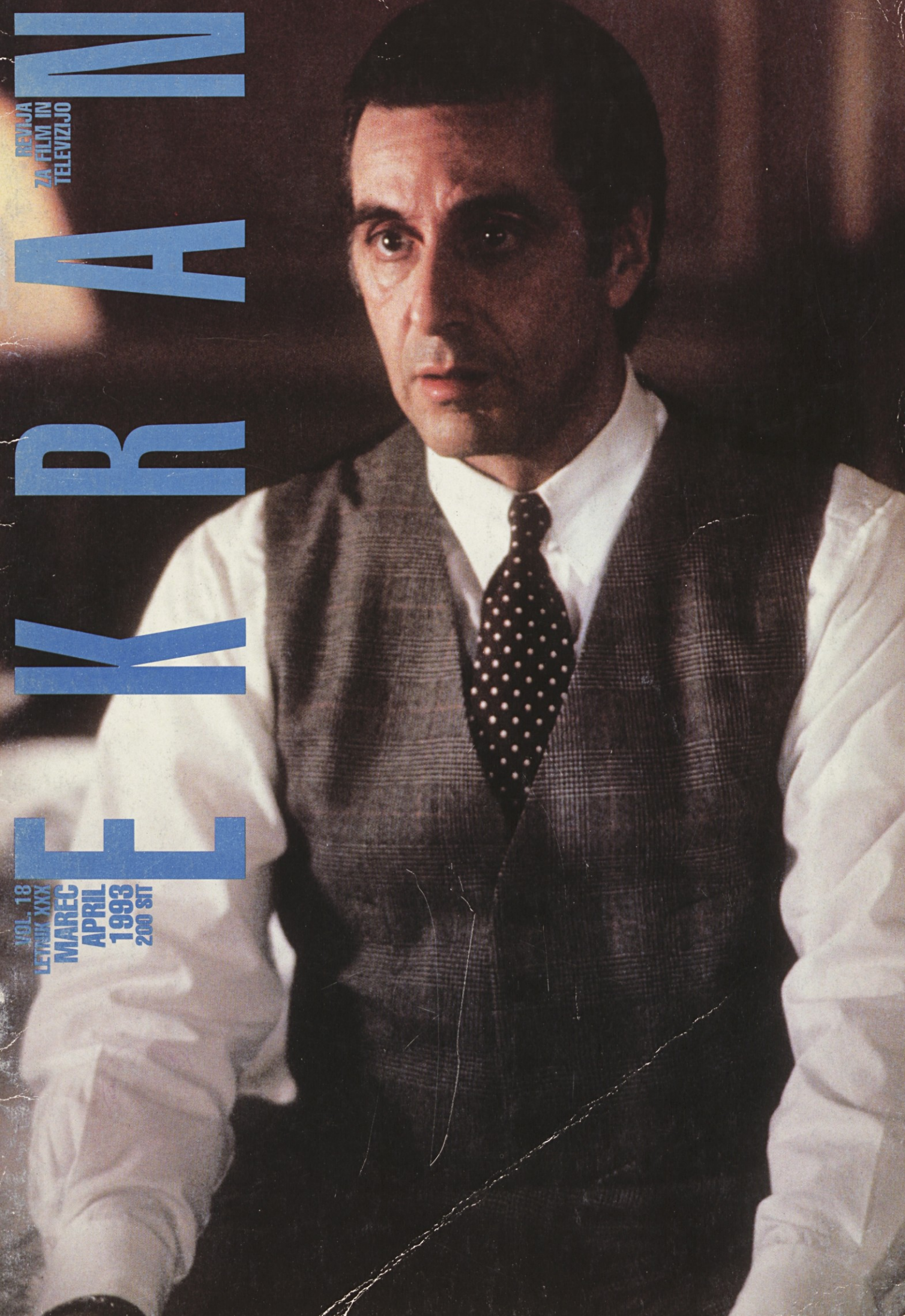


BRAN

REMJA
ZA FILM IN
TELEVIZIJO

E

VOL. 18
LETNIK XXX
MAREC
APRIL
1993
200 SIT



THE
ŠTUDENTSKA ORGANIZACIJA UNIVERZE
v Ljubljani
MUST
GO
ON!

THE
ŠTUDENTSKA ORGANIZACIJA UNIVERZE
v Ljubljani
MUST
GO
ON!

THE
ŠTUDENTSKA ORGANIZACIJA UNIVERZE
v Ljubljani
MUST
GO
ON!

EKRAN

REVIJA ZA FILM IN TELEVIIZIJO

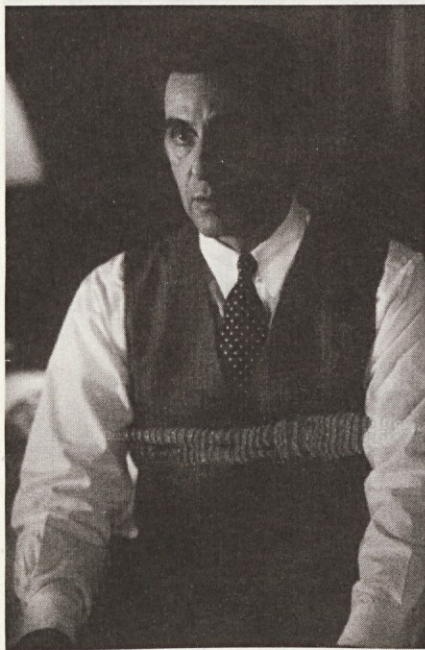
marec—april 93 (št. 3—4) / vol. 18 / letnik XXX / cena 200 SIT (2000 CRD, 4 DEM)

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 Kermel, Tomaž Kržičnik, Luka Novak, Nebojša Pajkić, Janez Strehovec, Melita Zajc **UREDNIK PUBLIKACIJ** Marcel Štefančič, jr. **TAJNIK** Vlado Škafer **OBLIKOVANJE** Peter Žebre **LEKTORICA** Inge Pangos **RACUNALNIŠKA 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 **ŠTIKI S SODELAVCI IN NAROČNIKI** vsak delavnik od 11. do 13. ure **NAROČNINA** celoletna naročnina 1.500,00 SIT **ZIRO RACUN** 50101-678-47478, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Štefanova 5, Ljubljana.

Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

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

AL PACINO V FILMU
VONJ PO ŽENSKI
REZIJA MARTIN BREST, 1992



3

uvodnik

Stojan Pelko

4

intervju

Mirjana Van Blaricom Al Pacino

8

berlinale '93

Bojan Kavčič Staro za novo
Cis Bierinckx,
Danijel Hočevar,
Uroš Prestor Berlin na kratko
Uroš Prestor Novi kitajski film
Uroš Prestor, Cis Bierinckx Li Shaohong

22

festival

Uroš Prestor Rotterdam 1993

24

kako razumeti film

Matjaž Klopčič Množica

28

e-projeksija

Max Modic,
Marcel Štefančič, jr. Sto gurujev gorja in gravža

30

kritika

Max Modic Igra solz
Nerina Kocjančič Glengary Glen Ross
Marcel Štefančič, jr. V postelji s sovražnikom
Igor Kermel Lovčeva poteza
Max Modic Patriotske igre
Max Modic Vonj po ženski
Nerina Kocjančič Poslednji Mohikanec
Max Modic Telesni stražar
Igor Kermel Napihnjenci
Tone D. Vrhovnik Ko zaprem oči
Igor Kermel INFO
Bojan Kavčič, Cvetka Flakus VIDEO

42

temnica

Igor Kermel Vampirji, brukalaki, vedavci
Max Modic Sedemdeset let vampirizma v slovenskih kinodvoranah
Christopher Lee — in njegovi zobje v vratu žanra

48

histeorija

Zdenko Vrdlovec Bela Balazs

50

vizualije

Marinka R. Šimec,
Janez Rakušček Mitja Milavec

52

zgodovina filma

Marcel Štefančič, jr. Policijski dosjeji & novi drill

S48881

Brides of Dracula
režija David Peel, 1960



Le Vampire
režija Jean Painlevé, 1939

Ker po sili razmer EKRAN spet postaja dvomesečnik, se naš pogled iz sedanjosti tekočega meseca nujno usmerja nazaj in naprej. Če gre verjeti Godardu, ki pravi, da najdemo sedanjost le še v slabih filmih, tedaj morda to niti ni tako usodno. Geslo letošnjega EKRANA je potemtakem »nazaj v prihodnost«!

Nazaj v preteklost nas je minuli mesec popeljala izjemna retrospektiva francoskega dokumentarca v Kinoteki. Med tam predstavljenimi filmi je bil tudi kratki, devetminutni film Jeana Painlevéja z enostavnim naslovom **Vampir**. Iz poljudno-znanstvenega filma o brazilskem netopirju smo z nekaj zamahi kril prišli do vampirskega krvosesa, ki ni brez zveze z letnico nastanka tega filma: 1939. Bestialnost živali v tem filmu poganja animaličnost legende, ta pa se neposredno spogleduje z bestialnostjo zgodovine.

Kako tedaj razumeti dejstvo, da je prav letos znova vzletel tudi najznamenitejši vseh vampirjev, slavni grof Dracula? Ker prihaja novi film Francisa Forda Coppole konec aprila tudi v naše kinematografe, se je v Temnici Igor Kernel sprehodil skozi lokalno mitologijo vampirologije na Slovenskem in tako pripravil teren za nov ugriz, Max Modic pa si je ogledal, čigavi zobje so pustili najgloblje sledi v vratu žanra.

Vmes, med preteklostjo in prihodnostjo, nam je ostalo še ravno toliko časa, da si na dan zaključka redakcije v zgodnjih jutranjih urah ogledamo podelitev oskarjev. Če bo šlo tako naprej, bo za prihodnje stave o dobitnikih oskarjev zadostovala že naslovnica EKRANA: Emmo Thompson smo poslikali že lani na stopnicah palače v Cannesu, s Clintom Eastwoodom pa smo si voščili novo leto. Tako nam je ostal le še Al Pacino, ki vas pozdravlja z naslovnice tokrat. Posebej za to številko EKRAN-a se je z njim v Hollywoodu pogovarjala naša nova sodelavka Mirjana Van Blaricom. Nista se ravno igrala slepih miši, zato pa sta prišla vse tja do Sikstinske kapele.

STOJAN PELKO

P.S.

Brez pomoči Študentske organizacije Univerze in Francoskega kulturnega centra bi pričujoči EKRAN še malo dlje ostal v temi in ne ugledal luči belega dne.

Hvala.

Nekaj tednov po snemanju filma *Vonj po ženski* je mladi Chris O'Donnell prejel naslednje sporočilo: »Četudi te nisem videl, vem, da si bil izvrsten«. Podpis: Al Pacino. Po treh *Botrih, Pasjem poldnevu, Serpicu in Brazgotincu* se je Al Pacino tokrat lotil še slepega podpolkovnika Franka Sladea — in si prislužil oskarja! Posebej za EKTRAN se je z njim v Hollywoodu pogovarjala naša nova sodelavka, predsednica Združenja tujih filmskih kritikov, Mirjana Van Blaricom.

Kateri je bil prvi film, ki ste ga videli?

Kolikor se spominjam, je bil to *Izgubljeni vikend* z Rayom Millandom. Mama me je peljala v kino in spominjam se ...

... da vam je rekla: »Ne pij!«?

Ja! Pogosto me je vodila v kino in mi govorila: »Vidiš, tako boš končal, če boš poreden!«

Kako ste se pripravljali na vlogo slepca? Ste se morda naučili reči, ki jih sicer ponavadi sploh ne opazimo?

Veste, obstajajo številni filmski in video programi za ljudi, ki jim peša vid, kakor tudi za tiste, ki bodo pozneje imeli opravka z njimi. Filmi jih skušajo po svoje pripraviti na to, kar jih čaka. Vendar sem se največ naučil tako, da sem si preprosto zavezal oči in se podal v svet. Naučil sem se, da se vsakdo spopada s slepoto na svoj način. Toliko načinov je, kolikor je slepih ljudi.

*Lik, ki ga igrate v *Vonju po ženski*, ima tako dobro razvit voh, da lahko prepozna žensko zgolj po njeni dišavi. Se vam to dogaja kot igralcu? Ste sposobni tako daleč prignati katerega od čutov?*

Četudi je vse skupaj trajalo le kratek čas, so moja čutila začutila, da se nekaj dogaja. Seveda niso niti približno tako razvita kot pri slepih. Pa vendar je izkušnja, ko si prevezete oči in se podate v prostor, v katerem še nikoli niste bili, nekaj... nekaj izjemnega! Toplo jo priporočam. Res je zanimivo, kaj vse se vam zna zgoditi. O stvareh

AL PACINO

pričnete razmišljati drugače: kje sploh ste? kako zvenijo glasovi? kako jih odkriti?

Že veliko igralcev je doslej igralo slepce. Kaj ste storili, da je vaš lik videti tako svež, doslej dobesedno neviden?

Ničesar posebnega nisem spreminjal. Lik moram videti v svoji glavi, nato pa ga oponašam. Sprva gre to zelo zavestno, nato pa sčasoma preide na subliminalno raven. Tako lik sčasoma ponese vašo domišljijo in postane zares vaš.

Opazila sem, da v filmu praktično ne mežikate z očmi. Ste imeli kaj posebnega v očeh?

Ne, ničesar. Poskusili smo sicer s kontaktnimi lečami, vendar smo se na koncu odločili, da jih ne uporabimo. Naučite se »defokusirati« lastne oči: dlje, ko vadite, bolj vam gre! Končno dosežete točko, ko to reč v popolnosti obvladate — kot bi se naučili akcenta. Tedaj to postane del vas.

*Že šestkrat ste bili nominirani za oskarja, a ga še niste dobili. V *Gentleman's Quarterly* navajajo vaš citat: »Z leti vedno bolj razmišljam o tem.«*

Z leti vedno bolj razmišljam o vsem!

S to vlogo ste znova zelo blizu oskarju. Kaj si mislite o tej nagradi? Kako bi se počutili, če bi jo tokrat res dobili?

Vsakdo potihem upa na to. Vsakdo, ki se ukvarja s filmom, upa, da se bo to nekoč zgodilo. Pa vendar je to le sen, zato se trudim ne delati prevelikega pompa v zvezi s tem. Ne razbijam si glave s tem. Če že gojite pričakovanja, tedaj jih skušate omejiti na minimum, da bi razočaranje ne bilo preveliko...

Potemtakem bi vam to vendarle veliko pomenilo?

Bi, seveda bi. O, da, še kako. Hvala, da ste odgovorili namesto mene: seveda bi mi veliko pomenilo, le da si sam tega ne upam reči.

Kako globoko se potopite v vlogo? Se lahko prizora lotite, kot bi oblekli in nato slekli plašč, ali pa morate ohraniti določeno raven emocij ves čas snemanja?

Z leti se to precej spreminja. Ko sem bil mlajši, sem bil ves čas »notri«, nato pa se postopoma le naučite vstopov in izstopov. Zdi se mi, da ta hip ne bi mogel ponoviti iste vloge.

Denimo, prizora, v katerem se hočete počiti?

Da, denimo tega ne bi mogel storiti kar tako. Moram priti do takšnega stanja, se nanj določen čas pripravljati. Ko gre za prizor, ki ga omenjate, bi se kaj hitro izvlekel iz njega in odšel na Florido ali kaj takega. Le kaj govorim!?

Ko je prizora konec, ste v hipu spet stari vi, ali pa nekaj časa vendarle ostanete z likom?

Mislite tisti hip, ko je prizora konec? Ne, rekel bi, da vsaj še ta dan ostanete v podobnem stanju. Seveda je intenzivnost manjša, pa vendar splošno počutje ostane. Ko pravim »počutje«, to ni vedno enako počutju, ki ga tisti hip igrate. To je zelo zanimivo. Včasih se iskanemu počutju približate z nasprotno strani.

Slišala sem, da ste bili med snemanjem pogosto sami tako jezni kot lik, ki ste ga uprizarjali. So se vas ljudje bali ali ste se pomirili?

Veste, z veliko večino igralcev je tako. Nekaj zares počnete, nato pa kar naenkrat zaslišite »cut!« in potem...

... se uspete popolnoma sprostiti?

Da, če se vam zdi, da ste uspeli do popolnosti izpeljati zastavljeno, če ste zares zadovoljili vsem zahtevam lika.

Vaša vloga je videti tako zelo drugačna od vas samih. Je bila res tako zelo v nasprotju z vami?

Tukaj sem. To, kar vidite, sem jaz. Razen morda kravate. Ponavadi je ne nosim. Hvala lepa.

*Bi morda lahko lik Franka Sladea primerjali z vlogama v filmih **Frankie & Johnny** in **Glengarry Glen Ross**?*

Glengarry Glen Ross je napisal David Mamet. Njegov način pisanja je po svoje podoben glasbi. Oba filma, ki ju omenjate, sta bila sprva gledališki igri, zato je tudi njuno igranje bilo podobno igranju v gledališču. Gre pa seveda za popolnoma različne značaje.

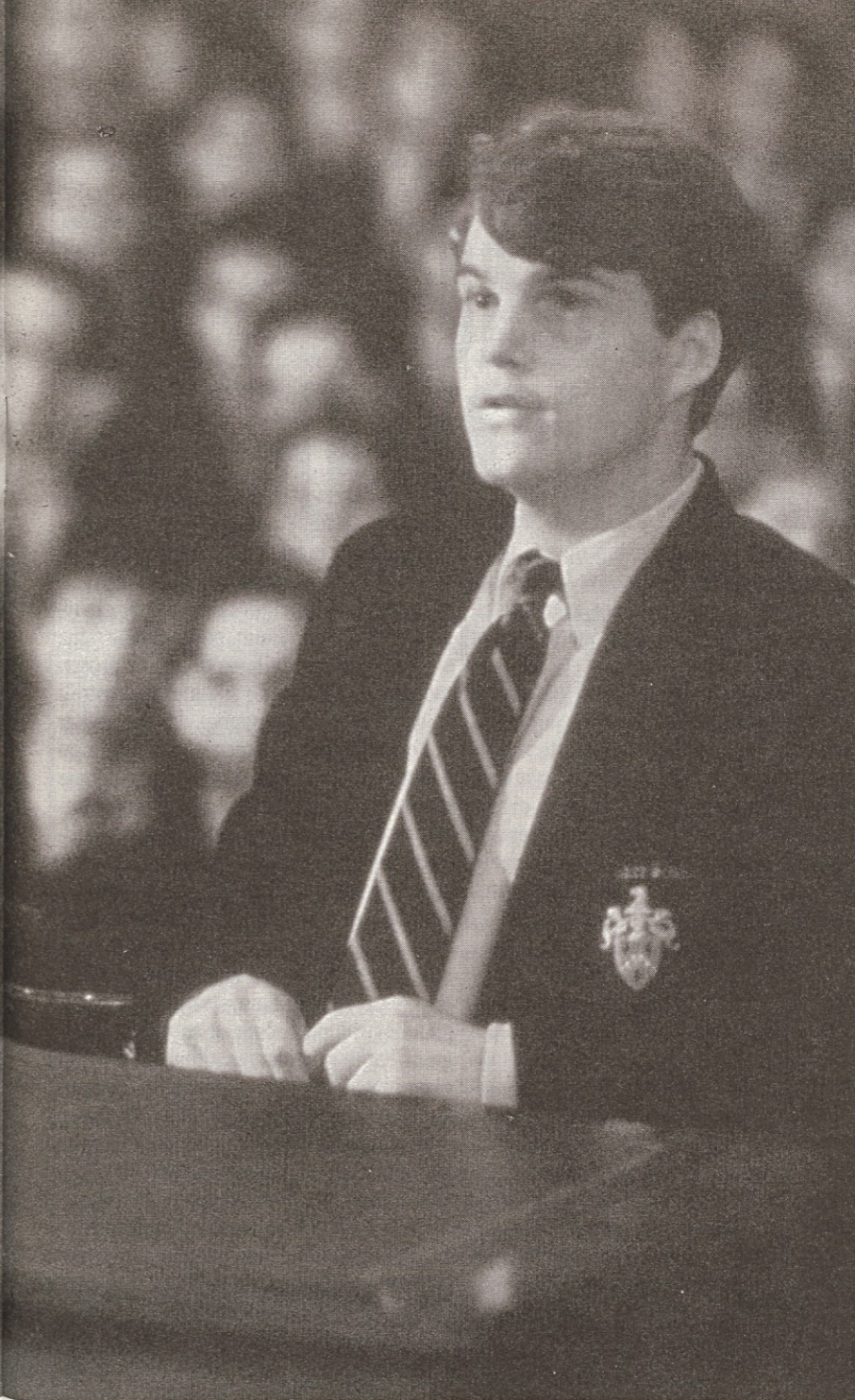
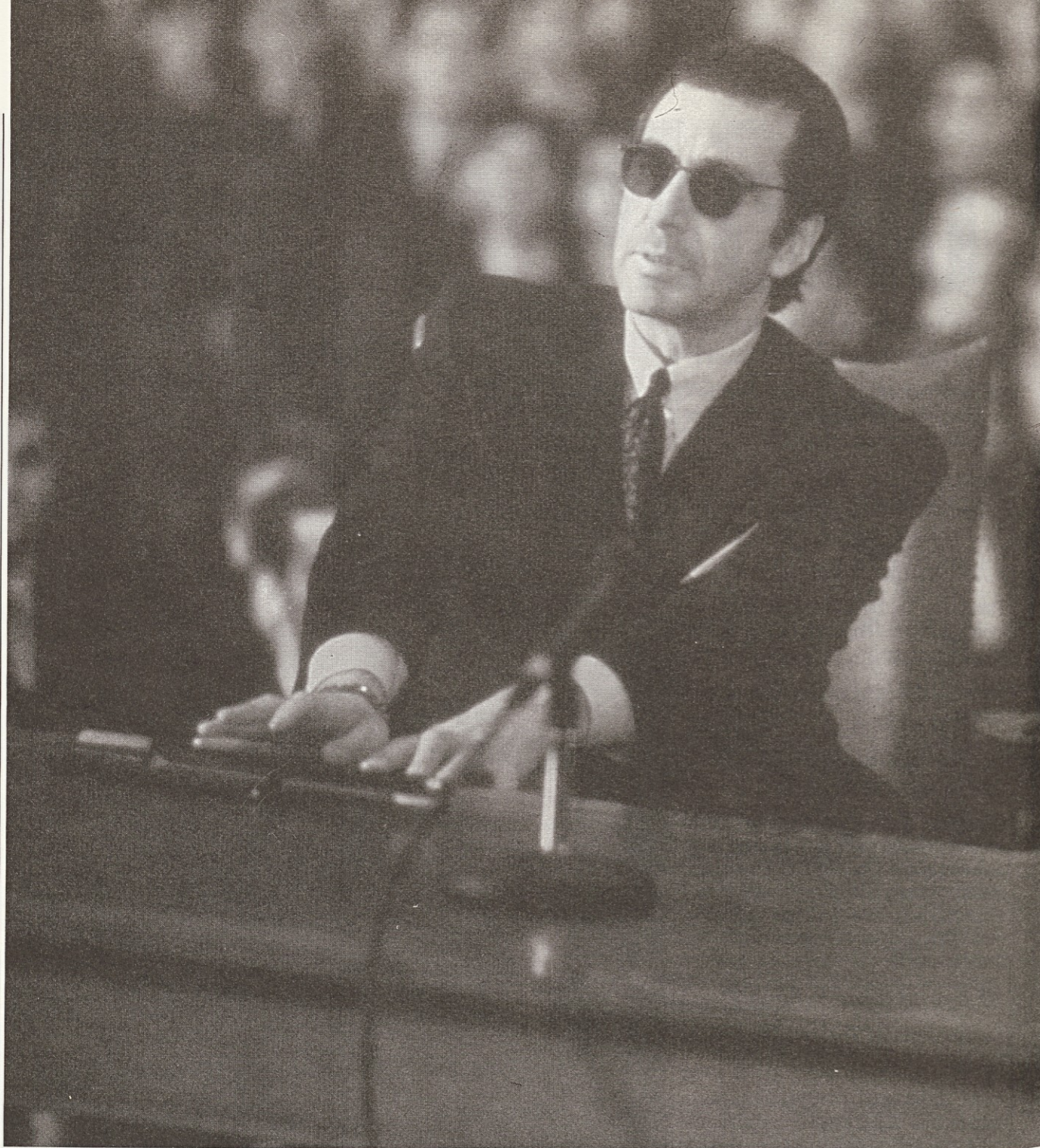
Se morda bolj zabavate, kadar igrate bolj lahkotne like?

Veste, včasih se zdi, da se vaš lik na veliko zabava, a ni zaradi tega snemanje takšnih filmov nič bolj nujno čista zabava. Pogosto je tako, kot pravijo: veliko težje je biti komičen kot tragičen. Veliko težje je igrati v komediji, romantična komedija pa je sploh najtežji žanr, v katerem sem doslej nastopal.

So vam torej dramatične vloge bolj pri srcu?

Vedno ponavljam tisto, kar me je naučil veliki igralski učitelj Lee Strasberg: največ se je mogoče naučiti iz vlog, ki niso prave za vas. Tedaj se naučite največ. Postavljeni ste pred izziv, ki je še toliko večji, če se znajdete v vlogi glavne atrakcije. Ko so vsi pogledi uperjeni na vas, vas mika, da bi preprosto rekli »No, pa dajmo!« in ponudili tisto, kar ljudje pričakujejo od vas. Navsezadnje je nekje zadaj pri filmu vedno





tudi denar. Film naj bi torej tudi nekaj zaslužil, saj je vanj vse preveč vložena. V takem svetu pač živimo: vedno ste pod tovrstnim pritiskom. Zato se po eni strani izogibate rečem, ki mejijo na pustolovščino, po drugi strani pa se preizkušate tam, kjer vam lahko mirno spodleti. To je eden glavnih vzrokov za moje ukvarjanje z eksperimentom, z lastnimi filmi — saj se lahko na račun lastnega tveganja podajam na različna področja, ki so obenem zanimivejša in težavnejša.

Mar ni ravno slepota ekstremno stanje, s katerim je mogoče eksperimentirati?

Igralca vedno zanima vloga, ki mu postavlja ovire. Več ko je takih ovir, svobodnejši

ste na koncu. V tem je privlačnost takšne vloge. Rad citiram Michelangela. Veste, Michelangelo je pisal pesmi in v eni od teh pesmi — medtem, ko je slikal Sikstinsko kapelo — je zapisal: »Bog, osvobodi me samega sebe, da ti bom lahko ustregel.« V tem je privlačnost igranja likov s svojevrstno »grenkobo«. Pomagajo vam, da se nanje osredotočite in tako iz sebe izvečete resničnejša čustva.

Igrali ste številne like iz podzemlja, kriminalce. Kaj vas pritegne na njih?

Rekel bi, da je to čisto posebna strast. Gre za čustva in strasti. Izražate te strasti in po možnosti ustvarjate umetniško izpoved. Sicer nisem nasilen človek, če morda

merite na to. Imam le — velike emocije. Poznam številne ne-igralce, ki jih odlikujejo velike, mogočne emocije. Če imate velike emocije — tedaj ponavadi postanete igralec! Če pa jih nimate, pa vseeno postanete igralec, tedaj jih boste kaj kmalu imeli!

Kaj imate radi in česa ne marate?

Rad imam New York v mesecu juniju... in rad imam Gershwinove komade. V redu?

Karkoli rečete. Česa pa ne marate? Katera so vaša upanja in razočaranja?

Je upanje. Upanje, da bodo moji otroci

odraščali v boljšem svetu, kot je ta, v katerem živimo mi. Moje upanje velja temu, da je tisto, k čemur človek sega, vedno dlje od tistega, po čemer lahko seže. Če ni tako — čemu so tedaj sploh nebesa? Hočem reči, da uživam v človekovih dosežkih. Rad vidim, da ljudje segajo dlje, kot se od njih pričakuje.

Česa pa res ne marate?

Ne maram nedokončanih stvari. Če se že nečesa lotite, ni nič narobe, če to tudi dokončate. Včasih odnehamo na točki, ko sploh še ne vemo, kaj vse smo zmožni storiti. Rad grem daleč in dokončam dirko, četudi pridem na cilj šele dvajseti.

Omenili ste, da veliko lažje spreminjate čustva med

igranjem. Se vam zdi, da se zdaj močneje opirate na tehniko?

Da, rekel bi, da je tako. V tridesetih letih sem razvil določeno odprtost v pristopu. Ko se danes lotevam vloge, počnem to tako, kot bi ničesar ne vedel o igranju. To vsakokratno novost skušam nato obdržati: vse je novo! Zato pravzaprav nimam tistega, čemur pravite tehnika. Res pa je, da z vztrajnim delom vsakdo sčasoma razvije določen način dela, s katerim se nato spopada z različnimi vlogami.

S »spopadom« mislim na njihovo privzemanje in hkratno sposobnost začasnega umika. Ko sem bil mlajši, je bilo ta drugi korak bistveno težje storiti, vendar sem bil

ves čas prepričan, da mora igralec početi natanko to.

Ste videli italijanski film Profumo di Donna, po katerem je nastal Vonj po ženski?

Ne, nisem ga videl. Režiser mi je svetoval, naj tega raje ne storim, saj navsezadnje film le ni čisto tak kot italijanski.

Ste ga šli gledat zdaj?

Zdaj si ga zelo želim videti. Zelo!

Vonj po ženski je zadnji v dolgi seriji ameriških remakeov evropskih filmov. Mar to pomeni, da Ameriki zmanjkuje dobrih zgodb?

Že leta se dogajajo podobne reči. Bertold Brecht je poiskal navdih za svojo izvrstno igro Arturo Ui pri gansterskem filmu tridesetih let. Na nas vpliva umetnost z vsega sveta. Poglejte: Sergio Leone je posnel tiste čudovite italijanske westerne. Pri nekaterih filmih ste prav zares presenečeni, ko odkrijete njihove izvore. Ko vidite film, se vam zdi tako izviren, nato pa odkrijete, da črpa iz česa, kar je bilo narejeno pred petdesetimi leti, ali pa si sposoja pri Shakespeareju. Mar si ni tudi on sposojal pri drugih?

Se vam je v vaši karieri kdaj zgodilo, da bi vas zapustil občutek ugodja igranja?

Čutim potrebo. Zame je želja vse. Želja poganja stvari naprej. Ko ne bo več te želje, se bom ustavil. Zadovoljstvo je še vedno tukaj — in vsakič je drugačno. Igranje, sposobnost igranja, je res nekaj izvrstnega. Pravo razkošje je, imeti takšno delo — saj dobro veste, da mnogi igralci celo tega nimajo.

Vedno se rad spomnim zgodbe o družini vrvohodcev z imenom Flying Wallendas. Po tragični nesreči se je oče spet povzpел na vrh. Vprašali so ga: »Kako morete to početi po vsem tem, kar se je zgodilo?«. In on jim je odgovoril, da je zanj življenje na vrvi. Vse drugo je samo čakanje.

Tudi zame je ves smisel življenja v tej moji vrvi, ki se ji reče igranje. Rad se vzpenjam nanjo — vse drugo pa je samo čakanje!

MIRJANA VAN BLARICOM

Na nadstrešku osrednjega festivalskega kina, ki nosi po naključju ime Zoo Palast, se je letos šopiril orjaški King Kong, naslovni junak legendarnega Schoedsackovega in Cooperjevega filma iz leta 1933, s katerim so skušali popestriti glavni program letošnjega Berlinala. Slavna opica je med drugim zasedla eno od naslovnih festivalskega žurnala, Georg Seesslen, avtor tudi pri nas znane Rowolthove (rororo) serije monografij o filmskih žanrih, pa ji je posvetil obsežen članek v uglednem *Tagespiegelu*. King Kong je skorajda zasenčil slavo samega Billyja Wilderja, ki se je moral tistega usodnega leta, ko se je znamenita filmska opica rodila, pred nacisti umakniti iz Berlina in sploh iz Nemčije, zdaj pa se je pri šestinosemdesetih letih vrnil v ponovno združeno metropolo in med drugim obiskal studije nekdanje družbe UFA v Babelsbergu, kjer je začel svojo kariero. Seesslen je sicer tudi njemu posvetil članek v *Tagespiegelu*, na naslovnico festivalskega žurnala pa se mojster ni uspel prebiti. A Billy Wilder je bil vseeno veliki zmagovalec letošnjega Berlinala. Čeprav ni prispeval nobenega novega filma (tri njegova dela so vrteli zgolj v retrospektivi), so ga novinarji množično spremljali na vsakem koraku in vestno beležili njegove duhovite izjave, vrh vsega pa si je prislužil še častnega zlatega medveda. Povsem upravičeno, zakaj spričo anemičnega aktualnega festivalskega programa je že spomin na izjemni Wilderjev opus deloval več kot spodbudno.

Z osrednjo tekmovalno ponudbo, ki sicer že po tradiciji ne sodi ravno med največje privlačnosti Berlinala, so bile letos še posebne težave. Marsikomu je zbujal dvome že napovedani program, saj je ponujal le malo znanih avtorskih imen in še manj zanimivih ameriških filmov, s katerimi si je sicer festival v zadnjih letih lepo »opomogel«, zato pa toliko več najrazličnejših koprodukcijskih izdelkov, s kakršnimi že doslej ni imel posebne sreče. Dejansko je bilo vse skupaj še za spoznanje slabše, saj so redki znani avtorji, katerih dela so se znašla v programu, bolj ali manj zatajili (Ferrer, Makavejev, Costa-Gavras, Kusturica), ameriškim režiserjem je zvečine spodletelo (Spike Lee, Levinson, deloma DeVito), tako imenovani neveljavljeni cineasti pa v glavnem niso izkoristili priložnosti. Selektorji so se očitno dobro zavedali zagate, v katero sta jih spravili Evropa in Amerika, saj so se odločili vse tri osrednje programe (tekmovalnega, Panoramo in Forum mladega filma) okrepiti z večjim številom kitajskih (iz LR Kitajske

STARO ZA NOVO

in s Tajvana) in hongkonških filmov. In že dejstvo, da sta si zlatega medveda razdelila oba kitajska filma v uradni konkurenci, najbrž dovolj zgovorno potrjuje uspešnost njihovega rešilnega manevra.

Kljub temu pa kaže opozoriti na ironijo usode, saj ima najboljši tekmovalni film letošnjega Berlinala bržčas vse tiste značilnosti, zaradi katerih bi se nam sicer morali ježiti lasje na glavi: je avtorsko delo, evropski koprodukcijski izdelek in vrh vsega še komedija, kar je v takšni kombinaciji običajno pogubno. Gre za špansko-portugalsko-francoski film *Belle époque*, ki ga je spretno zrežiral Fernando Trueba. Film se začne kot groteska, nadaljuje v slogu komedije in konča z blago melodramatičnimi toni, vendar vseskozi ohranja nekoliko protislovno ravnotežje med sumljivo spokojnim vzdušjem španske province in napetimi dogodki v Madridu leta 1931, ko se končuje obdobje monarhije. Najprej je tu krvava, vendar z ironijo prežeta scena, ko dva orožnika ob prazni podeželski cesti ujmeta mladega dezerterja iz kraljeve vojske. Po divjem prepiru, ko prvi predlaga, da

bi mladeniča iz taktičnih razlogov vendarle izpustila, saj utegnejo v kratkem prevzeti oblast republikanci, drugi pa zagovarja trdo monarhistično linijo, počita dva usodna strela. Mlajši orožnik, navidez neizprosni monarhist, najprej v afektu ustrelj starejšega, ko pa dojame, da je pravkar pokončal svojega lastnega tasta, v obupu ustrelj še sebe. Nekakšno samouničenje represivnega aparata starega režima potemtakem, ki seveda napoveduje zmago republike, obenem pa ta groteskno-krvava scena odpre glavnemu junaku prosto pot v podeželsko idilo in kajpak v uživanje. Uživanje pa je tu res vsestransko, saj zajema erotični, gastronomski in umetnostni vidik. Prvi je potenciran oziroma multipliciran v podobi štirih privlačnih sester, hčera starega slikarja Manola; za drugega poskrbi glavni junak sam, saj se izkaže kot izvrsten kuhar; tretji pa je kajpak nekoliko karikiran — s praznim slikarskim platnom (Manolo pač meni, da so najboljše slike že naslikane) in s pevskimi podvigi Manolove bivše žene in matere omenjenih štirih lepotic, ki je po domnevno uspešni »svetovni



Lepo obdobje
režija Fernando Trueba

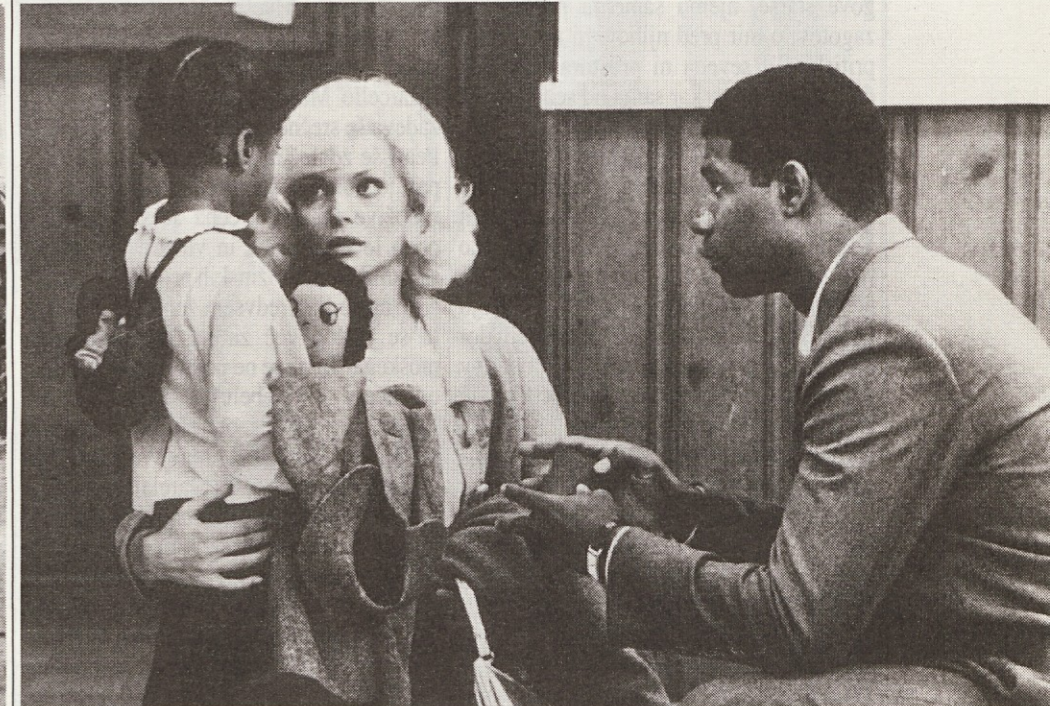
turneji» prišla obiskat družino. Burno politično dogajanje vdira v to okolje le kot oddaljen odmev, ki ima za posledico zgolj to, da vaški veljaki kar čez noč spreminjajo politične barve. Zato pa so manj nedolžne slikarjeve hčere, ki Fernandu (ni mogoče prezreti, da je režiser posodil junaku svoje ime) nikakor nočejo služiti kot »čisti« objekti poželenja oziroma užitka. Prva se razkrije kot lezbijka in se s Fernandom spusti v erotični odnos zgolj po »nesporazumu«, ki ga pripravi sama, ko mladeniča v karnevalski noči maskira v žensko, sebe pa v brkatega oficirja. Druga se skuša z njegovo pomočjo znebiti vsiljivega snubca, tretja pa ga izkoristi zgolj kot orodje spolnega užitka. Šele četrta, najmlajša in seveda »najlepša«, je tista prava izbira, vendar pa mora ravno ta (v domala klasični maniri) počakati na svojo priložnost vse do končnega razpleta. Fernando potemtakem še zdaleč ni pravi hedonist, saj ga ves čas zgolj izkoriščajo, na koncu pa namesto v polju neomejenega užitka pristane v mejah zakona. In nekaj podobnega velja tudi za Truebov film: čeprav je videti kot »razposajena«, na trenutke kar karnevalsko karikirana komedija, vendarle ves čas upošteva temeljne zakonitosti naracije in žanra, predvsem pa zna izvrstno izrabiti dialektiko videza in resnice. V tem filmu ni nič takšno, kot je sprva videti. Španija leta 1931 ni prizorišče divjih političnih bojov in krvavih spopadov, ampak podeželska idila, ta idila pa spet ni tako nedolžna, kot se zdi, ampak je v resnici polna pasti. In prav skozi te drobne pasti se na tako rekoč zasebni ravni razkriva ironična plat velike zgodovine.

V tem pogledu je »radikalnejši«, čeravno

filmsko manj učinkovit, prispevek Jonathana Kaplana *Polje ljubezni* (*Love Field*), kjer služi zgodovinsko »ozadje« (umor J. F. K.) kot neposreden povod za komično-dramatične zaplete v zasebni sferi tako imenovanih malih ljudi. Glavno breme nosi seveda sijajna Michelle Pfeiffer v vlogi avšaste Lurene, obsedene s svojim idolom — Jackie Kennedy. Umor Johna Kennedyja je za Lurene dvakratno travmatičen, saj je po eni strani prizadeta kot državljanka, ki je izgubila »svojega predsednika«, po drugi pa zaradi svoje identifikacije z Jackie občuti vse skupaj še kot osebno tragedijo. To navno in obenem z nesramnim humorjem prežeto izhodišče, ki prisili Lurene, da se proti volji svojega zagovedenega moža odpravi na 2000 milj dolgo pot iz Dallasa v Arlington, kjer naj bi se udeležila pogreba in stala ob strani občudovani Jackie, proizvede seveda celo vrsto drugih, docela nepredvidenih posledic. Na avtobusu skuša s svojo prijazno klepetavostjo na vsak način pritegniti pozornost temnopoltega Paula, ki potuje s svojo hčerko in mu gre vsiljiva blondinka vidno na živce. Njegova zadržana molčečnost, s katero se skuša zaščititi pred možnimi nesporazumi in zapleti na črncem neprijaznem ameriškem jugu, pa rodi povsem nasprotni učinek, saj Lurene posumi, da je otroka ugrabil, o čemer na prvi postaji tudi obvesti policijo. Mirno potovanje se v hipu sprevrže v divji *road movie* s preganjanjem, menjavanjem prevoznih sredstev, rasističnimi ekscesi in seveda obveznimi melodramatskimi sestavinami. Pri vsem skupaj se zdi najbolj posrečena distanca do spet in še zmeraj konjunkturne teme — umora J. F. Kennedyja, ki jo film

proizvede vsaj na dveh ravneh: skozi optiko avšaste oboževalke, ki »žaluje«, ne da bi pravzaprav vedela, zakaj, in skozi zadržan, skorajda ignorantski odnos črncev na jugu ZDA do izgube predsednika, ki je vendar »toliko storil za njih«. In če navna idolomanija zgolj na humoren način označuje sprejeto perspektivo obravnavanja velike zgodovinske teme, prispeva drža črncev pristno ironično distanco, saj je več kot očitno, da se dejansko nihče kaj dosti ne meni za njihove državljanske in občanske pravice, pri čemer je čisto vseeno, kdo je predsednik ZDA in za kaj se deklarativno zavzema. Tu pa nastopi melodrama, filmski žanr, ki lahko preseže tudi najbolj nepremostljive razlike — in glede na okoliščine je docela razumljivo, da se sestavine *road movieja*, komedije in socialne drame naposled zlijejo v melodramatski razplet, ki postavi zgodovinsko ozadje pripovedi v oklepaje, Paula in Luren pa vrže v objem. Težava je le v tem, da je ta happy end nekoliko »akademski«, izpeljan bolj iz zakonitosti imputiranega melodramatskega žanra kot iz same zasnove in konkretnega filmskega dogajanja. Po logiki tega dogajanja je namreč takšen razplet skoraj nemogoč.

S te plati je veliko bolj dosleden tajvansko-kitajski film *Poročna gostija* (*Hsi yen*) režiserja Ang Leeja, kjer je nemožnost *happy end* tako rekoč osrednja tema pripovedi. To pravzaprav narekuje že izhodiščni položaj glavne figure, mladega tajvanskega yuppies Wai—Tunga, ki sicer uspešno deluje v New Yorku, a mu ni uspelo prekiniti vezi s kulturo, običaji in strogimi družbenimi normami domačega okolja. Še več, razdalja 10.000 milj, ki ga



Polje ljubezni
režija Jonathan Kaplan

Poročna gostija režija Ang Lee

Jesen življenja režija Beeban Kidron

berlinale '93



ločijo od doma, je premajhna, da ga ne bi dosegli nenehni pritiski staršev, naj vendar že izpolni svojo »dolžnost« in si najde primerno nevesto. Zahtevi kratko malo ne more ugoditi, ker že živi »v zakonu« s prijateljem Simonom, vendar pa staršem tega ne sme razkriti. Po eni strani je torej prek staršev vezan na tradicijo, vendar ne more izpolniti njenih zahtev, ker ga blokira-homoseksualna usmerjenost; po drugi strani se je vključil v svet modernega biznisa in vzpostavil emocionalno razmerje po svojem okusu, vendar z občutkom nelagodja, ker ga veže »dolg« do tradicije. Skratka, nekakšna pat pozicija, blokiran položaj, ki ga po Simonovem mnenju lahko reši edino navidezna poroka Wai—Tunga z ustreznim izbranko, kar bo zadovoljilo njegove starše, njemu samemu pa končno zagotovilo mir pred njihovimi nenehnimi pritiski. Tu seveda ni prostora za melodramo, ampak se kar sama od sebe ponuja komedija — in Ang Lee je v tem pogledu dejansko opravil sijajno delo, saj ni zamenjal nobene priložnosti za duhovit zaplet ali preobrat. Vrhunec pretvarjanja pomeni grandiozna in scensko, igralsko ter režijsko mojstrsko izpeljana poročna gostija, fascinanten slavnostni ritual, ki s svojo prepričljivostjo za trenutek zapelje tudi dobro obveščene udeležence, da verjamejo v pristnost dogajanja. Lažna nevesta, ki je sicer zaljubljena v Wai—Tunga in vrh vsega verjame, da ga je mogoče »spreobrniti«, pa izkoristi njegovo opitost in ga zvaabi v svojo posteljo. Celoten spektakel ima navsezadnje tragikomične posledice: lažna nevesta v divji poročni noči zares zanosi, Wai—Tungova roditelja vsak po svoji poti zvesta neprijetno resnico, le da drug drugemu tega nočeta priznati, Simon in Wai—Tung pa se morata sprijazniti z dejstvom,

da bosta »dobila« otroka — in to z materjo vred. Tradiciji je na nekakšen ironičen način zadoščeno, saj bo osrednji junak navsezadnje le dobil naslednika, vendar pa ta ne bo rasel v tradicionalnem družinskem okviru, ampak v razmerah, ki pomenijo ravno dokončno zanikanje zadevne tradicije. Trma Wai—Tungovih staršev je v končni instanci poplačana s potomcem, vendar tako, da to še najbolj občutita kot kazen. Homoseksualni »zakon« pa je legitimiran, vendar za ceno kršitve, ki ima na moč oprijemljive posledice oziroma »nemogoč« rezultat. Svet je postavljen na glavo, a to je očitno njegova resnica.

Ta resnica ni nič manj očitna v filmu **Jesen življenja** (*Used People*) režiserke Beeban Kidron, kjer se ostarela židovska gospodinja (Shirley MacLaine) prav v trenutku, ko postane vdova, pusti zapeljati ravno tako ostarelemu latinskemu ljubimcu (Marcello Mastroianni), vrh vsega pa se zadeva še srečno izteče. In pri tem živahna Pearl še zdaleč ni kakšna samotarka, ampak jo obkroža številno spremstvo — od radožive matere (večna Jessica Tandy), obeh ločenih hčera in vnukov do drugih sorodnikov in družinskih prijateljev. Resda so v ospredju predvsem ženske, toda to je le še razlog več za nastop primerne moškega. Ta pa se ne pojavi zavoljo katere od hčera — debelušne Bibby (Kathy Bates), ki jo poleg odvečnih kilogramov muči še kompleks manjvrednosti, in melanholične Norme (Marcia Gay Harden), ki je fascinirana s filmom in filmskimi junaki — marveč, kot že rečeno, samo in izključno zaradi njune matere. Elegantni, prijazni in simpatični Joe prihaja sicer z dvajsetletno zamudo, zakaj tako dolgo je že zaljubljen v Pearl (odkar je spoznal njenega moža in prek njega — indirektno

— njegovo ženo), vendar pa je moral počakati, da bo njegova izvoljenka prosta. Sicer pa meni, da vse še zdaleč ni izgubljeno, v kar relativno hitro prepriča tudi Pearl — in zadeva se srečno konča s kombinirano židovsko-katoliško poroko. Pravi čudež je, da je iz te zasnovne nastal več kot privlačen film, kajti težko si je zamisliti boljšo priložnost za nasedanje na čeri raznih klišejev in stereotipov.

A kljub nevarni bližini takšnih filmov, kot sta **Ocvrti zeleni paradizniki** in **Šofer gospodične Daisy**, kljub temu da v filmu tudi zares sodelujeta dva »zeleni paradiznika«, od katerih je eden hkrati sama miss Daisy, in kljub dejstvu, da sta se oba glavna igralca spet znašla v vlogah, s kakršnimi se redno spopadata v zadnjem obdobju svojih karier — je mladi angleški režiserki uspelo. Pri tem si ni belila glave s samo okvirno zgodbo, pač pa je iskala izvirne resčitve v stranskih dogajanjih, drobnih nesporazumih in zapletih, humornih domislicah in ne nazadnje v duhovitih dialogih. Iz ne preveč spodbudne, skorajda dolgočasno stereotipne zgodbe je tako nastala dovolj kompleksna, privlačna in zabavna filmska pripoved, ki ji glede na njeno splošno uglasenost nemara manjka le nekaj satirične ostrine.

Vsekakor se je Kidronova spretno izognila pastem sentimentalnosti oziroma pretirane emocionalnosti, obenem pa je sijajno izrabila edino resnično kvaliteto temeljne zgodbe — paradokso situacijo, ko se komaj odvedli gospodinja, materi in babici na stara leta nemudoma posreči najti novega partnerja (pravzaprav jo ta kar sam poišče), medtem ko sta njeni hčeri v tem pogledu povsem odpovedali. Še ena ironija usode.

Čisto drugače, predvsem pa veliko bolj

dramatično, da ne rečemo kruto, se usoda poigra z junakinjo kitajskega filma **Ženske z jezera dehtečih duš** (*Xian Hunnu*), ki ga je režiral Xie Fei (pred tremi leti je zbudilo precejšnjo pozornost njegovo delo **Črni sneg**). V počasnem ritmu in s sugestivno, domala likovno domišljeno fotografijo, brez patosa in sentimentalnosti nam film pripoveduje kitajsko »zgodbo o uspehu«. V zaostalem podeželskem okolju kitajske province je pridelovalki sezamovega olja Xianyang uspel pravi podvig, saj so se spričo vrhunske kvalitete njenega izdelka zanjo začeli zanimati celo japonski investitorji. A to je zgolj okvir filmske pripovedi, zakaj v ospredju je vendarle družinska drama, ki pa ponuja le malo elementov za kolikor toliko srečen razplet, čeprav je Xianyang tudi na tej ravni s spretnimi potezami vzpostavila vsaj navidez znosne razmere. Kljub temu ima nenehne težave s svojim invalidnim in bebavo samozadovoljnim možem, ki ga pijača in pornofilmi (oboje mu je na voljo v vaški gostilni) spodbujajo k divjim nočnim skokom v ženino posteljo, in z duševno zaostalim ter tudi telesno prizadetim sinom, ki pa vseeno kaže neznanski apetit po nasprotnem spolu. Prvega prenaša s stoičnim mirom, drugemu pa s pomočjo precejšnje vsote denarja priskrbi neprosto voljno nevesto. Iz docela depresivnega položaja jo rešuje edino večletno razmerje z ljubimcem, pravim očetom njenega drugega otroka — najstniško muhaste hčerke. Vse skupaj potemtakem obvladuje nekakšno krhko, a vseeno dovolj učinkovito ravnovesje, ki navznoter zagotavlja relativno znosne odnose med akterji dogajanja, navzven pa dopušča možnosti za poslovni uspeh. A prav v trenutku, ko se zdi, da so stvari prek »japonske zveze« končno stekle, se začne krhka zgradba podirati. Pijani mož pobesni ob spoznanju, da Xianyang že dolga leta jemlje pilule proti zanositvi, ker pač noče dobiti še enega (idiotskega) otroka, ljubimec jo zapusti, ker mu postane jasno, da se bliža katastrofa, snaha ji zbeži, ker ne more več prenašati svojega degeneriranega moža, itn. Življenje se neusmiljeno obrne zoper glavno junakinjo in navidez »uspešna zgodba« se sprevrže v polom. Film vse to uprizarja v slogu nekakšnega poetičnega realizma, s primerno distanco in brez vsakršnih znamenj morebitnega popuščanja pod bremenom »socialne« razsežnosti pripovedi. Igra je izrazito filmska, dobro kontrolirana in zato daleč od pretiravanj, ki smo jim bili še donedavna priča v kitajskih filmih, režija pa skorajda dokumentaristično neprizadeta in vse do zadnjega kadra zvesta izhodiščni estetiki slike. Drugače povedano, temeljna odlika tega filma je prav v tem, da se dosledno izogiba

pretiranim dramaturškim poudarkom in spektakularnim vizualnim prijemom — pa vendar doseže izjemne dramatične učinke. Podobne kvalitete krasijo tudi Doillonov film **Mladi Werther** (*Le jeune Werther*), le da tu ne gre za nikakršen poetični realizem na ravni vizualizacije, ampak je »poetična« sama obravnavana tema, vtis »realizma« pa prispevajo neprofesionalni igralci. Doillonova interpretacija znamenitega Goethejevega junaka in njegovega »trpljenja« nikakor ni povsem brez subverzivnih potez. Tako je njegovemu Wertherju, denimo, ime Ismael (igralcu pa Ismael Jole), kajti Evropa sama očitno ni več zmožna aktualizirati wertherjanskih občutij. Znamenita tema »ljubezen in smrt« je obrnjena v »smrt in ljubezen«, zakaj film se začne z vestjo o samomoru Ismaelovega najboljšega prijatelja, ljubezen pa pride na vrsto šele kasneje. In ne nazadnje, družčina mladoletnikov, znotraj katere se pleče mreža od-

nosov, je prikazana kot samostojna družbena skupina s svojimi specifičnimi problemi, tipi odnosov in komunikacijskimi modeli. Film sicer ne zanika njihove vpetosti v širši družbeni kontekst, vendar pa se s tem preprosto ne ukvarja, ker ga zanima predvsem njihov univerzum, v katerem tako ali tako odmeva širše zaledje. Skratka, gre za redke primer filma z adolescentsko problematiko, ki ravnanja svojih junakov ne utemeljuje s takšnimi ali drugačnimi socialnimi referencami (družina, soseska itn.), ki torej ne išče nikakršnega alibija za njihovo početje in se ne sklicuje na zunanje omejitve, da bi opravičil njihovo pasivnost. Njihov univerzum zato ni nekaj marginalnega in podrejenega, prehodnega, začasnega in naključnega, marveč funkcionira po vseh pravilih in zakonih družbenih odnosov ter z vso serioznostjo in humornostjo medčloveških razmerij. Po drugi strani pa je ta svet očitno še posebej



Ženske z jezera dehtečih duš
režija Xie Fei

»kinematičen« oziroma filmsko izredno funkcionalen, saj Doillonu omogoča, da temo smrti in ljubezni, ki je sicer univerzalna, a jo običajno prekrivajo debele plasti najrazličnejših »problemov«, razvije v kar najbolj čisti obliki. To nikakor ne pomeni, da gre za sterilen, tako rekoč kliničen film (čeprav je v obravnavi svoje teme klinično natančen), saj v njem mrgoli drobnih banalnosti, duhovitih dialogov in celo komičnih situacij, res pa je, da ni obremenjen z drugimi velikimi temami. Nemara je **Mladi Werther** Doillonov najbolj »komunikativen« film doslej, kar pa ni toliko posledica želje po ugajanju občinstvu, marveč prej sad precizne dramaturgije in režije ter spretnega vodenja mladih igralcev.

Ko smo že pri komunikativnosti in režijski natančnosti oziroma doslednosti, je treba omeniti vsaj še dva filma, ki sta opazno prispevala k celostni podobi osrednjega programa letošnjega Berlinala: nemški **Znamo tudi drugače ...** (*Wir koennen auch anders ...*) in nizozemski **Povračilo** (*Op afbeting*). Prvi pomeni radikalno uveljavitev principa komunikativnosti, pri čemer mu gre seveda bolj za zabavnost in gledljivost kot za plehki populizem; drugi je do skrajnosti prignal princip dramaturške in režijske doslednosti. Prvi je kljub vsemu humorju (dejanskemu in namišljenemu) razmeroma spodletel izdelek, drugi nikakor ni slab film, a bi lahko bil še boljši. Filma sta si kajpada na moč različna, skupno jima je le to, da nista v celoti izkoristila možnosti, ki so se jima v osnovi ponujale. **Znamo tudi drugače ...**, ki ga je zrežiral Detlev Buck in so ga domači kritiki označili za »nemško—nemški« proizvod (pač zaradi »združene« produkcije in okolja, v katerem se odvija pripoved), skuša že z naslovom sugerirati, da zna nemški film tudi zabavati. Kljub temu vključuje to filmsko popotovanje dveh nemških bratov in ruskega dezerterja na »divji vzhod« v prvem delu, ko še nekako upošteva zakonitosti žanra, tudi izrazito satirične poteze. Če bi scenarist in režiser nadaljeval v tej smeri, bi bil končni rezultat bržčas čisto zabaven road movie s številnimi pikrimi bodicami na aktualne nemške razmere, ker pa je v drugem delu zanemaril tudi najbolj elementarna pravila naracije in povsem izgubil občutek za mero, se je vse skupaj sprevrglo v niz neobvezujočih gagov, ki merijo v prazno. Duhovita zasnova o »divjem vzhodu« je doživela predčasen zaton, kar je (če že nič drugega) porazno vplivalo tudi na »komunikativnost« tega filma.

Povsem nekaj drugega je **Povračilo**, mračna kriminalka v slogu *filma noir*, ki jo je z že kar pretirano doslednostjo zrežiral Frans Weisz. »Črna« ni le zgodba o ljubo-

sumju, ki meji na psihozo, črnina prevladuje tudi na ravni fotografije, saj skorajda ni prizora, ki bi se odvijal v kolikor toliko normalni svetlobi. Tema, mrak, polmrak, v šibki svetlobi le napol vidne postave in zasenčeni obrazi — vse to sicer prispeva k »črni« estetiki tega filma, vendar pa v končnem učinku deluje bolj duhamorno kot zares moreče. Enako je pravzaprav z zgodbo o prevaranem soprogu, bolesto ljubosumni figuri, ki se odloči, da se bo za to ponižanje maščeval »v obrokih«, čeravno ga je žena prevarala samo enkrat in četudi je šlo pri vsem skupaj bolj za trenutek slabosti kot za željo po prevari. Njegovo maščevanje je metodično in temeljito, saj ne zajame samo žene in njegovega sodelavca, s katerim ga je prevarala, ampak tudi prijatelja, ki se mu je žena navno zapala. Nič manj metodična in temeljita ni režija, ki se v celoti podreja razvlečenemu ritmu dogajanja in se niti za trenutek ne »spozabi« s kakšno domisljico, ki bi nekoliko poživila mrtvi tek pripovedi. Čeprav film, kot že rečeno, kljub vsemu sploh ni slab, pa se zdi, da je v svoji estetski, narativni in režijski doslednosti kratko malo pozabil na gledalca. In film ni ravno medij, ki bi zlahka prenesel tako radikalno zanikanje lastnih predpostavk.

Na koncu še beseda ali dve o **Hoffi**, ambicioznem projektu Dannyja DeVita, ki se je izrodil v dokaj povprečen in precej predolg film. Glavna atrakcija te ekranizirane biografije razvpitega sindikalnega voditelja je vsekakor Jack Nicholson v vlogi Jimmyja Hoffa, pri čemer nas bolj od njegove (resda sijajne) igre očara enkratna maska, pod katero je dobri stari Jack povsem neprepoznaven. Pozornosti vreden je tudi DeVito v vlogi Hoffovega šoferja, telesnega stražarja, tajnika, kurirja in pomočnika, vse drugo pa je standardna zmes spektakularnih množičnih prizorov, ravno prav krvavega nasilja, dramatičnih verbalnih konfliktov in melodramatskih scen. Kot da se DeVito ni mogel odločiti, ali naj da prednost komunikativnosti ali pa naj raje upošteva princip dramaturške in režijske doslednosti. Vsekakor mu ni uspelo učinkovito združiti obeh principov (kot se je to izvrstno posrečilo, denimo, Doillonu), zato njegov film vse prevečkrat zaniha iz ene v drugo skrajnost. Prav primeren festivalski film potemtakem, kajti tudi za program Berlinala so bila značilna precejšnja nihanja, ki jim je bilo včasih kar težko slediti.

BOJAN KAVCIC

EL MARIACHI

Robert Rodriguez, ZDA

El Mariachi je bil peneč koktail berlinskega filmskega festivala. S svojim *low budget* filmom je španski režiser Robert Rodriguez vzbudil pozornost tako pri publiku na ameriškem prestižnem Sundance festivalu kot pri skozi blagajniški izkupiček gledajočih zastopnikih Columbia Pictures. **El Mariachi** je nabit s sestavinami B filmov, toda vizualno tako inventiven in kričeč, da dobiš skoraj isti srhljiv občutek kot, denimo, pri prevencih **Krvavo preprosto** in **Boyz'n the Hood**. Rodriguez je začel delati svoj mehiški akcioner z denarjem, ki ga je zaslužil kot prostovoljec za medicinske raziskave, in s podporo **Boyz** — avtorja Johna Singletona. Z vratolomno hitrostjo spremlja film *mariachi* pevca, ki ga zaradi identičnih črnih kovčkov za kitare zamenjajo za plačanega morilca. Kinetični stil in udarna kinematografija približata film Tsui Harkovski *The Good, the Bad and the Ugly* izkušnji. Rodriguez je že podpisal pogodbo s Columbia Pictures za šestmilijonski remake **El Mariachi**.
C.B.

ARIZONA DREAM

Emir Kusturica, Francija

Tragikomična antivizija ameriškega sna, bi lahko označili prvi Kusturicin film posnet zunaj Jugoslavije. Kljub temu, da ta geopolitično ni več tisto, kar je bila, ko je še delal na tem prostoru, je to pomemben podatek, saj se je Kusturica soočil z drugačnim načinom dela, na katerega pa očitno ni bil navajen. Rezultat, ki ga prinaša ta francoska produkcija, posneta z ameriškimi igralci na ameriških lokacijah, namreč niti slučajno ne opravičuje svojih visokih finančnih vložkov (cena je bila okoli 20 milijonov dolarjev). Drugače pa je ta dosežek vizualno zelo bogat (izjemna fotografija Vilka Filača ter odlična *production design* Miljena Kreke Kljakovića, sicer dobitnika feliksa za scenografijo filma *Delicatessen*). Zvezdniška zasedba (Johnny Depp, Faye Dunaway, Jerry Lewis...) je ob omenjenem finančnem *backgroundu* Kusturici omogočila uresničitev avtorske vizije, vendar je že med filmom, še bolj pa po njem, moč čutiti razkorak, ki ga pusti irealna zasanjanost, ki se vleče skozi scenarij — od Inuitskega (Eskimskega) mita o ogromni leteči ribi nad Aljasko (o čemer sanja tudi Axel — Johnny Depp) do zelo šibkih scenarijskih mest, ki najedajo ne ravno trdno zgodbo. Film ponovno dokazuje, da je Kusturica sicer pravi filmski *auteur* izjemne imaginacije, vendar pa hkrati eden redkih srečnežev, ki so mu producenti omogočili popolno realizacijo njegovih avtorskih idej in s tem šli v

vnaprej izgubljeni finančno bitko, kar pa se zna po finančnem krachu, ki nevomno čaka **Arizona Dream**, kot boomerang obrniti proti njemu.

D. H.

KOLEDAR CALENDER

Atom Egoyan, Armenija/Kanada/Nemčija

Voyeurizem je eno izmed gibal kanadskega filmarja Atoma Egoyana. V svojih skoraj obsesivno organiziranih estetskih filmih **Family Viewing**, **Speaking Parts** in **The Adjuster** se je pokazal kot mojster seksa, laži in videotrakov. S **Calender** je blizu tem temam, čeprav je stilno film popolnoma drugačen od njegovih prejšnjih. **Calender** je film o (izgubljeni) ljubezni na najbolj različne načine. Na eni strani kaže film takrat še nedotaknjeno Armenijo. Na drugi se ukvarja z razhodom med glavnim junakom in njegovo ženo. Egoyan inteligentno snema kompleksnosti in človeško žalost, povzročeno z obsedenostjo in ločitvijo. Kaže fotografa, ki skuša živeti s spomini iz svoje preteklosti in ki si za lastno preživetje ustvari osebne dobro registrirane laži. Ustvari si absurdne rituale, samo da bi obdržal (usojeno) izgubljeno. Dekleta na poziv mu služijo za priklic spominov. Spomini na videu mu odkrijejo tisto, česar ni videl z lastnimi očmi. Egoyanov film je nekakšno norčevanje iz samega sebe (sam igra glavno vlogo) in vsekakor zasuk v njegovem delu, čeprav so prisotni vsi elementi preteklosti. Njegova oseba je postala skoraj identična lepo komponiranim slikam armenskih lepot, ki jih je posnel za kuhinjski koledar, kjer v svoji hiši šteje dneve (svojega dolgočasje). **Calender** je film na pravem mestu.

C. B.

GORILA SE KOPA OPOLDNE GORILLA BATHES AT NOON

Dušan Makavejev, Nemčija / ZRJ

Deveti film Dušana Makavejeva — po, milo rečeno, precej neposrečenem filmu **Manifesto** (1988) — se po svoji zgradbi veže predvsem na njegova filma **Nedolžnost brez zaščite** (1968) in delno tudi **WR** (1971), vendar je od njiju slabši vsaj za toliko, kolikor let je minilo od njunega nastanka. Prvotna ideja Makavejeva — posneti film o Berlinskem zidu — je padla skupaj z zidom. Želja po snemanju novega filma in novem (samo)dokazovanju je bila očitno močnejša od iskanja kvalitetne scenarijske ideje, saj je ta, po kateri je

NAKLJUČNI JUNAK ACCIDENTAL HERO

Stephen Frears, Velika Britanija

Za najboljši film, prikazan na letošnjem zberlinskem festivalu, bi lahko bržkone razglasili Frearsovo delo **Naključni junak** (*Accidental Hero*), ki je bil žal na ogled le v programu Panorame. Nekateri kritiki so sicer menili, da to sploh ni »pravi« Frearsov film, marveč le gnil kompromis s Hollywoodom, saj da nima primerne satirične ostrine, ki jo terja scenarij in bi bila tudi čisto v Britančevem stilu — a zdi se, da so te pripombe bolj kratke sape. Kogar moti kisló-sladka mešanica satiričnih osti in melodramatskih sestavin v tem izjemno natančno realiziranem filmu, ta kajpak pozablja, da je Stephen Frears mojster dvoumnosti. Strupeno — satirično smešenje ameriškega junaka v ameriškem filmu namreč ne bi imelo nobenega smisla, saj si tega ne bi nihče gnal k srcu, še zlasti ne, če je režiser Britanec. Resnična, boleča in dokončna demontaža mita je možna šele tedaj, ko ima junak čisto človeške lastnosti in slabosti, ko uživa simpatije in se med njim in občinstvom vzpostavi emocionalna vez. Najbolj strupena satira je preoblečena v melodramo.

V **Naključnem junaku**, ki bi mu lahko rekli tudi »junak po nesreči«, je osrednja figura mali zmikavt in prekupčevalec Bernie Laplante (Dustin Hoffman), socialni kameleon in marginelec, čigar življenjska filozofija je zajeta v dveh besedah: »Ostati neopažen!« Logika je preprosta,

zakaj kdor ga opazi — temu je Bernie znesljivo nekaj sunil ali pa ga je naplahtal pri kupčiji; tretja in najslabša možnost je, da je policaj. Prava ironija pa je v tem, da ravno ta Bernie Laplante nenadoma postane narodni junak, ko neke deževne noči reši iz zasilno pristalega in gorečega letala vseh 54 potnikov, med njimi tudi slavno televizijsko reporterko Gale Gayley (Geena Davis), ki ji mimogrede pobere še vse kreditne kartice, denar in dokumente. Še večja ironija pa je, da tega svojega junaštva ne more vnovčiti, čeprav je vredno milijon dolarjev. Berni je pač v svojem stilu po opravljenem dobrem delu nemudoma popihal s prizorišča, medtem pa je na pobudo Gale Gayley že stekla medijska kampanja iskanja neznanega junaka. In še preden se Bernie dobro zave, kakšna priložnost se mu ponuja, se med tisoči »prijavljenih« že pojavi mož, ki je očitno pravi, saj zna natančno opisati dogajanje v tisti burni noči. Po »naključju« je to John Bubber (Andy Garcia), mladenič, ki je takrat vzel Bernieja v svoj kamionet, ta pa mu je opisal svoj podvig. To je torej naključni junak na potenco, saj tudi po videzu in obnašanju povsem ustreza medijskim zahtevam — in mediji ne bi bili to, kar so, če ga ne bi lansirali med zvezde.

Tu bi se lahko vsa zgodba pravzaprav končala, ko ne bi bilo tiste zahrbtné, nesramne zvižaje, ki si jo je zamislil Frears, da



bi lahko potrkal na čustva gledalcev. Najprej je tu nemoč glavnega junaka, ki nikakor ne more prodreti v medijski cirkus, potem moralni zlom Johna Bubberja, ki ne more prenesti bremena lažnega herojstva in hoče storiti samomor. Nato sledi skoraj ciničen pogovor med obema junakoma, kjer Bernie prepričuje Johna, da je kot figura in govornik primernejši za to vlogo od njega samega, razen tega pa so mediji že opravili svoje — in potemtakem ne more kar tako razočarati razvnetega ameriškega ljudstva, le o denarju bi se morala pogovoriti. Naposled pa sledi še čustveni finale, ko lepa Gale z vlažnimi očmi le prepozna v Bernieju svojega

resničnega junaka, vendar ve, da tega ne sme javno priznati.

Pravi junak je torej za večno pokopan, lažni junak pa bo do nadaljnega ostal medijska zvezda, kajti junake proizvajajo mediji, ne dejanja. Ali drugače povedano, junak, ki ne uživa medijske pozornosti, javno preprosto ne obstaja, če pa javno ne obstaja, sploh ni junak. In po vsem tem naj še kdo reče, da Frearsov film ni neprizanesljiva, celo cinična satira na ameriški način medijske proizvodnje nacionalnih junakov.

BOJAN KAVCIC

DIVJE NOČI

LES NUITS FAUVES

Cyril Collard, Francija

Cyrlu Collardu je aids preprečil, da bi videl svojo prepričljivo zmago na letošnji podelitvi cezarjev, kjer je bil **Les Nuits Fauves** razglašen tako za najboljši film kot za najboljši prvenec. Ista bolezen, ki ji je med Berlinalom podlegel Amos Gutman, je tako preprečila nadaljnje ustvarjanje gotovo najbolj nadarjenega mladega francoskega filmarja. Collard je bil mnogostranski ustvarjalec: po študiju matematike in fizike je odšel v Puerto Ri-

co, kjer je začel s pisanjem. Kot asistent režije je sodeloval med drugim z Mauricom Pialatom, sam je režiral dokumentarce, TV filme in videospote. Ustanovil je tudi glasbeno skupino in zanjo pisal besedila. **Les Nuits Fauves** je adaptacija njegovega leta 1987 izdanega romana *Condamné amour*.

Film je deloma avtobiografski: glavni junak Jean (igra ga Collard sam) je snemavec, pri adviciji spozna mlado Lauro, ki se



film posnet, vse preveč zvezana z aktualnimi dnevno-političnimi razmerami (kar je konec koncev tudi glavni razlog, da z današnjega gledišča večina filmov t.i. »jugoslovanskega črnega vala« nima več nobene prave teže). Tako smo znova dobili tipičen izdelek *a la* Makavejev, ki združuje v sebi vsaj tri vzajemno prepletene zgodbe: prva govori o pozabljenem sovjetskem/ruskem oficirju, ki je ostal v Berlinu, medtem, ko je »njegova vojska dezertirala«; druga je nenavaden portret Berlina — mesta, ki je danes po padcu zidu ponovno združeno (ta doživi vrhunec z rušenjem 18 metrskega Leninovega kipa na istoimenskem trgu v vzhodnem delu mesta); tretja pa je remontaža finalnega dela sovjetskega filma **Padec Berlina**, iz katerega si Makavejev izposodi dva lika ter ju poimenuje za starša našega izgubljenega oficirja. Tako naj bi ta doku-drama, točneje: doku-komedija, dobila svoj zaključen okvir, Makavejev pa naj bi ustvaril svojo verzijo sodobne nemške in berlinske zgodovine po padcu zidu. Na žalost ne najbolj posrečen.

D. H.

HRAST LE CHENE

Lucian Pintille, Francija/Romunija

Le Chene je film kot plaz. Dva človeka, polna optimizma in sanj, si skušata utreti pot skozi raztrgano pokrajino. Lucien Pintilleu gre za groteskno. Njegov črni humor in zajedljiva okornost ustvarita odtujen občutek. Njegovim halucinantnim surrealnim podobam je komaj moč ubežati. Pretiravanja so dovolj močno povezana z obdajajočo realnostjo. Njegove moraste filmske iluzije se dotikajo rakavih ran in izražajo zmedenost. Pintille bruha polpreteklo zgodovino, toda vidi kljub temu svetlobo na koncu predora. **Le Chene** je poln čudnih ljudi, borcev za oblast, nevednosti, čudnih obratov, ljubezni, pobegov, nepričakovanih presenečenj, ... je pogled na zmedeno sedanost. Pintillova absurдна apokalipsa, trdno podprta s kamero Doru Mitrana, te prisili k presedanju po sedežu.

C. B.

TWIST

Ron Mann, Kanada

V filmografiji Rona Manna najdemo filme, kot so **Imagine the Sound** (1981; jazz glasbeniki Cecil Taylor, Archie Shepp, Bill Dixon in Paul Bley), **Poetry in Motion** (1982; ameriški performance — pesniki Charles Bukowski, William S. Burroughs in John Cage) in **Comic Book Confidential** (1988; zgodovina ameriškega stripa). Mann je s filmom **Twist** nadaljeval svoje inventivno in samosvoje raziskovanje kulturne zgodovine in novih načinov

umetniškega izražanja. S kombinacijo redkih, izjemnih in nadvse zabavnih arhivskih materialov in intervjujev, spremlja *Twist* evolucijo *rock n' roll* plesa — od časov, ko te je zibanje v bokih označilo za socialni izrodek, pa do časov, ko je to in še kaj drugega postalo svetovni plesni hit. Izjave glasbenikov, ki so krojili okus tistega časa — Chubby Checker, Hank Ballard, Joey Dee, Mama Lu Parks (& the Parkettes) in Dee Dee Sharp — Mann kombinira z izjavami tistih, ki so to glasbo sprejemali ter bili istočasno vzor bele ameriške mladine tistega časa — gre za pesalce v oddaji Dicka Clarka *American Bandstand*. *Twist* je bil poslan v svet prav skozi to oddajo, nato pa sprožil plaz številnih podobnih plesov s skrajno nenavadnimi imeni: *Mashed Potato*, *Lindy Hop*, *Frog*, *Monkey*, *Loco—Motion*, *Elephant Walk...* vse tja do *Limba*). Postal je del glasbene zgodovine in prvi veliki komercialni prodor afroameriške »kulture« po jazzu.

D. H.

OKOGE

Takehiro Nakajima, Japonska

Poleg vzpona azijskega filma je bilo letos v Berlinu močno čutiti prisotnost japonskih filmov s homoseksualno tematiko. Eden najbolj cenjenih med njimi je bil nedvomno *Okoge* Takehiro Nakajime. Naslov označuje ženske, ki se družijo s homoseksualnimi moškimi. Mednje spada mlada Sayako. Spoprijatelji se s parom moških, ki obupno iščeta varno(?) ljubezensko gnezdo. Brez pomišljanja jima ponudi prostor v svojem majhnem stanovanju. *Okoge* je zabaven in topel film o ljubezni in prijateljstvu. Pri razvoju situacijske komedije je Nakajima pokazal popoln občutek za ritem in tempo. Njegov film ima isto svežino kot, denimo, *Tampopo*. Z osvobajajočim smehom zbada kratkoviden odnos japonske družbe do homoseksualnosti. Na srečo se Nakajima izogne almodovarjevski ekstravaganci in ekstremov trde pornografije. Očitno je, da mu gre za zabavo, toda pri tem tudi zavzame stališče.

C. B.

SOBA HEYA

Sion Sono, Japonska

Kadre tega filma bi se dalo naštetih enega za drugim. Samo za primer: cel prvi kolut filma sestavljajo samo trije kadri. V prvem vidimo opustelo pristaniško poslopje, kjer se ne zgodi nič. Dobesedno nič. Šele po par minutah pride v kader človek in se usede na klopi. Drugi kader je špica filma: tabla z naslovom filma. Vsakič, ko zapiha veter in se tabla zamaje, se pojavi nov napis na platnu. Tretji kader je pogled poklicnega morilca

kmalu vanj zaljubi. Težava je v tem, da je Jean HIV pozitiven, kar pove Lauri šele po tem, ko sta že spala skupaj. Sprva šokirana postane Laura nato samo še bolj obsedena z njim, v svoji *amour fou* celo prepreči Jeanu, da bi uporabljal kondome. Njen avtodestruktivni značaj pa zares pride do izraza, ko biseksualnega Jeana začne vleči nazaj k njegovemu extipu Samyju, ki je medtem odkril svoje nagnjenje do sadomazohizma.

Les nuits fauves je ponoreli tobogan po Parizu. Collard nas vodi v bar, kjer se pretepajo gayi in skinheadi, na opustele bregove Seine, kjer se moški pari predajajo strastem, v bogataško stanovanje na eliten party in od tam naravnost v S/M bordel. Njegova kamera je mestoma dokumentarna, včasih vidimo protagoniste skozi zrnati svet videa, prizori imajo silovitost videospota. Njegova čustva padajo iz enega ekstrema v drugega, situacije so včasih absurdno neverjetne, dialogi živi in polni humorja. Npr: Jean in Samy na Pigallu pobereta študentko. V njenem z umetniškimi deli natrpanem stanovanju se že skoraj začne mala zabava v troje, ko oba tipa po-

zabita na žensko in se začneta ukvarjati drug z drugim. Ona vzkipi, Jean gre v sosednjo sobo, kmalu pride za njim še Samy: »Noče, da bi jo položil.« Jean se mu zareži: »Se ji čudiš?« Laura pri Jeanu najde Samyja in naredi sceno. Jean jo skuša pomiriti, nakar se vmeša še Samy. V kaosu, ki izbruhne, slišimo Jeana, kako resignirano vzkligne »Zakaj sem se sploh zapletel z žensko? Moral bi ostati peder!«

Poleg Collarda, ki je napisal scenarij in glasbo, odigral glavno vlogo in film režiral, je treba omeniti še mlado Romane Bohringer, ki je v lik Laure vložila neverjetno energijo. Skoraj tolikšno kot Cyril Collard. Njegov labodji spev je več kot samo dokument o gay sceni v Parizu osemdesetih. Je predvsem film o ljubezni. Če ne eden najlepših filmov, ki se sprašujejo, kaj sploh pomeni imeti nekoga rad, pa gotovo najsilovitejši med njimi. Kljub boleznim je v Collardovem filmu prisoten optimizem. Laurina avantura z Jeanom se zanjo konča brez posledic. Za Collarda je bilo žal že prepozno.

UROS PRESTOR

KUNG-FU

A TOUCH OF ZEN, King Hu

PAINTED SKIN, King Hu

ONCE UPON A TIME IN CHINA I, Tsui Hark

SWORDSMAN I, Ching Siu—Tung

Zakaj danes sploh še gledati kung-fu filme? Tako vprašanje si lahko zastavi samo človek, ki ve zelo malo o sodobni produkciji v tem žanru. Res je, da so bili zlati časi kung-fu filma sedemdeseta, ko je kraljeval Bruce Lee. Žal pa je velika večina filmov iz tistega časa zelo podpovprečen šoder, ki je vrgel senco na cel žanr. Vrhunska produkcija je daleč od tistega pofla, ki so ga svoje čase vrteli po naših kinih. Druga stvar, ki jo je treba vedeti glede teh filmov, je mesto nastanka. »Don't believe the hype!« Ali z drugimi besedami: pozabite na Hollywood in njegove kung-fu akcionerje. V njih bo mogoče res igral Brandon Lee, sin kralja žanra, toda hollywoodski kung-fu je predvidljiv kot hamburger, manjkajo mu kitajska iracionalnost, absurden humor in neverjetna kinematografija, ki meji že na eksperimentalni film in ki je možna samo v Hongkongu.

Dober film je brezčasen, tudi če gre za žanr. *A Touch of Zen* je kung-fu klasika, ki jo je starosta žanra King Hu posnel že leta 1969. Nomen est omen — King Hu je vladal žanru v 60-ih in 70-ih, šele v 80-ih se je na prestol povzpel Tsui Hark. V filmih Kinga

Huja ne gre samo za virtuozne prizore bojev. Njegovi filmi, tako *A Touch of Zen* kot lanskoletni *Painted Skin*, temeljijo na kratkih zgodbah, zbranih v knjigi *Strange Stories from a Chinese Studio*. Ta antologija iz 17. stoletja predstavlja klasiko kitajske posvetne *ping-hua* literature, njenega avtorja, Pua Sunglinga, pa so že sodobniki imeli za zadnjega med nesmrtnimi. *A Touch of Zen* se najprej posveti vzdušju v tipični kitajski vasi iz dinastije Ming in glavni osebi, inteligentnemu, a nekoliko plašnemu slikarju, ki ga njegova ambiciozna mati skuša na vsak način poročiti. Prvi del triurne epopeje je bližje hororju; prizor, v katerem gre slikar raziskovat notranjost zaklete hiše v bližini njegovega doma, bi mirno uvrstili v vsako antologijo hororja. V hiši seveda ni ničesar, toda takega suspenza ne bi znal narediti niti Hitchcock. Akcija se začne šele v drugem delu filma, kjer slikar pomaga hčerki generala, ki si je zaradi opozarjanja na skorumpiranost nekaterih oblastnikov nakopal precej sovražnikov. Koreografija bojev je za tisti čas popolnoma neverjetna in deluje sveže še danes. Poleg protagonistov, ki so za razliko od



tipičnih kung-fu lutk iz lepenke pri njem iz mesa in krvi, je King Hu poiskal tudi izjemne lokacije za drugi del filma, ki se zaradi bega junakov prevesi v svojevrsten road movie. Čeprav rojen v Pekingu, je lahko King Hu šele **Painted Skin** posnel na lokacijah v Kitajski. Njegov zadnji film se sicer ne more primerjati z **A Touch of Zen**, kljub bolj počasnemu tempu pa je še vedno prisotna izjemna vizualna domišljija.

Če je King Hu za kung-fu to, kar je John Ford za vestern, tedaj je Tsui Hark njegov Sergio Leone. Prvi del njegovega **Once Upon a Time in China** je bolj akcijski, v drugem delu je akcije malo manj, zato pa je toliko bolj intenzivna. Film se dogaja konec prejšnjega stoletja, ko so Kitajsko pretresali nemiri. V dvobojih, katerih koreografijo je naredil Yuen Woo Ping, se legendarni junak Wong Fei-Hung, sicer precej popularna oseba v mitologiji kung-fu žanra, bori proti mistični sekti Beli lotus, ki skuša Kitajsko rešiti zahodnega vpliva in jo povrniti nazaj v tradicionalizem. Spotoma razkazuje svoje znanje tradicionalne medicine in pomaga pobegniti mlademu revolucionarju dr. Sunu Yat-Senu. **Once Upon a Time in China II** je eno najboljših del Tsuija Harka. Presenečenja se vrstijo drugo

za drugim, ena nepozabnih scen je v temp-lju sekte manijakov, kjer Wong Fei-Hung z dežnikom pretepe celo sekto, premaga njihovega vodjo, poruši oltar in si v posmeh njihovem verovanju v lastno nepremagljivost sestavi svoj oltar iz podrhtih miz. Podtoni filma so seveda eminentno politični — odnosi Kitajske z Zahodom, a tudi če jih zgrešite, ostaneta situacijska komika in neverjetna kinematografija.

Če Tsui Hark ne more brez političnih podtonov, je **Swordsmen II** Chinga Siu-Tunga namenjen samo zabavi. Prvi del je režirala velika trojica skupaj, pri drugem delu je bil Tsui Hark samo producent in svetovalec za posebne zvočne efekte. Zgodba oziroma tisto, kar je od nje ostalo, je zelo neverjetna in mestoma prav perverzna, akcija pa temu ustrezno poudarjena. Protagonisti letajo po zraku in se spotoma dvobojujejo, meč prereže konja gladko na dva dela, ampak to je šele začetek. Glavni junak, ki rad cuka dobro vino, mora rešiti svet, pri tem pa mu pomaga njegova sestra. Plus ljubezen — tudi homerotična, dvoboji z meči, iglami, škorpijoni in najhujše od vsega, »essence absorbing stance«, proti kateri ni obrambe. Skratka, nebeška zabava.

UROS PRESTOR

KRVAVO JUTRO

XUESE QINGCHEN

Li Shaohong, Kitajska

Eden najbolj omembe vrednih novincev v kitajski kinematografiji je mlada režiser-

ka Li Shaohong. Njen drugi film, **Xuese Qingchen**, so kitajski cenzorji zadrževali

(kar izvedemo v flashbacku proti koncu filma), ki gleda mimo vozeče ladje. Gledalci, ki smo še ostali v dvorani, smo se lahko prepustili lepoti radikalnega eksperimenta v minimalizmu. Ob tem filmu je zgodnji Jarmusch navaden hollywoodski spektakel.

Morilec ima za sabo umor preveč in išče primerno sobo, v kateri se bo lahko ubil. Film ni nič drugega kot popotovanje po Tokiu, kjer mu različne sobe razkazuje uslužbenka v uradu za nepremičnine. Dialoga skorajda ni. Morilec in nameščenska se z metrojem vozita od enega stanovanja do drugega, dokler ne najdeta pravega. **Heya** je film, ki pušča gledalcu, da sam najde smisel in vzdušje. Kar je ob vseh filmih, ki ga zasipajo z informacijami, zgodbami, vizualnimi triki, človeškimi usodami in še čim, vsaj osvežujoče. Če že ne kaj več. Režiserjeva vzornika sta Carl Dreyer in Yasuyiru Ozu; na gledalce se ne ozira. Piše tudi pesmi. Film je posnet v črno-beli tehniki.

U. P.

OSVOBODITELJI LIBERATORS: FIGHTING ON TWO FRONTS IN WORLD WAR II

William Miles, Nina Rosenblum, ZDA

Film, posnet v najboljši dokumentaristični maniri, kot jo zadnjih nekaj let poznamo pri ameriških neodvisnih filmarjih, ki so s svojim angažmajem ter številno produkcijo dali celovečernemu dokumentarnemu filmu popolnoma nov kvalitativni pomen. To je bilo letos še posebej opazno v programu Panorama, pa tudi v Forumu mladega filma.

Osvoboditelji so film o rasizmu in nacizmu, o boju Afroameričanov v ZDA za pravico do boja v drugi svetovni vojni, za pravico biti pripadnik Ameriške vojske. Ta je bila namreč ena od državnih institucij v ZDA, kjer so se segregacija in rasni predsodki zadržali vse do leta 1942, ko so uradno sprejeli v enote prve temnopolte vojake, vendar po strogem sistemu »*United but separated*«, kar je pomenilo dve vojski v eni: ločeno bivanje, ločene enote, ločene *entertainment units*... Temnopoltni sploh niso sprejemali v letalske ali marnske enote, največkrat so jih uporabili zgolj za stražarjenje ujetnikov.

Film govori o neverjetnem naključju, ki ga je sprožilo dejstvo, da je general Patton v svojo Tretjo armado vključil tudi bataljon temnopoltnih vojakov. Ti so v svojem prodoru preko Francije in Nemčije prvi prišli do Dachaua in Buchenwalda ter osvobodili taboriščnike. Film je narejen v maniri večplastnega odkrivanja zgodbe — skozi arhivske

materiale, spomine posameznih pripadnikov teh enot ter njihov ponoven obisk krajev in ljudi petdeset let pozneje. D. H.

DEŽELA BRESKVINIH CVETOV ANLIAN TAOHUA YUAN

Stan Lai, Tajvan

Gledališče je pri prenosu na platno povzročalo težave nemalo režiserjem. Kinoteater Dereka Jarmana in inventivni pristop k dramam, denimo tisti Roberta Altmana (*Streamers, Come Back to Five and a Dime, Jimmy Dean*), sta pokazala nekaj zanimivih možnosti. Tajvanski gledališki in filmski režiser Stan Lai se na svoj zelo osebni način ukvarja z gledališčem in filmom. Njegov iznajdljivi filmski jezik združi sodobno in tradicionalno dramo. Obe deli se ukvarjata z ljubeznijo in vero v (umišljeni) raj. Njegov kreativni pristop, njegov humor, presenetljiva kinematografija in ustrezna igra presežejo filmano gledališče. Film o dveh gledaliških skupinah, po naključju nameščenih v isti prostor za vaje, je oster komentar hitrosti sodobnih sprememb. Oder, na katerem obe skupini skušata sočasno vaditi, je zanj svet, kjer se soočita preteklost in sodobnost. Lai ne pozna ne zmagovalcev ne poražencev — samo kratek trenutek spoznanja pred novo avanturo. Vsi možni pogovori padejo. **Anlian Taohua Yuan** je zelo aktualno delo.

C. B.

SINGLES

Cameron Crowe, ZDA

Film scenarista, režiserja in producenta Camerona Crowa je bil prav gotovo eden najbolj živahnih, svežih, nepretencioznih in neobremenjenih filmov letošnjega berlinskega festivala. Komedijo o ljubezenskih radostih in drobnih razočaranjih je Crowe zasedel z že uveljavljeno mlado igralsko ekipo. Campbell Scott (*Čaj v Sahari, Dolgoletno prijateljstvo, Dead Again, Dying Young*), Bridget Fonda (*Single White Female, Doc Hollywood, Frankenstein Unbound, Boter III*), Kyra Sedgwick (*Rojen 4. julija, Mr. & Mrs. Bridge*) in Matt Dillon (*Outsiders, Rumble Fish, Flamingo Kid, Targets, The Big Town, Drugstore Cowboy, A Kiss Before Dying*) so vsi po vrsti zaljubljeni samci, ki živijo v skromnem stanovanjskem bloku v filmičnem Seattlu na zahodni obali ZDA in padajo iz ene komične situacije v drugo.

D. H.

dve leti — njegova vsebina je bila namreč za čas nemirov preveč delikatna. S tem filmom ostaja režiserka še vedno blizu estetiki in pripovedi pete generacije kitajskih filmarjev, denimo Zhanga Yimouja (*Ju Dou, Raise the Red Lantern*) in Chena Kaigeja (*Yellow Earth, Life on a String*). Izhodišče za njeno zgodbo je bil slavni roman Gabriela Garcie Marqueza *Cronica de una muerte anunciada*. Za postavitev v kitajski kontekst je Li Shaohong spremenila samo nekaj bistvenih elementov zgodbe. Njen

film raziskuje umor šolskega učitelja v majhni podeželski vasici. Vidimo lahko skupnost, kjer izobrazba nima nobene prave vrednosti. Za večino kmetov je edini smisel življenja preživetje. Umor ne bo preprečen, čeprav cela vas ve, da se bo zgodil. Nikomur ni mar učiteljeva smrt. Fragmentirana struktura **Xuese Qingchen** pripelje napetost zgodbe do vrhunca. Film se briljantno loteva konflikta med civilizacijo in človeško nevednostjo.

C. B.

ZAKONI GRAVITACIJE LAWS OF GRAVITY

Nick Gomez, ZDA

Najboljši med ameriškimi neodvisnimi režiserji letos v Berlinu in obenem velik up neodvisne scene prihaja iz Brooklyna, ene zadnjih belih sosek, kjer po Gomezovih besedah živijo zadnji ostanki *poor white trash*. Če ste podrobno brali špice filmov Hala Hartleyja, ste lahko Nicka Gomeza našli napisanega kot montažerja filma *Trust* in stranskega igralca v *Theory of Achievement*. Kljub temu da je *Laws of Gravity* Gomezov prvi dolgometražec, je videti kot delo zrelega filmarja. Kot pravi, se je učil na lastnih napakah, ko je med študijem delal kratke filme. Toda v šoli ga gotovo niso naučili, kako za 38.000 dolarjev narediti film, ki se bo uvrstil na top-ten liste v družbo filmov tipa *Malcolm X*. Za to je potreben talent. In malo sreče, bi dodal Gomez.

Ameriška kritika je film primerjala s Scorsesejevim *Mean Streets*. Dva prijatelja, starejši, bolj umirjeni Jimmy in mlajši, vročekrvni Jon, se preživljata z majhnimi krajami po veleblagovnicah. Zaplet pomeni prihod njunega starega kolega sumljivega slovesa, kateremu naj bi za ustrezen denar pomagala prodati ukradeno orožje. Preden najdejo kupca, shrani Jimmy kljub nasprotovanju žene orožje v svojem stanovanju. Stvari se še dodatno zapletejo zaradi Jonovega nekontroliranega

obnašanja in njegovega samouničujočega značaja. Razmere so v vsakem prizoru napete do skrajnih meja in končno eksplodirajo, ko Jimmy proda orožje, da bi plačal kavcijo za Jona, ta ne ceni prijateljske geste, lastnik orožja pa seveda hoče svoj denar.

Dobršen del energije, ki se zliva s platna, je zasluga kamermana Jeana De Segonzaca, veterana dokumentarnega filma, ki je *Laws of Gravity* posnel izključno s kamero iz roke. Zdi se, da je kamera le še en izmed igralcev, ki se potikajo po Brooklynu, občasno pretepejo svojo žensko ali kolega in na koncu končajo v mlaki krvi. Izjemna je tudi igralska zasedba — ne ravno začetniki, a še zdaleč ne izkušeni igralci dajo pravi občutek ulične realnosti, kar Gomeza približuje Cassavetesu. Film je bil sicer posnet izjemno hitro (12 snemalnih dni), toda Gomez je imel dolge priprave, med katerimi je pustil igralcem improvizacijsko svobodo in tako dobljene dialoge sproti vnašal nazaj v scenarij. Film daje vtis kaotičnosti, osebe govorijo druga čez drugo, in to hardcore lokalni sleng, ki je včasih komajda razumljiv. Ampak rezultat je tu — za dobro uro in pol smo predstavljeni v Brooklyn.

UROS PRESTOR



Povod za pričujoče pisanje je bil program novih kitajskih filmov na letošnjem berlinskem festivalu, ki je bil ne samo po mojem mnenju, temveč tudi po mnenju žirije mednarodnega združenja filmskih kritikov (FIPRESCI), najboljša stvar na 23. forumu mladega filma. Ko pa sem teh pet filmov skušal uvrstiti v širši kontekst sodobne kitajske kinematografije, me je zmedla množica imen, naslovov in pojmov, povezanih s filmom na jugovzhodu Azije. Tako mi ni ostalo drugega, kot da si skušam razjasniti nekaj stvari in (glede na to, da je v teh krajih poševnooki film nasploh v glavnem neznan) najprej začnem s pregledom filmov, režiserjev in gibanj, ki so se pojavila v osemdesetih in ki predstavljajo renesanso azijskega filma. Ta pregled ne bo ravno *Who's Who in SE Asian Film*; bolj zaradi lastnega neznanja kot zaradi česa drugega se bom omejil samo na Kitajsko, kateri pa je deloma zaradi iste kulture, deloma zaradi vse tesnejših vezi, ki povezujejo filmarje, treba dodati še Hongkong in Tajvan. Tako bodo odpadli Japonska, kjer je zelo aktiven nov val mladih neodvisnih filmarjev, Južna Koreja, kjer trenutno delajo najboljše komedije o seksu in vojni, Tajska s svojim filmom noir in vse bolj aktivni Filipini.

Prva težava, s katero se sreča človek, navajen latinice in angleščine kot univerzalnega tujega jezika, so kitajska imena in naslovi. Pred dobrimi tridesetimi leti je sicer Kitajska kot uradni način transliteracije v latinico sprejela *pinyin*, ki pa niti samim Kitajcem včasih ni čisto domač in delajo v njem napake. Največji problem pa je množica kitajskih dialektov, ki je kljub standardu za transliteracijo vzrok zmedi, ne samo pri kitajskih naslovih filmov, temveč celo pri imenih režiserjev. Ime Li Shaohong, ki prihaja iz Pekinga, bodo na Tajvanu zapisali kot Lee Xiaohong. In obratno, tajvanski režiser Hou Hsiao-Hsien bo včasih zapisan kot Hou Xiaoxian. V tem pogledu so še najbolj pohlevni v Hongkongu, ne zaradi svoje politike, da naslove prevedejo v dialekt *mandarin* in nato naredijo transliteracijo, ampak predvsem zaradi tega, ker imajo prebivalci Hongkonga vsaj del imena navadno angleški.

Uganko z različnimi imeni mi je razrešila šele kratka notica Tonya Raynsa v dnevniku letošnjega berlinskega festivala. Še več, dobršen del tega pregleda temelji na množici njegovih zapisov o dalnjevzhodnih filmih, ki jih je najti v katalogu vsakega festivala z nekaj več azijskimi filmi v svojem programu. Tony Rayns

NOVI KITAJSKI FILM

je ime, na katerega sem naletel v festivalskih katalogih od Berlina in Amsterdama pa do Vancouvra. V njegovih zapisih o festivalskih filmih je opaziti veliko poznavanje ne samo azijskega, temveč tudi svetovnega filma, in če že katerim, sem osebno lahko zaupal njegovim povabilom k ogledu filmov.

Pojem, s katerim se je v kritičnih krogih na Zahodu v drugi polovici osemdesetih najpogosteje označevalo razmere v kitajski kinematografiji, je peta generacija režiserjev. Njen eminentni zastopnik je seveda Zhang Yimou, ki je leta 1988 v Berlinu pobral zlatega medveda za svoj prvenec *Red Shogrum*. V tem času je imela skupina filmarjev, ki se bo imenovala peta generacija, za sabo že filmsko izobrazbo, nekateri med njimi tudi nekaj filmov. Gre za ljudi, ki so se leta 1978 vpisali na filmsko akademijo v Pekingu in diplomirali leta 1982. Sošolci Zhanga Yimouja so bili še Chen Kaige, Li Shaohong, Peng Xiaolan in Zhou Xiaowen. Najstarejši med njimi, Zhang Yimou, je bil rojen leta 1950, ostali so nekaj let mlajši. Med kulturno revolucijo je bila večina med njimi poslana delat na deželo, Zhangu Yimouju bi to skoraj preprečilo študij režije, saj je bil že prestar za vpis. Skupina je po študiju delovala skupaj — Zhang Yimou je

bil, denimo, snemalec Chena Kaigeja, pred prestopom k režiji je bil snemalec tudi Zhou Xiaowen, ki ima edini med svojimi kolegi iz pete generacije celo dva filma v bunkerju — ostali imajo oziroma so imeli na hladnem le enega (Zhang Yimou denimo *Ju Dou*, Li Shaohong *Bloody Morning*, Chen Kaige pa je po svojem tretjem filmu *King of Children* emigriral v New York, kjer je ostal tri leta, preden se je vrnil nazaj snemat *Life on a String*). Kljub mednarodni uspešnosti je peta generacija na Kitajskem še vedno prezirana. Njihove nagrade (poleg zatega medveda v Berlinu je Zhang Yimou v Benetkah predlani dobil srebrnega leva za *Raise the Red Lantern*, lani pa zlatega za *The Story of Qiu Ju*, Chen Kaigeja so hvalili od Locarna do Roterdama) so jim omogočile sodelovanje s studiji na kapitalističnem Tajvanu, predvsem z največjim med njimi, ERA International.

Na Tajvanu sta v začetku osemdesetih dva režiserja začela delati drugačne filme in utrla pot skupini ljudi, ki jo navadno označujejo kot *New Taiwanese Cinema*. Prvi je Hou Hsiao-Hsien, ki je debitiral leta 1980 in bil med prvimi Azijci, ki so v osemdesetih začeli pobirati nagrade po zahtodnih festivalih: *Time to Live, Time to*

Die je že leta 1985 dobil berlinsko nagrado Fipresci, tri leta kasneje pa je za svoj ep *City of Sadness* v Benetkah dobil zlatega leva. Poleg režije se Hou Hsiao-Hsien ukvarja tudi s produkcijo, tako za Zhanga Yimouja kot za svojega tajvanskega kolega Edwarda Yanga, nekdanjega računalnikarja, ki se je iz Amerike vrnil na Tajvan snemat filmske umetnine, med njimi *Taipei Story* in *A Brighter Summer Day*. Da pregled ne bo preveč abstrakten, naj omenim še režiserja Yeh Hung-Wei, čigar film *Pet deklet in vrv* je bil prikazan na 3. Film Art Festu in katerega kritika uvršča v drugi val nove tajvanske kinematografije. O filmski produkciji v Hongkongu bi se dalo pisati na dolgo in široko. Najbolj poznana je seveda žanrska produkcija, kjer poleg starega žanrskega mačka Kinga Huja vladata še dve mlajši imeni: Tsui Hark in Ching Siu-Tung. Če ne zaradi drugega, ju je treba omeniti zato, ker je prvi producent, drugi pa režiser filma *Terracotta bojevnik*, v katerem smo edinkrat pri nas imeli priložnost videti Zhanga Yimouja (kot igralca) in njegovo filmsko divo in življenjsko sopotnico Gong Li. Tsui Hark je aktiven tudi v art produkciji — poleg svojih leonejevskih kung-fu epopej je našel čas za snemanje filma *King of Chess*, ki

skozi šah v dveh obdobjih, kulturni revoluciji na Kitajskem in Hongkongu sedanjosti, raziskuje nestabilne odnose med Kitajsko in Hongkongom, ki živi v psihozi leta 1997, ko bo Anglija formalno izgubila pristojnost nad svojo kolonijo in bo šest milijonov prebivalcev prešlo nazaj pod kitajsko oblast. Azijski žanrski Hollywood ima tudi zelo močno art produkcijo, v kateri je trenutno najpomembnejše ime Clara Law, ki je sicer študirala v Londonu, a se je vrnila nazaj in na Zahod hodi samo še pobirat nagrade, za *Autumn Moon*, denimo, v Locarno.

Zadnjih nekaj let je v kitajski kinematografiji opaziti določene novosti. »Režiserji pete generacije se moramo spremeniti,« je povedal Zhang Yimou, ki je s svojim zadnjim filmom najbolj radikalno pretrgal s filmsko tradicijo svoje generacije. *The Story of Qiu Ju* je posnel v neorealističnem stilu, njegova ekipa se je za osem mesecev nastanila v vasi, kjer se dogaja zgodba, tako da bi se čimbolj privadila življenju na vasi. Zhang Yimou je uporabil tudi skrito kamero in v stranske vloge postavil naturščike. Že drugi film Li Shaohong, *Bloody Morning*, je postavljen v realnost sodobnega vaškega življenja, v *Family Portrait* pa je našla dovolj časa, da

je poleg prikaza življenja kitajskega srednjega sloja posnela tudi nekaj prizorov z ulic sodobnega Pekinga. Zhou Xiaowen pa je v navezi z najbolj popularnim mladim kitajskim piscem, Wang Shuo, posnel sodobno ljubezensko zgodbo *No Regrets for Youth*.

Kot je povedala Li Shaohong, je za kitajske režiserje pomembno, da lahko prikažejo sodobno življenje in da se jim ni več potrebno zatekati k zgodbam iz preteklosti, da bi povedali nekaj o sedanjosti. Izjema ni niti Xie Fei, letošnji dobitnik zatega medveda, čigar film *The Women from the Lake of Scented Souls* je vizualno sicer klasika četrte generacije (tako Tony Rayns), z nasadi bambusa, sončnimi zahodi nad mirno reko in morjem lotusovih cvetov, toda njegova zgodba je čisto sodobna: vaška *nouveau riche*, obogatela z vlaganjem japonskega kapitala, trpi zaradi pritiskov tradicije, iz katere spon sama sicer ne more pobegniti, zato pa skuša prihraniti tako usodo svoji kupljeni snahi. Njegove teme so sicer klasične (nesrečna poroka, neizpolnjena seksualnost), toda v filmu vidimo čisto moderne prizore, denimo vaške pijance (eden izmed njih je mož glavne junakinje), kako gledajo ilegalne hongkonške videokasete.

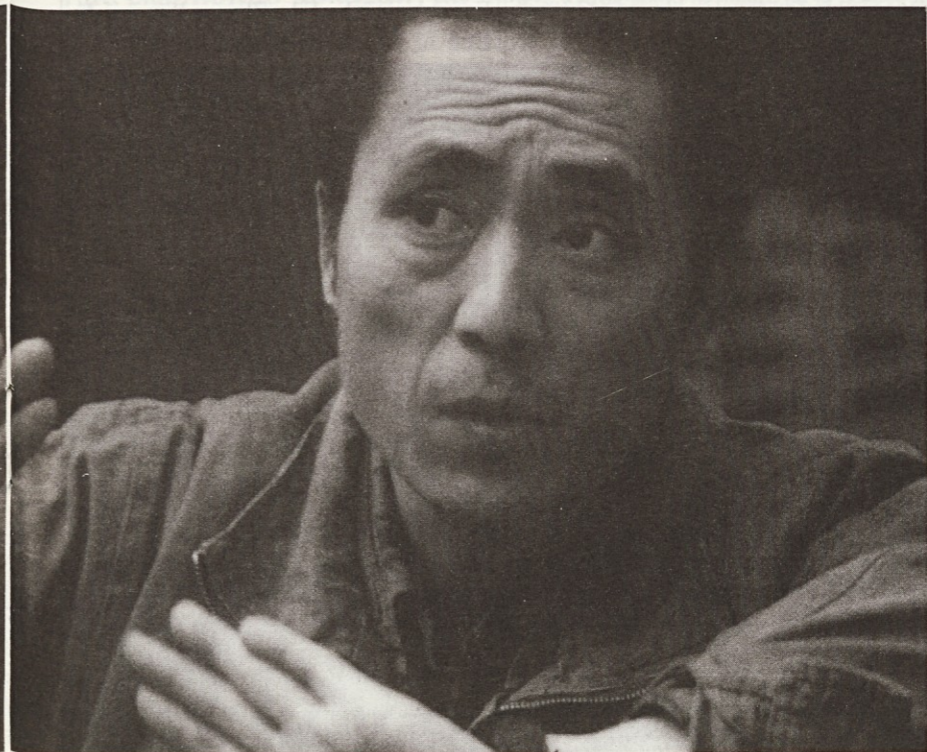
Pravo novost v kitajskem filmu pa predstavlja Zhang Yuan. Tridesetletnega režiserja in njegov prvenec *Mama*, ki je sploh prvi neodvisen film, posnet na Kitajskem po prihodu komunistov na oblast, razglašajo že za predhodnika šeste generacije. *Mama* mogoče ni velik film, vsaj ne v tem smislu, da bi se ukvarjal z velikimi temami. Govori o težavah, ki jih materi knjižničarki povzroča njen duševno zaostali sin, in o nerazumevanju, ki ga morajo premagovati take matere in otroci. Fiktivna zgodba je na mestih presekana z nekaj resničnimi izpovedmi in ni čudno, da je moral film za nekaj časa v bunker. Toda to ni zavrlo niti režiserja niti kitajske neodvisne produkcije — trenutno so v postprodukciji še trije kitajski neodvisni filmi, med njimi tudi drugi film Zhanga Yuana, katerega delovna kopija je bila pod naslovom *Beijing Bastard* prikazana v Rotterdamu. Kljub temu da film ni bil preveden, še več — manjkalo je precej prizorov, smo lahko videli stvari, ki jih še ni zabeležila kamera kitajskega režiserja, denimo pravi rock koncert kitajskega benda. V vlogi pevca je nastopil Cui Jian, največja kitajska rock'n'roll zvezda, ki mu je Zhang Yuan posnel tudi tri videospote. Kitajska z Zhangom Yuanom dobiva tudi svojo underground produkcijo.



Hou Hsiao-Hsien



Zhang Yimou



Li Shaohong ima za sabo tipično kariero režiserja kitajske pete generacije. Rojena 1955, z 11 leti za časa kulturne revolucije vstopi v vojsko in se 1978. vpiše na oddelek za režijo filmske akademije v Pekingu. Njen sošolec je tudi Zhang Yimou. Debitira leta 1988, njen drugi film je adaptacija romana Gabriela Garcie Marqueza *Kronika napovedane smrti*. Film *Xuese Qingchen* (Krvavo jutro) je bil končan tik po študentskih nemirih leta 1989 in bil dve leti prepovedan, kljub temu da so ga imeli za najboljši kitajski film tistega leta in kljub pohvali samega Marqueza. Njen tretji film, *Sishi Buhuo* (Družinski portret), je bil skupaj s *Krvavim jutrom* prikazan na letošnjem berlinskem festivalu, kjer je bil posnet tudi pričujoči pogovor.

Večina filmov pete generacije se dogaja v preteklosti, tako Krvavo jutro kot Družinski portret pa sta postavljena v sedanjost. Je to zgolj naključje ali pa gre za spremembo pri izbiri tematike, za prehod k sedanjosti, kar je prvi storil Zhang Yimou s svojim zadnjim filmom?

Mislím, da bo v prihodnje več filmov iz sodobnega (velemestnega) življenja. Za kitajske režiserje je zelo pomembno, da lahko v svojih filmih opisujejo in govorijo o sedanjosti, o tem, kaj se dogaja sedaj. Dejstvu, da se je doslej večina filmov ukvarjala z zgodovinskimi temami, je v dobru meri botrovala tudi politika. Delati filme o preteklosti je bilo lažje, saj je bil dogodek iz preteklosti uporabljen kot metafora. Tudi v tehničnem pogledu je pripovedovanje zgodbe iz preteklosti bolj preprosto. Zgodba je že tu. Delati film o sedanjosti je precej težje. Če gre za sedanjost, lahko film vsi primerjajo in kritizirajo.

To je nekoliko v nasprotju z mnenjem Emira Kusturice, ki je nekoč v predavanju rekel študentom, da bodo najboljše scenarije našli v svojem lastnem okolju.

Prav ima, ko trdi, da je lahko govoriti o stvareh, ki jih poznaš najbolje. Po drugi

LI SHAOHONG

strani pa je govoriti o lastnem življenju zelo težko. Veliko mislecev, filozofov, celo umetnikov je zelo dobrih pri razlaganju dogodkov iz preteklosti, pri razlaganju zgodovine, toda niso zmožni videti, kaj se dogaja v njih samih. Res je, da je lahko govoriti o samem sebi, o svojem življenju, o svoji okolici, kajti to so stvari, ki jih poznaš najbolje. Toda hitro lahko pride do tega, da izraziš samo svoje videnje stvari.

Filmi Zhanga Yimouja in ostalih režiserjev veliko govorijo o ženskah. V vaših filmih pa več govorite o moških.

To je čudno naključje, ki si ga niti sama ne znam razložiti. Na Kitajsko je pred kratkim prišla delegacija žensk, ki so iskale filme za festival ženskih filmov v Franciji, in pri izboru so imele velike težave. Ne zato, ker bi bili filmi slabi, temveč zato, ker ni bilo filmov, ki bi kazali današnji položaj žensk na Kitajskem. Všeč sta jim bila moja filma, toda zdelo se jim je, da ne govorita dovolj o položaju žensk. Zakaj je tako? Verjetno ... Sem ženska, živim z ženskimi težavami, mogoče nimam dovolj ... Imam pač ženski pogled na življenje. Mogoče tudi zato, ker

ne razlikujem med moškim in ženskim načinom mišljenja.

V Evropi in v Ameriki ženske težko pridejo do filma. So razmere na Kitajskem za ženske lažje?

Da. Na Kitajskem je veliko žensk režiserjev.

Film Krvavo jutro je imel težave s kitajsko cenzuro. Kaj se je zgodilo?

S tem filmom sem imela veliko težav. Delali smo ga v času po študentskih nemirih l. 1989, in politika je bila v tistem času zelo stroga. Poleg tega so bile politične odločitve včasih zelo protislovne. Filmi so zelo majhna stvar, toda potujejo lahko po celi državi, zato so bili politiki in cenzura zelo pazljivi glede vseh novih stvari, ki bi lahko razburile ljudi.

Lahko naštejete nekaj tem, ki so v kitajskih filmih še vedno prepovedane?

Ena stvar je seks. Film Zhanga Yimouja **Ju Dou** ni bil prepovedan zaradi političnih



Družinski portret

Zhang Yimou

vprašanj, niti zaradi tega, ker bi eksplicitno prikazoval seks. Šlo je bolj za način mišljenja; seksualnost je v filmu zelo prisotna. Druga stvar je nasilje. Nekaj nasilja se lahko prikaže, toda ne preveč. Kulturna revolucija — filmi, ki govorijo o njej, prav tako padejo v roke cenzure. Cenzura je velikokrat stvar človeka, ki odloča o prikazovanju. Obstajajo sicer točna pravila za prepovedane teme, pravila, katerim je treba slediti. Toda človek lahko poudari eno plat filma in skrije drugo.

Družinski portret ste delali v koprodukciji s Hongkongom. Je v tem primeru lažje dobiti dovoljenje za prikazovanje?

V bistvu se razmere ne spremenijo kaj dosti. Včasih je celo še težje dobiti dovoljenje, kajti v primeru koprodukcije prikazovanje odobri poseben organ. Če je film popolnoma kitajski, za prikazovanje zadostuje dovoljenje studija. Toda koprodukcija je dober način za zbiranje denarja. Poleg tega, in to je zelo pomembno, koprodukcija z drugo državo zelo pospeši proces izdelave filma.

V Družinskem portretu na začetku pokažete fotografa, ki mu urednik časopisa cenzurira sliko. Kako ste se lahko izognili cenzuri, saj ste eksplicitno pokazali, da cenzura obstaja?

Res je, da sem uporabila ta prizor za dokaz obstoja cenzure. Lani so se stvari začele izboljševati in mislim, da bo stanje v prihodnosti še boljše. Toda še vedno ne moreš narediti vsega, kar hočeš. Še vedno obstaja nadzor nad filmi.

Bi se strinjali z Zhangom Yuanom, ki je v Rotterdamu povedal, da se položaj v Kitajski izboljšuje in da je optimist? Kakšne so aktualne politične razmere?

Da. Življenje na Kitajskem se izboljšuje tako v ekonomskem kot v političnem pogledu. Mišljenju ljudi navkljub pa mislim, da bo potrebno več časa, da se Kitajska odpre in postane bolj svobodna, kajti v ljudeh je še vedno močna dolga tradicija zaprtosti. Trenutno je najbolj pomembno, da imajo ljudje denar, boljše življenjske

pogoje, boljši ekonomski položaj. To je danes osnova življenja. Šele ko bomo to dosegli, lahko govorimo o spremembi mišljenja.

V vašem filmu Krvavo jutro je inteligenca na koncu ubita. Je nivo izobrazbe v ruralnih delih Kitajske še vedno tako nizek?

Kitajska je ogromna dežela. Velika mesta so zelo razvita, zelo moderna. S podeželjem je drugače. Tam na intelektualce in izobrazbo gledajo kot ... ne kot slabe, temveč nepotrebne.

V vaših filmih preseneča izjemno vodenje igralcev. Kako vam je uspelo iz obeh otrok v Družinskem portretu izvabiti tako igro?

Po mojem mnenju sta najtežji stvari za režiserja vodenje otrok in živali. Vodenje otrok je bilo zelo utrudljivo. Mlajši je zelo nerad poslušal moja navodila, tako da sem se morala igrati z njim in nasploh preživeti z njim precej časa, da je bil prav razpoložen in se je med snemanjem dobro počutil. Od obeh otrok, ki sem jih izbrala za **Družinski portret**, prihaja eden iz mesta, drugi pa s podeželja. Med njima je velika razlika in ravno to sem potrebovala v filmu. Mestni otrok je moral biti zelo razvijen in imeti popolnoma drugačen način igre. Otrok sploh ni mislil, da je igralec in da sem jaz režiserka. Jaz sem bila nekdo, ki se je z njim igral. Na koncu je zaradi moje vzgoje zelo lahko odigral vlogo, toda sama sem bila zelo utrujena.

Boste režirali še kakšen film z otroki?

(smeh)

Večina kitajskih filmov je zelo resnih, v Družinskem portretu pa je določen humor, čutiti je določen optimizem. Zanima me, če ta humor pomeni neko osvoboditev in vero v svetlejšo prihodnost?

Življenje samo je zelo zapleteno. Vedno obstaja svetla in temna stran. Humor se včasih lahko uporabi za poudarjanje žalosti in obratno, žalost je včasih lahko zabavna.

Vsaka stvar ima vedno dve plati, če ne več. Pri srcu mi je tista vrsta humorja, ki se pojavlja v resničnem življenju. Nimam rada humorja, ki je sam sebi namen, vseč pa mi je tovrstni življenjski humor; izražala ga bom tudi v svojem nadaljnjem delu. **Družinski portret** je tudi film o obžalovanju v življenju, toda moj odnos je optimističen. Kot je med bralnimi vajami rekel glavni igralec Li Xueijan: »*Kar je izgubljeno, ni izgubljeno za vedno. In kar je pridobljeno, mogoče ni pridobljeno za vedno.*« Na tak način tudi jaz gledam na življenje. Film ima odprt konec; ne vemo, kaj se bo zgodilo po njem. Zgodba ni končana, kajti življenje so odprta vprašanja in ne moreš pokazati vsega, kar se v njem zgodi.

Osebno mi je odprt konec všeč. Kako pa ga je sprejela kitajska publika?

Nihče ga ni maral. Odprt konec jih je zelo vznemiril.

Mogoče kitajska publika gleda preveč ameriških filmov s happy-endom?

Kitajci so navajeni gledati ameriške filme, ki imajo, če že ne srečnega, pa vsaj konec, tako da ljudje vsaj vedo, za kaj gre. Običajna reakcija po gledanju mojega filma je bila: »Zakaj ne poveste, kaj se bo zgodilo?«

V kritičnih krogih se govori že o šesti generaciji kitajskih režiserjev. Zhang Yuan in njegov prvenec Mama naj bi jo nekako napovedala. Gre za samostojno generacijo ali je čutiti vpliv pete generacije?

Lahko rečemo, da sta Zhang Yuan in **Mama** prvi primer nove vrste kitajske kinematografije, toda zdi se mi še prezgodaj govoriti o novi generaciji, kajti imamo samo enega režiserja in en film. Zaenkrat še ni nove skupine ljudi, ki bi delala skupaj in se identificirala kot nova generacija režiserjev. Peto generacijo lahko natančno določimo. Večina njenih režiserjev je približno iste starosti in prihaja iz enakega okolja. Poleg tega ne bi mogli trdit, da je s peto generacijo konec, da je v zatonu. Podobno je s četrto generacijo — umetniki so še vedno živi in delajo filme.

**CIS BIERINCKX
UROS PRESTOR**

Filmski festival v Rotterdamu postaja vse večji. Še lani je bilo v cinepleksu s štirimi projekcijskimi dvoranami dovolj prostora za festivalski program, letos pa so bile tam samo še reprize. Vodstvo festivala se je naselilo v hotel

Hilton, ki je v samem poslovnem središču mesta, program pa se je preselil v bližnje tri kinematografe in en multipleks, kjer je bilo kljub temu komaj dovolj prostora za vse filmske buffe, ki jih v Rotterdamu ne manjka.

Festival si je v 22 letih obstoja nabral zvesto publiko, ki je hodila čakati na karte že zgodaj dopoldne. V vrstah pred okenci smo se skupaj znašli horor fani in intelektualci, pripadniki različnih etničnih manjšin, ki jih je na Nizozemskem vse polno, novinarji in režiserji, ki v Rotterdam vedno pridejo v precejšnjem številu. Program festivala je tako različen kot ljudje, ki hodijo gledat festivalske filme. Najdeš lahko takorekoč vse, od filma do videa, od dokumentarcev do eksperimentalnih in igranih filmov. V Rotterdamu ni samo ameriške majors produkcije — žanrsko produkcijo so pokrili s prispevki ameriške neodvisne scene. »Festival odkritij«, s čimer se hvalijo v reklamah, vsako leto predstavi filme z vsega sveta in promovira nova imena predvsem z izborom programa retrospektiv.

V svoji bližnji zgodovini so bila v Rotterdamu predstavljena zbrana dela takih režiserjev, kot sta Hal Hartley in David Cronenberg (s čimer si je festival verjetno zagotovil podporo hororju naklonjenega dela publike). Prvi letošnji izbravec je bil Abel Ferrara, ki že od leta 1979, ko je posnel svojo klasiko **Driller Killer**, uživa velik ugled na NY neodvisni sceni. Ferrara, ki deluje na relaciji New York—Hollywood, je bil zastopan s filmi, ki jih je naredil na obeh koncih Amerike, tako s feminističnim **Ms. 45** (ki ga v Evropi poznamo tudi kot **Angel of Vengeance**) kot s pilotom TV serialke **Crime Story**, tako z malo šibkejšim **King of New York** kot z njegovo lanskoletno instantklasiko **Bad Lieutenant**. Rotterdam je prvi, ki mu je posvetil retrospektivo, toda žal Ferrara ni utegnil priti, ker je bil ravno sredi snemanja novega filma z Madonno. Namesto nje je bila v Rotterdamu Zoe Tamerlaine Lund, glavna igralka v **Ms. 45** in scenaristka **Bad Lieutenant**.

Drugi avtor, kateremu je festival letos posvetil retrospektivo, je Michael Haneke. Z njegovo *mitteleuropäische* morbidnostjo smo se imeli v Ljubljani priliko seznaniti, prikazani sta bili namreč obe njegovi filmski mojstrovini **Der siebente Kontinent** in **Benny's Video**. Petdesetletni režiser pa

ROTTERDAM

ima za sabo dolgo TV kariero, skozi katero se je pravzaprav pripravljaj na učinkovit filmski debi. V njegovih TV filmih iz 70-ih in 80-ih je mogoče zaslediti več vpliva gledališča, morda je režijska roka malo manj trda, a njegove večne teme so že tu: zadušljivo sterilno okolje sodobne avstrijske družbe, travme povojne generacije, ki jim skušajo njegovi junaki ubežati, ter samomor, ki je včasih edini izhod.

Ko je lani Emile Fallaux postal direktor festivala in kot direktorja festivala zamenjal, Marca Müllerja je kot eno izmed programskih sprememb uvedel program *Limits of Liberty*, čigar namen je opozarjanje na omejevanje svobode filmskih avtorjev, bodisi zaradi političnih, bodisi zaradi moralnih ali katerihkoli drugih razlogov. Zvest pravici do svobodnega izražanja, je letos Fallaux že pred začetkom festivala sprožil žolčno debato za ali proti blokadi filmov iz Srbije, ko je napovedal, da bo na spored uvrstil novi film Živojina Pavlovića **Dezertter**. Ko pa se je izkazalo, da bo na festivalu prisotnih kar nekaj avtorjev s področja nekdanje Jugoslavije, je bila v okviru festivala organizirana okrogla miza z naslovom *Image / War / Propaganda: YU / GO / SLA / VIA*. Za izhodišče razprave o razmerju med podobo in propagando sta služila dva videa, **Fašizam '92** iz studijev TV BiH in reportaža o vojni na Balkanu, ki jo je produciral BBC. Pri snemanju tega videa z naslovom **Serbian Epics** je sodeloval Lazar Stojanović, ki je skupaj s Pavlovićem in Dušanom Makavejevom pojasnjeval trenutne razmere v Srbiji. Debata se je začela z upravičenostjo embarga na kulturnem področju in nadaljevala z razlago

Serbian Epics, portreta srbske strani, njene guslarske mitologije in razlogov, zaradi katerih se je Srbija sploh podala v balkansko klanje. Stojanović je pojasnil svoje razloge za sodelovanje pri dokumentarcu — hotel se je izogniti poceni propagandi, za katero je bil lep primer prav **Fašizam '92**. Zvest svojim načelom je Stojanović razložil, da so s **Serbian Epics** hoteli povedati, da so Srbi tudi ljudje, in pokazati vzroke, ki jih ženejo v boj na Balkanu. Izkazalo pa se je, da je ta izjemen dokumentarec povprečnemu Evropejcu zaradi svoje subtilnosti težko razumljiv, in ravno to je bil razlog, da se je na okrogli mizi bolj malo govorilo o propagandi in več o aktualno političnih razmerah v Srbiji. Stojanović je bil glavni govorec na okrogli mizi, tako da sta oba njena ljubljanska udeleženca, producent Daniel Hočevar in režiser Metod Pevec, ki je imel v Rotterdamu svoj kratki film **Vse je pod kontrolo**, bolj težko prišla do besede. Bojazen, ki jo je izrazil Hočevar, češ da je možno, da so srbski politiki dovolili Pavloviću posneti pacifističnega **Dezertterja** le zato, da bi si pred svetom vsaj malo umili roke, je ostala brez pravega odziva, čeprav se je na koncu izkazala za pravilno. Okrogla miza o Jugoslaviji je bila izjema v normalnem sporedu festivala. *Limits of Liberty*, v katerem je imel Stojanović svoj film **Plastični Jezus**, je imel ločeno okroglo mizo o svobodi filmarjev v Srbiji, podobno kot ostali režiserji s celega sveta, ki so kazali svoje prepovedane filme, tako denimo Jörg Buttgerit, čigar prepovedani **Nekromantik** je imel festival v lanskoletni selekciji *thrash* filmov. Buttgerit je povedal, kako je v Nemčiji na spisku filmov



'93

brez licence za prikazovanje poleg njegovega še prek sto naslovov, med katerimi je bil do nedavnega celo **The Evil Dead**. Njegov film je zelo umirjena, nedolžna stvar, če odštejemo nekaj s krvjo zalitih prizorov, kar pa ni nič hujše od del drugega nemškega *trash* režiserja Christoph Schlingensiefelja, ki je po svoji obdelavi vzhodnonemškega eksila na Zahod, **Das deutsche Kettensägenmassaker** iz leta 1991, v katerem pobegle Osije podjetni Wesiji predelujejo v klobasice in mleto meso, letos v Rotterdamu kazal svojo parodijo na nemško nestrpnost do tujcev, horor komedijo **Terror 2000**. Nemci svoje naci- in neonacitramve še niso uspeli preboleti — Schlingensiefelov film je med predvajani v Nemčiji že povzročil izgrede, med katerimi so eno kopijo filma celo uničili.

Nič bolje se v Nemčiji ni godilo enemu njegovih osebni favoritov v Rotterdamu, avstralskemu **Romper Stomper**. Geoffrey Wright je posnel izjemno močan film o skupini skinheadov v Melbournu, ki terorizira azijske emigrante v svoji soseščini. Ikonografija skinheadov in njihova militantna ideologija pa filmu služita samo kot dekor — v drugem delu stopi v ospredje razmerje med šefom skupine in njegovim kolegom, katerega razpad povzroči kdo drug kot ženska, v tem primeru mlada narkomanka, ki si ne obotavlja svojih novih kolegov spustiti v hišo osovraženega očeta. Film ne vsebuje nobenega komentarja ali zavračanja načina življenja njegovih protagonistov. Domnevam, da je šlo to tako v nos enemu izmed nemških kritikov, da je v oceni filmu podelil točno nič



film festival
22nd rotterdam

january 28 - february 7 1993

odstotkov. Wright je po lastnih besedah izrazil skinheade zaradi dramskega potenciala in pustil občinstvu, da si ustvari svoje mnenje. Čudno je samo to, da je naš nemški kritik spregledal to poanto in je v svoji kritiki ves čas govoril o ubogih nacistih. Človeška psiha je zvita — se torej tudi v tolerantnih Nemcih še vedno skriva malo nacista, in v primeru **Peklenske pomaranče** za devetdeseta, kot so **Romper Stomper** promptno označili, ne morejo reagirati drugače kot s krivdo in zavračanjem?

Novi val nacionalizma in z njim povečane zanimanja za lokalne kulture je bil povod za letošnjo selekcijo *Grandeur Locale*. Njeni filmi niso imeli opravka z nacionalizmi, temveč so skozi lokalni kolorit govorili o univerzalnih temah. Med njimi je bil, denimo, **The Story of Qiu Ju** Zhanga Yimouja, program pa je bil oprt še na obsežen program starejših filmov, med katerimi je bil poleg del Passolinija, Ivensa in Powella pravo odkritje češki film **At žije republika** Karla Kachyne, enega prvih diplomirancev praške šole, posnet leta 1965. Otroško videnje kaosa, ki spremlja konec vojne in odkriva skrito naravo ljudi, je posneto v velikem, epskem slogu, kjer vizualna domišljija komaj najde dovolj prostora v cinemaskopskem okviru. **Ingalo** je novejšega porekla, režiserka Asdís Thoroddsen je življenje ribičev na severu Islandije prikazala skozi usodo prezgodaj odrasle mlade upornice in njenega brata. Lepota filma se skriva v skoraj dokumentarnem pristopu — cel film je bil posnet na lokacijah, s precej improvizacije in brez profesionalnih igralcev.

Kjer v Berlinu vladajo Turki in Italijani, so v Rotterdamu Surinamci in Daljni vzhod — govorim o poceni prehrani, ki je neizogibna usoda *low budget* udeležencev festivala. Tudi velike količine riža, sojine omake in bambusovih vršičkov so bile razlog, da sem si ogledal tako veliko število daljnjevzhodnih filmov. Drug razlog je bila njihova kvaliteta. Najbolj zanimivo je bilo na projekciji delovne kopije novega filma Zhanga Yuana: **Beijing Bastard**, kjer se je poleg režiserja filma pred platnom pojavil tudi eden izmed glavnih igralcev, največja kitajska rock'n'roll zvezda Cui Jian, ki je med svojo turnejo po zahodni Evropi našel čas, da se je pokazal svojim poševnookim oboževalcem v Rotterdamu in tudi brez kitare povzročil ovacije publike. Najlepši pa je bil **Autumn Moon** Clare Law, lanskoletna dobitnica zlatega leoparda v Locarnu. Film je eden izmed šestih delov serije **Asian Beat**, japonskega filmskega projekta z igralcem Masatoshi Nagase (ki ga poznate kot Elvisovega fana iz Jarmuschevega **Mistry Train**), ki v vlogi privatnega detektiva Tokyja obiše šest azij-

skih držav. Odtujeni in osamljeni detektiv pride v Hongkong Clare Law samo zaradi dobre hrane, a ker jo ne najde, iz dolgočasja lovi ribe v Victoria Harbourju. Šele mlada Wai mu pove, da ne bo ujel nobene. Jezikovni prepad med japonščino in kitajščino skušata premostiti z obotavljajočo angleščino in kmalu postaneta prijatelja. Kamera Clare Law kaže sodoben Hongkong, kjer zaradi bližajočega leta 1997 vedno več ljudi emigrira v Kanado in za sabo pušča samo starce in otroke. V mestu, kjer imajo mladi McDonalds že za del tradicije, najde Tokyo dobro hrano šele pri stari Waijini babici. Kar pa ni vse. Utrujeni in naveličani Tokyo ob srečanju z japonsko znanko najde tudi čustva, ki jih je nekoč imel, Wai pa izgubi nekaj otroških iluzij.

V Rotterdamu se je res našlo za vsakogar nekaj. Kratki filmi, predvsem ameriškega porekla (med njimi izjemen **The Waiting** Rebecce Feig), *the best of* velikih festivalov (Berlina, Cannesa in Benetk), obsežna underground produkcija homoseksualcev, črncev, politično pregananih in še koga, ki se lahko primerja samo še z berlinsko Panoramo, filmi po izboru nizozemske kritike ... Smetana na torti pa je bilo šest filmov, zbranih pod imenom *Extravaganza*. Schliengensiefelovo *trash* eskapado sem že omenil. Med ostalimi petimi filmi so bili hongkonški **Hard-Boiled** Johna Wooja, japonski **Tetsuo II: The Body Hammer**, avstralski **Braintead** Petra Jacksona in belgijsko-francoski **C'est arrivé près de chez vous**. Kult lanskega Cannesa je bil s strani slovenske delegacije sumljivo prezrt. Film, ki ga v Ameriki vrtijo pod naslovom **Man Bites Dog**, je nora odštekancija na temo serijskega morilca, katerega delo spremlja ekipa filmarjev. Meje med fikcijo in realnostjo ni, med glavnimi igralci sta kamerman in režiser. Črn humor, ob katerem monthypythonci izpadejo pravi bruci v šoli absurda, je delo treh *first-time* filmarjev: Rémyja Belvauxa, Andréja Bonzela in glavnega igralca Benota Poelvoordeja, ki dobršen del učinkovitosti filma gradijo na dokumentarni črno-beli kameri, pred katero Benot govori o vsem mogočem, medtem ko iz zasede pobija vse, kar mu pride na pot.

Festival pa v zadnjih letih skuša še preseči že tako agilno promocijo filmov. Z denarjem iz Sklada Huberta Balsa, pred nedavnim preminulega ustanovitelja festivala, je bilo končanih že nekaj filmov, ki so bili vsi predstavljeni na letošnjem festivalu. Še pomembnejše pa je srečanje režiserjev, producentov in distributerjev, ki v petih dnevih Cinemarta iščejo skupen jezik za nove TV in filmske projekte.

UROS PRETOR

V prvem primeru, objavljenem v zadnji številki *Ekrana*, sem skušal predstaviti film *Noč in megla* (1956) Alaina Resnaisa. Vsa moja opozorila naj bi z izbranimi primeri sestavljala v zavesti naših bralcev nekakšno poetiko, ki dandanes že v tolikšni meri odlikuje filme, da je težko slediti ocenjevanju filmskih dosežkov, če ne poznaš ključnih faz njenega razvoja.

»Vse se je magično razcvetelo, česar koli se je dotaknil. Celo to mlado trapo je prebudi in naredil iz nje nekakšno dragoceno bitje ... Kakšno prekleto praznino je zapustila njegova smrt v tej divjini ...!« (Francis Scott Fitzgerald, *Nora nedelja*)

Ob filmu se spominjam srečanja z režiserjem Kingom Vidorjem konec 60-ih v dvorani pariške kinoteke, kjer me je uglednemu avtorju predstavila Lotte Eisner. Magično in osupljajoče je pripadal generaciji, katere daljne odseve sem v tistih dnevih iskal v knjižni izdaja pisem Francisa Scotta Fitzgeralda. Zdelo se mi je, da se v njih seznanjam z nasveti nekoga, ki mi je govoril zelo zaupno in zelo vešče o težavnosti doraščanja in nujnosti čim širše omike, ki jo mora vsakdo, kakor je svetoval svoji hčerki Scottie, zbirati kakor izobrazbo, ki je le nekako dragoceno zavetje, kamor se včasih lahko umakneš.

Takrat je bil King Vidor že v sedemdesetih letih: izžareval je neverjetno skromnost v obnašanju in poslušal za vsa mnenja, tudi presenečenja, s katerimi smo ga študenti obkrožali v kinotečni dvorani palače Chailot. V nji sem preživel vse popoldneve in večino večerov tedanjih dni, ki so se tudi meni odpirali in nasmihali kakor sanje. Občudoval sem mesto, ki je bilo tedaj s svojimi neverjetnimi možnostmi center vsega, kar me je notranje bogatilo in vznemirjalo.

Nekega jesenskega dne konec 60-ih let, v večernem premoru po ogledu zlatih parkov Vaux-le-Vicomta in polnočnim petjem Tina Rossija na Montmartru, ki ga je spremljal naš Vinko Globokar, s katerim sva vpeljala nočna potikanja po mestu, ki so naju vodila od Luxembourga vse do Opere in včasih tudi nazaj ... V tistih dnevih sem ves osupel odkrival projekcijo filma *Množica* Kinga Vidorja, ki sem ga do tedaj poznal samo po imenu iz pingvinke Rogerja Manvella, posvečene zgodovini filma.

Gre za drugi film, ki ga bom v seriji svojih člankov skušal predstaviti: enega najpomembnejših dosežkov filmske umetnosti. Film, ki velja za mojstrovino: črno-beli, celovečerni in nemi film, izdelan v letu 1928!

MNOŽICA

THE CROWD

King Vidor, 1928

Najprej poskušajmo ugotoviti, če je oznaka mojstrovina primerna? Zakaj jo **Množica** tako z mirnim srcem pripišemo? Najprej jo ocenjujemo glede na siceršnji opus avtorja: v filmih Kinga Vidorja, enega najuglednejših pionirjev ameriškega filma, velja **Množica** za njegovo najuspešnejše delo, vsaj za film, ki ga v zvezi z njegovimi največkrat zasledimo v superlativnih ocenah. Film nas najbrž tudi bolj navdušuje kot večina njegovih kasnejših del: tudi bolj kot **Dvoboj na soncu** (1946) ali kot film, narejen po vzorcu življenja Franka Lloyda Wrighta **Upornik** (1948).

Vpliv **Množice** je bil ogromen: zaznati ga je mogoče kasneje v razcvetu italijanskega neorealizma, posebno še v filmih De Sice **Umberto O** (1952) in **Tatovih koles** (1948). Najbrž je bil neposreden vzor za film **Služba** (1961) Ermanna Olmija, njegov delni predhodnik je bil nemški film podobne populistične orientacije: **Zadnji človek** (1924) F. W. Murnaua. Zgodnji poetični realizem je v Franciji zablestel s filmoma **Obala v megli** (1938) in **Dani se** (1939), neorealizem pa je, kot toliko drugih izjemnih tem, napovedal že Jean Renoir leta 1934 s svojim filmom **Toni**. Vsi naštetih filmi so izrabljali populistične teme svojega časa. Občudovanje tega filma se je začelo z letom njegove realizacije in raste vse do danes. Angleži so ga ozvočili z originalno glasbo Carla Davisa in pred leti je doživel triumfalen sprejem v Londonu: negativ so v zadnjem trenutku rešili propad!

Množica odkriva trpko dejstvo, kako se izgublja energija posameznika v anonimni službi velemesta, morda še boljše, v množici, ki napoveduje njegovo postopno izgubljanje med drugimi obrazi povprečnosti, saj v svoji zaposlitvi ne dosega nobenih vidnih uspehov. Vidor se izmika vsakršnemu konformizmu ali pa klišejem svojega časa. Njegov junak je morda za kanček manj odločno zarisani kakor njegova žena, vendar vseskozi dograjuje svojo usodo, kroti občutek svoje nepomembnosti, strahu,

smrti: njegov čustveni svet razpada. Prepušča se svetu nerealnih obljub prihodnjih uspehov. Sam zatrjuje: »Nisem za vsako delo! Rojen sem za pomembnejše naloge!« In oster odgovor žene: »Sam sebi lažeš! ... Slabič! Mevža! Crkni ...!«

Film pripada zelo zapaženemu valu populističnih del, če uporabimo ta izraz za filme, ki pripovedujejo enostavne, zelo jasne zgodbe o življenju malih ljudi, usodah nižjih uradnikov, katere pa režiser nikdar ne potiska v umazano revščino junakov tedanjih feljtonov. Vidor se je s tem filmom skušal približati vsakdanjemu človeku in z njim preseči element slučajnosti, poetične in naivne pravičnosti, ki je s svojo neverjetnostjo tolikokrat hromila mnogo melodramskih filmov v njihovi želji, odsevati čas dvajsetih let. Konec desetletja se je svet vse bolj zapletal v ekonomsko mrtvilo, v katerem so se mnoge države začele oboževati v slutnji bližajoče se vojne, katere nevarnost je zrcalila vso zapleteno problematiko časa. Ob tem ne smemo pozabiti, da se je v Nemčiji velik del teh populističnih motivov uspešno družil z ekspressionizmom, v Franciji pa se je s prvimi filmi Bunuela pojavil surrealizem, ki je podčrtal spotakljivo zaslepljenost naših moralnih zakonov.

Množica je nastala po kratki zgodbi, ki jo je dve leti pred filmom izpisal King Vidor skupaj z mladim pisateljem Johnom A. Weaverjem pod naslovom *Uradnik*. Naslov filma, najpogostejši motiv populizma, je navduševal filmske ustvarjalce zaradi mnogih razlogov: Evropejci so v teh zametkih demokracije vedno znova zatrjevali, da reveži niso drhal, v Ameriki pa se pojavlja migracija siromašnejših krajev, ki so s svojimi prebivalci silili v mesta in tako potrevali vero v hiter uspeh, ki je vsakomur dosegljiv v novem svetu. Vrsta melodram s svojimi prepričljivimi ekranizacijami obljublja vero v nujno, blestečo prihodnost: tedanje poslanstvo najuspešnejših ameriških filmov sega do robov Azije, Skandinavije in Daljnega vzhoda.

Literarni kritik Walter Allen zaznamuje dvajseta leta v Ameriki: »Tokrat je nastopila generacija, ki je ponavljala že znano in verjela v vse nekdanje resnice. Z njimi je dolgo sanjara, dokler ni končno vstopila v turobno sivino življenja in se zdaj mnogo bolj bala revščine in neuspeha kakor vse generacije pred njo. Kmalu je sprevidela, da so vsi nekdanji bogovi mrtvi, vse bitke dobojevane, vsa človeška verovanja omajana ...«.

V svetu dvomov, ki pretresajo Ameriko v času ekonomske krize, ki krha vero Coolidgeja v zanesljive uspehe novega sveta, predstavlja množica velik uspeh nove umetnosti in že napoveduje zvočni film, nadaljnji korak v neustavljivem uveljavljanju razvoja gibljive slike.

Ugledni sociolog Daniel Boorstin zaključuje pomen tedanje filmske umetnosti: »Filmi prvič v zgodovini človeštva osvajajo s svojim vizualnim svetom ljudi, ki številčno daleč prekašajo razred, ki se je doslej izraževal samo s pomočjo tiskane besede. (Zvočni filmi so pritegnili ogromno tistih, ki so se imeli za bralce: začeli so se posvečati samo podobam. Film je povzročil zanemarjanje knjižne izobrazbe in vplival celo na ocene fikcije tistega časa, ki je začela primerjati izmišljeno z dokumenti časa.)«

V Vidorjevem filmu množica ni nikdar zlobna. Njena navidezna otopenost lovi korak s časom, ki ne dopušča sočutja za našega junaka. V mednapisu beremo: »Množica je vedno pripravljena, da se s tabo smeji, joče pa samo en dan!« (Art titles - mednaslovi: skoraj dialogi!)

Novica o smrti očeta doseže mladega Johna na stopnicah: nesrečo, ki bo zaznamovala njegovo življenje, posnetek podčrta s komaj nakazanim ekspresionizmom, ki ga takoj pozabimo zaradi domiselnega mednapisa: »Če bi bil tu tvoj oče, bi ti želel veliko poguma ...!« Trpka naključja, ki so pri Murnau v filmu **Zadnji človek** groteskna in še posebno v drugem delu tudi neverjetna, King Vidor razrešuje

brez vsake solzavosti. Tako nam predstavi absurdno odločitev junaka, ki skuša zaustaviti promet, ki s svojim truščem moti umirajočo hčer. Vsako nevarnost prenos-tavne opredelitve junakov in njune stiske, Vidor sijajno razrešuje s humorjem, celo z gagi. Dramaturška modrost, ki brezhibno deluje, posebno če gledamo igralca, kot sta James Murray in Eleanor Boardman. Njuna igra, zlasti Murrayeva, še dandanes osuplja. Prežarjena je z impulzivnostjo, iskrenostjo in očarljivostjo, kateri bi lahko pripisali odlike spontanosti. John Sims je v večji meri pasivna žrtev usode kot iskalec sloganov in uspehov v družbi. Tragična življenjska zgodba velikega protagonista **Množice** je pravo nasprotje trmoglavemu, upornemu in vitalnemu Vidorju pri njegovem delu. James Murray ni znal prenesti velikega uspeha, ki ga je v trenutku uvrstil med najzanimivejše igralce, kar jih je ameriški film poznal. Zlomil se je, pre-pustil alkoholu in po bedastem nesporazumu utonil. V filmu se javlja družina kot rešiteljica: brata žene napredujeta v isti pi-sarni, njuna grozna mati s skrbjo spremlja neuspešnost svojega zeta. Eleanor Boardman se iz nekakšne frklje razvije v po-božno, pogumno ženo, ki je usoda ne more zlomiti. Mednapis filma ironično zagotavlja: »Zunaj besni peklena borba za prestiž, ampak v zavetju družine ga čaka paradiz!« V junaku samem je nekaj mirnega, kar brni v njemu kakor želja očeta po njegovem uspehu, socialnem vzponu. Množica, iz katere se junak ne uspe vzdigniti, omejuje amplitudo njegovega življenja.

V **Množici** se razločno vidi, da se v Holly-woodu ekspresionizem ni mogel uveljaviti. Stalno je povzdigoval modrosti in verova-nja individualnega junaka: ameriški opti-mizem je napovedoval zanesljive gmotne uspehe, pa tudi vrsto demagoških resnic, kakršne je trosil tovarnar Ford s svojo znano priliko o napaki varčevanja.

Naj jo navedem: »Jaz ne varčujem, varčnost je krepost šibkih in tistih, ki so v življenju obsojeni na neuspeh. Življenje me uči, da je trošenje vsega denarja, ki ga za-slужиš, osnovni pogoj, da zaslužiš še veliko več, in tudi spoznanja, da so tisti, ki varčujejo, neizogibno obsojeni na uboštvo!«

King Vidor je imel optimizem pionirjev in je v svojem hitrem vzponu zasledil vrsto tiste pijanosti, kakor bi rekel Fitzgerald (pisatelj, ki je morda najboljše ohranil podobo tistega časa), ki je osnovna slika mladosti: »Mladost vsakogar je podobna sanjam ... Nekakšna oblika sintetične pi-janosti, ki nam obarva vse odenke življe-nja. Kakšna prijetna norost torej!«

Problematika **Množice** je podobna svetu

obljubljenih uspehov mladega Scotta Fitzgeralda. Iz njegovih pisem je razvidno, da je Vidorja na moč cenil. Celo pripomba, s katero pospremi motiviko novele Nora nedelja; v svojih pismih omenja, da bi zgodba sicer lahko žalila vrsto filmskih lju-di Hollywooda, obenem pa pripominja, da bi jo morda samo King Vidor lahko prav predstavil!

O tem pisatelju sem se pogovarjal z Vidor-jem v Parizu: menda ga je spoznal leta 1929 na ladji, ko je s svojo drugo ženo, Eleanor Boardman, potoval v Evropo. Na ladji sta tudi govorila o možnostih ekra-nizacije novele, ki je mene v daljnih 60-ih spominjala na predlogo, po kateri je Anto-nioni posnel svojo **Gospo brez kamelij** (1953). Ker se mi je zdela podobnost ne-navadna, sem spraševal Vidorja o zapletih okrog ekranizacije novele, do katere žal ni nikdar prišlo. Vidorjevo pripombo o pri-mernosti okolja, ki lahko iz zgodbe o Hol-lywoodu naredi nadvse zanimiv film, je seveda Billy Wilder v kasnejših letih vsaj dvakrat sijajno izkoristil. Pač pa sem pri Fitzgeraldu našel odstavek, ki se dotika roma-na njegove žene Zelde Prihrani valček zame. Pod vplivom teh pisem tudi začej-njam ta zapis.

»Tvoj roman izrablja za prizorišče najbolj romantično mesto v Ameriki, morda celo na svetu! V njej sledimo pustolovski Evropejke, ki uveljavlja svoj poklic v 'mes-tu Židov ... (Ne uporabljaj teh besed, razen morda v Nemčiji!)« Pripomba, s katero se je pisatelj priklonil premoči kupčij v svetu, ki odloča o uspehih v filmu! »Kraj pozna privlačnost romantičnih dogodivščin kakor vsi naši ali filmski izleti v prosule kraje. Isti rokoko občutek se pojavlja tudi v filmih, v katerih za Amerikance nastopajo mesta, kot je Shanghai ali transsibirski železnica ... V kombinaciji z vedno privlačno Holly-wood story ...!«

Odenki ekspresionizma se torej zelo plašno pojavljajo v ključnih scenah, ki za-znamujejo nesreče, ki udarjajo v Simsovo naivno pričakovanje uspeha. Prizori so podprti z izbrano kompozicijo grozljivega stopnišča, polnega zle slutnje, ali z mon-tažo divjega ritma cestnega prometa, ob katerem je junakov poskus, da bi ga ustavil, smešen. Potem se vrh osebne stiske prevesi v povsem odprto, torej tudi nemočno sre-brno svetlobo železniških tirov. Poskus samomora s svojo sijajno montažno struk-turo in spretnimi mednapisi anticipira ve-like uspehe tistih filmov neorealizma, ki dolgujeta največ prav **Množici**, ki pa je, žal, še vedno premalo poznana.

Opisani prizor ob železnici sodi med naj-boljše v filmu: enostaven je in pretresljiv. Vsak ekspresionistični dodatek bi bil odveč. Enkratna scena!

Gibljava kamera — fotografija Henryja Sharpa nas še danes navdušuje — Vidor jo je gotovo poznal iz nemških filmov tistih let, nas vodi med ulice New Yorka. Mnoge statiste, ki so tako kot danes predstavljali znatne stroške, je Vidor snemal, kakor mnogi kasneje, skrit za prenosnim kioskom, ki je omogočal masovne posnetke, ki jih tedanji Hollywood gotovo ne bi dovolil. Zaradi tega je ujel izvrstne posnetke ljudi, med katerimi se svobodno gibljemo ali pa jih spremljamo z drugega nadstropja avtobusa, ki vozi med njimi, in tudi ob maketi nebotačnika, ob kateri se dvigujemo do oken in nato do najbolj slavnega posnetka **Množice**, ki zdrsi skozi okno in nam predstavi delovno mesto Johna Simsa. Za tiste čase osupljivo spretno.

Billy Wilder ga ni mogel pozabiti, saj ga je vključil v svojo repliko podobnega dekorja, ki mu ga je Aleksander Trauner pripravil za film **Apartment** (1960) dobrih trideset let kasneje. Nočno vožnjo z vlakom novoporočencev tega filma je Trauner prav tako kopiral v dekoraciji filma **Nekateri so za vroče** (1959): vplivi **Množice** so tako številni, da potrjujejo mnenje, da je z njim Vidoru uspelo realizirati klasično in obnem true to life mojstrovino, ki ostaja izjemno sveža.

Filmska tehnologija takrat seveda še ni poznala zooma, vendar ne pogrešamo nikakršne spretnosti: duhovito sceno v porodnišnici je scenograf pripravil s prebarvanimi stenami, ki so mu omogočile iluzije velikih hodnikov. Isti trik je ponovil Trauner za dekoracijo ogromne pisarne filma **Apartment**.

Uporaba avtentičnega eksterierja dodatno vrednoti dokument o življenju New Yorka dvajsetih let. Slepeča bleščava Niagarskih voda priča o neokrnjenem optimizmu poročnega potovanja in nadaljuje sproščeno zabavo na Coney Islandu, ki se zaključuje s tunelom (neznano prihodnostjo zaljubljenih dvojic), ki se hip nato, še vedno v peni prešernega veselja, zaveže poroki. Vloga svetlobe in izbranih eksterierjev oblikuje **Množico** mnogo prej, ko je bilo v kritiki zaznati, na dveh nivojih, ki sooblikujeta še danes našo percepcijo filmov:

1. na nivoju naracije samega filma in
2. ob tem, da je sama oblika pripovedi (lahko tudi izbrana luč, svetloba, zvok, glasba) že del vsebine!
Bogokletna misel!

Toda tako najbrž je! Vsaj eden od kriterijev ostaja zapisan.

Naj bom še bolj drzen, ko navajam primera. Poiščem **Senso** (1954) in **Gospodična Mary** (1992). Prvi je seveda mojstrovina Viscontija, drugi pa »največji neuspeh slovenske televizije preteklega leta« (Delo, Ljubljana) ...

V drugi polovici **Sensa** sledimo z leve na desno panorami kamere, ki nam odkriva mir poletnega večera in vile ob Venetu. Posnetek, ki mu sledi, nas hipoma prenese, tokrat ponoči, v isto panoramo z leve proti desni, samo da zdaj sledimo dušljivim zatorom spalnice grofice Serpieri. Neznane, ki moti nočni mir, se napoveduje z laježem psov, ki prebudijo grofico. Končno ga zagledamo, moškega v uniformi, ki se stiska k stebri sobe: njen ljubimec je, Franz Mahler.

Narativna funkcija prizorov je povsem razvidna iz opisa obeh posnetkov, prava vsebina in dramaturška vrednost obeh panoram pa sta skriti v slikovnem, svetlobnem in zvočnem kontrastu obeh posnetkov. In **Gospodična Mary**? Nikdar nisem karkoli naredil slučajno: začetni monolog Mary je na narativnem nivoju del priredbe slovitega Sache Guitryja. Moral bi delovati (vsaj tako sem mislil) s svojim trajanjem in zavračanjem vsake montaže. Da bi bila njegova prava funkcija razumljiva, sem ga posnel v črno-belem filmu: Mary je v svojem nastopu študentke z njim izražala trdno vero v okolje in družino. Njeno razočaranje nad političnim samopaštvom politikov, ki jih srečuje v družbi svojega očeta, in ugledom, ki jim ga družba posveča, vse bolj raste. Njen svet poka ... vse do konca! Njen svet razpada kakor zrcalo, v katerega vržeš kamen. Dokler se v poskusu samomora ne odpove svoji intimi ... Tudi zaradi tega sem izbral za glasbo odlomek iz Hrestača: pravljico! Nerealni svet mora razpasti! Monolog Sache Guitryja (**Sanjajva**) je zato, po mojem mnenju, našel svoje mesto ...! Spomnimo se zadnjega **Ekрана** in moje opazke, ko citiram Sartra: »Gledanje filma je usmerjena soustvarjalnost!«

Tudi svetovnih filmov domača publika velikokrat ne sprejema. Kritika bi ji jih morala približati, včasih razložiti. Gotovo je dokaz svojevrstnega nesporazuma, da pri nas nismo nikdar predvajali morda ključne mojstrovine zadnjih let, filma **Barry Lindon** (1983) Stanleyja Kubricka. Porečejo: Film je predolg, lepo posnet, ampak v njem se skoraj nič ne zgodi.

Naše gledalce vznemirjajo enostavni, klenci filmi, ki so (če je le mogoče) privlačno zaviti v celofanske podobe, ki žarijo v nas iz vseh kioskov. Zato nam velikokrat ponujajo najbolj iskane filme esoteričnih naslovov, ki nas uvrščajo med najbolj donosne gledalce tistih anonimnih uspešnic, ki skrbno varujejo, da ne motijo pomanjkanja naše samozavesti. Zagovarjanje pojavov, ki jih sijajni Boorstin imenuje false events, nas ob odzivnosti sodobnih medijev vse bolj tlači v polosveščeno družbo podalpskega roda.

Uspešnica à la **Pretty Woman** bi razveselila naše politike, če bi se spremenila v promocijo naslova **Pretty Slovenia**. Vse je v njem: grenkosladka solzavost in majhnost! Merili, ki si ju upamo doseči! Populistična kinematografija ni nikdar postavljala gledalcu estetskih vprašanj. Vi-

dor je poudarjal, da skuša delati filme, ki razrešujejo probleme civilizacije, kateri pripada: »Če ima film kako sporočilo, naj ga odda organizaciji Western Union!« Njegov znani stavek sodi med aksiome Hollywooda. Želel je snemati pomembne filme, kakor Griffith, »vendar brez tiste izumet-

ničenosti Evrope, ki mi je tuja!« Načelo, ki se ga je vedno držal, je upoštevalo publiko. »Nočem se spuščati na njen nivo, zasmehovati ali zanemarjati njenega vpliva pa ne morem!« **Množica** je enostaven film z dragocnim opazovanjem življenja njenega časa. Med

MNOŽICA THE CROWD

režija:

King Vidor

scenarij:

Henry Behn, King Vidor, John A. Weaver (po zgodbi Kinga Vidorja)

fotografija:

Henry Sharp

scenografija:

Cedric Gibbons, Arnold Gillespie

mednaslovi (Art Titles):

Joe Farnham

igrajo:

James Murray, Eleanor Boardman, Bert Roach, Estela Clark.

produkcija:

Metro Goldwyn Mayer Distribution Corporation

trajanje:

98 minut

cena:

500.000 dolarjev

(Film ima dva konca. Kopija, ki je ohranjena, ima le enega!)



podobnimi filmi poznam le dva: **Samoto** (1929) Paula Fejosa in sijajni debi Sternberga **Iskalci rešitve** (1925), ki je Chaplina tako vznemiril, da je naslednji film istega režiserja produciral, končanega potegnil iz prometa in ga na koncu tudi uničil. Tako ga je za nekaj let izločil iz vrste konkurentov. **Samota** ima poetično fakturo srečanja dveh zaljubljenecv, ki se ob mestni zabavi snideta in zopet izgubita, dokler se ne presenetita kot sostanovalca ogromne stanovanjske hiše v New Yorku. Z **Množico** jo družijo sijajna izbira mednapisov, svojevrsten novum nemih filmov!

Fejosov **Zadni hip** (1952) se izmika populistični kategorizaciji: estetski eksperiment o zadnjih trenutkih samomorilca uveljavlja kasnejšo igralko Sternberga in Chaplina, Georgio Hale, in je še danes ne navaden zaradi kamere, ki snema iz roke. Eksperiment, podoben dokumentarnim filmom poznih 60-ih.

Figura, ki je s svojo repetitijo v **Množici** podčrtana, začena in tudi zaključuje film. Večplastnosti njenega prizora zapisana beseda ne more nikdar doseči. Opazuje sendvič živo reklamo — žonglerja, ki se mu John Sims posmehuje, ko ga množica odnaša po ulicah New Yorka. Zaključna scena trenutne pozabe neuspehov, v katerih je družina na robu vsakršnega družbenega ugleda, ko se zabava in nasmiha istemu norčavemu žonglerju, izgubljenja med množico, nas še dolgo spremlja!

Ta dramaturška zanka, lahko bi ji rekli elipsa, je dandanes vsakomur razumljiva. V naši zavesti se spomin na film razrašča in nas napolnjuje z obveznim verovanjem v šaljiv zaključek, ki pa nas s časom preveva z grenkobo.

Najbrž je uspeh v tem svetu vprašanje kompletne socialne politike dežele. Nasmeš Johna Simsa in njegovih nas za trenutek bodri, za njim slutimo strašno resnico, ki jo je nekje zapisal Faulkner: »Dolgo upamo, da se bo nesreča utrudila in bo čas postal za nas poln sreče, takrat je pa samo potekanje časa naša nesreča ...!«

Vprašanje, ki ga bridko zastavlja **Množica** še dolgo po tem, ko nas projekcija s svojo zadnjo vožnjo pelje med nasmejanimi in izgubljenimi obrazi ...

Takrat podvomimo tudi v zveličavnost našega upanja ...!

Prihodnjič:

Vesela vdova,

režija Ernst Lubitsch (1934).

100 GURUJEV GORJA & GRAVŽA

OD A DO M

AL ADAMSON
Horror Of The Blood Monsters, 1971
Dracula vs. Frankenstein, 1973

IRWIN ALLEN
The Lost World, 1960
The Swarm, 1978

MICHAEL ANDERSON
Orca, 1977
Dominique, 1978

DARIO ARGENTO
Profondo rosso, 1976
Suspiria, 1977

JACK ARNOLD
The Creature from the Black Lagoon, 1954
Tarantula, 1955

ROY WARD BAKER
The Vampire Lovers, 1970
The Vault of Horror, 1973

CHARLES BAND
Parasite, 1978
Meridian, 1990

CLIVE BARKER
Hellraiser, 1987
Nightbreed, 1990

LAMBERTO BAVA
Macabro, 1980
Demoni, 1985

MARIO BAVA
La Frusta e il corpo, 1962
I tre volti della paura, 1963

EDWARD BERNDS
Queen of Outer Space, 1958
The Return of the Fly, 1959

JOHN BRAHM
The Undying Monster, 1942
The Lodger, 1944

TOD BROWNING
Dracula, 1931
Freaks, 1932

LARRY BUCHANAN
Creature Of Destruction, 1967
The Loch Ness Horror, 1982

JEFF BURR
The Offspring, 1987
Leatherface, 1990

JAMES CAMERON
Piranha 2, 1983
Aliens, 1986

DONALD CAMELL
Demon Seed, 1977
White of the Eye, 1987

JOHN BUD CARDOS
Kingdom of Spiders, 1977
Night Shadows, 1984

JOHN CARPENTER
Halloween, 1978
The Fog, 1981

MICHAEL CARRERAS
Maniac, 1963
The Curse of the Mummy's Tomb, 1965

WILLIAM CASTLE
The House On Haunted Hill, 1958
The Tingler, 1959

BENJAMIN CHRISTENSEN
Häxan, 1921
Seven Footprints to Satan, 1929

BOB CLARK
Death of Night, 1974
Black Christmas, 1975

GREYDON CLARK
Wacko, 1983
Out of Sight, Out of Mind, 1990

ROBERT CLOUSE
The Pack, 1978
Night Eyes, 1983

LARRY COHEN
It's Alive, 1974
It Lives Again, 1978

KEVIN CONNOR
From Beyond the Grave, 1975
Motel Hell, 1980

FRANCIS FORD COPPOLA
Dementia 13, 1963
Bram Stoker's Dracula, 1992

ROGER CORMAN
A Bucket of Blood, 1959
The House of Usher, 1960

WES CRAVEN
Last House on the Left, 1973
The Hills Have Eyes, 1977

DAVID CRONENBERG
Shivers, 1976
Scanners, 1981

SEAN S. CUNNINGHAM
Friday the 13th, 1980
Deepstar Six, 1989

MICHAEL CURTIZ
The Mad Genius, 1931
The Walking Dead, 1936

JOE DANTE
Piranha, 1978
The Howling, 1980

ANDREW DAVIS
Stony Island, 1980
The Final Terror, 1983

RUGGERO DEODATO
Ultimo mondo cannibale, 1977
Cannibal holocaust, 1980

JOHN DE BELLO
Attack of the Killer Tomatoes, 1980
Return of the Killer Tomatoes, 1988

BRIAN DE PALMA
Sisters, 1973
Carrie, 1976

AMANDO DE OSSORIO
La noche del terror ciego, 1972
Ataque de los muertos sin ojos, 1973

GORDON DOUGLAS
Zombies on Broadway, 1945
Them!, 1954

CARL DREYER
Blade Af Satans Bog, 1919
Vampyr, 1932

TERENCE FISHER
Brides of Dracula, 1960
The Curse of Frankenstein, 1957

ROBERT FLOREY
Murders in the Rue Morgue, 1932
The Beast with Five Fingers, 1947

FREDDIE FRANCIS
Dr Terror's House of Horrors, 1964
The Skull, 1965

JESUS FRANCO
Vampyros lesbos, 1970
La hija de Dracula, 1972

RICHARD FRANKLIN
Patrick, 1979
Road Games, 1981

RICCARDO FREDA
I vampiri, 1957
Lo Spettro, 1963

KARL FREUND
The Mummy, 1932
Mad Love, 1935

WILLIAM FRIEDKIN
The Exorcist, 1973
The Guardian, 1990

LUCIO FULCI
Zombi 2, 1979
La Paura nella citta dei morti viventi, 1980

HENRIK GALEEN
Der Golem, 1914
Der Student von Prag, 1926

JOHN GILLING
Plague of the Zombies, 1966
The Reptile, 1966

BERT I. GORDON
Cyclops, 1957
The Spider, 1958

STUART GORDON
Re-Animator, 1985
From Beyond, 1986

DAVID W. GRIFFITH
The Avenging Conscience, 1914
The Sorrows of Satan, 1925

NICK GRINDE
The Man They Could Not Hang, 1939
Before I Hang, 1940

VAL GUEST
The Quatermass Experiment, 1955
Enemy from Space, 1957

DANIEL HALLER
Die, Monster, Die, 1965
The Dunwich Horror, 1970

VICTOR HALPERIN
White Zombie, 1932
Supernatural, 1933

JOHN HANCOCK
Let's Scare Jessica to Death, 1971
Prancer, 1989

RENNY HARLIN
Prison, 1988
A Nightmare on Elm Street 4, 1988

CURTIS HARRINGTON
Queen of Blood, 1966
Who Slew Auntie Roo?, 1971

FRANK HENENLOTTER
Basket Case, 1982
Frankenhooker, 1990

ANTHONY HICKOX
Waxwork, 1988
Sundown: the Vampite in Retreat, 1990

LAMBERT HILLYER
Dracula's Daughter, 1936
The Invisible Ray, 1936

ALFRED HITCHCOCK
Psycho, 1960
The Birds, 1963

TOM HOLLAND
Fright Night, 1985
Child's Play, 1988

SETH HOLT
Taste of Fear, 1961
The Nanny, 1965

INOSHIRO HONDA
Gojira, 1955
Mothra, 1962

TOBE HOOPER
The Texas Chainsaw Massacre, 1974
The Texas Chainsaw Massacre 2, 1986

STEPHEN HOPKINS
A Nightmare on Elm Street 5, 1989
Predator 2, 1990

REX INGRAM
Black Orchids, 1916
The Magician, 1926

PETER JACKSON
Bad Taste, 1988
Brain Dead, 1992

NATHAN JURAN
Twenty Million Miles to Earth, 1957
The Deadly Mantis, 1957

ERLE C. KENTON
House of Frankenstein, 1944
House of Dracula, 1945

FRANK LA LOGGIA
Fear No Evil, 1981
Lady in White, 1987

LEW LANDERS
The Raven, 1935
The Return of the Vampire, 1944

JOHN LANDIS
Schlock, 1973
An American Werewolf in London, 1981

FRITZ LANG
Die Spinnen, 1919
Dr. Mabuse, 1922

REGINALD LE BORG
Calling Dr. Death, 1943
Dead Man's Eyes, 1944

ROWLAND V. LEE
Son of Frankenstein, 1939
Tower of London, 1939

PAUL LENI
The Cat and the Canary, 1927
The Last Warning, 1929

UMBERTO LENZI
Cannibal ferox, 1980
Ghosthouse, 1987

HERSCHELL G. LEWIS
Blood Feast, 1963
2000 Maniacs, 1964

JEFF LIEBERMAN
Squirm, 1976
Just Before Dawn, 1981

EUGENE LOURIE
The Beast from 20 000 Fathoms, 1953
Behemoth the Sea Monster, 1958

WILLIAM LUSTIG
Maniac, 1981
Maniac Cop, 1987

PAUL LYNCH
Prom Night, 1980
Humongous, 1982

MICHAEL MANN
The Keep, 1983
Manhunter, 1986

NICO MASTORAKIS
Blind Date, 1984
Nightmare at Noon, 1987

ARMAND MASTROIANNI
He Knows You're Alone, 1980
Cameron's Closet, 1989

JOHN McNAUGHTON
Henry...Portrait of a Serial Killer, 1989
The Borrower, 1990

JOHN McTIERNAN
Nomads, 1985
Predator, 1987

FERNANDO MENDEZ
El Vampiro, 1957
Ladron de Cadaveres, 1958

WILLIAM CAMERON MENZIES
Shape of Things to Come, 1936
Invaders from Mars, 1953

ANDY MILLIGAN
Bloodthirsty Butchers, 1970
Guru, the Mad Monk, 1970

TED W. MIKELS
The Astro Zombies, 1969
Blood Orgy of the She Devils, 1973

STEVE MINER
House, 1986
Warlock, 1989

PAUL MORRISSEY
Flesh for Frankenstein, 1973
Blood for Dracula, 1974

F.W. MURNAU
Der Januskopf, 1920
Nosferatu, 1922

VREŠCITA:
MAX MODIC & MARCEL STEFANČIĆ, jr.
MAIN TITLES:
ZORAN SMILJANIĆ

LEGENDA:
V tokratno E-projekcijo so vključeni mojstri & pikantneži filmov groze, gorja & gravža. 3 X G. G & G & G, če se bo kdaj komu tako zapisalo. *Horror, Gore & Sleaze*. Od črke A do črke M: spisek je ugleden & da bi bil še uglednejši, bo v naslednji E-projekciji nastopilo še onih 100, zgnetenih med črkama N & Z. Če bi vsi nastopili v isti E-projekciji, bi bilo itak preveč srhljivo. Kljub temu svarilo — ne berite sami! In mimogrede, režiserji, ki so posneli le en film groze, gorja & gravža, so izpadli — na daleč so pač premalo srhljivi.

IGRA SOLZ THE CRYING GAME



scenarij in režija:

Neil Jordan

fotografija:

Ian Wilson

glasba:

Anne Dudley

igrajo:

Stephen Rea, Miranda Richardson,
Forest Whitaker, Jaye Davidson,
Jim Broadbent, Ralph Brown

produkcija:

Palace, Channel Four Films
Velika Britanija, 1992

Neil Jordan je režiser, ki je leta 1986 s filmom **Mona Lisa** objavil perspektivnejšo prihodnost britanskega filma — navkljub dejstvu, da mu te senzibilitete v holly-

woodski fazi, ki jo najlepše orišeta filma **We're No Angels** in **High Spirits**, podprta z zvezdniško zasedbo (v prvem Robert De Niro in Sean Penn, v drugem Peter O'Toole, Steve Guttenberg in Daryl Hannah), ni uspelo ohraniti. Tu se najverjetneje skriva razlog, da se je Jordan vrnil domov in tam posnel film **The Crying Game**, ki je v letošnji predoskarjevski mrzlici poskrbel za svojevrstno atrakcijo: **Igra solz**, kot se imenuje film na naših platnih, je požel kar šest nominacij za oskarje (za najboljši film, režijo, scenarij, montažo ter za najboljšo glavno in stransko vlogo). To je za tako stiliziran in hkrati naturalističen film, ki svojo podobo v veliki meri navezuje na tradicijo evropskega filma noir in v tem smislu predpostavlja, da je etablirani hollywoodski pristop do tovrstne problematike že od nekdaj neustrezen, resnično presenetljivo. Irska republikanska armada je bila pred nedavnim tudi izhodišče zapleta programirani uspešnici **Pa-**

triotske igre; in če so v omenjenem filmu irski teroristi poistoveteni z enoplastnimi negativci videoprodukcije, ki funkcionirajo kot poligon za borilno ekspertizo glavnega, nepremagljivega junaka, potem jim da **Igra solz**, nekakšna nenamerna negacija **Patriotskih iger**, globino in človeškost, ki ju definira ravno ljubezen. Nekakšna abstraktna, spervertirana ljubezen, emocionalno nadgrajena zvestoba, pri kateri objekt fascinacije zamenja ideja o novem političnem sistemu, ki kot taka izključuje strast — torej tisto, kar je usmerjeno na nekaj konkretnega in v sebi že da slutiti telesni stik, poltenost, ki rezultira v spolnem odnosu. Kaj se torej zgodi s človekom, ki ob abstraktni, vzvišeni ljubezni odkrije tudi tisto konkretno, ki se navezuje na strast, in jo v istem trenutku prepozna za bolj tvorno? Ali bolje, kaj se lahko zgodi človeku (Stephen Rea), ki tovrstno ljubezen in strast spozna skozi objekt želje nekoga drugega (britanskega vojaka — talca, ki ga igra Forest Whitaker)? Tej ljubezni preprosto ne zna določiti spola, tako kot ga lahko določi strasti, ki je determinirana že z njegovim lastnim spolom; če je IRA, konkretno njeni pripadniki, podobna stereotipu ženske, ki se v hollywoodskem filmu tako pogosto zaljubi v pohabljenega moškega in s tem evocira čisto, brezspolno ljubezen, potem je glavni junak filma **Igra solz** le človek, ki se je tega stereotipa otrešel in tako spoznal telesno strast, ki jo hočeš nočeš zakoličijo idealizirani sekundarni znaki nasprotnega spola. Ali potemtakem glavnega junaka lahko obsojamo, da »se toliko ne more pretvarjati«, ko mu igra usode tudi kot posamezniku vrne le brezspolno nadomestilo za ljubezen, ki ji je poskušal ubežati? Ko je bil še v teroristični skupini, ki je ugrabila britanskega vojaka, je bila ob njem še tista edina ženska najbolj podobna moškemu; tako po obnašanju kot po zunanosti, kar film v končni, recimo ji strastni, sekvenci potencira do grotesknosti, ko ta umetna tvorba, ženska terorist, simbol nečesa neplodnega, pošastnega, obleži v krvi: da, uganili ste — pokopala jo je ljubezen, medtem ko je v istem trenutku glavnega junaka rešila ravno strast; in to s strani osebe, ki



je od samega začetka poskušala živeti kot nekdo, ki ljubezni in strasti (niti fiziološko) ne ločuje več.

Če ste v filmu **Basic Instinct** razliko med ljubeznijo in strastjo spreledali, jo v **Igri solz** ne boste mogli. Jordanov film zagotovo predstavlja najbolj tragičen ljubezenski trikotnik s štirimi nepravilnimi stranicami, ki povezujejo tri ljudi, dve ženski in dva moška, ki jih radikalno spreobrne in uniči ravno strast; tisto, na kar vedno zaigrate na lastno odgovornost.

MAX MODIC

GLENGARRY GLEN ROSS



režija:

James Foley

scenarij:

David Mamet po lastni drami

fotografija:

Juan-Ruiz Anchia

glasba:

James Newton Howard

igrajo:

Al Pacino, Jack Lemmon, Alec Baldwin, Ed Harris, Alan Arkin, Kevin Spacey

produkcija:

New Line Cinema

ZDA, 1992.

Leta 1984 je David Mamet napisal gledališko delo *Glengarry Glen Ross* in zanj prejel Pulitzerjevo nagrado. Osem let kasneje je po lastnem delu napisal filmski scenarij, ki ga je kot režiser podpisal James Foley. Mamet je odličen poznavalec gledališkega in filmskega izraza, saj je za gledališče začel pisati že pri dvajsetih letih in danes velja za enega najpomembnejših sodobnih ameriških dramskih piscev. Uveljavil se je tudi kot scenarist pri slavnih filmih **Poštar zvoni vedno dvakrat** Boba Rafaelsona in **Nedotakljivi** Briana De Palme. Leta 1987 je posnel (seveda po lastnem scenariju) film **Hiša iger** (*House of Games*), leto kasneje **Things Change**, leta 1991 **Oddelek za umore** (*Homicide*). Pisec, scenarist in režiser Mamet je z **Glengarry Glen Ross** spet

naredil nekaj novega. Prvič je po njegovem gledališkem delu nastal film, ki ga je režiral nekdo drug. Združila sta se Mamet dramatik in Mamet scenarist in nam s tem ponudila zanimivo ugotavljanje razlik in podobnosti med njegovimi izvirnimi filmskimi scenariji in tokratno lastno priredbo, ter seveda, kako se je ob vsem tem znašel režiser James Foley.

David Mamet je nekoč izjavil, da v gledališču akcijo sestavljajo besede, v filmu pa je nekaj drugega. James Foley je v svojem filmu ohranil Mametov koncept in s tem tudi vernost do izvirnega dramskega teksta. Filmsko akcijo v celoti sestavljajo dialogi med štirimi prodajalci zemljišč in njihovim nadrejenim urejevalcem. Neusmiljeni boj za obstanek na tržišču, kjer lahko uspevajo najboljši, dva izmed njih celo prisili v krajo. Oropata lastno pisarno, kjer je urejevalec zaklenil najboljša imena kupcev novega zemljišča. Ta so seveda namenjena samo najbolj-

šim, kar onadva že dolgo nista več. Ropa, tipične filmske akcije, v filmu ne vidimo. Dialog med dvema prodajalcema nam ta dogodek napove, akcija je izpuščena, postavljeni smo pred izvršeni vlom. S tem je dramski pisec Mamet izpeljal tisto, kar dobro poznamo tudi pri Mametu režiserju: prevaro junaka in gledalca. Enega od prodajalcev, ki je vlomil v pisarno, izdajo besede, saj izreče tisto, kar ne bi smel vedeti in s tem dokaže lastno krivdo. Gledalec je prevaran zato, ker ni videl dejanja in ni mogel vedeti, da je enega izmed prodajalcev, ki se je pogovarjal o ropu, zamenjal drugi. Mamet režiser postavi prevaro drugače. Filmski gledalec mora biti prevaran takrat, ko vidi, saj filmska akcija niso zgolj besede. Tako junakinja iz filma **Hiša iger** misli, da prisostvuje umoru policajja, v resnici pa je to samo predstava, s katero jo mislijo njeni prijatelji kriminalci pretentati. Istočasno je prevaran tudi gledalec, ki je ravno tako narobe

videl. V **Hiši iger** so besede samo dodatek, lapsusi glavne junakinje ne sprožijo akcije, ampak zgolj zabavo. V filmu **Homicide** pa imajo besede večji pomen. Toda, ker mora biti prevara v filmu vidna, so tudi besede v obliki napisa. To je znamka hrane za golobe, ki pa je tudi ime teroristične organizacije. Zaradi drugačnega pristopa pri filmu je verjetno Mamet dramski pisec svoje delo prepustil drugemu režiserju. Foley se je odločil za uporabo najmočnejšega orožja filma: velikega plana. Dialoge igralcev sestavljajo plani/kontraplani njihovih obrazov, ki dajo pravi kontrapunkt moči besede. S tem gledališka zgodba postane tudi filmska. Če je besedi namenjena vloga velike prevare in razpleta, pa je podobi namenjena vloga emocionalnega sunka. Npr. prizor z Alom Pacinom, v vlogi najbolj uspešnega prodajalca Rome, ki v baru razglablja o smislu življenja: veliki plan njegovega obraza, kader se razširi, v kotu slike sedi nje-



gov prijatelj in ga poslušaj ... Nato sledi razkritje prevare. Človek za mizo ni njegov prijatelj, ampak možni kupec. Prodajalec Roma uporablja osebni pristop, intimen odnos med prodajalcem in kupcem je najbolj donosen. Prodajalci zemljišč iz filma **Glengarry Glen Ross** ustvarjajo iluzije, in bolj ko verjamejo vanje, bolj so uspešni. V njihovem svetu ni ne dobrih, ne slabih, saj vsi samo nastopajo v vlogah vsemogočih prepričevalcev. Uspešen je samo tisti, ki svojo vlogo dobro odigra. Grobe besede se pretakajo od enega do drugega, saj je v določenem trenutku nekdo manjvreden, takoj zatem pa se položaj obrne. Besede ne pomenijo nič, saj samo pomagajo ohraniti iluzije. V trenutku, ko se iluzije podrejo, nastopi tišina. Ostane samo obraz ostarelega, poraženega prodajalca Shelleyja Levena (Jacka Lemmona).

Za Davida Mameta obstajata samo dve vrsti ljudi: ustvarjalci iluzij in tisti, ki nanje nasedejo, ker v nič drugega ne verjamejo. Iluzije ustvarjajo prodajalci ali kriminalci, nanje nasedajo kupci ali psihoanalitiki (**Hiša iger**).

NERINA KOCJANCIC

V POSTELJI S SOVRAŽNIKOM

SLEEPING WITH THE ENEMY



režija:

Joseph Ruben

scenarij:

Ronald Bass

fotografija:

John Lindley

glasba:

Jerry Goldsmith

igrajo:

Julia Roberts,
Patrick Bergin,
Kevin Anderson

produkcija:

20th Century Fox



Zakaj se mora Julia Roberts obnašati kot običajna ženska, da bi zgledala kot zvezda? Freud je nekoč, ko delu & ženski še ni videl konca, premogel paranoično pacientko, ki je živela sama z materjo: ko se je nekoč tako ljubila z nekim moškim, sicer kolegom iz službe, kateremu je klonila šele po dolgem dvorjenju, je izza težke zavese, ki je zagrinjala okno, zasilila šum, po besedah ljubimca le tiktakanje ure — ko je ljubimca malce kasneje na stopnišču zagledala v družbi moškega, ki je v rokah držal škatlo, se ni mogla upreti sumu, da je v tej škatli fotoaparata & da je predstavljal šum, ki je prihajal izza zavese, v resnici škljoc tega fotoaparata, pritisk na sprožilec. Ne glede na to, da zdaj po mnogih letih ženske trpijo, če jih nihče ne snema, je ženska zaradi tega tedaj hudo zbolela. Freudova pacientka predstavlja kvintesenčni primer ženske, ki se skuša znebiti moškega pogleda (kdo jamči, da pogled ni bil ženski?) & ki potemtakem noče, da bi jo kdo gledal, še manj snemal (kdo jamči, da je niso zares posneli *in flagranti*?), z eno besedo, Freudova pacientka uteleša le žensko, ki ne razume, kaj moški — *via* foto seveda vsi moški — vidijo na njej. Julia Roberts bi bila pred stotimi leti morda Freudova pacientka, ker pa je nekje vmes prišel film, je v odsotnosti Freuda postala zvezda. In če kaj, potem bi lahko prav za Julijo Roberts rekli, da predstavlja

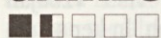
pop-revizijo & v mnogočem dobro pokonzumirano radikalizacijo te Freudove pacientke — vedno se namreč zdi, da v vsem, kar v filmih počne, sicer uživa, le da noče, da bi kdo to tudi snemal. Njena kariera zato uteleša le tristopenjsko kalvarično dezintegracijo ženskega narcizma: *prvič*, s filmom **Čedno dekle** čez noč postane objekt vseh moških, pa čeprav ni na njej nič takega, zaradi česar bi si jo lahko zaželeli vsi moški tega sveta — povsem plosko s štrlečimi nogami, vdrtimi lici, izbuljenimi očmi & koščenim obrazom si jo pač težko predstavljamo kot *wet dream Playboyevih* bralcev, še manj pa si očitno samo sebe tam predstavlja prav ona sama, navsezadnje, ker je Eric Roberts, sicer njen brat & podobenik, pred leti javno veljal za odvratnega, si itak težko predstavljamo, da si lahko ženska inačica Erica Roberta samo sebe zamišlja kot moško fantazijo, ne da bi izdatno & s pogubnimi rezultati podvomila vase & v integriteto svojega telesa; *drugič*, njen pobeg z oltarja, tik preden bi se morala — *til Death do us apart* — zvezati z enim samim moškim, Kieferjem Sutherlandom (kdo jamči, da ni prav njegova pretirana podobnost očetu Donaldu, potemtakem to, da je utelesil več moških hkrati, povzročila motnjo v ženski želji?), je sicer šokiral tabloidni svet, obenem pa je izzvenel predvsem kot deziluzija po njenem paranoičnem spoznanju, da po tem, ko

je pripadala vsem moškim, ne more več pripadati enemu samemu moškemu; *in tretjič*, njen prostovoljni umik s filmskih platen za nedoločen čas (po filmu **Hook**, 1991), podoben nekdanjemu umiku Grete Garbo, je sicer izzval tudi nekaj polemik o tem, ali ima filmska zvezda pravico kar izginiti, toda globalno vzeto je zgolj praktično razrešil dezintegracijo njenega narcizma, češ, *vsii moški imajo nekaj proti meni* — kot da ne bi razumela, zakaj si jo vsi moški želijo, & kot da bi hotela s tem reči le, *O.K., fantje, v čem je štos & kdo vas je v resnici poslal?* Je bila Julia Roberts res le ženska, ki je ostalim ženskam za dve leti ukradla vse attribute ženskosti (za hip je bila resda edina prava ženska filmska zvezda), ali pa je bila prav ženska, kateri so druge ženske ukradle vse attribute ženskosti, pač podobnica paranoičnih žensk iz melodram štiridesetih kot, denimo, **Rebecca**, **The Two Mrs. Carrolls**, **Jane Eyre**, **Dragonwyck** & **Secret Beyond the Door**: te ženske so imele namreč občutek, da so jim prejšnje ženske njihovih zdajšnjih mož, ukradle identiteto, da moških, s katerimi so se poročile, sploh ne poznajo (*»Poročam se s tujcem«*, je dahnila Joan Bennett v filmu **Secret Beyond the Door**) & da jih skušajo ti moški umoriti, tako da jim ni preostalo nič drugega, kot da so skušale ta agresivni, patološki, nasilni, sadistični, morilski moški pogled potolči, kot da so skušale potemtakem obvladati prav ekscesni pogled nase. Julija Roberts se zato v odlični melodrami **Sleeping with the Enemy** — sicer huronskem *hitu* izpred treh let, posnetem po precej manj briljantnem & huronskem romanu Nancy Price (*poroka je poslanstvo*) — zdi, po eni strani, kot revizija vseh teh žensk, ki so v štiridesetih krizo svoje spolne identitete poistovetile s krizo moškega pogleda, nekako zlorabo vizualnega voyeurizma, po drugi strani pa kot *stand-in* parafraza svoje lastne kalvarije. Julija Roberts namreč v filmu **Sleeping with the Enemy** igra mlado, dokaj na sveže poročeno žensko, katere zakon se povelja v krvi, ko spozna, da se je v resnici poročila s tujcem: njen mož, sicer finančni svetovalec (Patrick Bergin), ki za vsako motnjo v svetovnem redu ali pa kopal-

nici kaznuje njo & ki si jo spolno vedno vzame kot *drugo* žensko, je namreč obenem njen največji fan, z drugimi besedami, Julia Roberts uteleša zvezdo, ki postane plen svojega fana. »Pogledala ga je v oči in videla smrt, ki boljči vanjo«, se je glasil propagandni slogan za film *Secret Beyond the Door*, toda uporabili bi ga lahko tudi za film *Sleeping with the Enemy*. Razlika je le v tem, da Julia Roberts to »smrt« izkoristi sebi v prid: ko jahto na morskem križarjenju nenadoma zajame vihar, namreč »pade« v morje & hlina, da je utonila, kar seveda ni pretežko, saj je moža že prej pričevala, da ne zna plavati — prostovoljna »smrt« tako postane izvir njene nove identitete, še toliko bolj, ker njeno telo, ki se pred tem nemočno izgublja & »potaplja« v moževih misijonarskih porivanjih, v tem trenutku vendarle »zaplava« & tako prevzame kontrolo nad samim sabo (svoje ime iz Laura Burney spremeni v Sara *Waters*). Smrt ji lepo pristoji. In če kaj, potem njen prostovoljni umik ne korenini v strahu, da je fan v njej našel svojo edino & ultimativno fantazijo, ampak prav v paranoji, da ta v njej vidi več žensk (seks kot posilstvo, kot odnos z *drugo* žensko). Ne glede na to, da razrešitev paradoksa ženske, ki vidi, da je videna, a tega ne prenese, v samem filmu predstavlja njena slepa mati Chloe (Elizabeth Lawrence), pa je upanje Julije Roberts, da se bo s »smrtjo« & novo identiteto, potemtako v trenutku, ko je smrt tako za njo kot pred njo, znebila tudi moškega pogleda nase, povsem ekshibicionistično, akoprav drži, da je mladenič (Kevin Anderson, ne povsem nepodoben Jasonu Patricku, realnemu *on & off* ljubimcu Julije Roberts), s katerim se romantično zaplete v Iowi (Cedar Falls), prav učitelj gledališke igre. Ženska, ujeta med dve smrti, mora biti pač dobra igralka - Julia Roberts zato v filmu *Sleeping with the Enemy* opiše odisejado zvezde, ki ve, da se mora naučiti tudi dobro igrati.

PATRIOTSKE IGRE

PATRIOT GAMES



režija:

Philip Noyce

scenarij:

W. Peter Iloff, Donald Stewart, po romanu Toma Clancyja

fotografija:

Donald M. McAlpine

glasba:

James Horner

igrajo:

Harrison Ford, Anne Archer, Patrick Bergin, Sean Bean, Thora Birch, James Fox, Samuel L. Jackson, Richard Harris

produkcija:

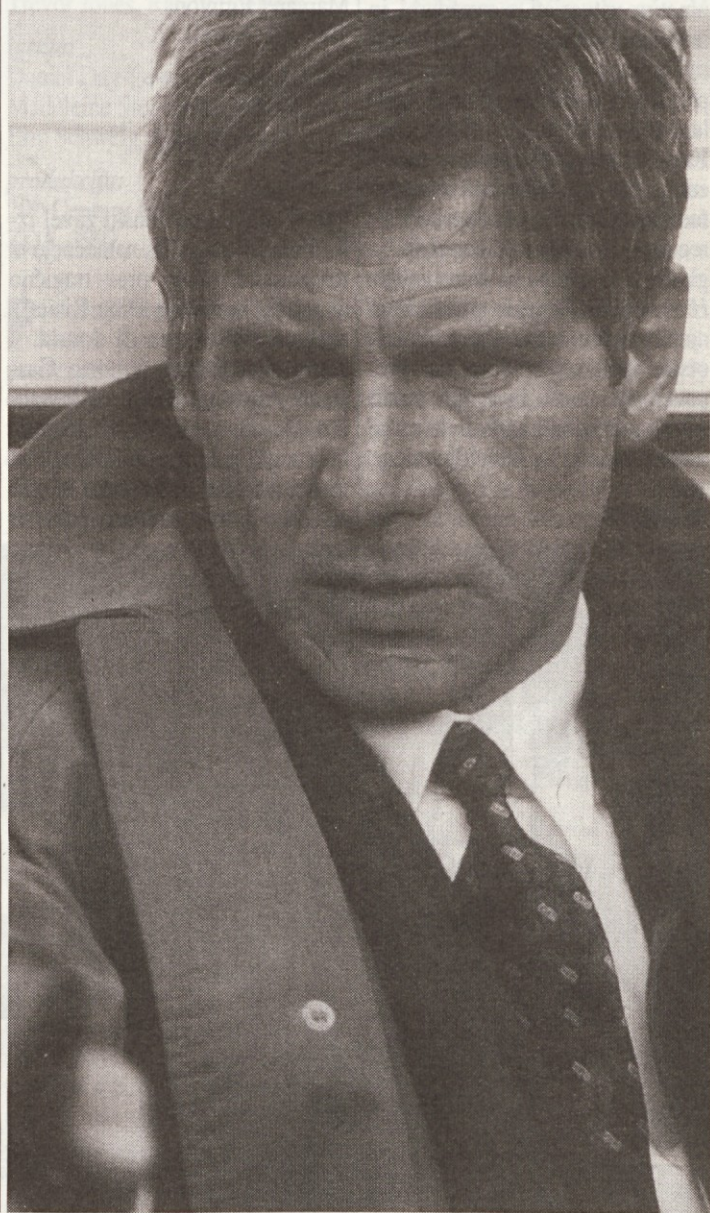
Paramount
ZDA, 1992

Tistim, ki pred nedavnim v filmu *Smrtonosno orožje 3* niste prepoznali krize trilerja devetdesetih, ki se poraja iz nasilne socializacije te zvrsti, se tokrat ponuja še ena priložnost ob ogledu razvpite lanske uspešnice *Patriotske igre* v režiji *Phillipa Noyca*, ki je v Hollywood prišel iz Avstralije in s svojima prejšnjima filmoma *Dead Calm* (1989, z *Nicole Kidman* in *Samom Neillom*) ter *Blind Fury* (1990, *Rutger Hauer* in *Lisa Blount*) med privrženci žanra požel dosti več simpatij. Odgovor na vprašanje, zakaj se skriva že v zunanji podobi omenjenih filmov, torej v tistem, kar gledalca vabi v kino: če je v primeru filmov *Dead Calm* in *Blind Fury* gledalca pritegnil žanr sam, torej triler (imena, ki se v obeh filmih pojavljajo, niso še sodila v višje sfere hollywoodskega ozvezdja, *Rutger Hauer* pa je itak že dolgo prepoznavni znak nizkoproročunskega, bodisi evropskega bodisi B-filma nasploh), potem potencialni obiskovalec filma *Patriotske igre* (ne)hote najprej »nasede« zvezdniškemu blišču (predvsem *Harrison Ford*), imenom, ki so film zapakirala, in njihovim lovorikam iz preteklosti (sam režiser, producent

Mace Neufeld in *Tom Clancy*, pisec bestsellerjev, med katere spada tudi *Lov na Rdeči oktober*, povečan na kinofomat leta 1990, v režiji *Johna McTiernana*), in šele čisto na koncu se prebije do spoznanja, da gre v bistvu za triler, ki bi moral biti po pravilih igre s tem »zunanjim imidžem« obogaten, ne pa osiromašen, kot konkretno *Patriotske igre*; kar navsezadnje dokazuje, da so se tudi njegovi avtorji šele na koncu zavedli, da ustvarjajo triler.

Kje so torej pogloblitve napake *Patriotskih iger*? *Prvič*: film je v triler predelana družinska melodrama, kar je v kričečem nasprotju s trilerjem kot žanrom, ki že po definiciji realnost nadgrajuje s fikcijo, ne pa da ji jo (fikcijo namreč) zaradi komercializacije podreja; npr. mar bi vrhunski analitik CIE

na šefovo vprašanje v glavnem štabu »V kaj si sploh lahko absolutno prepričan?« odgovoril s tako neslanostjo kot »V ljubezen moje hčerke«; bi CIA resnično aktivirala svojo »top gun« mašinerijo vključno s satelitsko detekcijo le zato, da izslediti tri (!) fanatične teroriste, ki so povrh še pripadniki Irske republikanske armade in z ameriško nacionalno varnostjo nimajo nobene zveze razen te, da ogrožajo družino Jacka Ryana, ki ni več na plačilnem spisku CIE? *Drugič*: nekonsistentnost dogajanja in razvlečen zaplet, ki ju nenehno duši prisiljeno tihožitje Ryanovega družinskega življenja: bi tak človek resnično posegel v teroristični napad v tuji državi in s tem ogrozil predvsem sebe kot očeta? *In tretjič*: plehka, nedomiselnost akcijska koreografija, ki



služi le za večjo izrazitost *Harrisona Forda* in je skladno s tem tudi kolaž akcijskih prizorov in vlog iz njegovih prejšnjih filmov, kot so *Frantic* (plezanje po strehah), *Regarding Henry* (družinska idila) in *Indiana Jones* (končni obračun na ladji in sploh karizmatičnost te *Fordove* vloge, ki bi jo igralec, kot kaže, najraje pozabil — le zakaj? Takrat vsaj nismo dvomili v njegove igralske potencialne). Lahko bi se poglobili tudi v prikazovanje Anglije kot ene od »banana« držav, kar je lastno B-akcionerjem, ki temeljijo na glavnem junaku kot podaljšku ameriške korporativnosti; a ni potrebno, film je že dovolj zgovoren in predvidljiv kot tak: torej bled B-film s pretirano visokim budgetom.

Patriotske igre so tako še ena potrditev, da trilerja ne moremo umetno ustvarjati z zvezdami in imeni, če trilerja ni že v zasnovi filma — vsaj dobrega ne; vsak prepričljiv triler pa na žalost popularizacijo izključuje (npr. **One False Move** pred kakšnim mesecem). V tej ugotovitvi pa se skriva tudi odgovor, zakaj bodo trilerji z, recimo, *Stevenom Seagalom* v glavni vlogi vedno boljši od tistih s *Harrisonom Fordom* ali kakšnim njemu podobnim igralcem. **Patriotske igre** so predrage in prepoceni hkrati, da bi v njih zaradi *Forda* prepoznali karkoli, kar vsaj malo spominja na **Iztrebljevalca**.

MAX MODIC

VONJ PO ŽENSKI SCENT OF A WOMAN



režija:
Martin Brest

scenarij:
Bo Goldman

fotografija:
Don Thorin

igrajo:
Al Pacino, Chris O'Donnell,
James Rebhorn, Gabrielle Anwar,
Philip S. Hoffman,
Richard Venture, Bradley
Withford, Rochelle Oliver,
Margaret Eginton,
Tom Riis Farrell

produkcija:
Universal Pictures,
City Light Films

Prvič je vonj po ženski zavel iz filma že leta 1975, natančneje iz romantične, ravno prav tragično obarvane komedije Dina Risija z naslovom *Profumo di donna*, v kateri so nastopili Vittorio Gassman, Agostina Belli in Alessandro Momo, slednji v vlogi neizkušene, nedolžnega moškega, ki mu zaradi mladosti ženske še niso zadišale. Film bi že skoraj pozabili

pa ne zato, ker bi bil neizrazit, temveč zaradi njegove simpatične, odkritosrčne preprostosti, ki je nismo več vajeni — če nas nanj ne bi spomnil Hollywood, ta gigantski kolektivni spomin, ki se dobro zaveda, da so filmi že od nekdaj pri gledalcih v prvi vrsti vzbujali smeh, solze in strah. In ker so desetdeseta obdobje močnih čustev, mora biti potemtakem tudi vonj po ženski dandanes še prepričljivejši, precej močnejši in seveda daljši — pa če vir tega vonja, žensko, opazimo ali ne. Melodramatska inačica Martina Bresta z angleškim naslovom *Scent of a Woman* to neizpodbitno dokazuje: film je skoraj uro daljši od originala, traja monumentalnih 156 minut, zasedbo iz Risijevega filma so zamenjali Al Pacino, Chris O'Donnell in Gabrielle Anwar s to podrobnostjo, da je slednje v filmu le za vzorec — toliko, da ima naslov pač svoj objekt.

Preden se lotimo česar koli v zvezi s filmom, je treba povedati, da Brestov najnovejši izdelek ni nek nostalgичni *remake*, ki bi izražal kakšen specifičen režiserjev odnos do italijanskega originala, skratka hommage Risijevega filmu, temveč gre za izrazito »tempiran« film, ki niti malo ne skriva svojih glavnih adutov v predoskarjevski dirki. Že bežen pogled nazaj nam razkrije, da so največ oskarjev odnesli ravno filmi s pohabljenici, socialno odrinjenimi osebami, v katerih sta se skoncentrirala patos

info

Sally Fields je bivša žena *Robina Williamsa* v filmu *Mrs. Doubtfire*, kjer se *Williams* maskira v gospodinjsko pomočnico, ker je to edini način, da spet vidi svoje tri otroke. Film bo nastal v proizvodnji *Blue Wolf Prods.* (lastnika sta *Williams* in njegova žena *Marsha*, ki bosta tako tudi producenta), distributer pa bo *20th Century-Fox*, režiser pa je *Chris (Home Alone) Columbus*.

Pri založbi *Dutton* bo junija izšel roman *Foxfire* pisateljice *Joyce Carol Oates*, katerega zgodba, postavljena v 50-ta leta, govori o tolpi, ki jo sestavljajo izključno mladoletne pripadnice nežnega spola. Hiša *Chestnut Hill Prods.* si je že pridobila pravice za filmsko adaptacijo romana. Scenarij bo napisala *Patti Sullivan*, ki je kot scenaristka že sodelovala z *Johnom Schlesingerjem*. Režiser bo *Mike Figgis (Viharni ponedeljek, Policaj pod nadzorom)*.

V *New Yorku* so marca pri *Universalu* začeli snemati film *Carlito's Way*. Scenarij *David* *Koeppa* sloni na romanu *Edwina Torres*, gre pa za pripoved o gangsterju *Carlitu* (*Al Pacino*), ki si želi po vrnitvi iz ječe začeti s poštenim življenjem. *Sean Penn* pa igra njegovega prijatelja in advokata. Režiser je *Brian De Palma*.

Steven Spielberg je eden izvršnih producentov igranega filma *Kremenčkovi (The Flintstones)*, ki bo nastal v proizvodnji *Amblin Entertainment*, z *Universalom* kot distributerjem; izvršna koproducenta sta *Kathleen Kennedy* in *Gerald L. Molen*. Scenarij po stripih in risankah *Hanne* in *Barbere* sta napisala *Jim Jennewein* in *Tom Parker*, režiral pa bo *Brian Levant*. *Barneya Rubbla* naj bi igral *Rick Moranis*, *Fred Flintstone* pa bo *John Goodman*.

Po filmih *Fatal Attraction* in *Basic Instinct* bomo dobili še *Fatal Instinct* (alt. naslov *Triple Indemnity*), ki so ga začeli snemati oktobra in bo kmalu končan. Režiser je *Carl Reiner*, igrajo pa *Armand Assante*, *Sean Young*, *Sherilyn*

info



info

Fenn, James Remar in Kate Nelligan. Kaj zmore v filmih takšne vrste, je Sean Young dokazala že v Donaldsonovem thrillerju **Brez izhoda** (No way out).

Pri Paramountu so februarja začeli snemati sequel Addamsovih, z naslovom **Addams Family Values**. Režiser bo spet Barry Sonnenfeld, od igralske ekipe iz prvega dela ostajajo Anjelica Huston, Raul Julia, Christopher Lloyd, Christina Ricci, Jimmy Workman, Christopher Hart in Carel Struycken, ki sta se jim pridružila Carol Kane in Joan Cusack.

John Badham je izvršni producent in režiser sequela **Policijske zasede** (Stakeout, 1987), ki so ga začeli snemati januarja (Buena Vista). Partnerja in soigralca sta ponovno Richard Dreyfuss in Emilio Estevez.

Po spoofih **Frankenstein Junior**, **Vročna sedla**, **Visoka napetost**, **Tišina: smejmo se!**, **Smešna plat zgodovine** in **Smeh v vesolju**, če naštejemo samo tiste, ki so bili predvajani v naših kinematografih, si je Mel Brooks privoščil še izobčenca iz Sherwooda. Svoj film, **Robin Hood: Men in Tights** je začel snemati januarja letos v Los Angelesu in je obenem producent, režiser, scenarist ter nosilec ene od glavnih vlog.

Producent, režiser in scenarist James Riffel je v začetku leta začel snemati film, ki ima tako dolg naslov, da je njegova navedba v celoti obenem že kar izčrpen sinopsis: **Night of the Day of the Dawn of the Son of the Bride of the Return of the Revenge of the Terror of the Attack of the Evil, Mutant, Hellbound, Zombified, Flesh-Eating, Sub-Humanoid Living Dead - Part 4**.

Bille August (**Pelle osvajalec**) na Portugalskem in v Københavnu snema film **House of the Spirits** (Neue Constantin Film Prods.), za katerega je sam napisal tudi scenarij. Zbral je precej impresivno igralsko ekipo, nastopajo namreč Meryl Streep, Jeremy Irons, Glenn Close, Winona Ryder, Vanessa Redgrave, Armin MUehler-Stahl in

info

in ščepec slabe vesti: Dustin Hoffman v filmu **Rain Man**, Oliver Stone za film **Rojen 4. julija** in Daniel Day Lewis za vlogo v filmu **My Left Foot**, pa tudi Kevin Costner in Anthony Hopkins kot Hannibal Lecter; pri zadnjih dveh sicer ni šlo za fizično deklasiranost, ampak za socialno. V tem duhu je Brest zaigral z najmočnejšim adutom: za vlogo slepega, zagrenjenega in samomorilskega polkovnika Franka Sladea je izbral Ala Pacina, verjetno edinega igralca, ki slepega človeka lahko odigra prepričljivejšo od slepca samega. S to potezo pa je svoj film kot celoto nehote pokopal.

Zakaj? Al Pacino je že dolgo igralec, ki mu film ne more ničesar odvzeti ne dodati, ker je preprosto odličen kjerkoli in kakorkoli se pojavi. Zato mora režiser, v čigar filmu igra Pacino, vedno paziti, da se bo s filmom Pacinovi perfekciji čimbolj približal, kajti v nasprotnem primeru bo njegova edina zanimivost ravno Pacino sam, ki bo film »povozil«, in to tako, da zaradi njegove dominacije nad filmom filma samega še opazili ne bomo. Natanko to se zgodi s filmom **Vonj po ženski**. Neizrazita zgodba, potencirana sentimentalnost ter skromen, preprost in »sleherniški« scenarij, pisan na kožo najširših množic, gledalca za tistih predimenzioniranih 156 minut sicer v osnovi pritegnejo, toda glavni igralec film dobesedno preraste in vse ostalo prav zaradi njega postane še manj artikulirano. In ker dobro vemo, kje je igralec najbolj izoliran v neizrazitem okolju — v teatru, jasno - nam film **Vonj po ženski** prikaže le odlično gledališko predstavo, »one man show«, ki že sama po sebi ne potrebuje filmskega pristopa, ker je Pacino bolj podoben filmu, kot pa si je film sam.

Vonja po ženski tako nismo kaj dosti deležni, saj v filmu vidimo še manj žensk, kot jih vidi slepi polkovnik. Njegov hedonizem in neustavljiva želja po izgubljenem vizualnem doživljanju sveta, ki mu ga je utelešala ravno ženska, postaneta zato v očeh gledalca nedorečena; prav tako kot film sam.

MAX MODIC

POSLEDNJI MOHIKANEC

THE LAST OF THE MOHICANS



režija:

Michael Mann

scenarij:

Michael Mann, Christopher Crowe, po romanu Jamesa Fenimorja Cooperja in scenariju Philipa Dunnea (1936)

fotografija:

Dante Spinotti

glasba:

Trevor Jones, Randy Edelman

igrajo:

Daniel Day-Lewis, Madeleine Stowe, Russell Means, Eric Schweig, Jodhi May

produkcija:

20th Century Fox
ZDA, 1992

Poslednji Mohikanec Michaela Manna je v prvih dveh tednih predvajanja zaslužil 25 milijonov dolarjev in navdušil tudi precej kritikov, kar je dokaj redek pojav. V čem tiči čudežna formula?

Knjiga Jamesa Fenimorja Cooperja je sicer nudila naslov in osnovno zgodbo, toda pravi vir je bil scenarij Philipa Dunnea, po katerem je let 1936 nastala prva verzija Cooperjevega Mohikanca. Moderni ameriški film skuša v krizi idej ponovno ustvarjati atmosfere iz klasičnega obdobja filma. Če želi **Basic Instinct** z odličnimi dialogi obuditi vzdušje črnega filma 40-ih, pa skuša **Poslednji Mohikanec** ustvariti epskost, ki je odlikovala klasične vesterne. Ob tem ustvarjalci seveda ne smejo pozabiti na razvoj gledalčevega okusa in na nujne sodobne dodatke. Mann epsko vzdušje popestri z moderno uporabo nasilja. Če so v bitkah epskih filmov Indijanci umirali v totalu, jih moderna uporaba nasilja prisili, da umirajo v bližnjem planu. Costnerjev film **Pleše z volkovi** je vsekakor pustil svoje sledove, pa čeprav Daniel Day-Lewis

deluje bolj prepričljivo kot Costnerjev junak, saj v filmu ogromno preteče in ne piše dnevnika. Toda **Pleše z volkovi** je prvi prikazoval Indijance kot ljudi, ki so boljši od belcev. Za njim lahko to vidimo tudi v **Poslednjem Mohikancu**, ki Francoze in Angleže prikaže kot navadne politikante. Ti izkoriščajo posamezna indijanska plemena, ki se medsebojno pobijajo v vojni, ki ni njihova. Tega ni bilo ne v knjigi ne v Dunnovem scenariju, ampak obstaja v zadnjem trendu filmov o Indijancih. Ti morajo ravno tako vsebovati ljubezensko zgodbo, v kateri mora eden izmed partnerjev biti belka ali belec, ki so ga posvojili Indijanci. V Costnerjevem filmu smo videli belo Indijanko, v Mannovem pa imamo belega Indijanca Nathana (Daniel Day-Lewis), posvojenega sina poslednjega Mohikanca Chingachgooka. V Cooperjevem romanu ni ljubezenske zgodbe med Nathanom in Coro, hčerko angleškega polkovnika. Z njo film dobi romantične (epskost) in senzualne prizore (modernost). Romantični so prizori, ki sledijo epskemu občutju, ko si zaljubljenca takoj po bitki padeta v objem, senzualen pa je npr. prizor, ko Nathan v oblegani trdnjavi išče Coro, jo najde, umakneta se od ljudi in se prvič poljubita. Najbolj zlobni Indijanec Magua je krvočen z razlogom, ki ga Cooper ni upošteval: srce Corinega očeta noče pojesti iz čiste zlobe, ampak zato, ker so mu Angleži ubili ženo in otroke. In še zadnja sestavina: vsi rekviziti, od tomahavka do mokasinov, so, podobno kot v **Pleše z volkovi**, izdelani iz originalnih materialov iz tistega časa.

NERINA KOCJANCIC

LOVČEVA POTEZA KNIGHT MOVES



režija:

Carl Schenkel

scenarij:

Brod Mirman

fotografija:

Dietrich Lohmann

glasba:

Anne Dudley

igrajo:

Christopher Lambert, Diane Lane

produkcija:

Lamb Bear Entertainment

Lovčeva poteza se prične s parti-
jo šaha na mladinskem prven-
stvu leta 1972. Za šahovsko mizo
se soočita dva fantiča, poraženec z
nalivnim peresom zabode nasprot-
nika. Dečka, ki ne more prenesti
poraza, starši odpeljejo k psihiatru,
ki očetu in materi zabiča, da si bo
njun sin opomogel le, če mu v času
okrevanja onemogočita šahiranje.
Oče odide od doma ter zapusti
mater in sina. Mati se vdaja pijači,
njenega sina nekega večera pre-
seneti kri, ki kaplja iz zgornjega
nadstropja. V spalnici na postelji
najde svojo mater s prerezanimi
žilami, ki je v zadnjih vzdihljajih,
vendar še živa. Sin hladnokrvno
vzame šahovsko tablo s figurami,
odide iz sobe, se usede, razpostavi
figure in začne igrati ...

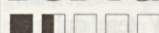
Te uvodne sekvence so režirane in
posnete tako virtuožno, da zapusti-
jo vtis, ki traja skozi celoten film.
Navedeni začetni del, ki predstavl-
ja ključ za vse nadaljnje dogodke,
je predstavljen skoraj izključno s
pomočjo slike, izgovorjenih je le
nekaj besed. Dietrich Lohmann,
Schenklov sodelavec že pri **Stek-
leni tišini** (*Silence Like Glass/
Zwei Frauen*, 1988), je ponovno
dokazal svoje mojstrsko obvlado-
vanje kamere, ki pod njegovim
nadzorstvom ostane zelo gibljava
in dobi veliko izrazno moč. Šah je
tu kraljevska igra, prepletana s
spolnostjo in smrtjo; to ne velja le
za psihopata Davida Willermana
(Charles Bailey-Gates), temveč tu-

di za Petra Sandersona (Christo-
pher Lambert), saj je njegova žena
storila samomor prav zato, ker se
je čutila popolnoma odveč in za-
postavljeno zaradi soprogeve za-
svojenosti s šahom. V scenariju,
kjer je osumljenec glavni junak, za
katerega vemo, da ne more biti
morilec (četudi ima zaradi svoje
zaznamovanosti s šahom in smrtjo
s psihopatoma več skupnega, kot si
je sam pripravljen priznati), za
njim pa se eden za drugim kot po-
tencialna morilca zvrstita še nje-
gov slepi svetovalec in detektiv
Wagner (Daniel Baldwin), ni nič
ameriškega: to je značilen she-
matski zaplet, na katerega toliko-
krat naletimo v italijanskih prime-
rih zvrsti psycho-giallo in orrore.
Prav tako je v načinu, kako David
bolešno aranžira trupla umorjenih
deklet — ko simbolično izvede
svojevvrsten eksorcizem spomina
na smrt svoje matere, saj jih naliči
tako, kot je bila v času svojega
samomora naličena mati, ter jim iz
teles izčrpa vso kri, pri tem pa
skrbno pazi na brezhubno čistočo
(»Jagnjetom božjim bomo puščali
kri, da bodo bela kot sneg — An-
ton Szandor LaVey, *Satanska bibil-
ija*), spet za razliko od svoje
matere, ki je tistikrat tako pones-
nažila vse okoli sebe — čutiti od-
sev morbidne poetičnosti, prisotne
v filmih Maria Bave, Riccarda
Frede in Daria Argenta. V tem
smislu ni naključna niti dodelitev
vloge slepega Jeremyja Edmondsa
— v filmih **Ples vampirjev** (*Dan-
ce of the Vampires/The Fearless
Vampire killers*, 1967) Romana
Polanskega in **Vampire Happen-
ing** (1971) Freddieja Francisca —
kar je poklon, značilen za mitolo-
gijo *rip-offov* in *spin-offov*.
Ni dvoma, da je bila **Lovčeva po-
teza** mišljena predvsem kot samo-
všečni *star-vehicle* za Christopher-
ja Lamberta in njegovo soprogo
Diane Lane (Lambert je bil izvršni
producent), res je tudi, da še zdaleč
nima trdne zgradbe prejšnjih
Schenklovih del (poleg že nave-
dene **Steklene tišine** še **Hladen
kot led** (*Kalt wie Eis*, 1981), **Dvi-
galo v okvari** (*Abwärts*, 1984) in
The Mighty Quinn (1989), zaradi
nekaterih zanimivih, zgoraj nave-
denih podrobnosti pa je film vse-
eno vreden naše pozornosti.

IGOR KERNEL

TELESNI STRAŽAR

THE BODYGUARD



režija:

Mick Jackson

scenarij:

Lawrence Kasdan

fotografija:

Andrew Dunn

glasba:

Alan Silvestri

igrajo:

Kevin Costner, Whitney Houston

produkcija:

Warner Bros.

Telesni stražar je že na prvi
pogled zelo pogolten film; pred-
vsem zato, ker poskuša hlastno st-
lačiti vase vse komercialno pre-
izkušene prijeme naenkrat in pri
tem niti malo ne skriva, da so pro-
ducenti in ustvarjalci, skupaj z
glavnimi igralci, ob nastajanju tega
filma videli samo trume gledalcev
vseh let in generacij, ki se bodo
nabirale pred blagajniškimi oken-
ci, in tako v celoti spregledali dej-
stvo, da je tudi tovrsten film zgod-
ba, ki zahteva, da se igra po njenih
pravilih, se pravi po pravilih in za-
konitostih, v katere so ustvarjalci
filma vpeli zgodbo — ali kot je
svoje čase rekel **Stephen King**:
»Vsaka še tako nevarna in trdoživa
pošast je podvržena okolju in za-
konitostim forme, v kateri se
trenutno nahaja.« In tako kot pri
Kingovih pošastih, »ranljivost« fil-
ma **Telesni stražar** izvira ravno iz
zakonitosti forme, ki si jo je film
nadel — torej iz tiste točke, na ka-
teri bi moral film gledalčev pogled
iz realnost uspešno prestaviti v
filmsko realnost, in to na način, da
v to fiktivno realnost gledalec ne bi
dvomil — zato, ker je ena od
poglavitnih pridobitev filmske es-
etike ravno dejstvo, da uspe film
fiktivno realnost gledalcu pred-
staviti tako, da ta postane naši real-
nosti bolj podobna od realnosti
same; spomnite se samo na film
Basic Instinct, ki je gledalca

info

Maria Conchita Alonso.
Koproducent je Bernd Eichinger
(Zadnji odcep za Brooklyn).

Bernd Eichinger je koproducent tudi
pri filmu **Fantastic Four** (Concorde
Pictures/Constantin Film
Development), ekranizaciji
klasičnega Marvelovega stripa, na
katero smo morali toliko let čakati;
Eichinger je pri tem projektu združil
svoje sile z Rogerjem Cormanom.
Snemati so začeli februarja, režira
pa Olley Sassone.

Najnovejšemu filmu bratov Coen je
naslov **The Hudsucker Proxy**, v
njem pa igrajo Paul Newman, Tim
Robbins, Jennifer Jason Leigh in
Charles Durning. Joel je spet režiral,
z Ethanom sta ponovno skupaj
napisala scenarij, posebej zanimivo
pa je, da se jima je pri pisanju
slednjega pridružil Sam Raimi;
prijateljstvo Joela Coena z Raimijem
sega že v leto 1982, ko je Coen kot
asistent montaze sodeloval pri
sloviitem horrorju **The Evil Dead**.

Od časa do časa pri nas nekateri
filmi v distribuciji preprosto izginejo
in jih potem ni več moč najti. Da
tega pojava ne poznamo le v naših
krajih, priča primer filma **A Day at
the Beach**, posnetega pri
Paramountu pred skoraj dvajsetimi
leti. Scenarij zanj sta napisala
Roman Polanski in Peter Sellers,
režiral pa ga je Simon Hesera, danes
tako rekoč neznan avtor. To je bil
njegov prvi in obenem zadnji
celovečerec, ki ga pri Paramountu
sploh niso dali v distribucijo in film
se je nato izgubil zaradi neke
administrativne napake. Hesera se je
po tistem ukvarjal v glavnem s
snemanjem reklam. Svoj film
(pravice zanj so medtem s
Paramounta prešle na njegovo
družbo Cinema Group Co.) mu je
uspelo najti v Paramountovih
bunkerjih s pomočjo Susan Wright,
uslužbenke tega majorja. Gre za
zgodbo o očetu - alkoholiku, ki
nekega dne na obalo popelje svojo
hčerko, ki se je odtujila od njega.
Peter Sellers igra homoseksualnega
lastnika prodajalne s školjkami.

Andrej Končalovskij bo oktobra
začel snemati epski spektakel **The
Northmen** (Morgan Creek), po

info

info

scenariju Randalla McCormicka in Ruperta Waltersa. Zgodba se odvija na tleh srednjeveške Anglije in Skandinavije, pripoveduje pa o pustolovščinah mladega angleškega meniha aristokratskega rodu, ki ga ujame tolpa Vikingov.

True Romance (Morgan Creek), film režiserja Tonyja Scotta, bo imel premiero v ZDA letos poleti. Gre za zgodbo o paru zaljubljenca (Christian Slater in Patricia Arquette), ki prineseta okoli detroitsko mafijo, potem ko nevede ukradeta tovor dragocenega tihotapskega blaga. Zbežita proti Los Angelesu, zasledujejo pa ju tako gangsterji kot policija. Igrajo še Dennis Hopper, Val Kilmer, Gary Oldman, Brad Pitt in Christopher Walken.

Marca so začeli snemati **My Girl II**, sequel **Moje punce** (1991). Spet bodo zaigrali Anna Chlumsky, Dan Aykroyd, Jamie Lee Curtis in Richard Masur, režiser pa bo ponovno Howard Zieff.

Po šestem delu **More v Ulici brestov - Freddy's Dead: The Final Nightmare** (1991) naj bi bil Freddy sicer mrtev, vendar ne za dolgo. Pri New Line Cinema so se odločili, da ga za sezono 1993/94 ponovno oživijo. Pri Freddyjevi obuditvi v življenje bo sodeloval sam Wes Craven, avtor prvega dela iz serije.

5. marca so v Walesu začeli snemati film **Second Best** (Sarah Radclyffe Productions), dramo o dečku, ki ga posvoji starejši možakar. Scenarij je po svojem romanu napisal David Cook, režiral pa bo Chris Menges. Po filmu **A World Apart** (1987) je to prvi skupni projekt Mengesa in producentke Sarah Radclyffe.

Indijanski poglavar Geronimo (Columbia) bo aprila letos spet stopil na bojno stezo, ko se bo začelo snemanje filma, ki ga režira Walter Hill, scenarij zanj pa je napisal John Milius. Zgodba se osredotoča na zajetje slavnega indijanskega bojevnika, na njegov beg in na ponovno ujetništvo, videli pa naj bi jo skozi oči vojakov, ki Geronima zasledujejo. Igrali bodo Jason Patric, Billy Baldwin in Ethan Hawke.

info



dobesedno poistovetil z detektivom.

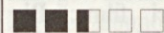
V čem je torej pošastnost filma **Telesni stražar**? Najprej v tem, da si ne zna poiskati svoje prave in ustrezne oblike: film bi bil rad akcijski triler, ljubezenska zgodba z izrazitim poudarkom na melodramatičnih niansah, socialno angažirana drama, klasični »whodunit«, musical in spektakel hkrati, v resnici pa je le do monstroznih dimenzij napihnjen videospot, ki je tudi s svojo neekscesnostjo prilagojen MTV-jevski publiki. Druga zadeva, ki razkrije mutantsko naravo filma, je, da nima mere: samo režiser videospotov, kot je Mick Jackson, lahko tako katastrofalno zgreši čas filma — **Telesni stražar** traja mukotrpnih 130 minut, s tem da je v njem oprijemljive sporočilnosti ravno za kakšnih 10 minut; torej za povprečen videospot. Posledica te nesimetrije so tudi ljubezenske scene med Kevinom Costnerjem in Whitney Houston (torej pristni, človeški in nezvezdniški stiki), ki trajajo po tri sekunde, medtem ko glasbene točke po deset ali več minut. Mick Jackson je preprosto razsipaval z zvezdniki prahom na račun filma. Tretja stvar, ki jo lahko očitam filmu, pa je nesramno in vsiljivo trošenje tistih najbolj neposrednih objektov poželenja, kot sta Kevin

Costner in Whitney Houston: prvi je bil že največji (pa tudi najdaljši) sin Amerike (**Dances With Wolves**) in njena resnica (**JFK**), zdaj pa poskuša biti še odrešenik, ki za nekoga drugega zastavlja svoje življenje in se tako nenehno žrtvuje; Whitney Houston, ki je zavzela že ves sterilni, plastični pop svet, pa skušajo pred noge položiti še filmskega (v svoji prvi filmski vlogi igra pevko, ki dobi oskarja za igro!); najbolj groteskno pa je to (spet!) ravno skozi kompatibilnost pogleda iz realnosti s tistim filmskim — če parafraziramo *montypythonce*, bo v naslednjih filmih Whitney Houston z lahkoto nadomestil kos lesa.

To so torej stvari, ki se zatikajo v grlu filma **Telesni stražar**; si lahko zdaj predstavljate, kako se vse skupaj zatika šele gledalcu, ki poskuša požreti ta film?

MAX MODIC

NAPIHNJENCI HOT SHOTS



režija:

Jim Abrahams

scenarij:

Jim Abrahams, Pat Proft

fotografija:

Bill Butler

glasba:

Sylvester Levay

igrajo:

Charile Sheen, Cary Elwes, Valeria Golino, Lloyd Bridges

produkcija:

20th Fox

Trojica ZAZ (Jerry Zucker, Jim Abrahams, David Zucker) je zaslovela po norih komedijah **Ali je pilot v letalu?** (*Airplane!*, 1980), **Top Secret** (1984) in **Kdo mi ubije ženo?** (*Ruthless People*, 1986), ki so jih skupaj režirali. Ko so z letom 1988 začeli delati vsak zase, je le dvema od trojice uspelo s svojimi samostojnimi izdelki doseči (oz. preseči) zbiri izkupiček njihovih treh skupnih filmov (82.000.000 USD): Davidu Zuckerju se je to posrečilo z dvema



filmoma — **The Naked Gun: From the Files of Police Squad!** (1988) in **The Naked Gun 2½: The Smell of Fear** (1991), Jerryju Zuckerju pa z enim samim — **Duh** (*Ghost*, 1990). Jim Abrahams je edini od trojice, ki te vsote še zdaleč ni dosegel, četudi je samostojno posnel že tri filme: **Big Buissnes** (1988), **Welcome Home, Roxy Carmichael** (1990) in **Napihnjenci** (1991). Jerry Zucker, ki je bil doslej najuspešnejši, se je z **Duhom** najbolj oddaljil od njihovega nekoč tako razpoznavnega sloga, David Zucker pa mu je doslej edini ostal popolnoma zvest in ga zelo posrečeno nadaljuje s svojima samostojnima filmoma (ki se — resnici na ljubo — naslanjata na TV serijo **Police Squad!**, katere avtorji so vsi trije, Jerry Zucker in Jim Abrahams pa sta bila tudi koscenarista **Gole pištole**). Edinole pri Jimu Abrahamsu se zdi, da mu ni čisto jasno, kaj naj bi počel kot samostojen režiser. Pri njegovih prvih dveh filmih se pozna, da se je krčevito trudil, da bi našel svoj lasten slog (pri **Velikem poslu** naj bi nekakšno kontinuiteto zagotavljala prisotnost Bette Midler, nosilke glavne vloge v **Kdo mi ubije ženo?**, vendar tudi njena izvrstna igra ne more rešiti Abrahamsovega filma, ki pa se je finančno še vedno neprimerno bolje odrezal kot pa **Welcome Home, Roxy Carmichael**). Z **Napihnjenci** pa se je Abrahams očitno odločil uporabiti že preizkušeno formulo

njihovega prvenca **Ali je pilot v letalu?**, duhovitega *spoofa* na račun serije **Letališče** (*Airport*; prvi del — iz l. 1970 — je imel že tri *sequele*). V **Napihnjencih** je njegova poglavitna tarča Scottov **Top Gun** (1986), pri čemer sta vlogi Toma Cruisa in Kelly McGillis povzela Charlie Sheen in Valeria Golino, Abrahams pa si je privoščil tudi bodice na račun filmov **Pleše z volkovi**, **Superman** in celo **V vrtincu**, vseh ostalih citatov pa je še toliko, da bi jih bilo na tem mestu nemogoče naštet (domisljice se nadaljujejo tudi skozi vso odjavno špico). Vendar pa nas tudi Lloyd Bridges, ki tu služi kot nekakšen porok, da imamo opravka s pravim ZAZ-ovskim filmom, kljub svojim prizadevanjem ne more čisto prepričati, da je temu zares tako. V gagih ni prave spontanosti (čeprav je bil koscenarist Pat Prost, ki je napisal scenarij za 1. del **Policijske akademije**), vsa norost in zmešnjava, ki se odvijata pred našimi očmi, pa nas puščata nekako neprizadete. **Napihnjenci** se tako ne le ne morejo primerjati s prvencem trojice ZAZ, temveč ne dosega niti obeh filmov Davida Zuckerja. Jim Abrahams je žal tudi tokrat potrdil, da je očitno še vedno najšibkejši člen ZAZa, v smislu, da sam zase ne učinkuje dovolj dobro — težko je namreč presoditi, kolikšen je bil njegov delež v njihovih skupnih stvaritvah.

IGOR KERNEL

KO ZAPREM OČI

scenarij in režija:
Franci Slak

sodelavec na scenariju:
Silvan Furlan

fotografija:
Sven Pepeonik

glasba:
Mitja Vrhovnik Smrekar

igrajo:
Petra Govc, Pavle Ravnohrib,
Mario Šelih, Valter Dragan,
Dušan Jovanovič, Ludvik Bagari

produkcija:
Bindweed, Tv Slovenija

Naslednji zapis ne bo filmska kritika (z njo naj se ukvarjajo drugi), temveč razdelava razmerja med klasično formo kriminalne naracije, kakršno je razvila svetovna književnost po vzoru E. A. Poeja in njegovih novel, ter strukturo filma **Ko zaprem oči** Francija Slaka. Ob klasični formuli bomo vsekakor upoštevali tudi obe stranpoti 20. stoletja: trdo šolo ameriške literature, kakršno sta kot odgovor na konservativno angloameriško shemo razvila predvsem Hammet in Chandler, in specifično filmsko predstavitev kriminalne strukture. Govorimo torej o žanru in skozi žanrsko (in samo to) rešeto bomo presegali Slakovo stvaritev.

1. Če začnemo z analizo aktantov oziroma junakov, ki žanr kriminalke pravzaprav sploh ločuje (tudi v mejnih primerih, kakršen je roman *Zločin in kazen*) od splošne naracije, ugotovimo, da v filmu **Ko zaprem oči** prihaja do močne variacije obrazca: žrtev nasploh umanjka (država je pač tvarina, katero oropati je bolj čast kot zločin), preiskovalec (sicer odlični Ravnohrib) deluje le toliko, kolikor mu dopusti junakinja (Ana — Petra Govc), zločinec (Mario Šelih) iz heavymotorista prerase v čudaškega obsedenca s poštarico (ki je na pošti, kraju zločina, slučajno delala le en dan!) in podoba želje, ostale osebe pa ne delujejo zgolj regresivno, temveč moteče, saj živijo popolnoma od žanra neodvisno življenje, namesto da bi vodile legitimno preiskavo zločina vstran. Tudi Ana nima nobenih podobnosti (naj oprostijo, tudi estetskih) z ambivalentnimi lepoticami, ki se kot plus ali minus izkažejo šele na koncu. Stavek »Veš, včasih grem kar s kom.« je popolna kontraverza žanru, saj implicira popolno slučajnost, nikakor pa eksaktne logičnosti, ki naj nas vodi skozi intelektualno igro.

2. Kriminalna naracija je mojstrovina strukture, ki ne more brez naslednjih elementov: zločina, preiskave, razkritja in razpleta, ki nas vrne natančno na začetno točko. **Ko zaprem oči** poteka drugače: po inicialnem zločinu (o okvirni zgodbi bomo govorili kasneje) se,



kot rečeno, preiskava razvija le toliko, kolikor to dopušča Ana (ki je obenem sosterilka, saj sama pobere — pustimo ironično dejstvo, kakšno — glavnino plena in kričeeče ponuja variacijo sheme v smislu nujne povezanosti z zločincem, kar scenarist spregleda), policaji se spremenijo v analitike polpretekle nacionalne zgodovine, razkritje in razplet pa sta povsem slučajna, da ne rečemo privlečena za lase: če si zamislimo končno število slovenskih občinskih uradov, je možnost, da se srečata osumljenec in kronska priča (ob še tako majhnem obsegu subjektov neke skupnosti), minimalna. Da se potem znajdeti v postelji, bi glede na slovensko filmsko tradicijo še prenesli, znova pa omenjena aktivnost prav v ničemer ne pripomore ne preiskavi ne gledalca, da bi prišla do vrhunca. Seveda se prav v postelji zgodi dvojni umor, ki pa ima bolj kakor s kriminalnostjo (s stališča le-te bi revolverašenju pripisali atribut obscenosti) opraviti s koherentno tezo, ki jo lahko slišimo od gledalcev, ki so brez vednosti, da naj bi šlo za kriminalko, označili **Ko zaprem oči** za prav prijetno ljubezensko zadevo. To pa je seveda drug žanr.

3. Kot rečeno: naracija Slak-Furlanovega scenarija enostavno ni tiste vrste, ki bi (nujno za žanr) spodbujala gledalca k samoprečiščevanju lastnih možganskih vijug, vnaprejšnji pripravljenosti, da

v vsakem kadru odkriva indice in ključne, ter obsedenosti gobelinšivalca ali celonočnega kreatorja sestavljanke, prijetne igre, ki je v načelu trapasta (popolno sliko že imamo na pokrovu škatle, pa se vendarle do blaznosti posvečamo detajlom). Ker pa so prav navedeni ekscentrizmi predpogoj recepcije kriminalnega žanra, ob Slakovemu filmu ne moremo mimo občutka, da sestavljanke »ne dela«, da nam nekdo neprestano menja pokrov škatle in kot Penelopa kvari že sestavljeni vzorec z nečim, česar ne razumemo.

4. *Factum brutum 1*: redki natančni teoretiki kriminalne naracije so strukturalno analizo pripeljali do definicij (in pred par leti bi bili lahko nadvse ponosni, saj mednje sodi Stanko Lasi), zato bomo rabili predvsem dve: medtem ko Lasi jedro strukture kriminalne pripovedi označuje s terminom *logično-povratna naracija* (vse enote *hkrati* vodijo k rešitvi uganke in nazaj na začetek, k zločinu), Dennis Porter govori o »nizu enot, kombiniranih tako, da zapolnijo logično-časovno praznino med zločinom in rešitvijo«, kot temeljno »zadrževalo« progresivnih enot pa navaja *suspens*, ki omogoča »umetnost vodenja v stran oziroma taktični umik pred napredujočim bralcem« (ali gledalcem). Obsežen teoretski uvod k tej točki smo nam bo služil kot predgovor za *factum brutum 2*: **Ko zaprem oči** ni film logično-povratne strukture, saj se

nit, kot rečeno, med inicialnim zločinom, srečanjem med Ano in roparjem v občinskem uradu (obakrat na PRVI dan njenega dela, za kar bi še tako pasijoniran manični zaljubljenec potreboval nadnaravne sposobnosti!) in razpletom popolnoma zabriše. Tudi o suspensu bi lahko razpravljali, čeprav je pri filmski kriminalki za razliko od trilerja manj čustveno ekspliciten: Praktično vse »velike scene« se zgodijo bodisi po naključju bodisi po omenjeni supernaturalnosti. Tudi streljanje na koncu ni (kaj šele »thrilling« čakanje v Nebotičniku, kjer Ana — samo mimogrede — ne plača zapitka) klasično napeto, saj nas zanima predvsem to, ali bo od spolnega kontakta primerno ogreta dama maščevala umor svojega ljubimca ali pa se bo dogodek (Bognedaj!) razpletel v še obscenejši maniri. Suspensa potemtakem v **Ko zaprem oči** ni niti za ščepec.

5. In zakaj **Ko zaprem oči** že »okvirno« ni kriminalka? Zgodovinarji žanra, sila raznoliko misleča družba, se skoraj brez izjeme strinjajo vsaj v enem: gotski cikel, zvrst predromantične književnosti (prva trivialna zvrst nasploh in hkrati rojstvo literarnega fabuliranja, ki ga razsvetljene slavistke otrokom podajajo s formulo »uvod-vrh-konec«), je sicer eden predhodnikov, generično pa nima neposredne zveze z rojstvom kriminalke. V smislu filmske zgodovine bomo gotske nastavke našli

predvsem v trilerju, temeljna razlika s kriminalnim žanrom pa je predvsem v tem, da se je inicialni zločin zgodil izven temporalnega in logičnega polja pripovedi ter s samo zgodbo nima (kolikor seveda ne predestinira dejanj in misli junakov) neposredne zveze. Poglejmo si abstraktne teoreme na znanim primeru: znameniti (kasneje pofilman) slovenski roman bi pravzaprav prebrali brez težav tudi v primeru, ko nam ne bi bila znana antipatija med Martinkom Spakom in Marijanom Piškavom/Kavesom (moža sta, mimogrede, polbrata). Jurčič uporabi eminentno gotsko pripovedno sredstvo in porabi celo poglavje, da bralcu razloži omenjeno relacijo. Zato *Deseti brat* ni kriminalni roman, pač pa (pustimo ostale interferences slovenske literature) v njem prevladujejo gotske prvine. Po istem teoretskem kopitu je tudi **Ko zaprem oči** gotski film, ki žal nima nastavkov za triler, science fiction in kar je še žanrov, nastalih iz gotike, ker pač išče referenčno polje v kriminalki, kar pa spet ni iz petih zgoraj omenjenih razlogov. Lahko pa Slakov film (če hitro pozabimo, kar smo pravkar prebrali) gledamo kot zanimivo ljubezensko zgodbo. O tem pa naj pišejo drugi.

TONE D. VRHOVNIK



video

NOVI KINO PARADIŽ NUOVO CINEMA PARADISO

Giuseppe Tornatore, 1991



Za navidez metaforičnim naslovom tega filma se skriva nesusmiljena realnost, zakaj to je zgodba o življenju in smrti malega podeželskega kinematografa, tistega nepogrešljivega javnega prizorišča, ki je nekoč pomenilo pravi (posvetni) družabni paradiž. Nekakšen kinematografski »amarcord«, potemtakem, ki je hkrati komedija in melodrama, satira in socialna drama, farsa in nostalgični *hommage* filmski publiki.

Mali podeželski kino je torej le še spomin, projiciran skoz odsotni pogled filmskega režiserja Salvatora, ki so ga pred davnimi leti vsi poznali pod vzdevkom Toto. Pravzaprav je to spomin na tri »poglavja« filmske zgodovine. Prvo zajema obdobje naivne evforije, ko so bili gledalci očarani nad vsem, kar so videli na platnu, pa četudi je dal cenzor (domači župnik) iz filmov izrezati vse poljube in strastne objeme. To so leta razvijajočega se prijateljstva med malim Totom in kinooperaterjem Alfredom, leta, ki jih označuje dobri stari Kino Paradiž. Drugo »poglavje« obsega zlato obdobje kinematografije, ko postaja filmska predstava že skoraj kulturni dogodek, ko je cenzura pozabljena, dvorano pa razganja od silovitih emocij. To so leta po požaru, ki je uničil stari Paradiž, Alfredu pa vzel vid — leta Novega kina Paradiž in Totojeve kinooperaterske prakse. Tretje »poglavje«, ki napoveduje zaton kinematografskega paradiža, zajema obdobje Totojevih prvih poskusov s filmsko kamero, spodletele ljubezni, vojaščine in njegovega odhoda v Rim. Epilog, ki sledi, ni več »sanjski«, ampak nas prestavi v filmsko sedanost: Alfredov pogreb in pokop (rušenje) starega poslopja z obledelim napisom *Novi kino Paradiž*.

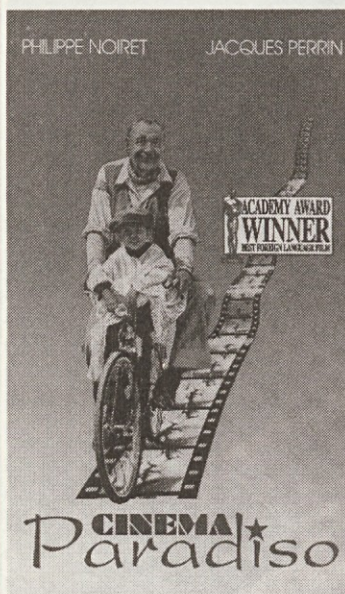
Da pa ne bi vse skupaj izzvenelo

kot sentimentalna žalostinka za zlatimi časi, si film prav na koncu privoščiti še ironično poanto. V zadnji sekvenci namreč vidimo Totoja, zdaj že znamenitega režiserja v zrelih letih, kako si v prazni projekcijski dvorani ogleduje Alfredovo zapuščino: v dolg niz zlepljene filmske poljube in objeme, cenzurirane odlomke, ki jih občinstvo v kinodvorani ni nikoli videlo. Ironija je kajpak v tem, da je **Novi kino Paradiž** posvečen predvsem filmski publiki, tu pa imamo opraviti s prazno dvorano in s kondenziranim »presežkom«, z eminentno filmskim gradivom (ni ga medija ali umetniške prakse, kjer bi imel poljub takšno težo in pomen, takšen emotivni naboj in estetski učinek kot v filmu), ki je bilo publiki ukradeno. Filmi so brez teh prizorov izgubili pomen, iztrgani iz konteksta in zlepljeni v kolut pa ti poljubi ne pomenijo nič — in prazna dvorana je kar primeren avditorij za takšen »film«.

Navsezadnje gre pri vsem skupaj za tiste izrezane koščke filmov, ki jih je Alfredo nekoč že »poklonil« malemu Totuju, vendar pa jih ni nikoli dal iz rok. Alfredova zapuščina, darilo, ki ga je posmrtno namenil Totuju, je potemtakem predvsem opozorilo in opomin, da nobeden od njiju ni osrednji junak zgodbe, zakaj pravi glavni junak tega duhovitega filma je pač filmska publika, generacije, ki so živele s filmom in za seboj niso pustile omembe vrednega potomstva, človeška »sorta«, ki polagoma izginja. Najbrž ni naključje, da so v **Novem kinu Paradiž** najboljši, najučinkovitejši in tudi najzabavnejši tisti prizori, kjer ima glavno besedo občinstvo v dvorani, sekvence, ko kamera snema gledalce in njihove reakcije, ko torej film »gleda« svojo publiko, kako navijaško razgraja, trepet, se smeji, joče, skupaj z njim dozoreva in se stara. Kinodvorana kot socialni prostor, filmska predstava kot družabni dogodek in filmsko delo kot sredstvo skupinske fascinacije, ki se skoz pogled zrelega Totoja iz živega spomina spreminja v zgodovinsko podobo. In tu pomenijo izrezani, ukradeni, skriti in ponovno najdeni filmski poljubi garancijo, da vsaj na ravni kinematografskega spomina ni nič izgubljenega.

BOJAN KAVČIČ

Kaj je videoteka? Ali pri nas sploh imamo videoteke v pravem pomenu besede? To sta izhodišči vrste razmišljanj ter vprašanj, na katera bo Ekran odgovarjal v prihodnje. Ugotavljali bomo razlike med cinefili in video manijaki, se podali v videotečne labirinte ter iskali razloge, zakaj sežemo po video kaseti. Ali prepoznamo zvrst filma? Si ga izberemo glede na fascinantnost in privlačnost ovitka video kasete? Ali pa je morda odločilen naš filmski oziroma kinematografski spomin? Ena preciznejših nalog bo prelet čez zgodovino »video pofla«, analiza fenomena videofilije itd. Drznili si bomo vplivati na vašo privatno videoteko in vas po svetu filmskih video kaset voditi z lestvicami, takšnimi in drugačnimi.



UNDER SUSPICION

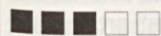
Simon Moore, 1992



Da so **Osumljeni** v mnogočem Hitchcockovsko zapleten thriller, ki velja za enega najboljših kriminalk zadnjih let, je dodobra razburilo tiste, ki se nikakor ne morejo sprijazniti z dejstvom, da si je film drznil tako izvrstno izkriviti podobo privatnega detektiva. Spodrsnilo ni režiserju niti filmu, pač pa bo vam, če ne boste ločili pravega detektiva od skorumpiranega bivšega policaja (Liam Neeson). Njegova zgodba, polna spletk in prevar, vodi k tako presenetljivemu razpletu, da si junakovo nadaljnjo usodo zaželite režirati kar sami. (Mladina film)

BOB ROBERTS

Tim Robbins, 1992



Leta 1990 Bob Roberts, pevec ljudske glasbe, samorasel milijonar in politik trde roke kandidira za mesto poslanca v ameriškem senatu. Njegova volilna kampanja je prava senzacija. S poskočnimi melodijami Roberts opeva vrednote 60-ih let in udriha čez naivnost takratnih politikov. Ko je nanj izvršen atentat, ga mediji povzdignejo med svetnike. »*Volite danes, sprašujte jutri*«, je sporočilo Tima Robbinsa, režiserja in

glavnega igralca filma. Bob Roberts je prišel v trenutku volitev '93, toda še je čas, da vas pripraviva na »vašo prvo pravo volilno kampanjo«. Glejte ga skupaj s TV dnevnikom. (Mladina film)

BLACK ROBE

Bruce Beresford, 1991



Črno ogrinjalo, posneto po romanu Briana Moora, ublaži dramaturško ostrino Joffejevega **The Mission** in prepričljivo razvrednoti vizualno razkošje Costnerjevga **Dances With Wolves**. Brezupni Jezus iz Montreala (Lothaire Bluteau) se v prvi polovici 17. stoletja kot jezuitski redovnik odpravi na tisoč petsto milj dolgo pot navzgor po reki Sv. Lovrenca proti ozemlju Huroncev (današnji Quebec), da bi divjino okužil z zahodno civilizacijo. Dasiravno je nekoliko premedel, ta epski film vendarle odgovori na vse, kar ste želeli vedeti o sanjskih vizijah Indijancev, pa se jih niste upali vprašati. (Carnium)

FRIED GREEN TOMATOES

(AT THE WHISTLE STOP CAFE)

John Avnet, 1992

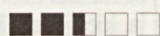


Nostalglična in humorna melodrama, ki je navdušila ves svet, je posneta po istoimenskem romanu Fannie Flagg, leta 1987 nomini-

ranem za Pulitzerjevo nagrado. Jessica Tandy pripoveduje Kathy Bates zgodbo o dveh uporniških prijateljicah iz okrepčevalnice ob železniški postaji v Alabami, ki je pred petdesetimi leti slovela po ocvrtih zelenih paradižnikih. Starkini mladostni spomini tako očarajo zdolgočaseno gospodinjjo, da nemudoma spremeni svoje življenje. Njeno naivno prepričanje, da je prav dediščina neke preteklosti lahko ključ za razumevanje lastne sedanosti, ni zgolj odgovor na vprašanje, zakaj je ženska melodrama hkrati vedno tudi komedija. Optimizem, ki veje iz filma, je predvsem domena emocij, te očitno niso samo del nostalgije in preteklosti: lep poklon debitanta Avneta staremu Hollywoodu. (Mladina film)

SCANNERS II: THE NEW ORDER

Christian Duguay, 1991



Ne iščite in ugotavljajte kakršnekoli neposredne zveze s Cronenbergerjevimi **Scanners** iz leta 1981. Ljudje z nadnaravnimi telepatskimi sposobnostmi so tokrat programirani za poslušnost hudobnemu in častihlepnemu policijskemu častniku, ki se odloči postati glavni v mestu. Toda vselej, tudi med skenerji, se najde nekdo z neomajnimi načeli in vrednotami.

Film, ki sodi v najvišjo kategorijo video pofla, se odlikuje po dinamični zgodbi in solidnih vizualnih efektih. (Carnium)

TOM & JERRY KIDS: PUSSYCAT PIRATE

Turner Entertainment, 1991



Naj vas spomnim, da sta Tom & Jerry debitirala leta 1940. Muc dobi nogo je bil naslov njune prve pustolovščine, potem pa sta ga tako vneto lomila, da sta kar sedemkrat prejela oskarja. Po petdesetih letih so njune dogodivščine še vedno izvorno burleskne. Tom & Jerry sta že zdavnaj postala živali, ki bi ju vsakdo želel imeti doma, zato ne omahujte in se lotite **Mačjega pirata**. Vaše zadovoljstvo se bo razlilo čez rob. (Video Art)

Marcelovi 3 za vse letne čase:

- GONE WITH THE WIND (Jadran film)
- CINEMA PARADISO (Carnium)
- DOCTOR ZHIVAGO (Jadran film)

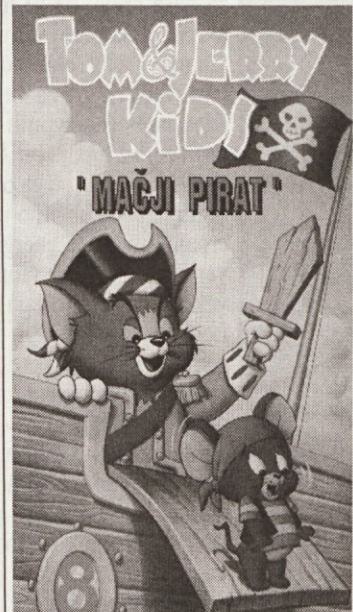
Maxovi 3 naj-videofilski:

- BRAIN DAMAGE (Carnium)
- UNDER SUSPICION (Mladina film)
- BRIDE OF RE-ANIMATOR (Carnium)

Vasjini 3 nikoli pozabljeni:

- CASABLANCA (Jadran film)
- GOOD FELLAS (Jadran film)
- THE LAST BOY SCOUT (Jadran film)

CVETKA FLAKUS



Oppola je s svojo inačico *Dracule* poskrbel za novi vampirski »revival«, ki sedaj zajema tudi Evropo. Dovednost Evropejcev za fenomen vampirizma seveda ni presenetljiva, saj gre za splošno razširjeni arhetip: že v antiki so poznali *larve* in *lamie*, v času od srednjega veka do 19. stoletja pa *upire*, *brukalake*, *vurdalake*, *nosferatuje* in (seveda) *vampirje*, kar je v zadnjih dvesto letih postalo najbolj pogosto ime za »nemrtve«. Semiti so jim rekli *ghuli*, v Indiji jih imenujejo *vetala* in *rakšaša*, poznajo jih v Tibetu, Indoneziji, na Malaji, na Kitajskem in v Afriki, na ameriški celini so zanje vedeli indijanski domorodci. Po svoje pa je paradoksalno, da je v tem stoletju porast zanimanja za vampirizem skoraj vsakič dobil vzpodbudo iz ZDA (če govorimo o kinematografskih vampirjih, gre za začetek 30-ih, konec 70-ih, sredo 80-ih, sedaj pa še za leto 1992), z izjemo 60-ih (skupaj z začetkom 70-ih), ki so bile povsem evropska (*Hammer*, *Amicus*, italijanski »orroro« ciklus); navsezadnje gre pri grofu Draculi in njegovih kohortah za inačico mita, doobra zasidrano v kolektivni podzavesti starega, ne pa novega sveta.

VAMPIRIZEM KOT »TEHNIKA«

Vampirizem je bil s čisto etnološkega (izročilo in običaji v zvezi s tem fenomenom pri različnih ljudstvih), zgodovinskega (v Evropi predvsem Vlad Tepes in Erzsébet Bathory), psihološkega in medicinskega stališča (prim. izvrstno študijo Klause Hambergerja *Über Vampirismus — Krankengeschichten und Deutungsmuster 1801—1899*, Wien 1992) že tolikokrat izčrpno obdelan, da se pri teh vidikih ne bomo zadrževali. Zaradi virov, dostopnih za naše kraje, pa se mi zdi zanimiv ezoterični pristop, saj vampirizem definira kot tehniko (sicer okultno, pa vendarle). Pri tem sveda ne gre za pitje krvi (mimogrede, eden najbolj razvpitih psihopatov, ki si je gasil žejo z njo, je bil *John Haigh*, ki je leta 1949, preden so ga obesili, o svojih podvigih napisal obširno izpoved), temveč za črpanje »vitalne energije« (v jogi imenovane »prana«, v taoizmu »či«) iz človekovega »eteričnega ovoja« ali »avre«. Ločimo »pasivni« in »aktivni« vampirizem. Pri pasivnem gre za princip nekakšne ozmoze: vitalna energija samodejno teče od močnejših osebkov proti šibkejšim, od zdravih proti bolnim, od mlajših proti starejšim, od moških proti ženskam. O »tehnikah« v pravem pomenu te besede lahko torej govorimo šele pri aktivnem vampirizmu, ki (v grobem) sloni na naslednjih načelih:

VAMPIRJI, BRUKALAKI, VEDAVCI

1) Gre za črnomagijsko tehniko, pri kateri je izhodišče vztrajanje na tlesnosti, pomlajevanju in regeneraciji z okultnimi metodami. V primeru, da vseeno pride do smrti, pa je cilj ohranitev telesa pred propadom. Kdor tehnik, ki so za to potrebne, ni praktično uporabljal že za življenja, jih tudi po smrti ne bo mogel. *Tibetanska knjiga mrtvih* (*Bardo Thödöl*), tako navaja naravno tendenco subtilnega telesa (»šukšma šarira«), da bi se po smrti vrnilo nazaj v svoje fizično telo; tovrstni poskusi pa so uspešni samo v primerih avtentičnega vampirizma. S čisto praničnega vidika je vampirsko telo bolj mrtvo od »običajnega« trupla; pri slednjem je namreč v telesu še vedno ostala »dhanamdžaja prana«, ki pospešuje dezintegracijo organizma. Pri vampirjih tudi tega aspekta pran ni oziroma je blokiran (od tod tudi ime »nemrtvi«, saj gre za živo subtilno telo v mrtvem telesu, za razliko od »živega mrtveca« ali zombija, kjer je telo živo, vendar deluje kot neke vrste robot, ker je iz njega s pomočjo vudu tehnik izgnana »duša« oziroma subtilno telo). Ko je vampirjevo telo mrtvo, ne more več proizvajati lastne energije oziroma je pridobivati po naravnih poteh, zato jo za svoje potrebe lahko edinole jemlje še živim ljudem.

2) Prvi praktični korak pomeni obvladovanje subtilnega oziroma »astralnega« telesa. *Herman De Cilei* (lik njegove

soproje *Barbare De Cilei* je Josepha Sheridana Le Fanuja navdihnil, da je napisal svojo Carmillo) o tem v svojem *Priručniku vampirizma* (15. stoletje) pravi takole: »Vaše nesmrtno telo že obstoja, obudite to drugo realnost v sebi, obvladajte jo, zaupajte vase; bodite tisti, ki nikoli ne spi. Ne podlegajte avtomatizmu, bodite tisti, ki nikoli ne pozablja na svoj drugi jaz, bodite človek, ki premaguje smrt. Kako premagati zakon razpadanja? Vaš duh se prebujata, utesnjen med elementi, ki tvorijo telo. Telo ne bo izginilo, kajti manjka mu vitalna energija, ki povzroča njegovo razpadanje (»dhanamdžaja prana« — op.p.). Najprej je torej treba delovati na našega dvojnika, mu dati obliko, ga prisiliti, da lebdi na astralni ravni, ga naučiti, da živi brez navezanosti na telo in njegove navade. Tako bo po smrti dvojnik lahko samostojno deloval. Primorali ga boste, da se bo vanj prelila vitalnost, ki jo vsebuje kri«.

3) Naslednji korak je namenjen zaustavitvi odtokanja vitalne energije iz eteričnega ovoja, ki obdaja fizično telo. Povprečna avra ima »razpoke« ali celo »luknje«, skozi katere se izgublja prana, povzročili pa so jih bolezni, telesne poškodbe ali psihični pretresi. Tudi po tem ko je avra »pokrpana«, je še vedno lahko podvržena pasivnemu ali aktivnemu vampirizmu drugih ljudi. Zato jo je treba znati »zapečatiti«. Temu namenu služi t.i. odlični ščit (Odic

Shield), kot ga Mouni Sadhu imenuje v svoji knjigi *Concentration* (London 1959, 116—117 str.), kjer opisuje njegovo tvorbo in dodaja, da je takšen ščit mogoče tako izpopolniti, da lahko telo varuje celo pred fizičnimi poškodbami (značilen primer takšnega delovanja odičnega ščita naj bi predstavljali sloviti obredni plesalci na otoku Baliju, ki se pred templji s »krisi«, noži, katerih konice so ostre kot igle, z vsilo zabadajo v prsi, a jim ti ne prodrejo skozi kožo; svečeniki, ki so ves čas v bližini, pazijo na trenutek, ko plesalcem začne popuščati trans, kajti po njem ponovno postanejo ranljivi in bi se lahko hudo poškodovali (prim. Werner Keller: *Parapsihološki fenomeni/Was gesien noch als Wunder galt*, Zürich 1973/Zagreb 1979 besedilo in fotografija med str. 128—129). Taoistične in tantrične seksualne tehnike se prav tako začenjajo z zaustavitvijo odtokanja vitalne energije.

4) Zadnji in ključni korak, brez katerega sploh ne bi mogli govoriti o vampirizmu kot takem, pa je zavestno črpanje vitalne energije drugih ljudi in sposobnost manipuliranja s praničnimi tokovi v njihovi avri.

Nekaj primerov:

a) David V. Tansley v svoji knjigi *Subtle Body — Essence and Shadow* (London 1977, str. 67) navaja klasičen način črpanja vitalne energije: vampir iz svoje avre »pro-

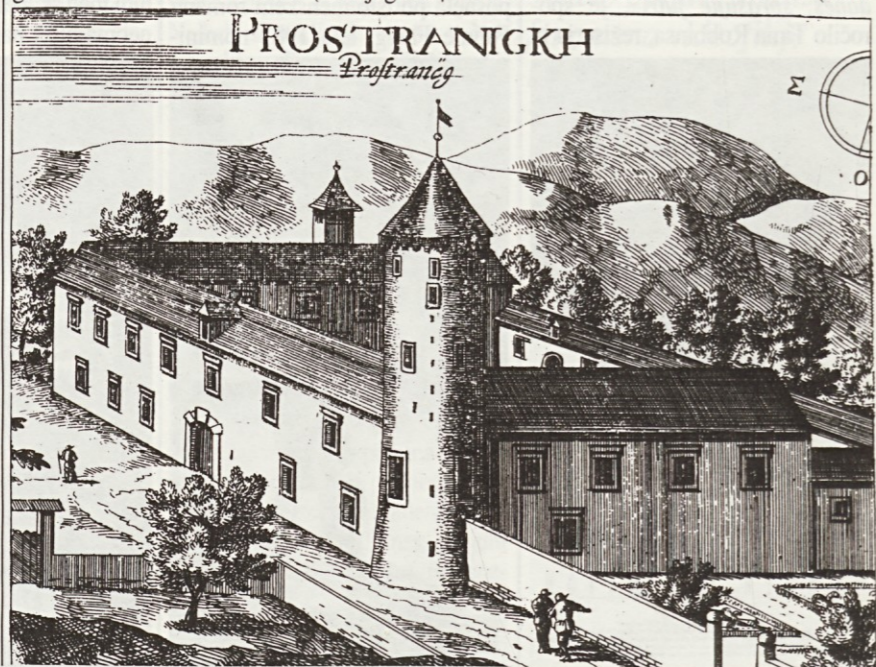
jecira« nekakšne eterične izrastke, podobne lovkam, s katerimi se prisesa na avro drugih ljudi in skozi odvaja njihovo prano. b) Omar Garrison v *Tantra: The Yoga of Sex* (New York, 1964, str. 8, 119) piše o Ka'a sekti tibetanskih nun, ki vampirizirajo mlade moške. Pripadniki sekte Dugpa isto počnejo z ženskami. Garrison na straneh 119—133 precej podrobno opisuje tako principe pasivne vampirizacije kot tudi aktivno vampirizacijo (s kombiniranim osredotočenjem na ustrezne »čakre« in na usklajeno dihanje).

c) Zelo dobro dokumentirano ilustracijo sposobnosti manipuliranja s praničnimi tokovi znotraj avre predstavljata primera iz analov francoske in nemške kriminalistične službe; prvi (navajajo ga H. Bernheim v *Hypnosis and Suggestion in Psychotherapy* /1884/, Heniz Hammerschlag v *Hypnotism and Crime* /1956/ in Colin Wilson v *Mysteries* /1978/) zadeva Thimotheusa Castellana in se je zgodil leta 1865, drugi, precej bolj znan, pa se je pripetil leta 1934 v Heidelbergu in se nanaša na Franza Walterja (policijski psihiater dr. Ludwig Meyer, ki je imel neposredno opravka s tem primerom, ga je opisal v svoji knjigi *Crime Under Hypnosis*, navajata pa ga tudi Wilson v *Mysteries* in Elisabeth Antebi v *Ave Lucifer*, Paris 1970). Oba sta svoje žrtve spravljala v stanje katatoničnosti, v katerem so jima bile prepuščene na milost in

nemilost (kar sta tudi s pridom izkoristila), zgolj z nekaj kretnjami z roko. Značilno je, da kriminalisti pri navedenih primerih menijo, da gre za zlorabo hipnotizerskih veščin. Seveda je stanje, ki ga je Castellanu in Walterju uspelo inducirati svojim žrtvam, zelo podobno globoki hipnozi, očitno pa je, da tega nista dosegla s hipnotizerskimi metodami, ki slonijo na sugestiji in za katere je kljub vsemu potrebno nekaj časa, da začnejo delovati. Zdi se, da sta poznala bolj direkten pristop, pri čemer je relevantno, da sta se oba ukvarjala z bioenergetskim »polaganjem rok«, ki naj bi omogočalo manipulacijo s tokovi vitalne energije v eteričnem ovoju, hitre učinke pa naj bi bilo pri tem moč doseči z odvzemanjem »pozitivne« in z dodajanjem »negativne« energije oziroma s spremembo energetske polarizacije v avri (tovrstne metode Mouni Sadhu navaja v knjigi *The Tarot — A Contemporary Course of the Quintessence of Hermetic Occultism*, London 1962).

SLOVENIJA, MOJA DEZELA

Evropo je v 18. stoletju zajela »epidemija vampirizma« (zgodovinske vire in dokumentacijo o tem je zbral že prej omenjeni Klaus Hamberger v svoji knjigi *Mortuus non mordet. Kommentierte Dokumentation zum Vampirismus 1689—1791*, Wien 1992). Ta epidemija pa ni bila enakomerno razprostranjena po Evropi, ampak je bila



VALVASOR O STRIGONIH IN VEDAVCIH

Ljudje z istrskega podeželja trdno verjamejo v resničnost čarovnikov, ki otrokom sesajo kri. Takšne vrste krvoseja imenujejo strigon ali pa vedavec. Kadar tak strigon umre, pravijo, da opolnoči hodi po vasi, trka in razbija po vratih hiš in v tisti hiši, kjer je tako trkal, bo naslednjega dne nekdo umrl. Kmetje tako vsakič, ko kdo pri njih umre, pravijo, da ga je požrl strigon. Poleg tega ti lahko verni ljudje verjamejo tudi, da takšni blodeči strigoni ponoči lazijo okoli njihovih žensk in z njimi občujejo, pri tem pa ne spregovorijo niti besede. Meni pa se zdi, da je to tako kot pri vdovah, če so le še mlade in čedne, ki pogosto dobivajo nočne goste in z njimi sicer čisto zares občujejo, vendar pa so iz mesa in krvi. Tako tamkajšnji prebivalci mislijo, da jim ta pošast ne bo dala miru, dokler ji prsi ne predrejo s kolom iz trnovega lesa.

Zategadelj včasih pride tudi do preizkusov poguma, ki jih je potrebno izvršiti, in to vselej po polnoči, ker kmetje verjamejo, da vedavec pred polnočjo ni v grobovih, ampak hodijo okrog. Tedaj odprejo grob, v trebuh umrlega zabijejo za pest ali manjšo podlaht debel kol in tako pokojnega prav grdo onečastijo. Ven začne brizgati kri, mrlič se zvija in premetava, prav kakor bi bil živ in bi občutil bolečino. Nato ponovno zasujejo grob z zemljo in gredo vsak svojo pot. Takšni postopki odpiranja grobov in prebadanja trupel s koli so med Istrani na deželi, še posebej med kmeti, običajni. In četudi gosposka, kadar pride do tega, ukrepa z ostrimi kaznimi, ker je takšno početje v nasprotju z vero, se to vseeno pogosto dogaja. Leta 1672 so tako v istrski vasi Kring poskusili pokojnemu Giuri Grandu skozi prsi poriniti kol, ker pa kol ni hotel iti skozi, so

mu odsekali glavo. To predrzno dejanje so izvedli: Micolò Njena, Stipan Milasić, Miko Radetić, Mattio Čerikatin, Nicolo Macina, Jure Macina, Jura Zorfić, Martino Uderejčić in Mirkula Krajrajer. Prvemu med njimi pa je zmanjkalo poguma, da bi prijel truplo, zato je obupan odnehal. Nakar se je drugi spraval nad mrliča in mu odsekal glavo, tretji pa je na njeno mesto postavil razpelo (...). Pred nekaj leti se je nekaj podobnega zgodilo v Lindavu, čisto pred kratkim pa ponovno v neki istrski vasi, ki leži že na beneškem ozemlju. Kot mi je leta 1687 opisala zanesljiva oseba, so v navedeni slovensko-istranski vasi kmetje ponoči odkopali grob in pokojnemu v prsi zabili kol.

(Janez Vajkard Valvasor: *Slava Vojvodine Kranjske*, Ljubljana 1689, VI. knjiga, X. poglavje — Jezik, šege in navade Istranov)

osredotočena na Balkanski polotok in na deželi Avstrijskega cesarstva. Največ primerov je bilo zabeleženih na Madžarskem, v Slavoniji, Vojvodini oziroma Banatu v Sedmograški, na Češkem, Moravskem in v Šleziji. Če še vedno upate, da je Slovenija pri tem izvzeta, se motite. Da so bili pri nas že od nekdanj vampirji, pričajo arheološke najdbe iz obdobja preseljevanja ljudstev po zatonu antike. V nekaterih grobovih iz tistega časa so bili odkriti ostanki kolov, zabitih naravnost skozi prsni koš pokopanih prednikov današnjih Slovencev. *Slava Vojvodine Kranjske* Janeza Vajkarda Valvasorja pa nam služi še kot pisno dokazilo za obstoj fenomena vampirizma na Slovenskem. Ko Valvasor v svoji XI. knjigi (*Mesta, trgi, gradovi in samostani na Kranjskem*) piše o gradu *Prestranek*, omenja tudi strahove, ki jim okoliški prebivalci pravijo *vedavci*: »Ti baje otrokom kri izsesavajo, dokler ne umrejo«. Precej bolj obširno pa o slovensko-istranskih vampirjih (severni del Istre je tedaj spadal pod Kranjsko), strigonih ali vedavcih, govori v X. poglavju VI. knjige *Slave Vojvodine Kranjske*. Njegov opis je nadvse zanimiv, saj lahko v njem prepoznamo večino značilnosti, ki se tradicionalno pripisujejo vampirjem in še nekaj dodatnih povrhu, klasičen pa je tudi postopek pokončevanja vampirjev, skupaj s pripadajočimi simptomi:

— Strigoni ali vedavci so duhovi *čarovnikov*, torej tistih, ki so tehniko vampirizma obvladali s pomočjo črne magije.

— Pogoste žrtve so otroci, zaradi viška svoje življenjske energije.

— Vedavci/strigoni *trkajo* na vrata in okna hiš, v skladu z nepisanim pravilom, da jih morajo domači sami spustiti noter.

— Vedavcem skozi prsi porinejo kol iz trnovega lesa ali pa jim odsekajo glavo in dodajajo še križ za povrhu.

— Vampirji se med postopkom likvidacije zvijajo, iz njihovih teles pa teče kri.

— Najbolj zanimiv pa je del, ki govori o tem, da strigoni/vedavci ponoči obiskujejo ženske in z njimi nemoteno spolno občujejo. Mit o vampirju kot arhetipu neustavljivo privlačnega moškega, lovca na nežni spol, ki se mu ženske ne morejo upirati (tudi če bi se mu hotele), je namreč novejšega izvora, najbolj pa je zanj zaslužna kinematografska podoba grofa Dracule v interpretaciji Christopherja Leeja, kasneje pa tudi Franka Langelle (četudi je že Bela Lugosi igral na to karto). Vampirji v času od konca 17. pa do začetka 20. stoletja so drugače skoraj vsi, praktično brez izjeme, prikazani kot izredno nepriljubljeni za nasprotni spol (o njihovem morebitnem vplivu na lastni spol takratni avtorji še ne poročajo, z izjemo Le Fanuja seveda).

Montague Summers tako v svojih knjigah *The Vampire, His Kinn and Kith in Vampire In Europe* s pravo naslado opisuje odurni videz »nemrtvih«, ki da so umazani in razcapani, povrh pa jim še iz ust, nosu in ušes teče kri, kadar se je preveč napijejo. Slovensko-istranski vampirji s svojimi uspehi v posteljah nič hudega slutečih kmetic očitno v tem smislu predstavljajo izjemo. V luči teh spoznanj se še enkrat ozrimo na Le Fanujevo *Carmillo*, najbolj slavno vampirsko povest poleg *Dracule*, ki je služila za predlogo filmom *Vampir C. Th. Dreyerja*, *Et mourir de plaisir/Blood and Roses* (1960) Rogerja Vadima, *Vampirjeve ljubimke* R. W. Bakerja, *Sla po vapirju* Jimmyja Sangsterja in *Hudičevi dvojčici* Johna Hougha. Kot vemo, sa zgodba odvija na Štajerskem, pripoveduje pa jo Angležinja, ki se je s svojim očetom naselila v enega od tamkajšnjih gradov, »kajti v teh samotnih in zaostalih krajih ... je vse tako čudovito poceni«. Ni kaj, brhka Angležinja si (skupaj z drugimi njej podobnimi turisti) dejansko zasluži, da se seznanj še z ostalimi slovenskimi znamenitostmi, ne le s kurenti in s cerkniškimi čarovnicami. Šele potem bi se lahko pohvalili, da zares nekaj damo na svoj »Blut und Boden« tradicijo.

IGOR KERNEL

70 LET VAMPIRIZMA V SLOVENSkih KINODVORANAH

Pierre-Jean-Baptiste Benichou v svoji knjigi *Horreur et épouvante dans le cinéma fantastique* (Pariz, 1977) navaja Jean-Pierre Bouyxouja, ki je v svoji (doslej nepreseženi) antologiji vampirizma naštel več kot 6000 vampirskih filmov, oziroma filmov, v katerih se kak vampir pojavlja, in se še pritožuje, da je pomanjkljiva, saj v njej niso naštet vsi nastopi vampirjev na ameriški televiziji. Po lansiranju filma *Bram Stoker's Dracula* F. F. Coppola je izšlo več »definitivnih« vampirskih filmografij, med njimi *Cinematic Vampires - The Living Dead on Film and Television from 1896—1992* in *The Illustrated Vampire Movie Guide* Stephenja Jonesa (slednja navaja okoli 500 vampirskih filmov), ki so bolj ali manj izčrpne in pregledne. Seznanu vampirskih filmov, predvajanih v slovenskih kinematografih, vsekakor ne moremo očitati, da ni pregleden. Žal pa je pregleden v prvi vrsti zato, ker je tako kratek. Pri nas smo namreč v kinu videli vsega 31 filmov na temo vampirizma

oziroma filmov, kjer vampirji (ponavadi en sam) gostujejo.

1

NOSFERATU

(*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*) Nemčija, 1922. Režija: F. W. Murnau. Glav. vl.: Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, G. H. Schnell.

2

LONDON PO POLNOČI

(*London After Midnight*), ZDA, 1927. Režija: Tod Browning. Glav. vl.: Lon Chaney, Marceline Day, Henry B. Walthall, Percy Williams.

3

DRACULA

(*Dracula*) ZDA, 1931. Režija: Tod Browning. Glav. vl.: Bela Lugosi, Helen Chandler, David Manners, Dwight Frye, Edward Van Sloan.

4

VAMPIR

(*Vampyr, ou l'étrange aventure de David Gray*) Francija, 1932. Režija: Carl Dreyer. Glav. vl.: Julian West (Baron Nicolas de Gunzburg), Sybille Schmitz, Henriette Gerard, Jan Hieronimko, Albert Bras.

5

VAMPIRJEVO ZNAMENJE

(*Mark of the Vampire*) ZDA, 1935. Režija: Tod Browning. Glav. vl.: Bela Lugosi, Lionel Barrymore, Elizabeth Allan, Lionel Atwill, Jean Hersholt.

6

DRACULOVA HČI

(*Dracula's Daughter*) ZDA, 1936. Režija: Lambert Hillyer. Glav. vl.: Gloria Holden, Otto Kruger, Marguerite Churchill.

7

ABBOTT IN COSTELLO SREČATA

FRANKENSTEINA (*Abbott and Costello Meet Frankenstein*) ZDA, 1948. Režija: Charles Barton. Glav. vl.: Bud Abbott, Lou Costello, Lenore Aubert, Lon Chaney Jr., Bela Lugosi, Glenn Strange.

8

PLES VAMPIRJEV

(*Dance of the Vampires/The Fearless Vampire Killers or Pardon Me But Your Teeth Are In My Neck*) V. Britanija, 1967. Režija: Roman Polanski. Glav. vl.: Jack Mac-Gowran, Roman Polanski, Sharon Tate, Ferdy Mayne.

9

VOLKODLAKI PROTI VAMPIRJEM

(*La manca del hombre lobo/Die Vampire des Dr. Dracula/Frankensteins Bloody Terror*) Španija/1968. Ržija: Enrique L. Equiluz. Glav. vl.: Paul Naschy, Dianik Zurakuwska, Manuel Manazaneque, Dian Konopka.

10

DRACULA PROTI FRANKENSTEINU

(*Dracula jagt Frankenstein/Los monstruos del Terror/Operation Terror*) Italija/Španija/ZRN, 1969. Režija: Tulio Demicheli. Glav. vl.: Michael Rennie, Karin Dor, Craig Hill, Angel del Pozo, Paul Naschy.

11

GROF JORGA, VAMPIR*(Count Yorga, Vampire)*

ZDA, 1970. Režija: Bob Kelljan. Glav. vl.: Robert Quarry, Roger Perry, Dona Anders, Michael Murrphy.

12

OKUSI DRACULOVO KRI*(Taste the Blood of Dracula)*

V. Britanija, 1970. Režija: Peter Sasdy. Glav. vl.: Christopher Lee, Geoffrey Keen, Gwen Watford, Linda Hayden, Ralph Bates.

13

VAMPIRJEVE LJUBIMKE*(The Vampire Lovers)*

V. Britanija, 1970. Režija: Roy Ward Baker. Glav. vl.: Ingrid Pitt, Pippa Steele, Madeleine Smith, Peter Cushing, Dawn Adams, Kate O'Mara.

14

ZADNJI DRACULA*(Scars of Dracula)*

V. Britanija, 1970. Režija: Roy Ward Baker. Glav. vl.: Christopher Lee, Dennis Waterman, Jenny Hanley, Christopher Matthws, Anoushka Hempel.

15

SLA PO VAMPIRJU*(Lust for a Vampire)*

V. Britanija, 1971. Režija: Jimmy Sangster. Glav. vl.: Ralph Bates, Barbara Jefford, Suzanna Leigh, Michael Johnson, Yutte Stensgaard, Mike Raven.

16

HUDIČEVI DVOJČICI*(Twins of Evil)*

V. Britanija, 1971. Režija: John Hough. Glav. vl.: Madeleine Collison, Mary Collinson, Peter Cushing, Kathleen Byron, Dennis Price, Harvey Hall.

17

NEMORALNE ZGODBE*(Contes Immoraux) — epizode Erszebt Bathory.*

Francija, 1974. Režija: Walerian Borowczyk. Glav. vl.: Lise Danvers, Fabrice Luchini, Charlotte Alexandra, Paloma Picasso.

18

DRACULA, OČ IN SIN*(Dracula père et fils)*

Francija, 1976. Režija: Edouard Molinaro. Glav. vl.: Christopher Lee, Bernard Menez, Marie-Hélène Breillat, Robert Dalban, Catherine Breillat.

19

LADY DRACULA

ZRN, 1975. Režija: F. J. Gottlieb. Glav. vl.: Brad Harris, Stephen Boyd, Evelyne Kraft, Theo Lingn, Eddi Arent.

20

NOSFERATU, FANTOM NOČI*(Nosferatu: Phantom der Nacht)*

ZRN/Francija, 1979. Režija: Werner Herzog. Glav. vl.: Klaus Kinski, Isabelle Adjani, Bruno Ganz, Roland Topor.

21

DRACULA

ZDA, 1979. Režija: John Badham. Glav. vl.: Frank Langella, Laurence Olivier, Donald Pleasance, Kate Nelligan, Trevor Eve.

22

HOTEL DRACULA*(Graf Dracula (beisst jetzt) in Oberbayern/Dracula Sucks)*

ZRN, 1979. Režija: Carlo Ombra. Glav. vl.: Betty Vergès, Bea Fiedler, Giacomo Rizzo, Ralf Wolter, Linda Grondier.

23

LJUBEZEN NA PRVI UGRIZ*(Lov at First Bite)*

ZDA, 1979. Režija: Stan Dragoti. Glav. vl.: George Hamilton, Susan Saint James, Richard Benjamin, Dick Shawn.

24

GLAD PO KRVI*(The Hunger)*

ZDA, 1983. Režija: Tony Scott. Glav. vl.: David Bowie, Catherine Deneuve, Susan Sarandon, Cliff De Young.

25

MOJ SOSED JE VAMPIR*(Fright Night)*

ZDA, 1985. Režija: Tom Holland. Glav. vl.: Chris Sarandon, William Ragsdale, Amanda Bearse, Roddy McDowall.

26

VESOLJSKI VAMPIRJI*(Lifeorce)*

V. Britanija, 1985. Režija: Tobe Hooper. Glav. vl.: Steve Railsback, Peter Firth, Frank Finlay, Mathilda May.

27

TRANSILVANIJA 6-5000*(Transylvania 6-5000)*

ZDA, 1985. Režija: Rudy De Luca. Glav. vl.: Jeff Goldblum, Joseph Bologna, Ed Begley Jr., Carol Kane, Geena Davis.

28

IZGUBLJENI FANTJE*(The Lost Boys)*

ZDA, 1987. Režija: Joel Schumacher. Glav. vl.: Jason Patric, Corey Haim, Dianne Wiest, Edward Herrmann, Kiefer Sutherland.

29

MOJA SOSEDA VAMPIRKA*(Fright Night Part 2)*

ZDA, 1989. Režija: Tommy Lee Wallace. Glav. vl.: Roddy McDowall, William Ragsdale, Traci Lin, Julie Carmen.

30

KRVOSESI*(Krvopijci)*

Hrvatska, 1989. Režija: Dejan Šorak. Glav. vl.: Danilo Lazović, Ksenija Marinković, Maro Martinović, Semka Sokolović-Bertok.

31

VAMPIRSKI MOTOCIKEL*(I Bought a Vampire Motorcycle)*

ZDA, 1992. Režija: Dirk Campbell. Glav. vl.: Niel Morrissey, Amanda Noar.

32

NEDOLŽNA KRI*(Inocent Blood)*

ZDA, 1992. Režija: John Landis. Glav. vl.: Anne Parillaud, Robert Loggia, Anthony LaPaglia, David Proval, Don Rickles.

IGOR KERNEL

CHRISTOPHER LEE IN NJEGOVI ZOBJE V VRATU ŽANRA

Vsak žanr ima svoj obraz, po katerem ga ločimo od drugih in po katerem ga konec koncev prepoznamo kot žanr: če pomislite na vestern, se vam prikaže obličje Clinta Eastwooda, ki vas hkrati spomni na triler; ninja-fu vigilance imajo podobo Chucka Norrisa, ki hkrati odslikava tudi »missing in action« vietnamiade; »bloodsport« se po Sylvestru Stalloneju seli v Jean-Clauda Van Damma, čistokrven akcioner se zadnje čase skriva za ozkim pogledom Stevena Seagala, prav tako kot melodramo najlažje prepoznamo v nedolžni pojavi Julie Roberts; komedija pa je že itak najbolj podobna Stevu Martinu. Če bi nadaljevali z naštevanjem, bi vsekakor prišli tudi do grozljivke, hororja, ki so ga ne glede na njegovo razvejanost zakoličile klasične pošasti. Ena takih je vampir, največkrat imenovan Drakula, ki ima še dandanes samo en obraz — tistega, ki mu ga je posodil Christopher Lee; to pa zato, ker je Bela Lugosi prezgodaj odšel v kraljestvo senc, mi pa smo bili še premladi, da bi se od njega lahko dostojno poslovili; Max Schreck se je spremenil v Klausu Kin-skega, John Carradine in Lon Chaney, jr. sta se od Drakule dokaj hitro oddaljila, Michael Johnson, Louis Jourdan in Frank Lagella pa so si itak samo mislili, da so tisto, kar smo si mi mislili, da bodo. Ostal je samo Christopher Lee.

Najbolj senzualni, arhetipski in postavni Drakula je bil rojen v Londonu 27. maja 1922 z imenom Christopher Frank Lee Carandini, kot sin angleškega polkovnika in kontese iz Modene, Marie Estelle Carandini. Do dneva, ko je Nicolo Carandini, italijanski ambasador v Londonu, v svojem bratrancu prepoznal markantno filmsko osebnost, je Christopher študiral na Wellington Collegu, postal pilot angleškega RAF in nekaj časa delal celo v obveščevalni službi. Filippo Del Giudice, mož iz hiše *Two Cities Films*, ga je predstavil producentom, ki jih je motilo ravno to, da je velik: koščena, suverena in 190 centimetrov visoka postava je že tedaj v sebi skrivala lik, ki ga drugi niso mogli upodobiti, vampirja za vse čase, večnega negativca, ki ga je Christopher srečal šele po manjših vlogah v *Hamletu* (Laurence Olivier, 1948) in *Captain Horatio Hornblower* (Raoul Walsh, 1951). Leta 1957 pride *Curse of Frankenstein*, takoj za njim, leta 1958, pa *Dracula* (a. k. a. *Horror of Dracula*); oba filma je režiral Ter-

ence Fisher, hišni režiser kulturnega *Hammer Film*; s slednjim je Leeju odprl pot v večnost; Lee pa je v zahvalo takrat *Hammer Filmu*, Drakuli in žanru samemu dal svojo podobo.

Legendarnega vampirja je Christopher Lee podoživel še sedemkrat (za *Hammer Film* samo še prvih pet): *Dracula, Prince of Darkness* (Terence Fisher, 1966), *Dracula Has Risen From the Grave* (Freddie Francis, 1968), *Taste the Blood of Dracula* (Peter Sasdy, 1970), *Scars of Dracula* (Roy Ward Baker, 1970), *Dracula A.D.* (Alan Gibson, 1972) in *Satanic Rites of Dracula* (a. k. a. *Count Dracula and His Vampire Bride*, Alan Gibson, 1973).

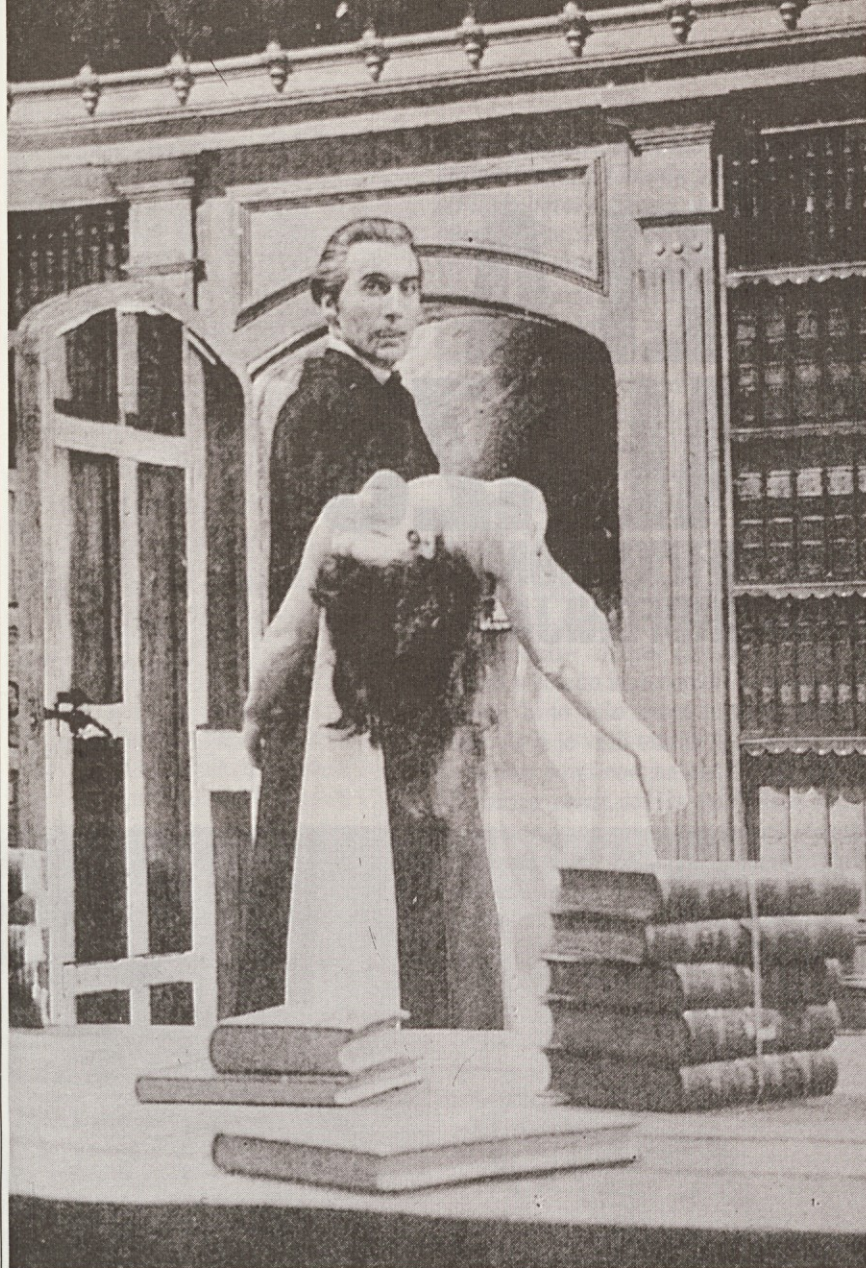
Ker je že ustaljeno, da tudi žanr prepozna svoja karizmatična utelešenja, je Leejeva impresivnost segla tudi prek meja britanske horor produkcije: s Christopherjem Leejem so hoteli med zvezde še režiserji, kot so *Steno* (*Tempi Duri per i Vampiri*, 1959, Italija), *Jesus Franco* (*El Conde Dracula*, 1970, Španija) in *Edouard Molinaro* (*Dracula, Père et Fils*, 1976, Francija). Vsem ni uspelo, medtem ko Christopherju Leeju je: pred vami je njegova pot, monumentalna filmografija, ki jo sestavlja več kot sto stopnic — in vsaka stopnica je nov obraz, nov značaj in nov ugriz v sočno tkivo žanra — izberite torej tudi tiste, ki jih do sedaj še niste.

FILMOGRAFIJA CHRISTOPHERJA LEEJA

(v njej so naštetni vsi filmi Christopherja Leeja, ki v uvodu niso bili omenjeni):

Corridor of Mirrors, Terence Young, 1948
One Night With You, Terence Young, 1948
Saraband a. k. a. *Saraband for Dead Lovers*, Basil Dearden, 1948
Scott of the Antarctic, Charles Frend, 1948
The Gay Lady a. k. a. *Trottie True*, Brian Desmond Hurst, 1949
Valley of the Eagles, Terence Young, 1951
The Crimson Pirate, Robert Siodmak, 1952
Babes in Bagdad, Edgar G. Ulmer, 1952
Moulin Rouge, John Huston, 1952
Innocents in Paris, Gordon Parry, 1953
That Lady, Terence Young, 1955
The Warriors a. k. a. *The Dark Avenger*, Henry Levin, 1955
Storm Over the Nile, Zoltan Korda, 1956
The Cockleshell Heroes, Jose Ferrer, 1956
Port Afrique, Rudolph Maté, 1956
Private's Progress, John Boulting, 1956
Beyond Mombasa, George Marshall, 1956

The Pursuit of the Graf Spee a. k. a. *The Battle of the River Plate*, Michael Powell & Emeric Pressburger, 1956
Night Ambush a. k. a. *Ill Met by Moonlight*, Michael Powell & Emeric Pressburger, 1957
She Played With Fire a. k. a. *Fortune is a Woman*, Sidney Gilliat, 1957
The Accused a. k. a. *The Traitors*, Michael McCarthy, 1957
Bitter Victory, Nicholas Ray, 1957
The Truth About Women, Muriel Box, 1958
A Tale of Two Cities, Ralph Thomas, 1958
Missiles From Hell a. k. a. *The Battle of V-1* a. k. a. *The Unseen Heroes*, Vernon Sewell, 1958
The Hound of Baskervilles, Terence Fisher, 1959
The Man Who Could Cheat Death, Terence Fisher, 1959
The Mummy, Terence Fisher, 1959
Playgirl After Dark a. k. a. *Too Hot To Handle*, Terence Young, 1960
Wild for Kicks a. k. a. *Beat Girl*, Edmond T. Greville, 1960
House of Fright a. k. a. *The Two Faces of Dr. Jekyll*, Terence Fisher, 1960
Horror Hotel a. k. a. *City of the Dead*, John Moxey, 1960
The Hands of Orlac, Edmond T. Greville, 1960
The Puzzle of the Red Orchid a. k. a. *The Secret of the Red Orchid*, Helmut Ashley, 1961
The Devil's Daffodil a. k. a. *The Daffodil Killer*, Akos Rathony, 1961
Scream of Fire a. k. a. *The Taste of Fear*, Seth Holt, 1961
The Terror of the Tongs, Anthony Bushell, 1961
Hercules in the Haunted World, Mario Bava, 1961
The Pirates of Blood River, John Gilling, 1962
Corridors of Blood, Robert Day, 1962
Castle of the Living Dead, Herbert Wise (Luciano Ricci), 1963
Horror Castle a. k. a. *Terror Castle*, Anthony Dawson (Antonio Margheriti), 1963
Devil-Ship Pirates, Don Sharp, 1964
The Gorgon, Terence Fisher, 1964
Dr. Terror's House of Horrors, Freddie Francis, 1965
She, Robert Day, 1965
The Skull, Freddie Francis, 1965
The Face of Fu Manchu, Don Sharp, 1965
Rasputin — The Mad Monk, Don Sharp, 1966
The Brides of Fu Manchu, Don Sharp, 1966
Psycho-Circus a. k. a. *Circus of Fear*, John Moxey, 1967
Theatre of Death a. k. a. *Blood Fiend*, Samuel Galu, 1967
The Blood Demon a. k. a. *The Torture Chamber of Dr. Sadism*, Harald Reinl, 1967



The Vengeance of Fu Manchu,
Jeremy Summers, 1967
Five Golden Dragons,
Jeremy Summers, 1967
Island of the Burning Doomed a. k. a.
Night of the Big Heat,
Terence Fisher, 1967
The Devil's Bride a. k. a.
The Devil Rides Out,
Terence Fisher, 1968
The Crimson Cult a. k. a.
Curse of the Crimson Altar,
Vernon Sewell, 1968
Blood of Fu Manchu a. k. a. Kiss and Kill a.k.a.
Against All Odds a. k. a.
Fu Manchu and the Kiss of Death,
Jesus Franco, 1968
The Oblong Box,
Gordon Hessler, 1969
The Magic Christian,
Joseph McGrath, 1969
The Castle of Fu Manchu a. k. a.
Assignment Istanbul,
Jesus Franco, 1970
Scream and Scream Again,
Gordon Hessler, 1970
One More Time,
Jerry Lewis, 1970
Night of the Blood Monster a. k. a.
Throne of Fire,
Jesus Franco, 1970

Julius Caesar,
Stuart Burge, 1970
The Private Life of Sherlock Holmes,
Billy Wilder, 1970
The House That Dripped Blood,
Peter Duffell, 1970
Hannie Caulder,
Burt Kennedy, 1971
I, Monster,
Stephen Weeks, 1971
Horror Express,
Eugenio Martin, 1972
Raw Meat a. k. a. Death Line,
Gary Sherman, 1972
Nothing But the Night a. k. a. Devil's Undead a.
k. a. The Resurrection Syndicate,
Peter Sasdy, 1972 (tudi izvršni koproducent)
The Wicker Man,
Robin Hardy, 1973
The Creeping Flesh,
Freddie Francis, 1973
The Three Musketeers,
Richard Lester, 1974
The Man With the Golden Gun,
Guy Hamilton, 1974
Dark Places,
Don Sharp, 1975
Diagnosis: Murder,
Sidney Hayers, 1975
Killer Force a. k. a. The Diamond Mercenaries,
Val Guest, 1975

The Four Musketeers,
Richard Lester, 1975
To The Devil a Daughter,
Peter Sykes, 1976
Airport '77,
Jerry Jameson, 1977
End of the World,
John Hayes, 1977
Starship Invasions a. k. a. Alien Encounters,
Ed Hunt, 1977
Return From Witch Mountain,
John Hough, 1978
Caravans,
James Fargo, 1978
The Pirate a. k. a. Harold Robbins' The Pirate,
Kenneth Annakin, 1978 (TV film)
The Passage,
Lee J. Thompson, 1979
Jaguar Lives,
Ernest Pintoff, 1979
An Arabian Adventure,
Kevin Connor, 1979
Bear Island,
Don Sharp, 1979
Captain America II,
Ivan Nagy, 1979 (TV film)
1941,
Steven Spielberg, 1979
Circle of Iron a. k. a. The Silent Flute,
Richard Moore, 1979
Serial,
Bill Persky, 1980
Once Upon a Spy,
Ivan Nagy, 1980 (TV film)
The Salamander,
Peter Zinner, 1981
An Eye for an Eye,
Steve Carver, 1981
Goliath Awaits,
Kevin Connor, 1981 (TV film)
Safari 3000 a. k. a. Rally,
Harry Hurwitz, 1982
Charles & Diana: A Royal Love Story,
James Goldstone, 1982 (TV film)
The Return of Captain Invincible a.k.a. Legend
in Leotards,
Philippe Mora, 1983
House of the Long Shadows,
Pete Walker, 1983
The Rosebud Beach Hotel,
Harry Hurwitz, 1984
The Howling II: Your Sister Is a Werewolf,
Philippe Mora, 1985
Jocks,
Steve Carver, 1987
The Return of the Musketeers,
Richard Lester, 1989
Treasure Island,
Fraser Heston, 1990 (TV film)
Gremlins 2: The New Batch,
Joe Dante, 1990
Honeymoon Academy,
Gene Quintano, 1990
Curse III: Blood Sacrifice a. k. a. Panga,
Sean Barton, 1990
Incident at Victoria Falls a. k. a. Sherlock
Holmes and the Incident at Victoria Falls,
Bill Corcoran, 1991

P.S.: Mogoče tudi to ni vse; ena od vampirjevih lastnosti je tudi sposobnost spreminjanja forme, kar mu omogoča, da se znajde pred vami, ko to najmanj pričakujete; zato se ne smete čuditi, če boste Christopherja Leeja opazili tudi v kakšnem filmu, ki zgoraj ni naveden.

MAX MODIC

Ze naslov Arnheimove knjige *Film Als Kunst* kaže na to, kaj je najbolj mučilo prve teoretike filma: vprašanje, ali je film umetnost. Vendar to vprašanje zanje ni bilo akademsko, niso se ukvarjali s tem, ali film je umetnost ali ni, ker to zanje ni bilo vprašljivo; »prvi filmski teoretiki« so se formirali prav s tem, da so (skoraj z bataillevsko fascinacijo nad risbami v votlini v Lascauxu) odkrili »novo umetnost«. Da so jo odkrili, pa seveda pomeni, da so jo videli tam, kjer je nihče ni videl oziroma kjer so vsi (tj. tedanja estetska doksa) videli bodisi »mehansko reprodukcijo realnosti« bodisi »poceni nadomestek« za gledališče (še najpogosteje pa oboje skupaj). Zato si te »prve filmske teorije« tudi delijo nekaj skupnih potez, ki se kažejo v dokazovanju specifičnosti filma tako v odnosu do njemu »sorodne« spektakelske forme (gledališča) kot v odnosu do »naravne percepcije«; in bolj ko so dokazovali te razlike, bolj so odkrivali, da film ni le nekaj »posebnega«, temveč celo »edinstvenega« in »popolnoma novega«. Tu je prednjačil Bela Balazs, za katerega je bil film kot odkritje Amerike in ki je svoj »poskus umetnostne filozofije filma« - to je delo *Vidni človek (Der sichtbare Mensch, 1924)* — tudi imenoval »Kolumbova teorija«.

Bela Balazs (1884-1949) je bil madžarski pesnik, libretist (sodeloval z B. Bartokom), filmar (*Obistos, 1917, Sphinx, 1918*) in filozof (napisal *Estetiko smrti, 1908, in Fragmente filozofije umetnosti, 1909*), ki se je priključil Lukacsevi orbiti, sodeloval v spodleteli madžarski revoluciji, obsojen na smrt pa se je v zadnjem trenutku rešil v Avstrijo; nato se je preselil v Nemčijo in nazadnje v SZ, kjer je predaval na moskovski filmski šoli VGIK (po vojni se je vrnil v domovino in ustanovil Madžarski filmski inštitut). V Nemčiji je deloval v gledališču agit-prop, sodeloval s Piscatorjem in Maxom Reinhardtom ter s pisanjem scenarijev pri formiranju »proletarskega« filma: napisal je *Dogodivščine bankovca za deset mark (Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins, 1927, v režiji B. Viertel)*, *Narkozo (1929, v režiji Alfreda Abla, v tem filmu je tudi igral)*, sodeloval pri scenariju za *Beraško opero (Die Dreigroschenoper, 1931, režija G.V.Pabst)* in z Leni Riefenstahl korežiral *Modro svetlobo (Das Blaue Licht, 1932)*. In vrh tega je tu napisal tudi svoji glavni teoretski deli *Vidni človek* ter *Duh filma (Der Geist des Films, 1930)*. Ti knjigi je potem v Rusiji (kamor je moral emigrirati, ko je tik pred Hitlerjevimi vzponom vstopil v nemško KP) še predeloval in dopolnjeval ter jima dodajal marksistični touch — v *Umetnosti*

BELA BALAZS

MIKROFIZIOGNOMIJA IN MIKROFONIJA



Zorni koti so dokaz, da ni nič bolj subjektivnega, kot je objektiv

filma (*Isskustvo kino, Moskva, 1945*) in v *Filmski kulturi, filozofiji filmske umetnosti (Filmkultura, a filmmu ves zet filozofija, Budimpešta, 1948)*. Po tej knjigi je (najbrž) nastal tudi slovenski prevod Franceta Brenka (B. Balazs, *Filmska kultura, Cankarjeva založba, 1966*), čeprav je kot izvirnik naveden nemški prevod (*Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst*), toda za prevajalca, ki je bil tudi filmski zgodovinar, je bolj nedostojno to, da v svojem uvodu zamolči Balazsevo sodelovanje z Leni Riefenstahl ter njun film *Modra svetloba* pripiše Pabstu.

V *Vidnem človeku* je film (točneje, nemi film) za Balazsa »novo razodetje človeka«, in sicer »razodetje«, ki prihaja zatem, ko je »izum tiska« iztisnil človekovo dušo iz telesa v besedo in jo naredil nevidno; film pa naj bi to dušo znova napravil vidno s tem, da ji je vrnil telo in še posebej tisto »majhno površino«, na kateri pride najbolj do izraza: obraz, seveda nemi obraz oziroma obraz, ki ne govori z besedami, temveč s svojo mimiko. Balazs je potemtakem film utemeljil prav na besedi kot njegovem »odsotnem temelju«, prek katerega naj bi film reproduciral »adamskega« človeka, tj. človeka »izraznega giba, kretnje«, ki da je »pramaterinščina človeštva«. In prva takšna manifestacija »vidnega človeka« bi bil »groteskni komik« (B. B. imenuje burlesko »filmsko grotesko«), ki je »izrabil pomankljivost filma (njegovo nemost) za motiv stilnega oblikovanja pretiranega gibanja« ter ustvaril »specifično vrsto filmske umetnosti, še preden se je ta prav razvila«. Vsem tem prvim teoretikom, ki so tehnično omejenost filma na vizualno reprodukcijo absolutizirali do te mere, da so v njej videli bistvo filma, se je potem ta tehnika sama grdo maščevala, ko je podobi dodala še zvok, a so nemara prav v tej svoji »zaslepljenosti« s podobo nekatere stvari bolje videli in jih (teoretiki pač) imenovali »estetske zakonitosti«.

Balazs pozna zlasti tri: veliki plan, zorni kot in montažo. Veliki plan je velika začetnica tega novega evangelija »vidnega človeka« ter konstitutivna poteza tako filmske specifičnosti kot filmske umetnosti. Z velikim planom kot »delnim posnetkom« par excellence se je film ločil od gledališke reprezentacije, ki temelji na globalni viziji in prostorski enotnosti prizora, na drugi strani in obenem pa od »naravne percepcije«, ker odkriva »skrite vzmeti že znanega sveta in življenja« — zato je film prej kot reprodukcija nekakšna mikroskopija ali (z Balazsevimi izrazom) »mikrofiziognomija« realnosti. Drugi učinek velikega plana pa je čisto estetski, ker je s tem, ko je »vzel čas in prostor zunanjemu dogajanju«, dosegel, da se je film »ponotranjil« in povzdignil v

»duhovno dramo«; tako se odslej v njem »ne križajo meči, temveč pogledi«; in kakor je tem pogledom dala globino neslišnost govora, tako so obrazi postali čiste afektivne manifestacije ali abstraktne »izrazne« entitete (a kljub temu je Balazsa še posebej fascinaliral konkretni obraz Aste Nielsen s svojo »poduhovljeno«, a zato »nevarno demonično« erotiko).

»Zorni koti« so po Balazsu dokaz, da »ni nič bolj subjektivnega, kot je objektiv«; na eni strani namreč deformirajo oziroma »antropomorfizirajo« stvari, ko jih prikazujejo kot »strahotne, osovražene, ljubljene ali smešne«, na drugi strani pa proizvedejo »najbolj specifičen učinek filmske umetnosti«, tj. identifikacijski učinek, ko se gledalcu zdi, da »gleda z očmi osebe vse druge osebe v filmu« oziroma da se je (kot v kitajski legendi) znašel znotraj slike. Za Balazsa je torej vsak zorni kot subjektiven, bodisi v tem smislu, da prevaja pogled filmske osebe, bodisi tako, da »zaznamuje sled režiserjeve vloge« oziroma navaja k »instanci izjavljanja«, kot bi dejali naratologi, ki sicer s to njegovo definicijo ne bi bili povsem zadovoljni; resda ni dovolj precizna, vendar je v filmsko estetiko vsaj vpeljala idejo ruskih formalistov o tem, da je v umetnosti »resnica sveta« zmeraj stvar določene perspektive. Glede montaže je B. B. bolj zmeren kot sovjetski »montažni fanatiki«, glede zvoka pa v *Duhu filma* prevzema Eisensteinovo idejo o »kontrapunktni metodi«, ki jo sam imenuje »asinhronizem«. Za Balazsa zvočni film ni bil niti degradacija niti »organski razvoj« nemega filma, temveč »nova umetniška zvrst«, ki se potrdi s tem, da s podobo in zvokom ne podleže realistični reprodukciji, marveč da z njunim razmerjem kreira tako realizem kot realizem. B. B. nima nič proti sinhronem zvoku in dobro ve, da zvok krepi vtis realnosti »vidnega prostora«, toda »magijo« zvočnega filma vendar vidi tam kot Michel Chion, se pravi, v »igri« ujemanja in neujemanja zvoka in njegovega vira, tj. v igri, ki poraja učinke »srhljivosti, napetosti in presenečenj« in ki temelji na tem, da »mesta zvokov v prostoru, smeri njihovih izvora tudi z absolutnim posluhom ne moremo lokalizirati, če ničesar ne vidimo«. Z zvokom je »vidni človek« izgubil, zato pa je nastopil »duh filma«, ki je nekakšna sinteza mikrofiziognomije in mikrofonije, kjer zvok napravi nekatere stvari prav vidne in podoba nekatere zvoke prav slišne.

ZDENKO VRDLOVEC

MITJA MILAVEC

Že nekajkrat smo ugotovili, da propagandni in celovečerni film druží mnogo skupnih elementov in ločuje mnogo razlik; ena izmed njih je prav gotovo dejstvo, da propagandni film ne pozna »auteurjev«, kot so jih etablirala posamezna obdobja filmske zgodovine (razen nekaj redkih imen, ki pa res predstavljajo pravilo potrjujoče izjeme). Tokrat smo se odločili, da prezremo bleščečo površino televizijskega ekrana, na kateri se zrcalijo naše želje, in pogledamo, kaj se skriva za njo. Ker bomo to storili večkrat, pomenijo naslednje vrstice uvod v serijo pogovorov z ustvarjalci propagandnih spotov.

Se še spominjaš svoje prve reklame?

Prva reklama, ki sem jo naredil v življenju, je bila za radensko. Mislim, da so naročniki imeli idejo žejne in jutranjega mačka. Ta njihova izhodišča sem še dodelal. Tip, ki se je zjutraj zbudil, je imel na glavi hladilni obkladek, v naročju pa mu je počival pravi maček. Vstal je, se sprehodil do hladilnika, in ko ga je odprl, je bil strašansko navdušen, saj je v njem zagledal steklenico Radenske.

Kako si prišel do te prve režije? So te poklicali ljudje iz agencije?

Ja, pred tem so videli moje AGRFT-jevske filme. Sam pa sem si najprej ogledal veliko reklam, saj prej o njih sploh nisem razmišljal. Preučil sem njihov ritem, intenzivnost.

V svojih študijskih filmih (*Sveže novice iz kemije in fizike*, *Amen pod kamen*) si prikazoval oprijemljivo realnost. Kakšen je bil ta preskok v drugo govorico, v drug medij?

To sta dva ekstrema. *Sveže novice* (iz urgentnega bloka UKC) so nastale tako, da smo vzeli kamero in veristično posneli tisto, kar se je takrat v resnici dogajalo, torej, beležili smo razmere. *Amen pod kamen* pa je v bistvu konceptualen film, kakr-



šne snemajo študentje v višjih letnikih filmske režije. V ospredju je bila vizualna plat filma. Pred vpisom na režijo me je v nekem trenutku zelo zanimala arhitektura. Skratka, vse, kar je vizualnega. To linijo sem kasneje prenesel tudi v reklamo in predvsem v svoj režiserski rokopis.

Se ti zdi, da imaš režiserski slog, ki ga lahko ločimo od drugih?

Mislím, da imam prepoznaven slog. Navaden gledalec ga najbrž ne prepozna, mi, avtorji reklam, pa prav gotovo.

V kolikšni meri je ta stil stvar scenarijev, v kolikšni pa same režije?

Če pogledam realno stanje v Sloveniji, je to takšno, da nikoli ne dobiš popolnoma dodelanega scenarija. Zato se zmeraj še dodatno kreativno angažiraš, torej si pri določenem spotu več kot le režiser. Če izhajam iz tega stališča, potem imam svoj slog. Če pa imam pred sabo odlično izdelan scenarij, potem moj režiserski slog sledi temu scenariju, saj ta definira režijo.

Torej doslej še nisi naletel na scenarij, pri katerem ne bi kaj spremenil ali dodal?

Redko. Scenariji niso idejno in dramaturško dodelani, saj večina copy-writerjev nima filmske percepcije, tega znanja. V tem primeru se režija začne s pisanjem scenarija, s sokreiranjem ideje.

To je pomembna izjava. Od copy-writerja bi torej morali pričakovati poznavanje filmskega jezika?

Lažje je, če razvija idejo nekdo, ki pozna vizualno percepcijo. Večina copy-writerjev zna gledati reklame, s težavami pa se soočijo pri ritmu, povezavi kadrov, sporočilu. Ne znajo si predstavljati, kaj prinese seštevjanje posameznih enot, prizorov.

V reklamah je dominanten princip razrezovanja neke celote na posamezne kadre. V tridesetih sekundah razrežeš dogajanje na posamezne zorne kote, rakurze, na trajanje posameznih kadrov, konec koncev tudi na objektivne. Kdaj in kako razrežeš scenarij na posamezne kadre?

Če bi razrez delal na samem snemanju, bi bila to prava katastrofa, saj timing ne bi ustrezal. Razrez se zgodi pred tem, z odločitvijo, katere stvari so bolj bistvene od drugih. Pomembnejšim stvarim namenim več časa, posebno kadiranje, večjo intenziteto, poudarek. Težko pa je govoriti o nekih trdno začrtanih pravilih režije. Vsaka situacija zahteva določeno režijsko potezo. V tej nenehni borbi s časom si pomagaš z objektivni, lučjo, formo slike, maniro kamere. O tem se bi lahko veliko pogovarjali, saj na to ni kratkega odgovora.

Zelo pomembno je tudi delo z igralci, nastopajočimi. Kadar v spotu sloni dogajanje na protagonistih, delam predvsem z njimi. Če je dovolj denarja in če so spoti konceptualni, potem lahko režiser spusti domišljijo na plano. Potem se lahko ukvarjaš s posebnimi svetlobami, kompozicijami, z vizualnimi atrakcijami, ki so čiste in so vezane samo na režijo.

Pri reklamnih spotih se pojavljajo določeni trendi ali moda, ki nekaj časa dominirajo. Prihaja faza agresivnih MTV spotov, bliskovita montaža, tehnični efekti. Misliš, da bo to trend, ki bo nekaj časa vladal, potem pa se bo umaknil?

Ne verjamem, da reklame diktirajo trende. Mislím, da so same diktirane. Zdi se mi, da je zdaj takšen čas, ko v našem življenju vlada trend hitrosti, vrtoglavi ritem, poleg tega pa smo še zasičeni z raznoraznimi vizualijami. Posledica tega je, da je vizualna plat reklam tako zdinamizirana in zasičena z briljantno sliko. Mogoče pa se bodo vrnila neoromantika in enostavnost, zapacana slika. Ti trendi so v nenehnem spreminjanju.

V tem prostoru je (podobno kot pri filmu) malo žanrsko profiliranih reklam.

Zdi se mi, da o reklamah ne moremo govoriti kot o avtorskih delih, v katerih bi gojili sebi najljubšo tematiko. Osebnost mi bilo vseč enkrat režirati reklamo kriminalko, drugič komedijo ali pa melodramo. Prav tako bi rad delal reklame s črnim humorjem, kakršne vidimo pri Angležih. Te spremembe me še dodatno motivirajo. In če je ta motiv močan, se želim preizkusiti v vseh žanrih. Drugo vprašanje pa so

pomanjkanje takšnih scenarijev, pričakovanje naročnikov in splošni kulturni nivo v tem prostoru.

So spoti, ki jih ne moreš spraviti v žanre, ki so izrazito likovni ali pa zgolj informativni.

Zanimajo me vsi tipi reklam. Edino sladke lepljenke ne, čeprav sem jih nekaj naredil, ker so bile strateško upravičene. In to zelo malo. Na primer cedevito. Ne maram te percepcije, teh kvazi happy endov v vsakem kadru. Slovenci pa imajo takšne reklame radi. Njihova gledanost je bila vedno zelo velika. Danes so časi bistveno drugačni. Eksistencialen moment je postal izredno močan in z njim se bo spremenila tudi gledalčeva percepcija.

Kaj misliš, kakšna je globalna razlika med celovečercem in reklamo? Pustimo ob strani razliko v trajanju. Konec koncev je sama razlika v času in v formi, v čisto režijskem postopku.

Ja. Zato, ker so v reklamah dogodki bolj površni kot v filmu. Od tod izhaja ta očitek o površnem prikazovanju, uporabi stereotipov. Hočem reči: kadar nekdo hoče pričarati veselo razpoloženje v reklamah v treh sekundah, je to razmerno enostavno. Ko pa imaš čas v filmu, je to nekaj povsem drugega.

Na kakšen način se potem lahko film uči od reklam?

Pri režiji reklam se prav gotovo naučiš nekaj osnovnih prijemov, ki lahko naredijo film bolj gledljiv in atraktiven. To pa še ne pomeni, da prideš do večje dinamike z močnim razkadriranjem posamezne sekvence. V reklamah je mizanscena drugačna, igra je bolj eksplozivna, reklama nasploh pozna drugačno ekstenziteteto. Nasprotno pa intenziteta v filmu narašča ter pada in je teh ekstremov zelo veliko. V slovenskem filmu te oscilacije, bodisi v igri bodisi v režiji, ni videti in čutiti. Tega se naučiš tudi pri reklamah in zato so dobra šola za vsakega režiserja.

Kaj bi potem rajši delal: celovečerce ali reklame?

Oboje. Reklam ne bi pustil na noben način. Takrat, ko sem še režiral filme, so mi reklame pomenile velik izziv, zdaj, po skoraj 200-ih reklamah, pa me zopet

privlači film. Kadar ni ravnovesja, si želiš nekaj drugega. Delat pa bi šel seveda pod pogojem, da bi mi bil scenarij všeč.

Ali je bilo včasih, recimo pred osmimi leti, več avtorstva v reklamah s strani režiserja?

Mislím, da. Takrat je bilo manj agencij in manj ljudi, ki so pilili ideje. Poleg tega so naročniki poklicali režiserja in mu rekli: »Radi bi takšno in takšno reklamo«, niso pa mu dali nobene strategije.

Misliš, da gredo stvari v smer industrializacije, bolje, profesionalizacije reklame?

Od vseh oblik oglaševanja je TV oglas najbolj atraktiven, ker se dogaja v času, ima sliko in zvok, zato se mu tudi posveča tolikšna pozornost. Na splošno so stvari sedaj bolj domišljene, saj v realizacijo ne gredo več prve ideje. Tako kot na Zahodu gradimo ideje z upoštevanjem strateškega plana.

Kateri so tvoji najljubši spoti?

Od mojih mi je najljubši prvi Renault 5, od tujih pa mi je bila zelo všeč reklama za Guardian. Nasploh mi ugaja koncept za cigarete Hamlet, ki v bistvu že leta ostaja nespremenjen, vse njihove ideje pa ostajajo zelo močne. Med najboljših bi uvrstil tudi ekstremno drugačno reklamo za mineralno vodo Perrier (režiser Jean-Paul Goude), zaradi njene animaličnosti. Kot režiser pa mi je najbolj všeč Joe Pytka. Pravzaprav vse, kar dela. Je hkrati agresiven in subtilen, vedno pa ima občutek, da ni ničesar preveč in ničesar premalo. Nasploh obstaja toliko reklam za toliko in toliko izdelkov, da bi si enkrat želel posneti spot za praznino.

Misliš praznino kot praktično nič, za stvar, ki nima lastnosti, pojavnih oblike, cene, embalaže?

To bi bilo lepo. V takem primeru bi si najbrž vsak režiser reklam enkrat v življenju dobro privoščil. Verjetno bi lahko skakljal okrog kamere in bil najbolj zadovoljen človek na svetu. To bi bil največji izziv.

**MARINKA R. SIMEC
JANEZ RAKUSCEK**

hollywood
sedemdeseta
thriller

POLICIJSKI DOSJEJI & NOVI DRILL

Sidney Lumet

Ob koncu šestdesetih se je policijska TV serija *Dragnet*, ki jo je l. 1952 (serija je na radiju debutirala že l. 1949) spočel Jack Webb, sicer glavni igralec same serije (Joe Friday), počasi iztekala, kar je bilo v nekem smislu kljub vsemu presenetljivo: v času, ko bodo filmska platna začeli polniti bolj realistični, mestoma že kar dokumentaristični thrillerji & policijske drame, potegnjene iz pravih policijskih dosjev (denimo filmi *The New Centurions*, *The Choirboys* & *The Onion Field*, posneti po romanih Josepha Wambaugh, bivšega policijskega narednika), je iztek serije, ki je TV policijskim prigodam dala realizem, vsekakor pomenil, da s starim realizmom televizijskih policijskih serij nekaj ni več v redu & da je bolj ali manj zastarel ter neuporaben v novih časih & novem prostoru. Los Angeles iz serije *Dragnet* je bil namreč nekaj povsem drugega kot Los Angeles iz thrillerjev, ki so se tam dogajali v sedemdesetih: v seriji *Dragnet* je Los Angeles zgledal kot mesto, katerega edino negativnost predstavlja gangster, ki ga bodo ravnokar spravili za zapahe, v thrillerjih sedemdesetih pa je že zgledal kot zapor, kot mesto, ki je vzbujalo vtis, kot da je vsak njegov prebivalec le pogojno na svobodi. Los Angeles, ki je bil v seriji *Dragnet*, sicer najpopularnejši TV policijski seriji vseh časov, še mesto, v katerem ljudje po napornem kapitalističnem delovnem aktu živijo & spijo, je v sedemdesetih postal mesto, v katerem se ekscesno & dekadentno razvija duh podjetništva, pri čemer so tam, kjer so nekoč stali ljudje, ki skušajo vreči kapitalizem, zdaj stali ljudje, ki so skušali ujeti zadnji vlak kapitalizma, pa čeprav kot *zvodniki*, *dealerji* & *pusherji*. Westerni kot, denimo, *Gunsmoke*, *Bonanza* & *The Virginian* so ob koncu šestdesetih & na začetku sedemdesetih sicer še vedno predstavljali dobre televizijske partije, toda policijske & detektivske serije so se začele množiti, kot da je thriller tudi na TV le najlegitimnejši dedič westerna. L. 1967 sta vzleteli dve policijsko-detektivski seriji: na eni strani zelo nasilna & dolgoživa serija *Mannix*, v kateri je Mike Connors, obdan s številnimi pretepi & trupli, igral losangeleškega privatnega detektiva Joeja Mannixa, sicer tipičnega profesionalca, ki ga najema detektivska agencija Intertect, na drugi strani pa precej bolj osebna, celo vigilantska — & v resnici nič manj dolgoživa — serija *Ironside*, v kateri je Raymond Burr igral Roberta Ironsidea, izkušnega policaja iz San Francisca, ki ga krogla nekega gangsterja tako rani, da ostane paraliziran & priklenjen na invalidski voziček — kljub vsemu se vrne k svoji enoti kot *special consultant* & začne brezkompromisno vojno proti kriminalne-



mu podzemlju. Le dejstvo, da je njegov asistent & telesni stražar postal bivši delinkvent (Mark Sanger), je omililo & mestoma sprofesionaliziralo vigilantsko naravo njegovega križarskega pohoda.

Na eni strani je stal potemtakem profesionalca, uslužbenec napol brezosebne korporativne organizacije (*Mannix*), na drugi strani pa zaskrbljeni državljan, ki zakon jemlje v svoje roke (*Ironside*): okrog teh dveh policijskih tipov bodo sedemdeseta spletla svojo poglavarstvo perjanico. Že naslednje leto sta vzleteli dve zelo tipični seriji, *Hawaii Five-O* & *The Mod Squad*: v prvi, pri kateri so izkoristili eksotične lokacije Havajev, se je Jack Lord, trdi & brezobzorni detektiv Državne havajske policije, spopadal z lokalnim kriminalom (sama serija se je zavlekla do l. 1980), v drugi pa je policija v svoje vrste rekrutirala tri hipije, sicer bivše zapornike (Michael Cole, Clarence Williams III & Peggy Lipton), ki zdaj svoj ulični delinkventski *image* izkoriščajo za infiltracijo v kontrakulturne kroge — predvsem slednja je s svojim parazitiranjem na dvoumnosti same levičarske kontrakulture & njenim kooptiranjem poudarila tisto politično dvoumnost, okrog katere se bodo opotekali junaki, ki bodo v sedemdesetih skušali dognati, kaj se zgodi z ekstremisti, ko postane sam ekstremizem normalni družbeni pojav, *mainstream* & ko postane sama normalnost moteča, negativna & patološka.

V seriji *McCloud*, izstreljeni l. 1970, je Dennis Weaver igral šerifa, ki pride v New York iz Taosa (Nova Mehika), se začasno priključi 27. policijski postaji & potem svoje vaške trike zelo uspešno preizkuša na velemestni gverili, nevajeni ostrog & lasa, serija *Cannon*, spočeta l. 1971, je običajnega seksi detektiva zamenjala z debelšnim vohljačem (William Conrad), ki dokaj visoke honorarje potrebuje za lagodno življenje & nekatere svoje muhe, serija *McMillan and Wife*, lansirana l. 1971, ki sta jo pilotirala Rock Hudson & Susan Saint James, je potrdila, da so postala velemesta ječe, v katerih ob vsakem koraku stopiš na prste kakemu zagonetnemu zločinu (detektivova žena, sicer čista civilistka, ob vsakem koraku trešči v kako spletko), serija *Columbo*, prav tako lansirana l. 1971, pa je svetu dala malega policaja v zmečkanem trenčkotu & z umetnim očesom (Peter Falk), ki se vedno trudi, da ne bi preveč užalil ali pa prestrašil osumljencev zelo zapletenega umora, potemtakem policaja, ki je skušal vedno zgolj pokazati, da stvari niso take, kot se zdijo na prvi pogled, v čemer smemo videti tudi svojevrstni komentar njegove lastne pojave, očitno povsem adaptirane novim časom, novi strukturi zločina & novemu iz-

gledu morilca, če pa dodamo še serijo *Streets of San Francisco*, spočeto l. 1972, v kateri sta Michael Douglas & Karl Malden postala prvi veliki novodobni policijski *buddy-buddy* tandem, imamo s tem postavljene koordinate, v katerih se bodo gibale policijsko-detektivske serije do sredine sedemdesetih, ko bodo prisiljene svoj primat odstopiti bolj soap-operatičnim serijam.

Serije sredi sedemdesetih so potem dobesedno tekmovalle predvsem v tem, katera bo lansirala bolj specifičnega & bolj ekscentričnega detektiva, policijskega ali pa privatnega: v seriji *The Manhunter* (1974) je Ken Howard igral kmeta, ki se sredi tridesetih po nasilni smrti svojega najboljšega prijatelja prelevi v vigilantskega privatnega detektiva & potem po vsej Ameriki preganja gangsterje, vpletene v podobna dejanja, ki so prijatelja stala življenja, v seriji *Toma* (1973), posneti po pustolovščinah resničnega policaja, je Tony Musante igral ciničnega & drznega policaja, sicer mojstra maske & infiltracije, ki je stalno v vojni s svojimi šefi, birokracijo & socialno hierarhijo, serija *Kojak* (1973) je prinesla Tellyja Savalasa, ciničnega & sarkastičnega policaja z obrbito glavo & liziko v ustih, ki tudi ni maral svojih šefov, uspeh te serije je očitno navrgel serijo *Kodiak* (1974), v kateri je Clint Walker iztrebljal zlo širom po Aljaski, v seriji *The Rockford Files* (1974) je James Garner, bivši zapornik, zdaj privatni detektiv, za 200 \$ na dan razreševal primere, nad katerimi je policija obupala, & pri tem živel v prikolicah na pacifiški obali, v seriji *Police Woman* (1974) je bila Angie Dickinson, sicer narednica Pepper Anderson, bolj ali manj le policijska vaba za zmikavte & zvodnike, včasih pa je morala pozirati celo kakemu gangsterju, v seriji *Baretta* (1975) je bil samotarski Robert Blake s papigo, v jeansu & majici dovolj nenavaden, ker pa je predstavljal etničnega proletarca, je bil seveda idealen za infiltracijo po ulicah, na katerih je rasel, & s tem svojemu razredu nič manj nevaren kot spreobrnjeni hipiji v seriji *The Mod Squad*, serija *Starsky and Hutch* (1975) je lansirala prvi veliki *buddy-buddy* policijski tandem, pri čemer sta bila Paul Michael Glaser & David Soul res trendovska hype-policaja, zmodelirana po okusu tedanje mladine, v seriji *The Rookies* (1972) so trije policijski rekruti, Georg Stanford Brown, Michael Ontkean & Sam Melville, v velikem mestu iskali bolj humane poti v dialogu s podzemljem, v seriji *Barnaby Jones* (1973) pa se upokojeni privatni detektiv, ki ga je igral Buddy Ebsen, po sinovi smrti vrne, da bi odkril morilce & jih potem vigilantsko ne neha odkrivati v vsaki družbeni pori.

In če smo rekli, da so že TV serije s konca šestdesetih & začetka sedemdesetih pokazale, kako je začel sistem kooptirati & asimilirati ekstreme, potem se zdi smiselno, da opozorimo, da so v teh TV serijah pravične & neuklonljive detektive utelešali igralci, ki so prej igrali figure z druge, največkrat grobo mračne strani zakona: Mike Connors (*Mannix*) je bil sicer le občasni negavec v petdesetih, toda Raymond Burr (*Ironsides*) je v Hitchcockovem **Dvorščnem oknu** igral morilca, William Conrad je igral morilca v Siodmakovem thrillerju **The Killers**, Tony Musante je bil gizdalinski gangster v Aldrichovem filmu **The Grissom Gang**, v Douglasovem thrillerju **The Detective** pa so ga celo scvrlili na električnem stolu, Telly Savalas je v filmu **McKenna's Gold** igral skorumpiranega morilskega častnika, Clint Walker je bil v Aldrichovem akcionerju **The Dirty Dozen** eden izmed dvanajstih umazancev, Robert Blake je v filmu **In Cold Blood** igral psihopatskega morilca, ki konča na vešalih, David Soul pa je v filmu **Magnum Force** igral enega izmed treh psihopatskih policajev, s katerimi je na koncu prisiljen obračunati Clint Eastwood. Televizija & kino pač ob koncu šestdesetih & na začetku sedemdesetih nista bila povsem sprta: serija **Toma** je bila tako, denimo, *prequel* filma **Serpico**, serija McCloud pa je bila, denimo, *sequel* filma **Coogan's Bluff**.

Mnogi filmski režiserji, predvsem Arthur Penn, Sidney Lumet, Franklin J. Schaffner, Robert Mulligan & John Frankenheimer, ki so filmsko dozoreli že v začetku šestdesetih & ki so dali znaten prispevek h kinematografiji poznih šestdesetih & zgodnjih sedemdesetih, so svoje kariere začeli na TV, tako rekoč vsi prav v Čzlatem obdobju« takoimenovane »žive televizije« petdesetih. Penn, rojen l. 1922, je bil sin urarja, za kar se je šolal tudi sam; Lumet, rojen l. 1924, je bil sin židovskega gledališkega igralca; Schaffner, rojen l. 1920 (umrl l. 1989), se je po očetovi smrti, ki je bil misijonar v Tokiu, z materjo vrnil v amiško komunono (Lancaster, Pensilvanija) & študiral politične vede; Mulligan, rojen l. 1925, je bil sin policajja, študiral pa je teologijo; Frankenheimer, rojen l. 1930, pa je začel študij na vojaški akademiji, pri sedemnajstih pa se je odrekel katolištva. Lumet je pri štirih že nastopil na radiu, takoj zatem pod očetovim vodstvom tudi v gledališču (šolal se je v *Profesionalni otroški šoli*), najbolj odmevno v drami **The Eternal Road**, ki jo je režiral legendarni Max Reinhardt, pri enajstih je debutiral na Broadwayu (**Dead End**), nastopil tudi v Loseyevi postavitvi drame **Sunup to Sundown** ter v filmih **One Third of a Nation** (1939) & **Journey to Jerusalem** (1940), l. 1947 začne režirati v

gledališču, ustanovi eksperimentalno gledališče (začetki Off-Broadwaya), dela na radiju & TV, pri TV mreži CBS postane režiser programov kot, denimo, **Danger**, **Omnibus**, **Alcoa Theatre** & **Philco Goodyear Playhouse**; Schaffner se pridruži mirovniški organizaciji, ne uspe kot igralec & postane asistent režiserja, za CBS režira novice, *talk show* & verske oddaje, ustanovi neodvisno družbo **Unit Four** (George Roy Hill, Fielder Cook & Worthington Miner), režira show **Person** to

Person, ki ga je prej ob Frankenheimerjevi asistenci režiral Lumet, l. 1960 v gledališču režira **Advise and Consent**, toda film nekaj let kasneje režira Otto Preminger; Penn v Firencah študira akademske vede & hoče postati pisatelj, l. 1951 postane producent poročil & različnih showov, tudi **Colgate Comedy Hour**, napiše tri TV igre, režira eksperimentalni TV show **First Person**, v gledališču & na TV režira **The Miracle Worker**, kasneje posname tudi film **The Miracle Worker**,

John Frankenheimer



Robert Mulligan



na Broadwayu režira **Wait Until Dark**, toda film mu prevzame Terence Young, l. 1963 ga na snemanju filma **The Train** na zahtevo Burta Lancasterja zamenja Frankenheimer; Mulligan je l. 1946 šest mesecev delal za *New York Times*, začel študirati literaturo & žurnalizem, predsedal na radio, l. 1954 začne režirati show **Philco Good-year Playhouse**, ki ga je prej režiral Lumet; Frankenheimer očetu na ljubo opusti idejo o igralski karieri, čeprav se tudi odpove temu, da bi postal teniški igralec, kar je hotel oče, CBS ga postavi za asistenta režije pri showu Garyja Moorea & verski oddaji **Lamp Unto My Feet**, l. 1953 postane Lumetov asistent na TV (**You're There, Danger, Person to Person**) & režiser showov **You're There, Danger & Climax**, ko Lumet odide, ko hoče režirati **Breakfast at Tiffany's**, ga na zahtevo Audrey Hepburn zamenja Blake Edwards, kateremu kasneje Schaffner prevzame film **Planet of Apes**. Mulligan l. 1956 režira svoj prvi film **Fear Strikes Out**, ki ga producira Alan J. Pakula; tudi Frankenheimer l. 1956 režira svoj prvi film **The Young Stranger**, ki je predstavljal le *remake* njegove epizode Deal a Blow v TV seriji **Climax**; Lumet l. 1957 režira svoj prvenec **Twelve Angry Men**, ki ga je za TV tri leta prej režiral Schaffner; Penn l. 1957 režira svoj prvenec **The Left-Handed Gun**, toda nad reakcijo kritikov & gledalcev je tako razočaran, da se za pet let vrne na TV; Schaffner hoče svoj filmski prvenec **A Summer World** posneti l. 1961, toda vse skupaj pade v vodo, zato se vrne na TV, da bi l. 1963 vendarle režiral svoj prvi film **The Stripper**. Pri tej veliki peterici, ki je prišla z zlatega obdobja ameriške televizije, je potemtakem opazno troje: *prvič*, gre za tesno povezane & medsebojno močno pregnetene *auteurje* (drug drugemu so bili asistenti, dela so si predajali kot štafeto, delili so si celo iste scenariste, denimo, Goreja Vidala, Leslieja Stevensa, Walterja Bernsteina, Williama Ingeja & Williama Gibsona), drugače rečeno, v novi Hollywood so treščili kot nekak zgodovinski blok, kot polimorfni monolit z enotno vizijo, ki je še toliko močnejši & definitivnejši, če jim prištejemo še Georgea Roya Hilla & Alana J. Pakula, potemtakem filmarja, s katerima jih je družila tako preteklost kot prihodnost, *drugič*, svoje filmske prvence so z izjemo Johna Frankenheimerja posneli zelo pozno — Schaffner je debutiral šele pri triinštridesetih, Penn pri petinštridesetih, Lumet pri triinštridesetih, Mulligan pa pri enainštridesetih (Frankenheimer pač pri šestindvajsetih), *in tretjič*, kar je morda najpomembnejše, k filmu so prišli po izdatnem, temeljitnem & vsestranskem *drillu* v tako rekoč vseh medijih — televiziji, radi-



Franklin Schaffner

ju, gledališču, literaturi & časopisih. Če tej peterici prištejemo še Georgea Roya Hilla (1922) & Alana J. Pakulo (1928), s tem dobimo sedmerico, ki je skupaj z univerzitetno generacijo, tako tisto, ki je prišla s filmskih Akademij (Brian De Palma, John Carpenter, Michael Cimino, George Lucas, Larry Peerce, Philip Kaufman, Michael Ritchie, Robert Benton, Walter Hill, John Landis, Paul Schrader, Robert Altman, William Friedkin, Paul Mazursky) kot tisto, ki je prišla s Cormanove Šole (Martin Scorsese, Francis F. Coppola, Peter Bogdanovich, Jonathan Demme, Allan Arkush, Paul Bartel), formirala novi Hollywood sedemdesetih.

Filmskim karieram vseh sedmih je potemtakem skupno to, da so se začele že v šest-

desetih, celo ob koncu petdesetih, ali natančneje, opazne filmske kariere so imeli, še preden so v sedemdesetih doživeli svoj vrhunec. Arthur Penn je kariero začel s filmi *The Left-Handed Gun*, *The Miracle Worker*, *Mickey One* & *The Chase*: introvertirani Billy the Kid, nema Helen Keller, anksiozni klubski komik & avtoritativni šerif so bili njegovi junaki, pahnjeni v svet, v katerem jim čudež ne more več pomagati — klasični Hollywood, celo Hollywood petdesetih, je bil že daleč. John Frankenheimer je bil precej bolj ploden, s filmi *Birdman of Alcatraz*, *The Manchurian Candidate*, *Seven Days in May*, *The Train* & *Seconds* pa je že opozoril, da so motnje med ljudmi bazično sad neke motnje na politični skali: Pennova psi-

hologija pri njem, predvsem v filmih *The Manchurian Candidate*, *Seven Days in May* & *Seconds*, postane paranoja. Robert Mulligan je med filmoma *Fear Strikes Out* & *Inside Daisy Clover*, potemtakem med dvema zgodbama o vplivu zvezdniškega sistema, športnega & filmskega, na mentalni razkroj, posnel eklektično serijo ljubezenskih zgodb (*The Rat Race*, *Come September*, *The Spiral Road*, *Love with the Proper Stranger*, *Baby the Rain Must Fall*), pravi uspeh je požel predvsem s filmom *To Kill a Mockingbird*, v katerem južnjaški odvetnik brani črnca, obtoženega posilstva; Sidney Lumet je kariero začel s filmom *Twelve Angry Men*, ki je vsekakor predstavlja klasiko sodne drame, & po dveh *remakes* starih filmov nadaljeval s prefinjenimi adaptacijami romanov & dram Tennesseeja Williamsa, Arthurja Millerja, Eugenea O'Neilla, Edwarda Lewisa Wallanta & Mary McCarthy, s filmoma *Fail Safe* & *The Hill* pa je *Kammerspiel* politiziral (rusko-ameriški spopad, vojaški lager), čeprav ne tako kritično & paranoično kot Frankenheimer ali pa kasneje Pakula. Franklin J. Schaffner je do l. 1967 posnel le tri filme: v filmu *The Stripper* se je ostarela striptizeta zaljubila v najstnika, film *The Best Man* se je zazrl v zakulisje visoke politike, film *The War Lord* pa je predstavljal trdo kostumirano o fevdalni pravici do prve noči — Schaffner se je vsaj tedaj še zdel kot filmski intrigant. George Roy Hill je pred l. 1967 — podobno kot Mulligan — ril po ljubezenskih zgodbah (*Period of Adjustment*, *Toys in the Attic*, *Hawaii*), le Alan J. Pakula je — potem ko je produciral Mulliganov film *To Kill a Mockingbird* — debutiral šele l. 1969 z ljubezensko zgodbo *The Sterile Cuckoo*. Hill, Pakula & Mulligan so pred l. 1967 z gledali kot troedino srce — edinnost & srce sta jim kmalu potem splavala po vodi. Vseh sedem je v šestdesetih veljalo za prihodnost kinematografije — v osemdesetih so bili v glavnem le še sence ljudi, ki jih ni več, predvsem Frankenheimer, Schaffner, Hill, Mulligan & Penn so postali čisti anonimneži, najeta očesa za tretjerazredni material, le Lumet & Pakula sta bila občasno dovolj ambiciozna & dovolj nadarjena. Toda vmes so se odvrtela sedemdeseta.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.



Agnès Varda, L'Opéra Mouffe, 1958.

*Francoski kulturni center
je ponosen, da je lahko
slovenskemu občinstvu
predstavil retrospektivo
francoskega dokumentarnega
filma Stoletje Lumière.*

Centre culturel français
LJUBLJANA

100
ANNEES
LUMIERE

PETRA GOVC v filmu FRANCIJA SLAKA

KOZAPREMOCI

FRANCIJA SLAKA

SILVANO FURLAN

PETRA GOVC

MIRA SARDOČ

PAVLE RAVNCHIB, MARIO SEELH,

WALTER DRAGAN, LUDVIG BAGARI,

DUŠAN JOVANOVIČ

MIJA VROHNIK - SIMPKAR

TONAŽ MAROLT

DUNJA ZUPANČIČ, SIZANA ŠEBERINK

ALENA NIHTIČAL

HANNA PRELES

NEVA FAJON

ED PLEBESKI

SILVANO FURLAN

FRANCIJA SLAKA

PETRA GOVC

FRANCIJA SLAKA

OSREDIČA
MLADINA
film

TELEVIZIJA
SLOVENIJA

BANDWEEED
DIGITAL FILM

DOLBY STEREO
IN SELECTED THEATRES

film o ljubezni, ki ubija