

revija za
film in televizijo

EKRAN

3, 4

**VOL. 14
LETNIK XXVI
1989**



SLOVAR
CINEASTOV
**CHARLES
S. CHAPLIN**

FESTIVALI
**BERLIN
BEOGRAD**

HOLLYWOOD '88

FESTIVALI

Slovar cineastov	Uredništvo	1
Charles S. Chaplin	Zdenko Vrdlovec	3
BERLINALE '89		
Praznični dnevi producentov	Bojan Kavčič	11
Namigovanja	Bogdan Lešnik	16
„Žal tudi Jugoslavija“	Bogdan Lešnik	22
BEOGRAD		

KRITIKA

Jugoslovanka lobotomija — priprava na pot v raj	Peter M. Jarh	24
Rain Man	Marko Golja	27
	Emil Hrvatin	28
	Janez Rakušček	28
Ostani z menoj	Darko Štrajn	28
Arizona Junior	Cvetka Flakus	29
Nočni skok	Vasja Bibič	30
Teksaški graničar	Vasja Bibič	31
Anglija na obzorju	Nerina Kocjančič	32
Pred vrati je bil dojenček	Ivo Štandeker	33
Riba po imenu Wanda	Janez Rakušček	33
Vrag v telesu	Marko Golja	34
Barve nasilja	Darko Štrajn	35
Rambo III	Marko Golja	36
Manj kot nič	Janez Rakušček	36
Kavarna Astoria	Marko Golja	37

NOVI SLOVENSKI FILM

TELEVIZIJA

Trije TV filmi . . .!	Peter M. Jarh	38
-----------------------	---------------	----

HOLLYWOOD BRANJE

Kdo je kdo v čudežnem gozdu '88	Marcel Štefančič, jr.	40
40 udarcev	Tadej Zupančič	48
David Lean	Tadej Zupančič	50

FILM IN GLASBA

Morricone — pogovor	Miha Zadnikar	51
---------------------	---------------	----

FILM IN ARHITEKTURA

Kinodvorana Skandia v Stockholmu	Brane Kovič	55
----------------------------------	-------------	----

ESEJ

Fassbinder	Bogdan Trninič	56
------------	----------------	----

SLOVAR CINEASTOV

Ekran je doslej vpeljal dve „nadaljevanki“, ki sta predstavljali obliki work in progress, torej: „Filmski pojmi“ in „Foto-zgodovina slovenskega filma“ (slednja je že rezultirala v knjigo V kraljestvu filma, ki je lani izšla pri Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju, prva pa nabrž še bo).

S to številko se napoveduje tretja: „Slovar cineastov“. Naslov nemara ni najboljši, ker to ne bo niti bolj niti manj izčrpen „seznam“ filmskih režiserjev po svetu, namreč seznam s krajšimi opredelitvami in bolj ali manj popolnimi filmografijami, na čemer temeljijo „pravi“ slovarji in enciklopedije. To pa bo predvsem izbor, torej selekcioniran slovar, ki bo obsegal kakšnih 100—150 imen, zato pa bodo le-ta izčrpno predstavljena (ali vsaj izčrpnije kot v znanih slovarjih ali enciklopedijah); vsaka predstavitev bo obsegala tudi krajšo biografijo in filmografijo.

Če se ta „slovar“ pričinja s Chaplinom, to seveda ne pomeni, da je to prvi avtor našega izbora. To pomeni samo to, da se, dokler bo ta „slovar“ izhajal v Ekranu, ne mislimo držati abecede, in sicer zato, ker se ne moremo. Soočamo se z velikimi objektivnimi težavami, ki pa jih bomo subjektivno premagali. Medtem nameravamo predelati zgodovino z njenimi velikimi pokojniki in — kolikor je ne bomo zmogli sami — poklicati na pomoč tuje sile (filmske publiciste, seveda). Koncem prihodnjega leta naj bi izšel prvi zvezek „slovarja cineastov“ v knjižni obliki (zbirka Imago), kjer bo vse urejeno po abecednem redu in bo tudi nekaj več imen kot jih bomo obravnavali v Ekranu.

Fiat dictionarium, pereat mundus.





CHARLES S. CHAPLIN

slavar cineastov

Poleti 1913 je v New Yorku gostovala angleška gledališka skupina Karno s Charlesom Chaplinom, ki je nastopil v pantomimi *A Night in a London Music Hall*. Agenta Sennettovega Keystone studia, Adama Kessela, je mladi (24-letni) igralec tako očaral, da ga je skušal zvabiti v Kalifornijo. Chaplin je pristal, ko so mu ponudili 150 dolarjev na teden. Pri Sennettu, ki sicer z njegovimi poskusnimi posnetki ni bil zadovoljen („nima čuta za burlesko“), je debitiral v filmu *Making a Living* (1914), ko je režiser Henry Lehrman najprej vprašal šefa studia: „Kako pa ga naj oblečem? — To je Anglež. Daj mu lordski kostum in prilepi mu brke.“

Chaplin bo ostal v Hollywoodu do leta 1952, ko ga bo Amerika skoraj izgnala. Glavni razlog so bile za ameriško javno mnenje škandalozne afere z ženskami. Chaplin je bil nepopravljiv zapeljivec s posebnim nagnjenjem do mladoletnic. Njegova prva žena, Mildred Harris, je imela 16 let (on jih je imel 29); prav tako druga žena, Lita Grey; Paulette Goddard, njegova tretja žena, je imela 23 let, in četrta Oona O'Neill (hčera dramatika Eugena O'Neilla), 18 let, ko jih je imel Chaplin 54. Tisk je pripomogel, da sta ga pri ameriški javnosti, ki ga je tako občudovala, pokopali zlasti dve aferi — z Lito Grey in Joan Barry. Šestnajstletna Lita Grey je v *The Kid* nastopila v stranski vlogi zapeljivega angela, v *Zlati mrzlici* pa na bi že igrala Charlotovo oboževanko: tako je tudi bilo, dokler so snemali na Aljaski, ko pa je Chaplin sklenil vse znova posneti v studiu, je zamenjal tudi Lito, ki je medtem postala noseča, z Georgio Hale. Litina mati je sprožila proti Chaplinu proces zaradi zapeljevanja mladoletnice in dosegla poroko. Čez dve leti pa Lita zahteva ločitev in napiše tekst, v katerem obtožuje Chaplina duševne krutosti, skopuštva in perverzne spolnosti; ta tekst izroči časopisom, ki ga na veliko objavljajo. — Joan Barry pa je dala Chaplina na sodišče zaradi nepriznavanja očetovstva njenih otrok (krvni testi so ga oprostili, toda medtem so mediji zadevo že hudo razbohnali). Prav v času te afere so Chaplina obtoževali tudi simpatiziranja z boljševizmom. Pri premieri *Gospoda Verdoux*a je neki senator zahteval na kongresu, naj se Chaplina izžene iz ZDA, „da ne bi kvaril mladine s svojimi dekadentnimi filmi.“ In ko je Chaplin, ki so mu Američani še posebej zamerili, da nikoli ni zahteval ameriškega državljanstva, sam sklenil zapustiti ZDA, je imel silne težave na uradu za imigracijo, ki mu ni hotel izdati izstopnega dovoljenja.

Toda do leta 1952, ko je zapustil Ameriko in se preselil v Švico, je imel 63-letni Chaplin svoj opus skoraj že zaključen; ostala sta mu samo še dva filma, *Kralj v New Yorku* in *Grofica iz Hong Konga*. Sicer pa se njegova filmografija lepo deli po studijih, za katere je delal: leta 1914 za Keystone, naslednje leto za Essanay, potem obdobji Mutual (1916—1919) in First National (1919—1923) ter nazadnje 20-letno obdobje (1923—1952) neodvisne produkcije v okviru United Artists (družbe, ki jo je ustanovil skupaj z Mary Pickford, Douglasom Fairbanksom in Davidom Griffithom). Chaplinu je torej uspelo to, kar je v tistem času v Hollywoodu le redkim, namreč da si je pridobil kontrolo nad produkcijo in se končno osamosvojlil. Osvajanje neodvisnosti je seveda v tesni zvezi z dolarji: pri Keystonu je delal za 150 dolarjev na teden, pri Essanayu pa jih je dobil že 1250; pogodbo z Mutual je podpisal za 670.000 dolarjev na leto, pogodbo s First National pa za milijon dolarjev.

Chaplinovi filmi so se od studia do studia polagoma daljšali: pri Keystonu je nastopal v glavnem v one-reelerjih (tj. v filmih na enem zvitku, dolgem okoli 300 m), v seriji Essanay prevladujejo že two-reelerji, pri Mutualu so vsi filmi na dveh

zvitkih, pri First National je še nekaj kratkih (od enega do štirih zvitkov) in prvi dolgometražni — *The Kid* (na šestih zvitkih); v svoji produkciji pa je snemal samo še dolge filme (*Odrske luči*, zadnji film iz serije United Artists, je dolg že dve uri in pol).

V filmih Sennettove produkcije je Chaplin pogosto nastopal le kot druga violina, kot pritlikavi soigralec ogromne Mabel Normandove (z njo je tudi režiral *Mabel's Married Life*). Sennett mu je kdaj pustil režirati kakšen one-reeler, toda šele z *The Laughing Gas* se je vzpostavila tale konstanta: scenarij (čeprav nikoli dokončno ali sploh ne napisan), režija, glavna vloga in potem še produkcija in glasba — Charles Chaplin. A naj bo še tako kompleten avtor, je Chaplin vendarle predvsem Charlot. Jean Mitry se spominja, da ga kritika dolgo (vsaj do *Parižanke*) sploh ni obravnavala kot režiserja, ampak je podlegla splošni fascinaciji s to figuro potepuha, ki se je učvrstila v filmu *The Tramp* (1915) ter prešla v imaginarij vesoljnega občestva. Dejansko pa je Chaplin režiral svoje filme tako kot si v Hollywoodu noben režiser ni mogel privoščiti. „Kdor bi tako snemal, bi uničil vsako filmsko družbo“, je v nekem intervjuju dejal Roland H. Totheroh, ki je posnel vse Chaplinove filme v obdobju 1916—1952. Kako je torej Chaplin režiral? Vse do *Velikega diktatorja* nikoli ni delal po scenariju, ampak je improviziral. To je zahtevalo predvsem ogromno snemanja: ne le, da je bil obseden od večkratnega ponavljanja prizorov, ampak je po ogledu posnetkov (*rushes*) pogosto vse zavrgel, prišel na novo idejo in začel znova, zamenjal igralca in vse prizore posnel z novim ali pa za dalj časa prekinil snemanje, dokler ni dobil ideje za gag ali rešitve, kako naj bi se film nadaljeval. Že legendarno je snemanje *Luči velemesta*, ki se je vleklo dve leti, ker Chaplin ni našel prepričljive rešitve, ki bi dala gledalcu takoj vedeti, da je slepa prodajalka rož zamenjala Charlota za bogataša. Chaplin je gnjavil ne le vso filmsko ekipo, ampak tudi ugledne znance med navzočimi na snemanju, npr. Uptono Sinclairirja — pogosto je namreč snemal pred „publiko“, tako da je lahko takoj preverjal učinkovitost svojih domislic. V obupu je tudi hotel zamenjati igralko, Virginijo Cherrill, ki se ji je sicer (po njenem lastnem zatrjevanju v Brownlowovi seriji *Neznani Chaplin*) kot neprofesionalki zelo posvetil, z Georgio Hale, ki je že zamenjala Lito Grey v *Zlati mrzlici*. Rešitev se mu je končno prikazala tam, kjer jo je najmanj hotel iskati — v zvoku. *Zlata mrzlca* nemara najlepše ponazori nekatere temeljne značilnosti chaplinovskega kadra. Indikativni so zlasti prizori, kjer se kader popolnoma ujema z okvirom nekega interiera. Ko namreč Chaplin vstopi v tak kader, ni sile, ki bi ga lahko izvrгла (ko pride npr. v razbojnikovo kočjo in ga hoče razbojnik napoditi, se temu upre vihar, ki Charlota ne pusti iz kočje); bolj ko se ga poskušajo znebiti, vreči iz kadra, bolj nadležno vztraja ali, drugače, brž ko se Chaplin pojavi v sliki, je tudi že njeno središče, kar obenem pomeni, da v prizoru-kadru nič več ne manjka, vključno s tem (od rekvizitov do stranskih oseb), kar potrebuje Chaplin za izvedbo svoje točke. In kakor lestvica planov prevaja približevanje ali oddaljevanje od Charlota, tako je menjavanje kadrov določeno z njegovim počtetjem oziroma z nujnostjo spremembe kraja dogajanja kot novega prizorišča Charlotove akcije. V chaplinovski režiji potemtakem vse obstaja preko Charlota, celo tisti redki prizori, v katerih Charlot manjka: tak je v *Zlati mrzlici* zlasti prizor, kjer se Georgia, ki je Charlotu obljubila, da bo prišla k njemu na božično večerjo, zabava v gostilni; edini razlog tega prizora je torej ta, da Georgia ni tam, kjer bi morala biti, da je izneverila Charlota, zato je tudi takoj kaznovana s slabo vestjo (podobno je Big Jim kaznovan z izgubo spomina tisti

hip, ko se loči od Charlota). Skratka, pri Chaplinu je zelo malo variacij gledišča, filmski prostor je izključno območje charlotovskega spektakla, ki je presenetljivo hitro proizvedel eno prvih mitičnih figur filma.

Ta figura, Charlot (ki je kmalu postal tudi junak številnih stripov), pravzaprav izvira iz tistega vprašanja, ki ga je Lehrman postavil Sennettu: „Kako pa ga naj oblečem?“ Charlotova identiteta je najprej kostumska, to je razcapan dandy v prekratnem suknjiču, preširokih hlačah, prevelikih in pošvedranih čevljih, s paličico in klobukom, torej neka maska, ki se giblje — in to bi bila njegova druga, lahko bi rekli perutninska karakteristika — z racmansko hojo. Ko bo Charlot že mit, se bo sam Chaplin poigral s to dvojno potezo Charlotove identitete: v *Zlati mrzlici* se bo spremenil v ogromno kokoš, ki se prikaže v halucinaciji sestradanega Jima; in ko v istem filmu Charlot na koncu obogati, se na ljubo novinarju, ki bi rad napisal reportažo o njegovem vzponu od potepuha do bogataša, znova našemi v stare cape in tisti hip pade s palube prvega razreda (na ladji) na palubo drugega, kjer ga imajo za slepega potnika . . . — skratka, tisti hip, ko se našemi, tudi postane Charlot.

Ta padec, ki je sicer obvezen element burleske, je seveda „simboličen“ vsaj toliko kot je to sam Charlotov kostum. Kako se torej pripeti? Pripeti se zaradi kadriranja: oni reporter, ki hoče Charlota — bogataša slikati v potepuški preobleki, ga pošilja vse bolj nazaj od fotoaparata, da bi ga ujel v totalu; in prav na mestu, kjer bi ga bilo najbolje videti, kjer bi fotoaparat ujel njegovo celo podobo, Charlot izgine iz slike. Tisto mesto je namreč nek rob, rob, ki loči palubo prvega razreda od palube drugega; Charlotovo pravo mesto je prav na tem robu, meji, kakor je videti tudi v *Romarju*, kjer se ne premakne z mejne črte med ZDA in Mehiko (na katerokoli stran bi stopil, bi izgubil svobodo). Njegovo pravo mesto je torej na robu, se pravi niti v prvem niti v drugem „razredu“, ker ne spada ne v enega ne v drugega: Charlot je dobesedno deklasiranec, v tem je njegova svoboda in tudi simbolika njegovega kostuma (dandy beraškega videza oziroma potepuh aristokratskega videza). V *Modernih časih* je daleč od tega, da bi se identificiral z delavci, kakor ga lahko ima le slepec (slepa prodajalka rož v *Lučeh velemeta*) za buržuja. Charlot je čista motnja, utelešen kontrast („zmerom poskušam kontrastirati resnost svojega vedenja s smešnostjo situacije“, pravi Chaplin v članku „Kako sem zgradil svoj uspeh“, 1918), tudi kontrast nesramnosti, grobosti in zagrizenosti insekta ter sentimentalnosti in gracioznosti plesalca, predvsem pa seveda dandyjevske nonšalance in nespoštljivosti ter potepuške ganljivosti. Chaplinov dandizem je lep primer moralne elegance oziroma načina, kako preobraziti mizerijo v bogastvo zgolj s plemenitostjo drže. Chaplin vselej rešuje videz, nenehno mu gre za „formo“ (v *Zlati mrzlici* je dovolj znamenit prizor, kjer sestradani Charlot skuha čevelj, ki ga potem servira na krožniku in poje, kot da bi jedel nekaj najbolj slastnega), in navezadnje je Charlot sam „zgjolj“ videz, prav kolikor se ne pusti zvesti ali prikleniti na nobeno realnost (zato pa vsakršno realnost razblini v videz: ko se npr. v *The Count* kot lažni grof pojavi na „buržoazni sceni“, je realnost te scene prelučnjana že s tem, da njeni člani takoj nasedejo videzu) in kolikor ga ni mogoče identificirati z nobenim poklicem, stanom, razredom itn. Charlot je hkrati vse in nič.

Sklicujoč se na Chaplinovo judovsko poreklo (sicer precej nezanesljivo, kakor je nezanesljiva tudi njegova rojstna letnica, ob katero nekateri biografi postavljajo vprašaj), so nekateri kritiki, npr. Robert Benayoun („L'Assassin de Charlot“, Positif, 1973, št. 152—153), poskusili opredeliti Charlota kot

krparijo figur iz judovske tradicije. Charlot bi tako bil sestavljen iz potez *chutzpaha*, tj. nesramneža, predrzneža, posmehljivca, potem *luftmenscha*, brezdelneža, „luftarja“, imel bi nekaj genialne norosti *messhuggeha* ter nekaj *schlimazijevske* prirojene nerodnosti, zaklete nesreče in nagnjenosti do katastrofe.

Bolj razširjena je seveda primerjava Charlota z otrokom. Tako se po Jeanu Mitryju Charlot obnaša kot otrok, „za katerega so svet in drugi preprosto le to, kar ni on sam.“ In tako kot otrok je egocentričen in fenomenalističen. Mitry poudarja Charlotov egocentrizem, ki se na eni strani kaže kot zavračanje podrejanja vsemu, kar mu nasprotuje, kar ne ustreza njegovi zamisli o svetu, na drugi pa kot divja volja do samopotrjevanja. A kako naj se fizično šibko in socialno deklasirano bitje samopotrjuje? Zgodnji Chaplinovi filmi (iz Sennettove serije) kažejo, da Charlot to počne s „pravim besom otroka, ki nima tega, kar si želi, in ne razume, da tega ne more dobiti“ (Mitry). Zgodnji Charlot je torej hudoben, brezobziren, krut, zvit in hinavski: tak je že v prvem filmu *Making a Living*, kjer igra žurnalista, ki svojemu kolegu ukrade fotografijo nesreče, medtem ko okradeni novinar pomaga žrtvam nesreče.

To primerjavo Charlota z otrokom je prvi izvrstno razvil Sergej Eisenstein („Charlie the Kid“, 1945), ki jo je zastavil kot vprašanje pogleda, namreč otroškega pogleda, ki pa pomeni: „videti najhujše, najbolj žalostne in najbolj tragične pojave zunaj njihovega moralno-etičnega smisla, zunaj presojanja in obsojanja“. A da pri tem ne gre za kakšen nedolžen, ampak prej za *amoralen* pogled, se kaže prav v tem, kako Chaplin vidi otroka: vidi ga natanko z otroškimi očmi, se pravi z očmi tistega, ki ne mara otrok. „Kdo normalno ne mara otrok?“ se sprašuje Eisenstein. „Edino otroci“. Kadar je pri Charlotu poudarjena ta „kruta amoralnost“ otroškega pogleda, se Chaplin tudi obvaruje sentimentalnosti.

Kot zgled takega otroškega pogleda je seveda treba vzeti film *The Kid*, kjer se Charlot najprej vede kot otrok, ki je dobil brata, se pravi, brž ko najde dojenčka na ulici, se ga že skuša iztebiti; in ni naključje, da ga hoče kar nekajkrat podtakniti v otroški voziček, a mu to lastnica prepreči — ta lastnica otroškega vozička je pač kot mati, ki hoče obvarovati svojega mladiča pred ljubosumno hudobijo starejšega brata; in potem Charlot beži s tem dojenčkom, kot da bi ga ugrabil z namenom, da ga ugonobi (v nekem trenutku ga že hoče vreči v kanalizacijo . . .).

Toda v tem filmu postane Charlot tudi adoptivni oče, in sicer pod učinkom pisma, ki pravi, naj najditelj tega otroka zanj skrbi. To pismo je torej kot „simbolni mandat“, ki Charlota iztrga imaginarnemu zrcaljenju v otroškem pogledu in ga interpelira v očetovsko vlogo. To je dejansko prelomno dejanje tudi v Chaplinovi filmografiji, saj pomeni, da se je Charlot z adaptiranjem očetovski vlogi končno otesel tistega „analnega očeta“, ki ga je v seriji two-reelerjev za Mutual igral orjaški Eric Campbell, oziroma je „prerasel“ plašnega in hkrati nespoštljivega otroka, ki se hkrati boji in roga „groznemu“ očetu prepovedi in kaznovanja. Campbellu so vselej naložene nasilniške, gospodovalne vloge, ker pač mora igrati (sicer vselej osmešeno) strašilo, ki ogroža Charlotov narcistični cirkus, v katerem je identificiran s svojo podobo (emblematičen je prizor z zrcali v *Cirkusu*, kjer ne najde izhoda iz lastnih odsevov), prav kakor se identificira s stvarmi.

Hkrati s Campbellom je postala Chaplinova soigralka Edna Purviance, ki je gotovo izjema v njegovi bio-filmografiji: je namreč edina igralka, ki je z njim osem let sodelovala v vseh filmih (z izjemo *One A.M.*, kjer igra Chaplin sam), torej od

CHARLES S.

Boksarja (1915) do **Parižanke** (1923), kjer igra glavno vlogo (ker je to pač edini Chaplinov film, v katerem sam ni igral); in obenem je ena redkih Chaplinovih žensk, s katero se ni poročil. Očitno je torej uživala poseben, kar idealen status, ki ga nemara najlepše nakazuje prav njena vloga v **The Kid**: tu igra mater, ki se v obupu znebi svojega otroka, da bi potem lahko bila mati vseh otrok, ki se, kakor Charlot, potikajo po cesti. Takšna mati pa je kot (gledališka) igralka, kar je Edna Purviance postala potem, ko je obžalovala svoje dejanje: toda v filmu nikoli ni videti kakšne njene vloge na odru, ampak samo na ulici, kjer se ob vsakem potepuškem otroku (tudi svojem lastnem, ne da bi ga poznala) razigra v materinski partiji. Skratka, Edna Purviance, edina igralka, ki se je je Chaplin najdlje držal (ne da bi se z njo poročil, kot se je npr. s Paulette Goddard), je kot igralka in mati eno in isto.

The Kid je Chaplinov prvi dolgi ali *feature* film, kar tudi pomeni, da je na „naključnih“ gagih temelječe katastrofično dogajanje burlesknih two-reelerjev pričela spodrivati „narrativna logika“, določujoča prizore z vzročno-posledičnimi odnosi in povečujoča dozo emocij. Ta film je neke vrste Charlotova „vzgoja srca“, ki gre skozi vse faze od krutosti do *amour fou* (ta se manifestira, ko hoče fantiča odpeljati socialno skrbstvo: tedaj Charlot leta po strehah, da bi ga rešil . . .). Ko pa neke noči fanta zgubi, Charlot — vsaj v sanjah — celo umre. Te sanje evocirajo „zgubljeni raj“, se pravi raj otroštva, ki ga je Charlot doživljal s „kidom“, pri čemer to seveda ni prikazano „direktno“, ampak prek premestitve in zgostitve: v sanjah gre res za raj, toda za raj na zemlji, v tisti ulici v siromašni četrti, kjer je Charlot postal adoptivni oče in kjer imajo zdaj vsi angelska krila in so srečni in dobri, dokler se ne vmešata zlobna duhova (najbrž preobrazbi onih dveh socialnih delavcev, ki sta hotela pobiča odpeljati), zaradi katerih morata Charlot bežati in ga v letu (po zraku) ustrelji policaj. Charlot se potemtakem znajde hkrati na mestu zgubljenega objekta, „kida“, in v vlogi žalujočega, še več, umirajočega od žalosti zaradi te izgube.

Ta žalost pa nemara tudi pomeni, da se Charlot počasi poslavlja kot burleskna figura, ki je edino in prav kot telo prestavljala prvi kraj in prvi predmet dogajanja; ki se je rodila kot podoba in se nanjo reducirala kot na stvar (odtod tudi Charlotove zamenjave oziroma identifikacije s predmeti), na čisto zunanost (fizično dogajanje) in gestualnost (zlasti brcanje). Pravzaprav ne gre toplotko za poslavljanje, ločevanje od te figure, kot za razdvajanje, razcep: Charlot se namreč subjektivizira, se pravi, je hkrati Charlot in tisti, ki se gleda kot Charlot ali, bolje, postaja Charlot, ki je v Charlotu odkril svoj Ideal Jaza. Ideal Jaza ni isto kot idealni jaz: idealni jaz je Charlot kot vselej sebi podobna figura (tudi kadar je zamenjanja za koga drugega, kot npr. v **The Count**) v two-reelerjih, kjer je vzgajal narcistični cirkus samopotrjevanja, medtem ko je Ideal Jaza točka simbolne identifikacije, „tista točka v Drugem, iz katere se subjekt vidi v obliki, ki je vredna ljubezni Drugega“ (S. Žižek), pri čemer je ta drugi v Chaplinovem primeru seveda filmsko občinstvo. Skratka, Charlot se pričinja identificirati s samim seboj kot z neposnemljivo, edinstveno filmsko figuro. Za to identifikacijo pa je potreben nek označevalec, ki Charlota „odtují“ v drugem (npr. v vlogo adoptivnega očeta v **The Kid**), toda šele to mu da Ideal Jaza. Prek te „odtujitve“ se Chaplin-Charlot tudi vidi v obliki, ki je vredna ljubezni občinstva.

V **The Kid** je bil tak označevalec tisto pismo, v **Zlati mrzlici** pa bi to bil kos papirja z znakom „sever“, ki ga Charlot, zgubljen sredi snega na Aljaski, potegne iz žepa in ravna z njim kot s kompasom, pri čemer je magnetna igla on sam s svojim

nihajočim zibanjem, zato je seveda sever tam, kjer se Charlot pač ustavi. Charlot se kot zmeraj pojavi kot od nikoder in čeprav je namenjen iskati zlato, nima s sabo nič drugega kot ta kos papirja, ki s svojo belino dobro reprezentira kraj, kjer se nahaja — to je ta praznina, ta beli nič zasnežene pokrajine —, hkrati pa z eno samo črko, znakom nebesne strani, doseže, da se Charlot na samem severu, kjer pač ni mogoče iskati severa, identificira z njegovim označevalcem. In tisti hip ni več zgubljen, najde smer ali, bolje, on sam postane smer, prava smer: kakor se magnetna igla zmerom obrne proti severu, tako se mora Big Jim, če hoče najti zlato, obrniti na Charlota; in kakor je sever glavna smer, tako je Charlot tudi „temeljna mera“ — a ne le zato, ker je „zlata vreden“, ampak ker je hkrati tudi to, na kar meri ljubezen: Charlot je tisti, ki se ga ljubi samo zato, ker je Charlot. To se lepo pokaže v že omenjenem prizoru, kjer se Charlot, ki potuje na ladji kot bogataš, za fotoreporterja našemi v svoje potepuške cape in pade s palube prvega razreda na palubo drugega. Tu se znova sreča z žensko, Georgio (pevko in lokalno lepoticco, v katero se je Charlot zagledal, medtem ko se je ona spogledovala z drugim), ki odkrije v njem svoj ljubezenski objekt, prav kolikor ga ima še vedno za „smešnega možica“, ki nima nič razen njene fotografije pod vzglavnikom, ki torej ni nič drugega kot tiha in trpežna, „plemenita“ ljubezen. A medtem se je Charlot oplemenitil tudi z zlatom. Prav zato se mora slikati kot Charlot, tj. kot Charlot-potepuh in „čisto zlato“ emocij: prav s tako naslikanim Charlotom je namreč Chaplin zablestel na filmskem nebu, osvojil „vsa srca“ (tudi in še posebej pariških surrealistov) in obogatel.

V **Zlati mrzlici** se torej Charlot identificira s severom in prek tega z zlata in ljubezni vrednim Charlotom, ko potegne iz žepa list papirja z znakom severa, v **Cirkusu** pa mu pade v žep listinica, denarnica (podatkanil mu jo je tat), in spet je to nekaj, kar požene Charlota v tipične charlotovske situacije (preganjata ga tako policaj kot tat, na begu v nekem trenutku okameni v drži, ki posnema lutko, zateče se v cirkus . . .).

Cirkus je film, ki ob koncu obdobja neme burleske evocira njene viře (luna park, cirkus), hkrati pa seveda reafirmira, celo definira Charlotovo „formulo“: ta bi bila v tem, da se Charlot ne pusti reducirati ne na to ne na ono, da npr. hkrati je in ni klovn, da je on sam kot čista razlika, nekakšen „označevalec brez označenca“, da napotuje le na samega sebe, on sam pa je stalno na poti (emblematična je podoba s Charlotom, ki izginja v daljavi na prazni cesti) in napoti povsod, kjer se pojavi, da je, skratka, izjemen in enkratni, kot se pokaže zlasti v prizoru, ko vadi skupaj s klovni, a naredi vse narobe oziroma po svoje. Toda medtem ko „studio“ (cirkus) še ne ve, kaj je dobil, pa občinstvo Charlota navdušeno sprejme tisti hip, ko se (na begu pred policajem) kot meteor pojavi v areni in demistificira vsa cirkuška slepila (čarodeju podira njegove naprave): z izničenjem teh slepil Charlot seveda afirmira svojo magičnost, ki jo občinstvo takoj prepozna — in to je pomembno, saj kaže, v čem je komikova (Chaplinova) „želja Drugega“ — pač želja občinstva (to postane celo tema v **Odrskih lučeh**, kjer Chaplina 5 v vlogi klovna Calvera muči strah, da bo izgubil občinstvo „preprostih“ ljudi, to občinstvo, ki ga je naredilo . . .). **Cirkus** je torej zadnji Chaplinov nemi film. Za mnoge druge komike burleske je bil njihov zadnji nemi film tudi njihov zadnji film sploh, če ne dejansko, pa simbolno: zvočni, „govorni“ film jih je pokopal, brž ko so spregovorili, so zgubili svojo komično „bistvo“, za Hollywood, ki se je povezal z Broadwayem in „izumil“ glasbeno komedijo, so takorekoč prenehali obstajati ali pa so vztrajali le še kot komični izmečki (ni naključje, da so njihove usode tragične: biografija Henryja

CHAPLIN

slovar cineastov

Langdona, na primer, se konča s podatkom: „he died broke“). Chaplin pa je v zvočnem obdobju posnel nekaj svojih največjih filmov (ali vsaj najbolj razvpitih), vendar v precejšnji meri zato, ker si je lahko (denarno) privoščil, da še naprej dela neme filme. Ali, točneje, Chaplin je sprejel zvok (glasbo, šume), upiral pa se je temu, da bi Charlot spregovoril. „Ne verjamem,“ je zapisal v članku „Proti talkies“ (1929), „da bi lahko glas karkoli dodal kateri mojih komedij. Nasprotno, uničil bi iluzijo, ki jo hočem ustvariti, iluzijo majhne simbolične silhuete šaljivosti, ki ni realna oseba, ampak humoristična ideja, komična abstrakcija“. Ta odpor je poskušal utemeljevati z „univerzalnostjo pantomime“, ki je vsem razumljiva, tudi otroku: „V *Lučeh velemesta* ni ničesar, kar otrok ne bi mogel razumeti“ („Pantomima in komedija“, 1931). V *Lučeh velemesta* predvsem ni dialogov, namreč slišnih dialogov. To je Chaplinov prvi zvočni film (z uporabo glasbe, ki pa je predvsem spremljevalna in le redko ekranska, tj. izvirajoča iz kakšnega vira v sliki, in nekaterih šumov), toda dogajanje v njem poteka na način nemega filma: to predvsem velja za poseg tistega označevalca, ki Charlota „odtují“ v drugem in prikaže v obliki, v kateri je vreden ljubezni drugega. Dolej je bil tak označevalec pisni, v *Lučeh velemesta* pa je hkrati zvočen in nem. Slepa prodajalka rož zamenja Charlota za bogataša, ker tisti trenutek, ko mu hoče vrniti drobiž, nekdo stopi v avto in zaloputne z vrati. Toda tega zvoka gledalec ne sliši, ker je le sugeriran, posredovan opisno, je na neki način pokazan. Za gledalca je namreč pomembnejše, da ta zvok „vidi“ kot pa sliši: da vidi, kako ga je slišala slepa prodajalka rož in se zaradi tega zmotila, prevarala o Charlotu. Gledalec pa se o Charlotu ne sme prevariti, kajti Chaplinu gre prav zanj, za gledalca, njemu želi „pričarati“ ljubezni vredno podobo Charlota. In na neki način je bila tudi prodajalka rož slepa prav zato, da bi gledalec bolje videl. Da bi bolje videl — kaj? Charlota kajpada, Charlota, ki se že v uvodnem prizoru pojavi na mestu junaka, in to dobesedno na takem mestu: zbrana je mestna elita, ki čaka na odkritje spomenika lokalnemu junaku, ko pa odgrnejo platno, se pokaže Charlot, speč na kipu ponosnega jezdeca z izdrtim mečem, za katerega se potem zatakne v dovolj obsceni držji. To seveda pomeni, da Charlot pač ne bo tak junak, kakršnega časti „hipokritska buržoazija“ (k tej sintagmi izrecno napeljuje vloga buržuja, ki ima ponoči, v „trenutkih slabosti“, tj. pijanosti ali obupa, skratka, ko „ni čisto pri sebi“, Charlota za prijatelja in ga sprejme v svojo družbo, zjutraj pa ga več ne pozna), ampak junak, ki je utelešenje patosa, junak, ki se žrtvuje za nesrečnega bližnjika in mora kot potepuh garati za vlogo buržuja, v kateri ga vidi slepa prodajalka rož, da bi se izpolnil kot „ljubezenska žrtev“ (ali, rečeno z bibličnim stavkom: „Ni večje ljubezni od tiste, ko nekdo žrtvuje svoje življenje za bližnjega“ — vse torej kaže, da je Chaplin v tem filmu uresničil svoj sen filmskega projekta o Kristutsu, o katerem je pisal prav v času snemanja *Luči velemesta*). In prav tak Charlot je tisto, kar mora gledalec videti in kar vidi tudi s pomočjo slepe prodajalke rož: ko le-ta na koncu spregleda, jo Charlot gleda, kako ga gleda, upajoč, da ga bo prepoznala, in otroško blažen, ko so njene solzne oči dokaz prepoznanja — v tem trenutku je prodajalka rož zgledna zastopnica gledalca, njegovega pogleda, na katerega meri Chaplin onstran tega, kar vidijo Charlotove oči.

A naj se je Chaplin zvočnemu oziroma „govornemu“ filmu še tako upiral, pa le-ta za njegovega Charlota vendarle pomeni „drugo rojstvo“ — rojstvo v govorici. Michel Chion je v članku „Preluknjano platno“ (prevedenem v Ekranu, št. 7/8, 1988) izvrstno analiziral, kako se je pri Chaplinu pripravljala „svojevrstna dramatična osvoboditev govornice“, svojevrstna

namreč zato, ker se je dogajala kot telesna govorica šumov, govorica, ki je silila na dan in se izraža le proti njegovi volji ter ga celo izpostavlja nevarnosti. Tako je v *Lučeh velemesta* eden redkih sinhronih šumov ravno piskanje piščalke v Charlotovem trebuhu, ki se oglasi vsakič, ko poskuša nekdo na zabavi pri buržuju pozersko zapeti. Charlotovo prvo srečanje z zvokom je torej, prvič, v funkciji preprečevanja, izganjanja vsakršnega „realističnega“ zvoka (iluzije govorečih ali pojočih ljudi, kot bi dejal Eisenstein) in, drugič, pripeti se kot gag, tj. kot premeščena ali, bolje, „neumestna“ uporaba nekega zvočnega objekta. A če je bil Charlot s tem trebušnim piskanjem v imenitni družbi nekakšen zvočni madež, ki je spreverčal sceno (udeleženci zabave, pripravljeni na poslušanje „resnega pevca, so se z zgražanjem obračali proti piskajočem Charlotu), pa je že v naslednjem prizoru isto početje naredilo iz njega gospodarja, „buržuja“ (na njegovo žvižganje najprej šofer pripelje avto, nato pa k njemu pritečejo psi): to je podobno kot z besedo, ki ima lahko v različnih kontekstih različne pomene. K „jezikovni“ naravi Charlotovega trebušnega piskanja pa napotuje tudi tisto kokodakanje, ki je karikiralo slavnostno govornico pred odkritjem spomenika v uvodnem prizoru.

Moderni časi so nastali leta 1936, torej v času, ko se je zvočni („govorni“) film že dokončno uveljavil, toda Chaplin se še vedno upira govoru in Charlotu ne da spregovoriti. Tako je zvočni trak 90-odstotno glasben, dialogi pa so še naprej neslišni oziroma podani v mednapisih, kot v nemem filmu. Dialogi da, toda ne vsak govor. Tu je namreč že nekoliko več sinhronega zvoka, na eni strani ambientalnega (npr. hrumenje strojev v tovarni) na drugi pa posredujočega človeške glasove. Ti glasovi so torej sinhroni, se pravi, imajo svoj vir v sliki, toda ta vir ni „človeški“, to so razne transmijske naprave: radio, gramofonska plošča (na kateri so posneta navodila za uporabo stroja za hranjenje), zvočnik, prek katerega direktor s svojega panoptičnega mesta ukazuje delavcem, naj hitreje delajo. Tako se v filmu pojavljata dva tipa govora: neslišni, ko se osebe pogovarjajo, a so njihovi dialogi, kot v nemem filmu, podani v mednapisih, in slišni, toda ne „živi“, pač pa posnet, posredovan prek neke naprave. Ta drugi tip govora, ki je odrezan od svojega živega vira, dejansko „izreka“ to, kar Chaplin karikira ali „kritizira“ v podobah: to je „odtujitev človeškega“, „omrtvičenje živega“, enkratnega, individualnega v produkcijskih in družbenih strojih. Charlot je tu seveda človeški residuum (s Paulette Goddard v vlogi dekliča), človeška relikvija, na kar med drugim opozori prav s svojim načinom „govora“, tj. s kruljenjem v želodcu vpričo pastorjeve žene, s kruljenjem, ki je pravzaprav marksistično, saj „hoče reči“, da človeka ustvarjajo njegove potrebe.

Chaplinov prvi „govorni“ film je karikatura diktatorja, Hitlerja, ki je v režiji svoje politične kariere med drugim uporabil tudi (in prav) sredstvo, ki neskončno razširja moč govora, torej radio, in s tem invaguriral medijsko reprezentacijo oblasti. Toda Hitler, velik ljubitelj filma, je storil še nekaj, kar je dalo Chaplinu moč nad njim: ukradel mu je brčice. „Ko sem debitiral v filmu,“ je zapisal Chaplin v sinopsisu za *Velikega diktatorja*, „sem po več poskusih, da bi našel svoj 'tip', odkril brčice, ki sem si jih prisvojil, ker so se mi zdele smešne. Potem sem dobil posnemovalca. Te brčice so danes znamenite. So najlepši okras komedijanta, ki sploh ni komičen. Moje brčice (ki jih skrbno čuvam v srebrni škatlici) so mi dale idejo za film o čudni zgodbi teh ljudi v prvem planu, ki so postali diktatorji.“ André Bazin je potem takole razčlenil Chaplinovo strategijo: „Prva runda: Hitler ukrade Charlotu njegove brčice. Druga runda: Charlot vzame svoje

CHAR



Luči velemesta, 1931

brčice nazaj, toda to zdaj niso več brčice à la Charlot, saj so medtem postale brčice à la Hitler. S tem, da jih je vzel nazaj, je Charlot ohranil hipoteko nad Hitlerjevo eksistenco: z njimi je potegnil tudi to eksistenco, z njo je poljubno razpolagal“ (André Bazin, Eric Rohmer, *Charlie Chaplin*).

Chaplin je s Hitlerjem „razpolagal“ do te mere, da ga je charlotiziral ali, bolje, da ga je pokazal kot pokvečeno imitacijo Charlota, in sicer „zgodnjega“ Charlota, prav tistega, ki ga je Eisenstein primerjal z otrokom. Chaplinov diktator Hynkel je — z Eisensteinovimi besedami — „infantilni junak na višku oblasti“, torej monstrem. Da je Hynkel popačen Charlot, pa pomeni tudi, da je zanič cineast: njegovi tehniki so slabi v specialnih učinkih — naj se poskušajo v izvedbi neprebojnih oklepov ali klobukov-padal, zmeraj spodletijo (in to plačajo z življenjem); in prav tako mu ne gre od rok režija — ne posreči se mu niti uskladiti dva „kadra“, tj. prihod vlaka z uglednim gostom Napolinijem in polaganje tepiha, na katerega bi moral gost stopiti. Najbrž najlepši primer charlotovske pokveke v Hynklovi podobi pa je prav njegova monstruoza govorica, komaj razločna mešanica nemščine in jiddiša, ki zlovešče in grozeče vrešči prek zvočnikov.

Chaplin pa igra v vlogi judovskega brivca še enega, „drugega“ Charlota, ki je ravno „drugi“ Hynklovega diskurza, tisti, ki ta diskurz — v njegovem hreščanju je razločno slišati samo besedo „Jud“ — histerizira. Ta Charlot je „drugi“ tudi v že omenjenem smislu identifikacije z Idealom Jaza, za katero je, kot smo videli, zmerom nujen nek označevalec: tukaj so to kovanci, ki žvenketajo v Charlotovem trebuhu. Iz te trebušne govorice se bo še izvalil Chaplinov finalni govor. Kovanec v torti naj bi namreč določil Hynklovega atentatorja; izbran je torej Charlot, vendar ne pride do atentata, ampak do Charlotove zamenjave s Hynklom — seveda pa Charlot ne obleče le Hynklove uniforme, marveč zasede tudi njegovo mesto pred mikrofonom, postane tribun, ki v diktatorjevi uniformi — kar pa se spregleda, ker je pokazan v velikem planu, z obrazom, zročim v daljavo, torej abstrahiran od okolja — zanosno izreka antihynklovski, k obrambi demokracije pozivajoči govor, seveda ne več v popačeni govorici, ampak v lepi angleščini, govor, ki se obrača na vesoljno (Chaplinovo) občinstvo, kar je tudi izrecno poudarjeno: „Prav v tem trenutku moj glas dosega milijone ljudi po celem svetu.“ Chaplinov govor je torej globoko univerzalističen, naslavlja se na vse, „kristijane, Jude, črnce, belce“ („Mi se nočemo prezirati in sovražiti. Na tem mestu je prostora za vsakogar . . .“), a na koncu vendarle „izda“ svojo „naddoločnost“ z nekim imenom: to je Hannah, Charlotova zaročenka. Hannah pa je bilo ime tudi Chaplinovi materi, nekoč music-hallski pevki, ki je zgubila glas (umrla je leta 1929). Avtor *Romana o Charlotu*, Claude Jean Philippe, je zapisal, da prav to ime kot ime njegove matere, kaže na to, da Chaplin govori svoji materi, česar ni mogel vse od otroštva. In prav to opravičuje finalni govor v *Velikem diktatorju*, ki sicer ne vzdrži.“ Se pravi, da bi zadnje besede tega govora — „Poglej proti nebu, Hannah, si slišala? Poslušaj!“ — bilo mogoče prevesti kot: „Poglej dol, mati, me slišiš? Govorim!“ Charlot je torej spregovoril, toda potem je tudi izginil. V *Gospodu Verdouxu* ga ni več ali vsaj ne v obliki oziroma vselej isti kostumsko-gestikulacijski in času, staranju izvzeti podobi, v kateri se je dotlej pojavljal. Chaplin kot Verdoux je šarmanten, lepo oblečen gospod s posivelimi brčicami in lasi ter uglajenega vedenja. Charlot, brž ko spregovori, se torej sprevrže v svoje čisto nasprotje: prej je bil boječ v odnosu do žensk, zdaj jih mori; če je bil kdaj poročen, so ga žene maltretirale, Verdoux pa ima več žena, ki jih izkorišča; Charlot je imel zmeraj

LES S. CHAPLIN

Bio-filmografija

sitnosti s policijo, gospod Verdoux pa se inšpektorja z lahkoto odnese (ponudi mu zastrupljeno vino); Charlot je kot vselej isti tip opravljal različne poklice, medtem ko gospod Verdoux pod različnimi identitetami (svoja imena in celo videz menja hkrati z ženami, ko umori katero od njih, izloči eno izmed svojih identitet) opravlja isti poklic (svojo dejavnost, ubijanje žena, za katerimi podeduje njihovo imetje, imenuje poklic, „just a job“); in končno, tista „pot nikamor“, ki je večkrat finalni prizor v Charlotovih filmih, dobi v *Gospodu Verdouxu* svojo smer: to je pot čez jetniško dvorišče proti giljotini. Prav v zvezi s tem koncem je Bazin zapisal, da je „Verdoux katastrofa Charlota“, sam film pa „verjetno najpomembnejše Chaplinovo delo“. Danes bi lahko dejali, da je vsekakor precej bolj komično (že zaradi črnega humorja) od mnogih drugih Chaplinovih filmov. In nemara je tudi najbolj chaplinovsko, upošteva vlogo žensk, in še posebej Edne Purviance, v njegovi karieri. Bazin lepo pravi: „Verdouxove žene si zaslužijo smrt, ker so vse v večji ali manjši meri krive, da so izdale upanje, ki ga je dajala Edna Purviance . . . Chaplinovo sovraštvo do žensk je našlo v gospodu Verdouxu njihovega sodnika in krvnika“ (Mit *Gospoda Verdoux*, v *Qu'st-ce que le cinéma*).

Za Bazina je ta film tudi „obtožba družbe“, ki pa je vendarle predvsem diskurzivna — gre za Verdouxov govor, s katerim „racionalizira“ svoje početje, sklicujoč se na „družbene“ (brezposelnost, „poklic je poklic“) in celo „zgodovinske“ razloge (če pobiješ milijon ljudi, postaneš zgodovinska osebnost, če jih pa le nekaj, si morilec, se glasi Verdouxov zagovor na sodišču); in razen tega se ta „obtožba“ dogaja po krščanskem scenariju — *Gospod Verdoux* je dejansko „Charlotova Nova zaveza“, to je kalvarija laičnega Kristusa, ki se želi s tem, da sprejme kazen za svoje zločine, odkupiti tudi za vse zločine, ki jih je legalno storila družba (zato tudi lahko reče duhovniku, preden gre pod giljotino: „Kaj lahko storim za vas?“).

Vendar bi to „veliko temo“ raje malce zasukali oziroma jo „znižali“ na raven Charlota in dejali: mar ne gre prej za smrt Charlota, ki je pripravljen iti na tisto pot čez jetniško dvorišče prav zato, ker je spregovoril? Verdoux je res moril, vendar je še bolj govoril. Še več, preden je lahko moril, je moral govoriti: ženske, ki jih je umoril, je moral prej zapeljati, jih osvojiti. Tako so tudi vsi umori v filmu prikazani eliptično, se pravi, da samega dejanja nikoli ni videti, zato pa lahko dobro vidimo in slišimo Verdouxova govorna dejanja in vrh tega se Verdoux še največ ukvarja prav z ženo, ki mu je ne uspe umoriti. Prizor, v katerem Verdoux postane Charlot, ki gre v smrt, pa je tale: Verdoux v restavraciji ugotovi, da so ga prepoznali sorodniki ene izmed njegovih žrtev in da so telefonirali policiji; imel bi dovolj časa, da se odpelje s taksijem, vendar se mirno vrne v restavracijo, se sreča z dvojico teh sorodnikov in ju spretno zapre v kamro zraven garderobe; Verdoux že hoče oditi, ko pridrvi policija, in gre spet nazaj; pred vrati tiste kamre nastane gneča, vsi iščejo Verdoux, ki jih ravnodušna gleda in nekajkrat ujame zarjavelo devico (eno izmed sorodnic), ki se onesvesti, ko ga zagleda. Skratka, to bi bila klasična charlotovska scena pregona, le da zdaj preganjalci ne vidijo, da Charlot več ne beži in ga zato sploh ne vidijo. Ko pa ga zagledajo, ne morejo verjeti, da ga vidijo: „Vi ste gospod Verdoux?“ vpraša policaj. „Vam na razpolago,“ odgovori Verdoux. To je Charlotovo slovo: skozi vso to sekvenco nem, je spregovoril le zato, da bi lahko umrl.

Charles Spencer Chaplin se je rodil leta 1889 v Londonu v družini music-hallskih artistov. Ko mu je bilo dve leti, je oče („ekscentrični komik“ in izvrsten baritonist pa tudi ženskar in alkoholik) zapustil družino (kasneje se je vrnil), mati, prav tako pevka, je izgubila glas, in tako je Chaplin že pri petih letih pričel nastopati na odru ter s polbratom Sidneyem vzdrževati sebe in družino s plesanjem in petjem na ulici, kakor pravi v svoji *Avtobiografiji*. (Mati, irska židinja Hannah Hill, je bila najprej poročena z Drydenom in imela z njim dva otroka, Guya in Wheelerja: Wheeler Dryden se pojavi v „špiči“ *Odrskih luči* kot Chaplinov asistent). Z osmimi leti ga sprejmejo v varietjsko skupino The Eight Lancashire Lads. Od devetega do dvanajstega leta je delal kot prodajalec cvetja, vratar, pihalec stekla, drvar, ves čas pa se je učil plesa, akrobatike in žonglerstva. Pri 12. letih dobi prvo vaudevillesko vlogo in prvo gledališko kritiko, ki mu napoveduje veliko prihodnost. Po štirih letih nastopanja brez večjih rezultatov in desetih mesecih brezposelnosti ga angažirajo v eni od skupin Freda Karnoja.

S to skupino gre tudi na turnejo v ZDA, kjer ga opazijo agentje Sennettovoga Keystone studia. Leta 1913 podpiše pogodbo s tem studiom in se preseli v Hollywood: v enem letu nastopi v 35 kratkih filmih in zasluži 10.000 dolarjev. Družba Essanay (specializirana za vesterne in burleske) mu ponudi 1250 dolarjev na teden: tu prične sodelovati s snemalcem Rolandom Thotherom in sreča 17-letno Edno Purviance, ki postane njegova dolgoletna soigralka. Leta 1916 prestopi k Mutualu, ki mu plača 10.000 dolarjev na teden. Naslednje leto se kot prostovoljec prijavi za vojsko, a ga odklonijo zaradi telesnih nesposobnosti. Z družbo First National podpiše (1918) prvo milijonsko pogodbo v zgodovini Hollywooda (točneje, 1,2 miliona dolarjev letno za osem two-reelerjev po 30 minut, ki jih posname v svojem studiu na Sunset Boulevardu). Poroči se s 16-letno Mildred Harris. Leta 1919 je skupaj z Mary Pickford, Douglasom Fairbanksom in Davidom Griffithom ustanovitelj družbe United Artists. Ko posname *The Kid*, se preseli v državo Utah, da mu advokati Mildred Harris, od katere se ločuje, ne bi zaplenili negativna filma: kampanja, ki jo proti njegovi „nemoralnosti“ zganja del ameriškega tiska, se utiša šele po ogromnem uspehu filma. S tem filmom gre leta 1921 na zmagoslavno evropsko turnejo (v francoskem časopisu „Le Journal“ objavi članek Umetnost filma, kjer med drugim piše: „Filmska umetnost je neodvisna od gledališča in klasične literature . . . Izražati se mora predvsem z dejanjem, gibanjem, ki mora gledalcu nadomestiti tisto, kar je v gledališču beseda. Vidimo jo bolj kot vizualno kakor pa intelektualno umetnost . . . Mislim, da film v Evropi preveč boleha za umetnostjo v najbolj intelektualnem smislu besede, premalo pa je umetnost v tehničnem smislu“). V Berlinu sreča Polo Negri, se z njo zaroči (in se s *Parižanko* poslovi od Edne Purviance), a se zaroča kmalu razdre. Leta 1924 se poroči s šestnajstletno Lito Grey. *Zlata mrzlica* ima ogromen uspeh, o Chaplinu prične govoriti kot o geniju. Lita Grey zahteva ločitev in obtožuje Chaplina spolne perversnosti; zadevo spremlja bučna kampanja konservativnega ameriškega tiska in na drugi strani goreča podpora liberalnega tiska in francoskih surrealistov, ki v svoji reviji „La Révolution surréaliste“ (št. 9—10) objavijo članek Hands off Love: „Hotela je očrtni svojega moža, neumnica, krava. Nam pa s svojim dejanjem samo priča o človeški veličini duha, ki je z jasnim in pravičnim premislekom o smrtnih stvareh v družbi dal svoji misli popoln, živ izraz, ki to misel nikoli ni zatajil, izraz, ki je s svojim humorjem, svojo močjo, skratka, s svojo poezijo, v naših očeh neskončno daleč od brljenja te male buržoazne leščerbe, ki jo nad njim vihti ena od teh mrh, ki jih povzode poznamo kot dobre matere, dobre sestre, dobre ženske, te kuge, te parazite vseh čustev in vseh ljubezni.“ Šele po končanem sodnem procesu, ki je stal Chaplina dva milijona dolarjev in med katerim je več ameriških držav prepovedalo predvajanje Chaplinovih filmov, češ da so anarhistični in nemoralni, je bilo mogoče predvajati *Cirkus* (nagrajen s specialnim oskarjem).

V letih 1931—32 gre Chaplin na novo evropsko turnejo in na Japonsko; v Nemčiji ga nacionalsocialistični tisk zmerja s „čifutom“ in „plagiatorjem“. Leta 1933 se poroči s Paulette Goddard. Dva dni po začetku druge svetovne vojne prične snemati *Velikega diktatorja*: na sprejemu pri Rooseveltu v Beli hiši ponovi finalni govor iz filma. Angažira se v ameriškem odboru za pomoč Rusiji v vojni. Leta 1942 se loči od Paulette Goddard, naslednje leto pa pride do afere z Joan Barry, ki ga obtožuje, da „jo je odvedel v drugo državo, da bi z njo spal“ in da je „oče njenega otroka“ (krvni testi ga bodo oprostili, toda medtem je moral „zaradi suma“ plačati nekaj milijonov dolarjev). Del ameriškega tiska prične Chaplina obtoževati simpatiziranja z boljševidzom. Leta 1943 se poroči z Oono O'Neill, kljub nasprotovanju njenega očeta, znanega dramatika. V času „lova na čarovnice“ (1947) ga hoče zaslišati McCarthyjev odbor za odkrivanje protiameriške dejavnosti, vendar se Chaplin ne odzove, sklicujoč se na svoje britansko državljanstvo. Leta 1952 proda svoj studio in odpotuje v London, kjer je premiera *Odrskih luči* (v prisotnosti kraljeve družine). V Franciji je častni gost La Comédie française, Louis Aragon ga prosi, naj sprejme Sartra in Picassa, ki bi se rada z njim srečala. Preseli se v Švico, v Vevey. Posname *Kralja v New Yorku*, ki velja za njegov obračun z Ameriko; toda film ni uspel ne v Evropi ne v Ameriki. Louis-Ferdinand Céline je najbrž povzel splošno mnenje, ko je zapisal: „V nemem

CHARLES

stovlar cineastov

filmu je bil Charlie Chaplin čudovit. Danes je beden. Zdaj se gre filozofijo. Ima sporočilo. Smešno, kajne? V letih 1959—64 piše avtobiografijo (*My Autobiography*, London, 1964). Z *Grofico iz Hong Konga* doživi ponoven polom. Leta 1972 ga povabijo v ZDA na podelitev oskarja za življenjsko delo. Naslednje leto mu britanska kraljica podeli plemiški naslov (Sir), v Franciji pa dobi Legijo časti. Chaplin umre na božično noč 1977. Njegovo truplo ugrabijo iz grobnice v Veveyu in ga vrnejo po izplačilu odkupnine.

1914 — serija Keystone

Za vse filme:

produkcija: Keystone
producent: Mack Sennett
snemalec: Frank Williams

- Making a Living* (Vsakdanji kruh): r. Henry Lehrman; i. Chaplin, Virginia Kirtley, Alice Davenport, Chester Conklin; d. 314 m.
- Kid Auto Races at Venice* (Otroške avtomobilske dirke v Benetkah): r. Henry Lehrman, i. Ch. Chaplin, Frank Williams, Henry Lehrman. The Keystone Kids; d. 174 m.
- Mabel's Strange Predicament* (Zmeda v hotelu): r. Henry Lehrman, Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Chester Conklin, Al St. John, Alice Davenport; d. 308 m.
- Between Showers* (Charlot in dežnik): r. Henry Lehrman; i. Ch. Chaplin, Ford Sterling, Chester Conklin, Emma Clifton; d. 311 m.
- A Film Johnnie* (Charlot v studiu): r. George Nichols, Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Roscoe Arbuckle, Ford Sterling, Mack Sennett, Mabel Normand; d. 311 m.
- Tango Tangles* ((Charlot plesalec): r. Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Ford Sterling, Chester Conklin, Roscoe Arbuckle; d. 224 m.
- His Favorite Pastime* (Charlot med barom in ljubeznijo): r. George Nichols; i. Ch. Chaplin, Roscoe Arbuckle, Peggy Pearce; d. 308 m.
- Cruel, Cruel Love* (Charlot markiz): r. George Nichols, Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Minta Durfee, Alice Davenport, Chester Conklin; d. 316 m.
- The Star Boarder* (Charlot podnajemnik): r. George Nichols, Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Gordon Griffith, Edgar Kennedy, Alice Davenport; d. 311 m.
- Mabel at the Wheel*: (Mabel in Charlot za volanom): r. Mack Sennett in Mabel Normand; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Henry McCoy, Chester Conklin, Mack Sennett, Al St. John, Mack Swain; d. 580 m.
- Twenty Minutes of Love* (Charlot in kronometer): r. Ch. Chaplin, Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Chester Conklin, Minta Durfee; d. 308 m.
- Caught in a Cabaret* (Charlot natak): r. Mabel Normand; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Alice Davenport, Harry McCoy, Minta Durfee, Chester Conklin; d. 626 m.
- Caught in the Rain* (Charlot in mesečnica): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Alice Davenport, Mack Swain; d. 308 m.
- A Busy Day* (Gospa Charlot): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Mack Swain; d. 134 m.
- The Fatal Mallet* (Charlotovo kladivo): r. Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Mack Swain, Mack Sennett; d. 452 m.
- Her Friend the Bandit* (Mabelino flirtiranje): r. Ch. Chaplin, Mabel Normand; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Charles Murray; d. 303 m.
- The Knock Out* (V ringu): r. Charles Avery, Mack Sennett; i. Ch. Chaplin, Roscoe Arbuckle, Minta Durfee, Edgar Kennedy, Mack Swain, Al St. John, Mack Sennett; d. 598 m.
- Mabel's Busy Day* (Charlot in klobase): r. Mabel Normand; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Edgar Kennedy, Chester Conklin; d. 314 m.
- Mabel's Married Life* (Mabelino zakonsko življenje): r. Ch. Chaplin, Mabel Normand; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Mack Swain, Alice Howell; d. 309 m.
- Laughing Gas* (Charlot zobar): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Fritz Shade, Alice Howell, Mack Swain; d. 311 m.
- The Property Man* (Charlot reviziter): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Fritz Shade, Phyllis Allen, Alice Davenport, Mack Sennett; d. 646 m.
- The Face on the Bar Room Floor* (Charlot umetnik): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Cecile Arnold, Chester Conklin, Mack Swain, Fritz Shade; d. 306 m.
- Recreation* (Pomladna vročica): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Charles Murray, Norma Nichols; d. 141 m.
- The Masquerader* (Charlot koketa): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Charles Murray, Minta Durfee, Roscoe Arbuckle, Chester Conklin; d. 314 m.
- His New Profession* (Charlot zanič): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Fritz Shade, Harry McCoy, Minta Durfee; d. 309 m.
- The Rounders* (Charlot in Fatty v kavarni): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Roscoe Arbuckle, Minta Durfee, Al St. John, Charley Chase; d. 308 m.
- The New Janitor* (Charlot hišnik): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Fritz Shade, Al St. John, Minta Durfee; d. 311 m.
- Those Love Pangs* (Charlot ljubezenski rival): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Chester Conklin, Edgar Kennedy, Harry McCoy; d. 305 m.
- Dough and Dynamite* (Testo in dinamit): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin,

- Chester Conklin, Fritz Shade, Phyllis Allen, Charley Chase, Norman Nichols; d. 613 m.
- Gentlemen of Nerve* (Charlot in Mabel na dirkah): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Chester Conklin, Mack Swain; d. 314 m.
- His Musical Career* (Charlot dostavlja klavirje): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Mack Swain, Alice Howell, Fritz Shade, Norma Nichols, Charley Chase; d. 313 m.
- His Trysting Place* (Charlot je poročen): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Mabel Normand, Mack Swain, Phyllis Allen; d. 584 m.
- Tillie's Punctured Romance* (Tilliejina nočna mora): r. Mack Sennett; s. Mack Sennett (po glasbeni komediji Edgarja Smitha „Tillie's Nightmare“); i. Ch. Chaplin, Marie Dressler, Mack Swain, Chester Conklin, Mabel Normand, Al St. John, Charles Murray, Edgar Kennedy, Minta Durfee, Charley Chase, Gordon Griffith, Phyllis Allen, Alice Davenport, Harry McCoy; d. 1463 m.
- Getting Acquainted* (Charlot in Mabel na sprehodu): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Phyllis Allen, Mabel Normand, Mack Swain; d. 313 m.
- His Prehistoric Past* (Charlot jamski človek): r. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Mack Swain, Gene Marsh, Fritz Shade, Al St. John; d. 593 m.
- When Comedy Was King* (montažni film): p. Fox; r. Robert Youngson; odlomki iz *The Masquerader* in *His Trysting Place*.

1915 — serija Essanay

- Za vse filme:
produkcija: Essanay
producent: Jess Robins
scenarij in režija: Charles Chaplin
direktor fotografije: Roland H. Totheroh in Harry Ensign
asistent režije: Ernest Van Pelt
- His New Job* (Charlot debitira v filmu): i. Ch. Chaplin, Ben Turpin, Charlotte Mineau, Leo White, Gloria Swanson; d. 609 m.
- A Night Out* (Charlot ponočnjak): i. Ch. Chaplin, Ben Turpin, Leo White, Edna Purviance; d. 598 m.
- The Champion* (Charlot boksar): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Leo White, Ben Turpin, „Bronco Billy“ Anderson; d. 591 m.
- In the Park* (V parku): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Leo White, Lloyd Bacon, Billy Armstrong; d. 300 m.
- A Jitney Elopement* (Charlot se hoče poročiti): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Leo White, Lloyd Bacon, Bud Jamison; d. 600 m.
- The Tramp* (Potepuh): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Lloyd Bacon, Paddy McGuire, Billy Armstrong, Leo White; d. 578 m.
- By the Sea* (Charlot na plaži): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Billy Armstrong; d. 300 m.
- Work* (Charlot dela): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Charles Insley, Billy A Woman (Charlot gospa): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Charles Insley, Billy Armstrong; d. 544 m.
- The Bank* (Charlot v banki): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Carl Stockdale, Billy Armstrong, Bud Jamison, John Rand, Lloyd Bacon; d. 604 m.
- Shanghaied* (Charlot na morju): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Wesley Ruggles, John Rand, Bud Jamison, Billy Armstrong; d. 540 m.
- A Night in the Show* (Charlot v music-hallu): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Charlotte Mineau, Dee Lampton, Leo White, Bud Jamison; d. 519 m.
- Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen* (Charlot igra Carmen): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Ben Turpin, Leo White, John Rand, Bud Jamison, Wesley Ruggles; d. 1216 m. (Chaplin je posnel *Carmen* na dveh zvitekih, kasneje pa so producenti uporabili tudi nemontirane posnetke in zmontirali dolgi film).
- Police* (Charlot vlomilec): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Wesley Ruggles, Leo White, John Rand, Billy Armstrong, Bud Jamison; 625 m.
- The Essanay Chaplin Revue*: obsega *The Tramp* in *His New Job*; d. 1500 m.
- Triple Trouble*: montažni film Lea Whitea, ki vsebuje odlomke iz *Police*, *Work* in nedokončanega filma *Life*; zmontiran l. 1918.
- Chase me Charlie*: montažni film Langforda Reeda z odlomki iz več Chaplinovih filmov.
- La Grande Parade de Charlot*: montažni film Georgesa Sadoula z odlomki iz *Making a Living*, *His New Job*, *The Tramp*, *Work* in *A Woman*; zmontiran l. 1948.

1916—1919 — serija Mutual

- Za vse filme:
produkcija: Lone Star Mutual
producent, scenarist in režiser: Charles Chaplin
koscenarist pri *The Floorwalker*, *Fireman* in *The Vagabon*: Vincent Bryan
direktor fotografije: Roland Totheroh in E.T. May (*The Floorwalker*, *The Fireman* in *One A.M.*)
- The Floorwalker* (V trgovini): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Albert Austin, Lloyd Bacon, Leo White, Henry Bergman; d. 519 m.
- The Fireman* (Gasilec): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Albert Austin, Lloyd Bacon, Leo White; d. 585 m.

S. CHAPLIN

stovár cineastov

The Vagabond (Potujoči glasbenik): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Leo White, Lloyd Bacon, Albert Austin; d. 597 m.
One A.M. (Charlot je pijan): i. Ch. Chaplin, Albert Austin; d. 620 m.
The Count (Grof): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Albert Austin, Leo White, Charlotte Mineau; d. 615 m.
The Pawnshop (Izposojevalnica): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, John Rand, Henry Bergman, Eric Campbell, Albert Austin; d. 591 m.
Behind the Screen (Scenski delavec): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Frank Coleman, Albert Austin, John Rand, Leo White, Henry Bergman; d. 545 m.
The Rink (Na kotalkah): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Albert Austin, Henry Bergman, Charlotte Mineau; d. 570 m.
Easy Street (Polica): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Albert Austin, Henry Bergman; d. 530 m.
The Cure (Zdravilišče): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Henry Bergman, Albert Austin, John Rand; d. 550 m.
The Immigrant (Priseljenec): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Albert Austin, Henry Bergman; d. 550 m.
The Adventurer (Pobegli kaznjene): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Henry Bergman, Albert Austin; d. 550 m.
How to Make Movies: nedokončan dokumentare o Chaplinovem studiu; uporabljena sta ga Kevin Brownlow in David Gill v *The Unknown Chaplin*.
Festival Charlie Chaplin: obsega *Easy Street*, *The Cure*, *The Immigrant* in *The Adventurer*; ozvočen, zmontiran 1946; t. 77 minut.
Days of Thrills and Laughter: obsega *The Adventurer* in *The Cure* ter burleske drugih komikov; p. Fox; r. Robert Youngson, 1961.

1918—1923 — serija First National

Za vse filme:

produkcija: Chaplin-First National
producent, scenarist in režiser: Charles Chaplin
direktor fotografije: Roland Totheroh
A Dog's Life (Pasje življenje): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Tom Wilson, Sydney Chaplin, M. J. McCarthy, Charles Reisner, Minnie Chaplin; d. 860 m.
The Bond (Obveznica): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Henry Bergman, Sydney Chaplin; d. 160 m.
Shoulder Arms (Charlot vojak): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Sydney Chaplin, Henry Bergman, Albert Austin, Tom Wilson; d. 1000 m.
Sunnyside (Na deželi): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Tom Wilson, Albert Austin, Henry Bergman; d. 845 m.
A Day's Pleasure (Izlet): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Babe London, Jackie Coogan, Henry Bergman, Tom Wilson; d. 570 m.
The Kid (Pobič): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Jackie Coogan, Tom Wilson, Charles Reisner, Albert Austin; d. 1600 m.
The Idle Class (Lenuhi): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Mack Swain, Allan Garcia, Loyal Underwood, Henry Bergman; d. 585 m.
Pay Day (Plačilni dan): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Phyllis Allen, Mack Swain, Sydney Chaplin, Allan Garcia; d. 577 m.
The Pilgrim (Romar): i. Ch. Chaplin, Edna Purviance, Kitty Bradbury, Mack Swain, Tom Murray, Charles Reisner, Loyal Underwood, Sydney Chaplin; d. 1300 m.

1923—1952 — United Artists

Za vse filme:

produkcija: Chaplin-United Artists
producent, scenarist, režiser: Charles Chaplin
A Woman of Paris (Parizanka), 1923: f. Roland Totheroh, Jack Wilson; sf. Arthur Stibolt; i. Edna Purviance, Adolphe Menjou, Carl Miller, Lydia Knott, Charles French, Clarence Gelder; d. 2450 m.
The Gold Rush (Zlata mrzlica), 1925: f. Roland Totheroh, Jack Wilson, Mark Marlatt; sf. Charles Hall; i. Ch. Chaplin, Mack Swain, Henry Bergman, Tom Murray, Georgia Hale; d. 3129 m (na premieri v Hollywoodu) in 2720 m (na premieri v New Yorku) ter 2150 m (z glasbo in Chaplinovim komentarjem opremljena verzija, 1942).
The Circus (Cirkus), 1925—27: f. Roland Totheroh, Jack Wilson; sf. Charles Hall; g. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Allan Garcia, Merna Kennedy, Harry Crocker, Henry Bergman; d. 2144 m.
City Lights (Luči velemesta), 1927—31: f. Roland Totheroh, Gordon Pollock, Mark Marlatt; sf. Charles Hall; g. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Virginia Cherrill, Harry Myers, Florence Lee, Allan Garcia Hank Mann, Henry Bergman, Albert Austin; d. 2380 m (87 minut).
Modern Times (Moderni časi), 1933—36: f. Roland Totheroh, Ira Morgan; sf. Charles Hall; g. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Allan Garcia, Stanley Stanford, Hank Mann; d. 2320 m (85 minut).
The Great Dictator (Veliki diktator), 1939—40: f. Roland Totheroh, Karl Struss; sf. J. Russel-Spencer; g. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie, Henry Daniell, Billy Gilbert, Maurice Moskowitz,

Reginald Gardiner; d. 3420 m (126 minut).

Monsieur Verdoux (Gospod Verdoux), 1947: f. Roland Totheroh, Curt Courant; sf. John Beckman; g. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Mady Correll, Allison Rodan, Robert Lewis, Martha Raye, Isobel Elsom, Helen Heigh, Margaret Hoffman, Marilyn Nash; t. 123 minut.
Limelight (Odrske luči), 1952: ar. Robert Aldrich; f. Roland Totheroh, Karl Struss; sf. Eugene Lourié; g. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Claire Bloom, Sydney Chaplin, Nigel Bruce, Normand Lloyd, Buster Keaton, Geraldine, Michael in Josephine Chaplin; d. 3840 m (143 minut).

Neodvisni produkciji

A King in New York (Kralj v New Yorku), 1957: p. Ch. Chaplin za Attica Archway; s. in r. Ch. Chaplin; f. Geogers Périnal; sf. Allan Harris; g. Ch. Chaplin; i. Ch. Chaplin, Dawn Addams, Michael Chaplin, Oliver Johnston, Jerry Desmonde, Maxime Audley; t. 105 minut.
A Countess from Hong Kong (Grofica iz Hong Konga), 1967: p. Jerome Epstein za Universal; s. in r. Ch. Chaplin; f. Arthur Ibetson (Technicolor); sf. Bob Cartwright; g. Ch. Chaplin; i. Sophie Loren, Marlon Brando, Sydney Chaplin, Tippi Hedren, Patrick Gargill, Margaret Rutherford, Geraldine Chaplin; d. 3356 m (117 minut).

Kratice:

p. — produkcija, s. — scenarij, r. — režija, sf. — scenografija, f. — fotografija, g. — glasba, i. — igralci, ar. — asistent režije, d. — dolžina.

Bibliografija

Louis Delluc, *Charlot*, Pariz, 1921.
Viktor Šklovski, *Charlie Chaplin*, Leningrad, 1925.
Robert Florey, *Charlie Chaplin*, Pariz, 1927.
K. Jankowski, *Chapliniada*, Varšava, 1928.
W. D. Bowman, *Charlie Chaplin: His Life and Art*, New York, 1931.
May Reeves, *Charlie Chaplin intime*, Pariz, 1935.
Carlyle T. Robinson, *La Vérité sur Charlie Chaplin*, Pariz, 1935.
G. von Ulm, *Charlie Chaplin, King of Tragedy*: Caldwell, 1940.
Theodore Huff, *An Index to the Films of Charlie Chaplin*, London, 1945 (revidirana izdaja: *The Early Work of Charlie Chaplin*, London, 1961).
P. Ataševa, *Charles Chaplin* (zbornik razprav, preveden iz ruščine), Zagreb, 1949.
Theodore Huff, *Charlie Chaplin*, New York, 1951.
Georges Sadoul, *Vie de Charlot*, Pariz, 1952 (druga izdaja, 1978).
R. J. Minney, *The Immortal Tramp*, London, 1954.
Pierre Leprohon, *Charlie Chaplin*, Pariz, 1957.
Jean Mitry, *Charlot et la fabulation chaplinesque*, Pariz, 1957.
France Kosmač, *O Chaplinu*, Ljubljana, 1963.
Charles Spencer Chaplin, *My Autobiography*, London, 1964.
McDonald, Conway, Ricci (uredniki zbornika), *The Films of Charlie Chaplin*, New York, 1965.
Marcel Martin, *Charles Chaplin*, Pariz, 1966 (ponatis 1984).
Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By*, London, 1968.
Jean Mitry, *Tout Chaplin*, Pariz, 1972 (druga izdaja 1987).
André Bazin, Eric Rohmer, *Charlie Chaplin*, Pariz, 1972.
R. Sobel, D. Francis, *Chaplin: Genesis of a Clown*, London, 1977.
J. McCabe, *Charlie Chaplin*, London, 1978.
David Robinson, *Chaplin: The Mirror of Opinion*, London, 1985.
David Robinson, *Chaplin: His Life and Art*, London, 1983.
Adolphe Nysenholc, *Charlie Chaplin ou la légende des images*, Pariz, '87.
Claude Jean Philippe, *Le Roman de Charlot*, Pariz, 1987.

BERLINALE '89

PRAZNIČNI DNEVI PRODUCENTOV

Rain Man gotovo ni bil najboljši film letošnjega Berlinala, kljub temu pa je zaslužen zmagal, saj na najbolj učinkovit način reprezentira tiste kinematografske tendence, ki v zadnjih letih bistveno opredeljujejo tudi temeljno usmeritev festivala. Pri tem bržkone ni docela nepomembno, da je to sicer privlačno delo še najmanj zanimivo prav po strogi cenenastični plati, kajti znano je, da na filmskih festivalih film „kot film“ nikoli ni ravno v ospredju — in berlinska prireditelj v tem pogledu ni nikakršna izjema. A to konec koncev zgolj dokazuje, da je **Rain Man** nadvse primeren *festivalski film*, s čimer pa še zdaleč ni pojasnjeno, zakaj je tako rekoč na kožo pisan ravno Berlinalu in zakaj bi bil veliki zmagovalca tega festivala, četudi ne bi osvojil nobene od nagrad (o slednjem pa bi bilo tako ali tako mogoče govoriti le v primeru, če bi se na festivalu pojavil zunaj konkurence). To svojevrstno razmerje med festivalsko prirediteljo in njenim letošnjim najljubšim „gostom“ pa nikakor ni zgolj naključno, saj se zdi, da za nazaj simbolčno označuje večletno etapo v razvoju Berlinala. Prav zato si kaže nekoliko podrobneje ogledati stične točke med filmom in prirediteljo.

1) **Rain Man** je ameriški film v najčistejšem pomenu besede, se pravi, hollywoodski film, kar — kot vemo — nikakor ni določilo geografskega, nacionalnega ali celo zgolj krajevno-produkcijskega izvora izdelka, ampak je predvsem generalna oznaka za „veliki kinematografski film“, za film potemtakem, ki je legitimen del množične kulture, za film kot proizvod kinematografske industrije, tržne ekonomije in marketinške pameti. In prav ameriški film je zadnja leta tista stalnica, ki bistveno opredeljuje programsko podobo Berlinala vsaj v njegovem najbolj izpostavljenem delu, se pravi, v glavnem programu. Ta trend se že nekaj časa stopnjuje in nemara je prav letos dosegel točko kulminacije, saj je bilo med šestimi ali sedmimi privlačnejšimi filmi sicer dokaj šibkega sporeda kar pet ameriških (pravzaprav štirje in pol, zakaj Frearsova **Nevarna razmerja** so nastala v ameriško-britanski koprodukciji). Pri tem ne preseneča toliko število ameriških filmov, ki je zadnja leta skorajda enako, pač pa njihova superiornost v primeri z ostalo, pretežno evropsko konkurenco. Poročilo o letošnjem Berlinalu je zatorej hočeš nočeš predvsem poročilo o ameriškem deležu na festivalu, pri čemer ne kaže prezreti, da je bil ta delež letos res reprezentativen. O tem navsezadnje pričajo številne nominacije za oskarja, ki so jih bili deležni prav „berlinski“ filmi: **Rain Man**, **Nevarna razmerja**, **Mississippi v plamenih**, **Obtoženi in Talk Radio**, sem pa bi lahko prišteli še **Hotel Terminus** (nominacija za najboljši dokumentarni film), ki je bil predvajan v okviru Foruma mladega filma. Prav tako je znano, da so bili ti filmi v boju za najvišja ameriška filmska priznanja tudi dejansko nadvse uspešni.

2) **Rain Man** potemtakem ni nikakršen, denimo, „avtorski“ film, marveč je značilen producerski izdelek, o čemer pričča tudi množično menjavanje režiserjev, scenaristov in drugih sodelavcev pred in celo med snemanjem. Prav producenti pa so tisti, na katere v zadnjem času stavi berlinski festival, ne le v osrednjem sporedu, kjer imajo — kot rečeno — že lep čas glavno besedo Američani, ampak še občutneje v okviru tako imenovanega „filmskega sejma“, ki se iz leta v leto bolj razrašča in priteguje vse več znanih pa manj znanih producerskih hiš. Konec koncev bržkone ni naključje, da je bil celo osrednji del letošnje Retrospektive, ki pomeni nekakšen „zgodovinski spomin“ festivala, posvečen prav producentu — nemškemu Židu Erichu Pommerju, ki ima na vesti takšna dela svetovne kinematografije, kot so Wienejev **Kabinet doktorja Caligarija**, Langov **Dr. Mabuse**, Murnauov **Faust** ali Sternbergov **Plavi angel**, pa tudi Hitchcockov **Jamaica Inn** in številni Ophülsovi pa Langovi francoski filmi.

3) **Rain Man** je predvsem film dveh igralskih zvezd, še več, je celo neke vrste superzvezdniški film, saj sta Dustin Hoffman in Tom Cruise tako rekoč najvidnejša predstavnik obeh hollywoodskih igralskih generacij, obenem pa sta bila vseskozi tudi edini stalnici projekta, kajti ob vseh kadrovskih zamenjavah sta bila edino onadva vključena že od vsega začetka, pri čemer je Dustin Hoffman celo nekakšen „nosilec“ celotnega podviga, tisti, ki je bil najbolj zainteresiran za to, da bi film sploh nastal. Igralske zvezde pa so najbolj boleča točka Berlinala, zakaj ravno zvezd mu nenehoma primanjkuje, čeravno si jih na moč želi. O tem, da mu jih primanjkuje, nemara najbolj zgovorno priča dejstvo, da si je v tolažbo nadel vzdevek „delovni festival“ (se pravi, festival, ki je posvečen predvsem filmskim delom in seveda filmskim „delavcem“, ne pa zvezd niškemu blišču); o tem, da si jih vseeno želi, pa priča podatek, da je v svoje vsakoletne „mednarodne žirije“ vedno vključeval igralce bolj ali manj zvenečih imen, ki so bili praviloma določeni celo za predsednike teh teles, od katerih so bile odvisne najpomembnejše festivalske nagrade (Gina Lollobrigida; Liv Ullmann, Jean Marais, Jeanne Moreau, Joan Fontaine, Ingrid Thulin, Julie Christie, Senta Berger itn. itn.). S takšno sestavo žirij se je velikokrat osramotil, saj je bila žirijam pogosto očitana strokovna nekompetentnost, obenem pa na ta sumljivi način seveda ni mogel občutneje ublažiti zadevne deficitarnosti. Dejstvo je namreč, da zvezde temu festivalu niso bile preveč naklonjene. Z Dustinom Hoffmanom pa je končno tudi berlinski festival zadel pravi dobiček — zvezdo, ki ne nastopa zgolj kot ime oziroma kot kakšen statist v žiriji, ampak deluje na sebi primeren način, „delovno zvezdo“, bi lahko rekli, ki se po eni strani poda „delovnemu festivalu“, po drugi pa docela ustrezno izpolnjuje njegove zvezdniške ambicije, toliko bolj, ker ne gre zgolj za zvezdo, ampak za superzvezdo.

4) **Rain Man** je nedvomno film, ki se odlično „razume“ s svojimi gledalci in za to ne potrebuje nobenih posrednikov, še najmanj pa je potreben pomoči filmske kritike. Medtem ko ga občinstvo povsod navdušeno sprejema, je kritike razdelil na več taborov, med katerimi nikakor ni najmanj številen tisti, ki ga zavrača — a vse to nič ne škodi njegovemu svetovnemu slovesu. In glej, kakšno naključje — mar se ni prav v času letošnjega Berlinala razvila diskusija o tem, al je filmska kritika že „odslužila“. Film je popularen kot že dolgo ne, toda film kot predmet kritiškega interesa in kulturološke analize je dokončno mimo — je jedrnatno označil situacijo eden od razpravljalcev. „Reklama je izpodrinila kritiko“, je približal drugi — in tako naprej v nedogled. Vse skupaj očitno lepo sovпада: po eni strani se pojavlja zmeraj več filmov, ki celo v pravoverni Evropi ne potrebujejo več kritikov in ocenjevalcev, da bi dosegli uspeh (a ta fenomen pravzaprav ni nič novega), po drugi strani pa je po vsem sodeč tudi kritiki odbila zadnja ura, saj filmov, ki bi jih lahko s svojo „avtoriteto“ podprla („avtorskih“, „umetniških“, „kreativnih“ ipd. del), skorajda ni več ali pa so tako neobgljeni, da jim tudi kritika ne more pomagati. Mesto kritike zdaj vse bolj prevzema reklama (natančneje: ekonomska propaganda), ki pa seveda spet skrbi za še boljše plasma tistih filmov, ki že tako ali tako dobro „gredo“, za vnaprej izgubljene primere pa se iz razumljivih razlogov ne meni. To situacijo je nadvse nazorno podčrtal tudi osrednji spored letošnjega Berlinala: tudi tako imenovano strokovno občinstvo (akreditirani poročevalci, ocenjevalci, kritiki, filmski publicisti, reporterji in drugi predstavniki odmirajočega stanu) je čezmerno napolnilo dvorano, ko je bilo na sporedu tistih šest ali sedem že omenjenih izstopajočih filmov, od katerih nobeden ne potrebuje kakšne posebne „strokovne“ podpore, veliko manj zanimanja pa je pokazalo za vrsto bolj „avtorsko“ koncipiranih filmov. Skratka, tudi strokovno občinstvo je očitno obupalo nad lastnim dvomljivim statusom in se je začelo obnašati kot običajna, „laična“ publika.

5) **Rain Man** je film o „genialnem avtistu“ („genialnem idiotu“), o človeku s kompjuterskimi možgani, ki je zmožen najzahtevnejših računskih in spominskih operacij, v praktičnem življenju pa je povsem neobgljen, emocionalno blokiran in nesposoben normalnih stikov

z drugimi. Je maniak reda in suženj vsakdanjih navad, v vsaki zanj nepredvideni ali „neprepoznavi“ situaciji pa pade dobesedno v šok; večmestna števila lahko množi s presenetljivo naglico in natančnostjo, uporabna vrednost enega samega dolarja pa je zanj nerešljiva uganka. Tudi berlinski festival se ponaša z neko potezo, ki je na določen način podobna „genialnemu avtizmu“: celotna prireditev je organizirana s pomočjo centralnega računalnika, ki skrbi za tako rekoč vse njene elemente — od terminskega in prostorskega raporeda filmov do prodaje kart, od obsežnega sistema informacij do statusa in nastanitve gostov. Vse je natančno načrtovano in preračunano in v predvidenih oziroma normalnih okvirih tudi izvršno izpeljano, toda problem je „človeški faktor“, tisto, kar za Raymonda v filmu **Rain Man** pomeni vsakdanje praktično življenje, običajni stik z ljudmi oziroma nepredvidena situacija. Velikanska množica gostov, ki so sicer lepo razporejeni po statusu, rangu, specialnostih itn. in temu ustrezno označeni z izkaznicami različnih barv, se pač obnaša v skladu s svojimi običajnimi, povsem človeškimi interesi, željami, navadami, motivi itn. Polovica je tako ali tako „simulantov“, ki jih v resnici sploh ne zanima tisto, zaradi česar so v resnici prišli (in kar jemlje računalnik za suho zlato), v drugi polovici pa je veliko takih, ki si pomagajo z najrazličnejšimi „bližnjicami“, „zvijačami“ in podobnimi prijemi, da bi si utrli pot do tistega, kar jih konkretno zanima (v nasprotju z njimi pozna računalnik le uradne poti in za takšno človekovo iznajdljivost seveda ni programiran). In tako se od časa do časa pojavljajo situacije, ko množica gostov kolne zaradi računalniško vodenega „slepega reda stvari“, kompjutersko podprta organizacija pa se pod pritiskom številnih individualnih interesov obiskovalcev znajde v prvacem šoku, ki meji na kolaps. Problem je pač v tem, da festival po organizacijski plati, po kapacitetah in kadrovskem potencialu kljub še tako skrbnemu načrtovanju zmeraj zaostaja za potrebami množice gostov, ki se iz leta v leto bolj razrašča in zmeraj znova prehitava organizatorje. Stvar je že zdavnaj dosegla kritično točko in tako je, denimo, vsako leto več novinarjev, ki ostanejo brez svojih novinarskih predalčkov s tekočimi dnevnimi informacijami, prav tako pa je vsako leto tudi več gostov, ki si zaradi pretirane navala ne morejo ogledati izbranega filma. Skratka, festival se vse pogosteje sooča s situacijo „genialnega avtista“ (v temelju je namreč še zmeraj izvršno organizirana prireditev), ki ga praktično življenje meče iz tira. Rešitve tu bržčas ni, kot je ni za Raymonda.

6)

Rain Man je nenazadnje film o problemu komunikacije: naj se Charlie še tako trudi, Raymond ga ne razume — in rezultat je slejkoprej ta, da govorita drug mimo drugega (pri čemer je seveda veliko vprašanje, ali Charlie prav razume Raymonda). Podobno je z najrazličnejšimi diskusijami v okviru Berlinale: vsi govorijo drug mimo drugega. Novinarji zastavljajo vprašanja, postavljajo ugotovitve in si od časa do časa privoščijo celo kakšno obtožbo, kar vse režiserji, igralci in drugi filmski ustvarjalci bolj ali manj upravičeno preslišijo; filmarji pa po drugi strani odgovarjajo na vprašanja, ki jim jih ni nihče zastavil, ali pa pojasnjujejo reči, ki nikogar ne zanimajo. Številne okrogle mize in tematska srečanja, kolokviji in simpoziji so že v temelju čisti nesporazum. Vse te komunikacijske oblike namreč predpostavljajo, da gre udeležencem predvsem za film, pri čemer se pač pozablja, da so vpete v okvir filmskega festivala, kjer film po definiciji ni pravi predmet zanimanja. A to že ni več specifičen problem Berlinale.

12 Nevarna razmerja

Če pomeni **Rain Man** nekakšen koncentrat tendenc, ki dovolj razvidno, tako rekoč na površju usmerjajo tudi sam berlinski festival, bi lahko za film Stephena Frearsa **Nevarna razmerja** (Dangerous Liaisons) rekli, da uprizarja njegovo drugo, skrito plat, skratka njegovo „nezavedno“. Temeljno razmerje, za katerega tukaj gre, je kajpak razmerje med filmom in teatom, maškarado, cirkusom — se pravi, razmerje med „resnicoljubnostjo“ filmske kamere in neizprosno logiko filmske montaže na eni strani ter zmeraj nekoliko karikirano govorico debelo napudranih obrazov in bogato kostumiranih teles na drugi. To razmerje je za film tudi najbolj nevarno,

saj je v svoji zgodovini nešteto krat podlegel prav teatru, še najbolj zlahka seveda takrat, kadar se je lotil ekranizacije gledaliških del. Tudi v tem primeru imamo sicer opraviti z ekranizacijo gledališkega dela — odrskega komada Christopherja Hamptona, tudi avtorja filmskega scenarija, ki pa samo ni izvirno, ampak pomeni zgolj „prenos“ Laclosovega romana na odrske deske. Toda kljub temu ali celo prav zato je Frearsovo delo predvsem film o teatru, ne pa filmano gledališče, torej predvsem film, ki jemlje teater kot predmet obravnave, s čimer se že od vsega začetka dovolj jasno distancira od zgodovine zablod „teatraliziranega“ filma.

Film se pravzaprav začne še preden steče njegova „zgodba“, da bi nam na skorajda dokumentarističen način predstavil oba srednja protagonistista v fazi priprav na „start“, se pravi, v trenutkih pudranja, ličenja, friziranja in oblačenja. Ta ironična dvoumnost — omenjene priprave namreč lahko veljajo tako za filmska igralca kot za filmska lika, saj sovpadajo s šegami in modo obdobja, v katerem se pripoved odvija — nas potem spremlja vse do konca filma, do trenutka, ko se glavna protagonistka vsede pred ogledalo in prične brisati z obraza ličilo oziroma „snemati masko“. Šele potem, ko je igra že nekaj časa končana, se lahko konča tudi film, če naj ostane zvest svoji začetni zastavitvi. A vendar tu ne gre za popolno simetrijo, zakaj eden od obeh glavnih protagonistov — de Valmont je pred tem izdihnil še v okviru „zgodbe“, kar je pač dodaten ironičen poudarek, saj gre za pravo, krvavo smrt znotraj lažnega dogajanja oziroma za pristno filmsko smrt v okviru teatskega komada. Dovolj zgovorno opozorilo, da je razmerje med gledališčem in filmom še zmeraj (in bržčas za zmeraj) nevarno. Še več, to razmerje očitno nosi v sebi nekaj samomorilskega (za film), kajti način, kako se Valmont nastavi nasprotnikovemu meču, nam daje dovolj zgovorno vedeti, da ne gre zgolj za običajno smrt v dvoboju. Nasprotno pa spletkarska markiza „umre“ na gledališki način — kot glavna oseba pripovedi je zaradi Valmontovega posthumnega maščevanja dobesedno odpisana, fizično oziroma filmsko pa seveda preživi, da bi se film sploh lahko končal.

Podobno razmerje med resnico in videzom se ponovi tudi na ravni same „zgodbe“, kjer so ljubezenske vezi in dozdevno nežnejši intimni odnosi zgolj rezultat spletka, sporazumov, vnaprejšnjih dogovorov in pogodb. Ne gre torej za preprosto uživanje v zapeljevanju, ampak tako rekoč za poslovni dogovor, za kalkulacijo in podroben delovni načrt. Okvirnemu razmerju med gledališčem in filmom tako ustreza razmerje med „teatom ljubezni“ in realnim ozadjem tega teatra na ravni pripovedi, pri čemer postanejo stvari zares nevarne šele v trenutku, ko pride do kršitve sporazuma med markizo in Valmontom, v trenutku namreč, ko se Valmont zares zaljubi v dekle, ki bi ga moral zgolj „poslovno“ zapeljati. Z drugimi besedami: nevarno postane, ko videz in resnica sovpadeta, ko videz postane resnica, zakaj končna točka tega sovpadanja je pač smrt, ki v tem primeru ni zgolj kazen za kršitev, ampak je neogibna posledica ukinitve razlike med videzom in resnico. Na drugi strani se nekaj podobnega primeru tudi sami markizi, ki jo maščevalna poteza umirajočega Valmonta popolnoma družbeno onemogoči, saj spleta sovpadе z resnico, da osrednja junakinja pripovedi ni nikakršna velika dama, za kar se izdaja, ampak čisto navadna prevarantka. Spletkarjenje je sicer nevarno, celo smrtno nevarno, ni pa kaznivo, če ni dokazljivo oziroma dokumentirano — in vsemogočno markizo izda ravno dokument, pismo, ki bi moralo ostati skrito. Ne dejanje, beseda je tista, ki povzroči katastrofo — performativna moč besede je še enkrat izpričana.

Seveda pa slednje velja zgolj na ravni „zgodbe“, ki jo Frearsov film uprizarja, zakaj vse skupaj je „od zunaj“ temeljito zrelativizirano z izrazito filmskimi sredstvi, tako rekoč razstavljeno na niz posnetkov, med katerimi prevladujejo zlasti veliki planski obravnavi, in znova zlepljeno v filmski diskurz, ki gledalca „lovi“ na zgodbo le toliko, da bi ga na koncu ujel na sliko golega markizinega obraza, obraza brez make-upa in zaigrane nadutosti, obraza, ki izpričuje, da je igra končana, da so maske padle. Film je potemtakem do konca dosleden in pokaže tudi to (oziroma ravno to), da so maske končno padle, pokaže obraz igralke, ki je svoje delo opravila. A tudi to je navsezadnje zgolj videz, odsev v ogledalu. Še eno ironično opozorilo: Kot nam film zdaj, na koncu poti ne kaže neposredno obraza, ampak zgolj njegov odsev v ogledalu, tako nam ni skušal nepo-



RAIN MAN, REŽIJA BARRY LEVINSON, 1988



DANGEROUS LIAISONS, REŽIJA STEPHEN FREARS, 1988



MISSISSIPPI BURNING, REŽIJA ALAN PARKER, 1988

sredno pripovedovati „zgodbe“, ampak je govoril o njej. Gre, skratka, za film, ki je hkrati pripoved in njen komentar, ki „zgodbo“ pripoveduje in nam jo hkrati ponuja z distance, da ne bi sam postal žrtev nevarne vezi.

Tudi v filmu Alana Parkerja **Mississippi v plamenih** (Mississippi Burning) imamo opraviti z „nevarnimi vezmi“, vendar to pot na bistveno bolj neposreden in skladno s tem tudi veliko bolj brutalen način. A ta brutalnost je spet zgolj navidezna, zakaj film se po vseh spopadih in peripetijah vendarle izteče v vsaj nekakšen pozitivno-upravičen, če že ne srečen konec. Zgodba se sicer odvija na ameriškem jugu v šestdesetih letih tega stoletja in s pridom izkorišča značilno ozračje rasne nestrpnosti, zadržanosti zaniknega mesteca, izgubljenega v širni deželi, lokalnega primitivizma in organiziranega nasilja nad „drugačnimi“ — vendar videz tudi v tem pogledu vara. Kljub vsem naštetim in nenaštetim sestavinam še zdaleč ne gre za film, ki bi se ukvarjal s problematiko rasizma, kot so napačno sklepali nekateri kritiki in Parkerjevemu delu v zvezi s tem očitali kup slabosti, nedoslednosti in nemarnosti (pripisali so mu celo latentni rasizem) — pač pa gre za napeto akcijsko kriminalko z elementi političnega thrillerja. Po eni strani se soočamo z vprašanjem, kdo je morilec oziroma kdo so morilci, torej s klasično žanrsko zastavitvijo detektivskega filma, po drugi strani pa s problemom, kdo bo koga bolj prestrašil in prisilil, da odneha, kar je spet klasična koncepcija filmov napetosti in akcije. To komplementarno dvotirnost lepo utelešata oba osrednja akterja, agenta FBI, ki raziskujeta umor treh mladih borcev za državljanske pravice: lisjaški praktik, bivši šerif iz Mississippija in potemtakem poznavalec lokalnih posebnosti Anderson (Gene Hackman) ter šolani policijski birokrat, arogantni quasi-liberalec Ward (Willem Dafoe), ki so mu lokalne razmere kajpada španska vas. Medtem ko skuša Ward rešiti problem sistematično, s pomočjo regularnih policijskih metod, ki vključujejo velike organizirane akcijske oddelke, se Anderson loti zadeve kot individuallec, ki išče nasprotnikovo šibko točko. Najbrž ni treba posebej omenjati, da je dejavnost obsežnega Wardovega aparata jalova, saj to sodi v tradicijo žanra, prav tako pa je že vnaprej jasno, da bo zviti Anderson našel, kar išče. Nasprotnikova šibka točka je kajpak — ženska, zane-marjena, sama sebi prepuščena in avanture željna žena enega od storilcev, ki se ji Anderson „človeško“ približa in ji brez predsodkov izvabi resnico. Skratka, dokaj preprosta in razmeroma izlizana štorija, ki sama na sebi ne ponuja posebno spodbudne podlage za filmsko obdelavo. In resnici na ljubo v tem pogledu film sploh ni zanimiv, še več, če bi ostalo zgolj pri tem, sploh ne bi bil vreden omembe. Kar ga dela zanimivega in privlačnega, je pravzaprav šele „meso“, ki je pripeto na opisani „skeleton“: izvrstno koncipirani in posneti akcijski prizori, katerih ostrina in eksplozivnost presegata običajno raven podobnih kinematografskih podvigov, sijajna kamera, ki so jih posebno uspeli posnetki nočne zmede, skrbno oblikovani dialogi in prepričljiva igra obeh osrednjih akterjev, predvsem pa izredno uspelo pričarana atmosfera nakopičenega nasilja v navidez povsem običajnih in miroljubnih državljanih. Če je sploh mogoče govoriti o problemu rasizma v tem filmu, potem ga zagotovo ni treba iskati v spektakularnih nočnih izbruhih nasilja, ki kulminirajo v požarih črnskih hiš, zakaj ognjeni zublji so tu bolj scensko-spektakelski okvir dogajanja kot znamenje rasne nestrpnosti. Problem rasizma je prej nakazan v tem, da črnsko prebivalstvo pri belem dnevu nima besede in da tega tudi zvezne policijske enote ne morejo in pravzaprav sploh ne nameravajo spremeniti, saj navsezadnje sploh niso prišle zato, da bi karkoli spremenile. Ko je pojasnjen trojni umor, ki ima neprijetno politično konotacijo, je njihovo delo opravljeno; neposredni krivci so prijeti, vse drugo pa ostane tako, kot je. In to je konec koncev čisto v redu, saj bi ne bilo prav nič okusno, če bi se kriminalni film sprenevedal, da rešuje socialne pa politične probleme.

Prav posebni vrsti „nevarnega razmerja“ je posvečen film Jonathan Kaplana **Obtoženi** (The Accused), ki bi ga pogojno lahko označili kot „sodno dramo“ na temo posilstva. Pogojno zato, ker dogajanje pretežno sploh ni vezano na sodno dvorano, po slogu pa je film bliže kriminalki oziroma detektivki. Gre, skratka, za postopno odkrivanje resnice o posilstvu natakarike Sarah, ki se je očitno odigralo pred številnimi pričami, pa vendar ni dokazljivo,

ker nihče noče nastopiti na sodišču in s tem priznati svoje pasivne soudeležbe. Potemtakem ne gre zgolj za razmerje med žrtvijo in storilci, ampak tudi za razmerje med opazovalci, žrtvijo in storilci (so opazovalci zgolj priče ali tudi soudeleženci?), za povrh pa je tu še problem pravniške kombinatorike ekskluzivno ameriškega tipa, ki omogoča sporazum med predstavniki tožitelja in obtoženec na podlagi razpoložljivih dokazov, čeprav je vsem jasno, da dejanje po teži presega trenutno težo dokazov. Kot pri **Nevarnih razmerjih** smo tudi tu priče situaciji, ko ni odločilno dejanje, ampak beseda — in dokler se ena od prič ne odloči spregovoriti, posilstva tako rekoč ni. Kaplanu seveda ni mogoče očitati, da je vse stavil zgolj na besedo, zakaj izjavo priče je navsezadnje filmsko uprizoril (posilstvo, o katerem govori priča, je v filmu spektakularno vizualizirano), toda značilno je, da se mu je to zdelo izvedljivo šele tedaj, ko je bila izrečena beseda priznanja. Šele beseda je proizvedla sliko in prav skoz sliko je bila izpričana performativna moč besede. Ta slika pa ni prav nič tenkočutna niti do same žrtve, saj nam da slutiti — in v tem je presežek glede na besedo — da nemara tudi ta ni povsem brez krivde; njene „sokrivde“ se seveda ne da določno opredeliti, kljub temu pa ni mogoče spregledati njene izzivalnega obnašanja in očitnih poskusov zapeljevanja. To kajpak ne more biti neposreden povod in še manj opravičilo za posilstvo ter s sodno-pravnega vidika sploh ni pomembno, za samo filmsko pripoved pa ima že večjo težo, saj žrtev zdaj ni več zgolj žrtev, čista, nepokvarjena, nedolžna in tako rekoč brezmadežna devica, ampak ženska iz mesa in krvi. Razlika je pač v tem, da čisto, nedolžno, tako rekoč eterično žensko bitje lahko na nedoumljivo grozoten način posili le kakšna brezoblična machistična pošast, medtem ko so grešnice iz mesa in krvi lahko loti tudi kakšen priden študent, kot se je zgodilo v tem primeru. In le posilstvo takšne ženske se lahko sprevrže v gostilniško-pijanski ritual, ki se ga udeležijo vsi — neposredni storilci in pasivni opazovalci. Če je prvo posilstvo domala misteriozna strahota, je drugo sicer vsega obsojanja vredno dejanje, ki zasluži pravično kazen, še zdaleč pa ni nedoumljivo in nepojasljivo.

Posilstvo z množično aktivno in pasivno udeležbo, o kakršnem govori film, je sicer (tudi za filmsko uprizoritev) mnogo bolj spektakularno, kot so običajna, povsem „vsakdanja“ posilstva, o kakršnih lahko beremo v črnih kronikah časopisov, kljub temu pa v svetu moškega šovinizma ne pomeni nič posebno pretresljivega. In prav nekaj tega moškega šovinizma je mogoče očitati tudi Kaplanovemu filmu, saj je v njem skorajda več uživanja spričo Sarahine izživajoče „pokvarjenosti“ kot resnega obravnavanja problema, katerega simptom je inkriminirani dogodek. S tem se lepo ujema tudi dejstvo, da gre konec koncev za zvezdniški film, v katerem je levji delež pač pripadel igralcema osrednjih vlog: Jodie Foster, ki igra izzivalno žrtev, in Kelly McGillis, ki kot tožilka zastopa njene pravice na sodišču. Skratka, **Rain Man** „z drugimi sredstvi“.

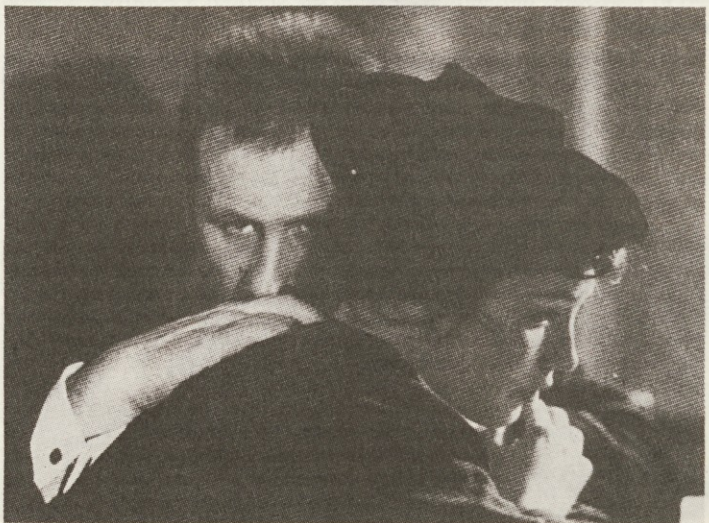
Veliko radikalnejši je v tem pogledu **Talk Radio** Oliverja Stonea, kjer je vse prepuščeno eni sami zvezdi: nadvse spretnemu, iznajdljivemu, zgovornemu in primerno ciničnemu voditelju popularne radijske oddaje „Nighttalk“ Baryju Champlainu oziroma igralci Ericu Bogosianu, ki je hkrati avtor filmskega scenarija, prirejenega po njegovem lastnem dramskem delu. To je film o norosti, ki se ji pravi „shock-radio“, o norcu, ki vodi ta radijski program in o norcih, ki mu telefonirajo, da bi slišali njegovo mnenje o svojih problemih. Nevarne vezi se tukaj vzpostavljajo prek mikrofona in zvočnika, prek radijskih valov in telefonskih žic, v neposrednem dialogu, ki se odlikuje z agresivnostjo in cinizmom, gostobesednostjo in sarkazmom, nastopaštvom in ironijo, v pogovoru, ki je bolj podoben monologu moderatorja, v izbruhih veselosti in duhovitosti, ki se izmenjujejo z žaljivimi in poniževalnimi izpadi, v zaigranih izjavah kesanja ali pomilovanja in v zlobnih pripombah na račun sogovornika. Vsak poskus iskrenejšega komuniciranja je v kalli zatrt, pogovor, ki arogantnemu voditelju ni po volji, pa enostavno prekinjen (tehnika je pač tudi tukaj na strani močnejšega, tistega, ki vodi igro). Barry je absolutno zvezda večera, totalni voditelj, pripravljen navidez poslušati vsakogar, dejansko pa nikogar, samozadostna oseba, narcis, ki rabi druge samo za potrditev lastne superiornosti. Kljub temu ali prav zato je neznansko priljubljen, pa tudi osovražen — v vsakem primeru je prav on vozlišče emocio-



THE ACCUSED, REŽIJA JONATHAN KAPLAN, 1988



TALK RADIO, REŽIJA OLIVER STONE, 1988



CAMILLE CLAUDEL, REŽIJA BRUNO NUYTEN, 1988

nalnih vezi. Glede na to, da se v svojih stikih s poslušalci ves čas giblje na nevarnih tleh, tako rekoč po ostrini britve, saj obravnava skoraj izključno „vroče“ teme (fašizem, antisemitizem, rasizem, seksizem, homoseksualizem in antihomoseksualizem, narkomanijo itn.), je že vnaprej jasno, da se zanj vse skupaj ne more dobro končati. Toda tragični konec, ko ga na parkirišču ustrelili užaljeni mladi desničarski ekstremist, ni zgolj posledica Barryjevega „nevarnega“ vodenja dialogov s poslušalci, ampak sovпада z veliko bolj nevarnim priznanjem voditelja, da dvomi v svoje početje (v trenutku slabosti javno prizna, da je hinavec, da mu gre zgolj za moč, denar in prestiž, prav malo pa so mu mar poslušalci itd.). Ta dvom, to priznanje lastne dvoličnosti je pravzaprav napoved konca velike medijske zvezde, kajti celoten sistem temelji na prevari, zato je zadovno priznanje več kot pogubno. Barryjeva fizična smrt na koncu filma je zatorej le še formalnost, zakaj mrtev je že veliko prej. Čeprav je zvok v tem filmu veliko pomembnejši, kot je sicer običajno, saj je „Nighttalk“, ki se odvija v znamenju parole „Vse je dovoljeno“, pač izrazito retoričen projekt, pa ima filmski medij pri tem vendarle svojo odločujočo vlogo. S sliko namreč pokaže tisto, kar je dejanski komentar Barryjeve nebrzdane retorike, namreč njegove kretnje, poglede, grimase, zakaj prav ti „vizualni“ elementi se povezujejo z govorico drugačne vrste, govorico, ki nam že veliko pred moderatorjevimi odkritosrčnim priznanjem razkrije, da je vse kar Barry gobezda v mikrofonski zgoj igra. Besede v tem primeru pač služijo bolj prikrivanju kot razkrivanju — in šele filmska slika je tista, ki zares demaskira voditeljevo početje.

Še eno variacijo na temo „nevarnih vezi“ je ponudil film Bruna Nuyttena **Camille Claudel**, tako rekoč edini evropski predstavnik v glavnem sporedu Berlinale, ki se je lahko kolikor toliko enakovredno meril z ameriško selekcijo. Gre kajpada za zvezo med Camille Claudel in Augustom Rodinom, za petnajstletno razmerje, o katerem bi lahko rekli, da se je na eni strani (Rodinovi) končalo s starostjo, na drugi (Camillini) pa z norostjo. Že način, kako se junaka prvič srečata, obeta nadvse strastno, tako rekoč uničujočo vez. Obojestranska zadržanost, skorajda ignoranca le slabo prikriva dejansko napetost, zadrževano silo, divjo strast ipd. — opraviti imamo kratko malo s položajem, ko „prizadeta“ še ne veda, da sta zaljubljena, vendar je to že dejstvo. A prav iz te začetne ignorance je obenem moč sklepati, da se bo iz omenjenega dejstva razvil kup težav, med katerimi bodo nemara še najmanj opazne, a bržčas odločilne tako imenovane težave „umetniške komunikacije“. Značilno je, denimo, da Camille sprejema Rodina kot učitelja, čeprav tega v resnici sploh ne prenese in tudi ne potrebuje — nje-no pristajanje na Rodinovo tutorsko vlogo je povsem emocionalno. Nasprotno pa Rodin dobro ve, da Camille sploh ne potrebuje učitelja, ker jih je vse po vrsti že zdavnaj prerasa, vendar tudi on izkoristi odnos učitelj-učenka za utrditev emocionalne vezi. Kar je tu nevarno, je predvsem različno izhodišče obeh „strank“: Camillin odnos je absolutističen, saj hoče Rodina zgolj in samo zase, in to v vsej njegovi „troedinosti“ (kot ljubimca, kot „očeta“ in kot umetnika-učitelja); v primeri s tem pa je Rodinov odnos uživaško-liberalen, saj hoče Camille predvsem kot žensko ali, bolje, kot eno izmed žensk, kajti zaradi nje nikakor ne kani opustiti drugih zvez, kot umetnik pa je v času srečanja s Camille po lastnem priznanju tako v stagnaciji. Ko se ta dva interesa izčistita in soočita, je katastrofa kajpada neizbežna, kot je neizbežno dejstvo, da bo tu edina prava žrtev Camille, zakaj Rodin ima pač na voljo več različnih možnosti. Za Camille enostavno ni tretje poti: ali osvojiti Rodina samo zase ali pa se mu povsem odreči. Če ne prvo potem drugo — in ko to drugo postane dejstvo, se zlomi. Film odlikuje zlasti izvrstna, skorajda esteticistična fotografija, nič manj pa izjemna igra Isabelle Adjani v naslovnih vlogi, njena poglavitna slabost pa je pretirana dolžina, za katero sama pripovedna faktura ne ponuja zadostnega opravičila. Zlasti tisti del filma, ko Camille zblazni, je po nepotrebnem razvlečen, saj režiser ni uspel doseči nujnega stopnjevanja, ampak se je povsem izgubil v ponavljanju scen blaznosti, ki so si podobne kot jajce jajcu.

V okviru glavnega programa je bilo mogoče videti tudi dva zanimiva „protivojna“ filma: kitajske **Večerne zvonove** (Wan zhong, režija: Wu Ziniu) in **Vojni rekviem** (War requiem) Dereka Jarmana. Kitajski film temelji na dogodku, ki je dovolj tipičen za azijsko poj-

movanje vojskovanja: Jeseni leta 1945, ko je vojna med Japonsko in Kitajsko že tako rekoč končana, naleti skupina pripadnikov kitajske armade nekje v zapuščenem kamnitem gričevju na povsem sestradanega japonskega vojaka, ki jih pripelje do votline, v kateri se skriva še 32 njegovih tovarišev, ki so se znašli osamljeni in odrezani od svoje umikajoče se armade. Za Kitajce pomeni to srečanje problem, kako obvladati Japonce, kako jih prepričati, naj se mirno predajo, ker je vojna pač že mimo; za Japonce pa soočenje prerase v vprašanje, ali naj se borijo do konca (v jami namreč hranijo zalogo streliva in eksploziva), naj storijo skupinski obredni samomor ali pa naj se vendarle predajo. Bolj kot sam problem tega srečanja je vsekakor zanimiv način filmske obdelave dogodka. Brez vsakršne spektakularnosti, brez scen boja in nasilja, v dolgih impresivnih posnetkih je Wu Ziniu s skorajda naturalistično jasnostjo, ne da bi pri tem količkaj zapadel v naivnost ali podlegel ideološko obarvanemu „humanizmu“, prikazal ta konflikt brez boja, to dilemo, ki nosi v sebi razdiralno, samomorilsko silo. Predaja Japoncev je v tem kontekstu zmaga nad slepo pokoriščino sistemu in nad naduto pozo, poosebljeno v liku višjega oficirja, ki dozdevno ne prizna poraza, „zmagoslavje“ Kitajcev pa je oropano vsakršnega blišča in je bolj podobno trpkemu spoznanju pirove zmage.

Vojni rekviem pa je poskus „ekranizacije“ znanega Brittnovega glasbenega dela, pri čemer si je Jarman pomagal z dokumentarnimi posnetki iz vseh mogočih vojn, z naturalistično igranimi detajli in s stiliziranimi igranimi prizori. Še več, gre za poskus komunikacije med dvema medijema — sliko in zvokom, filmom in glasbo. Divji ples vizualnih vtisov in zvočnih učinkov je Jarman zgradil na „kontrapunktu“ med sliko in zvokom, pri čemer mu je uspel eden najnenavadnejših filmov, kar smo jih videli v zadnjem času. Prav za konec pa velja omeniti še film, ki je v Berlinu pritegnil veliko pozornosti predvsem zaradi prejšnjega filma njegovega avtorja. Govorimo kajpada o **Kratkem filmu o ljubezni** (Krótki film o miłości) Krzysztofa Kieslowskega, ki prav tako kot njegov proslavljeni **Kratki film o ubijanju** sodi v razred „kratkih, poceni, majhnih“ filmov, kot pravi sam Kieslowski. Natančneje povedano, gre za drugi film iz serije o desetih božjih zapovedih, ki se je je lotil prizadeveni poljski režiser. Kljub bistveni spremembi teme pa njegov novi izdelek ni nekakšno nasprotje **Kratkega filma o ubijanju**, kot so mnogi pričakovali — prej narobe, zakaj zdi se, da ga prežema podobna atmosfera tesnobe, zadržanosti in ujetosti v nekakšen zaprt krog vsakdanjosti, ki ga ni mogoče prebiti. Če se v **Kratkem filmu o ubijanju** kaže kot „rešitev“ umor, ima tukaj to funkcijo ljubezen, a kot tam umor v resnici ni nikakršna rešitev, ampak prej dokončen pristonek na brezizhodnost, tako ni rešitev niti ljubezen, saj se izkaže zgolj kot videz, kot nekaj, kar je v resnici še bolj banalno od same vsakdanjosti. Seveda se ta film ne more meriti s **Kratkim filmom o ubijanju**, predvsem pa ni posebno izviren. Močno namreč spominja na grški film **Nasproti** (režija: George Panoussopoulos), ki smo ga pred leti prav tako videli v Berlinu. Tudi pri Panoussopoulosu imamo opraviti z mladeničem, ki skoz daljnogled oziroma teleskop opazuje svojo sosedo, pri čemer ta instrument deluje kot podaljšek očesa kamere, zraven pa spretno izkorišča telefon, da opazovano osebo v pravem trenutku zvali na pravo mesto (za opazovanje) in ji da obenem slutiti, da „ni sama“. Pri tem seveda ne gre za goli voyeurizem, zakaj fant svojo željo navezadnje realizira in dejansko zapelje sosedo, voyeurji v najbolj dobesednem pomenu ostanejo le gledalci filma.

Pri Kieslowskem je nekoliko drugače, saj njegovemu junaku fizični kontakt z „objektom ljubezni“ povsem spodleti, zato pa se mu — ne da bi vedel — le izpolni poglavitna želja: sosedo v njenem nenavadnem razmerju prepozna ljubezen in na koncu je ona tista, ki oprezuje skoz teleskop. Čeprav torej najnovejši filmski prispevek Kieslowskega ni niti tako izviren niti tako prepričljiv kot **Kratki film o ubijanju**, ga je vseeno mogoče uvrstiti med boljše dosežke letošnjega Berlinale, v okviru usihajočega Forumla mladega filma, kjer je bil prikazan, pa je tako ali tako predstavljal razred zase.

NAMIGOVANJA

Z naslovom *Dangerous Liaisons* je Stephen Frears povzel problem, ki je tudi sicer v fokusu njegovih filmov (vsaj celovečernih): vsi obravnavajo nevarne ljubezenske zveze. Poglejte si *My beautiful Launderette*, *Prick up your Ears*, *Sammy and Rosy Get Laid* (najzgodnejši *The Hit*, o plačanem morilcu, pa morda na svoj način tudi, ali pa ga je v luči kasnejših vsaj mogoče tako gledati). V vsaki ljubezni je več kratkih stikov: med rasami, spoloma, ideologijami, psihologijami in celimi svetovi; in vsi so smrtonosni, kakor je znano in kar je očitno. To je treba razumeti precej pesimistično (kljub *My beautiful Launderette*).

Film *Nevarne zveze* (ne „razmerja“) je posnet po romanu *Les liaisons dangereuses* Pierra Ambroisa Frančisa Choderlosa de Laclosa (1782), oziroma po igri scenarista Christopherja Hamptona. Odlikuje ga 'diferencirani', paranooidni svet spletk in škandalov med francosko aristokracijo pred revolucijo. In kaj žene ves ta cirkus? *Uživanje*, kolikor je intelektualno, vendar ne 'zgolj intelektualno uživanje', temveč prav *spolno* uživanje v spletki kot intelektualni produkciji. Vikont de Valmont (v ostrini Johna Malkovicha) in markiza de Merteuil (Glenn Close) ne razvijata nič drugega kakor svojevrstni *ljubezenski diskurz* in celo *dialog*.¹ Stvar ima smrtonosen razplet, deluje pa še po smrti, kajti tudi smrt je lahko že vkalilirana, celo lastna.

Sicer pa bi morali ('mi', ki se vsaj kdaj pa kdaj beremo, čeprav ne nujno tudi čisto razumemo) najprej reči, da ljubezen ni enostaven pojem. Ali sodi sem vse, kar 'imam rad', 'bi rad', 'rad počnem' itn., ali zgolj tisto, kar v meni zbujata vzneseno stanje, nezanosno poželje, bebavo medljenje in podobno? Stvar se še bolj zaplete, ko se izoblikujeta položaja, ki jima rečemo subjekt in objekt ljubezni. Je vikont (ali don Juan, ki ima z njim veliko skupnega) eno ali drugo? Lahko bi rekli, da je vprašanje napačno, ker se subjekt in objekt (ljubezni) konstituirata 'skupaj' ali 'hkrati' ali 'vzajemno' ali celo 'med seboj' (kakor, vzemimo, film in gledalec). Naše vprašanje je pravzaprav podobno znamenitemu koanu, kaj je plosk ene dlani, in to vprašanje navsezadnje ni tako težko. Ključ do odgovora je v želji po aplavzu.²

Poročanje o filmskem festivalu je še kompleksnejša stvar od samega festivala. Opraviti imamo s celo serijo stvari: eno je izbor filmov za festival, drugo izbor filmov, ki *niso* na festivalu, vsaj na tem ne in zakaj ne, tretje je festival kot dogodek (v primerjavi s kakšnim drugim ali drugačnim festivalom), četrto so koordinate *gledanja* filmov (in posebej na *tem* festivalu), peto videni filmi, šesto ne-videni in zakaj ne, sedmo in najbrž ne zadnje izbor in obdelava zapiskov. To ne pomeni, da nekateri filmi (ki so bili predvajani na *tem* festivalu itn.) niso bolj 'omembe vredni' od drugih, vendar našega izbora ni mogoče opredeliti kratko malo s tem. Nanj vpliva še marsikaj — denimo različne zveze, ki naredijo 'festival', 'udeleženca' na njem in konec koncev tudi 'pomen' in 'uživanje'. Nekateri med njimi — zanimivejše — so nedvomno nevarne. Obstaja precejšnje tveganje, a ne toliko napake (čeprav tudi tega) kolikor nečesa resnejšega: zablode (toda tudi tu smo vse premalo previdni — niso vse zablode res zablode).³

Da generacije vplivajo na film, ni dvoma. Na splošno je dobro znano, da obstajajo različni generacijsko opredeljeni 'kulturni' *items* vseh vrst, ki včasih nosijo ime generacije, npr. izgubljena, moja, prva, druga, zadnja itn. Ožje pa na primer *Hollywood fans* govorijo (in sicer zelo veliko) na primer o *brat pack*, generaciji smrkavcev,

brez katerih si ni mogoče predstavljati filma 'osemdesetih' (tudi to je seveda generacijska opredelitev). Tom Cruise, njen najbrž 'najuspešnejši' predstavnik, je nedvomno tvegal, ko je nastopil v tesni 'zvezi' z Dustinom Hoffmanom (iz čisto druge generacije, morda iz *The Graduate*, še rajši pa iz *Midnight Cowboy*), ki je *idiot savant* v filmu Barryja Levinsona *Rain Man*.⁴

Zanimivo poanto na temo generacij — četudi nekoliko z linije — lahko opazimo v filmu Alekseja Učitelja *Pok* (Rock). Prepustimo razpravo o tem kakšnemu analitiku tovrstnih stvari in recimo le, da imamo opraviti s staro zgodbo (vsakdanje — težko — življenje nepriznanih umetnikov), staro glasbo (ujeto v 'šestdeseta' in 'sedemdeseta' — in ne na način, ki mu bomo rekli 're-make'), stare obrambe („rockerji niso agresivne pošasti, niso narkomani in niso protisovjetski“), staro podobo (avtor se je 'namenoma' izogibal formi video spota), in vendar so v vsem skupaj neizogibljivo 'osemdeseta'! (Vprašanje je seveda, v čem.)

Ravno nasprotno lahko rečemo o filmu Rašida Nugmanova *Igla*. Menda ima v svoji domovini status 'kultnega' filma, a človek bi pomislil, da zlasti zato, ker obravnava temo, ki je bila v Sovjetski zvezi še pred kratkim tabu: narkomanijo.⁵ Po estetiki spominja na Tarkovskega (koga drugega?) in malce koketira z Brucom Leejem; junak (igra ga Kirgiz Viktor Coj, 'osebnost' z glasbene scene iz prejšnjega filma) rešuje zasvojen prijateljico tudi tako, da obračunava z dealerji (res they get him in the end, he he). Podzemne luknje v Alma-Ati res spominjajo na 'osemdeseta', ampak od tam se 'vse skupaj' hitro preseli v nekakšno (seveda 'metaforično') puščavo.

Prihaja generacija 'devetdesetih'. Gotovo je težko napovedati, 'kakšna' bo; morda bo post-tehnološka⁶ (v deželah drugega in tretjega reda bo kakor doslej samo tehnološko fazo bolj ali manj preskočila), morda pa bo že kar post-nuklearna (če domnevamo, da bo post-biotično šele naslednje tisočletje, ki ga bodo morda šteli v kakšnih podzemskih mestih ali sistemih katakomb — če sploh — npr. tako, kakor kažejo nekateri filmi iz studia Universal ali Cannon).

Napoveduje jo (kajti generacije pač nekako pridejo do svojih različevalnih znamenj ali posebnosti, se pravi, med njimi obstajajo prehodi, čeprav so prehodi — kot 'prehodi' — na splošno razvidni šele za nazaj, prav zato je napoved težka in tvegana) generacija 'poznih osemdesetih'; če sodimo po tem, kako se je posnela v N. Y. produkciji Rogerja Stigliana (212 6770692) *Fun Down There*, je to predvsem *revna* generacija.⁷

Da bi razumeli tveganje, ki ga predstavlja omenjeni film, moramo reči besedo ali dve na račun 'filmske kritike'. Seveda ne gre, da bi se čudili, zakaj se pri dragih, t.i. 'velikih' produkcijah filmski kritiki nakopijo ko muhe na med in so z vso svojo dušo, če filmski kritiki imajo kaj takega (o tem je mogoče dvomiti), pripravljeni stopiti v strašen, zagrižen boj za 'računalniško obdelane' vstopnice⁸, na nizkopračunsko produkcijo pa gledajo prezirljivo, razen če je kaj tako uveljavljenega, npr. 'kultnega', da se spleča pristaviti lonček

4 Le kako film *ne* bi bil 'uspešen'? Vendar bomo kaj več o tem — namreč o 'uspehu' — rekli kasneje. Na tem mestu le to, da je 'idiot savant' prav sijajna točka identifikacije: je klinični primer tega, o čemer lahko rečemo, da je največ, kar lahko rečemo o vsakem primeru, ki mu ne moremo reči kratko malo 'idiot'.

5 Vendar je precej boljši od edinega južnoslovanskega filma o narkomaniji *Pejsaži in magli* Jovana Jovanovića.

6 'Post' — to je treba reči enkrat za vselej — pomeni *truplo*, stvar (pred katero stoji) v razpadanju.

7 'Glamour' žuri po zakotnih scenah, življenje v petorazrednih hotelih, sprehodi po razsutih pristaniščih, 'society' v zakotnih bistrojih itn.

8 Prednosti te 'računalniške obdelave' niso bile očitne; iz tega, da so vašemu referentu ne-prestano očitali, da vstopnico za dani film že ima ali da ima vstopnico za kakšen drug film ob istem času, in da se je lahko branil le s tem, da je trdil (dokazati seveda ni mogel), da nima, je razvidno, da bi bilo računalnik mogoče na precej trivialen način tudi varati. Vendar s predpostavko, da imamo opraviti s 'pravno državo', tj. upoštevaje drobno dejstvo, ki smo ga nazakali v oklepaju; da negativne trditve v nekaterih pomembnih primerih, ki zadevajo 'registracijo dejstev', ni mogoče ne dokazati in ne (to sledi kot očitno) pobijati — in to je samo eden od paradoksov 'pravne države'. Zdaj pa si predstavljajte še 'računalniško vodeni' sistem, v katerega ste 'vpisani' (tj. 'vi', ki pripadate temu ali onemu razredu vpisov) in ki nadzira kakšne bolj bistvene ravni vašega življenja — in vas o kakšnih pomembnih odločitvah sploh ne obvesti, kaj šele, da bi vas vprašal za 'potrditev' (ali 'prompt', kakor rečejo programerji, npr. zanimiva alternativa 'yes/no/cancel'). Problem — in zdi se, da se ga programerji zavedajo, manj pa se ga morda zavedajo uporabniki — je v tem, da je vpisana zgolj boljša ali slabša *simulacija* vas: 'vas', kot serije vpisov, ki so 'nagnjeni' k značilnim slabostim in težavam (med njimi napakam) 'vpisov' (in celo spodsrljajem, kakor če na zahtevano 'potrditev' odgovorimo rako, kakor *nismo* nameravali).

1 Ta svet morda ni tako daleč, kakor bi utegnili sklepati iz letnice. Ni težko videti, da so nekatere 'zveze' nevarne prav zato, ker so zavezane diskurzu in dialogu; nasprotno pa so nekatere nevarne zato, ker *ne* razvijajo diskurza, temveč npr. vreščanje, in ne dialoga (ali 'moč argumenta'), temveč moč ponavljanja; ker ne gre npr. za 'dinamiko', temveč za užasa paražoč 'volumen' (v smislu, kakor piše na naših stereo napravah).

2 Vsaj pri performativnih zadevah in tam, kjer *ploskajo* (ne pa na primer tam, kjer to storijo tako, da rečejo 'huzza'). Vendar si tu lahko zastavimo zanimivo vprašanje: zakaj ploskamo filmu? (vsaj na festivalih je to v navadi), ali drugače: čemu ploskamo, kadar ploskamo filmu?

3 Kar se tiče tega festivala, so pristojni organi izvolili Moritza de Hadelna za direktorja festivala in Ulricha Gregorja za direktorja Mednarodnega foruma mladega filma še za nadaljnja tri leta (do 1993).

(v katerem včasih zijajo velikanske luknje), in se vzvišeno kremžijo nad tem, s čimer so si postregli, če se kremžijo tudi drugi itn. Slika je nepopisna, toda pojav ni nepričakovan ali nerazumljiv; je pa trdovraten. Ne moremo kratko malo reči, da je napaka ali zabloda, vendar je v nekem *prostovoljnem* smislu nedvomno nasedanje in nas lahko mimogrede pouči še o tem, kako je nasedanje lahko prostovoljno, čeprav je še zanimivejše vprašanje, zakaj kdo 'prostovoljno', tj. vede in hote nasede — kaj ima od tega? In nasede na kaj?⁹

Recimo najprej na ponudbo. Za 'nasedle' je ponudba očitno v nečem varljiva; morda ponuja več ko daje, morda ponuja manj!? Se pravi, morda dobimo več, kakor smo hoteli, toda nekaj, kar ni več zabava ali ni več zgolj zabava ali nas morda zapelje v napako ali zablodo (in verjetno še naprej), kar so sicer šele posledice sprejete ponudbe, vendar so prav lahko tudi njen namen.

Potem brez dvoma na pričakovanje. Na primer: naša predstava o Berlinu (in posebej o festivalu itn.) lahko vzbudi pričakovanje, da bomo videli (ali doživeli) nekaj, kar nas bo navdušilo, potem pa se to ne zgodi. To samo po sebi ne bi bilo nič strašnega, če se ne bi ponavljalo. Obstajajo kritiki, ki so vedno znova razočarani.

O pričakovanju rečejo, da 'ni v skladu z realnostjo' ali da kratko malo 'ni realno' ali da je 'zmotno' (v smislu, ki vključuje nekakšno inkompetenco). Vendar so kriteriji za delitev 'realno'/'nerrealno' nujno zelo sumljivi (samo pričakovanje, kakršno je, če je že, je vse-kakor *realno*), reči 'v skladu z' pa implicira nekakšen familiaren odnos do 'realnosti', o katerem si lahko tudi drznemo dvomiti. Natančneje bi ga bilo vzeti 'v konfliktu z realnostjo' (torej ne 'glede na', temveč 'ob trčenju z'), od tod pa lahko rečemo, da je pričakovanje 'izpolnjeno' ali 'neizpolnjeno', celo če ga kdaj morda sploh ni (bilo) mogoče izpolniti. Morda nam lahko to pomaga razumeti 'prostovoljno' nasedanje recimo na to, da med 'realnostjo' in 'iluzijo' izberemo (pri polni zavesti itn.) slednjo?

Pameten ugovor bi bil, da nikoli nimajo vseh podatkov, da 'ponudba' pravzaprav nikoli ne ve, kaj vse vsebuje, in res, da stanje 'pri polni zavesti' ne obstaja (razen morda v smislu, ki pripada veri), in kako sploh razlikovati med 'realnostjo' in 'iluzijo', takoj ko se vmeša kakšen (kakršenkoli) motiv, ki ima cilj ali namen v 'realnosti' (denimo v njeni 'spremembi' ali da bi bilo v njej kaj 'drugače'); in ker takega motiva ni mogoče izključiti niti iz samega razlikovanja, ne gre več za nekaj, čemur bi lahko rekli ('čista') razlika, temveč za razmerje, ki je negotovo in verjetno večplastno (npr. 'realno vladalo določena iluzija o realnosti', recimo Hollywood).

To moramo gotovo priznati. To nas v hipu vrne k nezavednim jedrom, ideološkim učinkom, fantazmam in k drugim konceptom iz te orožarne. Toda, toda, toda — naše prvo vprašanje je bilo, zakaj kdo nasede vedoma in hote (ker je razmeroma razgledan in ni bedak), in če zdaj rečemo, da to stori pravzaprav nevede in nehote, ne povemo ničesar. Kajti naše vprašanje ni šlo v to smer (seveda bi lahko šlo, a zanima nas ravno trdovratnost obravnavane), ali 'on' ve in hoče še kaj drugega kakor to, da bo nasedel, temveč zgolj in samo to — ne glede na to, ali potem 'v resnici' nasede ali ne, oziroma, ali je to spričlo posledic mogoče razumeti ali vzeti še kako drugače itn. Omejili smo se na dejanje ali boljše situacijo *odločitve nasedsti*. In tudi če zdaj rečemo 'vsaka odločitev je determinirana s tem in onim' ali določeneje 'odločil je scenarij, ki simulira spolni odnos' ali kaj podobnega, se samemu dejanju nismo približali niti za dlako.

To dejanje je vzporedno otožni izjavi režiserja, da je vložil ves svoj denar in se še težko zadolžil (\$ 40.000, pol dediščine, pol posojila), da bi posnel film, ki niti približno ne bo vrnil denarja in je bilo vnaprej jasno, da ne bo imel distribucije.¹⁰

To pa se že sliši kakor napoved za *The Dream of a Ridiculous Man*, ki ga je posnel Armand Salla. Mož (kako naj prevedemo 'ridiculous' — grotesken?), h kateremu bomo zdaj preskočili, je Quentin Crisp, avtor (in tema) znamenite knjige *The Naked Civil Servant*, črna figura v sanjah nekega moškega, ki ga igra ženska (Katy Bolger). Film je kratek — vsega 220 m. In v njem je kar preveč groteskni scen, toda sir Quentin je psihagog s hipnotično dikcijo in ostrim glasom, in ta (namreč njegov glas) se pojavi še v enem kratkem filmu, kjer recitira „the love that dare not speak its name“. Morda ste že prepoznali *Ballad of Reading Gaol*. Avtor Richard Kwietniowski, obetavno ime z londonske alternativne

filmske scene (ta žival vsekakor obstaja), jo (namreč Wildovo *Balado o ječi Reading*) piše s telesi.

Ker so se nam že nakopičili kratki filmi, dodajamo še z oskarjem nagradi *Ray's Male Heterosexual Dance Hall* Bryana Gordona. David Rasche (vaš Sledge Hammer) odpelje mladega perspektivnega poslovneža (Boyd Gaines) na naslovni kraj, kjer ugledni, manj ugledni, neugledni in vzpenjajoči se poslovneži plešejo poslovne plesse (kakor se za ples spodobi, v pari).

Ljubeči, a dostojanstveni plesalci govorijo izključno o poslu; tako dva črnca (edina črnca na sceni) plešeta zgolj drug z drugim in se nenehno pogovarjata. Ni pomembno, kako plešete, pomembno je, s kom. Eden izmed soplesalcev pove našemu poslovnežu, da mu lahko škodi, če ga vidijo plesati z njim — in naš junak res neha plesati z njim. Skratka, metafora poslovnega sveta in 'uspeha' v njem. Toda iz doslej povedanega bi lahko še sklepali, da je 'uspeh' posledica kalkuliranega ravnanja in načrtovane kombinatorike ('plesa interesov') — tu pa nas film postavi pred dejstvo, s katerim se ne bomo podrobneje ukvarjali, temveč ga bomo le imenovali: za 'uspeh' (v ameriškem pomenu besede) je bolj od naštetega potrebno *srečno naključje*.

In na koncu, kakor od 'ameriškega filma' prav lahko pričakujemo, junak 'uspe'. Kajti kakor pravi Austin: nazadnje je bistveno, da se stvar posreči — ne glede na to, kako sumljiva je ta terminologija. To seveda velja tudi za film kot pr excellence 'komercialen' medij.

Kaj bi si predstavljali, če bi slišali za celovečerni film o zgodovini stripa z naslovom *Comic Book Confidential* (Ron Mann)? Vseeno — najboljši del je še zmeraj tisti z Robertom Crumbom, avtorjem v 'šestdesetih' znamenitega guruja *Mr. Natural*.¹¹

Lahko pa ob njem navežemo na novo temo: ponavljanje zgodovine — ali vsaj ponavljanje *nečesa* v njej — kakor se kaže v pojmu re-make (po-naredek; slabšalne konotacije; so arbitrarne). Kaj je re-make filma, je znano in Mannov film *Strogo zaupno: strip* to gotovo ni, čeprav bi morda lahko rekli, da je (in to je morda največ, kar lahko rečemo o dokumentarcu) re-make (vsaj nekaterih potez) časa, o katerem je beseda. Sam strip je zaslovel pravzaprav šele v varianti, ki predstavlja re-make njegovih najbolj 'plitvih' zgodnjih žanrov. O tem pa, ali je film lahko re-make stripa — se pravi, ali je še 're-make', če gre za drug ali drugačen medij — bi lahko razpravljali na dolgo in široko; na primer, ali so prizori zadnje večerje v Bunuelovi *Viridiani* re-make Leonardove slike ali pa so zgolj njena 'filmska uprizoritev' (še subtilnejša vprašanja si lahko zastavimo o razmerju med literaturo in po njej posnetem filmu).

Film predstavi tudi politično obsodbo stripa v ZDA ('petdeseta') in ta obsodba temelji na istih premisah kakor obtožba nekega stripa v Mladini, da je JLA dodeljena 'vloga' Reichswehr. Če pustimo ob strani interpretacijo, h kateri vabi tak re-make¹² (če je to še re-make), lahko vidimo, kako je lahko re-make tudi cela ideološka argumentacija (in sicer ne glede na ideologijo, ki ji pripada!). Razen tega, če re-make 'petdesetih', kakor ga srečamo na filmu ali kjer-

⁹ Verjetno na kaj trdega. Toda — ali se ne bi, če je že 'prostovoljno', vsaj kdaj pa kdaj odločili nasedati rajši na kaj mehkejšega?

¹⁰ Gre za 'coming of age' podeželana v New Yorku, posnet v maniri zgodnjih Warhol/Morrisseyevih filmov, npr. *Meat* ali *Flesh* — tj. s pomočjo ostrih vodoravnih premikov večinoma statične kamere — in s 'pornografskimi' elementi, kakor jih je rabil (v radikalni varianti) denimo Frank Ripplow v *Taxi zum Klo* (klasični film v visokoproračunski varianti je tu seveda *Carstvo čutov* Nagise Ošime). Kaže, da pornografska želja 'daje' vsaj tri 'družbene skupine': poslovneže, moraliste in radikalce. Toda 'daje' jih na zelo različne načine — nikakor si ni mogoče predstavljati, da bi *Užitek tam spodaj* lahko resno prodal za pornografijo (in to velja tudi za druge v tej opombi navedene primere). Zakaj ne? Ker ne igra na pornografske učinke (npr. tiste, ki se jim reče 'stimulacija'), ampak na *pornografsko resnico* 'družbenih odnosov', 'zvez' itn.

11



¹² Nazadnje je očitno, da je vojska vojska — v zadnji instanci vedno nasilje. „To postavljam kot očitno in tega ne argumentiram.“ Ali je bolj 'Reichswehr' ali bolj 'JLA', pa ni niti najmanj odvisno od stripa, v katerem se pojavi, ampak seveda od njenega ravnanja v dani situaciji. V kakšnem normalnem svetu bi 'JLA' možnost, da je 'Reichswehr', morda nagnala, da dokaže in potrdi nasprotno ali da vsaj obdrži držo 'JLA', namesto da se paradokсно brani tako, da zares spominja na 'Reichswehr'. Vzporedni primeri, ko oblast očitke, da je stalinistična, zavrača s stalinističnimi 'prijemi' in 'ukrepi', so zapleteni v svoj lastni ciklični, kompulzivni re-make.

koli drugje, razumemo kot 're-make zgodovine', ne smemo pozabiti niti na 'globalni' re-make 'tridesetih in štiridesetih', ki ga je opazil R. von Praunheim,¹³ pa ne re-make '1989' tu in tam — in marsikje tudi na re-make '1848' itn.

Naslednji film je zastavljen kot anketa: opišite, prosim, svoje prve spolne izkušnje. Je bil to tudi pri vas **Heavy Petting** (& seat wetting, kakor reče Janet v *Rocky Horror Picture Show*)? Avtor Obie Benz je o tem spraševal vrsto znanih ljudi¹⁴ in vse skupaj je bilo precej 'educational' (gre seveda za t.i. 'spolno vzgojo'), zlasti vezno gradivo filma, odlomki iz filmov (ZDA, 'petdeseta'), ki so obravnavali razmerje fant-dekle, natančneje, ki so izoblikovali pravila tega razmerja, stopnjevit kodeks 'spolnega odnosa', kaj sme dekleta fantu dopustiti in kdaj, kaj sme fant, ki 'ljubi', ali jo bo pustil, če mu ne bo 'dala', in nazadnje tragedija nespametnih deklet: 'izguba' (devišstva), dekliška kastracija, ki je včasih paradokso 'presežek' (nosečnost) in po navadi konec upanja, da bo 'koga spoznala', in začetek sramote, ki jo lajša ljubezen do morebitnega otroka itn. itn. Žrtev je po pravilu dekleta — fantu se (lahko tudi) žvižga.

V 'petdesetih' je prav film re-promoviral ta 'dekliški kodeks' (na svoj način ga pozna že puritanski Novi svet, pa viktorijanska Anglija itn.), ki je hkrati predstavljal nasprotje amoralnemu komunizmu (kjer 'vsakdo z vsakomer', bolj ali manj), in sicer na ravni, ki jo je pred tem, kar se tiče medijskega učinka, dosegel le radio: Američani bi rekli na 'nacionalni' ravni, in morda je odlika filma 'petdesetih' ravno nekakšen 'nacionalni spolni odnos'. To, da se je morda že hkrati s to svojo (ponovno) promocijo pričel sesuvati vase in je z razcvetom televizije že dodobra pohojen (natančneje: spremenjen), pa ne pomeni, da se ne bo pojavil kakšen nov moralčni re-make (v resnici ga fundamentalisti raznih species nenehno ponarejajo).¹⁵

Ko je 'dekliški kodeks', ki so ga nekateri imeli kar za temelj ameriške nacionalne identitete, 'padel', z njim ni 'padla' tudi Amerika (čeprav so nekateri grozili, da bo), kar med drugim pove, da je 'way of life' nekaj čisto drugega kakor 'živiljenje'. Kajti čeprav film brez dvoma navdihuje 'živiljenje' — saj že vrabci čivkajo kakor v filmu — je to vpliv za nameček, je ravno vpliv na 'stil', čeprav še sploh ni jasno, kaj je 'stil'. Postalo bi jasneje, če bi vedeli, kaj mu lahko postavimo nasproti — kaže pa, da le drug ali drugačen 'stil'. Lahko bi se vprašali, ali ni v tem podoben 'modi', kajti kaj postaviti modi v nasprotje razen druge ali drugačne mode?¹⁶ Res obstaja vrsta oblačenja, ki ima radikalno 'svoje' polje, to je uniforma; vendar je jasno, na eni strani, da ima 'moda' tudi o tem veliko povedati, na drugi pa, da se tudi 'moda' nagiblje k temu, da bi bila 'uniforma'. Tudi prisila, ki nosi obleko ali s katero se obleka nosi, v 'modi' ni nujno radikalno drugačna. Prav tako ne moremo reči, da je 'radikalno' drugačna zaveza, ki jo predstavlja uniforma. Kajti obleka vedno (ali vsaj v vseh upoštevanja vrednih primerih) zavezuje k določenemu ravnanju ali vsaj k ravnanju določenega tipa. Če se prepuščimo skrajnostim, lahko uniformo, tj. (natančneje) človeka v njej, ki ni ob pravem času na pravem mestu, doleti smrt, če ga npr. obtožijo dezertstva — če pa nosi kakšno drugo ali drugačno obleko, lahko doživi 'socialno smrt' (tu lahko vpeljemo še 'socialni umor' in prav gotovo tudi 'socialni samomor'). Če poteka ločnica na ravni, kjer je 'smrt' v drugem primeru le *govorna figura*, v prvem pa *dejstvo*, potem si lahko oddahnemo: gre za razliko; če pa je 'smrt' v drugem primeru le *vrsta* ali *način* ali vsaj *del* ene in iste — edine — smrti (in analogno sta npr. 'socialni umor' in 'socialni samomor' prav to, kar pove samostalnik, le z 'drugimi ali drugačnimi' sredstvi¹⁷) gre nenadoma za zelo resne stvari — že ko o njih *govorimo*. Ampak tu smo že pri učinkih v tretjem (ali četrtem?) kolenu. Toda v govoru o resnih stvareh so vendarle najpomembnejši njegovi učinki — ne glede na to, ali se o njih šalimo ali pesnimo ali pripovedujemo zgodbe ali imamo z njimi celo kakšne namene ali pa le neobvezno čvekamo.

To pa še ne pomeni, da se resnih stvari ni mogoče lotiti duhovito in s komičnimi učinki in celo 'ireverentno', ne da bi s tem zmanjša-

FESTIVALI

HEAVY PETTING, REŽIJA OBIE BENZ, 1988



li njihovo 'resnost' (pač pa se jih seveda lahko lotimo 'resno' in dobimo kaj povsem neresnega, kakor se rado zgodi 'slovenskemu filmu'¹⁸). Najbrž nihče ne dvomi, da je aids zelo resna stvar, toda v kratki finski risanki Saulija Rantamäkija *Kumimies*, kjer veliki virus Hiv nastopi v podobi predpotopne pošasti, ki jo premaga še večji Gumiman, izzove salve smeha. Prav zavoljo tega bi sodila v mladinski program kot odlična 'reklama' za 'safe sex' (to ne pomeni, da je spolnost zaprta v trezorju). Pa vendar ni bil predvajanje tam — zakaj ne? Berlin (kot 'Berlin') je dovolj 'odprto mesto' in tudi festival je dovolj 'odprt' — zakaj torej ne? Edini razumni odgovor bi bil, da gre za koncesijo konservativni 'mednarodni javnosti' oziroma njenemu najkonzervativnejšemu delu (na njegovo udeležbo je festival zelo ponosen), Vzhodu.¹⁹

Čisto nekaj drugega je, če Berlin Morgenpost, kadar omenja 'DDR' (Nemško demokratično republiko), dosledno piše „DDR“ (v narekovajih).

Čisto nekaj drugega je tudi finski kratki film *Tiiker ja Lilja* (Tiger in Lily) Kristine Tuura, ki se teme spolnega razmerja loteva ne toliko resno kolikor dolgočasno. Napravite svoje sklepe: v prizorih z moškimi je voda 'zamrznjena' (zamrznjena je slika valujočega morja), pri ženski pa 'voda teče'.

Nič novega ne povemo, če rečemo, da lahko gresta 'originalnost' in stereotip z roko v roki (še drugače kakor z 'originalno' rabo stereotipov). Živ dokaz za to je madžarski film, ki ga je režiral Péter Timár, *Ko netopir konča let* (ne bomo vas mučili z originalnim naslovom). Madžarski film po navadi ni moralističen (v svetohlinskem smislu) in zato je ta izdelek še toliko bolj vprašljiv. V njem so vse kakor 'originalni' prijemi (npr. na vrhu odpirajočih se vrat fiksirana kamera in še druge take zabavne stvari), zaplete pa se pri zgodbi, ki jo še najbolj opredeli pojem 'monster-movie'. Monstrum v njem je homoseksualec, ki laže, ščuva, izsiljuje, da bi prišel do 'cilja' — nekako *zato*, ker je homoseksualec, kar je treba razlikovati od primerov, ko kakšen homoseksualec laže, ščuva ali izsiljuje — ampak to še ni vse: naš monstrum je tudi policaj (film je morda hotel

13 Sicer pa bi težko ne opazili vzpona desničarske miselnosti — tudi v Berlinu, kjer so 'republikanerji' na zadnjih volitvah v mestni senat dobili presenetljivo veliko glasov — dovolj, da nekateri računajo na koalicio socialnih demokratov z alternativci. To pa bi pomenilo, da bo naslednji kulturni minister v Berlinu alternativci! — Toda vrnimo se k vzponu desničarskih ideologij. Opaziti ga je mogoče tudi pri nas — le da ne v razmeroma urejenih strankarskih vodah kakor na Zahodu, temveč v obliki 'spontanih' ideologij (ne izgubljam besed o zgledu, ki mi rečemo 'srbski', ampak namigujejo na domače kraje) v razmerah, kjer ni niti najmanj jasno, kdo in kako (in zakaj) bo prišel na oblast. Srhljivo.

14 Vprašanje iz občinstva: kaj ste med njimi počela William Burroughs in Allen Ginsberg? (Mimogrede: ta dva možka se zadnje čase vsaj na filmu praviloma pojavljata skupaj.) Odgovor: povedala sta veliko več, kakor smo lahko dali v ta film — morda za naslednjega.

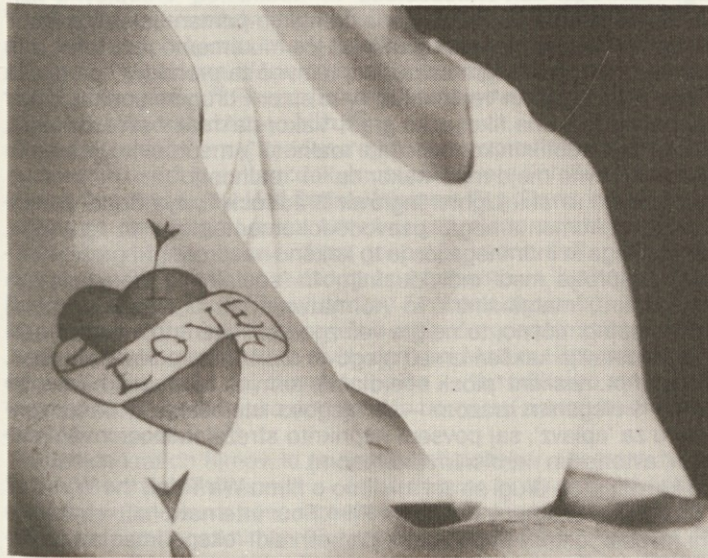
15 Sex je orožje, če povzamemo neko popularno pesem.

16 Ta trditve je tvegana, saj imamo očitno še dve možnosti: prva je tradicija ('noša' ali specifično 'narodna noša' ne podlega modi — vsaj v enostavnem smislu ne — četudi je prav lahko po eni strani njen 'vir' in po drugi strani njen 'cilj'), druga pa 'ne glede na modo' (npr. cape v dobesednem, tj. ne v prenesenem, 'modnem' smislu). Pač pa opozicija 'po modi'/'iz mode' ni izključena iz našega kroga.

17 O tem bi lahko zbrali številne dokaze, a omejimo se na ugotovitev, da je prav ta poanta Frearsovih *Nevarnih zvez*.

18 No, k 'slovenskemu filmu' pelje več iztočnic. Andrej Inkret je leta 1968 v kratkem članku „Kako je (ni) mogoče pisati o slovenskem filmu“ (izšel je v nadvse poučnem zborniku *40 udarcev*) prišel do takega sklepa: „Rešitev slovenskega filma je potemtakem v razkrivanju slovenske nacionalne in zgodovinske biti.“ Z analitike perspektive je trditve dvoumna, se pravi, 'rešitev' sicer lahko razumemo v smislu recepta za bolnika (bolezen slovenskega filma je seveda literatura), lahko pa jo vzamemo tudi kot ključ za razumevanje — ne filma, ampak 'slovenske nacionalne in zgodovinske biti'. To, s čimer je večina kritikov (v zborniku) nezadovoljna, to, kar se nam ponuja kot 'slovenski film', je zanesljivo vsaj košček 'slovenske biti' (vsaj v tistem smislu, kadar govorimo o 'kulturi naroda', ki je nedvomno vsaj košček 'narodove biti'), 'tradicionalizem', 'folklorizem', 'skrb za spodobnost', 'navlaka', kratko malo „neumnost“ in seveda „dolgčas“, vendar pa tudi „vztrajnost“ (dodajmo: vztrajnost 'tudi' v navedenem 'slovenskega filma' (in če beremo zbornik še naprej, pridemo še do drugih zanimivih kategorij) je zanesljivo 'tudi' 'slovenska bit'). (Res pa je, da sme kaj takega reči le Slovenec, kakor sme le črnci reči črncu 'zamorec', le Jud pripovedovati šale o Judih itn., kar je tudi upoštevanja vreden 'kontekst'.)

19 V tem filmu ni nobene 'spolnosti' kot take; gre torej še zmeraj in vsakemu navkljub za 'tabu' same teme. Ta 'tabu' včasih deluje tudi takrat, kadar se teme prevencije, ki zahteva ravno 'medijski' učinek, lotevajo s 'kliničnega' in 'znanstvenega' stališča; zato je vprašljivo, če je 'medijski učinek', ki ga dosega slednji (brez dvoma nadvse 'resni') tip obravnavanja aidsa, kaj bistveno drugačen od učinka neobveznega čveka.



biti 'subverziven' prav s tem detajlom). 'Zveza' je skrajno nevarna, konec pa 'srečen': žrtev nastavi monsturo smrtonosno past. Pa vendar — uvrstimo ga med tisoče drugih filmov (vzhodnih in zahodnih), prepuščenih nelagodni pozabi.

Ljubezen in smrt sta še vedno ultimativni temi tako imenovane filmske umetnosti. To je postalo tako očitno, da je popolnoma jasno, zakaj je Krzysztof Kieslowski po *Kratkem filmu o ubijanju* posnel še *Krotki film o milosci* (Kratki film o ljubezni). Če sklepamo po njem, je ljubezen najprej skopofilna zadeva, stvar pogleda, ki zaplete subjekt in objekt v zrcalo razmerje, tam pa se vidiš, kjer se želiš videti, kako se vidiš, in se ko blazen zaganjaš, da bi dosegel položaj, kjer bi se 'ujel' z objektom, pa se v najboljšem primeru izkaže, da si z njim zgolj zamenjal položaj, se pravi, spet si se znašel na 'nasprotni strani'.²⁰ Može je verjetno bral Lacana, zanesljivo pa je gledal filme rojaka Romana Polanskega, vsaj *Stanovalca* (in Hitchcockovo *Dvoriščno okno*). Je zgled za nepretenciozen in *inteligenten* nizkoprorračunski (tj. 'razmeroma poceni') film.

Ta zapis je, kakor ste že opazili, z letošnjega Berlinala izbral nekatere *filme* in ne govori o festivalskih *programih* ali neposrednih 'kontekstih', v katere so bili uvrščeni.²¹ Toda če smo se tokrat odpovedali vprašanju, 'kakšen festival', nam še vedno ostane vprašanje, kako izkupati 'dobre' (ali vsaj zanimive) filme; po drugi strani pa (če se vrnemo k nalogam filmske kritike), tudi ni tako bistveno vprašanje, 'kateri filmi?', temveč kako jih gledati. Kajti naš 'kontekst' (ki omogoča primerjavo ali vzporedbo ali vsaj jukstapozicijo) je zgolj labirint, po katerem blodijo razni interesi (razvidni ali prikriti, priložnostni ali trajni, obvezni ali volonterski itn.). 'Kritika' večkrat pomeni le dosledno in sistematično spregledovanje (ali za-

²⁰ Zgled za ta obrat je taka situacija: 'objekt' hoče, vi pa ne, ko pa si premislite in hočete, noco več 'objekt'. Prav gotovo ne moremo reči, da je tak obrat v ljubezni *nujen*, je pa *tipičen*.

²¹ Te 'kontekste' lahko na kratko razvrstimo tako: neizenačeni (zelo heterogeni) *tekmovalni program*, *Panorama* (edini program, če ne štejemo retrospektive, ki tisto, kar ponuja, tudi daje), *Mednarodni forum mladega filma* (brez vrhov, le z nekaj kuriozitetami), *otroški festival* (brez vsakršne posebnosti, izvzemši morda perujski film Fernanda Espinoze *Juliana*) in *retrospektive* — letos tri: *filmi v produkciji Ericha Pommerja* (nov pogled na 'avtorstvo' Wernerjevega *Kabineta dr. Caligarija*, Dreyerjevega *Mikaela*, Murnauovega *Fausta*, von Sternbergovega *Plavega angela*, Langovega *Metropolis* idr.), *Evropa 1939* (seveda z močno propagandno intenco; sem sodi tudi Hitchcockov *Jamaica Inn*) in *francoska revolucija na filmu* (Griffith, Clair, Lubitsch, Renoir, Gance idr.). Zelo pomemben je tudi *filmski trg* (na njem smo npr. pred leti odkrili *My beautiful Launderette*).

²² V resnici, ki jo je treba vsekakor povedati, kadar se ponudi (to ni njeno naravno stanje), je kritika taktično vedno na križišču interesov ali morda na njihovem težišču (ki je z znanjem, pismenostjo, inteligenco in drugimi priložnostnimi lastnostmi kritikov sicer v interakciji, a nekaj drugega od tega, in raznih vrst 'zadovoljitev' (od tod na primer razne 'top' lestvice, ki imajo smisel samo v razmerju do zadovoljstva njihovih avtorjev). Najdemo lahko vse vrste investicij, npr. vnaprej pripravljeno (tj. 'lastno' 'sporočilo', spodrsrljaje (lapsuse, paramnezije itn.) in morda lahko sem uvrstimo celo nesporazume, ki niso posledica pomanjkljive kompetence kot 'kritikove lastnosti', ampak (v bistvu) njegovega 'namenja'. Taki kritiki bomo morda rekli 'subjektivna', vendar lahko ima naravnost usodne razsežnosti. Lep zgled je na primer 'idejna diferenciacija' ob Scorsesejevi *Zadnji Kristusovi skušnjavi*. Pokazala je, da človek nima pravice do vere, temveč ima zgolj dolžnost do doktrine (v našem primeru vsaj gledalec, ki mu je bil ogled filma vsaj odsvetovan, če že ne prepovedan; toda vernik kot subjekt, ki veruje in kolikor veruje, ničesar ne razume, le veruje). Na to je sicer opozarjal že Pascal. Toda če vzamemo v roke Avgušтина (*Božje mesto*), ki je presojal, ali so dejanja dobra ali zla, ali gre za božje ali hudičovo delo, po njihovih posledicah, smemo sklepati, da je



molčavanje) tega dejstva.²² Vzorec, po katerem se večkrat ravna, je kakor judovska šala iz filma o judovskih šalah *Historie d'Amérique* Chantal Ackermann: „Imam odgovor. Ali ima kdo vprašanje?“

Tudi tokrat se ne bomo odpovedali večni temi naših poročil iz Berlina, dokumentarca, in sicer ob filmu Floriana Steinbissa in Davida Eisermanna *Propaganda Swing: Dr. Goebbels Jazz Orchester*. Postreže nam informacijo o tem, kako je Goebbels med vojno, ko je bil jazz prepovedan, vzdrževal mednarodni jazz band, ki je igral 'nemško' politično glasbo, na primer o bombardiranju, zbadljivke o Churchill in Rooseveltu in podobno, v pravem swingu. Tokrat opozarjamo na to, da dokumentarec 'daje informacijo' (najzanimivejši so gotovo arhivski filmski in tonski posnetki), v natančnem smislu, 'informira' o nečem, o čemer nismo imeli pojma, zdaj pa imamo vsaj to (namreč 'pojem', ki se odlično prilega temu, kar smo vedeli o tretjem rajhu in zlasti o njegovem 'drugem človeku'). Doslej smo ugotavljali, da ima dokumentarec (lahko) suspenz, zdaj vidimo, da ima tudi *silo*, ki je lahko povezana s suspenzom — v suspenzu je vsekakor *sila* — deluje pa že na ravni same informacije.

Iz nepregledne količine video programa smo izbrali eno samo delo: *Book of Days* Meredith Monk. Pri njem pravzaprav ni popolnoma jasno, zakaj 'video' in ne 'film' — tega ni mogoče razložiti z zahtevo 'substanc' (tj., denimo 'tema' ali 'koncept' zahteva video in ne filmsko obdelavo), čeprav odločitev prav gotovo vpliva nanjo in jo vsaj na ravni učinkov nedvomno 'določa'; kaže pa, da je bila bolj operativna, da je pač vsa stvar (traja 85 min) pocenila. Bizarne ideje ameriške „avtorice, skladateljice, glasbenice, režiserke in koreografinje“, ki vključujejo misterije, intervjuje z osebami iz srednjega veka iz današnje perspektive, duhovite *performances*, ki spominjajo na ljubljansko Podjetje za proizvodnjo fikcije itn., na novo odpirajo vprašanje 'eksperimentalnega filma' (če ostanemo pri tem splošnem pojmu) in zbujajo upanje, da stvar vendarle še ni tako dokončno mrtva, kakor smo dolgo smili, da je.

Ali pa smo vendarle prehitro rekli 'eksperimentalni film'? Tega pojma se držijo precej določene reference, ki zadevajo ravno 'izrazno formo' (vsaj če se spomnimo zgledov kakor Stan Brakhage, 'shot by shot', in Davorin Marc, ki je grizel filmski trak), medtem ko smo rekli, da je izbor 'forme' za *Knjigo dni* nekako sekundaren ali 'zunanji', pri čemer smo omenili nekakšno 'substanco', ki je lahko 'tema' ali 'koncept', na katero zadevni izbor 'vpliva' ali 'deluje' šele na ravni njenih učinkov. Stvar je nedvomno res zelo zapletena — če obstaja 'meta-kritika', je najbrž to (ali natančneje, v tem — na-

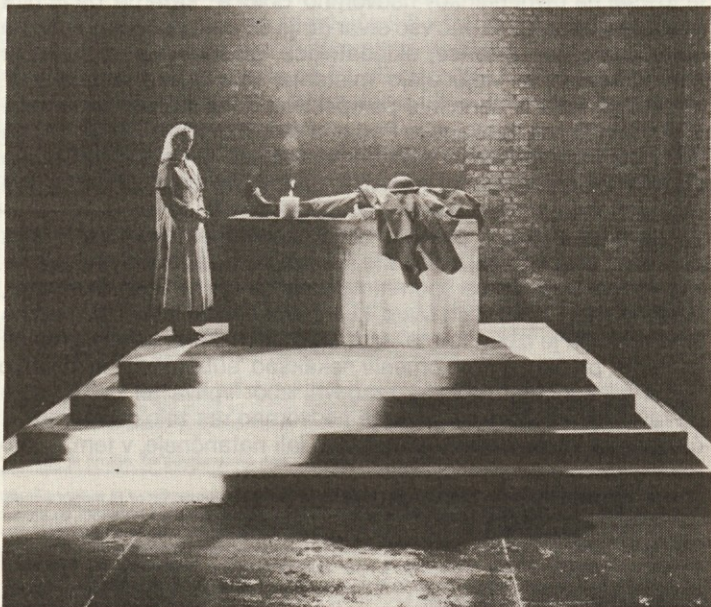
imel pri stališču Cerkve do Scorsesejevega filma prste vmes slednji; ni si mogoče predstavljati, da bi evangelijski Bog nastavljal bombo v kinu. Noben kritik ne more reči, da kakorkoli izziva nasilje ali kliče k njemu *sam film*. Morda lahko rečemo, da film koga 'žali' (čeprav le v smislu, ki je na eni strani nepredvidljiv in neopredelljiv, na drugi strani pa arbitrahen in raztegljiv, skratka 'subjektiven'); toda 'žaliti gledalce' je čisto nekaj drugega kakor klicati k nasilju nad gledalci (ki so torej najprej 'žaljeni' in za povrh še pokončani). A to je seveda zelo akademski argument.



TINY & RUBY: HELL DIVIN'WOMEN, REŽIJA GRETA SCHILLER IN ANDREA WEIS, 1988



KROTKI FILM O MIŁOŚCI, REŽIJA KRZYSZTOF KIESLOWSKI, 1988



WAR REQUIEM, REŽIJA DEREK JARMAN, 1988

mreč, da je stvar zapletena) ena od njenih pomembnejših težav.²³ Drug tip 'eksperimentalnega filma' (če mu smemo reči tako, a tu nam pravzaprav ne gre za razlike, temveč za prehode)²⁴ preskuša mejo med fikcijo in 'realnostjo' — in sicer v drugem smislu, kakor to počne že sama fikcija, ko gradi 'kakor da' realnost (v različnih, lahko zelo subtilnih koncepcijah 'realnosti'), medtem ko imamo tu v mislih ravno mejo med 'kakor da' in 'realnostjo'.

Sem bomo uvrstili **Lightening over Braddock** Tonya Bube, kombinacijo dokumentarnega, psevodokumentarnega in igranega, političnega in intimnega (če je to kakšno nasprotje), ki problematizira nasprotja med 'individualnim' in 'socialnim', 'posebnim' in 'splošnim', 'marginalnim' in 'normativnim' itn.²⁵ Drugače in bolj skrivnostno rečeno, tu ne gre več zgolj za 'latentno' nasprotje (ki ga predstavlja kakšen izmed njegovih radikalnih 'polov' sam zase, kakor npr. neslišni 'plosk ene dlani'), temveč za 'samo' nasprotje ali — s tveganim izrazom — za njegovo 'utelešenje' (v našem primeru za 'aplavz', saj povsem neprikrito streže, in sicer v več smislih, avtorjevim narcisnim interesom).

In kaj naj si po drugi strani mislimo o filmu **We Think the World of You** Colina Gregga (produkcija Film Four International), v katerem ni ničesar, čemur bi po zdravi pameti rekli 'eksperimentalno', čeprav 'uteleša' presenetljivo nasprotje ravno v gornjem smislu. Alan Bates igra poslovneža, ki na vse mogoče načine pomaga svojemu nekdanjemu ljubimcu (Gary Oldman), kar mu prinese same težave (čeprav vsi mislijo o njem 'kar najbolje', kakor pove naslov — dvoumno). Da bi razumeli implikacije zgodbe, se moramo spomniti zloglasne 'klavzule 28', s katero so lani (ko je bil film posnet) grozile angleške oblasti; z njo so želeli prepovedati vsakršno 'promocijo' homoseksualnosti — v navadnem jeziku: pozitivno obravnavanje — zlasti v kulturi.²⁶ Film ne 'obravnavaja' homoseksualnosti ne 'pozitivno' ne 'negativno'; lahko rečemo, da je sploh ne 'obravnavaja', čeprav je dogajanje v njem seveda pomembno 'določeno' z njo: je kratko malo 'tu', je ena od komponent čisto navadne zgodbe, kakor npr. to, da ima Bates (vsaj v tem filmu) črne lase — stvar kratko malo vzamemo 'na znanje'. Ali ni to še hujše, bolj subverzivno od 'pozitivnega obravnavanja', ki ga lahko pogosto odpravimo kot tendencioznega? Od tod pa ni daleč do presenetljivega sklepa: pri 'stigmatizirani' identiteti je pravzaprav najbolj subverzivna možnost, da ni nič posebnega (ali da jo 'vzamemo takó') — s tem se bistveno spremeni smisel 'stigme'.²⁷

V dobri stari berlinski maniri posnet film Monike Treut **Die Jungfrauenmaschine** vrača nekaj upanja, da tudi 'mali nemški film', kakor smo pred leti poimenovali delo Lotharja Lamberta et comp., še živi in brca. Dorothee (Ina Blum) piše članek o romantični ljubezni in pot ji zanese v Ameriko; tam najde mali oglas neke Ramone, ki zdravi romantično ljubezen, spozna Ramono in se zaljubi vanjo. Dorothee 'ozdravi' v čisto ameriškem slogu; Ramona ji predloži račun.

Kanadčan John Greyson pa je zbral nekaj znamenitih lezbijk in gayev (Frida wife of Diego Rivera Kahlo, Yukio seppuku Mishima, Sergej bolshevik Eisenstein, Langston black is beautiful Hughes

23 Za zgled (in za vsak primer) pojasnimo rabo narekovajev v tem besedilu: v dvojnih so seveda citati (ali 'kakor je bilo rečeno'), enojne pa je treba razumeti (A) v smislu 'kakor se reče': res pa je lahko odločitev med njimi in zanje očitno arbitrarna, (1) ker je, kar 'se reče', prav gotovo kdaj 'bilo rečeno' in je torej drugo le podrazred prvega, mejna pa so tista področja, kjer se to, kar 'se reče', tako reče zato, ker je 'nekdo' tako rekel (prvi ali dovolj avtoritativno ali vsaj 'posrečeno'), (2) ker lahko o vsem, kar rečemo, rečemo, da 'se reče' tako (nazadnje sledimo nekakšni slovnici in nekakšnim — raznim — slovarjem) in je torej prvo le podrazred drugega, in (3) ker lahko o vsem, kar rečemo, takoj nato rečemo, da je 'bilo rečeno', se vrnemo in popravimo, tako da postavimo še dvojni narekovaj; in (B) 'v določenem smislu', ki ga včasih opredelimo, včasih pa ne.

24 Zaradi te 'poljubnosti' se ne bomo opravičevali; navsezadnje je v stvar vdelenih dovolj varnostnih in opozorilnih mehanizmov, da bo bralec, ki se mu bo zdelo potrebno (in ki se je prebil tako daleč), razločil seme in plevel.

25 Povedati moramo vsaj še to, da gre za zelo zabavno fiktivno snemanje dokumentarca o Tonyju Bubi, prav neverjetnem in nedvomno 'stigmatiziranem' majhnem možu hispanskega, tj. manjšinskega porekla.

26 Zanimivo razsežnost dobimo, če kot 'metaforo' tega zakona 'beremo' psico, ki predstavlja 'objekt menjave' med Frankom (Bates) in Johnjem (Oldman) in drugimi. Medtem ko pri preprostem Johnju psica še opravlja neko 'delovno' funkcijo, pri intelektualcu Franku popolnoma podivja in začne napadati vse živo.

27 Subverzivna v tem smislu, da onemogoči nekaj pomembnih represivnih mehanizmov, ki opravljajo funkcijo družbene 'avtoregulacije', ne da bi bilo treba oblasti migniti s prstom. Četudi je prav gotovo razveseljivo, da klavzula 28 ni bila sprejeta, pušča argumentacija za to odločitev nekaj dvomov; zavrnjena je bila, češ da ni potrebna (v smislu, da ničesar ne regulira 'na novo')!

itn.) na obisku pri kanadskih kiparkah Frances Loring in Florence Wyle, da bi s pomočjo Doriana Graya raziskali spolnost v pisoarijih. Vmes so dokumentarni posnetki (v glavnem intervjujev) o policijskih akcijah proti temu družbenemu zlu v Ontariu. Naslov tega (kakor *Bliskanje nad Braddockom* tako socialnega kakor filmskega 'eksperimenta' in prav zabavnega) filma je **Urinal**.

ln ker smo že skoraj pri znanosti (jasno, 'družbeni'), omenimo še izredno, kinotečno projekcijo v kinu Eiszeit (zelo priljubljen klub v Krezdbergu): **Days of Greek Gods** s podnaslovom *Physique Films of Richard Fontaine 1947—1968*. Najbrž le malokdo ve, kaj je bil kult *physique* v 'petdesetih' in 'šestdesetih': kult lepo razvitega moškega telesa v nadvse komičnih 'grško-rimskih' telovadnih držah, v naravi, pri športu itn. — nekakšen moški 'pin-up'. Spet nekaj takega ko plosk ene dlani; če bi se ji pridružila še druga dlan, bi dobili pornografijo.²⁸ Res so ji zadnji Fontainovi filmi (vsi so kratki: od minute do treh) že zelo blizu.²⁹

Še nekaj kratkih filmov, preden z njimi zares opravimo. Iz serije 'fascinantnih usod' je polurni dokumentarec Grete Schiller in Andree Weiss **Tiny and Ruby: Hell Divin's Women**. Tiny Davis je v 40. letih veljala za „ženskega Louisa Armstronga“, njena prijateljica Ruby Lucas pa je igrala bobne. Stari gospe še vedno živita skupaj in tiny pri svojih 76. letih še vedno igra na trobento — like hell. Kaj takega pa, kar je posnel Terry de Roy Gruber z naslovom **Not Just any Flower** (8,5 minute), je verjetno mogoče posneti samo v New Yorku in še to morda le, če si študent pri Martinu Scorseseju (diplomski film). Kako naj človek to opiše — to radikalno ameriško, surrealistično in *duhovito* norost? Ne bomo se preveč trudili; bistveno smo povedali.³⁰

Angleških kratkih filmov, ki so sestavljali poseben program, ne bi omenjali — izvzemši enega — če se nam ne bi ob njem izkristalizirala nepričakovana nova razsežnost filmov, namreč njihova *dolžina*. Ta razsežnost nima nič opraviti z minutažo ali metražo, je izključno subjektivna („Kakšen se vam je zdel ta film?“ — „Dolg.“) in po njej lahko ocenjujemo celo neodvisno od drugih kriterijev 'gledanja filmov' (film je lahko npr. 'dober', a 'dolg'). Nič ni bolj žalostnega, kakor če moramo o kratkem filmu reči, da je 'dolg'.³¹

Izjema, ki smo jo napovedali, vsebuje med drugim naslednjo izjavo: „This is shit. But we think you'll like it.“ Kaj je hotel avtor s tem povedati? Na koga ali kaj pri tem pravzaprav 'leti kritika' — na *samo sranje* ali na vas, ki vam bo (precej zanesljivo) všeč? Ta domislica se pojavi v dobre pol ure kratkem filmu **Imagining October**, ki ga je Derek Jarman posnel davnega leta 1984 večinoma v Sovjetski zvezi, kjer je bil na 'uradnem in prijateljskem' obisku, in je bil v avtoordiniranem bunkerju zato, ker je Jarman na skrivaj snemal z znanimi črnimi trakovi, znamenji cenzure posut izvod *Desetih dni, ki so pretresli svet* Johna Reeda — last Sergeja Eisensteina. Sovjetske oblasti (hvala, 'glasnost') so Jarmanu odpustile in tako je bil letos film (prvič) javno predvajan. Omenjena 'kritika' se morda nanaša na tisto opojno zgroženost nad 'totalitarizmom', ki je značilna za liberalne pravičnike iz svobodnega sveta; Jarman se namreč ni zaustavil pri fascinaciji z 'ruskim' stalinizmom, temveč ga je uporabil kot iztočnico za pomembna vprašanja o *svojem* položaju v *svoji* domovini.³²

28 Tu se tudi nadvse očitno odpira vprašanje, kaj lahko kritika (kot 'filmska kritika' v nasprotju npr. s sociologijo) reče o kakšnem 'konkretnem' pornografskem filmu. Morda se sliši tvegano ali celo smešno (glede na porazno 'filmsko' raven povprečnega pornografskega filma), vendar se zdi, da bi ga morala presojati 'enakopravno' (denimo po kriterijih, kakršni veljajo za žanrski film, kolikor gre v njem za 'zaplet'). Šele tako lahko razločimo primere, navedene v opombi 10, in razločimo lahko 'pornografijo' npr. v bolj specifičnem smislu vulgarnega (s tem nenadoma dobimo zelo širok, a drugačen izbor), in to, kar vsaj po namenu ni 'filmsko' itn.

29 Resda so z današnje perspektive precej naivni — tudi 'filmsko' — a to ne pomeni, da jih ni bilo zelo zabavno in poučno gledati. Kakor o 'slovenskih filmih' moramo tudi o Fontainovih reči, da so najprej dokument določene kulture (ali subkulture — tu je ta meja skrajno eluzivna).

30 Kritiki na splošno (vsaj implicitno) odpravljajo filme kot 'dobre' ali 'slabe' in v splošnem najbrž popolnoma upravičeno. 'Dober' je film, v katerem uživajo; uživajo pa v filmu, ki streže njihovih fascinacij, da vidijo to, kar *hočejo* videti, kar je lahko na nekoliko splošnejši ravni cela vrsta stvari (od pornografije do teorije ali od avangardna do retro-garbage), v bistvu' (ali vsaj v vseh primerih, ki jih je vredno obravnavati) pa je to seveda sam 'film', ki ga zvedejo na komponente, npr. zgodba, igralci, posnetki, dialogi, drama, produkcija, 'referenčne', celo 'smisel', pač tisto, kar lahko 'obrnjavajo'. V vsem tem nahajajo opozicijo 'dober'/slab' film. Vendar pri tem izpade cel težko opredeljiv razred (ki ga po navadi pridružijo kar 'slabemu' filmu), ki ga karakterizira odsotnost elementov za obravnavo (v relativnem smislu, kakor na primer rečemo, da je stvar 'brez zveze', pri čemer je enako mogoče, da je 'brez zveze' sam kritik), prav tako pa tudi 'razred' tistega, česar nočejo videti.

31 Kjer imamo opraviti z velikansko količino materiala kakor na festivalu, vzljubimo hitra in ad hoc merila; prav o tem govorimo. Vendar ne drži, da za 'dolžino' filma v tem smislu ne bi obstajali nikakršni 'objektivni' kazalci: je namreč v prejem sorazmerju z minutažo (morda v kombinaciji z globino) drežeča ob njem in torej očitno merljiva tudi s tem, koliko filma zaradi spanca *ne* vidimo. (A ne smemo zamolčati dejstva, da nov kriterij vnese novo komplikacijo.)

32 To je natanko tisto, kar v naših poročilih (denimo na TV) deluje najbolj histerično: o dogodkih 'drugje' dobimo razmeroma razgledane in ne bedaste komentarje, ko pa se enake stvari zgodijo 'doma' (ali v kakšni — ne katerikoli — 'prijateljski deželi'), se dikcija in referenca in smisel nenadoma spremenijo — *sam jezik* postane drugačen, zelo zožen in bedast. Vendar pa je vprašanje, ali naj stvar razlagamo s psihopatologijo ali s čisto navadno hipokrizijo ali še s čim tretjim. — To tretje se nemara nakazuje v vzporednem problemu 'slovenske kritike' 'slovenskega filma': če ga obravnavamo 'specifično', izgubimo kriterije; če pa ga obravnavamo 'enakopravno', izgubimo film (s komajda kakšno izjemo). (Prav kakor pri pornografskem filmu, le da je tam to 'zaželeno', ker hočemo razlikovati 'produkcijo' in 'produkt'.)

Fascinacija je, kakor je bilo že večkrat rečeno, na svoj način konstitutivna za 'film' — ne le z gledalčevega sedeža (oštevilčenega ali ne), temveč tudi z režiserjevega stolčka (z imenom ali brez). Najmanj, kar lahko rečemo, je, da je 'film' močno odvisen od tega, kaj (oziroma ali sploh kaj) fascinira 'avtorja'.³³ V zvezi z Jarmanovim letošnjim celovčercem **War Requiem** lahko rečemo, da avtorja fascinira *glasba* — oratorij Benjamina Brittna s tem naslovom — kar po svoje nalaga tudi gledalcu, ali z Jarmanovimi besedami, „film vam bo všeč, če vam je všeč Britten“, šele potem pridejo na vrsto druge stvari. Med temi drugimi stvarmi je na prvem mestu vojna — Britten je napisal revkijem za padle v prvi svetovni vojni. Jarman je to 'tematiko' razširil — nobenega razloga ni, da bi na različne vojne gledali različno, npr. kot 'pravične' ali 'nepravične'.³⁴ Vojna ni 'pravična' ali 'nepravična', temveč le s takim ali drugačnim *razlogom* (pri čemer je treba seveda razlikovati deklarirane in zamolčane in morda kdaj celo nespoznane razloge) in po pravilu z enakimi *posledicami* (smrt in razsulo). Vmes pa je vojno ali vojaško nasilje. O *Vojnem revkijemu* so nekateri rekli, da je patetičen; za našega referenta je zgolj nezgrešljivo tragičen.

Ker pa smo že rekli, da se resnih tem ni treba nujno lotevati 'resno' (v edinem zanimivem smislu, namreč, ne da bi stvari odvzeli 'resnost'), uporabimo to iztočnico, da omenimo film Timothyja Neata **Play me Something** in potem pozabimo nanj. V njej je izrečena šala (v glavnem še vedno uporabna tudi pri nas): Kaj ima moški, ženska pa ne, in je dolgo in trdo? — Vojaška obveznost.

Vojska in vojaške akcije so pomembne tudi v ameriškem filmu **Apartment Zero**, le da se mu zelo pozna, da ga je posnel argentinsko-evropski režiser Martin Donovan. Film je naravnost perverz — pa ne zato, ker se lastnik majhnega kinematografa Adrian (Colin Firth) očitno, a nevede zaljubi v svojega novega podnajemnika Jacka (Hart Bochner), temveč zato, ker je simpatični, prijazen, gentlemanski in sploh plemeniti Američan Jack plačavec, ki dela za (ali natančneje, 'kot') eskadron smrti in je odgovoren za vrsto umorov v Buenos Airesu, kjer se vse skupaj dogaja, tako da se Adrianu nazadnje popolnoma zmeša. In zato se v hiši (polni nepolitičnih, a težkih kreatur, kjer stanujeta, zgodijo strašne stvari.

Saj, nevarne zveze (še zmeraj). Besedo 'liaison' lahko po eni strani rabimo v sintagmi 'ljubezenska zveza', po drugi pa (npr. v vojaškem jeziku) tudi 'radijska zveza' — a vmes je še cela vrsta 'zvez', ki jih je mogoče (ali morda treba) opredeliti kot 'nevarne' (in nadzorovane itn.). In s tem bomo stvar (ne brez 'zveze') pripeljali do zasluzenega konca.

Če smo lani nekje opredelili Oliverja Stonea kot 'neutrudno dialoškega' režiserja, je v **Talk Radio** napravil še pol koraka naprej. Tu ni skoraj že nič več drugega ko dialog (Eric Bogosian, ki je zadevo napisal, igra voditelja radijske 'kontaktne' oddaje, ki je ne le zelo priljubljen, temveč tudi zelo osovražen), pri čemer je ena stran (skoraj) vedno 'druga' in brez obraza.³⁵ In ni naključje, da se problem zaostri, ko naj bi 'dialog' prešel na 'nacionalno raven', tj. ko naj bi program začeli prenašati po vsej državi.³⁶

Nedvomno je *Kontaktni program* (kakor bi lahko precej točno, če že ne lepo prevedli naslov) 'vroč' film.³⁷ Barry (Bogosian) je 'vroč', svoj posel opravlja strastno in strastno tudi 'govori resnico': se pravi, brezkompromisno zmerja sogovornike. Ti, če se na koncu še za trenutek vrnemo, nasedejo prostovoljno: dobro vedo, kaj Barry 'ponuja' (saj je zelo dosleden), pa vseeno popuščajo svojim pričakovanjem (na primer, da bodo slišali 'toplo besedo'). Odločijo se nasesti (vsaj nekateri), vso krivdo za to pa naptijo Barryju. In v tem je težava.

B.Y.H.H.A.Y.

33 Na tej ravni je v 'avtorja' vključen tudi gledalec, zlasti kritik (v nekaterih okoliščinah). Toda prav to 'nerazlikovanje' bi nas moralo pripeljati k razlikovanju med 'produkcijo' in 'produktom' (v tem primeru med tem, kar je *narejeno*, da fascinira, in tem, kar *de facto* koga fascinira).

34 Smo torej daleč od fascinacije z vojnimi in/ali vojaškim imaginarijem, kakršna je značilna denimo za ameriški tip vojaško-akcijskega filma.

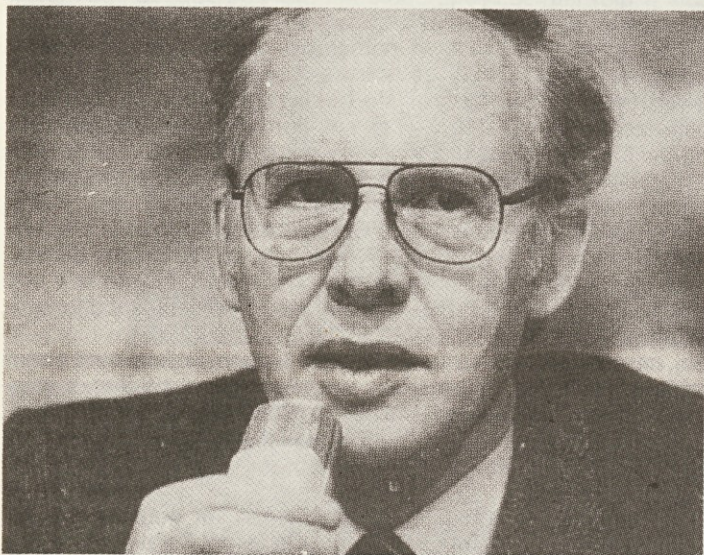
35 Razen — vsaj kar se tiče obraza — žene, norca in morilca (če nas spomin ni prevaral); žena je ambivalentna, naklonjen mu je le norec (naklonjenost je tu pravzaprav vzajemna), pri morilcu, antisemitski pošasti iz morastih sanj, pa je stvar dovolj jasna.

36 Primerjajte 'širjenje slišnosti' Radia Student!

37 Zanimivo pa je, da se na berlinskem festivalu — morda bolj kakor na katerem drugem, že zaradi izredne varietete referenc, 'veliki ameriški' (npr. hollywoodski) film na splošno slabše odreže; to, da je dobil Zlatega medveda *Rain Man*, se zdi vašemu referentu bolj koncesija z željo, da bi se festival približal 'velikemu ameriškem', ki pomeni seveda več denarja. — Vendar tu nismo imeli v mislih nagrad, ampak to, da se 'veliki ameriški' pri gledalcu, ki je razmeroma razgledan in ni bedak, na festivalu slabše odreže kakor v kinu. 'Enakopravnost' ima pač svoje posledice.

»ŽAL TUDI JUGOSLAVIJA«

POGOVOR Z ULRICHOM GREGORJEM,
DIREKTORJEM MEDNARODNEGA
FORUMA MLADEGA FILMA



EKRAN: *Bi bili, prosim, tako prijazni in bi povedali — čeprav bi seveda lahko to dobil iz drugih virov — bi lahko, prosim, v nekaj besedah opredelili koncept Foruma?*

GREGOR: Koncept Foruma je nastal ob krizi berlinskega filmskega festivala leta 1970, ko so se tradicionalne festivalske strukture v temelju ravsule in jih je bilo treba nadomestiti z nečim novim. Sam film se je začel spreminjati in nastajale so nove forme, ki so morale najti svoj prostor v okviru festivala. Mi smo vstopili, da bi napravili prostor za razne nove filmske forme, ki so nastale v poznih šestdesetih letih. Rekel bi, da je to tako imenovani neodvisni film, 16 mm film, dokumentarec, eksperimentalni film in film iz tretjega sveta. To so seveda zelo različna področja, ki ne tvorijo ene same enote. Mislim, da je to, kar iščemo, film, ki nam lahko kaj pove o svetu, v katerem živimo, kaj važnega, in hkrati uporablja cinematični jezik, ki ni zgolj ponavljanje formul, temveč na kakšen način prispeva k razvoju cinematičnega izraza ali estetike. Tako torej ne mislimo zgolj na vsebino, temveč močno tudi na formo. Nikoli ne bi pokazali filma zgolj zaradi njegove teme, temveč prej zato, ker je zanimiv film, ki odpira novo obzorje izraza. Idealno pa bi moralo oboje iti skupaj. Iščemo filme, ki jih je težko najti; ni treba, da so chefs d'oeuvre, lahko so protislovni filmi, a raje pokažemo protisloven, pogumen in inovativen film kakor klasično mojstrovino, ki le ponavlja uveljavljeni kanon izraza. Imamo tudi veliko dokumentarcev. Za dokumentarce smo specializirani, ker mislimo, da je ta žanr premalo zastopan na tradicionalnih festivalih. Ta žanr veliko prispeva k filmu nasploh in ima seveda tudi zelo neposreden kontakt z družbeno in politično realnostjo, ki jo poskušamo ugotoviti skozi film. Tako sploh nismo omejeni na mlade režiserje — včasih nas ljudje kar begajo s filmi mladih režiserjev ali o mladih ljudeh. Imamo veliko del mladih režiserjev, a to ni nikakršen nujen pogoj. Mislimo na mlade v duhu. Prav lahko imamo režiserje kakor na primer Jean Rouch, Joris Ivens ali celo Oliveira; njihovi filmi so bližje našim preokupacijam, čeprav pripadajo starejšim generacijam. Njihovi filmi so še vedno mladi po duhu. Zato čutimo, da nam pripadajo; niso integrirani v sistem industrije. Na splošno ne gledamo filma kot industrijo. Verjetno moramo živeti s filmsko industrijo, jo potrebujemo, a meni ne utemljuje tega, za-

kaj imam rad film. Film imam rad, ker je sijajen jezik, s katerim lahko dosežeš sijajne stvari. Mislim, da ni nujno, da je film zabava. Lahko je, vendar ni treba. Pojem zabave je pogosto napačen in plitev in radi bi ga zamenjali z nečim drugim.

EKRAN: *O dokumentarcu mislim, da je meja za razlikovanje med fikcijo in zgodovino ali „ustvarjanjem“ zgodovine ali njenim ustvarjanjem na način, kakor bi jo hoteli videti, tj. „na drugačen način“, zelo tanka.*

GREGOR: Meje med dokumentarnim in fikcijo ni mogoče natančno začrtati. Spomnim se, da smo v Arzenalu nekoč imeli tridnevni seminar o dokumentarnem filmu. Sodelovali so zelo pomembni specialisti s tega področja. Sklep je bil, da ni načina, kako bi definirali, kaj dokumentarni film pravzaprav je, in zaradi tega sem bil nekoliko nezadovoljen, ker mislim, da bi ga moralo biti mogoče — morda vsaj okvirno — definirati. Mislim, da gre za vprašanje obdelave surovega materiala, ki ga vzamemo iz življenja, namesto artefaktov. Celo tu, seveda. . . — še ena meja je, ki jo je težko začrtati. Na primer, zelo pogosto imamo surov material kakor fotografije ali naključne posnetke ali kaj podobnega; zame je zelo zanimivo, če film obdeluje — ne, hvala — surov material in vam dovoljuje, da napravite odkritja. Rad imam film, kjer je gledalec svoboden in lahko kaj odkrije, kjer niste vodeni po neki liniji, da bi izkusili to ali ono emocijo, ampak imate več svobode in lahko gledate film, lahko gledate podobne in razvijete svoje lastne reakcije in svoje lastne sklepanje. Tako je pogosto pri dokumentarcih, ki vam ponudijo nekaj, čemur lahko rečete surovi material, ki ga gledate in sami potegnete svoje sklepe o informacijah in vtisih, tudi estetskih vtisih.

EKRAN: *Prav Forum mi je odprl pojem suspenza v dokumentarcu. Dokumentarec ima nekatere funkcije fikcije, čeprav bazira v „zgodovini“. Mislim, da je temu mogoče reči odkritje v dokumentarcu.*

GREGOR: Pri katerem filmu ste to odkrili?

EKRAN: *Nisem več gotov — morda **Seeing Red**, pred kakšnimi petimi leti. Hotel pa sem nadaljevati z razmerjem o „estetiki“ in „zgodovini“. Ali ste kdaj in kje — no, prav gotovo ste, ampak kdaj in kje ste začutili, da delate koncesijo enemu ali drugemu?*

GREGOR: Mislim, da dokumentarci o zgodovinskih temah — obstaja določen filmski žanr, ki nam ni tako všeč, to je „razlagalni“ žanr, ki je kakor dosje, zdaj odprt in nekdo vse to razlaga. Take zelo pogosto delajo za televizijo in njihova značilnost je, da imajo kakšno osebo, ki razlaga in komentira in pripoveduje, in to je nekaj, kar mi sploh ni všeč. To je vrsta filma, kjer lahko, mislim, celo ubiješ vrednost podob, tako da jih stalno prekrivaš z glasom in kar naprej razlagaš in vodiš gledalca. Včasih je morda minimum tega nujen, vendar to lahko narediš tudi z vmesnimi napisi. Mislim pa, da je za nas zanimiv tak dokumentarec, kjer je gledalec svoboden in ni povežen s kakšnim glasom in komentarjem. Tako da ne vem, ali se je kdaj vsilila taka izbira med estetsko platjo in. . .

EKRAN: *„Zgodovinsko“ — v smislu „dejstev“.*

GREGOR: Recimo, da je nekaj primerov, na primer Frankovičev film o CIA ali lanski **Die Häuser sind voller Rauch** o ameriški vpletenosti v Nikaragui ali film o znamenitem ameriškem vohuni prd nekaj leti. To je tip filma, ki so večinoma sestavljeni iz verbalnih izjav in iz tega razvijajo zelo zanimivo arhitekturo misli, informacij in protiinformaciji. Ti filmi po svoji naravi niso tako vizualni in to do neke mere obžalujem, a smo jih kljub temu pokazali, zaradi skrajno zanimive strategije in razvoja argumenta in razvoja misli. Vendar pa je to predstavljeno v glavnem verbalno in jaz osebno tega ne odobravam preveč, vendar navsezadnje morate dovoliti določen delež verbalnih elementov. Toda v takih primerih je zame zelo pomembno (če že imate film, ki je sestavljen iz izjav in intervjujev), kako so izjave in intervjuji posneti. Kajti to lahko naredite na veliko različnih načinov. Na primer s t.i. „govorečimi glavami“, da je res zelo dolgočasno in ne odkrije ničesar razen stavkov; in naredite lahko tako, da kljub vsemu z vsakim posnetkom dobite kakšno okoliščino, kakšno novo kvaliteto, ne le osebo, ampak osebo z nečim okrog nje, in tako lahko postane veliko zanimiveje. Tudi to je mogoče. Mislim, da je Frankovič v **Die Häuser sind voller Rauch** dosegel to in da je v njem določen estetski element. Mislim, da me film brez tega ne bi zanimal. A estetski element je lahko v skrajnem primeru tudi zgolj montaža. Ne nujno slika — lahko tudi montaža in montaža je seveda razsežnost filma, pristen cinematični element.

EKRAN: *Lahko morda rečete kaj o razvoju tega razmerja v zgodovini Foruma?*

GREGOR: Obstaja določen tip filma, ki se je razvil v poznih šestdesetih in sedemdesetih, filmi kakor **Le chagrin et la pitié** Marcela Ophülsa. To je bil primer zelo široke zgodovinske raziskave, zelo široke kolekcije vseh vrst dokumentov, ki jih povezuje navzočnost posameznika, ki zbira vse te stvari in dela z njimi in jih interpretira. Nenehno se čuti njegovo navzočnost. Mislim, da je to tip filma, kakršen pred **Le chagrin et la pitié** verjetno ni obstjal. Morda mu lah-

ko najdete kakšen precedens, a mislim, da se je razvil šele potem. Ni veliko primerov; **Shoah** je drug pomemben prispevek k temu tipu filma, ki mi je najljubši. Tu je filmski jezik rabljen na fascinanten način. Lahko je rabljen za edukacijo in informacijo, ima pa tudi estetsko razsežnost in tako razvoj misli, intelektualna razsežnost in estetska razsežnost delujejo na zelo zanimiv način. Nekako se podpirajo in segajo ena v drugo in to je žanr, ki je morda prav tako star kakor Forum. Zdi se mi, da se je v poznih šestdesetih rodilo veliko novih stvari. Na primer prototip filmov o tretjem svetu, hkrati dokumentarec in pamflet. Nazadnje pa je tu seveda Džiga Vertov, tako da nekaj znanilcev tak film le ima. Mislim, da je bil ta film rojen v šestdesetih skupaj z določeno kulturno revolucijo v filmu in na drugih področjih, ki smo jo izkusili in ki je pretresla strukture, a je hkrati porodila novo vrsto kinematografije, ki jo gledamo odtlej in ki vključuje tak film argumentacije. Razen tega imate tudi čisti film observacije. Ta se mi tudi zdi zanimiv. Seveda oba potrebujeta drug drugega, sta komplementarna, toda film observacije se mi zdi čudovit; to je drug tok, ki ga z veseljem gojimo. Mislim, da so ljudje kakor npr. Jean Rouch prvaki te vrste filma. Imamo jih nekaj, ja. Včasih so bolj pesniki in jih ne zanimajo toliko socialne teme. Lahko pa prestopite na kakšno drugo področje. Npr. letošnji portugalski film **The Rose of Sand** je v resnici bolj fikcijski, a ne-narativen film, ki opazuje objekte, situacije, pokrajine in ljudi, toda tako, da struktura kristala ali peska ali kakšen element vegetacije postane nadvse silovita podoba, veliko močnejša od fikcijskih vsebin, tako je tu ta spoj fikcijskega in dokumentarnega, pa tudi moč opazovanja. In mislim, da je to nekaj, v čemer je najti največje zmožnosti filma. Moč opažanja in podajanja gledalcu brez namena, da bi ga educirali ali vodili, ampak zgolj zato, da bi mu predstavili materiale v ogled in participacijo.

EKRAN: *Specifičen primer so vzhodnoevropski filmi. Zdi se mi, da ste nujno morali delati koncesije vzhodnoevropskem filmu. Kajti na primer socialna kritika na vzhodu je seveda nekaj čisto drugega kakor na zahodu.*

GREGOR: Seveda, seveda.

EKRAN: *Ko obravnavate socialno temo na zahodu, lahko to storite precej radikalno, če hočete, medtem ko na vzhodu. . .*

GREGOR: Vidim, kaj mislite. Seveda imate prav. Problem ni samo v vzhodnih deželah, ampak tudi v veliko deželah tretjega sveta. Občutimo določeno dolžnost, da predstavimo filme posebej iz Afrike, Azije in Latinske Amerike. Iz cele vrste razlogov: ker moramo boljše poznati ta področja, pomagati tem ljudem in morda se lahko pri tem še kaj naučimo. Toda filme iz teh področij je skrajno težko inkorporirati v naš izbor, ker jih ni mogoče tako zlahka razumeti; sledijo drugačni kriterijem. Na primer, če grem na Kitajsko ali v Indonezijo, ne morem pričakovati, da bom našel eksperimentalni „underground“ film. Prej najdem filme, ki dolgujejo obstoj filmskemu tržišču — tisoči jih morajo videti. Seveda imajo drugačno estetiko, v temeljih drugačna načela, na primer v Afriki. Če bi zelo strogo uveljavljali svoje kriterije, bi morali te produkcije popolnoma izpustiti. Zato se morajo naši selekcijski kriteriji nekoliko spreminjati — za dežele tretjega sveta je na primer rešitev, da vsakokrat spravimo skupaj več filmov z nekega področja; tako ustvarimo priložnost. Letos na primer obdelujemo jugovzhodno Azijo. Zlahka predstavimo tri filme iz Indonezije in mogoče jih je razumeti in ceniti; ne morem pa vzeti en sam film in ga postaviti ob ameriškega ali avstralskega. Za to gre. Vzhodne dežele pa — popolnoma se zavedamo situacije tam in ne moremo pričakovati. . . Včasih moramo svojemu občinstvu celo razlagati in pri tem pridemo do nenavadnih protislovij. Pogosto imamo filme iz socialističnih dežel, na primer NDR ali Poljske ali Sovjetske zveze, ki precej radikalno kritizirajo stvari v svojih deželah, ali pa to za visoko ceno poskušajo, in potem naše občinstvo sprašuje, zakaj ste tako negativni, tega ne moremo verjeti, morate biti bolj pozitivni, navsezadnje ste socialistična dežela, dajte nam upanje, pokažite nam pot. In zakaj ste tako negativni? To nenavadno situacijo sem večkrat doživel! Kadar iščemo filme v socialističnih deželah, je včasih zelo težko. Na primer v NDR; ta dežela nam je zelo blizu in zdi se nam, da moramo na vsak način imeti odnose z njo in njeno kinematografijo je treba predstaviti v Berlinu, to je zelo pomembno. Vendar ni lahko najti filmov, najprej zato, ker produkcija ni zelo ve-

lika, in drugič, ker se nakateri filmi ne skladajo z našimi stilističnimi koncepti. Rešitev smo našli v tem, da smo se osredotočili predvsem na dokumentarce, ker ima NDR precej dobro in zanimivo šolo za dokumentarce in je bilo narejenih nekaj pomembnih filmov: letos imamo spet dva zanimiva dokumentarca, enega o vlogi ženske, družbeno kritiko s feministične perspektive (literariziran dokumentarec **Winter ade** Helke Misselwitz), drug pa je raziskava o rock kulturi v Vzhodnem Berlinu (Dieter Schumann).

Po navadi najdemo kaj. Tudi na Poljskem nimamo večjih težav; če dovolj dolgo iščemo, najdemo kaj. V SZ je bila situacija taka, da smo v preteklosti večinoma vedeli, katere filme hočemo predvajati, a jih nismo mogli dobiti. To se je popravilo, tako da imamo zdaj precej široko izbiro. Z nekaterimi deželam zveze niso tako dobre in niso dovolj predstavljene. Češkoslovaška, Romunija, Bolgarija in žal tudi Jugoslavija niso zelo pogosto predstavljene v našem programu. Morda se moramo tudi še bolj potruditi, da bi kaj odkrili, ker mislim, da nekaj filmov le je, pač pa iz nekega razloga ne pridejo do nas.

EKRAN: *Lahko komentirate jugoslovansko kinematografijo?*

GREGOR: Bojim se, da ne morem, ker imam občutek, da nisimo dovolj obveščeni. Verjetno moram v Pulj, da si jih podrobneje ogledam. Vedno znova sem poskušal tja, pa iz različnih razlogov nisem šel. Berem kritike in vsake toliko najdem naslov, ki se mi skupaj z opisom filma zdi zanimiv. A iz nekega razloga ti filmi ne pridejo do nas, tisti filmi pa, ki nam jih pokažejo, niso vedno ravno prepričljivi. V preteklosti smo kazali filme Francija Slaka — to je bila priložnost, imeli smo zvezo. Slakov filmski debut **Eva** nam je bil blizu. V nekaterih drugih jugoslovanskih filmih odkrijem elemente črnega humorja, ki nam je zelo všeč, fantazijo in tudi grenkobo, in mislim, da imate nekaj velikih režiserjev, le da iz teh ali onih razlogov ne pridejo do nas. Upam, da v prihodnosti bodo, ker je pri njih nedvomno nekaj elementov, ki se mi zdijo specifično jugoslovanski — tudi v kratkem filmu, ki je še živ, vsaj upam, da je. In seveda smo imeli Makavejeva, a tega je že dolgo, na začetku našega festivala. Makavejev je bil član žirije leta 1970, ko se je festival zrušil. Kasneje smo imeli film, ki je bil kontroverzen v Jugoslaviji in je povzročil veliko težav, kako se mu že reče, o Reichu. . .

EKRAN: *WR ali misterij organizma.*

GREGOR: Ta **WR** je bil predvajan na prvem festivalu Foruma. Domnevam, da mu lahko rečemo jugoslovanski, a je bil subverziven in je imel veliko problemov. In potem smo nekaj časa — seveda, socialistične dežele najprej niso sodelovale, potem pa so in torej bi lahko imeli jugoslovanske filme in tudi smo, enega ali dva, npr. Francija Slaka. Verjetno bi našli tri ali štiri zanimive jugoslovanske filme na leto? Iz nekega razloga končajo na kakšnem drugem festivalu, a mislim, da bi se to moralo spremeniti. Mislim, da je rešitev v tem, da pridem v Pulj in si takoj zagotovim kakšen film.

EKRAN: *Toda tam ne vidite dokumentarcev, kratkih filmov. . .*

GREGOR: Kratkim filmom po navadi ne kažemo, razen v posebnih programih. Naša politika je, da se osredotočimo na filme, daljše od 60 minut. Če kažeš kratke filme, moraš sistematično raziskovati sceno kratkega filma in to je področje, ki popolnoma okupira. Ni dovolj pogledati nekaj kratkih filmov tu, nekaj tam, ki se priložnostno znajdejo kje. Treba je zares sistematično raziskovati. To mi je težko že pri celovečernem filmu, postaja preveč, ne morem videti toliko filmov. Zato se izogibamo kratkih, razen če imamo recimo osebo, ki jo predstavimo z njenimi kratkimi filmi, a to je nekaj drugega. Ali pa imamo specifično povezane kratke filme. A po navadi je celotni obseg kratkih filmov preveč, tega ne moremo obvladati. Mislim, da bi to morali početi specializirani festivali, čeprav se zavedam, da bi bilo najbolje, če bi lahko k nam sprejeli tudi kratke. Na praktični ravni pa ne vidim, kako. Nimamo dovolj ljudi, ne dovolj časa. Človeška zmogljivost je omejena.

BEOGRAD '89

JUGOSLOVANSKA LOBOTOMIJA - PRIJAVA NA POT V RAJ

36. festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma v Beogradu 27. marec — 1. april 1989

Ničelna točka

Očitno je res, da ko so stvari najbolj *par terre*, se kar v najjasnejši obliki pokaže njihova prava vrednost in njihovo bistvo: izgine ves blišč, slepilo, preigravanja in prevare in ostane to kar je. Nekaj takega se je namreč zgodilo letos na 36. festivalu jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma v Beogradu, ko se je z vso silovitostjo zrušila krhka zgradba iz kart jugoslovanske dokumentarne in kratke produkcije in morda se je prav ob tem kar najbolj očitno pokazal povsem absurden položaj in pomen takšne produkcije pri nas. Reči je treba, da te in takšne kinematografije ni in je niti ne more biti v običajnih kinematografih, niti na posebnih projekcijah, nekako životari in se blede predstavlja le v skrajno neuglednih terminih nočnih programov „Ž“ kanalov, ki jih skorajda nihče ne gleda. Vendar takšna, kot ta produkcija je, moramo odkrito priznati, kaj bolj uglednega in prominentnega niti ne opravičuje. To so vsekakor dovolj znana dejstva in tudi niso jasna šele od letos, letos je ta absurd in zagata prišla le najbolj do izraza in verjetno svojega konca (?!), če je na tem koncu sveta sploh mogoče napovedati konec ali vsaj skrajno mejo kakšnega absurda. . .

Namreč v trenutku, ko to Jugoslavijo nešteti plemen in rodov in ideologij in sanj pretresajo skrajno tragični obračuni in LJUDJE padajo pod rafali takšnih in drugačnih ekstremistov in policij, se je v Beogradu odvijala kinematografska DOKUMENTARNA produkcija, za katero še je zdelo, da prihaja iz popolnoma tujih svetov, kjer je vse nekako v redu, kjer teče malo manj kot med in mleko, kjer so vsi ti nori rodovi vseh sort „kot brat in brat“ etc. Človek, prisoten v Domu sindikatov koncem marca letos v Beogradu, je moral imeti občutek popolne MOŽGANSKE OPERACIJE imenovane LOBOTOMIJA, ki daje občutek, da ko smo na tem balkanskem koncu sveta opravili z Nemci, ki so bili zadnja ovira na poti v socialistično-komunistični raj Južnih Slovanov, je odtlej tukaj resnično najmanj raj. . . seveda ne v smislu tistega aktualnega vica o raju kot RAJ-u. . . ali pa?!

Vsa jugoslovanska tragedija zadnjih časov se ni prav v ničemer adekvatno (filmsko) odrazila, niti ni bilo nobene refleksije o tem, kar se ta hip dogaja okoli nas! Očitno je, da so jugoslovanski filmski delavci resnično „zarobljeni umovi“ par excellence, da je totalitarizem v kulturi še vedno prisoten, morebiti še celo bolj, kot da je v nekaterih delih te južne balkanske scene sploh mogoče razmišljati! Če je bilo na primer še v lanskem letu mogoče videti močno retuširane kvazi dokumentarce à la Vevčani in Moševac, je takšnih retuš letos popolnoma umanjalo! Zavladal je totalen molk, popolna ustvarjalna sivina, ki jo pritiska škorenj državne kontrole. Medtem, ko oficialni mediji bruhamo nešteto skonstruiranih in naročenih informacij, ki jih naročajo zdaj ta, zdaj ona republiška oblast in tako v tej ubožni južnoslovanski sceni ustvarjajo pravo množico „resnic“ za svojo (manipulatorsko) rabo in dnevno-politične intrige, kratki in dokumentarni film MOLČITA, ker bi lahko skozi svojo resda marginalizirano sceno vendarle lahko prišla kakšna od usodnih resnic tega sveta. In treba je reči, da je prav spričo skrajno totalitaristične in zaprte medijske scene v Jugi mogoče upati, da je prav sedaj tista EDINA in MOŽNA pot dokumentarnega in kratkega filma IZ OUTA in da na tak način lahko postane ALTERNATIVA „resnicam“ oficialnih, totalnih medijev, ki so tu le kot stvari skrajno zaostrene borbe za oblasti vseh yrst.

Politični film

Ko razmišljam o kratkem in dokumentarnem filmu kot „političnem“ filmu, moram priznati, da razmišljam skrajno perverzno: ne gre več za jugoslovanski kratki in dokumentarni film, ampak samo še za npr. slovenski, srbski, hrvaški ipd. in še naprej — za popolnoma „osvobojeno“, film, ki nastopa s popolnoma različnih stališč, politik, pogledov „na svet in zgodovino“ ipd. Tak film je npr. lahko v službi slovenske „strankarske“ politike ali npr. celo propagande, čisto določenih političnih ali drugačnih „producentov“ ki na tak način gradijo svoj politični in še kakšen imidž. Na tak način ni več samo država tista, ki drži monopol nad filmsko produkcijo zgolj v svojih rokah, ampak je možno to sceno producentov, ki se morajo a *limine* odreči državni podpori raznih kulturnih in ne vem kakšnih skupnosti, ki dajejo denar seveda za tipične „operirane“ izdelke in na tak način seveda uveljavljajo nekakšno cenzuro. Misel o bolj pluralistični programski politiki je že nekaj časa v zraku, posebej še, ko se je producerska scena v zadnjih letih zelo razmahnila, povsem pa je izpadla bolj „pluralistična“ in raznotera vsebinska in mišljenjska vsebinska in oblikovna scena, saj so vseeno nad temi na pol privatnimi producenti še vedno visele prepovedi raznih lokalnih cenzur in oblastnikov, ki imajo verjetno še vedno v zadnji instanci moč v svojih rokah in lahko zatrejo tako rekoč vsakršne alternative, posebej seveda še politične.

S politični in recimo optimistično — vso ostalo pluralizacijo življenja in hkrati s totalno monolitizacijo in prodanostjo uradnih medijev posameznim skupinam republiških oblasti, bi odprta scena „političnega“ filma lahko uspešno relativizirala in tudi oponirala „uradni“ produkciji politične in še kakšne fikcije in tudi manipulacije, dejansko razbijala monoliten prostor informacije in medijske režije skupinske narcisoidnosti. Da je takšna perspektiva kratkega in dokumentarnega filma zelo blizu in *realna*, nam potrjujejo nekateri izdelki letošnje srbske filmske produkcije, kjer tamkajšnja politika zna očitno najbolj oceniti moč medijske manipulacije in izgradnje potrebne BLUT UND BODEN histerije za svojo rabo. Reči je treba, da smo Slovenci na tem področju, kljub morebiti najbolj razvejeni miselni, aktivistični idr. različnosti, na filmskem področju pravi amaterji, oziroma tradicionalni, ortodoksni proizvajalci nacionalne (filmske) sisovske brezveznjaške „kulture“, ki je povsem mimo vseh drugih, usodnejših zvez. Na tem (filmskem) področju smo Slovenci veliko bolj monolitni, kakor pa je to mogoče reči za druge republike: npr. Srbijo, ki ima letos na festivalu prijavljenih kar deset producentov, Hrvaško z npr. petimi producenti ipd., kar nedvomno kaže v kakšno smer mora iti filmska politika tudi na Slovenskem, da bomo lahko producirali tudi miselno bolj diferencirane filme, kot pa jih zmoreta VIBA in UNIKAL s svojo invalidno, brezglavo, samozadostno produkcijo! Treba je reči, da moramo na Slovenskem prav zaradi skrajno zaostrene totalizacije uradnih medijev in brezkompromisne medijske vojne „razviti“ prav to pluralistično medijsko gverilo in tako graditi bolj univerzalne resnice o sebi, kot pa jo producirajo „ofenzivni“ mediji oblastnikov.



TAI CHI ZOOT, REŽIJA HELEN KLAKOČAR IN MILAN MANOJLOVIĆ

Če je mogoče, razmišljam, producirati takšne vrste alternative v MLADINI IN DRUGIH kolikor toliko normalnih in odprtih prostorih na Slovenskem, zakaj se ne bi odločneje diferencirala tudi na primer filmska kratka in dokumentarna produkcija, ki bi lahko dovolj živo in odmevno uvedla vse tiste alter resnice, ki sicer ostajajo zgolj v glavah. Dovolj upravičeno menim, da bi na tak, alternativen način, kratki film postal znova aktualen in živ, saj bi prenašal tisto, kar uradni, operirani mediji ne zmorejo, ker pač so, tam kjer so in so zgubili ves kredit kot kupljeni mediji, z zgolj uradnimi sfabriciranimi „resnicami“. Prednost sveže in nove alter produkcije, ki nedvomno našla tudi svojo potrditev z novimi, posebnimi projekcijami kratkega filma, kot tiste izvire, provokativne, drugačne miselnosti, ki jih sicer ni mogoče najti nikjer znotraj tradicionalnega medijskega prostora. Ob tem znova mislim na boom, ki ga je v okviru tiska napravila MLADINA, prav s produkcijo svoje odprto-sti, drugačnosti in svojo izgovorjavo „resnice“, ki je seveda močno drugačna od tiste, ki jo blebetajo oblastniška občila.

Zaenkrat je še tako, da čeprav so na sceni precej številni producenti, takšne pluralistične produkcije še ni, prednjači pač Srbija, ki po svoje izkorišča filmsko produkcijo za svoje namene, ni videti prav nobene „opozicije“ s strani Hrvatov, kajpak še manj Slovencev, čeprav bi takšne, drugačne, provokativne filmske produkcije še kako potrebovali prav v tem trenutku različnih borb za oblast! In to bi bila resnična avtentična vrnitev kratkega in dokumentarnega filma na sceno in med ljudi?

Sedaj, ko je bila na festivalu evidentna TOČKA NIČ, bi bilo nujno začeti znova in na popolnoma drugačen način — skozi avtentični POLITIČNI, PORNOGRAFSKI, DOKUMENTARNI, ŠKANDALOZNI in še kakšen način, s privatnimi, polprivatnimi, kontrarevolucionarnimi, ciaškimi, kgbejevskimi, sisovskimi, tvjevskimi, zairskimi ali kakršnikoli že sredstvi, samo da se, dokler se še da, ustvarja produkcija več resnic in pogledov na svet in to kar je! To je seveda dovolj optimistična vizija, ki se da oprijeti, če ne bo odprte in pluralistične scene tega trenutka povozil valj balkansko-vojščaške-azijatske uniformistične vrtnarije, kar pa je na tem koncu sveta nedvomno tudi za pričakovati, saj je ravnanje terena na tak način tukaj običajna nogometna praksa!

Itinerarium '89

1. Dokumentarni film:

NE PRIZNAJEM (prod. TRZ „Atlas film“ Beograd). Film, ki bi ga MORALI NAPRAVITI SLOVENCİ - IN MEMORIAM žrtvam lastne stalinistične zgodovine, če bi imeli seveda slovenski filmarji in kulturni politiki kaj jaja in spoštovanja in kajpada pietete do političnih umorjencev iz lastnega naroda. Ampak ne! To morajo napraviti Srbi, kar seveda meče dvomljivo luč na pripravljenost Slovencev, da bi v okviru svoje lastne demokracije postavljali neprijetna vprašanja o lastni stalinistični lakajski poziciji, reflektirali početje svoje lastne zvestobe Kominterni in Velikemu bratu, ki seveda v današnjem času postaja vse manj aktualna in omembe vredna.

Ampak nič se ne da pomagati, DACHAUSKI PROCESI so hočeš nočeš del zgodovine tudi te partije, ki se še danes vožari na oblasti skozi prostor in čas in dandanes kaže povsem drugačno kožo, čeprav je seveda vprašanje kako je z njeno čudjo!?

Režiser Milan Knežević je nekako hladno (?), nič prizadeto, vfilmal usodo tedaj osemnajstletnega Rama Derviševića v dachauskih procesih, njegov zaporniški martirij, ki so ga veselo in nič prizanosljivo režirali tako Slovenci, kot ostali bratje po ideologiji velike-mu Bratu v veselje. Danes je Dervišević ubit človek, čeprav je ob tedanji smrtni uri ostal pri življenju, mnogo ostalih pa je izginilo; ničesar ne odpušča, nikomur, kakor da ne more verjeti, da je bilo vse to nekoč resnično, da je kaj takega sploh mogoče pod soncem. . .

Ena sama misel me je spremljala ob projekciji: zakaj film o dachauskih procesih, ki so nekako dovolj specifično slovenska zgodovinska (vsaj v izvedbi) zasluga, delajo Srbi? Ali je tukaj mogoče razumeti te vrste srbske intervencije kot nogo Slovincem o njihovem (današnjem) sprenevedanju in leporečenju, ko pa so v resnici pravi in polnokrvni rdeči bratje, takoj ko z višin pride takšna ali pa drugačna scenarijska predloga?! Zdi se, da film v širšem kontekstu in času izzveneva prav v to smer, pa če so avtorji to hoteli ali pa ne, vendar DEJSTVA ostajajo takšna! In nenazadnje tudi ŽRTVE (žive in mrtve) teh scenarijev! (Film je dobil diplomu za dokumentarni film)

REVOLUCIJA KOJA TEČE (produkcija Dunav film, režija Jovan Jovanović)

Film „enfant terribla“ šestdesetih let Jovana Jovanovića, narejen pred osemnajstimi leti, potem prepovedan in v bunkerju in lani vzet z ledu, ko mu je v kolor tehniki prilepljeno približno pet minut skandinavian in delavskega revolta pred skupščino v Beogradu. Čeprav je film zaradi te časovne „montaže“ nekoherenten vseeno dovolj jasno in glasno izgovarja svojo notorično „protirevolucionarno“ in protikomunistično in v skrajni posledici tudi protiideološko pozicijo o tem, da je (R)evolucija zgolj laž, iluzija, ki človeku ne prinaša ne materialne, ne moralne, niti kakršnekoli drugačne odrešitve, če vanjo slepo in noro veruje. Vsi, ali vsaj večina preprostih zaslepljenecv v takšne ali drugačne lepše čase ostaja tako ali drugače v dreku, vedno znova jim hodijo po glavah drugi, ki so pametnejši od njih. . . Jovanović s svojo (R)evolucijo lepo in jasno pokaže metaforo o tem, da so bili močno v dreku tedanji liški heroji in prvoborci, kot so npr. danes beograjski delavci oziroma že na pol lumneproletarci, ki kričijo pred južnoslovensko skupščino in upajo na boljše čase zase in za svoje otroke. . . Res obupna in notorična zaslepljenost, ki jim ni videti konca — in tukaj je pravo bistvo Jovanovićevega filma!

(Srebrna medalja Beograda/ex aequo/za dok. film)

KRUH NAŠ SVAGDANJI DAJ NAM DANAS (pro. Sutjeska film, režija Vlatko Filipović) perversen, sentimentalen, lažniv, hinavski film: Velika zlata medalja Beograda za najboljši dokumentarni film! Film o socialnih kuhinjah v „olimpijskem“ Sarajevu!? Vrste starih ljudi, ki jim je topel obrok socialne kuhinje edino, kar jih še



POGUMNI, REŽIJA ANDRO LUŠIČIČ



SLIKE IZ SPOMINA, REŽIJA NEDELJKO DRAGIĆ

nasiti, ljudje z roba, kamor jih je potisnila revščina tega olimpijskega komunističnega raja! Svečano prizadet in sočuten je v svoji režiserski in hipokritni poziciji Filipović, ko filma vrste bednikov pred kuhinjami v Sarajevu, kako potem v svojih luknjah, ki so kot Anglija devetnajstega stoletja, žvečijo — kot pravi avtor „z vsem dostojanstvom, ki smo ga opazili šele pri pregledovanju materiala“?! — svoj črni kruh in jedo pasulj? Kakšna neskončna perverzna, licemerska, samovšečna, hinavska idolatrija tega Filipovića, ko voyersko opazuje skozi kamero te bednike, ne da bi se za trenutek vprašal ZAKAJ in OD KOD njihov položaj, BEDA, ki jo filma s takšno naslado in tankočutnostjo! Seveda vsi v sebi VEMO zakaj in od kod ta beda, toda iti s KAMERO in IZREČI, se pravi VFILMATI pravo resnico in vzroke bede marginalcev, to je seveda preveč, to je že NAPAD na sistem, ki ustvarja bednike, ki jih lahko potem famozni zmagovalec letošnjega Beograda slika v vsej njihovi „dokumentaristični“ veličini. . . Ob tem je treba reči, da bo tankočutnost Vlatka Filipovića in njemu podobnih kronistov nesrečnih človeških usod lahko imela na tem koncu Balkana obilo zanimivih prizorov bede, propadanja, stradanja, umiranja in kar je še takšnih martirijev nerazvitega sveta, devetnajstega stoletja ipd., saj vladajoča oligarhija prav intenzivno dela na tem, da takšni „filipovićevski“ prizori postanejo vsakdan te države! (In seveda jim to uspeva!). To, da je ŽIRIJA festivala ENOGLASNO nagradila takšno PERVERZNO, HINAVSKO, LICEMERSKO SRANJE, je seveda tudi dovolj jasen podatek o **usmeritvi** in politiki Festivala kratkega in dokumentarnega filma, **vrednotah**, ki jih tamkaj priznavajo in nagrajujejo, pogumu in „estetiki“, ki jo potrjujejo ipd. Da pa bo slika še bolj jasna, vrednostni in miselni KRETENIZEM, ki ga uveljavlja festival še bolj evidenten, je treba nekaj zapisati tudi o filmu Živka Popovića iz TERRA filma iz Novega sada — diploma za dokumentarni film, Velika zlata medalja Terra filmu za „dostignut kvalitete“! Film OSUĐENIK NIKICA NIKOLIĆ „prikazuje“ nazore človeka, ki je v 52 letih svojega življenja prebil za rešetkami kar 35 let! Ta njegov robijaški, skrajno nor, samouničevalen in iracionalen „upor“ zoper „krivico“, ki se mu je zgodila pred davnimi leti, je na festivalu odjeknil kot prava apoteoza svobodoljubju, uporništva ipd., ki je a priori seveda kot upor zoper zakone, ki so krivični in nečloveški ipd. V bistvu gre za tipično balkansko salto, ki iz človeka, ki zaradi naravnost „norih“ razlogov kljubuje sistemu, naredi heroja, nosilca upora proti takšnemu sistemu, ne da bi se kakorkoli spraševal o pravi resnici, o pravih vzrokih neke davne obsodbe ipd. Ta balkanska, skrajno necivilizacijska in tudi nekulturna in v končni posledici tudi samouničevalska iracionalna drža je doživela prave ovacije in potrditve z vseh strani, ker na svoj način propagira prav tisto miselnost, ki bo to državo, se zdi, kar v najbližji prihodnosti pahnila v temo, romunizacijo ipd., čeprav se bo v istem hipu ta gesta deklarirala kot „osvobajanje“?! Film OSUĐENIK NIKICA NIKOLIĆ se je skozi naravnost strašljive miselne balkanizme spremenil v „poemo“ o svobodi, uporništvu in ne vem kaj še vsem!! Človek, ki je zaradi svoje odštekanosti kar 35 let po arestih, je za naše balkanske razmere edini, ki je poet svobode!

JUGOSLAVIJA PO VOLJI NARODA, produkcija „Dunav film“, režija Miki Stamenković, celovečerni dokumentarni film o „usodnem“ letu 1918, ko je nastala SHS; veliko o vsakovrstnih srbskih junaštvih na vseh frontah, srbski moči, srbski diplomatski sposobnosti, srbskem trpljenju, srbskem eksodusu skozi Albanijo, srbskem velikodušju, ki je rešilo iz krempljev Italije, Avstrije, Bolgarije in bog vedi še koga Dalmacijo, Ljubljano, Slovence, Hrvate, Makedonce ipd. ipd. srbski dobri volji, ki je dovolila Slovencem in Hrvatom še zadnji hip stisniti pod srbsko streho, da jih ne bi zdrobili drugi grozeči sovragi, daljnega leta 1918.

Nobene misli o skrajno nekrofilični in kar nečloveški vojni politiki Srbov v prvi svetovni vojni, ki ji ni bilo mar ne trpljenja ne življenj vojakov, niti civilistov, samo da bi se streglo slavi in iracionalni volji do časti in kar je še takšnih vrednot, ki pa se izkazujejo kot strahotno pogubne in nihilistične. . . Film „med vrsticami“, čeprav verjetno **nehote**, kaže na popolnoma noro in necivilizirano pozicijo srbijanstva v prvi vojni, ki mu je bilo več za časti vseh in vsakršnih sort, ne da bi enkrat samkrat pomislilo na ceno, ki jo plačuje za to. Zdi se, ob tem filmu, da so vse vojskujoče sile bile skrajno „nepoštene“, ko so varovale življenja svojih vojakov, medtem, ko so Srbi

bili EDINI „junaki“ na terenu, ne da bi se pozanimali za ceno, ki jo plačujejo za to! Zakaj je bil narejen ta dovolj zanimiv, tudi kontroverzen dokumentarec, dolg celih 80 minut? Morebiti, da bi današnjim rodovom dokazal, kako nujna je skupna država, ki so si jo ljudje pred 71 leti tako noro „želeli“? Da bi zaprl z zgodovinskimi dejstvi starimi kar 71 let usta današnjim razbijalcem Juga na Države Severne Jugoslavije in ostale?! Da bi prepričal vse živo, da so Srbi res „rodili“ to kar danes propada povsod in na vseh koncih?! Da so Srbi res enkratni in da brez njih ni na tem svetu prav nič! Verjetno pa gre ta film še najbolje v kontekst izgradnje tiste danes za Srbe tako nujne „kolektivne narcisoidnosti“, ki so je potrebni, da bi se prepričali, da so res to, kar si želijo biti. . . BLUT UND BODEN filozofija, ki jo srbska kinematografija zadnje čase dovolj sistematično izgrajuje prav s pomočjo filma (BELE STAZE SRBIJE, ĐURĐUL. . .).

(Film M. Stamenkovića je na festivalu dobil Zlato medaljo Beograda za scenarij in tekst filma)

CRVENA ZAPRSKA (prod. TRZ Atlas film Beograd, režija, Dušan Knežević) — žal v resnici se dogajajoča anekdota o tem, da je ta Partija na oblasti povsem ilegalno, da so stvari, pravno povsem ilegalne in absurde ipd. Anekdotičnost, ki pa je ob vsej absurdnosti in tragičnosti le za bolj kisel smehljaj. . .

POSTUPI PO NAREDJENJU (prod. FRZ Beograd, režija Nikša Jovičević)

Film o črnogorskih dogodkih jeseni 1988. leta. Neskončne tirade o brutalnosti policije, ki je v „delavski“ državi neusmiljeno tepla prav delavce, ki so jih spomnili, naj zamenjajo oblast. . . Nekritičen film, ki se ne sprašuje o bistvenih stvareh, Jovičević očitno postaja agent pouličnega populizma. . . vprašanje demokracije, paradoksu o „policiji, ki brani legalne oblasti“ za Jovičevića ni. . .

EKSPERIMENTALNI FILMI — letos skorajda nobenega omembe vrednega filma. Mislim da je MARGINA 88 Šahina Šišića (debiantska nagrada Beograda) še najbolj eksperimentalen, čeprav vseeno precej mizeren v svojem „eksperimentiranju“ predvsem „fotografskem“. . .

ANIMACIJA — veliko filmov, malo dobrega, GRAND PRIX Nedeljku Dragiču za film SLIKE IZ SJEČANJA (prod. Zagreb film) se ne zdi „opravičen“. Preveč preprost, čeprav tehnično dovolj dobro narisani film je to, „slike iz sjećanja“ so vse preveč univerzalne in neprijemljive, da bi lahko predstavljale karkoli bolj zavezujočega in tehtnega, ki bi potrdilo GRAND PRIX — zopet bravurozni in evidentni kriteriji letošnje beogradske žirije, ki je mogočno udarjala mimo in potrjevala svojo debilnost! (Zakaj se ni očitno dovolj pametni L. Zafranović JAVNO DISTANCIRAL od shita, ki ga je podpisovala žirija? Vsaj on?)

Slovinci smo v okviru animiranega filma pač dobili eno od nagrad, tako da nismo ostali praznih rok, četudi smo sicer vredni pomilovanja v „kraljestvu“ svoje animacije in Bojanov, kač, prigod, pregovorov, veleumnosti, ki jih animiramo v nedogled. . .

IGRANI FILM — kriza, povsem neinventivni projekti; slovenski TEVŽEJ (amaterski) film s Koroške v Avstriji, dovolj nenavaden film, z Beogradu povsem nedoumljivo senzibilnostjo podalpske patologije ostal sicer opažen in na svoj način rešil slovenski film pred popolnim polomom in anonimnostjo. . .

SLOVENSKI NASTOP — do kraja avtentičen, to kar slovenska kratkometražna, dokumentarna in animacijska produkcija pač je — SHIT! Medtem, ko se v našem kulturnem in političnem prostoru dogajajo najbolj usodne stvari, naš kratek in dokumentaren film ANIMIRA medvedke, kače, žabe, gliste, vrane, filma božje kipce, ki se jim obračajo oči v nebo ipd! Res najbolj evidenten dokaz, kako povsem NORA in PRAZNA je slovenska filmska produkcija, brez kakršnegakoli živega stika s tem kar se dogaja in reči je treba da bi bilo veliko bolje da je ne bi bilo? Sicer je pa tako ali tako v Beogradu NI BILO, ker se je razblinila v NIČ. Kot rečeno, edino kar je od Slovencev ostalo v Beogradu je (amaterski, nizkopračunski) film TEVŽEJ Marjana Stickerja, Slovenca z avstrijske Koroške.

Kdo je **odgovoren** za to, kar imamo Slovenci na področju kratkega in dokumentarnega filma: VIBA, TELEVIZIJA, KULTURNA SKUPNOST SLOVENIJE (ki je financirala in tako omogočila vse to kar so ti geniji uspeli napraviti!). Slovenci smo na filmskem področju popolnoma OPERIRANA NACIJA. Hvala bogu, da ni tako tudi na drugih področjih!

RAIN MAN

režija: Barry Levinson
scenarij: Ronald Bass, Barry Morrow
fotografija: John Seale
glasba: Hans Zimmer
igrajo: Dustin Hoffman, Tom Cruise, Valeria Golino, Jerry Molen
proizvodnja: United Artists, ZDA, 1988

Zapisi o filmu so razpeti med skrajnosti; **Rain man**, film o komunikologiji, za druge „cmok v grlu“, itd. Pričujoči spis pa bo ponudil samo nekaj očitnih (hipo)tez:

O žanrski pripadnosti — ali je film melodrama, road movie ali kaj tretjega, četrtega? Charlesov zastavek v igri se med filmom spremeni, preobrazi. Kolikor mu je na začetku šlo za premoženje, mu gre na koncu za brata. Le-tega pa lahko dobi samo na en možni način, z emocijami, toda ne z lastnimi, ampak z bratovimi, Raymondovimi. Pred lovom na emocije pa je jasno oblikovana informacija — Raymond je avtist. Melodrama kot (uspešen) boj za emocije je torej blokirana že na začetku filma. V filmu **Rain man** je melodramatsko prav nezmožnost melodrame. Ta nezmožnost pa kamufilirajo okruški, tako odnos Charles-njegovo dekle, predvsem pa seveda drobci v Raymondovem izražanju in reakcijah. Seveda Levinson zmore toliko discipline, da se odpove pomislim na kakršenkoli „happy end“. Oziroma **Rain Man** je melodrama par excellence ravno zato, ker fingira možnost klasične melodrame, nekakšnega „happy end“, ker prikrije svojo notranjo nezmožnost, blokado. **Rain man** je melodrama ravno v tistem svojem kosu, kjer ostane na pol poti — Charles dobi emocije, toda ne

toliko bratovih, ampak predvsem svoje; zave se še drugih razmerij, ne pa zgolj ekonomskih. . . Podobno velja za žanrsko strukturo road movieja. Junaka potujete, pot ju „spreminja“, pa vendar ta pot ni za oba enako zavezujoča. Konec poti, konec road movieja je enak koncu melodrame: spet je Charles tisti, ki profitira spoznanje, Raymond pa spet pobere „zametke“. Odlika filma **Rain man** bi torej bila, da navidez združi klasični formi starega in novega Hollywooda, da pa sta že obe v svojem „izhodišču“ blokirani, omejeni, neuresničljivi, nujno partikularni.

O narativni ekonomiji priča dobesedno banalen detajl; ravno to podobnost pa priča o nečem zelo pomembnem — namreč **Rain man** kot „polžanrski“, kot „umetniški“ film pristaja na strogo žanrsko ekonomijo, na njeno disciplino. Kot ovinek naj vrinemo opis časovnega poteka filmske zgodbe:

1. dan, **petek** — Charles in njegovo dekle se odpravita na vikend, med potjo zvesta za smrt Charlesovega očeta, in še, da bo pogreb naslednji dan.

2. dan, **sobota** — pogreb, oporoka, Charlesova pripoved o očetu, med drugim omeni pravičnejšega „Rain Mana“.

3. dan, **nedelja** — je izpuščen, ni pa težko uganiti, kaj se je tega dne dogodilo — vožnja domov, skratka, nič.

4. dan, **ponedeljek** — o tem priča vrsta podatkov: javna institucija je odprta, ponedeljek omeni tudi Raymond; sicer pa je to dan, ko Charles zve, da ima starejšega brata, in le-tega ugrabi, da bi si prilastil „pošten“ delež dediščine.

5. dan, **torek** — brata potujeta sama v L.A., Charles spoznava Raymonda.

6. dan, **sreda** — ker Raymond ne prenaša dežja, brata prebijeta ves dan v motelu; Charles po telefonu rešuje, kar se pri biznisu rešiti da, telefonira pa tudi svojemu de-

kletu.

7. dan, **četrtek** — dan se konča s Charlesovim dramatičnim spoznanjem da je avtistični brat Raymond mitični Rain Man, ki mu je v otroštvu prepeval pesmice Beatlov!

8. dan, **petek** — Charles izkoristi izjemen Raymondov spomin in priigra v Las Vegasu toliko, da lahko pokrije svoje transakcije, Raymond ima „zmenek“ itd.

9. dan, **sobota** — zvečer Charles zavrne zdravnikovo (tudi denarno) ponudbo, da Raymond ponovno prepusti zdravniški negi — češ, v šestih dnevih se je navezal na brata, lahko mu nudi več kot bolniška ustanova.

10. dan, **nedelja** — je izpuščen! Ko je Charles sklenil, da bo skrbel za Raymonda zaradi bratske ljubezni, ko ima urejeno razmerje z dekletom, ko ima denar, se v nedeljo preprosto ne more nič zgoditi, nedelja kot diegetska prizorišče mora izpasti.

11. dan, **ponedeljek** — se začne s sekvenco, ki bi lahko pripadala nedelji (Raymond ne obvlada vsakdanjih opravil), toda kasnejša informacija to možnost spodnese (na pogovoru pri sodnem izvedencu Charles prizna, da je danes imel Raymond napad). Ponedeljek je dan, ko Charles sprevidi, da je za Raymonda bolje, če je v bolniški ustanovi, skratka dan, ko se odpove sobotnemu sklepu.

12. dan, **torek** — je spet — presenetljivo — izpuščen, spet pa ni težko uganiti, kaj se je ta dan dogajalo. Potem ko je vse jasno, je to dan za tiho slovo, za ure v družinskem krogu in podobno. Ko je že vse jasno, ko so delne emocije že spletene, potem pomeni torkovo dogajanje praktično nič.

13. dan, **sreda** — je zadnji dan, je dan slovesa, in Raymond dobesedno omeni sredo. Zadnji dan potrdi „že znano“, da je Raymond avtist in da se je Charles emocionalno navezal nanj. Konec filma.

Film **Rain Man**, njegov diegetski čas traja torej trinajst dni, sam film pa tri dneve izpušti. Kot so to pokazale že sprotne opazke, je razlog za izpušitev „banalen“, na izpuščene dneve ni položen noben dogodek, nobena emocija, so samo dnevi. In zato gre v disciplinirani žanrski ekonomiji — v filmu nima prostora noben „dan“, noben kader, ki s svojimi detajli ne podpira filmske zgodbe, njenih tokov in emocij. In obratno, vse tisto, kar se zdi „odveč“ (splošni plani vožnje, Raymondove „finte“ itd) ima svoje mesto v filmski „celoti“, saj zagotavlja ravnotežje med „melodramo“ in njeno negacijo.

O naslovu filma — naslov filma je **Rain Man**, možen prevod bi bil — recimo — Deževni mož. Tak prevod pa bi seveda vse izgubil, dobesedno. **Rain Man** označuje moža, ki je bil večkratno izbrisan. Najprej realno, saj Charles sploh ne ve, da ima starejšega brata. Za ta izbris je pripravljala osnovo simbolni izbris: ime starejšega brata je namreč bilo Raymond, v popačeni obliki pa je nastalo in obstalo „mitsko“ ime **Rain Man**. Še ko je telo izginilo, je to izginitje Charles interpretiral kot lastno zrelost, izbris je bil torej popoln. Kar ostaja, je zgolj nepomenljivi **Rain Man**, toda prav ta „pra-



znost" pove vse, kolikor pomeni „Zbrisani mož“. Prav ohranitev naslova pri prevodu ohranja celoten pomen. Neprevod je točen prevod. Hkrati pa naslov filma ponuja še en oporek v happy endu — **Rain Man** izpade iz Charlesove simbolne mreže, njegovo mesto zasede Raymond, ki se tako končno zrine v simbolno in realno mežo. Toda, spet ima od tega „preboja“ „koristi“ predvsem Charles, in tudi to priča o naravi filma **Rain Ma**, o njegovi „polovičnosti“.

MARKO GOLJA

So if you see any of those baggy pants it was huge chuck the hills and if you know it was a violin to be answer the telephone and if an one asks you please it was trees it it it it it it it it it is like that So this could be reflections for Christopher Knowles-John Lennon Paul McCartney-George Harrison This has This about the things on the table This one has been very American So this could be like weeeeeeeee. . .

(Christopher Knowles za opero **Einstein On The Beach**)

V čem je razlika med investicijo Barry Levinsona in Roberta Wilsona v avtizem? Razlike so že na formalni ravni (Levinson — film, Wilson — opera, L. — avtist-vloga, W. — avtist-igralec in avtor, L. — transponiranje „realnosti“ v medij, W. — „realnost“ medija) take, da je njihova edina skupna točka — avtizem — tudi točka njihovega popolnega razlikovanja.

Wilson, ki je delal tudi kot terapevt (po izobrazbi je slikar in arhitekt), je svoja zgodnja dela (od Deafman's Glance ('71.) do Einstein On The Beach (1976.) zasnoval v sodelovanju z nemim fantom Raymond Andrewsom (torej, Raymond!) in 13-letnim avtistom Christopherom Knowlesom. Na Wilsona je neposredno vplivala Knowlesova sposobnost „spontanega organiziranja svojega jezika v matematične, geometrične in numerične kategorije“ (Wilson), saj njegove predstave iz tega obdobja (danes vse manj) lahko opišemo ravno z omenjeno Knowlesovo sposobnostjo — so tako v organizaciji prostora kot tudi v njenem mikro-podaljšku gibanju, v glasbi (Philip Glass za Einstein On The Beach) in tekstih (pišejo jih nastopajoči) strogo matematično določene strukture z natančno določenim timingom. Wilsonov paradoks, ki ga še vedno poskušajo zaman razrešiti, pa je v tem, da toga matematična struktura in „mehanična“ izvedba („Vaja je bila vsakič izvedena na popolnoma isti način, dokler ni postala totalno mehanična“. R. Wilson) ne proizvajata kakšen „totalitarren“ občutek, pač pa „sanjske“, „nadrealistične“ podobe, kot njegovemu gledališču najbolj pogosto zapišejo interpreti.

Wilson je kot analitik preprosto dojel, da sta matematična struktura in mehaničnost vpisana v samo strukturo sanj, Knowles pa

mu je pokazal, da je podobno tudi z avtizemom. Na ta način je Wilson postal tako rekoč adornoški umetnik, saj je pustil spregovoriti neki objektivnosti brez lastnega posredovanja. Je investiral v avtizem le toliko, da mu omogoči spregovoriti, je v njem toliko, kolikor je „zunaj“ njega. Je „investiral“ v avtizem toliko, kolikor je dovolil, da avtizem investira v njega.

Levinsonova optika pa je povsem drugačna: on je tako rekoč vse stavil na Dustina Hoffmana in na zmožnosti njegovega življenja v avtizem. Vendar je pri **Rain Manu** pomembno nekaj drugega: Levinson pač izhaja iz neke „antipsihiatrične“ ideologije patološkosti družbe. Skozi interakcijo Raymonda/Rain Mana z okoljem hoče pokazati, kako je ravno družba avtistična in kako se njena avtističnost pokaže ravno v trčenju s subjektivnostjo, ki razkaže samoumevnost njenega funkcioniranja — Levinson pač transponira posameznikovo „norost“ v „norost“ družbe. Zaradi tega je film „humanističen“, je politični dogodek, ki se vendarle konča s suspensom. V kateri točki **Rain Man** uspe? Če odmislimo produkcijski duh časa, ki je znorniran s spektaklom in distanco in v katerem je „humanost“ subverzivna, je to ravno Levinsonova odločitev, da se ustavi na „humanističnosti“ in da je ne pokvari z „angažmajem“. Njegovo geslo je: „Družba je patološka, naj taka tudi ostane! Odloči se, da ostane konstativni avtor reportaže s prepoznavnim, a vendar ne bojvniško izraženim ideološkim ozadjem.

In če je avtizem pri Wilsonu material, ki producira, je torej legitimiziran Sistem produkcije, je za Levinsona (oz. Hollywood) to eksczes (ne glede na to, ali je družbeni ali posameznikov eksczes), ki ga je v določenem zgodovinskem trenutku mogoče registrirati. Avtizem nima možnosti spregovoriti, je le člen v katalogu registriranih eksczesov.

EMIL HRVATIN

Seveda vsi dobro vemo, da „nedolžnega“ gledalca ni več, da ga pravzaprav nikoli ni bilo. V gledalčevi zavesti so vedno neka „objektivna dejstva“, „spoznanja“, „vednosti“, ki anticipirajo njegovo percepcijo filma in ta apriorni kompleks včasih funkcionira pozitivno, včasih pa tudi ne — moj pogled je zadel drugo možnost. Za kaj pravzaprav gre? Gre za točko, ki je filmu prinesla ves medijski prostor, vse medijske „attribute“ in seveda vse oskarje, gre za problem igralske metode Dustina Hoffmana. Paradoksalno je v bistvu Tom Cruise tisti, ki v filmu „igra“, saj bi Hoffmanovo početje težko imenovali „igra“ — Hoffman pravzaprav formalizira igralsko metodo: kako bi lahko govorili o „igri“, „vživljanju“ v psihofizično podobo nekega lika, če tega označuje ravno nezmožnost komunikacije z zunanjim svetom, če se njegova „notranjost“ manifestira preko mehanizma zunanjih znakov, ki je skoraj nerazložljiv? Bistvo igralčeve metode pa je ravno v „prisvajanju“ mehanizma, ki pove-

zuje „notranjost“ z zunanjimi, zaznavnimi reakcijami. A Hoffman vseeno seže preko čiste formalizacije: najbolj razvidno se to zgodi v prizoru na koncu filma, v katerem Raymond doseže trenutno (in navidezno) komunikacijo z zunanjim svetom („Charlie Babbit se je šalil“). Hoffmanova „igra“ je torej nenehno lovljenje ravnotežja med formaliziranjem, prikazovanjem „zunanjih znakov“ in „vživljanjem“, igralsko metodo; zaradi tega je bil tudi nagraden.

Hoffmanov oskar je priznanje paradoksalnosti in nezadostnosti igralske metode — in tisti, ki so v **Rain Manu** pričakovali „igro“, so bili zato razočarani.

JANEZ RAKUŠČEK

OSTANI Z MENOJ

STAND BY ME

režija: Rob Reiner
scenarij: Raynold Gideon, Bruce A. Evan
 Po zgodbi „The Body“
 Stephena Kinga
fotografija: Thomas Del Ruth
glasba: Jack Nitzsche
igrajo: Will Wheaton, River Phoenix,
 Corey Feldman, Jerry O'Connel
proizvodnja: Columbia, ZDA, 1986

Ali gre za kakšno civilizacijsko infantilno regresijo, bi se utegnili vprašati ob vrsti filmov — celo ne samo hollywoodskih — z otroki, pa večinoma ne tudi za otroke. Takšnih filmov je v zadnjih nekaj letih bilo iz leta v leto več. Tako že postaja do neke mere upravičeno vprašanje o tem, ali ni mar „zadaj“ kakšen družbeni simptom, ki ga film kot specifična estetska praksa bodisi ugotavlja, komentira, če ne morda že kar proizvaja. (Spielberg je nedvomno vodilni predstavnik trenda z vsemi svojim filmi od **Bližnjih srečan** do **Imperija sonca** a ne pozabimo tudi Wendersa z **Alice v mestih** in s **Parizom Texasom** pa še recimo Malleove „pedofilije“ od **Pretty baby** do **Na svidenje otroci** (!). . . če ostanemo samo pri nekaj večjih imenih, na katera asociiramo brez večjega brskanja po spominu). Morda bi lahko na podlagi penetrantnih dognanj kakšnega od socio-psihoanalitikov celo izdelali teorijo o tem, da so desetletja brez vojn v razvitem svetu, ki so potekla v mirnih demokratičnih menjavah levic in desnic (v okviru istega establishmenta), v ekspanziji medijev itn. vzpostavila ustaljen red s trdno „substanco“, ki sili k vprašanju o izviri. Perspektiva otroškega pogleda pa je vsekakor tista, ki širi polje reprezentacije in se hkrati ujema z dejavnostjo spominjanja, ali pa se povezuje s postmodernističnim stilom nostalgije. . . Če tako zastavljena teorija ne bi dobro delovala, bi nam vsekakor preostala možnost merjenja senzibilnosti množične publike in iskanja vzrokov za uveljavljanje

infantilne regresije v filmih osemdeset let. Morda pa je treba počakati še na to, da se bo povečala naša distanca do tega trenda v filmu, kajti očitno se ta trend še ni izčrpal.

Postavljena vprašanja in dileme so vsekakor prevelike, da bi nanje lahko odgovarjali v okviru tega kratkega razmisleka o filmu Roba Reinerja **Ostani z menoj** (Stand by me), ki v družbi drugih filmov iz omenjenega trenda predstavlja enega najmanj „glamuroznih“ in najbolj nizkopračunskih izdelkov. Ta ugotovitev seveda v ničemer ne zaveda kvalitet tega filma, kajti v začetnem navdušenju bi lahko rekli, da gre za pravi mali filmski čudež, za filmsko novelo s precizno preiščljenimi detajli, med katerimi bi težko kakšnega določili za odvečnega itn. Vsekakor ni nepomembno, da je film nastal na podlagi literarne predloge Stephena Kinga in nam že na tej ravni priredi presečenje, ki ga moramo nekako racionalizirati: zdi se, da se je znameniti pisec **horrorja** prepustil trenutku refleksije in nam posredoval sporočilo o tem, da moč žanra temelji na piščevi evokaciji otroške groze. **Ostani z menoj** pa ima seveda z omenjenim žanrom kaj malo skupnega, če izvzamemo truplo (ki nam ga film prezentira brez posebnih efektov) in namige na grozne stvari v otroških pogovorih in v pripovedi R. Dreyfussa v **offu**, Reinerjev prikaz štirih otrok, ki se napotijo iskat truplo izginulega dečka, pa vendar ni predvsem reprodukcija otroškega pogleda. Prej bi lahko rekli, da je v samem upodabljanju dečkov velika doza „odraslega pogleda“, distanca, ki pa vseeno ni popolna, ne temelji na diskontinuiteti med otroštvom in odraslostjo. O tem priča že majhna stranska vloga R. Dreyfussa, ki nam je predstavljen kot pisatelj, med štiri mi dečki pa ga identificiramo kot „pripovedovalca zgodb“. Dokaj linearni potek filma (v zmerem ritmu) je prekinjen z upodobitvijo zgodbe, ki jo deček pripoveduje svojim to-

varišem za lahko noč v gozdu, zgodbe o debelem fantu, ki zmaga v tekmovanju v jedrnu sadnih pit in potem s svoji bruhanjem sproži še bruhanje pri gledalcih tekmovanja. . . Ta preosvetljena sekvenca ima vsekakor lastnosti presežnega elementa celotnega filma, ki bi ga po drugi plati morda utegnili dojeti tudi kot nekakšno prezentiranje avtorjevega užitka v lastni identifikaciji z njegovimi protagonisti na osi infantilne regresije. Otroško pretiravanje, verbalna transgresija, je gotovno negativni refleks pedagoškega in drugih socializacijskih učinkov, ki v otroštvu postopoma uveljavljajo cenzuro „gnusnih“ telesnih funkcij — zlasti tistih, ki naj bi bile strogo privatne. Sekvenca upodobitve tvorbe otroške pripovedovalske domišljije s svojim presežnim pomenom v dramaturški strukturi filma pravzaprav oskrbi filmu videz psihološke verjetnosti, a hkrati dodatno poudari prešitje filmskega izdelka z ozadjem namena, ki je pripeljal do realizacije filma. Film je namreč v svojem končnem smislu anti-pedagoška novela, ki razkriva mehanizme socializacije v njihovem protislovnem učinkovanju.

Izmišljanje, pripovedovanje in poslušanje zgodb so nujna sestavina neizogibne desublimacije, ki je pogoj socializaciji (odraščanju), reprezentacija produktivnosti instance imaginarnega v subjektivnem, ki se v simbolni „univerzum“ vključuje v nenehno konfrontiranju fantazme z realnim. V tako opredeljeni dimenziji Reinerju uspeva (ob ustrezni umestitvi presežne sekvence v film) v njegovi filmski naraciji ustvariti neizrecno realiteto prisotnosti ojdipske strukture. Epizoda otroške socializacije, prezentirane v filmski zgodbi, namreč nazorno kaže, da gre za proces, ki se odvija skozi kljubovanje, zavračanje. . . vzorov, načel in zastráevanje, ki se sproščajo nad otroki iz sfere odraslih.

Nadalje film v konfrontiranju otroške skupi-

ne s teenagerskim gangom opozarja še na element medgeneracijske konkurence, stopnje na poti odráščanja v svet, v katerega je človeško bitje narojeno brez lastne volje, kot bi rekli z eksistencialisti. Soočenje otroške skupine in teenagerskega ganga se dovrši s srečanjem ob truplu, kjer se izkaže, da je bil ves smisel trupla (ki je „zares obstajalo“) izčrpan v fantazmah, ki jih je sprožalo, dokler pač ni bilo najdeno. (Misel, da bodo najditelji „postali slavni“ s tem, da bodo o njih pisali v časopisu. . .) Truplo je potemtakem oznaka objekta onkraj meje vsakdanjega sveta (odraslih), je pač objekt in nič več, objekt, s katerim je kaj početi samo, dokler ni prisoten. Groza bi se kajpak sprožila, če bi truplo oživel, toda ta film je zunaj tega registra, čeprav bi v njem lahko videli tudi Kingovo utemeljevanje psiholoških podlag žanra, ki se poigrava z mejo med živim in mrtvim.

DARKO ŠTRAJN

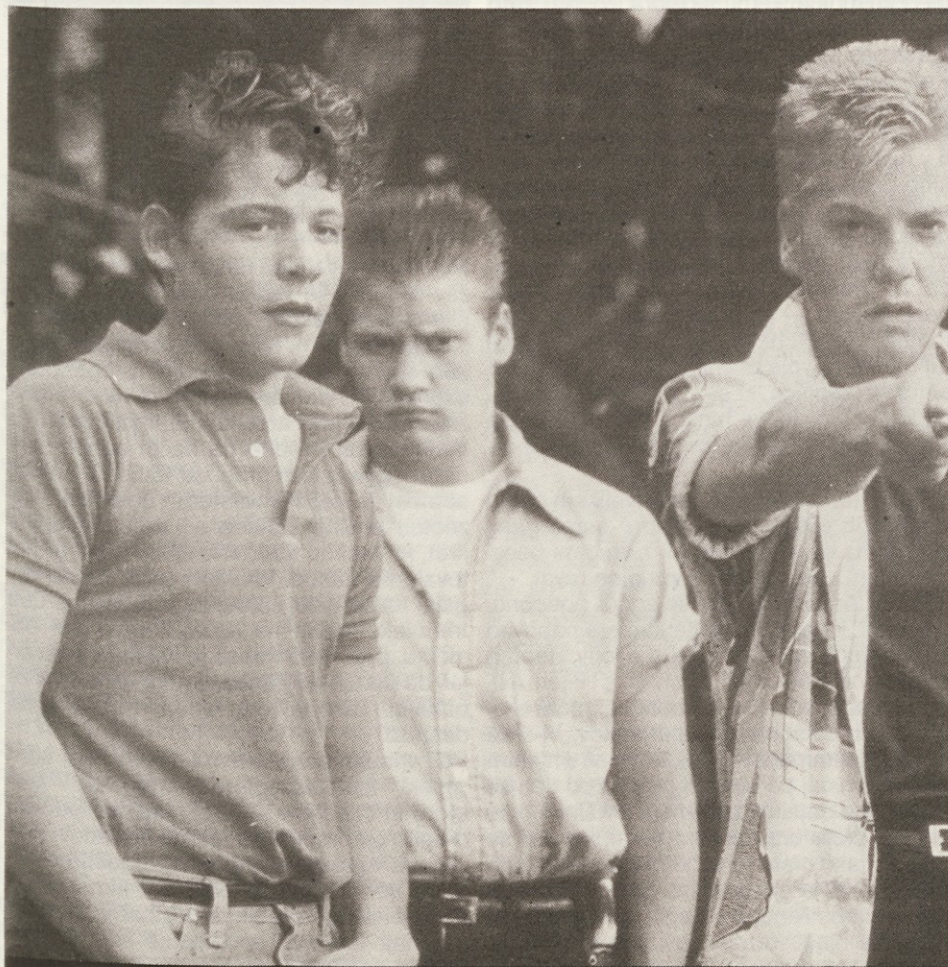
ARIZONA JUNIOR

RAISING ARIZONA

režija: Joel Coen
scenarij: Ethan Coen, Joel Coen
fotografija: Barry Sonnenfeld
glasba: Carter Burwell
igrajo: Nicolas Cage, Holly Hunter, Trey Wilson, John Goodman
proizvodnja: Circle Films, ZDA, 1987

Vse kar se je v končni konsekvenci lahko zgodilo s filmom **Krvalo preprosto** (Blood Simple, 1983) potem, ko se je v „preprosto krvavem“ ogledal v filmskih platnih, je njegova umestitev med t.i. kulturne filme. Tej „minorni“ umestitvi — navezadnje ji je treba priznati kulturni, „vzvišeni“ pogled na film — je nedvomno botrovalo privlačno spoznanje, da je film neznanih bratov Coen (režiserja in scenarista), ki da sta se ga lotila „amatersko“, pravzaprav vstopni vizum v „profesionalizirano“ razmerje, ki ga ameriški film na ta ali oni način vzpostavlja do zgodovine žanra — do zgodovine Hollywooda.

Krvalo preprosto je film „navezan“ na model klasične pripovedne prakse. Je film zločina, „fantomskih“ trupel, poudarjenih svetlobnih senc, „klasične“ montažne figurativnosti, . . . in obnaša se kot *film noire*. Film dolgih, atmosfersko morečih kadrov in prizorov izključuje značilno temporalnost žanrske zgodbe in linearnost v pripovednem postopku „skrite montaže“ je v **Krvalo preprosto** že v skušnjavi detajlov, ki proizvajajo dodatne učinke ne le na formalni (vizualni) temveč tudi na vsebinski ravni. In če je s perspektive osemdesetih mogoče govoriti o „amaterskem“/marginalnem („nekonceptualnem“) poseganju v zgodovino žanrskega filma, torej v zgodovino strogo kodifici-



KRITIKA



med gibanjem kamere, gibajočimi se objekti in montažo. Najbolj nazoren primer je nemara „vzporedni“ travelling, ki prav s skladnostjo z gibajočimi se objekti proizvaja distanco do njih.

„Epski western“ je kasneje postal „road movie“. Pri tem mislimo tako na vse mogoče oblike zasledovanj, akcij, obračunov, pošasti, ki se pojavljajo „na cesti“, kot tudi za tisto obliko „road movieja“, ki igra na emocije, „motion-is-emotion“ princip. To križanje je možno zgotoviti s strogo formalne ravni: premeščanje perspektive kamere iz „zunanega zornega kota“ (vzporedni travelling, splošni plan, zoom, . . .) v „notranji zorni kot“ (kamera v gibajočem objektu). Slednji „zorni kot“ se nato členi predvsem še na dve poziciji: na kamero, ki je usmerjena navzven, ter na kamero, ki je obrnjena navznoter, torej k protagonistom, ki so gibanju podvrženi. To križanje montaže akcije in montaže emocij je bilo kakopak navzoče že v „epskih westernih“: spomnimo se samo **Iskalcev** ali **Jezdecev** (Two Rode Together). Spomnimo se lahko tudi Spielbergovega **Dvoboja**, nemara najlepši prizor pa vendarle ostane tisti iz Wendersovega **Stanja stvari**: dialog med režiserjem in producentom, posnet v vozečem kombiju, ki ga zasledujejo killerji in sledeča smrt režiserja, umiranje s stališča samega filma, posneto — subjektivno — s super 8 mm kamero. . .

Martin Brest je v **Nočnem skoku** prav tako izhajal iz tega križanja: zasledovanje se venomer transformira v „dialoški film“, v brezupen položaj, ki ga zavzemata Robert de Niro (free lance lovec na zlikovce) in Charles Grodin (tudi free lance zlikovec, njegova žrtev) tako da se oba nahajata med dvema ognjema, med mafijo in policijo. Ta sublimacija zasledovanja obeh free lancerjev je nemara najbolj očitna v prizoru, kjer se Grodin noče peljati z avionom, čes da ima „aerofobijo“ („aerofagijo + klavstrofobijo“, kot pove Grodin). „Aerofobija“ je pozicija zasledovanega (oba lovi ob mafiji in policiji še drugi free lance lovec na zlikovce), namreč

nemožnost izstopa iz prostora, ki se giblje: „aerofobija“ (aerofagija + klavstrofobija sta izraza razmerja zunanjega in notranjega dvojnega kota oziroma perspektive kamere) je metafora tiste podvrste „road movieja“, ki križa „motion-is-emotion“ princip „globine“ in montažo akcije zasledovanj. Rezultat tega križanja je prav križanje žanrov: v **Nočnem skoku** je „motion-is-emotion“ princip inkorporiran v komedijo, akcija zasledovanja pa v thriller.

Tudi znameniti „See you in next life“, ki si ga De Niro in Grodin izmenjujeta, je možno prevesti v „Vidiva se v drugem žanru“, saj je ta stavek izrekan vedno v trenutku, ko se v filmu Grodin in De Niro ločita, ko Grodin pobegne ali pa ga začasno ujame kakšna druga stranka. To se vedno zgodi v komični situaciji (ki nadomesti njun komičen dialog) in pomeni predvsem to, da se bosta kmalu spet srečala v thrillerju.

Zdi se torej, da **Nočni skok** kot potovanje z Vzhoda na Zahod nima nikakršnih posledic za „epski western“, da je torej pot na Zahod možna tudi izven mita enotne Amerike, da je Amerika razpršena po vsem teritoriju, ter da torej Zahod sploh ni več tista „povezovalna“ točka Velike dežele. Zdi se, kot da mit komunikacije zamenjuje mit Zahoda: potovanje je prepredeno s telefonskimi pogovori, vsi vedno vedo, kdo se kje nahaja, ker so telefoni medsebojno prisluškovani. . . Telefonski pogovori so mreža absolutnega, vsevednega Glasu, pa čeprav so to samo posamični telefonski pogovori. . .

Četudi to povsem drži, pa nam analiza potovanja na Zahod v **Nočnem skoku** kaže, da je western vendarle imanentni mit tega filma. De Niro se najprej iz Los Angelesa pelje v New York z avionom, ta čas pa je seveda zreduciran na en sam trenutek. Pot na Vzhod ni pomembna. Ko Grodin ulovi v New Yorku, sledi prizor z „aerofobijo“, nato se usedeta na vlak in ko ju izsledijo, na avtobus: „Sva nekje med Toledom in Clevelandom“, pravi de Niro. Z avtobusom se pri-

peljeta v Chicago, kjer jim bivša de Nirova žena in hči posodita denar in avto. De Niro potem v naslednjem prizoru telefonira v LA z izjavo: „Sva nekje med New Yorkom in Los Angelesom“, ker ugotovi, da telefonom prisluškujejo. Ta „nekje med“ je hkrati edina točka od Chicago do Texasa, ki ni potlačena. V Amarilliu, Texasu ostaneta brez avta in se peljeta z Indijanci do njihovega bivališča, kjer najprej Grodin ukrade avion iz časa zlate dobe westerna, nato pa z ukradenim avtomobilom prideta do Channinga, še vedno v Texasu. Od tod gresta s tovrstnim vlakom do Arizone, kjer Grodin ujame drugi lovec na glave. Od tu naprej se pot dogaja avionsko, potlačeno. Las Vegas, nato končno Los Angeles.

VASJA BIBIČ

TEKSAŠKI GRANIČAR

EXTREME PREJUDICE

režija: Walter Hill
scenarij: Deric Washburn, Harry Kleiner
fotografija: Matthew F. Leonetti
glasba: Jerry Goldsmith
igrajo: Nick Nolte, Powers Boothe, Michael Ironside, Mariá Conchita Alonso
proizvodnja: Carolco Pictures, ZDA, 1987

Če je Walter Hill posnel „western za današnjo rabo“, kot se glasi reklamni slogan za ta film, je moral storiti naslednje:

1. distancirati se od „urbanega westerna“, ki v strukturo kriminalke ali thrillerja implicira, ponotranji ikonografsko/kodirano strukturo westerna. . .
2. zato je postavil dogajanje v „majhno mesto“ v Texasu, v „border“ prizorišče, južno od El Pasa: struktura westerna spričo mitološkega kraja tega žanra in spričo neposrednega prehoda v žanr, torej v Mehiko ostaja transparentna. . .
3. da se je lahko western odvijal „na površini“, je moral narediti simbolni obračun z drugim „žanrom zgodovine“: z „Vietnam“ filmi, ki so prevzeli njegovo mesto v žanrski zgodovini, potem, ko je bil sam western „mrtev“ žanr. . .
4. to je storil z elegantno in „pristno“ western-potezo: tolpa, ki ji poveljuje major iz zlate dobe Vietnama („Smo samo številke. Vlada nam birokracija“, je rekel, preden so ga ubili), ta tolpa je namreč v **Teksaškem graničarju** simbolno mrtva, toda realno živa: vsi člani tolpe so zabeleženi v računalniku kot neidentificirano umrli in ni naključje, da se je Hillu zdelo to tako pomembno, da je njihov računalniški dosje predstavil že pred „špico“ filma.
5. to, da so simbolni mrtvi kot junaki „Vietnam“ filmov, pomeni, da so junaki v **Teksaškem graničarju**, iz česar tudi sledi konec filma, ko jih vse pobijejo. . .
6. večkratno, simbolno pobijanje je seveda lastnost klasičnega westerna, toda Hill se je naslanjal na western poznih let. iz tega sledi, da so se morali člani tolpe obnašati kot profesionalci, ki jim ni preostalo drugega, kot da predstavljajo „post-Vietnam“ gverilce kot jih poznamo iz obilice filmov. . .
7. mit Dobrega in Zla se odvija v trikotniku med šerifom Nick Noltejem, Mario Conchito Alonso in izobčenim zločincem Powers Boothom. Ženska, ki blodi od enega do dru-



Derek Jarman je leta 1986 posnel film **Caravaggio** in z njim doživel precejšen uspeh. Dve leti kasneje ni naredil ničesar, kar bi ta uspeh nadgradilo, kajti posnel je film **The Last of England**. V roke je spet vzel svoj omiljeni super 8 in posnel ego trip o današnji Angliji. Film je izziv, saj nadaljuje tam, kjer je končal underground film šestdesetih let.

Naslov filma se navezuje na sliko Forda Maddoxa Browna, ki prikazuje odhod emigrantov iz 19. stoletja proti kolonijam. Za sabo zapuščajo bele doverske skale in vidi jo „the last of England“, zadnji prizor njihove domovine. Derek Jarman je o sliki izjavil: „To je dvoumna slika. Ljudje so veseli, ker zapuščajo Anglijo, hkrati pa se nazaj ozirajo s solzami v očeh. To je tudi mentalno stanje mojega filma.“

Film prikazuje Anglijo, ki deluje kot dežela, ki so jo upostošili barbari ali atomska bomba. Ker se film navezuje na določeno tradicijo underground filma, kjer je edini namen raziskovanje filmske slike, zgodba ne obstaja. Gledalec lahko sledi nizu slikovnih asociacij, v katerih se določeni liki ponavljajo: maskirani in oboroženi ljudje, ki nadzorujejo skupino civilistov, nekaj ljudi, ki z baklami v rokah krožijo po zapuščenih tovarni. Prevladujoče občutje filma je grozljivost. Jarmanovo doživljanje Anglije je daleč od optimizma. Toda če režiser drobi na koščke določene, kot jih sam poimenuje, „viktorijanske vrednote“, je ravno tako neusmiljen do samega sebe. V prizoru na začetku filma mlad fant skuša uničiti reprodukcijo „posvetne ljubezni“, ki jo je Jarman uporabil za snemanje **Caravaggia**. Potem se fant vleže na sliko in masturbira. Zaradi tega prizora je film imel tudi določene težave s cenzuro. Prizori Jarmanove vizije današnje Anglije so pomešani s prizori družinskih filmov iz štiridesetih let. Razstavljanje preteklosti in sedanosti sovпада z razstavljanjem in ponovnim sestavljanjem filmskega jezika.

gega, je onstran nasprotja, ki ga zastavlja ta mit...

8. šerif in izobčenec sta prijatelja in žensko si lahko priborita le v enakopravnem dvoboju. Zmaga Nolte...

9. kolikor je ženska onstran tega mita, pa je njena želja vsaj za enega izmed prijateljev usodna...

10. toda trpljenje je samo na njeni strani, drugje opravijo svoje pištole...

11. Boothe je namreč preveč natančno bral Schellinga: „dobro in zlo je stvar izbire“, ponovi njegove besede...

12. „Popolnoma sem v Zlu, ne morem ven“, nadaljuje potem, ko ga Nolte prosi, da naj odstopi od Marie in zločinskega početja (prodaja mamil, lastna vojska ipd.)...

13. ta izbira med „dobrim in zlim“ je povezana z nezavedno odločitvijo, ki določa takšen potek dogodkov...

14. zaključni prizor, ki je nekakšen remake konca filma **Divja horda** Sam Peckinpoja, je remake na vsebinski ravni — podobnost akcije, kraja, oseb, orožja... — kjer je ta odločitev za smrt nekonsekventno izpeljana: samo umiranje namreč nima simbolne narave, ker manjka formalna plat remakea. Zanimivo pa je, da je Hill ta remake istega prizora nekoč že režiral na formalni ravni: **V Jezdecih na dolge proge** je slow motionu umiranja dodal nemara še bolj realno razsežnost, slow motion zvoka.

15. Ker tega ni ponovil, izpade zaključni prizor v **Teksaškem graničarju** iz razvoja dogodkov, ki so locirali izbiro za Zlo v nezavedno.

ANGLIJA NA OBZORJU

THE LAST OF ENGLAND

režija: Derek Jarman
scenarij: Derek Jarman
fotografija: Derek Jarman, Christopher Hughes, Cerith Wyn Evans
glasba: Simon Turner, Andy Gill, Barry Adamson, El Tito
igrajo: Tilda Swinton, Spencer Leigh, Spring, Gay Gaynor
proizvodnja: Velika Britanija, 1987



Jarmanov film tvorijo sramežljivi obrazi z začetka filma in estetika video spota današnjega časa. Konkretni obraz se izniči v postopku inkrustacije slike. Med obema se zvrstijo vsi prijemi, ki jih film, kot skrajna predstavitev slike in zvoka, lahko nudi: dvojna ekspozicija, „slow motion“, barvni prehodi. . .

Najbolj izdelani so prizori, v katerih je Jarman natančno izdelal bliskovito montažno ujemanje slike in glasbe, ki jo nudi video estetika. Ob tem lahko ugotovimo, da video slika ni samo izum „ubogega 21. stoletja“, ampak je predvsem skrajno dolgočasno in neinventivno uporabljena v veliki večini video spotov, ki jih lahko gledamo na televiziji. Zaradi tega je Jarman svoj film posvetil vsem tistim, ki so zrasli ob video spotih na TV-ju. S tem filmom poskuša iztrgati underground tradiciji šestdesetih let, ki je svoje filme prikazovala omejeni publiki. Režiser svoj film namenja masovni publiki, navajeni televizije in filmov, ki morajo nujno vsebovati zgodbo.

Navajenost na narativnost ob filmu **The Last of England** seveda povzroča precejšnje probleme. Gledalec mora gledati na način, ki povsem izključuje vprašanje „kaj je avtor hotel s tem povedati“. Čeprav naslov filma izhaja iz figurativne slike, je učinek filma enak učinku, ki ga prinaša abstraktno slikarstvo. S tem Jarman tudi tokrat ne izstopi iz svoje obsedenosti s slikarstvom. Filmski korelat slikarske abstrakcije je montaža asociacij, ki je kljub svoji trdni teoretični osmiselnosti še vedno izziv.

Ne glede na vsa vprašanja in možnosti, ki jih film ponuja, pa po ogledu filma ugotovimo, da smo videli dva izredna prizora. Posebno učinkovit je zaključni prizor, ko si nevesta med glasbo Diamanda Gallas obupno skuša strgati celofansko in plastično, zadušljivo poročno obleko. Pred tem smo lahko videli parodijo kraljevske poroke princa Charlesa in Diane. Preprosta, toda učinkovita metafora se izteče v zaključni kader, ki sliko Maddoxa Browna spravi v filmsko gibanje. Skupina na splavu, v čudnih oblačilih, počasi pluje proti vedno bolj črnemu obzorju. Film smo videli v Cankarjevem domu, pripravila ga je filmska redakcija ŠKUC. Tudi tokrat smo lahko ugotovili, da kljub velikemu platnu video še vedno predstavlja omejeno prikazovanje. To še posebej velja za tiste filme, kjer je vizualni učinek najbolj pomemben.

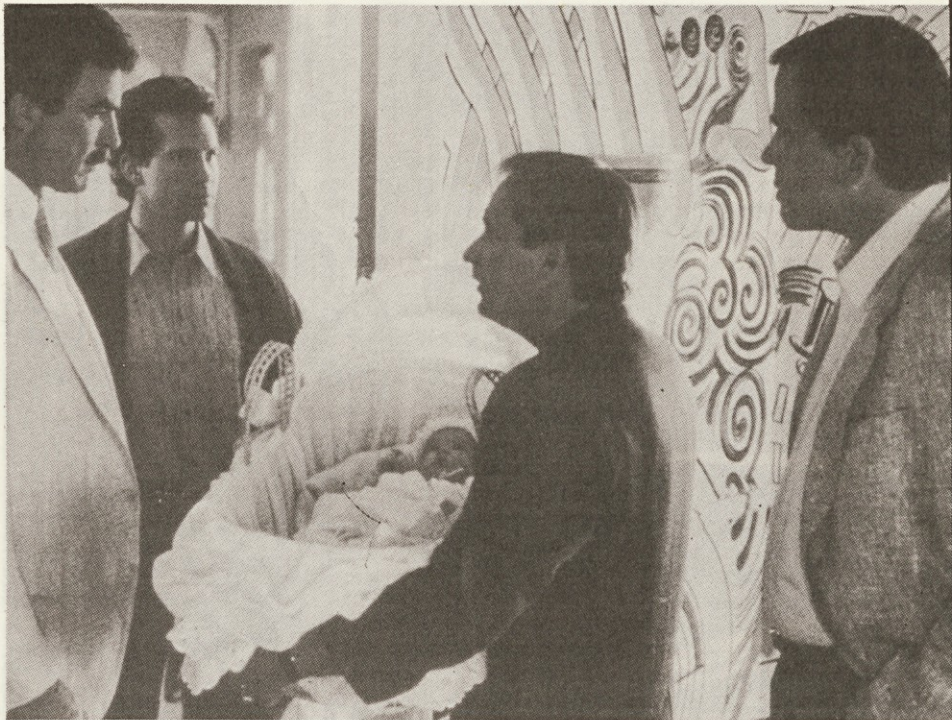
NERINA KOCJANČIČ

PRED VRATI JE BIL DOJENČEK

THREE MEN AND A BABY

režija: Leonard Nimoy
scenarij: James Orr, Jim Cruickshank
fotografija: Adam Greenberg
glasba: Marvin Hamlisch
igrajo: Tom Selleck, Steve Guttenberg, Ted Danson, Nancy Travis
proizvodnja: Touchstone Pictures, ZDA, 1987

Leta 1965, ko Asterix še ni bil megahit, je nemška založba Kauka prvo epizodo prevedla tako, da je iz Galcev napravila Germane, jih preselila v Bonhallo na desnem bregu Rena, Asterixa in Obelixa pa prekrstila v Siggija in Barbarrasa. Temu lahko rečemo



popoln prevod. Kajti:

- a) noče doseči le tega, da bi Nemci Asterixa razumeli tako kot Francozi,
- b) ampak da bi ga tudi doživljali kot Francozi.

Prevod je bil celo tako radikalen in popoln, da Francozi tega Asterixa sploh niso hoteli več spoznati. Zdaj ga oni niso več razumeli. Še več, karseda hitro so razdrli pogodbo. In tudi sinhronizirani film Coline Serreau so Američani samo razumeli in nič več, zato so ga morali posneti še enkrat. (Mimogrede: iz tega bi lahko elaborirali razliko med Hollywoodom in Matjažem Kmeclom.). Preselitev je izpadla približno takole:

1. **BOLJ TRŽNO:** ameriški gledalci so že videli francosko verzijo, zato babyboomerski trademark zrine zibko iz naslova.
2. **BOLJ LEGALNO:** otroci v spremstvu staršev so že videli francosko verzijo, zato je treba dealerje spraviti za zapahe, kar je tudi bolj atraktivno od skesanega policista.
3. **BOLJ NAZORNO:** Nimoy, Orr in Cruickshank so že videli francosko verzijo, zato se film prične deset minut prezgodaj in konča eno sekvenco prepozno.
4. **BOLJ UDOBNO:** Danson je že videl francosko verzijo, zato se vrne prej namesto pozneje, saj bi drugače Selleck in Guttenberg že zamudila v službo.
5. **BOLJ SOAPY (A):** Dansonova mati je že videla francosko verzijo, zato Dansonu pove, da noče čuvati dojenčka, ker mu bo vsa stvar le koristila.
6. **BOLJ SOAPY (B):** Selleck in Guttenberg sta že videla francosko verzijo, zato ne molčita o tem, da si Danson v bistvu želi biti očka.
7. **BOLJ DRUŽABNO:** njihovi prijatelji so že videli francosko verzijo, zato ničesar ne zamerijo.
8. **BOLJ USRANO:** (brez komentarja)
9. **BOLJ ROCKERSKO:** dojenček je že vi-

del francosko verzijo, zato ve, da mora ob njihovem troglasnem petju zaspati.

10. BOLJ RACIONALNO: tudi mati je že videla francosko verzijo, zato niti ne poskuša sama skrbeti za svojega otroka in že po treh urah kaže znake izčrpanosti kot po desetdnevni gladovni stavki rudarjev.

Et voilà, čudo imenovano dojenček je vključeno v ameriški simbolni univerzum. Le da tega ne more doživeto razumeti nihče razen Američanov samih. Jaz tej četverici ne bi zaupal niti čuvanje psa.

IVO ŠTANDEKER

RIBA PO IMENU WANDA

A FISH CALLED WANDA

režija: Charles Crichton
scenarij: John Cleese
fotografija: Alan Hume
glasba: John Du Prez
igrajo: John Cleese, Jamie Lee Curtis, Kevin Kline, Michael Palin
proizvodnja: Metro-Goldwyn Mayer Pictures Inc., ZDA, 1988

Riba po imenu Wanda je prav gotovo ena izmed najbolj kompleksnih komedij, saj funkcionira preko različnih „polj komičnega“, ki so med seboj prepletene. Zelo težko bi postavili homogen model, ki bi ponazarjal strukturo filma, a vsekone se lahko ozremo na nekaj približkov. Tradicija, v kateri temeljijo principi njegovega humorja, je prav gotovo angleška (nasproti kateri bi lahko



postavili „inteligentno“ ameriško komedijo tipa Zucker-Abrahams, ki temelji v komični tradiciji keystonskih policajev, bratov Marx in Busterja Keatona). Obe s svojo subverzivno energijo — stopnjevanjem do absurda — presegata običajno apologetsko naravo „preprostega“ humorja, angleška še posebej v Monty Pythonovski obliki (kamor spadata John Cleese in Michael Palin). Sicer pa je angleško-ameriški odnos ena izmed konstitutivnih točk filma: John Cleese je v pogovoru za Positif omenil, da je pred uradno premiero napravil dve zasebni projekciji za svoje prijatelje, eno v Angliji in drugo v Ameriki. Na obeh projekcijah je film naletel na prijazen odmev — to pomeni, da so se gledalci v Evropi in gledalci v Ameriki smejali, toda smejali so se na različnih mestih filma. Njegova narativna linija je namreč koncipirana kot konflikt angleškega in ameriškega kompleksa norm — seveda v pervertirani obliki, tako kot si ga predstavlja „druga stran“ (ustrezajoč je tudi casting: Monty Pythonovski par John Cleese/Michael Palin in na drugi strani „najlepše telo Amerike“ Jamie Lee Curtis in Kevin Kline). Pervertiranost obeh polov, ki si stojita nasproti, se nadaljuje tudi v strukturi: osnovna paradigma komičnosti (kot jo je postavil Jan Kott) je namreč paradigma „zmage Sinove prevare“ — in v perspektivi „družinskega“ odnosa med Otokom in Novim svetom pa se zgodi ravno obratna stvar, Sinova prevara spodleti. Zakaj? Natanko zato, ker je postal preveč podoben Očetu, medtem ko so tej strani podeljeni „sinovski“ atributi: pragmatizem in ne preveč trdna morala, torej vse tisto, kar karakterizira zmagovito stran v antičnih in renesančnih komedijah.

Kljub angleškemu izvoru **Ribe, po imenu Wanda** je v njej nekaj izrazito ameriških ele-

mentov, ki omilijo včasih hermetični angleški smisel za humor in Monty Pythonovsko maniro ustavijo na meji absurda: tipičen primer je odlična sekvenca, v kateri Archie poskuša jecljajočega Kena pripraviti do tega, da bi izgovoril „Catchcart Towers Hotel“. Najpreprostejšo rešitev — papir in svinčnik — uporabi šele čisto na koncu, tik preden se istega spomni gledalec. V mikrospekturi je film tako uravnotežen, saj nadgradi ameriško preprostost, hkrati pa se izogne angleški absurdnosti in hermetičnosti, kar se skupaj s pervertirano makrostrukturo izteče v nekakšno „zelo naklonjeno koeksistenco“. To najbrž pomeni tudi prevladujoči esprit filma, ki se mu ni mogel odreči niti Kevin Kline, ko je prišel po svoje ga oskarja: „Kar precej Angležev je nočoj tukaj. Grozljivo. A nekaterim od njih sem dolžan zahvalo.“

JANEZ RAKUŠČEK

VRAG V TELESU

IL DIAVOLO IN CORPO

režija: Marco Bellochio
scenarij: M. Bellochio, Enrico Palandri, Ennio Deconcini, Giuseppe Lanci
fotografija: Carlo Crivelli
glasba: Maruschka Detmers, Federico Pitzalis, Anita Laurenzi
igrajo: Maruschka Detmers, Federico Pitzalis, Anita Laurenzi
proizvodnja: Italija, 1986

Kaj imajo skupnega Francija, Italija, Jugoslavija, Združene države Amerike in Mehika? Zastavljena uganka je verjetno nerešljiva,

zato naj jo kar brez odlašanja razgrnem, razpletem. Potem ko je Maruschka Detmers zapustila rodno Nizozemsko, je v naštetih državah poskušala najti svojo novo domovino. Čeprav zaenkrat (verjetno) še živi v Mehiki, še ni prepričana, da je to res to; je le igralkina negotovost, da je iskana dežela zunaj Evrope. Je pa zato Maruschki Detmers uspelo nekaj drugega — v filmu **Vrag v telesu** je razvila neko „potezo“, ki jo uvršča med igralko osemdesetih.

Kaj je torej na Maruschki Detmers oziroma — če se oprem na filmov naslov — v njej, da je v osemdesetih. Za pretekla desetletja se zdi, da so bile filmske zvezde lahko fatalne ženske, vamp ženske, sramežljivke, nedolžnice, intelektualke, večne lepoticke itd. Za veliko večino teh igralk (izjema je verjetno M.M.) se zdi značilno, da vse te igralko niso imele globine. Z igralkami, ki so figurirale kot zvezde, so režiserji reševali in rešili tudi mnoge scenaristične in dramaturške probleme. Zvezdniški sistem je tako izdatno podpiral visoko kodificiranost žanrskih filmov.

Iztekajoče desetletje je drugačno; ne pozna nobenega leta „nič“, prej nasprotno. Zavest o zgodovini, preteklosti preprosto obstaja. Tako zgolj privlačnost ne zadošča. Niti navivnost. Niti... Vse odlike, vse posamezne poteze morajo imeti svojo globino, možnost spretnitve, namigovati na tisti „več“, na presežek, zaradi katerega je igralka osemdesetih hkrati „tu“ na filmskem platnu, hkrati pa kroži kot uganka. Igralka osemdesetih ne zapolnjuje zgolj filmskega platna, ampak napotuje onkraj zgodbe, psihologije, dramaturških zapletov. Kot takšna igralka se je predstavila Kathleen Turner in — seveda — Maruschka Detmers. Seveda pa samo igrilstvo ne zadošča, potreben je tudi film osemdesetih. Film **Vrag v telesu** je film našega časa.

S svojo notranjo distanco je precej podoben današnjim ameriškim filmom „novega novega Hollywooda“. Ti filmi sicer poznajo institucijo happy enda, vendar je ne sprejemajo kot samoumevnost, ampak jo problematizirajo na različne načine. Na primer, happy end ni cilj, ampak je skoraj ves čas „tu“; film se torej dogaja „po“ happy endu, ne pred njim! To formulo često eksploatira melodrama, ko sta ljubimca skupaj že v prvi, najkasneje v drugi četrtini filma, večina filma pa potem predstavlja tisti v preteklosti potlačen „potem“. Skratka, junak sodobnega filma ne potrebuje več celote, da bi končno premagal vrsto zunanjih ovir in se na samem koncu filma zapeljal z ljubljeno v tunel. Ne, v sodobnem filmu je tunel zgolj rahlo vulgaren simbol, in kot tak praktično odveč. Tudi nasprotnikov ni, je en sam — filmski junak, ki je sam svoj nasprotnik. Premagati mora torej lastno subjektiviteto. Tako mora junak filma **Ljubezen, seks in tisto drugo...** (ki je nastal po Mammetovem dramoletu) preseči svoj rahlo psihopatološki egocentrizem — s priznanjem ljubezni. Happy end torej ni združitve zaljubljenec, ampak izjava „I love you“. Simptomatično je, da se na ustreznih me-

KRITIKA

stih pojavlja zakoreninjeni „Rad te imam“, ki je izrinil ustrezen prevod — „Ljubim te“. Bellocchia pa patološki narcizem ne obse- da neposredno. Meje, ob katere trkajo film- ski junaki niso njihove lastne, ampak so se- stavni del gospodujoče morale. Za razliko od prejšnji Bellocchiovih filmov ni v os- predju leva ideologija in njen boj zoper tra- dicio; v filmu **Vrag v telesu** je namreč ome- njeni konflikt imanenten, potopljen v film- sko zgodbo. Marco Bellocchio negira go- spodujočo moralo najprej tako, da povzame vrsto znanih motivčkov, ki ilustrirajo, pomenijo prestop roba moralnosti (razmer- je polnoletne in mladoletnega, koitus med sodno razpravo, zaroka s potencialnim mo- rilcem svojega očeta, itd.), toda vse te bodi- ce so namenjene tradiciji. Bellocchio opravi v filmu tudi „samokritiko“, in sicer s po- smešljivko, s sekvenco, zaradi katere so o Maruschki Detmers pisali, da je erotična pošast, čista lepota, bodoča porno zvezda in razuzdanka.

Takšne nalepke si je Maruschka Detmers prislužila s „pornografsko“ sekvenco fela- cijne. Toda če si je le-ta zagotovila legitimite- to v erotičnem filmu vsaj z Oshimo, je se- kvenčina obscenost drugje. „Umazano“ go- vorjenje ni simulakrum blebetajočega užit- ka, ampak njegova šala o Leninu. Lenin kot poljuben privesek užitka sprejme hkrati re- snost zgodovine in užitka. Samo sekvenco zgoščuje drugi „vir“ obscenosti, tisti za „kritike“ Maruschke Detmers najbolj nez- nosen, zoprni, moteči, to je junakinjin smeh — sproščen, neobremenjen, uživaški, smeh, ki spremlja junakinjo skoraj v vsa- kem kadru. A smeh znotraj „pornografske- ga“ kadra ni značilni kompulzivni smeh iz pornografskih filmov, ampak dopušča obojno branje. Torej tako užitek, srečo kot tudi nevrotičnost, zlomljenost. Nesporni uspeh Maruschke Detmers je, da s svojo mimiko in gibanjem omogoča obe branji. S takšno igro pa še kako podpira Bellocchio- vo mesenje sveta. Kanček biografske me- tode: M.B. izvira iz močno katoliškega oko- lja — upor zoper le-tega bi v svojih zgodnjih delih zastavljala praviloma na deklarativni ravni, tokrat pa ga je zastavil onkraj, oziro- ma v življenju. Happy end v filmu **Vrag v te- lesu** nima v svojem jedru fetišizirane nedol- žnosti (kot antični ljubezenski romani), ampak zgolj zbris ničnih meja. Zato se film, ki je „toliko“ pokazal, lahko, mora končati z drobnimi kretnjami — nasmešek, prikima- nje, solze. Toda spet se te končne točke ne da brati do konca, onkraj katerega je zgolj polnost klasičnega happy enda. Marco Bel- locchio torej ni zgolj lepooki, ampak tudi ostrooki, kar je za režiserski métier še kako pomembno.

MARKO GOLJA

BARVE NASILJA

COLORS

režija: Dennis Hopper
scenarij: Michael Schiffer
fotografija: Haskell Wexler
glasba: Herbie Hancock
igrajo: Sean Penn, Robert Duvall, Maria Conchita Alonso, Randy Brooks
proizvodnja: Orion Pictures International, ZDA, 1988

Dennis Hopper je s svojim filmskim opu- som (pri nas bolj ali manj neznanim) za



Hollywood vsekakor nekaj med anahroni- zmom in dopolnitvijo spektra hollywoodske produkcije. Morda bi lahko rekli, da gre za avtorja — posebneža tiste vrste, ki je bil stalni spremljevalni pojav v Hollywoodu, morda začeni s Stroheimom preko Welle- sa do Cassavetesa. Seveda ne govorimo o kakšni drugi podobnosti med temi avtorji, kot samo o podobnosti med njihovimi pozi- cijami nasproti hollywoodski komercialni produkciji, lahko pa nas zabava dejstvo, da so vsi omenjeni ljudje bili kdaj igralci, kdaj režiserji. Res pa je tudi, da se je vsak od omenjenih avtorjev ponašal s specifično provenienco. V Hopperjevem primeru seve- da ne gre za evropsko poreklo (mar ga ni Wenders v **Ameriškem prijatelju** spustil v Evropo prav kot Američana s tem, da mu je namenil vlogo Toma Ripleya?), ampak prej za njegovo vezanost na radikalizem, razdo- bja šestdesetih let, kar kajpak pomeni, da govorimo o Hopperjevi zakoreninjenosti v specifični družbeni klimi, v posebni subkul- turi z generacijsko dominantno. Ne nazadnje je bila značilnost šestdesetih let tudi eks- plozija rasnih konfliktov, ki so med drugim prispevali k razblinjenju ameriškega mita. Hopper pa s svojimi filmi ni zgolj relikv ob- dobjja *Free Speech Movementa*, *Kent- statea in Woodstocka* (pa še Easy Riderja, kjer naletimo osebno na Hopperja), temveč je prej pravi „surviver“, ki je znal reagirati v novih registrih. Toda ostal je naddetermi- niran s svojim radikalističnim poreklom in zato nikoli doslej ni prodril v samo jedro hollywoodske produkcije z velikimi in uspe- šnimi projekti.

Barve nasilja so film, ki ga ni mogoče do- jemati brez upoštevanja določenega so- cialno-kritičnega motiva, ki je vpisan v avtorjev profil. Drugače bi težko razumeli že samo izbiro tematike, še teže pa pristop k

temi, ki ga film pač vidno demonstrira. Hopperjeva obravnava tematike velemest- nih mladinskih gangov očitno ne teži k izde- lavi kakršnegakoli obsojajočega umetni- škega manifesta niti se ne ukvarja z nikakr- šnim nemogočim poslom „razkrivanja soci- alnih ali celo političnih vzrokov“ za nasilni- ški vsakdanjik v revnih mestnih četrtih Los Angelesa. Ravno takšni elementi v filmu praviloma vplivajo na datiranost, omejeno aktualnost in seveda tudi na domet njihve- ga sporočila. „Sporočilo“ Hopperjevega fil- ma (in tega lahko vsak gledalec razpozna v njegovi socialno-kritični naravnosti) je pravzaprav v samem učinku filma. Ta uč- nek pa je kajpak v tem, da film dojamemo kot konstatacijo. Film kratkomalo stoji na stališču: to kar se prikazuje, je nekaj realne- ta, *tako pač je*. Potemtakem izkorišča dia- lektično napetost takšne izreke, oz. njene filmske uprizoritve. Če nekaj „pač je tako“, se hkrati že postavlja tudi vprašanje, ali mora biti tako, zakaj je tako, zakaj ni druga- če, morda še: kdo je kriv? . . .

Ta učinek je Hopper dosegel z nekakšno „brezgodbenostjo“, z nizanem epizod spopadov junakov filma (policistov) s črn- skimi delikventi in njihovega soočanja s prebivalci problematičnih sosesk. V tem ni skoraj nič suspenza, kar seveda ustvarja podobo svojevrstne „igrane dokumentarno- sti“. Hkrati Hopper nevsiljivo podtakne v fil- mu določeno etično dimenzijo, ki jo po- seblja R. Duvall v kontrastu s svojim mla- dim in bolj nestrpnim kolegom. Vtisa doku- mentarističnosti ne zmoti niti erotična epizo- da glavnega junaka filma, kar moramo šteti še za dodaten Hopperjev dosežek.

Če torej vidimo skozi videz dokumentarno- sti omenjene in še neomenjene poudarke, razpoznamo Hopperjevo avtorstvo. Barve pa so hkrati za samega Hopperja bile določen preizkus, saj je pred tem posnel nekaj pre- cej sofisticiranih filmov, ki jih je s pohvala- mi dočakalo le nekaj bolj ekscentričnih kri- tikov. Barve so ga vrnile v areno socialnih konfliktov v času, ko jih konservatizem po- tlačuje in zožuje prostor za njihovo artikulir- ranje ne samo v filmu, a ne nazadnje tudi v filmu.

DARKO ŠTRAJN

RAMBO III

režija: Peter MacDonald
scenarij: Sylvester Stallone, Sheldon Lettich
fotografija: John Stainer
glasba: Jerry Goldsmith
igrajo: Sylvester Stallone, Richard Grenna, Marc de Jonge, Kurtwood Smith
proizvodnja: Carolco Pictures, ZDA, 1988

V spominu je ostala zgolj misel, avtorjevo ime pa je nepreklicno potonilo v pozabo. Angleški kritik je tako zapisal, da je „nada- ljevanje žanr“. V mislih je imel filmske „na- daljevanke“, torej filme, ki sledijo prvotne-

zila poljske zvezdani. Rad je imam
 in je izjavil, da je "evod" — "Ljudim te"
 Baticchia se potoleki narizan na 00-00
 da nasodobno Mele ob klatu traja filij
 sli javni nio njihove lastne, ampak so se
 stavni del gospodstva motile. Za nalio
 od prejeni Baticchia filij n v 00-
 predju leva ideologija in nio del zoper tra
 dicio v film v letu in namo-
 nioi konikti imenitni, dopolnje v film
 do zoper Baticchia napra do



sti monotonije, je eminentno filmski. Slow motion prestavi Ramba iz videza resničnosti v denaturirano gibanje. S pomočjo pate-tike slow motiona postanejo Rambove akcije ekstatični prizori. (Mimogrede, junakove „akcije“ so odmaknjene tudi od filmske zgodovine, tako Rambo ne gleda „pola“ kot junaka iz Hustonovega filma **The Man Who Would Be King**, niti trpno ne opazuje, kako nasprotnikova „aviacija“ masakrira upornike kot naslovni junak Leanovega spektakla **Lawrence of Arabia** — Rambo je pač „človek akcije“!) Pogosteje ko sega režiser po slow motionu, bolj izpričuje nezadostnost pripovedi/junaka. Ko forma emocij zamenja same emocije, potlej je filmski junak dokončno junak filmov in ne od tega sveta.

MARKO GOLJA

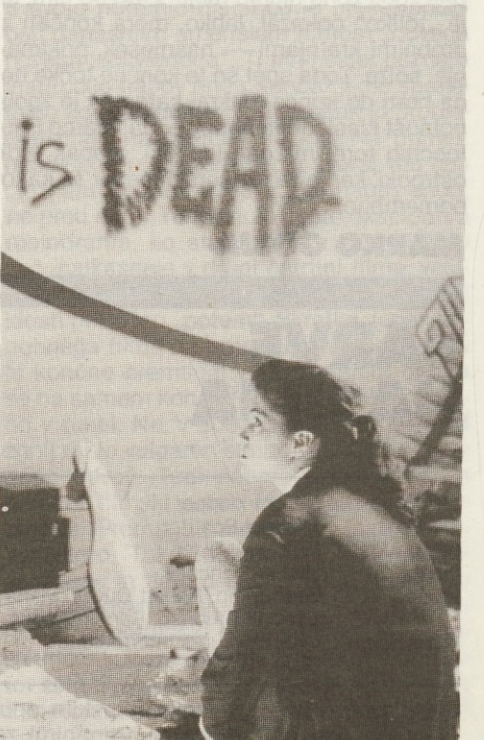
MANJ KOT NIČ LESS THAN ZERO

mu, „arhetipskemu“ filmu. Ko tako film zaži- vi kot uspešnica/„uspešnica“, in se prebije v nadaljevanje, se izmuzne prvotni žanrski pripadnosti in konstituira lasten žanr. To (verjetno) ne pomeni, da je nadaljevanje prestopilo ris prvotnega žanra — žanru pripada neposredno kot posamezen film, in posredno, preko „matrice“. Za nadaljevanje („sequel“) je torej pomembnejše razmerje matrica-nadaljevanje, kot pa celoten žanr-nadaljevanje. Do množice, do žanra se je opredelil prvi film v nizu, njegovi (morebitni) novumi pa so nadaljevanjem že zarisali robove. Nadaljevanjem matric tako preti dvojna nevarnost. Zdrsnajo lahko v monotonijo, samonanašanje, in posamezni primerki v nizu delujejo neprepoznavno prav zaradi svoje prepoznavnosti, očitnosti, grobosti. Karibda je „prevaranje“ gledalcev, ki dobijo več kot pričakujejo oziroma hočejo. Tudi rimska številka III v naslovu ne obvaruje filma pred usodo tujka, ko splošno znano materijo spreverne režiserjev navihan pre- blisk, producentova malomarnost itd. Proizvajalci tovrstnih nizov, tovrstnih ža- nrov, tovrstnih „reprodukcij“ zagotavljajo večinoma enost na najlažji možni način — z enotnim filmskim junakom, katerega lah- ko uteleša tako pozitiven junak kot parazitska materija. Prav prepoznavnost tovrstnih „junakov“ zagotavlja filmskim nadaljeva- njem značilno, vsaj domnevno enkratno po- tezo. O pomenu tovrstnih „junakov“ priča tudi njihovo prehajanje v subkulturno iko- nografijo, v kateri imata svoj prostorček tak- o Freddy Krügger kot Rambo. Tak „junak“ sicer zagotavlja nizu unarno potezo, pa ven- dar njegovo delo, prisotnost nista dovolj. Kar poganja nadaljevanja, je seveda žanr- ska mašinerija, katere del je tudi „junak“ nadaljevanke. Ker se je v prvem nadaljevanju zdelo nera- zčiščeno, nejasno, površno, naključno, del- no, moteče, odvečno — vse to žanrska ma-

šinerija počisti, pojasni, razreši, splošči, razplete. Film — kolikor ne prestopi v avto- parodijo — se po „logiki“ filmskih nadalje- vank dopolni šele v drugem, tretjem nada- ljevanju. Film **Rambo III** je tako nedvomno film za pričujoči sestavek. Ker neobstoječa jugo- slovanska cenzura ni dopustila uvoza filma **Rambo II** — ki je bolj mil, a tudi bolj desen — je prehod od filma **Rambo** k zastavljene- mu še bolj očiten, nazoren, otipljiv, viden. Kar je bilo v matrici zgolj lokalna praska, simptom ponotranjene travme, je v filmu **Rambo III** povnanjeno, ekstenzivirano, ma- terializirano. Občutek nemoči zaradi vojne, ki jo je izgubil po krivdi drugih, prepusti prostor odprtemu konfliktu in vojaški zmagi. Zaradi čistosti filmske polarizacije odpade- jo kot slepilne karte vse tiste drobnjarije, ki naj bi spletle neko medčloveško mrežo. Pa vendar je za film premalo, da pokaže, vplete v filmsko tkivo toliko in toliko sovjet- skih vojakov, ki so „tam“ zgolj zato, da jih naslovni junak zmasakrira, zniči, onesposo- bi, ubije. Kajti akcijski kot zmagoviti pohod glavnega junaka iz boja v boj uteleša nega- tivno nezanosnost — gledalec prehitveva filmsko dogajanje oziroma ga prehititi, saj ve, kakšen mora biti konec filma (zaradi po- zitiviranega junaka in značaja filmske na- daljevanke). Režiser se je te negativne nezanosnosti za- vedal; o tem pričata vsaj dve njegovi potezi. Naslovnemu junaku jo je zagotovil že s po- delitvijo bližnjega plana, celo detajla. Tak fotogram seveda izrine telo (kot morilski stroj), njegova masivnost pa poleg očitnih reakcij napotuje tudi onstran, za njegovo površino, v globino — Rambo bi naj bil (do- besedno) bitje z obrazom, ki pa je svoja čustva ponotranjil, svoje zamisli zgostil v proste, ne povsem tarzanske stavke. Tudi drugi postopek, s katerim iztrga reži- ser „svojega“ filmskega junaka nezanosno-

režija: Marek Kanievska
 scenarij: Harley Peyton po romanu Bret Easton Elliasa
 fotografija: Edward Lachman
 glasba: Thomas Newman
 igrajo: Andrew McCarthy, Jami Gertz, Robert Downey Jr., James Spader
 proizvodnja: 20th Century Fox, ZDA, 1987

Kaj je tisto, kar **Manj kot nič** sploh ločuje od množice drugih filmov? Verjetno so to njegove socialne reference in konotacijska polja ter njegov faktični „izvor“ — torej vse



KAVARNA ASTORIA

to, kar je filmu nekako zunanje in dodeljeno, medtem ko je vse „imanteno“, vse tisto, kar je v filmu notranje, dovolj značilno za enega izmed formalnih principov vizualizacije. **Manj kot nič** so namreč dokaj pogosto (po formalni, vizualizacijski strani) primerjali s filmom Joela Schumacherja **The Lost Boys**, ki je precej morbidna zgodba o vampirjih na motorjih. Tisto, kar oba filma družijo, je ravno agresiven pristop k perceptivni sposobnosti gledalca — torej princip, ki gledajočega zasuje z množico informacij, vizualnih in auditivnih. Vse za nekaj delcev sekunde prehiteva gledalčevo sposobnost dojetja, zvok je vedno nekaj trenutkov pred sliko ipd. Scenografija je „baročna“ preobilna, sama po sebi fascinirajoča in ves film je poln glasbe — pri vsem tem ogromna množica znakov ne nosi s seboj kakšnega posebnega „pomena“, „smisla“, temveč je enostavno tam. Prva „interpretativna“ napaka je namreč iskati „sporočilo“ tam, kjer ga ni, ter fabulativne konstrukcije razlagati z metaforami — torej, fiktivno konstrukcijo projicirati v realni vzorec in tam iskati potrditev. Tako je iskanje „paradigmatske dimenzije“ v **Manj kot nič** verjetno neuspešno. Edini detajl, ki združuje „imantenco“ in „transcendenco“ filma (seveda v mojem pogledu) je kader, ki se pojavi tik pred koncem: gre za vizualno učinkovit prizor, v katerem se trije glavni vozijo v avtomobilu ob nepreglednem polju ogromnih vetrnic, ki proizvajajo elektriko — v tem kadru se dogodi smrt, ki jo vsi skupaj opazimo šele kasneje. Skoraj identičen kader opazimo v filmu **Rain Man**, le da je tu lociran na začetek. Tudi v njem gre za smrt, s to razliko, da je ta smrt neosebna, sporočena po telefonu. (Gre seveda za sporočilo o smrti Charliejevega očeta). Oba kadra sta si po svoji funkciji znotraj „svojih“ filmov komplementarna: pri prvem gre za konsekvenco slabo utemeljen, a emotivno močan element, pri drugem pa je ravno obratno: emocionalna nabitost je karseda zreducirana, seveda namenoma, zato pa je dramski naboj ogromen — dogodek je namreč sprožilo vseh zapletov, ki sledijo. Prva poledica navedenih ugotovitev je seveda vprašanje konteksta — ta določa vrednotenje detajla. Toda o kakšnem „kontekstu“ pravzaprav govorimo? Naš „kontekst“ namreč presega običajna polja, ki obdajajo „izbrani detajli“; v prvem primeru pravzaprav mislimo vsebinski kontekst, v drugem pa formalnega — kolikor je pač vprašanje dramske tenzije stvar forme. Spodletela projekcija filma **Manj kot nič** je torej predvsem vprašanje vsebine, vprašanje tistega, kar je „znotraj“ filma — povrh pa vsi dobro vemo, da „zunanj“ elementi kotirajo zelo visoko. Sicer pa, staro filmsko pravilo pravi takole: „Kadar imamo v mislih en sam kader, takrat govorimo o slabem filmu...“

V „špici“ filma **Kavarna Astoria** je kot scenarist naveden Žarko Petan; zgolj ta podatek in nič več. To je vsaj malce presenetljivo, kajti film je nastal in obravnava vrsto istih motivov kot Petanova knjiga, pisemski romanček **Dvojčka**. Izpustitev zloglasnega napisa „scenarij po motivih romana Tegapatega“ priča o scenaristovi, zlasti pa režiserjevi volji, da zanika, preseže rahlo incestuozno, za slovenski film pogosto zelo škodljivo razmerje. In naj še kar takoj dodam, da o prisotni volji po neslovenskem slovenskem filmu, po filmu, ki bi ne bil „visoka maša slovenskega jezika“, priča govorica, v kateri se pogovarjajo filmski liki — le-ti namreč uporabljajo pogovorno mariborščino in ne nemega knjižnega jezika.

Film **Kavarna Astoria** je film nostalgije. To pomeni, da je njegov zastavek preteklost, toda ne tista masivna, „obče“ zavezujoča Zgodovina, ampak „zgolj“ individualna skušnja. Prav odnos do preteklosti ponuja ločnico med zgodovinskim filmom in filmom nostalgije. Prvi si lasti Zgodovino, o njej kot izbranem kosu preteklosti izreka resnico, jo bodisi afirmira bodisi relativizira. Film nostalgije je na prvi pogled bolj skromen, njegov pogled je prilepljen, uperjen v nekaj, kar je nepreklicna preteklost in česar zgodovina s svojimi aktualizacijami ne zapopade — ta nekaj je tisto, kar lahko priključimo zgolj razbolela, otožna, sentimentalna, (skratka nostalgična) evokacija. Že na samem začetku filma je jasno, kaj je nepreklicno izgubljeno — to je kavarna Astoria, ki obstaja zgolj kot naslov filma ali kot plen nostalgije.

Na samem začetku je kavarna Astoria že izgubljena. Ko se po letih odsotnosti filmski junak znajde v nekoči očetovi kavarni, najde zgolj še Astorio, lokal, kjer ponujajo čevapčiče, pizze, hot doge, hamburgerje, toaste in kar je še „dobrot“ hitre kuhinje. Srečanje s pohabljenom kavarno požene mašinerijo spominjanja. Podlaga filmskega spominjanja je torej zavest o nepreklicni izgubi, sam film pa evocira izgubljeno. Izgubljena, minula, v preteklost potopljena so leta otroštva in mladosti, zanesenost prvih povojnih let, in seveda kavarna Astoria. Le-ta drsi med različnimi vlogami; kljub temu, da je v naslovu, ne zasede filma; je kraj junakove mladosti in odrasčanja, junakovemu očetu pa je kavarna (Astoria) smisel življenja, saj drug drugega določata v skoraj erotičnem razmerju. Hipen vrinek naj postavi

hipotezo, ki bo odgovorila na retorično vprašanje, zakaj je mladenič **junak** filma, kavarnar pa zgolj **junakov oče**, oziroma, kdo je junak filma nostalgije!? Junak tovrstnega filma je „avtor“ spominjanja, je tisti, ki gleda nazaj. V filmih nostalgije lahko pride do paradoksa, ko junak nostalgika ni osrednji, glavni, najbolj zanimiv filmski lik. Junak nostalgika je junak zato, ker je pogled na preteklost njegov!! Od tukaj izhaja filmov osrednji razcep, dvojnost. Junakov pogled nima fascinantnega objekta, ki ga ima njegov oče, ki je brez pogleda oziroma zgolj eden izmed filmskih likov.

Tudi očetova izguba (kavarne Astorie) ni poslednja izguba v filmu. Zvrsti se namreč še cela vrsta likov, ki (bolj ali manj) izgubljajo sebe, ki si poskušajo zlepiti zdrobljeno, pa jim to ne uspeva in se tega počasi zavedajo. Scenaristova snov je ponujala priložnost za izjemen nostalgik, vendar se je režiser Jože Pogačnik odločil za drugo, drugačno pot. Namesto da bi zastavil in razvil odnose posameznih filmskih likov do objektov-ki-jih-bodo-izgubili, do objektov-ki-jih-izgubljajo-in do objektov-ki-so-jih-izgubili, je režiser naredil svoj tretji celovečerec kot niz skoraj anekdotičnih prizorčkov. Namesto ostrine, bolečine izgube, rahla humornost. Takšna izbira je seveda všečna gledalstvu, ki se malce nasmeje, pa zve še kakšno zanimivko iz pred-, med- in povojnih let, toda tako zastavljen film se s svojim koncem tudi nepreklicno konča.

Film **Kavarna Astoria** se torej vpisuje v tisto „tradicijo“ sodobnega slovenskega filma, ki se ubada s štiridesetimi, ki so večinoma brez ostrine neposrednosti, in zaobljena s humorjem in nostalgijo. Kot privilegirani objekti domačih nostalgikov ne nastopajo trideseta, petdeseta leta, morda še šestdeseta, ampak štirideseta!! Ta leta so torej v jugoslovanskem filmu tista, ki utelešajo polnost, zacelejenost, vitalnost, nabitost. Zato se zdi več kot umestna Pogačnikova odločitev, da ne umestna preloma z Informbirojem, tako da lahko ostanejo povojna leta polnosti, celosti, kjer so morebitni prelomi zgolj prelomčki z marginalnimi in fiktivnimi izdajalci. Prav obsedenost s štiridesetimi oziroma s snemanjem filmov o teh letih pokaže, kdo odloča o slovenskem filmu. Stvar prihodnosti je, da vstopijo v slovenski film (kot izgubljena) — recimo — šestdeseta, pozna sedemdeseta leta. Kajti nobeno obdobje ni samo na sebi objekt nostalgije; kot takšno se vzpostavi, ko (individualni) pogled zre dokončno izgubljeni objekt.

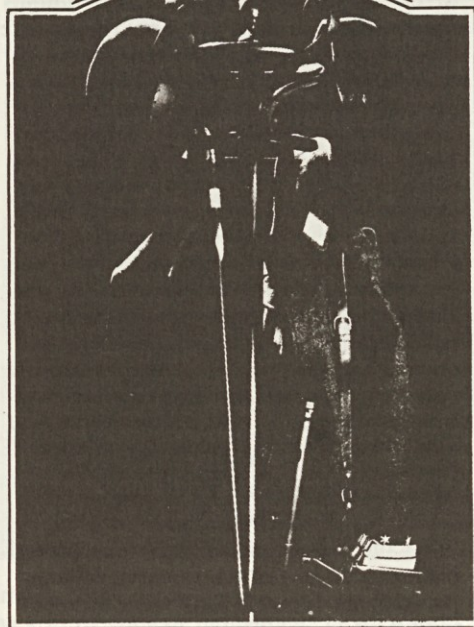
Kolikor „pripoveduje“ film o izgubljenem

KAVARNA
ASTORIA

TRIJE

k a v a r n a

ASTORIA



režija: Jože Pogačnik
 scenarij: Žarko Petan
 fotografija: Janez Verovšek
 glasba: Bojan Adamič
 igrajo: Janez Hočevar, Lidija Kozlovič,
 Branko Šturbej, Aleš Valič
 proizvodnja: Viba film, Jugoslavija, 1989

„objektu“ (npr.: kavarna Astoria), potem je razmerje med (nekdanjim) lastnikom in (nekdanjo) kavarno tisto osrednje razmerje, tisto kar vzpostavlja film kot film nostalgije. Odpoved temu „erotičnemu“ razmerju oziroma zavezanost anekdotičnosti dajeta filmu pečat razdrobljenosti, priložnostni. Nostalgijo simulira zlasti počasen filmski ritem, kar seveda ni dovolj. Oziroma natančneje, zadošča zgolj pri posameznih sekvencah. Za film o izgubljeni kavarni je to premalo, ostajajo pa koščki kavarne in kot tak je film gledljiv kot vzpodbuda za obujanje spominov.

Film ima torej lesk resničnosti, h kateremu je verjetno pripomogla tudi propaganda oziroma že prvotno produkcija na realnih objektih, zlitje Mariborčanov z nastajanjem filma, njihova udeležba v množičnih prizorih itd. **Kavarna Astoria** (tudi) kot film o Mariboru, (tudi) kot film, v katerem se Maribor vidi. Seveda pa prav objektna — pogosto nasilna, pregrebo zakamuflirana — prezenca lepega mesta ob Dravi utesnjuje film kot sublimno intersubjektivno mrežo, kateri zagotavlja neraztrgljivost prav dialektika objekta in želje.

Film **Kavarna Astoria** onemogočajo poleg (zelo verjetno) napačnega pogleda na filmsko glino tudi malomarnosti, ki jih lahko kot Mariborčan poimenujem „šlamparije“ (v odsevu izložbe bi se morale videti ruševine, natakdar da kozarec najprej njemu in ne njej, izguba junaka na začetku filma tako v realnem kot filmskem prostoru, neobvladanje suspenza v sekvenci lova na „sovražnika“ države, izguba erotičnega „suspenza“ v sekvenci seksa itd.).

Filmu **Kavarna Astoria** bi verjetno pomagala drugačna struktura. To je povsem hipotetičen predlog, možnost. Osrednji motiv je osrednja izguba (kavarne Astorie), v motivno mrežo pa so kot stranski motivi vtakne še ostale izgube, anekdote in anekdotice pa so v globini, na obrobju kot kontrapunkti. Kazanje mesta (kot dokaz, da-gre-zares, da-je-resnično) bi lahko odstopilo svoj prostor tisti veličini, blesku, minljivosti, propadanju, ki jo daje kavarna (Astoria), ki kot družbeni in zasebni prostor lahko reflektira vse zunanje izgube, hkrati pa bi takšna „redukcija“ lahko postala nazoren predmet želje. Ker je namreč shrljivo ob filmih nostalgije, je prav to, da se v njih srečata nostalgičen pogled in zavest o nepreklicnosti izgube. Boleča je izguba.

Treba je že na samem začetku povedati, da je Televizija Ljubljana, oziroma njena kulturno-umetniška produkcija s temi tremi TV filmi stopila v povsem novo produkcijsko fazo, ki je očitno mnogo bolj ambiciozna in zastavljena mnogo bolj na široko, kot pa je bilo to do sedaj v okvirih „običajnih“ tv dramskih produkcij. Če se vprašamo od kod tv kulturno-umetniškemu programu (pod vodstvom Tonija Tršarja seveda) takšne ambicije in koncem koncev tudi samozavest, je edini verjeten odgovor ta, da sedanja in verjetno tudi bodoča tv filmska produkcija na svoj način stopa v ris tradicionalne slovenske filmske produkcije, četudi je hkrati res da še vedno ostaja „samo“ televizijska in se (še) ne pojavlja kot „kinematografski“ izdelek. Vendar pa takšna, izključno televizijska produkcija, na svoj način vseeno živi skorajda popolnoma enakovredno življenje, četudi se ne pojavlja v kinematografih. Enakovredno zategadelj, ker je povsej verjetnosti vidi več Slovencev, kot pa vidi slovenskih gledalcev v kinematografih povprečen slovenski film. Gre torej za neko enakovrednost, ki enostavno ukinja neke bistvene medijske razlike in tako predvsem televizijski produkciji dovoljuje seči dlje, kakor pa je to mogoče „običajni“ tv drami. Pri tem je seveda potrebno poudariti, da pri takšnem medijskem preskoku najbolj izgubljata predvsem oba medija, saj tv Ljubljana tako rekoč NE RAZVIJA, niti ne NEGUJE neke posebne televizijske, se pravi specifične (elektronske) poetike in avtorske (medijske) pisave in senzibilnosti (do neke mere jo je razvijal edinole Slavko Hren), niti ne spodbuja pisanja posebej za tv medij, ampak se enostavno „gre“ preprosto in neambiciozno filmsko produkcijo... Po drugi strani pa so slovenski filmi čedalje bolj podobni in tudi strukturirani, kot da bi bili komorne, grozljive suhoparne tv drame... In v takšni situaciji je seveda povsem normalno, da tv produkcija stopa v isti ris kot filmska, čeprav je hkrati to vendarle dovolj usoden paradoks, ker ne gre za nikakršne bistvene premike in razširjanje filmskega polja, ampak slej ko prej za tavtološko razmerje, ki v nobenem primeru ne stopa k izrekanju novega, produciranju neke nove senzibilnosti in tematike, ampak ostaja znotraj iste mrtvoudne in prazne filmske (slovenske) govorice...

Takšno televizijsko obnašanje bi seveda bilo produktivno le na način kot ga poznamo npr. v primeru zahodnonemške televizijske mreže ZDF, ali prakse kot je v Veliki Britaniji — Channel Four, Franciji in posebej v ZDA, kjer so prav ko-produkcije z velikimi tv mrežami medijsko in mišljenjsko najbolj zanimive in inovativne, kjer se oblikujejo novi kadri in najdevajo nove teme... Ob tem je treba povedati, da je takšno „vzporredno“ prakso ljubljanska televizija že poznala in tudi dokaj produktivno izrabljala — omenimo naj samo produkcije zgodnjega Slaka, Robarja-Dorina in še nekaterih „mejnih“ avtorjev, ki so prav na tak način uspeli narediti dovolj solidne (tv) filme, ohraniti svojo avtorsko govorico in mišljenje...

k a v a r n a

ASTORIA



MARKO GOLJA

TV FILMI

Ta, trojna ljubljanska televizijska „filmska“ produkcija je kajpada daleč od tega, da bi našla kaj avtorskega, novega, nepreverjenega, četudi je res, da je očitno to po vsej verjetnosti poskušala — najprej z „gostovanjem“ večno mladega in svežega (!?) Žilnika v slovenski tv hiši, potem poskusom pisave „komedije“ za široko občinstvo in nenazadnje uvajanjem povsem nove in nič manj nore žanrske produkcije Dušana Prebila. Če ljubljanska televizijska hiša resnično hoče razvijati bolj avtentično in tudi bolj profilirano filmsko govorico in odkrivati nove teme, se bo pač morala lotiti stvari veliko bolj tehtno: najprej s „produkcijo“ novih scenarijskih zamisli, „produkcijo“ avtorjev, tekstov in tv in filmskih realizacij, negovanjem inovativne in avtorske pisave režiserjev, ki sedaj v tv hiši popolnoma onemijo in ostajajo slej ko prej le realizatorji, itd, skratka potrebna bo, če bo Tršarjeva redakcija hotela doseči to kar namerava, veliko bolj globalna „evolucija“ kot pa je samo namerjati Žilnike, potem poceni in na pol pismane komedijante, ki še sami ne vedo, kaj bi pravzaprav radi. . .

Trinajstica

scenarista (!?) Borisa Cavazze je gotovo dovolj neambiciozno in plitko pisanje „komedije za široko občinstvo“, ki nemara nima drugega namena, kot da ponuja od vseh vrst ekonomij tega balkanskega sveta utrujenemu gledalcu uro „zabave“ in „smeha“ na račun glumačev in sumljivih intelektualcev vseh vrst. Rečemo lahko tudi, da je vse to komedijsko besedovanje v TRINAJSTICI le mučno in popolnoma brezvezno „nalaganje“, ki si nadeva edino zadovoljstvo v kar najbolj „sproščeni“ govorici današnje mlajše scene, ki neutrudno preklinja in brezvezno blebata in napleta vsakršne bližnjice do bogastev in deviz vseh vrst. . . Tega in takšnega pritlehnega umotvora ne morejo rešiti niti še tako zavzeto vpreženi glumači iz vrst mlajše in najmlajše glumaške generacije, ki se sicer trudijo napraviti vsaj za silo komedijo, pa jim na žalost igra sproti razpada in izginja v zgolj kisel in utrujen nič. . . za katerega navsezadnje niti niso krivi oni. . . Tršarjeva redakcija bi se nemara morala s Cavazzo lotiti povsem drugačnih tem, saj je očitno, da mu stvari v tej smeri ne tečejo ravno najbolje, kajpada kot naročnik in kasneje kot producent, še vedno funkcionira nasproti avtorjem kot povsem pasivni in amaterski naročnik, ki stvari sprejema v kar najbolj preprosti formi. . . ne da bi uspela ali mogla stvari prirediti tako, kot zahteva nova ali stara, sedaj je to že povsem brez pomena, programska zasnova. . . To je prvi udarec mimo. . .

Stara mašina

Želimirja Žilnika je vsekakor najbolj ambiciozno zastavljen projekt te te-ve filmske triade, vendar to še ne pomeni, da je persona Želimirja Žilnika odrešila ljubljansko televizijo (četudi se je skozi različne intervjuje dalo razbrati, da je pričakovati prav to!).

„Uspeh“ Žilnikovega gostovanja v Ljubljani je skromen, film ki ga je zapustil, je bolj ali manj nesrečno in na silo sestavljeno delo. . . ki pa ima vseeno nekaj tipično „žilnikovskega“ šarma, rekli bi celo skoraj njegova avtobiografije.?

Na prvi pogled gre pri Žilniku, kajpada starem političnem filmarju, za politični film, za poskus ironične distance do aktualnih družbenopolitičnih norosti tega balkanskega sveta, za spraševanje o nekakšni usodni razpadlosti tega sveta na nekakšen Sever in Jug, za iskanje sledov nekakšne nore in usodne revolucije, ki naj bi se dogajala sredi tega balkanskega vsakdana. . . Vendar Žilnik ta politični okvir napenja le zategadelj, da lahko njegov junak potuje. Njegov stari, nostalgični junak iz hipijevskih časov šestdesetih let se namreč v maniri tradicionalnih junakov odpravi na pot, da bi „našel“ revolucijo, za katero sliši, da se dogaja v tej ubožni in izžibani državi. In kajpak ni z revolucijo nič, nikjer se nič ne dogaja, resda so nekje nekakšni mitingi, to je pa tudi vse. In ker ni nič z revolucijo, ni tako rekoč nič tudi z Žilnikovim junakom — ostaja povsem komična in otožna karikatura preteklih časov, ki se monotono vozari po makadamu Balkana, ne da bi našel karkoli odrešilnega, ne zanj, ne v tej družbi in politiki. . . Ničesar ni, pravi Žilnik v svojem road movieju, na tem Balkanu mimo brezkončnih kilometrov prašnih in razmajanih cest, ovac, ki se pasejo, pastirjev, novokomponovanih primitivcev, ki se derejo po srbijanskih trgih ipd. Za junaka, ki vendarle izhaja in v določenem smislu živi v in skozi svojo planetarno vizijo, je „revolucija“ takšna kot je, resnično nekaj absurdnega in praznega, saj se, kot pravi, resnično nič ne dogaja. . .

Žilnik tako v bistvu filma zgolj in samo junakovo anahronistični mišljenjsko in bivanjsko pozicijo, njegovo individualni človeško stisko, njegovo občutenje praznine tega balkanskega sveta, ki je tako rekoč resnično prazen in ničev. . . Vse te avtorjeve aluzije na nekakšno aktualno politično situacijo so tako zgolj pogojnega značaja, svet družbenopolitičnega ostaja le kot nekakšen dekor junakovim individualnim ekshibicijam, ki pa so, kot rečeno, zgolj privatna stiska. . .

Tako nastaja paradoksalen položaj, saj je v bistvu Žilniku nastal film z izrazito intimističnimi problemi, ki se nikakor ne morejo „razviti“ v nekakšno ironično distanco do politike in aktualne „revolucionarne“ prakse, za katero pa ve avtor, da obstaja in kako usodna zna biti. Vendar kakor da nima moči in možnosti, da bi ironija aktualne politike premagala junakovo intimistično štorijo, ki se mu razrašča in je ne more prav prijeti in „uloviti“ v svoj miselni okvir, kakor si je očitno zastavil vnaprej. . . Gre torej res za prazen road movie o „stari mašini“, s katero ni in ne more biti nič. In tako ni nič s filmom, niti ni nič s politikom in ironijo na katero je avtor računal, vse ostaja nedorečeno in blokirano, tako neka bolj razvita intimistična zgodba (za katero je v filmu nedvomno dovolj možnosti in tematizacije!), kot

bolj razvidna in izdelana politična ironija, za katero se zdi, da je avtor zaradi takšne ali drugačne „nerodnosti“ ali celo avtocenzure ni uspel vfilmati v svojem projektu. . . ostaja le mučno vozarjenje v prazno, po zaprašenih, brezkončnih balkanskih kolovozih. . . in to je drugi udarec mimo!

Pod svobodnim soncem

Dušana Prebila, je nedvomno dovolj evidenten dokaz „svobode“ znotraj naših medijev, kajti kako drugače ni mogoče razumeti realizacijo takšnega filma (!?) To je namreč popolnoma indolentno delo, za katerega preprosto ni mogoče reči drugega, kot da je zgolj zrcalna podoba vseh tistih in takšnih maloumnih ljudi, ki delajo takšne in drugačne slovenske teve in „normalne“ filme, njihovega zelo zoženega uma in kajpada artistskih sposobnosti. Samo ljubljanski teve redakciji je jasno, ZAKAJ so se spustili v realizacijo tega projekta — edino opravičilo bi morebiti bilo, da so se tudi oni pač uglasili v zrcalni podobi slovenskih filmskih genijev in genijalcev. . . Prebil se ves čas svojega mučnega projekta poigrava z nekakšno avtoironijo, ki bi v končni posledici vendarle lahko bila na mestu, saj je v okviru slovenske filmske umetnosti, ljudi, ki jo ustvarjajo, res bilo obilo možnosti za vsakršne prispevke k slovenski blaznosti, vendar je seveda stvar zastavljena povsem zgrešeno, „dramaturgija“ ironije, kot si jo predstavlja Prebil je popolna brezvezna zmeda, ki nima ne repa, ne glave, kaj šele kaj drugega. . . Tu so nekakšni somnabulni pesniki, pa režiserji, pa producenti, statisti in res vsakršni „odštekanči“ vseh vrst, ki jim je osnovna umetnost in znanje film in ves ta njihov nori martirij traja tako rekoč ves čas, brez konca in kraja, ne da bi se zgodilo karkoli bolj zavezujočega, mimo skrajno bolnih „štosov“ . . . res, odveč je izgubljati besede o tem teve ljubljanskem podvigu in kajpak novem prispevku k slovenski blaznosti (na področju filma. . .) To je seveda tretji udarec. . .

Škoda je ljubljanske televizije, njenih možnosti in zaledja za produkcijo takšnih norosti in brezveznosti, očitno ljudje ne vedo, ali pa ne znajo najti piscev bolj tehtnih stvari, ne znajo ali pa tudi nočejo najti režiserjev in avtorjev, ki imajo kaj reči, mimo seveda tradicionalnih butastih podvigov ipd. Vendar za takšne vrste produkcijo, se zdi, je treba imeti tudi bolj odprte „senzorje“ in široko obzorje in verjetno voljo in moč najdehati. . . Tako je hočeš nočeš Prebilova noviteta tudi **ogledalo** redakcije, ki jo je producirala in seveda tudi njen prispevek k splošni slovenski blaznosti!

KDO JE KDO V ČUDEŽNEM GOZDU '88

V ameriške kinodvorane je leta 1988 prišlo 513 filmov: ta številka seveda ne vključuje repriz, trde pornografije, neprevedene „etnične“ klaje in kung-fu „importa“, vključuje pa vse siceršnje tuje „feature“ filme, podnaslovljene (80), sinhronizirane (10) in kajpada tiste s „Commonwealth“ poreklom (74), kakor tudi vse katapultirane doku-filme (24). Če od števila 513 odštejemo ves ta „import“ in vse doku-filme, ugotovimo, da je leta 1988 v ameriške kinodvorane prišlo 325 filmov, ki skušajo veljati za „ameriške“. 146 izmed teh 325 „igranih“ filmov so distribuirali „veliki“ hollywoodski distributerji (Warner Bros., MGM-UA, Universal, Columbia, Orion, Paramount, Tri-Star, Buena Vista, 20th Fox, Orion Classics), 179 „igranih“ filmov pa so distribuirali „neodvisni“ — vendar prav tako v Hollywoodu bazirani — distributerji (več kot 10 filmov so distribuirali Cannon, Vestron, Concorde, New World, TWE, Miramax in New Line). To so „ameriški“ filmi, potemtakem filmi, ki jih je videl tudi Američan/ameriški gledalec. In obenem so to tudi hollywoodski filmi v najširšem in najsplošnejšem smislu. Na tej ravni med Hollywoodom in Ameriko ni nobene razlike. Resnica odnosa Hollywood/Amerika pa ni v distribuciji, temveč v produkciji: Hollywood je leta 1988 proizvedel 542 filmov (leta 1987 celo 610). 151 filmov so proizvedli „veliki“ producenti (Cannon, Columbia, Walt Disney, Hemdale, Lorimar, MGM, New World, Orion, Paramount, Tri-Star, 20th Fox, UA, Universal, Warner Bros. in Weintraub Ent.), 393 filmov pa „neodvisni“ producenti.

Ugotovimo lahko, da Hollywood na leto proizvede več kot 500 filmov, v ameriške kinodvorane pa jih pride le nekaj več kot 300. Prav tako lahko ugotovimo, da uspejo „veliki“ producenti v ameriške kinodvorane spraviti vse svoje filme: to so „ameriški“ filmi, potemtakem filmi, ki jih je videl tudi Američan. To seveda pomeni, da v ameriške kinodvorane letno ne dospe okrog 200 filmov, potemtakem okrog 200 filmov „neodvisnih“ hollywoodskih producentov (ali natančneje, v ameriške kinodvorane se privrti le slaba polovica filmov „neodvisnih“ producentov). To so hollywoodski filmi, ki jih Američan ni videl. Da bi bil film „ameriški“, ga mora videti tudi Američan. Da bi bil film hollywoodski, ga Američanu ni treba videti. Za definicijo Hollywooda Amerika ni potrebna: za definicijo Amerike je Hollywood potreben. Hollywood je objektivno večji od Amerike: ni Hollywood del Amerike, temveč je Amerika del Hollywooda. Iz zgornji številki in predvsem razmerij lahko sklepamo, da Hollywood in Amerika nista v premem sorazmerju, temveč v obratnem sorazmerju: večji ko je Hollywood, manjša je Amerika. In še več: več ko je dokazov, da Hollywood obstaja, vse manj je dokazov, da obstaja Amerika. Hollywoodski filmi, potemtakem tisti filmi, ki jih Američanu ni treba videti, morajo resda nenehno konstruirati dokaze, da so „ameriški“: ameriški filmi, potemtakem tisti filmi, ki jih Američan mora videti, pa morajo za razliko od hollywoodskih vseskozi konstruirati dokaze, da Amerika sploh obstaja. In kdo je bil kdo oz. kdo je naredil kaj v Hollywoodu leta 1988?

ROBERT ZEMECKIS, **Who Framed Roger Rabbit?** Zemeckisa je še kot študenta UCLA ob koncu sedemdesetih odkril Steven Spielberg in mu že tedaj poklonil dva filma (l **wanna Hold Your Hand, Used Cars**), s katerima pa je bil zadovoljen le Spielberg: za Beatlesnostalgijo ni bil pravi čas, spoofi o rabljenih avtomobilih pa tudi niso vžgali. Sodelovanje se je nadaljevalo v filmu **Back to the Future**: Spielberg je naredil vse, kot režiserja pa je podpisal Zemeckisa. Tudi film **Romancing the Stone**, ki ga je Zemeckis sicer naredil za Michaela Douglasa, je bil le odtrganina Spielbergovega filma **Raiders of the Lost Ark**. Film **Who Framed Roger Rabbit?** je spet združil Spielberga in Zemeckisa, predvsem pa je seveda združil animacijo in „igrani“ „živi“ film, celo do te mere, da je postal takojšnja klasika. Film se vedno prevaja narobe: najbolj ustrezen slovenski prevod bi bil **Kdo je posnel Rogerja Rabbita?** Film je postavljen v dobre stare čase, podprte s hard-boiled emocijami in noir nostalgijo, vendar le zato, da bi prikrl, da v resnici govori o zelo aktualnih problemih: pravzaprav gre za klasičen „film-à-clef“, za film o boju za oblast v pogojih post-studijskega sistema. Absolutno spregledano je namreč dejstvo, da je „Rabbit“ v hollywoodskih „krogih navznoter“ vzdevek slovitega magnata, producenta in korporativnega oficirja Raya Starka, mogočnega in gromovnika, ki je „izgnal“ Davida Puttnama. Najbolj gledan film leta. Ni razloga, da to letos ne bi bil **Back to the Future II**, film, ki bo spet združil Zemeckisa in Spielberga. Zemeckis je le izvrševalec Spielbergove oporoke.

JOHN LANDIS, **Coming to America**. John Landis je primer tipičnega frustriranega B-filmarja: dela nizko-proračunske filme z orjaškimi proračuni, nekako pol-filme, filme, ki jim vedno nekaj manjka, filme, narejene z levo roko. Morda se motimo, ko upamo, da bo Landis kdaj uporabil tudi desnico. Landisovi filmi so filmi dobrih idej: kot da bi nam hotel reči — saj veste, kaj sem hotel s tem in onim, mar ne? Ne, Landis, ne vemo. Landis je režiser, ki ne zna rokavati z velikim proračunom: zato se nam stalno zdi, kot da preprosto zapravlja denar, ki ga je za dobre ideje preveč. Film sicer ni slab, dokler seveda ne veste, kdo ga je naredil. Ko spoznate, kdo ga je naredil, se vam zdi nekako slab. Toda ko v odjavni špici doženete, da je bil Eddie Murphy postavljen v kar štiri različne in neprepoznave vloge, se vam bo zdel spet dober, v najslabšem primeru se vam bo zdela dobra vsaj ideja. In ta ideja je vredna toliko, kolikor je vreden Eddie Murphy: 10 milijonov dolarjev? Morda pa v tem filmu denarja za dobro idejo le ni bilo preveč? Morda, vendar je kljub temu narejen z levo roko.

JOHN CORNELL, **Crocodile Dundee II**. Ta film je režiral kar sam producent prvega **Krokodila**: če si otrok narave, neokrnjene in nedolžne, potem mamil ne potrebuješ. Crocodile Dundee je v tem smislu idealni bojevnik proti trgovini z mamili, čeprav morda le zato, ker ne ve, kaj je to trgovina. Štosov malo, seksa nič. PENNY MARSHALL, **Big**. Deček si zaželi, da bi bil velik. Ko nenadoma res postane velik, je Tom Hanks. Penny Marshall je prej naredila film **Jumpin' Jack Flash**, odličen špijonski spoof z Rolling Stonesi v naslovu. Še prej pa je bila TV-komedijantka, bananizirana tudi v Spielbergovem **1941**. Če se čez noč postarate za 10 ali 15 let, potem je vse, kar storite, smešno. Toda vsem morate povedati, da ste bili še včeraj 10 ali 15 let mlajši. Dobra komedija bi bila, če nam tega ne bi bilo treba zvedeti. JOHN McTIERNAN, **Die Hard**. Nedvomno eden izmed filmov leta. John McTiernan je režiser za 21. stoletje. Kar je bila **Francoska zveza** za sedemdeseta leta, je **Die Hard** za osemdeseta. Film o tem, kako ni dobro verjeti, da med Holly-

woodom in Los Angelesom ni nobene razlike. Film o tem, kako je Los Angeles ogrožen: Los Angeles še ni simbolno zaprt v meje korporativne Amerike, na kar je McTiernan opozoril že v svoji odlični terror-študiji **Nomads**. Film o tem, da Hollywood obstaja, vendar v ločenosti od Los Angelesa. Film o tem, kako je bil osvobojen Hollywood. Film, ki nam je dal Brucea Willis in Alana Rickmana. McTiernana nam je dal vsaj že **Predator**.

ROGER DONALDSON, **Cocktail**. Lokomotiva za Toma Cruisea, ki je danes očitno najboljša partija v mestu. Tom Cruise ni mali Robert de Niro, čeprav se je za film **Color of Money** naučil bilijard, za **Cocktail** pa sukanje shakerjev in steklenic. Kamera nam ga stalno snema kot kako pin-up girl, zato ni jasno, kaj v filmu počne Elisabeth Shue. Tipičen glamour-film z obrnjeno spolno ekonomijo. Donaldson je naredil najboljši špijonski thriller osemdesetih (**No Way Out**) in solidno tretjo inačico filma **Bounty**.

TIM BURTON, **Beetlejuice**. Timu Burtonu se pozna, da je bil nekaj animator: **Beetlejuice** (in prej tudi **Pee-Wee's Big Adventure**) je orjaška recenzija infantilnosti sodobne kulture in obenem toboganski šprint skozi pred-genitalni nerealizem kulture korporativizma. Burtonov Pee-Wee Herman/Paul Reubens je bil mix Bosterja Keatona, Stana Laurela, ki išče Oliverja Hardyja, najde pa Paula Reubensa, in Stevea Martina, ki išče Johna Candyja, najde pa Michaela J. Pollarda.

RICHARD DONNER, **Scrooged**. Richard Donner ima zdaj že močno hit-listo: **Omen, Superman, Goonies, Lethal Weapon, Scrooged**. Vsi njegovi filmi so nekako „božični“. Nekdanji televizijski režiser, zdaj že filmski veterani (r.l. 1930), je očitno specialist za filme, iz katerih je potem mogoče delati sequel-serije (**Omen, Superman, Lethal Weapon**, verjetno tudi **Scrooged** in **Goonies**). Potem ga pa vedno nategnejo (npr. **Superman**): Hollywood kljub vsemu ni televizija.

IVAN REITMAN, **Twins**. Zakaj ne bi postavili v isti film Arnolda Schwarzeneggerja in Dannyja DeVitta? In zakaj ne bi bila dvojčka? Režirati filma potem sploh ni treba: zakaj ne bi zato najeli Ivana Reitmana, zbiralca filmov, ki jih ni treba režirati (**Meatballs, Legal Eagles, Ghostbusters**). Če bi najeli kogarkoli drugega, ki bi sam film še malo porežiral, bi vse skupaj pokvaril.

Peter MacDonald, **Rambo III**. Ker je Stallone nagnal Russella Mulcahija in skoraj celo tehnično ekipo, je moral režijo prevzeti Peter MacDonald, eden izmed „preživelih“ članov prvotne tehnične ekipe. Film se začne v Indiji, kjer Rambo išče „pot navzgor“, konča pa s pirotehničnim toboganom v Afganistanu, kjer Rambo likvidira kakih 1000 komijev, vendar le zato, ker so ugrabili njegovega prijatelja. Kakorkoli že, Stalloneu v „tretjem svetu“ zadnja ura še vedno ni odbila.

RON HOWARD, **Willow**. Po **Ameriških grafitih**, kjer je bil le eden izmed glavnih najstnikov, je Howard spet v službi Georgea Lucasa in posredno spreje Lucasberg, kar se vsiljuje še toliko bolj, če upoštevamo, da so bili vsi prejšnji Howardovi filmi le odtrganine Spielbergovih ekstravaganc (predvsem **Splash** in **Cocoon**). Willow pa je remake filma **Star Wars** v pogojih „S and S“ praviljice, podprte z orjaškimi zmaji in pikantnimi specialnimi efekti.

CHARLES CRICHTON, **A Fish Called Wanda**. Siloviti in triumfalni comeback britanskega veterana (r.l. 1910), ki je svoj zadnji film posnel daljnega leta 1965 (**He Who Rides a Tiger**). Prvak britanskih „družinskih komedij“ in junak studia „Ealing“ je naredil sijajno lokomotivo za del „letečega cirkusa“ Monthy Python (John Cleese, Michael Palin), čeprav je treba poudari-

ti, da v filmu kljub vsemu dominira tandem Kevin Kline/Jamie Lee Curtis. Film o jecljavcih, starih damah s psički, debelih zmkavtih in Archieju Leachu. Če bi se Cary Grant še enkrat rodil, svojega pravega imena Archie Leach zanesljivo spet ne bi obdržal.

DAVIC ZUCKER, **The Naked Gun**. Najsлавnejši režijski trio David Zucker/Jerry Zucker/Jim Abrahams se je ločil. Zdaj režira vsak posebej, največ sreče pa ima, kot vse kaže, David Zucker. **The Naked Gun** je poln tistega obsejenjaškega humorja, ki je triado naredil slavno in prepoznavno; film temelji na televizijski seriji, ki so jo kreirali oni sami. Obdržali so detektiva Leslieja Nielsena, ki mu Ivo Štandeker ne bi zaupal v varstvo niti svojega psa. Priscilla Presley je pomemben okras, delikaten in redek.

RENNY HARLIN, **A Nightmare On Elm Street 4: The Dream Master**. Prva **Mōra** je bila sicer znatna uspešnica, toda obe nadaljevanji sta bili finančno razočaranje, pa čeprav nista padli daleč od „izvirnika“, ki bi ga lahko napisali tudi brez nakovajev, saj predstavlja prav serija **A Nightmare On Elm Street** najbolj avtentični in obenem najznačilnejši, če ne celo kar najzvirnejši tip grozljivke v osemdesetih, Freddy Krüger (Robert Englund: na koncu Aldrichevega filma **Hustle** se je pojavil le za hip, a je bilo dovolj, da je pomagal likvidirati Burtu Reynoldsu) pa je ob Jasonu Vorheesu edina prava zvezda-pošast osemdesetih. Zato je vse presenetilo dejstvo, da je bilo tole tretje nadaljevanje 17. najbolj gledan film leta in obenem top-groznjivka leta. Ne gre več zato, da pošast pride v sanje svojih žrtev, zdaj morajo žrtve prodreti v sanje pošasti. Mar pošasti sanjajo? Kdo koga sanja? Mar niso pravzaprav vsi budni?

RON SHELTON, **Bull Durham**. Susan Sarandon na začetku vsake baseball sezone zleze v posteljo z drugim igralcem, vendar je vse narejeno tako učinkovito, da je niti gledalci nimajo za cipo. Seks s Kevinom Costnerjem ni tako učinkovit, kot so najvjavljali propagandni materiali. Mozart in Salieri v baseball ligi, celo minorni.

DENNIS HOPPER, **Colors**. Hopper se je vrnil v partiji na vse-ali-nič. Že to, da je postavil v naslov besedo **Colors**, nam razkrije, da je igral na vse, če pač upoštevamo, da je beseda **Color** v osemdesetih vedno vžgala (npr. **Color of Money, Color Purple**). Tudi filmi o dveh partnerjih („buddy-buddy movie“) na isti misiji so vedno vžgali. Če je bil en partner temnopolt je bilo še toliko boljše. Scenarij je sicer predvideval temnopoltega, toda ker je Hopper hotel vse, je uporabil belega (v obeh vlogah), vendar le zato, da bi bilo mogoče njegov film v kontekstu „obarvanih“ pouličnih tolpa tolačiti kot rasistično invektivno. Množice so prišle, ker na to vedno zgrabijo. Nekaj je bilo tudi mrtvih, v filmu in zunaj filma. Konec je nesrečen, ker Sean Penn preživi.

BARRY LEVINSON, **Rain Man**. Levinson je udaril leta 1982 s sijajnim nostalgikom **Diner**, ki je pozvedil Stevea Guttenberga, Mickeya Rourkea, Daniela Sterna, Timothyja Dalyja, Kevinu Baconu, Ellen Barkin. V Baltimore se je vrnil potem še v filmu **Tin Men**, in če temu dodamo še filme **The Natural, Young Sherlock Holmes** in **Good Morning, Vietnam**, nam postane jasno, da imamo opraviti z režiserjem, ki mu vedno uspe. Specialist za tople, nepreverjene, neznanstvene, nostalgичne melodrame. Za devetdeseta smo preskrbljeni: McTiernan nam bo delal thrillerje, Barry Levinson pa melodrame. Film **Rain Man** so vsi razumeli narobe: ne, ne gre zato, da bi bil **Midnight Run** komična inačica filma **Rain Man**, temveč gre zato, da je **Rain Man** komična inačica Reitmanove komedije **Twins**.

CHRISTOPHER CAIN, **Young Guns**. Po dveh

majhnih filmih (**When the Water Runs Black, That Was Then, This Is Now**) in enem kiksju (**The Principal**) je Cainu uspelo narediti tudi velik film, in kar je še huje, uspelo mu je narediti odličen western, čeprav je s tem tvegaj, da se mu bodo smejali. Pravi revolveraši, pravi konji, prave pištole, pravi Billy the Kid, ki mu je na koncu usojeno preživeti.

MIKE NICHOLS, **Biloxi Blues** in **Working Girl**. Prvi film predstavlja drugi del avtobiografske trilogije Neila Simona (prvi del, **Brighton Beach Memoirs**, je režiral Gene Saks); malce bolj osebni in malce manj smešen film, o tem, kako lepo je biti vojak. Matthew Broderick je Neil Simon aka Eugene Jerome. Drugi film predstavlja še en dokaz, kako je v korporativni Ameriki lahko uspeti: **Wall Street** in **The Secret of My Success** v enem filmu. Harrison Ford in Sigourney Weaver igrata tako, kot da bi mislila, da sta kje drugje. Le kje je bil ves čas Mike Nichols? To se ob njegovih filmih že ves čas sprašujemo?

HOWARD DEUTCH, **The Great Outdoors**. Deutch je uslužbenec Johna Hughesa, za katerega je že prej naredil nekaj predvsem najstniških romanc (npr. **Pretty in Pink, Some Kind of Wonderful**). Ko je začel Hughes snemati bolj „odrasle“ komedije (npr. **Planes, Trains and Automobiles**), se je moral novemu kurzu priključiti tudi Deutch. John Candy in Dan Aykroyd sta brata, ki na skupnih počitnicah ugotovita, da jima v življenju ni uspelo: jasno, ko je pa John Candy brez Stevea Martina tak kot Dan Aykroyd brez Johna Belushija. Hughes je dobro vedel, zakaj je režijo prepustil Deutchu, čeprav ga je sam produciral in oscenaril.

Buddy Van Horn, **The Dead Pool**. Dirty Harry, petič, a še vedno znosno. Hitro in gledljivo kot vedno, vendar brez velikega preloma v sami seriji. Clint E. je vse starejši in vse bolj siv: izmisliti si bo moral novo serijo ali pa nadaljevati tisto o žalostnem cirkusantu Bronchu Billyju.

MARTIN BREST, **Midnight Run**. Orjaški road-movie, ki so ga snemali na sto lokacijah. Najboljše ameriške lokacije so posneli na Novi Zelandiji, kot da bi hoteli dokazati, da Amerika obstaja, vendar neke zunaj nje same, recimo, na Novi Zelandiji. Robert de Niro je lovec na glave, ki ima pokvarjeno uro. Slabo za lovca na glave v thrillerju, dobro za lovca na glave v komediji. Vsaj vemo, da bo stvar sama dolgo trajala. Komični thriller je Brestova specialiteta. Za devetdeseta smo zdaj že dobro preskrbljeni: McTiernan nam bo snemal thrillerje, Levinson drame in melodrame, Brest pa komične thrillerje (prej tudi **Beverly Hill's Cop**).

JIM ABRAHAM, **Big Business**. Jim Abrahams iz slovite triade Zucker/Zucker/Abrahams je naredil malo manj obsejenjaški film: Bette Midler in Lily Tomlin igrata v dvojni vlogi: vsaka igra namreč še svojo enojajčno dvojčico. Na koncu se vse štiri znajdejo v istem kadru, kar naj bi bilo smešno: slabo za komedijo, ko se mora gledalec smejati dosežkom tehnike in filmske znanosti.

WALTER HILL, **Read Heat**. Hill naredi vsako leto en film, tako kot Landis — pol-film, nizko-proračunski film z velikim proračunom in z levo roko. Prvi hollywoodski film, ki so ga snemali tudi v Rusiji: v resnici so v Rusiji posneli le nekaj uvodnih, napol dokumentarnih, informativnih in turističnih eksterierjev. KGB-jevec prikora v Chicago, a se to vsem zdi samoumevno. Rusi niso več veliki sovražniki, zdaj to vlogo igrajo Zahodni Nemci (npr. **Die Hard**) in Japonci (**Gung-Ho**), če naj omenimo le nekatere. Kar pa ne pomeni, da imajo Američane Ruse zdaj kar nenadoma za ljudi: KGB-jevca namreč igra Arnold Schwarzenegger.

ROBERT TOWNE, **Tequila Sunrise**. Robert Towne je v sedemdesetih napisal nekaj vplivnih sce-

narijev (npr. **The Last Detail, Shampoo, Yakuza** ipd.), izmed katerih je bil vsekakor najbolj slaven tisti za film **Chinatown**. Vsak filmar sanja, da bi naredil svojo **Casablanca**: Town je svojo **Casablanca** postavil na mejo med Ameriko in Mehiko, vize je zamenjal za kokain, Ingrid Bergman pa je odigrala „fatalna“ Michelle Pfeiffer. Towneova **Casablanca** je sicer nadpovprečna: celoten vtis malce pokvari predvsem dejstvo, da je bolj podobna Hillovemu filmu **Extreme Prejudice** kot pa sami sebi, se pravi, Curtizovi **Casablanci**. To je ravno stvar scenarija. Paradoksalno.

JONATHAN KAPLAN, The Accused. Tu in tam naredi Hollywood tudi kak topičen film, denimo, o problemu posilstva. Jodie Foster je dobila Oskarja, ker se je pustila učinkovito ponižati in razžaliti. Kelly McGillis je ostala eksaltirana, pa čeprav so v resnici pred nekaj leti posilili prav njo. Kaplan ima še vedno na vesti le en velik film (**Over the Edge**), čeprav je tudi drugim njegovim filmom gledljivost težko odreči (npr. **White Line Fever, Mr. Billion, Project X** itd.). Kaplan najprej film posname in potem sprašuje. **TOM HOLLAND, Child's Play. Orlacs Hände in The Devil Doll** v enem filmu: družinska grozljivka, ki nas sooči z dejstvom, da vir groze in terorja niso več otroci, ampak njihove lutke, v katerih živi duh velikih zlikovcev. Ne podpovprečno.

ROGER SPOTTISWOODE, Shoot to Kill. Spottiswoode ne režira prav pogosto: zaenkrat mu je najbolj uspel politični thriller **Under Fire**, malo manj terror-thriller **Terror Train** (vmes je bil podpisan pod film **Pursuit od D.B. Cooper**, na katerem pa so se itak izmenjali štirje režiserji): **Shoot to Kill** je eko-thriller, za katerega je nasploh značilna premestitev iz urbanega konglomerata v osrčje pojoče narave. In prav v tem je past, v katero pade vsak eko-thriller: junake najprej definira v urbani džungli, ko pa dospejo v naravo, jih definira še enkrat. Kot da se je film še enkrat začel: v tem smislu je potem sam prehod iz mesta v naravo nasilen in neučinkovit.

FRANK OZ, Dirty Rotten Scoundrels. Frank Oz oživlja stare filme: film **Dirty Rotten Scoundrels** je odlična remake Levyjevega filma **Bedtime Story**, zgodbe o dveh prevarantih, ki za vsako žrtev najdeta nov trik. Steve Martin je to, kar je bil v izvorniku Marlon Brando, Michael Cain pa to, kar je bil David Niven. Zdi se, da je Steve Martin vsaj za hip našel svojo „izgubljeno polovico“. Nekaj fint je postalo takojšnja klasika, tudi zaradi uporabnosti.

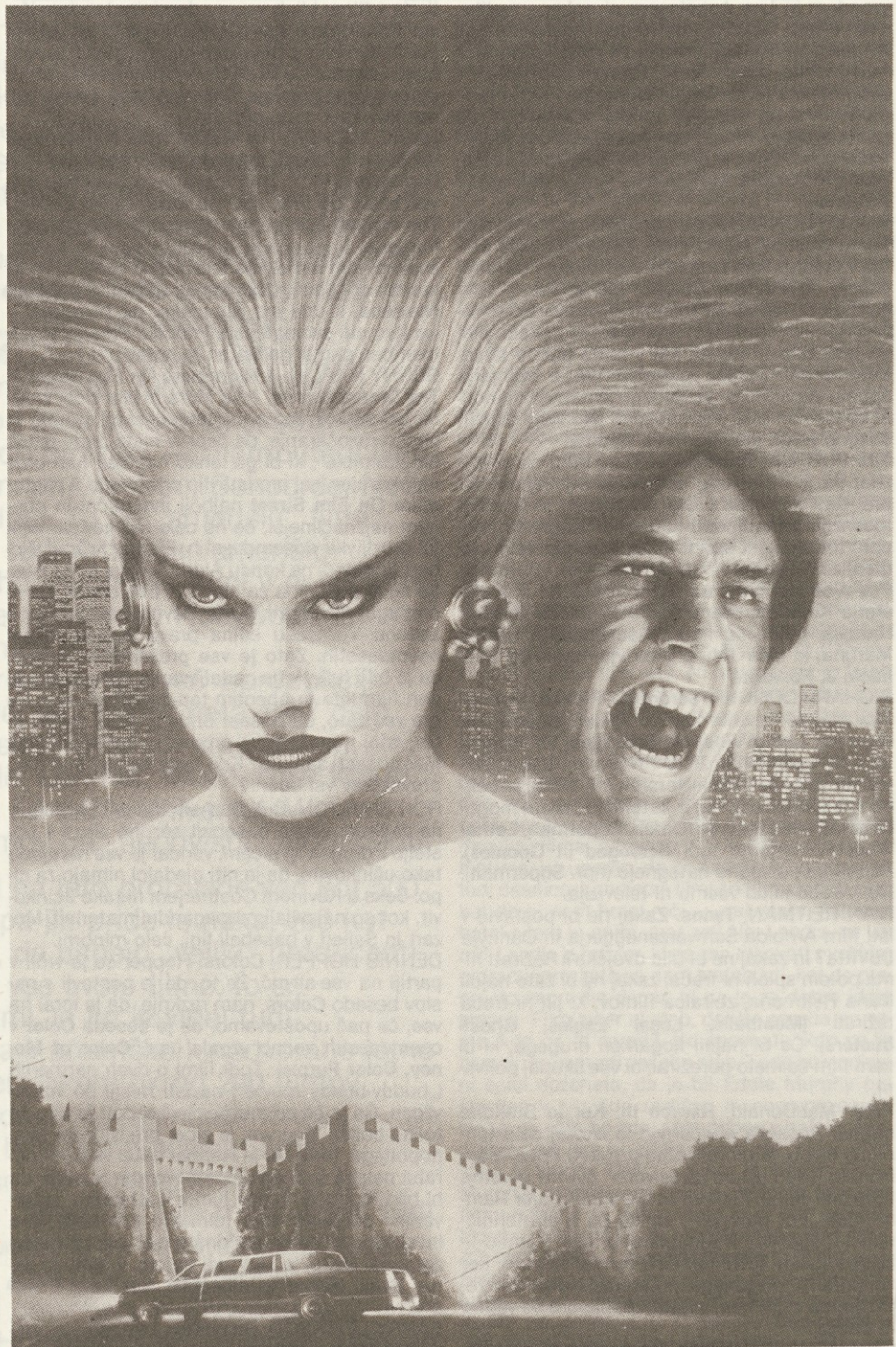
JOHN CHERRY III., Ernest Saves Christmas. Otrokom bo lažje, ko bodo spoznali tepca za vse letne čase. Sequel filma **Ernest Goes to Camp** istega režiserja.

MICHAEL APTED, Gorillas in the Mist. Meryl Streep je imela v Afriki farmo, Sigourney Weaver pa ima hrib z gorilami: obe sta historični osebi, prva pisateljica, druga antropologinja. Apted zna še vedno dobro pripovedovati zgodbe (prej, npr., **Stardust, Agatha, Coal Miner's Daughter, Continental Divide** itd.), vendar so te zgodbe vse krajše in tanjše, lahko bi rekli, da so desetminutne: Apted — ker pač ni kak poseben formalist ali pa stilist — vse težje in težje zapolni prostor oz. čas do tiste potrebne ure in pol. Ne gre zato, da je premalo forme za tako veliko vsebine, ampak zato, da je premalo forme za tako malo vsebine.

GEORGE ROY HILL, Funny farm. G.R.Hill vidno tone: leta filmov kot **Butch Cassidy and Sundance Kid in Sting** ali pa **Slap Shot** so mimo. **Funny Farm** je pilot za Chevyja Chasea, ki pa tudi vidno tone. Chasea bo morda rešil **Fletcher II.**, Hilla pa morda kaka ponovna združitev Redforda in Newmana.

GRAHAM BAKER, Alien Nation. Baker je sicer Britanec, toda ta film je nedvomno njegov hollywoodski. Sci-fi akcijski „buddy-cop“ film o androidnih „prišlekkih“ iz vesolja, ki pristanejo v puščavi Mojave in se potem nastanijo v ZDA kot polnopravni državljani (nekaj takega kot „Boat People“), je sicer nameščen v neko nedoločno prihodnost, ki pa naj bi bila taka kot sedanjost: na oblasti bo še vedno Reagan, ki med drugim vsem tem „prišlekom“ tudi zaželi dobrodoščilo, v kinodvoranah pa se bo vrtil **Rambo IV**. Dober film z odličnimi produkcijskimi in tehničnimi vrednostmi (brez pretiravanja s specialnimi efekti), ki bi mu lahko očitali le pretirano

S PLAKATA ZA FILM **TO DIE FOR**, REŽIJA DERAH SARAFIAN



z gledovanje pri Scottovem **Iztrebljevalcu**. Coca-Cola na orjaškem displayu zamenja Pepsi-Cola. James Caan and Mandy Patinkin vs. Terence Stamp.

COSTA-GAVRAS, Betrayed. Costa-Gavras snema malo: kar ne posname v Hollywoodu, ni več vredno počenega groša. **Betrayed** je film o novem valu pop-KKK in belega etnicizma, ki se vse bolj razrašča v osrčju Amerike, predvsem v tistih predelih, ki se izogibajo duhu korporativne Amerike. Film je bil za mnoge prepočasen in prav zato v nekem smislu prehit: vsako elipso so kritiki namreč dojeli kot izgubo smisla, suspenza in dramaturgije.

DAVID SELTZER, Punchline. Scenarist filma **Omen**, zdaj že nekajkrat tudi režiser (npr. **Lucas**), je naredil film o posebnem aspektu ameriške

underground kulture — o tako imenovanih „stand-up“ zabavljajih, ki začnejo v nočnih restavracijah sumljivega tipa, se tu in tam dvignejo do radijskega „talk-show-man“ ali pa TV-gostitelja, v glavnem pa se rojevajo in umirajo povsem anonimni. Tom Hanks je dobro podprt s Sally Field, Johnom Goodmanom in Markom Rydellom, sicer slovitim režiserjem (**On Golden Pond**).

PETER HYAMS, The Presidio. Na začetku in na koncu je film, vmes pa je televizija: film o zakulisju vojaške policije je kot kaka epizoda te ali one TV-nanizanke. Navsezadnje pa so bili vsi Hyamsovi filmi takšni: televizija, preoblečena v kinodvorano (tako **Busting** kot **Our Time**, tako **Capricorn One** kot **Hanver Street**). Za izrazitega story-tellerja pretanka zgodba in prekratek

PRIZOR IZ FILMA **WHO FRAMED ROGER RABBIT**,
REŽIJA ROBERT ZEMECKIS



scenarij: film komaj stoji skupaj, Sean Connery pa je na TV izgubljen. Dirka z avtomobili je OK. GARY BEEMAN, **License to Drive**. Brat-pack, ko ta ni več v modi — niti idejno niti slogovno. JOHN CARL BUECHLER, **Friday the 13th Part VII — The New Blood**. Petek trinajstega sedmič. Tokrat je žrtev 14, vse so likvidirane na že preizkušene načine. Jasonu Voorheesu metode ubijanja ni treba modernizirati, ker je kri vselej nova. Prvi Petek je režiral Sean S. Cunningham, druga dva Steve Miner, četrtega Joseph Zito, petega Danny Steinmann, šestega pa Tom McLoughlin. Med žrtvami psihopatskega Jasona pa so se znašli tudi Kevin Bacon, Adrienne King, Corey Feldman, Crispin Glover in Kimberley Beck. Ostali so zares izginili. ALAN MYERSON, **Police Academy 5: Assignment Miami Beach**. V filmu **Naked Gun** je bilo toliko dobrih štosov kot v vseh petih **Policijskih akademijah** skupaj. V tej Steve Guttenberg niti ni več hotel igrati. Ostali člani ekipe so isti: G.W. Bailey, George Gaynes, Bubba Smith, Michael Winslow, David Graf, Marion Ramsey, Leslie Easterbrook itd. Ob Guttenbergu je izpadel tudi psihopatski Bobcat Goldthwait. Vsak del je do sedaj imel tudi po en okras: prvi film Kim Cattrall, drugi Colleen Camp, tretji je bil brez, četrti Sharon Stone, peti pa Janet Jones. Prvega je režiral Hugh Wilson, drugega in tretjega Jerry Paris, četrtega pa Jim Drake. JONATHAN DEMME, **Married to the Mob**. Demmeju se je spet odprlo: izšolal se je v Cormanovem kampusu (npr. **Crazy Mama**) in postal najboljši satirik, tako da praktično nadaljuje tam, kjer se je ustavilo Robertu Altmanu. Hladni, analitični, šolski filmi (npr. **Melvin and Howard**, **Something Wild**) so imeli tudi dober blagajniški iztržek. **Married to the Mob** je šolski film: satirizira nam idejo gangsterskega filma. Šolski pa je zato, ker preveč natančno posnema predstavo o tem, kaj je gangsterski film kot žanr, ne pa o tem, kaj je gangsterski film kot en partikularni film (isto velja za **Something Wild** in „screwball“

komedijo), zaradi česar se partikularni film obnaša kot žanr, kar že tudi pomeni, da se sam filmski žanr obnaša tako, kot da se v filmu gleda iz „sveta“ poistovetene s „fimsko zgodovino“.

FRANCIS COPPOLA, **Tucker: the Man and His Dream**. Dva velika mitska filma obstajata: **Casablanca** in **Citizen Kane**. Prvi je mitični pop-pilot, drugi je mitični „Art-oeuvre“. Vsak režiser hoče posneti svojo **Casablanca**, vendar le zato, ker ve, da je ideja **Casablanca** lastna praktično vsakemu filmu. Coppola se je odločil drugače: ker vse njegove **Casablanca** niso vžgale (**One From the Heart**, **Rumble Fish**, **Outsiders**, **Peggy Sue Got Married**, **Cotton Club**, **Gardens of Stone**), niti komercialno niti mitološko, se je odločil, da bo posnel svojega **Državljana Kanea**, le da si je „globino polja“ razložil malce drugače. Odličen šolski film v vseh smislih: v mitologijo ne bo vstopil, prej v kak zloben pregovor. Coppola se je zdaj za dve leti umaknil v Italijo (Cinecittà), da bi razmislil o osemdesetih.

WES CRAVEN, **The Serpent and the Rainbow**. Po dolgem času spet odličen in „avtentičen“ film o zombijih sicer velikega mojstra grozljivk iz sedemdesetih (npr. **Hills Have Eyes**, **Last House on Left**). Film temelji na resničnem dogodku: resnični dogodek je istoimenski potopis harvardskega antropologa Wadea Davisa.

DWIGHT LITTLE, **Halloween 4: The Return of Michael Myers**. Dwight Little je tipičen B-filmar, specializiran predvsem za uradna ali neuradna nadaljevanja „izvirnikov“ (npr. **Blood Stone** kot odtrganina **Indiane Jonesa**). Michael Myers se je vrnil, kar je naravno: manj naravno je, da se je vrnil tudi Donald Pleasance, ki je v drugi **Noči čarovnic** zgorel, bil pa je naravno bitje. Če upoštevamo, da je celoten drugi del sanjala Jamie Lee Curtis, je stvar jasna. Spet je manj jasno, zgodbe potem ni nje v tem četrtem delu. Res, da je ni bilo že v tretjem delu, toda tretji del s prvima dvema ni imel nobene neposredne zveze.

CRAIG BAXLEY, **Action Jackson**. Filmu se pozna, da ga je naredil nekdanji kaskader: začetek je presenetljivo učinkovit, potem pa se masakri začnejo spreminjati v vodo, ne pa v kri. Vanity se sleče. Kot pač v vseh filmih. Divje avtomobilske vožnje in sunkovite eksplozije spadajo k žanru.

KENNETH JOHNSON, **Short Circuit II**. Bledo nadaljevanje **Badhamovega** filma: roboti imajo dušo ipd. Kakorkoli že, tudi otroci zaslužijo boljše filme.

ROMAN POLANSKI, **Frantic**. Polanski je kljub vsem očitkom dobro subvertiral idejo Pariza: prvič, v Parizu lahko preživiš le, če si Harrison Ford/Indiana Jones, in drugič, v Parizu ti lahko pomaga le Bog (Fordu pade zapestnica „ugrabljene“ žene dobesedno z neba). Gladek suspenz in če že hočete: Amerikanec v Parizu, ki je preveč vedel.

ANDREW DAVIS, **Above the Law**. Andrew Davis je nedvomno eden izmed najboljših režiserjev B-akcijskih filmov (npr. **Code of Silence**). Belopolti mojstri kung-fu veččin so piloti njegovih akcionerjev: tokrat Steven Seagal.

BUD SMITH, **Johnny Be Good**. Vsaka šola ima svojega junaka: če je športnik, potem ga skušajo rekrutirati različne univerze. Premalo za film, a dovolj za najstniško komedijo. Zvezda najstniških komedij zahaja. Nekateri bi še vedno radi bili brat-packerji, čeprav packa že nekaj časa ni več. Za novi pack bo potreben čas.

CARL SCHULTZ, **Seventh Sign**. Nekdo je očitno mislil, da je spet čas za oživitev **Rosemaryjinega otroka**: Demmi Moore je noseča in misli, da se bliža apokalipsa, v kateri naj bi imel pomembno vlogo tudi njen nerojenec. Ženske fantazije in otrok kot vir zla so vžgali v sedemdesetih,

zdaj pa se že bližajo devetdeseta.

BUD YORKIN, **Arthur 2 On the Rocks**. Ponovni pilot za Dudleya Moorea in Lizo Minelli (prvega je režiral Steve Gordon): duhovit scenarij, vendar za konec osemdesetih premahak in preveč verbalen, če veste, kaj hočemo reči. Film pa preveč televizijski, kakršni so sploh vsi filmi tega režiserja (npr. **Start the Revolution without Me**, **The Thief Who Came to Dinner** itd.), ki je bolj prisoten na televiziji kot pa v kinu. V osemdesetih je bil najbolj natančen v filmu **Twice In a Lifetime**, v ljubezenski dramzi z Geenom Hackmanom Ann-Margret in Ellen Burstyn.

JOHN G. AVILDSEN, **For Keeps**. Pilot za teen starleto Molly Ringwald, ki bi jo radi pripravili na „odrasle“ vloge tako, da jo naredijo nosečo. RANDAL KLEISER, **Big Top Pee-wee**. Še en pilot za Pee-wee Hermana/Paula Reubensa. Precej dolgočasen. Randal Kleiser je predvsem režiser za otroke in ostale družinske vojake (npr. **Flight of the Navigator**).

TAYLOR HACKFORD, **Everybody's All-American**. Hackford ima zdaj že svojo lastno produkcijsko hiško. Le kdo je pa nima? To seveda pomeni, da projekte izbira sam in da ima pri samem filmarju znatno mero svobode. **Everybody's All-American** je praktično film o tem, kaj bi se zgodilo z Richardom Gereom, če bi ga spremljali tudi potem, ko je zapustil vojaško akademijo v **Častniku in gentlemanu**. Bil bi zlomljen in nesrečen, tako kot je tukaj Dennis Quaid. Zdi se, da Hackford kot velik mojster ljubezenskih dram (npr. **Častnik in gentleman**, **Against All Ods**), ni znal pilotirati prav obeh ljubezenskih sub-plotov.

JAMES BRIDGES, **Bright Lights, Big City**. Bridges nikoli ni bil čisti storyteller, ampak je vedno najraje imel zgodbe s poanto (**The China Syndrome**, **The Urban Cowboy** itd.): v tem filmu, sicer narejenem po razvpitem McInerneyevem istoimenskem romanu, je ostala le še poanta, zgodbe pa skoraj ni. Tudi v romanu je ni. Je pa vsaj poanta. Če hočete vedeti, kakšna je poanta filma, morate prebrati roman.

BOB SWAIM, **Masquerade**. Swaim še vedno vztraja na melodramatičnih suspenzerjih, v katerih vztrajno slači starlete: tukaj Kim Cattrall in Meg Tull, prej v **Half Moon Street** celo Sigourney Weaver.

ALLAN ARKUSH, **Caddyshack II**. Komedijanti osemdesetih so v pilotih praviloma dolgočasni: vžgejo le v dobro odmerjenih tandemih (npr. Belushi/Aykroyd, Candy/Martin ipd.) ali pa v skupinskih filmih, v katerih so drug drugemu stranska vloga, tako kot v tem filmu Chevy Chase in Dan Aykroyd. Rodneya Dangerfielda nadomešča Jackie Mason. Prvi del je že leta 1980 režiral Harold Ramis.

SPIKE LEE, **School Daze**. Leejev prvi hollywoodski film je udaril mimo: si predstavljate črna, ki se na univerzi bori proti birokraciji in apatičnosti svojih kolegov? Da, če so vsi ostali beli. Ne, če so tudi vsi ostali črnici. Torej ne!

ROBERT REDFORD, **The Milagro Beanfield War**. Redford je naredil tak film, kakršne tudi sicer dela njegov „Sundance Institute“: tople, idilične, pastelne, rahlo angažirane drame, ki se dogajajo nekje na ameriškem jugu. Kak ducat „večnih stranskih vlog“ se obnaša tako, kot da Boga ni. Le kje je bil ves čas Redford?

PAUL MAZURSKY, **Moon Over Parador**. Richard Dreyfuss igra filmskega zvezdnika, ki je zelo podoben nekemu diktatorju: ker diktator ne nadoma umre, ga zamenjajo z Richardom Dreyfussom, ne da bi kdorkoli to opazil. Ne preveč izvirno in premalo za film: bolje in izvirneje bi bilo, če bi nenadoma umrl Richard Dreyfuss in bi ga moral zamenjati diktator. Lahko bi bil dober prevenc, toda ker je to že Mazurskega stoprvi film, lahko zastava obesimo na pol droga.

JOHN CARPENTER, They Live. Carpenter je spet film posnel na nekaj akordov, ki jih je sam zložil. Kadar snema film v tem vrstnem redu, je vedno povsem gledljiv in celo nepredvidljiv. Film ima tudi jasno sporočilo: delavski razred bo prevzel oblast takrat, ko bo zavel televizijo. Po slabem **Princu teme** in nepotrebnim **Veliki zmešnjavi v mali Kitajski** se Carpenter vrača k svojim idejno-političnim koreninam: B-filmu iz petdesetih. In ni edini.

RICHARD BENJAMIN, My Stepmother Is an Alien. Na zemljo prifrči ekstraterestrialna Kim Basinger, oblečena v komi-rdeče. Ženska, v rdečem, s tujega planeta: to so seveda petdeseta. Ker gre za komedijo, so to osemdeseta.

ROCK MORTON/ANNABEL JANKEL, D.O.A. Spet vrnitev v petdeseta, v Ausgang filma „noir“, v tisti „noir“ trenutek, ko je junaku preostalo le še toliko časa, da je našel svojega morilca. Remake Matéjeve istoimenske klasike (1949), ki je vmes še doživela en remake (**Color Me Dead**, Eddie Davis, 1969). Tokrat so zgodbo premaknili v svet campus-intelektualcev in best-sellerjev.

CHUCK RUSSEL, The Blob. Sci-fi-horror-katastrofe na način petdesetih: življenja v manjšem mestecu masakrira neka določena tvorba, nekaj rdeče-krvav komi-šnicel. V izvirnem **Blobu** (Irvin Yeaworth, 1958) so monstrozno „vegetacijo“ likvidirali tako, da so jo „ocvrli“, v novem **Blobu** pa komi-šnicel „zamrznejo“. Nadpovprečno z nekaj izvirnimi masakri.

MICHAEL RITCHIE, The Couch Trip. Tenka zgodba (Dan Akroyd je norec, ki se preobleče v psihiatra), še tanjši film. Ritchie je iz vrhunskega filmarja (**Downhill Racer**, **Prime Cut**, **The Candidate**) treščil na raven neobetavnega zabavljača.

SIDNEY J. FURIE, Iron Eagle II. Že prvi **Iron Eagle** je bil le slaba odtrganina **Top Guna**, drugi pa ni več niti odtrganina samega sebe. Sidney J. Furie tone: v njegovem **Superman IV** je Superman le še komaj letel.

JAMES GLICKENHAUS, Shakedown. Najboljši režiser akcijskih filmov v osemdesetih: avtomobili vedno eksplodirajo, trupla nikoli ne padejo na tla v enem kosu, vožnje so vselej spektakularne, streljanja koreografirano, kaskaderji pa se obnašajo tako, kot da bi šlo zares (prej **Exterminator**, **Codename: Soldier**, **Protector**).

PHILIP KAUFMANN, The Unbearable Lightness of Being. Po evropskem romanu za Evropo: ne sicer slabo, toda Kaufmann bi lahko našel tudi kak drug roman, pri katerem bi nam lahko rekel: tisto je roman, tole tu pa je film. Namesto filma je naredil literaturo, s čimer je šel v zelje Jamesu Ivoryju.

DAVID CRONENBERG, Dead Ringers. Enojajčni dvojčki so se filmu vedno dobro prilégali (npr. **Dead Ringer**, **Stolen Life**, **Sisters**, **Dark Mirror** itd., itd.) in vedno so kako zagodli: v dvournem **Cronenbergovem** filmu se nič ne zgodi, vendar je celoten film orjaška paranoična britev: enojajčnim dvojčkom ni treba še kaj posebej storiti, saj je dovolj storjenega že z njihovim empiričnim obstojem. Cronenberg je edini mojster darwinistično-genetičnih grozljivk.

TED KOTCHEFF, Switching Channels. Najslabša inačica Milestoneovega filma **Front Page** (1931): Hawks (**His Girl Friday**) in Wilder (**Front Page**) sta bila nepozabna, Kotcheffa pa se bomo še naprej spomnili predvsem po zgodnjih filmih (**The Apprenticeship of Duddy Kravitz**, **Fun with Dick and Jane**, **Who Is Killing the Great Chefs of Europe**), navsezadnje pa tudi kot „sprožilca“ novega vala Vietnamad (**Rambo: First Blood**, **Uncommon Valor**).

MARTIN SCORSESE, The Last Temptation of Jesus Christ. Najboljši Scorsesejev film v osemdesetih: ne bi mogli reči, da je skušal Scorsese v tem anatomiziranem spektaklu mit o Kristusu preoblikovati v historično realnost, ampak bi morali reči, da je skušal rekreirati Kristusa kot historično osebnost, vendar le zato, da bi se s tem dokopal do neke racionalne osnove za „vero“ v sam mit o Kristusu. Scorsese je kljub vsemu dober in razborit Katolik.

ALAN ALDA, A New Life. Alda, igralec, režiser, scenarist in producent, nadaljuje s svojimi komi-dramami iz zakonskega in družinskega življenja (najbolj mu je to uspelo v filmu **The Four Seasons**), z dramami, ki so namenjene pred-

HOLLYWOOD

sem ljudem, ki ne hodijo v kino.

THOM EBERHARDT, Without a Clue. Po dolgem času spet inteligenten film o Sherlocku Holmesu in Dr. Watsonu, v katerem se izkaže, da je bil Holmes idiot, Dr. Watson pa genij. Toda, tišina!, da vas ne slišijo tisti, ki so igrali v filmu.

BOAZ DAVIDSON, Salsa. Cannonov **Dirty Dancing**, ki ga je naredil njihov hišni režiser (režiser serije **Lemon Posicle**, izraelskih **Grafitov**). Dolgčas kot vedno.

CHRISTOPHER CROWE, Off Limits. Policijski thriller, ki se dogaja v Vietnamu: vietnamska **Noč generalov**, pri kateri velja omeniti predvsem dejstvo, da se oba junaka, Dafoe in Hines, počutita bolje v Vietnamu kot pa v Ameriki, doma. Kot da je prava Amerika ostala v Vietnamu. **KEN WIEDERHORN, Return of the Living Dead II.** Romerov zombi-horror **The Night of the Living Dead** je bil predloga O'Bannonovem **The Return of the Living Dead**, ta pa je zdaj predloga Wiederhornovemu „sequel“, ki je zgodbo zamenjal s specialnimi efekti. Boljši je bil njegov ultra-splatter **Eyes of a Stranger**.

DAVID ANSPAUGH, Fresh Horses. Malo denarja za Molly Ringwald in Andrewa Mc Carthyja v drami strasti in fatalnega prešuštva: Molly Ringwald skušajo pripraviti na „odrasle“ vloge tako, da jo naredijo poročeno in prešušno. Anspaughu gre bolje v filmih, v katerih ni žensk (**Hoosiers**).

WILLIAM RICHERT, A Night in the Life of Jimmy Reardon. Po all-star „noir“ spoofu **Winter Kills** (1979) se zdi, da se Richard spet ne more izogniti „temni strani“ in „objektivni krivdi“ Očeta, pa čeprav tokrat le za hip, vendar poantirano, ker je bil bolj „oseben“ (posnel ga je po lastnem avtobio-romanu).

JOHN WATERS, Hairspray. Divine zadnjič, Waters prvič v ne-underground PG maniri. Precejnjeni satirični nostalgik o času, ko so vsi plesali in peli: če si stopil na ulico, si vedno tvegati, da te bodo ohranili v lepem spominu ali pa zgazili. To je ves schlock-cinizem, ki ga je Waters prinesel iz svojih underground-rezil. Baltimore ima dva poeta: Levinsona in „nočnega“ Watersa.

STEWART RAFFILL, Mac and Me. V filmu **E.T.** se je ekstra-terestrialec vrnil domov, v tem filmu pa ostane na zemlji in postane polnopravni državljani ZDA.

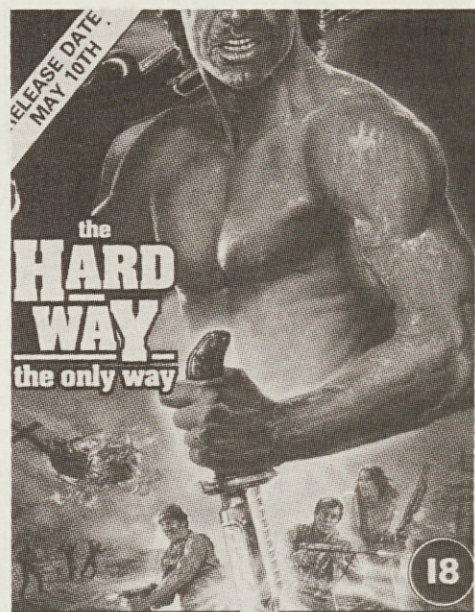
FRED SCHEPISI, A Cry in the Dark. Cannonu včasih uspe producirati kak ambicioznejši „art“ film (npr. **Love Streams**, **Fool for Love** ipd.). Zdej, ko jim je pobeagnol Končalovski, se jim je prodal Schëpisi in naredil „dramo“ po resničnih — seveda avstralskih — dogodkih z Meryl Streep v glavni vlogi. Le za oboževalce Meryl Streep in Avstralce, ki še vedno ne vedo, kam je izginil otrok brezskrbne mamice. Ker jo igra Meryl Streep, s zdi vse skupaj kot rehabilitacija.

AARON NORRIS, Braddock: Missing in Action III. Brat Chucka Norrisa, zdaj hišni režiser, Cannon, obvlada le pirotehniko. Norris v Vietnamu, tretjič, zdaj že v soap-operetični maniri: zve mo namreč, da je imel v Vietnamu ženo in otroka, zato nas je lahko le strah, po koga se bo Norris vrnil v četrtem delu.

CAMILLO VILA, The Unholy. Hudiča tokrat izganjajo v New Orleansu: lokacija je sicer kredibilna, toda zdi se, da jih je v vseh smislih prehitel Parkerjev **Angel Heart**. Izganjalec hudiča je Ben Cross, naročnik Hal Halbrook, demonična je Nicole Fortier. Trevor Howard še zadnjič.

GEORGE A. ROMERO, Monkey Shines. Predolgo in premalo: paraplegiki so itak idealne žrtve gibkih monstrovov. Razočaranje. Romerove filme (predvsem **Night of the Living Dead**) vsi na vse pretege imitirajo in zdi se, da se le Romero sam ne more več imitirati.

ROBERT MULLIGAN, Clara's Heart. Vrnitev



hollywoodskega veterana (**To Kill a Mockingbird**) po flopu **Kiss Me Goodbye**: tudi on je šel v Baltimore (Levinson, Waters), vendar le zato, da bi razčlenil nekatere temeljne razredne, rasne in spolne travme in frustracije „zgornjega razreda“. Whoopi Goldberg ima jamajški naglas, naglas razreda, ki ga skrbi „bad luck“ vladajoče kaste.

JOHN SAYLES, Eight Men Out. Film o največjem škandalu v zgodovini baseballa iz leta 1919: vsi liki imajo historična imena, Ringa Lardnerja pa igra sam Sayles. Najboljši film o baseballu, kar so jih kdaj posneli.

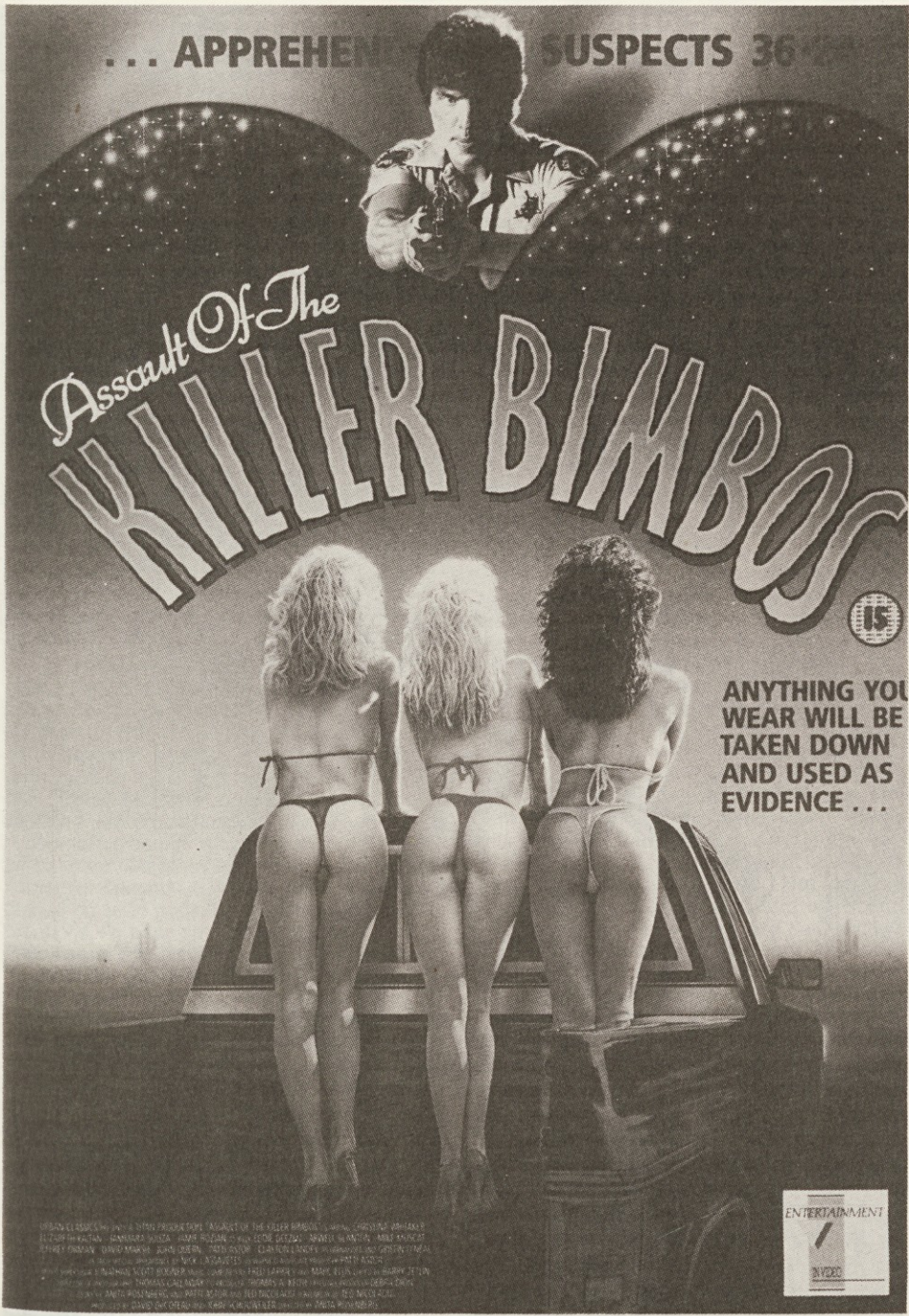
BLAKE EDWARDS, Sunset. Bruce Willis je Tom Mix, James Garner pa Wyatt Earp. Njuno srečanje je plodno le v samem filmu: razkrijeta morilca, ki Hollywoodu ni v čast. Kako lepo bi bilo, ko bi se izkazalo, da je morilec sam Blake Edwards. Tudi on namreč Hollywoodu ni več v čast. Svoje žene Julie Andrews tokrat ni uporabil, je pa zato uporabil svojo hčerko, Jennifer Edwards.

CHRIS COLUMBUS, Heartbreak Hotel. Tipičen Columbusov wish-fulfillment (kot prej v, npr. **Adventures in the Babysitting**): neki najstnik leta 1972 ugrabi Elvise Presleyja in ga pripelje domov k svoji frustrirani materi (Tuesday Weld). Elvis je David Keith. Nekdanji Spielbergov scenarist ni na ravni svojega guruja.

LEONARD NIMOY, The Good Mother (Spock v filmih **Star Trek**, poet in realizator „zicerjev“ (npr. **Star Trek III: The Search for Spock**, **Star Trek IV: The Voyage Home**, **Three Men and a Baby**), je tokrat naredil družinsko dramo z ženske strani (Diane Keaton): Keatonovi hoče eks-mož po ločitvi vzeti otroka, ker svojega novega ljubimca pripelje domov. Ker obstajata le dve možnosti, ljudi ni preveč zanimalo, kako se bo odločilo sodišče.

PETER MARKLE, BAT-21. Gene Hackman se spet znajde v Vietnamu: igra pilota, ki ga sestrelijo, tako da se znajde na teritoriju vietkongovcev, od koder potem lahko le voyeuristično gleda, kako tolčejo njegove fante. Bolj športni film, kar ni naključno, saj je Markle prej režiral **Hot Dog... The Movie**.

JOHN SCHLESINGER, Madame Sousatzka. Britansko-hollywoodska sprega, kakršnih je si-



cer dosti: zaplet je britanski, razplet hollywoodski, kar moramo dojeti kot nekakšno mednarodno delitev dela. Shirley MacLaine je rigidna aristokratinja, sicer ruskega porekla, ki v Londonu poučuje klavir: klavirja se lahko izučijo le ta, ki se izučijo tudi njenega načina življenja. Tipičen Bildungsfilm à la Americana, bolj pilot za Schlesingerja kot pa za MacLainovo.

DAVID MAMET, Things Change. Po odličnem **House of Games** je Mamet naredil še bolj kinematičen in manj gledališki film o čikaškem čistilcu čevljev, ki je tako podoben mafijškemu „Botru“, da ne more več ostati le čistilec čevljev. Manj jasno je, kako to, da so čistilčevu polje. Manj jasno je, kako to, da so čistilčevu polje. Manj jasno je, kako to, da so čistilčevu polje. Manj jasno je, kako to, da so čistilčevu polje.

SIDNEY LUMET, Running On Empty. Lumet še kar snema in snema, v glavnem dobro, čeprav ne tako kot nekoč. Tokrat je naredil film, za ka-

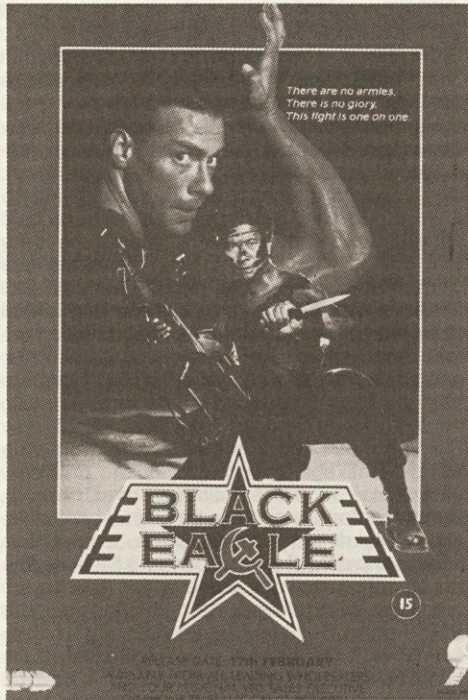
terega bi bilo dosti bolje, če bi ga posnel Jeremy Paul Kagan (**The Big Fax**), namreč naredil je film o tem, kaj počne anarho-radikalna generacija '68 dvajset let kasneje. Nič posebnega: še vedno se skriva in zamenjuje identiteto, kar pomeni, da je še vedno ni našla. Izdajo ji lahko le nadarjeni otroci (River Phoenix). Lumet bo snemal še naprej, verjetno še naprej en film na leto, kar pa je kljub temu razveseljivo. Le revolucij se bo moral izogibati.

Dan Petrie se je opekel s filmom **Cocoon: The Return**, pa čeprav je sodelovala ista ekipa (tako tehnična kot igralska) kot v prvem delu. Donald Petrie je s sentimentalnim prvcem **Mystic Pizza** pokazal nadpovprečni smisel za žensko čud in njeno fantazijsko vsebino. Geoff Burrowes je naredil **The Return to Snowy River Part 2** brez šarma in posebnih dodatkov (prvi del je posnel George Miller).

Gary Sherman je dodal **Poltergeist III.**: nove raz-

sežnosti v horror in terror ni odprl, sploh pa ni niti malo opravičil svoje „nadarjenosti“.

Brian Gilbert je naredil še en film o zamenjanih identitetah, **Vice Versa**, Ramon Menendez je posnel precejeno hispanitsko Džunglo v razredu — **Stand and Deliver**, Genevieve Robert je v filmu **Casual Sex** popisala spolne obsesije, fantazije in frustracije najstnic, pri čemer pa se zdi, da ji je uspelo mimogrede tudi dokazati, da so si AIDS izmislile ženske, ker so se naveličale antipilul in patentexa, kontracepcijo pa so v tem smislu v obliki kondoma prepustile moškimi, Alan Metter je zdaj naredil pilota za Richarda Pryorja **Moving** (prej **Back to the School** za Rodneya Dangerfielda) in padel daleč od dobrih štosov predvsem zato, ker so, kot kaže, gagmans zapustili Richarda Pryorja, Newt Arnold je v filmu **Bloodsport** izdelal kung-fu vozilo po meri Jeana-Claudea VanDammea, Andrew Fleming skuša v **Bad Dreams** strašiti z miniaturo „gvajanskega samomora“, očitno priličnega aktualni „fundamentalistični“ direktni akciji, Glenn Gordon Caron se je mučila s hospitalizacijo kokainarja v filmu **Clean and Sober**, pedagoško-dolgočasnem, pri filmu **Stealing Home** so potrebovali dva režiserja, Stevena Kampmanna in Willa Aldissa, da bi bili flasc-backi o WASP-ovski krizi identitete, baseballu in odrasčanju čimbolj nepotrebnimi, Alan Randel je pri taknil **Hellbound: Hellraiser II** (prvega je po svoji grozljivki posnel sam Clive Barker), srhljivi tobogan, v katerem so glave polne žeblice, psevdorubikova kocka pa se na koncu sestavi zato, da bi se v tretjem delu spet razstavila in izstrelila novi ballyhoo, John Freeman se je v filmu **Satisfaction** trudila z vzponom ženske rock-tolpe, ne da bi se pri tem sama vzpela, Michael Dinner je lansiral komi-poff-pilota za Bobcata Goldthwaita **Hot to Trot**, potemtakem za psihotroničnega komedijanta, pri katerem res ne vemo, če morda ni dejansko le slabo ozdravljen psihopat, Don Coscarelli je svojemu kultnemu schlocku **Phantasm** (1979) dodal **Phantasm II.** z malce bolj grafičnimi naboladi, James Signorelli je pridelal straši-spoof **Elvira, Mistress of the Dark**, ki hoče biti — tako kot vsak spoof — nekaj „več“, Ferdinand Fairfax je naredil presenetljivo hladno in sofisticiran akcioner **The Rescue**, v katerem skupina najstnikov na čelu s Kevinom Dillonom zmasakrira jato komijev, pri tem filmu pa je še najbolj presenetljivo in že skoraj zaprepaščujoče, da ga je produciral Walt Disney/Touchstone, v thrillerju Williama Tannena **Hero and the Terror** je Chuck Norris že skoraj človek, Ken Anakin je obudil Piko Nogavičko v **The New Adventures of Pippi Longstocking** in s tem razveselil le otroke, Mark Goldblatt je v filmu **Dead Heat** dokazal, da je včasih v naslovu več kot pa v samem filmu, Dan Goldberg je s **Feds** pri taknil še eno odtrganino **Policijske akademije**, naivno, nepotrebno in polpismeno, Keenen Ivory Wayans je s svojim **I'm Gonna Git You Sucka** dobro zadel duh blacksploitation filmov in jih na hitro sparodiral (v filmu tudi sam igra: Keenena Ivoryja Wayansa lahko prištejemo k nadarjeni temnopolti dvojici Spike Lee/Robert Townsend), Robert Greenwald je **Sweet Hearts Dance** omgočil Donu Johnsonu, da si malce spočije v malomestni sagi o družinskem življenju in travmah ter dilemah, ki so s tem povezane, Mick Garris je dodal **Critters II: The Main Course**, mini-schlock z minimonstrumi, ki so le ripoff Gremlinčkov (prvi del je posnel Stephen Herek), Rick Rubin je naredil **Tougher Than Leather**, nekega polpilota za Run-DMC in Beastie Boys in pol-hommage Clintu Eastwoodu, ki pa ni ravno skalal od ponosa, Paul Flaherty je v **18 Again!** ovekovečil in še posebej razbigal večno-mladega Georgea Burnsa, Henry Winkler je z **Memories of Me** dokazal, da ni bilo naklju-



čje, da mu kot igralcu ni šlo (npr. **Heroes**, **Night Shift** ipd.), Charles Bronson v filmu J. Lee-Thompsona **The Messenger of Death** ne likvidira niti muhe, Robert M. Young je s filmom **Dominick and Eugene** naredil svojega **Rain Mana**, vendar z napačnimi igralci, pa čeprav se je Tom Hulce spet pretegnil, David Stevens je naredil **Kansas**, v katerem je ves kriminal ojdipianiziran, ženske pa se pojavijo za to, da ne bi kdo mislil, da sta Andrew McCarthy in Matt Dillon homoseksualca, pri čemer ni jasno, kdaj bo imel Dillon za svojo psihotroničnost tudi kak racionalen razlog in kdaj bodo Andrew McCarthyju hlače vsaj malo zamazali, Alan Rudolph je v filmu **Moderns** upodobil artistično kolonijo v Parizu sredi dvajsetih let, vendar precej nedramatično, kar je sploh Rudolphova posebnost, se pravi — defekt, Kevin S. Tenney v filmu **Night of the Demons** šlokira, ne pa tudi šokira, Stan Winston, prvak make-up specialnih efektov (npr. **Alien**), je naredil schlock-maščevanja-inabodal **Pumpkinhead**, moško oče-sin melodramo, ki se konča s krvavim tušem in pumpkin-nabadanjem.

Danny Huston, sicer sin Johna Hustona, je s filmom **Mr. North** naredil hommage podeželski aristokraciji, razgnani med neznanstvenim modrovanjem in nesmiselnim govoričenjem. David Beaird je prispeval soliden najstniški **It Takes two**, ki pa teen-množic ni zgrabil, Piers Haggard je v **Summer Story** skušal vnovčiti britansko klasiko, ali natančneje, Galsworthyjevo pastoralno romanco, a bi bilo bolje, ko bi to prepustil Jamesu Ivoryju. Eric Red je naredil sijajno novo inačico filma **Killers: Cohen and Tate** je dobro ritmiziran thriller, v katerem si Roy Scheider na koncu prestrelji vrat. CLINT EASTWOOD je v filmu **Bird** dokazal, da se na jazz zares spozna, PAUL SCHRADER je s **Patty Hearst** udaril povsem v napačno smer, prav tako JERRY SCHATZBERG z narkothrillerjem **Blood Money** in PETER BOGDANOVICH z noir-komedijo **Illegally Yours**: slednje tri lahko morda že tudi odpišemo, Schatzberga in Bogdanovicha povsem zanesljivo. Ron Nyswaner je prese-retil z ruralno-rudarskim ojdip-nostalgikom **The Prince of Pennsylvania**, Joan Micklin Silver pa s **Crossing Delancey**, s filmom o frustracijah in travmah žensk, ki so pri tridesetih še vedno same. PAT O'CONNOR s



Stars in Bars ni presenetil, še manj RICHARD BENJAMIN z **Little Nikita**, v katerem je River Phoenix prisiljen ugotoviti, da sta njegova oče in mati v resnici že ves čas ruska špijona. Dud. Fred Ollen Ray, B-filmar z orjaškim out-putom, je naredil čisto kultno klasiko **Hollywood Chainsaw Massacre**. Gregory Nava s filmom **Time of Destiny** ni zadel, pa čeprav je izkoriščal usluge Williama Hurta, ki v kostumski melodrami nima pravzaprav kaj početi. Ko že mislimo, da je Michael Winner dosegel najnižjo točko, pride ta filmar z novim filmom, ki vselej dokaže, da tisto prej ni bilo še nič: ta nič se zdaj imenuje **Appointment with Death**, v katerem se izkaže, da je Lauren Bacall morilka. Menahem Golan rad režira spomenike Izraelu: **Hanna'War** je film o židniji Hanni Senesh, pesnici in mučenici, ki je kon-

čala v kvislinški ječi. KEN RUSSELL naredi na vsakih pet filmov enega dobrega: ker je bil **Got-hic** dober, je jasno, da je **Salome's Last Dance** udarec mimo. John Lafia je naredil film noir suspenser **The Blue Iguana**, ki bo med filmi noir osemdesetih uvrščen visoko. Marisa Silver je v filmu **Permanent Record** naredila trdo inačico filma **River's Edge**. Matthew Chapman je naredil sadistični suspenser **Heart of Midnight**, v katerem Sam Schacht umre za AIDSom, zaradi česar je vsa sado-senzualnost biblično obarvana. Paul Bogart, sicer predvsem TV-filmar, ni bil kos drami-komediji Harveya Fiersteina **Torch Song Trilogy**: klasika osemdesetih je na filmu ostala slabo gledališče. OLIVERJU STONEU je uspelo iz Bogosianove drame narediti eksploziven in sitcomaški **Talk Radio**: v radijskem stu-



du je uprizoril Salvador, bi lahko rekli, STEPHEN FREARS se je v **Dangerous Liaisons** dobro znašel, pa čeprav je tudi on posnel gledališki scenarij (Hamptonovo dramatisacijo Lacrosovih Nevarnih razmerij). Boljše kot Bogart, a še vedno slabše kot Stone. HAROLD BECKER je v filmu **Boost** še enkrat uporabil Jamesa Woodsa, tokrat kot družinskega vojaka: rehabilitacija ni uspela, saj ostane Woods svoji ženi zvest „do groba“. Gary Marshall še naprej dela družinske komedije: **Beaches** je rutinski pilot za Bette Midler, ki so se jo počasi že naveličali, tako da bi bilo bolje, ko bi se spet posvetila petju. Donald P. Bellisario je v **Last Rites** uprizoril še en napad na Kristusa: od Scorsesejevega **Kristusa** sta bolj blasfemična še vsaj **Rosary Murders** in **Catcombs**. Amin Q. Chaudri je s **Tiger Warsaw** naredil ojdipalnega pilota za Patricka Swayzeja, vendar je bil pri tem pretenak: ljudje si pod Patrickom Swayzejem očitno ne predstavljajo novega upornika brez zloga. Michael Hoffman s farsično-najstniškim **Some Girls** producentom denarja ni vrnil, še manj Steve de Jarnatt s predholokavstno romanco **Miracle Mile**. Michael Seresin je posnel film **Homeboy**, v katerem Mickey Rourke spet hodi tako, kot da je prejezdil celo Ameriko. Kevin Reynolds je naredil kvaliteten protikomunistični film **The Beast**, v katerem mudžahedini preganjajo ruski tank. FRANC RODDAM je z **War Party** naredil film za sledovanja, sicer ne western, vendar kljub temu lovijo Indijance, ki jih je z vsakim strelom manj: nekaj socialnih podtonov, malo simbolike, prgišče pretencioznosti, vendar le nazačetku, Roddam, sicer Britanec, iz filma v film tone (**Quadrophenia**, **Lords of Discipline**, **The Bride**). Martin Campbell je naredil slabo sodno dramo **Criminal Law**, Peter Masterson pa filmček **Full Moon in Blue Water**, v katerem Gene Hackman omenja „tisti jugoslovanski avto“, sicer pa uteleša tip človeka, ki nima več za kaj živeti, ima pa restavracijo na koncu sveta: kot smo že rekli, hoče vsak filmar narediti svojo **Casablanca**. David A. Prior je naredil travma-vietnamido **Night Wars**, Michael Herz B-katastrofični **War**, Robert Totten agrikulturni **Dark Before Dawn**, Janet Greek satanistični **Spellbinder**, Paul Mayeršbert asimovski **Nightfall**, Daniel Iron survivalistični **Bum Rap**, Ruben Preuss semi-noir-suspenzer **In Dangerous Company**, George Matland scifi-grozljivo **Invasion Earth: The Aliens**

Are Here, Jerome Gary stripovsko-akcijski **Traxx**, Beau Bridges paranoični suspenzer **Seven Hours to Judgment**, Paul Hunt psiho-horror **Twisted Nightmare**, James Aviles Martin predmestni schlock **Flesh Eating Mothers**, Robert Bierman urbano-vampiristični **Vampire's Kiss**, Francis Delia psiho-thriller **Freeway**, Shuki Levy aids-psiho-thriller **Perfect Victims**, Stuard Goldman komi-najstniški **Senior Week**, Zalman King melodramatični **Wildfire**, Dominik Brascia horror-slasher **Evil Laugh**, John Hough likantropični **Howling IV.**, Brian Trenchard-Smith akcijski kung-fu-lomilec **Day of the Panther**, Jeff Ureles in Jerry Stoeffhass de palmovski **Cheap Shots**, Aaron Norris viet-akcijski **Platoon Leader**, Pen Densham fam-schlock **The Kiss**, Doug Admas melo-plašljivo **Blackout**, John Carl Buchler klavstrotehno-horror **Cellar Dweller**, Ken Kwapis tele-para-futuristični **Vibes**, John Kincaide poli-akcioner **Terminal Entry**, Luis Llosa scifi-post-holokavstni **Crime Zone**, Linda Shayne rock-poflasti **The Purple People Eater**, Jon Hess tehno-terror-schlock **Watchers**, John G. Thomas psiho-policijski **Arizona Heat**, Rick Roessler psiho-horror, **Slaughterhouse**, Clark Henderson viet-akcionaški **Saigon Commandos**, Tommy Lee Wallace vampiristični **Fright Night Part 2.**, Paul Golding elektro-schlock **Pulse**, B.J. Davis viet-bukolični **White Gost**, Sean S. Cunningham podvodni schlock **Deepstar Six**, Eric Karson kung-fu-špijonado **Black Eagle**, Christopher Coppola vampiristični spoof **Dracula's Widow**, Ami Arzti femi-soc-poflasti **Purgatory**, Nico Mastrakis komi-najstniški **Glitch**, Robert Spera gotsko-satanistični **Witchcraft**, John Fasano rock-n-roll-satanistični **Black Roses**, Jeff Kwinty eko-psiho-horror **Iced**, David Lewis komi-najstniški **Dangerous Curves**, John Cardos akcijsko-špijonski pofl **Skeleton Coast**, Jim Wynorski sexploitation-schlock **Not of This Earth** (direktor fot.: Zoran Hochstatter), Robert Boris komi-sit-dramatični **Buy and Sell**, Michael Schroeder nekro-komični **Mortuary Academy**, William Lustig psiho-thriller **Maniac Cop**, Robert Findlay satanistični-schlock **Prime Evil**, Mike Jittlov tehno-čudesni **The Wizard of Speed and Time**, Michael Toshiyuki Uno melo-etnični **The Wash**, Sollace Mitchell melodramatični suspenzer **Call Me**, David Schmoeller satanistično-zagrobni **Catcombs**, Robert Hayes post-holo-akcijski **Phoenix The Warrior**, Don Jones rock-melo-akcijski **Lethal Pursuit**, Fritz Kiersch najstniško-surferski **Under the Boardwalk**, Lorenzo Doumani rom-komični **Mad About You**, Jess Vint sex-komični **Another Chance**, James Kenelm Clarke pseudo-hard-boiled-spoof **Going Undercover**, Francis Meahagy akcijsko-pustolovski **Taffin**, Paul Leder hokum-suspenzer **Body Count**, Jean-Paul Quellaete lovecraftovski **The Unnamable**, Izhak Hanoka soc-razkrivaški **Red Nights**, Len Anthony špic-vampiristični **Vampires**, J.C. Compton bubble-western **Buckeye and Blue**, Jenney Bowen nostalgično-vojni **The Wizard of Loneliness**, Neil Leifer melo-base-dramatični **Trading Hearts**, Stephen Chiodo popcorn-sci-fil-schlock **Killer Klowns from Outer Space**, Dušan Makavejev satirični **Manifesto**, Jack Vacek cop-thriller **Deadly Addiction**, Andy Sidaris glamu-akcijski **Picasso Trigger**, Deborah Roberts horror-spoof **Frankenstein General Hospital**, Anita Rosenberg femi-stripovski **Assault of the Killer Bimbos**, Roger Holzberg suspenzer **Midnight Crossing**, Gregory Lamberson horror-spoof **Slime City**, Graeme Campbell psiho-thriller **Murder One**, Frank Henenlotter horror **Brain Damage**, Peter Maris tero-akcijski **Terror Squad**, Matt Clark bukolični **Da**, Lee H. Katzin hipijevski **World Gone Wild**, Thom Eberhardt komi-najstniški **The Night Before**, David Saper-

stein gotski suspenzer **A Killing Affair**, Kenneth Bowser melo-vojni **In a Shallow Grave**, David Keith alko-pustolovski **The Futher Adventures of Tennessee Buck**, Worth Keeter bondovski **The Order of the Black Eagle**, Jay Raskin bildungspofl **I Married a vampire**, S.F. Brown-rigg falocentrični **Thinkin' Big**, Martha Coolidge komi-najstniški **Plain Clothes**, Fran Rubel Kuzui rock-bildungs-roll **Tokyo Pop**, Frank La Loggia supra-horror **Lady in White**, Avery Crouse teensrhilivi **The Invisible Kid**, Robert Gardner teobildungs-pofl **King James Version**, Emmet Alston scifi-horror **Demonwarp**, Riki Shelah akcijski **Mercenary Fighters**, Larry Brand suspenzer **The Drifter**, David Baird kontra-fundamentalistični **Pass the Ammo**, Dimitri Logothetis horror **Slaughterhouse Rock**, Marty Ollstein melo-suspenzer **Dangerous Love**, Bill Hinzman schlock **The Majorettes**, Joe Ritter komi-najstniški **Beach Balls**, Gregory Ström teofuturistični **Broken Victory**, Steve Carver protikomunistični **Bulletproof**, Danny Bilson ekokrimi-nevrotični **The Wrong Guys**, Peter Maris akcioner **Viper**, Waldemar Korzeniowsky noir-komi-horror **The Chair**, Howard zuker komifarsični **Chief Zabu**, Strathford Hamilton sodramatični **Blueberry Hill**, Mitchell Linden komi-horror **The American Scream**, Tom De Simone femi-vigilantski **Angel III.**, Roby Benson narkopofl **Crack in the Mirror**, Philip Cook scifi-iluzionistični **Beyond the Rising Moon**, Mark Stock scifi-horror **Midnight Movie Massacre**, Charles Matthau komi-najstniški **Do in' Time On Planet Earth**, Harry Thompson melo-bildungsdramatični **The Passage**, Dan Catto komidrama-fantazijski **Dixie Lanes**, Nigel Dick avanturistični suspenzer **Deadly Intent**, Cirio H. Santiago futuristični akcioner **The Sisterhood**, Gregory Brown replikantsko-post-holokavstni **Dead Man Walking**, Robert Downey porno-spoof **Rented Lips**, David Drury športni **Split Decisions**, Daryn Warren tele-schlock **Bloodspell**, Albert Pyun hightech-fantazijski **Alien from L.A.**, Chuck Vincent sex-komedične **Sexpot**, **Sensations**, **Student Affairs**, Ted Mather plesni **Body Beat**, John De Bello rdeči schlock **Return of the Killer Tomatoes**, Zelta Barron femi-plesni **Shag**, Steve de Jarnatt post-holokavstni **Cherry 2000**, Brion Thomas Jones horror **Rejuvenator**, David A. Prior akcijski **Death Chase**, Antonio Pelaez pravljivični **Crystalstone**, Jackie Kong komični **The Undrachievers**, La Dao-Yong cop-thriller **Silent Assassins**, Edward Hunt tele-schlock **The Brain**, Stuart Margolin komakomični **Paramedics**, Bert Dragin (dir.fot.: Zoran Hochstatter) scifi-horror **Twice Dead**, Robert A. Ferretti viet-teroristični **Fear**, Robert Kirk horror-vigilantski **Destroyer**, William Webb cop-thriller **Party Line**, Terrel Tannen melo-thriller **Shadows in the Storm**, Michael Kennedy eko-akcioner **Caribe**, Fred Holmes soc-bildungsdramatični **Dakota**, Gregory Mac Clatchy vampiristični **Vampire at Midnight**, Joe Tornatore horror **Grotesque**, Jeff Lieberman scifi-thriller **Remote Control**, Michael A. Simpson obešenjaški schlock **Sleepaway Camp III.**, Peter Rowe posesivni **Take Two**, Robert Michael Ingria senti-dramatični **One Minute to Midnight**, John Quinn masakerski **Cheerleader Camp**, Kristine Peterson horror **Deadly Dreams**, Cedric Sundström mito-akcioner **Captive Rage**, R.J. Kizer futuristični **Hell Comes to Frogtown**, Greydon Clark špic-thriller **Uninvited**, Marc Rocco rock-dramo **Scenes from the Goldmine**, Richard Governor supra-horror-western **Ghost Town**, Keith Gordon soc-alegorični **The Chocolate War**, Mark Rosenthal plesno-nostalgični **The in Crowd**. Vse to so v glavnem sami izrazito nizkoprodukcijni filmi, ne le po formi, ampak tudi po vsebini, celo do te mere, da se pri mnogih zdi, kot da so bili narejeni z žepnino ali pa celo kar brez proračuna. V kinodvorane so prišli le za kak dan, pa še to praviloma le krepko omejeno in regionalno, velika večina pa se jih je začela takoj veseliti video-življenja. Kakih 70 % vseh teh v glavnem B-filmov je že dosegljivih tudi v naših videotekah.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

* Za recenzentsko rentiranje video-kaset se avtor zahvaljuje videoteki ŽELVA, Vodnikova 2, Ljubljana.

40 UDARCEV

Odgovor na vprašanje, kaj je teoretski récit o jugoslovanskem in slovenskem filmu, je zbornik **40 udarcev** (Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1988. Slovenski film 8. 401 str., 30.000 din), ki ga je uredil in mu uvodno besedo napisal Zdenko Vrdlovec. Urednik v uvodu pojasnjuje kriterije, ki jih je moral upoštevati pri pripravi te knjige, saj gre za antološko zasnovan pregled tovrstne ustvarjalnosti, obenem pa je zaradi obilice gradiva moral izpustiti tekste, ki so bili objavljeni v dnevnem in tedenskem časopisju, čeprav je bil tudi ta material obsežen. Tako gre za izbor tekstov, ki so bili objavljeni v teoretskih publikacijah, predvsem v Filmskem vestniku (dokler je pač obstajal), Ekranu (predvsem nabor iz leta 1970 in 1980, v Perspektivah, Sodobnosti, Dialogih in Problemih, kjer je prišlo do artikulacije teoretskega polja tudi v zvezi s filmom, vendar so se avtorji (kar je seveda razumljivo) ukvarjali predvsem s tujo filmsko produkcijo, ne pa z jugoslovansko oziroma celo s slovensko. Vrdlovec opozarja, da je „ta zbornik (. . .) po malem kronika po malem antologija, še najboljše pa jo je brati kot zgodbo — zgodbo o recepciji slovenskega in jugoslovanskega filma, o formiranju filmske refleksije, o njenih različnih izhodiščih, pristopih in vprašanjih, ki jih je ob svojem predmetu načela“. To gotovo je res, čeprav nas lahko vsaj na prvi pogled spravi v določeno zadrego: kaj torej početi s fortificiranimi teoretskimi praksami, ki se pojavljajo v zborniku? Jih je potrebno potem zvajati v fikcijsko prakso z omejenim jamstvom za teoretsko legalnost, legitimnost in ekskluzivnost? Očitno je namreč, da je bila filmska produkcija izvrsten poligon za v določenem času aktualne in rentabilne teoretske prakse, da je skratka šlo za nadaljevanje filma z drugačnimi, drugimi mehanizmi, v tem primeru seveda ne s fikcijskimi (ki so stvar filma), ampak teoretsko-refleksivnimi (ki so stvar teoretske obdelave posameznega filma), skratka: če je film očitno stvar fikcijskih praks, teorija, kakršno nahajamo v knjigi **40 udarcev**, očitno realnostnih praks, potem imamo po Vrdlovecovih napotkih dvakratno, torej že inflatorno fikcijsko prakso. Najprej film, potem pa še kritika oziroma teoretska recepcija filma. Ker pa bi to pomenilo kakor diskreditacijo filmov tako diskreditacijo teorije o filmu, je potrebno Vrdlovecovo pripombo postaviti v empiričen/historičen kontekst, ki je sploh vzpostavil čisto filmsko teorijo v SL, torej teorijo, kakršna se je začela pisati v poznih sedemdesetih in osemdesetih letih, torej filmsko teorijo, ki (vsaj v glavnem) ni obremenjena s kurantnimi teoretskimi praksami, ampak je stvar izključno filmske teorije po sebi. Vplivi posameznih, fiksnih teoretskih sistemov (Lacanova psihoanalize, dekonstrukcije etc.) in iz teh izpeljanih teoretskih modelov v osemdesetih letih niso stvar 'definicij' ampak 'pozicij', tako da gre v bistvu za pozicijsko teorijo po sebi. Ravno obratno je kot se sicer dogaja pri izpeljavah ostalih teoretskih praks v filmsko „teorijo“ oziroma aplikacij različnih filozofskih, socioloških

etc. praks na filmsko produkcijo in s tem na fikcijske prakse, ki so značilne za film. Zbornik **40 udarcev** tako ponuja pregled teh različnih teoretskih récitov, tako izpeljanih oziroma apliciranih kot — pogojno rečeno — originalnih, pozicijsko-teoretskih tekstov.

Po mojem mnenju je zgodba o recepciji etc. najlepša (če smo že pri zgodbah, potem gotovo ni napačno uporabiti prav tega izraza) zadnja četrtina zbornika, ostale četrtine pa dejansko predstavljajo postavljanje dotedanjega teoretskega récita v historični konteksti, v — recimo — kroniko aplikacij, simulacij in persiflaž originalnih teoretskih sistemov (torej strukturalizma, heiddegerjanstva etc.), ki so bil v določenem časovnem območju aktualni in kurantni. Te aplikacije etc. so seveda skrajno konsistentne in natančne, in ker se v primeru te ocene pač ne morem spuščati v sedanjo relevantnost posameznih teoretskih praks, lahko ugotovim samo še to, da gre za zanimiv **Bildung** zbornik, v katerem nam že izbor po sebi dopušča in ponuja v branje 'razvoja' in 'učenja' posameznih danes nesporno uglednih avtorjev.

Poleg tega pa je mogoče v tej zvezi brati zbornik **40 udarcev** tudi 'sukcesivno', torej tako, da odkrivamo posamezne etape v pisanju filmske publicitete v SL. Nekaj primerov (že vnaprej se opravičujem piscem, o katerih ne bom pisal posebej; vendar vseeno, kot je zapisal Adrian Dannatt z zvezi z nekim drugim kontekstom: „Whatever such a 'philosophy' actually means anything apart from the fact that if you don't know what (. . .) is, the photographs are certainly not going to tell you, is debatable.“ Ali drugače: zgodovina ni nujno *vehicle*, vzvod za produkcijo avtentičnosti.) Tozadevno je — kar je po svoje značilno — dala pečat dobrenemu delu slovenske filmske produkcije in ustrezne publicistike dostojevščina (kot bi rekel Ranko Marinković) Mateja Bora, in njegove teze o „činiteljnih, ki vplivajo na razvoj naše filmske kulture“, kakor jih je razvijal v referatu na ustanovnem kongresu društva slovenskih filmskih delavcev (1950). V bistvu gre za izrazito spravaški tekst, v katerem se sicer ne more izogniti sovraštvu do Hollywooda, ki da je seveda izpridil Disneya, ne moremo pa govoriti o čem podobnem v zvezi z njegovo Sneguljčico (čeprav je resnica drugačna: Hollywood je izpridil Sneguljčico, Disney pa hollywoodsko produkcijo animiranih filmov, če smo že ravno pri tem). Pristop do obravnavane tematike je skrajno pozitivističen in kljub deklariranemu 'antiplehanovstvu' še vedno gravitira v vesolju pozitivnih, razrednih fikcij, ki da so bolj globinske kot karkoli drugega (in se sklicuje na Zihlerla). Vendar pa je pomemben uvoz Bela Balsza, v tistem času gotovo še vodilnega filmskega teoretika, čeprav samo kot — ponovno — „enega najglobljih filmskih teoretikov“, ki pa ga Bor razume bolj ali manj površinsko.

Sledi simpatičen historičen Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (avtorja Janka Travnja), v katerem je simptomatično se-

veda naslednje: ker je od vseh podatkov, ki jih navaja avtor, pomemben samo tisti, kako so v Ljubljani izvedli prvo „razkazovanje živečih fotografij“ 16. novembra 1896, torej slabo leto po svetovni premieri v Parizu (28. 12. 1895), je potrebno pisati o tem, kako je izgledal hotel pri Maliču (Stadt Wien), torej o vsebinski in formalni infrastrukturi podjetja, ki se mu pravi kinematograf. Iz tega lahko sledi, da je „pregled razvoja kinematografije pri Slovencih“ predvsem stvar zgodovine kinematografov in, posledično, prikazovanja filmov, ne pa produkcije filmov — to pa je ugotovitev, s katero se lahko samo strinjam, predsem v 80-ih. Simptom slovenske kinematografije so slovenski kinematografi, ki morajo biti rentabilni: prikazovanje, torej vtiranje v tretji produkcijski člen triade produkcija — distribucija — prikazovanje oziroma prezentacija, slovenskih filmov v kinih je rentabilno samo na Tednu domačega filma v Celju, torej na filmskem festivalu. Drugače pa ne. Vsaj to je očitno, če že ne kaj drugega.

Potem je na vrsti prvi iz plejade tekstov, ki povezujejo filmsko produkcijo z gledališko: Jože Kloboves (Ne čakaj na maj — sodobna filmska komedija?) že uvodoma citira Shakespeara („(. . .) namen gledališke igre (. . .) je in bo ostal, da drži tako rekoč življenju zrcalo (. . .)“), da bi potem z zelo svojevrstno teorijo odraza povozil Čapov film Ne čakaj na maj. Njegovo zihlerovstvo (še leta 1957!) je takšno: „(. . .) razkriti je potrebno resnico, dejansko stanje, ki vlada v določenem okolju, brez kompromisov in predsodkov. Le z uporabo kritičnega peresa in očesa bomo lahko ustvarjali filme, ki bodo dejanski odraz stvarnega stanja in kot taki zadovoljevali gledalca in producenta“. Seveda pa ta tekst ni usodno določil 'platforme' za produkcijo slovenskih filmov, saj je bila še vedno pod zadostnim vplivom Mateja Bora in je tako šlo samo za rekupe racijo že znanih tez, ki — posledično — blokirajo tudi pojavnost žanrskih filov. Za Klobovsa bi bila torej najprimernejša fikcijska praksa globinska psihologija cenene in nereflektiranega naturalizma, torej praksa, ki je tradicionalno domena reakcionar nih (ne pa nujno konzervativnih) krogov, seveda le, če je postavljena pozitivno. Če pa je postavljena negativno, pa se že znajdemo sredi konceptualnih zablod in podobnih stvari.

Seveda je bil v 60-ih in deloma v 70-ih — vsaj kakor kaže zbornik — eden od najproduktivnejših avtorjev filmske teorije Taras Kermauner. Zbornik nam kaže njegov *Bildung* popolnoma transparentno: od svojkega generativnega pozitivizma (NOB, naš čas in trije filmi), do spiritualizma mešanih tehnik in metod (Mitična zavest in letošnji slovenski film, Mrtva ladja ne sme umreti; v tej fazi je napisal, po mojem, tudi izjemno natančen 'filmsko' teoretski tekst, namreč Sadistični vaudeville o filmih Boštjana Hladnika). Zanimivo je, da je zadnji Kermaunerjev tekst postavljen tik za odličnim Pirjevčevim tekstom Kriza, v katerem slednji na sicer značilen način ugotavlja, da je za-



ODGOVOR NA VPRAŠANJE, KAJ JE SLOVENSKI TEORETSKI RÉCIT O SLOVENSKEM IN JUGOSLOVANSKEM FILMU

kar pomeni, da se s pomočjo organizirane, pozicijske teoretske prakse vzpostavljajo normativi, ki veljajo za svetovno filmsko produkcijo. Ekspertnost, o kateri sem govoril, je posledica prav 'pozicije' teoretske literature, ki je sedaj vzeta natanko 'modernistično', torej kot objekt teorije. Bogdan Lešnik ugotavlja, da „tisto, kar razveseljuje um, ni nizanje členu na člen, temveč puščanje praznih mest, ki jih kasneje nenadoma napolni smisel“. Če to tezo razširimo na konglomerat slovenske filmske publicistike, smo že blizu odgovoru, kaj nova, 'preporodovska' filmska publicistika sploh je. „Fikcija znotraj fikcije“ je Kavčičeva opredelitev filma, in zopet smo pri zgodbi, o kateri piše Vrdlovec v svoji uvodni besedi v **40 udarcev**. To, da „dokumentarec v zadnji instanci vendarle zastopa filmsko opazovanje“ (Darko Štrajn), je lahko aluzija na Bórove konstrukte o filmskih praksah; prispevki na Krožku (leta 1983) v zvezi z Mojstrom in Margareto pa so pokazali, da vsako razpravljanje o filmu pripelje tudi do razprave, diskurza o filmski teoriji. To pomeni, da predstavlja diskurz o filmu agenturo teoretskega diskurza. Rastko Močnik: „To se pravi, da je teorija filmske kritike teorija abstinence.“ Seveda pa je Krožek na vsak način samo ena izmed nujnih faz 'preporoda', ena izmed metod 'preporodovskega' récita. V to lahko vklopimo tezo Stojana Pelka o „prikazovanju (kot) načinu pripovedi“, in tako postane jasno, da je 'preporodovska' filmska teorija stvar filma na sebi, vendar ne izključno žanrskega (Silvan Furlan: „Žanri namreč zastavljajo izjemno zapleteno vprašanje o filmskih reprezentacijskih sistemih ter prav tako tudi o narativnih strukturah.“) filma, ampak cel korpus norm in pravil, ki veljajo za konsistentno filmsko produkcijo. To pa seveda ne pomeni, da je filmska teorija naddoločena z reprezentacijsko prakso lokalne kinematografije (o čemer piše tudi posebej — v skrajno pozitivnem smislu besede — Franček Rudolf). Filmska teorija je stvar globalne filmske produkcije. Tudi zato je pisanje o slovenskem filmu bolj ali manj ekshibicija odličnih filmskih teoretikov. Ali pa stvar lažiranja statusa slovenske filmske kinematografije. To pa je še ena izmed značilnih razlik med drugo generacijo slovenskih filmskih publicistov in 'preporodovci'.

V celoti je knjiga skrajno zanimiva zgodba — vendar reduplicirana, podvojena zgodba o filmski fikciji. Oziroma natančneje: o produkciji filmske fikcije. Saj je jasno, ne, da v 80-ih ni filma brez infrastrukturnega teoretskega récita?

deva s filmografijo v tem, da „kaže predvsem to, kar imenuje glagol biti, oziroma formulacija: biti-v-svetu“. Razen manjših posegov starih gardistov (recimo Andreja Inkreta), se namreč po letu 1974 omenjeni avtorji — vse kar se tiče **40 udarcev** umaknejo iz arene filmske publicistike, oziroma natančneje, puljske Arene, ki je, vsaj 'nominalno', promotor jugoslovanske in slovenske filmske produkcije. S kompletno infrastrukturo vred.

Takrat je nastopila tretja generacija slovenskih filmskih kritikov, vendar se moram najprej vrniti še k drugi.

Avtor, ki je — kot kaže — s Kermaunerjem predstavljal udarno dvojico slovenske filmske publicistike, je bil Janko Kos. V bistvu je ekskluzivni strukturalizem, kakršnega je vpeljal v literarno teorijo, vpeljal tudi v récit o filmu. In to, kot je znanj značilno, zelo konsekventno in konsistentno. Poleg tega pa je avtor prvega teksta o sociologiji slovenskega filma, prvega teksta o erotiki v slovenskem filmu (uvaja teorijo fragmenta) in zelo tehtnega teksta o Boštjanu Hladniku kot ambiciji slovenskega filma (značilno pa je, da sta tako Kermauner kot Kos prišla do podobnih sklepov glede Hladnika, sicer kljub vsemu precej neznanemu junaku zgodbe o slovenskem filmu; poleg tega pa je očitna generacijska konvergenca v obeh tekstih, saj tako Kermauner kot Kos predstavljata Hladnika na tirnice slovenske Kulture (pa naj to pomeni karkoli), ga skratka promovirata v svet slovenske Kulture kot enega izmed najznačilnejših predstavnikov uporništva proti prisilnim nevrozom in tesnoba, kakršne je proizvedla doba po rezistenci in državljanski vojni. Gre seveda za uporništvo z razlogom, nekakšno derivirano kartezijanstvo, ki je produktivno v smislu metodične in 'tehnične' legalizacije travm,

kasneje pa postaja vedno bolj ne kontraproduktivno ampak — pa naj se to zdi to še tako nenavadno — metodološko in 'tehnično' zastarelo. Tako je s statusom mefetišizirane teorije, torej teorije, o kakršni sem govoril malo prej, torej definicijske teorije. Janko Kos je v bistvu začetnik fetišizacije teorije, torej skrajno pozitivnega podjetja. V tem času, torej v 60-ih letih in prvi polovici 70-ih let pa so skozi filmsko publicistiko sprehodili tudi Drugačni avtorji, od Nika Grafenauerja, Vitomila Zupana, Marjana Rožanca, do Denisa Poniža, Lada Kralja in Vladimirja Kocha, ki je bil navsezadnje edini ekspertni filmski publicist, torej edini v tistem obdobju, ki se ni ukvarjal s podjetji, o katerih je že bilo govora.

Do vdora ekspertnosti je prišlo z nastopom generacije Zdenka Vrdlovca, Silvana Furlana, Darka Štrajna, Bojana Kavčiča, Bogdana Lešnika ter mlajših avtorjev, predvsem Stojana Pelka, Marcela Štefančiča, ml., Miha Zadnikarja in Vasje Bibiča. V vmesnem obdobju je tehtno filmsko kritiko pisal Peter Kolšek, ki pa je dosti igral na karto literarne 'dimenzije' filmske fikcije.

O veliki transformaciji, ki se je zgodila glede teoretskega récita, sem že pisal. Ta — recimo — 'preporod' slovenske filmske teorije je prinesel s seboj tudi dovolj drugačno tretiranje filmskega materiala, striktno pa je postavil norme samega récita. Če je leta 1961 Toni Tršar še opozarjal, da „se bomo morali sprijazniti z dejstvom, da veljajo za našo kinematografijo malone iste zakonitosti kot za vse srednje in visoke kinematografije na svetu“, se je omenjeni „malone“ spremenil v brutalno normo. Čeprav kritika nikakor ni samo negativna, pa je 'imaginarij' sveta filmske pojavnosti in, posledično, filmske fikcije, skrajno racioniran in postavljen destruktivno na pozitiven način,

DAVID LEAN

OKOLI
LEANA DO
VEČNOSTI

Ljubljanski kinematografi oziroma, natančneje, Dvorana kinoteke nadaljujejo z izdajanjem daljših teoretskih tekstov, monografij, o posameznih filmskih avtorjih. Konec lanskega leta je kot 29. „zvezek“ izšla monografija o **Andreju Tarkovskem** Barbare Habič, prvi letošnji tekst pa je monografija o **Davidu Leanu**, ki je delo Marcela Štefančiča, ml. (Marcel Štefančič, ml.: David Lean. Ljubljanski kinematografi, Dvorana Kinoteke, Ljubljana 1989. Zvezki 30. 70 str., 6.000 din).

Ker naključij ni (to se da navsezadnje izvedeti v skoraj slehernem filmu), tudi ni naključje, da so na ljubljanski televiziji predvajali ciklus Leanovih filmov. Vseh Leanovih filmov je šestnajst, in čeprav vseh nismo videli na televiziji, nam je lahko v tolažbo dejstvo, da Leanovi filmi sodijo v kinodvorano. Verjetno prav zaradi tega, ker televizijski ekran nikoli ne more predstavljati substituta za filmsko platno. Razlika med 625 črtami in 24 sličicami na sekundo je v zvezi z Leanovimi filmi očitna. Štefančič namreč že na začetku monografije opozarja, da se „beseda Lean stopnjuje takole: grandiozno — grandomansko — grandilokventno“. David Lean od leta 1957 snema samo še skrajno visokoproračunske, spektakularne filme, kar še posebej bije v oči, ker je do tega leta snemal nizkoproračunske, intimistične filme in je, skratka, veljal za značilnega evropskega filmskega auteurja. Ta diferenciacija v slogu, maniri Leanove režijske prakse je šokirala filmske kritike, ki so sicer tolerirali spektakle (**Most na reki Kwai**, **Lawrencea Arabskega**, **Doktorja Živaga** še manj), neznošen pa je za njih postal film **Ryanova hči**. To je postalo očitno ob kar najbolj brutalnem napadu Pauline Keal in kompanije, torej newyorškega kritičkega kroga (o tem je Lean govoril tudi v zabavni „predstavitvi avtorja“ ob začetku retrospektive, ki sem jo omenil na začetku) na **Ryanovo hči** in, posledično, na Leana samega. Lean po tej izkušnji 14 let (oziroma kakšno leto manj) ni snemal, ko pa je prišlo do premiere **Poti v Indijo**, ga je isti kritički krog neznošno hvalil in mu, v bistvu, vrnil mesto med velikimi filmskimi režiserji. Koncept filmskega avtorja in režiserja filmskih spektaklov se — po novem — očitno nista izključevala.

Po Štefančiču vsi problemi z interpretacijo Leanovega opusa koreninijo v „objektivnem in historičnem momentu, ki tvori materialno substanco in čutno referenco, dasiprav vseskozi potlačeno, vseh kritik, očitkov in ovržb“. To je seveda **Most na reki Kwai** (1957), „simbolna rana, travma preloma“, ki poleg tega vzpostavlja polje interpretacije britanske filmografije (v času med Leanovima filmoma **Poletno potepanje** (1955) in **Most na reki Kwai** se pojavita Free Cinema in „jezna“ literatura, oboje v funkciji, pogojno rečeno, proletkulta (glede tega ni odveč dodati, da je — vsaj kar se slikarstva tiče — najboljši socrealizem nastal v Združenih državah) ter tudi Leanove interpretacije te filmografije: ni se ji hotel in ni mogel priključiti. Štefančič to dokazuje s tr-

dim teoretskim aparatom, ki je sicer znan že iz njegove knjige **Najboljša leta našega življenja** (KRT, Ljubljana 1988), vendar še vedno svež in seveda značilen:

a) Lean je dosledno upošteval logiko zvezdniškega sistema (odkrievanje, promoviranje lastnih in internacionalnih zvezdnikov; eksczesno Alec Guinness, pa tudi Omar Sharif, Peter O'Toole, Trevor Howard etc.: „Njegov koncept 'zvezdniškega sistema' (sicer povsem različen od koncepta 'socrealistov', ki niso prišli dlje od 'ustvarjanja' konceptualnih filmskih zvezd, s katerimi potem niso imeli kaj početi, razen da so njihovo 'fiksno' in 'zamrznjeno' identiteto 'postvarili' v 'identičnih' vlogah; te filme so potem zapustili s predpostavko, da jih ovirajo, ko so se znašli v drugih filmih, se je izkazalo, da so v resnici oni sami ovirali te filme, ker so ovirali tudi tiste filme, v katerih so igrali zdaj (. . .)“ razčlenjujejo v dveh fazah, namreč v zvezi z Leanovim upoštevanjem gledalčevega razumevanja 'zvezdniškega sistema' in potem še v zvezi s „transferično aficiranostjo z zvezdniškim sistemom“),

b) „Soc-realistom“ so prolet-igralci pobegnili in se tako izmaknili njihovim formalističnim fetišizmom in obsesijam“,

c) „Vsi bivši 'soc-realistični' filmarji so kmalu postali eksplicitni Hollywoodčani“ („(. . .) razlika je samo v tem, da so nekateri to postali prej in brez pretiranih predsodkov (npr. Clayton, Yates, Lester, Schlesinger), nekateri pa kasneje in s predsodki (npr. Reisz, Richardson, celo Anderson.)“),

d) „Razredna zavest“ je dvignjena nad sublimno raven kastrativne spolne zavisti, na raven nekega freudovskega 'Penisneid', in

e) „Soc-realistični“ filmi so temeljili na drugotni, naknadni in izpeljani 'neposrednosti' razredne zavesti (bet-sellerji, hit-drame ipd.)“.

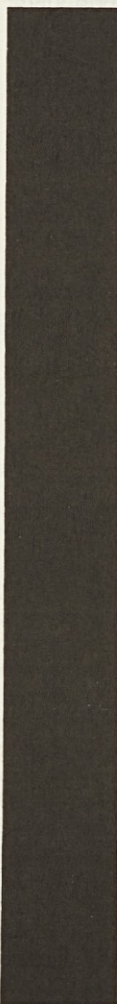
Od tod tudi zlobna avtorjeva pripomba, da je lahko „Lean s svojim grandomanskim in piktoresknim soufflejem vso to problematiko (. . .) zgrabil pri samem korenu (. . .) pri Oktobrski revoluciji“. Gre za film **Doktor Živago**, film o „novem tipu subjektivnosti, ki jo poganja in vzdržuje 'neskončni' in 'eluzivni' proces 'razrednih identifikacij', ki mu Štefančič namenja poglavitno pozornost, saj je Leanov tip subjektivnosti v njem najbolj izčiščen, čeprav jo je razvijal — po avtorjevih besedah — „praktično v vseh svojih filmih“.

V Kinotekinem „zvezku“ lahko nahajamo še popolno Leanovo filmografijo, povzetke filmov (v enem stavku; po mojem je najboljši tisti za intimistični **Strastna prijateljica**: „Nekdanja ljubimca se nepričakovano srečata, a se za prešuštvo ne odločita, ali pa morda tudi.“), podatke o oskarjih (Leanovi filmi so bili 56-krat nominirani za oskarje, dobili pa so jih 27 — od tega za režijo dva), izbrano bibliografijo tekstov o Leanu, izbor „prvih Leanovih šestnajstih filmov“ po Štefančičevem izboru in povzetek v angleščini. Skratka, gre za zanimivo interpretacijo Leanovega opusa. Vejetno za koga neprijetno (!?) ali preveč trdo napisano, vendar pa na vsak način presenetljivo: vsaj v okviru Kino-

tekinih „zvezkov“. Toliko bolj zaradi tega, ker je znano, da je 26. maja 1989 v londonskem kinematografu Odeon na Marble Arch startala nova verzija klasičnega Leanovega filma **Lawrence Arabski**. Za ta film je znano, da je nastajal v nekakšni časovni stiski (čeprav je tudi znano, da je na mnenje producenta Sama Spiegla, da snemanje ne more trajati neskončno dolgo, Lean suvereno odgovoril z značilnim vprašanjem: „In zakaj ne?“), zdaj pa ga je David Lean na novo zmontiral in dodal prizore, ki jih je uspel izbrskati iz okoli štirih ton filmskega traku, ki so še bili na voljo pri družbi Columbia. Lean je dejal: „Ta film ni tisto, kar je bilo mogoče videti na platnu, ta film je tisto, kar sem izrezal in pustil na tleh montirnice.“ Obenem pa je znano tudi to, da je pri obnovi filma pomagal Robert Harris, ki je obnovil Ganceovega **Napoleona**. In vendar, sam Lean pravi, da je sedaj film dosti bolj razumljiv, saj je med drugim postalo jasno tudi to, da je bil Lawrence v bistvu kartograf. . .

Seveda pa takšne in tovrstne špekulacije niso stvar Štefančičeve knjige.

TADEJ ZUPANČIČ



MORRICONE —

POGOVOR

Junaki ameriškega vesterna umirajo prigrustno in v ozadju. Moji junaki umirajo v ospredju in neopisno lepo.

Sergio Leone (3.1.1929 — 29.4.1989)

Naravna smrt je prava banalizacija strele iz samokresa. Saj se vsa resnica o razmerju med ubojem in prvinskim izdihom razgalja že skoz filmsko zgodovino. Ne vzameš drugega kot začetek Drugega Botra, konec Salierijevega očeta, Cvetje v jeseni ali Krike in šepetanja, pa se ti ponudijo le tri izpeljave naravnih smrti: Filma bo zdaj-zdaj konec, zamenjali se bosta rodovni strukturaciji ali pa boš zagledal kako pokopališko-sakralno sekvenco. Samokres je v primeri s tem vedno pogoj za filmsko dinamiko. Sreča je še večja, kadar režiser pojmuje strele kot naravno selekcijo za odvečne metre filmskega traku. In mu nasilje ne pomeni takšno húdo, da bi moral venomer snuti olepševalne dodatke. A se kljub temu pretvarja, ko da ima opraviti z naravno smrtjo: Kot osnoven formalni problem si zastavi nalogo, kdaj in kako posneti konec

filma, rodovno strukturacijo z rednimi vračanja v preteklost in predpreteklost tako zelo zaplete, da sama postane nosilka filmske dinamike, že tako ali tako srepeče pokopališko-sakralno ozračje pa ves čas še mitizira. Pri čemer pravo pokopališke kot odlagališče ustreljenih ali kako drugače padlih prikaže le trikrat. Prvikrat nekje na začetku, v nekem filmu o navidezni ameriški državljanski vojni, o sporu med rodovinama na Strastnem zahodu. Kjer je pokopališče narativno domislek o tem, kako prav pridejo bojujočemu se za oblast mrtvi, ležeči subjekti-objekti. Drugikrat v nekem filmu o realni ameriški državljanski vojni. Tam je scenografska grobna poljana, na kateri spretnejšega čaka kepa zlata. Tretje pokopališče je dovolj nedavno, iz nekega filma o nominalni ameriški državljanski vojni, torej o gangsterskih obračunih. To slednje je pravzaprav edino kar sam pogreb. In pretvarjanja s smrtjo je konec: Filma ni več, edina rodovna struktura, ki ostane, so živi gledalci, pokopališče pa se raztegne v žrelo

udejanjene tretje dimenzije. Režiser je umrl. „Solitary“ revolveraš, ki je bil vedno vaje odpravljati brez pogrebov, je prav zbehan v tej situaciji, ki mora zlogovati sleherno nadrobnost svoje realnosti. Namrščen strese iz orožja prazne tulce, in še to le zato, ker je zdaj tako varen pred očesom zamrle kamere. Daleč zadaj je čas, v katerem so odjekni strelav naznanjali rojstvo staro-novega žanra. Zazre se v davno posneto daljo, zamrma nekaj kakor „Bilo je nekoč. . .“, potem pa odmahne z roko, stiskajoč skoz zobovje: „Make believe it's nuttin'!“! Smrti poslej ne bo imel kdo ironizirati, ko pa odhaja tisti, ki je s pogumnim bližnjim posnetkom njenega obličja šele podeljeval status življenjske obrobnosti. In šele s pravkaršnjim skokom čez rob dokazal, kako zares je mislil s svojo ironizacijo. Pri čemer se je vedno vedno dozdevalo, ko da bi se bal priznavati, kako čisto občutljiv in nežen je bil v resnici. Sergej Lev je vzgojil rod, ki bo lahko ponosen na svojsko, občo duhovitost. Med filmi



ENNIO MORRICONE V ŠKARJAH ITALIJANSKE MUZIKOLOŠKE TEORIJE O FILMSKI GLASBI: NA NJEGOVI DESNI SERGIO MICELI, NA NASI DESNI ERMANNNO COMUZIO

smo družno omahovali, ali je tisto tam nabuhlo ali krhko, zdaj ko je na strani svojih zadetih, smo naposled vsi skupaj.

Toliko lepše, ker polnokrvna razumevanja na tem svetu niso pogostoma vtkana v kraljestevca objektov. V kakšne pomembne filme. Uspeh, kakršnega sta dosegla nedavni umrli in tisti, ki je zdaj za trenutek onemel in si zaprl klavir, je izjema. Mikavna, ker je pustila nerazkrite intimne skrivnosti. Zapuščino torej sestavljajo zasebniški čar, kinoteka, za navrh pa še mit. Glasbenik je zdaj ostal sam in bo živel življenje tistega „solitary“ s samokresom. Bilo je nekoč, ko sta bila za streljanje potrebna dva. Hitchcock in Herrmann, Fellini in Rota, Leone in Morricone. . . so nam zapustili rano, Spielberg in Williams, Frears in Myers, Greenaway in Nyman. . . pa se še trudijo, prestreliti nemogoče razmerje med podobo in zvokom. Vedno se posreči šele z dokončno žrtvijo. Ko je že prepozno za slavo. Ko ostane le še človek iz kina, slep in gluha za resnične osebe iz filmskega sveta.

MORRICONE: Neverjetno, kako vsi vpraševalci nasedate slepilu, da je Sergio Leone počasen režiser. Če je kdo močne postave in poredkoma snema filme, še ne pomeni, da je počasen. Saj vam vendar struktura vseh njegovih filmov lepo kaže, kako garaško si je moral razporejati delo, že ko jih je snoval. In jaz. Jaz nikakor nisem hitrejši od njega. Narobe — če hočem pravočasno spisati štiklce za njegov film, moram začeti s skladanjem precej pred pisanjem zadnje različice scenarija.

EKRAN: Mar ve za vaše zamisli? Bi lahko rekli, da narava in struktura vaših štiklcev kakor koli vpliva na dokončno podobo scenarija? Na čas? Montažo?

MORRICONE: Ne samo to. Vpliva tudi na sam potek snemanja. Ponajvečkrat tedaj sicer ne čepim zraven, je pa precej impresivno. Tiste prve, grobe studijske posnetke z ne preveč dobrimi glasbeniki, vsekakor pa ne z istimi orkestri, kakor jih lahko slišite s plošč, si odnese tudi na snemanje. Tam jih včasih reproducira na deset in deset tisoč vatov glasno. Dveh takšnih prizorov se živo spominjam. Prvikrat je bilo med snemanjem filma **Nekoč na Divjem zahodu**. Tisti štiklec, ki ga unisono z glasom spremlja Ed- da Dell'Orso. Bil je edini iz filma, pripravljen že za snemanje. In Leone si je tudi privoščil eksperiment: Ali ga uporabiti samo za spremljavo vožnje po divjini ali pa že med prihodom Claudie Cardinale na železniško postajo. Seveda je moral oboje znova in znova preskušati v naravi in kulise so se kar majale, ko je navijal tisto muziko. Sam sem moral biti tiho. Pogodba je bila podpisana. Moral sem skrbeti le še za opremo drugih prizorov, ta je bil že narejen in si ga je Leone docela lastil. Poznam skladatelje, ki se v takšnih primerih ne znajo obnašati racionalno. Ko da ne bi vedeli, da pisanje filmske glasbe vedno zahteva takšen davek. Davek, ki šele omogoča užitek v sodelovanju.

Drugokrat je bilo v Montrealu, kjer so tehnik postavili judovsko četrt za snemanje **Bilo je nekoč v Ameriki**. Še zdaj ga slišim, kako je

SERGIO LEONE NA SNEMANJU FILMA **BILO JE NEKOČ V AMERIKI**



med vrtenjem tiste reminiscenčne teme do-povedoval Jamesu Woodsu in Burtu Youngu, naj vendar poslušata 'gospoda Morriconeja', češ da jima je ustvaril že pol vloge. Povsem mirno; edino, kar je bilo glasno, je bila glasba. To so trenutki, ki so hkrati mučni in odločilni . . .

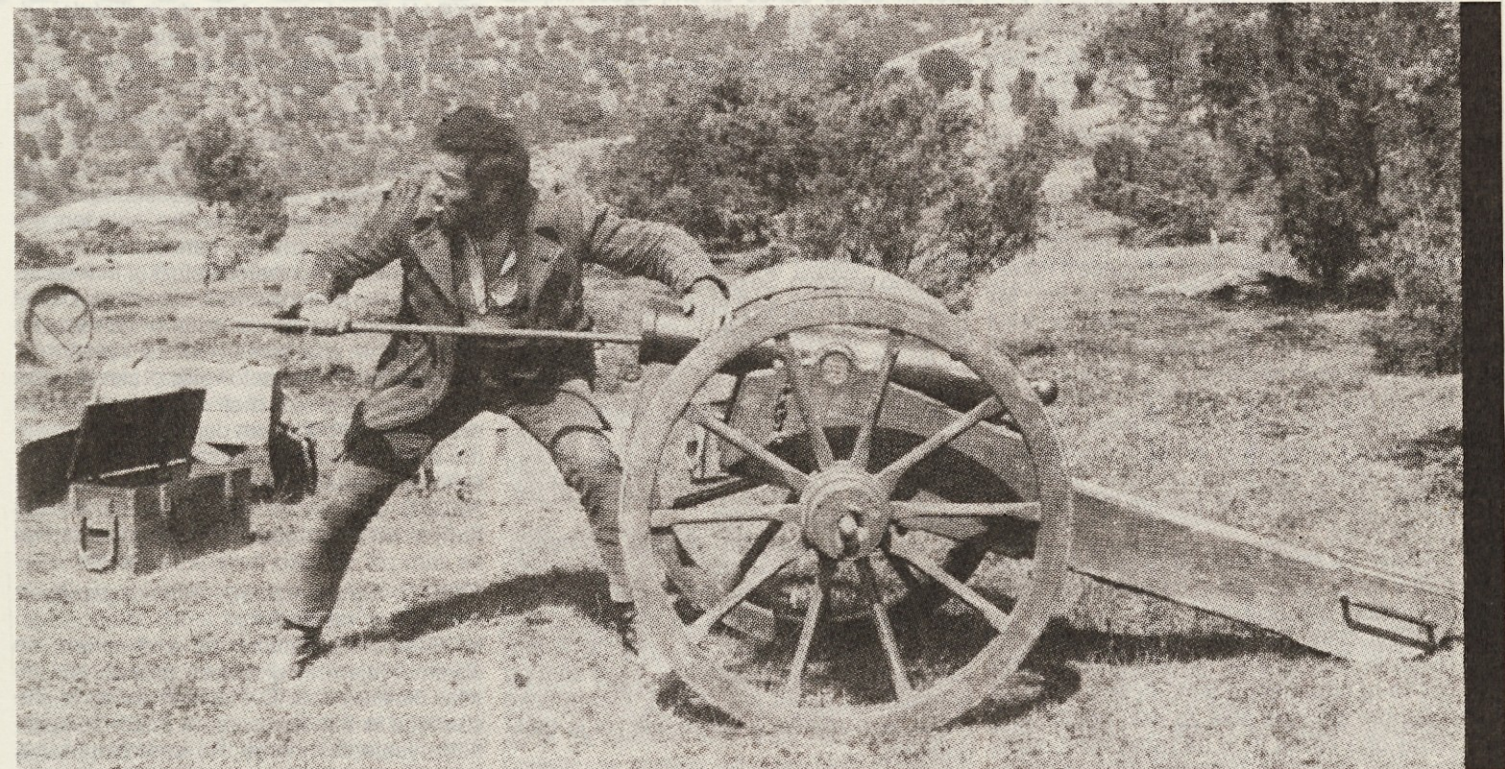
EKRAN: . . . Leone se med pripravo tega filma ni posebej obremenjeval z judovsko zgodovino, s kako sociologijo njihovega ameriškega življenja. Pri vas pa je vpliv judovske glasbe očiten. Kaj so bili viri — Bloch, tretji stavek Mahlerjeve Druge simfonije, klasična vzora, ali morda tudi najboljši prispevek filmske glasbe na tem področju, **Vrt Finzi-Continijevih?**

MORRICONE: Nikoli se ne prepuščam tradicionalističnim vzorom kot takim, obenem pa ne zanikam njihovega nezavednega vpliva. Kadar skladam, nimam v mislih nobene konkretne skladbe razen svoje. . . Sicer pa sem hotel prej dodati še na tisto temo, kako in kaj Leone ve o mojih zamislih. . . Tega ne kaže travmatizirati kot težavo, ker ni po-

trebno. . . Zelo si zaupava in pozna. Navsezadnje sva sošolca že iz ljudske šole. Leone je tudi zelo muzikalen. Čeprav nima prav idealnega glasu, vedno lahko razbiram zaželeno nianse. Ne le da mu je znano, kdaj in kam razmestiti glasbo, marveč največkrat tudi to, kakšen izdelek mora stisniti iz mene. Zgodi se tudi, da mečeva proč čudovite izdelke, pet, deset štiklcev samo zato, da najdeva pravega. Pri tem oba ravna že z mislijo na to, da je reči, ki sva jih zmetala proč, treba skrbno shraniti. Malo otročja sva. . .

EKRAN: Kaj je to „pravi“ štiklec?

MORRICONE: Uživam v tej prijetni muki, ko o filmu teče beseda in glasba nekaj mesecev ali celo nekaj let, preden nastane. Moje skladbe do filma živijo specifično življenje: Leone si jih vključi v scenarij, zgodbo oblikuje po njihovih zakonitostih, to je dejstvo. Tako počne samo še Stanley Kubrick ali pa morda še kdo, ki ga ne poznam. Najzanimivejši pa je trenutek, ko je treba kako staro, že pozabljeno skladbo, izvržek ponovno obuditi za novo filmsko domislico. Včasih



se nam zazdi, da Leone že vnaprej sluti, katera skladba bi to utegnila biti, potem pa jo stisne v pozabo samo to, da lahko rodi ni-anso.

Sicer pa je moja želja že od začetkov, od tedaj, ko sem se 1961. začel ukvarjati s filmsko glasbo, da sodelujem pri filmu že med pripravami, veliko pred snemanjem. Zato z Leonejem ne sodelujem zgolj iz naklonjenosti do starega prijateljstva, temveč prej-kone tudi iz razumljivega profesionalnega vodila: Kjer ti pogoje za delo olajšajo, tam lažje delaš. Samo delo ti seveda ni prav nič olajšano. Petne žile so samo moja težava, tega me ne odreši noben Leone.

EKRAN: Pa vendar ste posneli toliko filmov. Hitite pri delu?

MORRICONE: Ne, nikoli, rad imam na primer, da se ponoči zbudim. In to ne iz nervoze spričo pomanjkanja časa. Pač iz golega vzroka, da si mirno skiciram, kar bi bilo sicer ob jutrih že pozabljeno.

Toda naj sklenem to splošno pripoved o sodelovanju: Režiserjeva pripoved se mi zdi tako pomembna, ker hitreje razjasni nekatere reči. Nikoli ne sprejemem dela pri filmu, če mi režiser že takoj ne pojasni kdaj in kje, kaj zahteva in pričakuje od mene. Prav tako se ne lotim filma, če mi hoče režiser vsiliti kako svojo zamisel, svoj način razmišljanja. Lahko bi navedel kar nekaj imen režiserjev, ki sem jih zapustil, ker so mi vsiljevali svoje mnenje še preden sem se prvokrat usedel za notni papir z glavo njihovega filma.

EKRAN: Dajte!?

MORRICONE: Ne morem, morda bi bilo videti, da delam razlike na osebni ravni. Utegne se zdeti, da so to potem skoz in skoz slabi, neobčutljivi režiserji, kar pa še zdaleč ni resnice. Samo to ne gre, da nimajo občutka za dialog.

EKRAN: Konkretizirajva malo pogovor. Pri Leoneju se nenehno ponujajo mesta občin razmerij med filmskim, montažnim rezom in nizanjem kompozicijskih skladov. Naj povem natančneje: Redkokje skrijeta vsak svojo iskrenost. Zdi se, ko da nimata nobene ambicije — vi po poseganju v red podobe, on, da bi skrbno nadziral glasbene začetke in konce. Ko da sta ena sama dvoobrazna oseba. Želel bi slišati majhno retrospektivo teh velikih stičnoodmičnih točk. Kar zadeva ohranjanje dveh individualnih principov pod eno samo streho mi kar naprej pada na misel pokopališka sekvenca iz filma *Dobri, Grdi, Hudobni*. . .

MORICONE: . . . Tudi meni. . . če mislite na tisto razvpito s konca, v redu, če na tisto kot jaz, še bolje. . . Ja, prejšnja, ko eden glavnih junakov išče neki grob. Leone me je bil opozoril, da si želi, naj v tri minute in dvajset sekund dolgem prizoru nanizam 23, 24 sinhronih simbolov, motivov ali kako bi jim rekel, da bo glasbeno-terminološko razumljiveje. Priznati je treba, da se je izrazil zelo filmsko, pa ga nisem smel ubogati, saj bi mu s tako nagnetenim nizom enakovrednih domislic uničil vsakršno montažno nakan. Rezultat bi bil zelo razdrobljen glasbeni zapis in s tem razsekan film. Toda kaj storiti, ko pa velja šolsko prepričanje, naj bo filmska glasba v sozvočju s slikovnimi rezi. Vemo, da montaža drobi, krni, lomi in krpa in da je to v redu in prav, takšna sta njena govorica in namen. Glasba pa ne more in ne sme tako pasivno in pohlevno slediti tem koscem, biti mora okrogla, v sebi skladna, montažo mora podpreti s svojo logiko, ne z njeno. Za hip pa sem bil pomislil, kaj če je imel Leone v mislih poseben učinek, če je hotel ustvariti absolutno diletantsko in kičasto vzporednico zvočnega in sli-

kovnega drobirja. Toda ne, v odgovoru, skoz analizo se je pokazalo nekaj povsem drugega. Relativno nerazrezano podobo iskanja groba je hotel filmsko posneti v glasbeni logiki, meni pa prepustiti, v narekovanih rečeno, zvočno kamero. Razložil je, da je sinhronih simbolov 23, 24, ne vem več koliko, zato, ker je do tistega mesta v filmski zgodbi prav toliko velikih menjav prizorišč. Hotel je, naj jih zvočno povzamem, naj naredim mali skriti flash-back. Jaz pa ne, rekoč: 'Sergio, poslušaj, uho tega ne zmore. Malo jih je, ki znajo z ušesi reševati rebuse.' Morda boš dobil v dvorani enega, dva človeka s tako vrhunsko glasbeno in logiško izobrazbo, da bosta to razvozlala. Sergio, uho je že a priori gluho v primeri z očesom. Dajva mu strukturo, ki jo prenese, obenem pa si privoščiva kako slepilo očesa. Tvoji filmi so že tako ali tako narejeni, ko da so nemi, ne zapletajva jih, naj glasba sintetizira surovost, prvinskost njihovega sporočila.' Nenavadno, a takoj se je strinjal. Nisem mogel nagnesti sedem, osem simbolov v eno minuto filmske glasbe, po ritmični logiki filma kot celote in po lastni intuiciji sem se odločil, da bom v tri minute in dvajset sekund filma vključil štiri do šest simbolov na minuto. In nastalo je, kar vidite.

EKRAN: Omenili ste podpisovanje pogodbe. Od tod je blizu do problematike avtorskih pravic. Dvoje me zanima: Kakšen nadzor imate nad predvajanjem svoje glasbe po svetu? In ali vas morda pri tolikšnih dohodkih niti ne prizadeva?

MORRICONE: Ves čas se moram zavedati, da ustvarjam filmsko glasbo, kjer je reč z avtorskimi pravicami urejena nekoliko drugače. Odvisen sem od filmskega producenta in ne od kakega založnika, saj partiture za film redkokdaj izidejo. S tem hočem reči,

da je lahko film še tako dober, z njim tudi glasba, toda če nima posebnega finančnega uspeha, ne izdam niti gramofonske plošče. Seveda imam privilegij, da od tega nisem več eksistenčno odvisen. Vseeno pa me velikokrat stisne, ko podpisujem. Bolj zaradi preprek, ki mi prepovedujejo popravke, kakor zaradi slave. Tudi nasledniki bodo imeli korist le od prodaje plošč. Same skladbe so prepuščene radiu, supermarketom, kulisi in producentom.

EKRAN: Na našem Radiu je neki mož, ki si med svojimi kramljalskimi oddajami redoma vrti vaš štiklc iz filma *Nekoč na Divjem zahodu*. Mu lahko sporočite kakšno prepoved?

MORRIGONE: Ne, to bi bilo smešno. Tudi moji agentje imajo preveč dela s tekočo glasbeno tvarino. Veste, teh zlorab je iz dneva v dan več, skoz programe se prekotali zelo veliko glasbe, zakaj bi bil pravičniška izjema, če je ljudem všeč drugače? Potem ko sem spisal in predal glasbo za film *Misijon*, sem sprejel številna, lahko bi rekel neprijetna pisma, češ da so to glasbo vrteli v nespodobnih reklamah in da sploh ni ustrezala prikazanemu sporočilu. Priznam, da me zloraba prizadene edino takrat, kadar je prisiljena k drugi sliki kakor prvotno. Če je veliko veliko padla simbiotična kvaliteta, potem pobesnim. Ne morem iz svoje poklicne kože.

EKRAN: Se zavzimate, da bi se za ta poklic tudi v Italiji lahko šolali na posebnih šolah za filmsko glasbo?

MORRIGONE: Poglejte, če ima Italija toliko izvrstnih skladateljev filmske glasbe, to sicer še ni argument o tem, da ima Italija torej dobre splošne šole za neki poklic, ki je temu zelo blizek in ki ga mora vsak opravljati vsaj deset let, petnajst, tako se mi dozdeva, preden se loti opreme podob. Zelo zapam skušnjam, te so mi dale praktično vse, kar imam danes pokazati. Fantom, ki me prihajajo vpraševati po nasvetih, vedno govorim, naj se spravijo k študiju. Da nima druge izbire, kot da se učijo kompozicijo, ki za navrh sploh ni tako strašna in težka. No ja, težko je ustvarjati, toda sam študij kompozicije je prijeten, seveda ko ga končate. Na samem začetku je to zelo strog in krut študij, vsaj v Italiji, kako je drugod, ne vem. Študij je zame veliko moralno vprašanje. Nekdaj in zdaj.

EKRAN: Je dejstvo, da ste tako zapisani nekaterim domačim tradicijam kakor rimski, beneški šoli ali Frescobaldiju, očiten ostanek napornega študija ali posebna ljubezen?

MORRIGONE: Kaj vem? Oboje. Čeprav mi ni všeč izraz, da sem „zapisan tradicijam“, ker sem si gotov, da tradicije uporabljam zelo suvereno. Kdor ima znanje, ni zapisan drugemu kot samo sebi.

EKRAN: Dovoljujem si majhno predrznost, saj se mi zdi, da ste v nekaterih filmih, ki dokazujejo to znanje, imeli dokajšnje smolo. Tako na primer pri Cavanijevi (*Galileo... In vendar se premika*) in pri nedavnem Bologniniju (*Benečanka*). Do katere stopnje lahko za neuspeh privijete režiserja?

MORRIGONE: Vprašanje se mi zdi nejasno. Vendor je nekaj v njem povsem jasno. Da nekatere filme, ki so mi ljubi in ki so dobri, ocenjujete slabo, napačno. To mi je popolnoma jasno. Bologninijevi filmi niso bili nikoli slabi, tudi oba filma, ki sem ju delal s Cavanijevim, ne.

Skladatelj piše za film, in reč se mu sicer lahko dobro posreči, vendar to na sam film ne vpliva kako posebno. Kadar pa je film slab, se glasbi dogodi tako, kako pravi pre-

govor: Tako grd par, ampak mož je lepši. Ali me razumete? Nisem mogel najti boljšega primera.

EKRAN: *Včeraj smo gledali Frantic Romana Polanskega. Mislim, da je bilo za marsikoga prijetno presenečenje, ko smo slišali „elektronske“ zvoke spod peresa zakrknjene akustika Morriconeja.* . .

MORRIGONE: . . že pred davnimi leti sem študiral, kako komponirati elektronsko glasbo. In če se danes ozrem, ugotovim, da sem to počel, ne da bi sploh vedel, kaj naj z njo, kakšnim filmom naj jo ponujam in kako naj ravnam s tistimi gromozanskimi napravami, s tistimi pošastmi. S prijateljem sva jih tedaj dobila s popustom. Za vse skupaj nisva plačala niti deset milijonov lir. Samo da potem nisva ničesar razumela, preveč zapleteno je bilo vse skupaj.

Nekaj mesecev sem hodil v uk k maestro Feliciju Pugazzi v Rim, da bi lahko obvladal odtujeno napravo. Še po nekaj mesecih je bilo toliko težav, da se ji nisem upal blizu. Naprava je bila nenavadna in povsem jasno mi je, da je skladatelj v očitnem podrejenem položaju, kadar je ne more razumeti in je potem tudi ne zna spretno uporabljati. In to poslušalec pod pogojem, da je kolikor toliko aktiven, zavna že po nekaj sekundah poslušanja. Naprava takšno glasbo in takšnega skladatelja vsrka.

Ker se mi ni posrečilo skupaj z napravo, sem delo nadaljeval sam in za elektroniko prirejal razne partiture. Instrumentum sem potem prodal. Potem sem se ukvarjal z možnostmi spreminjanja z vključevanjem elektro-akustičnih postopkov. Tega sem po kriminalkah nasul kar precej. Elektronske zvoke sem zmešal s tistim, kar mi je dajal orkester.

Kar zadeva film *Frantic*, sem se še posebno dolgo pripravljaj, saj sem si — pa čeprav s takšno zamudo — zelo želel delati s tistimi sintetizatorji, ki jih danes uporabljajo že vsak zelenec. Odločil sem se, da bom z njimi ustvaril ozračje, kakršnega še nisem nikjer, nekakšno zasebnost, ki si jo lahko privoščijo samo človek, ki se s čim ubada privikrat. Z velikim navdušenjem sem skomponiral osnovno témo, ki naj nad drugimi, že davno spoznanimi in naštudiranimi zvoki vlada kot svež kralj. Nenavadno lahkotno sem ustvarjal in temu kralju natančno zrisal dramatično podobo. Za navrh pa je bil tisti del partiture, ki ga je za film spisal kolega Fesco, takšen, da je zbujal odpor do tega kralja. Harmonije, ki so spremljale to elektronsko svežino, so bile v literarnem pogledu zelo berljive, preproste. Slutil sem, da ke Fesco že nasičen z elektroniko in da je zato proti kralju nastopil tako negativistično. In to se mi je, potem ko sem ga pobaral, tudi potrdilo. Averzija se mi je sprožila zlasti po ogledu tiste sekvence, ki je postavljena na pariške strehe. Tam nisem več prenesel diskrepance v odnosu do zvoka, zato sem s posebnim režiserjevim dovoljenjem elektronsko zamenjal s harmoniko. To je zdaj to, kar slišite. V filmu so sicer porazdeljene štiri različne teme mojega elektronskega produkta, ki pa jih istočasno slišimo samo enkrat. Z drugimi besedami to pomeni, da sem moral za film spisati kar štiri cele partiture, zares domala štirikrat več kot za kak drug film. Zato pa je bila dovolj lahka realizacija. Na voljo sem imel 24-stezno aparaturo in še dodatnih osem stez, vse asinhrono, kar je omogočalo izjemne tonske variacije na osnovno témo; mešal sem lahko popolnoma po svoje. In odkril poseben mik elektronske: Ko sestavljaš tisto sintetiko skupaj, se sicer zelo mučiš, saj nima vse

skupaj nobene tonske globine, zato pa lahko pri mešanju uporabiš vse kompozicijsko znanje klasične zvrsti. To pa ugotovi le tisti, ki ga premore. V tem je past elektronike. Pri *Franticu* dopuščam še to možnost, da je tisto, kar slišite kot elektronsko glasbo najčistejšega žanra, v bistvu le zakonit vrstni red, ki skoz film spremlja igro štirih tém. Mar kdo lahko ugotovi, kje pri mešanju nisem zakrknil v klasično kompozicijsko užitek? Ne, zato moram to povedati, ne?

EKRAN: *Znani ste po tem, da redkokdaj odklonite naročilo. Je v govorici zrno resnice?*

MORRIGONE: No, filmi so mi všeč, če le imajo dober zaplet, dobro režijo, dobre igralce in dobro glasbo. In k sreči mi ponudbe pošiljajo takšni producenti in režiserji, da lahko že po imenih spoznam, da bo štirim pogojem vsekakor zadoščeno. Zgodi se, da napišem glasbo za film, ki je lep, a v komercialnem smislu zanesljivo ne bo uspel, tako da bo malo zaslužka. In tega se ob podpisu pogodbe tudi zavedam. Denar me velikokrat sploh ne zanima. Pa ne zato, ker ga imam zdaj zares veliko, po prodoru v Ameriko sploh zelo zelo veliko, tako je že od nekdat. In tako se v moji notranjosti pripeti tudi to, da se odpovem denarju pri filmu samo zato, ker bi tisti hip rad kaj počel z veseljem. Prejšnji mesec sem odklonil 200.000 dolarjev in se odločil za domač film, ki mi bo prinesel štiri milijone lir. Naj se vam zdi še tako neverjetno, je res.

EKRAN: *Kaj pa razmerje filmska glasba in teorija, vas kaj zanima?*

MORRIGONE: Zanima že, a se s tem ne obremenjujem in ukvarjam preveč. Niti nisem človek racia. O številnih rečeh iz glasbenega in filmskega sveta imam že desetletja vsajeno mnenje. Ne spreminjam ga, tako da se nekateri prijatelji iz filmske srenje, kjer je videti, kot da moraš brati tudi težavna gradiva, če hočeš biti umetnik, že sprašujejo, kako lahko s takó konservativno estetiko sploh sledim temu svetu. Sploh ne vedo, da marsikaj vsrkam in poznam, le razglašam ne s tujimi besedami. Ravnina mojega izražanja je drugod. Za besede naj si hranijo čas drugi ljudje.

Z maestrom Enniom Morriconejem sem imel decembra 1988 v Trentu pogovora, v katerih je bilo izrečeno več kot je tu zapisano. Gre kratko malo za to, da se je nakopičilo tudi precej splošnih ugotovitev iz „hitre estetike“ filmske glasbe. Tega sem se skušal pri zapisovanju pogovora izogniti, pa kljub temu ohraniti dok prijave. Spustil sem tudi neko daljše „tehnicistično“ predavanje, za katerega spoznanja pa bralec Ekрана ne bo prikrajšan. Nisem si tudi mogel kaj, da bi ne spisal posebnega uvoda. To sem storil iz dveh razlogov. Ker je davek časa okrnil veliko sodelovanje mojstrov svojih umetnosti. In ker se mi zdi, da se prav iz tega žalostnega vzroka nekrologa enemu ne da ločiti od pogovora z drugim. Preliži se morata drug v drugega, da se pokaže, kako ostaja življenje njenih šestih skupaj nanizanih filmskih biserov prvo, kar nas mora pritegovati kot dokaz neločljivega prijateljstva. Zato sem tisti del pogovora, ko je beseda tekla o Sergiu Leoneju, zgnel v kos, ki sili v ospredje. Upam, da mi bo rez oproščen!

KINODVORANA SKANDIA V STOCKHOLMU

Švedski arhitekt **Erik Gunnar Asplund** (1885-1940) je eden tistih ustvarjalcev, ki šele v zadnjem času doživljajo strokovno revalorizacijo svojih dosežkov, čeprav je glavina njihovih arhitekturnih in oblikovalskih mojstrov in nastala v dvajsetih in tridesetih letih tega stoletja. Asplund je sicer že zbudil pozornost uglednih znanstvenikov, kakršni so na primer Bruno Zevi, Kenneth Frampton in Stuart Wrede, širšo javnost pa je na njegov opus opozorila pravzaprav šele retrospektivna razstava, ki jo je 1985 pripravil Švedski arhitekturni muzej iz Stockholma in sedaj kroži po Evropi. Nedavno je bila na ogled v pariškem kulturnem centru Georges Pompidou, v okviru projekta, s katerim Centre de Création Industrielle (CCI) predstavlja pionirje modernizma; že pred desetimi leti pa je Asplunda z veliko razstavo počastil Muzej moderne umetnosti v New Yorku.

Asplundovo učno dobo sta zaznamovala narodnostni romantizem (proučevanje tradicionalne bivanjske kulture na Švedskem in Danskem ter iskanje korenin le-te v švedski arhitekturi XVIII. stol) in potovanje v Italijo (1913-1914), kjer je proučeval arhitekturo grških stavb na Siciliji in italijansko anonimno podeželsko graditeljstvo. Ta dva mladostna vira navdiha sta ostala prisotna skorajda skozi ves njegov opus, v katerem velja posebej izpostaviti leseno kapelo pri južnem stockholmskem pokopališču (1918), mestno knjižnico (1918-1928) in notranjo opremo mestne hiše v Stockholmu (1921), vilo Snellman v Djursholmu (1917-18), veleblagovnico Bredenberg (1934-37) ter vrsto prenov notranjščin z ustreznimi projekti pohištva in drugih oblikovalskih prvin. Poglavje zase pa predstavlja kinodvorana Skandia, ki jo je v Švedskem glavnem mestu ob sodelovanju številnih umetnikov in večjih obrtnikov zgradil med 1922 in 1924. Občinstvo jo je sprejelo z navdušenjem, zlasti pa je bilo očarano z razkošnim interierom, ki je s številnimi simbolnimi elementi v dekorju sugeriral magično moč filma.

V začetku dvajsetih let, ko je Asplund sprejel naročilo, je filmska kultura na Švedskem doživljala poln razcvet. Velike luksuzne dvorane naj bi v kino pritegnile izbirnejše obiskovalce, predvsem iz tistih krogov, ki so film obravnavali kot zabavo nižje vrste — v prid nobilitacije filmske umetnosti je bilo treba torej tudi s samim prostorom, v katerem so potekale predstave, opozoriti na umetniško razsežnost filmskega izražanja. Kot arhitekturna naloga je bila kinodvorana razmeroma nova tema, zato je bilo njeno specifično formo pravzaprav treba šele najti.

Če bi Asplund gradil povsem novo stavbo, bi se verjetno odločil za klasicistični pristop, značilen za tedanja nordijsko arhitekturo — za nekakšen **filmski tempelj**, kot so tedaj radi poimenovali tovrstne realizacije. Vendar pa je moral v konkretnem primeru izhajati iz dane situacije v središču mesta: uporabiti že obstoječo zgradbo iz sredine prejšnjega stoletja in njeno obsežno notra-

nje dvorišče predelati v dvorano. Po navodilih naročnika naj bi povezal kinematografski blišč in svojevrstno intimnost, potrebno za zbrano spremljanje projekcije. Stavba naj bi imela svoj zunaj in svoj znotraj, že z ulice naj bi se obiskovalec postopoma vpeljeval v bleščeči svet filma, kjer se zabrisuje meja med resničnostjo in najbolj ne navadno domišljijo; ta iluzorni prostor spektakla, praznovanja in užitka naj bi bil posebej poudarjen tako s samo arhitekturno zasnovo kot s celotnim repertoarjem okrasnih elementov, ki v smislu „gesamtkunstwerka“ zaokroža ta vtis.

Asplund se je teh postavk skoraj dobesedno držal. Obiskovalca, ki v „tempelj“ vstopi z ulice, vpeljuje v notranjščino skozi predverje, iz katerega vodijo vrata v več smeri; razdelki med vrati so okrašeni s figuralnimi reliefi, obravnavanimi na način antičnih metop. Iz predverja vodita na levo in desno hodnika, obložena z velikimi ogledali, ki z obeh strani po krivulji odsevajo podobo mimoidočega. Ta odsev v polagoma se zakrivljujočem hodniku ima seveda simbolni pomen, predstavlja cenzuro med realnim svetom in svetom prevar, utvar in domišljije, ki ga uteleša film. Tudi nad ogledali v hodniku se razteza friz s figurami in rastlinskimi ornamentami.

Ko vstopi v dvorano, doživi gledalec presečneje: v nasprotju s pričakovanjem, da se bo znašel v zaprtem prostoru, ga dočaka zvezdnato nebo — resda le kot utvara, poslikan obok, ki se v temnodrih odtenkih iluzionistično pogloblja v neskončnost. Mejo zaprtega prostora nakazuje le baldahin balkona nad zadnjim delom dvorane, hkrati nekakšen decorum pripravljajočega se slavlja na prostem. Ta oblikovalski prijem pri snovanju notranjščin je v švedski arhitekturi dvajsetih let razmeroma pogost; med drugimi ga srečamo v sloviti Modri dvorani stockholmske mestne hiše (avtor Ragnar Östberg) in v veliki dvorani koncertnega združenja (Ivan Tengbom).

V projekcijski dvorani Skandie ni nobenih sledi kamna ali štukatur — ves interier je obložen z mehkim rdečim žametom, dopolnjenim s fantastičnimi vezeninami v svili, volni in srebrni niti. Akantovi listi in elegantni cvetni vzorci se izmenjujejo z mitološkimi liki in podobami v medaljonih, ki jih je po risarskih predlogah Axela Muntheja in samega Asplunda petdeset vezilj vezlo kar šest mesecev. Arhitekt se je odločil za takšno rešitev „nearhitekturnega“ koncepta dvorane, da bi dosegel sožitje med stenami in „odprtimi“ stropom. Obenem pa je s takšnim pristopom sproduciral vtis pomanjšanja in intimizacije prostora, ne da bi zmanjšal njegovo višino in širino.

Dno dvorane je s filmskim platnom (torej kraj, v templju namenjen celli) je koncipirano kot vrt naslad oziroma paradiz. V perzijski kulturi je namreč paradiso pojem, ki označuje zaprto prizorišče, obzidan vrt, namenjen sprostitvi in užitku (zato tudi ločen od zunanjega sveta in odprt le proti nebu). Izvezeni liki na baldahinih in draperijah predstavljajo božanstva svetobe, lova in

personifikacije naravnih sil, muze in zaščitnike umetnosti, bogovi vojne, vina in ljubezni, nastopajoče v nordijski, grški in rimski mitologiji. Pod platnom dominira lik Venere po zamisli Hildinga Linnqvista, na levi in desni strani podija pa stojita kipa Adama in Eve iz pozlačenega lesa, z nedolžnima obrazoma, razprtih rok in odprtih oči. Nad razkošno zaveso, ki se nikdar ne zapre, v smeri proti odprtemu „nebu“, je iz lesa izrezljana luna (ki seveda namiguje na ves z njo povezan simbolizem). Asplund je hotel pri gledalcu doseči vtis, da se vsakdo, ki vstopi v dvorano in pričakuje začetek projekcije, počuti kot bi bil na balkonu, s kate-rega vidi ves svet. Svetlobna telesa v dvorani je moč dojeti na dva načina — kot večje, izrazitejše zvezde, ki so bližje „zemlji“ ali kot lampijončke na kakšnem velikem slavju na prostem. Zanimivo pri takšni konceptiji interiera je pravzaprav dejstvo, da se je Asplund bolj približal južnjaškemu, mediteranskemu smislu za praznovanje in uživanje kot nordijskim specifičnostim; vendar tega ni težko razumeti, če upoštevamo, kako ga je impresioniralo potovanje v Italijo oziroma srečanje s klasično kulturo. V številnih drugih projektih je namreč uspešno uskladil klasične zasnove ambientov z vsakdanjimi življenjskimi potrebami svojega časa; Skandia pa je bila zanj izjemna prilžnost za soočenje klasičnih motivov s populističnim značajem filma kot množičnega medija. Še več, to konfrontacijo je vzela popolnoma dobesedno: rotondo, ki se odpira v predverje, je okrasil s podobami filmskih zvezd, polkrožni obhod, razdeljen na štiri niše s klopmi, pa je obdal s frizom v obliki filmskega traku, na katerem prepoznavamo filmske like in znamenite osebnosti iz vsakdanjega življenja oziroma zgodovine, vključno s Haroldom Lloyd, Chaplinom in Napoleonom.

V svoji predstavitvi projekta je Asplund zapisal, da si sicer ne domišlja, da je skozi arhitekturo in notranjo opremo izrazil najgloblje bistvo filma, vendar pa je njegova ambicija, da bi se temu čim bolj približal, še vedno razvidna, magična dimenzija prostora, namenjenega dogajanju vsega, kar je povezano s filmom, še danes učinkujoča.

FASSBINDER

(NADALJEVANJE)

5

(Fassbinder in Sirk)

In potem: Douglas Sirk.

Fassbinder je njegove filme odkril skorajda po naključju. To se je zgodilo pozimi 1970/1971. Srečanje s temi filmi ga je tako presunilo, da se je odpravil na obisk k Sirku, ki je po koncu svoje hollywoodske kariere živel v Asconi.

V že znamenitem Fassbinderjevem tekstu „Šest filmov Douglasa Sirka“, ki je nastal po tem dogodku, je stavek, iz katerega je nekdo — ne vem več natančno kdo — skušal izpeljati še eno definicijo melodrame kot (filmskega) žanra. Omenjeni stavek se glasi: „Sirk je naredil najnežnejše filme, kar jih poznam; to so filmi nekoga, ki ima rad ljudi in jih ne prezira kot mi.“ Pri Douglasu Sirku so vsi kot iz istega panja, zato je v skladu s tem melodrama s Sirkom in po Sirku takšne vrste žanr, kjer so vsi junaki že po definiciji dobri. Nemara je izjema šele Klaus Kinski v filmu **Čas ljubezni in čas smrti**. Fassbinder si je želel, da bi ga imeli za najboljšega Sirkovega učenca: njegova serija **Berlin, Alexanderplatz** je dovršena melodrama prav zato, ker so vsi njeni junaki dobri — celo Reinhold. Franz Biberkopf, ki mu je Reinhold storil toliko hudega — vrgel ga je pod avto in mu ubil žensko — mu zmeraj vse oprostí: celo ko se poslednjič srečata, eden na poti v norišnico, drugi pa v zapor, se mu Franz nasmehe.

To tezo o melodrami v novi („sirkovski“) izdaji lahko prepričljivo potrdi tudi finale zadnjega in zagotovo najboljšega Sirkovega filma **Imitacija življenja** (1958), kjer se na pogrebu črne služkinje Annie zberejo dobesedno vse osebe drame — od priložnostnih ljubimcev glavne junakinje Lore Meredith, igralke, ki jo upodablja Lara Turner, pa vse do nekega revnega mlekarka, ki je bil nekje čisto na začetku zgodbe tako rahločuten, da je obema materama samohranilkama (Lori in Annie) podaljšal rok plačila. In kaj počnejo vse te osebe? Jokajo. Hlipajo, da se ti para srce, medtem ko Mahalia Jackson, prav tako vsa objokana, poje veličasten gospel. Kako drzno je bilo izpeljati takšen finale, ve vsakdo, ki je videl **Imitacija življenja**, kajti z izjemo ubogega mlekarka, ki ga je nebo nagradilo za dobroto s tem, da se v poldrugem desetletju sploh ni nič postaral, počnejo vse osebe tega filma druga drugi velike svinjarije.

Na primer: imperator Loois noče spati z Loro prav takrat, ko je v največji življenjski stiski, pri čemer ji ponuja za povračilo najlonske nogavice; pisatelj Edwards jo želi izkoristiti zgolj za svoje brodwayske abotnosti, in to imenuje ljubezen. Neki huligan skorajda ubije Sarah Jane, Annierno hčerko, ko zve, da ni bela, kakršna je videti, ampak obarvana. Sarah Jane, „bela črnka“, posredno ubije svojó mater, ker se sramuje barve njene kože; ta čista duša Annie, ki se uleže in mirno umre, kot da je vse to nekakšen „paket aranžman“ za nebasa, pa v resnici uničuje Sarah Jane s tem, ko jo hoče samó zase in za svojo ljubezen, čeprav bi bilo za

hčerko bolje, da bi bila na tem svetu, kakršen pač je, navidezno bela. Susan Meredith, Lorina hčerka, je prav tako posesivna do maksimuma: moti jo, da njena mati služi denar z nastopanjem v filmih italijanskih genijev (tu se bržčas meri na Rosselinija in Ingrid Bergman), še bolj pa jo spravlja iz tira dejstvo, da se John Gavin (pravzaprav propadli fotograf Steve Archer) noče odpovedati svoji slabosti do Lore, čeprav se mu Susan ponuja kot zamenjava, boljša od originala. Lana Turner je spet čudež zase: vse žrtvuje za kariero, celo večno ljubezen do Johna Gavina. Konec koncev niti ta ni mnogo boljši: je eden tistih neznosnih tipov, ki si že takoj na začetku uničijo življenje zaradi ženske, potem pa menijo, da je skrajnje nepošteno, ker ta ženska noče zapustiti Hollywooda in se odpraviti z njim gojit piščance. Torej popolna katastrofa od A do Ž, če ne upoštevamo starega mlekarka. Fassbinder pravi: „Nimam vtisa, da bi bil Sirk v **Imitaciji življenja** do Lane Turner ali do kogarkoli drugega nekritičen — tudi do črne dojlje ne; dejansko je kritičen do vseh.“ Izvzemši starega mlekarka.

Zdaj se seveda zastavlja tole odločilno vprašanje: Kaj sili te v bistvu dobre ljudi, ki tako občuteno prelivajo solze ob mrtvaškem odru neke služkinje, da skušajo drug drugega ukaniti? Rainer Werner Fassbinder sijajno zadene bistvo melodramskega žanra po Douglasu Sirku, ko opisuje množico kratkih stikov v njegovem odličnem filmu **Zapisano v vetru** (1956), kjer Rock Hudson, Robert Stack, Lauren Bacall in Dorothy Malone sestavljajo najbolj nepravilen četverkotnik, kar si jih je sploh mogoče zamisliti: Lauren bi pravzaprav morala loviti Rocka, a se poroči z Robertom; Rock je zaljubljen v Lauren, čeprav je Dorothy zares po njegovi meri. „Da, zares, vse je vnaprej določeno, da bo šlo narobe“, pravi Fassbinder. In dodaja: „V celoti vzeto je Rock Hudson (ki sicer zasluži za življenje, je praktičen, poln razumevanja in širokosrčen) v **Zapisano v vetru** najbolj svinjski panrkt na vsem svetu. Kako da ne more občutiti nič spricho hrepenenja, ki ga Dorothy Malone goji do njega? Ona se ponuja in se meče za moškimi, ki izgledajo vsaj približno tako kot on, da bi nemara le dojel. Toda vse, kar lahko on reče, je: 'Nikoli te ne bi mogel zadovoljiti.' Vendar sam bog ve, da bi to mogel.“ Resnična tragedija je v tem, da je od vsega začetka jasno, kako se bodo stvari (napačno) odvijale. Ko analizira Sirkov film **Vse, kar nebo dopušča** (1955), Fassbinder ugotavlja, da je podoba definitivnega poraza razvidna že iz prvih posnetkov zopnega ameriškega mesteca, „zadnjega mesta na svetu, kamor bi hotel oditi“. Če bi junaka, krepstna vdova in krepki vrtnar (Jane Wyman in Rock Hudson) živila kje drugje, bi do njune srce parajoče drame o nemogoči ljubezni sploh ne prišlo, toda kako bi ona dva to mogla — in smela — vedeti, ko pa ta okoliščina, kajpada za visoko ceno, prizvaja tisto, kar je v njujem življenju edino dragoceno. Da bi človek doživel to edino dragoceno, mora biti najprej „ob pamet“:

„Kajti za Douglasa Sirka je norost znamenje upanja.“ Zares? V svojih intervjujih z Jonom Hallidayem („Sirk on Sirk“, Cinema one, 1971) je Sirk ingeniozno definiral moderno filmsko melodramo kot v prvi vrsti ameriški žanr, pri čemer je pojasnjeval prav opisano pozicijo: sedanji melodramski klišeji so v evropski dramski tradiciji obstajali skoz stoletja, toda melodrama v našem pomenu besede (se pravi, ne kot „gledališko delo z glasbo“, ampak kot „dramsko delo s karakteristično pretirano silovitostjo čustev“) se je definitivno pojavila šele na ameriški umetniški sceni, ko so se stvari, ki so se nekoč dogajale samo bogovom, zgrnile nad glavo navadnih ljudi, profanih smrtnikov v svetu, ki nima v sebi nič božanskega. Zato je melodrama nekaj, v okviru česar pride človek do edine dragocene stvari v svojem življenju, do momenta, ko se dotakne nebes, na način vnaprej vračunane katastrofe, katere pomena ne bi nikoli dojel, to pa ga seveda dela dobrega — kljub vsemu, kar bo storil sebi in drugim, saj ne ve, kaj počne. Ves satanizem Reinholdovega življenja (**Berlin, Alexanderplatz**) izvira iz tega, ker ne ve, da je homoseksualec. Mar nismo rekli, da je melodrama nekaj, v okviru česar je vse vnaprej določeno, da bo šlo narobe. Reinhold nori za ženskami, ne da bi vedel, zakaj ga ne morejo zadovoljiti; ker mu je torej „odvzeta pamet“, da bi se lahko vprašal o najpomembnejši stvari, o smislu lastnega življenja, postane zastopnik zla, glasnik prihajajoče teme, prepričan, da zgolj vrača obresti nepravničnemu svetu. V tem pogledu **Imitacija življenja** ni zgolj naslov od Sirkovih filmov, marveč vseobsežna metafora njegovega melodramatskega sveta: nadomestne akcije, ki jim junaki posvečajo vse svoje moči (Lorina kariera, Anniennina materinska ljubezen, Rock Hudson, ki ljubi Lauren Bacall, Jane Wyman, ki vzame televizor namesto moškega, konec koncev tudi Dorothy Malone v trenutku, ko — ob vsej falusni simboliki — objame maketo naftnega stolpa), ker verjamejo, da utelešajo „življenje“ in red stvari „po pameti“, so pravzaprav le bedne imitacije, nadomestki za resnično pomembne stvari, ki se dogajajo v globini njihovih izmučenih duš. Veličina Douglasa Sirka kot režiserja najboljših melodram, kar jih poznamo, je v tem, da vnaprej in do konca jasno opredeljuje obstoj teh dveh polov. Njegovo vodilo je: spoznati svet do konca in potem ugotoviti, kaj se skriva za njim. Zato ni naključje, da igrajo v njegovih delih okna in zrcala tako dominantno vlogo: zadnji kadri **Imitacije življenja** ali filma **Vse, kar nebo dopušča** so posneti „skoz steklo“, v filmu **Zapisano v vetru** se zdi, da je pravo „dogajanje“ v odsevih velikih zrcal (in tudi je), celo v filmu **Čas ljubezni in čas smrti** se sredi ruševin pojavijo napol razbita okna, skoz katera kamera opazuje dogajanje „tam zunaj“. V svojem tekstu o Sirkovih filmih pravi Fassbinder, da se ni dovolj posvetil pomeni ogledal „in kaj ogledala pomenijo v zgodbah, ki jih Sirk pripoveduje“, vendar je kljub temu v filmu **Effi Briest** (Fontane Effi Briest, 1972/1974)

odkriti prevzel to metodo in jo pripeljal do skrajnih konsekvenc, ko je ustvaril situacijo nenehnega odseva, popolne iluzije dejanskosti, ki je le lažna slika pravega življenja, čemur je Fontanejev romantični roman o epistolarni ljubezni kot nadomestku za čustva še kako ustrezal. Prav to je možnost, da se — ob kakšni drugi priložnosti in s pomočjo kakšnega manj izrabljenega peresa — obširneje razišče socialna in družbenokritična naravnost melodramatskega koncepta Douglasa Sirkga (in Fassbinderja), ki ga Felix Leiter definira takole: „Melodramatski patos Douglasa Sirkga potemtakem koketira s čustvi gledalcev, ki jih sili, da razmislijo o nekaterih zelo pomembnih vprašanjih človekovega gibanja, s tem pa je Douglas Sirk razkril nalogo, si so si jo avtorji melodram zmeraj zastavljali: sentimentali so zgolj videz tistega, kar človeška duša sicer ne pripušča v javnost.“ Vemo tudi, zakaj. Ker so prisiljeni živeti omenjeno „sliko“ pravega življenja, junaki melodramatskih filmov verjamejo, da so na pravi poti rešitve („Religija je v meščanski družbi zelo pomembna stvar“ — opozarja Sirk); njihov položaj je tragičen zato, ker se jim dogaja nasprotno od tistega, kar bi se jim moralo, in nasprotno od tistega, za kar sami mislijo, da se jim dogaja. To pa je, kot rečeno, tisto edino dragoceno v njihovem življenju. Fassbinder pravi o filmu **Čas ljubezni in čas smrti** (1957): „Od vsega začetka je jasno, da bo John Gavin umorjen.“ Od vsega začetka filma **Zakon Marie Braun** je jasno, da njen mož ne bo umorjen. Fassbinder s tem ne zapušča Sirkove poti. Nasprotno. Do konca **Zakona Marie Braun** ostaja zvest svoji definiciji veličine filma **Čas ljubezni in čas smrti** — „Remarque pravi: 'Če ne bi bilo vojn, bi bila večna ljubezen.'“ Sklep: če se vojna ne bi končala devetega maja 1945, sploh ne bi bilo filma o Mariji Braun. Zgodba o njenem zakonu je potemtakem zgodba o ljubezni, kakršna je bila mogoča samo v neki novi dobi, v tisti po letu 1945. Če se ta film začne s tistim, kar sestavlja tudi ogrodje Sirkovega filma **Čas ljubezni in čas smrti** — z nemško poroko na pomlad leta 1945 v bombnem metežu — potem to pomeni, da ima vsak trenutek časa, v katerem živimo, svojo možnost melodramatske interpretacije, se pravi, da je melodrama eden od najpomembnejših, nepravilno zanemarjenih — in prezrtih, kajpak! — načinov za razumevanje sveta, v katerem je človek obsojen na to, da ne bo nikoli izvedel, zakaj ga ubija tisto edino dragoceno v njegovem življenju. Douglas Sirk o filmu **Čas ljubezni in čas smrti**: „Kar me je zanimalo, je pejsaž ruševin in dva zaljubljenca.“ Preprosto.

6

(Zgodovina kot melodrama: Zakon Marie Braun in Lola)

Svet, o katerem govori film **Zakon Marie Braun**, je ZR Nemčija od padca Tretjega rajha do leta 1954, ko je osvojitve svetovnega prvenstva v nogometu obeležila začetni impulz epohe Adenauer-Erhardovega go-

spodarskega čudeža. Fassbinder seveda nima historiografskih ambicij: „velika tema“ se pojavlja na globalni ravni zgodbe njegovega filma le nekajkrat — in to zmeraj posredno. Iz Adenauerjevih govorov po radiu tako zvemo, kako se časi spreminjajo, kako poraz prerašča v silo, ki bo dejstveni akt spremembe nemške družbe in položaja povojne (zahodne) Nemčije v svetu označila z izbruhom navdušenja spričo rezultata 3:2, pri katerem se bodo nekega popoldneva ob 6¹⁵ ustavile številke velikega semaforja v sosednji Švici. Celotna zgodovina te nove Nemčije je „vizualno“ zbita v tridesetih sekundah med trenutkom, ko „veliki Puskas udari z roko po tleh“ in trenutkom, ko se serija „negativov“ nemških povojnih kanclerjev (Adenauer, Erhard, Kiesinger, Brandt) konča s „pozitivom“ Walterja Schmidta in vzklikom: „Nemčija je svetovni prvak!“. Domnevamo lahko, da je to način Fassbinderjeve družbene kritike: kar želi povedati o Nemčiji, bo prikrlil z melodramatskim sižejem. Toda kakšno zvezo ima to z Mario Braun? Preudarnejša analiza filma **Zakon Marie Braun** bo namreč razkrila nekaj povsem drugega: določeni „pejorativni“, splošno uporabni kritični efekti te sijajne stvaritve so namreč produkt našega napačnega razumevanja Fassbinderjeve želje, da bi naredil dobro melodramo v Sirkovi maniri; za dobro melodramo pa potrebuje celotno zgodovino ZR nemčije od padca Tretjega rajha do leta 1954.

Kar se skriva za dejstvom, da sta brata Walter odnesla „Zlato boginjo“, namenjeno Puskasu, Kocisu in Hydekutiju, je Maria Braun, se pravi, ženska, ki se poroči tako rekoč na dan propada Tretjega rajha in ki potem, ko je preživela v zakonu en popoldan in kratko noč, dolgih devet let čaka na ponovno srečanje z možem. Njena absolutna privrženost tej ljubezni ji ne preprečuje, da ne bi — brez hipokrizije — z najboljšimi nameni živela najprej z nekimi črnimi ameriškim vojakom; nato pa, ko ga v trenutku močevega nenadnega povratka iz ujetništva ubije, začne svoj vzpon v visoki srednji razred prek postelje nekega industrialca — in vse to samo zato, da bi pripravljena pričakala tistega, ki ga od vsega začetka edinega ljubi in ki je vzel nase njen zločin. A mož v trenutku, ko mu poteče kazen, izgine brez sledu in se ponovno pojavi šele po smrti industrialca. Toda krčevit objem tako dolgo ločenih zakoncev (do katerega pride — resnici na ljubo — med zalogajem sardin in prerekanjem okrog pogodbe, s katero bosta eden drugemu podarila vse), ljubezen, ki je navidez prebrodila vse preizkušnje nenaklonjenega ji časa, brezmejno hrepenenje in brezmadežno svestobo zasenči testament pokojnika: Maria dobi polovico njegovega imetja za zadovoljstvo, ki mu ga je nudila, mož pa drugo polovico na podlagi predhodne pogodbe, da bo izginil iz Marijinega življenja do industrialčeve smrti. Kratka zgodovina splošnega kurbanja z najboljšimi nameni. Vse zleti v zrak, ZR Nemčija pa je svetovni prvak in nogometu.

Resnična uganka filma **Zakon Marie Braun**

se tu pravzaprav šele začne. Film običajne družbenokritične usmeritve, „politični film“ (kar je po mnenju mnogih **Zakon Marie Braun**) bi nam s tem finalom poslal „sporočilo“, da je propad njegove junakinje cena za gospodarski čudež, se pravi, da nekatera obdobja nevarno kvarijo ljudi. Toda melodrama (kar **Zakon Marie Braun** nedvomno in na srečo je) predpostavlja, kot že vemo, da so vsi njeni junaki dobri in da mora biti njihov neuspeh, zmeraj enak v vsem modernem času, posledica usodnosti, ki se jih ne zavedajo in ki se spričo tega, da je na ravni melodramatskega dejavnika izkustva sveta docela marginalen, nenehoma spreminjajo: žalostna usoda Marie Braun ni kritika neke etape nemške zgodovine, čeprav je pomemben prispevek k njenemu razumevanju, ampak je zgodovina Nemčije v času Marie Braun pojasnjevalec njene žalostne človeške usode. Maria res ljubi svojega moža in on to nedvomno ve, saj sam trdi, da mu je podarila celo življenje (Hanna Schygulla: „Podarila sem ti čekovno knjižico“), toda istočasno je sposobna osrečiti svojega industrialca bolj kot kdorkoli drug, kar po drugi strani tako vpliva na Hermana Brauna, njenega moža, da sklene oditi in postati „človek“, kajti ljubi jo lahko samo kot mož, kot človek, ne pa kot nekdo, ki mu je treba pokloniti življenje. Toda on je že človek, kajti, kot pravi industrialca, „samo človek, ki je sposoben velike ljubezni, je sposoben tudi ceniti ljubezen drugih“. Njegovo „dozorevanje in človeka“ je tiste vrste surogatska akcija, o kateri smo govorili v zvezi s Sirkom. Prav tako kot Marijina čekovna knjižica. Obema je „odvzeta pamet“ po meri časa. Maria Braun ne ve, da so preizkušnje njene ljubezni posledica dejstva, da se je vojna končala dan po njeni poroki — kajti če bi vojna trajala samo nekaj tednov dlje, bi bil njen mož ubit v kakšni ruski štapi, to pa ne bi zadoščalo za novo verzijo **Čas ljubezni in čas smrti**.

Zakon Marie Braun se torej konča v trenutku, ko je ZR Nemčija prvič osvojila svetovno prvenstvo v nogometu (Švica, 1954). Tudi v finalni sekvenci **Lole** se sliši glas iz radia, ki prenaša neko nogometno tekmo, vendar prevajalec filma v srbohrvaščino temu ni pripisoval nobenega pomena. Glede na to, da se pisec teh vrstic v zameno za svoje nepoznavanje nemščine lahko opre na domnevno poznavanje nogometa, bi sklepal, da gre to pot verjetno za srečanje iz leta 1958, v katerem je gostiteljica svetovnega prvenstva Švedska izločila Nemčijo, nato pa v finalu dobila pet brazilskih zadetkov. Poleg tega se film **Lola** Rainerja Wernerja Fassbinderja začne in konča s črno-belo fotografijo, ki kaže nekega finega gospoda, kako udobno zavaljen v fotelj in z glavo naslono na roko zasanjano poslušá nekakšen šlager s predpotopnega študijskega magnetofona. Domnevamo, da gre za Josefa von Sternberga. **Lola** je potemtakem film, ki govori o tem, kaj vse se je v ZR Nemčiji spremenilo med dvema davnima svetovnim prvenstvom v nogometu, pa tudi o tem, kako ta sprememba vpliva na novo

FASSBINDER

INADALJEVANJE



HANNA SCHYGULLA V FILMU **LILI MARLEEN**, 1980

„branje“ zgodbe znamenitega Sternbergovega **Plavega angela** petdeset let po njegovem nastanku. Prav v tem vrstnem redu, vendar obratno glede na pomembnost enega in drugega.

Lola-Lola je tudi pri Fassbinderju super zvezda nekega provincialnega nemškega bordela, kar je v razmerju do Marie Braun, ki se

je kurbala iz najplemenitejših pobud, premik povsem v skladu z razvojno dialektiko epohe gospodarskega čudeža: prodajanje ljubezni je zdaj posel kot vsak drug, dostojen in spoštovan, izhodišče vseh poslov pa je bordel, torej dostojno mesto. Vendar pa Sternbergov gimnazijski profesor Rath postane pri Fassbinderju gradbeni inšpektor

von Bohm, birokrat srednjega ranga in rigidnež, ki ima rad preproste ljudske jedi z zeljem in modernistično pohištvo, tip konzervativnega napredneža ali naprednega konservativca, v celoti vzeto ničla, človek na mestu. Medtem ko je v **Plavem angelu** usodno srečanje z Lolo posledica profesorjevega zalezovanja razvratnih dijakov, je v verziji, ki nosi naslov **Lola**, srečanje rezultat volje poslovnega angela ljubezni in nekakšne banalne bordelske stave, von Bohm pa se v svoji neumnosti potem obnaša, kot da je dozdevna ljubezen samoumevna nagrada, ki mu jo poklanja nebo — in namesto da bi šel z Lolo v posteljo in adijo, jo pelje v cerkev, kjer skupaj prepevata. Gorje, prav tako tudi je.

Tukaj je že vse pripravljeno za najpomembnejši preobrat v nadaljnjem razvoju pripovedi. Profesor Rath se ni mogel upreti Loli niti za ceno popolne človeške degradacije in je svoj status cunje, s katero Marlene Dietrich briše tla, sprejel kot zasluženo moralno kazen za prepovedano strast, pri čemer je slednjo vendarle postavil nad vse drugo in izbral trajno „omračenje uma“. Ko pa von Bohm odkrije, kdo je pravzaprav Lola, se počuti prevaranega za edini trenutek sreče v življenju, za ta nepričakovani dar neba, ki si ga nikakor ni zaslužil, in njegova prizadetost nečimrnost človeka na mestu, torej nule, se prične v sfero družbe projicirati kot nenadni, zadržni moralizem, kajti — kot meni von Bohm — družba je pokvarjena, ker mu je podtaknila kurbo. Ta malenkostna duša, ki ji je bilo dotlej najpomembnejše redno prihajanje na delo, točno minuto pred osmo, prične samo sebe dojemati kot prebujenega revolucionarja, novega Bakunina, ki bo očistil svet korupcijske zarote velikega kapitala. Leta 1958 je Bakunin zgolj literatura za bobnarja v bordelskem orkestru. Goli moralizem je meščanov doživljal razrednega boja in ta nadomestek nepotešene strasti oziroma obet strasti je spet prevara, zato von Bohmov upor seveda učinkuje nadvse topoumno. Je namreč brez materialne podlage (dokazov) in izzvan zgolj zato, ker je von Bohm razočaran nad svetom, čigar paradoksi so mu podarili več, kot si zasluži, vendar manj, kot v svoji nepomembni redoljubnosti pričakuje, pri tem pa niti približno ne razume skrivnih tokov družbenega organizma, ki delujejo v skladu z značilnim principom, da vsi bogatijo, kadar nekateri posebno bogatijo.

Da bi ta proces čim hitreje osvobodili srbeža radikalistične vročice prevaranega čistuna, „idealista“ von Bohma, se Lolini stalni klienti iz vrst velikega biznisa, pokvarjeni vendar življenja polni ljudje, odločijo za edino mogočo rešitev: za nagrado pa postane lastnica bordela. Tako se tudi zgodi. Če se je **Zakon Marie Braun** začel z nemško poroko na pomlad leta 1945, da bi bila postavljena na preizkušnjo ljubezen, značilna za tisti čas, potem druga nemška poroka, tista v letu 1958, s katero se **Lola** končuje, razkriva vsaj to, kako se časi spreminjajo: tistega leta Nemčija ni osvojila svetovnega

prvenstva v nogometu. Lola in von Bohm pa sta nato živela dolgo in srečno: hodila sta na izlete in v cerkev, ona je vodila svoje posle in bila steber družine, on pa je bil deležen številnih časti kot vesten uslužbenec. Ves ta čas sta bila mrtva. Zato **Lola** ni le nova verzija **Plavega angela**, ampak tudi Fassbinderjeva parafraza Sirkovega filma **Vse, kar nebo dopušča**, saj se tudi dogaja v nekem zoprnem nemškem mestecu, „zadnjem mestu na svetu, kamor bi želel oditi“: pri Sirku Jane Wyman vzame televizor namesto moškega, tukaj užaloščeni von Bohm v nekem trenutku namesto Lole prav tako sprejme televizor. Ko pa mu črni ameriški vojak pojasni, kakšna revščina je program, ki teče na samo dveh kanalih, si namesto nesrečne ljubezni, ki ga je vzpostavljala kot človeka, izbere srečen zakon, ki zgolj podaljša trajanje njegovega statusa človeške ničle.

7

(Querelle iz Bresta)

Že leto dni pred tem je Fassbinder v filmu **Lili Marlen**, nemara svoji najboljši stvaritvi, definitivno vstopil na stran žensk, kar je seveda nekoliko nenavadno za tiste, ki pretirano upoštevajo, da je šlo za protokolirane homoseksualca. Moški postaja pri Fassbinderju od filma do filma vse bolj racionalen, vendar tudi vse bolj malenkosten, obremenjen z dvomi, spremenljiv, prav nič stabilen, nesposoben, da bi sprejel preizkušnje ljubezni, če se ji zoperstavljajo razlogi „zdravega razuma“: Giancarlo Gianini zapusti v filmu **Lili Marlen** malo Wilkie v trenutku, ko ga oče, bogati bankir (Mel Ferrer) prepriča, da je kuzla in da nasploh lahko škoduje „židovski stvari“ v teh časih. Po drugi strani dokazuje ženska svojo čustveno superiornost vsemu navkljub, predvsem je močnejša v svojih čustvih in njena čustva opravičujejo vse, kar počne. Tako se junakinja tega filma, pevka Wilkie, nacistična muza in junakinja odporiškega gibanja — in vse to zaradi ljubezni — uvršča v tisto vrsto Fassbinderjevih junakinj, kamor spadajo še Maria Braun, Lola in Effi Briest; sem pa spadajo tudi Biberkopf, glavna oseba **Branjevca** ali obupani tranvestit iz filma **Trinajst mesecev v letu** (In einem Jahr mit 13 Monden, 1978), nemara najemotivnejšega Fassbinderjevega filma, v katerem neki moški, nekoč soliden oče družine, doseže sladkoboletni svet čustev, ljubezni in trpljenja ter končno smrti šele tedaj, ko si obleče ženska oblačila.

Poznavalcev ni treba posebej spominjati, da je takšen odnos brez dvoma tudi posledica Fassbinderjeve človeške narave, toda še bolj učinek vpliva ameriškega filma, kar spričo predsodkov, da je Hollywood machistična dežela, v katere zakonih tiči esenca moškega seksističnega šovinizma, prav tako deluje nenavadno. Toda treba se je spomniti Hawksovih filmov, zlasti njegovih komedij: Peter Wollen v tekstu „Znaki in pomeni v filmu“ pravilno ugotavlja, da se v Hawksovih filmih ženske veliko bolj agresivne in učinkovite od moških, ker so

osamljene in samozadostne v svetu slabotnih moških, ki se zbirajo v skupine in se prepevajo folk pesmi na ta način zdravijo od alkoholizma. Fassbinder je nekoč rekel: „V Sirkovih filmih ženske mislijo.“ Pri Fassbinderju ženske čutijo ter na tej podlagi mislijo (kot pri Sirku) in delujejo (kot pri Hawksu). Zato je **Lili Marlen** prvi (in spričo žalostnih okoliščin tudi edini) Fassbinderjev „stoodstotno hollywoodski film“. Naj takoj navedemo cel seznam dejstev, ki podpirajo to trditev: spektakularnost dogajanja, množični prizori po zgledu Milestonejeve ekranizacije Remarqueovega romana **Na zahodu nič novega**, zanimiva pripoved, emocionalnost in velika skrb, ki je namenjena dekorju, veličastnost ambientov, brezhibna uporaba rekvizitov in šminke — od vsakega kosa pohištva posebej do make-upa Hanne Schygulle, skrbna osvetlitev, bolj ali manj „total design“, v vseh pogledih stil na najvišjih valovih glamorja. To je razlog, da film **Lili Marlen**, katerega tema je povezana z eno najslavnejših nacističnih pesmi, lansirano po naključju iz Beograda, sploh ni film, ki bi se podrejal tradicionalni obravnavi te fenomenologije. In to je mnoge razsrdilo.

Dve leti pozneje, v filmu **Querelle** (1982), nič od vsega tega: vse naokrog samo papir. Pa tudi nič o fašizmu na tradicionalen način (Visconti, Bertolucci, Zafranović: fašizem kot pederastična fascinacija). To je bil obrat, ki je prenekaterega filmskega publicista postavil pred težke preizkušnje. Razlogi za to so številni. Na primer tema (homoseksualci in umori). Tu je tudi neizogibno kontroverzni Jean Genet. Upoštevati pa je treba tudi Fassbinderjev status po seriji **Berlin, Alexanderplatz** in splošne spremembe „družbene klime“, ki so nekatere opogumile, da so mu — Fassbinderju — vse oprostili in že videli njegov potni list za v raj: kot da slišim besno trganje listov papirja, na katerih so bili že skicirane briljantne študije o odnosu Fassbinder-Genet ali nekaj v slogu homoseksualnost-zločin-smrt s kratko zgodovino fašistoidnih moških sanjarjenj. Toda — nič od vsega tega, prav nič. Fassbinder jih je definitivno zavrnil. Po našem skromnem mnenju, oblikovanem na hitro za to priložnost, splošno zaprepaščujoči učinek **Querelle**, ki začasno onemogoči tudi najbolj skrbno naostrena peresa, ne izvira iz tega, ker je Fassbinder nemara izneveril zlobnemu Genetovemu romanu o lepem mornarju Querellu iz Bresta, angelu smrti v svetu, kjer sta bolečina in ljubezen eno in isto, ali iz tega, ker se je nemara izognil temu, da bi do konca razkril svojo intimno povezanost s temo. Ne. Medtem ko Fassbinder formalno zadovoljuje vsa pričakovanja, jih hkrati — podobno kot v filmu **Trinajst mesecev v letu** — bistveno izneverja, ker noče svojemu delu, katerega pohujšljivost vpije do neba, pridati lastnosti škandala, kakor se od njega pričakuje glede na tisto, kar je počel v filmu **Nemčija je seni** in glede na to, da si ga je večina tukajšnjih inteligentov zapomnila po sceni iz serije **Berlin, Alexanderplatz**, v kateri se

„velika množica mladih ljudi maže z milom, da bi lahko opravili sveto, pederastično dejanje“.

Prava resnica je v tem, da se Fassbinder ni zavedal tega svojega zavračanja škandaloznosti. Prav nič „od zunaj“ na primer ne pogojuje njegove tvegane igre na karto popolnoma teatralizirane stilizacije. Njegov dekor, ki ne skriva svoje papirnatosti v razmerju do forme vsakdanje pojavnosti, in osvetlitev, ki popolnoma ignorira dejavnik „globinske ostrine“, kar pri takšnem mojstru nikakor ne more biti naključno — bi seveda lahko razumeli kot Fassbinderjev predsmrtni obolus ekspresionistični tradiciji svoje — vendarle edine — filmske domovine, vendar pa se zdi primernejša razlaga tista, ki takšen Fassbinderjev poskus pripisuje njegovi nezmožnosti, da bi enega od prepadov svoje intime umestil v svet, kakršen realno je. Fassbinder ne more pristati na popačenost homoseksualizma v tem svetu, v katerem je popačenost neogibni rezultat, kadar se obravnave homoseksualnosti loti režiser heteroseksualne opredelitve: takšen režiser, pa naj bo dobronameren ali ne, poskuša stvar zmeraj „razumeti“, s čimer podčrtuje odnos normalnih do homoseksualcev kot do nečesa drugega in različnega, torej nevarnega. Fassbinder vidi le tisto „znotraj“; njegova osebna melodrama je prazen prostor.

To v skrajnem kontekstu pomeni, da fenomen homoseksualizma, sodeč po Fassbinderjevem **Querellu**, ni zaprt v okolje krčem iz pristaniških predmestij, v podzemje, onstran javnih stranišč — tja smo zaprli samo njegov privid, njegovo „družbeno dimenzijo“ — ampak v dušo homoseksualca, ki — vnaprej in za zmeraj izgnan iz okolja „normalnih ljudi“ — živi tako, da se mu svet nekega dne končno spremeni le v megličasto prikazen na obzorju, v globini duše pa nosi potlačen ves svet. Edina svoboda, ki si jo homoseksualec sploh kdaj lahko pribori, je svoboda za njegovo ranljivo podzavest, ki skozi film **Querelle** prihaja do nas kot nov svet, svet z drugačnim predznakom. Prenagljene bralce opozajamo, naj ne nasedejo konotaciji, da je film potemtakem še enkrat sprostil nekogaršnje sanje. Da. Vendar zgolj v pomenu Hamletove maksime o sanjah, ki so docela podobne smrti („Kajti kakšne sanje bi mogle priti v tem smrtnem snu“). **Querelle** je Fassbinderjev opis smrti, ki ga je doletela še za časa življenja.

8

50 (Cannes, maj 1982)

Rainer Werner Fassbinder je v tem pogledu živel predolgo. In to je vedel: pred desetimi leti je v nekem intervjuju rekel, da se bo njegov režijski stil zagotovo še velikokrat spremenil, če bo le priložnost za to — „oziroma, če bom še živ.“

Banalno bi bilo reči, da je Fassbinder čutil smrt za vratom, vendar je kratko malo tako: če človek pri šestintridesetih letih odlično obvlada slikarsko obrt, pri čemer hodi dvakrat dnevno v kino, če nato — ko mimo-

grede pade na sprejemnem izpitu na berlinski filmski akademiji — odigra na desetine, morda kar sto vlog, ustanovi pomembno gledališče in potem še eno gledališče, bržkone prav tako pomembno, napiše sedemindvajset odrskih del ter nekatere od njih posname na trak, posname dve mamutski televizijski seriji, odkrije avtentično filmsko zvezdo, „novo Marlene Dietrich“ (Hanno Schygullo) in eno še boljšo igralko (Barbaro Sukowo) ter v zgolj nekaj več kot desetletju zrežira štirideset igranih filmov, v nekaj primerih tudi po šest na leto, če pri tem skorajda ne spi, zato pa pije, se drogira in pederastično izživlja — potem je ta človek očitno pripravljen umreti kadarkoli, morda že jutri, takoj.

Videl sem ga nekaj dni preden se je to zgodilo: deloval je bolj živo od vseh nas skupaj, ki smo bili zbrani tam na Crosette v Cannesu, ko je poskušal priti za vsako ceno na projekcijo Herzogovega filma **Fitzcarraldo**, kot da je to najpomembnejša stvar na svetu. Bila je zadnja. Eden od dveh podvigov, ki ki mu ta mesec nista uspela. Vse, kar bomo o onem drugem sploh kdaj zvedeli, je verjetno zgolj podatek, da je bil tudi takrat — podobno kot v Cannesu — v svojem priljubljenem usnjenem jopiču. Nikoli pa ne bom izvedel odgovora na vprašanje, ki se mi je motalo po glavi, ko sem gledal, kako ga festivalski reditelji porivajo po stopnicah Grand Palais in kako potem razburjen odhaja proti ulici Antibes, v spremstvu neke ženske, ki se prav gotovo ni okoristila s tem srečanjem: kako se bo neki lotil **Modrine neba** (po G. Bataillu), katere snemanje naj bi se začelo, kot je bilo pravkar napovedano, oktobra kot njegov tretji film tega, 1982. leta (**Veronika Voss, Querelle**).

In tako je zdaj tam, na modrem nebu.
Rainer Werner Fassbinder (1946-1982).

BOGDAN TIRNANIĆ

PREVEDEL BOJAN KAVČIČ

**REVIJA
ZA FILM
IN TELEVIZIJO**

**3, 4
1989
VOL. 14
(LETNIK XXVI)**

CENA 10.000 DIN

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira

Kulturna skupnost Slovenije

glavni urednik

Silvan Furlan

odgovorni urednik

Bojan Kavčič

uredništvo

Jože Dolmark, Viktor Konjar,
Branie Kovič, Bogdan Lešnik,
Leon Magdalenc, Stojan Pelko,
Marcel Štefančič, jr., Zdenko
Vrdlovec, Matjaž Zajec

svet revije

Mirjana Borčič (DSFD), Igor Koršič
(AGRFT), Janez Marinšek (ZKOS),
Jože Osterman (RK SZDL),
predsednik, Stojan Pelko (RK
ZSMS), Iztok Saksida (FF), Marjan
Strojan (RTV), Jože Vogrinc (CIDM),
Zdenko Vrdlovec (SGFM)

oblikovanje

Miljenko Licul

tehnično urejanje

Peter Žebre

lektor

Peter Kuhar

grafična priprava in tisk

Grafični studio **CICERO**

sekretar uredništva

Cvetka Flakus

naslov uredništva

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

stik s sodelavci in naročniki

torek in četrtek od 11. do 13. ure

naročnina

celoletna naročnina 40.000 din
(vplačana do 1. 7. 1989)
in 70.000 din
(vplačana do 1. 12. 1989)

žiro račun

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

nenaročenih rokopiesov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po
pristojnem mnenju Republiškega
komiteja za kulturo in znanost št.
415-21/80, z dne 30. 1. 1989

EKRAN

V NASLEDNJI
ŠTEVILKI

ili in se peljali
ta. Hitreje. Ko
karnih v tlaku
ala v vratnih ol
»Kod nas bo...»

. Brunswiška u
Dedalus je pri
»To je lepa sta
h, da ni izumrla
Vsi so nekaj
či snemali čepi

e šlo mimo nj
dijo, da odhaj
amo. Videti j
po kotih. Ca
zbudil. Potem
a Flemingova
mrtvaški prt
Umijejo tel
se. Nekaj teg
rastejo. Neče
beden ni nič
nečem trdem.
da ga kam p

TRATURA IN FILM

SK... st
vst... sk
li, Sim...
bom za... Bloom
alus se j... kril in z
, da.«
smo vsi tu... prašal Mart
loom.«
om je vstopil... sedel na praz
ta za seboj in lopotal z njimi,