

revija za
film in televizijo

EKRAN

VOL. 16

LETNIK XXVIII

MAREC 1991

FAX-REPORT

BERLIN '91

PAUL VIRILIO

VOJNA
PODOB

TV

TWIN
PEAKS

ZDENKO VRDLOVEC

PLES
V DEŽJU

SLOVAR CINEASTOV

F. F. COPPOLA



MILLER'S
CROSSING
REŽIJA JOEL COHEN

Film, posnet po avtobiografiji
JANET FRAME



ANGEL ZA MOJO MIZO

AN ANGEL AT MY TABLE

Trilogija

Režija **JANET CAMPION**

KERRY FOX v vlogi **JANET** Scenarij **LAURA JONES** Direktor
fotografije **STUART DRYBURGH** Oblikovanje produkcije **GRANT MAJOR**
Montaža **VERONIKA HAUSSLER** Glasba **DON McGLASHAN**
Producentka **BRIDGET IKIN**
Produkcija **HIBISCUS FILMS LTD** v sodelovanju z New Zealand Film
Commission (Novozelandska filmska komisija), Television New Zealand Ltd., Australian
Broadcasting Corporation in Channel 4

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

marec 1991
vol. 16
letnik XXVIII
cena 50 din

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira

Republiški sekretariat za kulturo
glavni urednik

Stojan Pelko

odgovorni urednik

Miha Zadnikar
uredništvo

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

uredniški kolegij

Jože Dolmark, Viktor Konjar,
Bojan Kavčič, Bogdan Lešnik,
Leon Magdalenc, Matjaž Zajec
stalni sodelavci

Igor Kernel, Tomaž Kržičnik, Luka
Novak, Nebojša Pajkič, Janez
Strehovec, Melita Zajc

urednik publikacij

Marcel Štefančič, jr.

poslovna sekretarka

Cvetka Flakus

oblikovanje

Miljenko Licul

tehnično urejanje

Peter Žebre

lektorica

Inge Pangos

grafična priprava in
tisk

Tiskarna Ljubljana
naslov uredništva

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

stiki s sodelavci in
naročniki

vsak delovnik od 10. do 13. ure

naročnina

celoletna naročnina 350,00 din

žiro račun

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

nenaročenih rokopisov ne
vračamo

Po mnenju Republiškega komiteja
za kulturo in znanost št. 415-
11/91, z dne 18. 2. 1991, sodi
revija EKRAN pod posebno
ugodno davčno stopnjo iz 1. točke
8. tarifne številke Zakona o
začasnih ukrepih o davku od
prometa proizvodov in storitev.

3 UVODNIK

Stojan Pelko

4 FILM MESECA

Stojan Pelko *Müllerjevo križišče*

6 ESEJ

Marcel Štefančič, jr. *Enciklopedija policijskega thrillerja*

10 FAX-REPORT

Miha Zadnikar *Nebo nad vojnam. Berlin 1991*

13 INTERVJU

Jean-Louis-Leutrat *Wenders/Godard, Godard/Wenders
Novi val*

18 FEST

Goran Gocić *Film kot umetnost čudenja*

20 OBRAZI

Igor Kernel *Penny Marshall*
Miha Zadnikar *Danny Elfman*
Cvetka Flakus *Shane Black*

23 KRITIKA

Silvan Furlan *Angel za mojo mizo*
Danijel Hočevar *Divji v srcu*
Stojan Pelko *Čaj v Sahari*
Tomaž Kržičnik *Drugstore kavboj*
Tadej Zupančič *Dolgoletno prijateljstvo*
Cvetka Flakus *Razglednice iz pekla*
Igor Kernel *Henrik V.*
Igor Kernel *Jakobova lestev groze*

23 INFO

Igor Kernel

31 TELEVIZIJA

Melita Zajc *Ko zorijo trupla*

32, 35 TEORIJA

Paul Virilio *Vojna podob*
Zdenko Vrdlovec *Ples v dežju*

38 SPOMINI

Jože Dolmark *Marjan Rožanc*

40 VIZUALIJE

Janez Rakušček *Transformer*

42 SLOVAR CINEASTOV

Marcel Štefančič *Francis Ford Coppola*

12, 19, 34 KOLUMNNE

Luka Novak *»Kann Köln Cannes...«*
Nebojša Pajkič *Nazaj v prihodnost*
Janez Strehovec *Vizualizacija umetnega življenja*



Film, posnet po avtobiog
JANET FRAM

UREDNIŠTVO SE PREDSTAVI



v prvi vrsti:

Zdenko Vrdlovec
(teorija)

Vasja Bibič
(kritika)

Cvetka Flakus
(poslovna sekretarka)

Silvan Furlan
(globalni projekti)

v drugi vrsti:

Miha Zadnikar
(odgovorni urednik)

Janez Rakušček
(vizualije)

Stojan Pelko
(glavni urednik)

Marcel Štefančič, jr.
(Hollywood)

UVOD

NIK

inematografski ekran je bil vedno tisti privilegiran kraj, na katerem so se srečevali pogledi filmskih junakov in se spogledovali z očmi gledalcev. EKTRAN je skušal slediti tem soočanjem, zanimala nas je režija pogleda. Zdi se, da prihaja čas, ko je pogled vse bolj na očeh. Dovolj je že, če pogledate nekaj strani pričujoče številke, pa boste kaj hitro opazili, da se med očmi in pogledom skriva zapeljivost reklamnega oglasa, da se vojna dobesedno prilagaja našemu pogledu in da se navsezadnje pogled podaljšuje neposredno v znanstveno-fantastično prihodnost.

Prav ta vseprisotnost problematike pogleda je eden od vzrokov, da bo odslej tudi EKTRAN skušal pokukati kam drugam. Povsod tja, kjer se spleta vez med gledanim in gledajočim, med videnim in vidcem. Ti prepleti so vse bolj raznoliki, predvsem pa vse bolj in bolj hitri. Zaradi tega bo strategija EKTRAN-a dvojna: tudi sam bo nekoliko pohitel, se zagibal in pričel redno mesečno izhajati; a bo obenem skušal ohraniti prav tisti drobec zamude, ki sploh šele omogoča pogled.

Srečno naključje je hotelo, da pričenjamo letošnji letnik prav s filmom, ki v marsičem povzema naše ambicije. Gre za Millerjevo križišče bratov Coen. Pa ne zato, ker pripada gangsterskemu žanru, temveč zato, ker v sebi združuje nekatere danes vse bolj redke razsežnosti: popoln nadzor nad lastnim delom in od tod izhajajočo avtonomijo avtorskega ustvarjanja; kreativno preizpraševanje ključnih obdobj filmske zgodovine; luciden jezik in pokončno držo glavnih protagonistov. Eden od junakov filma temu preprosto pravi etika.

Natanko za to bo šlo v EKTRAN-u.

MILLER'S CROSSING

»Nihče ne ve ničesar o nikomer.« Citi-rani stavek si velja dobro zapomniti, saj obstaja realna nevarnost, da ga bodo ponavljale še generacije naših vnukov. Tedaj vam brskanje po zgoščenih priročnikih antične filozofije ne bo nič pomagalo, če ne boste vedeli, da gre avtorja teh besed iskati pod rubriko »Film; konec XX. stoletja«. Izreče jih namreč Gabriel Byrne v vlogi Toma Reagana, glavnega junaka filma *Miller's Crossing*. Da bo omenjeni film v marsičem zapečatil zadnje desetletje tega stoletja, je namreč več kot jasno že ob prvem srečanju z njim. Najkrajše rečeno: Film *Miller's Crossing* dobimo, če dobre fante (*Goodfellas*, režija Martin Scorsese) pošljemo v hišo iger (*House of games*, režija David Mamet)! Prvo skušnjava, ki se poraja ob oceni tega filma, bi morda še najlaže poimenovali »žurnalistični sindrom«. Človeka namreč ima, da bi se filma lotil tako, kot se jih ponavadi lotevajo pisci dnevniških prikazov aktualnega filmskega sporeda. Enega za drugim bi naštel vse sestavne elemente filmskega izraza, ob njih pa nanizal vrsto presežnikov: izvrstna zgodba, briljantni dialogi, odlična kamera, brežhiben casting, funkcionalni dekorji... Vse to še kako drži, toda v trenutku, ko se zadovoljimo zgolj s tovrstno posplošeno, a razdrobljeno oceno, se nam v resnici izmuzne vsa radikalna novost tega filma. Ne le, da se sleherni od naštetih elementov na svojevrsten način *zapogne sam vase* (zgodbo je zares mogoče razvozlati šele za nazaj; dialogi se ves čas plodijo iz tistega, kar sami zaplodijo; kamera pogosto občuduje svoj lastni tek itd.), še toliko bolj intrigantni so vsi tisti trenutki, ko se začno elementi dobesečno *prepogibati med seboj* (dekor »gradi« protagonist; dialogi »narekujejo« zgodbo; kamera »piše« usodo junakov). Za umetnost vseh teh gibov, pregibov in zapogibov obstaja enostavnejši izraz: *mojstrstvo režije*.

Ni naključje, da Joel Coen rad citira Dashiella Hammetta. Dobesečno: »*Če dobro zapletem zadeve, se bom lahko ukvarjal s posledicami, kakršnekoli že bodo. Vzniknilo bo nekaj, kar bom lahko izrabil.*« Morda je ravno v tem osnovna razlika med t. im. konceptualnim scenarijem oziroma filmom in avtentičnim avtorskim delom. Če prvi začne z idejo, nato pa nakopiči vse tisto, kar tej ideji manjka, tedaj drugi preprosto zaplete zadeve — in ideja vznikne *na koncu!* Na začetku dejansko nihče ne ve ničesar o nikomer, zato pa na koncu nimamo zgolj ideje, temveč nas

MILLERJEVO KRIŽIŠČE MILLER'S CROSSING

režija: Joel Coen
scenarij: Joel Coen, Ethan Coen
fotografija: Barry Sonnenfeld
glasba: Carter Burwell
igrajo: Gabriel Byrne, Marcia Gay Harden, Jon Polito, John Turturro
proizvodnja: 20th Century Fox, ZDA, 1990

je do nje pripeljala *pot*, na kateri so se kot nujni koraki pojavili prav vsi tisti »koncepti«, po katerih hlepi priročniška literatura o velikem filmu: fascinantni glavni junak, par paradigmatičnih prizorov, nepozabne replike... Nekateri bodo morda temu rekli *wit* etiko, gre seveda predvsem in v prvi seckracking, drugi pa bodo povsem upravičeno spregovorili kar o etiki.

Kajti navsezadnje gre v filmu *Miller's Crossing* natanko za to: za etiko! Katere so torej tiste zadeve, ki jih brata Coen (scenarij sta namreč napisala skupaj, Ethan pa je film tudi produciral) tako spretno zapleteta? Kolikor gre za etiko, gre seveda predvsem in v prvi vrsti za *intersubjektivne zadeve*. Dejansko se organigram tega filma bere

kot traktat o vztrajnem vrivanju posameznika med dva druga subjekta. Izhodiščno dvojico tvorita dva rivalska mafijska šefa, prvi Irec (Albert Finney) in drugi Italijan (Jon Polito). Med njiju se vztrajno vriva glavni junak, Tom Reagan (Gabriel Byrne). Toda med irskim botrom Leom in Tomom je, kot se za legitimnega dediča črnega filma

spodobi, ženska, Verna (Marcia Gay Harden). Tu se vrivanja še ne končajo, saj je Vernin brat, židovski »bookie« (John Turturro), obenem ključni vmesni člen, tako med Verno in Leom kot tudi med njo in Tomom. Zadnji člen v tej verigi vrivanj je obenem prvi člen v verigi zgodbe, saj se film začne prav z izhodiščno dilemo: ubiti ali ne ubiti

»bookieja«? Od tod dalje se sleherna od omenjenih dvojic sooča ne le s svojo izhodiščno dvojnostjo, temveč tudi z neizogibno artikulacijo odnosa do vrtnjenca. Največ, kar lahko v pričujoči oceni povemo, je, da so intersubjektivne zadeve tako zapletena zadeva, da jih vsak poskus razpletanja le še bolj zaplete ali pa za sabo pušča trupla!

Kaj je navsezadnje *Miller's Crossing* drugega kot prav nek *kraj* (zato naslova tudi ne prevajamo), na katerem se poti *zapletejo* (križišče!) in na katerem praviloma ostajajo *trupla* (saj mafijci tam opravljajo eksekucije). Vsa drama glavnega junaka Toma Reagana je natanko v dejstvu, da na tem posvečenem mestu živega človeka (»bookieja«) ne zmore spremeniti v truplo — zaradi česar se mu ta vrne v obliki »živega mrliča«, z vsem instrumentarijem neznosnosti, ki jo ta filmska figura predpostavlja. Bookie je ob svoji vrnitvi v življenje povsem eksplíciten: moje življenje pomeni tvojo smrt, zato mi boš od zdaj naprej služil! Tokrat je dilema zastavljena v tako ekskluzivnih tērminih, da se Tom Reagan ne more več zanašati niti na odigran umor (s katerim je prvič rešil bookieja) niti na lažno truplo (ki je drugič rešilo njega), temveč mora ustreliti zares. Konec filma nam dá vedeti, da ni življenje brez smrtne grožnje nič manj zapleteno. Prej nasprotno!

Vrhunec zapleta intersubjektivnih razmerij je potemtakem prav to finalno opozorilo na svojevrstno *intro-subjektivnost*, če naj tako v en sam izraz zgo-stimo introvertiranost subjekta, to zapognjenost vsakega od protagonistov v samega vase. Skozi to perspektivo se nam Reaganova replika »*Nihče ne ve ničesar o nikomer*«, seveda izkaže v prvi vrsti kot avtobiografska, sam njegov lik pa zadobi neko neznosno privlačno negotovost, celo radikalno dvoumnost. Katero je namreč tisto osnovno vprašanje, s katerim gledalec filma *Miller's Crossing* zapušča dvorano? V grobem ga lahko formuliramo takole: Je bil Reaganov prehod v nasprotni, italijanski tabor, res že od vsega začetka spretno načrtovana zarota, ki naj okrepi »domači«, irski mafijski krog? Namesto odgovora na to vprašanje si upam zastaviti neko drugo vprašanje: *Ali je Tom Reagan to vedel še pred koncem?*

Nihče namreč ne ve ničesar o nikomer...

ENCIKLOPEDIJA POLICIJSKEGA THRILLERJA

Staro-hollywoodskem reku, da se zločin ne izplača, je »novi Hollywood« pripel tole dopolnilo: zločin se ne izplača prav zato, ker je sam Zakon že tako nemočan in paraliziran.

Šestdeseta v sedemdeseta: Thriller brez policajev

V prvih »novohollywoodskih« — prtežno gangsterskih — thrillerjih zato policajev sploh ni bilo: policaj je bil v teh filmih le oddaljeni opazovalec, le izobčenčeva predpostavka, le fantomska sled paraliziranega Zakona, le način, kako si izobčenec predstavlja svet, v katerem bi bil varen pred drugimi izobčenci. Ciklus je odprl film **Bonnie and Clyde** (Arthur Penn, 1967): izobčenca počneta, kar se jima zljubi, policija je reducirana na naključnega opazovalca, na »pogled«, v skrajnosti pač na distancirani pogled kino-gledalca. Nadaljevali pa so ga filmi **Cool Hand Luke** (Stuart Rosenberg, 1967; izobčenec lahko počne karkoli, ker je že v zaporu oz. ker je že plen — nemočnega in pasivnega — Zakona), **Point Blank** (John Boorman, 1967; policajev ni nikjer, izobčencu so nevarni le drugi izobčenci), **In Cold Blood** (Richard Brooks, 1967; izobčenca Zakon obsodi na smrt zato, ker jima zunaj ni nič mogel), **The Godfather** (Francis Ford Coppola, 1972; izobčencu Zakon spet nič ne more in spet ga orožajo le drugi izobčenci), **The Anderson Tapes** (Sidney Lumet, 1972; izobčenec lahko počne, kar se mu zljubi, prav zato, ker je vseskozi pod nadzorom Zakona), **The Getaway** (Sam Peckinpah, 1972; izobčenca ogrožajo le drugi izobčenci) itd. Vrhunec in iztek ciklusa je predstavljal film **Dillinger** (John Milius, 1973): izobčenci počnejo, kar hočejo, ker pa so nevarni sami sebi, jih Zakon, že prilični mehničnemu vigilantu, ves čas le »čaka«, kar pomeni, da je spet — tako kot v filmu **Bonnie and Clyde** — reducirana na distancirani pogled kino-opazovalca.

Trideseta:

Gangsterji brez policajev

Kot da je ta hollywoodski »rez« skušal zgolj rekapitulirati svoje korenine: gangsterski ciklus se je namreč tudi historično pojavil pred policijskim. Zasnovali so ga filmi **Underworld** (1927, Josef von Sternberg), **Lights of New York** (1928, Bryan Foy), **Doorway to Hell** (1930, Archie Mayo) in **Outside the Law** (1930, Tod Browning), uveljavili in katapultirali filmi **Little Caesar** (1931, Mervyn LeRoy), **The Public Enemy** (1931, William Wellman) in **Scarface** (1933, Howard Hawks), eskadriljo pa so zdiverzificirali filmi tipa **The Hatchet Man** (1932, William Wellman), **The Little Giant** (1933, Roy Del Ruth), **Quick Millions** (1931, Rowland Brown), **The Secret Six** (1931, George Hill) in **City Streets** (1931, Rouben Mamoulian). Policajev ni bilo še nikjer: če pa so že bili, potem so bili objekt komedije in burleske kot, denimo, **Keystone Cops**. Tudi ko je l. 1910 *Mednarodna zveza policijskih šefov* protestirala, da filmi policijo »smešijo« in prikazujejo »neprimerno«, to kaj prida ni

pomagalo, saj je neka raziskava pokazala, da so nekateri policijski rekruti »predebeli, preveliki in prestariki«, drugi »nepismeni, alkoholični in sifilitični«, spet nekateri »z velikimi dolgovi in zajetnimi kriminalnimi dosjeji«, neki policaj iz Kansas Cityja pa je imel celo »leseno nogo«. Da bi postal junak filma policaj, ni bilo nobenega razloga, s tem pa je tudi odpadla možnost, da bi film perspektiviral način, kako zločin (gangsterja in svet zunaj Zakona) vidi policaj: gangsterski film je vedno predstavil gangsterjevo perspektivo, potemtakem način, kako zločin (gangsterja, svet zunaj Zakona) vidi sam gangster. Veliki gangsterji so postali James Cagney, Edward G. Robinson, Paul Muni in George Raft: počeli so, kar se jim je zljubilo, bolj kot policija so jim bili nevarni drugi gangsterji (npr. **Public Enemy**; zlasti so to lepo pokazali »zaporniški« filma tipa **The Big House**, **20 000 Years in Sing Sing**, **The Last Mile, I am a Fugitive from a Chain Gang** ipd., ki so spremljali gangsterski ciklus), bolj kot drugi gangsterji so si bili nevarni sami (npr. **Scarface**), sama policija je bila obsojena na »čakanje« in nemočno opazovanje, praviloma pa se je itak vmešala šele takrat, ko je gangster naredil že toliko napak, da jo je v resnici lahko razumel

kot odrešitev in darilo, potemtakem takrat, ko je bilo pravzaprav že povsem vseeno, ali konča pod strelom kakega drugega gangsterja ali pa policije.

Osemdeseta: Smešni policaji

Hollywood je policijo obdržal kot veliki objekt posmeha tudi v osemdesetih. Zgledi: **The Naked Gun** (David Zucker), **I'm Gonna Git You Sucka** (Keenen Ivory Wayans), **Feds** (Dan Goldberg), **Disorganized Crime** (Jim Kouf), **Fatal Beauty** (Tom Holland), **Crocodile Doundee 2** (John Cornell), **Recruits** (Rafal Zielinski), **Eat and Run** (Christopher Hart), **Dragnet** (Tom Mankiewicz), **Real Men** (Dennis Feldman), **Doin' Time** (George Mendeluk), **Niht Patrol** (Jacki Kong), **Course of the Pink Panther** (Blake Edwards), **Police Academy 1—6** (Hugh Wilson, dvakrat Jerry Paris, Jim Drake, Alan Myerson, Peter Bonerz), **Smokey and the Bandit II** in **3** (Hall Needham, Dick Lowry). Tarče: policija v uniformah (**Police Academy**), detektivi (**The Naked Gun**), FBI (**Feds**), CIA (**Real Men**), rangerji (**Smokey and the Bandit**), črnški detektivi (**I'm Gonna Git You Sucka**).

Sedemdeseta: Fantomi desnice

Ko je bil prvi novo-hollywoodski anti-polijski ciklus sredi razcveta, je že vzniknil drugi ciklus, ki ga je katapultiral film **The French Connection** (William Friedkin, 1971), nadaljevali filmi **Shaft** (Gordon Parks, 1971), **Dirty Harry** (Don Siegel 1971) in **The New Centurions** (Richard Fleischer, 1971), sklenil pa film **Walking Tall** (Phil Karlson, 1973): policajev individualizem je vedno soočen s fantomi svoje lastne nemoči in nedeljivosti samega Zakona, bolj kot izobčenci pa so policaju vedno nevarni prav drugi policaji, potemtakem njegovi partnerji.

Trideseta: G-Men

Gangsterski ciklus se je sredi tridesetih iztekel nasilno: pritiski javnosti so se zgostili v vpeljavi *Produkcijskega kodeksa* (Hays Code), ki je filmarji natančno predpisoval, kaj sme in kaj ne, FBI je po ugrabitvi Lindberghovega sina in seriji bančnih ropov na srednjem zahodu (Bonnie in Clyde, »Pretty Boy« Floyd ipd.) razširil svoj delokrog in pristojnost, po uspešni likvidaciji Johna Dil-

lingerja pa je postala njegova socialna vrednost zvezdniška. Policijski ciklus sta pogrnala filma **G-Men** (1935, William Keighley) in **Bullets or Ballots** (1936, William Keighley), oba pa sta pilotirala bivša gangsterja, prvega James Cagney, drugega Edward G. Robinson. Pa tudi sicer je bil policaj le podaljšek gangsterja: James Cagney je v filmu **G-Men** zrasel med gangsterji, potem pa se — na stroške starega gangsterja — izšolal za advokata itd.; Edward G. Robinson se mora v filmu **Bullets or Ballots** pomešati med gangsterje in ga na koncu čaka celo ista usoda kot gangsterja.

Štirideseta:

Proceduralni thriller

Za razliko od tega »G-Men« ciklusa, v katerem so bili v ospredju vedno FBI-jevci, pa je s filmi **Boomerang** (1947, Elia Kazan), **T-Men** (1947, Anthony Mann) in **Naked City** (1948, Jules Dassin) vzletel »proceduralni« ciklus s svojim naturalističnim in psevdodokumentarnim prikazovanjem običajnega policajev, izgubljenega v rutinskem davežu preiskave, duhamornih zasledovanj in tehničnega profesionalizma. Klasični kasnejši primerek tega ciklusa predstavlja film **The FBI Story** (1959, Mervyn LeRoy). In če bi lahko rekli, da policaj v »G-Men« ciklusu vedno funkcionira kot vigilant, kar še posebej lepo ponazarjajo naslovi teh filmov (npr. **Let 'Em Have It, Muss 'Em Up, Don't Turn 'Em Loose, Show Them No Mercy** ipd.), potem moramo reči, da v »proceduralnem« ciklusu policaj z vigilantstvom ni imel več nobene zveze.

Sedemdeseta:

Obrazi vigilance

Ravno ko sta se prvi in drugi ciklus iztekla, je vzletel tretji ciklus, ki so ga spletli filmi **Serpico** (Sidney Lumet, 1973), **Death Wish** (Michael Winner, 1974) in **Taxi Driver** (Martin Scorsese, 1976): junak — bodisi policaj, vigilant ali pa psihopat — se znajde »zunaj« Zakona prav zato, ker se skuša z njim poistovetiti; njegov individualizem je plen nedeljivosti Zakona, spet pa ga bolj kot izobčenci ogroža prav Zakon. Vsi ti trije filmi predstavljajo pravzaprav tri obraze vigilantstva, tri drame Zakona, tri načine, kako se skuša Zakon videti z neke zunanje pozicije oz. nevtralne distance: policaj, ki skuša zlomljeni (kompromitirani, skorumpirani) Zakon ponovno sestaviti (**Serpico**), vigilant, ki skuša funkcionirati kot nadomestek Zakona (**Death Wish**), in psihopat, ki skuša Zakon potlačiti (**Taxi Driver**). Prvi se Zakonu upira zato, ker ga več ne vidi, drugi zato, ker Zakon njega ne vidi, tretji pa zato, ker misli, da ga Zakon vidi.

Petdeseta:

Vivisekcija policajev

Ti trije obrazi vigilantstva pa predstavljajo le repliko treh policijskih profilov, ki so se pod vplivom pop-psihoanalize, »proceduralnega« ciklusa in noir eksistencializma pojavili v petdesetih: Zlomljeni policaj (**Detective Story**, 1951, William Wyler), brutalni policaj (**The Big Heat**, 1953, Fritz Lang),

skorumpirani policaj (**Touch of Evil**, 1958, Orson Welles).

Šestdeseta:

Konservativizacija liberalizma

Filmi **The Chase** (1966, Arthur Penn), **In the Heat of the Night** (1967, Norman Jewison) in **The Detective** (1968, Gordon Douglas), ki so bili refleksi liberalizma in anti-avtoritarizma šestdesetih, so se uprli vigilantstvu, konservativizmu in trdi liniji tolmačenja dvojice Zakon vs. Red, toda že filma **Madigan** (1968, Donald Siegel) in **Bullitt** (1968, Peter Yates), zlasti pa filmi **Coogan's Bluff** (1969, Donald Siegel), **Dirty Harry**, **The French Connection**, **The New Centurions**, **Badge 373** (1973, Howard W. Koch), **The Stone Killer** (1973, Michael Winner), **Magnum Force** (1973, Ted Post), **McQ** (1974, John Sturges), **The French Connection II**. (1975, John Frankenheimer), **Enforcer** (James Fargo, 1976) in **Assault on Precinct 13** (1978, John Carpenter) so zrevoltirano policajev ciklusa usmerili v desno in ga konservativizirali, pa čeprav ne bi mogli reči, da je bila razlika med levim in desnim ciklusom velika: v prvem policaj Zakona ne vidi, v drugem mu je ovira, v obeh pa so mu drugi policaji (hierarhija, birokracija, organizacija) bolj nevarni od izobčencev.

Osemdeseta:

Film noir

Film noir je v osemdeseta došel brez policajev: kot da je bila sama noir forma, polna depresivnih zubljev, spotovskih senc, paranoičnih reakcij in težkih kompozicij, zadosten argument za odsotnost, neuporabnost ali pa šibkost Zakona, ki ga praviloma nadomešča in izigrava privatni detektiv. Tipični zgledi: 1. **I, the Jury** (Richard T. Heffron), že kombiniran z vigilanco; 2. **Hammett** (Wim Wenders), že kombiniran z buddy-buddy formulo; 3. **The Dead Can't Lie** (Lloyd Fonvielle), kombiniran z gotško sci-fi romanco; 4. **Who Framed Roger Rabbit?** (Robert Zemeckis), že kombiniran z buddy-buddy formulo (privatni detektiv + animirani lik); 5. **Angel Heart** (Alan Parker), kombiniran z gotško-satanistično ekstravaganco; 6. **Blood Simple** (Joel Coen), privatni detektiv je že negativen. Remake je bil pogost: privatni detektiv odpade, Zakon se ponotranji, policaj postane epizodna Minervina sova. Tipični zgledi: 1. **Cat People** (Paul Schrader), **Cat People** (Jacques Tourneur, 1942); 2. **Against All Odds** (Taylor Hackford), **Out of the Past** (Jacques Tourneur, 1947); 3. **No Way Out** (Roger Donaldson), **The Big Clock** (John Farrow, 1948); 4. **D. O. A.** ((Rocky Morton/Annabel Jankel), **D. O. A.** (Rudolph Mate, 1950)). Če se na mestu Zakona znajde pravnik, potem si ga mora prigoljufati njegova žrtev (**Body Heat**, Lawrence Kasdan); če se na mestu Zakona znajde ženska, potem ga vedno pretirano in prenatalno doživlja (**House of Games**, David Mamet; **Black Widow**, Bob Rafelson).

Osemdeseta: Vse v družini

Gangsterski film je bil v osemdesetih pre-



CLINT EASTWOOD in "DIRTY HARRY" A Malpaso Company Production Co-Starring HARRY GUARDINO • RENI SANTONI • ANDY ROBINSON • JOHN SCH and JOHN VERNON as "The Mayor" • Executive Producer Robert Daley • Produced and Screenplay by Harry Julian Fink & R. M. Fink and Dean Reisner • Story by Harry Julian Fink & R. M. Fink • Produced and Distributed by Warner Bros., a Warner Communications company • Released by Columbia-Warner Distributors Ltd.

FAX-REPORT NEBO NAD VOJNAMI

Težko bi se odločili, kateri dogodek usodnejše vpliva na letošnji berlinski festival — zalivska ali nemška kriza; vsekakor pa se v gledalčev vsakdanjik oboje vsesava kot zmuzljiv preplet zunanje in notranje grožnje. Z ene strani pritiskata časniška propaganda in zastraženost na vseh koncih, z druge pa zeva velemesto, ki je naenkrat večje kot kdaj koli poprej, pa vendar omamljeno spričo nenadnega soočenja dveh kultur s skupnim izvirom, ki ga komaj kdo dejansko pomeni. V filmskem besednjaku so se sicer našli pojmi kakor »obnova nemškega studijskega sistema Babelsberg-DEFA«, »Nič več lunch paketov za Vzhod« ali »zavedamo se, da je bila vzhodnoberlinska produkcija ves čas močnejša od zahodnoberlinske«, pa vendar so vse te besede premočne za stanje, ki se razstira festivalskemu obiskovalcu. Filmska združitev dveh mest je za zdaj nekako nasilna: Organizator, ki je storil hvalevreden korak in se ni vdal grožnjam mohamedanskih teroristov, je v svoji izročilni širokosrčnosti svojo stvar prejkone papirnato približal Vzhodu. Ne le programsko, temveč dobesečno. Osrednji prireditveni prostor je iz Palače Zoo preselil v severovzhodni kot nekdanjega zidu, v redko kdaj uporabljeno Kongresno dvorano, češ da bodo tu boljši pogoji za novinarje, v resnici pa se je samo postavil blizu Brandenburških vrat, zato da bodo bivši Vzhodnjaki hitreje prišli do prve informacije o tekmovalnem programu in Panorami. Res je, da hodijo sem, toda težava je v tem, da je menjava enostranska: komaj kdo gre na »Vzhod«, čeprav so tudi v tamkajšnjih kinematografih po novem priredili ponovitevne projekcije.

Današnje splošno ozračje v »Vzhodnem Berlinu« lahko povzamemo z oznakami fotokopirnice, nekaj sex shopov in množična konfekcija. Kinematografsko stanje pa bi lahko razložili zgodovinsko: Zdi se, da je »Vzhod« zapustil skupno državo nekako v zenitu avantgardizma, ko se je še spominjal stvaritev kakega Walterja Rutmanna. Tako zdaj fanatično sprejema na primer Dereka Jarmana; nadaljuje, kjer je zaspal, in se pretepa za vstopnice, ko je na sporedu ameriška A produkcija ali »avantgarda«. Zdi se, ko da je Ulrich Gregor, selektor Foruma mladega filma, to reakcijo predvidel in »Vzhodnem Berlinu« ponudil, kar ima rad. S tem seveda ugaja in ne rešuje. Panorama, ta izvrstna preglednica svetovne kinematografije, in manj razvpiti izdelki iz tekmovalnega programa, ostajajo zaprti v »zahodni« geto; te filme gledajo isti ljudje kakor prej, o njih pišejo isti časopisi kakor nekdanj.

Dilema med zunanjo nevarnostjo in zaprtostjo se zgledno razkriva tudi v filmu, ki je spričo svoje neposredne vpletenosti v svet stare in nove Amerike (kar ima vedno tudi notranje filmske implikacije) krepko zaznamoval prve dni festivala — **Pleše z volkovi** Kevina Costnerja. Poročnik John J. Dunbar ima čez glavo dovolj (ameriške državljanske) vojne in se naselil na obmejni pošti. Ta je prej misijon, kjer nastaja dnevn



nik o prerijskem življenju, njegova vojaška dolžnost pa prej misija »dobre volje« do enega izmed rodov plemena Sioux. V treh urah se unionist spremeni v bojevnika, časovno označi svojo spremembo z britjem brade in pozneje še brk, sicer pa zvedavemu plemenu oznani tako rekoč dve grožnji: »Zaliv« in »Berlin«. Ves čas ga namreč opozarja, da ima sovražnika, ki bo šel do konca, obenem pa se mu posreči Indijance prepričati, da imajo lahko poslednjo človeško korist, če razširijo meje svojega miselnega teritorija in spoznajo kakšnega inteligentnega Zahodnjaka. Po zaslugi subtilnega Kicking Birda, vrača, ki ga igra izvrstni Graham Greene, se splete med Indijanci in belcem produktivno zavezništvo. Brez ženske seveda ne gre; v plemenu živi belka, ki so jo še kot dekletce ugrabili »rdeči«, in prav v mesecih, ko se odpirajo odnosi z Dunbarom, žaluje za svojim pokojnim možem (Stoječo s stisnjenimi pestmi igra Mary McDonnell). Pomni še osnovne angleške fraze, kar se razodene kot možnost za plodnejšo komunikacijo s čudaškim Dunbarom in kot potencialni pogoj za »razumno« ljubezen. Seveda pa najlucidnejša reprezentanta dveh kultur — beli vojak in rdečkozi vrač — ne bi bila, kar sta, če se ne bi naučila obeh »nativnih« ameriških jezikov: prvi sujščine, drugi angleščine. Menjava jezikov omogoči menjava dobrin — jasno, da morata kulturna moža obrniti konkvistadorski vrstni red — in v prizorih medsebojnega obdarovanja se

Costnerjev film iz vesterna in melodrame za hip spremeni v komedijo človeškega duha. Sovražnik seveda ne počiva. Dunbar rešuje tisto, brez česar bi ne bilo filma, dnevniške zapiske, in pade v roke nekdanjim zaveznikom, ki so tačas pošto že spremenili v trdnjavo. Seveda je že docela zamenjal kožo, zdaj je Mož, ki pleše z volkovi, in reši ga lahko le nova kompanija. Indijanska bratovščina to sicer stori, a kljub zavesti o bližajočem se koncu ohranja spomin, navado, »svoj del Berlina«; dosledna je celo do plešočega Costnerja: Ker je izdal svoje bojevnike, mora zapustiti njih, ki jih ni nikoli izdal. Finale je zaprt v gorski kotel, Indijanci pospešujejo nomadski nagon, slovo je moško, ženska zvesta, volk, ki je nekdanj prijateljval z osamljenim Dunbarjem in postal žrtev krvoželjnih unionistov, pa je svojo dušo naselil v silhueto gmoto; ta le še zavija v nebo. Zagledamo sledniško belo vojsko, ki si je dovolila plačati neke indijanske izdajalce, in vročo žerjavico, ostanke ognjišč, ki sta razdelila prijatelje in jih prej ali slej namenila večnim loviščem. Razdeljena notranjost se je izmuznila skupnemu zunanemu sovražniku in pustila tradiciji, da dokonča pot svoje prikrile ljubezni do raznolikosti. Če lahko za Hollywood rečemo, da je imel vedno razvit prvinski občutek za obče tematike, pa bi v zgledu **Pleše z volkovi** lahko že zdaj razglasili nekakšno prelomnico: Tig Productions se je posrečilo podpreti izdelek, ki je

PLEŠ Z VOLKOVI, REŽIJA KEVIN COSTNER BOTER III, REŽIJA F. F. COPPOLA



»intimističen spektakel«; kar vidi se, da so bili koproducentje Majestic Films iz Londona, saj nas costnerjevsko čustvo velikokrat približa spominu na pelikule velikega Angleža Davida Leana; ko da bi bil porabljen denar nekako vlit v osebnost filmskih posameznikov; ko da bi triurna vožnja skoz ekstremne čase opozarjala na to, da je zgodovina tako površna in njeni izvrševalci tako leni, da je treba opozoriti na vse napake in o njih narediti perfekten film. **Botra III** (Francis Ford Coppola) preveva neka temeljna nemoč. Spoznamo jo v duhovitem prizoru, ki je par excellence mafijski, pa vendar mu je tukaj režiser dodal šahovsko par noto. Gre za vsakdanjo filmsko skušnjo, ki jo poznamo, kadar vidimo nasilnika, ko potisne žrtvi revolver pod brado, jo spremeni in talca in gre novemu individualu naproti. Toda ko plačanci Joeja Zase tik po spolnem odnosu presenetijo Grace Hamilton (Bridget Fonda) in Vincenta Mancinija (Andy Garcia) — ona odide za hip v kuhinjo — pride do absurdnega srečanja: Eden izmed napadalcev ima talko Grace, Vincent pa pelje pred seboj drugega napadalca. Kaj storiti? Seveda na tem mestu ne nameravamo izdajati, kam vodi ta navidezna neresljivost, saj se nam zdi pomembnejše, kako se vpišuje v novo razsežnost cose nostre; kako na ta prizor začetki filma pomislimo vsakič, ko zagledamo Michaela Corleonaja (Ala Pacina), ki je tudi nekakšen ujetnik nesrečne dvojnosti, »Zaliva« in »Berlina«: Z ene strani se ne

najde v nenavadni mešanici sovražnikov in se vprašuje, le kdo mi streže po življenju, družinski sovražnik ali vatikanska banka, kjer sem vendar igral pošteno igro, z druge pa je ujet v patološki nukleus. Že zdravje ni več tisto, kar je bilo, saj je diabetes vse hujši, podočnjaki iz kadra v kader temnejši, Joey Zasa (Joe Mantegna) mu povzroči srčni napad, za navrh pa ga razočarajo tudi otroci: Mary (Sofia Coppola) je zaljubljena v bratranca iz prvega kolena (Vincent), Antony (Franc D'Ambrosio) pa obesi šolo na klin in se prepusti karieri tenorista. Ker ima début v palermški operi, to očeta sicer za hip razveseli, a ni prav zadovoljen s seboj, saj se je s tem predal želji matere teh otrok. Vsako srečanje z njo ga vznemiri in ko mu sin nekoč v pozdrav zapoje staro sicilijansko ljudsko pesem (ki je seveda Rotova tema iz prvega **Botra**), ga to tudi vizualno povrne v nekdanje filme, na znamenito poroko iz »dvojke«. Ta sanjski imaginativ, ta glasbena reminiscenca najde svojo usodno vzporednico v palermški predstavi *Cavallerie rusticane*. Zadnje pol ure gledamo Coppolovo »Mišnico« — na umor se pripravljajo na odru, umor se plete tudi za Botrovim hrbtom. Tu se je glasbenemu opremljevalcu, dejanskemu Coppolovemu očetu Carminu, posrečila še dodatna koincidenca: **Boter III** se dogaja leta 1979, in če sta scenarista (F. F. Coppola in Mario Puzo) že za leto dni (1978!) zgrešila smrt papežev Pavla VI. in Janeza Pavla I., se je obituarij posrečil padroneju

Carminu — leta 1979 je namreč umrl skladatelj **Botrove** teme Nino Rota. Izgubo, ki je nastala v dolgem odmoru med II. in III. delom filma, pa ni nadomestil samo g. Carmine, saj se je po dogovorih z opernim konsultantom Antonom Coppolo obituarij prelevil v pravcati hommage. *Cavallerie rusticana* je namreč zložil Pietro Mascagni, znan tudi kot prvi italijanski skladatelj neme filmske glasbe (**Rhapsodia satanica**, 1914). Tako nas tragični dogodki iz filmskega finala ne spominjajo le na Shakespeara in Hitchcocka, pač pa imajo tudi trdno osnovo v italijanski glasbeni in filmski zgodovini. Trda zanka na koncu mora doseči svoj namen — izhod iz palermške Opere se razširi v odeške stopnice, Mary pa prvič poseže po intimi filmskega očeta. Distanco do realnega očeta, Coppole, pred tem prebije že z duhovito sceno, ko se s fotoaparatom obrne v filmsko kamero in krikne: Daddy, daddy! Srečanje rodovin Corleone in Coppola bo imelo še veliko tragičnih in radostnih posledic.

MIHA ZADNIKAR

V naslednji številki več in podrobneje od naših posebnih poročevalcev iz Berlina Bojana Kavčiča, Bogdana Lešnika in Mihe Zadnikarja.

1991-02-19 17:28
Fax message From: MIHA ZADNIKAR
Internationale Filmfestspiele
Kongresshalle
John-Foster-Dulles Allee
Berlin 2987

KANN KÖLN CANNES SEIN?

Ali lahko Köln postane Cannes in zakaj naj bi bilo to potrebno, se sprašuje plakat, ki vabi na video projekcijo

Nemčija ima trenutno toliko notranjih problemov, da dobesedno ne vidi več ven. Minila je evforija združitve, od nacionalne teorije je bilo treba preiti k praksi in slišijo se že prve kritike na račun tako imenovanega Ko(h)lonializma, ki izvaja preslikavanje Zahoda na Vzhod. Debate o čistkah na jenskih in drugih fakultetah so spretno utišali, sicer pa se večina Nemštva tako ali tako strinja z geslom: »Tisti, ki so pretesno sodelovali s komunističnim režimom, morajo proč.« Medtem so marsikatera Vzhodna mesta na robu bankrota, zato pa bo Berlin vsekakor postal svetovna metropola. Razpisali so natečaj za izgradnjo skupnega centra mesta, na katerem je sodelovalo 17 arhitektov iz različnih dežel. In čeprav bodo najbrž izvedli tisti projekt, ki bo najbolj ubran z realno obstoječim kapitalizmom (torej takega, ki predvideva najboljše skyline), bosta v duhovno-preroškem smislu gotovo zmagala tista dva, ki se zdita najbolj utopična in absurdna. Gre za avstrijsko in francosko vizijo. Dunajski dekonstruktivist »Coop Himmelblau« vidijo Berlin zgolj kot središče osi Pariz—Moskva, kjer naj bi se stikale neskončno velike energije, Francoz Jean Nouvel pa bi berlinsko Friedrichstrasse poživil z milijoni neonskih napisov: Berlin naj bi postal paradiz za potrošnike in menedžerje. Poleg že kar neverjetne originalnosti preseneča pri tej ideji tudi njena resnicoljubnost. Novi »bossi« — vsi so zaenkrat še pod velemestnim šokom, saj jim je vaška atmosfera Bonna že krepko prirasla k srcu — se po Berlinu namreč že sprehajajo s šestimi telefoni. Domo-rode, ki imajo v državnih službah pravico do 60% plače, učijo, kako se streže biznisu. Ampak Berlin ni dovolj, da bo tako reprezentativna kot tudi politična in gospodarska prestolnica Nemčije. Tudi kultura mora imeti svoj center in ta vsekakor ne bo tam, kjer bi si ga želeli na umetnost usekani Kölnčani.

Madame de Staël (cum grano salis), feministka avant la lettre, je v prvem sintetičnem vodiču po duhovni Nemčiji, ki ga je bilo mogoče brati v Evropi (»O Nemčiji«, 1810), Nemce označila kod dober, odkrit in marljiv narod mislecev ter pesnikov, ki ima zelo malo političnih ambicij in še manj nacionalne zavesti. Nemške feministke sicer v Evropi vsekakor vodijo, ampak to še ne pomeni, da bi bile rade podobne tistim izpred 200 let. In predvsem jih zdaj moti decentralizacija, ki je bila Nemcem še pred dvema letoma v ponos. Skratka, berlinsko napihovanje ima za posledico to, da Köln ni več zadovoljen samo s primatom v likovni umetnosti. Do zdaj je bilo namreč več kot dovolj, da je imel Köln veliko galerij, največji sejem fotografije »Photokino« in pa »Art Cologne«, prodajni sejem galeristov. Ne nazadnje mu tudi na glasbenem področju ni šlo slabo: glasbena akademija je ena najmočnejših v Nemčiji, s polno paro se je razvijala tudi elektronska glasba, koncertov pa je za milijonsko mesto (čeprav je treba upoštevati še vso Vestfalijo, ki iz manjših mest drvi v kulturno meko) že tako ali tako preveč. Dobro, o beletristiki (namreč dobri) ni že lep čas po vsej Nemčiji ne duha ne sluha, in ko gre za prestiž, se mesto tako ali tako ne profilira z literaturo, ampak s filmom. Najbolje je, če imaš festival. Berlin ga seveda že ima. Köln v bistvu tudi. Prvi je bil lani septembra in imenoval se je »Film Fest Nordrhein-Westfalen«. Program je bil — razen filmov iz tretjega sveta, ki pa so že tako ali tako »exotisme oblige« — bolj ali manj banalen: na svoj račun so prišli tako populisti kot alternativci, če ti kategoriji sploh še obstajata. Bil je kar precej gostov, nekaj svetovnih premier, potekale so debate in rezultat je bil nekako soliden. Več ne, ampak to je šele prva faza. Proti koncu leta bo namreč zgrajen (graditi sicer še niso niti začeli, ampak kot vidimo naredijo Nemci vse zelo hitro) ogromni »Mediapark«, tako rekoč celo četrta med

železniško postajo in predelom z diskretnimi bordeli. V njem bo malo morje kinodvoran, snemalnih površin in podobnih dragih zadev. Marsikdo se ob tem megalomanskem projektu sprašuje, zakaj ne dajo tega denarja raje Čehom, ki jim bo filmska industrija pravkar propadla; ampak v globoké rudnike idej, ki baje počivajo na Vzhodu, tako ali tako nihče več ne verjame.

Filmski festival in Mediapark sta vzorca iz zloščene prakse. In vendar je Köln še pred kratkim slovel po »mat« teoriji, ki jo je razvijal oddelek za »Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft« na Filozofski fakulteti. To je nekaj takega kot naša dramaturgija, ampak v glavnem so v Kölnu usmerjeni še bolj teoretično. Studentje, od katerih za vpis na to smer zahtevajo povprečno maturitetno oceno 1,3 (kar bi ustrezalo našim 4,7) plus sprejemni izpit, zdaj trdijo, da je oddelek postal premajhen, preveč selektiven in prav zopno antikreativen. Da bi prišli na seminar iz videoprodukcije, čakajo pred predavalnico že ob dveh zjutraj (in to tisti, ki so tam redno vpisani!), poleg tega pa je letos oddelek zapustila še edina »normalna« profesorica, kajpak feministka. V poletnem semestru ponujajo teatervisenšaftlerji takle program (gre za izbor iz predavanj in seminarjev): Obravnava oddaj iz tekočega TV programa, Brechtove teorije gledališča, Pretres kölnske gledališke sezone, proseminar z naslovom Teatromanija, zatem pa še seminarje o dunajskem gledališču s preloma stoletja, o kinodvoranah in o filmski teoriji Gillesa Deleuza. Na prvi pogled sicer ni videti slabo, ampak vseeno vsi studentje bežijo v Berlin, češ da je tam bistveno več prakse. Po svoje čisto logično, čeprav bi lahko na prste prešteli tiste režiserje, ki so se snemanja filmov naučili na kaki akademiji. Lahko bi rekli, da je Köln do danes razvijal bolj ali manj konvencionalno filmsko kulturo. Film ni bil nikoli tako v ospredju kot slikarstvo ali glasba, in vendar se je z leti razvila kar obsežna kinematografska mreža. Na kratko bi jo lahko razdelili na tri večje sklope. Najprej so tu dvorane za mase: še posebej popularna sta dva kompleksa, tako imenovani UFA-Center in UCI-Center (kjer je kakih 15 dvoran povezanih z zabavišči in restavracijami — seveda so zadevo zgradili Američani), kamor hodijo nižji sloji in predmestno prebivalstvo, kot na primer silno osvoženi »Bergheimerji«. To so prebivalci bližnje vasi, ki se vozijo večinoma v »Mantah« in o katerih kroži brez pretiravanja tisoč vicev. Na primer tale: »Voznik Mante stoji pred univerzo...« »No, in?« — »Nič, to je vic.« Naslednji sklop so trije kinokompleksi, namenjeni intelektualcem, scencem in »müsljijem« (zaposneli hipiji, smer: ekologija), kjer so prijetni barčki in v glavnem dobri avtorski filmi, ki jih Bergheimerji prezirajo. Prednost teh kinodvoran je predvsem, da so filmi večinoma v originalu s podnapisi, kar je v Nemčiji prava specialiteta. No, zadnji sklop so »kinotečne« dvorane, kjer lahko dnevno vidiš tudi po deset starih filmov za zelo zmerno ceno. Tja hodijo v glavnem teatervisenšaftlerji in drugi zgodovinsko zavedni Kölnčani. Ne nazadnje je tu še nekaj klubov, ki imajo svoje kinodvorane in vrtijo v glavnem »Incredibly Strange Films«, kot jih poimenujejo v jazz-klubu Stadtgarten. Skratka, filmsko življenje je tako na površju kot v podtalnicah zelo razvito, samo da do zdaj še ni bilo prave potrebe, da bi ga tako intenzivno reklamirali. Nemalo filmov pride na spored celo mesec dni prej kot v Parizu, kaj šele v Londonu, ampak zaenkrat tega ni še nihče uporabil kot reklamno vabo. Kaj bi lahko iz vsega tega sklepali? Ima Köln sploh kakšno šanso, da postane drugi Cannes? Najbrž ne, ampak verjetno to tudi ni njegov poglavitni namen. Filmsko pompoznost, ki ga je zdaj zgrabila, si lahko res razlagamo zgolj kot krčevito reakcijo na berlinsko hlepenje po dvorni kulturi. Köln se bo verjetno še naprej razvijal kot siva eminenca vedno bolj v črno odete Nemčije, ki bi rada svojo črno spremenila v sijoč trak. Pri tem pa včasih pozablja, da je treba kroj uvoziti iz tujine. Ampak mogoče bodo čez 50 let nemški kroji boljši, kdove.

**LUKA
NOVAK**

WENDERS GODARD

Premiero zadnjega filma Jean-Luc Godarda, *Nouvelle vague*, je nemški časopis *Süddeutsche Zeitung* izrabil za uprizoritev vrhunskega srečanja med starim mojstrom novega filma in novodobnim gurujem cineastov: *Godard meets Wenders!* Njun pogovor je bil objavljen 16. novembra 1990, za EKRAN pa ga je prevedla in priredila Mateja Leskovar.



Wenders: Mislim, da je zdajle pravi trenutek za cigaro.

Godard: Izvoli, vzemi eno mojih.

Wenders: Zadnje sem pokadil v San Diegu. Že dolgo je tega.

Godard: Kdaj sva se nazadnje videla?

Wenders: Zdi se mi, da na premieri filma *Detective*. Kasneje sta se najini poti križali še enkrat v lobbyju nekega hotela.

Godard: Ja, ja, »lobbys«. Lobby židov, lobby arabcev, lobby hotelov.

Wenders: Jean-Luc, ogledal sem si tvoj novi film »Nouvelle Vague«. Postal si pravi slikar. Tvoji filmi so vedno bolj podobni slikam, slikarskim kompozicijam. Pri tebi se krog sklene. Slikarstvo, pestunja kina, je dostikrat inspiriralo filmske ustvarjalce. Inspiracija se je omejevala le na posamezne slike, pri tebi pa je celoten film ena šama slika.

Godard: Ja. Igram se celo z mislijo, da moj naslednji film sploh ne bi več predstavil v kinematografih, temveč prodal na dražbi pri Christie.

Wenders: Hecna ideja. Bogat Američan, ki ima doma v sefu Godarda. Kaj pa je pravzaprav z negativami tvojih filmov? Jih imaš pri sebi?

Godard: Nikoli se nisem brigal za te stvari. Vedno sem vse prav poceni prodal, ker sem pač potreboval denar. Počasi pa me postaja strah, da na stara leta ne bom imel dovolj denarja za preživetje. Posneti moram še par filmov in poskusiti nekaj malega položiti na stran.

Wenders: Z menoj je ravno obratno. V zadnjih treh letih sem posvetil ogromno časa prav urejanju »poslovnih« zadev. Vse negative mojih filmov imam trenutno pri sebi.

Godard: Tako je tudi prav.

Wenders: Ja, mi vsaj ni treba več misliti nanje. Moji filmi so zame otroci, ki so že odrasli.

Godard: Tudi slikar si mora razjasniti dejstvo, da sliko, ko je enkrat prodana, ne bo videl nikoli več oz. da niti ne bo vedel, kje je. Vedno znova si pravim, da, če že tako zelo ljubim slikarstvo, moram tudi ravnati kot slikar.

Wenders: Povej mi, prosim, nekaj več o tvoji ljubezni do slik.

Godard: Včasih so slike edino možno sredstvo za posredovanje sporočila — gledanje slik, namreč. Morda je ta ljubezen odraz dejstva, da so bile ravno slike tiste, ki so v meni vzbudile zanimanje za film. Še

preden sem sploh začel gledati filme, sem si ogledoval fotografije v filmskih revijah ter revijah o umetnosti. Fotografija iz nekega Murnauvoga filma, njega takrat še nisem poznal, je bila tista, ki je v meni prvič vzbudila željo posneti film. Enostavno sem si zaželel intenzivno ukvarjati se s filmom, katerega sem do takrat poznal le kot neke vrste telex, natisnjeni izvleček.

Wenders: Moje odkritje filma je močno povezano s teboj, Jean-Luc. Takrat sem živel v Parizu. Ko so predvajali tvoj film *Made in USA*, sem šel okoli poldneva k prvi predstavi tistega dneva ter obsedel vse do polnoči. Takrat je bilo to še mogoče.

Godard: Ja.

Wenders: Plačal si enkrat ter si ogledal film, kolikokrat si hotel. »*Made in USA*« sem si ogledal šestkrat zapovrstjo.

Godard: Tega si nisi zaslužil.

Wenders: Razen tega je bila zima. Zunaj je bilo precej mrzlo.

Godard: Aja, zdaj te razumem.

Wenders: Name je naredilo silen vtis dejstvo, da sem si šestkrat ogledal isti film, a kljub temu šest popolnoma različnih. Vsakič sem videl nekaj čisto drugega. Prav to dela tvoje ustvarjanje edinstveno. Vedno znova ti uspe, da si zaželim v vlogi gledalca oz. otroka — tako namreč gledamo film, kot otroci — slediti tvojim prebliskom in obenem odkrivati samega sebe.

Godard: Ja, je tudi prav tako, da filmi v gledalcu sprožijo ta občutek. Treba je namreč čutiti, da za filmom stoji nekdo, ki ljubi svoje delo. Brez te ljubezni ni mogoče odkrivati, raziskovati. Človek otrpne in nato počasi umre.

Wenders: Na živce mi gre, če nekdo z zaničevanjem gleda na svoje delo. Pred kratkim sem videl film, ki je tako poln prezira, da sem se celo sam, v vlogi gledalca počutil preziranega.

Godard: Kateri film je bil to?



WEIDERS GODARD

Wenders: Angel heart, Alana Parkerja.

Godard: Nisem ga še videl, pa tudi Alana Parkerja ne cenim. Zdi se mi, da kljub vsemu obstaja neka določena razlika. Alan Parker ljubi to, kar počne. Problem je le v tem, da tega kar počne, ne razume preveč. Prepričan sem celo, da večina ljudi svoje delo ljubi. Celo v tovarnah in pisarnah se je situacija spremenila. Večina delavcev rada opravlja svoje delo, če je zanj dobro plačana. Podobno velja tudi za vojake. Le-ti enostavno ljubijo vojno. Zanje je trenutno v Golfu težko čakati. Takoj pa, ko bo sprožen prvi strel, bodo spet zadovoljni. Trdil bi, da so celo v koncentracijskih taboriščih tisti, ki so topli, radi topli. Prav tako ljubi Alan Parker oz. Hollywood — uspeh namreč.

Wenders: Delati v Hollywoodu je bilo zame izredno mučno.

Godard: Zame bi bilo nemogoče.

Wenders: V Hollywoodu na primer nikoli nisem bil na tekočem, v koliko se pri snemanju držim budgeta. Po šestih tednih snemanja mi ni bilo jasno, ali sem potrošil polovico, morda samo tretjino budgeta oz. ali ga nisem celo že prekoračil. Nikoli nisem vedel, pri čem sem.

Godard: Seveda, Američani so vedno pripravljani vložiti v film nemogoče zneske — in sicer tako dolgo, dokler jim »dobavljáš«, kar hočejo. Ravno tako dobiva trenutno Saudska Arabija ogromno denarja — tako dolgo, dokler se bodo dogodki v Golfu odvijali po njihovo. Svoje filme sem snemal vedno s premalo denarja. Več ga tudi ni bilo moč nikjer dobiti. Če imaš 10 frankov, je pač treba poskusiti posneti film z 10 franki. Od Rossellinija sem se naučil, da obstaja določen rešpekt pred umetniško metaforo »denar«. **Budget je v bistvu dober okvir kreativnosti.** Če imaš preveč denarja, prekoračiš meje, postaneš lahkomišeln. Če ga imaš premalo, pretiravaš v nasprotni smeri.

Wenders: Če imaš preveč, nimaš nikoli dovolj.

Godard: Tako je. Zame je odločilnega pomena naložiti denar tako, da ustreza mo-

jemu načinu dela. Spominjam se prvega snemalnega dne filma **Ausser Atem**. Začeli smo ob 8. zjutraj, ob 10. pa že končali. Potem smo šli v lokal, kjer nas je našel producent filma. Ves presenečen je vprašal: »Zakaj ne snemate?«. Odgovoril sem mu: »Smo že končali.« »In zakaj ne snemate tega, kar je na programu jutri?« »Pa saj sploh še ne vem, kaj bomo delali jutri.«

Wenders: Denar mora biti v pravem odnosu s tem, kar hočeš delati in seveda s tem, kako hočeš delati.

Godard: Ja, le tako ima vse skupaj svoj smisel. Lačni smo, kam gremo jest? Koliko denarja potrebujemo, če gremo danes jest? V tem pogledu je kino podoben čisto vsakdanjemu življenju. Če bi proizvajalec avtomobilov potreboval 10 let za izdelavo modela, ne bi prodal niti enega avtomobila. Prav tako lahko snemaš film 6 oz. 8 mesecev, ne pa 4 leta. Vsi filmi, katerih snemanje je trajalo več kot 1 leto, so ostali nedokončani. **Časovna stiska, omejeni budget torej, je ta umetniška metafora »denar**«, ki sem jo prej omenil. Poleg tega pa so filmi dandanes tako ali tako vsi predolgi.

Wenders: Res je.

Godard: Film predvojnega časa so še imeli možnost pripovedovati 2 uri dolge filmske zgodbe. Danes režiserji te možnosti nimajo več. Večina filmov enostavno ne sme trajati dlje kot 1 uro.

Wenders: Merilo »90 minut« je postalo neke vrste konvencija. Tudi na splošno smo vedno bolj pogosto žrtve kategoriziranja.

Godard: V literaturi, na primer, so vse knjige različno debele. Tudi v slikarstvu so slike različno velike. Mi pa smo prišli tako daleč kot televizija — vedno en in isti format. Poročila trajajo vedno enako dolgo, pa naj bo vojna ali mir. Vendar pa to sploh ni pomembno. Danes tako ali tako nobeden od nas ni več sposoben posneti uro in pol dolg film, ki bi bil vseskozi, neprekinjeno dober. Zdi se mi, da gledalci česa takega sploh ne bi več prenesli. Uro in pol po-

vprečnega filma še nekako zdržijo ter si potem kljub razočaranju pač domišljajo, da so zadovoljni.

Wenders: Vtis imam, da v tem pogledu sploh ne napredujem. Moji filmi so vedno daljši. Občudujem ljudi, ki so sposobni narediti 80 minut »kratek« film.

Godard: Prva verzija mojega filma **Ausser Atem** je bila dolga 3 ure in pol. Bili smo obupani. Odločil sem se, da obdržimo le to, kar nam je všeč ter izrežemo preostalo. Če je nekdo vstopil v sobo, čemur je sledila scena, ki nam ni ugajala, smo jo pač izrezali. Moški je vstopil v sobo pa »basta«. In obratno. Če nam ni bila všeč scena, ko vstopa v sobo, temveč le scena v sobi, se pač nismo ukvarjali s tem, kako je prišel v to prekleto sobo. Obdržali smo le, kar nam je ugajalo. Pa naj je bilo gledalcu razumljivo ali ne.

Wenders: Tvoje zanimanje je izredno koncentrirano na »trenutek«. Kaj se je zgodilo prej oz. kaj se bo zgodilo potem, zate izgleda ni pomembno. V samem začetku tudi zame kronologija ni igrala odločilne vloge. Ravno nasprotno — zanimal me je le trenutek. In nikoli ne bi verjel, da ima neka zgodba svoj začetek ter svoj konec...

Godard: ... vsaka zgodba ima nek začetek, sredino in nek konec, a ni nujno, da tudi v tem vrstnem redu...

Wenders: ... danes mislim drugače. Rad bi pripovedoval zgodbo tako, da bi le-ta tudi nekam vodila, da bi en dogodek sledil drugemu. Kronologija namreč igra določeno vlogo.

Godard: Še predobro razumem to potrebo. Včasih smo se upirali klasični varianti pripovedovanja zgodb. Določene momente smo enostavno postavili v prostor. Ko pa človek postane majčkeno starejši, znova odkrije šarm linearne, neprekinjene pripovedovanja. Film **Nouvelle Vague** sem začel s stavkom: »Ampak hotel sem vendar povedati eno zgodbo?«

Wenders: To je trenutno tudi moj problem. Moj novi film **Bis ans Ende der Welt** je izpadel dolg kot še nikoli. Če bom hotel pripovedovati, kot sem si zamislil, bo trajal 8 ur.

Godard: Razdeli ga na dva dela, kot si to naredil s filmom **Vom Winde verweht**. Ali pa nadaljevanko. Rad imam nadaljevanke, tudi slabe, celo **Dallas**. Enostavno zato, ker imaš ob gledanju le-teh občutek stopnjevanja. Navadili smo se že na tempo televizije. Le-ta je skrajšala trajanje posameznih slik na 2 do 3 sekunde, kot v reklamah. Mislim, da se je potrebno odločiti, ali bo film dolg — potem naj bo zares dolg in naj traja 6 do 8 ur, ali pa zares kratek. **Angel heart** Alana Parkerja bi moral trajati 10 minut, pa bi bil dober. Povprečno merilo, ki pa je postalo že rutina, je namreč vedno predolgo oz. prekratko.



Wenders: Povprečno merilo je eden izmed pogojev za uspeh pri množicah.

Godard: Ne da se mi misliti tako kot Spielberg. Pa čeprav ga občudujem, saj se le redkokdaj moti. Kadar snema film za 20 280 418 gledalcev, si ga ogleda 20 280 416 ali pa morda 20 280 420. No ja, on že ve, kako se načrtuje kaj takega. Ampak jaz ne razmišljam na ta način. Nerad sem namreč v sobi z veliko ljudmi. Prav tako ne maram podzemne, kadar je nabasana. Če grem v pekarno, se ne maram postaviti v vrsto. Čemu na bi si torej želel, da v kinu sedi ogromno ljudi. Nasprotno. Všeč mi je, če se malo ljudi zadržuje v več različnih prostorih. V končni fazi je tudi v literaturi dovoljeno izhajanje knjig z različno visokimi nakladami. Samuel Beckett je vedno pisal kratke knjige, izdane v majhnem številu izvodov.

Wenders: Smisel za majhnost se vedno bolj izgublja.

Godard: Prav tako smisel za velikost. Danes se ljudje bahajo, če jim uspe posneti film v pičlih šestih mesecih. Tolstoj pa je **Vojno in mir** pisal celih 10 let.

Wenders: Ob gledanju tvojih filmov, še posebej nekaj zadnjih, je vedno znova opaziti tvoj osebni pečat pri postavitvi kamere. Zadostovalo bi mi le 10 sekund gledanja, ne da bi poprej vedel čigav film je, pa bi z lahkoto ugotovil: »To je film Jean-Luca.«

Godard: Postavitev kamere vedno prepustim intuiciji. Kljub temu pa imam vedno znova občutek, morda z izjemo zadnjih desetih filmov, da kamera ni bila optimalno postavljena. Ker pač ni luči, ki bi mi kazala, kam naj jo postavim. Luč namreč vedno potrebuje pričo. Leta pa je kamera sama. Kar me tako zelo fascinira pri slikarstvu je dejstvo, da slikar lahko ustvari luč brez osvetlitve.

Wenders: Pa nadaljujva z montažo. Montiraš tvoje filme sam?

Godard: Ja. Zame je to najlepša faza ustvarjanja filma. Obenem tudi najbolj osamljena. Ampak ravno to mi je všeč, da

si v montažnici čisto sam s filmom. Snemanje samega sploh ne maram...

Wenders: ...jaz tudi ne. Sovražim ga...

Godard: ... želim si, da bi ekipa lahko snemala brez mene. Prepričan sem, da se prava ustvarjalnost začne šele v montirnici. Spomnil sem se na zaključno sceno filma **Nouvelle Vague**. Delon je v njej izredno slab. Na vse mogoče načine sem jo poskušal izboljšati, jo rezal, krajšal... Dokler se mi ni posvetilo. Odvzel sem ji direktni ton ter ga zamenjal s sonato Paula Hinemitha. Nenadoma je bila scena odlična.

Wenders: Res genialno je, kako kreativno znaš delati s tonom.

Godard: Delam s 24 kanali...

Wenders: ... imaš že tako na začetku montaže 24 kanalov na razpolago?

Godard: Če hočem, ja...

Wenders: Neverjetno. Ob tem spoznavam svoje lastne meje. Pri montaži me stane ogromno truda predstavljati si nekaj drugega kot pa ton, ki je nastal skupaj s sliko.

Godard: Pa saj to ni edina mogoča povezava. Najprej si ponavadi ogledam slike brez tona. Nato poslušam ton brez slike. In šele nazadnje si zavrtim oboje skupaj, tako

kot sta tudi nastala ob snemanju samem. Včasih se mi zazdi, da z določeno sceno nekaj ni v redu. Morda pa se jo da izboljšati z drugim tonom. Tako zamenjam na primer dialog s pasjim laježem. Ali pa poskusim s kakšno sonato. Tako dolgo poskušam, dokler nisem zadovoljen.

Wenders: Šokiran sem. Zdi se mi, da sem pravi suženj tona.

Godard: Če le hočeš, postane vse skupaj podobno komponiranju. Komponist ima namreč na razpolago celoten orkester in ne samo klavir. Kljub temu pa je nujno potrebno delati naprej samo s klavirjem in šele potem poskušati predstavljati si celoten orkester. To je ena izmed vrlin, ki vodijo k ustvarjalnosti. Kadar montiram, imam v glavi celotno zvočno podobo. In šele ko se odločim za čisto določen zvok, razrežem sceno in vržem ostank v smeti.

Wenders: V smeti? Si vedno tako zelo prepričan v to, kar počneš? Ne spreminjaš dodatno ničesar?

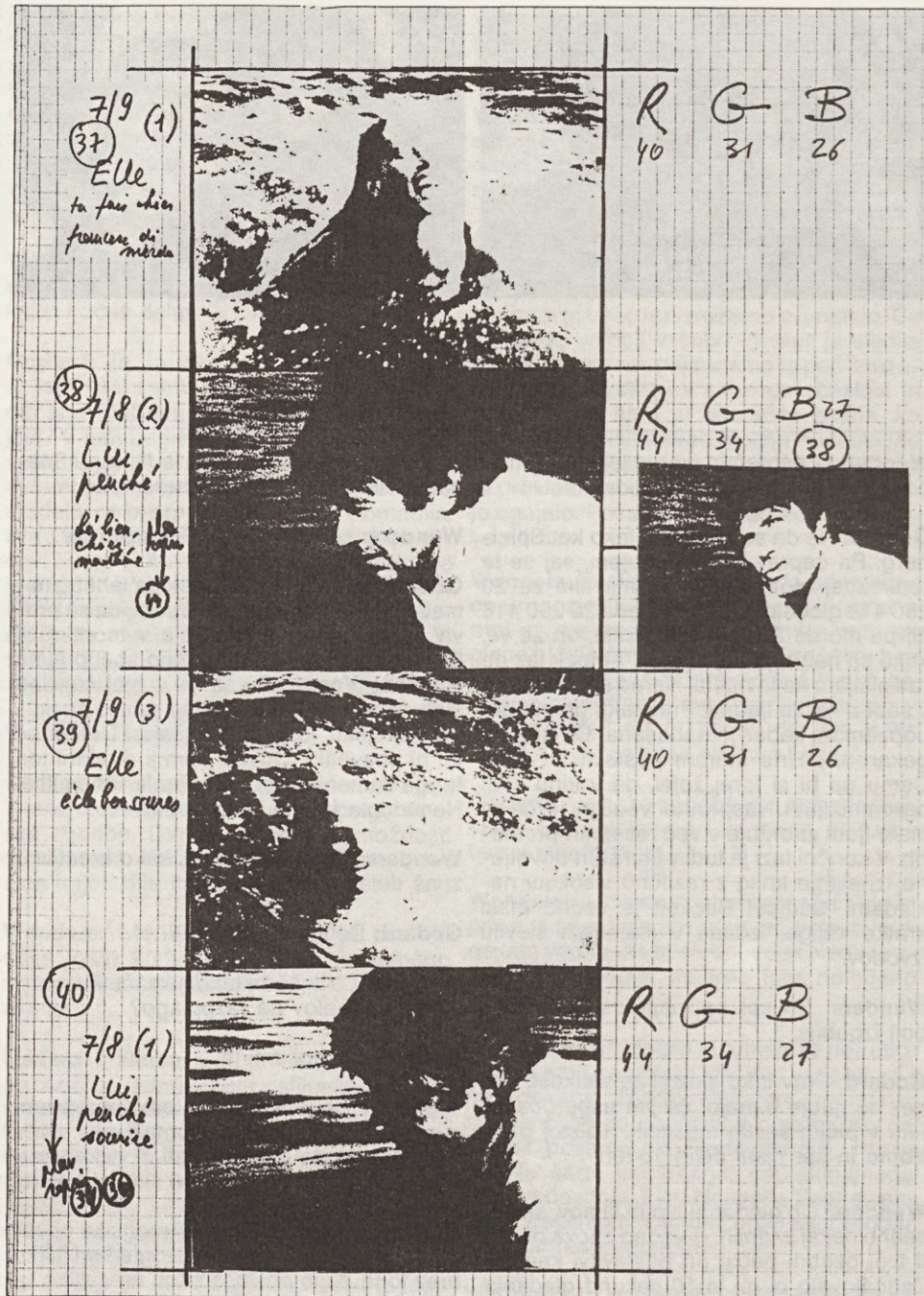
Godard: No ja. Enkrat, morda dvakrat sem naslednje jutro hitel k smetnjaku, da me ne bi prehiteli smetarji. Vendar pa se mi to zelo, zelo poredko zgodi.



NOVI VAL

Kaj pomeni leta 1990 dati filmu naslov **Novi val**? Da se vse pričenja znova? Godard dopušča to možnost: »Zame je bil film, neke vrste vrnitev. Trideset let po Novem valu se ne da nekaznovano vrniti na kraj zločina.«¹ Omenja tudi stavek (morda ga gre pripisati A. Schnitzlerju), ki je izrečen v filmu: »Spomin je edini paradiz, iz katerega nas ne morejo izgnati«, vendar opušča njegovo hrbtno stran: »Spomin je edini pekel, na katerega smo obsojeni«. Ponovitev je v samem osrčju **Novega vala**, skupaj z razliko in inverzijo. Delo je razdeljeno na dva dela, katerih situacije so sprevrnjene kot rokavica. Celotno sam naslov se v špici obrne v »vague nouvelle«, dialogi pa so več kot eksplicitni: »nobena kopija ni mogoča«; »kjer je način, je tudi protinačin«; »ni isti, temveč je drugi« itd. Val sledi valu. »Novi« val je tedaj nujno že drugoten, če pa je pred tem že bil nek »novi val«, tedaj je ta že vsaj tretji. Godard takole pravi v svojem sinopsisu: »V nekem prvem času — Stara zaveza (...) V nekem drugem času — Nova zaveza...«. To sta že dva valova. Toda prihaja tretji, ki bi ga po Joachimu de Flore lahko poimenovali Tretja zaveza. **Novi val** je prav neko tako gibanje, v katerem sta ovita oba druga, in ki ju s tem, ko ju razgrinja, že tudi izniči — ko je »zamenjava zamenjana«. V sinopsisu beremo: »In če je moški izrekel misterij, je ženska razkrila skrivnost«, film pa spremeni termine: »Možje urejajo misterij, ženske pa odkrijejo skrivnost«. Drobna zunanja, a zato toliko večja notranja razlika, podobno kot med »vague nouvelle« in »nouvelle vague«. Godard svojega imena ne postavi na špico in vztrajno ponavlja, da ni on tisti, ki je realiziral film. Po vsej verjetnosti gre ta tretji čas, »tisto brezoblično na koncu oblike časa«, kot pravi Gilles Deleuze, razumeti kot čas večnega vračanja, ki eliminira isto in podobno ter uveljavi razliko in naključje. Sleherna individuacija izgine, sleherni »jaz« in sleherno ime avtorja. Ostane le tisti brezosebni francoski »on«. »Nekaj je, kar je na ekranu. Kot na ploščici mikroskopa pri zdravniku.«

Zanimivo je opazovati, na kakšen način se v **Novem valu** vračata dve deli, ki ju ponavadi pripišemo Godardjevemu prvemu in zadnjemu obdobju. **Gola Maja** se razkrije v prizoru na letališču, domnevno naj bi prišla iz Libanona, kjer se bojuje in umira (»Bombardirajte, gospod Lisbona!«). Živa slika po Goyi iz filma **Passion** se tako dotakne slike ustreljenih **Tretjega maja**. Žensko z dežnikom je nadomestil mož s psičkom. **Passion** se tako vrača v razpršeni obliki in s celo serijo premestitev. Barve v letališki garaži pa vseeno še vedno ostajajo modra, bela in rdeča. Le malo kasneje slišimo repliko »Pojej juho!«, ki jo v **Passion** vztrajno izreka ded, skupaj z vodilnim stavkom »V načelu imajo revni vedno prav«. V **Novem valu** ne gre več za to, da bi vedeli, ali imajo res prav ali ne, temveč za to, da ne pozabi-



STRAN IZ KNJIGE SNEMANJA FILMA NOVI VAL

jo, kaj je tisto, kar jih razlikuje od bogatih (denar, ki ga nimajol): »Revni smo, ne pozabi tega!« oziroma za obžalovanje izgubljenih razlike skozi svojevrstno anticipacijo: »Nekoč je bil čas, ko so obstajali bogati in revni, ki so bile še trdnjave za zavzeti, dovolj dobro zavarovane poželjive stvari, da so obvarovale svojo privlačnost.«

Razpored imen Godarda in Delona na vrhu plakata za **Novi val** je natanko isti kot tisti imen Godarda in Brigitte Bardot na reklamih za **Prezir**. To seveda še zdaleč ni edina podobnost med filmoma iz let 1963 in 1990.

Mož se vrne — ne sicer kot Odisej, ki znova najde ltako, zato pa se njegova vrnitev izvrši skozi ponovno vstajenje Richarda Lennox (če ni on, je njegov brat!). Junak Antike je prepustil prostor liku, ki ga zaznamuje nošenje staroegipčanskega znamenja življenja, *ankh*, le-ta pa je doživel prav svojo pokristjanjeno vrnitev. Če **Prezir** namenja tolikšno pozornost jeziku (in Langu; *aux langues et a Lang*, op. prev.), tedaj je tudi **Novi val** enako poliglotski film, le da mu manjka interpret, pa tudi tista idealna figura, s katero bi se zoperstavil. V

¹ Vsi Godardjevi citati v zvezi s filmom **Novi val** so s tiskovne konference v Cannesu, katere odlomki so bili objavljeni v *Cahiers du Cinema*, št. 433, junij 1990, str. 10—11.

OB POGOVORU DVEH VELIKIH REŽISERJEV, WIMA WENDERSA IN JEAN-LUC GODARJA, OBJAVLJAMO ŠE ZAPIS O FILMI **NOVI VAL**, KI GA JE POSEBEJ ZA EKTRAN NAPISAL FRANCOŠKI FILMSKI ESTET IN EKSPERT ZA GODARJA, JEAN-LOUIS LEUTRAT. JE MAR ZGOLJ NAKLJUČJE, DA V OBEH PRISPEVKIH NALETIMO NA NATANKO ISTE PROBLEME — Z DENARJEM, S ČASOM, S PODOBO...?



NOVI VAL, REŽIJA JEAN-LUC GODARD.

omenjene prejšnje Godarjeve filme, po drugi pa znotraj pričujočega filma pripravljaja teren za naslov časopisa »Cash«; za nadaljevanje, ko Richard Lennox igra squash; in navsezadnje za padec v vodo, splash! Nekdo torej prihaja, »kot v ameriškem filmu«. Morda se celo vrača, kot Odiszej (navsezadnje je tja in nazaj v samem načelu potovanja), vendar v tem trenutku filma česa takega še ne moremo trditi. Aluzije na filme iz preteklosti in na Godarjevo delo, od najstarejšega do najnovejšega, so zares brezštevne, a jih spremljajo novi učinki. Ptičji kriki, ta vodilni motiv zadnjih del (npr. *Kralj Lear*), so še kako prisotni na zvočnem traku, a se Godarju vendarle zdi potrebno poudariti, da je »to prvi njegov film, v katerem glasovi niso prekriti s ptičjimi«. Eden izmed mednapisov ponuja naslov neke pesmi iz *Prestolnice bolečine*, »Umreti, da bi ne umrli«. V zgodbi o ponovnem vstajenju, kakršni smo priča v filmu *Novi val*, dobi ta citat povsem določen pomen in nam celo omogoči, da se drugače lotimo filma *Alphaville*, v katerem je bil že omenjen. Serija iz osemdesetih let, ki v marsičem temelji na temah z religioznim prizvokom (*Passion, Je vous salue Marie...*), najde torej svoj odziv v šestdesetih letih (*živeti svoje življenje, ženska je ženska...*). *Novi val* da enim odzvanjati v razmerju do drugih, četudi sam ne pripada ne enim ne drugim.

Kar je zares lastno temu filmu, pa je neka uvodna jukstapozicija drevesnega debla, vsega grčavega in najedenega, kot skala od valov, in telesa zvezdnika, ki teče po cesti s kovčkom v rokah, zvezde torej, ki je namenjena padcu. (Naj le mimogrede omenimo, da je že samo vsebina kovčka prava mala montaža: knjiga *Ubežniki teme*, antologija fantastične zgodbe, torej zgodb o duhovih, *povratnikih*, in pa *The Long Goodbye*). Godard pravi: »Filmske zvezde predstavljajo luč oziroma nekaj, kar je že mimo in kar moramo znati izrabiti na določen način. V skrajnem primeru je torej mogoče narediti plan konja, ki bo tako lep kot plan Delon ali Domiziane...«. Od tod deblo drevesa. Za razliko od *Prezira*, v katerem je Godard snemal barve in ne reči, tokrat privzame nase težo stvari. »Utihniti. Pusti za trenutek stvari brez imena«: ta stavek Jacquesa Chardonnea izreče v filmu filozofski vrtnar, kaj lahko pa bi ga uporabili tudi za ves film. Referenca na antični atomizem, prav v oči bijoča zaradi mednapisa »De Rerum Natura«, nam na koncu dovoljuje trditev, da je *Novi val* končno le *Za Lukrecija*, le da je do tega lahko prišlo le za ceno neke premostitve: referenco na Giraudouxa moramo pač iskati pri vrtnarju! *Novi val* uglašuje obdobja, a je obenem sam že spomin, kolikor prihaja izpod preteklega — preteklega kot izhodišča, kolikor v sebi zavija tako sedanje kot prihodnje — »ta enkratni val, katerega vztrajno morje sem« (Rainer Maria Rilke, *Orfejevi soneti*).

JEAN-LOUIS LEUTRAT

PREVEDEL STOJAN PELKO.

obeh filmih je izmenjava jezikov tesno zvezana s pogajanji in s svetom denarja. Producent v *Preziru* je v neposrednem razmerju s podobami; zato pa finančniki v *Novem valu* o podobah govorijo povsem abstraktno, kot o nečem močno oddaljenem. Eden od denarnikov misli, »da bi bilo dobro vedeti, kaj je podoba« in zato Richardu Lennoxu predlaga naslednjo igro: »Nekaj vam povem, vi pa naredite podobo!«. Rezultat je neke vrste haiku, kakršen je bil vseč Eisensteinu: »Sneg nad vodo? — Tišina na tišino!«. Zdi se, da se je bilo stvari treba loti

ti čisto od začetka. »Film se je pričel s splošnim planom. Ker je bil zame ta film neke vrste vrnitev, sem ga torej moral snemati predvsem v splošnem planu. Po splošnem planu je prišel travelling. Treba je bilo torej uporabiti oba.« (...)

Na samem začetku filma *Novi val* so v vidnem polju združeni drevesno deblo v prvem planu, nato Alain Delon, oblečen v belemo majico, za njim pa rdeč tovornjak in moder avto. Te tri barve so še enkrat ponovljene v obliki napisa »Harsh« na tovornjaku, kar po eni strani napotuje na že

FEST '91

ALMODOVAR,
JODOROVSKI IN
MANIČNA
DEPRESIJA

FILM KOT UMETNOST ČUDENJA

Glede na dovolj žalostno dejstvo, da Beograd še vedno nima dvorane, specializirane za prikazovanje umetniških filmov, je FEST enkratna priložnost za potešitev tovrstnih kulturnih potreb. Obči vtis po letošnjem FEST-u je, da je končno le uspel najti tisto raznovrstnost, ki mu je zadnjih nekaj let manjkala. Tako so na njem svoj prostor našli tudi filmi, ki so tako ali drugače stvar elitizma. Osnovni problem del, kakršna so **Smrtonosni vbod** japonskega režiserja Koheia Ogurija, **Divje v srcu** Davida Lyncha, **Rozenkranc in Gildenstern sta mrtva** Toma Stoparda ali **Sveta kri** Alejandra Jodorovskega, je v tem, da postavljajo pod vprašaj zožene kriterije žanrskega občinstva (ker so več ali manj ravno onstran teh kriterijev) in jih zaradi tega le-te instinktivno zavrača. Podobno je tudi s kritiko: kolikor je žanrsko usmerjena, bo omenjene filme negirala, saj razbijajo ali vsaj smešijo kode, medtem ko jih bo »umetniška« kritika natanko zaradi tega slavila (o čemer dovolj zgovorno pričajo nagrade za Lyncha v Cannesu in Stoparda v Benetkah)!

Eden glavnih »odsotnih zvezdnikov« letošnjega FEST-a je bil brez dvoma španski režiser Pedro Almodovar s kar sedmimi predstavljenimi igranimi filmi (celoten dolgometražni opus). Almodovarjeva glavna karta je sprevrnjenost. Njegovo razumevanje in izraba vseh mogočih vrst prepovedanega in vseh razpoložljivih oblik nemožnosti sta pravzaprav adolescentski — ter potemtakem v prvi vrsti tudi namenjeni tovrstnemu občinstvu oziroma vsaj občinstvu, ki se tako počuti. Res pa je, da svoje ideje Almodovar vešče realizira, s čimer se uvršča med prave festivalske režiserje, saj tod njegov humor med samimi resnimi temami deluje sveže in izvirno. Še najbolj nam je bil všeč njegov film *Zveži me* (1989), ki je predvsem odlična drama — kar je očitna Almodovarjeva ambicija že kar nekaj časa.

Posredno je bil drugi junak letošnjega festivala že preminuli režiser Michael Powell, ki so ga nekaj časa imeli za največjega živečega angleškega umetnika. Kar dva cineasta sta mu namreč posvetila svoji deli: Bertrand Tavernier (*Očka Nostalgija*) in Aki Kaurismaki (*Najel sem poklicnega morilca*). Oba sta bila med opaznejšimi na letošnjem FEST-u.

Po našem povsem osebem prepričanju pa je bil najuspešnejši film festivala film *Sveta kri* (1989) kultnega režiserja Alejandra Jodorovskega. Nekateri filmi preprosto presegajo dramaturške in vse druge zakonitosti, ki jih ponavadi imamo za referenčne, ali pa se jih vsaj ne da stlačiti v obstoječe kriterije. *Sveta kri* je delo, v katerem je impresivno natanko spoznanje o možnostih medija, ponavadi zamejeno s predhodki o tem, kaj film je in kaj ni. Vsebinski *Svete krvi* je kot svojevrstna necenzurirana vsebina sna — obenem natančno uprizorjena, a vendarle popolnoma iracionalna! Če torej Pedro Almodovar preračunljivo rine prst v oko občinstva srednjega razreda, tedaj se zdi, da Jodorovski nastopa brez slehernih potlačitev — z izjemo zahtev



PEDRO ALMODOVAR

producenta, zaradi katerega je bil film posnet v angleščini! Razuzdanemu temperamentu in zemljepisnemu okolju (Mexico City) bi namreč bolje ustrezala španščina, toda vloga dialogov, ki bi jih lahko strnili na nekaj tipkanih strani, je tako in tako zgolj epizodna. Upamo si trditi, da gre za kategorijo, ki bi jo lahko imenovali čisti film. Četudi je domnevno navdahnjen z resnično epizodo, bi bil film *Sveta kri* s svojo visoko stiliziranostjo kaj lahko tudi arhetipska zgodba o prešuštvu, maščevanju in množičnemu morilcu oziroma, če bi se sklicevali na Freuda, ena od možnih uprizoritev Ojdipovega kompleksa. V dveh urah filma se pojavijo najbolj čudežni odkloni od človeškosti: »V prvem prizoru se pojavijo prostitutke, ki zares poslujejo pred cerkvijo. Sama cerkev je bila zgrajena z dovoljenjem gangsterjev. Alejandro jih je vse sklical na sestanek in jim predlagal plačilo, če bodo obvarovali material. Drugi del filma je posnet v kraju, kjer je veliko alkoholikov. Transvestite smo izbrali na tekmovanju za »Miss transvestito« v Mexicu, pojavljajo pa se v svojih pravih oblačilih. Mongoloide pa je cela ekipa morala ljubkovati, da so sploh pristali na sodelovanje v filmu«, je na tiskovni konferenci izjavil sin Jodorovskega, ki v filmu igra glavno vlogo, sicer pa je le eden izmed članov družine, angažiranih v tem projektu. Dejstvo, da tip privlačnosti, ki je na delu v filmu *Sveta kri*, izvira iz gledališča, v samem filmu pa prerašča v čisto filmsko izraznost, ni ne prvi ne zadnji paradoks pri Jodorovskem. Film je zanj v prvi vrsti čudenje. Ni nobena imitacija življenja, temveč popoln artefakt — ki pa prav kot lahko opravlja svojo funkcijo umetnosti. Še drobna opazka v zvezi s festivalom srednjeevropskega filma. Ključno vpraša-

nje filma je pač mitologija, ki izhaja iz načina življenja, ta pa po svoje vpliva na film. Tako iz »ameriškega sna« izhaja filmska mitologija, ki je tako natančna, kolikor je natančna sama zavest o »ameriškem snu«. Na podoben način bi lahko določili tudi »angleški«, »francoski« itd. sen, izpeljan iz morale in načina življenja. Tako bi bilo lažje razumeti šibke strani omenjenih kinematografij, kakor tudi tisti prostor, v katerem je vnaprej jasno, ali bo neka filmska ambicija uspela ali ne. Zakaj je potemtakem prevladujoči ton vzhodnoevropskih filmov manično-depresiven? Ponujamo naslednje odgovore: 1. Za Slovane je sreča tisti kraj, na katerega se nikoli ne pride, neodvisno od načina življenja ali uspeha. Malo verjetno. 2. Mitologija uspeha, ta tako imenovani »jugoslovanski sen«, je zasnovan na napačnih idealih — zato ne obstaja zadovoljiv način življenja, iz katerega bi se lahko izkristalizirala mitologija. Nekoliko bolj verjetno. 3. Scenaristi in režiserji, katerih projekti so odobreni in financirani, morajo stati na levih pozicijah — zaradi česar so praviloma kritični do ideala, namesto da bi ga nadgrajevali. Zelo verjetno!

GORAN GOCIĆ

NAZAJ V PRIHODNOST



NEBOJŠA
PAJKIČ

Če film **Dick Tracy** opazujemo na tradicionalen način, tedaj komajda zasluži kakršnokoli pozornost — razen kolikor razburja s svojo pretenciozno, razsipno prepotentno produkcijo. S tem se vam seveda ni treba strinjati.

Navsezadnje so o tem filmu govorili že z najrazličnejših gledišč. Sam se ga nameravam lotiti kot nečesa močno emblematičnega. Rad bi povedal naslednje: gledano s tradicionalnega gledišča ena cela linija hollywoodskega filma že precej časa, vse tja do osemdesetih let dalje, ne zasluži več nikakršne pozornosti. V trenutku pa, ko zanemarite ta tradicionalni rakurz (upoštevajte, da ga razlikujem od »tradicionalističnega«), se kar naenkrat razkrijejo razlogi, zaradi katerih bi osemdeseta, še posebej pa tekoča devetdeseta leta lahko zasedla kapitalen prostor v razvoju filmskega izraza.

Za razliko od sedemdesetih let, ko so vodilni avtorji (v prvi vrsti John Milius, Dick Richards in Philip Kaufman) restavrirali klasične filmske žanre in tako preko *remake*-standarda napovedali obnovo serialnega koncepta filma, torej definitivno obnovo populizma, so osemdeseta leta, katerih zaščitni znak je hočeš nočeš Steven Spielberg z vrsto svojih učencev, filmsko zgodbo podredila povsem drugačnim kriterijem.

Katere so torej odlike osemdesetih? Najprej je to izguba avtorske (režiserske) identitete, oziroma natančneje, izguba režiserske (avtorske) avtoritete. Vodilni režiserji vse več pozornosti posvečajo produkciji, vse manj pa režirajo. Primer Georgea Lucasa je gotovo najbolj zgovoren.

Prvenstva produkcije pred režijo v filmu osemdesetih let ni razbrati zgolj iz posamičnih prevzemov produkcije s strani režiserjev (k temu so navsezadnje največji hollywoodski avtorji ves čas težili), temveč predvsem iz dejstva, da je pričela produkcija kot na tekočem traku ponujati celo serijo imen ob režiserski mutaciji. Gre za skrajno devalvacijo režiserske avtoritete. Zdi se, da danes v Hollywoodu ne režira več le še tisti, ki tega res noče. No, Warren Beatty, na primer, to hoče!

Pravzaprav celo sploh ni več tako zelo pomembno, kdo režira — ko pa to ni več pomembno, tedaj ne gre več za filmsko umetnost, temveč za nekaj drugega. Podobnega sicer, a vseeno drugečnega.

Dick Tracy z Beattyjem kot igralcem in producentom ter kvazirežiserjem je zares več kot emblematičen primer te drugačnosti. Smisel osemdesetih/devetdesetih je v tehnološki revoluciji. B-produkcija izgublja sleherni pomen, saj je ob grandioznih projektih težko govoriti o značaju zgodbe in pogledu na svet, temveč kvečjemu o spremembi iluzionističnega plana. Hollywood nas pripravlja na šok novega tisočletja, vpeljuje nas v leto 2000. Producenti, ti inženjerji duš, se ukvarjajo predvsem s spremembo doživetja v kinu, gre torej predvsem za privajanje na nove pogoje percepcije in na nove tipe identifikacije.

Dva vodilna igralska zvezdnika, Arnold Schwarzenegger in Eddie Murphy, sta — sicer resda zaradi različnih vzrokov — vse manj

podobna človeškim bitjem v običajnem pomenu. Če že junaki niso prevzeti iz stripov (torej risb), potem pa vsaj postajajo kreature, katerih mentalna projekcija (in percepcija) ima le malo opraviti s človeško. Če upoštevamo dejstvo, da temelji osnovni princip filma na okornosti človeškega očesa, postane njihova drugačna percepcija zares vrhunec kinematografske ironije. Junaki **Terminatorja**, **Predatorja** ali **Robocopa**, teh tako imenovanih tehno-trilerjev, vidijo svet drugače od nas — za njih, te junake nove dobe, bo treba delati drugačne filme, zgrajene na drugačnih zakonitostih. **Roger Rabbit** s svojim zmiksanim svetom, v katerem se človek počuti frustriranega med risbami, ali pa **Dick Tracy**, v katerem **Beattyja** obkrožajo *same spake*, *napovedujeta*, kaj se nam obeta. *Celo ko gledamo filme, kakršna sta Brezno in Lov na rdeči oktober*, ko smo torej na videz trdno zasidrani v klasični zgodbi, nas realistična konvencija (saj smo vendar pod vodo!) sili v položaj — še potenciran s fakturo fotografije — v katerem se moramo naprezati, se privajati novim perceptivnim okoliščinam.

Spielberg gre v napovedih te tehnološke mutacije morda najdlje, ko v filmih **Indiana Jones** opušča filmsko dramaturgijo in jo transformira v smeri dramaturgije računalniških iger.

Prihaja torej čas sintetičnega filma, čas, v katerem bo s pomočjo posrednih tehnoloških pripomočkov mogoče konstruirati celotno audio-vizualno polje filmskega kadra. V neki bodoči totalni nostalgiji — ko se ta trend spet enkrat znova vrne — bo mogoče rekonstruirati oziroma kombinirati vrline največjih zvezd klasičnega filma. Postavo Johna Waynea, gib Jamesa Cagneya, Delonov obraz in Bogartov glas. Bilo bi neokusno navajati ženske primere.

Warren Beatty vse to, morda celo nehote, odkriva v **Dick Tracyju**. S tem, ko je sebe zavaroval z imageom iz **Bonny in Clyde** in se obdal s celo vrsto stripovskih kreature, je izgubil še zadnjo podobnost z razbijačem Tracyjem. S svojo umitostjo prav zloslutno asociira na elektronsko izrisane junaka bodočnosti. Če naj se torej nanje, ki prihajajo, primerno pripravimo, bo morda koristneje, da se namesto proučevanja klasičnih filmov lotimo hiperrealističnih risank, ki nastajajo po obrazih hollywoodskih zvezd, recimo mojstrovine Philipa More »**Posodi mi kakšno paro, bratec**«. To bo morda najlagodnejši način, da se obenem spomnimo tistega, kar mineva, in pripravimo na to, kar prihaja.

O

B

R

PENNY MARSHALL



Tik pred iztekom lanskega leta je bila — v distribuciji Columbia Pictures — v ZDA premiera filma **Awakenings**, ki govori o katatoničnih žrtvah encefalitisa. Posnet je bil po knjigi dr. Oliverja Sacksa, v kateri obravnava svoje eksperimente v poznih 60-ih letih, ko je z uporabo zdravila L—DOPA uspel katatonike za nekaj časa prebuditi iz njihovega transa, v katerem so nekateri preživevali do 30 let. V **Awakenings** igrata glavni vlogi Robin Williams (nevrolog dr. Malcolm Sayer) in Robert DeNiro (katatonični pacient Leonard Lowe).

S filmom **Awakenings**, ki ga bomo kmalu videli tudi v naših kinematografih, se je Penny Marshall prvič lotila velikopoteznejše, prestižne teme, ki bi ji utegnili omogočiti, da zasede mesto med »resnimi« ameriški avtorji. To je tretji celovečerec režiserke, sestre bolj znanega in uveljavljenega Garryja Marshalla (**Pretty Woman**), rojene v New Yorku 15. oktobra 1942. Hodila je na univerzo v New Mexico, kjer je študirala matematiko in sociologijo. Študij je prekinila in dobila vlogo v gledališki komediji **Oklahoma**, po selitvi v Hollywood pa je debitirala tudi na televiziji. Naslednjih nekaj let je dobila več vlog v raznih TV filmih, istočasno je študirala igrarstvo. Nastopila je tudi v nekaterih kinematografskih filmih, — tako je npr. leta 1979 odigrala vlogo Miss Fitzroy v **Nori invaziji na Kalifornijo** (1941) Stevena Spielberga, igrala je v TV seriji **Nenavaden par**, kot režiserka pa se je preizkusila s štirimi epizodami serije **Lavern and Shirley**.

Kinematografski režijski debi Marshallove je bil **Jumpin' Jack Flash** (1986), ki je bil s strani filmske kritike sprejet dokaj hladno. Da pa je bil komercialno vseeno sorazmerno uspešen, gre zahvala Whoopi Goldberg, za katero naj bi bila ta komedija mišljena kot »star vehicle«. Goldbergova na svoje sodelovanje s Penny Marshall nima najlepših spominov. Po **Škrlatni barvi** (*The Color Purple*, 1985) je bil to njen drugi film in po njenih besedah je predstavljal »a fucking terrible experience«, bil je »piece of shit that flew for some reason«. Preden je bila Penny Marshall izbrana za režiserko, je bila Whoopi Goldberg že določena za glavno vlogo, nanjo se je tudi pripravljala, Marshallova pa je vse obrnila na glavo, — režijo si je namreč predstavljala tako, da je stala za kamero in glavni igralki gestikulirala, kako naj se spakuje, da bodo kadri bolj smešni.

Drugi celovečerec Penny Marshall, **Velik** (*Big*, 1988), pa je bil v vseh pogledih zadetek v polno. Filmski kritiki so ga zelo pozitivno ocenili, prejel je 2 zlata globusa v kategoriji musical/komedija (najboljši film, Tom Hanks — glavna m. vloga) in bil nominiran za 2 oskarja (gl. moška vloga, scenarij). Predvsem pa se je Marshallova z njim zapisala v zgodovino kot prva režiserka, ki je s kumulativnim B. O. izkupičkom za svoj film preseгла »magično« mejo 100 milijonov USD (druga »ženska nad 100 milijonov« je Amy Heckerling z **Glej no, kdo se oglašča** /*Look Who's Talking*, 1989/). Marshallova je očitno tokrat manj gestikulirala in več režirala. Hvali jo predvsem glavna igralka, Elizabeth Perkins, ki

meni, da je zelo malo režiserjev, ki bi znali tako dobro in s tolikšnim okusom izpeljati dokaj kočljiv ljubezenski prizor med Hanksom in Perkinsovo.

Počakati bo treba na letošnje oskarje, da bi lahko ocenili uspešnost filma **Awakenings** še s te plati; doslej je za svojo vlogo v tem filmu (in hkrati tudi za vlogo v **Good Fellas**) prejel priznanje /**Newyorške filmske kritike** Robert DeNiro (glej tudi priznanje **National Board of Review** za ta film). Kar se tiče gledanosti, filmu **Awakenings** za zdaj ne kaže slabo: sprva ga je Columbia lansirala le z omejenim številom kopij (v 12 kinematografih), v četrtem tednu po premieri pa so število kopij povečali na ca. 1.300 in tedenski izkupiček te svojevrstne inačice **Rain Mana** je z 19. mesta na lestvici najuspešnejših filmov skočil na 2. mesto (takoj za **Home Alone**).

IGOR KERNEL

DANNY ELFMAN



V 80. letih se je pripetilo samo enkrat, da sta bili dve plošči z glasbo iz enega samega filma med prvimi desetimi, ki jih v svojih polletnih prilogah »Film & TV Music« objavlja The Hollywood Reporter. To se je posrečilo izdajama iz neke gramofonske založbe, ki smo jo prej na teh lestvicah srečali komaj kdaj, saj je bila nenehno skrita v mašineriji splošne produkcijske kulture: Warner Bros. In ne le to; če polistamo po vsem desetletju teh lestvic, uvidimo, da je ta majhna založba velike hiše pred neverjetnim uspehom zastopana z enim samim prodornim adutom: glasbo iz filma **Purple Rain** (1984/85). Leta 1989 pa se ji je odprlo — tvegala je in izdala kar dva albuma z glasbo iz **Batmana**: Soundtrack by Prince in **Batman Motion Picture Score**; prvi se je med najbolj prodajanimi filmskimi partiturami zavihtel na tretje mesto, drugi na deseto. Prvi je postal za navrh še Billboardov dvojni hit (single in album), drugega pa so prodali kakih 400.000 kosov, tako da je ogrozil celo uspeh plošče **Top Gun**. Čeprav je **Top Gun** kompilacija štiklov, BMPS pa delo enega samega človeka, ki mu je z drugo ploščo iz istega filma delal konkurenco sam Prince (1,700.000 v štirih mesecih).

Hollywoodski skladatelj 30. let pride s srednjeevropskega konservatorija in je emigrant, skladatelj 60. let uide z Broadwaya in je hollywoodski imigrant, skladatelj 90. let pobegne iz ansambla in je hollywoodski flagrant. Danny Elfman (37) je bil enajst let pevec in komponist zasedbe Oingo Boingo, preden je odkril filmsko glasbo. Iz benda je poleg svoje osebe zvlekel še Steva Barteka; ta je danes, ko se je Elfman prignal do težke hollywoodske kategori-

A

Z

je, njegov proročni orkestrator. Maestro namreč rad poseda brez klavirja in si žvižga enoglasne melodije v kasetofon. Ima tudi svojega glasbenega urednika: Bob Badami skrbi, da je »his master's voice« slogovno zenačen s kosi filmske citatne glasbe. Elfmanov dirigent je Shirley Walker, potrpežljiv mož; kadar je treba izdati ploščo za Warner Bros., pa najraje sodeluje s hišnim konsultantom in supervizorjem Michaelom Dolbeckom, ker »je eden redkih, ki znajo poslušati; tvoj zvok bo po njegovi obdelavi kvalitativno enak zvoku drugih glasbenih udeležencev na filmu; great, to je pri plošči pol uspeha!«

Skladatelj za razloček od direktorjev fotografije ali montažerjev na filmskih špicah nikoli ne nosijo teže imena agencije, pa vendar pogodba razkriva marsikaj: Danny Elfman je del BMI, najboljši med najboljšimi, kar zadeva »podlage« in »leitmotive«. Družba je takšnale: John Williams, Alan Silvestri, David Newman, Hans Zimmer, Bill Lee, Dave Grusin, Randy Edelman, Miles Godman, Michael Kamen, David Kitay, Cliff Martinez, Jerry Goldsmith, Alan Menken, Andy Summers, Jerry Lee Lewis in mnogi neznanci. Leto 1989 ni bilo samo **Batmanovo** in Elfmanovo (ko se je hotel obesiti, ker je njegova plošča izšla 10 tednov pozneje kakor Princova), temveč kar leto cele BMI: **Ghostbusters II**, **Indiana Jones and the Last Crusade**; **Lethal Weapon 2**; **Licence to Kill**; **Sex, Lies and Videotape**; **The Abyss**; **Born on the 4th of July**; **Driving Miss Daisy**; **Back to the Future II**.

Elfman je doslej ustvaril 14 filmskih partitur, kar spriči njegovega sloga — »žebrajča tečnoba«, ki ne da miru niti med večino dialogov — sploh ni malo. V tem, da za 90 minut filma ustvari 80 minut glasbe, ga še spodbuja Tim Burton, naslednji človek iz galerije služabnikov, sicer tudi režiser: skupaj sta pomagala na svet filmom **Pee-Wee's Big Adventure**, **Beetlejuice**, **Batman in Edward Scissorhands**, sam skladatelj pa je bil blizu še **Midnight Run**, **Dicku Tracyju** in, kakor smo videli, **Darkmanu**. Sam Raimi je bil tako navdušen, da je dahnil: »D. E. ima strašanski, nekako staromodni občutek za dramo.« Pa vendar Elfman Raimija ni omenil, ko je nedavno za Premiere izjavil, kako bi mogel ubijati, da bi lahko delal s Kubrickom, Coppolo, Scorsesejem, Demmom ali Cronenbergom. »Moji drugi najljubši režiserji že imajo par: Steven Spielberg in John Williams, Peter Weir in Maurice Jarre (slabo kaže, op. p.), Neil Jordan in George Fenton, David Lynch in Angelo Badalamenti, Terry Gilliam in Michael Cayman, Robert Zemeckis in Alan Silvestri. Če kje, potem v filmski glasbi velja, da morajo biti najboljši poročeni.«

MIHA ZADNIKAR

SHANE BLACK



Shane Black je dopolnil šele 22 let in ravno končal fakulteto, ko so se pri Warner Bros zainteresirali za njegovo zgodbo o temnopoltem in belem policaju, ki preganjata tolpo preprodajalcev

mamil. Scenarij je bil dovolj atraktiven, da so ga odkupili za 250.000 USD, še preden so se dokončno odločili, da po njem poimenujejo film: Brez scenarističnih korekcij je **Lethal Weapon** bliskovito poskočil na lestvici gledanosti že po nekajdnevem predvajanju. Postal je hit in Shane Black si je prislužil še dodatnih 150.000 dolarjev. Takorekoč čez noč je postal eden najbolj profitabilnih hollywoodskih scenaristov. Toda resnična slava ga je doletela šele lani. Za **The Last Boy Scout**, zgodbo o privatnem detektivu, ki ga je zapustila sreča, sta se namreč intenzivno potegovala kar dva ugledna studija; 20th Century Fox in Carolco & Tri Star. Uspešnost v prekupčevanju z atraktivnimi scenariji je odvisna predvsem od dobrega reklamnega agenta. Shane Black je imel z njim srečo. Ko mu je Carolco ponudil »borih« 1,75 mili. USD in se je Joel Silver odločil posneti film, je bil posel sklenjen. Shane Black je tako postal najbogatejši scenarist v zgodovini mesta sanj; toda samo za sedemindesetdeset dni.

Potem je kralj scenaristov postal (in ostal) Joel Esterhas, ki je svojo zgodbo (**Basic Instinct**) uspel vnovčiti za 3,25 mili. USD. Od takrat naprej rastejo milijonarji med scenaristi kot gobe po dežju. V zadnjih dvanajstih mesecih je obogatelo okoli štirinajst mladih in nadarjenih filmskih piscev. Formula njihovega uspeha se skriva v preračunani in vnaprejšnji promociji zgodbe in v sami tehniki pisanja scenarijev (»spec« script), ki se prodajajo kot dokončni, celovit izdelki, katerih ni potrebno »skopiti«, predelovati itd., kar je usodna posledica tradicionalnega stila njihovega pisanja.

Ob talentu in dobrem reklamnem agentu pa je seveda najvažnejša osnovna ideja zgodbe, meni Brian Helgeland. Lahko se pohvali, da sta s koscenaristom Mannyem Cotom idejo za **The Ticking Man** izoblikovala v enournem telefonskem pogovoru, njun trud pa se je poplačal z milijonom dolarjev. Vendar pa ne teče vse vedno tako gladko. Joel Esterhas se je baje že odpovedal avtorskemu podpisu pod **Basic Instinct**, ker film ne bo videti tak, kakršnega si je zamislil; Paul Verhoven ima pač svojo vizijo o tem, kako naj izgledajo filmi. Sicer pa tak primer ni ne prvi ne zadnji. Že veteran med scenaristi, Robert Towne je v špici **Greystroka** podpisan kot P. H. Vazak, torej z imenom svojega psa. Tako je bil potem pes nominiran za najboljšega scenarista. Tudi 27-letnega Davida Mickeya Evansa (scenarij za **Radio Flyer** je vnovčilo za 1,25 mili. USD) so nagnali z režijskega stolčka, ker producenti niso bili zadovoljni z začetnimi posnetki; in splaval je po vodi njegov režijski debi.

Kljub vsem zapletom, brez katerih v Hollywoodu sploh ne gre, je scenaristika v zadnjem letu postala možnost za najobetavnejšo hollywoodsko kariero. Mladi in talentirani scenaristi kar tekmujejo, kdo bo napisal atraktivnejšo hit zgodbo. Scenarij mora biti vreden vsaj 1 milijon USD, da lahko njegov avtor postane član elitnega klana. V njem so že (poleg omenjenih) Tom Shulman (Društvo mrtvih pesnikov), njegov **The Stand** je prodan za 3 mili. USD; Jeffrey Abrams, ki je s **The Rest Of Daniel** obogatel za 2 mili. USD; Pen Densham in John Watson sta za **Prince of Thieves** zaslužila 1,2 mili. USD; prav tako Rick Jaffa in Doug Richardson za **Hell Bent... And Back** ter Lawrence Dworet in Robert Pool za **The Ultimatum**. V tej čredi hit-makerjev, ki se bo gotovo širila, pa se je znašla celo ženska! Kathy McWorter si je zamislila romantično komedijo z naslovom **The Cheese Stands Alone** in z 1 mili. USD si bo lahko privoščila dolge počitnice v primeru, če film ne bo uspel.

Kakšna bo usoda preostalih filmov, bomo lahko videli že v tem ali pa v naslednjem letu.

matt dillon
kelly lynch
william borroughs

v filmu

drugstore cowboy



režija

gus van sant

Samuel Goldwyn®

THE SAMUEL GOLDWYN COMPANY

LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI

I N F O

V času zalivske vojne v ZDA na štart čaka več pofl-actionerjev, ki se nanjo navezujejo po svoji tematiki, med njimi **Target U.S.A.** (Trans Continental Films), **Desert Shield** (21st Century Film Corp., prod. Menahem Golan) in **Shield of Honor** (Concorde, exec. prod. Roger Corman)

* * *

Warner Bros. je januarja sklenil transatlantski distribucijsko-proizvodni deal z židovskim producentom **Arnonom Milchanon** (Brazil, *Nekoč je bilo v Ameriki*, *Vojna zakoncev Rose*, *Čedno dekle*), oz. njegovo družbo **Regency Intl. Pics**, druga dva evropska partnerja pa sta najmočnejša francoska »pay-TV« mreža, **Canal Plus** in nemška družba **Scriba and Deyhle**; vrednost deala je 900 milijonov USD

* * *

Buena Vista je bila lani že drugo leto zapored distribucijska hiša, ki je odnesla največji delež skupnega izkupička za najemnino (rentals) v ZDA in Kanadi; njen delež znaša 16%, na drugem mestu je **Paramount** s 15%, sledijo **Universal** in **20th Century-Fox** (14% vsaka) ter **Warner Bros.** (13%)

* * *

V ameriški državi **Visconsin** so sprejeli zakon, ki prepoveduje filme s »pravimi« prizori spolnosti, dovoljuje pa simulirani coitus, četudi gledalci ne bi vedeli, da gre v resnici za simulacijo; lastniki videotek in kinematografov se pritožujejo, da ni jasno, kako bodo lahko inšpektorji in sodniki ločevali pravi spolni akt in simulacijo, če tega ne morejo »navadni« gledalci

* * *

I N F O

ANGEL ZA MOJO MIZO

AN ANGEL AT MY TABLE



režija: Jane Campion
scenarij: Laura Jones po avtobiografiji Janet Frame
fotografija: Stuart Dryburgh
glasba: Don McGlashan, P.I. Čajkovskij, Franz Schubert
igrajo: Kerry Fox, Karen Fergusson
proizvodnja: Hibiscus Films, Nova Zelandija, 1990

Film se prične in konča z glasom-off, ki zastopa gledališče avtorja avtobiografije, seveda v za film predelani obliki. Ta avtor je znamenita novozelandska pisateljica Janet Frame, ki so jo pogosto povezovali z norim genijem, sicer za umetnost tako značilnim fenomenom, kar mitom, kjer obstaja tesna korespondenca med umetnostjo in norostjo. In omenimo, ker je v filmu imenovan, slovitega slikarja Vincenta van Gogha, ki je prav gotovo izbran primer mita o umetniku kot norem geniju in bolnem duhu. V tem pogledu Vincenta van Gogha in Janet Frame vežeta — seveda pogojno in zgolj v preletu — samomor oziroma poskus samomora in bolezen, ki so jo zdravniki identificirali za shizofrenijo, pa čeprav se je pri Janet Frame izkazalo, da pravzaprav ne gre za shizofrenijo ter so bile na primeru Vincent van Gogh opravljene številne analize, ki slikarjevo bolezen označujejo z drugačnimi imeni. Kakorkoli že, vsekakor pa drži, da sta umetniški personi Janet Frame in še posebej Vincent van Gogh zaznamovani z mitom o norem geniju, pa čeprav le na način kot je že zdavnaj napisal Seneca, »da nikoli ni bilo velikega

talenta brez zrna norosti«. No številne umetnostnozgodovinske študije so skušale slikarjevo subjektivnost, njegov »bolni duh« predstaviti na podlagi van Goghovih slik. Prav posebne pozornosti so bila deležna zadnja slikarjeva platna pred samomorom, kjer naj bi se prav skozi slikarske postopke kazala manija, agresivnost, ekscitacija in patologija. Če je torej mogoče posredno ali celo neposredno brati »norost« na slikah samih, potem se postavlja vprašanje, s kakšnimi problemi se srečuje film, ko skuša reprezentirati »nekaj norega«.

Film *Angel za mojo mizo* je torej vpet med glasove-off, ki pa se kot nekakšni vložki pojavljajo tudi med filmom, še posebej pri prehodnih enega dela trilogije v drugega (avtobiografijo Janet Frame namreč sestavljajo tri knjige, zato je tudi film sestavljen iz treh delov z naslednjimi podnaslovi: »Na otoku spoznanj«, »Angel za mojo mizo« in »Poslanik iz zrcalnega mesta«). Glasovi-off nam tako prigovarjajo, pravzaprav nas opozarjajo, da se mi kot gledalci ne identificiramo z nekim nevidnim, neznanim in neprijemljivim »objektivnim« pripovedovalcem, ampak da tega pripo-

vedovalca, pa čeprav nevidnega, zastopa fikcionalizirani glas Janet Frame. Torej glas nekoga, ki je spisal avtobiografijo, in ki je bil mnogokrat prepoznan za »norega«. Ta glas nam na začetku *Angela za mojo mizo* pove, če ga parafraziramo, da bo film pripovedoval o zmesi dejstev in resnic, spominov na življenjske skušnje in resnice ter seveda tistih »tretjih« prostorov, kjer se prične mit. Film pa se konča s »komentarjem« Janet Frame, ki pravi, da je sedaj, ko je pisateljevanje njena edina preokupacija, našla svoje mesto. Film tako predstavlja formiranje Janet Frame kot pisateljice, seveda skozi življenjsko kalvarijo od otroških pa do srednjih let. Janet Frame je tako kot umetniška persona postavljena v oklepaj, pravzaprav v tisti prihodnjik, kjer filma ni več, v središče filmske pripovedi pa je postavljena Janet Frame kot individuum znotraj družinskega in socialnega scenarija, kjer je še posebej izpostavljena njena intima. Življenje Janet Frame pa je v resnici prava kalvarija, saj je sestavljeno iz množice travmatičnih doživetij in dogodkov, obkroženo je z nenadnimi smrti najbližjih, prepuščeno je represiji, saj o njeni živ-



I N F O

V ZDA bodo ponovno spustili v distribucijo klasični horror z **Lonon Chaneyem**, *The Phantom of the Opera* (1925); v petminutnem uvodnem delu nastopa **Christopher Lee**, izvirno glasbeno spremljavo je napisal **Rick Wakeman**, nova verzija pa vsebuje tudi restavrirano plesno sekvenco, ki se odvija v plesni dvorani

Dan Aykroyd in **Jamie Lee Curtis** sta partnerja v novem filmu **Howarda Zieff**a z naslovom **Born Jaundiced** (znan tudi pod delovnim naslovom *I Am Woman*); snemanje se je začelo 14. januarja

9. januarja so začeli s pripravi za snemanje 3. dela filma **Robocop** (*Orion*); režiser je **Fred Dekker**

V Londonu snemajo 3. del **Aliena**, koproducent je **Walter Hill**, režiser **David Fincher**, v glavni vlogi ponovno **Sigourney Weaver**

Martin Scorsese že tretji mesec snema **Cape Fear** (*Universal*), »remake« verzije **J. Lee Thompsona** iz l. 1962, pri čemer so v njegovi ekipi kar trije igralci, ki so nastopili tudi v prvi inačici: **Gregory Peck**, **Robert Mitchum** in **Martin Balsam**; izvršni producent je **Steven Spielberg**

Spielberg pa je v svoji režiji 24. februarja pričel snemati film **Hook** (*Amblin Entertainment*), po **Petru Panu Jamesa M. Barrieja**, z **Robinom Williamsom**, **Dustinom Hoffmanom** in **Julio Roberts**

I N F O

ljenjski vokaciji odločajo drugi in prav ti drugi jo tudi prepoznajo za bolno, noro, shizofrenično. Film se tako v latentni obliki nepréstano sooča s predpostavko, »ali sem jaz Janet Frame nora«, da bi na koncu podvomil v to dobesedno norost in nakazal, »da sem jaz Janet Frame morda le pisateljica z zrnom norosti«. Filmske slike **Angela za mojo mizo** pravzaprav predstavljajo fantazmatsko realnost, kjer je najprej prikrita in kasneje prepoznana želja po pisateljstvu v neprestanem primežu ovir, prepovedi in blokad, ki so na tem, da popolnoma degradirajo subjekt in ga potlačijo v sfrustrirano in bolešno stanje. V tej fantazmatski realnosti oziroma tovrstni imaginarni sceni pa je glavni protagonist Janet Frame, seveda Janet Frame kot subjekt fantazme, ki pa je do te imaginarne scene s pomočjo literarne avtobiografije in

posredno tudi filma /glas-off/ že zavzel distanco. Prav ta distanca je namreč omogočila, da se je fantazmatska realnost lahko predelala v literarno oziroma filmsko kvaзи-realnost.

In kako se film **Angel za mojo mizo** sooča s prej omenjeno »norostjo«? Seveda je najbolj enostavno, da se norost pokaže od zunaj, torej da se pokaže norišnica, norci, bebavi obrazi itn. Temu postopku se ni mogla izogniti tudi režiserka filma **Angel za mojo mizo** Jane Campion, saj ga je narekovala sama »evolucija« avtobiografije. Vendar pa se je v tem segmentu in potem tudi naprej film najbolj približal klasičnim realističnim prijemom oziroma vodenju pri-povedi, ki sloni na transparentnem realizmu. Pogojno pa je mogoče predstaviti norost v filmu z izbranimi stilnimi prijemi ali sredstvi filmske govornice kot so subjektivna

kamera, zamegljena slika, vrtočlavo gibanje kamere, ... Tako kot umiranja in smrti tudi norosti film ne more »avtentično« predstaviti, predstavi jo lahko le posredno in to na račun formalnih prijemov. V tem pogledu je še posebej zanimiva prva polovica filma **Angel za mojo mizo**, saj dvom v to, »ali nisem jaz Janet Frame morda nora«, eksponirajo in potencirajo prav formalne rešitve. Dvom tako ne izhaja samo iz mi-zanscenske konfiguracije posameznih slik, kjer je glavni protagonist v množici nenavadnih dogodkov Janet Frame, ampak iz načina, kako so te slike komponirane in strukturirane. Prav forma tako poudarja in izpostavlja, da je tu nekaj »narobec«.

SILVAN FURLAN

DIVJI V SRCU

WILD AT HEART



režija: David Lynch
scenarij: David Lynch po romanu Barrya Gifforda
fotografija: Fred Elmes
glasba: Angelo Badalamenti, Richard Strauss, Krzysztof Penderecki
igraj: Nicolas Cage, Laura Dern, Isabella Rossellini, Diane Ladd
proizvodnja: Propaganda Films, ZDA, 1990

Pozoren gledalec in ljubitelj opusa Davida Lyncha bo takoj opazil podobnost, značilni efekt, ki ga režiser variira na različne načine v večini svojih filmov. V **Eraserhead** je to morbidna glasbeno-zvočna podlaga, polna tesnobe in polucije post-industrijske dobe, v **Clovek — Slon** je to zlovesče pomenljivo sikanje in rožljanje, v **Divji v srcu** pa je Lynch v funkciji filmske interpunkcije na eni strani in karakternih retrospekcij na drugi uporabil neverjetno močan, na trenutke že kar moteč zvočni in vizualni efekt prižganja vžigalnice in cigaret, ki ga je potem navezoval na različne požigalske »ognjene podobe«: prasketanje plamena, pokrajina v ognjenih zubljih, človeška baklja ki blodi po sta-

novanju, ... Igre s svetlobo in z ognjem so razpredene čez cel film kot nekakšen apokaliptični efekt post-industrijske dobe.

Film je na trenutke zelo naporno jemati žanrsko: delno je moč govoriti o »temni« melodrami, ki gre po eni strani tudi že v odbojnost, »komični« vložki, ki so le trenutni, a zato toliko bolj vpadljivi, pa so zgrajeni v maniri enostavnosti klasične komedije.

Sama zapletenost zgradbe, sicer enostavne zgodbe, razdeljene na dva dela, ki ju vsakega posebej nosijo (seveda ob vseskozi prisotnima Sailorju /Nicholas Cage/ in Luli /Laura Dern/) pataloško karakterizirani junaki, kot sta Marieta (Diana Ladd); Lulina mati, ki za Sailorjem

pošlje najprej svojega bivšega ljubimca Johnnyja Farraguta (Harry Dean Stanton), kasneje pa še svojega kompanjona Santosa (F. Freeman), ki je svojim poklicnim morilcem tudi ukazal ubiti Marietina moža, Lulinega očeta, priča tega umora pa je bil tudi Sailor in Bobby Peru (Willem Dafoe), frikovsko odbiti »war vet«, ki Sailorja prepriča v rop, kasneje po neuspehu pa naredi samomor (ena najbolj naturalistično posnetih scen dobesednega »odbijanja« glave), predstavlja še enega od Lynchevih lastnih svetov, ki so si različni iz filma v film, skupna jim je le Lyncheva strast do izmišljanja novih svetov, v katere kasneje umesti like svojih filmov. Nuja, ki žene Lyncheva junaka na pot, je ostati skupaj; road movie, ki sledi, je le izgovor za zgodbe junakov, ki tvorijo Lynchev svet, v katerega jih je umestil; zgodbe so ali v junakovih glavah ali v njihovi preteklosti. Glede na to je usklajena tudi igra Lynchevih junakov, ki navkljub obrazcem in majhnosti manevrskega prostora, ki ga je posameznemu liku dopustil Lynchev svet, eksplodira bodisi v pervertiranju neke povsem vsakdanje situacije (Sailorjeva interpretacija »Love me tender«) bodisi v potenciranju malih trenutkov, ki so prenešeni v nek drug pomen s pomočjo zelo banalnih in kičastih pripomočkov, kot je npr. Sailorjeva »snakeskin« jakna, opremljena z njegovim komentarjem: »To je simbol moje individual-



nosti in moje vere v osebno svobodo. « Na enak način pa beremo tudi sceno, ko Bobby Peru zavaja Lulo, ki jo je, kar je pomembno za razumevanje popolnoma fiksijskega sveta, Lynch preobrazil v to, kar je v tem filmu; iz nedolžnega dekletca v **Blue Velvet**.

Skupek vsega, kar nam Lynch predstavlja v tem filmu, se dá morda

še na najlažji način, ki pa bo zaradi svoje specifičnosti razumljiv morda le manjšemu krogu, izraziti z naslednjim: Četudi bi bil na Slovenskem scenarist, ki bi znal napisati scenarij, kot je ta, in četudi bi bila celotna avtorska ekipa na čelu z režiserjem, ki bi kaj takega znala posneti; tega, zaradi tistih, ki pri nas odločajo o tem, kaj se bo snemalo,

nikoli ne bi mogli. In taka približno je razlika med Lynchevim in drugimi filmskimi svetovi.

DANIJELO HOČEVAR

ČAJ V SAHARI

THE SHELTERING SKY

■■□□□

režija: Bernardo Bertolucci
scenarij: Bernardo Bertolucci, Mark Peploe
fotografija: Vittorio Storaro
glasba: Richard Horowitz
igrajo: Debra Winger, John Malkovich, Campbell Scott, Jill Bennett
proizvodnja: Jeremy Thomas Production/Recorded Picture Company, Velika Britanija/Italija, 1990

Med prizori iz prejšnjega Bertoluccijevega filma, **Poslednji kitajski cesar**, ki so se zapisali v kolektivni spomin filmskega občinstva, zagotovo prednjači prizor, v katerem »božji otrok« zakoraka izza zavese in doživi priklon celega trga. Kateri je osnovni prijem omenjenega prizora? Najkrajše bi ga lahko označili kot *poseg telesa v prostor*, ki se nato posledično uravna ali pa celo sploh šele konstituira glede na to telo. Ni torej prostor tisti, ki bi določal meje telesu, temveč je prav nasprotno šele telo tista točka, od koder je o mejah sploh mogoče govoriti.

Na natanko isti prijem naletimo že kar na samem začetku filma **Čaj v Sahari**. Prizor izkrcanja treh junakov se namreč prične s skorajda nerazpoznavno površino, ki jo preči vodoravna črta in ki jo šele vznik treh glav vzvratno določi kot stičišče pomola in morja. V trenutku torej, ko se pojavi človeško telo, je mogoče govoriti o širini in dolžini, predvsem pa o *horizontu*. Banalen antropocentrizem, boste rekli. Natanko tako, le da ima ta poseg telesa v prostor znotraj filmskega polja tudi svojo nujno hrbtno stran, ki pa je ravno osnovna poteza novega

Bertoluccijevega filma. Vse dokler gre namreč za poseg živega, celo zelo živahnega telesa, v nek amorfni prostor, lahko mirno nizamo metafore o tem, kako je prostor »zadihal«, »oživel« in kar je še podobnih vitalističnih izrazov. Toda prava pripoved filma **Čaj v Sahari** se zares začne šele s prizorom vstopa treh protagonistov v mestno kavarno — kolikor je namreč za pripoved potreben pripovedovalec (tokrat kar Paul Bowles v prvi osebi!) In kaj se zgodi v tem prizoru? Prostor, ki je izrazito živahen, dobesedno otrpne!

Poudarek je seveda na tem, da *otrpne prav sam prostor* — in ne morda osebe v njem, kot se to praviloma dogaja v westernih (tišina ob vstopu junaka v saloon). Režija tega prizora je več kot očitna: najprej sledimo zrcalni podobi hitrega natakara, ki se ob koncu zrcala nekako samoumevno prelomi v malega prodajalca časopisov, tega pa na cesti pod oknom spremlja še mimovozeči tramvaj. Vse je eno samo gibanje, ki ga še dodatno poudarja bržeča kamera. Podoba—gibanje, bi rekel Deleuze, kolikor se dejansko ne gibljejo zgolj njeni sestavni elementi, temveč tudi ona sama. V

trenutku pa, ko pridemo do mize z našimi tremi junaki, se podoba ustavi. Gre torej za natanko obratno situacijo od izhodiščnega izkrcanja: če so prej telesa vnesla življenje v abstraktno površino in jo šele zares naredila za prostor, tedaj zdaj taista telesa dobesedno zamrznejo prostor v abstraktno površino. Le še vprašanje časa je, kdaj bo ta mrzlica zajela sama telesa (Portova bolezen) in jih dokončno pogubila. Če izhaja osnovno nelagodje novega Bertoluccijevega filma iz domnevno dolgočasnih prizorov puščave, tedaj bi si upali zatrditi, da se puščava za njegove protagoniste dejansko pričinja že sredi omenjenega vrveža v kavarni, kolikor ga s samo svojo pojavitvijo že zamrznejo. Kaj je navsezadnje drugega puščava kot prav do skrajnosti prigan abstrakten prostor, ki se vztrajno sprevača v nerazpoznavno površino, v svojo lastno podobo? Cel Bertoluccijev film je zato le en sam velikanski *freeze-frame*, ki bi mu bolje pristajal naslov **Ledeni čaj v Sahari**. Ice-tea, skratka! Navsezadnje se je Bertolucci sam tega še kako zavedal, saj je »vrnitev v življenje« junakinje Kit (Debra Winger) posnel natanko kot inverz-

I N F O

V filmu **A Nightmare On Elm Street 6: Freddy's Dead** (New Line) poleg obveznega Roberta Englanda nastopajo še Roseanne Barr, Johnny Depp in Alice Cooper

* * *

Sam (Darkman) Raimi bo 25. marca začel snemati 3. del svojega razpitega horrorja **Evil Dead**, z naslovom **Army of Darkness: Evil Dead 3** (Dino De Laurentiis)

* * *

Paul Verhoeven (Robocop, Total Recall) aprila prične snemati **Basic Instinct** (Carollo) z Michaelom Douglasom

* * *

Prav tako aprila bo **James (Soba z razgledom, Maurice)** Ivory začel s snemanjem filma **Howard's End** (Merchant Ivory Prods.), s scenarijem po romanu E.M. Forstnerja in z Anthonyjem Hopkinsom ter Vanesso Redgrave v glavnih vlogah

* * *

Sliši se neverjetno, a očitno ima tudi takšen film kot Bilitis (1976) lahko svoj »sequel«: David Hamilton ga je začel snemati januarja letos, naslov pa je Bilitis My Love (Capital Entertainment)

* * *

Jim Jarmusch režira film **L. A. NEWYORKPARISROMEHELSENKI** (piše se skupaj) z **25** Geno Rowlands; snemajo ga — uganili ste — v Los Angelesu, New Yorku, Parizu, Rimu in v Helsinkih

* * *



INFO

Steven (*Seks, laži in videotrakovi*) Soderbergh bo enkrat v drugi polovici tega leta začel snemati *Devil's Island* (Warner Bros.), katerega scenarist je Lem Dobbs (ki je napisal scenarij tudi za *Kafko*, pred nedavnim končan film v Soderberghovi režiji

Pri Warner Bros. napovedujejo dva »blockbuster sequela«: *Batman 2* in *Beetlejuice 2*; oba bo režiral Tim Burton in v obeh bo v glavni vlogi nastopil Michael Keaton

Avstralsko državno filmsko podjetje *South Australia Film Corp.* je pred razsulom rešilo vladno posojilo v višini 2,4 mil. avstralskih dolarjev, vendar pod pogojem, da se prestrukturira, skrči število zaposlenih in drastično zmanjša stroške (vsaj za 300.000 avstralskih dolarjev na leto)

Belgijska zveza filmskih kritikov je prvo nagrado za najboljši film leta 1990 dodelila *Kratkemu filmu o ljubezni Krzyszstofa Kieslowskega*, ki mu je največjo konkurenco pri izboru predstavljal David Lynch s svojim filmom *Divji v srcu*

Novozelandski režiser in igralec Ian Mune (*Most za nikamor* /*Bridge to Nowhere*, 1985/), ki je 18. februarja začel snemati *The End of the Golden Weather*, je po sklepu britanske kraljice postal »Officer of the Order of the British Empire« zaradi svojih zaslug v filmski industriji

no kopijo njene »zamrznitve«. Isti lokal, isti protagonisti, le smer njihovega gibanja je nasprotna. Tokrat se tudi Kit napoti v pravo smer — k tistemu, ki jo je ustvaril! Da to velja obenem tako za romaneskno junakinjo, ki se sooči z romanopiscem (Paul Bowles), kot tudi za filmsko junakinjo, ki jo izza kamere čaka režiser (Bernardo Bertolucci), je le eden od možnih nastavkov za

nove razprave o prepletanju dveh medijev, literature in filma.

Kar je morda pomembnejše, je spoznanje, da se je mogoče izgubiti zgolj v prostoru, nikoli na površini. »*Are you lost?*« vpraša pripovedovalec/pisec. »*I am*«, odgovori Kit. Ni naključje, da se potrditev lastne izgubljenosti izreka z natanko istimi besedami kot zatrditev lastne identitete: *I am*, jaz sem! Telo v praznem

prostoru na začetku, prazen prostor v telesu na koncu, vmes pa dolgo in naporno potovanje — tak je najkrajši povzetek Bertoluccijevega filma!

STOJAN PELKO

DRUGSTORE KAVBOJ

DRUGSTORE COWBOY



režija: Gus Van Sant
scenarij: Gus Van Sant, Daniel Yost
fotografija: Robert Yeoman
glasba: Elliot Goldenthal
igrajo: Matt Dillon, Kelly Lynch
proizvodnja: Avenue Pictures, ZDA, 1989

Drugstore Cowboy, je film o marginalcih. Vsi filmi o marginalcih so potem vedno filmi z marginalno vsebino, obratno pa ni vselej res... nenazadnje lahko v to, zadnjo vrečo vržemo tudi slabe filme! Toda to pač ni vprašanje, ki si ga kaže postaviti na tem mestu. Zanima nas nekaj drugega: Vprašamo se, ali je *Drugstore kavboj* kot film o marginalcih obenem tudi marginalni film, in odgovorimo: Ne, znotraj razmerij sodobne — star je dve leti — produkcije, gre za krepko osrednji izdelek. Kar pomeni, da predstavlja za gledalca film marginalne vsebine in nemarginalnega statusa, celo v primeru najslabše izvedbe, vsaj osvežitev. V režiji Gusa Van Santa Juniorja pa naš film raven te minimalne zahteve krepko presega. Celo več — morda bomo nekoč smeli reči, da gre za primerek tiste redke vrste avtorjev, ki so z vsakim filmom boljši. Po kratkem dokumentarcu *Ken Death Gets Out Of Jail* in -

zkopračunskem nokturnu *Mala Noče* (1986) je s takimi sobdabi še vedno bolje počakati. Nikakor pa ne bo prezgodaj Van Santa označiti za odličnega poznavalca in opazovalca podzemne ameriške socialne, ki bo Portlandu, kamor najraje razporeja svoje junake, postavil filmski spomenik, kakršnega je John Waters že sezidal Baltimoru. Podzemna sociala torej. Ta je Van Santu nekaj primarnega, moralne dvoreznice pridejo šele potem... torej nekaj Davidu Lynchu inverznega. In naprej: Kaj pomeni biti na tem področju odličen, poznavalski opazovalec?

V prvi vrsti popoln izogib sentimenta, ki je v filmu o drogah in spremljajočih pojavih nevarno odvečen. Glavni junak sme torej povedati, da je narkoman zato, ker mu je tako pač všeč — in pika. Lekarn ne ropa zaradi denarja, temveč zaradi mamil. Vse je zelo preprosto, Van Sant moraliziranje sovraži. Prav tako film ponudi izogib straight-družbeni kritičnosti, ki je v tovrstnem filmu nevarno dolgočasna. Čisto brez problemov s filmom pa nas Van Sant le ne pusti.

V udarni lekarniški mešanici filmov *Bonnie & Clyde*, *Easy Rider* ter *Otroci s postaje Zoo* se odpre nov problem. Gre za vprašanje filmskega naslovnika kot problema, ki je tako značilen, da filme o marginalcih že naravnost zameji in definira. Pri čemer bera z narkomani, gayi in dušno bolnimi najbrž še ne bo izpolnjena. Govorimo o scenar(t)ističnih pasteh, kjer mora pisec s filmom zvoziti med Scilo insiderskih očitkov, da je stvar preveč »površna«, da »njihovih« problemov ni zagrabil »zares« ..., ter Karibdo generalnega občinstva, ki filmu po drugi strani očita hermetično samoumevnost in navijaško pristranost.

Pomeni, da se mora film odločiti, komu bo namenjen. In to je temelj-

na odločitev. Naš film je lep ravno zato, ker dá vedeti, da se tega, komu je namenjen, zaveda tudi sam. Zaveda se, da zmore ugoditi obema stranema, tako intravenoznim odvisnežem kot njihovim materam. Prvi bodo zato gledali pošten polidokumentarec o sebi, slednje pa se bodo začele spominjati, kako prijetno-subverzivno jih je pri srcu ščegatalo daljnega 1967. leta, ko je bila Faye Dunaway še Bonnie in Warren Beatty še Clyde.

Ja, tudi Van Santovi igralski zasedbi konec osemdesetih se ni treba sramovati lastnega dela. V zgodbi o pleniškem druženju dveh narkomanskih parov, ki se po smrti ene od članic konča z metadonsko terapijo idejnega vodje, ni slabega interpretata. Mirno lahko potrdimo tujemu kritičnemu vzkliku, naj *Matt Dillon* blagoslovi dan, ko je trčil v Gusa Van Santa, saj ni bil še nikoli boljši. Režiserjeva odločitev, po idealom brat-packa precej tujemu ter delikventstvu naklonjenemu profilu Dillonovih izvedb v filmih *Rumble Fish* (1983), *Flamingo Kid* (1984) in *The Big Town* (1987), ne sme presenetiti. Njegove filmske žene *Kelly Lynch* pred tem filmom nismo poznali. Glede na pokazano in odigrano, je to škoda. Bolj znan nam je *William Burroughs*, ki nam v *nad-cameo* vlogi ostarelega (kako bi vendar drugače) klero-junkieja pove nekaj najrazumnejših idej na temo narkomanije sploh.

Ko napove, da bo v *prihodnosti ameriška desnica* za vzpostavitev policijske države najprej kot pretežno zlorabila vprašanje mamil, kot insider na generalno publiko naslovi apel tako učinkovito ter nepretenciozno, da doseže (tako kot obenem naš film v celoti) dvoje: Prvič, uspe mu zdramiti uspravano žilico objektivne presoje v dezinformiranem generalnem občinstvu ...

TOMAŽ KRŽIČNIK



Tudi na Češkoslovaškem, kjer so doslej filme uvažali izključno na podlagi fiksne cene (flat deal), so »prebili led«: državna distribucijska hiša **Lucernafilm** je za minimalno garancijo kupila 13 filmov od 20th Century-Foxa; po pokritju distribucijskih stroškov bo delitev dobička 80:20 v korist Foxa (v glavnem gre za filme iz 80-ih let, ki jih na Češkoslovaškem še niso predvajali, med drugim serijo *Zvezdne vojne* /Stars Wars/)

* * *

ZDA s svojimi filmi še vedno dominirajo nad domačo ponudbo v Evropi: v Nemčiji njihov delež v skupnem B.O. v letu 1990 znaša 85%, v Italiji okoli 70% in v Španiji 73%

* * *

Po sprejetju nove zakonodaje v **Braziliji** bodo tudi tam nastopili drugačni časi za področje filma in videa: odslej ne bo več treba, da so filmi v celoti posneti z brazilskim denarjem in izključno v portugalsščini, ostale pa bodo kvote glede deleža brazilskih filmov v skupnem številu predvajanih filmov

* * *

John Goodman in **Peter O'Toole** pripravljata nov konec svoje komedije **King Ralph**... Mimogrede, film se začne s prizorom eksekucije celotne kraljevske družine na električnem stolu (gre seveda za črno komedijo)

* * *

Gary Oldman igra pesnika **Dylana Thomasa**, **Uma Thurman** pa njegovo soprogo v filmu **Dylan** (Harlech Films), režiserja **Davida Druryja** (*Defence of the Realm*); snemanje se je pričelo 28. januarja

* * *

DOLGOLETNO PRIJATELJSTVO

THE LONGTIME COMPANION

■■■■□□

režija: Norman René
scenarij: Craig Lucas
fotografija: Tony Jannelli
glasba: Greg De Belles, G.F. Handel
igrajo: Bruce Davison, Campbell Scott, Stephen Caffrey, Mark Lamos
proizvodnja: American Playhouse, ZDA, 1990

Dolgoletno prijateljstvo (1990) je formalno melodrama, za sabo ima kritiški bingo, obenem pa »odraža« ameriške fiksacije in intrige (na eni strani) ter ogromen svet roba nočnega življenja (na drugi strani). Film je modesten blagajniški hit in je efekten, kljub televizijski dikciji in temu, da v njem lahko najdemo cel vareté sentimentalnih (in celo dekorativnih, stereotipnih) akcij.

V bistvu gre za pasionatno dramo o 1980-ih in aidsu, za serijo incidentov, ki so povezani z življenjem v glavnem treh (oziroma štirih) homoseksualnih parov (ter ljudi, ki so zapleteni z njimi) in za progresivnost v boju proti aidsu. Scenarij je delo uglednega in uspešnega mladega dramatika **Craiga Lucasa** (njegov drami *Blue Window* (Modro okno) in *Prelude to a Kiss* (Preludij poljuba) sta broadwayska standarda), režiral pa je **Norman René**, sicer producent in inscenator obeh **Lucasovih** dramskih hitov. Oba sta za **Dolgoletno prijateljstvo** prvič delala s 35-mm, njuna kolaboracija pa je zanesljiva. Na eni strani imamo tako dramatika (in pisca scenarijev za soap opere) **Seana** (Mark Lamos) ter njegovega dolgoletnega prijatelja, ljubimca **Davida** (Bruce Davison), na drugi fintess inštruktorja **Willyja** (Campbell Scott), njegovega partnerja, agenta **Fuzzyja** (Stephen Caffrey) in njuno prijateljico **Liso** (Mary-Louise

Parker), na tretji, epizodni strani pa še dva para, ki ju sestavljata mladi igravec **Howard** (Patrick Cassidy) in pravnik **Paul** (John Dossett) ter **Alec** (Brad O'Hara) in **Michael** (Michael Schoeffling). Sean in David imata svoj manjši gay lobi, v katerega se zaradi interesov do **Willyja** vključi **Fuzzy**. **Filofax** potem začne rotirati. Ta ekspozicija je namreč stvar 3. julija 1981, ko je bil v *The New York Timesu* objavljen tekst o tem, kako so odkrili redko obliko raka, ki da je predvsem stvar homoseksualcev. Vsi junaki na začetku poskušajo na različne načine ugotoviti, kako aids ni njihova stvar. Ja, aids. **Howard** poskuša na raznih avdicijah in potem dobi vlogo v soap seriji *Drugi ljudje* (katere scenarist je Sean), kjer zaradi hip situacij igra junaka, ki je bil v collegeu romantično zapleten s svojim prijateljem. Dobro, nekaj situacij je zelo sentimentalnih (in nenazadnje rezerviranih; poleg vsega so vsi junaki dobro stoječi, prijazni, simpatični in, nenazadnje, beli). V tistem času umre **Willijev** prijatelj **John** (Dermot Mulroney) in njegova smrt je stvar zelo morbidnega in interesantnega, čeprav stičnega črnega plesa. Obenem pa se začnejo stvari tudi drugače komplicirati. Konfliktnost, ki jo prinaša skrupulozna informiranost glede aidsa in infekcije, je sicer kvaliteto postavljena in delno tudi dokumentirana, vendar pa je (očitno

že v scenariju) obenem tudi stvar bistvene ignorance; vsi efekti, ki jih prinaša aids, so pokazani neekscenčno in kot popolnoma »normalna« stvar. Tako je, recimo, vsa socialna respektiva v tem, da **Howard** ne more dobiti službe, ker zanj producenti ne morejo dobiti zavarovanja za produkcijo filma (njegov odvetnik/agent pa je **Fuzzy**). In to je vse, če odštejemo kasnejši **Fuzzyjev**, **Willyjev** in **Lisin** aktivizem v *Gay Men's Health Crisis* ter, v zadnjih kadrih, očitno tudi v *ACT UP* demonstracijah. Socialni impact je torej pokazan kot stvar interesov in politike, ne pa kot stvar intime. Kar je lahko tudi tendenciozno, vendar pa je film postavljen kot retrospektiva aidsa čez celo desetletje in ne kot skeč, anekdota ali vinjeta v smislu 'uporabljajte kondome in vse bo v redu'. Vsaj zdi se tako. V tem je verjetno glavni problem filma. Namreč v ravnotežju. Film je postavljen kot travmatični dokument, na vsak način pa poskuša an-sich dokumentarnost spraviti v melodramo in ohraniti melodramsko naïve submisivnost in sedukcijo.

Po vrsti tako umrejo še **Sean**, **David** in **Paul**. Kar je stvar frustracij. **David**, ki je skrbel za **Seana**, na žalost tudi sam zelo hitro izgine iz scen, dejstvo pa je, da je **Bruce Davison** dostavil verjetno svojo najboljšo vlogo (ter pokazal precizen talent za socialne drame). Potem pride zelo sentimentalni finale, v katerem se na plaži, na kateri se je začela vsa akcija, pojavijo vsi junaki, ki so umrli za aidsom (v velikem karnevalu, podloženem s songom o srečanju v posmrtnem baru, v katerem se bova spominjala viharnih let). In to ravno po tem, ko se **Willy**, **Fuzzy** in **Lisa** pogovarjajo, če bodo šli na demonstracije, in ko **Willy** pove, da bi rad dočakal, da odkrijejo zdravilo proti aidsu. Potem je karnevala konec, **Willy** pa še enkrat pove: 'Sam to hočem dočakati. Zdravilo.' V filmu je tudi nekaj socialnega sarkazma (glede newyorškega župana **Kocha**, **Ronalda Reagana** in odnosa ameriške politične nomenklature do aidsa) ter nekaj dobrih karakterizacij. V bistvu pogumen, racionalen film, ki so ga, poleg vsega, posneli za vsega milijon in pol dolarjev.

TADEJ ZUPANČIČ



I N F O

Pri Electric Pictures bodo aprila začeli snemati *The Spirit Moves*, zgodbo o mediju, ki ga najamejo, da izsledi morilca s paranormalnimi močmi; režiral bo Sam Pillsbury, igral pa naj bi Tom Berenger

* * *

16. januarja so v Ontariu začeli snemati nadaljevanje filma *Problematičen mulc* (Universal); režiral bo Brian Levant, ponovno pa igrajo John Ritter, Jack Warden in Michael Oliver

* * *

Ko bo končal svoje sodelovanje kot igralec ene od vlog pri *Hooku*, bo Bob Hoskins začel režirati svoj drugi film (prvi je bil *The Raggedy Rawney*), ki bo »remake« thrillerja Alfreda Hitchcocka *Sabotaža*, pri čemer namerava obdržati naslov literarne predloge Josepha Conrada — *The Secret Agent*; igral bo tudi glavno vlogo Holmke, voditelja londonske tolpe anarhistov.

* * *

Emir Kusturica prične konec marca snemati film *Arrowtooth Halibut* za francosko producentno hišo Constellation. Naslov je filmu posodila riba, ki živi na Aljaski, ima pa oba očesa na isti strani glave. Po začetnih težavah s castingom (drug za drugim so namreč odpadli Peter Falk, Loraine Bracco in Nicolas Cage) je ekipa končno le nared. Večina filma bo posneta na meji med Arizono in Mehiko, za kamero pa bo spet Vilko Filač.

* * *

RAZGLEDNICE IZ PEKLA

POSTCARDS FROM THE EDGE



režija: Mike Nichols
scenarij: Carrie Fisher
fotografija: Michael Ballhaus
glasba: Carly Simon
igrajo: Shirley MacLaine, Meryl Streep
proizvodnja: Columbia Picture, ZDA, 1990

Na kakšen način se med seboj doživljata mati in hči, je odvisno zgolj od njenega smisla za dramtizacijo. To, da je mati histerična in hči nevrotična, prva pijanka in druga narkomanka, pa je seveda stvar medosebne distance, trenda, stila njune (a)socialnosti. Vsebinski zaplet, plot »ženskih zgodb«, zaradi obnašanja žensk v resnici pravzaprav nikoli ne trpi, balansira pa vekomaj okoli vprašanja krivde prve za stanje druge in obratno. Komedija, tragedija itd. so samo različice istega vprašanja.

Nekoč so snemali filme, v katerih so se potrudili spustiti pregloboko v brezno maternalizma, zato so ga pogosto poenostavili v navadno žensko zavist — vsaj kar se tiče odnosa do hčerá. Če so materinsko skrb povezali še s hollywoodskim življenjem, so nastajale naturalizirane filmske pripovedi o mukotrpnem »rojevanju zvezd« (*Zgodba o Jean Harlow, Frances* itd.).

Mike Nichols je doštudiral tudi psihiatrijo, toda njegove filmske teme so prej neposredne, enostavne zgodbe s poanto (Silkwood, Diplomiranec, Delavno dekle), kakor pa razvlečene psihoanalitične študije (Kdo se boji Virginie Woolf). Privlačnost njegovih filmov je skrita v odličnih dialogih in dobrih igalskih zasedbah. Enako netendenciozne so tudi *Razglednice iz pekla*. Za

duhovito režirano črno komedijo je po lastni noveli napisala scenarij igralka Carrie Fisher, sicer hči nekdanje zvezdnice Debie Reynolds. Shirley MacLaine igra v filmu vlogo nastopaške ostarele zvezdnice, ki želi biti po vsej sili odgovorna za narkomanske navade svoje hčerke-igralko (Meryl Streep); tako zelo odgovorna, da je neprestano dobre volje in pijana. Hči, cinična do svojega igalskega talenta in ljubimec, noče pristati na vlogo žrtve hollywoodskega pekla in sebe ter mater postopoma spravi s pametjo. Ker špica filma ne omenja, da gre za zgodbo po resničnih dogodkih, lahko sklepamo, da je zdrav humor, ki veje iz nje, posledica tega, kar se dá opisati s prispodobno odstranjevanja ženskega ličila. Ženske namreč to počnejo vedno same, in če so pri polni zavesti, je situacija bržkone tudi komična. Nasploh je feminizem na začetku devetdesetih let stvar filmskih komedij (z referencami na zgodnjo hollywoodsko klasično, ko je zvezdniška podoba eksplicitno zahtevala lik emocionalno zatrite in zafrustrirane ženske). Ženske so tako ponovno »gluhe« (*Duh*), zaljubljuje se samo v poslovne partnerje (*Čedno dekle*), sicer pa o moških nimajo nikakršnega mnenja (*Zelena karta*), zato se pogovarjajo z njimi samo, kadar je potrebno (*Razglednice iz pekla*).

Melodramski lik »nesrečne zvezdnice« je v *Razglednicah*... parodiran do te mere, da povsem izgubi svoje fikcijske (dramaturške) poteze in nasprotno — pridobiva na ciničnem realizmu, zaradi česar si lik dejansko zasluži status »karakterne vloge«. S tem sem hotela reči, da sta si jo izmislila in pravilno odigrala na filmu in privatno le Chaplin in Keaton. Kajti taka vloga učinkuje kot zmočen obraz, ki ste ga potopili v njegov odsev na vodni gladini: »Si najbolj resnična oseba, kar sem jih srečal na platnu«, pravi v filmu Streepovi Dennis Quaid. Ne glede na to, da gre pravzaprav za citat neke kritiške hvalnice na račun njenih igalskih sposobnosti, že naslednja filmska sekvenca evocira vsvo dvoumnost njegove izjave: Streepova snema prizor, v katerem je v policijski uniformi privezana na kaktus. In res je videti resnična, kakor je videti resnična puščava za njo, dokler se tam ne odprejo poslikana vrata in se ne razkrije resnica kulisa. Da je Streepova (in vsaka dobra igralka) predvsem odlična kulisa, nas prepriča sama, ko po propadlem prizoru igra svojo (filmsko) privatnost še naprej v policijski obleki.

Zabavna je tudi scena, ko hči brez patetike nanaša šminko na ostarele obraz svoje zvezdniške matere. Prizor je samo navidezno tragična



uvertura v fascinantno in ironično izjavo MacLainove na novinarjevo vprašanje o načrtih za prihodnost: »Še naprej bom pila,« je odločna. V stilu in z distanco prizna, da je sa-

mo pijanka brez občutka krivde. Vse kar je potrebno, da (ne)funkcionira neka zgodba, je torej vpisano že na njeni površini, se daje v razgled in je berljivo že na ravni

forme. **Razglednice iz pekla** so zato (zgolj) dober igralski film z inteligentnimi in duhovitimi dialogi.

CVETKA FLAKUS

I N F O

*Vodilne evropske televizijske hiše (francoska A2, italijanska RAI 2, španska RTVE itd.) pripravljajo spektakularen projekt **Avdiovizualne enciklopedije**, ki bi naj v približno stotih epizodah (po 52 minut) zarisala portrete največjih umetnikov, filozofov in znanstvenikov. Nekaj imen, skupaj s potencialnimi režiserji: Darwin (Greenaway), Beethoven (Boorman), Shakespeare (Coppola), Velasquez (Saura)...*

* * *

*1. januarja je v Santa Monici (Kalifornija) po krajši bolezni umrl **Richard Maibaum**, star 81 let, ki je bil med drugim scenarist ali koscenarist pri 12 filmih iz serije o Jamesu Bondu*

* * *

*2. januarja je v Rimu umrl pri 78 letih igralec in pevec **Renato Rascel**, ki mu je odpovedalo srce; mednarodno slavo je dosegel s pesmijo **Arrivederci Roma**, igral pa je v filmih Alberta Lattuada (**Plašč**, 1952), Maria Soldatija (**Policarpo**, 1959) in z Anno Magrani v **The Secret of Saint Victoria** (1969) Stanleya Kramerja*

* * *

***Pato Guzman**, scenograf in producent, dolgoletni sodelavec Paula Mazurskyega, je po krajši bolezni umrl 2. januarja v Santiagu (Čile), star 57 let; med drugim je sodeloval pri filmih **An Unmarried Woman**, **Moscow On The Hudson**, **Down and Out on Beverly Hills**, **Moon Over Parador**, **Scenes From A Mall**.*

29

HENRIK V.

HENRY V.

■■■■□□

režija: Kenneth Branagh
scenarij: po drami Williama Shakespearja priredil Kenneth Branagh
fotografija: Kenneth MacMillan
igrajo: Kenneth Branagh, Christian Bale, Brian Blessed, Richard Briers, Robbie Coltrane, Judi Dench, Ian Holm, Derek Jacobi
proizvodnja: Renaissance Films / BBC, Velika Britanija, 1989

Branaghov **Henrik V.** precej drugače obravnava junaški pohod drugega Lancastra (1413 do 1422) kot pa Laurence Olivier v svoji verziji. Za Oliviera (in za britansko vladavo, ki je njegov film izdatno financirala iz proračuna za vojno propagando) je bila pri **Henriku V.** najvažnejša domovinska, patriotska komponenta, s sodobnimi političnimi aluzijami, zaradi potrebe po podžiganju borbenosti Britancev proti koncu 2. svetovne vojne. Če je bila takšna interpretacija lažje umljiva takratnim (in tudi današnjim) gledalcem, pa seveda nima nika kršne zveze z resničnimi motivi Henrika V. in njegovih mož, ki prav gotovo niso bili »patriotski« v današnjem pomenu te besede. Šlo je za obrambo legitime vladarjeve pravice, ki je danes težko razumljiva, glede na to, da si povprečen »državljan« legitimnost oblasti predstavlja v povezavi z »demokracijskimi volitvami«, ki so obnem tudi začetek in konec »svobode« posameznikov, ki so se dali v zakup državi, srednjeveško skupnost pa vidijo kot tiranijo na čelu z vsemočnim monarhom. V resnici je bil vsak srednjeveški fevdalec (čas sto-

letne vojne 1339—1453 je umeščen v visoki srednji vek) »liber homo« (s poudarkom na »liber«; vsi, ki niso bili »svobodni«, pa dejansko tudi statusa »ljudi« niso imeli), kralj pa je bil le »prvi med enakimi«. Zbrati vojsko fevdalcev, jo ukrotiti in povesti na bojni pohod ter v grozljivih pogojih z njo dosegati blesteče zmage nad številčno neprimerno močnejšim nasprotnikom, na njegovem domačem terenu (zanimivo je, da so Angleži ves čas stoletne vojne zmagovali v vseh velikih bitkah s Francozi, na koncu pa so se vendarle morali umakniti in so obdržali le še Calais), pomeni nadčloveški podvig (Henrik V. je bil tedaj star komaj 27 let!), kakršni v novejši zgodovini »nacionalnih« vojn nimajo prave primere (danes imajo »demokracijsko« izvoljeni vladarji neprimerno večjo moč in oblast, po zaslugi izjemno učinkovitih državnih aparatov in nabornega sistema, ki omogoča takojšen vpoklic zaželenega števila vojakov). Šlo je za ljudi tako drugačnega kova, tako daleč od danes veljavnih svetovnih nazorov, da je vse manjša možnost dejanskega dožemanja duha, ki je prežemal tisti čas. William Shakes-

peare ga je razumel, čeprav se je rodil več kot stoletje po koncu stoletne vojne, med zadnjimi, ki so ga še razumeli, je bil tudi William James, ko je v zaključnem delu svoje knjige **Varieties of Religious Experience** (1902) pisal o lepoti vojne, ki jo primerja z askezo mistikov (Lectures XIV, XV: »The Value of Saintliness«). Kenneth Branaghu gre za sluga, da je tega duha znal približati sodobnemu gledalcu, zmožni je prenesti epsko vznesenost in zanos, tako da lahko samo pritrdimo Leonardu Maltinu, ki je k svoji oceni v **TV Movies and Video Guide** (1991) zapisal: ko kralj konča svoj govor pred bitko pri Agincourtu, smo pripravljene na vpoklic v njegovo vojsko.

IGOR KERNEL



IGOR KERNEL

I N F O

JAKOBOVA LESTEV GROZE

JACOB'S LADDER

■ □ □ □ □

režija: Adrian Lyne
scenarij: Bruce Joel Rubin
fotografija: Jeffrey L. Kimball
glasba: Maurice Jarre
igrajo: Tim Robbins, Danny Aiello
proizvodnja: Carolco Pictures, ZDA, 1990

»Ali Jakob odide iz Bersebe in se napoti v Haran. In naleti na neki kraj, kjer je prenočil, ker je bilo solnce zašlo; in vzame od kamenja tistega kraja ter si napravi podglavje in leže počivat v tem kraju. In sanjalo se mu je, in glej, lestvica je bila postavljena na zemljo, a vrh njen je segal do neba; in glej angele Božje, stopajoče gori in dolj po njej. In glej Gospoda, stoječega nadnjo, in mu govori: Jaz sem Gospod, Bog Abrahama, očeta tvojega, in Bog Izakov: to deželo, na kateri ležiš, dam tebi in semenu tvojemu.« (Genesis, 28, 10—13)

V lanskem letu smo v naših kinematografih videli štiri filme na temo prepletanja tostranskega in onstranskega življenja: **Grajski duhovi** (High Spirits, 1988) Neila Jordana odgovarjajo na vprašanje, ki si ga je zastavil vsak bralec klasične »ghost story« Oliverja Onionsa, **The**

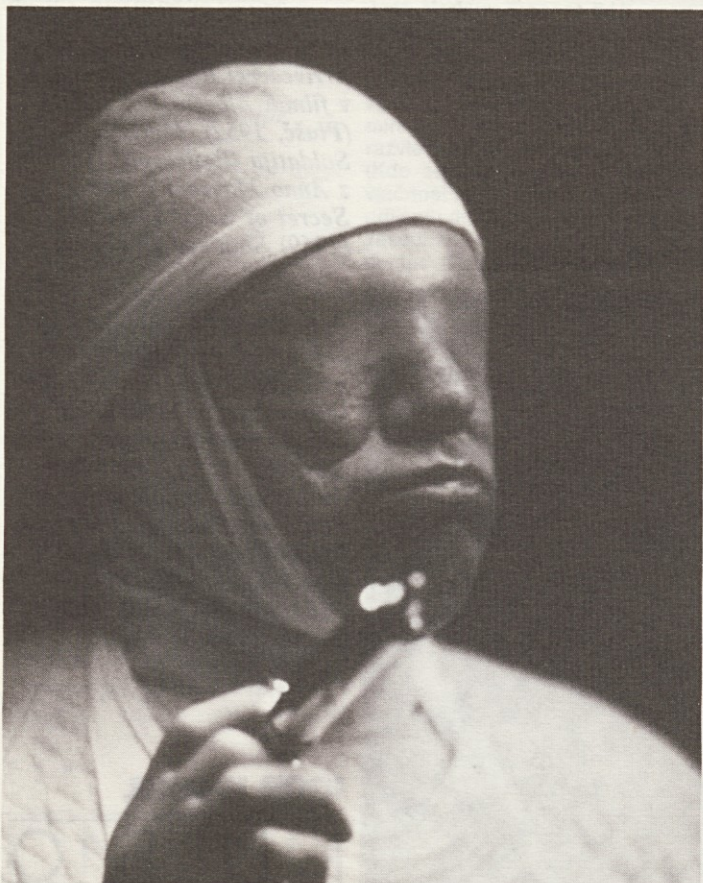
Beckoning Fair One, namreč o možnostih mesenega odnosa z bitjem, ki je že po svoji definiciji breztelesno, vendar pa ni tudi brezspolno. Junak iz Onionsove zgodbe nakaže pravo smer, ko zavrne svojo nesojeno zaročenko, da bi se lahko približal svoji pravi družici, odreče se torej mesenemu, da bi pridobil to isto, le da sublimirano. Steve Guttenberg se v **Grajskih duhovich** odreče svoji prezahtevni soprogi Beverly D'Angelo (ki je seveda prototip mesenosti), da bi si lahko privoščil bolj umirjeno Daryl Hannah, le da pri tem ni imel v mislih sublimirane spolnosti; zato je »kaznovan« — telo Daryl Hannah se nezadržno stara, razpada, se »razteleša«, rešitev pa omogoči šele Beverly D'Angelo, ki prevzame Darylin prostor v onstranstvu ob ljubimcu (Liam Neeson), ki je bil za Hannahovo preveč strasten, med-

tem ko je Guttenberg premalo strasten za Beverly D'Angelo. **Beetle Juice** (1988; r. Tim Burton) ima drugačno izhodišče: zakonca Maitland (Alec Baldwin in Geena Davis) sta že od vsega začetka v onstranstvu (čeprav traja nekaj časa, da to dojameta), skupaj sta bila poprej in skupaj ostajata tudi kot duhova, zato nimata nobenih želja po združevanju ali razdruževanju, še manj po tem, da bi vzpostavljala stike z materialnim svetom. Njun problem dejansko predstavlja vdiranje tistega materialnega sveta v njun svet, kar moti njuno harmonijo. Na vse načine poskušata zaustaviti ta pritisk in ko vse ostalo odpove, pokličeta na pomoč »Betelgeusea« (Michael Keaton), »bio-ekorcista« v onstranstvu, specializiranega za primere, ko v hišah, kjer bivajo duhovi, strašijo še živeči Zemljani. Lanskoletna mega-uspešnica **Duh** (Ghost, r. Jerry Zucker) ima ravno obraten pristop kot **Grajski duhovi**: potem ko Patrick Swayze enkrat odide na ono stran in je s tem prekinjena njegova »popolna« zveza z Demi Moore, ju tudi njuna ljubezen ne more več združiti. Še več, takoj ko Swayze enkrat dokonča svojo nalogo in reši Demi Moore pred zlikovci, se mora prav zavoljo njune ljubezni posloviti in oditi — ljubimca bosta znova združena šele tedaj, ko bo na oni strani tudi Demi Moore. Ko gledamo **Tenko linijo smrti** (Flatliners, 1990) Joela Schumacherja, četrti film iz tega sklopa, je podobno, kot če bi brali **Življenje po življenju** (Life After Life) in **Svetlobo onstran življenja** (The Light Beyond), Raymonda Moodyja Jr., študij o NDE (»Near Death Experiences), le da je v **Tenki liniji smrti** zelo močna moralna komponenta, zavest greha, ki je pri Moodyju v takšni obliki ni najti. Poskusi poseganja v onstranstvo še za življenja postanejo tu vprašljivi s čisto moralno-etičnega vidika, udeleženci pa so zaradi njih prisiljeni takoj, že za življenja razreševati silovite v podzavesti nakopičene »karmične pritiske«, ki bi se jih sicer lotili šele po smrti (oziroma v morebitnem naslednjem življenju?).

Jakobova lestev ima bolj kompleksni scenarij kot navedeni štirje filmi. Gre za pripoved o Jakobu (Tim Robbins), ki je bil težko ranjen v Vietnamu. Jakob se prebudi v se-

danjosti, Vietnam se zdi kot flashback. Živi ločeno od svoje žene Sare (Patricia Kalember) z žensko, ki ji je ime Jezabel (Elizabeth Peña), ima angelskega prijatelja-kiropraktika ter enega živega in enega mrtvega otroka. Dajejo ga halucinacije, preganjajo ga demoni, včasih se mu zdi, da še živi z ženo, zatem se mu dozdeva, da je žrtev vojaškega eksperimenta s halucinogeno drogo. Izkaže se, da je bil Jakob sicer res ena od žrtev poskusov z mamilom, imenovanim »Lestev«, enako kot njegovi tovariši iz enote v Vietnamu, vendar to ni razlog njegovih (in njihovih) halucinacij. Njegov problem je v tem, da je mrtev, kar mu že kmalu po začetku iz dlani prebere kiromantka na neki zabavi in na kar napeljuje že sam naslov filma: »Jakobova lestev« ni toliko »lestev« v smislu vojaške eksperimentalne droge kot simbolična »angelska lestev« judovskega partriarha Jakoba iz Sv. pisma Stare Zaveze (Gen., 28, 10—22); po srednjeveški ikonografiji je imela 15 prečk, ki so simbolizirale kreposti (virtutes), s pomočjo katerih se povzpneš v nebo, angeli, ki se spuščajo po njej, simbolizirajo aktivno življenje, tisti, ki se vzpenjajo, pa kontemplacijo. Ker se Jakob noče ločiti od materialnega sveta in se noče sprijazniti s svojo smrtjo, ga »demoni« vlečejo vedno globlje, kot je to predvideno v **Tibetanski knjigi mrtvih** (Bardo Thödöl); ko pa enkrat razrahlja svoje vezi in dopusti, da mu spoznanje o smrti prodre v zavest, ga »angeli« v podobi njegove pokojne hčerke po »lestvi« (stopnicah) odpelje v svetlobo. Očitne so še druge aluzije na židovsko-krščansko izročilo, zlasti v imenih: Jezabel je hotnica, ki ga najbolj veže na materialni svet, njegovi ženi pa je ime Sara (Abrahama in Tobijeva žena).

Scenarist **Jakobove lestve** je Bruce Joel Rubin, ki je bil tudi avtor scenarija pri **Duhu**, tako da je med obema filmoma veliko stičnih točk. Ker so pri **Carolcu** za režiserja izbrali Adriana Lynea (**Devet tednov in pol, Usodna privlačnost**), je rezultat »splatter« inačica filma **Duh**, vendar pa so v **Jakobovi lestvi** tudi komponente iz drugih treh predhodno obravnavanih filmov, le da so na svojstven način nadgrajene.



TELEVIZIJA KO ZORIJO TRUPLA

Twin Peaks so začeli v ZDA predvajati lanskega januarja, že prvo epizodo je gledalo 33 odstotkov vseh televizijskih gledalcev, kar je rekord, ki presega celo gledanost tako razpitega showa kot je Cheers, ogledovanje posnetkov **Twin Peaks** je postalo glavna dejavnost na zabavah, celo v gotovo najbolj netelevizijskem in netipičnem ameriškem kolektivu, t.i. newyorški umetniški sceni, je bilo gledanje nadaljevanke pravilo, časniki pa so o njem beležili superlative kot »glasba za oči nove dobe« (Time Magazine) ali »nič takega še niste videli na ekranu ali na zemlji« (The Washington Post). Amerika je bila na kolenih, še preden so se (z Zlato Palmo za **Wild At Heart**) Lynchu pod noge vrgli Evropejci. Slednje je v Lynchevi biografiji najbolj navdušil podatek, da ni odraščal po kinotekah, temveč v kanadskih gozdovih — in prav tam, točneje na severozahodu ZDA, 5 milj južno od kanadske meje, se dogaja **Twin Peaks**.

Ker je **Twin Peaks** gozdarska vas (pač po tamkajšnjih merilih), družinska skupnost, varna, kot zvemo kmalu, pred vdorom (geografsko) tujega, pred turisti, se vse začne z ribolovom. »Why don't you just go... fishing,« predlaga Brian Dennehy naključnemu morilcu v filmu Blood Simple, da bi ohranil podobo domačnosti. »I go fishing,« reče uslužbenec žage v **Twin Peaks**, in se v naslednjem trenutku znajde pred ženskim truplom. Medtem, ko je celo pri bratih Cohen, katerih nedaven vstop v kinematografijo je bil tako spektakularen kot Lynchev, domačnost še mogoče »proizvesti«, jo tako ali drugače simulirati, je pri Lynchu ravno domačnost tisto večno nedosegljivo, je gonilo, odsotni vzrok, idilično stanje pred Rousseaujevem »rahlim dotikom s prstom«. V tem smislu je David Lynch Stephen Hawkins filmske fikcije. To je tisto, kar pri Lynchu navdušuje in kar je obenem temeljni razlog zadrege: medtem, ko se običajni gledalec pred filmom vselej lahko zateče v tisti pomirjujoči »saj to ni res, to je le film,« pa mu Lynch ne pušča prostora, kamor bi se lahko umaknil — pred grozljivimi, nasilnimi, gnusnimi ipd. podobami Davida Lyncha ni mogoče ubežati, saj so takšne, grozljive, nasilne, gnusne prav zato ker, in šele ko, jih vidimo na filmu. Kako drastična je ta zadrega dokazujejo nešteti poskusi »interpretacije«, ki naj bi jo pomirili in udomačili, od psiholoških iskanj travmatičnih trenutkov v Lynchevem odraščanju, do tabloidnih vesti o njegovih »norosti«, na primer, da ga je Isabela R. zapustila zato, ker je v hladilnik nosil crknjene mačke.

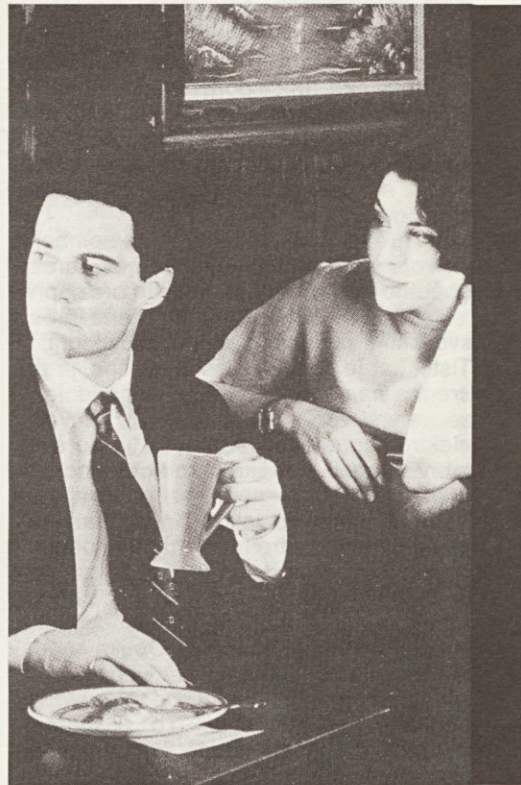
Obrat je celo nazornejši v **Twin Peaks**, televizijski melodrami v nadaljevanjih, ki je z nadaljevanke naše mladosti, s Peyton Place, primerljiva tudi zato, ker pomeni začetek neke druge mladosti, nove, totalne televizijske fikcije. Realizem, v smislu lahko prepoznavnega in zato domačnega (heimlich), je za televizijsko fikcijo — zaradi produkcijske tehnike (elektronska, neposredna), družbenih zahtev (komunikacija, stik) in okoliščin precepcije (dom) — mnogo bolj določujoč in univerzalen imperativ kot za filmsko. Televizijske nadaljevanke zad-



njeva desetletja so vse po vrsti zgladne elaboracije različnih partikularnih, empirično obstoječih, »realnih«, aktualnih ali minulih družbenih situacij in dejavnosti. So narativizirane lekcije, izbrana poglavja, iz katerih se učimo časopisnega založništva, televizijske produkcije, varstva reda in miru, bančništva in podjetništva, socialne (ne)strpnosti ali medčloveških odnosov. Lyncheva vez z televizijsko naracijo so pravila artikulacije, forma. Na primer, statične panoramske posnetke, te značilne narativne praznine, slepa polja televizijskih nadaljevanj Lynch izkorišča za podpis avtorja, pač artista, ki je študiral slikarstvo in namesto-njih postavlja na ogled zaključene podobe — umetnine. Medtem ko so to običajno mesta, kjer se nič ne dogaja, je v **Twin Peaks** to natanko kraj, kjer se je »tisto« zgodilo.

Osnova scenarija, ki sta ga pisala Lynch in bivši scenarist Hill Street Bluesa Mark Frost (gospoda sta tudi izvršna producenta nadaljevanke), je preprosta: lokalno ljubljeno, 17-letno Lauro Palmer, najdejo mrtvo ob jezeru, preiskava umora pa razkrije vse mogoče in nemogoče skrivnosti, slabosti in norosti lokalne skupnosti rožnatih zaves, urejenih dvorišč, ljubkih hiš, sončnih popoldnevov in dobrih prijateljev, katerih obrazi se že na samem začetku nepojmljivo pačijo v joku, obraz mrtve lepote Laure pa je na posnetku replika Caravagiove Meduze.

»Avtorji«, skladatelj Angelo Badalamenti, igravec Kyle MacLachlan ter vrsta drugih, so v **Twin Peaks** vstopili iz Lynchevih filmov, ki so zaradi tega nekakšna naravna zgodovina **Twin Peaks**; filmski pa so tudi drugi momenti naracije, začeni z narativno funkcijo madeža (naj bodo to premočno



naličene ustnice ali v plastiko skrbno ovito žensko truplo), ki poganja skopično željo. Prizor, v katerem FBI agent Dale Cooper (odrasli Jeffrey Beaumont alias Kyle MacLachlan) video posnetek pokojne Laure Palmer približuje tako dolgo, dokler v njenem očesu ne razbere razpoznavnega znaka domnevnega morilca, namreč motorja, je na videz le ponovitev Antonionijeve Povečave oziroma apologija površine, vendar je poanta ravno nasprotna Antonionijevi. Ne eden ne drugi resnice ne razkriva pod površino, »kot bi snemal olupek z banane ali tančico z dekleta«, vendar Antonioni na površini slednjic le najde resnico, motor v Laurinem očesu pa je...

No, to, kdo je in kdo ni morilec, ugotovite sami. Ne ustrašite se napovedi o »nenormalnostih« nadaljevanke (Lynch: »Mogoče me te nenormalnosti privlačijo, kaj jaz vem, ... te stvari te pritegnejo. In v tej fascinaciji nisem sam.«), dovolj bo, da sledite pravilom (Lynch: »Če upoštevate pravila, je vse logično. Ko enkrat ustvarite svet, pa naj bo še tako čuden, imate te omejitve in morate se jih držati. Če jih prekršite, stvari razpadejo.«)

Nadaljevanke bodo na TV Slovenija začeli predvajati marca.

TEORIJA VOJNA PODOB

Funkcija orožja je najprej funkcija očesa: treba je nameriti. Preden lovec ali vojščak doseže svoj cilj, si ga mora vselej poskusiti pridobiti tako, da ga poravna med kukalom in vizirjem svojega orožja — natanko tako torej, kakor kameraman kadriira osebo, ki jo snema. »Tišina, snemamo!« potemtakem nikoli ni prav daleč proč od »Tišina, streljamo!«

Najsi gre za videoizstrelke ali za bombe, ki jih vodi vrinjena televizija, se nova orožja občutno ne razlikujejo od tistih orožij preteklosti, ki so prav tako terjala zaris tarče s svetlečimi puškami oziroma projektorji.

Tisto, kar je danes zares drugačno, je *posredna nameritev*, je tisto TV merjenje, ki se ne vrši več z golim očesom, temveč z elektromagnetnimi valovi vse tja do svetlobne hitrosti. Nekako tako kot v cockpitu bojnih letal, ki je razdeljen na dva dela: *namera z glavo gor* (skozi šipo) in *namera z glavo dol* (na kontrolne monitorje komandne plošče). »Postmoderna« vojna zahteva podvojitve opazovanja na neposredno percepcijo (*de visu*) in na mediatizirano percepcijo (video ali radar). Optika spopada, ta svojevrstna potovalna pijanost, ta težava percepcije, je torej v prvi vrsti elektrooptika v realnem času. To si moramo priklicati v spomin vsakič, ko se povsem upravičeno sprašujemo po obravnavi informacij v zvezi z vojno v Zalivu s strani nekaterih televizijskih medijev (CNN je seveda prvi med njimi).

Četudi sleherna vojna zahteva zvijače in vsakovrstne laži ter potemtakem nujnost, da se z njimi opremimo, pa vendarle odslej nastopa še nek nov element: Če je bilo namreč doslej treba predvsem *prikriti predmet*, ga kamuflirati z »bojnimi barvami« oziroma s poslikanimi prekrivali, neposreden pogled na bojna vozila in strelne ploščadi pa zakriti s kamuflažnimi mrežami, tedaj je treba zdaj obenem *kamuflirati tudi same poti*, odvrniti pozornost nasprotnika od dejanskega trajektorija in njegove indiskretne poglede speljati na lažna gibanja, na iluzorne poti — vse to po zaslugi elektronskih prevar in protiukrepov, ki nasprotnikovo oborožitev najprej »zapeljejo«, nato pa »razočarajo«. K že omenjeni podvojitvi vida je tedaj treba prišteti še podvojitve trajektorijev vojaških objektov (letal ali izstrelkov): *realni trajektorij* v prostoru bojnega polja in *virtualni trajektorij* v elektromagnetnem okolju teh prevar, teh protiukrepov, ki so dozdevki za oba prisotna nasprotnika. Tako povsem drži tisto, kar je že pred nekaj leti napovedal admiral Gorškov: »Zmagovalec prihodnje vojne bo tisti, ki bo znal najbolje izrabiti elektromagnetni spekter.«

Dodajmo, da se vse to dogaja z bistveno prednostjo žarkov, ki se širijo z natanko določeno, absolutno hitrostjo svetlobe, pred objekti, pred tistim vojnim materialom, ki sam potuje kvečjemu z relativno hitrostjo nekaj sto ali nekaj tisoč kilometrov na uro... V tem pomenu postajata videopodoba izstrelka ali radarski zapis njegove poti na kontrolnem ekranu izstrelišča (npr. protiizstrelka Patriot) resnično *ikonično*

strelivo, ki dovoljuje kar najhitreje uničiti nasprotnikovo raketo (iraški izstrelak Scud).

Treba je torej poudariti, da vojna podob ni več nobena metafora in nima prav ničesar več opraviti s podobami vojne, ki jih z zamikom posreduje tisk. Nasprotno, v trenutku, ko so ti vojaški spoti predvajani različnim prisotnim populacijam, prenašani v svojem realnem času, ikonična vojna že razteza svoje krake v miselnost slehernega, z vsemi nenapovedljivimi političnimi tveganji, ki jih predpostavlja. Albert Camus, po rodu iz Mondovija, je v zvezi z alžirsko vojno zapisal: »Če grozijo moji materi, tedaj ne bom več odgovarjal.« Zamislite si zdaj, da jo ubijejo v živo, pred njegovimi očmi!

Tako kot obstaja neka podvojitve vojaške optike v tem teatru operacij — na optiko realnega prostora vizije udeležencev in elektrooptiko realnega časa vojaških ali civilnih tv gledalcev — obstaja obenem tudi neka nenadna *podvojitve fronte*, neka premena med krajem akcije — Bližnji

Vzhod — in krajem njegovega neposrednega sprejema — celim svetom.

Topičnemu značaju zračne ali kopenske bitke se tako pridruži *teletopični* značaj spopada različnih mediatorjev. Ne gre več torej, tako kot nekoč, za tele-avdicijo (druga svetovna vojna), niti ne za tele-vizijo (vietnamska vojna), temveč za pravo teleakcijo, se pravi za vzpostavitev neke interakcije med partnerji te vojne: tistimi, ki jo dejansko bojujejo, in tistimi, ki jo sočasno opazujejo.

Brezplodno je potemtakem še naprej razpravljati o skorajda neobstoječi informativni vsebini podob v živo ali pa o priložnostni trgovini z vplivi s strani monopola CNN — bistvo je drugje! Podobno kot reklamni spot, tudi vojaški spot ni zgolj »podoba«, temveč *signal*, videosignal. Njegov prostor in njegovo uokvirjenje veljata manj od njegove takojšnjosti, še posebej pa od oglasnega učinka na javno mnenje, torej od občutka tistih, ki so mu podvrženi.

Navsezadnje čas podobe v živo izniči prostor svoje predstavitve v izključno korist

neke *neumesne predstave*, brez slehernega razmerja z običajno informacijo, saj gre ravno za *shoot*, za tv strel, katerega moč ni ne v vsebini ne v smeri, temveč edinole v hitrosti njegove dostave, v njegovi takojšnjosti.

Kolikor so *hipermediatični*, so ti vojaški spoti, katerih nezavedne žrtve smo vsi po vrsti, povsem analogni tistim *hipersoničnim* vektorjem, ki izničijo sleherno razdaljo v korist nekega čistega prihoda.

Tako kot v realnem času perspektiva nekega dogodka v kvadratu ekrana ni več perspektiva realnega prostora črte obzorja, tudi trenutek sprejema v živo, ta »realni trenutek«, ni več prezentni, vsakodnevno doživljeni trenutek, temveč je trenutek, ponarejen s samo takojšnjostjo. Dejansko v primeru *tele-prezentnega trenutka* ni nujno vest tista, ki je napačna oziroma sumljiva, temveč to velja v prvi vrsti za obdobje njegovega sprejema. Kot je že v času druge svetovne vojne preroško zapisal teolog Dietrich Bonhoeffer: »Takošnjost je golju-fija«.

Danes vojna torej ni toliko vojna »podob«, kolikor je vojna žarkov, vojna svetlobne hitrosti (glej npr. laserska orožja), tiste poredne svetlobe, ki osvetljuje in zaslepljuje miselnost osuplih populacij in katere glavni operator je bil zadnjih šest mesecev po zaslugi satelita prav *Cable News Network*, ta *deus ex machina*, ki razsvetljuje svetovno javno mnenje.

Malo pred afero Watergate je predsednik Richard Nixon predlagal, da bi v Združenih državah namestili elektronski sistem, ki bi omogočal, da s sedeža izvršne oblasti nenkrat vključijo vse televizijske sprejemnike ameriških državljanov in jih tako neposredno posvarijo... S Tedom Turnerjem in njegovo mrežo CNN pač ne gre več zgolj za svarilo Ameriki, temveč vsemu svetu, državljanom vsega sveta.

Ta dramatična nezgoda prometa informacij, kakršna je medijska obravnava zalivske vojne v realnem času, ni pravzaprav nič drugega kot nadaljevanje (z drugimi sredstvi) tiste *nezgode odvratanja*, katere izraz je omenjeni spopad.

Še več: Iraško-oznjevska vojna je velika zgodovinska katastrofa, ki vse bolj uhaja vojaškim akcijam obeh taborov prav zaradi svojega neobvladljivega psihološkega učinka na populacije, ki so sredi velikih sprememb, predvsem v Evropi in v sredozemskem bazenu.

Četudi je treba diktatorjevo voljo po moči kar najhitreje ustaviti, še preden se obdobje po hladni vojni povsem izrodi, se posrednih posledic te vojaške operacije preprosto ne sme več zanemarjati pod pretvezo zagotavljanja popolnega pokrivanja — *live coverage* — dogodka. Navsezadnje, koliko časa bodo televizijski gledalci še pristajali na to, da jih iz ure v uro obveščajo tv voditelji, »civilni« novinarji, vsi po vrsti podvojeni s kakšnim generalom ali admiralom?

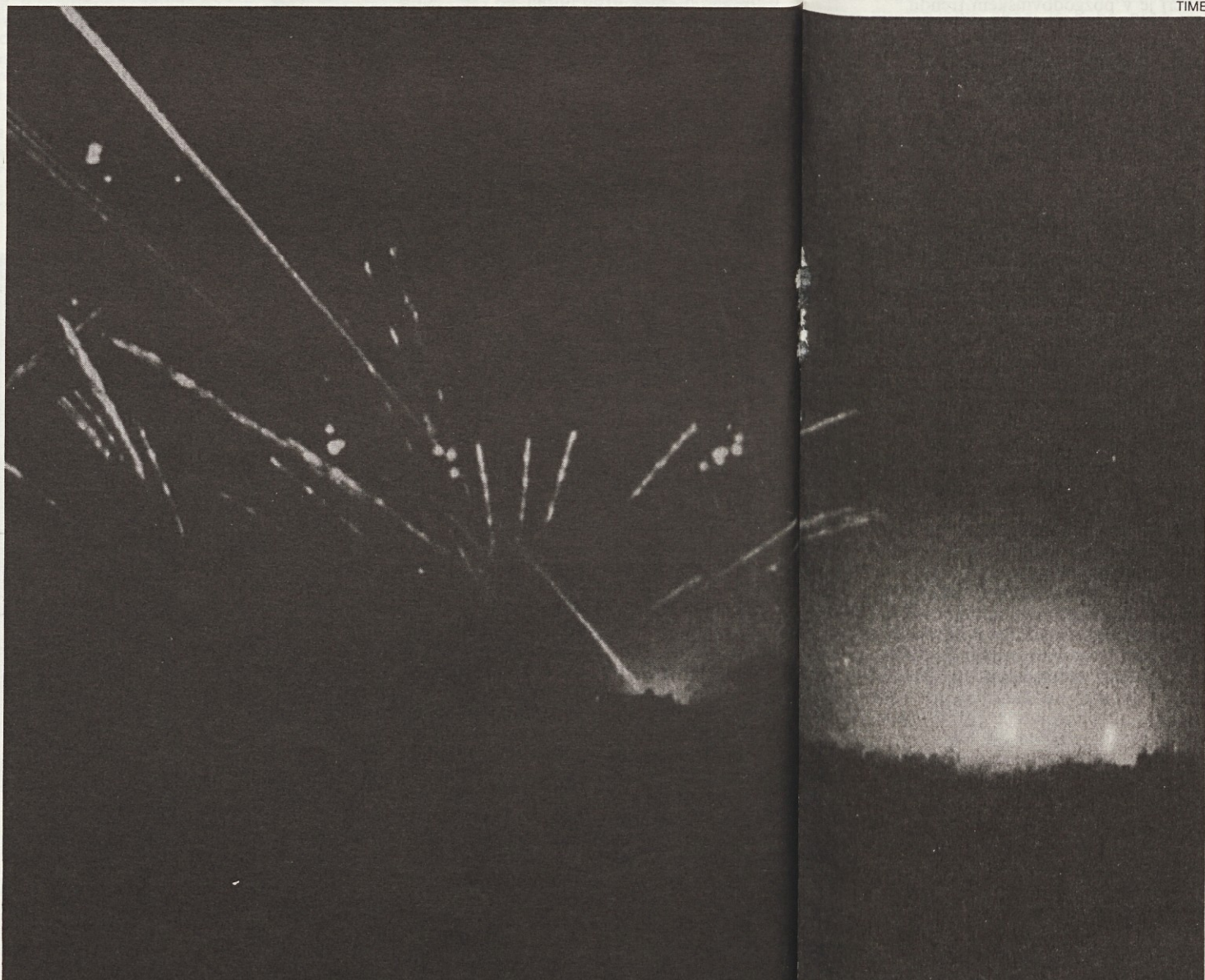
Ne pozabimo, kaj je izjavil nekdanji novinar, ki je postal eden najodgovornejših politikov prve svetovne vojne, Georges Clemenceau: »Vojna je prerեսna zadeva, da bi jo zaupali vojakom...« Dodal bi le: Za vojno realnega časa to velja še bolj, kot za katerokoli drugo.

PAUL VIRILIO

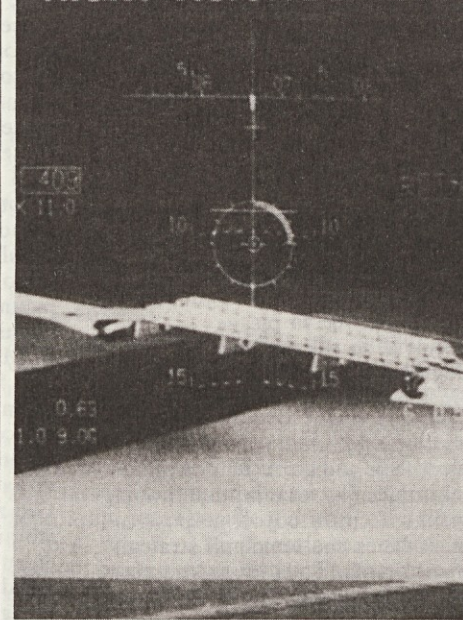
Paul Virilio, francoski urbanist, sociolog in filozof, je na izjemno zanimiva stičišča med vojaškim in filmskim dispozitivom prvič opozoril že v svoji knjigi *Logistika percepcije. Vojna in film I.*, ki je izšla v zbirki Eseji revije *Cahiers du cinéma* leta 1984. Vrsta spisov, ki jih je od izbruha zalivske krize naprej objavljaval v dnevnem tisku, pa je dobesedno zamajala ustaljeni vrstni red dogodka in njegove kasnejše filozofske refleksije. Tokrat namreč *refleksija predhodi samemu dogodku* — kot da bi vojna sledila najbolj spektakularnim teoretskim izpeljavam.

Pričujoče besedilo je bilo pod naslovom »*L'acquisition d'objectif*« objavljeno v pariškem dnevniku *Libération* 30. januarja 1991, str. 16.

Prevedel Stojan Pelko.



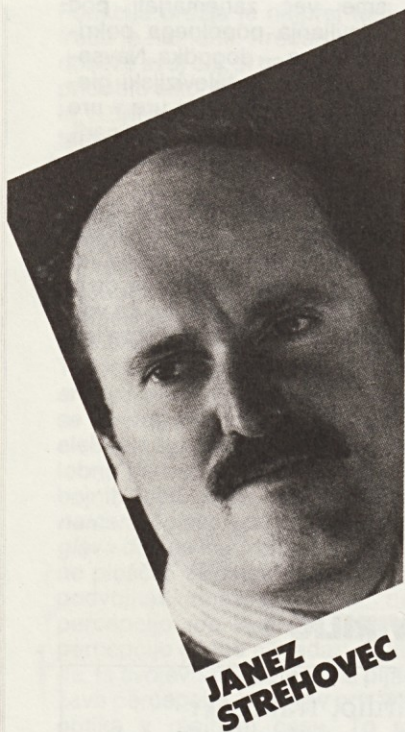
NIGHT-VISION DEVICES



PAUL VIRILIO — izbrana bibliografija:

- 1975: *Bunker Archeologie* (ed. CCI)
- 1976: *L'insécurité du territoire* (Stock)
- 1977: *Vitesse et politique* (Gallilée)
- 1978: *Défense populaire et luttes écologiques* (Gallilée)
- 1980: *Esthétique de la disparition* (Ballard)
- 1984: *L'espace critique* (Bourgeois)
- L'horizon négatif* (Gallilée)
- Logistique de la perception. Guerre et cinéma I.* (CDC)
- 1988: *La machine de vision* (Gallilée)
- 1990: *L'inertie polaire* (Bourgeois).

KOLUMEN VIZUALIZACIJA UMETELNEGA ŽIVLJENJA



JANEZ
STREHOVEC

Dialektika hlapca in gospodarja poteka v sedanjem monitorskem obdobju na ravni pogleda. Moč prihaja od tistega, kar ni pokazano in videno, temveč je maskirano, zakrito. Pokazati vse, iti do konca v prikazovanju ne pomeni samo zdrs v obscenost, ampak celo s takim otroškim prinašanjem na sonce in pod njega prinašalec — prikazovalec vse pokvari. Kako fino so tehnologijo prikrivanja, zastiranja in programiranega odkrivanja poznali filmski producenti in režiserji v *sixties*, ki so mojstrsko vsaj dve desetletji vzdrževali napetost pri postopnem odkrivanju ženskega telesa na filmskem platnu! Ljubljanska Sloga s svojim Kozlom v raju je bila simbol in simptom teh trendov. Mislim na žanre italijanskega psevdogodovinskega spektakla, francoske kriminalke s sodobno ljubezensko zgodbo in predvsem danske in zahodnonemške erotične komedije. Do desetinke milimetra natančno se je pogled kamere poglobljal v dekolte, potem snemal razkrite prsi s strani in v mraku in ritualno od daleč pokazal na golo zadnjico pred skokom v potok. V tistem času so ta subtilni dogovor razkrivalcev telesa, cenzorjev in lastnikov kinematografov štorasto kršili le kaki Madžari in Jugoslovani (recimo Jancso in Makavejev), ki so kar takoj šli zelo daleč in to še ob naivni osvetlitvi.

Moč nad pogledom, biti gospodar pogleda skratka! Despotov užitek nad lastništvom pogleda (podarjene izdrte zenice otrok) je v Strukturi seraja grozljivo opisal že Alain Grosrichard, kar zabavna pa je tudi slovenska zgodba o gospodarju pogleda nad do nedavnega zaprtim področjem Kočevske Reke in Gotenice. Tudi vse vojske sveta gradijo svoj nimb prav na prepovedovanju pogledov in izmikanju pogledom, zato se v pozgodovinski konstelaciji (ko ne gre več za pisana popotovanja, temveč za slikane, medijske dogodke) ta logika seli na TV zaslon (vse je »cleared by« in s tem skoraj umetniško ekstra, selekcionirano in izolirano).

Moč nad pogledom se mojstri v tehnologijah skrivanja, selekcioniranja, rezanja, montiranja, pripuščanja v sliko... in ta boj za gospostvo nad slikovnim je danes ena temeljnih strategij pglavitnih središč moči. Toda ali se strast za omejenim prikazovanjem v svetu, ki stavi vse na slikovno (na samonanašanje in avtopoezis slikovnega) izčrpa s to strategijo? Računalniška animacija, ki pozna umetniške vrhove in delih Yoichira Kavaguchija in Johna Lasseterja, je ena odličnih tehnologij v zalivski vojni. Piloti vojaških letal letijo ob vidljivosti nič po z računalniško animacijo simulirani in sproti preko satelitskih podatkov korigirani poti, računalniško generirana grafika pa je podlaga tudi vseh simulatorjev urjenja v virtualni razsežnosti vojne. Na področju takšnih, sintetično generiranih slik (katerih »ozadje« ni kemija in optika negativna, temveč gre za številčno matrico brez negativna) pa je videti, da omejevanje pogleda, značilno za področje analognega, danes (še) ne velja. Tu ni moč v skrivanju, nakazovanju in programiranem dopuščanju v sliko, ampak v tem, da pokažeš vse, kar je moč videti. Pokažeš vse in še več. Tako rekoč namučiš stroj, da pokaže preko programiranega stanja.

Paradigma digitalnih slik nas namreč usmerja preko umetnosti (filma) v estetizirano tehnološko umetnost, ki se artikulira tudi v fascinantnih vizualnih učinkih. Zadnjič je CNN že pokazal majice z natisnjeno raketo patriot, ki je izstreljena na sovražni scud.

Zalivska vojna že generira militantni pop (kako okrutni bodo šele jutrišnji Ramboji in hkrati cool novi Top guni!), pop pa danes cveti tudi na področju nove duhovnosti (New Age) in celo znanosti. Tu je zanimiva recimo virtualna resničnost, potem fraktali in teorije kaosa, ki so, preprosto rečeno, vseč množicam od Londona do Tokia. In množicam so vseč, ker jih je mogoče dopadljivo vizualizirati, nastavi ti pogledu skratka (fenomen današnjega video in tv popa: vidiš, zato razumeš!). Mandelbrotova fraktalna množica je primer takšne privlačne vizualizacije na področju scientističnega popa, pri katerem pa ima odlično mesto prav računalnik kot generator digitaliziranih slik. Nov primer umetelne, kar se da izumetničene vizualizacije pa je tudi računalniška grafika, ki se ukvarja z AL (Artificial Life = umetelno življenje). Naslednja stopnja po AI (umetni inteligenci) je v pozgodovinskem trendu umetelnosti namreč AL kot znanost in praksa, ki se ukvarja s simuliranjem življenju podobnih procesov. Gre za subtilne simulacije samoreprodukcije v smislu, da se izhodiščno enoto prebere in interpretira kot ukaz za »konstrukcijo«, tej fazi pa sledi druga stopnja, ko se pomnilni člen prebere drugič zato, da bi vnesel kopijo svoje vsebine v nov organizem. Smo pri sedanjem frankensteinovskem simptomu, le da tukaj elektromehansko paradigmo zamenjujejo vzori mikrobiologije, simulirani z računalnikom kot avtomatizacija samoreprodukcijskega procesa. In ker smo pri računalniku, se to simuliranje umetelne obnašanja logičnih avtomatov (tu ni referenca B. Mandelbrot, temveč J. von Neumann) lahko tudi fascinantno prikaže z računalniško grafiko in animacijo. »Oživljen« prerez domače orehove potice in antični ornament sta recimo vzorca kolonije razmnožujočih se zank, s katero je AL vizualiziral teoretik Ch. G. Langton. Gre za izredno dopadljiv računalniški video, z izbranimi barvami. Jasno, smo pri estetiki kot enem orientacijskih meril na različnih področjih v sedanjosti, zato moram tukaj seveda korigirati malo prej zapisano tezo o omejenem ali celo odsotnem gospostvu nad pogledom v paradigmi digitalnega. Tudi pri njej gre za (gospodarjev) izbor in manipulacijo. »Več kot je mogoče videti« prikažeš na »svoj način« in računalnik kot dragoceno orodje simulacije in splejenskih tehnik ti tukaj lahko veliko pomaga.

PLES V DEŽJU

Kadar neka oseba — kot npr. Magda, ko pride zvečer k Petru — trka na vrata in se nihče ne oglasi, jih sama odpre in vstopi v mračen prostor, tedaj je to trenutek suspenza in negotovosti. Že za Andreja Bazina so bila vrata »ključni objekt« filma, in dodali bi, da so tudi fetiški objekt, prav kolikor preprečujejo in hkrati dopuščajo dostop, kolikor torej hkrati skrivajo in razkrivajo, kolikor mejijo na »skrivnost« in predstavljajo tako prepoved videnja kot prekršek s pogledom.

V Petrovo sobo se pride skozi dvoje vrat, med njima je nek mračen prostor, prav tisti (Antonova soba), v katerem ždi zlo, zato tudi zdaj, ko se skozenj tihotapi ženska, Magda, ni prikazan v celoti, je ne le zatemnjen, ampak deloma tudi zunaj polja — prav ta delna prikritost mu tudi daje srhljiv značaj. Hkrati pa ta prostor ni toliko Antonov kot je Petrov, saj je kraj, kjer so upriporjeni vsi njegovi fantazmatski scenariji, od prvotne scene do »sanjskih vizij«, v katere »vstopi« prav skozi vrata, ki ločijo njegovo sobo od Antonove. Tako je tudi Magdino tihotapljenje skozi to sobo prostorsko-časovno povsem determinirano: če se Magda, preden vstopi v Petrovo sobo, pojavi v tem vmesnem prostoru, tedaj zato, ker Peter prav tisti trenutek riše risbo s slepe ulice, ki je »tloris« njegove »sanjske vizije« ženske silhete na oknu. Tako bi se torej Magda prikazala Petru kot ženska, ki je nanjo nezavedno mislil, ko je risal risbo, in hkrati kot ženska, ki ni »tista«. In prav zato, ker ni »tista«, ampak povsem »dezavantična« in razgaljena ženska brez (avre) skrivnosti, ki kot taka predstavlja čisti trenutek desublimacije, je v tem prizoru nekaj »pornografskega«.

Na notranji strani Petrovih vrat visi risba, skica, ki morda spominja na Don Kihota, vendar je tam predvsem zato, da identificira tako vrata kot Petrova, kakor tudi njega samega kot slikarja. Toda ponesrečenega slikarja, ki »še vedno išče«, kot sam pravi, oziroma ki je ostal na ravni skice, osnutka, ni pa še ustvaril platna. Simptomatično je, da je ustvaril eno samo platno — tisto, ki stoji v njegovi sobi za Marušo, ko le-ta prespi pri njemu, in ki predstavlja ono slepo ulico, ki jo je risal, ko je prišla Magda; to je torej upodobitev »podobe iz sanj« oziroma prostora, pravokotnika fantazma, kar pač pomeni, da je Peter tudi kot slikar docela ujet v okvir svoje fantazme, ki pa mu vendarle daje nek slikarski motiv. Toda Peter kljub temu »še vedno išče«. In kaj bi iskal drugega kot obraz, ki manjka tako v »podobi iz sanj« kot še posebej na risbi in platnu? Ta obraz takorekoč nujno manjka: mar se Petru ne vrača kar naprej »ena in ista blodnja« in ne riše nenehno iste slike prav zato, da ne bi našel obraza, da se z njim ne bi srečal z grozo, ki bi jo izzval ta že zdavnaj najdeni in domač obraz? Tako »podoba iz sanj« kot slikarsko platno sta potemtakem zaslon pred tem obrazom.

Poleg risbe je drugo identifikacijsko znamenje na Petrovih vratih reža, špranja, ki skozenj preži Antonovo oko kot zlo oko



Nadjaza. V tej vlogi se Antonovo oko ne potrjuje le z nenehnim nadziranjem in opreznostjo, marveč jo indicira sam Peter, ko Maruši reče, da ne more pri njemu prespati, ker je njegova soba prehodna oziroma ker bi morala iti skozi Antonovo sobo. Toda po drugi strani je Antonova soba samo izgovor, da mu Maruše ne bi bilo treba peljati v svojo sobo: Peter si Maruše ne želi oziroma je njegova želja omrtvičena z nagonom smrti, ki je figuriran kje drugje kot v Antonovi sobi: ta soba, ta vmesni, prehodni prostor je prava ropotarnica Petrovega nezavednega.

Ko Peter naslednje jutro (po Magdinem obisku) stopi v Antonovo sobo po vodo, se najprej zasliši samo Antonov glas v offu, kamera se zasuče na levo, kot da bi hotela odkriti vir glasu, toda namesto tega pokaže kipca-okostnjaka, ki figurirata to, kar se za tem glasom skriva: smrt oziroma zločinska želja, želja, ki se vseskozi ohranja kot taka, ki torej nikoli ni realizirana oziroma ob vsakem poskusu spodleti: formulira jo sam gospod Anton, ko se o Magdi sprašuje, če je »nevarna«, pogubna ženska (»me bo ugonobila?«), in se prijemlje za vrat in ustraši sence obešalnika na stopnicah, manifestira pa se v prizoru, ko hoče Anton Marušo ubiti: Marušo prebudi iz jutranje blodnje v Petrovi postelji trkanje na tista vmesna vrata s špranjo, skozi katero opreza gospod Anton; kljuka se povese — v znak suspenza — in Anton vstopi, Maruša pa si takoj pokrije prsi z odejo; gospod Anton se kot zlovešč tič sklanja nadnjo, ki nekaj jeclja in ga prestrašeno gleda ter nato v bližnjem planu položi glavo na blazino, kakor da bi se že vdala kot žrtev, po kateri se iz zunanosti polja steguje roka, segajoča proti njenim prsim in vratu, a jo zaustavi prestrašen vzklik; šele ko se gospod Anton ponudi, da ji prinese čaj, se Maruša olajšano dvigne; v velikem planu se pokaže prazna skodelica, iz vrča se vanjo zliva čaj, nakar se kamera zasuče proti

polici in odkrije rezilo za britje, se vrne k skodelici čaja, ki jo roka dvigne, in se ponovno zasuče proti polici, da bi pokazala, da tam ni več rezila za britje; Maruša se zahvaljuje za čaj, ki da ji bo »vrnil življenje«, Anton jo spodbuja, naj ga spiše — »po požirkih in miže« —, medtem ko se sam ves cedi od zločinske sle; Maruša res zamrči in pije čaj, Anton stoji ob postelji, s hrbotom proti kameri, njegova roka počasi seže v žep, kamera se bliža, tako da od Antona ostane samo leva roka, stegnjena proti Maruši; kamera se bliža njenemu vratu — bo tja zarezalo rezilo? — toda nič se ne zgodi: zasliši se le šum, in gospoda Antona ni več — izginil je kot kakšen srhljiv fantom (»čuden patron«, reče Maruša). Skozi to špranjo na vratih med Petrovo in Antonovo sobo torej veje tako zloba nadjazovskega pogleda kot srh nagona smrti, ki sta natanko na meji med notranjostjo in zunanostjo, med Petrovo sobo in svetom, in prav tako med fantazmo in realnostjo: iz Petrove sobe vodi pot v »drugo sceno« prav skozi ta vrata s špranjo in tako ni nakučuje, če gre skozenj tudi Maruša, ko se zbudi v Petrovi postelji. V njenih blodnjah je to mejno mesto vrat še posebej nazorno: Maruša v blodnji obleži v travi in v offu se zasliši trkanje na vrata; dvigne se in sredi travnika zagleda vrata Petrove sobe, ki so nato pokazana v bližnjem planu, tako da je ona špranja dobro vidna, kot tudi to, da skozenj gleda neko (Antonovo) oko; končno se kamera zasuče na levo in pokaže Marušo v postelji. Ta vrata s špranjo so potemtakem skrajno prepustna meja med fantazmo in realnostjo, kakor se pokaže tudi v tem Marušinem primeru, ko jo trkanje na vrata resda vrne v realnost, toda le tako, da v realnosti v osebi gospoda Antona in njegovi zločinski želji znova trči ob tisto, kar jo je v blodnji oplazilo s perutjo smrti. To je tisto realno, ki je nekakšno presečišče fantazme in realnosti in ki se zdaj skozi ona vrata s špranjo v osebi gospoda

TEORIJA

Antona iz blodnje tihotapi v sobo prav v trenutku, ko Maruša zaneseno in kot prerogena blebeče o »novem življenju«.

Ko Peter odslovi Magdo in mu ta, užaljena in jezna, zabrusi »žival« in zapre za sabo vrata, ležeč na postelji ugasne cigareto ter z notranjim oz. subjektivnim glasom reče »ni je, ni je zame ženske... jo bom sploh kdaj našel?« Nato vstane, do pasu gol, in gre k vratom, jih odpre in se znajde na deževni ulici ponoči; oglasi se tuleč zvok, kot da bi zavijali volkovi, bližnjemu planu s Petrom na dežju sledi splošni plan, ki z gornjega rakurza pokaže Petra, kako gre po ulici, medtem se — kot kakšna mamljiva sirena — oglasi še trobenta; v globini polja je hiša z osvetljenim oknom, ki je nato približana, tako da se vidi žensko silhueto v profilu in z vabljevimi kretnjami; kamera se v počasni vožnji naprej oknu še približa, a je njen travelling presekan z velikim planom Petrovega strmečega obraza, ki se mu v protikadru prikaže okno z žensko silhueto v srednjem planu; in nato spet veliki plan Petra, ki si gre z roko čez oči, in s to gesto se tudi v postelji prebudi in jezno zamrma »zmeraj ista blodnja«.

Dovolj očitna formalna poteza te »blodnje« je torej ta, da ne nastopi kot mentalna oziroma t. i. subjektivna podoba, kakor je pač konvencionalno kodirana z junakovimi zaprtimi očmi (v znak, da je zunanji svet izključen) ali še z zamegljeno sliko. Nasprotno, Peter se spusti v blodnjo povsem »buden« in v na videz neposredni časovno-prostorski kontinuiteti s prejšnjim prizorom. Njegov subjektivni glas sicer nakazuje njegovo odsotnost, odmaknjenost, časovno-prostorsko abstrahiranost, toda šele vrata so tista, ki predstavljajo prelom z realnostjo in kontinuiranostjo prizora, saj ne odprejo le drugega kadra, drugega prizora, marveč dobesedno »drugo sceno«. Tu je Peter najprej prikazan kot gledajoči, s čemer je ta scena subjektivirana, nato pa kot vanjo potopljen, posrkan, ujet, kakor da bi se znašel v nečem, kar ga presega in gleda z neznanim, skritim očesom njegove lastne fantazme — če naj tako prevedemo to nikogaršnje gledališče z gornjega kota. To gledališče je natanko nasproti in v približno isti višini kot tisto osvetljeno okno v globini polja, ki je točka Petrove fascinacije. Kakor volkovi tulijo proti luni (zavijajoč zvok), tako Petra vleče proti tej svetleči točki, ki žari kot oko v temi in ga slepi — slepi ga prav s slepilom, tj. s to temno žensko silhueto v profilu. Toda ta silhueta ni slepilo zato, ker je odsev, goli videz, ampak zato, ker je nemogoči odsev: če gledaš iz teme v osvetljeno okno, potem ta, ki se prikaže na oknu, ne more biti temna silhueta — to je lahko samo tisti, ki se iz teme pojavi na oknu. To pa seveda pomeni, da za tem oknom ni nobene ženske, za Petra ženska niti v sanjah ne obstaja: njegove besede »ni je zame ženske« je potemtakem treba vzeti dobesedno, ne pa v prenesenem pomenu, v katerem bi pač navajale k temu, da išče »idealno«, »sanjsko« žensko — kar Peter išče in si želi, je ravno odsotnost, smrt ženske, tako da so te njegove sanje le *mise en abyme* Marušine smrti. In prav pred tem — ne pa pred kakšnim zaslepljujočim prividom — si zakriva oči. S to gesto se tudi prebudi, se pravi, zbeži pred realnim, pred tem nemogočim ženskim odsevom, ki se je prikazal v blodnji.

To osvetljeno okno z žensko silhueto pa seveda spominja tudi na filmsko platno: od tod se kaže vabljiva zveza s kinom, ki ga Peter še isti dan obišče, toda ta metafora filmskega platna dejansko ponuja veliko več — v tej Petrovi »viziji« se na nek način

Študija Zdenka Vrdlovca bo v celoti izšla v monografiji *Ples v dežju* v zbirki *Slovenski film Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja*.

vidi sam film, *Ples v dežju*. Če poenostavljeno rečemo, da gre v filmu za Marušino smrt, potem se tu pokaže njegov glavni zastavek. Mar ta deževna ulica ponoči ne pelje k tisti, po kateri zapleše oni ljubezenski par po Marušini smrti? In mar ta temna ženska silhueta na oknu ne prefigurira Marušine smrti? Hkrati pa imamo v samem Petru tako režiserja, ki si v risalnem bloku skicira sceno, kot njenega igralca in gledalca (točneje, igralec je tako, da je gledalec).

Petrova »zmeraj ista blodnja« se še enkrat ponovi, toda kakor je bila v risalnem bloku simbolno zasnovana, tako pred ponovitvijo naleti na odgovor realnega. Peter se pojavi na ulici, prihaja iz globine polja in se bliža kameri, nenadoma pa upočasnji korak, obstane in se zazre v daljavo, v zunanost polja; kamera se mu približa, in medtem ko se njegov notranji, subjektivni glas sprašuje »Ali ni to...?«, zaokroži okoli njega, se postavi za njegovo glavo in odkrije objekt njegovega pogleda — to je okno, ki ga očitno spominja na njegovo »sanjsko vizijo«, »blodnjo«. Cestni hrup utihne pod zavijajočim zvokom trobente iz blodnje, s Petrovim približevanjem hiši pa se zasliši še tožeč ženski glas, smrtno vabljev glas sirene, ki gleda z mrtvim očesom črnega, praznega, razbitega okna. Toda to, kar najde za oknom, v tej mračni, s kramo in nesnago natrpani sobi, ni sesutje njegove blodnje, marveč ravno realno iz sanj, neznosno, nemogoče realno, ki se — ob z notranjim glasom izrečenih besedah »Je to mogoče?« — pokaže kot objekt njegovega pogleda, objekt, ki je Petra »gledal«, uročil, ko je ta strmel v velikem planu: to je otroška punčka na tleh, lutka, ki gleda za Petrom, ko je ta že odšel. Petrov odhod je nakazan s škripanjem vrat, predvsem pa so to igro svetlobe in sence, ki nastane z odpiranjem in zapiranjem vrat in ki izzove učinek mežikanja — namreč mežikanja mrtvega očesa te nežive stvari, otroške punčke. Zdi se, da njeno navzočnost utemeljujejo otroci, ki se pripodijo skozi sobo, toda ta otroška igra je samo prikrivanje, zatajitev pravega razloga navzočnosti lutke na tem mestu: to pa je, da napotuje k lutki v Marušini sobi, lutki, h kateri Maruša stegne roko, preden reče »konec je z menoj« in potem tudi umre. Ta otroška punčka, lutka, ta mrtva stvar je metonimija Marušine smrti in odgovor realnega Petrovi blodnji.

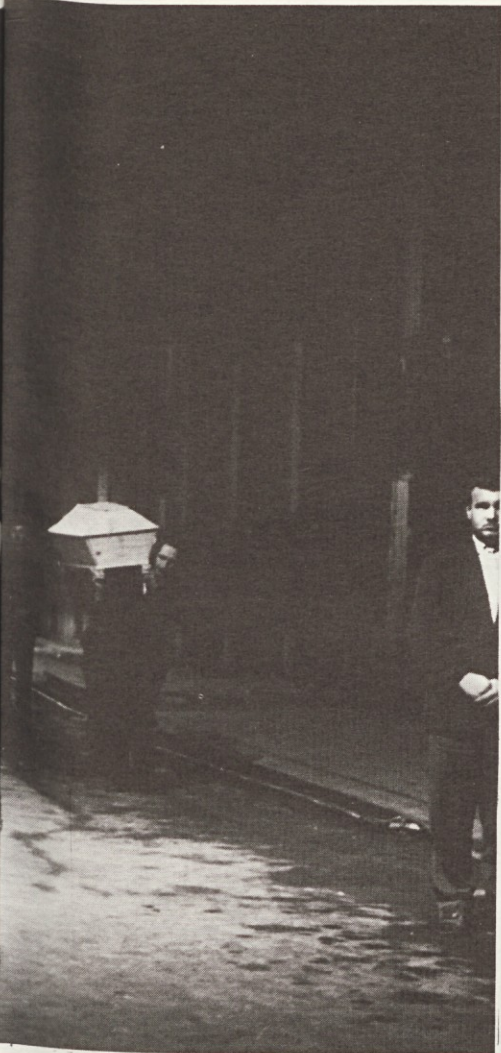
In prav zato se lahko ta blodnja tudi ponovi — ponovi se prav tisto noč, ki jo pri Petru prespi Maruša. Že na ulici, ko se ponoči okajena vračata domov (Maruša opotekaje, zato jo Peter nahruli »ne obešaj se name!«), se oglasi pasji lajež, ki potem, ko sta v sobi, postaja vse glasnejši, skoraj neznošen. Očitno ga je treba povezati z voyeursko sceno, saj se na ulici oglasi v trenutku, ko je v ozadju pokazan šepetalec, ki je zasledoval Petra in Marušo in ki je že prej oprezal za njima skozi okno na nekih vratih. V Petrovi sobi postane ta zveza še bolj neposredna, takorekoč kričeča, in to prav v trenutku, ko lajež utihne in se kamera od postelje, v kateri ležita Peter in Maruša, počasi zasuče vzdolž prazne, sive stene in se ustavi pri oni špranji na vratih, skozi katero zre Antonovo oko — in ta hip se spet zasliši močan, divji pasji lajež. Razlog in učinek tega laježa je ta, da to voyeursko sceno travmatizira, da jo naredi tako travmatično kot je bila primarna scena, ki jo je v Antonovi sobi evociral Peter, kar pomeni, da gre za neke vrste ponovitev in premestitev primarne scene, ki ni več evocirana s podobo, marveč z zvokom (tem pasjim lažem). Petrovo travmatično

izkustvo iz primarne scene — izkustvo izvrženosti iz starševskega objema in hkrati izkustvo, da Ona ni njegova, da ga ne mara — je premeščeno v njegov odpor do ženske (»stara je in ostudna«, reče o Maruši s subjektivnim glasom, ko jo pelje v svojo sobo): v odpor, ki mu ga ukazuje Nadjaz v obliki Antonovega oprezujočega očesa.

V tem prizoru s Petrom in Marušo v postelji je dovolj dvomljivo, če sta imela spolni odnos ali, bolje, ta odnos je dvoumen — lahko, da je bil, ali pa tudi ne — vsekakor pa je eliptičen. Ta prizor je precej fragmentiran, tako da mu daje edino kontinuiteto prav pasji lajež, medtem ko je razmerje med Petrom in Marušo prikazano z očmi, ki se ne gledajo: Maruša zleze v posteljo, rez, Petrov obraz z odprtimi očmi v postelji, rez, Peter se oblači in gre iz kadra, medtem ko kamera ostane pri speči Maruši; Peter gre nazaj v posteljo in zapre oči, rez, veliki plan Marušinega obraza s široko odprtimi očmi, ki jih nato zatisne, rez in srednji plan z obema spečima v postelji. V tem kadriranju sta torej Peter in Maruša pokazana ločeno, vsak zase, in skupaj samo kot speča, se pravi, da bi se spolni odnos lahko pripetil samo pred tem, ko Peter leži z odprtimi očmi in gleda v prazno ter se nato obleče. V tej igri odprtih in zaprtih oči pa ne gre le za to, da se ne gledajo, marveč je pomembnejši trenutek, ta veliki plan Marušinega obraza s široko odprtimi očmi, ki spominja na slepe, prazne oči otroške punčke, lutke, in napotuje k prizoru, ko Maruša mrtva obsedi z odprtimi očmi.

Ponavljjanje je temeljna figura nagona smrti, »blodnja«, ki se ponovi, pa pokaže, da je sama seksualnost nagon smrti. Peter se poda v blodnjo z besedami »zdaj pa k njej«: kakor kakšen prešuštnik, ki ga vleče k užitku, k oni »drugi ženski«, ki je ne le nemogoča in nedosegljiva silhueta na oknu, marveč vodi pot k njej skozi špalir krst — ona je »druga« kot smrt. A kje je potem tu užitek? Užitek je sama Petrova muka, groza, ki mu jo »zadaja« njegova lastna fantazma neobstoječe ženske. Njegova groza je namreč z naskakovanjem silhuete na oknu prikazana skoraj kot spolno razmerje, ki se brezupno ponavlja, kakor je ponavljanje tudi gibalo nagona smrti. In hkrati je to bežanje za senco tudi na formalni ravni pravi užitek, odlikovan filmski trenutek zgostitve »čistih optičnih« in »čistih zvočnih situacij« stopnjevanega gibanja in grozljivih zvokov: Peter teče med krstami v nočni ulici, spremljajo ga shrhljivi zvoki, zavijanje trobente, skoči na osvetljeno okno z žensko silhueto, odgrne zaveso in se spet znajde med krstami — za zaveso torej ni »stvari same«, za zaveso ni nič oziroma je nič sam (krste) in Peter, ki prav s svojo fantazmo, vizijo ženske silhuete, maši to praznino —, teče naprej, vse hitreje, z obupanim obrazom in z žensko silhueto na oknu pred sabo, nato pa je to gibanje v hipu presekan z velikim planom Petrove glave od zadaj, ki je tudi točka prehoda iz blodnje v realnost oziroma šolski razred, kjer pa blodnja vendarle še pusti svoj odmev: tako v Petrovem vzkliku »Tišina!«, ki se nanaša bolj na shrhljive zvoke iz blodnje kot na hrup v razredu, kakor v napisu (z velikimi črkami) na šolski tabli »sanje, smrt, vrt« in končno v tej nemi in negibni deklici, modelu, ki ga otroci rišejo; deklica v bližnjem planu gleda v prazno ter s tem evocira Petrov pogled, ki je malo prej v blodnji hlastal v prazno. Hkrati pa se na ta dekličin pogled navezuje prizor, v katerem se prvič pojavi Maruša.

ZDENKO VRDLOVEC



O SOLZAH IN SVETNIKIH

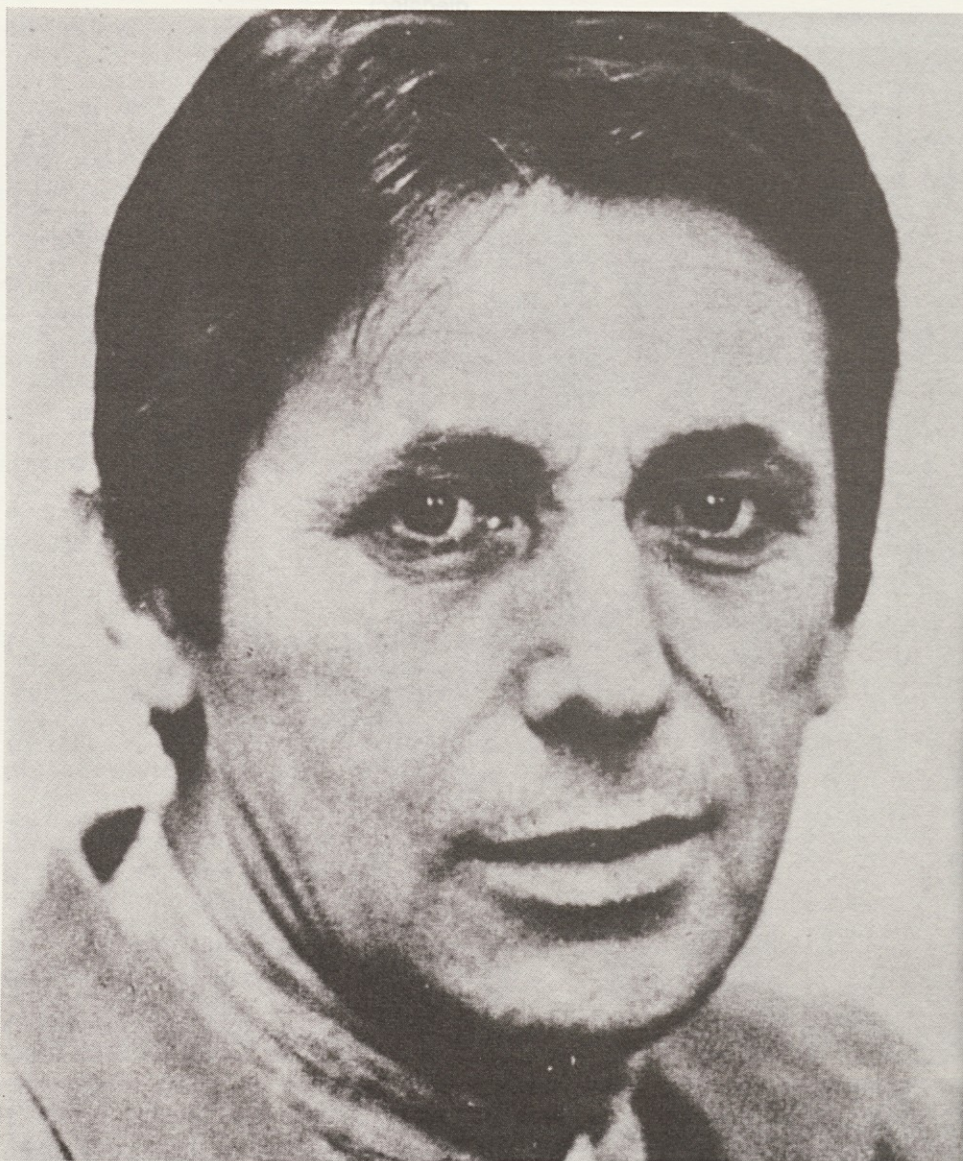
**Volčji Grad na Krasu,
avgust 1990**

»Rad imam film. Nikoli nisem bil razočaran nad adaptacijami mojih zgodb, čeravno sem kot pisec pogosto razmišljal, zakaj so moje pripovedi potem, ko so prispele na platno, še vredne tega istega platna.

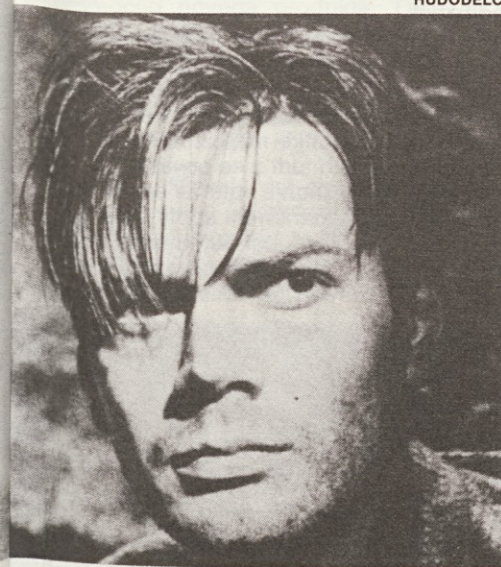
Verjetno kot pisatelj ne bi znal pisati za film, zato sem raje sodeloval s tistimi, ki to znajo bolje kakor jaz sam. Cenil sem njihove predloge in vsakič sem se iz takšnega sodelovanja marsikaj naučil. V kinu je vse kar se izreče, pokaže ali celo skrrije, neverjetno natančno in materialno. Tega se drži vsak dober scenarist. Pisatelj pa ima več svobode in njegove besede se v literaturi sestavljajo drugače, pa potem tudi povsem drugače učinkujejo. Scenaristove besede so v bistvu nekoliko neoglajene, ker čakajo in kličejo po pravih zvokih in slikah. Če se te melodije in barve ne prikličejo, je lahko še tako dober scenarij na slabšem in v nedolžnosti, ki lahko izdaja tisto preprosto nežnost, ki smo jo vajeni ob prebiranju prvih otroških spisov.

Na filmu sem srečal mnogo zanimivih fantov. Moram reči, da so tudi oni cenili mojo pripravljenost k skupnemu sodelovanju. V tem delu nisem bil nikoli trmoglav. Mogoče je velikokrat bilo celo obratno in to rečem iz vse spoštljivosti do slovenskih filmarjev. Marsikdo izmed njih bi lahko kot cineast povsem uspel, če bi živel in delal znotraj kulture, ki bi bila manj literarno obremenjena in bogatejša od naše.

Temu pač ni tako in samo želeli si je, da bo kdaj drugače. Kako bo ne vem, vem pa samo to, da bo pripoved preživela, tudi filmska. Njo je mogoče uničiti šele z zadnjim življenjskim vetrom in takrat slovenskemu filmu ne bi bila napoti niti nagajiva literarnost niti sramotna materialna revščina. Do takrat pa navkljub vsakdanji hitrosti ostaja veliko časa, da se vsi skupaj naprezamo za pravi film in za pogoje proizvodnje, ki takšen film omogočajo. Tudi pri nas doma, z vsem potrebnim dostojanstvom. Če se ne premaknemo, bomo ostali na starem. Z lepimi idejami, ogromnimi napori in redko uspelimi dosežki. Pa še s tveganjem, da umremo betežni in od sveta pozabljeni. Vsi, ne samo filmarji.«



MARIO ŠELIH
KOT PETER BERDON
V FILMU
HUDODELCE.



Adio, Marjan

**Viba film, Ljubljana,
pomlad 1987**

Sedeli smo v majhni »režijski« sobi v pritličju Vibe. Franci Slak, ki bo **Hudodelce** režiral, jaz sam, ki sem mu pomagal pri pisanju scenarija, in Mario Šelih, ki bo igral glavnega junaka. Večer je bil lep in hladen. Čakali smo Petra Berdona, to je Marjana Rožanca, da bi se z njim pomenili o zadnjih spremembah v scenariju.

Nismo čakali dolgo, ker je bil Marjan točen. Pogovor je stekel in bil presenetljivo krajši od čakanja. Ne toliko zaradi tega, ker smo bili nanj dobro pripravljani. Prej bi rekel, da se nam je pripetilo, da smo z Marjanovo prisotnostjo in njegovimi kratkimi priporočili nekako obnemeli. Vliil nam je pogum v lastno početje in nam podaril svobodo, ki nas je napolnjevala s strahom, s tistim spoštljivim strahom, ki ga je težko prenašati. In bilo je smešno, čeravno smo hoteli biti resni in delavni. Nekaj časa smo se neoglajeno pogledavali. Potem nas je Marjan pozdravil in spoštljivo odšel. Brez vsakršnega tutorstva ali bojazni do našega dela. Mi trije pa smo se brez besed pobrali in odšli na pijačo. S Francijem sva si potem čudno ogledovala Šeliha, kakor da bi hotela do kraja razumeti Petra Berdona-Marjana. Šeliha najino čudenje na vso srečo ni motilo in si je potihoma žvižgal neko pesem Billyja Idola. Prav pravo pesem ravno pravega pevcu po takem dogodku. Pivo je čez čas začelo blagodejno učinkovati. Tako smo se začeli šaliti in nič nismo govorili o Berdonovem aktivnem odnosu do sveta, o njegovem skojevskem duhu ali eksistencialnem angažmanu... Nekaj pa se je vseeno naselilo v nas pri tistem šanku, nekaj malega iz scenarija in nekaj malega, kar nam je Marjan prišepetaval: »da preveč govorimo o ljubezni in pozabljamo na nože, ki spijo v dušah in ostrijo poglede... da vsi mi, pa tudi Peter Berdon, skrivamo in potiskamo majhnega Kajna v sebi...« In če bi se to kaznovalo, potem bi bili zapori na zemlji pretesni, čas pa prekratek za pozabo in grižnjo zavesti. Mislim, da smo tisti večer razumeli **Hudodelce** in njihovo potemnelo sporočilo, da je potrebno ljubiti tudi bitja, ki v sebi mešajo bolezensko občutljivost in nagon do hudodelstva.

**Pulj, hiša na Premanturški
cesti, september 1990**

Jesen je prišla z močnimi nalivi. Končujem scenarij o Frideriku Baragi po Marjanovi **Indijanski zimi**. Trudim se, da bi bil pri adaptaciji čimbolj veren tekstu, vsaj v njegovi osnovni zgodbi, ki je zelo natančna in ne dovoljuje nikakršnih poljubnosti. Napisana je v sedanjiku in močno dialogizirana, brez vsakršnega »esejiziranja«. Tipično Marjanova knjiga »o človeku, ki je v svojem neskaljenem zanosu in aktivizmu odstavil Boga, da bi ga potem v vsej svoji nesreči sam odigral«. V tem so Marjanovi junaki blizu Dostojevskemu in Friderik Baraga ni nikakršna izjema. Tudi on je nekako zadnji človek, ki skuša rešiti raj. Pa mu v tem podjetju samo uspe, da se izvežba v padcu iz tega istega raja, nam preostalih pa izbije vsako željo, da se ga dotaknemo. Je lahko takšen človek svetnik? Morda, morda ne. Toda nekaj gotovo drži, ni ga svetnika, ki ne bi bil ponosen, da takšnemu človeku lahko odpne gumbe na mašniškem oblačilu. Popoldne me kliče Stojan Pelko iz Ljubljane z novico, da je Marjan umrl. Ne gre mi več, da bi pisal. Grem na vrt in se sprehajam. Spoznam, da sem melanholičen in ljubim ljudi, ki so načitani in preprosti hkrati, takšni, da lahko sprehajajo vse svoje žalosti skozi vse pokrajine in pesnike hkrati. Marjan je bil človek akcije. Nekdo, ki je veliko vedel in si veliko upal. Nekdo, ki je veliko bral ne samo zato, da bo veliko vedel, ampak tudi zato, da bi kaj pozabil. Knjige so lahko kakor kavarne tudi stvar dolgočasia, neme priče izčrpljajoče se zgodovine in ljudskih ukan.

Propagandni spot je brez dvoma ena izmed najbolj fascinantnih vizualnih form. »Kompresirano« sporočilo, ki svoj učinek doseže v borih tridesetih sekundah (včasih več, včasih tudi manj), je postalo del kulturne zavesti, ki se mu ni več moč odreči. Propagandni spot funkcionira tudi kot »statusni simbol« zahodne potrošniške družbe, kot kulturni regulator, ki vzpodbuja in uravnava konzumacijo. Kot vizualna forma pa v sebi združuje najbolj »aristotelijanske« zapovedi dramaturgije: enotnost kraja, časa in dejanja, ekonomičnost, ki se uresničuje v smotru, dramaturškem telosu. Bazična dramaturgija spota je zato sila preprosta: gre le za uresničenje ideje na takšen način, da jo lahko percipira natančno izbran avditorij. Sredstva, ki jih propagandni spot uporablja za doseg svojega cilja, so lahko zelo različna.

Spotovska »tehnologija«, »izbor sredstev«, pa ne more zanikati, da je propagandni spot dedič filma in videa (v smislu umetniške forme in »materialne baze«). Vsi poznamo spote, ki funkcionirajo kot filmske sekvence, uporabljajo filmsko dramaturgijo zgodbe s končnim preobratom ali režijske prijeme, ki smo jih videli v celovečercih. Po drugi strani obstaja cel kup propagandnih sporočil, ki računajo na sugestijo podob in razrezanega časa, kakršnega poznamo iz videa. Naslovnik propagandnega spota je zato »kulturni subjekt« par excellence, saj je poznavanje referenčnih polj, ki jih vzpostavlja spot, za njegovo percepcijo in razumevanje nujno. Analogija med gledalcem filma in gledalcem propagandnega spota pa gre še dlje: Če v filmski zgodovini predstavlja »samonanašanje« pomemben faktor in tudi ključ do razumevanja, se v polju propagandnih spotov dogaja isto:

Divja pokrajina, kakršne poznamo iz westernov. Proti reki prijaha kavboj v dolgem plašču in s klobukom, hkrati pa se reki z druge strani približuje moški v rumenem džipu. Kavboj razjaha, vzame iz torbe zobno krtačko in zobno kremo DENICOTIN, enako stori tudi moški v džipu. Nekaj časa se nezaupljivo opazujeta (z zobnimi krtačkami v rokah), nato kavboj izjavi: »I think I saw you somewhere.«

Poanta spota je za vsakega gledalca reklam popolnoma jasna, medtem ko lahko trdimo, da tisti, ki propagandnih spotov ne gleda, ne razume ničesar. Kavboj na konju in moški v džipu sta pač »trademark« cigaret MARLBORO in CAMEL, DENICOTIN pa je zobna krema za kadilce. Spot tako funkcionira znotraj natanko izbranega avditorija, ki se mu (po pravici) prisoja poznavanje propagandnih sporočil. Propagandni spot na ta način predstavlja »medij«, institucionalizirano obliko komunikacije z avditorijem, s sebi lastnimi notranjimi pravili in statusom. Ta se je seveda (v relaciji z drugimi sistemi) spreminjal: od trivialnega (»ne povejte moji mami, da se ukvarjam s propagando, naj še naprej misli, da sem pianist v bordel«) do skorajda kulturnega (najboljše spote predvajajo v elitni kulturni oddaji avstrijske TV Kunststucke). Spoti se

vedno gibljejo med poljema »prostitucije« in »umetnosti«, prodajanja za denar in artistske kreacije. Analogno dvojen je tudi način »preverjanja«: po eni strani gre seveda za kriterij »rentabilnosti«, torej za neposredni učinek na trgu pri prodaji določenega produkta, po drugi pa obstaja tudi kriterij »artizma« in izvirnosti. Prvi kriterij je stvar ekonomskih parametrov, rezultati sicer niso izrazljivi direktno v dolarjih, a se jih dá prav lepo prikazati v odstotkih. Drugi kriterij je seveda predvsem »festivalski«. Vsakoletni pregled produkcije se dogaja v Cannesu (v istem Cannesu, kjer je tudi filmski festival), podeljujejo pa tudi nagrade. In tu prihaja do svojevrstnega paradoksa: »najrentabilnejši« propagandni spoti praviloma ne pobirajo nagrad, medtem ko nagrajani (z nekaj izjemami) ne predstavljajo drugega kot intelektualni užitek za nekaj izbrancev. (Zgodilo se je tudi, da je kar nekaj agencij, ki so pobrale nagrade za svoje spote, v naslednjem letu bankrotirale.) Dejstvo je, da je eden izmed bistvenih faktorjev, ki določajo pozicijo propagandnega spota, količina vloženega kapitala. V spotih nastopajo igralci z zvezdnim statusom (seveda si ga niso priborili s propagandnimi produkcijami, temveč s filmskimi in televizijskimi), pri čemer gre za »statusni transfer«, za prenos statusa iz enega v drug medij. (In če je takšen transfer vedno predstavljal problem za televizijske zvezde, ki so poskušale prodreti v kompleksni filmski sistem, gre pri reklamah stvar praviloma

zelo gladko.) Princip prenosa se je začel pojavljati tudi pri režiserjih: v ne tako daljni zgodovini propagandnega spota so jih režirali tudi zelo znani režiserji, vendar večinoma zato, ker sicer niso imeli dovolj dela (npr. Andrej Končalovski takoj po prihodu v ZDA), v osemdesetih pa režirajo A režiserji propagandne spote kot vizualno formo, kot izredno natančno obliko vizualnega izražanja. Tony »Top Gun« Scott je posnel »high budget« propagandni film za CHANEL, ob katerem je izjavil, da ni še nikoli tako užival ob svojem delu. In za občudovalce mojstra Sergia Leoneja (med katere se prištevam tudi sam): Zadnji film, ki ga je Sergio Leone posnel, je odličen propagandni film za RENAULT 19. Seveda pa takšne produkcije zahtevajo visoke kapitalne vloške, ki si jih lahko privoščijo veliki industrijski koncerni. Ena izmed industrijskih vej, ki si jih lahko (in glede na zadnja ekonomska gibanja si jih tudi mora) privoščiti, je prav gotovo avtomobilska industrija.

Advertising avtomobilske industrije v našem medijskem prostoru se (zaradi znanih nenormalnih tržnih pogojev) ne pojavlja tako silovito kot na Zahodu, kjer se odvijajo prave medijske bitke med izdelovalci avtomobilov (včasih tudi z ne povsem poštenimi sredstvi — zadnja »afera« se imenuje VOLVO. V propagandnem spotu, ki je prikazoval izjemno trdnost avtomobila VOLVO v primerjavi s konkurenco, so uporabili dodatno ojačane avtomobile, kar samo po

sebi ni nič hudega, hudo je le to, da je stvar prišla na dan). A kljub temu se je pred mesecem v naših medijih pojavil propagandni spot, ki se tako razlikuje od drugih, da si zasluži nekaj besed.

Govorim seveda o šestdesetsekundnem spotu za RENAULT CLIO (obstajata tudi dve 30-sekundni verziji ter 45-sekundna, ki pa pri nas ni bila uporabljena). In ker pač vsak propagandni spot temelji na širšem, marketinškem konceptu, je vredno, da ga tudi predstavimo.

Konceptualna zasnova CLIA je produkt povsem novih izhodiščnih točk (zarezo z doslejšnjo prakso tovarne RENAULT označuje tudi samo ime: do sedaj so modele označevali s številkami): CLIO naj bi združeval pozitivne lastnosti majhnih in velikih avtomobilov (torej prilagojenost »urbanim« sredinam po eni strani ter komfort in vozne lastnosti po drugi). Določeno izvirnost koncepta naj bi seveda obdržala tudi medijska akcija, ki spremlja vsako promocijo novega produkta. Tako so v Evropi nastale štiri različno zasnovane propagandne kampanje: tri so relativno »konvencionalne«, četrta, ki jo je zasnovala agencija PUBLICIS FCB (ta je bila uporabljena pri nas), pa prav gotovo predstavlja »ekscelso«.

Vizualni, »filmski« del akcije (imenuje se »Transformer«) je strukturiran znotraj sebe: sestavljajo ga trije kratki, desetsekundni napovedniki (»teaserji« oziroma »napovedniki«), ki vpeljujejo tri »nosilne sim-

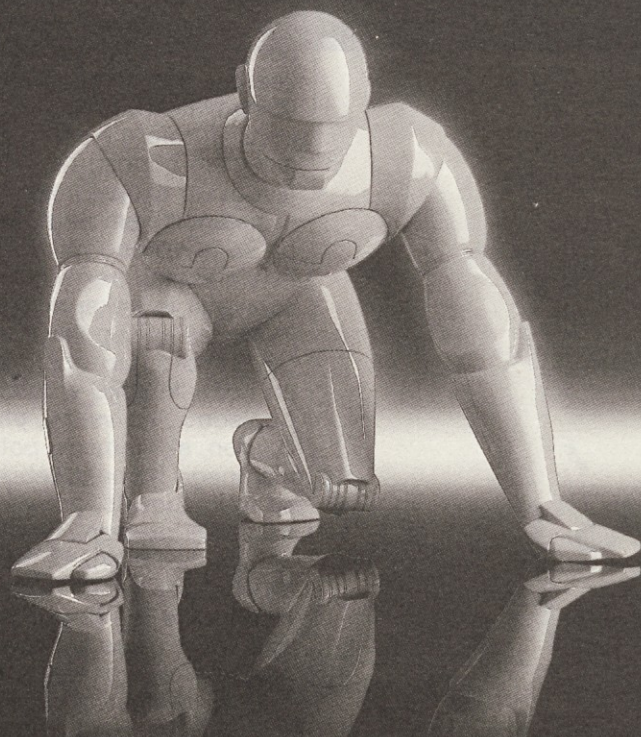
bole«: jajce, ustnice in robota. In šele po napovednikih se pojavi »integralni« minutni spot, ki vpelje simbole kontekstualno osmisli. Takšen pristop ima seveda dva vzporedna smotra: po eni strani napoveduje »vstop« avtomobila, torej »objekta« komunikacije, po drugi strani pa »izmakne« mesto, ki pripada produktu in nanj postavi propagandni spot sam. (Napovedno sintagma »Clio vas pričakuje« je mogoče interpretirati tudi tako, da je v središču spot). Spot sam, ki si v »napovedni« fazi prilasti pozicijo produkta, pa je seveda ustrezno koncipiran: če je imanentna vsebina vsakega propagandnega spota »produkcija želje«, ki jo lahko zadovolji samo nakup, potem je struktura CLIA transformirana tako, da obstoječo željo poteši že samo gledanje. Napovedna faza vzpostavi »lakoto potrošnje« z vpeljavo omenjenih simbolov, sam spot pa ne predstavlja nič drugega kot kontekstualizacijo že obstoječih pomenov.

Ta proces se realizira s pomočjo »fascinacije s tehnologijo«. CLIO je namreč eden izmed tehnično najbolj dovršenih in natančnih propagandnih spotov. Sproduciran je bil v ZDA, kjer se v zadnjem času producira vse več evropskih propagandnih spotov. Razlogov je seveda več: tu so možnosti tehnologije, ki so v ZDA večje, pomembna pa je tudi cena, ki je za osnovne storitve v ZDA sicer višja, zato pa izvedba poteka točno po načrtu (v nasprotju z Evropo, kjer je izhodiščna cena praviloma nižja, v izvedbi pa se stvar zapleta in stroš-

ki rastejo). Propagandni spot za CLIO so pripravljali in snemali tri mesece in v projekt produkcije je bilo vključenih več kot sedemdeset ljudi. Izdelanih je bilo kar nekaj hidravlično vodenih modelov avtomobila (v pomanjšani velikosti), ki so omogočali kompleksne transformacije, videne v spotu. Triki namreč niso povsem računalniški: središčni del transformacij se je dogajal povsem realno, s pomočjo računalnika so sliko le sestavljali (združili transformirani objekt z že vnaprej posnetim ozadjem in ga spravili v gibanje). Za to je bilo potrebno posneti tri različne objekte v popolnoma identičnem gibanju in pod popolnoma identičnim kotom ter jih nato združiti v eno sliko. Rezultat je zato fascinanten: Spot dosega svoj učinek prav zaradi »realnih« transformacij, ki za gledalca ne pomenijo »fabulativnega misterija«, v katerem bi se skrivala želja. Produkt (torej avtomobil) ni le zastopan preko določenih simbolov (takšna struktura obvelja v napovedni fazi), temveč v njih obstaja, je v njih »realen«. V fazi verifikacije so izvedli zanimivo raziskavo. Spot so predvajali različnim ciljnim skupinam in hkrati merili intenzivnost zaznav. Tudi rezultati raziskave so bili signifikantni: Najvišjo stopnjo interesa (mentalne aktivnosti, ki je bila posvečena zaznavi) so izmerili na najbolj »realnem« delu spota, kjer se avtomobil začne transformirati v robota.

Propagandni spoti so postali kompleksno strukturiran del masovne kulture. In če za film lahko trdimo, da predstavlja eno izmed »najrentabilnejših« umetniških form, potem lahko natanko isto izrečemo tudi za propagandni spot. Le da vstopnico za kino kupimo pred ogledom filma, ceno propagandnega spota pa plačamo po gledanju.

JANEZ RAKUŠČEK



FRANCIS FORD COPPOLA



slovar cineastov

V filmu Apokalipsa zdaj (*Apocalypse Now*, 1979) gre kapetan Willard (Martin Sheen) skozi pekel vietnamske vojne in skozi zasebni pekel polkovnika Kurtza (Marlon Brando): tudi Francis Ford Coppola je v svoji karieri že šel skozi pekel. Oba, tako Coppola kot kapetan Willard, pa sta v tem uživala. To, kar je kapetan Willard videl v Vietnamu, je bilo namreč bolj podobno filmu, kot pa je bil filmu podoben Coppolin film; to, kar je po filmu Apokalipsa zdaj počel sam Coppola, pa se je itak vedno začelo in končalo pri vprašanju — bo film sploh vzletel?

Že film Apokalipsa zdaj je v resnici komaj vzletel, sam Coppola pa ga je tudi po — sicer zmagoslavni — premieri v Cannesu še vedno prodajal kot »work in progress«, kot nedokončan film — morda tudi zato, ker je imel za vsak primer posnete tri različne konce. Sam film so, vključno s trideset milijonskim proračunom, ki ga je v glavnem kreditiral kar Coppola osebno, spremljale same katastrofe: tajfun je odplaknil orjaško scensko konstrukcijo, vredno 1 000 000 \$; igralca, namenjenega za glavno vlogo, Harveya Keitela, je odpusil in ga nadomestil z Martinom Sheenom, ki pa ga je sredi snemanja na Filipinih treščil srčni infarkt; filipinska džungla je bila povsem neobvladljiva, dež pa ni in ni prenehal; igralce in ekipo je grizla griza; Coppola je začel uživati cigarete, mamila in ženske, tako da so njegove ljubezenske afere s snemanja postajale takojšnja tabloidna poezija; ameriški mediji so se njegovemu snemanju vietnamskega spektakla posmehovali, tako kot so se nekoč posmehovali sami vietnamski vojni itd. Minnellijevsko glasbeno romanco Iz srca (*One from the Heart*, 1982) je sicer posnel z vso najnovejšo elektronsko-komputersko tehnologijo, dal zanjo postaviti studijsko kopijo Las Vegasa ter jo opasal z neonsko-piktorskim scenskim glamourjem, toda proračun se je povzpел iz 15 na 27 milijonov \$, kar pa je bilo za eksperiment nevzdržno. Film so, kot se pač za eksperimentalni film spodobi, videli le redki — in ne po večkrat. Da bi film dokončal, se je bil Coppola prisiljen globoko zadolžiti: dolga še vedno ni uspel odplačati. Obema Botroma navkljub je bil ves čas na robu bankrota, kamor je med snemanjem tretjega Botra potem tudi padel: tožba kanadskega finančnika, ki je delno kreditiral film Iz srca, Coppola pa mu

dolga ni uspel nikoli odplačati, je namreč po dolgih letih vendarle dobila zeleno luč in vso pravno moč. L. 1983 so mu celo za eno leto odklopili telefon, ker ni mogel plačati računa. Tudi z obema miniaturnima in minimalističnima nostalgikoma, Izobčenci (*The Outsiders*, 1983) in Rumble Fish (1983), ki ju je posnel takoj za filmom Iz srca, je pogorel: v obeh je majhno, moralistično, rites-of-passage vsebino zapakiral v maksimalistični, težki in zelo sofisticirani ekspresionizem, po kakršnem so sloveli nemški nemi filmi iz dvajsetih let, resnico obeh pa predstavlja najavna špica filma Izobčenci, ki je na las podobna najavni špici filma *Gone with the Wind* — čez stilizirano ozadje in romantičen soundtrack se z desne strani počasi pripelje naslov *The Outsiders*. Nevarno: kadar se Coppola kesha, ker je bil v svojem prejšnjem filmu preveč megalomanski in grandomanski, skuša potem vedno posneti *Gone with the Wind*. In pri tem biti Camus za otroke.

Film *The Cotton Club* (1984), v katerem je skušal Coppola s petdesetmilijonskim proračunom ujeti utrip legendarnega harlemskega nočnega zabavišča, polnega jazza, predvsem Ellingtonovega, gangsterjev in plesalcev stepa, je razpadel že od samega začetka: tudi paralelizmi, ki jih je Coppola cuknil iz svojega prvega Botra (*The Godfather*, 1972), samega filma niso držali skupaj, pa tudi tistih 50 000 000 \$, kolikor je stal, ne. Če ne bi Coppola svojih Nebeških vrat naredil že s filmom Iz srca, potem bi ga po filmu *The Cotton Club* zanesljivo čakale ognjene kočije. Film *Peggy Sue se je poročila* (*Peggy Sue Got Married*, 1986) finančno ni skrahiral, kar je mnoge presenetilo, je pa res, da je s svojo high-concept formulo (Kathleen Turner na obletnici mature omedli in se via time-lapse znajde na maturantskem plesu) predstavljal le — sicer doživeto — odtrganino filma *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985). To je opazil celo Coppola, zato filma nikoli ni imel za »svojega«. Toda vtis, da ve, za kaj gre in kaj v določnem trenutku lahko vzleti, je kljub temu pustil, vsaj na daleč. S filmom *Kamniti vrtovi* (*Gardens of Stone*, 1987) je skušal ta vtis še poglobiti: z epitafom vietnamski vojni se je sicer priključil hollywoodski up-market reviziji vietnamske vojne, ki jo je katapultiral Stoneov film *Platoon*, toda njegov film je imel manjšo napako — vsi so hoteli gledati, kako so Američani to vojno izgubili v Vietnamu, nihče pa ni hotel gledati, kako so jo izgubili doma, v Ameriki. In film je finančno skrahiral: ta *Garden* je ostal Stoneov. Toda ekstremno elegičen in morbiden ton filma ni del sporočila o vietnamski vojni, ampak Coppolina reakcija na smrt sina Gia, ki se je med snemanjem filma ponesečil z motornim čolnom. Zato ni presenetljivo, da je bil njegov naslednji film, *Tucker: človek in njegov sen* (Tucker: *The Man and His Dream*, 1988), še bolj avto-biografski. Zgodbo o tem, kako velike korporacije uničijo ambicioznega, megalomanskega in samo-reklamerkega »auteurja« avtomobilov, ki ga je hipnotiziral ameriški povojni optimizem, pilotira inovativno-eksperimentalen kvazi-dokumentarni slog tipa *Citizen Kane*, vključno z revizijo »globine polja«: Coppola je še enkrat sporočil, da je »auteur«, ki ga je studijski korporativizem zlomil, in da je novo-hollywoodski Orson Welles. Življenje brez Zoje (*Life without Zoë*), svojo epizodo v omnibusu *Newyorške zgodbe* (*New York Stories*, 1989; tudi Martin Scorsese in Woody Allen) je končal z odpovedjo Ameriki. »In potem smo živeli srečno — na turnejah,« pravi mala Zoja in s tem ne misli ameriških turnej. Coppola je takoj zatem storil še sklepni korak: posnel je tretjega Botra (*The Godfather Part 3*, 1990), toda zunaj Amerike. S tem se je končala četrta faza v karieri Francis Ford Coppole. S tretjim Botrom se je začela peta. Toda kariera Francis Ford Coppole je imela tudi prvo fazo. In v prvi fazi se je mojstril prav v obvladovanju proračuna, še posebej v rokovju z ultra-nizkim proračunom in hitrem snemanju. Začel se je namreč kot režiser takoimenovanih »nudies«, »nedolžnih« porničev tipa *Gleduh* (*The Peeper*, 1961), *Odprta prostranstva* (*The Wide Open Spaces*, 1961: *Gleduh*, kombiniran s porno-westernom, ki ga je posnel nekdo drug), *Dekleta v usnju in playboy* (*The Belt Girls and the Playboy*, 1961: pet skečev, zmontiranih v neki nemški film) ipd., potem pa je prestopil h kralju nizkega proračuna, B-klasike in hitrega snemanja ter guruju novega Hollywooda, Rogerju Cormanu. Tam je počel vse: ruski film *Sadko* (Aleksander Ptuško, 1952) je premoniral, na novo oscenaril in zdubiral v *Sinbadovo čudežno*

potovanje (*The Magic Voyage of Sinbad*, 1962); ruski film *Nebo kliče* (*Nebo zovet*, Kozir/Karjukov, 1960) je spremenil v *Bitko onstran sonca* (*Battle Beyond the Sun*, 1962); pri Cormanovem filmu *Živ pokopan* (*The Premature Burial*, 1962) je bil asistent režije, pri filmu *Londonski stolp* (*Tower of London*, Roger Corman, 1962) je režiral dialoge, Cormanu pa je pomagal tudi pri filmih *Mladi dirkači* (*The Young Racers*, 1963) in *Teror* (*The Terror*, 1963). L. 1963 mu je Corman dovolil, da je debutil s filmom *Dementia 13*, z gotoko whodunit šlok-odštevanko. »Vse narediš sam, od scenarija do končne montaže. Naučiš se, kako mora stati film in kako iz vsakega vložena dolarja spraviti čim več,« se teh časov spominja Coppola. Spominjal se jih je tudi v filmih: v drugem Botru je dal epizodo Rogerju Cormanu, v filmu Izobčenci pa ultra-B-filmu *Beach Blanket Bingo* (William Asher, 1965).

Prve faze je bilo s tem konec. Coppola, ki se ga je v mladosti zaradi asocialnosti in sfantaziranosti prijel vzdevek »Science«, je že obsedla ambicija, da bi bil hkrati mitski »auteur« in mitomanski studijski mogočnejši, potemtakem ambicija, ki je nekoč tako katastrofalno in eksemplarično pokopala velikega ameriškega filmarja s tremi imeni, Davida Warka Griffitha. Začela se je druga faza, v kateri se je Coppola opotekal med malimi »osebnimi« filmi in formiranjem zasebnega studijskega imperija, imenovanega *American Zoetrope* in lociranega v San Franciscu, ki pa bo ves čas v rdečem. Tudi vsi njegovi filmi, posneti v drugi fazi, so končali v rdečem: pri snemanju filma, *Zdaj si že odrasel* (*You're a Big Boy Now*, 1967), mu je proračun iz 250 000 \$ poskočil na 1 000 000 \$ in potem finančno skrahiral; tudi njegov naslednji film, musical *Finianova mavrica* (*Finian's Rainbow*, 1968), v katerem je v sicer zelo slabi koreografiji pešalil sam Fred Astaire, povečava na 70 mm pa mu je noge celo odrezala, je skrahiral, le da precej bolj katastrofalno, ker je bil proračun pač znatnejši; celo njegov prvi vrhunec, *Deževni ljudje* (*Rain People*, 1969), ki ga je s sedemnajstčlansko ekipo in sedmimi avtomobili posnel v osemnajstih zveznih državah, finančno ni uspel — a bil je opažen.

Še bolj opažen pa je bil Mario Puzo. Začela se tretja, klasična faza. In še preden je Francis Ford Coppola sploh lahko upal, da bo njegov srednje ime kdaj v rimi s trademarkom John Ford (Coppola je svoje srednje ime Ford l. 1977 za nekaj časa opustil, češ — le kdo verjame človeku s tremi imeni?), je Mario Puzo svojo največjo in najboljšo solistično točko že odigral — njegov roman *Boter* (*The Godfather*) je ugledal luč črke l. 1969 in ostal na listi desetih najbolj prodajanih knjig kar 67 tednov.

Coppola Botru ni le botroval, ampak ga je tudi ustvaril, toda poklican kljub vsemu ni bil prvi. Še manj izbran. Producenti so Puzov roman namreč najprej ponudili drugim — vsaj dvanajstim — velikim filmarjem, toda nihče ni prijel: vsi so imeli v glavnem ideološke pomisleke. Franklin Schaffner (*Planet opic, Patton, Metulj*) je v njem videl »poveljevanje« mafije, Costi-Gavrasu (*Z, Priznanje, Obsedno stanje*) se je zdel »preveč ameriški«, Fredu Zinnemannu (*Možje, Točno opoldne, Od tod do večnosti*) so zaudarjali gangsterji kot »fini ljudje«, Peter Yates (*Bullitt, Globina, Garderoba*) pa je odkimal, še preden bi sploh lahko zares rekel ne. Coppola je bil med temi že uveljavljenimi in čaščenimi filmarji le nadarjen začetnik, toda imel je neko pomembno in praviloma spregledano prednost: bil je Italo-Američan. Ali z drugimi besedami, v to, kar je popisoval Puzov Boter, je bil posvečen. *Cosa nostra, mafia, omerta, don, consigliere* ipd. so bili izrazi, ki mu jih ni bilo treba razlagati. Znal jih je na pamet: makaronarji imajo te stvari v genih, so upali v Hollywoodu. Ali kot je približal tedanji direktor korporacije Paramount, Robert Evans: »Coppola je vedel, kako ti mošče v Botru jedo, kako se poljubljajo in kako govorijo.«

Ne brez razloga: Hollywood namreč vse tja do sedemdesetih let ni premozel filmarjev, ki bi se izrazno znali na pamet, saj so bili italo-ameriški režiserji v Hollywoodu redkost, od Franka Capre in Vincentea Minnellija, dveh hollywoodskih največjih in praktično edinih Italo-Američanov, pa itak ni nihče niti pričakoval niti nikoli zahteval filmov o mafiji. Coppola je prišel v pravem času in v pravem času je bil Italo-Američan. A ni bil

osamljen: z njim so vzleteli še trije veliki italo-ameriški Hollywoodčani — Martin Scorsese, Brian De Palma in Michael Cimino, ki niso dolgo skrivali, da je *cosa nostra* del njihove osebne zgodovine, dasiprav so jo skušali kasneje, ko so pač prišli na vrsto, karikirati (*Dobri fantje*, Scorsese), marginalizirati (*Zmajevo leto*, Cimino) ali pa kritizirati (*Nedotakljivi*, De Palma). Coppola ni bil le Italo-Američan, ampak je bil tudi prvi Italo-Američan, ki se je v Hollywoodu znašel ravno v trenutku, ko je ta potreboval ekspertno in insidersko branje mafije, ko je zatorej potreboval nekoga, ki bo dal vtis, kot da govori o mafiji iz »prve roke«. Coppola je s tem postal prvi italo-ameriški filmar, ki mu ni bilo treba več — tako kot Capri in Minnelliju — skrivati svojega porekla in identitete. Boter je potemtakem v resnici zelo osebni film. Pa vendar v Botru besed mafija in cosa nostra ni slišati: Coppola in Puzo sta ju opustila tudi zaradi pritiskov takoimenovane *Italian-American Anti Defamation League*, etničnega ceha, ki skrbi za čast in dobro ime ameriških Italijanov. Da bi bila mera polna, je producent, Albert S. Ruddy, svetovno premiero samega filma Boter ponudil Ligi kot nekaj prispevek italo-ameriški skupnosti. Coppola nam je v Botru sicer pokazal in razkazal neko posebno obliko organiziranega kriminala, ni pa nam povedal, če je to mafija. Besedo mafija je zamenjala beseda družina.

L. 1971 se Coppola seveda ni zdel ravno varna partija in nič ni kazalo, da bi Coppola lahko dobil Botra, še toliko manj, ker je korporacija Paramount prav dekada prej, se pravi v šestdesetih letih, preživljala eno izmed svojih najglobljih kriz: l. 1970 je Hillerjeva *Ljubezenska zgodba* (*Love Story*) napovedala stabilizacijo, prav oba Botra pa sta Paramount dokončno spravila nazaj v orbito in s tem lansirala serijo mega-uspešnic, ki so jo potem v osemdesetih letih spletli filmi kot *Lov za izgubljenim zakladom* (*Raiders of the Lost Ark*), *Indiana Jones v templju boginje smrti* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*), *Policaј z Beverly Hills* (*Beverly Hills Cop*), *Top Gun, Castnik in gentleman* (*An Officer and a Gentleman*), *Čas nežnosti* (*Terms of Endearment*), *Zvezdne steze* (*Star Trek*), *Kolo sreče* (*Trading Places*), *Flashdance, Pregon v San Franciscu* (*48 Hrs.*) itd. Povedano naravnost, Coppola je s svojima Botroma rešil in znova katapultiral filmsko korporacijo Paramount, kar se zdaj, ko nas ob filmski zgodovini že lahko zanima tudi zgodovina posameznih hollywoodskih majorstudijev, niti ne zdi tako nepomembno.

A Boter še zdaleč ni bil pomemben le zato. Prav z Botrom je Paramount — in takoj za njim tudi vsi ostali hollywoodski studiji — začel novo politiko: na leto je treba posneti vsaj en film, ki mora finančno uspeti do te mere, da lahko varuje in nosi vse ostale filmske projekte. Formula je šla takole: visok proračun za produkcijo in promocijo filma naj dopolni agresiven in simultani štart filma v celi Ameriki, podprt z intenzivno propagando in publiciteto ter višjimi cenami vstopnic. Formula je silovito in sunkovito vžgala: Boter je vzletel 15. marca 1972, do konca leta samo v kino-blagajnah zbral 81 500 000 \$, postal največji ropar kino-blagajnih vseh časov, vse ostale filme tega leta, med njimi mnoge legendarne (npr. *Diamonds Are Forever, Dirty Harry, A Clockwork Orange* in *Cabaret*), osmešil, vicešampionu leta, razvpitemu musicalu *Fiddler on the Roof*, pustil le drobniž (25 100 000 \$), že čez dve leti pa je za enkratno televizijsko prikazovanje pobral 10 000 000 \$, kar je še danes nezaslišano, težko razumljivo in še težje dosegljivo.

Boter je pomenil prelomnico: uspešnica poslej ni več film, ki se pokrije ali pa prinese nekaj milijonov, ampak film, ki se odkrito spogleduje s 100 000 000 \$. To je seveda spremenilo filmsko terminologijo: namesto izraza »hit« se uveljavil izraz »blockbuster«. Predvsem pa je s tem vzletel nov tip hollywoodskega režiserja, ki lahko normalno funkcionira le v okviru studija, institucije, sistema, po drugi strani pa dela le filme, ki so fiksna ideja njegovih osebnih obsesij in fantazij, potemtakem režiserja, ki je nekaka kombinacija sadističnega uživanja v »wishfulfilment« fantazijah in mazohističnega samozrtovanja studijske etiki. Ker pa je bil Coppola prednja straža nove generacije hollywoodskih filmarjev, je uspeh Botra prižgal

FRANCIS FORD

zeleno luč tudi vsem ostalim mladim filmarjem — Stevenu Spielbergu, Georgeu Lucasu (Coppola je produciral njegova prva filma: **THX 1138** in **American Graffiti**), Johnu Miliusu, Brianu DePalmi, Martinu Scorseseju itd. Brez Coppole jih ne bi bilo — vsaj ne v pravem trenutku. Res je pa, da se je tik pred **Botrom** nekaj mlajših filmarjev uveljavilo z znatnimi in zelo opaznimi uspešnicami: Paul Mazursky s filmom **Bob & Carol & Ted & Alice** (1969), Peter Bogdanovich s filmom **The Last Picture Show** (1971) in William Friedkin s filmom **The French Connection** (1971). Toda to so bili le mali filmi, ki so uspeli: **Boter** je bil za razliko od teh filmov že v osnovi koncipiran kot velik film, ki naj bi zelo, zelo uspel. Lahko bi celo rekli, da je bil **Boter** načrtovan za to, kar je bil: moment nove kinematografije. »*Bil sem prvi! Hollywood tedaj ni bil ravno poln mladih ljudi. Svojčas je bil tam Orson Welles, čudežni deček, zgled vsem. Toda nasplošno je bila filmska industrija zaprta — tam so bili le možje pri peidesetih, ki so delali že v času studijskega sistema. Tako nisem bil le prvi mladenič iz svoje generacije, ki se je zaljubil v film, ampak sem bil tudi eden izmed prvih mladih ljudi, ki je obogatel čez noč. Moj odnos do denarja pa je bil, no, saj veste — nisem ravno tekal za manekenkami in hazardiral, ampak sem kupal kamere, radijske postaje in časopise. V nekem smislu sem bil pred svojim časom.*« se spominja Coppola.

Snemanje **Botra** seveda ni potekalo brez težav: proračun je kmalu poskočil iz enega na 5 milijonov \$; studio v vlogi Don Corleoneja ni hotel gledati Marlona Branda, ki je bil tedaj že daleč od svojih zlatih časov, pa tudi sicer si ga nihče ni znal predstavljati v vlogi ostarelega patriarha; še bolj je vse pri Paramountu razbesnelo dejstvo, da je Coppola glavne vloge namenil samim anonimnežem — Alu Pacinu, ki je pred tem igral le v dveh filmih (**Me, Natalie** in **Panic in Needle Park**), Diane Keaton, ki je imela za pasom le en film (**Lovers and Other Strangers**), in Talio Shire, Coppolino sestro, ki je bila nekajkrat le epizodistka (npr. **Gas-s-s**); John Cazale, gledališki igralec z bogatimi izkušnjami, je bil čisti filmski debutant, James Caan in Robert Duvall to sicer nista bila, toda opisu filmskih zvezd tudi nista ustrezala; Gordon Willis, sicer eden izmed najboljših hollywoodskih snemalcev, je snemanje zapustil, ker je menil, da Coppola ne ve, kaj počne, a se je po pogajanjih vrnil; igralci so se upirali, ker je bilo snemanje posameznih prizorov treba stalno in stalno ponavljati; veterane je motilo nenehno improviziranje; studio je bentil, ker se je Coppola odločil, da bo prizore, ki se dogajajo na Siciliji, tudi zares posnel na Siciliji, obenem pa mu je predlagal, naj te prizore posname raje v severnih predelih države New York; navsezadnje, studiu se je upiralo tudi to, da se film dogaja v preteklosti.

Pa vendar je Coppola Puzov roman razumel pravilno: **Boter** je postal velika kronika male družinske industrije, lekcija iz etnične subkulture, takojšnja klasika, Grand Guignol laissez-faire kapitalizma, največji intimistični spektakel in najbolj epska minimalka vseh časov.

Stare hollywoodske filmarje, kakršni so bili Raoul Walsh, Howard Hawks, John Ford, Michael Curtiz ali pa Frank Capra, je definiralo in ovrednotilo to, kako dobro so znali uporabljati podedovane paradigme, novo-hollywoodske filmarje pa je začelo nenadoma definirati to, kako dobro so znali te podedovane paradigme korigirati. **Boter** je bil natanko tak film: navidez zelo tradicionalen — na kar namiguje pripovedovanje, v katerem ni zaznati kakega posebnega eksperimentiranja, pa tudi živahna zgodba ter jasni liki —, toda v resnici globoko korigiran. Vse kritike te tradicionalnosti pa spregledajo, da je Coppola prav s tem, ko je uporabil tradicionalnost, samo tradicionalnost korigiral, ali z drugimi besedami, s tem, ko je nečemu tako vsakdanjemu, antijunaškemu in bazično »neresnemu«, kot je svet gangsterjev in njihov boj za oblast, nadel tradicionalni izraz, prignan do epskega cinizma, je samo tradicionalnost ironiziral in karikiral. In prav zato je bila ta tradicionalnost tako resna, ritualna, srhljiva, neznosna, patološka, ne-človeška: šele s tem, ko se tradicionalnost samo-distancira, postane to, kar je — naravna forma vsega, česar se dotakne.

Boter je epski **Kralj Lear**: na eni strani gre za epsko zgodbo o vzponu in propadu kraljestva gangsterske družine Corleone (temno stran družine in patološko obscenost tega, čemur se reče »*family reunion*« je Coppola razkril še v filmu **Dementia 13**), na drugi strani pa za intimno zgodbo o človeku (Pacino), ki ne more najti sreče (v filmu **Deževni ljudje** sreče ni mogla najti ženska, Shirley Knight). **Boter** je Coppolino **Dvajseto stoletje** — »*all itch and hype and juicy film à clef*«, v katerem zgodovina družine Corleone parafrazira zgodovino Amerike: prihod imigrantov (drugi **Boter**, prihod Vita Corleoneja, ki ga igra Oreste Baldini); osvajanje divjine (drugi **Boter**, Robert DeNiro kot Vito Corleone v mali Italiji); mejaški individualizem (drugi



PRISLUŠKOVANJE

Boter, Vitov/De Nirov zgodnji kriminal, njegova prelevitev v free-lance Dona); baronsko obdobje (prvi **Boter**, Don Corleone/Brando kot vladar »doline«); čas korporativizacije (drugi **Boter**); sakralizacija (Vatikan) in estetizacija (opera) korporativizma (tretji **Boter**). Po drugi strani pa je prav tradicionalnost vrhovni objekt Coppolinega **Botra**, potemtakem same tradicionalnosti: vsi **Botri** se namreč vrtijo okrog družine Corleone in njenih ritualov. Tridesetminutna poroka Donove hčerke Connie (Talia Shire), pogreb Dona Corleoneja in raztegnjeni krst v prvem **Botru**, tridesetminutna zabava v čast prvega obhajila Pacinovega edinca Anthonyja (James Gaumans), Donov rojstni dan, verski praznik in pogreb mame Corleone (Morgana King) v drugem **Botru**, shod na gala-zabavi in Cavalleria Rusticana v tretjem **Botru**. Vso to družinsko, ritualno, epsko, tradicionalno mistiko pa Coppola paralelno ritmizira z zločinom: med poroko hčerke (prvi **Boter**) Brando v svojem kabinetu sprejema male kliente, rojake, ki hodijo k njemu po pravico, ter obenem že tudi načrtuje, kako jim bo ugodil (najljubšemu konju hollywoodskega producenta, Johna Marleya, ki Brandovemu krščencu, pevcu z žametnim glasom, Alu Martinu, noče dati vloge v svojem novem filmu,



BOTER

Donovi ljudje odrežejo glavo ter nastavijo v posteljo; fantom, ki so onečastili hčerko enega izmed njegovih rojakov, nameni smrt itd.), med krstom svojega nečaka (prvi **Boter**) Pacino »režira« umore poglavarjev vseh petih konkurenčnih gangsterskih družin (Barzini, Cuneo, Moe Greene, Tattaglia, Strachi), med očetovim pogrebom (prvi **Boter**) Pacino pusti, da se njegov najzvestejši vojščak, Tessio (Abe Vigoda), ujame v svojo lastno past, med gala-zabavo (drugi **Boter**) Pacino, novi Don, v svojem kabinetu sklepa umazane kupčije s senatorjem iz Nevade (G. D. Spradlin), med verskim praznikom (drugi **Boter**) mladi Vito Corleone, Robert De Niro, likvidira Don Fanuccija (Gaston Moschin), opera (tretji **Boter**) je le kulisa za serijo morilskih misij itd. Na eni strani spektakel — razkošni, pompozni, epski prizori družinskih praznikov —, namenjen pogledu (taka je potem postala vsa Coppolina kinematografija osemdesetih), tako gledalčevemu kot tudi pogledu, ki »od zunaj« obseda družino (npr. pogled FBI-jevcev, ki si med poroko v prvem **Botru** zapisujejo registrske številke povablencev; pogled fotografa, ki mu med poroko odvzamejo film, ker je fotografiral Don Barzinja ipd.), na drugi strani svet, v katerem pogledi govorijo in ubijajo (le pogled zadostuje, da Tessio v prvem **Botru** spozna,

da so ga spregledali; Pacino v drugem **Botru** svojega telesnega stražarja, Ameriga Tota, samo pogleda in ta že ve, kaj mu je storiti ipd.); primat pogleda nad glasom. Pevec Johnny Fontane (Al Martino), à clef kombinacija Deana Martina in Franka Sinatre, se v prvem **Botru** zateče k Brandu in mu zgrožen pove: »*Nimam več glasu*.« Reši ga lahko le pogled: vloga v filmu. Z glasom, z besedo je nekaj narobe. »*Otroci govorijo, ko bi morali poslušati*.« pravi Don. V filmu **Prisluškovanje** (*The Conversation*, 1974), ki je nekaj boljšega, kar se je zgodilo svetovni kinematografiji, Gene Hackman, veliki, a globoko frustrirani strokovnjak za prisluškovalne naprave, poslušaja, ko bi moral gledati: pogovora med prešuštnikom (Frederic Forrest in Cindy Williams), ki naj bi ju skušal mož prešuštnice umoriti, nikakor ne more sestaviti, ko pa ga naposled le sestavi, se izkaže, da ga je glas prevaral — v resnici skušata prešuštnika umoriti moža prešuštnice. Glas je nevaren, hipnotičen, ne more ga — vsaj ne brez ostanka — pripojiti sliki, potemtakem temu, kar vidi. V filmu **Apokalipsa zdaj** ima Martin Sheen podoben problem: žre, obseda in razjeda ga glas polkovnika Kurtza, Marlona Branda. Martin Sheen svojo razpetost med sliko (fotografije polkovnika Kurtza na eni strani, Sheenov pogled, ločen od telesa, na drugi

COPPOLA

slovar cineastov



FRANCIS FORD COPPOLA
PRESENTS

Apocalypse Now

MARLON BRANDO ROBERT DUVAL MARTIN SHEEN in APOCALYPSE NOW
FREDERIC FORREST ALBERT HALL SAM BOTTOMS
LARRY FISHBURNE and DENNIS HOPPER

Produced and Directed by FRANCIS COPPOLA

Written by JOHN MILIUS and FRANCIS COPPOLA Narration by MICHAEL HERR

Co-Produced by FRED ROOS, GRAY FREDERICKSON and TOM STERNBERG

Director of Photography VITTORIO STORARO Production Designer DEAN TAVOULARIS

Editor RICHARD MARKS Sound Design by WALTER MURCH

Music by CARMINE COPPOLA and FRANCIS COPPOLA

AN OMNI ZOETROPE PRODUCTION

Released by COLUMBIA-EMI-WARNER Distributors Limited

EMI

PLAKAT ZA APOKALIPSA ZDAJ

strani) in glasom (oficirja, Harrison Ford in G. D. Spradlin, ki ga pošljeta na tajno misijo, mu zavrtita trak, na katerem je posnet glas polkovnika Kurtza; na drugi strani Robert Duvall, ki skuša vojno dobiti z glasom — nad Vietkongovce se spravi z Wagnerjem) poudari takole: »Ujel me je na glas. Toda glasu nisem mogel spojiti s fotografijo tega človeka.« Ko v Kurtzovi bazi sreča fotografa (Dennis Hopper), ga vpraša: »Ali lahko govorim s Kurtzom?« Fotograf mu razkrije: »Z njim ne govoriš, njega poslušaj.« In obenem opozori: »Ker sem ga fotografiral, me je hotel ubiti.« Brando je reduciran na glas. Ko stopi v njegovo sobo, sliši le njegov glas. »On je Bog.« omeni fotograf. Bog-glas, moramo fotografu omeniti mi.

46

Da je glas res izgubljen, neobvladljiv in bistveno negativen, nas opozarja že kar razvpiti uvodni prizor v prvega **Botra**. Italo-ameriški možakar srednjih let, ujet v temo in veliki plan, govori neposredno v kamero in njegov glas — izgubljeno, brezdanje, brezciljno in brez vidnega receptorja — plava po zatemnjenem prostoru: kamera se počasi oddalji in ustavi za hrbotom Don Corleoneja, ki pa mu to, da možakar govori, itak ni všeč — češ, zakaj šele zdaj in zakaj nikoli prej? Glas in s tem besedo obdaja globoka negativnost ter frustriranost: beseda nikoli ne pomeni same sebe (ko Tessio Pacinu reče, da bo on organiziral srečanje med njim in Barzinijem, to pomeni, da ga bo skušal pripeljati na muho Barzinijevim ostrostrelcem), beseda je vedno nadomestek same sebe (Luca Brasi, zvesti stražar družine Corleone, se to, kar

bi rad povedal, pred vhodom v Donov kabinet uči na pamet). Svet **Botra** je svet, ki mu vlada pogled, ali z drugimi besedami, vrhovni ideal tega sveta je pogled: tisti Brandov pogled, ki manjka v uvodnem prizoru prvega **Botra**; tisti Brandov pogled na Pacina — noče ga videti kot gangsterja, ampak kot senatorja ali pa predsednika; tisti Brandov pogled na iznakaženega sina Santina (James Caan) — noče, da bi ga mama Corleone videla takšnega; tisti Pacinov pogled na samega sebe — svojo ilegalno organizacijo bi rad videl legalizirano (kar se v tretjem **Botru** tudi res zgodi). Gangster je estet, ki fantazira o svetu, v katerem bi se lahko predajal pogledu in postal njegov vzrok. Gangster je estet, ki je kriv, da se iz sveta, v katerem ga ni (svet legalnih institucij, zakonov), v svet, v katerem je (svet ilegalnih organizacij, zunaj zakona), vidi kot nekaj že mrtvega.

Prav zato se Coppolini gangsterji vedno obnašajo tako, kot da gredo na svoj lastni pogreb: prvič, vedno vedo, da jih bo skušal kdo ubiti (Brando v prvem **Botru** razloži Pacinu, kako ga bodo skušali ubiti; Pacino v drugem **Botru** razloži svojemu bratu Fredu, Johnu Cazaleu, kako ga bodo skušali ubiti), drugič, pogreb je pomemben družinski ritual, vrhunec nemosti, potlačitev glasu, umetnost pogleda (na pogrebu se vedno znajdejo tudi glavarji vseh ostalih gangsterskih družin in tamkajšnji pogovor s pogledi anticipira in zapečati usodo vseh), in tretjič, gangsterji so v vsakdanjem življenju vedno oblečeni tako kot na pogrebu, kot pogrebci (Luca Brasi/Lenny Montana gre v prvem **Botru** na

sestanez z družino Tattaglia, oblači in pripravlja pa se tako, kot da gre na pogreb — ko dospe na sestanez, ga potem res zadavijo z žico).

Gangster se vidi kot nekaj panestetskega, mrtvega, negibnega (Coppolini gangsterji že po zunanem izgledu niso ravno športniki — to so v glavnem ljudje pri petdesetih, debeli in neokretni, zlasti če se spomnimo Luce Brasija in Clemente/Richarda Castellana). Glavnina prvega **Botra** se itak odvrti v letih 1946—48, potemtakem v času, ki je bil že sam po sebi mrtev: prvič, to je čas po drugi svetovni vojni, drugič, v tem času so bili Italijani kot poraženci iz druge svetovne vojne nekaj mrtvega, in tretjič, to je bil čas, ko je kdajkoli v zgodovini o življenju in smrti odločala le ena oseba, ameriški predsednik (v tem času je imela atomsko bombo le Amerika, njen predsednik pa prst na gumbu). Obenem pa je **Boter** odgovor tudi na fantazmo o kolektivni nemoči, na paranoično izkušnjo mrtvosti in paraliziranosti, ki je bremenila šestdeseta in začetek sedemdesetih: vietnamski tornado, kontra-kulturni twist ipd.

Boter je postavljen v svet samih negativcev (vsi so tako ali drugače povezani z družino), toda — tako kot vsak levi film — gledalčev proces identifikacije nadzoruje: uvodni prizor nam kot vir identifikacije fiksira Branda, prizor, v katerem začne Pacino razlagati, kako bo ubil Sollozzo (Al Lettieri) in v katerem ga kamera izolira ter naredi iz fotelja, na katerem sedi, prestol, pa nam — po prvi smrti Marlona Branda — kot vir identifikacije fiksira Pacina. Drugače rečeno, negativca postavi v svet, v katerem zločinci sanjajo o istih stvareh kot nedolžni, potemtakem v svet, v katerem lahko nastopi kot sila pravice, kot Zakon, kot avtoriteta (vse Donove, bodisi Brandove ali pa Pacinove žrtve si smrt zaslužijo), kar predstavlja velik odmik od starega, klasičnega gangsterskega filma. Za razliko od starih gangsterjev Coppolini gangsterji tudi dojamajo, da je organiziran kriminal lahko uspešen le, če ga uokvirja kvazi-korporativna, »businesslike« družina, ne pa slepim, narcisoidnim, patološki individualizem, kakršna je nekoč strmoglavil Jamesa Cagneya, Edwarda G. Robinsona, Paula Munija in tovarišijo. Za razliko od starih gangsterjev, ki so se svojega teritorija držali celo za ceno smrti, pa se Michael Corleone na koncu prvega **Botra** odloči, da bo s svojo družino iz New Yorka prebegnil v Nevado (*»Don je bolan in Barzini vas izriva,«* mu očita gangster Moe Greene/Alex Rocco) in tako začel novo življenje: s tem se je **Boter** priključil filmom tipa **Butch Cassidy in Sundance Kid** (George Roy Hill, 1969), **Divja horda** (Sam Peckinpah, 1969 ipd., v katerih revolveraši zbežijo z divjega zahoda (v Bolivijo oz. Mehiko).

V starih gangsterskih filmih so bili gangsterji kaznovani tako, da so na koncu vedno umrli; v **Botru** so gangsterji kaznovani s tem, da preživijo oz. da umrejo naravne smrti (Brando v prvem **Botru** umre za srčnim infarktom medtem, ko se igra s svojim vnukom, Pacino se v vseh treh **Botrih** le stara). Naravna smrt je seveda cinična: ko Pacino vpraša, zakaj so mu hoteli ubiti očeta, Don Corleoneja, mu Sollozzo, naročni likvidacije, ki se sicer ne posreči, odgovori, da le zato, ker je bil star (*»Don je star, popušča, njegov čas je mimo.«*).

V starih filmih so junaki svoja ubijanja in nasilnost opravičevali s takšno ali drugačno nujnostjo in ljubica jim je to potem vedno odpustila. Konec prvega **Botra** pa to zasuka: ko Diane Keaton svojega moža, Michaela Corleoneja, vpraša, če je res dal ubiti svojega svaka, Carla Rizzija (Gianni Russo), katerega sinu je bil še malo pred tem za botra, ji ta besno zasuka, da naj ga nikoli ne sprašuje o njegovih poslih, da pa ji tokrat, toda le tokrat, dovoli, da ga vpraša. In Diane Keaton vpraša: *»Si ga res dal ubiti?«* Pacino se zlaže: *»Ne.«*

Coppolina deveturna trilogija **Boter** je s svojim mitom o izgubljeni moči »besede« in s svojo ritualno-krščansko hierarhizacijo »vzroka« postala metafora za celotno post-studijsko hollywoodsko kinematografijo: navsezadnje, glavnina prvega **Botra** se odvrti v letih 1946—48, potemtakem prav v času, ko se je studijski sistem raztreščil; da je studijski sistem

smrtno ranjen, najlepše ponazarja dejstvo, da se Hollywood že uklanja zahtevam Brandove »mafije«, ali natančneje, Brando vodi in usmerja hollywoodski casting (Johnny Fontane dobi vlogo v filmu šele po njegovi intervenciji); prvi **Boter** se začne istega leta, kot je Brando debutiral na Broadwayu (zelo značilno: **I Remember Mama**), konča pa se z Brandovo smrtjo istega leta, kot je Brando debutiral na filmu (**The Men**, 1950); in dalje, Coppola je tik pred začetkom snemanja prvega **Botra** priredil večerjo, na katero je povabil vse igralce — vsi so se naslavljali na Branda, vsi so »igrali« za Branda, vsi so mu hoteli ugajati, to pa je bilo natanko to, kar je Coppola potreboval v filmu. In ideja filma **Boter** je prav v tem, da besedo daje in jemlje Marlon Brando: Brando je začetnik nove igralske tradicije, takoimenovane »Metode«, »going-into-character« mimikrije, obenem pa je začetnik družine Corleone, njen prvi Oče in prvi gibalec. V drugem **Botru** se izkaže, da Brando ni imel očeta (ali natančneje: njegov oče umre, še preden ga film sploh lahko pokaže), obenem pa je jasno, da Brando tudi v »igri« ni imel filmskega »Očeta« — njegova »igra« nima nobene zveze s tem, kar se je v Hollywoodu dogajalo pred letom 1946. Brando si je besedo vzel sam in s tem postal sam svoj vzrok. Največ njegove krvi v prvih dveh **Botrih** imata Al Pacino, ki igra njegovega najljubšega sina, in Robert De Niro, ki igra v drugem **Botru** mladega Branda. Obema, tako Pacinu kot De Niru, pa je lastno tole: pred **Botrom** sta bila le anonimneža, po **Botru** sta postala simbol »Metode«, transformacijske »igre« — spomnite se De Nira iz **Razjarjenega bika** ali pa **Nedotakljivih** in Pacina iz **Brazgotinca** ali pa **Dicka Tracyja**. To, da je De Niro igral mladega Branda v drugem, ne pa že v prvem **Botru**, ima vsekakor zelo natančen smisel: De Niro je moral prevzeti vse Brandove manirizme iz prvega **Botra**, njegov slog, njegovo igro, njegovo metodo — moral se je »vživeti« v Branda, kar seveda pomeni, da ni Brando posnemal De Nira, pa čeprav je De Niro v samem filmu njegov predhodnik, ampak De Niro Branda. Brando povzroči samega sebe — Brando je oče samemu sebi. Pacinu in De Niru je dal besedo prav on. Besedo pa je dal tudi vsem ostalim tipom novo-hollywoodske »metode«: obvladani introvertiranosti — John Cazale (sin), obvladani ekstrovertiranosti — Jamez Caan (sin), neobvladani ekstrovertiranosti — Talia Shire (hčerka), neobvladani introvertiranosti — Diane Keaton (žena najljubšega sina) in patološko obvladani naravnosti — Robert Duvall (posvojenec).

In dalje: v filmu **Apokalipsa zdaj** Marlona Branda išče prav Martin Sheen, igralec, iz katerega je Terrence Malick v filmu **Badlands** (1973) naredil repliko Jamesa Deana, potemtakem evokacijo ikonografije petdesetih, ki jo je zapakiral Marlon Brando. Martin Sheen obsedeno in paranoično išče izvor, »vzrok« svoje igre, Marlona Branda: *»Dobil sem misijo. Boljše ne bi mogel dobiti.«* In: *»Njegove zgodbe ne morem povedati, ne da bi povedal svojo.«* Brando je postal Bog-glas, človek, ki daje besedo. Francis Ford Coppola je ustvaril star-system sedemdesetih. Toda ustvaril je tudi star-system osemdesetih. **Izobčenci** so bili namreč: C. Thomas Howell (**The Hitcher**), Matt Dillon (**Drugstore Cowboy**), Ralph Macchio (**Karate Kid**), Patrick Swayze (**Ghost**), Rob Lowe (**St. Elmo's Fire**), Emilio Estevez (**Stakeout**), Tom Cruise (**Top Gun**) in Diane Lane (**Streets of Fire**). Izobčenci so bili, še preden so postali zvezde. Ko si otrok, je vse novo.

FIVE EASY

PIECES

1. Imate radi filme?

- DA
- NE

2. Imate radi tudi filme, ki trajajo samo 30 sekund?

- DA
- NE

3. Ste kdaj pomislili, da bi sami sodelovali pri oblikovanju idej, pisanju scenarija, produkciji filma...?

- DA
- NE

4. Tudi filma, ki traja le 30 sekund?

- DA
- NE

5. Vas zanima, zakaj vam zastavljamo ta vprašanja?

- DA
- NE

Če ste petkrat obkrožili »DA«, potem stopite na LUNO.



... z nogami pa smo trdno na zemlji.

Agencija Mitje Milavca, Komenskega 11, 61000 Ljubljana, tel 061 310 044 int 245, 061 312 871, fax 061 313 065, telex 31842



SKRITO OČEM. A VREDNO POGLEDA.

Lisca