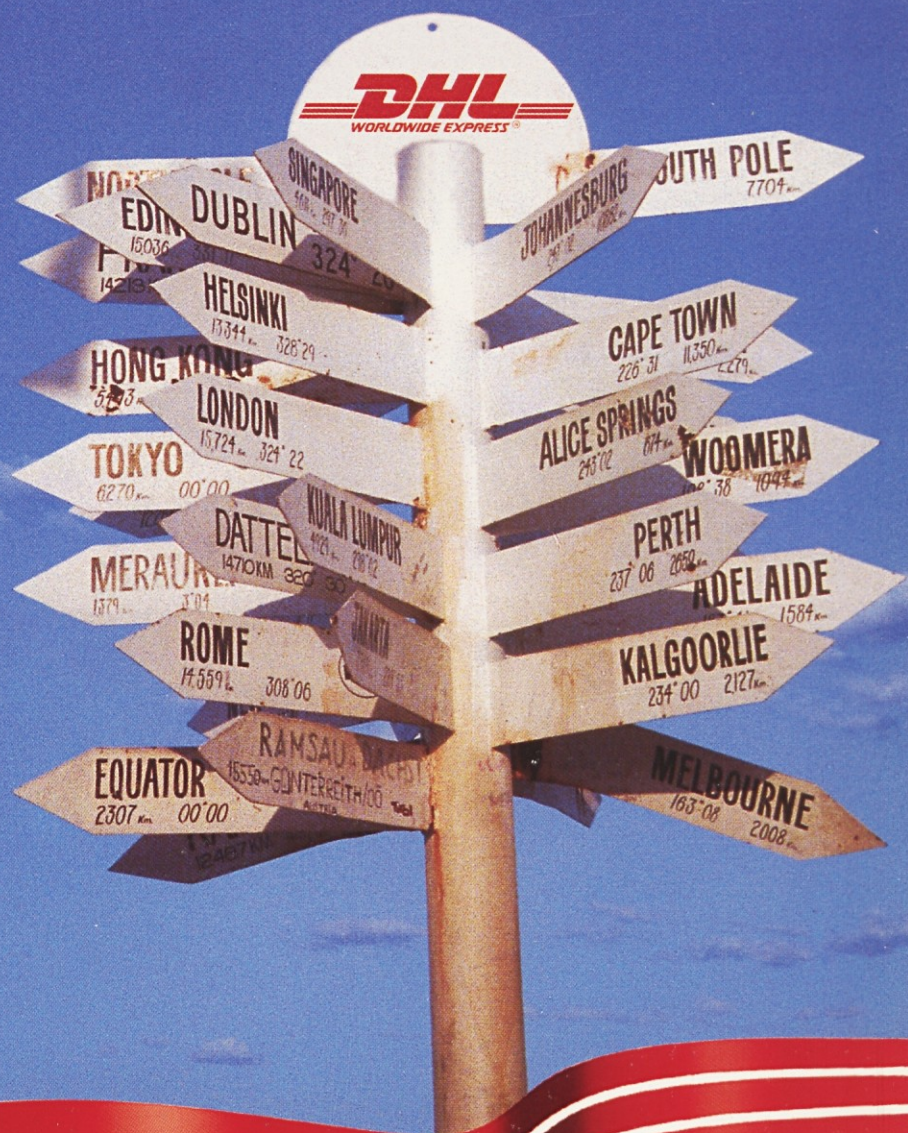


HOWARD HAWKS

DO KONCA SVETA ... IN NAZAJ

Vaš paket dostavimo na vsak
konec sveta - tudi par smuči
v Avstralijo, če je treba.
Vaša pošiljka bo z nami prispela
na izbran naslov varno in hitro.
Za takšno učinkovitost skrbi
34.357 izurjenih uslužbencev,
135 najsodobnejših letal in
10.000 vozil, ki ne poznajo ovir.
Hitro in zanesljivo. Kamorkoli.
Sedaj velja tudi posebna ponudba:
za težje pakete lažja cena.

DHL.
Izpolnjujemo vaše obljube.



EKRAN

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

januar—marec 95 (št. 1—3)

vol. 20

letnik XXXII

cena 500 SIT (25 HRK, 8 DEM)

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira

Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije

glavni urednik

Stojan Pelko

uredništvo

Vasja Bibič, Silvan Furlan, Janez Rakušček,

Marcel Štefančič, jr., Zdenko Vrdlovec, Miha Zadnikar

uredniški kolegij

Jože Dolmark, Viktor Konjar, Bojan Kavčič,

Bogdan Lešnik, Leon Magdalenc, Matjaž Zajec

stalni sodelavci

Cvetka Flakus, Igor Kernel, Tomaž Kržičnik

urednik publikacij

Marcel Štefančič, jr.

tajnik

Simon Popek

lektorica

Anja Kosjek

oblikovanje

Peter Žebre

računalniška priprava

Ada graf, d. o. o., Janez Žibert

tisk

Tiskarna Ljubljana

naslov uredništva

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

stiki s sodelavci in naročniki

vsak delavnik od 12. do 14. ure

naročnina

celoletna naročnina 1.500,00 SLT

žiro račun

50101-678-47478, Zveza kulturnih organizacij Slovenije,

Štefanova 5, Ljubljana

Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

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

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

13. čl. (Ur. list RS 4/92).

HOWARD HAWKS



3

uvodnik

Stojan Pelko

4

dossier: neodvisni

Simon Popek

Simon Popek

Deklaracija o neodvisnosti

Lodge Kerrigan & Tom Di Cillo

12

festivala:

berlinale & rotterdam

Bojan Kavčič

Danijel Hočevnar

Uroš Prestor

Simon Popek

Kdo je bil v resnici prvi?

Med tigri in medvedi

Vsi zapori Nine Rosenblum

Nebeška bitja & Kraljestvo

26

punk

Max Modic

Mami, a grem lahko mal' v'n pa ker'ga ubijem?

32

e-projekcija

Max Modic

100 ugrizov za večnost

34

esej

Marcel Štefančič, jr.

Pirati v metroju

42

zgodnja dela

Franci Slak

Dnevnik scenaristične delavnice

43

göteborg '95

Franci Slak

Kino Evropa

44

moderni prometej

Mateja Valentiničič

Frankenstein Marry Shelley in Kenetha Branagha

48

histeorija

André S. Labarthe

Razsvetljenje

52

kinoteka

Stojan Pelko

Silvan Furlan

Werner Herzog, zdravnik civilizacije

Nova vlna

58

kako razumeti film

Matjaž Klopčič

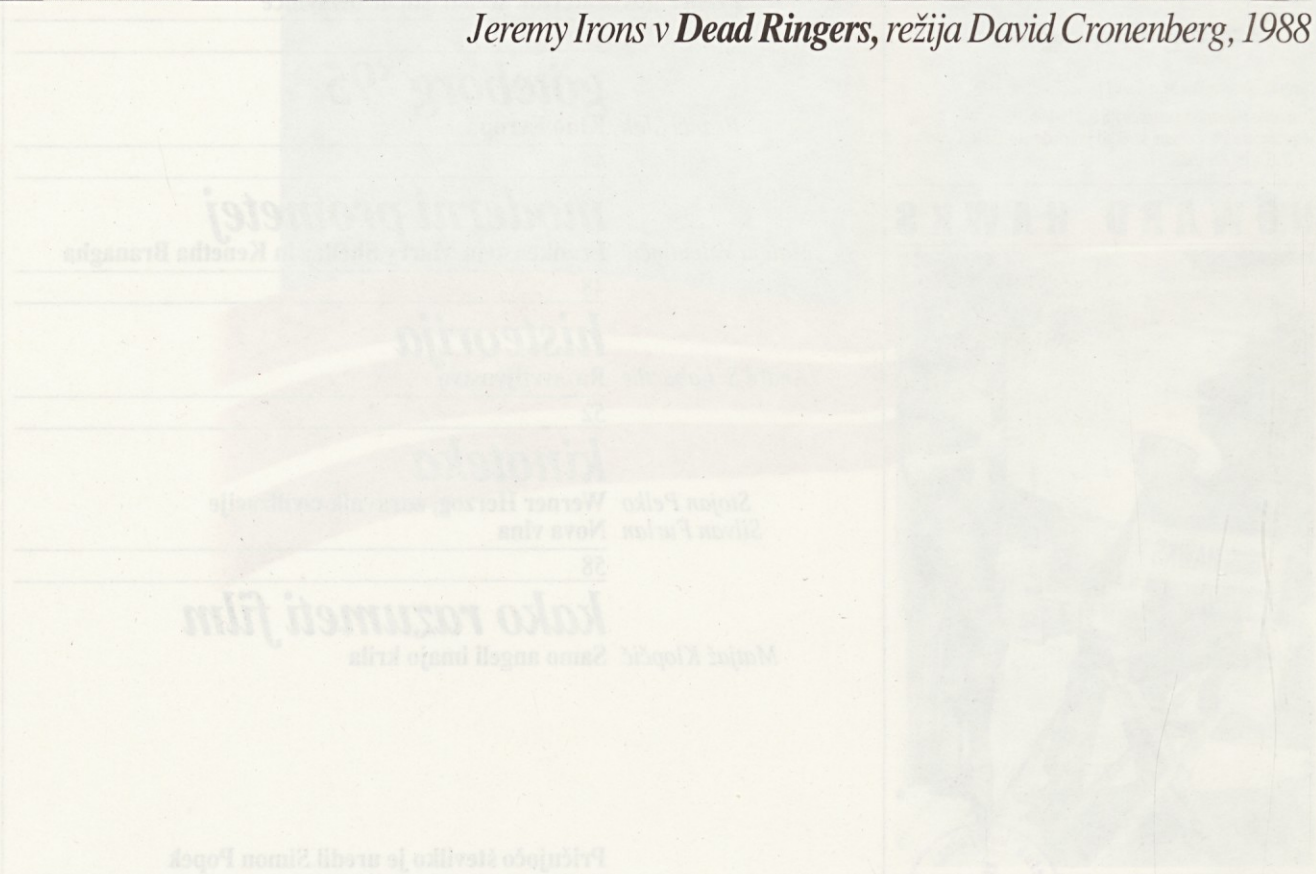
Samo angeli imajo krila

Pričujočo številko je uredil Simon Popek

186642



Jeremy Irons v *Dead Ringers*, režija David Cronenberg, 1988



Tu in tam je dobro malo pogledati tudi na televizijo. Znano je namreč, da se gresta film in televizija zadnje čase nekakšno skrivalnico, kjer drug drugega praviloma najdevata tam, kjer ju že zdavnaj ni več. Statična in počasna televizija se je vrgla v dirko z domnevno dinamiko filma, ta pa se je zares naspidirala šele, ko je pričel oponašati televizijo. Medtem je bila televizija že pri reality šovih. Film ji odgovarja s kondenzom fiktivnih emocij, ki imajo z realnostjo opraviti toliko kot Rossellini z vulkanom na Stromboliju. Za hip se zdi, da se oba medija tu in tam vendarle ujmeta — ko skušata iz množice minljivih podob izbrskati ali proizvesti tiste, ki naj vsaj za hip ostanejo. Tako film kot televizija zadnje čase ugotavljata, da je mogoče podobo fiksirati le z legendo — torej z besedo, ki naj jo podpiše, ali še bolje: uokviri! Zato najimpresivnejše podobe na televiziji vzniknejo praviloma med poročili in v talk showih; zato so filmski protagonisti kar naenkrat vsi po vrsti postali neverjetni brbljivci. Še več: televizijske podobe postajajo zares impresivne zaradi filmskih korenin, filmske pa zaradi televizijskih referenc. Drugače povedano: David Letterman na podelitvi oskarjev je znak časa. Ne bom klical za prič Tarantinovih junakov (pozor, **Mestni psi** prihajajo!), saj ne bi več prišel do besede do konca tega uvodnika. Raje bom iz svežega spomina izbrskal dve televizijski podobi, ki sta prav prijetno osvežili razgled skozi naše malo okno v svet. Prva podoba: papeževa velikonočna pridiga. Veliki plan televizijske kamere ujame vernika, ki svoj križ sicer v najboljši veri moli proti prevzvišenemu balkonu, a to počenja na način, ki vsakega poštenega kino-buffa spominja na uboge žrtve, ki se s križem branijo pred smrtonosnim vampirskim ugrizom. Druga podoba: na Lettermanovem večernem showu se Drew Barrymore odloči, da bo gostitelju čestitala osemindvajseti rojstni dan tako, da bo malo zastripala po njegovi mizi. En-dva-tri, in samo za njegove oči gre gor tudi njen spodaj-brez pulover. Na televiziji, ki živi od tega, da pokaže (tudi najbolj neznosno, najbolj gnusno in najbolj bolešno), narediti spektakl iz tega, da nekaj prikriješ pogledu - to je filmska lekcija par excellence.

Zato na uvodnem mestu revije za film in televizijo tale praktičen nasvet: prižgite filme in pojdite v televizijo!

Evo. Gre za ameriško nizkopračunsko neodvisno produkcijo, v veliki meri za režijske prevence, filme, posnete za nekaj deset tisoč dolarjev, s katerimi skušajo mladi kupiti pozornost sveta. Verjemite, v veliki meri jim to tudi uspeva, le da tega v Sloveniji nihče ne ve. Pri nas kmalu poznalci ameriški film avtomatsko posplošujejo s Hollywoodom oziroma tistim, kar se vrti na domačem kino-sporedu. V lastni zaslepljenosti imajo seveda prav, toda če pokukate izza vogala domače hiše, vidite, kakšne majčkene bisere so sposobni nekateri sproducirati dobesedno za drobiž, za denar, ki ga v Sloveniji porabijo za eno dnevnicno odvečne tehnične ekipe. Kot bi rekli Japonci — za pest riža ali Leone, ki je imel popolnoma prav — za pest dolarjev. Rotterdam in predvsem Berlin se časovno sijajno skladata z zaključkom festivala v Sundanceu, kjer na Redfordovi farmi pregledajo celoletno neodvisno produkcijo, jo ustrezno nagradijo in pošljejo v svet. Tam filme prikazujejo cineasti, cinefili, resnični avtorji, ki dajo nekaj na originalnost, idejo, ki jim je vseeno, če je strop zelene ali rdeče barve — ponavadi že zato, ker film snemajo v črno-beli tehniki — ljudje, ki ne rečejo »ne morem posneti prizora«, ker nimajo stometrskih tračnic, krana ali *steady-cama*, temveč se spomnijo druge, manj drage in enako izvime ideje, kot je rekel Godard, h kateremu se vedno zatekamo ob takšnih prilikah. Govorim o ljudeh, ki jim film pomeni vse na tem svetu, ki snemajo zato, da povedo zgodbo, in ne zato, da poberejo šenkani denar institucije. Govorim o ljudeh, ki svoj celovečerec posnamejo za manj denarja, tudi dvakrat manj denarja, kot stane v Sloveniji študentski kratkometražni film, govorim o talentiranih ljudeh, ki jim bo nekega dne, ko dokažejo, da znajo obračati glavo, dana možnost posneti film z normalnim proračunom in verjemite, vsi naštetih znajo postaviti kamero, znajo preliti emocije iz svoje glave na platno in od tam v gledalčevo percepcijo. Na obeh festivalih smo letos videli osem neodvisnežev, mladih in starejših, videli smo dva »budžet ničla« filma, tri normalne *low-budget* filme (do milijon dolarjev) in tri filme, ki sicer že mejijo na mainstream produkcijo (do 5 milijonov), a so jih naredili avtorji, ki po pristopu ali po dosedanjem opusu in karizmi veljajo za stoprocentne neodvisneže.

1. PRED ZORO

Before Sunrise, režija Richard Linklater

Nekdo je na tiskovni konferenci poudaril,

DEKLARACIJA O NEODVISNOSTI

da ni verjel, da Američani lahko snemajo takšne filme. Res je, da redko vidimo ameriški film (pravzaprav gre za ameriško-avstrijsko koprodukcijo), ki za pripoved potrebuje praktično le dva igralca, ulico in pogled. **Pred zoro** namreč nima ne akcijskih prizorov, ne eksplozij, ne avtomobilskega pregona, ne zaključnega *twista*, ki bi preobrnil potek zgodbe. Zgolj emocije fanta (Ethan Hawke) in dekleta (Julie Delpy), ki se srečata na vlaku za Dunaj in preživita noč na dunajskih ulicah. Zjutraj gresta vsak na svoj vlak, ne da bi si izmenjala naslova ali se vsaj slikala, kar se zdi v današnji tehnološki dobi skorajda neverjetno. Toda Linklater celo fabulo izpelje neverjetno subtilno, brez odvečnih besed, naj-

večkrat govorijo igrivi pogledi, ki se umikajo pogledu drugega. Gre za enega tistih filmov, ki v svoji avtentičnosti že mejijo na poldokumentarec, ne zaradi posredne turistične eksploatacije Dunaja in njegovih lepote, temveč zaradi ljudi, ki jih v svojih blodnjah po mestu srečujeta junaka. To niso psihopati, ekstravagantneži, ki bi utegnili spremeniti potek zgodbe ali oba junaka na povsem običajnih dnevnih opravkih, ki jih v resnici dejansko srečujemo, navadni ljudje, ki v filmih v stranskih vlogah nikoli nimajo kaj iskati. In **Pred zoro** je film o ljudeh, o navadnem paru, ki ne počne nič posebnega, le srečuje navadne ljudi. Eden najpreprostejših filmov zadnjih let, daleč

od Linklaterjevih ortodoksnih predhodnikov **Slacker** in **Dazed & Confused**.

2. ODVISNOST

The Addiction, režija Abel Ferrara

Ferrara danes po hollywoodskih standardih sicer še vedno snema nizkopračunske filme, realno pa njegovi filmi presegajo spodoben proračun petih milijonov dolarjev. Kar je seveda najbolj pomembno, je neizpodbitno dejstvo, da Ferrara ostaja temni angel newyorških ulic, pravi avtor s takoj prepoznavnim pečatom in predvsem brezkompromisni radikalec, ki svojim likom nadeva strašljive demonske maske, kot že pri **Snake Eyes** (a. k. a. **Dangerous**

Game), ki mu občinstvo pred dvema leti v Benetkah ni bilo posebej naklonjeno. Poanta filma **Odvisnost** se skriva v naslovu samem: gre za vampirsko zgodbo devetdesetih, ki upošteva problem AIDS-a in splošne ozaveščenosti, kajti niti vampir danes ne ugrizne vsakogar. Kathleen (Lili Taylor) je mladenka pred doktoratom iz filozofije in nekega večera je žrtev ritualne vampirke (Annabela Sciorra). Čez čas sreča vodjo newyorškega vampirskega undergrounda (Christopher Walken), ki jo nauči obrti, vrhunec pa je zabava v čast uspešnega zagovora doktorske disertacije, kamor Kathleen ne povabi le cvet newyorške inteligence, temveč tudi intimnejše kolege, zombije, ki slovesnost spremenijo v *free-for-all blood party*. O. K., Ferrara je tokrat mestoma malce zavozil s citati Kierkegarda in Nietzscheja, kar je bil verjetno poglobitvi razlog, da so film na projekciji popolnoma izžvižgali, osebno pa bi obsojal režiserjevega dolgoletnega scenarista Nicholasa St. Johna. Pomembno je, da je Ferrara ohranil avtorsko pozicijo, naredil mračen, depresiven film v črno-sivi tehniki, saj belih kontrastov ne boste našli. *Anti-Interview With the Vampire par excellence*. Nič kostumov, nič dekorja. Le sence in dekadentni glamour. Sicer pa, kako je že rekel Truffaut? Seveda: »Avtorji filmov niso tisti, ki jih pišejo, temveč tisti, ki jih realizirajo.«

3. DIM

Smoke, režija Wayne Wang

Režiserja poznamo tudi pri nas po filmu **Klub srečnih žensk** (*The Joy Luck Club*, 1993), sedaj pa je Wang odvrzel orientalsko preteklost in naredil čudovit, sijajen film o ljudeh iz Brooklyna. **Dim** bi lahko na prvi pogled definiral kot križanca med **Stori pravo stvar** (*Do the Right Thing*) Spika Leeja in **Grand Canyon** Lawrencea Kasdana (ali celo s **Kratkimi zgodbami** Roberta Altmana?), stična točka prebivalcev neke brooklynske ulice je namreč *cigarette-shop* Harveya Keitela, kjer se v enem dnevu življenja rešujejo usode navadnih ljudi: pisatelja (William Hurt), ki po nesmiselnem umoru žene išče inspiracijo, mladega črnca, ki beži od doma in skriva svojo pravo identiteto itd... Najlepše je življenje v revni četrti verjetno ponazorjeno s početjem Harveya Keitela, ki že 4000 dni zapored vsak dan točno ob osmih zjutraj z nasprotne strani ceste slika svojo trgovinico. William Hurt ob neki priložnosti reče, da so vse slike enake, Keitel pa odgovori, da so vse enake, obenem pa tudi različne. Vsa lepota filma je vidna v teh fotografijah, v tem monotonem ponavljanju že videne-

ga, a vedno novega, drugačnega. Absolutno najboljši film tekmovalnega Berlina, ki mu je žirija milostno podelila Srebrnega medveda. Strah pred nadvlado Američanov?

4. ZARIPLOST

Blue in the Face,

režija Wayne Wang in Paul Auster

Zariplost je najlepši primer, kako je treba snemati film, dokaz, da vsa senzibilnost filmanja izhaja iz neke trenutne odločitve, ki jo je treba realizirati takoj in ne po šestmesečnih pripravah in zagotovljeni finančni konstrukciji. Še med snemanjem filma **Dim** sta Wang in scenarist Paul Auster prišla na idejo, da bi iz preostalega materiala lahko z malce dodatnega snemanja zmontirala še en film. Zgodilo se je, kar bi si izven *indie* vod upal le malokdo. Wang in Auster sta v sedmih snemalnih dneh z identično tehnično ekipo in skoraj popolno igralsko dediščino filma **Dim** posnela potreben material in ga zmontirala v zabavno odo Brooklynu, pravo nasprotje umirjenemu predhodniku. V poldokumentarnem stilu protagonisti in specialni gostje filma, med njimi Michael J. Fox, Roseanne, Lily Tomlin, Giancarlo Esposito, John Lurie, Madonna, predvsem pa Lou Reed in Jim Jarmusch, v kameri govorijo o Brooklynu (*»Brooklyn je res v redu, zares strah me je, recimo, na Švedskem. Ljudje se ustavljajo in te sprašujejo, če je s teboj vse v redu...«*), kajenju (*»Ne vem, zakaj nacisti v filmih držijo cigareto vedno med sredincem in prstancem...«*) in osebnih problemih nasploh. Teden dni je malo za celovečerec, kar režiserja sploh nista skrivala, saj kadrov ob napaki kakšnega izmed protagonistov očitno sploh niso ponavljali, temveč so kar nadaljevali od prekinitve naprej. Tako so prizori, ki bi morali biti po vseh normativih posneti v enem zamahu, sesekljani na več kadrov, z iste pozicija kamere seveda, kot je to počel Godard v **Do zadnjega diha**. **Zariplost** je eden tistih filmov, ki je vseh vsem, ki ne more zgrešiti, ki gledalca posrka še pred najavno špico (sijajen gag s Keitelom, malim žeparjem in »žrtvijo«). Ni pogojev, da vam film ne bi bil všeč, nemogoče, verjetno gre za največji zicer vseh časov, le da ga bodo videli redki. Mali film, mali proračun, malo gledalcev.

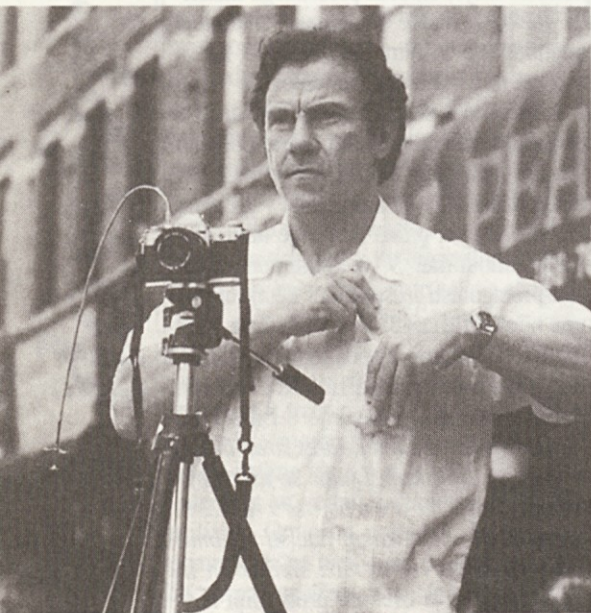
5. ŽIVETI V POZABI

Living in Oblivion, režija Tom Di Cillo

Nagrajenec za scenarij s festivala v Sundanceu je *low-budget* film o snemanju *low-budget* filma. Steve Buscemi je režiser, ki ga na snemanju pestijo vedno večje težave,



Catherine Keener in Steve Buscemi (desno) v *Living in Oblivion*



Harvey Keitel v *Smoke*

dossier: neodvisni

ko pa se spori dvignejo do klimaksa, se nekajkrat izkaže, da gre le za sanje režiserja in igralcev. Dovolj, da posumimo, da gre bolj kot za film o snemanju filma za tisto osnovno distinkcijo med fikcijo in realnostjo oz. za vprašanje, kdaj fikcija postane realnost in obratno. Če je verjeti Di Cillu, potem določene meje ni, na kar namiguje sanjska, lynchevska sekvenca, ki je ekipa ni zmožna posneti, dokler ne posreduje »režiserjeva« resnična mati in prevzame vlogo nosilca jabolka — čarobnega, metafizičnega predmeta, ki ga skuša realna oseba doseči.

Očitne so vzporednice z **Modrim žame-tom** in pojmovanjem sanj. Če mora Lynch s kamero prodreti v človeško uho in z ne-navadnimi zvoki gledalca »lansirati« v notranjost, v sanje, Di Cillo počne ravno obratno. Protagonist (in gledalec) sta, ne da bi se zavedala, že v sanjah, neznosen zvok pa je tisti, ki povzroči »klik« in ponovni prehod v realno, kar je ponazorjeno v sijajni sekvenci, ko snemanje zmoti neznosen, monoton elektronski pisk.

Cela filmska ekipa išče izvor piska, ki ga je, kot kaže, nemogoče locirati, Steva Buscemija razganja od jeze, nenadoma pa se zbudi ob budilki, v realnosti. Kljub nizkemu proračunu je **Živeti v pozabi** čudovito, s prelepim barvnim spektrom in kristalno čisto fotografijo posnet film avtorja, ki je s prvencem **Johnny Suede** lansiral Brada Pitta.

6. SPANKING THE MONKEY

režija David O. Russell

Največja neznanka festivala, ki so jo vrteli samo na filmskem marketu, daleč od festivalskega vrveža in učinkovite medijske podpore. Film me je po mladostniškem *angstu* in nedolžnosti vseskozi spominjal na lani videni **Kaj žre Gilberta Grapea?** Lasseja Hallstroma z Johnnyjem Deppom. Spet imamo pubertetnika, obkroženega z degeneriranci: debilnim očetom, ki mu avto pomeni vse na tem svetu, materjo, ki je zaradi zlomljene noge priklenjena na posteljo in plejado obrobnežev, ki mimogrede grenijo mladeničev vsakdan.

Zoperstavi se mu lahko na dva načina: s ciničnim pristopom do vsakega poskusa komunikacije z njim ali z begom na kolidž, a kaj, ko mu ga hoče oče na vsak način preprečiti. Prav kolidž pa je tista lučka na koncu tunela, ki junaka obdrži pred samodestrukcijo, cinizem pa učinkovit vir mentalne prehrane, brez katerega iz ameriškega suburbanega okolja očitno ni izhoda. Ali pristaneš v mestecu Peyton ali pa v Twin Peaksu.

7. TATOVI RITMOV

Rhythm thief

režija Matthew Harrison

Film, ki se je z 11 000 dolarji najbolj približal nikakršnim produkcijskim stroškom pred tremi leti opevanega **El Mariachi** Roberta Rodrigueza, je zelo preprosta pripoved o glasbenem piratu, ki na ulicah New Yorka prodaja nelegalno posnete koncerte lokalnih skupin. V vrvežu urbanega megapolisa, kjer nihče nikogar ne pozna, še manj pa skrbi za drugega, kjer je vsaka napačno izrečena beseda smrtna obsodba, naš junak vse bolj tone, vse do tiste trivialne točke, ko je žrtev kuhinjskega noža neuravnovešenega *landlorda*, ki je prepričan, da mu on vseskozi krade televizorje. V enajstih dneh in večinoma v prvem poskusu posnet film je še eden tistih, ki z veliko mero ekspresivnosti riše vso bedo nižjega razreda, ki skuša na kakršenkoli način preživeti pod pritiskom pravil igre. Glavni igralec je tokrat manhattanski Lower East Side.

8. PRODAJALCA

Clerks

režija Kevin Smith

Film je že lani v Cannesu prejel zlato kamero za najboljši prvenec in je prava vaja v dialoških bravurah, s 27 000 dolarji pa še eden odličnih predstavnikov omejenega proračuna, kar je eden izmed razlogov, da je dogajanje v veliki meri omejeno na dve lokaciji, dve prodajalni — trgovino z živili in sosednjo videoteko, kjer za pultoma ordinirata dva povsem različna karakterja ameriške izgubljenega generacije 90-ih let: cinični, nemoralni in svojeglavi videotekar Jeff, ki so mu etika in osnovne človeške vrednote popolna tujka, in umirjeni, melanholični Brian, pravo nasprotje, ki mu Jeff na koncu filma promptno razloži, kakšen *loser* da je. Še en »*Dan iz življenja navadnega ameriškega človeka*«, bi lahko zavrnili film, toda kakšen dan! Gibanje protagonistov je omejeno na minimum, gibalo in gonilna sila filma pa so dialogi, nekaj naj bolj neverjetnega, kar ste kdaj slišali na platnu, in peščica karakterjev, ki se izmenjujejo pred pultom in sprožajo najbolj banalne situacije, od katerih bi bila lahko vsaka zase mali filmček. Film **Prodajalca** je morda najlepši primer, kako posneti učinkovit film z zares malo denarja. Luknje je treba pokriti z dialogi, besedami, ki ne potrebujejo nobene vizualizacije, le razdrapan mikrofon, ki jih bo ujel na magnetofonski trak.

SIMON POPEK

LODGE KERRIGAN & TOM DI CILLO

Spremljajte odjavne špi-ce filmov. Vedno. Če je še tak po fl. Nikoli ne veste, kdaj boste srečali svojega najboljšega kolega. Ali znanca. Če srečate dva, je zadeva še bolj vesela.

Clean, Shaven je takšne vrste film, kar seveda še ni razlog za intervju z avtorjem. O Kerriganovem filmu sem pisal v lanski canneski številki Ekрана, Di Cillov **Living in Oblivion** pa so predstavili letos v Berlinu. Oba režiserja spadata v sijajno mlado generacijo ameriških neodvisnih režiserjev in se rada potikata po festivalih. Kerrigana sem ujel v Rotterdamu, Di Cilla pa v Berlinu. Skupni imenovalec obeh pogovorov je frigidnost evropskega in lucidnost ameriškega (neodvisnega) pristopa k snemanju filmov. Iskanja denarja. Originalnosti. Inovativnosti. Filma samega.

EKRAN: Intervju moram začeti z osebne perspektive. Dva moja kolega, Michael Benson in John Kelsey, sodelujeta pri nastanku tvojega filma kot asistenta tonskega snemalca in kameramana...

LODGE KERRIGAN: Od kod ju poznaš? Michael je moj dober prijatelj, nisem ga videl že kar nekaj časa.

Še vedno pri nas snema dokumentarec o NSK, dolgo se že vleče, pa si je obljubil,

da se ne vrne, dokler ga ne dokonča. John je bil nekaj mesecev njegov asistent, a sem se z njim srečal šele v New Yorku, ko sem spal v njegovem stanovanju.

Pri enem od Michaelovih prejšnjih filmov sem sodeloval kot tonski snemalec in moj direktor fotografije, ki je posnel **Clean, Shaven**, je bil tudi zraven. Pred kakšnim letom dni mi je ponudil, da bi se mu pridružil v Sloveniji, a nisem imel časa, bil sem zaposlen s svojim celovečercem.

Kako pa kaj John? Slišal sem, da napol strada, da ne more ničesar snemati.

Res smešno, pred kratkim je spoznal ženo nekega milijonarja, ki mu je obljubila nek projekt, povezan z njenimi interesi. Že nekaj časa je zaposlen s tem, konkretnega denarja pa od nikoder. Baj, ker njenemu možu ni všeč. Si predstavljaš, človek dela za milijonarjevo ženo, sam pa napol strada. Sicer pa mi je pred časom pokazal svoj kratkometražec, o ženski, ki ji nekega dne začne poganjati brada. Posnel ga je v slabih dveh dneh, kar v svojem stanovanju v Brooklynu. Zelo zelo poceni, a tudi učinkovit film, upam, da ga bo uspel kje prikazati.

O. K., k stvari. Zdi se mi, da pri projekcijah tvojega filma ni problema s sedeži. Danes, ko sem ga gledal drugič, sem malce zamudil. Dvorana je bila nabita, pa sem stal ob

strani, a so se pričakovanja uresničila. Po petih minutah filma in prvem aktu samodestrukcije Petra Greena je takoj zginilo dvajset gledalcev, prostora, kolikor hočeš. Zdi pa se, da je rotterdamsko občinstvo bolj trpežno kot ono v Cannesu, saj so potem kar obsedeli. Te moti, ker ti nekateri gledalci ne dajo priložnosti, ker pač zginejo po nekaj minutah?

Naredil sem film, ki ga je treba gledati s specifičnega vidika, ne gre za stereotip ali formo, kakršne je povprečen gledalec vajen. Sama struktura filma že v osnovi zahteva reakcijo občinstva, ne zaradi nasilja, predvsem zaradi teme. Nasilje v filmu me resnično ne zanima, gre preprosto za destruktivni element, ki je neposredna posledica shizofrenije, za katero trpi junak.

Kako problematična je shizofrenija, pa vemo vsi. Samodestrukcija Petra Greena prihaja iz njegovih prizadevanj, da bi se umiril, saj neprestano sliši glasove, kar povzroča napetost, prepričan je namreč, da ga nekdo skuša kontrolirati, da so mu nastavili sprejemnik v prst in glavo. Zato ju skuša odstraniti.

Nasilje sem skušal prikazati realistično in ne v nekakšni animirani različici, podloženi z glasbo, kjer se protagonisti streljajo med sabo, gledalci pa se ob tem celo zabavajo. Gledalce sem skušal vpeljati v napetost in teror, skozi katera gre

Peter, želel sem se približati temu, da bi tudi oni čutili fizično nelagodje. Med ljudmi vlada predsodek, da so shizofreniki manijaki, ki harajo naokrog in koljejo ljudi, zato sem poleg prevladujočega osebnega problema vključil tudi detektiva in Petra naredil za osumljenca; statistika pa kaže, da gre za zelo majhen procent nasilnih dejanj. Osebnost me ne prizadane, če nekdo zapusti dvorano že na začetku predstave, ker gre za res krut (opomba: Američani imajo lep izraz: *disturbing*) film, če pa ga sodijo v celoti, potem rad vidim, da ga vidijo v celoti.

Včeraj sem imel med dvema destruktivnima aktoma v filmu priložnost opazovati občinstvo. Neverjetno, v kakšne pozicije so se postavljali, nekateri so skoraj grizli tla pred sedežem, dvorana pa je dobesedno vreščala. Učinek fizičnega nelagodja je bil očitno dosežen. Clean, Shaven je navzven res krut film, vsaj jaz pa sem ga sprejemal kot izjemno preprosto in toplo emocionalno zgodbo. Oče si želi videti hčerko, ki mu je bila odtujena.

Res je, kar se kaže pri odnosu do njegove hčerke, ko jo sreča. Želi se postaviti v normalno očetovsko vlogo, ki pa je že v naprej prepo-vedana.

Sam sem oba akta samodestrukcije sprejemal kot krik obupanca, po mnogih letih fizične (prst) in psihične (glava) odsotnosti njegove hčerke.

Zanimiva interpretacija, sam sem, kot že rečeno, skušal graditi na napetosti. Peter vseskozi sliši glase, zato je tudi zvok v ozadju večino filma zelo moteč. Ko npr. sedi v svoji sobi, mati pa v kuhinji pomiva, je trušč posode zelo glasen, kar pri njem sproža nelagodne reakcije.

Prav vse v filmu je »moteče«, celo prizor, ko detektiv išče dokazni material v Petrovi

sobi. Iz tega običajno rutinskega mašila v filmu ustvariš nelagodje, ko se mu npr. trska zatakne v prstu.

V 80 minutah filma sem želel gledalca postaviti pred preizkušnjo. Hotel sem, da v 80 minutah izkusi to, kar Peter prestaja celo življenje. Na drugi strani je detektiv, ki je po mojem mnenju še bolj tragična osebnost. Detektiv nosi pištolo, namen slednje pa je, da se jo uporabi. Vsaj v ZDA je tako, da ne mine dan, ko policaj ne potegne pištole, sčasoma se povsem privadi na avtomatski poteg, zanj je to povsem logičen razlog, kar se mi zdi neznosno. Ti ljudje živijo v neprestani paranoji pred nevarnostjo, kar še ne pomeni, da nekoga kar avtomatsko ubiješ, kot on ubije Petra. Petrovo početje je do neke mere razumljivo, vendar za detektiva predstavlja tujek v družbi in kot takega ga je treba odstraniti.

Kar me je posebej fasciniralo, je intenzivnost psihološkega terorja, ki po mojem mnenju povsem nadgradi fizično nasilje. Lepa refleksija tega je v prizoru, ko knjižničarka odgovarja policistu, da ji Peter sicer ni fizično grozil, je pa vseskozi trepetala in pričakovala konkreten napad...

Ljudje so danes že povsem paranoični in avtomatsko pričakujejo fizični napad. Vsak verbalni spor praktično že meji na pretep ali umor, še posebej v Ameriki. Še huje je, da te nekdo obtoži, ne da bi sploh poznal vsa dejstva, vse detajle, kot bi se vračali v čas sežiganja čarovnic. Poglej samo proces O. J. Simpsona, ljudje sodijo druge ljudi po tem, kako izgledajo, kako so oblečeni in mediji to požirajo, še posebej tabloidi, ki so postali pravi rablji 20. stoletja. TO je zastrašujoče, da danes vsakdo želi obsoditi drugega zločina, in moj film res nekoliko reflektira ta problem.

David Cronenberg je nekoč rekel, da se ga ljudje ob prvem srečanju z njim bojijo, pričakujejo monstruma,



Lodge Kerrigan

nekakšnega psihopata, ki jih bo začel daviti, vse zaradi tipa filmov, ki jih snema. Si imel podobne izkušnje, glede na to, koliko ljudi je v tem dobrem letu dni, odkar je film zunaj, zbežalo iz kinodvoran?

(Smeh) Ja, seveda, nekateri celo mislijo, da se je isto dogajalo meni, ali vsaj, da sem malo premaknjen, potem pa so presenečeni, ko sedim pred njimi ves miren in razmišljujoč, da jim ne grozim. Če je film moteč, to ne pomeni, da je tudi režiser manijak, da črpa iz lastnih izkušenj. Pri Cronenbergu je to verjetno še bolj opazno, vendar mislim, da on vse negativne elemente svoje vizije pervertira na nek pozitiven način, kar mi je všeč.

Peter Greene je zelo zapomnljiv. Je bil Clean, Shaven njegova prva igralska izkušnja?

Da, šele pozneje je posnel **Laws of Gravity**, Masko in **Šund**, čeprav je **Laws of Gravity** prišel v kino skoraj leto dni prej, ker smo snemanje pač ustavili.

Obstaja možnost, da sedaj, po uspehu Šunda postane mala indie zvezda, tipa,

recimo Steve Buscemi?

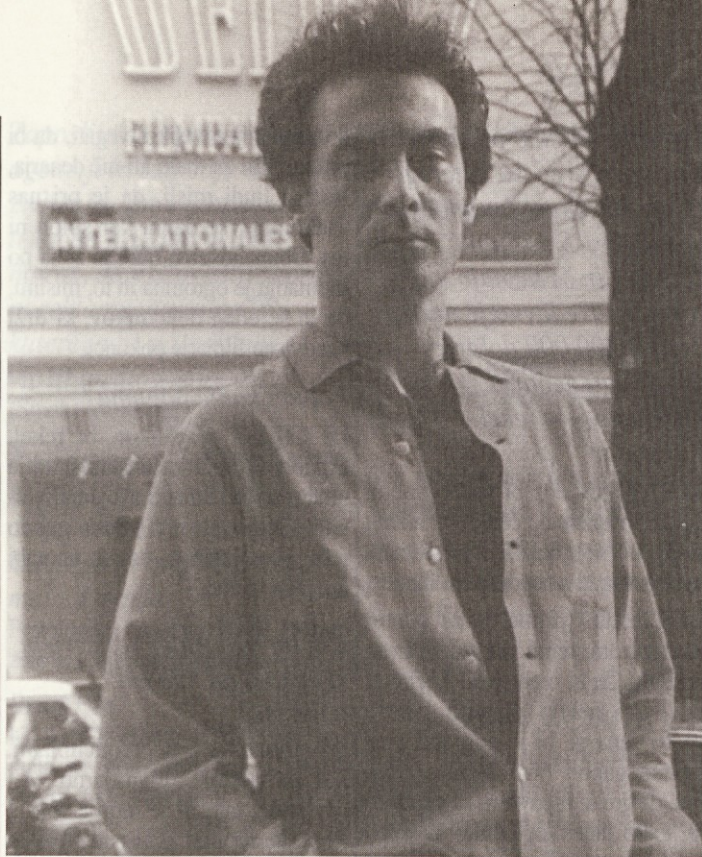
Mislim, da pravkar igra negativca v novem filmu Stevena Seagala (smeh). Obstaja seveda nevarnost, da se ne bo znebil madeža zlikovca, psihopata ali čudaka, kot je bil Zed v **Šundu**, vendar mislim, da je pred njim še dolga kariera.

Od nastanka Clean, Shaven je sedaj minilo že leto in pol, precej dolga doba, glede na to, da film še vedno gostuje na festivalih. So v vidu novi projekti?

Septembra začnem snemati film z naslovom **Blood in the Water**, o ženski, ki v bran, iz strahu pred incestom iz histerije razvije lažno, fiktivno nosečnost. Ko pride v bolnišnico, da bi jo slikali pod sondo, ugotovijo, da je pod velikim nabuhlim trebuhom praznina, da je vsa nosečnost plod njene imaginacije. V glavi pa imam še nek drug projekt in do septembra se bom odločil, kaj bom snemal najprej.

Film je bil posnet za 60 000 dolarjev. Gotovo so bile težave z denarjem.

Ja, pravi mali pekel, tri leta snemanja in podobno. Nagovarjal sem privatne investitorje, da bi prispe-



Tom Di Cillo

vali kaj denarja. Hvala Bogu, da sem imel sposobnega izvršnega producenta. Sicer pa je pomembno, da začneš snemati. Ljudje takoj vidijo, da si resen, da se projekt premika in denar priteka nekoliko lažje. Za naslednji film bom sigurno nabral več denarja. **Clean, Shaven** se je prodajal po celem svetu, ljudje poznajo moje delo in vloženi denar se je dobro povrnil.

Film je sodeloval na mnogih festivalih.

Ja, na več kot dvajsetih. Premiera je bila v Telluridu, pa Chicago, New Directors v New Yorku, Sundance in Cannes, od tam pa v širni svet.

Kolikor spremljam tuje, predvsem ameriško in angleško časopisje, so praktično povsod pisali o tvojem filmu. Temu jaz pravim učinkovita medijska podpora — da vsi brez izjeme delijo ovacije. Si se kdaj vprašal, kje so vsi tisti, ki so pobegnili iz dvorane?

(Smeh) Kritiški odziv je bil resnično neverjetno pozitiven, kar mi veliko pomeni. Če ne narediš komercialnega filma, ki ga bodo vrteli v stotinah kinematografov, in

mojega očitno niso vrteli, je kritiški odziv zelo pomemben, da občinstvo sploh zve za tvoj mali izdelek. V vseh državah po celem svetu, kjer so vrteli **Clean, Shaven**, nisem zasledil negativnega odziva, res neverjetno. Potrkal bi ob les, pa ga ne najdem (smeh).

Na koncu odjavne špice se zahvaljuješ Warnerju.

Dali so nam zelo malo denarja, okrog 1 500 dolarjev. Še ko sem bil na univerzi, kjer sem srečal Johna, Michaela in Thea, ki je posnel film, sem se prijavil na Warnerjev razpis. Odobrili so mi denar, toda šola ni hotela snemati filma, zato sem ga posnel sam. Šlo je za nekakšen kredit, resnično majhno vsoto, ki sem jo uporabil za najemnino. Če bi vedeli, kakšen film bom snemal, denarja gotovo ne bi videl. Sicer pa lepo od njih, nenazadnje gre tudi za njihovo publiciteto. Saj veš: »Podpiramo mlade talentirane avtorje, ki bi znali nekoč snemati velike filme«. Si ob imenu Warner pomislil na vsoto 50,000 dolarjev?

John mi je rekel, da gre postopek pri prvem filmu nekako takole: prihraniš nekaj tisoč dolarjev, skupaj zbornaš prijatelje ali ljudi, ki so pripravljene delati skoraj

zastonj, posnameš kratkometražec, ga pošlješ po festivalih in upaš, da te bodo opazil.

Ja, le da so kratkometražci dvorezen meč. Posnameš ga res skoraj zastonj, toda avtor kratkega filma zelo redko najde financierja za celovečerec. Bolje je, da se tri leta grižeš kot jaz in posnameš celovečerec, s tem pokažeš, da si res nečesa zmožen. S celovečercem lahko prideš na tržišče in ga prodajaš, distribuirajo ti ga in podobno, kar je pri kratkih filmih zelo redko, ker težko najdejo svoje občinstvo.

Si posnel kak kratki film?

Posnel sem štiri ali pet filmčkov, pa nekaj televizijskih reklam in video spotov, vse zelo poceni, npr. za čips ali aspirine. Bendov ti sploh ne bom omenjal, ker jih verjetno poznajo le v moji četrti, latino zadeve in podobno. Takšni projekti ti nane-sejo za mesečno rento, nič več.

Rad bi govoril predvsem o globokem prepadu med evropskim in ameriškim načinom snemanja filmov, predvsem med mladimi, neuveljavljenim avtorji. V Evropi se zdi, da hočejo vsi imeti pokrito rit, nihče se ne loti projekta, če nima garantirane finančne osnove.

Pa pogledj Ameriko:

El Mariachi — \$7 000, **Prodajalca (Clerks)** — \$28 000, **Laws of Gravity** — \$34 000. *In vsi ti filmi so bili zelo uspešni, zelo odmevni. Pri nas tarnajo, da samo v New Yorku lahko najdeš obsedence, ki ti bodo delali zastonj.*

V Ameriki je veliko filmarjev, ki so »izključeni« iz velike filmske industrije, in prav zato, ker jih je toliko, vedno najdejo način, da naredijo svoj film. Evropskih razmer ne poznam dobro, toda v Ameriki lahko film posnameš res poceni, drži pa, da evropska producerska mentaliteta pretirano ne podpira nizkopračunskega filma. Gre le za entuziazem, da se v določenem času generira določena energija.

Evropski producenti tega očitno ne razumejo. Celo v Hollywoodu so začeli na neodvisne filme in avtorje gledati drugače, sprevideli so, da se da z malo denarja povedati odlično zgodbo. Veliki studiji v vedno večjem številu novačijo mlade, t.i. indie režiserje. Vendar obstaja nevarnost hitro pokvarljive robe, podobno kot se je v glasbi zgodilo z alternativno sceno. Vse, kar je bilo drugačnega in obetavnega, so pokupile velikanke in vsi ti bendi so utonili v pop glasbi. Včasih so neodvisni filmi res stali za svojo ideologijo, danes pa je med njimi že množica komercialno orientiranih. Pojem »neodvisen« je zame danes popolna neznanka, linija z mainstreamom je povsem zbledela. Nekateri »neodvisneži« sploh nimajo kontrole nad filmom, nimajo besede pri izbiri igralcev, nimajo končne montaže, spreminjati morajo scenarij, da bi dobili denar ipd.

Kolikor sem v zadnjih letih videl neodvisne ameriške produkcije, se mi zdi, da večina filmov, predvsem prvencev, vsaj deloma temelji na osebnih izkušnjah, poklicnih ali zasebnih.

KERRIGAN: V **Clean, Shaven** gre za povsem fiktivno zgodbo. Res je, da imam prijatelja, ki je shizofrenik, a je njegovo življenje povsem drugačno, kot ga opisujem v filmu. V času predprodukcije sem obiskoval psihiatrične klinike in delal raziskave, temelje zgodbe sem želel graditi na dejstvih, na medicinskih dejstvih, vse skupaj pa interpretiral skozi fiktivno zgodbo.

DI CILLO: Mnogi to res počnejo, z menoj vred. Prihajam s festivala v Sundanceu, kjer sem prejel nagrado za najboljši scenarij, res sem je vesel. Kar hočem reči je, da se filma nisem lotil z namenom, da vanj zmečem vse, kar se mi je dogajalo na prejšnjih snemanjih. Sam ne verjamam popolnoma v tak način dela, temveč v močno strukturo, naracijo, ki jo potem razvijam. Seveda so notri situacije, ki sem jih doživljal sam, vendar so osnova, karakterji in situacije povsem izmišljeni. Sam svoj film v neki meri vidim kot komedijo brez pravil, kombinacijo med Kafko in brati Marx.

intervju Nekaterim mladcem je prvi film res le odskočna deska za Hollywood. Njihov moto se glasi: posneti prvenec karseda poceni in podpisati pogodbo z velikanko. Lep primer je Tamra Davis, ki je začela s video spoti za hardcore skupine kot Black Flag in Sonic Youth, posnela zelo spodoben prvenec **Guncrazy** in takoj potem **CB4**, celovečerni hip-hop glasbeni pofl. Res me zanima, kaj bo z vsemi mladimi, ki so posneli izjemne prvence. Nick Gomez, Kevin Smith, Robert Rodriguez in ostali.

KERRIGAN: Nick Gomez je pred kratkim dokončal **New Jersey Drive**, ki prav nič ne odstopa od prvenca. Mislim, da se še najdejo mladi režiserji, ki so popolnoma predani svoji viziji, recimo Todd Haynes...

Strup (Poison) je bil sijajen... KERRIGAN: Ja, sedaj ima zunaj **Varen (Safe)**, nič slabši, fantastično depresiven in polnoma nekomercialen film.

DI CILLO: Vsak bi se moral vprašati, kam sploh hoče priti, kaj hoče početi. Je njegov prvi nizkoproducijski film le sredstvo do velikega proračuna? Naj počnejo, mene to ne zanima.

Nekje sem bral članek z naslovom Ali Hollywood je svoje mladiče?, kjer so ugibali, ali se bo vsa uspešna nova generacija — Tamra Davis, Tom Kalin, Quentin Tarantino, Todd Haynes, Nick Gomez, Jon Jost in ostali — odpravila v Hollywood. Kako se zdi tebi? Bi se odpravil tja in posnel film za veliko denarja?

KERRIGAN: Mislim, da lahko govorim v imenu vseh. Vsakdo bi rad spodobno živel, plačal svojo filmsko ekipo in delal z izvrstnimi igralci, ki pa imajo svojo ceno. Z drugimi besedami, zelo redko slišim za nekoga, ki zavrne veliko

vsoto denarja. Odvisno je tudi, koliko umetniške kontrole je pri tem deležen.

DI CILLO: Verjetno bi trikrat premislil. Nočem reči, da bi mi kakšen dolar več škodoval, toda rad bi videl, kaj stoji za tem denarjem. Za beččka na lokaciji snemanja, ki bi ga vsi obračali, že ne bi šel, ni pogojev.

Nikoli? Ni šanse.

Mislim, da obstaja krog avtorjev, predvsem v New Yorku, ki nikoli ne bi odstopili od svoje smeri. Hal Hartley na primer, ne znam si ga predstavljati v Hollywoodu.

DI CILLO: Vsekakor, mislim, da bi Hal nekoč utegnil snemati filme za okrog 10 milijonov, kar pa je po hollywoodskih standardih še vedno nizek proračun, kar se mi zdi noro.

Kakšno je tvoje mnenje o **Vodnem svetu (Waterworldu)**, za katerega so že zapravili 160 milijonov? Sam kar ne morem verjeti.

DI CILLO: Ne boš verjel, niti jaz in pomisli samo, kakšne ogromne dobičke delajo ti ljudje. Saj ne gre za to, da bi rekli: zapravimo toliko denarja za tale film, temveč zapravimo ga zato, da bomo še več zaslužili. To je faktor, ki poganja vso mašinerijo zadnjih 25 let. In ne moreš verjeti, da pri proračunih 100, 140 milijonov še vedno služijo! Koliko denarja vložijo v nekaj in potem upajo, da bodo zaslužili. To je edini razlog, da so ti ljudje v tem poslu. Zato Hollywood obstaja in zato osebno verjamem, da veliki studii nikoli ne bodo podpirali neodvisne kinematografije. Nikoli. Ker se vsak režiser obrne k samo eni stvari: k slavi, ki je enako destruktiven element kot sla po denarju. Druga stvar je to, kar sem že rekel: lotimo se stvari, da bomo zaslužili.

Križ je tudi s Slovenci. Zdi se, kot da nihče sploh nima želje snemati filmov. Ko pridejo iz šole, jih večina že zdavnaj dela v reklamnih

agencijah. Letno posnamejo en celovečerec, za katerega zapravijo, preračunano, približno 1,5 milijona dolarjev in še tarnajo, da je premalo. Nedavno je nekdo zavrnil 200 000 dolarjev državnega denarja.

»Premalo,« je rekel. Komentar?

KERRIGAN: Jaz bi vedno pobral denar in snemal, četudi v težkih pogojih. Vse je bolje, kot pa sedeti in se pogovarjati o neposnetem filmu.

DI CILLO: (prime se za glavo) Kretenezem, temu jaz rečem kretenezem. Če bi meni pred **Living in Oblivion** nekdo ponudil takšno vsoto denarja, bi jo pograbil brez kakršnegakoli razmišljanja. Mislim, da gre tu predvsem za vprašanje, kako lačen si, koliko si sploh želiš snemati film. V Ameriki so mnogi dokazali, da se da film posneti z nič denarja, in ob tem uspeli. Vsi ti ljudje so kot primer mladim in mislim, da je v Ameriki marsik-

do pripravljen veliko tvegati, da bi posnel film za malo ali nič denarja. Večina ljudi misli, da je pri nas vsakomur vse dano, kar sploh ni res. Obupanost teh ljudi in želja po snemanju je ogromna in to, mislim, da je še eden dejavnikov, ki drži neodvisne filmarje pokonci.

Pomanjkanje poguma?

DI CILLO: Vsekakor, bi rekel. Edino v nizkoproducijski maniri je moč resnično izraziti svoje individualne ideje, sicer ti vedno nekdo reče: »Ne, izreži ta prizor, uporabi drugega igralca.«

Kaj torej svetuješ režiserjem, ki čakajo na milijon dolarjev?

Ukvarjajte se z nepremičninami. Ali pa odprite draguljarno. Ali čevljarjo, tam bi se morda znašli. Pozabite na film. Kaj potem sploh počnejo? Čakajo 25 let na svoj prvi film?

Ja, ali pa sploh nimajo interesa snemati film.

Zaposlijo se v prvi reklamni agenciji in štancajo do konca življenja kot v fabriki za tekočim trakom. Vedeti moraš, da v Sloveniji skoraj ni reklamnega spota, v katerega bi režiser lahko vložil lastno vizijo. (Smeh) Moj Bog!

Tvoj prvenec, **Johnny Suede**, se mi je zdel po vizualni plati dokaj mainstream, kot film, v katerega ni bilo vložena malo denarja.

Popolnoma napačno, šlo je za zelo zelo nizkoproducijski film.

Brad Pitt?

Ko sem ga izbral, je bil še popolna ničla, ne spomnim se niti, če je bila zunaj tista reklama za Levi's kavbojke.

Šele potem je prišla **Thelma in Louise**?

Pozneje. Ne da bi se s tem hvalil, toda **Johnny Suede** je bil za svojo

vizualno podobo resnično poceni film.

Cenejši kot **Živeti v pozabi**?

Stal je približno 200 000 dolarjev več, toda še vedno krepko pod milijonom dolarjev.

Si videl **V godlji (In the Soup)** Alexandra Rockwella? Videl.

Nič nočem namigovati, toda povezava med **V godlji in Živeti v pozabi** se mi zdi zelo posrečena. V prvem igračku Steve Buscemi propadlega scenarista, ki želi posneti svoj prvi nizkoproducijski film, v **Živeti v pozabi** pa to sedaj, precej neuspešno, počne. Vem, da ne gre za nikakršno nadaljevanje...

Vem, kaj misliš. Popolnoma sem pozabil na ta film, ko sem pisal scenarij, niti Steva nisem imel v mislih, ko sem pisal vlogo režiserja. Ko sem iskal igralce, sem naj-

prej poklical Steva, bil je prost in stvar je stekla. Je sicer moj dober prijatelj, toda cela zgodba se je porodila povsem naključno, skoraj kot šala. Rekel sem si: »Naredimo ta film.« Najprej smo posneli pol ure filma in vsi, ki so želeli sodelovati, so lahko prišli zraven, če je imel kdo kaj denarja, je prispeval delček, tudi igralci. Namen ni bil delati filma o snemanju filma, temveč film o nečem, kar vsi mi poznamo. Nisem si rekel: »Sedaj bom naredil spomenik ustvarjalcem filma.« Nič od tega, pozabi.

Ekipo je delala zastoj ali za osnovo?

Ne ravno zastoj. Vedeti moraš, da danes nihče ne dela zastonj, razen dobrih prijateljev. Teh pa ni toliko, da bi z njimi sestavil filmsko ekipo.

Živeti v pozabi se mi ne zdi toliko film o snemanju filma kot predvsem poskus postavitve neke distinkcije med realnostjo in sanjami oz. fikcijo. Občinstvo kar nekajkrat potegneš s sofisticiranimi prehodi od sanj k resničnosti, snemanju filma.

Ja, drago mi je, da si to omenil. Sanje sem vzel kot osnovo za zgodbo. Predstavljam si skupino ljudi, ki skuša izvršiti nemogočo misijo. V tem pogledu se lahko vsakdo identificira, saj je vsakdo že skušal kaj nemogočega. Po drugi strani pa sem bil osebno zelo pogobljen v problem snemanja filma, vse težave, ki filmarja spremljajo pri nastajanju. Ljudje niti ne mislijo na to, toda že samo tehnične težave, predvsem tiste povsem nepričakovane, značaja, so lahko neverjetno destruktivne. Posebej, ko želiš ujeti nek majčken, magičen moment. In to se prenaša iz filma v film, vsa ta škrtajoča tehnologija kot nekakšna vojska kroji naš vsakdan. Vse prepreke, ki ti onemogočajo ujeti krasnega, malega metulja. To me je med drugim zanimalo.

Črno-bela tehnika in barve kot ločni element med sanjami in realnostjo?

Prvih trideset minut filma, ki smo jih najprej posneli, je bilo zasno-

vanih kot kratki film, ostalo je prišlo kasneje, po osmih mesecih, ko smo zbrali dovolj denarja za nadaljevanje. V prvi fazi sem vedel, da hočem realnost v črno-beli tehniki, režiserjevo vizijo, tisto, kar misli, da snema, pa v najlepših možnih barvah.

Barve so resnično božanske, prava vizualna refleksija sanj.

Ja, še posebej v zadnjem prizoru, z modrimi kulisami in vrati.

Ta zadnja, sanjska sekvenca mora biti David Lynch, če ne drugega, zaradi škrata.

Seveda, Lyncha imam zelo rad. Toda, ko sem snemal sekvenco, sem sam pri sebi rekel: »Okej, če že snemaš prizor s škratom, to še ne pomeni, da mora vse izgledati lynchevsko. Sicer pa je to moj najljubši prizor v filmu.

V nekem prizoru »igralec« reče »režiserju«, naj se ne obnaša, kot kakšen Quentin Tarantino. Zven te izjave se mi ni zdel pretirano prijateljski, prej bi rekel, da gre za slabšalni prizvok.

Ja, mislim, da je tip poln srnanja. Je talentiran, tu ni dvoma, kot osebnost pa se mi zdi popolnoma prazen. Privablja ljudi v kino z določeno mero nasilja... ne vem, meni ne ugaja. Je tebi všeč?

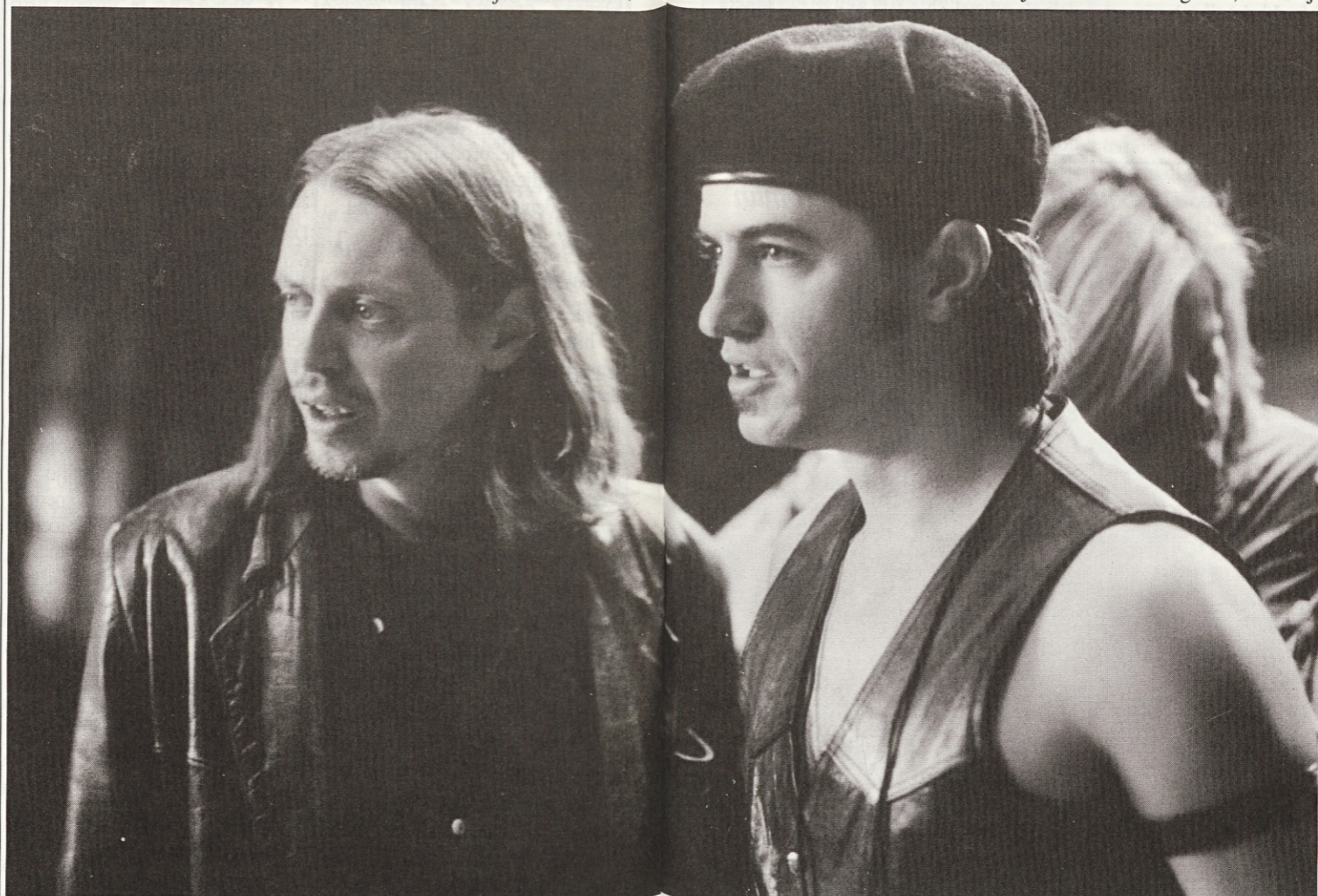
Kot avtor?

(Smeh)

Mhm. Je bil **Živeti v pozabi** posnet v studiu ali na realnih lokacijah?

V studiu, velikem studiu, kjer smo zgradili vse interierje, kar znaša 95% filma. Zato smo ga posneli tako poceni, v 22-ih dneh in ni šlo ravno za peklenski tempo 18-ih ur dnevno, pač pa za normalni delavnik, okrog 12 ur. Ja, tako nekateri snemamo filme (smeh).

SIMON POPEK



Living in Oblivion

Najprej kratek mitološki uvod: spomladi 1896 je po Nemčiji in Skandinaviji gostovalo »mehanično gledališče« bratov Hamilton, pravzaprav eden prvih potujočih kinematografov, ki je občinstvo navduševal z gibljivimi slikami najrazličnejših akrobatskih umetnij, ljudskih plesov in komičnih domislic, med katerimi je še posebno pozornost zbujal boksarski nastop pravega »živega« kenguruja. Kino Hamilton si je med drugim zagotovil tudi gostovanje v Parizu, vendar je bilo to iz »neznanih« razlogov v zadnjem hipu odpovedano. Za Pariz izguba ni bila posebno boleča, saj sta ga medtem s svojimi živimi podobami še osvojila brata Lumière, za kino Hamilton pa je to pomenilo začetek konca, kar obeh francoskih filmskih pionirjev kajpak ni ravno žalostilo. Nič čudnega, če upoštevamo, da sta se za psevdonomom Hamilton skrivala brata Max in Emil Skladanowsky, izumitelja legendarnega bioscopa, ki sta 1. novembra 1895 v berlinskem varteteju Wintergarten pripravila prvo filmsko predstavo, s čimer sta za slaba dva meseca prehitela podobno prireditvev v pariškem Grand Caféju. Zgodovina je potem kakšnih sto let mlela po svoje, dokler se niso Nemci spomnili, da bi obnovili premierni program bratov Skladanowsky, in z njim odprli letošnji berlinski festival, s čimer so ubili dve muhi na en mah: na moč primerno so v slavnostnem ozračju počastili stoletnico filma, obenem pa brez velikih besed vsemu svetu nazorno pokazali, kdo je bil v resnici prvi. Francozi jim seveda niso ostali dolžni in so še v času festivala v »svojem« kinu Paris sredi Berlina predstavili rekonstrukcijo »prve filmske predstave bratov Lumière«, pravzaprav desetminutni film, sestavljen iz izvirmih posnetkov, prvič prikazanih 28. decembra 1995 v Parizu, pospremljen s komentarjem v štirih jezikih, blagoslovljen s pečatom organizacije Europa Cinemas in zabeljen z geslom: »Pred sto leti je film pritegnil svojo prvo publiko«. Utemeljitev: tistega davnega dne je — prvič v zgodovini filma — 33 ljudi plačalo vstopnino, da bi lahko spremljali filmsko predstavo. In še smo pri jedru stvari, zakaj to, kar je danes zgolj nekakšna akademska bitka za čast in prestiž, je bil nekoč neusmiljen boj za tržišče. A v nasprotju s tedanjimi predvidevanji ni zmagal nobeden od obeh mitoloških partnerjev, ampak so nesporni zmagovalci Američani, ki so prav plačevanje vstopnine povzdignili v merilo vseh meril, hollywoodski film pa v merilo vseh drugih, v primeri z njim vselej zgolj nacionalnih

KDO JE BIL V RESNICI PRVI?

produkcij. Da je tudi znamenito notorično ponavljanje zgodovine bolj ali manj v službi interesov zmagovalcev, je nazorno pokazal Robert Redford, ko je letošnji Berlinale spretno izkoristil zgolj za promocijo svojega filma *Kviz*, saj je svoj napovedani obisk festivala, ki je zbudil daleč največ pozornosti medijev in občinstva, v zadnjem hipu odpovedal. Vsaj hipotetično so Nemci spet potegnili kratko tudi v razmerju do Francozov, zakaj celo največjemu navnežu je jasno, da se možakar s Cannesom nikoli ne bi drzil tako igrati. Cannes goji pač spoštljivejši odnos do zgodovinskega spomina na tistih 33 gledalcev, ki so »prvi« plačali vstopnino, zato mu »komercialnost« ne zveni kot psovka in zato se ga zvezdniki ne izogibajo.

Po drugi strani je francoski odnos do zgodovine veliko bolj pragmatičen, o čemer priča tudi primerjava obeh omenjenih rekonstrukcij »prvih predstav«. Nemci so se zadeve lotili na moč prizadevno, pedantno in predvsem strokovno; oboroženi z najsodobnejšo računalniško in digitalno tehnologijo so rekonstruirali in na novo izdelali celo izgubljene sličice, vse skupaj prečistili, osvežili in izostrili, pri tem pa na vse kriplje pazili, da bi ohranili avtentičnost izvirmika in mu ne bi ničesar dodali ali odvzeli. Nastala je odlična kopija, ki po kvaliteti nedvomno daleč prekaša original — in se ravno zato zdi kot najhujši ponaredek. Prizadevanje, da bi bilo vse videti »kot takrat«, pač skuša ukiniti stoletno distanco, ki pa se vtihotapi nazaj v po-

dobi tehničnega perfekcionizma kot očitne izkaznice sodobne tehnologije. Rezultat je nekoliko prazen, skrepenel nasmešek filmske zgodovine. V nasprotju s tem postopkom so Francozi preprosto zložili skupaj ohranjene Lumièreove posnetke, jih prilagodili hitrosti 24 sličic na sekundo ter opremili z uvodom in komentarjem, ki jih postavljata v ustrezen zgodovinski okvir, pri čemer je časovna distanca kajpak že vračunana. In nastal je izdelek, ki ne ponuja le nepotvorjene filmske zgodovine, ampak jo obenem še tudi reflektira.

Dva različna pristopa skratka, ki ju je bilo v inverzni obliki mogoče zaznati tudi v obeh celovečercih, neposredno posvečenih stoletnici filma: v *Tisoč in eni noči* (*Les cent et une nuits*) Agnès Varda in v *Noči režis-*

erjev (*Die Nacht der Regisseure*) Edgarja Reitzza. Izhodišče Agnès Varda je na prvi pogled nemara nekoliko naivno, zakaj njen Monsieur Cinéma (Michel Piccoli), nekoliko betežni stoletnik, ki živi v fevdalnem dvorcu in tam sprejema svoje (filmske) goste, je kar preveč direktna inkarnacija filma oziroma njegove stoletne zgodovine. Toliko bolj, ker je dvorec opremljen kot nekakšen filmski muzej — z ustreznimi predmeti, fotografijami in plakati, ki krasijo vse prostore in stene — njegov lastnik pa v celoti potopljen v filmski spomin. A starec je ravno prav sklerotičen, da vse skupaj izzveni kot ironična demontaža filmske historiografije, ki ji po drugi strani ne manjka pristne nostalgije. Prizorišče in lik osrednje osebe sta seveda izvrstna priložnost za vpeljavo številnih gostov (Marcello Mastroianni, Jean-Paul Belmondo, Robert De Niro, Alain Delon, Catherine Deneuve, Harrison Ford, Hanna Schygulla, Daryl Hannah itn.) in filmskih citatov (od Murнауovega *Nosferatuja* do Fellinijevega *Osem in pol*). Film seveda ni kakšna velika mojstrovina, je pa dovolj domiselna in vrh vsega še zabaven prispevek k soočenju s filmsko zgodovino.

Veliko bolj naiven je v resnici Reitzov poskus spojitve virtualne realnosti in refleksije o nemški filmski preteklosti, nekoliko bizarna kombinacija računalniške tehnologije, montažnih trikov in bolj ali manj globokoumnega besedovanja. Gre za fiktivno srečanje tridesetih nemških režiserjev v fiktivni superkinoteki, opremljeni z vsem tistim, kar bi lahko bil seštevek potreb in želja kinotečnih ustanov z vsega sveta, tu pa je le v službi »utopije ob stotem rojstnem dnevu nemškega filma«, kot se glasi podnaslov Reitzevega prispevka. Wima Wendersa, Volkerja Schlöndorffa, Margarethe von Trotta, Franka Beyerja, Hansa Jürgena Syberberga, Alexandra Klugeja, Leni Riefenstahl, Wernerja Herzoga in druge je bilo mogoče zbrati na enem mestu samo s pomočjo elektronske montaže, zato je seveda »atmosfera« tega simpozija o preteklosti, problemih in perspektivah nemškega filma precej sterilna, pač primerna ravni današnje nemške filmske ustvarjalnosti. Vse namreč kaže, da lahko nemški film kot pomembna svetovna produkcija nastopa le še v fikciji, njegovo realno podobo in (ne)moč pa boleče razgalja že dejstvo, da zadnja leta ne more prispevati nič pomembnega niti v osrednji program Berlinale, čeprav mu organizatorji — razumljivo — še zdaleč niso nenaklonjeni. Od letošnjih nemških prispevkov — *Zabluba* (*Das Versprechen*; Margarethe von Trotta), *Hades* (Herbert Achternbusch), *Transatlantis* (Christian Wagner) in še

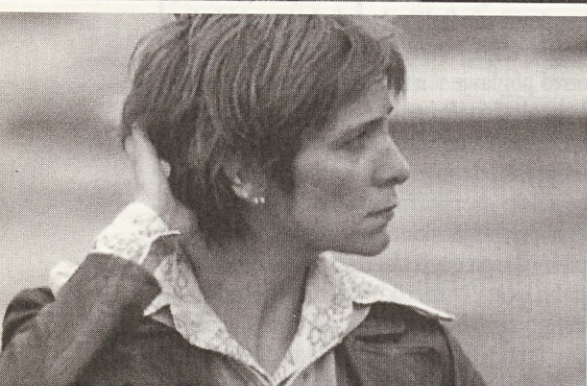
omenjena *Noč režiserjev* — je bil bržkone še najzanimivejši prav Reitzov film, če ne zavoljo drugega, pa vsaj zato, ker je (tudi s svojo lastno puščobnostjo) dovolj nazorno nakazal pravo »stanje stvari« v nemškem filmu.

Francozi so kajpak slavili, zakaj njihov edini pravi tekmovalni film *Vaba* (*L'Appat*; Bertrand Tavernier) ni pobral le zlatega medveda, kar po dolgoletnih izkušnjah sodeč ni ravno pričljivo merilo kvalitete, ampak se je tudi dejansko vpisal med najboljše filme festivala. Čeprav tudi slednje samo na sebi še ni kakšen poseben dosežek, saj je bila ponudba omembe vrednih filmov letos več kot pičila, je treba Tavernierju vendarle priznati, da je s svojo interpretacijo »anatomije umora« prispeval novo poglavje v antologijo filmskega nasilja in zločina. Pri tem je še najmanj zanimiva temeljna zgodba, ki je tako banalna in preprosta, da jo je mogoče povzeti v nekaj besedah: osemnajstletna Nathalie in njena dva prijatelja sklenejo oropati kakšnega premožnega gospoda, da bi prišli do denarja za pot v Ameriko, kjer želijo odpreti verigo trgovin z oblačili; pri tem zgrešijo dva umora, ki navržeta zgolj nekaj drobiža, naposled pa končajo v rokah policije. Veliko zanimivejša je karakterizacija oseb, še zlasti nekoliko zdolgočasena Nathalie, ki mladeničema služi kot vaba za dozdevno bogate moške srednjih let in vse skupaj jemlje kot zabavno igro, iz katere je mogoče kadarkoli izstopiti (na koncu, ko policajem izda svoja prijatelja in jim postreže tudi z vsemi drugimi informacijami o zločinah, je prostodušno prepričana, da je zadeva zanjo opravljena in da lahko gre domov praznovat božič). Toda prava draž filma je v ostrem nasprotju med neobvezujoče lahkotnim, mladostniško velikopoteznim kovanjem nerealnih načrtov in konkretno brutalnostjo njihovega početja, med sproščenim gledanjem televizije in grizljanjem arašidov ter neusmiljenim sadizmom zločinske akcije, med površnim prikazovanjem vsakdanjega življenja in domala naturalistično izdelanimi scenami krvavega, zaradi amaterske nespretnosti storilcev navdse mučnega, vendar zato nič manj neusmiljenega ubijanja. Ta »neznosna lahkost krutosti« je še toliko izrazitejša, ker ne prinaša nobenega oprijemljivega dobička, zato pa prinaša dobesedno psihično realizacijo nekega fantazmatskega načrta. Prav slednje tudi pojasnjuje, zakaj v Tavernierjevem filmu ni prostora za nikakršno moraliziranje ali za iskanje tako imenovanih globljih motivov ravnanja njegovih junakov.

Še bolj drastično, vendar tudi bolj enoznačno je v tej smeri zakoračil britanski

The John Lurie Orchestra, Giancarlo Esposito in Lily Tomlin v Blue in the Face





Amanda Plummer
v *Butterfly Kiss*

režiser Michael Winterbottom s filmom **Metuljev poljub** (*Butterfly Kiss*), kjer namesto treh nastopata le še dve osebi in še ti istega spola: »odtrgana« serijska morilka (neki kritik je zapisal »serijska emancipiranka«) Eunice in materinsko dobrohotna naivka Miriam, ki se srečata povsem po naključju, a sta potem vse do konca (do Eunicine smrti) neločljivi. Kolikor bolj divja in nasilna postaja Eunice, kolikor več trupel pušča za sabo, toliko bolj je Miriam nad njo fascinirana. Umor, pravzaprav serija umorov — kajpada predvsem moških — tu zares deluje kot akt emancipacije, kar začuti tudi v patriarhalnem okolju vzgojena Miriam, ki Eunice sicer blago kara, češ da ubijati ni prav in se nekako ne spodobi, vendar jo v resnici neznansko občuduje. Iz perspektive gledalca pa je Eunice videti kot popolnoma »nora«, raskavo vreščava babnica nadvse zoprega obnašanja, kar nima nič opraviti z njenimi umori, ki delujejo tako nerealno, da jim je mogoče pripisati samo simbolno funkcijo. Prav ta pogled na stvar, ki ga film dobesedno vsiljuje gledalcu, vrača dozdevno »feministično« naravnano pripoved v bolj tradicionalne okvire, kjer ima emancipacija zgolj kozmetičen značaj, če jo kdo vzame preveč zares, pa lahko hitro dobi predznak ekscesa. In Eunice ni nič drugega kot personifikacija takšnega ekscesa — zato mora na koncu umreti.

Sicer pa je pri Britancih tako ali tako vse postavljeno na glavo: vozijo se po levi, feministične filme snemajo moški, filme o moški homoseksualnosti pa ženske, ki so pri tem očitno veliko uspešnejše. To velja zlasti za film **Duhovnik** (*Priest*) režiserke Antonie Bird, brščas najsvetlejši trenutek letošnjega festivala, ki je v Berlinu sicer doživel evropsko premiero, vendar pa — spet ta britanski narobe svet — sploh ni nastopal v osrednjem programu, marveč je bil predstavljen zgolj v tako imenovani Panorami. Glavni junak, duhovnik Greg Pilkington, ki ima na vesti homoseksualno razmerje z nekim mladeničem, se mora soočiti še s problemom štirinajstletne Lise, ki mu pri spovedi pove, da jo oče spolno zlorablja. Greg in Lisa — oba nič kriva za svoje težave, oba žrtvi puritansko-patriarhalnega sistema, katerega nasilje morata trpeti — sta deprivilegiranca, ki ju je usoda sicer povezala, vendar ne moreta pomagati ne sebi ne drug drugemu. Grega, denimo, omejuje zaveza molččnosti (tudi ko skuša govoriti z Lisinim očetom, ga ta sarkastično spomni nanjo), Lisa pa mu ne more odvzeti bremena, ki mu ga je naložila, ker si ne upa povedati materi za očetovo ravnanje. Ko mati naposled sama odkrije grozljivo resnico, se seveda nemudoma spravi

nad Grega, češ, da je vedel, pa ni povedal; še hujski udarec pa pomeni zanj javno razkritje njegovega homoseksualnega ljubezenskega razmerja. Junakova popolna katastrofa in edina, ki ga pri vsem skupaj zares razume, je ravno Lisa, v tem pogledu nedvomno nekakšna režiserkina »delegatka« znotraj filmske pripovedi. Film odlikuje sijajna igra osrednjih akterjev, izvrstna režija in montaža, številni kritično-ironični prebliski in duhovite domisljice, predvsem pa večje formulirani konflikti in dileme ter dobro oblikovani dramatični zasuki. Kaže, da gay problematiko še najbolje razumejo ženske.

Britanci so, skratka, večni posebnosti, a zadnje čase se tudi Američani obnašajo nekam čudno: ne le, da jim najzanimivejše filme izdelujejo neodvisni producenti, ampak se jim vse pogosteje dogaja, da jim da pravo lekcijo iz režije kakšen nesposljljiv debitant, kot na primer Frank Darabont s filmom **Rešitev iz Shawshanka** (*The Shawshank Redemption*), predvajanim — spet zaradi nekakšnih igrice s pravili — v letošnji berlinski Panorami, ali pa kar priseljeni Kitajec, denimo Honkončan Wayne Wang, ki je letos tekmoval s filmom **Dim** (*Smoke*), zunaj konkurence pa je v osred-



Oliver Platt v *Funny Bones*

njem programu pokazal še **Zariplost** (*Blue in the Face*), zmontirano iz ostankov prvega, a zato nič slabši izdelek. O odličnem Darabontovem filmu ne kaže izgubljeni besed, saj bo kmalu na ogled v naših kinih, Wangov »dvojni paket« pa je poglavje zase. Ne le zato, ker ne v prvem ne v drugem primeru ni sledu o konvencionalni naraciji, preverjeni dramaturgiji in utečenih režijskih prijemih, marveč predvsem zaradi Wangove paradoksalne velikopoteznosti na ravni majhne forme, ki iz še tako neobetavne scene naredi »pripoved«, akterjem pa omogoča, da »igrajo« domala sami sebe, vendar jih vselej še pravočasno zapre v prostor fikcije. Čeprav je **Dim** bolj »resen« film, posnet po trdni scenarijski predlogi Paula Austerja in precizno grajen kot sestavljanica, v kateri se navidez povsem samostojni liki in njihove usode naposled prepletejo v »zgodbo«, pa ga ravno wangovski ekvilibriem med fikcijo in dokumentarnostjo povezuje z improviziranim dogajanjem (pravzaprav bolj besedovanjem) **Zariplosti**, ki učinkuje kot nekakšna dekompozicija **Dima**. Navsezadnje imata oba filma skupno osrednje prizorišče (trafiko v Brooklynu) in glavno osebo (trafikanta Harveya Keitela), pa tudi to skupno značilnost, da se velik del pripovedi odvija na ravni dialoga. Slednje je kajpada veliko bolj očitno v **Zariplosti**, kjer ravno duhoviti dialogi in številni znameniti gostje (Lou Reed, Jim Jarmusch, Lily Tomlin, Michael J. Fox, Madonna) nadomeščajo primanjkljaj na ravni naracije. Wang je pač po svoje počastil stoletnico filma.

S precej bolj konvencionalnimi prijemi, vendar v najboljši hollywoodski maniri, se je svoje zgodbe brez zgodbe s težko prevedljivim naslovom **Nobody's Fool** lotil Robert Benton, sicer mojster melodramskih pripovedi. Tudi tu se nenehoma giblje na robu melodrame, ki pa jo vztrajno presmerja v komedijo, tako da je končni rezultat ravno pravšnja zmes emocionalne žgečkljivosti in blago zašiljenega humerja, kar nas še najbolj spominja na zlata leta ameriške filmske industrije. Film z zvezdniško zasedbo (Paul Newman, Jessica Tandy, Bruce Willis, Melanie Griffith), ki bo kajpak prav kmalu očaral tudi občinstvo v naših krajih. Precej manj možnosti za to ima žal mehiški film **Ulica čudežev** (*El callejon de los milagros*) režiserja Jorgeja Fonsa, prava pravcata melodrama, v kateri je dovolj prostora za velike emocije in divje strasti, da o tragičnih zasukih niti ne govorimo. Fons je bil zlahka kos bogati snovi (gre za adaptacijo romana egiptovskega nobelovca Nagiba Mahfuza, kar je le še en dokaz, da je melodrama res univerzalen

žanr), ki jo je kljub epizodni členitvi obdelal v enem samem, skorajda virtuoznem zamahu, in se mimogrede uvrstil v skupinico tistih petih ali šestih filmov, s katerimi se je najbolj ponašal letošnji Berlinale. Domala klasično koncipirana okvirna zgodba o fatalni ljubezni med očarljivo Almo in frizerjem Abelom, ki zaradi nasprotovanja Almine matere odide v ZDA (da bi obogatel in tako postal upoštevanja vreden snubec), ko pa se po dveh letih vrne, lahko zgolj z grenkobo ugotovi, da je bil ves trud zaman, saj se je oboževani objekt ljubezni medtem prelevil v objekt plačane naslade — ta zgodba, ki se je v najrazličnejših variantah že tolikokrat sprevrgla v plehek kliše, učinkuje v Fonsovi interpretaciji neustavljivo privlačno in obenem na moč »zemeljsko«. Nekaj podobnega je uspelo samo še kanadski režiserki Patriciji Rozemi z lezbično romanco **Ko se znoči** (*When Night is Falling*), ki je iz navidez skromne zgodbe o strastni ljubezni med profesorico klasične mitologije (!) in cirkuško artistko razvila pretanjeno analizo emocionalnih vezi, družbenih prepovedi in individualnih zagat. Ljubezensko razmerje med tako različno profiliranima in po statusu neenakima partnericama, kakršni sta s krščansko vzgojo obremenjena intelektualka Camille in tako rekoč poganska nomadinja Petra, se ne more končati drugače kot z radikalnim preobratom v življenju ene izmed njiju. In povsem razumljivo je, da mora to storiti Camille, ki ima kaj izgubiti, zakaj šele ta izguba, pravzaprav žrtev, bo premostila prepad med njo in Petro ter utrdila njun odnos. Seveda ni mogoče preprosto trditi, da gre pri vsem skupaj za površen koncept trganja nekakšnih lažnih družbenih vezi v imenu avtentične ljubezni ali za kakšno podobno naivno izhodišče, vsekakor pa je treba upoštevati, da imamo opraviti s strukturo melodrame, kjer junak nujno trči ob takšno ali drugačno blokado, ki jo mora premagati, da lahko sploh vzpostavi razmerje z ljubljeno osebo. In prav v tem je Rozema do kraja dosledna, pri čemer se ne zadovoljuje zgolj z vpeljavo lezbične tematike kot tiste »osvežitve«, ki naj omogoči novo interpretacijo klasičnega melodramatskega zapleta, marveč zna poiskati tudi ustrezne narativne zasuke in vizualne rešitve, ne da bi se pri tem ujela v past cenenege ekshibicionizma.

Naposled kaže zapisati še nekaj besed o treh popolnoma različnih filmih, ki so vsak po svoje zaznamovali letošnji Berlinale in jih nemara družijo le skupna poteza nekakšne nesentimentalne nostalgije. Norveški režiser Marius Holst se s svojim prvencom **Deset nožev v srcu** (*Ti kniver i hjertet*) vrača v daljnja petdeseta leta in

obenem v travmatični svet odraščanja dvanajstletnika, se pravi, k tematiki, ki jo ravno skandinavski filmarji tako suvereno obvladajo. Tudi Holst ni izjema, pri čemer zna z zgodbo o nekoliko nenavadnem prijateljstvu med osrednjim junakom in čudaškim mladeničem, ki se nekega poletnega dne pojavi v junakovem domačem kraju (na koncu se izkaže, da je njegov starejši polbrat), ustvariti ravno dovolj napetosti, da drži gledalca ves čas na vajetih. Prav tako v petdeseta, čeprav le posredno, prek iskanja korenin sodobnega klovnovstva v zabaviščnem življenju tedanjega Blackpoola, se vrača Britanec Peter Chelsom s **Funny Bones**, enim najduhovitejših filmov zadnjega časa, polnem virtuoznih klovnovskih točk, raznih gagov in komičnih domisljic, črnega humorja in na trenutke tudi tiste značilne otožnosti, če še ne kar tragike, brez katere si ni moč misliti velikega klovna, pa tudi ne filmske burleske oziroma *slapstick* komedije. Odkritje tega filma je genialni Lee Evans, bržkone najbolj talentirani situacijski komik današnjega časa, ki zna spraviti »v pogon« vsako mišico svojega obraza in vsak članek svojih okončin ter vse to uporabiti v obliki povezanega gaga. Za nostalgično protiutež sta poskrbela veterana Jerry Lewis in Leslie Caron, oba Oliverja — Platt in Reed — pa sta ostala nekje vmes. A biser posebne vrste je vendarle komedija Toma DiCilla **Živeti v pozabi** (*Living in Oblivion*), iskrivo ironičen nizkopračunski film o snemanju nizkopračunskega filma, ki so ga prikazali v Forumu mladega filma, brez dvoma eno najinteligentnejših, najzabavnejših in obenem najbolj cinefilskih del na temo »film o filmu« oziroma »film v filmu«. Zvezdniki tega ameriškega neodvisnega prispevka k jubileju filma so tako člani filmske ekipe kot igralci, zapleti pa so povezani z nenehnimi, nadvse komičnimi spodrslijaji pri snemanju posameznih prizorov. Pri tem pa zaradi »sanjskih sekvenc« (junaki filma se nenehoma zbuja iz morastih sanj o ponesrečenih snemalnih poskusih) ni v nobenem trenutku povsem jasno, kaj se dogaja v fiktivni filmski realnosti in kaj je zgolj fikcija v fikciji — dokler se na koncu vse skupaj ne preplete v nekakšni realnosti filmskega snemanja. Razumljivo je, da takšen film ne sodi v osrednji program velikega festivala, kot je Berlinale, saj bi povsem zasenčil kakšne tri četrtine pretenzionih »tekmovalnih« filmov in spravil v zadrego uradno žirijo, ki bi morala zanj izumiti posebno nagrado.

BOJAN KAVCIC

MED TIGRI IN MEDVEDI

THE INCREDIBLY TRUE ADVENTURES OF TWO GIRLS IN LOVE

Marie Maggenti, ZDA, 1994, 93'

Debitantski film Marie Maggenti, ki je nastal s pomočjo producentskega tandema Hope-Schamus (producenta, ki sta povezana s filmi Hala Hartleya in Ang Leeja,

npr. *Wedding Banquet*) predstavlja *high-school* medrasno lezbično romantično komedijo. Glavna lika sta uporniška frklja (živi v hiši v delavskem okolišu skupaj s svojo lezbično teto in njeno ljubimko) in najlepša, najpametnejša in najpopularnejša (temnopolta) sošolka iz njenega razreda. In to je vse, kar je res zanimivega v zvezi s samo filmsko zgodbo.

Film po svoje časti svetost prve ljubezni in ima navkljub homoseksualni plati ljubezni veliko možnosti, da v limitirani distribuciji postane mali hit v ZDA, morda še

več kot lanskoletna lezbična uspešnica *Go Fish*, ki je nastala znotraj istega produkcijskega tima. Za razliko od hollywoodske komedijske fabule, kjer je romanca abstraktna, glamurozna in pre-strastna, je ljubezen v tem filmčku enostavna in konkretna. Sicer pa je film mnogo zanimivejši ne s stališča same kvalitete kot bolj s pozicije presamozavestnega nastopa režiserke na festivalu v Rotterdamu, ki ji sicer lahko čestitamo za uspešno dokončani *low budget* projekt, za katerega je morala njena producentka Dolly Hall (njej sta Hope in



Moving the Mountains

Schamus predala film, sicer pa je tudi ona sodelovala pri **Svadbi**) napraskati približno 200 000 US\$. Film je prevzela v distribucijo firma *Fine Line Features*, ki pa na ponujen scenarij pred in med realizacijo ni reagirala s kakšnim večjim interesom ali celo finančno injekcijo (kot tudi ne npr. *Miramax* ali pa najbolj znani *low budget art* distributor v ZDA, *Strand Releasing*, ki občasno nastopa tudi kot (ko)producent). To je konec koncev tudi običajna reakcija Hollywooda na občasne (sicer vedno bolj pogoste) posege v *low budget* produkcijo; vlaganje v film pred zaključkom snemanja in v grobo montažno verzijo je izjema in ne pravilo. Film ima poleg tega še kar precej montažnih nerodnosti — ključni in končni prizor, ki se izteče v nemogoči *happy end*, v katerem si junakinji zaobljubita svoje simpatije navljub nasprotovanju staršev, je nepotreben, film pa vsaj za četrto ure predolg, da bi lahko pritegnil interes zahtevnejšega gledalca.

Da gre za zgodbo, ki gradi na reminiscencah iz avtoričinega življenja, je seveda jasno (Magentijeva je ACT UP aktivistka, diplomantka New York University). Ni pa jasno, ali se režiserka res ne zaveda, da je njen film doživel tako uspešen sprejem predvsem pri distributerjih samo zaradi tematske zanimivosti, ki jo bo mogoče z omejeno distribucijo in ustrežno promocijo izkoristiti do konca. Drugače tudi ni bilo moč pojasniti govoric, ki so v Rotterdam prišle po projekciji filma na festivalu v Sundanceu (ki se odvija le 10 dni pred Rotterdamom), kjer so ga običajno festivalsko povzdignili v nebo, da se je ubogi avtorici začel prikazovati kar festival v Cannesu, ki da naj bi bil primernejši od Rotterdama.

V IMENU BOGA IN DOMOVINE ICH GELOBE

Wolfgang Murnberger, Avstrija, 1994

Glavna odlika tega filma je prav gotovo njegova enostavno pripovedovana zgodba, ki je morda vsaj delno poznana vsakemu, ki je bil v vojski. Vojak Berger sprejema obdobje služenja vojaškega roka zelo benevolentno, brez odpora. Vojaško življenje gre mimo njega brez posebnih dogodkov ali pretresov. Vsakodnevnim rutinam se ne upira niti pred njimi ne beži — njegovi trenutki samote, v katerih razmišlja o sebi in se zazira v svoje otroštvo, so sproščujoči. Grobi in mastni vojaški vici ga puščajo hladnega, prevzemajo pa ga spolne in ro-

mantične fantazije in sanje. Mučeniške cerkvene spolne fantazije — estetsko zelo dodelane — se tako mešajo z absurdnim vojaškim drilom in ustvarjajo tragikomični pek el ustvarjanja »celega« človeka in do-brega državljana. Pridih zrelega življenja, ki se vojakom približuje, predstavlja neizbežno soočenje s tradicionalnimi življenskimi obrazci in navadami; Berger, ki se tega sicer zaveda, pa nima moči niti volje, da bi se temu uprl. Murnberger je očitno imel precej veselja pri realizaciji filma in še posebej Bergerjevega lika, v katerega je vpletel precej avtobiografskih elementov. Film pa je zanimiv tudi s stališča umestitve v čas, — dogodki so postavljeni v leto 1980 v kasarno na vzhodu Avstrije — ko je nevarnost sovražnikovega udara z Vzhoda še obstajala... Dogodki izpred 15-ih let niso tako zelo daleč — a so hkrati zelo oddaljeni zaradi sprememb, ki jih je doživela Evropa v zadnjih nekaj letih. Film odlikuje tudi njegova produkcijska dodelanost z izstopajočo fotografijo in glasbo, ki poudarja mentalna stanja glavnega junaka.

JEZA JIZDA

Jan Šverak, Češka republika, 1995

Jan Šverak (1965) je za svoj film **Ropaci** leta 1988 prejel oskarja za najboljši kratki dokumentarec, film **Obecna škola** pa je bil leta 1991 nominiran med pet najboljših tujejezičnih filmov. Lani je dokončal igrani film **Akumulator, 1**, milijon in pol dolarjev težko produkcijo bizarne komedije (da gre za zafkancijo na **Terminatorja** je menda jasno), ki je bila ena najdražjih produkcij v češki kinematografiji nasploh. Zato se je Šverak s skupino prijateljev odločil, da bo lani poleti šel v drug ekstrem in za bornih 30000 dolarjev posnel v 20 dneh *road movie* o dveh z dolgočasenih prijateljih iz Prage, ki kupita staro škodo in se brez dokumentov odpeljeta na počitnice na češko podeželje. Na poti pobereta mlado dekle, ki beži pred svojim posesivnim fantom, in nekaj dni preživijo v brezskrbnem potepanju po deželi. Brezskrbno potepanje se spremeni v dramatično zasledovanje, ko odkrijejo, da jim sledi dekletov fant — ta nevarna igra se konča z dekletovo vmitvijo k fantu in z bizarno prometno nesrečo, v kateri se oba smrtno ponesrečita. Film se poigrava z nekaterimi klišeji, ki pa jih Šverak spretno vključi v zgodbo — na videz nedolžno in nemočno žalostno dekle postane v trojni družbi tista, ki vleče vse niti, prijatelja pa postaneta nekakšni lutki v

njenih rokah. Film je zelo dobro odigran, posnet in zmontiran, glasba, ki jo je napisal in odigral s svojim bandom eden od obeh glavnih igralcev (Radek Pastrnak), pa je spretno vključena v napetost, ki dramatično narašča skozi ves film. Na videz in na začetku popolnoma nedolžna igra se sprevrže v strogo kontrolirano izzivanje, ki ne uide z vajeti niti na tragičnem koncu.

PREMIKATI GORE MOVING THE MOUNTAINS

Michael Apted, ZDA, 1994

Odličen in produkcijsko zelo kvalitetno izdelan dokumentarec **Premikati gore** režiserja Michaela Apteda je skozi zelo osebno pripoved peterice izmed številnih voditeljev študentske tienanmenske revolucije, ki so po njenem zloemu emigrirali v tujino, rekonstruiral krvave dogodke izpred več kot petih let.

Film niha na meji med dokumentarnim in fikcijo ter rekonstruirala osebne izkušnje protagonistov, ki so služile za literarno in scenaristično predlogo. Film se naslanja predvsem na izkušnje Li Luja. Skozi zgodbo o svojem odrasčanju — posebej ga je prizadel katastrofalni potres v Tangshanu, leta 1976 (umrlo je 240 000 ljudi), v katerem je izgubil svoje starše — razloži svojo zavestno odločitev za priključitev študentom, ki so demonstrirali v Pekingu. Skozi to osebno pripoved Apted prepleta kadre z arhivskimi posnetki dogodkov na Teinanmenu (Trgu nebeškega miru), Li Lu in ostali »študentski disidenti« pa kronološko razlagajo stopnjevanje dogodkov, ki so pripeljali do masakra v krvavi noči 4. julija 1989.

Vsi se še vedno nahajajo na listi »iskanih oseb« kitajskih oblasti. Film poskuša, na eni strani z že opisano *dokudramsko* strukturo Li Lujevega odrasčanja, na drugi strani pa z dokumentarno reminiscentno strukturo obujanja dogodkov izpred petih let (6 voditeljev, ki sedaj živijo v ZDA, skupaj in vsak posebej govori o svojih tedanjih željah, upih, pa o napakah in emocionalnih stiskah), razložiti vso tragiko dogodkov na Teinanmenu in delno tudi njihovo uspešnost — kljub vsemu je ideološko zadržan in mentalno skoraj retardirani vrh kitajskih oblasti sprevidel, da sta odpiranje države in sprejemanje za vrh morda ne najbolj ugodnih rešitev nujna. Ventil, ki ga je tako, pa čeprav s številnimi nepotrebnimi žrtvami, ►

uspela odvititi tienanmenska revolucija, ni popolnoma zaprt, čeprav so — po pripovedovanju voditeljev samih — številne stvari ubrale med in po dogodkih popolnoma drugačno pot od predvidene. Film raziskuje tudi čas kulturne revolucije; čas, v katerem je bila večina študentskih voditeljev rojenih; raziskuje generacijske težave in njihovo zavest in se izogiba polemičnim in nerazumljivim političnim analizam. Natačno beleži le izpovedi udeležencev in njihova stanja. In to je tudi njegova največja odlika in klobuta sistemu, ki je z enim udarcem tako krvavo pometel s sanjami celih generacij.

TOP LISTA NADREALISTA / RAJA SARAJEVO

Dva video projekta, ki so ju v programu berlinskega Foruma mladega filma prikazali skupaj, sta predstavljala zanimiv preskok običajnih tragičnih dnevniških ali dokumentarnih informacij iz bosanskega pekla.

Top listo nadrealistov ni potrebno posebej predstavljati. Fascinantno je to, da v Sarajevu nastaja v okrnjeni zasedbi, a še vedno z vsemi najbolj znanimi liki, impozantna komična tv-serija, (tokrat gre že za četrto nadaljevanje), katere najboljše drobce so združili v nekakšen *the best of*, in ga pokazali v Berlinu. Neznosno smešni (če ne bi bilo vse skupaj tako tragično) skeči, anekdote in zbadljivke so predstavljeni v obliki kratkih zgodbic, reklam, glasbenih video spotov in dnevniških prispevkov; ne manjkajo niti športna poročila z informacijami o novih športnih disciplinah. Vse skupaj je res nadrealno, le da ti tragika celotne situacije pusti na koncu precej grenak priokus.

Erik Gandini, švedski dokumentarist, je skozi srečanja z bosansko begunko na Švedskem v svojem dokumentarcu poskušal prikazati vsakodnevno življenje nekaterih njenih prijateljev. 50-minutni film s kratkimi intervjuji, izjavami in mnenji je pravzaprav sestavljen iz nekaterih video pisem, ki so si jih izmenjali begunka Lejla in njeni prijatelji — raja v Sarajevu. Njihovo življenje predstavljajo vsakodnevno granatiranje, ostrostrelci, pisanje glasbe in življenje v rock bandu, smučanje, srečevanje in druženje v kafičih. Življenje brez pričakovanja kakršnihkoli dramatičnih sprememb — to je, kot pravijo, najpomemb-

nejša zapoved preživetja v Sarajevu. Če kaj pričakuješ in se to ne zgodi, sledi še večje razočaranje in depresija. »*To kar živimo pa tako ali tako ni resničen svet. Mi živimo v koncentracijskem taborišču ali pa cyberpunk film Pobeg iz New Yorka*«. Njihovo življenje in usode pa delujejo še bolj grozno in nenavadno kot samo golo informacijsko naštevanje grozot, ki se dnevno dogajajo v Sarajevu in Bosni.

TATOVI RITMA RHYTHM THIEF

Matthew Harrison, ZDA 1994

Nizkoprorračunski film, ki predstavi nekaj obupanih junakov iz Lower East Sidea, ki se prebijajo skozi življenje, je bil eden zanimivejših filmov letošnjega berlinskega festivala. Film in avtorja lahko tako po avtorskih kakor tudi po produkcijskih možnostih primerjamo s filmom **Izguljene besede** (*Lost words*) režiserja Scotta Saundersa, ki smo ga videli na *Film art festu* pred dvema letoma in je predstavljal prijetno osvežitev festivalskega repertoarja.

Tatovi ritmov (*Rhythm thief*) sicer ni umetnina, pa vendar je režiserju z minimalnimi izraznimi sredstvi uspelo zajeti in označiti izpraznjenost in eksistenčni boj glavnega junaka Simona. Njegovo življenje, ki je sicer ena sama rutina, je razpeto med prodajo na črno posnetih avdio kaset s posnetki NY underground bandov, ki jih prodaja po ulicah New Yorka, in življenjem v razpadajočem, poceni stanovanju, kjer ga vsako jutro obišče njegova prijateljica Cyd, frenetična, manična ženska, ki ji Simon služi le za potešitev. Pravzaprav so vsi filmski liki precej nenavadni, izpraznjenost in alienacija je značilna za vse; marginalca, kot je Simon, ima za vzor Fuller, mladi cestni postopač; vsi liki so umeščeni v absurden, razpadajoči svet, kjer skorajda ni žive duše oziroma tiste, ki bi to lahko bili, zamenjujejo ljudje, ki izgledajo približno tako kot zombiji. Simon se spremeni ter začne pridobivati nekatere človeške poteze, ko ga obišče nenavadna mlada ženska, ki je skupaj z njegovo materjo živela v psihiatrični bolnici. Kot zadnji materin pozdrav mu prinese nekaj njenih pesmi, ki jih ima napisane po svojem telesu. Simon z njo odide iz mesta, predvsem išče zavetje zaradi svojih težav pri poslu, delno pa tudi zaradi ljubezni. Vendar ne zdrži, mora se vrniti in obračunati s skupino, katere na črno posnete kasete je prodajal in ki ga je razkrinkala ter povzročila njegov odhod iz mesta. Zato poskuša še zadnjič zaslužiti denar s pi-

ratsko kaseto, posneto v živo. Zadnja epizoda se izteče nesrečno — Fullerja, ki mu pri ilegalnem snemanju pomaga, ujamejo in »obdelajo«, Simon pa zbeži brez vsega. Konec tako postane še bolj negotov od začetka, vrata v negotovost oziroma vdajo, zaključek takega življenja, pa so še bolj odprta. Zaradi ujetosti v kalup, minimalne eksistence, ki jo taka zaposlitev ponuja, film poskuša in tudi uspeva zajeti deprimirajoče stanje akterjev, kar zrnata, ekstatična črno-bela fotografija z veliko kadri še dodatno spodbudi. Matthew Harrison, režiser, čigar prejšnji (prvi) celovečerni film **Shame on** je bil zelo dobro sprejet na številnih (predvsem ameriških) festivalih, in je avtorju omogočil širše kritično prepoznanje, si je s tem filmom samo še dodatno utrdil precej dober položaj med kritiki, ki poznajo njegove filme. »*Do zadnjega diha*« (kot nekateri imenujejo njegov film) je bil posnet v 11 dneh in za 11 tisoč dolarjev. Verjetno film ne bo spremenil filmske zgodovine, Harrisona pa si kljub vsemu velja zapomniti.

RADIO STAR — THE AFN STORY

Hannes Karnick, Wolfgang Richter, Nemčija 1994

Obtrno zgleden dokumentarec, v Berlinu prikazan samo na marketu, (zato, ker je nemško premiero doživel že na festivalu v Hofu) govori zgodbo o **US Armed Forces Network**, radijskem servisu za ameriško vojaško osebje, stacionirano zunaj ZDA. **AFN** je bil ustanovljen leta 1943 v Londonu, dolga leta slave in popularnosti pa si je poleg oddajanja med ameriškim intervencijama v Koreji (50-a leta) in Vietnamu (60-a, 70-a leta) pridobil v 50-ih in 60-ih letih v Nemčiji, predvsem zaradi izredne popularnosti med t.i. »občinstvom v senci« - Nemci, ki jim je omogočil prvi širši stik z ameriškim rock and rollom, popom in countryjem.

Medtem ko je v filmu predstavljena celotna zgodovina AFN v najpomembnejših obdobjih, pa je bil nemški del kot posebna specifična predstavljen poleg intervjujev s pomembnimi insiderji tudi s pomočjo reminiscenc znanih in neznanih Nemcev, zvestih poslušalcev te postaje. Ta slogovna postavitev daje filmu tudi njegovo zlahtnost, vdihne mu ljubezen, ki so jo do AFN gojili prav ti poslušalci. Intervjuji z znanimi sodelavci ali nastopajočimi so usmerjeni v dodatno odkrivanje pomembnih podrobnosti, povezanih z AFN. Tako smo poleg



Dupe od mramora

arhivskega gradiva, na katerem lahko spremljamo vse — od Glenna Millerja z njegovim orkestrom do Judy Garland, Marlene Dietrich, Johnnyja Casha, Mickeya Rooneyja, Boba Hopea, Nat King Cola in pa seveda Marilyn Monroe, deležni tudi v originalni interpretaciji izvedenega pozdrava »Good morning Vietnam« D. J.-ja Adriana Cronauerja, ki je bil zaposlen pri AFN v Vietnamu (saj se spominjate, Robina Williama in pozdrava istoimenskega filma...). Film je tako sprehod v delček zgodovine radia, zanimiva sociološka študija z zanimivimi intervjuji, ter dopolnjena z glasbenimi hiti z AFN-a v obdobju 1943-68.

DUPE OD MRAMORA

Želimir Žilnik, Srbija 1994

Stari provokator in marginelec Žilnik se je s sloganom »Make love not war« lotil teme, ki je njegov filmček **Dupe od mra-**

mora naredila vsaj malce zanimivejši, kot bi bil sicer, če bi se lotil kakšne od svojih socialno angažiranih tem, ki jih preigrava v skoraj vseh svojih tv-dokudramah. In ta film ne more biti, kljub temu, da je končna verzija, presneta na 35mm trak nič drugega kot še ena dokudrama, čeprav jo producenti filma razglašajo kot »feature film«. Transvestiti, ki se ukvarjajo s prostitucijo ter ob tem zdravijo travme srbskih bojevnikov iz zadnje »osvobodilne« vojne, so prva postava tega filma, ki ga predvsem zaradi vsebinskih, delno pa zaradi tehničnih razlogov (film je ekstremno nizka produkcija, bil je posnet na video in transferiran na 35mm trak) verjetno zaman pričakujemo v kinu ali celo na televiziji. Dobra »fanta« v tem primeru sta Merlin in Sanela, transvestita, ki živita v hiši v predmestju Beograda, *bad guy* Džoni, ki se je vrnil z boscanske fronte, pa si želi malce ohladiti svojo razgreto kri in agresijo, ki jo je s seboj prinesel s fronte. *Semi* fiksijski zaplet, ozadje vojaškega spopada, kriminal ter moralni in še kakšen razkroj srbske družbe, kjer je npr. homoseksualnost še vedno zakonsko kaznivo dejanje, so svet, v katerem

poskušajo preživeti in uspeti Žilnikovi junaki. Žilnik gre tako v svoji bizarnosti do točke, v kateri poroči Sanelo s srbskim prvakom v body-buildingu, vse okoli njegovih likov pa postane do te mere irealno v svoji realnosti, da film sam postane citat izjave, ki jo je dal Žilniku Merlin pred snemanjem filma: »Včasih sem bil najbolj čudna oseba v Beogradu, sedaj pa je vse skupaj postalo tako čudno in nenavadno, da sem edini, ki je še ostal normalen.« In če je že Žilnik uporabil to izjavo kot izgovor, da je film sploh snemal, mu je tako kot pri večini njegovih dokudram (pa tudi filmov) zaradi navdušenja nad bizarnim spet umanjala tista disciplina, ki jo režiser potrebuje, da je realizirani film čim bolj kompakten. Pri Žilniku pa se zdi, da je bilo »nabijanje« prave dolžine za celovečerni film (prišel je do 80 minut) tisto, kar je bilo krivo, da je v filmu ogromno praznega teka, saj zgodba sama zdrži le kake pol ure.

POLET JE BOBBY JA CHARLTONA

L'ESTATE DI BOBBY CHARLTON

Massimo Guglielmi, Italija, 1994

Guglielmijev tretji celovečerni film je vizualno privlačen, a dramaturško precej skromen, kar ga bo navkljub privlačnosti prvega verjetno precej oviralo tako pri festivalski promociji kot tudi pri prodaji. Film je (odlično) posnet v cinemaskopu, večinoma v črno-beli tehniki, ki filmu daje občutek zlahnosti šestdesetih let, natančno pa je umeščen v leto 1966, leto, ko so se nogometni ljubitelji navduševali nad Bobbyjem Charltonom in angleško reprezentanco, ki je zmagala na svetovnem prvenstvu. V ta časovni okvir, nastavljen predvsem za omogočanje reminiscenc, ki jih režiser spretno umešča skozi film in ki mu služijo kot romantično spominjanje na šestdeseta leta, je vpletena enostavna in navkljub navidezni dramatičnosti precej neobvezna zgodba. Večkratni zakonski prepiri med očetom in materjo kulminirajo v očetovi odločitvi, da bo otroke, ki so na počitnicah pri ženinih starših v Avstriji, ugrabil in jih odpeljal k svojim staršem na jug Italije. To potovanje, ki je tako zabavno kot tudi tragično (mati poskuša dohiteti očetov avto in pri tem umre v prometni nesreči), služi za okvir očetovim reminiscencam na srečne in manj srečne trenutke v njunem



festivala

življenju, telegram, ki ga pošlje svoji družini, da s svojima mladima sinovoma prihaja na obisk, spodbudi pravi družinski praznik, ki pa ga prepreči vest o ženini smrti. Precej naivna je tudi ponazoritev italijanskih različnosti, ki jih na nek način prikazujeta ženin in možev milje (ona s Severa, on z Juga), na drugi strani pa je umestitev t.i. *home movies* v film (edini deli filma, ki so v barvah) dokaj spretna. Prav tako deluje kot izredna osvežitev kratki intermezzi z arhivskimi posnetki, časopisnimi naslovi, radijskimi in televizijskimi reklamami iz tistega časa, pa seveda tudi *soundtrack* filma, ki je v celoti sestavljen iz italijanskih šlagerjev iz tistega obdobja.

Vendar pa vsa ta obrtna spretnost in domiselnost ter uporaba memorabilije in glasbe kakor tudi produkcijska kakovost filma ne sprožajo drugega kot vprašanj, zakaj scenarij ni bil bolj kompakten, saj bi lahko nastal film, ki bi se dvignil iz povprečja.

RED HOT ON FILM

Red Hot Organisation je londonska organizacija, ki svari pred nevarnostjo AIDS-a in je spodbudila in tudi sponzorirala serijo srednjemetražcev, ki bodo našli svoje mesto predvsem na televizijskem tržišču in so namenjeni opozarjanju na nevarnost te bolezni.

Tako so v Berlinu predstavili paket treh enournih filmov, ki so nastali v treh državah in ki so bili posneti prav s tem namenom. Čeprav so filmi fiksijski, pa so tudi namenski, izobraževalni, kar še posebej pride do izraza pri prvem **Afrika, moja Afrika** (*Afrique, mon Afrique*), ki ga je v francoski produkciji (producent je bil Čedomir Kolar, sicer tudi producent filma **Pred dežjem**) posnel burkinafaški režiser Idrissa Ouedraogo, ki je v Berlinu pred dvema letoma tekmoval s filmom **Samba Traore**. To naj bi bil »prvi afriški film na temo AIDS-a« in morda mu zaradi tega lahko oprostimo del naivnosti in poenostavljene enoplastnosti zgodbe. Eugčne, prodajalec cigaret, bombonov in žvečilk iz neke burkinafaške vasi, se odloči prekiniti svoje mizerno življenje v tej vasi in se, spodbujen s svojo ljubeznijo do glasbe, odpravi v Abidjan v Slonokoščeni obali poskušat srečo kot glasbenik. Tam namesto slave najprej sreča svojo bivšo prijateljico iz vasi, ki živi v Abidjanu kot prostitutka in se ob dobri finančni ponudbi neke stranke odloči za seks brez kondoma. Seveda se pri tem okuži z AIDS-om in umre. To sovpadе z Eugčnovim uspešnim prebojem na glasbene lestvice, ob zmagoviti vmitvi v vas pa ga pretrese še vest, da je z virusom okužen tudi nek njegov znanec iz vasi. Film je skratka več kot šolski primer promocije »safe sexa«, z veliko skomercializirane etno glasbe, ki mu tudi presenetljiva interesantnost lokacij in dobra igra nekaterih

igralcev ne pomagata, da bi se premaknil iz strogo edukativnega polja.

Drugi, precej zanimivejši je bil španski film **Lazos** (referenca na znamko kondomov) režiserja Alphonsa Ungrie, ki naj bi bil prav tako prvi v svojem nacionalnem prostoru, ki je tematsko posvečen AIDS-u. Črna komedija, ki se splete okoli informacije, da je umrl znani španski bikoborec, ki naj bi imel biseksualne odnose, umrl pa naj bi za AIDS-om, vplete v središče zanimanja znanega reklamnega režiserja in producenta, ki je za maratonsko dobrodelno akcijo — 12-urno televizijsko zbiranje prostovoljnih prispevkov, namenjenih raziskavam AIDS-a — posnel reklamni spot. Ker je imel nekoč odnose s bikoborčevno ženo, se sedaj hoče prepričati o resničnosti informacije, saj se boji, da je tudi sam seropozitiven, ker ima težave s neprestanimi krvavitvami iz nosu... Film se tragikomično norčuje iz nekaterih španskih mačističnih mitov ter opozarja na nevarnost bolezni, dramatični podton pa mu režiser doda v drugem delu, ko v sprejem, ki ga pripravlja ambasador neke latinskoameriške države ob dnevu nevarnosti pred AIDS-om, vključi tudi nastop okuženih s to boleznijo. Frivolen stil, ki ga je v film spretno vpletel režiser, je zaradi teh dramatičnih odlomkov še bizarnejši, nevarnosti, na katero film opozarja, pa se gledalec zaveda le posredno, čeprav dosti bolj resno kot pri prvem filmu.

Paradise framed je naslov tretjega filma iz tega paketa, nizozemskega režiserja Paula Ruvena. Film govori o utopičnem svetu, v katerem živijo akterji, ki jih za realizacijo svojega multimedijskega projekta potrebuje Thomas, znani artist. Nenavadna komunna, ki jo je ustvaril v svojem domu, je popolnoma odrezana od zunanjega sveta in dizajnirana zato, da mu je omogočena dokumentacija živih podob na videu — stran od ostalega sveta. Njegov svet je tako tudi dom drugih outsidersjev, ljudi, ki so bili čustveno ali fizično prizadeti in ki si vsi bolj ali manj želijo pobegniti pred realnostjo. Film prikaže lahkoto zabrisanja identitet, krinke, za katero se skrivajo ljudje, in resnico, da ponavadi ljudje niso tisto, za kar se kažejo in govorijo, da so.

DANIJEL HOČEVAR

intervju

VSI ZAPORI NINE ROSENBLUM

Eno najboljših del ameriške dokumentarne produkcije, ki smo jih imeli priložnost letos videti v Berlinu, je bil **Vkleni: zaporniki iz Riker's Islanda** (*Lock up: the Prisoners of Riker's Island*). Nina Rosenblum se je že drugič v svoji dokumentarni karieri lotila snemanja razmer v ameriških zaporih. **Skozi žico** (*Through the Wire*), ki ga je osebno predstavljala tudi v Ljubljani, je posnela v maksimalno varovanem zaporu za ženske, za **Vkleni** pa je preživela deset mesecev z zaporniki v newyorškem zaporu na Riker's Islandu. To je kar je precej več od časa, ki ga povprečen zapornik preživi tam — 30 dni. Riker's Island je namreč prehodni zapor za obtožene, ki čakajo na sojenje. Oziroma, kot izvemo takoj na začetku: »Če v New Yorku ne moreš plačati kavcije, te vržejo sem.«

Vkleni spremlja usodo treh ljudi: noseče Nancy, ki je v zaporu pristala zaradi preprodaje mamil, Jimmyja Mirabello, za AIDS-om obolelega Portoričana, ki se je rodil v ječi in ima vse možnosti, da bo v ječi tudi umrl, ter Eddieja, ki je že stari znanec zaporov — zaradi večkratnega umora je obsojen na skupno kazen več kot 200 let, med zadnjim

begom pa je zagrešil še dva nova umora. Nancy se boji, da je zaporniško osebje ponoči ne bo slišalo, ko bo dobila porodne krče, Jimmyja prizivni sodnik noče izpustiti iz zapora, da bi vsaj umrl lahko svobodno, nad Eddiejem pa je obupal celo sodnik: tožilcu svetuje, naj obtožbo za oba nova umora enostavno zavrže in prihrani državi nekaj denarja. Poleg njihovih zgodb smo priča čisto vsakdanjim prizorom na Riker's Islandu: sprejemu novincev (vsak dan jih pride 300), rutinskim preiskavam celic, žrtvam medetničnih obračunov, oddelku za »duševno motene in paranoidne« ter prebivalcem gay oddelka, ki zagovarjajo *safe sex* in tudi v ječi uporabljajo kondome.

EKRAN: *Z ameriški zaporji imate že kar nekaj izkušenj. Zakaj ste za svoj film **Vkleni: zaporniki iz Riker's Islanda** izmed vseh zaporov v zvezni državi New York izbrali ravno prehodni zapor na Riker's Islandu, kjer zaporniki šele čakajo na sojenje?*

NINA ROSENBLUM: Riker's Island smo izbrali najprej zato, ker je to največji zapor v Ameriki.

Hoteli smo pokazati kraj, kjer v New Yorku končajo vsi tisti, ki ne morejo plačati kavcije. Hoteli smo pokazati razmere, v katerih živijo najrevnejši Američani. To je zgodba o dveh mestih: Riker's Islanda ni brez New Yorka in New Yorka ni brez Riker's Islanda. Večina ljudi v New Yorku sploh ne ve, kje je Riker's Island, kljub temu da se prav tu ukvarjajo z najtežjimi socialnimi problemi.

Vsi vidijo samo bleščeče vele-mesto, toda njegovi temelji so skriti. Z drugimi besedami: v Riker's Islandu najdete najrevnejše prebivalce New Yorka in tiste, ki so najbolj potrebni pomoči. Ljudi, ki gredo v zapor zato, da pridejo do zdravnika. Ljudi, ki gredo v zapor zato, da dobijo hrano. Zaporniki pravijo: »Trije obroki in streha nad glavo«. Skratka, ljudje, brezdomci so tako revni, da gredo v zapor po topel obrok.

Pri mojem delu je zelo pomembno pokazati skrite stvari v Ameriki, ki so neločljiv del ameriške družbe, a vendar popolnoma zakrite. Film je financirala ameriška kabelska družba HBO in ga predvajala kot del serije oddaj s skupnim naslovom *America Undercover*, zakrinkana Amerika. In to je to. Kot bi odmaknil zaslon ali raztrgal ogrinjalo in osvetlil nekaj, za kar nihče ne ve, da obstaja.

Kako ste se lotili snemanja in kako vam je sploh uspelo priti v Riker's Island?

Če hočeš priti v zapor, se moraš seveda najprej najaviti. Ko so mi odobrili snemanje, sem morala najprej zgraditi zaupanje, tesno sem sodelovala z newyorškim *Department of Corrections* (uprava zaporov), v zaporu sem preživela veliko časa še preden smo začeli s snemanjem. Treba je bilo spoznati ljudi, treba je bilo spoznati delovanje inštitucije. Skozi Riker's Island gre vsako leto 140 000 ljudi, zaporniki se menjajo vsak dan in izbrati smo morali ljudi, katerih zgodbe najbolj predstavljajo celo jetniško populacijo. V filmu lahko prikažeš samo osebne zgodbe in pri izbiri ljudi se lahko zaneseš samo na svojo intuicijo. Edina izjema je bil Jimmy Mirabella. V časopisu je bil objavljen članek z naslovom *Rojen v ječi, umrl v ječi*, kjer je bila opisana njegova zgodba. Jimmyja smo poiskali in posneli njegovo zgodbo.

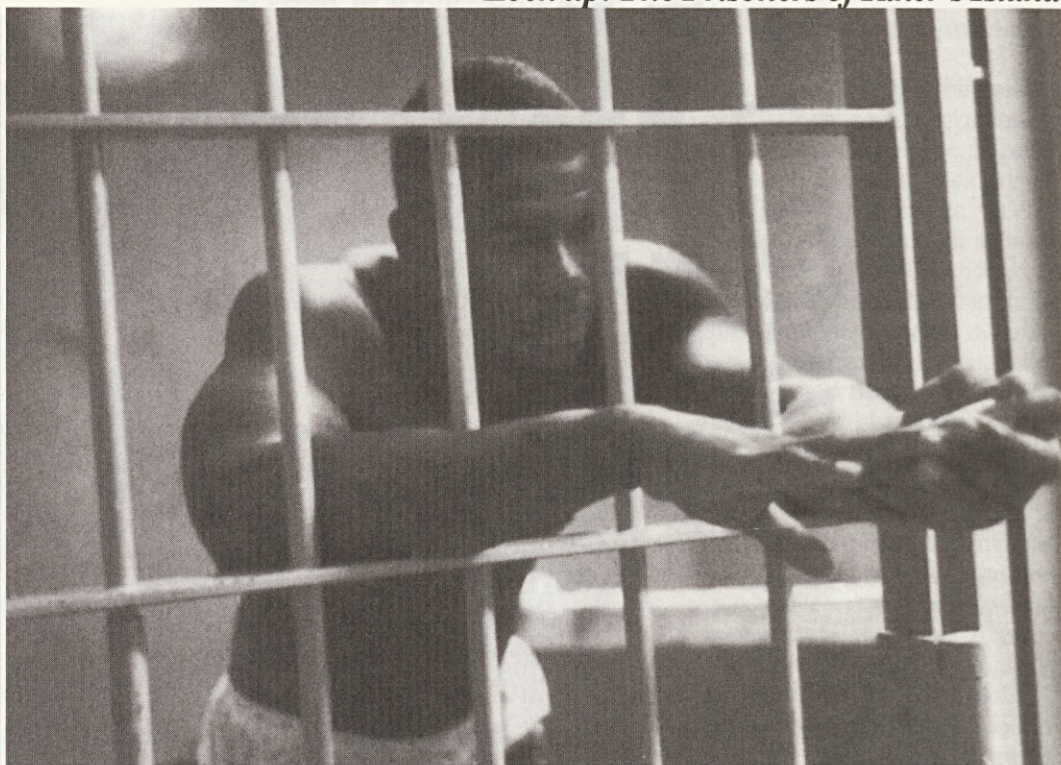
Kljub tesnemu sodelovanju z newyorško upravo zaporov je bilo nekaj neizrečenih pravil glede tega, kaj lahko snemam in česa ne smem. Ena izmed stvari, ki je nisem smela snemati, je bilo nasilje paznikov. Že prvi dan snemanja, ko smo snemali eno izmed žrtev nasilja paznikov, so me vrgli ven iz zapora, tako da sem morala za nadaljevanje snemanja podpisati sporazum, da tega ne bom več počela. Posneti material namreč na sodišču lahko uporabijo za dokazni material v odškodninskem zahtevku, česar pa uprava zaporov seveda neče.

In ravno to se je zgodilo z vašim kratkim filmom

Pretepeni:

primer Raymonda Alvareza (*Beat down: the Case of Raymond Alvarez*).

Pretepeni je bil ključni del dokazov za odškodninski zahtevak. Posnela sem ga prvi dan, ko so me vrgli ven iz zapora. Alvarez so pretepli pazniki in ostale so mu trajne posledice — izgubil je vid na enem očesu. Najel je dobrega odvetnika in s pomočjo mojega filma je dobil 75 000 dolarjev odškodnine.



V nekem smislu je Vkleni film o ameriških getih. Zaporniki v Riker's Island prihajajo večinoma iz newyorških getov.

V filmu navajate podatek, da je 44 odstotkov zapornikov v Riker's Islandu zaradi z mamili povezanih zločinov in prav v getih so mamila najbolj razširjena.

V Ameriki je zaprtih največ ljudi na svetu. Gradimo družbo, ki temelji na ječah in zaporih, hkrati pa zasvojenost z mamili uvrščamo med kriminalna dejanja, ne pa med zdravstvene probleme. Zaradi sojenja drogam se za rešetkami vsako leto znajde ogromno število prebivalcev getov. To je film o getih. To je film o tem, kar se dandanes dogaja v newyorških getih; tamkajšnji položaj je tragičen: vsak četrti afro-ameriški moški med dvajsetim in tridesetim letom se znajde v zaporniškem sistemu. V Ameriki je več temnopolnih moških v ječah kot pa na univerzah. Opravka imamo s pravim zaporniškim sistemom, kljub temu pa se tega ne zavedamo, tega nečemo priznati. Pred dnevi sem na *CNN* slišala poročilo iz ameriškega senata, ki je namenil 10 milijard dolarjev za razširitev zaporniškega sistema, ne vem, če Amerika res želi postati nova drža-

va koncentracijskih taborišč, toda vsekakor stopa naravnost v to smer. **Vkleni** sem posnela zato, ker se mi zdi, da je to eden izmed najbolj žgočih problemov, ki jih mora razrešiti ameriška družba.

V filmu navajate veliko statističnih podatkov: en zapornik denimo stane ameriško vlado trikrat več od zasvojenca v centru za rehabilitacijo, kljub temu pa Američani ljudi raje trpajo v zapore kot pa zdravijo. Se vam zdi, da lahko spremenite ta način razmišljanja?

Ne vem, če lahko v tem trenutku spremenimo Ameriko. Vsekakor nas čaka hud boj na vsakem koraku. Če se denar troši za zapore, pomeni, da ga zmanjka za izobraževanje, za zdravniško oskrbo, za mlade matere... Spet se bližamo tisti vrsti družbe, ki je bila v Ameriki v tridesetih letih, v času po borznem zlomu. Rojevajo se otroci s fizičnimi in možganskimi okvarami, vzrok pa je socialni položaj njihovih mater. Veliko pripadnikov manjšin v Ameriki živi na robu smrti, v družbi pa vladajo konzervativni nazori, po katerih ženske nimajo več nobene vloge v družbi, noseče najstnice ne morejo narediti

splava, nimajo spolne vzgoje in ne morejo dobiti kontracepcije. Kaj pa sploh lahko naredijo? Čakajo nas hude socialne posledice, kot narod pa nečemo priznati, da je to sploh naš problem. Žalosti me, da živimo v tako težkih in nesrečnih časih. Živimo v eni najbogatejših držav na svetu, na voljo imamo toliko kreativne energije, imamo možnost, da si zgradimo družbo naših želja, pa vendar sestopamo nazaj v čase, ko so ljudje umirali na ulicah.

Film ste posneli v sodelovanju z Dennisom Watlingtonom.

Prav Dennis je lep primer boljših časov v Ameriki. Bil je v zaporu, kljub temu pa je dobil možnost za novo življenje.

Res je. Dennisa ne bi bilo več med živimi, če ga ne bi pobrali dobesedno s ceste in ga poslali v Hotchkis, najbolj prestižen internat v Ameriki. To je bilo v šestdesetih, v časih »great society«. Takrat so bogati belci še skrbeli za socialne razmere in so ljudem iz geta dajali možnosti za uspeh. Dennis je živ primer človeka, ki brez te pomoči ne bi bil več živ. Veliko njegovih prijateljev je mrtvih, ubile so jih droge, AIDS, kroglice, ulične vojne, ki divjajo v



getih. Dennisa so dobesedno potegnili iz blata in on je izkoristil priložnost — kljub temu, da je bil edini črni študent na Hotchkisu, je postal predsednik razreda in zvezda rugby ekipe. Danes se ukvarja s produkcijo, igro in režijo, popoln filmar, skratka. Je tudi zelo uspešen hollywoodski scenarist, kar je seveda precej bolj donosno kot dokumentarni film.

Če se dokumentarcev lotiva z nekoliko filozofskega stališča, se mi zdi, da so vaši filmi prej prispevki v boju za spremembo družbe, za razliko od dokumentarnih filmov, ki skušajo samo pokazati življenje tako, kot je. Albert Maysles recimo v svojih filmih skuša s svojo kamero kar najmanj zmotiti ljudi, ki jih snema, vi pa aktivno posegate v življenja vaših protagonistov.

Prihajam iz tradicije Lewisa Hinea in socialnih dokumentaristov, ki so skušali z umetnostjo spremeniti družbo. Moj oče je bil blizu fotografu Lewisu Hineu, ki je od preloma stoletja do štiridesetih let fotografiral imigrante, ki so prihajali v Ameriko, in otroško delo.

Zaradi njegovih fotografij so bili v tridesetih letih sprejeti zakoni proti izkoriščanju otrok. Izhajam iz te tradicije. To je v mojih genih. To je v moji krvi. Starši so me naredili tako. Moj oče se danes ukvarja s fotografijo in slika v tej socialno-dokumentarni tradiciji. To je tudi del mojega osebnega življenja — Dennis Watlington, s katerim sva že po prvem sodelovanju prejela nagrado emmy, brez bolj liberalnih nazorov, ki so obstajali v šestdesetih, danes ne bi bil živ. Največ, kar lahko storiš, je da daš vsem ljudem enake možnosti; da jim daš možnost, da si sami ustvarijo svojo srečo in dajo svoj prispevek družbi. Tega ne delam samo v filmih, to skušam delati na vsakem koraku svojega življenja. Filma ne ločim od ostalih stvari. Isti odnos imam do osebnih prijateljev kot do ljudi, katerim smo pomagali priti iz Riker's Islanda. Nancy, noseči materi iz filma **Vkleni**, in Jimmyju smo pomagali na poti iz zapora, pri odvajanju od mamil, pomagali smo jima ustvariti samospoštovanje, pomagali smo jima postati del ameriške družbe. To je moja naloga v življenju.

Zdi se, da imate pri tem precej uspeha. Ne samo, da ste pomagali ljudem

pri vašem zadnjem filmu, tudi vaši prejšnji filmi so prispevali k spremembam v ameriški družbi.

Skozi žico, film o maksimalno varovanem zaporu za ženske, je dvignil toliko prahu v ameriški javnosti, da so bile oblasti zapor prisiljene zapreti.

Skozi žico je bil ena izmed najbolj odmevnih stvari, pri katerih sem sodelovala. Uporabiti medije za globoke socialne spremembe. Ne trdim, da smo popolnoma rešili problem samo zato, ker so oblasti zaprle en nečloveški zapor in začele graditi bolj humane zapore. To je samo del gibanja, ki prinaša spremembe. Mediji so vsemogočni, še posebej v Ameriki. Televizija je edini način za komunikacijo s širokim občinstvom, tu si ljudje ustvarjajo svoje mnenje; televizija je tako pomemben člen v verigi ustvarjanja javnega mnenja, da je uporaba tega medija v boju zelo pomembna.

Ste se zaradi tega odločili za sodelovanje z ameriško kabelsko mrežo HBO?

Ne samo zaradi tega. Dandanes je svet neodvisnega financiranja filmov veliko bolj zapleten in z razmahom kabelske TV se neodvisni filmarji seveda obračamo k njim. **Vkleni** sem posnela za **HBO**, **The Black West** pa za **TBS**. Neodvisnih financierjev je vedno manj, kabelske mreže so potencialni novi financierji in s tema dvema filmoma sem si ustvarila možnosti za sodelovanje s kabelskimi TV-mrežami.

Kanal HBO je pravzaprav v prvi medijski ligi. Kako vam uspeva, da se izognete pastem sodobnih medijev?

To je najbolj pomembno vprašanje, ki ga lahko zastavite. V tem boju nekaj bitk izgubiš, nekaj bitk dobiš. Trdo smo se borili. Mogoče mi bo bolj težko delati zanje v prihodnosti, toda vedno lahko sklepam kompromise. To je lahko. Imam dovolj moči, nisem še stara, z mojim

ugledom in z mojimi sodelavci lahko naredim še marsikaj. Ne gre mi samo zase. Predstavljam skupno vizijo velike množice ljudi, ki čutijo podobno kot jaz. Če teh ljudi ne bi bilo, moji filmi ne bi bili tako popularni. Govorim v imenu ljudi, ki me podpirajo v tem, kar delam.

Se že pripravljate na kakšen nov projekt?

Pripravljamo se na projekt z delovnim naslovom **Ladja sužnjev: pričevanje Henriette Marie**. To je zgodba o suženjstvu, ki pa namesto bolečine, namesto bičev in okovov skuša pokazati, kako so ljudje v takem sistemu preživeli in ga premagali. Izhodišče je ladja za prevoz sužnjev, ki so jo našli potopljeno blizu obale Floride. Ko so jo arheologi in potapljači dvignili na površje, so na njej med drugim našli otroške okove in steklene bisere, namenjene za nakup sužnjev... Konkretne, otipljive stvari. Vse to smo posneli na dnu oceana; iz vodnih globin nas popeljejo nazaj v čas, vidimo ljudi, ki so v najhujših razmerah našli načine za boj. Film je posvečen spominu borcev za svobodo. Z njim bi radi počastili ljudi, ki so namesto obupa in vdaje v usodo našli najbolj kreativne, pozitivne načine za boj. Ena najbolj zanimivih stvari, ki jih prikazujemo v filmu, je jazz.. Ne samo jazz kot tak, glasba kot pomen, glasba kot sredstvo sporočanja, skriti pomen besed. Film govori o tem, da je vsak način komunikacije med ljudmi, naj bo še tako skrit, zakopan in spreobrnjen, dobra stvar. Človeški duh bo zmagal. Vedno. Samo 130 let je minilo, odkar so v Ameriki živeli v suženjstvu.

rotterdam '95

Kako začeti filmsko kariero na zabačeni Novi Zelandiji, se je leta 1987 verjetno spraševal Peter Jackson. Ne, pomota. Ni se spraševal. Pograbil je kamero in posnel 15-minutni **Slab okus** (*Bad Taste*), ga nesel pokazat na ministrstvo za kulturo in nakazali so mu konkreten znesek, s pomočja katerega je film podaljšal na uro in pol. Nova Zelandija ima očitno odlično, izjemno ministrstvo za kulturo, verjetno še boljše kot Francija, le da tam ni mladih talentov, na južni polobli pa se jih gnete kot pečk. **Slab okus** je v Cannesu postal kult, kot to postanejo vsi pravi filmarji. Film so emocije in potemtakem je občinstvo treba šokirati. Če niso kozlali, so se vsaj zgražali, in če se niso zgražali, so vsaj obnemeli, in če niso obnemeli, so rjovel. Torej, po treh veseljaških splatterjih (tudi **Spoznajte družino Feeble** /*Meet the Feebles*, 1990/ in **Braindead**, 1992), je Jackson znova presenetil. Že ko so lanske Benetke **Božanska bitja** napovedovale v tekmovalnem sporedu, sem si rekel: »Tu nekaj ne bo v redu.« Festival, ki je zavrnil Lynchev **Modri žamet**, se Jacksonu ne bi upal pogledati v oči niti z drugega planeta. In vendar! Art filmi so se v Benetkah vedno dobro obnesli in novi film Petra Jacksona je art film, čist kot solza, kar pripelje do še ene ugotovitve, pravzaprav potrjuje davno uveljavljeni sum, da se avtorji razvijajo v umetniškem in komercialnem smislu. Najprej so podzemni voluharji, ki sčasoma

BOŽANSKA BITJA

HEAVENLY CREATURES

režija Peter Jackson

zacetijo v vsem sijaju. Nihče kariere še ni začel z mojstrovino. Če mu je slučajno uspelo, je pozneje pogorel — bodisi na umetniški bodisi na komercialni (financiranje projektov) ravni. Ste se že vprašali, kako je do oskarja prišla še ena Novozelandska, Jane Campion? Preko prvih, od Jacksona nič manj bizarnih filmov. Kako npr. Jonathan Demme? Preko prvih nizkopračunskih minimalk za Rogerja Cormana. Kako Peter Jackson? Preko treh splatterjev.

Film **Božanska bitja** temelji na resnični zgodbi. Leta 1955 so otroška razigranost, mladostni hormoni in nedolžne erotične igrice dveh 15-letnih mladenk, hčerke angleškega diplomata in dekleta iz povsem povprečne, konzervativne družine, njuno razmerje privedle do latentnih homoerotičnih razsežnosti, kar tedanja morala, še manj pa starši, niso tolerirali. Edina rešitev, po njunem, je umor ene izmed mater, tega krutega, realističnega čina pa obe ne bi bili zmožni brez izdatne pomoči njunih fiktivnih, sanjskih junakov, ki postanejo edini vir njune inspiracije, njunega žitja in vsakodnevnega veselja. Dekleti si zgradita pravo pravljico trdnjavo pubertetniške ritualnosti, kjer sta enakopravni z odraslimi in šele kot taki si lahko sploh izmislita umor matere. Fikcija je torej večja od realnosti, in ker gre za film Petra Jacksona, tudi najlepše stvari niso tako čiste, kot se zdi na prvi pogled. Ne mislite, da bo sedaj vse božansko, če se je Jackson odrekel *splatterjem*, možakar še vedno rad pači, izkrivlja stvari, kjer se le da, in najraje useka tam, ob čemer dekleti najbolj uživata. Obe sta nori na italijanskega popevkarja Maria Lanzo, na začetku še bolj kot ena na drugo in Jacksonov odgovor je takoj izgovorjen v besedah očeta ene izmed deklet, ki cinično pripomne, da gre pravzaprav za irskega *paddyja* s pravim imenom Mari O'Lanza, in takoj zatem zapleše ples z ribo pred usti na glasbeno spremljavo Lanze. Še bolj ele-

mentaren je primer, ko si ogledujeta slike svojih filmskih bogov — Fairbanksa, Flyna, prideta do Wellesa in ena zakriči fuj, gnus in jo zabriše v reko. Pozneje prav Welles v njunem sanjskem, fiktivnem svetu postane lovki pes, ki ju v podobi Haryja Lima preganja preko zamračenih ulic, in ko si v kinu končno ogledata **Tretjega človeka** (gledamo ravno sklepno sekvenco pregona v kanalizaciji), jima postane jasno, kako preprosto bi naloga lahko bila.

Prav sekvence dekletovih sanj oziroma fiktivnega sveta so Jacksonu dober izgovor, da znova lovi lastno filmsko preteklost, da brez neumestnega pretiravanja uporabi vse nenavadne montažne rešitve in divje toboganske vožnje kamere kot v božanski sekvenci, kjer se kamera s kakšnih stotih metrov z vso močjo zažene proti peščenu gradu na plaži, prodre v njegovo notranjost, v spirali drvi po skrbno oblikovanih peščenih stopničkih in se ustavi pred okenci, skozi katera sedaj v notranjost kukata obe dekleti, ki sta z rahlo zamudo pritekli za kamero. Dva demoni, stvora pred težko nalogo, dve božanski bitji.

Božanska bitja je tako močan film, da ga je moral Jackson začeti s koncem, z vsem kričanjem in hropenjem deklet potem, ko sta izvršili poslanstvo na tem svetu, gledalca je moral prelisičiti s krvavim uvodnikom, ki je za nekaj časa podrl osnovno percepcijo običajnega kino-obiskovalca.

Pisci o filmu smo svojevrstna golazen, ki nerada izda svoje emocije ob gledanju filma, toda tule je treba povedati naglas: **Božanska bitja** te pripelje do solz, ne do joka, toliko sem še *tough*. Peter Jackson je film označil s tremi besedami: nedolžnost, imaginacija, obsesija. Že dolgo na platnu nisem gledal tako skoncentriranih emocij. Kri in razpršeni možgani treh Jacksonovih predhodnikov so se v filmu **Božanska bitja** prelevili v nedolžno najstniško razigranost.

SIMON POPEK



Melanie Lynskey in Kate Winslet
v *Heavenly Creatures*

KRALJESTVO

THE KINGDOM

režija Lars von Trier

Kdo pravi, da se evropski avtorji ne napajajo z ameriškimi žanrskimi filmi, soap operami in množično, pop kulturo nasploh? Danec Lars von Trier je eden takšnih, čeprav smo po ogledu **Evrope** mislili, da gre za še enega zadržtega akademskega intelektualca. Sedaj se piše leto 1995 in s filmom **Kraljestvo** je letošnji Rotterdam doživel enega vrhuncev. 280 minut pomeni prekleto veliko posnetega traku, vendar je Von Trier gledalce navadil na *zicleder*.

Kraljestvo (*Riget*) je v bistvu 4-delna TV-nadaljevanka, za katero je Danec inspiracijo iskal v pogrošnih serijah svoje mladosti, predvsem — kot sam pravi — v francoski *Belphegor*, filmska javnost pa ga je takoj in predvsem zelo konkretno vpredalčkala. Je **Kraljestvo** po novem res danski odgovor na Lynchev *Twin Peaks*? Morda, morda, čeprav reference poleg bizarnega in misterioznega letijo tudi na veliko manj čislane, npr. nemške *dr. roman* serijalke tipa *Schwarzwaldska klinika*.

Kraljestvo se odvija v največji danski bolnišnici. Sedaj se vprašajte, poznate primernejši milje za čudaško *horror* zgodbo? Pokopališče? Ni problema, na mestu, kjer danes stoji bolnišnica, je nekdanje pokopališče in zombiji, skrivaški, pregnani in nevidni, se sedaj vračajo. Tako nekako gre prolog v vsako izmed štirih epizod, iz kadeče se zemlje še butne krvava, žilasta roka... in zadeva se lahko resnično začne. Sledi najavna špica, v stilu kakšnega *Petrocellija* ali *Cover-Upa*. Preostanek predstavlja fantastična, morbidna atmosfera interierja, ki jo Von Trier še podkrepi z obdelavo filmskega traku (slika je grobo zmata, kot bi jo s 16mm povečali na 35mm), nemirno, švigajočo kamero, ki ni videla stativa, in toniranjem barvnega filma, barve so namreč v rjavkasto rdečih odtenkih kot v

dobrih časih nemega filma. Von Trier je zvit. Če nas ne mori, hipnotizira s počasno naracijo, to počne s tehniko, skoraj peturni film (obstajata tako filmska, kot TV-različica) je na ta način vse prej, kot lahko percipirati. Če ste gledali Allenove **Možje in žene** (*Husbands and Wives*), potem vsaj približno razumete.

Zgodba se koncentrira na ekipo doktorjev, pravo parado nekonvencionalnega početja in obnašanja. Imamo Šveda, ki sovraži vse, kar je danskega, »skoraj nekrofila«, ki živi kar v svojem laboratoriju, mladega pripravnika, ki se za ljubezen starejše kolegice prepusti njenim zdravniškim poskusom itd. Aja, in starko, »namišljeno bolnico«, ki sproži ves krogotok. Zgodba se od parodiranja *soap* vzorcev sčasoma vse bolj nagiba h kvintesenci — misteriji in fantastičnemu, krvavemu onkološkemu *freak-showu*,

ki kulminira v zaključni epizodi. Lars von Trier je izpolnil domačo nalogo, ki je bila prepotrebna za korektno izpeljavo projekta, napiflal se ni le Lyncha, temveč predvsem detajle kakšnega Georgea A. Romera, neizogibnega Davida Cronenberga in vseh ostalih, ki so povzdignili žanr. »*To be continued*,« pravi na koncu režiser. In mi se veselimo.

SIMON POPEK



The Kingdom

Ljubzenska
pisma
iz pekla,
bridki nasmehi,
hladna orožja
in krogle,
ki so kradle
nedolžnost.

MAMI, A GREM LAHKO MAL' V'N PA KER'GA UBIJEM?



Marlon Brando v *Divjaku*,
režija Lazslo Benedek, 1954

PROLOG

William Friedkin je filmar, ki je med drugim zagrešil tudi *Izganjalca hudiča*, *Francosko zvezo*, remake *Plačila za strah*, *Križarjenje* ter *Živeti in umreti v L. A.* Pet filmskih klasik. Brutalnih filmskih klasik. Obiskal ga je novinar, mu pod nos postavil mikrofona in vprašal: »*Je res, da poplava nasilja na televiziji in na filmu resno razgrajuje družbene vrednote in vodi v vsesplošno dehumanizacijo ameriške kulture?*« Friedkin je odgovoril: »*Ni res. V vsesplošno dehumanizacijo ameriške kulture in v razkroj družbenih vrednot peljejo humoristične televizijske nadaljevanke in nanizanke. Ne zato, ker so nasilne, marveč zato, ker so neumne. Idiotske. Njihovi producenti in programerji kakopak podpirajo proteste proti eksplicitnemu nasilju na filmu, ker tako masam odvrtajo pozornost od resnične nevarnosti za človekovo mentalno stanje. Serije, ki jih snemajo, iz dejanskega življenja delajo debilno farso, iz ljudi ter medčloveških odnosov pa neprebavljiv gnoj.*«

Tja do '50 ne ljudje, ne gledalci, ne cenzorji na nasilje niso reagirali. Preveč jih je prevzel film. Linčanja, zažiganja in masacre s strani Ku Klux Klana, ki jih je postrgal Griffithov ep *Rojstvo naroda* (1915), so normalno povezovali z bolečinami ob rojstvu. Z Vidorjevo *Veliko parado* (1925) je v ameriške domove vstopila I. svetovna vojna. Spet boleče, a tokrat se je rojevala demokracija. Kot v Milestonovem *Na zahodu nič novega* (1930), mitskem antimilitarističnem sporočilu, ki je gledalca popeljal v strelske jarke in na prvo linijo fronte. V '30 so zaškrtale prve grozljivke in v rokah gangsterjev zadržale prve strojnice. Kri ni pritekla. Še lukenj ni bilo, morda le nekaj mizoginije: v *Državnem sovražniku številka ena* (1931) je James Cagney na obrazu Mae Clarke scedil grapefruit. Eh, takrat se je pač rojeval žanr. Kot tudi dve leti pozneje, ko je Schoedsackov *King Kong* potocal New York.

Konec '40 je prinesel prve travme. V Hathawayevem *Poljub smrti* (1947) psi-

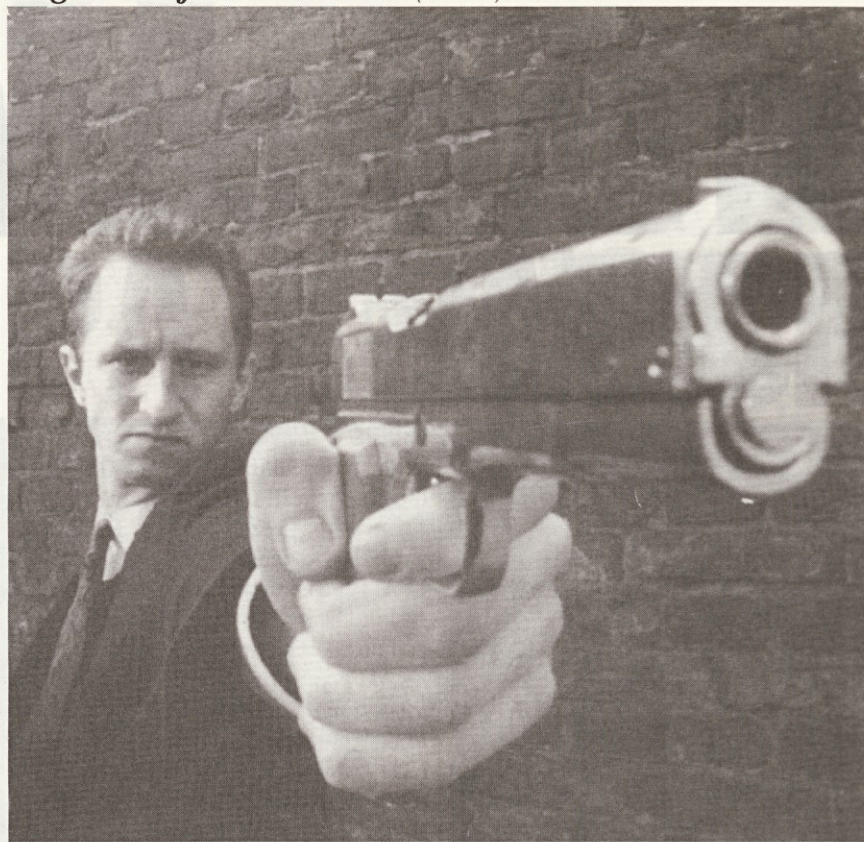
hotični Richard Widmark po stopnicah porine starko v invalidskem vozičku, v Wiseovem *The Set-Up* (1949) pa je šla kamera v ring in sledila izmožganemu, opotekajočemu se borcu Robertu Ryanu. Ko so prišla '50, je bilo že marsikomu precej vroče, recimo Gloriji Grahame, ki ji Lee Marvin v Langovem *Vročje je* (1954) butne kavo v obraz. Še pred njim je usnjeni Marlon Brando v Benedekovem *Divjaku* (1952) uperil prst v ulico in namignil, da se tu koti nasilje, ne pa v filmih. In takrat so vsi hoteli postati Marlon Brando. Konec '50 se je iz globin priplazil Hammer in nam podaril vse najlepše in najboljše. Do '60, ki jih je brezkompromisno načel Hitchcockov *Psiho* in kopalnico obarval — črnobelo, da ne bi bila preveč rdeča. George A. Romero je razmišljal na podobni frekvenci, malce pa se je zatikalo tudi pri sredstvih, in *The Night of the Living Dead* (1968), najbolj krvavi film vseh časov, bi rekel Leonard Maltin, je žvečil še črnobelo meso. Hm, bolj črno kot belo, če smo natančni. Z vzrokom. Črnici so bili vedno manjšina, Amerika pa vedno rasistična, kar Romeru ni ušlo. Zato pa sta bila v barvah Pennov *Bonnie in Clyde* (1967) ter Peckinpahova *Divja tolpa* (1969), najboljši film vseh časov, bi rekel Zoran Smiljanič. Da, bila sta v vseh barvah. Tako prepričljivo barvna, da Malcolm McDowell v Kubrickovi *Peklenški pomaranči* (1971) ni smel več zapreti oči. Istega leta je v Sieglvi mojstrovini *Umazani Harry* Clint Eastwood izrekel stavek za vse čase: »*I know what you're thinking, punk; did he fire six shots or only five? Well, to tell you the truth, in all this excitement, I've kinda lost track myself. But since this is a 44 Magnum, the most powerful handgun in the world that can blow your head clean off, you've got to ask yourself one question: Do I feel lucky? Well, do you, punk?*« Prevod ni potreben. Vsi ga znajo na pamet v angleščini. A vseeno je tisto leto vse nagraje, ki bi jih moral pokasirati *Umazani Harry*, odnesla Friedkinova *Francoska zveza*. Peckinpah pa je udaril še drugič in za zmeraj: s *Slamnatimi*

psi, ki so jih nekateri ameriški feministično orientirani kritiki oklicali za najboljšo fašistično umetnino vseh časov.

Da, v '70 je zelo bolelo. Takrat so se rojevali najboljši filmi. Leto po **Umazanem Harryju** je močno bolelo Neda Beattyja, ki je moral v Boommanovi **Odrešitvi** po prašičje cviliti, a ga je Reynoldsova puščica post festum le odrešila. Coppolov **Boter** (1972, 1974, 1990) je znova napisal zgodovino družinskih vezi, ki so mnoge zadržale, zaštilale ali pa kar prestrelile. Ker zakon ni bil v redu, so ga v roke vzeli Bruce Lee v **Zmajevem gnezdu** (1973), Joe Don Baker in Bo Hopkins v filmskem serialu **Walking Tall** (1973, 1975 in 1977), Charles Bronson v sagi **Death Wish** (1974, 1982, 1985, 1987 in 1994) in Robert De Niro v Scorsesejevem **Taksistu** (1976). Sylvester Stallone si je kot **Rocky** (1976, 1979, 1982, 1985 in 1990) ameriški sen priboril kar s pestmi, ameriške paranoje pa so se transformirale v kanibalističnem **Osem potniku** (1979, 1986 in 1992), ki je itak predstavljal nadaljevanje **Teksaškega masakra z motorno žago** (1974, 1986 in 1990) z drugačnimi sredstvi. Sveža kri je pritekla iz Avstralije: vsaj v prvih dveh **Pobesnelih Maxih** (1979, 1981 in 1985) ni bilo zdravo streljati na Mela Gibsona, kaj šele na njegove prijatelje. Najmanj, kar se vam je lahko zgodilo, so bile lisice, ki so vas priklenile na goreči avtomobil, poln bencina — in deset sekund, da si odrežete roko, kajti jeklo je bilo pretrdo.

'80 je takoj po **Rambu** (1982, 1985 in 1988), ki je v »home of the brave« prinesel vietnamski pekel, zamajal De Palmin furiозni **Brazgotinec** (1983), ob katerem so mižali celo filmski kritiki. In kar ni uspelo Slyu, je artikuliral Oliver Stone v **Vodu smrti** (1986). Istega leta je zlezal v uho Lynchev **Modri žamet** (1986) ter odposlal zajeten šop ljubezenskih pisem. Da, od srca do srca, ob spremljavi Orbisonove viže *In Dreams*. Vzleteli so tudi igralci, ki so vam s svojim telesom vnaprej povedali zgodbo, scenarij, režijo in soigralce: Arnold Schwarzenegger, Jean-Claude Van Damme, Steven Seagal, Dolph Lundgren in Bruce Willis, ki je prilezel na vrh Nakatomi korporacije. Dodatnih pet minut se je našlo celo za Chucka Norrisa, ki ga je v film katapultiral edinstveni spopad z Bruceom Leejem v rimskem koloseju. Kot ste opazili, hororjev, šokerjev, splaterjev in video invazije sploh nisem omenjal.

Kaj potemtakem sploh še ostane velikim, recimo '90? Še odmislite Demmejev **Ko jagenjčki obmolknejo** (1991), Scottov **Thelma & Louise** (1991) in Eastwoodov **Neopročeno** (1992), ali bolje, če ob njih



prav razmislite, spoznate, da jim ostane pot spominov in tovarišva. Torej, pogled nazaj.

NAZAJ V RESNICHNOST

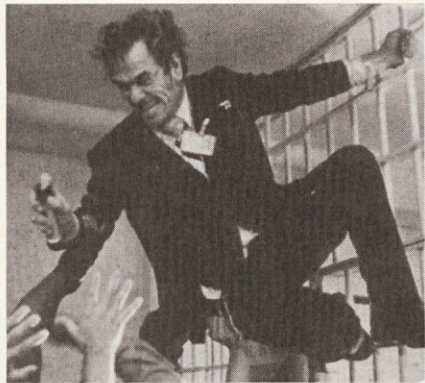
Charles Whitman je l. 1966 v Austinu, Teksas, z avtomatsko puško zlezal na stolp in, preden ga je sklatila policija, postrlel 46 mimoidočih. Tri leta pozneje je karizmatični fanatik Charles Manson po stanovanjih Los Angelesa razmazal sedem žrtev. Tudi nosečo Sharon Tate. V istem mestu si je na polovici '80 moč noči prilačil Richard Ramirez in razrezal toliko žrtev, da jih še danes štejejo. Rezila Teda Bundyja so si na začetku '90 zaželela žensk, John Wayne Gracy pa je razkosaval mladeniče. Najstnika Erik in Lyle Menendez sta se l. 1994 naveličala staršev in jih odmisliła s šibrovko. Ne, ne obnavljam vsebine devetih nadaljevanj **Petka 13**, ali pa petih **Noči čarovnic**; ti ljudje in njihove žrtve so resničnost, ki so jo mediji zreducirali na **Petek 13**, in **Noč čarovnic**. Za filme je, kot veste, ostalo bolj malo.

Pošasti nikoli ne umrejo. Le obliko spreminijo. Temnopoltega Rodneyja Kinga so l. 1992 policaji potegnili iz vozila in prem-latili kot psa. Prehitro je vozil. Peklenski angeli so l. 1969 na koncertu Rolling Stonesov delali red tako, da so počili enega od fanov. David in Albert Maysles sta o tem posnela dokumentarec z naslovom Gimme Shelter in zaslovela. O. J. Simpsona so osumili umora žene in njenega lju-

bimca — postal je zvezda. No, tudi prej ni bil ravno anonimen. Na JFK-ja je baje streljala cela Amerika, a našli so le enega: Leeja Harveyja Oswalda. Ne za dolgo. Ustrelil ga je Jack Ruby. Kot predsednika: v živo. Good morning, America. Kdo je potem likvidiral Rubyja? Kdo Hoffo? Kdo je postrlel tiste, ki so pospravili Rubyja in Hoffo? Vem, sliši se kot paranoičen scenarij, a ni. Poglejte v leksikone. In vem, sprašujete se, če je takrat sploh kdo hodil v kino. Televizija je ob kokicah, kokakoli in v intimnem družinskem krogu še tople servirala najbolj surove zločine. Noben košček JFK-jevih možganov ni ostal nepopažen. Kdo sploh še potrebuje fikcijo? Herschella Gordona Lewisa so celo gnali na sodišče, ker je posnel drive-in hit **2000 Maniacs**.

Najverjetneje sta takrat v kino hodila samo Quentin Tarantino, ki je prispeval zgodbo za **Rojena morilca** (1994), in Oliver Stone, ki jo je realiziral v svoj najboljši film, križarski pohod dveh fiktivnih serijskih morilcev, Mickeyja in Mallory Knox (Woody Harrelson in Juliette Lewis), ki hladnokrvno pokončata 54 ljudi in postane-ta medijski superzvezdi. Sedeta v avto in se kot brutalna angela maščevanja, ki so jima demoni ukradli razum in čustva — razen tistih, ki sta jih shranila drug za drugega - odpravita na križarski pohod po Ameriki, med katerim najprej streljata, šele potem rečeta živjo. Odpihneta vsakega, ki se jima kakorkoli zameri. In tudi tistega, ki se jima

Tommy Lee Jones v *Rojenih morilcih*



ne. Nekoč sta vpila na pomoč, a ni bilo nobenega, ki bi ju slišal. Morda ju bodo slišali zdaj, ko namesto njiju vpijejo tisti, ki so nekoč molčali.

Njun krik odmeva v glavi slehernega Američana, kar je dovolj, da ju mrhovinarski mediji transformirajo v predstavo, za katero bodo »normalni« zlahka skrili grehe ter prikrile sadistične želje. Predstavo, ki bo režiserju TV šova (Robert Downey jr.) prinesla slavo in denar, pokvarjenim policajem (Tommy Lee Jones in Tom Sizemore), ki se po metodah vzpostavljanja reda in miru od Mickeyja in Mallory sploh ne razlikujejo, pa nova odlikovanja, moč in razlog za še hujše izživljanje nad šibkejšimi. Drži, Mickey in Mallory sta krvoločni zveri, sociopatska mutanta, ki so ju v moralističnih laboratorijih vzgojili kot medijsko atrakcijo. Ker se zveri ne sprašujejo, kdaj in zakaj bodo koga raztrgale, bi se morali spraševati mediji. Jasno jim je, da brez Mickeyja in Mallory psihologom ne bo nihče več verjel, poročil nihče več ne bo gledal, moralne večine nihče več ne bo poslušal, varuhom reda in miru nihče več ne bo pumpal ega, psihiatre pa bodo itak samo še pobijali. Resničnost potemtakem potrebuje Mickeyja in Mallory kot zrak, hrano in svežo kri. Potrebuje ju, da bi vsak večer z drugim obrazom in drugo identiteto umirala za naše grehe. Da bi ju javno in senzacionalno križali za blagor demokratične javnosti. Kot nekoč Bonnie in Clyda. Potrebuje ju, da bi

dušebrižniške institucije sploh lahko obstajale.

Rojena morilca pred senzacij željno publiko postavitva svojevrstno ogledalo. Kar se v njem zrcali, je grozljivo, krvavo in neusmiljeno, kot film sam, zato ne preseneča, da so ga poskušali marsikje prepovedati. Resnica še vedno boli in zahteva gledanje skozi lastne oči. Je pač film devetdesetih o devetdesetih, ki resničnosti vrže v obraz vprašanja, ki jih le ta ponavadi zastavlja filmu. »*What do you do now? What do you do?*« bi jo vprašal Dennis Hopper. In odgovor je resentment. Nagoni, ksenofobični, paranoični resentment.

Stone se tokrat brez identifikacijske opore — kar je nedvomno Tarantinova šola — dejansko spopade z ameriško travmo, ki ni posledica vietnamske vojne, marveč njen vzrok. Reče se ji patološka obsedenost z močjo, z likom močnega očeta, ki ne loči več med dobrim in zlim. Potencira vrednote, ki so zaradi medijske razprodaje čustev podvržene inflaciji, ne da bi poznal njihov smisel. Zato je film posnet v več tehnikah, od katerih vsaka simbolizira določen pogled na nasilno stvarnost močnejšega. **Rojena morilca** je ortodoksni *movie*. Sestavljen iz asociativnih petsekundnih rafalov, mozaičnih kadrov, ki tvorijo frenetični epicenter vseh pogledov hkrati. Kaos hladne, pluralistične resničnosti. Film si upa ves čas gledati skozi oči serijskega morilca (*»volka, ki ne ve, zakaj je bil ustvarjen kot volk«*, pravi Mickey), ne da bi zavzel stališče — in ugotoviti, da se ta pogled ne razlikuje od ostalih, še najmanj pa od pogleda objektivne, recimo televizijske kamere.

Podobno kot film **Kalifornija** (Dominic Sena, 1993) tudi **Rojena morilca** ugotavlja, da je serijski morilec stanje — kar nadgradi z očitkom, da vsakdanost sadistično uživa v senzacionalnem razgaljanju serijskih morilcev le zato, da bi lažje skrila svojo perverzno. Resničnosti zamerita predvsem to, da je videla premalo filmov; pa še tisti so bili slabi.

Taisto rigidno resničnost je Milče Mančevski oblikoval v angažiran, politično aktualen film, ki navkljub občutljivi tematiki zgodbe ne pripoveduje pomilovalno, patetično in pokroviteljsko, temveč jo zna sublimno vpeti v žanrski okvir. Gledalcu omogoči identifikacijo z apokaliptičnimi razsežnostmi vojne, katerih prvinska groza se ne skriva v brezčutnih, senzacionalističnih posnetkih, ki jih otopeli javnosti servira CNN in njemu podobne postaje, marveč v slutnji le teh. **Pred dežjem**, v zatišju pred nevihto. Kako naj posnamem sprti strani, se sprašuje vojni fotograf Rade Šerbedžija, ko se vrne v rodno Make-

donijo, kjer sovražniki ne nosijo bojnih oznak, po katerih bi jih svet kot v nintendo igrici ločil na dobre in zle? Kako naj objektivno posname sovraštvo? Ali pa dejstvo, da nacionalna zaslepljenost vodi v spopad, kjer razum in vprašanja preglasiš tako, da jim streljaš v hrbet? Drži, ugotovi Aleksander, vojne fotografije zударjajo po mrhovini. Že dejstvo, da so nastale, pomeni, da je za obžalovanja in perverzno sočustvovanje prepozno.

Mančevski skozi strogo definirano resničnost suvereno citira peckinpahovsko poetiko nasilja, simboliko vesterna in tarantinovsko bogastvo malih likov z velikimi vlogami. Ne gre za brezplodni manierizem, ampak za nazorno ilustracijo sporočila filma: Ko čas umre, ko se sklene krog človeške norosti, je iz njega nemogoče najti izhod. Ko pa vanj vstopiš, si prisiljen izbrati stran in odmisli vse ostalo, kar je bilo nekoč podrejeno moralnim, civilizacijskim in racionalnim normam. Mimogrede, je kdo od deklariranih psihiatrov, degeneriranih psihologov, zaskrbljenih mamic, gospodinjskih novinark in ostalih razsvetljenih pripadnikov demokratične »stroke« kdaj povprašal vojskujoči strani, kateri filmi so v sedanjem času vplivali na njihovo agresivno početje? No? Naslovi teh »filmov« bi bili sumljivo podobni priimkom novodobnih politikov, ki si niti Kubrickovega **Full Metal Jacket** niso ogledali, kaj šele, da bi njihov kompleks vdaje razdevičila Coppolov **Apokalipsa zdaj** ali pa Ciminov **Lovec na jelene**. Preprosto, človek, ki si ogleda omenjene tri filme, nikoli ne more postati politik. Ergo, nasilje, morija in različnočlovečni pomp so posledica ignorantskega odnosa do filmov, ki citirajo resničnost. Drži, sugerira Mančevski, malo je potrebno, da spor med sosedoma preraste v vojno, in še manj je potrebno, da takoj zatem tistim, ki predstavljajo šibki glas razuma v vsesplošni norosti, brez odvečnih vprašanj in slabe vesti streljaš v hrbet. Če ne verjamete, vprašajte svojega omiljenega voditelja TV dnevnika, favoriziranega raziskovalnega novinarja ali pa razsvetljenega analitika pri vladi republike Slovenije. Odgovori bodo vsekakor različni, kakor tudi povodi za strel v hrbet — a nikoli med njimi ne boste zasledili filma. Kajti ko se krog norosti sklene, ni več časa za gledanje filmov. Pa tudi prej ga najverjetneje ni bilo ravno dosti.

Rémy Belvaux, André Bonzel in Benoît Poelvoorde so trije mladi Belgijci, ki ljubijo film, zato glede svoje želje niso popustili. Brez denarja so se lotili dolgotrajnega snemanja metaforičnega, provokativnega, grotesknega, brutalnega filma **Zgodilo se je čisto blizu vas** (1992), ki mu ni tuja

niti socrealistična estetika verizma, kakršno nam je predstavil Krzysztof Kieslowski s **Kratkim filmom o ubijanju**. Za kaj pravzaprav gre? **Zgodilo se je čisto blizu vas** nadgrajuje tri filme, ki so si pridobili kulturni status: **Kratki film o ubijanju** (1987), **Peeping Tom** (Michael Powell, 1960) in predvsem surovo mojstrovino Johna McNaughtona, **Henry — Portrait of a Serial Killer** (posnetega l. 1986, v kinodvorane pa so ga spustili šele štiri leta pozneje), morda najbolj krutega igranega filma v novejši zgodovini. Obravnavani belgijski film od slednjega loči le oblika pogleda: **Henry** je zgodba o serijskem morilcu, ki svoje žrtve hladnokrvno — tako, kot vzame pivo iz hladilnika — masakrira v potešitev lastne želje, video posnetki, ki si jih post-festum ogleduje, pa ostanejo zaprti znotraj filma, se pravi, za Henryjevo uporabo. **Zgodilo se je čisto blizu vas** pa te posnetke eksploataira za širši pogled množic, saj je film posnet v obliki dokumentarca. Saj veste, zlo je v pogledu. Benoît je sadistični psihopat, ki ga na njegovih pohodih spremlja smenalna ekipa in do zadnje podrobnosti zabeleži infarkt stare gospe, strele v glavo sredi ulice, svinjsko posilstvo in krvave posledice, zadušitev otroka; seveda detaljno razloži, kako nato Benoît trupla zakoplje, potopi ali kako drugače skrije. Poročevalska ekipa, ki naj bi njegove »podvige« spremljala z distanco, kmalu postane njegov sodelavec, saj je Benoît vsebina njihovega dokumentarca, ki ga hočejo posneti čim bolj verodostojno in do popolnosti zadostiti voajerističnemu mrhovinarskemu pogledu tihe množice. Ko bo film dokončan, bodo skozi kolektivno katarzo pokasirali slavo in potešili senzacionalistični ego. Da bi film še dodatno presegal fikcijo, se trije ustvarjalci v tem dokumentarcu pojavijo s svojimi praviimi imeni. Skratka, z jezikom snuff movieja vam pove, zakaj pravzaprav ni snuff movie.

Ost belgijskega doku-šokerja je v surovi, neposredni brutalnosti, ki brez usmiljenja secira dvojno moralo in razgalja mrhovinarski užitek občinstva, ki se pretvarja, da mu za nasilje ni vseeno — pa še to samo takrat, ko se nasilje dogaja daleč stran, npr. v Bosni, Somaliji, Ugandi, Libanonu in ostalih koncih sveta. Ko pa se nekaj takega zgodi čisto blizu vas, cinično nelagodje pokaže svoj pravi obraz. Ni potrebno dosti: v slabo vest zereže že Benettonov plakat s prestreljeno majico in krvavimi hlačami. In kaj je s tem najprej prizadeto? Uf, morala taistega občinstva, saj grozljivi vdor realnega, torej snuff plakat, razniči objekt njihovega mehaničnega, katarzičnega usmiljenja ter zahteva jasno opredelitev. V tem

trenutku resnica bušne v ospredje in od nje se ni več moč distancirati tako, da usmiljenja poln pogled usmerite na kaj bolj prijetnega. Reminiscent treh Belgijcev na benettonovski šokantni vdor v letargijo demokracije idealno orišejo tudi smisel napadov na film: če že ne moreš odpraviti vzrokov, vsaj toliko bolj fanatično, psihotično in histerično odpravljaj posledice, da ti bo vsa javnost pomagala miriti slabo vest. Z drugimi besedami, impotentna militantnost morale, ki se loteva nasilja na filmu, se skriva za simboliko linča: lažje, varnejše in učinkovitejše je strgati Benettonov plakat ali pa razrezati film, kot se odpraviti v sociopatsko krizno žarišče in razničiti njegov epicenter. Plakat in film sta neživi stvari in nežive stvari kakopak ne vračajo udarcev. Da, čredni nagon suburbanih plemen, malomeščanski etos, medijska senzacionalnost in visoka diplomacija govorijo isti jezik. Filme, ki to priznajo, križajo. Hm, zakaj, mislite, je nastala abstraktna umetnost?

Torej? Znete prenesti resnični obraz resnice, ki si jo srčno želite spoznati? Sociološki belgijski šoker v razmislek natrosi še podvprašanja: zakaj imajo največ gledalcev najbolj nevarni športi? Zakaj imajo revolverski časopisi največje naklade? Zakaj patetičnemu prispevku na CNN o krušnih starših, ki so posvojili vojno siroto iz Bosne, sledi največ reklam za gospodinjske pripomočke, pralne praške in osvežilne pijače? Skratka, vprašanja o floskulah demokratičnega etosa, ki se ga večina brez vedenja o njegovem smislu uči na pamet. Če ste po ogledu belgijskega čudovitega sveta groze in nasilja še vedno prepričani, da se je nasilje iz filmov preselilo v resničnost, ne pa obratno, vas bodo vsi, ki znajo razmišljati z lastno glavo in lastnim srcem, lahko le pomilovali in se vam smejali. Ali pa napoliti na ogled novozelandskega zvrstnega verizma z naslovom **Nekoč so bili bojevniki**. Ste morda šteli, kolikokrat je Lee Tamahori lik Jaka, ki ga surovo upodablja Temuera Morrison, poslal v kino? Kolikokrat mu je očital prežiranje z nasilnimi filmi? Niste? Okej, vam povem jaz: niti enkrat. In od kod, za božjo voljo, vse tiste modrice po obrazu Rene Owen, ki je Jaku služila za boksarsko vrečo? Hm, pa res, od kod le? Odgovor se kakopak skriva v scenografiji filma. Aha, postholokavstna, dehumanizirana, madmaxovska pokrajina... Kje pa, predmestje Aucklanda.

PRAVE STVARI

Zaradi tiranije nizkokaloričnega, šablونiziranega new age enoumja, prekvašenega s premočrtnimi malomeščanskimi pojmi o

morali, je ostalo malo režiserjev, ki bi si upali posneti **Pravo stvar**, brezkompromisno vztrajanje na žanru, ljubezenski zgodbi, ki preraste v enega najtrših trilerjev, kar ste jih videli v zadnjih letih, in pri tem ostane do gledalca in svoje zvrsti tako poštena, da lastnega smisla ne skriva za puhlo metaforiko. Christian Slater je preprosto zaljubljen v kung-fu filme Sonnyja Chibeter stripe in zato z zamudo opazi seksi počestnico Patricio Arquette. Z zamudo, ne pa prepozno: za svojo ljubezen stori vse, kar bi za pravo romanco storil vsak pravi stripovski ali pa filmski junak. Vzame pištolo in se moško odpravi do zvodnika. Ko ne zaleže več moč argumentov, zaležejo pač argumenti moči, začetnikom pa pomaga še sreča. Pograbi kovček s kakim milijonom dolarjev kokaina in v njem takoj prepozna vstopnico v lepše in brezskrbnejše življenje. Zaljubljenca ne razmišljata, kako visoka bo cena za resnično ljubezen in kako trnova bo pot v raj. A ker je to **Prava stvar**, negativci ne preživijo. Tudi cel kup pozitivcev, vključno z Dennisom Hopperjem, ne preživi. Preživita le Sam Peckinpah in John Woo — ter Christian Slater in Patricia Arquette. Zavedajo se, da so že od nekdaj vsi pravi žanrski filmi posneti po resničnih dogodkih. **Pravo stvar** je podpisal Tony Scott. Medtem ko je njegov brat Ridley iskal zgodovino v letu 1492, filmskega junaka pa v Krištofu Kolumbu, je Tony zgodovino ustvarjal.

Ena od zgodb, ki jih je frenetično vtipkaval **Barton Fink**, se je končala z besedami: »We'll be hearing from him again.« Misli je na Quentina Tarantina, poeta žanra in nasilja, ki je v svet filma vstopil skozi stranska vrata, dobesedno izza pulta video-teke, v kateri je delal, in takoj pristal na odru za legende. Kulte, natančneje rečeno, kar vejo vsi, ki so videli njegov scenaristično režijski prvenec **Reservoir dogs** (1992), jednat, z bliskovitimi ter surovo realističnimi dialogi graviran povzetek delovnega dne nekega gangsterja. Da, gangster v rokah Quentina Tarantina ni več glamurozni antiheroj, temveč povsem običajen delavec, ki vestno opravlja svoj



Peklenska pomaranča,
režija Stanley Kubrick, 1971

posel. Kot smetar, pek, mesar in zdravnik. Skratka, kot katerikoli izmed vaših sosedov.

In če dobro pomislite, ste že kdaj videli svojega soseda na platnu? Če zanemarite serijske morilce, ki so na prvi pogled resda videti kot vaši sosede, a so v osnovi antiheroji? S katerimi se nekateri še preveč hitro, nevede identificirajo? Niste. S človekom, ki je videti kot vaš sosed, se je itak nemogoče identificirati. S Tarantinovimi liki ravno tako. Lahko se le z njegovimi filmi.

Šund je civilizacijski *freak show*, katerega neobičajnost, filmskost, če že hočete, se skriva v njegovi vsakdanjosti, majhnosti in nepomembnosti, proletarskim sprijaznjenjem z usodo, ko presenčenja izgubijo svoj pomen. Postanejo tako predvidljiva kot življenje samo. Tako predvidljiva kot... kot šund in njegove male velike zgodbe, ki so življenju tako všeč, da jih nenehno imitira. Kako jih tudi ne bi, izvemo v drugem delu Tarantinovega navideznega omnibusa (ki je kronološko sicer tretji, zadnji), ki nam ironično sugerira, da je šund celo večji od življenja: plačani morilec John Travolta namreč pade pod streli svoje žrtve, Brucea Willis — zato, ker se je na straniščni školjki tako zatopil v zgodbe o Modesty Blaise, v šund, da je gladko pozabil na svoj poklic, orožje in nalogo. Si lahko izmislite prizor, ki bi bil v svoji grotesknosti bolj poetičen?

Tarantinov **Šund** je krut, neoseben mozaik iz likov, ki ponavadi zaživijo šele onkraj resničnosti, v identifikacijski simbiozi z njihovim konzumentom. Film, ki z besedami dobesedno strelja, kot da bi hotel odpihniti sliko, a je pri najboljši volji ne more, saj šele z njo film verodostojno prehaja v to resničnost. Na vašo stran platna. Na sedež poleg vas.

EPILOG

Šund je film, ki se obnaša, kot da ne bi imel scenarija, kot da se preprosto dogaja. Povsod in vsak trenutek svojega časa, začne pa se takrat, ko ga prekinete s pogledom. Kadarkoli in kjerkoli, kar subtilno poudarja s strukturo: vsak kader predstavlja vrata, ki vodijo v drugo zgodbo. Če le hočete, vstopate na lastno odgovornost. Tvegajte namreč, da v kateri od zgodb srečate sebe. In konec koncev, mar si niste vseh teh sto filmskih let želeli prav tega? Postati filmska zvezda in v živo dokazati, kako popolno film posnema resničnost? Dokazati, da se žrtve iz filmov vedno vračajo, iz resničnosti pa nikoli? Skratka, prepovedati resničnost?

MAX MODIC

e-projekcija

BRSKA, KOPLJE & ZABADA

Max Modic

LEGENDA

Tu je v kronološkem zaporedju nanizanih 100 uglednih, nujnih & mitskih, eksotičnih & erotičnih, rutinskih & pobalinskih, karizmatičnih & avtomatičnih ali pa preprosto iskrenih & iskreno preprostih, poflastih, vampirskih klasik ter ocvirkov, ki jim še 100 let z ljubeznijo nastavljamo vrat. Kaj hočemo, brez njih pač ni žanra, brez žanra pa ni filma. Pod naslovom, ki je izviren ali pa najbolj ustaljen, stojita ime režiserja in letnica nastanka, pod njima pa še kratek opis ter kapsula s pilotom, ki je najbolj strastno zasajal zobe — ali pa jih z enako vztrajnostjo pulil. Ker je spisek resen, naj občutljivejši gledalci svoje favorite izbirajo z glogovim kolom v roki, s kito česna okoli vratu in šilcem blagoslovljene vode za pogum.

DRAKULA
Karoly Lajthay, 1921
Bram Stoker prvič. Danes izgubljen film.

NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS
Friedrich Wilhelm Murnau, 1922
Prvi žlahtni krvoses postane MAX SCHRECK.

LONDON AFTER MIDNIGHT
Tod Browning, 1927
Lačni vampir ujame morilca. LON CHANEY.

DRACULA
Tod Browning, 1930
Mit za vse čase.
BELA LUGOSI ne pije vina.

DRACULA
George Melford, 1930
V španščini zveni enako.
CARLOS VILLARIAS.

VAMPIR OU L'ÉTRANGE AVENTURE DE DAVID GRAY
Carl Theodore Dreyer, 1932
Krvoses sanja svojo smrt.
JULIAN WEST

MARK OF THE VAMPIRE
Tod Browning, 1935
Vrne se lačni vampir.
LIONEL BARRYMORE.

CONDEMNED TO LIVE
Frank Strayer, 1935
Profesor ponoči nevede srka kri.
RALPH MORGAN.

DRACULA'S DAUGHTER
Lambert Hillyer, 1936
Kri ni voda, pije pa jo
GLORIA HOLDEN.

EL BAUL MACABRO
Miguel Zacarias, 1936
Mehiška želja po krvi.
RAMON PEREDA.

THE RETURN OF DOCTOR X
Vincent Sherman, 1939
Žejen je HUMPHREY BOGART.
Prvič, zadnjič in nikoli več.

SON OF DRACULA
Robert Siodmak, 1943
Sin je brkati grof Alucard (beri nazaj).
LON CHANEY JR.

THE RETURN OF THE VAMPIRE
Lew Landers, 1943
Nacistično bombardiranje obudi vampirja. BELA LUGOSI.

HOUSE OF DRACULA
Erle C. Kenton, 1945
Vampir po terapiji ostane vampir.
JOHN CARRADINE.

ISLE OF THE DEAD
Mark Robson, 1945
Miti grizejo. Ugotavlja
BORIS KARLOFF.

MOTHER RILEY MEETS THE VAMPIRE
John Gilling, 1952
Tudi hec je moral biti.
BELA LUGOSI med pensionisti.

DRAKULA ISTAMBULDA
Mehmed Muhtar, 1953
Bram Stoker po turško. ATIF KAPTAN.

BLOOD OF DRACULA
Herbert L. Strock, 1957
Povampirjena najstnica je
SANDRA HARRISON.

NOT OF THIS EARTH
Roger Corman, 1957
Krvosesi pristanejo in kri gre v veselje.
PAUL BIRCH.

EL VAMPIRO
Fernando Mendez, 1957
Mehiški revival legende.
GERMAN ROBLES.

THE RETURN OF DRACULA
Paul Landers, 1957
Hladni Transilvanec v topli Kaliforniji.
FRANCIS LEDERER.

ANAK PONTIANAK
Ramon Estella, 1958
Palce gor za malaške krvose!
HASIMAH.

DRACULA
Terence Fisher, 1958
Hammerjeva klasična klasika.
CHRISTOPHER LEE.

BLOOD OF THE VAMPIRE
Henry Cass, 1958
Čaša krvi dnevno za dolgo življenje.
Sir DONALD WOLFIT.

THE BLOOD SWORD OF 99th VIRGIN
Morihei Magatani, 1959
Kri devic za japonska zobata božanstva.
NAMIMI MATSUURA.

CURSE OF THE UNDEAD
Edward Dien, 1959
Prvi vampirski vestern.
Strelja in grize MICHAEL PATE.

TEMPI DURI PER I VAMPIRI
Steno (Stefano Vanzina), 1959
Špageti komedija s krvavimi zobmi.
CHRISTOPHER LEE.

SEDDOK, L'EREDE DI SATANA
Anton Giulio Maiano, 1960
Kri in zleze za najdražjo.
ALBERTO LUPO.

LA MASCHERA DEL DEMONIO
Mario Bava, 1960
BARBARA STEELE s preluknjanim obrazom na poti med zvezde.

ET MOURIR DE PLAISIR
Roger Vadim, 1960
Artističen in seksi spomin na Carmillo.
ANNETTE VADIM.

AHKEA KHOTS
Yongmin Lee, 1961
Hammer odjekne v Južni Koreji.
YECHOON LEE.

THE KISS OF THE VAMPIRE
Don Sharp, 1962
Hedonistični vampirji obgrizejo mladoporočca. NOEL WILLMAN.

VAMPIRE WOMAN
Li Tie, 1962
Družinska vampirska melodrama made in Hong Kong.
BAI YANG.

L'ORRIBILE SEGRETO DEL DOTTOR HICHOCK
Riccardo Freda, 1962
Nekrofilska klasika posneta v osmih dneh.
MARIA TERESA VIANELLO.

TRANSYLVANIA 6-5000
Chuck Jones, 1963
Da, risanke tudi. BUGS BUNNY vs. COUNT BLOODCOUNT.

LA DANZA MACABRA
Anthony M. Dawson & Sergio Corbucci, 1964
Špageti po Poejevem receptu.
BARBARA STEELE je posladek.

DRACULA — PRINCE OF DARKNESS
Terence Fisher, 1965
Sequel Drakule po sedmih letih skomin.
CHRISTOPHER LEE, kakopak.

TERRORE NELLO SPAZIO
Mario Bava, 1965
Vplivni vampirski alieni z značajem.
BARRY SULLIVAN.

THE BLOOD DRINKERS
Gerardo De Leon, 1966
Filipinska vampirska pojedina.
AMELIA FUENTES.

BLOOD BATH
Jack Hill & Stephanie Rothman, 1966
Psiho-vampiriada z YU inserti.
WILLIAM CAMPBELL.

THE HAND OF NIGHT
Fredric Goode, 1966
Vampirji v Maroku nimajo ne zob ne sence.
ALIZIA GUR.

QUEEN OF BLOOD
Curtis Harrington, 1966
Žejni alien na poti do Marsa je
FLORENCE MARLY.

THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS OR: PARDON ME, BUT YOUR TEETH ARE IN MY NECK
Roman Polanski, 1967
V zadnjem nasmehu SHARON TATE sta dva zoba daljša.

DRACULA HAS RISEN FROM THE GRAVE
Freddie Francis, 1968
CHRISTOPHER LEE kot duhovnikova skušnjava.

THE MAGIC CHRISTIAN
Joseph McGrath, 1969
Denar kvari tudi vampirje. All-stars komična moralka. CHRISTOPHER LEE.

SCREAM AND SCREAM AGAIN
Gordon Hessler, 1969
VINCENT PRICE ustvari krožejna CHRISTOPHERJA LEEJA in PETRA CUSHINGA.

ZAVĚČNOST

TASTE THE BLOOD OF DRACULA

Peter Sasy, 1969
Viktorijanske vrednote proti spolnosti in smrti. CHRISTOPHER LEE.

COUNT YORGA, VAMPIRE

Bob Kelljan, 1970
Uglajeni ROBERT QUARRY po sodobnem Los Angelesu luknja vratove.

COUNTESS DRACULA

Peter Sasy, 1970
INGRID PITT je grofica Bathory, ki se gola kopa v krvi.

HOUSE OF DARK SHADOWS

Dan Curtis, 1970
Benigni vampir Barnabas Collins je tokrat zloben. JONATHAN FRID.

THE VAMPIRE LOVERS

Roy Ward Baker, 1970
Takrat so bile lezbijke še seksi in močno krvavih ust. INGRID PITT.

THE HOUSE THAT DRIPPED BLOOD

Peter Duffell, 1970
Vampirski triler v katerem izginjajo zvezde hororja. CHRISTOPHER LEE.

JONATHAN, VAMPIRE STERBEN NICHT

Hans W. Geissendörfer, 1970
Vampirji kot politična alegorija o vzponu fašizma. PAUL ALBERT KRUMM.

CASE OF THE FULL MOON MURDERS

Sean S. Cunningham, 1971
Soft & hardcore lizanje z občasnim grizenjem. Sesa CATHY WALKER.

DAUGHTERS OF DARKNESS

Harry Kumel, 1971
Kri, poetika, eros in umetnost zapeljevanja. DELPHINE SEYRIG je grofica Bathory.

TOMBS OF THE BLIND DEAD

Armando De Ossorio, 1971
Ne vidijo, a dobro slišijo. OSCAR BURNER.

DRACULA A.D. 1972

Alan Gibson, 1972
CHRISTOPHER LEE tudi v 20. stoletju ve, kam ugrizniti.

BLACULA

William Crain, 1972
Črni vampir v Los Angelesu. WILLIAM MARSHALL.

THE NIGHT STALKER

John Llewellyn Moxley, 1972
Novinar zasleduje morilca, ki je v resnici vampir. Zgodbe mu jasno nihče ne objavi. BARRY ATWATER.

LA NOVIA ENSANGRETADA

Vincente Aranda, 1972
ALEXANDRA BASTEDO izsesava frigidno nevesto.

THE BARE BREASTED COUNTESS

Jesus Franco, 1973
Biseksualna LINA ROMAY ubija s felacijo in utone v krvi.

DRACULA CERCA SANGUE DI VERGINE E... MORI DI SETE

Paul Morrissey & Antonio Margheriti, 1973
Jasno, iskal jo je sredi Italije. UDO KIER.

DRACULA

Dan Curtis, 1973
Najbolj podcenjena verzija. Med žejne grofe gre JACK PALANCE.

GANJA & HESS

Bill Gunn, 1973
Najbolj arty blaxploitation verzija. DOUANE JONES.

THE SATANIC RITES OF DRACULA

Alan Gibson, 1973
CHRISTOPHER LEE še zadnjič kot Hammerjev Drakula; živi v Londonu.

CAPTAIN KRONOS VAMPIRE HUNTER

Brian Clemens, 1974
Stripoiden fantasy akcioner kot komična vampiriada z masko špageti vesterna. Lovi HORST JANSON.

THE LEGEND OF 7 GOLDEN VAMPIRES

Roy Ward Baker, 1974
Hammer sreča kung-fu. JOHN FORBES-ROBERTSON.

DEAFULA

Peter Wechsberg, 1975
Gluhega vampirja pokopljeje religiozni simboli. PETER WECHSBERG.

LEONOR

Juan Buñuel, 1975
Ljubljena žena se kužna in dolgih zob vrne od mrtvih. LIV ULLMANN.

DRACULA, PERE ET FILS

Edouard Molinaro, 1976
Vampir v Parizu postane filmska zvezda. CHRISTOPHER LEE.

MOSQUITO DER SCHAENDER

Marijan Vajda, 1976
Švicarski vampir s pipeto izsesava trupla. WERNER POCHATH.

MARTIN

George Romero, 1976
Najstnik misli, da je Nosferatu, in se tako tudi obnaša. Z iglo in britvijo v roki. JOHN AMPLAS.

DRACULA'S DOG

Albert Band, 1977
Sliši na ime Zoltan. Kroti ga MICHAEL PATAKI.

DRACULA

John Badham, 1979
Najbolj dolgočasna verzija. Med grofom in šminkerjem niha FRANK LANGELLA.

DRACULA SUCKS

Philip Marshak, 1979
Najbolj razpita porno verzija. JAMIE GILLIS, JOHN HOLMES & SEKA.

FASCINATION

Jean Rollin, 1979
En moški, kup vampirk. Večkrat. Vodi jih FRANCA MAI.

LOVE AT FIRST BITE

Stan Dragoti, 1979
Inteligentni spoof po motivih Brama Stokerja. GEORGE HAMILTON.

NOSFERATU: PHANTOM DER NACHT

Werner Herzog, 1979
Letargični remake po 57 letih. Max Schreck je KLAUS KINSKI.

NIGHTWING

Arthur Hiller, 1979
Indijansko prekletstvo v puščavo prikljče vampirske netopirje. Pobija jih DAVID WARNER.

THE HUNGER

Tony Scott, 1983
Vampirski kraljica išče partnerje obeh spolov, ki se po ugrizu ne postarajo prehitro. CATHERINE DENEUVE.

MUTANT

John 'Bud' Cardos, 1984
Kemikalije prebivalce zakotnega mesta spremenijo v krvožejne zombije. Redči jih WINGS HAUSER.

THE BLACK ROOM

Elly Kenner & Norman Thaddeus Vane, 1984
Incestuozni novodobni vampir stakne anemijo. STEPHEN KNIGHT.

FRIGHT NIGHT

Tom Holland, 1985
Kaj storiti, če je vaš sosed vampir? CHRIS SARANDON.

LIFEFORCE

Tobe Hooper, 1985
Vampirji pridejo iz vesolja v Halleyjevem kometu. MATHILDA MAY.

VAMP

Richard Wenk, 1986
Najstniki na žuru srečajo povampirjeno egiptovsko kraljico in njene ostrozobe sužnje. GRACE JONES.

THE LOST BOYS

Joel Schumacher, 1987
Povampirjeni, motorizirani brat-pack ustrahuje najstnike. KIEFER SUTHERLAND.

NEAR DARK

Kathryn Bigelow, 1987
Psihoteični vampirji v kombiju križarijo po ZDA. Ujetnikov ne jemljejo. LANCE HENRIKSEN.

SUNDOWN — THE VAMPIRE IN RETREAT

Anthony Hickox, 1988
Vampirsko komuno zmoti prihod Van Helsingovih potomcev. DAVID CARRADINE.

THE JITTERS

John M. Fasano, 1988
Hongkonški vampirji priskakljajo v kitajsko četrt Los Angelesa. JAMES HONG.

TRANSYLVANIA TWIST

Jim Wynorski, 1989
Po vampirjevem dvorcu iščejo Lovecraftovo literaturo, najdejo pa komični hommage low-budget hororju. ROBERT VAUGHN.

DEF BY TEMPTATION

James Bond III, 1990
Tromatična rap vampiriada o beli vampirki, ki zapelje črnega policaja. CYNTHIA BOND.

ROCKULA

Luca Bercovici, 1990
Po 400 letih vampirji vszljubijo rock — in nastopijo v prvem musicalu. DEAN CAMERON.

ENCOUNTERS OF THE SPOOKY KIND II

Samo Hung, 1990
Kaskaderska vampiriada najbolj komične vrste. Dolgozobe klati SAMO HUNG.

I BOUGHT A VAMPIRE MOTORCYCLE

Dirk Campbell, 1990
Namesto bencina ga poganja kri, ki si jo natoči sam. Zgrošen je NEIL MORRISSEY.

GRAVEYARD SHIFT

Ralph S. Singleton, 1991
Mutantske povampirjene podgane zasedejo lokalno tekstilno tovarno. BRAD DOURIF ne preživi.

SUBSPECIES

Ted Nicolaou, 1991
Povampirjena romunska brata se spreta, ameriški študentki pa ju neuspešno mirita. Dober vampir je MICHAEL WATSON.

TALE OF A VAMPIRE

Shimako Sato, 1992
Melanholični vampir se zaljubi v knjižničarko, ki ga spominja na bivšo ljubezen. JULIAN SANDS.

BRAM STOKER'S DRACULA

Francis Ford Coppola, 1992
Vampirji umirajo, ljubezen ne. GARY OLDMAN.

INNOCENT BLOOD

John Landis, 1992
Vampirka je že tako dolgo na svetu, da se v njej poleg želje po moškem prebudi tudi slaba vest. ANNE PARILLAUD.

INTERVIEW WITH THE VAMPIRE

Neil Jordan, 1994
Zakaj so vampirji vsa ta stoletja grizli druge, če imajo pa sebe najrajši? TOM CRUISE.



... sedemdeseta so preživela.«
zahrope pripovedovalec —
nekak radijski DJ — v filmu
Reservoir Dogs. Nedvomno.

Dokaz: **Reservoir Dogs**, Quentin Tarantino. Sedemdeseta so porisana in popisana po celem filmu **Reservoir Dogs** — po dolgem in po čez. Nič ni prepovedano. Celo niti top pop lestvica iz sedemdesetih, ki se pretika skozi film — kot *soundtrack*.

Out of the past.

In vsi ti psi — Michael Madsen, Steve Buscemi, Tim Roth, Quentin Tarantino, Chris Penn — v sedemdesetih ob poslušanju teh viž niso bili stari 18 ali pa 20, ampak 12 let. Odštejte kakopak veterana Lawrencea Tierneyja, velikega manipulatorja Joeja Cabota, rojenega l. 1919, nekdanjega žilavega, brezkompromisnega, neusmiljenega, zvijačnega zvezdnika B-thrillerjev (RKO je bil v štiridesetih in petdesetih njegov dom, Max Nosseck njegov režijski guru, vlogi **Dillingerja** in morilca v filmu **Born to Kill** njegov triumf), ki je kasneje filmsko kariero obesil na klin, se v medije resda v črni kroniki — spet vmil, ko so ga zabodli v nekem barskem pretepu (jasno, sam je iskal), potem pa pristal kot taksist. Ključ, s katerim si je odklenil vrata v film **Reservoir Dogs**, je potemtakem očiten ... toda lahko vam frcnem še en, že kar nesramno očiten ključ: l. 1946 je igral v filmu ...z naslovom ... **San Quentin**. Mimogrede, režiral ga je Gordon Douglas, ki je konec šestdesetih in začetek sedemdesetih nagradil s serijo impresivnih B-filmov, tako westernov kot thrillerjev (npr. **Poštna kočija**, **Čuka**, **Detektiv**, **Kličejó me gospod Tibbs**, **Barquero**).

Je kdo rekel **San Quentin**? Oh, **San Quentin** je bil le B-film, v katerem se gangsterji pobijejo med sabo. *Sans merci*. Jasno, tudi **Reservoir Dogs** je B-film, v katerem se gangsterji pobijejo med sabo. *Sans merci*.

Eh, včasih filmski naslovi vidijo prihodnost.

In hej, odštejte Harveyja Keitela in Eddieja Bunkerja, ki so ju psi v sedemdesetih gledali v kinu — v filmih **Mean Streets**, **Taksist in Prsti** ... pa **Straight Time** in **Jezdecí na dolge proge**. Film **Reservoir Dogs** zgleđa prav tako — *kot da so se igralci združili s svojimi fani in potem zares storili to, kar so prej počeli le v filmih*.

Sorry, Arnie, nobenega stopanja **NA** filmsko platno.

Sorry, Woody, nobenega stopanja **S** filmskega platna.

We've done it right this time, dahne v Peckinpahovi Divji hordi William Holden Ernestu Borgnineu, ko Warren Oates in

PIRATI V METROJU

*Sedemdeseta
so se končala l. 1977...
in bodo srečno živela
do konca svojega
življenja.*



*Psi v Reservoir Dogs,
režija Quentin Tarantino 1992*

Ben Jonson, njuna kamarada, že ležita v mlaki krvi. Lawrence Tierney, Eddie Bunker, Harvey Keitel, Michel Madsen, Steve Buscemi, Tim Roth, Quentin Tarantino in Cris Penn zgleđajo tako, kot da so šli za tem glasom ... kot zmo tega glasu.

Drži, *we've done it right this time*. Ne, film **Reservoir Dogs** ne zgleđa kot postmodernistični pastiš, ... ampak kot zadnja misi-ja, na kateri so se združili igralci in njihovi fani ... kot skupni projekt igralcev in njihovih fanov. *We've done it right this time* tu ne pomeni nič drugega kot — *ugrabimo film!* ... in ga ne dajmo več iz rok, ... dokler ne pade zadnji izmed nas. **Reservoir Dogs** je definitivna fantovska fantazija, ... izpolnitev utopične želje, da bi zvezdniki in njihovi fani zaživeli v istem svetu ... in postali prijatelji, ki jih lahko loči le smrt.

Ne, film **Reservoir Dogs** ni niti pastiš niti citat, ... ampak ugrabitev.

Reservoir Dogs je film o prijateljih, ki jih loči smrt, ... film o malih velemestnih gangsterjih, ki se jim rop ponesreči, ... film o ropu brez plena, ... film o mestu v plamenih, ... film o roparjih, ki jih ločijo diamanti, ja, denar.

Denar je ta, ki diskriminira roparje — zvezdnike in njihove fane. Vsekakor: denar bo vedno delal razliko med njimi. Vedno bo med njih prišel denar, razredna razlika, ... razlika v socialnem statusu. **Reservoir Dogs** je *wish-fulfilment* fantazija in obenem avtokritika te *wish-fulfilment* fantazije: lahko nas vržete v isti svet, toda potem se bomo pobili. Do zadnjega. Ali lahko fan in zvezdnik živita v istem svetu? Ali je svet pravi kraj za fane? Ali je svet pravi kraj za zvezdnike?

Psi imajo ves čas na jeziku pesmi, pevce, filme in igralce, tako vročično, obsedeno in pedagoško, da se včasih zazdi, da jim na koncu jezika — tik pred izbruhom — stoji tudi **Rop brez plena** (*The Killing*, 1956), dobri, stari thriller Stanleyja Kubricka, v katerem se malim, velemestnim psom rop ponesreči, ... in ki si ga mali, velemestni psi v filmu **Reservoir Dogs** očitno — brez besed — vzamejo za izhodišče. Žanrska situacija, ki si jo vzamejo za izhodišče, **Rop brez plena**, je slab prevodnik realnosti: rop se ponesreči, vsi umrejo.

Vi ne bi umrli ... za svobodo filma?

Z eno besedo: žanrska situacija, ki ni funkcionirala v filmu, ne more funkcionirati v realnosti. Realnost je slaba. Ne, realnost filmu — žanrski situaciji — ne more pomagati.

Kam hodijo umirat sloni? Njihova stvar. Kam hodijo umirat moški? Njihova stvar. Kaj žene kite v množični samomor? Hej, kaj žene moške v množični samomor? Vse

te pse? *Reservoir Dogs*? Situacijo, ki je spodletela v filmu, lahko v življenju — v realnosti — izživiš le enkrat ... za ceno življenja kakopak. Le enkrat v življenju lahko med zvezdnike in njihove fane pride denar. Film **Reservoir Dogs**, sam po sebi nekaj med revolucijo in odrešitvijo, ima tezo: vsaka situacija v filmu bazično spodleti. Vsaka. Vedno. Tudi ko načrt — magari popolna mojstrovina — obljublja uspeh. Vedno se med njimi znajde nekdo, ki se s tem ne more identificirati: zakonspirirani policaj. Noben film ni nikoli všeč vsem gledalcem. Zakonspirirani policaj, Tim Roth — je kdo ali kaj? Filmski kritik ... filmski kritik, ki mu je film všeč, ne zdi se mu pa dober. Zakonspirirani policaj ne more iz filma: s prestreljenim trebuhom lahko ostane le z njimi. Do konca. Ne more se premakniti. Ne more pobegniti. Ne loči se od drugih, vendar dobesedno — kam naj gre človek, ki tudi navzven zgleda le kot eden izmed njih?

Slab film, ki mu je všeč, je zanj poguben. Tu ni nadaljevanj. *Sorry, no sequels*. Nadaljevanje filma **Reservoir Dogs**? Nič, lahko le uro in pol kažeš trupla, ki ležijo na tleh. Pač odvisno od ambicij — ta trupla lahko kažeš tudi tri ure. Ali pa štiri. Okej, Andy Warhol bi jih kazal 24 ur. **Andy Warhol's Reservoir Dogs**: 24 ur v življenju trupla.

Kar se začne in nadaljuje kot **Rop brez plena**, se konča kot **Mesto v plamenih**, **City on Fire**, hongkonški akcioner Ringa Lama, v katerem na koncu vsi stojijo z drug v drugega uperjenimi pištolami. Dobesedno: psi na koncu filma **Reservoir Dogs** merijo drug v drugega ... v podaljšanem, živčnem, tako rekoč zamrznjenem prizoru ... kot okameneli, ... kot da ne morejo verjeti, da so zanetili film, zdaj pa se z njimi noče nihče igrati.

Vmes pridejo sedemdeseta.

Potem umrejo.

Mr. White.

Mr. Orange.

Mr. Blonde.

Mr. Pink.

Mr. Blue.

Je kdo rekel *Blue, Green, Grey & Brown*?

Ja, z desne se pripeljejo sedemdeseta kot kak orjaški naslov orjaškega filma. Buuum! *Blue, Green, Grey & Brown* — tako je bilo v sedemdesetih ime štirim psom, štirim priletnim desperadosom, ki so v New Yorku ugrabili metro, jasno, neuspešno. Ugrabitev se jim je ponesrečila, čeprav so mesto spravili na kolena.

Sedemdeseta so se začela z dvema roparskima misijama, ki sta se ponesrečili.

We blew it.

Serijski ropovi, ki se konča z linčem obeh

roparjev, moškega in ženske.

In rop, ki se konča z medsebojnim pobijanjem roparjev, vseh vpletenih.

Bonnie in Clyde in Point Blank.

We rob banks. Warren Beatty & Faye Dunaway.

We blew it. Lee Marvin.

Ta Marvinov *We blew it* se sliši kot testament sedemdesetih. Drži, vsi ti junaki so dajali vtis, kot da jim je nekdo obljubil večno življenje.

Res je šlo za življenje.

Bi radi živeli večno?

We blew it. Dahneta Dennis Hopper & Peter Fonda, **Gola v sedlu**. Dve leti kasneje. Tudi njuna misija se je ponesrečila.

Mama, bom živel dlje, če ugrabim metro?

Robert Shaw (Blue). Martin Balsam (Green). Hector Elizondo (Grey). In Earl Hindman (Brown). Filmu je bilo naslov *The Taking of the Pelham One, Two, Three*.

Po naše: **Pirati v metroju**. Po moje: **Psi v metroju**. Po bestsellerju Johna Godeyja je bil posnet l. 1974, na vrhuncu sedemdesetih, ko se je zdelo, da lahko uspe prav vse.

Samo pomislite, režiral ga je Joseph Sargent, filmar pri petdesetih, ki ni niti prej niti kasneje posnel nič tako velikega. Razumete? Bil je eden izmed mnogih TV-režiserjev, ki so v sedemdesetih pustili nepozabno sled — vsak izmed teh režiserjev je tako rekoč partizansko posnel kak mitski, napol kulturni film in potem hitro skočil nazaj na TV.

Na eni strani so stali režiserji, ki so v sedemdesetih svojo TV-kariero kombinirali s hitrimi, tako rekoč gverilskimi, ja, angelskimi intervencijami v kinu, ... kot da so se z neba utrgali le zato, da bi v sedemdesetih, zlatem obdobju, pustili avtogram, ... kot da bi slutili, da bo dovolj že to, da si bil tam ... huh, kot da so svoje resne TV-kariere, s katerimi so si zagotavljali existenco (ja, TV je bila tedaj existencialni zicer), hoteli pokombinirati s skrivnimi deškimi fantazijami — okej, po naporni službi se pa še malo igravimo, heh, saj tega ne bo nihče opazil.

Sorry, guys, bil sem tam.

Šole je konec, učitelji so odšli, toda na obletnico vate vedno pridejo vsi. Tu je ...

— *Earl Bellamy*, tedaj že veteran mnogih B-filmov, ki je pustil **Backtrack** (1969): Doug McClure s teksaškimi rendžerji lovi bančne roparje. Še isto leto ga je pobrala TV, vmes se je oglašil le tu in tam, recimo, s **Šerifom iz Tennesseeja 2 (Part 2 Walking Tall, 1975)** ...

— ... pa *Paul Bogart* z **Marlowom** (1969), v katerem James Garner preskoči Brucea Leeja ...

— ... pa *Robert Butler* s filmom **The**

William Holden
v **Divji hordi**,
režija Sam Peckinpah, 1969



Ultimate Chase (1974), v katerem gnevni mož Britt Ekland preganja njene ljubimce ... do konca ... brez kompromisov ...

— ... pa **Marvin J. Chomsky** z **Ognjevitim Murphyjem** (*Live a Little, Steal a Lot*, 1975), v katerem Robert Conrad oropa Muzej in sune dragoceno Indijsko zvezdo ...

— ... pa **Richard A. Colla** s **87. policijsko postajo** (*Fuzz*, 1972), v kateri dva piro-manska otroka skoraj zažgeta Burta Reynolds, ki lovi psihopatskega bombaša ...

— ... pa **Daryl Duke**, ki s svojim **Tajnim kompanjonom** (*The Silent Partner*, 1978), v katerem Elliott Gould lovi roparskega Božička, le za las ujame trenutek sreče ...

— ... pa **Jerrold Freedman**, ki po **Bombi iz Kansas Cityja** (*Kansas City Bomber*, 1972), režijskem prvencu, v katerem Raquel Welch brez usmiljenja kotalka in zgazi vse ženske, ki hočejo zgaziti njo, takoj ugrizne TV ...

— ... pa **James Goldstone** s filmom **They Only Kill Their Masters** (1973), v katerem James Garner, policijski chief, išče morilca ... med losangeškimi psi ...

— ... pa **William A. Graham** z vigilantskim westernom **Preštej svoje krogle** (*Count Your Bullets*, 1972), v katerem Cliff Potts pokoka svojat, ki je posilila in ubila mlado Indijanko ...

— ... pa **Stuart Hagmann** s filmom **Jagode in kri** (*The Strawberry Statement*, 1970), v katerem se Bruce Davison iz poslušalca šlagerjev prelevi v heroja, ki za šlagerje prelije kri ...

— ... pa **Richard T. Heffron** s **Podvigom detektiva Newmana** (*Newman's Law*, 1974), v katerem George Peppard, suspendirani policaj, razmeče skorumpirane policaje ...

— ... pa **Lamont Johnson** z westernom **Dvoboj** (*The Gunfight*, 1971), v katerem Kirk Douglas najhitreje potegne ... v bikoborski areni ... v revolveraškem dvoboju, za katerega je moč kupiti vstopnico ...

— ... pa **Bernard L. Kowalski** z westernom **Macho Callahan — mož, ki je ustrelil Butch Cassidyja** (1970), v katerem David Janssen lovi človeka, ki ga je spravil v arest ...

— ... pa **Buzz Kullik** s filmi **Stoj — streljal bom** (*Warning Shot*, 1967), **Pančo Villa jezdi** (*Villa Rides!*, 1968), **Upor zapornikov** (*Riot*, 1969) in **Shamus — sla po nevarnosti** (1973), v katerih se je poigral na vseh ključnih lokacijah sedemdesetih ... na divjem zahodu, v velemestu ... in zaporu ...

— ... pa **Don Medford** s **Krvavim lovom** (*The Hunting Party*, 1970), v katerem Gene Hackman kot obseden lovi ugrabitelja svoje žene, in **Organizacijo** (*The*

Robert De Niro v *Taksistu*, režija Martin Scorsese, 1976

Organization, 1971), v kateri skuša Sidney Poitier potolči civilno iniciativo za spektakularnim, ekspertnim ropom ...

— ... pa *Larry Peerce* z **Nočjo divjakov** (*The Incident*, 1967) in **Dvema minutama panike** (*Two-Minute Warning*, 1976), situacijskima thrillerjema ... s teroristi v metroju ... in ostrostrelcem na nogometni tekmi ...

— ... pa *Daniel Petrie* s filmom **Buster je ljubil Billie** (*Buster and Billie*, 1974), v katerem je Jan-Michael Vincent z biljardno palico razbil glave posiljevalcem svoje deklasiranke ...

— ... pa *Ted Post* z westernom **Obesite ga brez milosti** (*Hang 'Em High*, 1968) in policijskim thrillerjem **Past za inšpektorja Callahana** (*Magnum Force*, 1973), v katerima je Clint Eastwood sodil sodnikom ...

— ... pa *David Lowell Rich* z *blaxploitation* akcionerjem **Operacija Hongkong** (*That Man Bolt*, 1972), v katerem skuša Fred Williamson iz Hongkonga v Mexico City prenesti milijon USD ...

— ... pa *Don Taylor* z misijskim westernom **Petorica v akciji** (*The Five Man Army*, 1970), v katerem pet ekspertov - Peter Graves, James Daly, Tetsuo Tamba, Bud Spencer in Nino Castenuovo — razoroži vlak mehiške armade ...

— ... pa *Jerry Thorpe* z westernom **Dan revolveraša** (*The Day of the Evil Gun*, 1968), v katerem Glenn Ford v dobri družbi išče apaške ugrabitelje belih žensk ...

— ... pa *Paul Wendkos* z westernom **Topovi za Cordobo** (*Cannon for Cordoba*, 1970), v katerem se George Peppard s svojo vojaško enoto izmika obmejnim banditom ...

— ... pa *Tom Gries* z westernom **100 pušk** (*100 Rifles*, 1969), v katerem se črni šerif priključi Indijancem v boju proti mehiški tiraniji, in akcijskim filmom **Deset sekund za pobeg** (*Breakout*, 1975), v katerem Charles Bronson s helikopterjem reši Roberta Duvalla iz mehiške ječe ...

— ... in kakopak *Barry Shear* s filmom **Dolga roka mafije** (*Across 110th Street*, 1972), v katerem črnski desperadosi oropajo napačne ljudi.

In potem je tu še skupina režiserjev ...

... *Richard Compton* s filmi **Welcome Home, Soldier Boys** (1972), **Macon County Line** (1974) in **Maniac** (1977) ...

... *Milton Katselas* s **Poročilom komisarju** (*Report to the Commissioner* (1975) ...

... *Ralph Nelson* s **Plavim vojakom** (*Soldier Blue*, 1970) in **Črnim šerifom** (...**tick ... tick ... tick**, 1970) ...

... *Jack Starrett* s filmi **Detektiv Slaughter** (1972), **Cleopatra Jones** (1973) in **Race with the Devil** (1975) ...

... *Gordon Parks* s **Shaftom** (1971) ...



... in *Richard Sarafian* s filmi **Mož v divjini** (*Man in the Wilderness*, 1971), **Avto smrti** (*Vanishing Point*, 1971), **Vojna zaradi Lolly-Madonne** (*Lolly-Madonna War*, 1973) in **Mož, ki je ljubil Cat Dancing** (*The Man Who Loved Cat Dancing*, 1973),

... ja, banda režiserjev, ki so — zaradi recepcije, detronizacije Divjega zahoda in velemesta, marginalizacije igre »ravbarji & žandarji« in vnebovzeta filmskega igrišča — po seriji impresivnih filmov prestopili na TV, drži, vsi med letoma 1976 in 1979, ko so filmi tipa **Vojna zvezd**, **Bližnja srečanja tretje vrste**, **Superman** in **Zvezdne steze** pritisnili sedemdesetim poljub smrti. Ne, divji zahod in velemesto nista bila več zanimiva. Tam ni bilo več kaj iskati.

Watch the skies!

Junake sedemdesetih je naredilo realne prav to, da so z gledali kot ljudje, ki bi **Vojno zvezd**, **Bližnja srečanja tretje vrste**, **Supermana** in **Zvezdne steze** gledali le v kinu, huh, niti ne, ... ampak le na TV, ... pa še to, medtem ko bi ravno koga ubijali ... ali ropali.

Live a Little, Steal a Lot.

Živi kratko, ukradi veliko.

Mali vložki, veliki dobitki.

Z denarjem so hoteli kupiti čas, ki ga ne bodo nikoli imeli. Čas, ki ga niso nikoli imeli. Čas, ki ga nikoli ni bilo. Denar je bil kompenzacija za čas, ki ga ne bodo mogli imeti. Za čas, ki je potekel. Ja, denar je bil dokaz, da časa ni. Da ga ni mogoče kupiti. Hej, lahko potem zadržim vsaj denar?

V **Piratih v metroju** se neki uradnik new-

yorškega metroja upre temu, da bi ugrabiteljem izplačali odkupnino:

Ma, ko jebe potnike! Kaj hudiča pa pričakujejo za svojih 35 centov? Da bodo živeli večno?

Drži, vsi ti ljudje v sedemdesetih so z gledali tako, kot da jim je kdo obljubil večno življenje.

Joseph Sargent je pred **Pirati v metroju** posnel serijo TV-filmov in le pet kino-filmov, izmed katerih je bržčas najbolj znan **The Man** (1972), zelo resna, rahlo paranoična, intrig polna politična drama, v kateri Amerika dobi za predsednika črnca (James Earl Jones), jasno, prvič v zgodovini. Drži, to je bil čas, ko je bilo vse mogoče — in ko je vse uspevalo. Danes bi lahko Amerika imela črnega predsednika le ... v komediji. Po **Piratih v metroju** je Sargent skočil nazaj na TV — in se v kino vmil le, ko so epskega, heroičnega junaka skušali priličiti domačnemu, malemu okolju TV-formata. **MacArthur** (1977) in **Žrelo: maščevanje** (1987), če naj namignem, kam merim. General in morski pes. Gregory Peck in gumijasti Bruce. Oba sta bila večja od filma, v katerem sta nastopala. Huh, za Sargenta poti nazaj ni bilo več, huh, kot da je vedel, da je le za dlako ujel zadnji trenutek obdobja, ko je še vse uspevalo ... huh, ko so filmi sami padali skupaj ... huh, ko so se snemali kar sami od sebe ... huh, onstran volje in kontrole režiserja, kreatorja, auteurja. Vsaj tako se je zdelo. In vsaj tako se še vedno zdi. Tudi danes, ... če se samo spomnimo, da je **Pirate v metroju**

John Cazale in Al Pacino v *Pasjem popoldnevu*,
režija Sidney Lumet, 1975



režiral Joseph Sargent. Kdo? Ih, Giuseppe Danielle Sorgente.

Ime je že vnaprej zamenjal. Za vsak primer.

Kako bi se namreč slišalo:
The Karen Carpenter Story
directed by

Giuseppe Danielle Sorgente

Bolje je bilo, da je molčal ... in skrivnost zadržal zase.

V sedemdesetih so filmi zgledali tako, kot da so jih posneli režiserji, ki o sedemdesetih vedo vse.

Žanrski filmi v sedemdesetih — žanri sami, predvsem western in kakopak thriller v vseh inačicah — so vedno prišli na pravi naslov, ja, čar pop-žanrskih filmov tedaj je bil prav v tem, da so vedno zadeli v polno, ... da zgrešiti pravzaprav niso mogli, to pa iz resda preprostega, toda globoko privilegirane, sedemdesetim lastnega razloga:

— če hočeš žanr — sistem pravil, zakonov, norm ipd. — kršiti, mora biti sama norma jasna, očitna, tako rekoč transparentna, — v sedemdesetih — od sredine šestdesetih pa tja do l. 1977 — norma ni bila jasna, še manj transparentna (natančneje, konsenza o zločinu, zakonu & družbi ni bilo), tako da žanrski film ni mogel zgrešiti.

Še huje, žanri so v sedemdesetih zgledali kot direktne transpozicije družbenih modelov, političnih opcij, ideoloških sistemov ipd., zato se je ustvarjal vtis, da so žanri kalejdoskopski modeli realnosti, tiste realnosti, v kateri je nekaj več od nje same. Drži, žanrski film ni mogel zgrešiti realnosti — kar je storil, se je zdelo right.

Še huje: mnogi veliki, ključni žanrski filmi sedemdesetih so bili zato posneti po resničnih dogodkih, kar je za današnje žanrske filme nepredstavljivo — hej, si predstavljate, da bi vam kdo rekel, da so **Umri pokončno** ali pa **Terminatorja** ali pa **Komandosa** ali pa **Smrtonosno orožje** ali pa **Prvinski nagon** posneli po resničnih dogodkih? *No way.*

V sedemdesetih je bilo drugače.

— **Pasje popoldne** (*Dog Day Afternoon*, 1975, Sidney Lumet).

Resnični dogodki: 22. avgusta 1972 sta dva mala, neuka, povsem amaterska desperadosa, Sal Naturile in John Wojtowicz, z žensko poročeni homoseksualec, skušala oropati brooklynsko podružnico banke Chase Manhattan, toda rop se je ponesrečil, njuna zahteva po odkupnini talcev in letalskem poletu v eksotično državo pa se je na letališču JFK končala s smrtjo Naturileja in aretacijo Wojtowicza, ki je hotel z odkupnino plačati spolno operacijo svojega ljubimca.

Če bi vam zdaj — hej, ali pa tedaj — kdo rekel, da v enem stavku povzemite zgodbo Lumetovega filma, bi jo lahko povedali naravnost v jeziku same realnosti, pač takole:

22. avgusta 1972 sta dva mala, neuka, povsem amaterska desperadosa, Sal Naturile in John Wojtowicz, z žensko poročeni homoseksualec, skušala oropati brooklynsko podružnico banke Chase Manhattan, toda rop se je ponesrečil, njuna zahteva po odkupnini talcev in letalskem poletu v eksotično državo pa se je na letališču JFK

končala s smrtjo Naturileja in aretacijo Wojtowicza, ki je hotel z odkupnino plačati spolno operacijo svojega ljubimca.

— **Šerif iz Tennesseeja** (*Walking Tall*, 1973, Phil Karlson).

Resnični dogodki: ob koncu šestdesetih je skušal šerif Buford Pusser svoje malo podeželsko mesto očistiti kriminala, predvsem nezakonitega hazardiranja, potem pa med represalijami lokalnega gangsterskega Sindikata izgubil ženo in pol obraza. Jasno, s tem stavkom bi lahko povzeli tudi zgodbo Karlsonovega filma.

Opomba: 24. avgusta 1974, le nekaj ur po tem, ko je Pusser pristal, da bo v **Šerifu iz Tennesseeja 2** igral samega sebe (v prvem delu ga je igral Joe Don Baker), je z avtom zletel s ceste in umrl; plačanci Sindikata so ga menda napumpali z mamili, tako da je izgubil oblast nad vozilom (v drugem in tretjem delu, ki se konča z njegovo smrtjo, ga je igral Bo Svenson), kar je bil tedaj očitno trend, če pomislimo, da marsejski narko-sindikati to isto naredi Geneu Hackmanu v **Francoski zvezi 2**.

Še dve hitri opazki: prvič, med realnostjo in žanrom v sedemdesetih res ni bilo nobenih ovir (Pusser, lik, potegnjen iz realnosti, naj bi igral samega sebe — hej, kot v filmu **Reservoir Dogs**, v katerem so se igralci združili s svojimi fani in potem zares storili to, kar so prej počeli le v filmih), drugič, žanrski filmi so kot TV sproti in neposredno spremljali kariero svojega realnega junaka — v tretjem delu zleti Pusser s ceste in umre, kar pomeni, da naprej ni bilo več mogoče v trenutku, ko je zmanjkalo realnosti, huh, **Šerifa iz Tennesseeja 3** (*Final Chapter* — *Walking Tall 3*) so posneli ... l. 1977, ja, ko so se končala sedemdeseta in ko so junaki sedemdesetih odšli na TV. Ko je zmanjkalo realnosti, so žanre premaknili - jasno, kam pa? - na nebo, juhej, v veselje: ne pozabite, **Vojna zvezd** (*Star Wars*, 1977, George Lucas) je bila le western v veselju.

— **Super policaja** (*The Super Cops*, 1974, Gordon Parks, jr.).

Resnični dogodki: na začetku sedemdesetih sta si v New Yorku dva policijska detektiva, Dave Greenberg in Bob Hantz, zaradi svojih neortodoksnih metod pri čiščenju ulic prislužila vzdevka Batman in Robin. Poglejte kdaj ta film in lažje boste razumeli, zakaj bi lahko s tem stavkom povzeli tudi njegovo zgodbo.

Hitra opazka: v osemdesetih so filmi logiko kakopak obrnili v smer takoimenovanih *high-concept* filmov, huh, filmskih konceptov, huh, konceptualnih filmov, saj veste, filmov, v katerih je bilo le toliko zgodbe, kot so je potrebovali za propagandni slogan.



esej

Recimo:

- ameriške komandose sredi džungle napade grizlijevski osmi potnik (**Predator**);
- mednarodni teroristi sredi Amerike ugrabijo japonsko poslovno stolpnico, v kateri se prav tedaj inkognito nahaja pokončni policaj (**Umri pokončno**);
- bivši komandos ima na razpolago le nekaj ur, da si utre pot do ugrabljene hčerke (**Komandos**);
- Arnold Schwarzenegger in Danny DeVito sta **Dvojčka**;
- Arnold Schwarzenegger zanosi (**Junior**);
- **Žrelo** v vesolju (**Osmi potnik**);
- **Osmi potnik** pod vodo (**Brezno**);
- **Umri pokončno** v letalu (**57. potnik**);
- **Umri pokončno** na letalonosilki (**Oblegani**).

Ja, le toliko zgodbe, ... kot so jo potrebovali za propagandni slogan, za marketinški hopla ... oh, za TV. Ali z drugimi besedami: filmi osemdesetih so od filmov sedemdesetih pobrali to, kar je od njih preživelo na TV.

Super policaja so posneli sicer l. 1974, tri leta pred iztekom dekade, toda sam film je že najavil iztek sedemdesetih in prihod novega obdobja: realnost je namreč že začela imitirati svoj žanrski model, ali natančneje, Dave Greenberg in Bob Hantz, neortodok-

sna newyorška policaja, sta svoje življenje ukrojila, heh, zmodelirala po obnašanju onih dveh neortodoksnih newyorških policajev iz **Francoske zveze**. Leto 1977 je bilo blizu, definitivno: junija 1978 so Davea Greenberga obsodili in zaprli zaradi *izsiljevanja in oviranja pravice*. Drži, vrgli so ga ... iz realnosti.

— **Francoska zveza** (*The French Connection*, 1971, William Friedkin).

Resnični dogodki: Francoska zveza je bil izraz za kanal, prek katerega so v šestdesetih mamila iz Marseillesa romala v Ameriko in ki sta ga potokla dva newyorška policijska detektiva neortodoksnih metod, Eddie Egan in Sonny Grosso. Ne trudite se tjavendan — prav s tem stavkom lahko povzamete zgodbo Friedkinovega filma.

Opomba: l. 1972, eno leto po premieri **Francoske zveze**, je iz policijskega sefa izginila pošiljka mamil, ki sta jo prestregla Egan in Grosso, racija znotraj policije pa je namignila na vpletenost in skorumpiranost same policije.

Hitra opazka: kot že rečeno, žanrski filmi so kot TV sproti in neposredno spremljali kariero svojega realnega junaka, zato se v **Francoski zvezi 2** (*The French Connection*, 1975, John Frankenheimer) Popeye Doyle — igral ga je Gene

*William Holden,
Jaime Sanchez
in Warren Oates
v Divji hordi,
režija Sam Peckinpah,
1969*

FOUR PERFECT KILLERS.

ONE PERFECT CRIME.

NOW ALL THEY HAVE TO FEAR
IS EACH OTHER.

RESERVOIR DOGS



HARVEY KEITEL • TIM ROTH • CHRIS PENN • STEVE BUSCEMI • LAWRENCE TIERNEY AND MICHAEL MADSEN

Hackman — vrne v akcijo, toda ker se je pisalo že l. 1975, je brskal na napačnem kraju, v Franciji, ... kjer ga marsejski narkosindikanci napumpajo s heroinom, ... in s tem vsaj posredno namignejo, da so policaji, ki lovijo *dealerje*, v resnici tudi sami džankiji ... in da ima sama policija z inkriminiranimi mamili neko prav posebno romanco. Ja, **Francoska zveza 2** je hotela z alegorijo reči: pošiljko mamil so l. 1972 ukradli in potem preprodali sami policaji.

V **Francoski zvezi** večkrat poudarijo, da bi bila prestrežena pošiljka mamil na ameriških ulicah vredna 32 milijonov USD.

Kako čim več potegniti iz dvaintridesetih milijonov USD?

Kako čim več potegniti iz petintridesetih centov?

Hej, kako čim več potegniti iz desetih minut?

Iz dveh minut ... panike?

A leto 1977 je bilo vse bližje: l. 1978 se je moral Eddie Egan obrniti na Vrhovno sodišče, da bi mu priznali pokojnino — tik pred tem so ga namreč suspendirali ...

... prvič, ker se je izogibal pričanju na sodišču ...

... in drugič, ker ni vrnil izginulih mamil.

Točno, vrgli so ga ... iz realnosti.

In dalje: v zvezni kaznilnici v Atlanti je l. 1977 pod nožem najetega morilca/kaznjenca padel Vincent C. Papa, leto kasneje pa tudi Dominique Orsini — oba sta sedela zaradi vpletenosti v afero Francoska zveza. Uganili ste, tudi njiju so vrgli ... iz realnosti. Zelo točno sta lahko ujela smisel stavka, ki si ga ponavlja **Divja horda** (*The Wild Bunch*, 1969, Sam Peckinpah):

Those days are closing.

— **Serpico** (1973, Sidney Lumet).

Resnični dogodki: l. 1966 policijski detektiv Frank Serpico prijavi, da njegovi nadrejeni od mafije jemljejo podkupnino, kar ga pripelje v nemilost ne le pri nadrejenih, ampak tudi pri policajih njegovega ranga, tako da v trenutku nepazljivosti konča celo s kroglo v glavi, a preživi in se kljub temu pojavi kot priča pred Knappovo komisijo, ki je preiskovala korupcijo v policiji.

Opustite vsako upanje, vi, ki vstopate — s tem stavkom lahko kadarkoli povzamete zgodbo Lumetovega filma.

Opomba: Frank Serpico, prestrašen, nikjer več varen in s koščki krogle preblizu možganov, da bi jih lahko odstranili, se je nekaj let kasneje, proti koncu sedemdesetih, prostovoljno izgnal v Švico.

Prav ste slišali: sam se je izključil iz realnosti, v kateri je nastopal.

Kot da bi rekel — hej, *guys*, to ni več štos, jaz se tega ne grem več.

Include me out.

Tu imate skupino policajev, ki ugotovijo, da se nihče drug noče več igrati z njimi — zato se požrejo med sabo.

Kot psi v filmu **Reservoir Dogs**.

MARCEL STEFANCIC, JR.

(PRIHODNIČ NADALJEVANJE
S SPEKTAKULARNIM NASLOVOM:
ZAPRITE OČI IN ŠTEJTE DO DESET!)

dnevnik scenaristične delavnice



Paul Muni v filmu *Brazgotinec* (Howard Hawks, 1932)

Če v tej deželi ne moreš delati filmov, se še vedno lahko zabavaš s pisanjem scenarijev. Scenaristična delavnica, ki je krenila na negotovo pot 20. februarja, je postala neke vrste »kolektivna terapija« za vse, ki bi želeli to delo opravljati čimbolj profesionalno. Vrata so še vedno odprta, srečanja pa so vsak ponedeljek med 13. in 15. uro. Vsako srečanje predvideva enourno gostujoče predavanje, druga ura pa je namenjena obdelavi scenarističnih tekstov in »predpisanih« vaj. V prvih dveh mesecih je nastalo petnajst krajših scenarijev oziroma prizorov, ki se »zgodijo« v knjižnici. Presenetljivo dobri so in pričajo o tem, da je mogoče kvalitetno pisati tudi »po naročilu«.

Po nekaj uvodnih »terapijah« podpisanega iniciatorja in organizatorja so se s svojimi izkušnjami in znanjem razdajali Zdravko Duša (imeniten ekspezo o vprašanih dialoga in jezika), Vinci V. Anžlovar (kako sem pisal *Babico*) in Miha Mazzini (kako se mora in kako se ne sme pisati, kako uvajati junake in kako se jih znebiti, kako skonstruirati zgodbo).

V naslednjih tednih pričakujemo teoretske vzpodbude Silvana Furlana, Filipa Robarja, Stojana Pelka, Tonija Tršarja (o programskih potrebah TV) in še koga. Delavnica bo v kratkem vzela v obravnavo tudi nekaj še napisanih tekstov in ob tem uvedla tudi nujno prakso »brainstorminga« za vse, ki jih samozadovoljnost ob branju lastnih tekstov še ni povsem obsedla. Do poletja bomo skušali formirati skupino, ki bo krenila s kolektivnim pisanjem TV-serije v dvanajstih epizodah. To bo šele hec!

FRANCI SLAK

KINO EVROPA

V začetku februarja letos je švedski Göteborg v okviru osemnajstega filmskega festivala povabil vse evropske države (ki jih je menda že 40!), naj pošljejo po en film na predstavitev v programu »Lokalni junaki za evropsko publiko«. Odzvalo se je 35 nacionalnih kinematografij, trideset režiserjev pa je »v živo« sodelovalo na seminarju o prihodnosti evropskega kina. Seminarju je botrovala *Evropska filmska akademija*, od gostov pa so nastopili Wim Wenders, Lars von Trier, Istvan Szabo in Ben Kingsley.

Kot je poudaril Wenders, je Göteborg še posebno primeren za predstavitev evropskega filma, saj ima izjemno publiko (in res so bile celo jutranje predstave razprodane). Apeliral je tudi, da publike ne zanemarimo preveč, saj nam ima veliko povedati in je zvesta dobremu evro-filmu. Predvsem tudi zato, ker je lokalno obarvan in govori o različnostih sosedskih kultur. Seminarski del je bil razdeljen v tri skupine, kjer smo ločeno razpravljali o vprašanih igre, jezika in zgodbe. Zaključek je bil seveda že vnaprej dokaj jasen: evropski film ima imenitne igralce, pa čeprav so »anonimni«; svoj jezik skuša ohraniti, čeprav je jasno, da je to velika cokla pri distribuciji; ima pa tudi svoje specifične zgodbe in svoj izraz, ki ga nikakor ne sme zanemariti.

Velik problem je seveda še vedno produkcijska in distribucijska integracija evro-filma, ki vsem naporom navkljub še vedno v veliki meri (predvsem na »Vzhodu«) nastaja izključno znotraj posameznih nacionalnih kinematografij.

Zato je bilo sporno že samo vprašanje, ali je sploh mogoče govoriti o evro-filmu kot o močnem enotnem filmskem prostoru. Argument, da so konec koncev tudi Hollywood vzpostavili evropski režiserji, ima sicer svojo težo, temeljita različnost pa je danes bolj kot očitna. Tako je evropski film danes, če nič drugega, tisti, ki je drugačen od hollywoodskega, pa čeprav je kanadski. Največ hude krvi je bilo ob vprašanju — komercializacija evro-filma: da ali ne? Tukaj je skoraj sleherni od prisotnih imel čisto svojo verzijo odgovora in tako je tudi prav. Važno je, da delajo filme visoko motivirani ljudje, pa naj gre za bolj ali manj komercialni izdelek.

Kot je poudaril Ben Kingsley, je v celotnem procesu nastajanja filma najpomembnejši tisti trenutek, ko se pred kamero sproži skrivnostni »ritual« mizanscene, igre, scenografije in gibanja kamere. To je tisti »vzvod«, ki lahko zavrti svet, ali pa ga

pusti indiferentnega. Tu sta potrebna harmonija in visoka profesionalnost, ki odločata, ali bo film »preživel« ali pa bo za vedno potonil v morju povprečnosti. Zato je zanj na snemanju vedno najljubši trenutek takrat, ko zasliši ukaz: »Akcija!« Istvan Szabo je vso svojo pozornost namenil igralcu, tistemu »mediju«, ki v filmu nosi emocije in sproža napetost med ljudmi in dogodki. Zanj ni pomembno, kaj je »mislil« scenarist ali režiser, ampak to, kar posredujeja živ obraz in telo igralca.

Lars von Trier se je zavzel za »ignoranco« do publike, ko je trdil, da se strast do oblikovanja filmskih podob ne more in ne sme krhati ob dilemah, kaj bo gledalcu všeč ali ne. Le tako so filmi lahko med se-

boj različni, avtorji pa »specializirani« v svoji enkratni in neponovljivi viziji.

Le malokdo od prisotnih se je upal spuščati v sfere produkcijskih in finančnih vprašanj, ki tarejo evropski film, da o distribucijskih ne govorimo. Je mogoče upati, da bo kmalu kak film, recimo madžarski, hkrati premierno prikazan v vseh prestolnicah Evrope? Tega »filma« najbrž še dolgo ne bomo videli.

Če nič drugega, je Göteborg 1995 »preštel« evropske kinematografije, ki še »dihajo«, in teh niti ni malo. Predstavil je ob nekaj že uveljavljenih avtorjih (Amelio, Engelaja), celo vrsto novih imen, ki bodo krojila uso do evro-filma v drugem stoletju kina.

FRANCI SLAK



Wim Wenders

»Zmota je najdražji luksus, ki si ga človek lahko privoščiti: in če gre celo za filozofsko zmoto, postane smrtno nevarna. Za kaj je torej človeštvo do zdaj največkrat plačevalo, se najhuje pokorilo? Za svoje 'resnice': te so bile namreč vse skupaj zmote in physiologias...»

“Za primerno misel o morali moramo namesto nje postaviti dva zoološka pojma: krotitev zveri in vzreja posebne vrste.”

“... vprašanje, kakšne bi mogle biti 'stvari na sebi', popolnoma neodvisno od naše čutne receptivnosti in razumske dejavnosti, je treba zavrniti z vprašanjem: Od kod bi mogli vedeti, da obstajajo stvari? 'Stvarskost' ustvarimo šele mi. Vprašanje je, ali ne bi moglo biti še polno načinov za stvaritev takega navideznega sveta — in ali ni to ustvarjanje, logiziranje, prirejanje, ponarejanje najbolje zajamčena realiteta sama: skratka, ali ni to, kar 'postavlja stvari', edino realno... Dokazljiv je samo subjekt: hipoteza, da obstajajo samo subjekti — da je 'objekt' samo neki čudni učinek subjekta na subjekt... modus subjekta.”

“Če si filozof, kakor so bili od nekdaj, nimaš oči za to, kar je bilo, in to, kar bo — vidiš samo bivajoče. Ker pa ni nič bivajočega, je filozofu kot njegov 'svet' prihranjeno samo imaginarno.”

Friedrich Nietzsche:
“Volja do moči” (Iz zapuščine 1884/88)

Če smo začeli tako bombastično, prav nič filmsko, krivda gotovo ni le naša, ampak tudi in predvsem Branaghova: njegov **Frankenstein** je bombastična vizualna briljanca, ki kljub določenim pomenljivim fabulativnim premikom še zdaleč ne izkorišča možnosti, ki jih ponuja roman, ki ga je Mary Shelley napisala leta 1818 pri komaj dvajsetih letih. Branaghov **Frankenstein** je spektakel, pri katerem imaš občutek, da gledaš knjigo, ne pa da bereš podobe, kar je kajpak slabo za film; ne pomagata mu niti sofisticirana maska Roberta De Nira niti morbidna otroško-ženska lepota obraza Helene Bonham-Carter. Zdi se, da je bil tokrat Kenneth Branagh nekoliko preveč egocentričen: vloga Victorja Frankensteinina, ki si jo je dodelil, je očitno šla na škodo režiji filma. Z vrhunskimi vizualnimi efekti, scenografijo, kostumografijo in *castingom* so nas v zadnjem času, vsaj kar se tiče klasične filmske grozljivke, skušali zapeljati Neil Jordan, Mike Nichols in

FRANKENSTEIN MARY SHELLEY IN KENNETHA BRANAGHA

Francis Ford Coppola. Če sta **Intervju z vampirjem** (*Interview with the Vampire*, 1994) in **Volk** (*Wolf*, 1994) nadvse povprečna, da ne rečem duhamorna izdelka hollywoodske A-produkcije, pa nam je Coppolov izjemno stiliziran in samorefleksiven film, na kar namiguje že naslov, ne *Dracula*, temveč **Bram Stoker's Dracula**, pred nekaj leti skoraj obudil vero v »horror revival« v tej zadnji postmodernistično-dekadentni dekadi našega stoletja. Coppola nas je v esteticistični maniri cinefila spomnil na dvoje: prvič, da poleg gotske literature obstaja tudi gotska filmska tradicija, in drugič, z epizodo, v kateri svojega *Draculo* pošlje v viktorijanski sejmarski kinematograf na ogled nič manj kot prvega filma v zgodovini — Prihod vlaka na postajo Ciotrat bratov Lumière, ki je na tedanje gledalce učinkoval kot grozljivi perceptivni šok — je opozoril na družbeno in historično pogojenost tistega, kar dojemamo in občutimo kot »grozljivo«. Od očesa do srca je včasih par stoletij, včasih cela zgodovina filma, v najslabšem primeru pa kar Lestatova večnost, ki je le drugo ime za slabo neskončnost.

Saj res, ste se vprašali kdaj, zakaj so filmi pošasti s pošastmi vred v obdobju zvoka in barv izgubili vso grozljivost in fascinantno digniteto, ki seva iz nekaterih njihovih najbolj uspešnih nemih upodobitev? Stvar verjetno ni brez zveze z nečim, kar je Michel Chion v nekem drugem kontekstu, ki pa sploh ni tako zelo drug, kot se zdi na prvi pogled, imenoval »vizualna emocija«. Današnji gledalec nemih filmov ne more mimo neke »sublimne patetike«, ki jo lahko razumemo povsem dobesedno: avtorji 18.

stoletja so za aristotelovska pojma groze in sočutja uporabljali izraza »sublime« in »pathetic«. To »grozljivo sočutje«, ki ga občutim vsakokrat ob gledanju nemega filma, je po eni strani čisto estetsko-perceptivno, po drugi pa intelektualne narave; intelektualna je ta senzacija, ki prehaja v emocijo, v toliko, kolikor je zvezana z zgodovinskim spominom. Vse skupaj mogoče najbolj plastično ilustrira nek film, ki žanrsko sicer ni grozljivka, a kljub temu deluje grozljivo: film Billyja Wilderja **Bulevar somraka** (*Sunset Boulevard*, 1950), ki smo si ga zapomnili po tem, da ga pripoveduje mrtvec, govoreče truplo. Ta Wilderjeva zvočna mojstrovina govori o travmatičnem zatonu nemega filma in njegovih velikih zvezd; Gloria Swanson je v njem podoživljala lastno usodo. V spominu mi je ostal prizor partije kart, ki jih nora, ostarela diva Swansonova igra skupaj z »mumificiranimi« prijatelji iz »daljne« preteklosti nemega filma; eden izmed njih je Buster Keaton, na čigar ganljivem nemem obrazu se za hip pomudi kamera. Sublimno, kot poudarja Kant, ni lastnost stvari ali fenomenov, pač pa je v pogledu, ki vidi sublimno. Edmund Burke, eden tistih razsvetljskih avtorjev, ki so se ukvarjali z estetsko teorijo, je v svojem delu *Filozofska razprava o izviru naših predstav o vzvišenem in lepem* (1757) predvsem ločil estetsko zavest od moralne ter s tem umetnost odrešil »koristne poučnosti«; skonstruiral je sintagmo »delightful terror« (prijetna groza), ki jo je oprl na postavko, da so vir pojma vzvišenega človekova prvinska čustva groze, strahu in tesnobe. Če izhajam iz subjektivne izkušnje, in od

tod črpamo vsi, moram priznati, da me pri gledanju nemih filmov navdaja estetska kontemplacija ob formi, ne vsebini, ob čistih podobah, katerih neposredna fizična reprezentacija me v psihološkem smislu ne zanima, kot me ne zanima dogajanje, moralna naivnost, enodimenzionalnost zgodb v večini teh filmov. Ta estetski užitek je torej precej bližje Chionovi vizualni emociji kot pa aristotelovski katarzi, saj gre za popolno odsotnost identifikacijskega mehanizma. Pomislite na vse tiste igralske »prezence«, ki so prezence ravno zato, ker so odrezane od zvoka, ker njihova nemost toliko bolj napolnjuje naš pogled in ga na trenutke zapolni tako močno in v celoti, da nehote zadržimo dih zaradi nečesa, čemur pravimo občutje sublimnosti. Tesnobo vzbujajoči veliki plani obraza Grete Garbo na primer, katere monstroznost »čutečega kipa« bi lahko v več pomenih bila paradigma nemega filma. Tu se ponuja neka na videz naključna analogija z razsvetljenstvom, s t.i. *siecle des Lumières*, kakor je po naključju tudi ime bratoma, ki sta film iznašla. Za prehod iz nemega v zvočni film lahko uporabimo eno izmed znanih metafor razsvetljske obsedenosti z genezo pogleda, razuma in subjekta: Condillacov model marmorne statue, ki ji postopoma odstira čute. Če je razsvetljenstvo kot »*siecle philosophique*« in »*l'âge de la Raison*« čas, ko človek pride iz teme v svetlobo na račun izgube mesta svetega v politično-pravnem smislu, pa ima prelom med nemim in zvočnim filmom dezavreatični učinek zato, ker je nastop glasu in kasneje še barv potenciral mimetično sposobnost filma in hkrati perceptivni »vtis realnosti«

pri gledalcih. Zvočni film je na začetku deloval potujitveno: glas je gledalcem nemega filma preveč približal objekte fascinacije, ki so tako v veliki meri izgubili vzvišenost, komično ali tragično, ter postali banalni, vsakdanji, kot jaz ali ti. S tehnološko spremembo se je do neke mere moralo spremeniti tudi samo izkustvo sublimnega. Če se nam zdi, da so nemi filmi bolj »poetični«, je temu tako zato, ker je pri njih primarna estetska dimenzija; najboljši med njimi pa so tisti, ki jim je uspel nenaden, nenameren in nepričakovan vznik etičnega v polju estetskega. Pri modernih, zvočnih filmih je stvar ravno obratna: če v polju govornice, se pravi etičnega vznikle estetsko, če občutimo tisto, kar Chion imenuje vizualna emocija, se film nima česa sramovati. Morda za konec te dolge digresije ni odveč omeniti, da sta pogled in glas, ki tvorita osnovni filmski dispozitiv, tudi privilegirana objekta teoretske psihoanalize kot legitimne nadaljevanke razsvetljskega projekta moderne.

Če končno odgovorimo na vprašanje, kaj se je dogajalo z žanrom grozljivke in njegovimi monstri po koncu heroičnega obdobja nemškega ekspresionizma, po filmu **Nosferatu-Simfonija groze** (*Nosferatu-Eine symphonie des grauens*, 1921-22) na primer, ki ga je Friedrich Wilhelm Murnau skoraj v celoti posnel v naravnem okolju, ali potem, ko je leta 1930, približno istočasno z nastopom zvoka, umrl Lon Chaney, legenda ameriških nemih filmov groze. V Nemčiji je v 30-ih letih sama resničnost postala »simfonija groze«, tako da ni nihče več delal grozljivk, razen če pod tem ne razumemo naci-dokumentarcev in slabo-

umne heimat-patetike. Tod Browning, ki je največkrat režiral Chaneya, je šele po njegovi smrti posnel dve klasični zvočni grozljivki: **Drakulo** (*Dracula*, 1931) z Belo Lugosijem v naslovni vlogi in leta 1932 šokantni melodramatični psihološki **horror Freaks** s pravimi, cirkuškimi spački. V Franciji je istega leta nastal izjemno lep film Carla Theodorja Dreyerja **Vampir** (*Vampyr*), ki se tematsko naslanja na Le Fanujevo novelo *Carmilla* (1872), zgodbo o lezbični vampirki. Leta 1931 je James Whale z režiral **Frankenstein** z Borisom Karloffom in sprožil poplavo različic in parodij na to temo v 30-ih letih vse do komedije (!) Mela Brooksa **Young Frankenstein** (1974). Medtem ko se je grozljivka izčrpavala v obnavljanju in parodiranju starih obrazcev, je po drugi svetovni vojni vzcvetel žanr znanstvene fantastike, ki je ponujal času primernejše možnosti za etične, politične in metafizične spekulacije. Pošasti so izgubljale dostojanstvo, ker so se čedalje bolj desubjektivirale in s tem desublimirale; nastopati so začele masovno, v oblikah najrazličnejših živali — od toplokrvnih, mrzlokrvnih insektov, do degeneriranih postholokavstnih mutantov, androidov in celo otrok v anksioznih 70-ih letih. Zaradi izpopolnjenih tehničnih efektov in izgube subjektivnosti je bila grozljivost pošasti v večini filmov zreducirana in degradirana na nekakšne zgolj »vizualne fascine«, grozljivke pa so analogno temu postajale vse bolj ne vizionarske, ampak »vidiotske«, psihološko-fiziološke, krave, sluzaste in nemotivirano sadistične.

Kaj sploh je tisto, ob čemer se zgrozimo? Psihoanaliza nas uči, da je občutje groze in

Robert De Niro
in Helena Bonham-Carter
v *Frankensteinu*



moderni prometej

tesnobe, torej tisto, kar je konceptualizirala s pojmom »das Unheimliche«, učinek same simbolne konstelacije. Gre za grozo in tesnobo pred simbolno smrtjo, ki jo prinaša srečanje z Realnim: groza subjekta pred tem, da bo naletel na Stvar, ki lahko v temelju zamaje njegovo existenco v Simbolnem, ki je po Lacanu utemeljena ravno na izključitvi tega neeksistirajočega, a toliko bolj in-sistirajočega objekta a. Potemtakem je Frankensteinov stvor živo utelešenje takšne stvari-na-sebi, ki v gledalcu ali bralcu vzbuja nelagodje, kajti s svojo »nemogočo«, paradoksnostjo »prezenco«, ki povrh vsega niti ni nima, presega tako meje lastne fenomenalnosti kot gledalčeve oz. bralčeve predstavnosti. To je le en vidik stvorove sublimnosti, ki ga Kenneth Branaghu v *Frankensteinu* ni uspelo realizirati, kar je logična posledica dejstva, da se film namesto na ravni funkcije pogleda, skozi zakrivanje in prekrivanje, ves čas dogaja na ravni funkcije podob, ki se razkrivajo subjektovemu oz. gledalčevemu pogledu: pokaže mu žal vse, razen tega, da ga Stvar, ali bolje rečeno stvor, gleda. Spomnimo se le na Kantovo opredelitev sublimnega, ki da je reprezentacija same nemožnosti reprezentacije. In navsezadnje, kako bi se dalo ufilmati rojstvo Pogleda? O tem in predvsem o tem govori roman Mary Shelley, ki je kot otrok dveh duhovnih revolucionarjev, razsvetljenec v pravem pomenu besede, feministične avtorice Mary Wollstonecraft in socialnega reformatorja ter pisatelja Williama Godwina,

gotovo poznala literaturo in filozofijo 18. stoletja: obsedeno iskanje Izvora, vmesnega člana med materialnim in duhovnim, med naravo in kulturo, iskanje »ničelne stopnje subjektivnosti«, ki jo izražajo Lockova »tabula rasa«, Rousseaujev »le bon sauvage« in »l'homme nature« ter zlasti slepec kot optična metafora. Njen Frankenstein je, kot pravi Mladen Dolar, zgodba o mitičnem izvoru jezika, kulture, spoznanja, družbenosti in hkrati zgodba o spodleteli subjektivizaciji izvora, ki potrjuje nezmožnost vikorporiranja Stvari v simbolni red in zaceljenja rane kastracije, saj je človek kot bitje seksualnosti in govornice v najbolj primarnem in nepovratnem smislu razcepljeni subjekt.

Drugi moment, ki se mu Branagh ni dovolj posvetil, kjer ni šel dovolj daleč, se tiče žanra grozljivke in režijskih konvencij oziroma njihovega čim bolj učinkovitega subvertiranja. Povsem jasno je, da se je tisto, kar občutimo kot »grozljivo«, nenehno spreminjalo in variiralo skozi stoletno zgodovino filma. Sodobnemu gledalcu Frankensteinov stvor sam na sebi ne more delovati grozljivo; *unheimlich* postane šele tedaj, ko se po neki nujnosti znajde v njemu tujem intersubjektivnem kontekstu. Kot »zastopnik Zla« mora po formulaciji Alenke Zupančič imeti »instrumentalno funkcijo druge kamere-očesa, ki samo vidno polje, ki nam ga odpre prva kamera-oko, odpre še enkrat na točki, kjer naj bi 'tisto' čakalo na nas«. Če mi film ne vzbuja vizualne emocije, ki je sicer nekaj zelo

KENST
SHELLEY
ANWAR

Stvor



redkega in dragocenega, se hočem v njem vsaj prepoznati v tistem, čemur Lacan pravi »poistovetena tesnoba«. Ob Freudovih sanjah o Irmimi injekciji jo je opredelil kot ostuden prizor, kot odkritje mesa, ki ga nikoli ne vidimo in iz katerega vse izhaja; druga stran obličja in prikazen tesnobe ob zadnjem razodetju — to si ti, to, kar je najbolj oddaljeno od tebe, kar je najbolj brezoblično. To razsežnost abjektne, Lacanovega objekta a, ki ga v kolektivnem nezavednem zastopa žensko in materinsko kot groznja simbolnega redu, Zakona Očeta, na ravni imaginarnega pa ga simbolizira meja, rez, šiv med znotraj in zunaj, subjektom in objektom, je prepričljivo opisala Julia Kristeva v knjigi *Pouvoir de l'horreur* (1980). Tisto, kar povzroča tesnobno nelagodje, je vsaka prekoračitev meje, scene rojevanja in umiranja, rezanja in šivanja mesa, tujih telesnih delov v celo-

Tom Cruise in Brad Pitt
v filmu *Intervju z Vampirjem*



to pri Frankensteinu ali zabijanje glogovega kola v srce vampirja pri Drakuli in vampiriadah nasploh. Režijska šibkost Branaghovega Frankensteina je v tem, da kljub določenim vsebinskim indicem, ki pa ostajajo čisto vizualni, ne zmore zgrabiti forme izmikajočega se objekta a, njegove hkratnosti evokacije in odtegnitve, kar z drugimi besedami pomeni, da ne zna ustvariti »frankensteinovske atmosfere«. Ob tem lahko rečem zgolj to, da me ena sama podoba iz Bunuelovega Andaluzijskega psa (*Un chien andalou*, 1927) pretrese in zgrozi močneje kot cel Branaghov film: rez britve v oko, ki ga zdrži le malokateri pogled. Kenneth Branagh je pač preslikal literarni mit, pri čemer je očitno spregledal, da je vmes med geometrijo in emocijami absolutna praznina, svetloba, ki se v ničemer ne loči od teme, ekran, ki ga lahko zapolni, poveže, strukturira in osmisli le pogled. Da pa to sploh ni samoumevno in enostavno, nam je pred nekaj leti vrezal v srce in duha *Iztrebljevalec* (*Blade Runner*, 1982) Ridleya Scotta.

Iztrebljevalec je s svojo sublimnostjo v Michelu Chionu vzbudil vizualno emocijo in zdaj moramo odgovoriti na vprašanje, kakšna je sploh razlika med sublimnim in njegovim filozofskim dvojčkom *das Unheimliche*. Schelling, ki ga v svojem tekstu o tej temi navaja Freud, je zapisal, da je *unheimlich* vse, kar naj bi ostalo skrito, prikrito, a je prišlo na dan. Po Freudu prihajajo motivi z *unheimlich* učinkom iz infantilnih virov. Momenti, ki spreminjajo tesnoba

v *das Unheimliche*, so po njegovem poleg animizma zlasti tile: odnos do smrti, ponavljanje in kastracijski kompleks. Vsi trije so na različne načine prisotni in poudarjeni tako v Frankensteinu kot v Drakuli in *Iztrebljevalcu*. V vseh teh filmih je indikativna odsotnost matere, čeprav se Frankensteinov stvor, grof Drakula in *iztrebljevalec* Deckard vrnejo vsak iz svojega »onostanstva« ravno po žensko, kar je povsem v skladu z Lacanovo tezo, da je ta le eno od Imen Očeta; slednje morda najbolj radikalno uteleša replikantka Rachel. Če nam replikanti, ki so očetovi ne-stvori *par excellence*, skupaj s stvarom Victorja Frankenstein dajo občutek sublimnosti in nelagodja zato, ker nam razkrivajo drugo plat Zakona, Zlo moralnega (Očetovega) zakona samega, pa nam Drakula, ki in-sistira v času, vzbuja fantazmo neskončnega, večnega trpljenja, sadovsko fantazmo, v okviru katere postane vsako telo sublimno. Tisto, kar povezuje sublimno in lepo z *das Unheimliche*, ki izhaja predvsem iz soočenja z razsežnostjo kastracije, je moralna instanca. Lahko bi rekla, da ni estetike brez etike, če pa že je, potem je prazna, dekorativna, spektakelska in daleč od vsakršne sublimnosti. Na misel sta mi prišla dva avtorja, katerih filmi bi lahko veljali za sinonime obeh pojmov: Werner Herzog in David Cronenberg.

A če se za konec vmem k Ridleyu Scottu, čigar replikanti so frankensteinovski stvori 20. stoletja, k njegovemu filmu *Iztrebljevalec*, ki je epohalen v toliko, kolikor se

ukvarja z epohalnimi vprašanji: s problemom subjektivizacije oz. konstitucije subjekta in njegovega etičnega statusa, s problemom dobrega in zla, ki zadeva bistvo novoveške in moderne človeškosti sploh. Tu se mi ponuja možnost, da upravičim izbiro citatov iz začetka tega eseja. Podnaslov Nietzschejevega temeljnega dela *Volja do moči* je Poskus prevrednotenja vseh vrednot, vendar pa je Nietzsche to knjigo hotel najprej nasloviti kot Princip novega postavljanja vrednot. Za nekaj podobnega gre tudi pri *Iztrebljevalcu*, ki eksplicira razliko med »ljudmi« in človeškostjo v njeni najbolj dekadentni, nihilistični zgodovinski upodobitvi. Film z vso radikalnostjo sprašuje gledalca: v čem se replika loči od človeka? V čem je človek bolj človeški od svoje replike? Ali zgolj zato, ker mu pogled menda seže do srca, saj mu oko avtomatično trzne ob moralni dilemi? Mu res? Replikanti so kot Frankensteinov stvor »onstran dobrega in zlega«, ker so izključeni iz Simbolnega, ker so čisti, neimaginarni subjekti z implantiranimi spomini drugih ljudi, brez lastne zgodovine, seksualnosti, emocij, omejeni na pogled, ki ga je Marcel Štefančič, jr. domiselno poimenoval »akuzmatični pogled«, akuzmatični zato, ker prihaja iz neke nam nepredstavljive zunanosti in ker nikoli ne bomo zagotovo vedeli, kaj zares vidi. Mogoče to, kar je v resnici kantovska stvar-nasebi? Roy Batty vsekakor močno zavzdihne ob besedah, ki jih nameni stvarniku svojih oči: »...ko bi ti le lahko videl tisto, kar sem jaz videl s tvojimi očmi!« Del sublimnosti figur Frankensteinovega stvora, Drakule in replikantov je v tem, da so podobe neskončnega hrepenenja po življenju, čeprav je vse življenje že za njimi in so zato le utelešenja gona smrti. Njihov etični domet je v tem, da niso popustili glede svoje želje niti za ceno lastnega življenja.

MATEJA VALENTINCIC

Brata Lumière sta izumila kinematografsko projekcijo. Njun genij ni pomenil samo poteze drznih tehnikov, marveč dejanje dveh izvirnih filmskih ustvarjalcev, ki sta si zastavila vprašanja o režiji: mestu kamere, trajanju filmskega posnetka, izbiri kadra, vlogi naključja pri razvoju prizora. André S. Labarthe je v trenutku, ko se ob rojstnem dnevu njunega prvega snemalnega dne, 19. marca 1895, množijo študije, monografije in slovesnosti, v pričujočem zapisu za marčevsko številko *Cahiers du cinema* opisal svoj televizijski hommage odkritju Lumière.

PROSTOR, ČAS, NAKLJUCJE, CRNO, SNEG

"Zakaj imata naključje in resničnost več talenta kot vsi svetovni filmski ustvarjalci skupaj?" (Andre Bazin)

Jean-Marrie Barbe mi je predlagal, da za Ardeche Images napravim film o bratih Lumière. Manj film o bratih Lumière in bolj film o filmih bratov Lumière. Gre torej za enurni prikaz filmov bratov Lumière, za minimalistični projekt, ki je svet obšel sredi marca, do dne natančno, sto let po snemanju prvega prizora *Odhoda iz tovarne Lumière*. In ko je pobuda — pokazati filme Lumière — sprožena, se začnejo težave. Če postavimo filme Lumière tako, da sledijo drug drugemu, dobimo skupaj filme Lumière in to je vse. Nisem pa prepričan, da je to danes najboljši način prikazovanja njihovih filmov. Izdelati bi bilo torej treba današnji pogled na njune filme. Kako jih umestiti v sodobni kontekst? Ni šlo za krajšanje, ozvočenje ali še manj komentiranje, ampak za njih prikaz z, recimo, sodobnim pogledom. Od kod danes gledamo filme Lumière? Vsa prizadevanja so bila strnjena v poskus odgovora na to vprašanje.

MESTO KAMERE

Gledali smo vse filme iz prvih dveh let, filme, ki sta jih brata Lumière s pomočjo svojih snemalcev posnela med leti 1895 in 1897. V isti sapi se ponujajo parametri in

RAZSVETLJENSTVO!

razvrstitve. Opazimo torej različne vrste filmov, filme s potovanj, iz vsakodnevnega življenja, komične filme, politične dogodke, vojaške parade, filme s triki itd. In če gremo še dlje, opazimo, da je film že takrat, v teh tisočih pogledih v celoti obstajal, že takrat, od prvega dne. To je bilo torej treba predstaviti, ali bolje: razstaviti s prikazovanjem. Film se začne z dvema posnetkoma, z dvema inačicama *Odhoda iz tovarne Lumière*. Od začetka tako obstajata dve zadevi. Poglejmo najprej sliko, zato da se lahko vprašamo, kje je nameščena kamera (*Fotografija 1, Odhod iz tovarne*). Vidimo, da jo je Lumière postavil točno nasproti vrat svoje tovarne, ki se bodo odprla. Vendar z zadovoljivim, natančno premišljenim prostorom: da delavci in delavke lahko odhajajo in se porazgubijo po cesti, na vse strani. Z neizpodbitno pozornostjo do celotnega posnetka. Kamera je nepremična in kader v popolnosti ujame tovarno, njeno notranjost, ko se vrata odprejo, in tudi simetrijo in disimetrijo obeh vrat, velikih in majhnih. Z eno besedo, kamera je postavljena na mesto, od koder je dogajanje mogoče najbolje posneti. Večina prizorov te dobe kaže, da je mesto kamere tako določeno že od prvega filma. Filmski posnetek je praviloma sestavljen na dva možna načina: frontalno, ko gre za čisto

opazovanje dogajanja, in diagonalno, ki sledi dogajanju tako, da od desne proti levi zajame posnetek (*Fotografija 2, Broadway in Union Square*). Od tod velika enotnost prostora, ki družijo vse filme. Ne toliko v zvezi s prostorom, kjer so bili ti posnetki zabeleženi, kajti snemalci so se prestavljali z enega kotička na drugega, vendar glede na isti prostor, ki ga je zabeležila kamera. V filmih bratov Lumière torej najprej opazimo prostor, določen in premišljen, nekaj, kar se denimo od bratov Lumière do Rohmerja ni bistveno spremenilo. Prvi način, na katerega je danes mogoče pokazati filme bratov Lumière, je pretehtati ta prostor, prostor, ki ga kamera razstavi, in tudi prostor v vseh pomenih: potovanja,

geografijo sveta, obnovljeno po zaslugi snemalcev. Kot da film izkorišča idejo prostora.

TRAJANJE PLANA

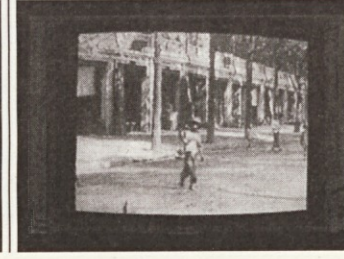
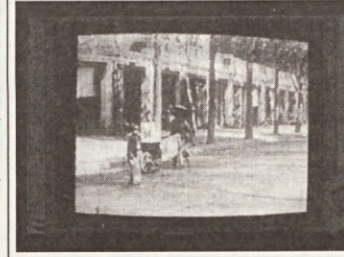
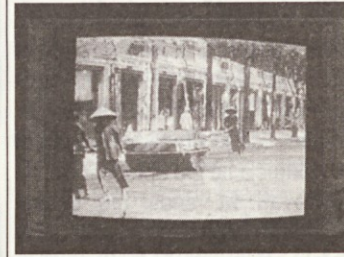
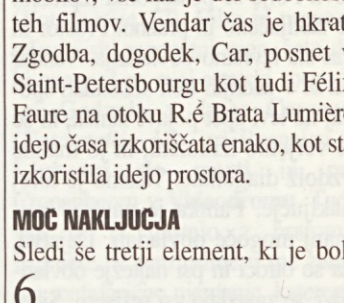
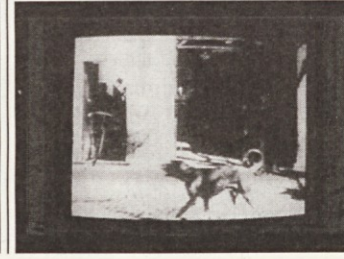
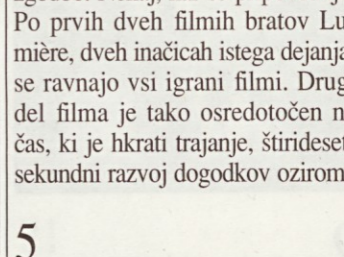
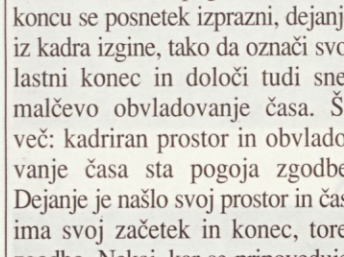
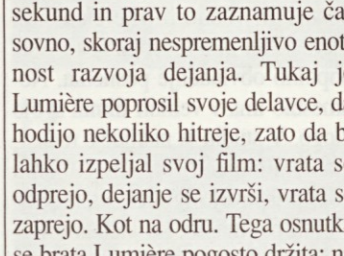
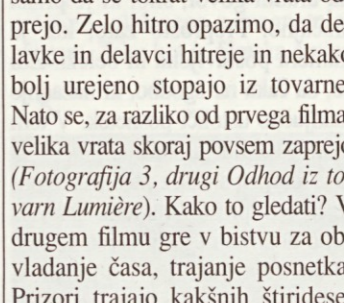
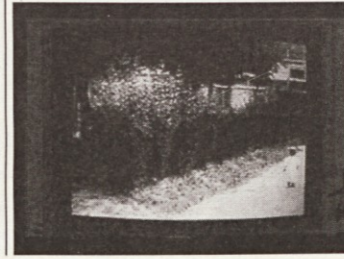
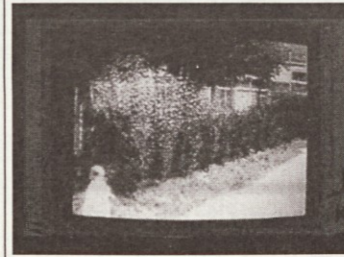
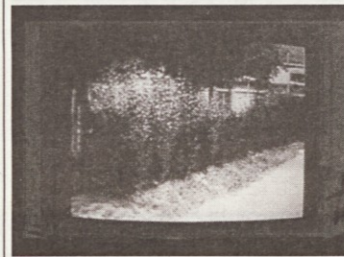
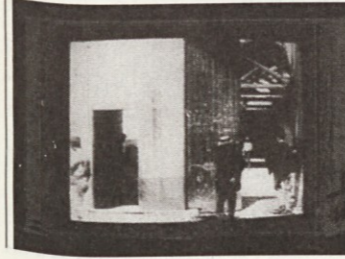
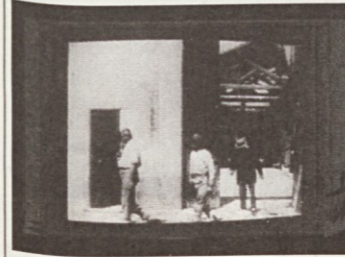
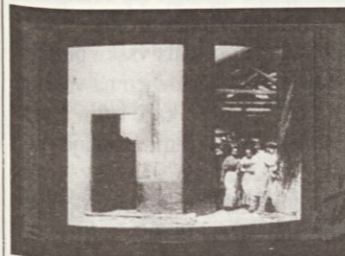
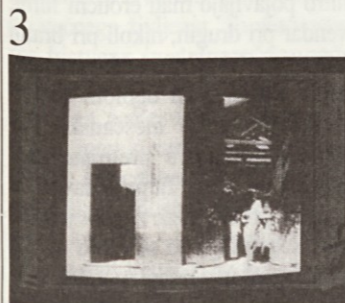
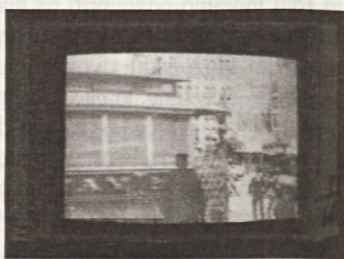
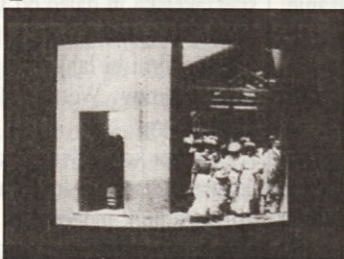
Kmalu je nastala druga verzija *Odhoda iz tovarne*. Prostor kamere

je ostal isti, tako da drugi posnetek ni nastal zaradi tega. Filmski posnetek se začne z istim dejanjem, samo da se tokrat velika vrata odprejo. Zelo hitro opazimo, da delavke in delavci hitreje in nekako bolj urejeno stopajo iz tovarne. Nato se, za razliko od prvega filma, velika vrata skoraj povsem zaprejo (*Fotografija 3, drugi Odhod iz tovarne Lumière*). Kako to gledati? V drugem filmu gre v bistvu za obvladovanje časa, trajanje posnetka. Prizori trajajo kakšnih štirideset sekund in prav to zaznamuje časovno, skoraj nespremenljivo enotnost razvoja dejanja. Tukaj je Lumière poposil svoje delavce, da hodijo nekoliko hitreje, zato da bi lahko izpeljal svoj film: vrata se odprejo, dejanje se izvrši, vrata se zaprejo. Kot na odru. Tega osnutka se brata Lumière pogosto držita: na koncu se posnetek izprazni, dejanje iz kadra izgine, tako da označi svoj lastni konec in določi tudi snemalčev obvladovanje časa. Še več: kadriran prostor in obvladovanje časa sta pogoja zgodbe. Dejanje je našlo svoj prostor in čas, ima svoj začetek in konec, torej zgodbo. Nekaj, kar se pripoveduje. Po prvih dveh filmih bratov Lumière, dveh inačicah istega dejanja, se ravna vsi igrani filmi. Drugi del filma je tako osredotočen na čas, ki je hkrati trajanje, štiridesetsekundni razvoj dogodkov oziroma

film, ampak tudi povsem določen trenutek: filmi so iz leta 1895, način hoje po ulici, gibanje avtomobilov, vse kar je del sodobnosti teh filmov. Vendar čas je hkrati Zgodba, dogodek, Car, posnet v Saint-Petersbourgu kot tudi Félix Faure na otoku R.é Brata Lumière idejo časa izkoriščata enako, kot sta izkoristila idejo prostora.

MOC NAKLJUCJA

Sledi še tretji element, ki je bolj



skrit in se mi zdi prav tako pomemben kot druga dva. To so naključni dogodki, nepredvideni deli filmskega posnetka. Navadno jih imenujem naključja. Film je spoj prostora, časa in naključja. V tem pogledu so filmi bratov Lumière zelo zanimivi. Vzemimo denimo *Mimohod otroških vozičkov v pariških jaslih* (Fotografija 4, *Mimohod dojenčkov*). Otroški vozički s streho in velikimi kolesi, ki jih pred seboj potiskajo vzgojiteljice tako kot v večini teh prizorov diagonalno, z desne proti levi vstopajo v filmski posnetek. V bistvu vstopajo na desni in izstopajo v prvi posnetek na levi. Polje se postopoma izprazni: je zaključeno in prazno. Prostor in čas sta izvrstno obvladana. Vendar pa se v zadnjih treh sekundah spodaj na levi spet pojavi fantek, ki se je verjetno izmuznil, in jo mahne vzdolž diagonale. Takšno je torej naključje. Fantka je namreč najmanj mogoče obvladati. Dejstva, da so otroci in psi najtežje obvladljivi, se zavedajo vsi režiserji. Sicer pa je prvo naključje v filmu bratov Lumière pes, ki je prisoten v prvem posnetku prve inačice **Odhoda iz tovarne**, ko s svojim laježem plaši delavce (Fotografija 5).

Fantek, ki se zopet pojavi v prostoru, in pes, ki laja, sta sestavni filma, neke vrste čudežna motnja. Opazimo, da je naključje že od vsega začetka sestavni del filmske slike. Ponazarja najbolj stvarni del slike, kar najbolj objektivni zapis kamere. Filmski posnetek je sestavljen, čas je obvladan, medtem ko naključja ne gre opredeljevati ne načrtovati. In vendar tudi to pripoveduje zgodbo. Ta pes in ta deček, oba imata čudovito zalogo fikcije. Zaželimo si, da bi se jima na posnetku pridružili. Ravno tako kot v nekem drugem, povsem anekdotičnem eksotičnem Lumièrejevem filmu **Kuli v Saigону** (Fotografija 6). Gre za kolonialni tip pri-

zora, ki pretirano hvali vzhodno civilizacijo, in za njeno odobravanje s strani domačinov. Četita Vietnamcev, na posnetku še vedno diagonalno, gre mimo in vleče težak valjar, da utrdi cesto, cesto napredka. A posnetek traja in traja, za valjarjem vidimo majhne dečke med igro, otroka s posodo vode, približa se kameri, jo gleda in odide, zatem gre mimo samokolnica, potiska jo odrasel človek. Tokrat slika z vrsto naključij razkriva drugo plat kolonialne dobe: življenje ljudi, povsem indiferentnih do napredka francoske civilizacije, neodvisno življenje, moč pasivnega odpora glede na uradni govor, silo, ki je prišla slučajno. Preprosto zato, ker je kamera postavljena in beleži. Zdi se, da čaka na zgodbo, ki nazadnje naključno ustoliči posnetek. V tem je moč naključja, slučaja.

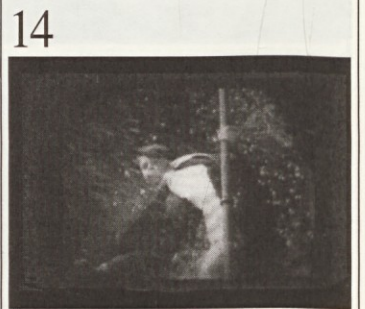
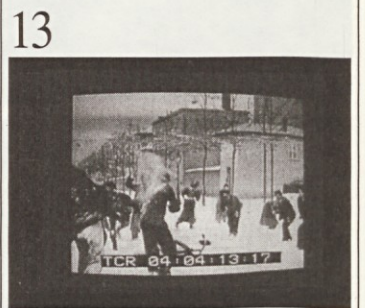
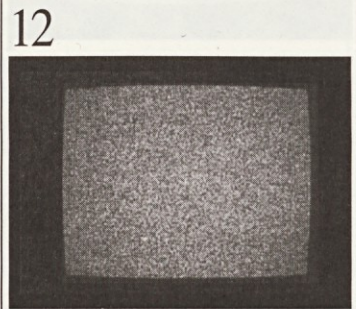
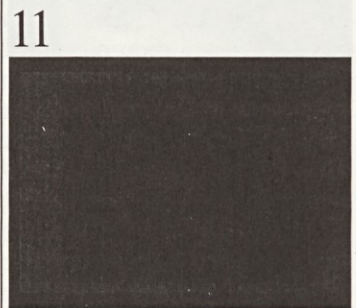
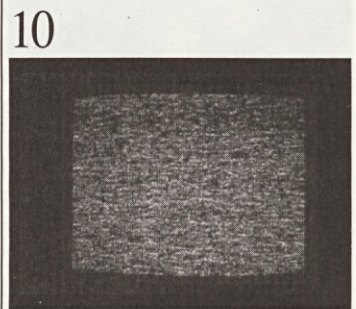
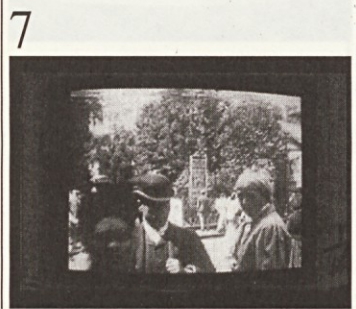
Gre torej za stičišče med sistemom iz časa in prostora, s tem, kar viša ceno neumestnega in ustvarja moč in bogastvo Lumièrejevih prizorov. Iz tega sestojijo vsi filmi, saj so na posnetkih vedno ti trije elementi. Zame je bil film le redko neke vrste popolno obvladanje posnetka. Neumestno ima v velikih filmih svojo vlogo. V studiu je naključje maksimalno omejeno, četudi k njemu kdaj prispevajo igralci sami. Nasprotno pa imamo, ko gledamo Renoirjeve filme, občutek, da naključje pripada talentu. Renoir je želel spodbuditi njegov pojav v filmskem posnetku in bil pri tem pozoren. Neprimerno in neustrezno

je prav tako prisotno v pogledih kamere, s katerimi so posejani filmi Lumière. Že na toulouških (Fotografija 7, *Ulica Alsace-Lorraine*) in moskovskih ulicah (Fotografija 8, *Moskovska ulica*) ženske in moški s pogledom silovito vdrejo v sliko. Naravnost gledajo gledalca, čeprav s stoletno distanco, in se prav tako neposredno pogovarjajo z Bergmanovo **Moniko** (Fotografija 9), z Rossellinijevimi neumniciami v **Evropi 51**, Antoinom Doinelom iz zadnjega posnetka **Štiristo udarcev** ali Patricijo in Poiccardom iz filma **Do zadnjega diha**, torej z vsemi modernimi liki iz filmske zgodovine, tistimi, ki so si prizadevali vzdržati gledalčev pogled. Po zaslugi teh stičišč nam tudi še danes govorijo filmi Lumière, pokazati jih pomeni zaplesti jih v pogovor s simboličnimi liki iz vse filmske zgodovine.

UMETNOST MNOZIC

Film, ki ga predstavljam, sestoji iz treh delov, prostora, časa in naključja, da bi gledalca po dveh poteh — z Andréjem Dussolierjem,

ki z vso hitrostjo pojasnjuje celoto, in Fanny Ardant, ki si vzame čas, da pove stvari, ki jih posnetek ne zajame povsem — pripeljal skozi prizore Lumière. Ob koncu filma se res vprašamo, česa v prizorih Lumière ni. To je tudi bolj dokumentarec kot igrani film, ali bolje, igrani film po zaslugi dokumentarnega in obratno, dokumentarec v igranem filmu, torej glavne, nedvomno prisotne vrste na različnih ravneh obvladanosti. Česa potemtakem primanjkuje v filmih Lumière? Nimajo denimo pornografskih prizorov. V filmih bratov Lumière ni zadnjic. Čeprav se zelo hitro pojavljajo mali erotični filmi, vendar pri drugih, nikoli pri bratih Lumière. Zakaj? To lahko pojasnimo z družinskim deblom bratov Lumière, veliko meščansko katoliško družino s pretirano sramežljivo moralo. Ta pa se ravno ne zanima pretirano za zgodovino filma. Razen tega pa se mi to ne zdi samo vprašanje lastne moralne cenzure. Brata Lumière sta doumela in si izmislila popularni film, film, v katerega je privolila vsaka publika. Vsak film je naslovljen na vsakogar. Tudi v tem se kaže izum bratov Lumière. Njuni filmi ne delijo publike, medtem ko ima nek porno film svoje ciljno občinstvo. Vsak film Lumière lahko vidijo tudi otroci in vsi družbeni sloji. Prva sta si izmislila skoraj neuresničljiv sen vsakega producenta: film kot umetnost množic. To je v teh filmih gotovo najpomembnejše, kar je tudi



pojasnilo za njihov obči optimizem. Film je za vsakogar, napravljen je zato, da pokaže posrečene stvari. Ne gre za umetnost udarnega dokumenta, kot je to zelo hitro postala fotografija, ko se je s prvimi reportažami o vojni na Krimu ali secesijski vojni po nekaj letih približala vojni in svetovnim aktualnim vprašanjem. Film pa je, ravno obratno, umetnost popularne in optimistične pripovedi. Brata Lumière verjameta v napredek in v korist ljudi, ki jih snemata. Na tem verovanju snujeta film: vsako posneto bitje je rešeno pred izgubo in uničenjem ter ima s svojo gibljivostjo in živim izrazom pravico do večnega življenja. To verovanje res bistveno in dolgoročno, nedvomno vse do modernega filma - rojenega z Resnaisom, Rossellinijem, torej z zamisljivo, da po nastanku koncentracijskih taborišč sveta ni več mogoče snemati na isti način kot prej — zaznamuje film. Prav v tem trenutku se tudi razdeli filmska publika. Na to ne brata Lumière ne klasični film, ki jima je sledil, ne bi nikoli pomislila. Optimizem je del tega filma, saj takoj postane popularen, množičen. To je tudi povezano z načinom, kako so bili ti filmi gledani: v dvorani, kolektivno, pred platnom, po katerem so se pretakale emocije. Ne pozabimo, da tehnični izum bratov Lumière ostaja predvsem v povezavi s projekcijo in ne posnetkom. Brata Lumière sta si svoje prizore zamislila za kolektivno, množično

občinstvo, zbrano v eni skupini. Edison si je s svojimi kinetoskopi izmislil medsebojno ločene, proti ekranu obrnjene gledalce, nek sistem individualnega voajerizma. Edison je publiko takoj razdelil na posameznike, medtem ko sta jo brata Lumière združila. Oba popstopka imata prihodnost, a recimo, da ima Edisonov daljšo, saj je nedvomno povezan z uspehom televizije. Televizija je Edisonovo maščevanje nad bratoma Lumière. In vendar danes gledamo filme bratov Lumière po televiziji. Nihče jih ne bo videl v dvorani, v prostoru, za katerega so bili pred enim stoletjem posneti. Vendar pa jih bo nekaj, veliko, upajmo, ljudi videlo na svojih televizijskih zaslonih.

IZUM SNEGA

Ta je zelo pomemben. Zadnja zamisel tokratne obnove filmov Lumière se skozi današnji pogled kaže kot predstavitev sodobnih televizijskih izdelkov. Najavna špica mojega filma se začne s posnetki magnetnega snega (*Fotografija 10*), kasneje se ti posnetki v filmu redno pojavljajo med prizori in med poglavji. Zakaj? Gre za vprašanje pogleda. Dispozitiv bratov Lumière, celota dvorane, belega platna in projekcije sta v celoti počivala na predhodni črmini. Črno je pogoj za rojstvo filmov Lumière (*Fotografija 11*). Vse izhaja iz črmine. Vse nastane iz želje in spremljajočega strahu do črmine, kar bo kakšen cineast, kot denimo Hitchcock, potem dobesedno ponovil po svoje. Vendar to se načeloma dogaja

že pri bratih Lumière. Ko sem bil še otrok in sem šel v kino, so se me lotevali naslednji občutki: luči so se ugasnile, bilo nas je strah in ta strah nam je bil všeč, saj so se začele pojavljati podobe. Po zaslugi črne se je lahko zgodilo vse, ta črna, ki je zelo hitro postala simbol filma in njegovih ljubiteljev. Črna, ki je bila strukturni element Lumièrejevih filmov, zelo hitro postaja tematski, estetski in etični element klasičnega filma. Nasprotno, ko pa televizija pride zaključit klasično obdobje filma, filmi ne izhajajo več iz črmine. Film, ki smo ga v črnem videli v kinu, na televiziji ne pride na isto podlago: prihaja z nekega drugega prostora, obdanega z magnetnim snegom. Tako kot je filmska črna

postala estetska ali tematična, je sneg, ki je bil estetski in tematični element filmov Lumière, postal strukturni element televizije (*Fotografija 12*). Pri tem obstaja neke vrste prenos, ki me fascinira: kot da sta brata Lumière izumila sneg ob obsipavanju s kepami snega, hrušču v spalnici, kjer se razsiplje perje iz blazine, da bi jo televizija spet vzela in iz nje napravila strukturno jedro, iz katerega moli ven njena lastna podoba (*Fotografija 13 in 14*). Film je to temo posplošil, leteče perje pri Vigoju (*Fotografija 15*), snežna bitka pri Ganceu ali pri Cocteauju (*Fotografija 16*), sneženje pri Capri ali Wellesu (*Fotografija 17*). Film je prevzel televizijski magnetni sneg, zato da bi opozoril na svoj estetski spopad; pri Godardu v *Ime: Carmen* (*Fotografija 18*), pri Resnaisu v *Ljubezni do smrti* in pri Cronenbergu v *Videodromu*. Tudi vse to je nastalo z bratoma Lumière. V tem primeru me zanima metaforično ujemanje, katerega izkoriščanje lahko prispeva k aktualnosti prizorov Lumière na televiziji. Televizija se v filmih Lumière dejansko lahko vidi (*Fotografija 19*) kot odsev, denimo na resničnem snegu ali tudi na delčkih, ki včasih napadejo te filme in so podobni parazitskemu snegu. Magnetni sneg na televiziji namreč deluje kot bolezen, ki napade sliko: poskušamo ga omejiti na vogale, na temne kote, ko ni več programa, in vendar ta magnetni sneg napreduje, razjeda recimo ostarele video trakove, se z množenjem specializiranih televizijskih kanalov vedno bolj pogosto vrinja med menjavanje programov (*Fotografija 21*). Gre torej, glede na razpoložljivo, kar je bil tudi začetni načrt, za pripravo gledalca na sprejem filmov Lumière v kontekstu današnjega pogleda, da bi bili ti filmi lahko opaženi z večjim zanimanjem, če bi bili v svetu, obdanem s filmom, sprejeti kot vsaka televizijska podoba, ujeta med dva bloka magnetnega snega.

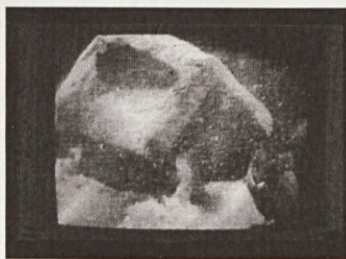
15



16



17



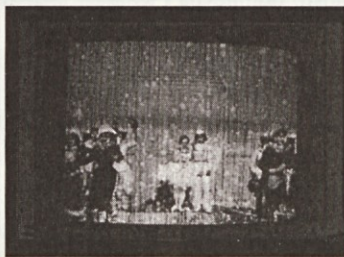
18



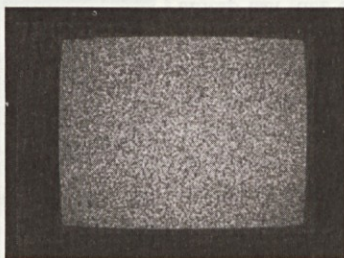
19



20



21



ANDRÉ S. LABARTHE

PREVEDLA ROMINA BEŠIČ

Wernerja Herzoga sem prvič in edinkrat v življenju poslušal pred deseti leti v Cankarjevem domu. Tedaj sem si od vsega najbolj zapomnil, da je bil pripravljen vse svoje filme zamenjati za en sam skok na planiški velikanki. Vedeli smo, da je posnel **Veliko ekstazo lesorezca Walterja Steinerja**, poznali smo tudi njegove velike filme **Kaspar Hauser**, **Nosferatu** in **Fitzcarraldo** — a niti sanjalo se mi ni, da bom deset let pozneje vso slojevitost opusa tega avtorja dobesedno odkril med retrospektivo v ljubljanski Kinoteki. Zdaj skoraj verjamem, da za vsako delo pride pravi čas, da smo za nekatere knjige in mnoge filme v določenem trenutku še preprosto premajhni. Če bi bila zgodba o novem nemškem filmu družinska saga, tedaj bi lahko rekel, da sem tri sinove blede matere spoznaval drugega za drugim, vsakega ob svojem času. Rainerja Wernerja Fassbinderja odkriješ v gimnaziji, navduši te njegova cepitev najstniške ekscesnosti na sirkovsko melodramo. Wenders pride z univerzo, melanholični modrec potihem pridiga o slepem videnju in umrlih podobah. Herzog pa udari kot strela z jasnega v trenutku, ko se tudi sam že skoraj ujameš v krogotok življenja. Prebudi te, oklofuta, pripravi, da se z vsem znanjem tega sveta ozreš nazaj na prve korake: toda kdaj, hudiča, se je vendar vse obrnilo narobe?

Univerzum Wernerja Herzoga je po svoji nepredimi kompaktnosti, v kateri nemudoma in nezgrešljivo prepoznaš obsedantne teme, ključne figure in vodilne motive, podoben filmskim opusom kakšnega Dreyerja, Ozuja ali Lyncha. Od tod fascinacija nad najdevanjem podobnosti, domnevna modrost komparacije. Toda tisto, kar zares šokira pri Herzogu, je neka radikalna primitivnost, ki se izmika sleherni klasifikaciji, saj vsaka od njenih pojavnosti postavi pod vprašaj ravno sam smisel klasificiranja. Kako vendar primerjati ponorelega pritlikavega nadzornika pritlikavcev in bodeči kaktus? Naj mi bo oproščena povsem naivna in z ničimer dokazljiva hipoteza, toda ob ogledu Herzogovih filmov me je ves čas spremljala misel, da se je zanj vsa drama človeštva pričela z iznajdbo — parnega stroja! Z drugimi besedami: z industrijsko revolucijo. Če je vsa logika transformacije toplotne energije v mehanično povzeta v pretvorbi premočrtnega gibanja (sem-ter-tja gredi) v kroženje (vrtenje koles) — tedaj si upam trditi, da predstavlja celoten Herzogov opus en sam obupan poskus znova

WERNER HERZOG - ZDRAVNIK CIVILIZACIJE

prebiti tako vzpostavljeno krožno gibanje. Kako razpreti perfekcijo vrtenja v krogu z vektorjem prihodnosti — to je formula specifično herzogovskega ludizma. To ni le

donkihотовski boj z mlino na veter, to je boj za mline na veter, ki bodo znali vrtenje utirati v preboj kroga. Tragičnost njegovih poskusov izvira iz preprostega dejstva, da

nam jih posreduje prav medij, ki bi ga ne bilo brez krožnega gibanja, brez teka kamere in brnenja projektorja. Industrijo bi radi porazili s komunikacijo? Prav, le po-



Tudi skratje so začeli mali

skusite — a ne pozabite, da v samem jedru komunikacije zeva industrijska logika perfektnega krogotoka! Ta paradigma ujetosti v krog je nedvomno do popolnosti izpeljana v živi verigi prenašalcev sporočil proti koncu filma **Cobra Verde**. Klaus Kinski pričakuje besedo odrešitve iz daljave, zato »telegrafira« ponjo. V ta namen uporabi neskončno dolgo verigo teles, v kateri sleherni sel krožno maha z belimi zastavicami. To krožno gibanje se prenaša naprej — in sporočilo potuje po premici v prihodnost. Za hip se zdi, da je čas premagan, da smo priče triumfu civilizacije, četudi za ceno eksploatacije telesa. Toda medij se sporočilo — zato se to po isti poti vrne nazaj v zlonosni obliki smrtno obsodbe. »Končno se je nekaj zgodilo«, dahne Cobra Verde, ki ga bo na koncu filma v daljave odplavilo prav sem-ter-tja gibanje morskih valov. Odrešen bo kroga, saj edinole smrt hodi sem ter tja.

Edina priča njegove agonije je nekakšno nevzdržano humanoidno bitje, monstruozni pohabljenec, ki mora zaradi nerazvitih nog skakljati po vseh štirih. Herzog bo ta smrtonosno morbidni konec podpisal z vzklikom »Sužnji bodo prodali svoje gospodarje in zrasla jim bodo krila«. V tem finalnem vzkliku sicer lahko prepoznavamo svobodoljubne težnje po odpravi suženjstva, a je Herzogovemu univerzumu veliko bližje, če v njih zaslutimo odmev Nietzscheja: *naši gospodarji so sužnji, ki zmagujejo v univerzalnem zasušnjevanju... Nihilizem je namreč prav zmagovalce sužnjeva, ta splošna zmaga reaktivnih sil in volje po negaciji. Ko je življenje reducirano na same reaktivne procese, postane bolno. In kvečjemu takšnemu bolnemu življenju se lahko dozdeva, da je večno vračanje krogotok, povratek istega in vrnitev k istemu. Selezdravljeni Zaratustra, ta veliki rekonvalescent devetnajstega stoletja, zares dojame, da nima večno vračanje ničesar opraviti s površno naravno samoumevnostjo, ki je na voljo živalim, niti z žalobno moralno kaznijo, ki je na voljo ljudem: večno vračanje pomeni biti selektiven, biti izbirčen. »Večno vračanje je ponovitev; toda ponovitev, ki izbira; ponovitev, ki odreši. Čudežna skrivnost osvobodilne in izbirčne ponovitve.« (Gilles Deleuze, Nietzsche, 1965, str. 40).*

Morda je potreben prav ta skok iz mehanike v metafiziko, ta »kontroliran padec« iz travme parnega stroja in industrijske revolucije v ekstazo večnega vračanja in skrajne izbirčnosti, da bi doumeli konsistentnost Herzogovega opusa. Zagotovo ni naključje, da Gilles Deleuze Herzoga v *Podobi-gibanju* brez obotavljanja imenuje »metafizika, najbolj metafizičnega med vse-

mi filmskimi avtorji« (str. 240). Če hočemo dojeti upravičenost te trditve, si moramo nekoliko pobliže in z nekoliko daljšim citatom pogledati, kaj taisti Deleuze zapiše v uvodu v drobno knjižico o Nietzscheju. Po tihem upam, da nam bo prav ta citat pomagal pri lažjem razumevanju Herzoga kot dostojnega dediča nemške idealistične filozofije in nemške romantike:

»Nietzsche vpeljuje v filozofijo dvoje izraznih sredstev, aforizem in pesnitev. Obe formi implicirata novo pojmovanje filozofije, novo podobo misleca in misli. Ideal spoznanja in odkritja resnice Nietzsche nadomesti z interpretacijo in vrednotenjem. Prva fiksira »pomen«, vselej parcialen in fragmentaren; druga določa hierarhično »vrednost« pomenov in totalizira fragmente, ne da bi omilila ali ukinila njihovo pluralnost. Aforizem je namreč obenem umetnost interpretacije in tisto, kar je treba interpretirati; pesnitev je obenem umetnost vrednotenja in tisto, kar je treba vrednotiti. Interpret je fiziolog ali zdravnik, tisti, ki obravnava pojave kot simptome in govori v aforizmih. Vrednoti pa umetnik, ki obravnava in ustvarja »perspektive«, ki se izražajo s pesnitvijo. Filozof prihodnosti je umetnik in zdravnik — z eno besedo, zakonodajalec.

Ta podoba filozofije je obenem zelo stara, celo najstarejša. Je namreč podoba pred-sokratskega misleca, »fiziologa« in umetnika, tistega, ki svet razlaga in vrednoti. Kako razumeti to bližino prihodnosti in izvornosti? Filozof prihodnosti je obenem raziskovalec starih svetov, vrhov in votlin, ustvarja pa le pod pogojem, da se spominja nečesa, kar je bilo bistveno pozabljeno. In to »nekaj« je po Nietzscheju enotnost misli in življenja. Kompleksna enotnost: en korak za življenje, en korak za misel. Načini življenja navdihujejo oblike mišljenja, načini mišljenja tvorijo oblike življenja. Življenje aktivira misel, misel pa po svoje afirmira življenje. Te predsokratske enotnosti si celo misliti ne znamo več. Poznamo le še primere, ko misel brzda in pohabi življenje, ga spametuje, in ko se življenje maščuje tako, da obnori misel in se pogubi z njo. Ostaja nam le še izbira med povprečnimi življenji in norimi misleci. Preveč pametna življenja za misleca, preveč nore misli za živčnega: Kant in Holderlin. Toda krasno enotnost je treba še najti, tako da norost ne bo več edina — enotnost, ki iz življenske anekdote naredi aforizem misli, iz vrednotenja misli pa novo perspektivo življenja.« (Deleuze, Nietzsche, str. 18).

V tem dolgem citatu se skrivajo mnogi Herzogovi junaki: Aguirre, Kaspar Hauser, Stroszek, Nosferatu, Woyzeck, Fitzcar-



raldo, Cobra Verde... Zdi se, da ta obupan poskus celjenja nezaceljive rane med mišljenjem in življenjem druží celo junake, ki jih Herzogovi interpreti v siceršnjih klasifikacijah postavljajo vsaksebi: tako velike osvajalce čezmernega okolja na sledi halucinatoričnih vizij (Aguirre, Fitzcaraldo, Cobra Verde) kot nekoristne izmečke, reducirane na debilno taktilnost (Kaspar Hauser, Strozsek, Nosferatu, Woycezk).

Toda kako znotraj samega filmskega medija kreativno izrabiti to napetost med Velikim in Majhnim, med vizijo in taktilnostjo? Kje zarezati bolečo rano? Zdi se mi, da je mogoče Herzogov rez zaznati na najbolj produktivni točki — na mestu nemogoče spoja zvoka in podobe. Neštete so režiserjeve izjave o pozornosti, ki jo namenja snemanju, montaži in efektom zvočnega traku: od pesmi ptic v tropskih gozdovih filma *Aguirre*, ki naj kontrastirajo megalomanski govor »božje jeze«, do natančno izbrane glasbe v *Kasparju Hauserju*. Še več, v Herzogovih intervjujih najdevamo »življenjske anekdote z močjo aforizma misli«, ki dejansko ponujajo novo perspektivo na njegov opus. Ko je bil še otrok, je zvoke, ki jih je slišal med nočnimi sprehodi, pripisoval »petju zvezd«. Formula je jasna in presenetljivo enostavna: gibanje + svetlobna telesa = glasba. Ta sanjska otroška enotnost ni prav daleč proč od romantične fantazme o glasbi kot idealni obliki komunikacije, ki bi hranila užitek glasu, a ne podlegala usodni črki logosa. Izkaže se, da je včasih gibanje treba ustavi-

ti, da bi lahko prisluhnili glasbi (Herzog razlaga, da je Mozartovo *Čarobno piščal* za začetek in konec *Kasparja* izbral med vožnjo z avtom, ki jo je prekinil, ker se glasba z radia ni dobro slišala!), spet drugič pa šele glasba podeli pravi pomen na videz nevtralnemu gibanju kamere po pokrajini (sipine *Fata morgane* postanejo »ženske« šele, ko jih Herzog — znova! — ozvoči z Mozartom). V tej nezaceljivi rani med vidnim in slišanim, med videom in audiom, se spletajo niti Herzogovega opusa. Če življenje gledamo, tedaj nam misel govori — in ni bolj tragičnih prizorov od tistih, v katerih smo priče neposrednemu učinku glasu obnorele misli na gibljivo živo telo.

Tak je zame finalni prizor filma **Tudi škratje so začeli mali**. Po tem, ko so zaman poskušali prebiti celo serijo koncentričnih krogov (ustanove za pritlikavce; kroženja avtomobila; ritualov prve poročne noči in nedeljskega obreda), so se pritlikavci odločili za ekscentrično soočenje z animalično realnostjo: pobiti prasca, hipnotizirati kokoši, križati opico — in končno, najbolj mučno od vsega: spraviti kamelo na kolena! Kaj je v tem zaključnem prizoru tako zelo neznosnega? Prav dejstvo, da na živo telo neposredno vpliva, ga muči in habi, tisti zvok, ki ga po definiciji pripisujemo lucidni misli in uživaškemu telesu: *smeh*.

Pritlikavec s svojim smehom (ki ga Herzog v intervjuju za *Positif* imenuje smeh vseh smehov, kvintesenca smeha) spravlja kamelo na kolena, že hip za tem pa skuša

znova vstati. Novo režanje, novo klečanje. V tej drži, ki ohranja zadnje noge pokonci, prednje pa nenehno klecajo in se znova in znova vzvračnavajo, lahko vidimo anticipacijo tistega, kar se bo kasneje (v *Cobra Verde*) zgodilo s človeško figuro: ponižana in razžaljena. Tako se nam skupaj še z nekaterimi finali drugih Herzogovih filmov že svita svojevrstna brezizhodnost, ki bi jo — glede na že zapisane nietzschejanske zglede — lahko mimo poimenovali *kronična obolelost civilizacije*. In na tej točki se Herzog, naj je slišati še tako presenetljivo, morda najbolj približa drugima dvema sinovoma blede matere, Wendersu in Fassbinderju. Lamentacije nad piškavostjo zgodb in korumpiranostjo podob pri Wendersu, klinična vivisekcija nemške družbe od vojne do danes pri Fassbinderju — simptomi so različni, diagnoza na las podobna.

STOJAN PELKO

Pričujoče besedilo predstavlja uvod v daljši tekst, ki bo v rubriki Slovar cineastov objavljen v eni od prihodnjih števil letošnjega letnika EKRANA

Zakaj češkoslovaški (danes že češki in slovaški) film pomeni bore malo ali skoraj nič v sedemdesetih in tudi osemdesetih letih? Preprosto zato, ker so bila sijajna šestdeseta leta vulgarno prekinjena z vdorom sil varšavskega pakta leta 1968, ki so liberalno tkivo češkoslovaške družbe in kulture ponovno kontaminirale z realsocialistično stvarnostjo in socrealistično estetiko.

Sicer pa veljajo šestdeseta leta za leta filmskega modernizma tako v Evropi kot tudi po svetu. »Nora leta« pogosto primerjajo z dvajsetimi leti, torej s časom zgodovinskih avantgard, s časom, ko so kraljevali futurizem, ekspresionizem, nadrealizem, sovjetski »revolucionarni film« in FEKS. Bila je to zlata doba eksperimentov, nekonvencionalnosti, »pesniškega filma«, doba, ko so dinamika, eksplozivnost ali sublimnost umetniškega ustvarjanja postale *modus vivendi*.

In češkoslovaški novi val je bil najprej *modus vivendi*. Češki in slovaški filmski

ČEŠKA NOVA VLNA



*O slavnosti in gosteh,
režija Jan Nemeč, 1965*

ustvarjalci, ki sestavljajo novi val, so se ob literaturi Josefa Škvoreckega in Bohumila Hrabala ter filmski šoli (znameniti praški *FAMU*), ki je bila v oporo njihovim ekscentričnim hotenjem, prvenstveno formirali v avantgardnih gledaliških in jazzovskih klubih, pa na kinotečnih predstavah, kjer so med drugim odkrivali italijanski neorealizem, in potem dolgo v noč razpravljali o tem gibanju, ki se je tako približalo realnosti, da bi skoraj spregledali njegove estetske postulate. Pa se to ni zgodilo, kajti češkoslovaške novovalovce ni zanimala končna resnica, ampak provokativna resnica, resnica, ki preseneča, fragmenti resnice, male resnice, smešne resnice, v vseh svojih komičnih, ironičnih in groteskno-sarkastičnih razsežnostih. Še posebej pa je režiserje *nove vlne* pritegnilo dogajanje v francoskem filmu, ki je konec petdesetih let napovedovalo prihode prodornih avtorjev, v prvi vrsti seveda Jean-Luca Godarda.

Nova vlna je češki prevod francoske sintagme novi val in za francoski novi val vemo, da je bilo to filmsko gibanje v začetku šestdesetih let, ki je sprožilo številne nove filme po celem svetu. Učinke nove filmske estetike zasledimo celo v slovenskem filmu (Hladnik, Klopčič), segli pa so tja do Japonske (Oshima) in celo Latinske Amerike z znamenitim brazilskim *cinema novo* (Glauber Rocha).

Vendar pa je bil francoski novi val izrednega pomena prav za komunistične vzhodnoevropske kinematografije, kjer je vladala socrealistična estetika. V imenu novega vala so se tako uprli etabliranim ideološkim filmskim modelom drugače misleči cineasti od Poljske (Polanski, Skolimovski), Madžarske (Jancso, Szabo) pa do Gruzije (Paradžanov, Ioseliani). Prava filmska revolucija pa se je zgodila na Češkoslovaškem, saj je Praga postala središče takratnega češkoslovaškega novega vala oziroma *nove vlne*.

Francoski novi val, za njim pa tudi vsi drugi valovi po svetu, se je v prvi vrsti zoperstavil »filmu očetov« oziroma — kot je zapisal Francois Truffaut — okosteneli, presojni in sklerozni »tradiciji francoske kvalitete«, ki je vzdrževala literarni in linearno pripovedni film. S francoskim novim valom oziroma z valovi v številnih nacionalnih kinematografijah pa je nastopil čas modernizma, čas, ko so kraljevali poetični filmi, intimne zgodbe in nekonvencionalne pripovedne oblike, čas, ko je prej praviloma »skrita« režija postala eksplicitni generator filmske reprezentacije, čas, ko je standardizirane estetske norme zamenjala še neobjavljena lepota, provokativne avtorske poteze in zavestno rušenje oziroma spodjedanje vsega tradicionalnega. Če se je

francoski novi val zoperstavil »filmu očetov« prvenstveno na estetski ravni, pa so se novi vali v vzhodnoevropskih kinematografijah uprli »filmu očetov« tudi na politični ravni. Seveda prej v posredni kot neposredni obliki, saj bi si drugače že sami takoj napisali smrtno obsodbo. Sicer pa so že tako in tako novi vali v komunističnih državah imeli čez glavo preglavic z oblastjo, tudi v komunistični Češkoslovaški. In najverjetneje ni le zgodovinsko naključje, da je prav najbolj vitalna, s poezijo in humorjem pregneta češka *nova vlna* doživela najbolj krut obračun z režimom. Kmalu po brutalnem vdoru sovjetskih vojakov v Prago avgusta 1968 in zatrtju praške pomladi, ki je napovedovala socializem po meri človeka, je nastopil tudi tragični konec češke *nove vlne*, travmatični politični poseg v filmsko umetnost, od katerega češki film še do danes ni povsem okreval. Prepoznavni znak češkega novega vala je še vedno humor in tako je že v šestdesetih letih francoski režiser Andre Techine poimenoval to svojevrstno gibanje »praški nasmeh«. Vendar pa smeh v številnih briljantnih čeških komedijah ni le učink, ampak sredstvo, s katerim se inovativni avtorji odpravljajo na filmsko popotovanje, da bi odkrivali, preiskovali, celo kot nekakšni tajni agenti, eksistencialno in socialno bedo realsocialistične kondicije. Vendar

je bil kritični angažma češkega novega vala le ena izmed funkcij, kajti v kolikor bi secirali le partikularno politično stvarnost in ne na metaforični ravni »celoto sveta« kot svojevrstno človeško komedijo, potem bi bila danes češka *nova vlna* le zgodovinsko dejstvo in ne izjemno vitalen estetski fenomen. In kdo so bili glavni protagonisti tega sijajnega češkega novega vala, ki ga je sovjetski komunistični aparat skušal za vedno zbrisati s pročelja filmske zgodovine, saj je med drugim časopis *Komsomolskaja pravda* leta 1968 prepoznal v filmu Jana Nemeca **O slavnosti in gostih** teoretično in praktično napoved praške pomladi. To so bili Jan Kadar in Elmar Klos, Vera Chytilova, Jan Nemeč, Jaromil Jireš, Jirži Menzel, Evald Schorm, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek, pa seveda Miloš Forman in še številni drugi. Torej avtorji, ki so ustvarili filme kot med drugim **Črni Peter** in **Ljubezni plavolaske** (Miloš Forman), **Najlepša doba** in **Ecce Homo Homolka** (Jaroslav Papoušek), **Intimna svetloba** (Ivan Passer), **Sedmi dan, osma noč** (Evald Schorm), **Strogo nadzorovani vlaki** in **Muhasto poletje** (Jirži Menzel), **Šala** (Jaromil Jireš), **O slavnostih in gostih** (Jan Nemeč), **O nečem drugem** in **Marjetice** (Vera Chytilova), **Obtoženi in Trgovina na glavni ulici** (Jan Kadar in Elmar Klos). In ta plejada samosvojih in nenavadnih



Šala,
režija Jaromil Jireš, 1968



Intimna svetloba,
režija Ivan Passer, 1965

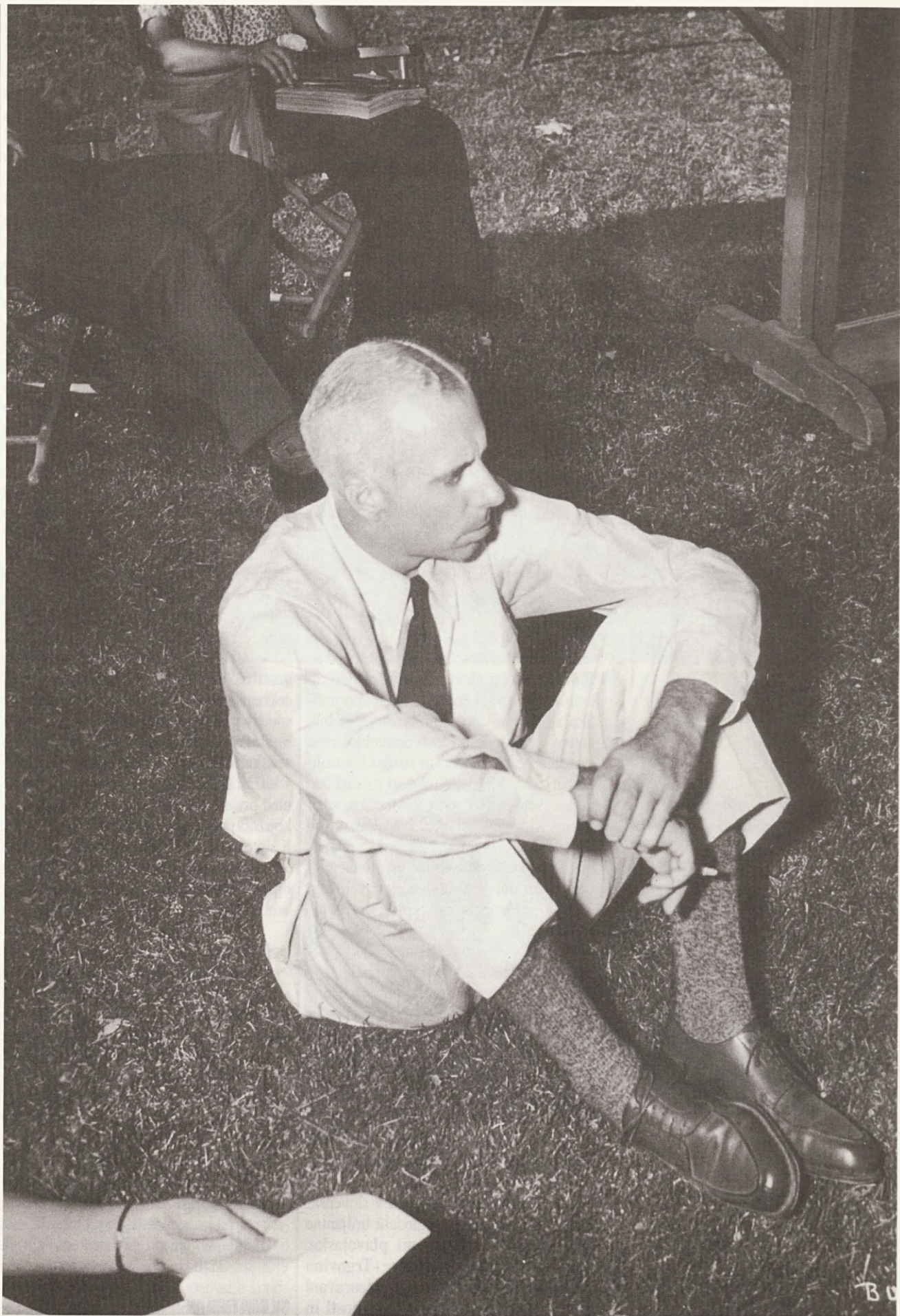
filmskih ustvarjalcev, ki je v šestdesetih letih navduševala češko in svetovno publiko z neprekinjeno serijo umetnin, je bila potem v sedemdesetih letih doma blokirana oziroma pod natančno in strogo kontrolo ali pa izgnana v svet. Tako so na različne konce sveta, največ sicer v Ameriko, odšli Elmar Klos, Jan Nemeč, Ivan Passer, pa Miloš Forman in drugi. Nekateri so se zgubili v povprečju, Passerju je uspelo narediti po kakšen dober film, v svetovni filmski vrh pa se je ponovno vpisal le Miloš Forman.

Fantastično, enkratno gibanje češkega novega vala je tako komunistična oblast sovjetskega tipa brez ostanka uničila, same filme pa je potisnila v temačne bunkerje, kjer so samevali skoraj dvajset let. Padeč komunizma je filme češkega novega vala priklical iz začasne pozabe in jim povrnil na nepravilni način odvzeto vrednost in slavo. Danes *nova vlna* pod pokroviteljstvom Narodnega filmskega arhiva iz Prage ponovno obkroža in navdušuje širom po svetu. In z izbranim programom osmih filmov je aprila gostovala tudi v slovenski Kinoteki. Tako smo si ogledali briljantne stvaritve, kot so **Ljubezni plavalke**, **Intimna svetloba**, **Marjetice**, **Trgovina na glavni ulici**, **Šala**, **Strogo nadzorovani vlaki**, **Najlepša doba** in **O slavnosti in**

gostih. Vendar pa je ta izbrani program češkega novega vala bil le napoved retrospektiv posameznih čeških režiserjev, ki jih bo slovenska Kinoteka v sodelovanju z Narodnim filmskim arhivom iz Prage izpeljala v bližnji prihodnosti. In najverjetneje bosta med prvimi režiserji, ki jih bo celovito in s knjižno publikacijo predstavila slovenska Kinoteka, prav Miloš Forman in Jirži Menzel. Morda bosta ob tej priliki Ljubljano obiskala tudi razvpita režiserja.

SILVAN FURLAN

kako razumeti film



SAMO ANGELI IMAJO KRILA ONLY ANGELS HAVE WINGS

režija Howard Hawks, 1939

Jean-Luc Godard je nekoč med svojim pogovorom o ameriškem filmu pripomnil, da je zanj Howard Hawks najpomembnejši ameriški umetnik, medtem ko je, nasprotno, priznani ameriški kritik Andrew Sarris v začetku šestdesetih let zapisal, da je Hawks najmanj znan in najmanj cenjen velikan ameriškega filma. K obema izjava-

ma lahko dodamo še željo Erica Rohmerja, ki zapiše, da sluti v bodočnosti zaskrbljenost, pa tudi navdušenje, s katerim napoveduje, da bodo filmi Howarda Hawksa kljubovali različnim modnim dosežkom sedme umetnosti prihodnosti. S trdnim upanjem se obrača na različne filmske teorije bodočnosti, ki bodo pravičnejše ocenile Hawksove filme. »Kdorkoli se jim bo posvečal, bo v istem trenutku moral govoriti o celotnem spektru dosežkov



svetovnega filma, kajti, »kakor nam zagotavlja Rohmer v letu 1987, »možno je, da niste ljubitelji Hawksa, samo če je tako, potem tudi nimate radi filmske umetnosti. In obratno: kdor ne razume in ne ljubi Hawksovih del, ne bo nikoli ničesar razumel o kriterijih obstoja filmske umetnosti!«

Kakor nas opozarja Robin Wood, je sodobna umetnost predvsem tista, ki jo odlikuje zavest o pomembnosti lastnega obstoja. V preteklosti je bilo umetniško delo spontano in bolj nevsiljivo, pričalo je predvsem o notranji želji spregovoriti nekaj o zavesti sveta in življenja, ki ga je odkrivalo, pa naj gre že za glasbo Mozarta ali pa za likovno umetnost zgodnje renesanse, ki je nenadoma vplivala na posvetne portrete takratnih posameznikov, ki so jih naročali in začeli spoštovati dosežke likovne umetnosti: ustvarjanje v likovni umetnosti je bilo del naravnega in razumnega procesa. Namesto da bi ustvarjalnost postajala del stalnega procesa v vseh mogočih medijih, je današnja vendarle ločena od preteklosti. Posameznik se kot ustvarjalec ves čas potrjuje, njegovo delo odseva dogajanje posebne pomena, katerega priznanja navadno še sam išče in uživa v njih.

Če po naključju poiščemo podoben trenutek iz dramaturških vozlišč Hawksovih

filmov, potem bi ga lahko našli v primerjavi posnetkov, ki se pojavljajo v zasuku Loseyevе Eve ali pa v filmu **Rdeča Črta 7000** (1965) Howarda Hawksa. Situaciji sta si podobni: na eni strani imamo s pogledom na prižgane sveče zapis osamljene Loseyevе junakinje v beneškem hotelu, kjer zapuščamo Jeanne Moreau z zasukom na oljno sliko tihožitja, ki naj ilustrira razpoloženje zapuščene ljubice v tem filmu. Podoben trenutek najdemo v Hawksovem filmu **Rdeča Črta 7000**, kjer čaka deklica zaman svojega ljubega in zaspil poleg odprte steklenice šampanjca vse do nastopa jutranje svetlobe. Edini njen komentar je v ugotovitvi, s katero zjutraj oceni vino v odprti steklenici — in vendar je v teh besedah mnogo več kot samo njena lakonična ugotovitev: »Skoraj nobenih mehurčkov ni več!«

To je eden lepих primerov Hawksove nevsiljive, nepretenciozne poetike. Koliko spoznanja je v tem drobnem trenutku, ki nam potrjuje, da se dobre filmske scene slabo opišejo!

**HOWARD HAWKS:
NASVET
MLADIM REZISERJEM**

»Šel sem na UCLO, povabili so me na kosilo in izvolili za častnega gosta njihove-

ga filmskega kluba. Vstal sem in sem jim rekel: 'Za božjo voljo, bodite zabavni, kajti najbolj strašna stvar na svetu je režiser začetenik, ki se ima za prekleto dobrega dramaturga in misli, da bo lahko ganil ljudi in jih pripravil do solz s kakim vznemirljivim prizorom!'.

V dvajsetih letih nisem nikdar oblikoval scene z jokom, razen takrat, ko sem skušal postaviti kakšen smešen prizor. Pa še takrat je bilo oblikovanje takega prizora moj končni cilj, kakor v filmu **Rio Bravo** (1959), kjer junakinja popije nekaj kozarcev čez mero in se zato cmeri. Zelo sem nezaupljiv do tovrstne dramaturgije. To je občinstvu že preveč poznano.

Posvetite se predvsem oblikovanju različnih oseb, ki nastopajo v vašem filmu: predvidite vse dogodke, ki se jim lahko pripetijo, preverite verjetnosti njihovih dejanj. Obkrožati vas morajo prepričljivi karakterji!

V tem trenutku skušam pomagati mladeniču, za katerega mislim, da lahko lepo uspe s filmom, ki ga pripravlja. V njegovi zgodbi se pojavlja pet otrok, ki skušajo reševati ugrabljenega moškega. Ne skušam preoblikovati kompletne zgodbe, sam motiv me zabava. In tako se ukvarjam s petimi zarukanimi cepci, kakršnih še niste srečali v vašem življenju. Vprašal sem mladega



moža: »Koliko otrok pri vas nastopa?«

»Pet!« mi je odgovoril. »Ni res!« sem mu odgovoril. »Samo enega imate! Vsi so si podobni! Zakaj ne bi izbrali enega, ki je povsem nor na knjige, drugega, ki ima težave v poklicu. Tretjega, ki je povsem drugačen?« Zaradi takšnih predlogov poskuša avtor vso zgodbo preoblikovati. Po dveh, treh verzijah bo mogoče kaj iz vsega! Vse, kar počnejo otroci, je del njihovih karakterjev... Ko si boste predstavljali zgodbo vsakega od njih, jih boste razlikovali!

To bi bil edini pravi nasvet, ki vam bi ga lahko dal. Za božjo voljo, skušajte biti pri svojem delu malce zabavni!«

ZVLJENJE HOWARDA HAWKSA

Rodil se je 1896 v Indiani in umrl 1977 v Palm Springsu, Kalifornija. Bil je sin premožnih staršev, ki so se ukvarjali z industrijo papirja. Med obiskovanjem univerze Cornell je postal rekviziter produkcije *Famous Players - Lasky* v Kaliforniji. Od šestnajstega do enainvajsetega leta je zaposlen kot pilot pri ameriški aviaciji, ki jo uporabljajo na velikih posestvih dežele. Študij zaključil v letu 1917, ko diplomira za inženirja. Skušal se zaposliti kot inženir zvoka, kar se mu ne posreči, v prvi sve-

tovnji vojni služi kot pilot. Po koncu vojne se vrne v Hollywood, kjer ga zaposlijo kot montažerja, postane poducent vrste filmov, med drugimi tudi filmov Allana Dwana, sodeluje pri scenarističnem oddelku *Paramounta* in produkciji *Metro Goldwyn Mayer*. William Fox ga zaposli kot režiserja, ki posname svoj prvi film, **Pot do slave** (*The Road to Glory*, 1926).

Hawks napiše tudi scenarij in kasneje, po **Brazgotincu** (*Scarface*, 1932), sodeluje pri oblikovanju vsakega scenarija filmov, ki jih sam režira, običajno celo brez podatkov o svojem sodelovanju. V celoti posname osem nemih filmov, mnogi že napovedujejo motive njegovih kasnejših filmov. Šele s prihodom zvočnega filma se lahko uveljavi drzni recept prepleta akcijskih prizorov in dialoških scen, ki se izpopolnjuje in uspešno razvija šele v svobodi novega medija. V zgodnjih tridesetih letih izjavi Hawks, da sta on in Josef von Sternberg edina prava režiserja v Hollywoodu. V splošnem pa sta jasnost in drznost njegovih filmov pravo nasprotje mnogo bolj temačnega in svetlobno niansiranega sveta Sternberga, ki je vedno veliko bolj artifičen in prilagojen nazorom, s katerimi Sternberg oblikuje svetlobo v svojih filmih. V svojem opusu Hawks — nasprotno — izoblikuje stil ameriškega filma, ki ni bil

nikdar pod vplivom gledališča devetnajstega stoletja, ne v senci ekspresionistične poetike. Uveljavlja prednosti živih, intenzivnih dejanj, motivov, ki sprožijo razgibane akcije in nastope silovitih karakterjev, ki beležijo vzpon zvočnega filma, kasneje tudi filma v barvah!

Glavno pozornost posveča prizorom hitrih in razgibanih akcij, scenam preizkusa osebnega poguma, predsodkom vseh vrst in profesionalni vesti. Velikokrat jih veže na skupine ljudi, ki so lahko vojaki, piloti, kavboji in gangsterji kakor v filmih **Patrulja ob zori** (*The Dawn Patrol*, 1930), **Samo angeli imajo krila** (*Only Angels Have Wings*, 1939), **Rdeča reka** (*Red River*, 1948). V posameznih spopadih nastopajo moški proti ženskam, takrat so filmi gostobesedni, z zanesljivimi zaznavami nasprotij med spoloma. V lahkotnih in zabavnih zapletih komedij jih zasledimo v filmih, kot so **Vzgoja najdražjega** (*Bringing Up Baby*, 1938), **Njegovo dekle Petek** (*His Girl Friday*, 1940), **Žareča krogla** (*Ball of Fire*, 1941), **Najljubši šport za moške** (*Man s Favorite Sport*, 1963).

Ker je naklonjen obstoju vseh mogočih žanrov, jih trdno vodi z zanesljivim občutkom za jasno zgodbo in natančno karakterizacijo. S svojo zanesljivo orientacijo v milieuju, ki ga je sam spoznal kot bivši pilot, nekaj časa pa tudi profesionalni avtomobilski dirkač, je ustvaril nekaj najsijajnejših akcijskih del zgodovine filma, kot so **Patrulja ob zori**, **Samo angeli imajo krila**, **Air force**, (1943), **Množica buči** (*The Crowd Roars* 1932), **Rdeča črta 7000** (*The Red Line 7000*, 1965). Oblikoval je filme, ki se dogajajo v kaznilnicah, filme detektivke, filme iz žurnalističnega življenja, glasbene filme in westerne, ki so bili režirani z veliko zbranostjo in vzorno ostrino, uveljavljali so se kot izjemni dosežki svojega žanra.

Konvencionalni okvirji različnih motivov nas vedno znova seznanjajo s sijajnim občutkom Hawksa za oblikovanje akcije in dialogov, ki nikdar ne kvarijo preglednost osnovne zgodbe.

Žanr, v katerem se je Hawks najbolj odlikoval, je nora, *screwball* komedija: v njej izrablja konvencionalni okvir o nesporazumih med spoloma. Nasprotja med moškim in žensko so del recepta, ki ga je Hawks začel uporabljati v zgodnjih tridesetih letih: križal jih je s hibridnimi motivi moško orientiranih dram, kjer odločujoči vpliv razgibane akcije ogroža ženska retorika domislic in sofisticirane duhovitosti.

Hawksovi junaki so vedno silovito in polno oblikovani. Njihov nastop se ocenjuje po besedah, njihovih principih etike in dejan-

EKIPA FILMA

Producent in režiser:

Howard Hawks

Scenarij:

Jules Furthman / po zgodbi Howarda Hawksa /

Fotografija:

Elmer Dyer, Joseph Walker

Montaža:

Viola Lawrence

Specialni efekti:

Rony Davidson, Edwin C. Hall

Igrajo:

Jeff Carter /Cary Grant/, Bonnie Lee /Jean Arthur /,
Bath Mc Pherson /Richard Barthelemess/, Judith /Rita Hayworth/,
Kid Dabb /Thomas Mitchell/; Dutchmann /Sig Ruman/,
Sparks /Victor Killian/, Gent Shelton /John Carrol /.

Premiera v ZDA:

25. maja 1939.

Dolžina:

121 minut

Distribucija:

Columbia

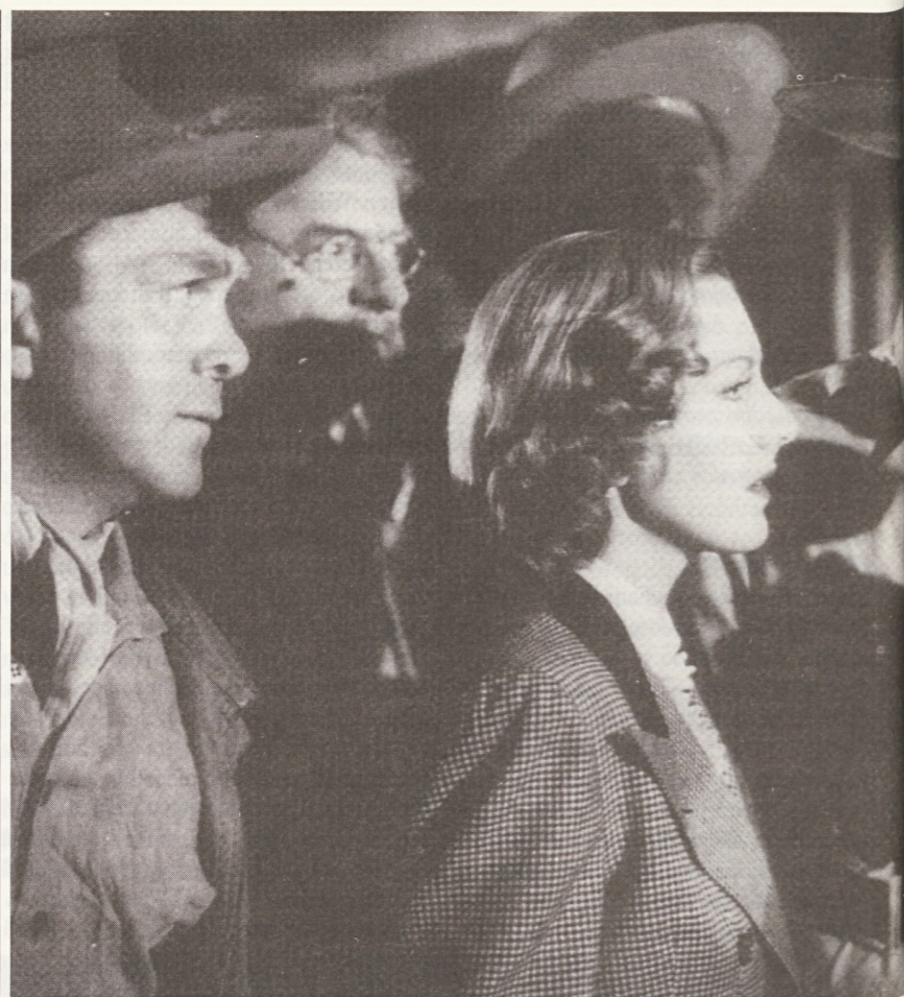
jih: enostavna resnica Hawksovih filmov nas prepričuje, da je zunanji videz njegovih junakov odločujoč samo za tiste, ki jih ne želijo pobližje spoznati. Lahko bi zapisali stavek Malrauxa: »Človek je rezultat vseh svojih dejanj!«

SCENARIST JULES FURTHMAN (1888—1960)

Stilistična ubranost filmov Howarda Hawksa se uveljavlja z večščino, ki jo opazimo v obrtni dovršenosti končnega izdelka. Mnogokrat se pronicljivo druži s prvinskimi odlikami scenarijev Julesa Furthmana, ki s svojimi dialogi dolga leta zaznamuje ameriški film, predvsem dela Victorja Fleminga, von Sternberga in Howarda Hawksa. Presenetljiva iznajdljivost njegovih replik, stalna inventivnost in vseskozi sijajna domiselnost ne dolgujejo prav ničesar odrskim tekstom, ki so bili v začetku tridesetih let največkrat slabo uporabljani, posneti in predstavljeni kot zanesljive misli pomembnih avtorjev odra, ki jih je zvočni film moral — vsaj tako se je takrat zdelo — uveljavljati tudi pri novih filmih. Ničesar podobnega ni mogoče najti pri scenaristu Julesu Furthmanu, ki je znal izvrstno poiskati dialoge za akcijske scene, jih spretno začiniti z ironijo, ki je največkrat obarvala prizore z navidezno resnobnostjo. Našel je odenke situacij, ki so se pletle med komičnimi in krutimi toni, pa so še vedno zabavale in niso nikdar ovirale razvoja zgodbe. Ko pri Furthmanu prizor enkrat steče, ga ne more nič zaustaviti. Njegov bridki in velikokrat tudi strupeni humor pove o posameznih junakih več kot dolge tirade ali razgibane scene močnih akcij.

Kot izjemno večš in hiter oblikovalec raznoraznih nalog je bil Furthman nepogrešljiv sodelavec Victorja Fleminga, Josefa von Sternberga in Howarda Hawksa. Zadnji je predvsem cenil scenarista, ker je znal poiskati zabavno posebnost v vedenju osebe, ki ni bila nikdar suhoparna in je ponujala dodatne motive prizora. Oklenil se je omenjene posebnosti, ki se je navadno močno razlikovala od tona osnovne zgodbe, in jo razširil v samostojni odenek scenarija. Veliko njegovih inovacij, ki so odlikovale dramaturgijo filmov Howarda Hawksa, izhaja iz tega principa, ki je ohranjal prvinskost trenutnih domislic.

Furthman je bil v večji meri oblikovalec dialogov kot avtor kompletnih zgodb. V filmu **Samo angeli imajo krila** najdemo arhitektonsko dovršenost prepleta vseh motivov omenjene umetnine. Melodramski motiv osnovne zgodbe se dograjuje z velikim občutkom za mozaično kroniko živ-



jenja osamljenih pilotov.

Ves razplet motivov njegovih filmov se dotika vprašanj, kako doraščati in predvsem kako živeti. Tu namen našega članka direktno sovpada z odgovorom na vprašanje, kako gledati film. Če za trenutek preskočimo našo osnovno nalogo, ki vodi v zapis vrednotenja omenjenega filma, moramo takoj omeniti pri Hawksu karakteristični razplet sproščenosti v hitrem zaporedju scen.

Njegov občutek za humor postane hitro oster in divji, ne zadovoljuje se samo s tem, da ga gradi kot protivrednost scenam razgranega čustvovanja: suh je in iskri. Kakor pri mnogih velikih pripovednikih najdemo pri njem veliko trenutkov nežnosti, obzimo humanost, ranljivo občutljivost, ne posveča se posebej psihološkim odenkom, njegova drznost se ne ukvarja z nobenimi alibiji, posebno ne s prebliski iz psihoanalize, niti ob problemih, s katerimi se dotika spolnosti.

Kljub velikemu številu pomembnih filmov, ki so nastali pod njegovim peresom, ostaja filmografija Furthmana le v manjši meri pestra, posebno če pomislimo na dolga leta njegovega pisanja. Z režiserjem, ki se je rodil na Dunaju, je sodeloval najpogosteje, zato se je tudi z njim največkrat sprl:

Sternberg v svoji samopašnosti trdi, da je mnogo filmov sam napisal. Zahvaljujoč opusu Howarda Hawksa, lahko imenujemo Julesa Furthmana za enega najsijajnejših scenaristov, kar jih pozna sedma umetnost.

HAWKS O FURTHMANU

Furthman je prinesel v scenaristiko neke vrste cinizem, s katerim je sprejemal življenje na svoj način. Ko smo se pripravljali na snemanje filma **Imeti in ne imeti** (*To Have and Have Not*, 1945) je napisal sceno, v kateri se je predstavila Lauren Bacall: bila je tujka v neznani deželi in znašla se je brez denarice. Vprašal me je: »Kako se ti zdi?« Odgovoril sem mu: »Jules! To mi ni prav nič všeč! Če me lahko kakšen podatek spolno vznemirja, bi to bilo lahko dejstvo, da njej kradejo denarico!«

»Vraga!« je odgovoril, »To bi bila lahko sijajna scena, kurbin sin!« Odšel je in napisal sceno, kjer ona krade denarico. Ves Furthman je v tej anekdoti. Na nov način je znal predstaviti mnoge situacije. Zaradi tega je Sternberg najbrž lahko delal z njim, Fleming tudi, celo jaz sam. Samo mi smo lahko prenašali tega kurbinega sina, sicer ga nihče ni maral! Njegova hu-



dobija je bila tako nalezljiva, da se nam je zdel enostavno neverjeten! Bil je sijajen, a tudi uničevalen. Vsakogar, ki ni bil tako hudoben, kot je bil sam, je imel za norca. Velikokrat je potreboval pomoč, in kadar jo je dobil, je bil hudičevo dober!

FILM, KI NAS UCI, KAKO ZIVETI

Kratka ocena Hawksovega filma je skrita v zgornji trditvi. Najbrž moram to svoje mnenje razložiti, saj je to povsem samovoljna ocena, ki jo težko pričakujemo ob avanturističnem filmu, ki slika življenja male, letalske družbe ob Kordiljerah, ki se ukvarja s transportom pošte v mestu Baranca. Spomin na film me v trenutku prestavi v ekspozicijo: spremljamo smrtno nesrečo enega letalcev, ki jih vodi Cary Grant v vlogi Jeffa Carterja. Navidezni cinizem in neobčutljivost tovarišev, ki prisostvujejo smrtni nesreči pilota Joeja, ponuja stoično sprejemanje novice o smrti, ki jo Jeff Carter preskoči z lakoničnim vprašanjem: »Kdo je Joe? ...«

Vsako čustveno reagiranje bi utegnilo notranjo slogo, ki jo Carter s svojim zadržanim, na videz brezčutnim vedenjem ohranja, ogroziti. Hawks nam s svojim občutljivim taktom govori o tem, da je smrt del življen-

ja vsakogar, posebno še tistih, ki so dnevno izpostavljeni nevarnostim kočljivih nalog. Odtod osuplost in navidezni cinizem, ki ju deli Bonnie (Jean Arthur) ob novici, da bo Carter pomlatil zrezek, ki je bil namenjen pokojniku. Vse male nesporazume v tovarištvu zgroženih pilotov poveže Hawks s popevko, v katero vstopa Bonnie s svojim igranjem klavirja. Objokovanje pokojnega Joeja ne more prinesiti ničesar tistega, česar ne vsebuje že zgovorni molk celotne skupine. Zato nas kasnejša reakcija ob drznem poletu, ki naj pripelje ponesrečenega mladeniča v letalsko oporišče ob Kordiljerah, vznemirja samo kot dokument o notranji čvrstosti oseb, ki jih počasi prepoznavamo. Hawks nam predstavlja notranjo povezanost oseb, ki so vključene v letalsko postojanko neke v južni Ameriki. Njegova osnovna pozornost velja tovarištvu izbrane, moške skupine in dobiva v tem filmu enega najbolj pestrih prizorišč.

Skoraj v vseh njegovih filmih najdemo podobnosti motivov in dogodkov, vizualne strukture in občutka za ritem. Izposodimo si trditev Petra Wollena, ki opozarja: »Kakor je Roland Barthes uveljavil pojem, ki ga je imenoval homo racinianus, podobno bi lahko imenovali homo hawkasianus osebo, ki predstavlja vrednosti in načela njegovega sveta.«

Njegove filme lahko delimo v filme s pustolovsko tematiko in zabavne, nore komedije. Vsi režiserji, ki zasledujejo podobne cilje kot Howard Hawks, se posvečajo vprašanjem osebnega junaštva. Zanj, za posameznika je smrt absolutni konec, ki ga ne more nič preseči: življenje, ki se tako zaključuje, je torej nesmiselno, absurdno. Kako lahko potem menimo, da ima kakršnokoli dejanje sploh smisel? John Ford rešuje podobno vprašanje s tem, da oceni vrednost posameznika znotraj zgodovinskega konteksta. Znotraj konteksta ameriške zgodovine!

Odrešujoče vrednosti vidi v zgodovinski nalogi ameriškega naroda, ki prinaša civilizacijske vrednosti v neukročeno deželo, goji vrt v divjini, ki jo naseljuje. V istem trenutku, ko se zdijo te vrednosti civilizacije njemu samemu problematične, odpira vprašanje o zgodovinski vlogi ameriške zgodovine.

Naslednja trditev Petra Wollena morda prehitro primerja filme Boetticherja, Forda in Hawksa.

»Budd Boetticher je pristaš bolj radikalnega individualizma: ne zanimajo ga reakcije množic, veruje v posameznika! V srečanjih s smrtjo išče dragocenosti življenja: metafora, na katero se vedno spomnimo, je situacija bikoborca v areni!« Junak se sicer priključi tovarišem, ampak skupinske soli-

darnosti v pravem pomenu ni. Boetticher deli skupine in kolektiv v posameznike, ki jih sestavljajo, in se potem sooča z vsakim izmed njih. Film se razvija, kakor pripominja Andrew Sarris, v »navidezno igro pokra, kjer vsak blefira toliko časa, dokler niso vsi prisiljeni razkriti vseh svojih kart!« Hawks išče transcendentalne vrednosti, ki vežejo posameznika s solidarnostjo do drugih.

Skupine Hawksovih junakov predstavljajo elitne skupine tovarišev, ki so pogojeni s svojim delom, z zakoni njihovega sprejemanja življenja, z raznorodnimi posamezniki — ki jih vodi skupna skrb za uspeh dela, preživetje, spoštovanje nezapisanih moralnih aksiomov — in z zakoni medsebojne obzirnosti. Naš odnos do Kida, ki predstavlja junaka filma in odseva vse klimakse glavnih segmentov filma, je poln vprašajev: njegova privrženost Carterju ne more zasenčiti spora, ki ga ima s Mc Phersonom (Richard Barthelemess). Reakcije dekleta Bonnie nas privajajo na svojevrsten red tovarištva: sama se zaveda osupljive samote v trenutku, ko začne krhati enotnost kolektiva s svojimi osebnimi težavami.

V filmu se pojavi vprašanje moralne odgovornosti bojzaljivega Mc Phersona, ki zapusti v ponesrečenem letalu ranjenega kopilota. Moralni madež mora Mc Pherson s svojim sledečim, tveganim poletom odkupiti. Vsakdo v ti skupini mora opraviti preizkusni test osebne sposobnosti in vztrajnosti, da si lahko pridobi mesto med izbranci. Krizna situacija grozi njenemu obstoju v trenutku, ko eden med njimi izda drugega in mu v nesreči ne pomaga: pijani namestnik šerifa v **Riu Bravu** (1959), prehitro obupani pilot v filmu, o katerem pišem. Mora se odkupiti z dejanjem izjemnega poguma: varnost skupine je načelo, ki sproža vse ostale odenke teh izjemnih zgodb. »Vzemite skupino kaskaderjev in njihove akrobacije v zraku: če se samo eden zmoti, so vsi v smrtni nevarnosti! Podobne situacije pozna tudi lov na divje zveri: samo eden odpove, pa gre vse po zlu!« pravi Hawks.

Člani skupine so med seboj povezani z rituali: v filmu **Hatari** (1962) s transfuzijo krvi, skupna popevka podčrta njihovo pripadnost. Podoben trenutek srečamo tudi v filmu **Rio Bravo** (1959). V filmu **Patrola ob zori** (1930) je nemški letalski as takoj pripojen skupini in z njimi skupaj prepeva. Hawksovi junaki so ponosni na svoj profesionalizem. Velikokrat sprašujejo: »Kakšen je? He'd better be good!« Ne pričakujejo pohvale za dobro opravljeno nalogo. Povsem kratko sklenejo: »The boys did all right!« Če umrejo, zapustijo le drobne in

neugledne drobnarije.

Hawks sam je predstavil to situacijo in stoično ugotovitev z besedami: »Dejstva je treba mirno sprejemati!« V filmu **Samo angeli imajo krila** po smrti Joeja Cary Grant ugotovi »...pač ni bil dovolj dober!« (»He just wasn't good enough!«)

Prisluhnimo Hawksu: »To je edino, kar vzpodbuja ljudi. Samo ugotoviti morajo: Joe ni bil dovolj dober, in ker sem sam boljši od Joeja, bom stvar izpeljal! Potem odkrijejo, da niso sami nič boljši od njega, ampak takrat je že za vse prepozno!«

Velikokrat omenjeni profesionalizem Hawksovih junakov zagotavlja navidez hladen in odsoten občutek za sočloveka. Njegove skupine izključujejo vsako obžalovanje ali sočutje, nedopuščeni luksuz za njegove junake. Kakor nas opozarja angleški kritik Raymond Durnat: »Piloti so morda samo na videz zadržani ob smrti Joeja, do tega dogodka so lahko povsem brezbrizni. Morda izražajo s pesmijo, ki vse povezuje, veselje ob dejstvu, da so še živi, le enega od njih ni več med njimi.« Tisti, ki so najbolj izvežbani, najbolj poučeni, najspretnejše pripravljeni na srečanja z življenjem v vseh njegovih oblikah, preživijo v tem svetu; smrt ogroža tistega, ki se slabo prilagaja situaciji, zato odobravamo trenutno pozabo posameznika, ki ni upošteval zakonov preživetja. Smrt predstavlja konec vseh človeških načrtov, v Hawksovih filmih jo sistematično zavračajo kot nedovoljeni dogodek, ki ima lastnosti nezaslišanega škandala. (Znano je pogosto zavračanje motivov samomora, o katerem Hawks ni hotel niti slišati.)

Joe ne umre v tem filmu. Njega enostavno ni niti bilo. Kako vprašuje Cary Grant: »Joe? Kdo je Joe!« Simbolično konzumacija zanj pripravljenega zrezka je moč razložiti z željo, da ga na Joeja nič ne sme spominjati, življenje mora iti dalje. Imena padlih pilotov v filmu **Patrulja ob zori** se enostavno brišejo...!

Za Hawksa je važno, da se življenje izbrane skupine nadaljuje. Njegovi glavni zagotovili sta ujeti v izraze »nevarnost« in »zabava«. Nevarnost dodaja življenju občutek polnosti in ostrino. Vprašanje: »Ali sploh živite, ali se življenja sploh zavedate odstira vprašanje naše najgloblje drame!« zapiše Hawks. Nihilizem, ki se tako razširja, pomeni, da je naše življenje neprenehoma v smrtni nevarnosti. Z njo se družimo tedaj, kadar se zatekamo v izraz *having fun*. Beseda *fun* se pojavlja v večini Hawksovih intervjujev: zakriva njegov obup.

Ves mozaik usod, ki smo jim priča, se tke v mrežo, ki jo zaključuje morda najfinejši trenutek vse Hawksove kinematografije, motiv, ki ga je na podoben način rešil tudi

pokojni Peckinpah v svojem blestečem filmu **Strelji popoldne** (*Guns in the Afternoon*, 1962).

Spomnimo se: postarana kavboja vodita v življenje civiliziranega sveta dvoje mladih ljudi. Njuno srečanje s ponorelimi kavboji, ki jim strežejo po življenju, nevarno rani oba vodiča, ki peljeta mlad par v življenje — v oddaljeno mesto, skupaj s prihranki rudarjev. Čaka ju, oba sta že ranjena, končni spopad z morilci. Rada bi prihranila mladi dvojici srečanje s smrtjo, jo obvarovala pred lopovi, ki jima grozijo. V tem trenutku se odloči eden od obeh starejših revolverašev, Randolph Scott, ki svetuje: »Prihraniva jima pogled na najino stisko, nastopiva proti oboroženim morilcem zravnano in pokončno, kakor sva se vedno borila!«

Strelji in koraki jih približujejo: sicer vse pobijeta, a strelji smrtno ranijo enega od njiju. Molk in obljuba, da bosta mlada človeka varno prepeljana preko prvih zaprek življenja, ki ga sprejemata, narekuje slovo obeh revolverašev. Življenje mladega para zagotavlja nadaljevanje življenja v celoti.

Spomin na ta film me spremlja ob gledanju zaključka filma **Samo angeli imajo krila**. Gre za umirajočega Kida, ki želi biti ob svojem umiranju brez prič. Jeffa obzirnito poprosi: »Oprosti moji zadregi, ampak za mene je to lumiranje! povsem novo...!« Diskretnost in sramežljivost, ki skušata skriti trenutke bolečin, ponižanja in nemoči, s katerimi se Kid poslavlja od življenja, je vrhunska domislica, ki najavlja zaključeno dramaturgijo kompletnega filma, tankočutne obzirnosti, ki jo komaj ujmemo v besede. Velik prizor, rešitev, ki jo lahko ustvari le vrhunski mojster.

Teško bi rekel, kje je prizor boljši in lepše vpet v celoto. Gre za dvoje sijajnih, antropoloških scen. Če odmevnost Hawksovega filma pozna že desetletja, ki ga ločijo od nastanka, potem je njegovo poslanstvo v večji meri doseženo. Dejstvo, da gre pri Hawksu za črno-beli film in pri Peckinpahu za barvnega, ne more spremeniti briljance obeh del: zaradi podobnih dosežkov filmska umetnost sploh obstaja, se obnavlja in zavezuje delo vseh, ki ji znajo prisluhniti.

Kako gledati film je najbrž naloga, ki nas mora podučiti, da ni pravega sprejemanja filmske umetnosti, če ne poznamo velikih dosežkov Howarda Hawksa: v njih je toliko dragocenih trenutkov, da se ob srečanju z njimi zavest naše vzgoje pravzaprav zamaje. V srečanju s podobnimi deli opazimo, da nas film uči, kako naj sprejemamo veselje in žalost, koliko sramežljivosti in navidezne brezbriznosti je potrebno za dostojanstveno rast in vključevanje v življenje, ki nas obdaja.

Skromnost Hawksovih izjav se je mnogokrat vrtela okrog njegove ustvarjalnosti in njegovih rešitev. Čeprav našteva vrsto sodelavcev, ki so ga zanesljivo vodili, je bil nadvse zadovoljen, če so ga omenjali med ljudmi, ki so s svojimi filmi gradili kriterije zabave in ustvarjalnih razpoloženj v vseh mogočih ekipah, s katerimi je iskal nepreterenciozne scene, ki so bile dragocene, posebne in so gradile njegove prepoznavne vzorce življenja. Pogosto se zateka k istim variantam zgodb in igralcem, ki sestavljajo njegove priljubljene obraze. Prepričuje nas, da pogostih sprememb ni imel rad. /Smrt je definitivna sprememba!/
Življenje gre dalje, kakor nas uči Hawks: nadaljuje se tam, kjer smo ga prekinili. Dejstvo je samo na sebi paradoksalno, še posebej v luči njegovih pogostih akcijskih dram, končni rezultat vsake akcije vodi v spremembo, vendar je ta paradoks le navidezen, vsako njegovo dejanje vodi v ponavljanje in ustvarjanje novih otenkov. Njegove filme lahko sprejemamo kakor visoko razvite sisteme, v katerih se nič ne izgublja, kjer se vse, kar pogršamo, takoj nadomesti. V njegovih filmih vidimo mikrokozmos družbe in sveta. Njegovo delo moramo občudovati zaradi vzornega opusa uspešnih del.

Prihodnjič:

Pravila igre

(*La Règle du Jeu*, režija Jean Renoir, 1939)

1895

STO SVETLOBNIH LET

Najplivnejša umetnost
20. stoletja se je rodila s prvo
projekcijo bratov Lumiere
v zakajeni pariški kavarni leta 1895.
Z iskrenim veseljem se pridružujemo

svetovnemu slavju ob
stoletnici filma in Vam v letu 1995
obljubljamo pravo bogastvo
samosvojih, izvirnih in radostnih
podob vrhunskih filmskih avtorjev.

Podpis Gauloises Blondes Images boste našli le pri najboljših!



GAULOISES
BLONDES
I M A G E S



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

Veščina, mojstrstvo, umetnost.

EIZO[®]