

revija za
film in televizijo

EKRAN

VOL. 16
LETNIK XXVIII

APRIL 1991

50 DIN

FESTIVAL
**VSE O
BERLINU '91**

DOSSIER
**DAVID
LYNCH**

VIDEO-SPOT
**SKRIVNOST
ENIGME**

SLOVAR CINEASTOV
**JOHN
CASSAVETES**

**ZELENA
KARTA**

REZIJA
PETER WEIR



NAJBOLJSI AMERISKI FILM LETOS!

Peter Travers, Rolling Stone

ČUDOVITA SCENARIJ IN REŽIJA, PREPRIČLJIVA IN PRVORAZREDNA IGRA!

Guy Flately, Cosmopolitan

IZJEMEN FILM, Z LEPIM SCENARIJEM TER OBČUTENO IGRO!

Variety



DOLGOLETNO PRIJATELJSTVO

LONGTIME COMPANION

THE SAMUEL GOLDWYN COMPANY in AMERICAN PLAYHOUSE THEATRICAL FILMS predstavlja film LONGTIME COMPANION v glavnih vlogah STEPHEN CAFFREY,

PATRICK CASSIDY, BRIAN COUSINS, BRUCE DAVISON, JOHN DOSSETT,

MARK LAMOS, DERMOT MULRONEY, MARY-LOUISE PARKER,

MICHAEL SCHOEFFLING, CAMPBELL SCOTT Direktor fotografije TONY JANELLI

Montaža KATHERINE WENNING Izvršni producent LINDSAY LAW

Producent STAN WLODKOWSKI Scenarij CRAIG LUCAS Režija NORMAN RENÉ

EKRAN

REVIJA ZA FILM IN
TELEVIZIJO

april 1991

vol. 16

letnik XXVIII

cena 50 din

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira

Republiški sekretariat za kulturo

glavni urednik

Stojan Pelko

odgovorni urednik

Miha Zadnikar

uredništvo

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

uredniški kolegij

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

stalni sodelavci

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

urednik publikacij

Marcel Štefančič, jr.

poslovna sekretarka

Cvetka Flakus

oblikovanje

Miljenko Licul, studio Znak
in Peter Žebre

lektorica

Inge Pangos

grafična priprava in tisk

Tiskarna Ljubljana

naslov uredništva

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

stiki s sodelavci in

naročniki

vsak delovnik od 10. do 13. ure

naročnina

celoletna naročnina 350,00 din

žiro račun

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

nenaročenih rokopisov ne
vračamo

Po mnenju Republiškega
sekretariata za kulturo št. 415-
11/91, z dne 18. 2. 1991, sodi

revija EKRAN pod posebno
ugodno davčno stopnjo iz 1. točke
8. tarifne številke Zakona o
začasnih ukrepih o davku od
prometa proizvodov in storitev.

3 UVODNIK

Stojan Pelko

4 FILM MESECA

Cvetka Flakus *Zelena karta*
Igor Kernel *Gérard Depardieu*

6 ESEJ

Marcel Štefančič, jr. *Zadnji val*
Miha Zadnikar *Kogar bogovi ljubijo*

10 FAX-REPORT

Marcel Štefančič, jr. *Leto konja*
Miha Zadnikar

12 BERLINALE '91

Bojan Kavčič *Schauplatz Berlin*
Miha Zadnikar *Četverica brez džipa*
Bogdan Lešnik *Problematična razmerja*

20 INTERVJU

Patrick Olivier *»Evropi primanjkuje fikcije«*

22 OBRAZI

Danijel Hočevar *Aki Kaurismäki*
Marcel Štefančič, jr. *Andie MacDowell*
Miha Zadnikar *Carmine Coppola*

24 E — PROJEKCIJA

Zoran Smiljanić *Sto režiserjev za jutri*

26 KRITIKA

Nerina Kocjančič *Ženske na robu živčnega zloma*
Cvetka Flakus *Sam doma*
Majda Širca *Terakota bojevnik*
Danijel Hočevar *Ruski dom*
Tadej Zupančič *Avalon*
Vasja Bibič *Kino-koledar*

32 TELEVIZIJA

Melita Zajc *Kar boli, ni mrtvo*

34 DOSSIER

Nikola Šuica *Hranilnik energije*
Maja Breznik *Camp ironija*
Boran Gocić *Ameriški auteur*
Miha Zadnikar *Angelo at heart*

40 VIZUALIJE

Michel Guimbarđ *Skrivnost Enigme*

42 SLOVAR CINEASTOV

Zdenko Vrdlovec *John Cassavetes*

11, 31, 39 KOLUMNE

Luka Novak *Cross Bronx Expressway*
Nebojša Pajkić *Kovači in/ali alkimisti*
Janez Strehovec *Interaktivni kino*

Paris, le 28 Février 1991,

M. STOJAN PELKO
Ekran
Ljubljana
YUGOSLAVIE

Cher Stojan Pelko,

Il y a dix ans, j'ai séjourné à Ljubljana à votre aimable invitation. Nous avions fait un entretien, que vous avez eu la gentillesse de publier dans votre revue de cinéma Ekran. Aujourd'hui vous me sollicitez pour répondre à une question, une seule, vague mais angoissante : « Dix ans après ...? »

D'abord, je veux formuler mon encouragement à l'annonce de votre changement de formule. Par expérience je sais qu'on a besoin d'être soutenu dans ce genre de situation.

Nous-mêmes aux Cahiers, cela nous est arrivé il y a un peu moins d'un an et demi : « changer la formule » était devenu une idée fixe. Non par caprice, mais par volonté, désir de laisser entrer un peu d'oxygène au sein de la revue, laquelle, comme toute chose et par la force des choses, tend à se scléroser.

Ce changement de formule a fait grincer des dents dans un premier temps. Sans doute parce que les lecteurs sont par essence des « fidèles », au meilleur sens du mot. Il a donc fallu les bousculer un peu pour que le message passe.

Celui-ci était simple : il n'était pas question pour nous de toucher au fond, mais de faire en sorte que, par leur disposition, et l'ouverture d'esprit plus large encore qui devait les caractériser, les articles et analyses devant paraître dans les Cahiers du cinéma avaient plus de chances d'intéresser nos lecteurs.

Ce changement de formule est aujourd'hui largement accepté. Le plus beau compliment qu'on m'ait fait, incontestablement c'est celui-ci. Un jour un ami lecteur m'a dit : tu sais, je ne lisais pas les Cahiers avant, je les feuilletais mais j'avais du mal à entrer dans les articles.

Maintenant j'y arrive, et je dois l'avouer que je prends du plaisir à lire la revue.

C'est le genre d'aveu qui vous donne du moral et de la force pour continuer. J'espère qu'il se trouvera de nombreux « amis », à Belgrade, Ljubljana ou ailleurs, pour vous faire ce genre d'aveux.

Maintenant, qu'est-il passé ces dix dernières années ? Eh bien la réponse c'est que nous sommes toujours là. Et que le cinéma, après bien des vicissitudes, se porte au fond pas trop mal ! A-t-il changé ? Certainement. Le public également. Tout va plus vite, les films et leur « consommation » - le mot est horrible mais caractérise assez bien, malheureusement, notre époque culturelle ! C'est le nouveau rythme de vie qui veut ça. Le rythme de l'audiovisuel ? Peut-être.

Oui, le public est adulte, informé, exigeant. Il exige de la critique de cinéma une expression plus claire, mais non moins radicale. Nous avons eu trop tendance ces dernières années à penser, aimer, parler du cinéma de manière trop défensive : il fallait « sauver » le cinéma, donc protéger les films, y compris les médiocres. Aujourd'hui nous nous rendons compte que le cinéma a assez de force pour s'en sortir, à condition (et notre rôle est de l'y aider) qu'il veuille s'en sortir par le haut.

Qu'attendons-nous dans les prochains mois ? Les films de Pialat, de Carax, le prochain Rohmer ou le dernier Rivetta... Je parle bien sûr du cinéma français. Pour le reste - le monde entier, immense -, le prochain Kusturica avec Jerry Lewis, le Jarmusch, ou le dernier des Frères Coen, etc...

Donc, la nouvelle donne - qui n'était pas aussi évidente il y a dix ans - c'est qu'une très large partie du public de cinéma attend les mêmes films que nous.

Cela veut dire : oui, le cinéma d'aujourd'hui gagne chaque année du terrain. Voilà la bonne nouvelle !

Amitiés.

Serge TOUBIANA

V začetku junija 1982 je ob tednu »drugačnega« francoskega filma tedanji glavni urednik revije *Cahiers du cinema* Serge Toubiana obiskal Ljubljano. Ekran je tedaj objavil obsežen pogovor z njim pod naslovom »Vračanje k ugodju filma«. Vse preteklo desetletje je Serge Toubiana kot glavni urednik dejansko kreiral vodilno francosko filmsko revijo, v začetku letošnjega leta pa je postal direktor redakcije. Je potemtakem glavni »krivec« za dovolj radikalno konceptualno spremembo revije jeseni leta 1989. Zato smo ga ob izidu prve številke nove Ekranove serije zaprosili za kratek komentar sprememb v svetu filma in filmske publicistike. Odgovor je prispel po faxu, 28. februarja 1991.

Pred desetimi leti sem na vaše prijazno povabilo obiskal Ljubljano. Ob tej priložnosti smo izpeljali pogovor, za katerega objavo ste nato našli prostor v vaši filmski reviji Ekran.

Danes pa me vabite k odgovoru na eno sólo vprašanje, široko in obenem pomalem tesnobno: »Deset let pozneje...?«

Najprej bi vas rad opogumil ob vaši novici, da spreminjate formulo. Iz izkušenj vem, da je v takih trenutkih podpora še kako dobrodošla.

Tudi nam, pri Cahiers, se je nekaj podobnega dogajalo pred približno letom in pol: »spremeniti formulo« je postala prav fiksna ideja. Ne zaradi muhavosti, temveč hote, iz želje, da vdahnemo malo svežega zraka reviji, ki je, tako kot sleherni reč po naravnem redu stvari, postala sklerotična.

Sprva so zaradi spremembe formule mnogi škripali z zobmi. Eden od razlogov je bil brez dvoma ta, da so bralci že po definiciji »zvesti«, v najboljšem pomenu te besede. Treba jih je bilo torej malo pretresti, če naj jih doseže sporočilo.

Sporočilo pa je bilo preprosto: ni bilo govora o tem, da bi se dotikali samih izhodišč, temveč smo želeli članke in analize, namenjene objavi v Cahiers du cinema, prerazporediti in jim zagotoviti tisto duhovno širino, ki bi upala na večji odziv pri bralcih.

Ta sprememba formule je danes na široko sprejeta. Najlepši kompliment, ki sem ga dobil v zvezi s tem, je izrekel nekega dne prijatelj bralec: »Veš, prej nisem bral Cahiers, le prelistal sem jih, saj sem se le stežka prebil skozi tekste. Danes mi to uspe in priznam, da prav z užitkom berem revijo.«

Tovrstna priznanja vas navdajo z moralno in močjo, da nadaljujete. Upam, da se bodo našli številni »prijatelji«, v Beogradu, Ljubljani in drugod, ki vam bodo izrekli podobna priznanja.

In zdaj, kaj se je zgodilo v teh desetih letih?

No, prvi odgovor je ta, da smo še vedno tu. In da se tudi film, vsem nestalnostim navkljub, še kar dobro drži! Se je spremenil? Gotovo.

Občinstvo prav tako. Vse gre hitreje, tako filmi kot tudi njihova »konzumacija« — beseda je sicer grozna, a žal še kako dobro povzema našo kulturno dobo! Novi ritem življenja je tisti, ki zahteva tako. Je to ritem avdio-vizualnega? Morda.

Da, občinstvo je odraslo, obveščeno, zahtevno. Od filmske kritike zahteva jasnejši, a zato nič manj radikalen izraz. Vse preveč smo si zadnja leta prizadevali misliti, ljubiti in govoriti o filmu na defenziven način: Treba je bilo »rešiti« film, se pravi varovati filme, četudi povprečne.

Danes pa smo se zavedli, da ima film dovolj moči, da se izvleče sam, pod pogojem seveda (in prav v tem mu moramo pomagati), da izhod išče navzgor.

Kaj torej pričakujemo v naslednjih mesecih? Filme režiserjev, kot so Pialat, Carax, pa naslednjega Rohmerja in zadnjega Rivetta...

Govorim seveda o francoskem filmu. Glede preostalega — celega, ogromnega sveta — pa so tu naslednji Kusturica z Jerryjem Lewisom, Jarmusch in zadnji film bratov Coen...

Kaj je torej novega — in kar pred desetimi leti ni bilo tako zelo očitno —, je prav to, da velik del filmskega občinstva pričakuje natanko iste filme kot mi.

To pa pomeni: Da, avtorski film vsako leto zaseda nova področja. Mar ni to dobra novica!

S prijateljskimi pozdravi,

Serge Toubiana

UVOD

NIK

o je možakar iz Tiskarne Ljubljana v četrtek, 7. aprila, potrkal na vrata uredništva s prvim paketom novega EKTRAN-a, smo si vsi pošteno oddahnili: izšlo se je! S časom namreč, s tistim dejavnikom, ki smo si ga vsi skupaj zastavili kot prvi in osnovni kriterij dela novega EKTRAN-a. Pohiteti s pripravami, prehiteti že pregovorne zamude, ujeti rok še pred rokom — vse se je tako ali drugače sukalo prav okrog tega vselej neujemljivega pojma, kakršen je čas.

*V trenutku pa, ko je temu osnovnemu kriteriju zadoščeno, se lahko pričnemo s časom poigravati. Tako smo tokrat bedeli pozno v noč in s še svežimi dobitniki Oskarjev tekli naravnost v tiskarno. Tako smo navsezadnje tudi do zadnjega trenutka lahko čakali na pismo iz Pariza, v katerem nam je mladi Michel Guimbard pojasnil, kako je ustvaril čudovit ambient v spotu *Sadeness* za skupino *Enigma*. Ko enkrat ujamete čas, imate časa na pretek.*

*Lahko se ozrete nazaj, kot je to na sosednji strani storil Serge Toubiana, direktor redakcije vodilnega francoskega filmskega mesečnika *Cahiers du cinema*. Njegov fax nam je obenem v ponos in v spodbudo, morda pa se prav v njem skriva tudi nastavek za nova presenečenja na relaciji Pariz—Ljubljana. Slogan *Cahiers* je »Berite in videli boste!«. Lahko pa pokukate tudi naprej, kot je to na srednjih straneh storila naša kartografska ekipa. Rezultat njihove ekspedicije je sto režiserjev jutrišnjega dne. Prostora za nova imena je še dovolj in vpisovali jih bomo skupaj.*

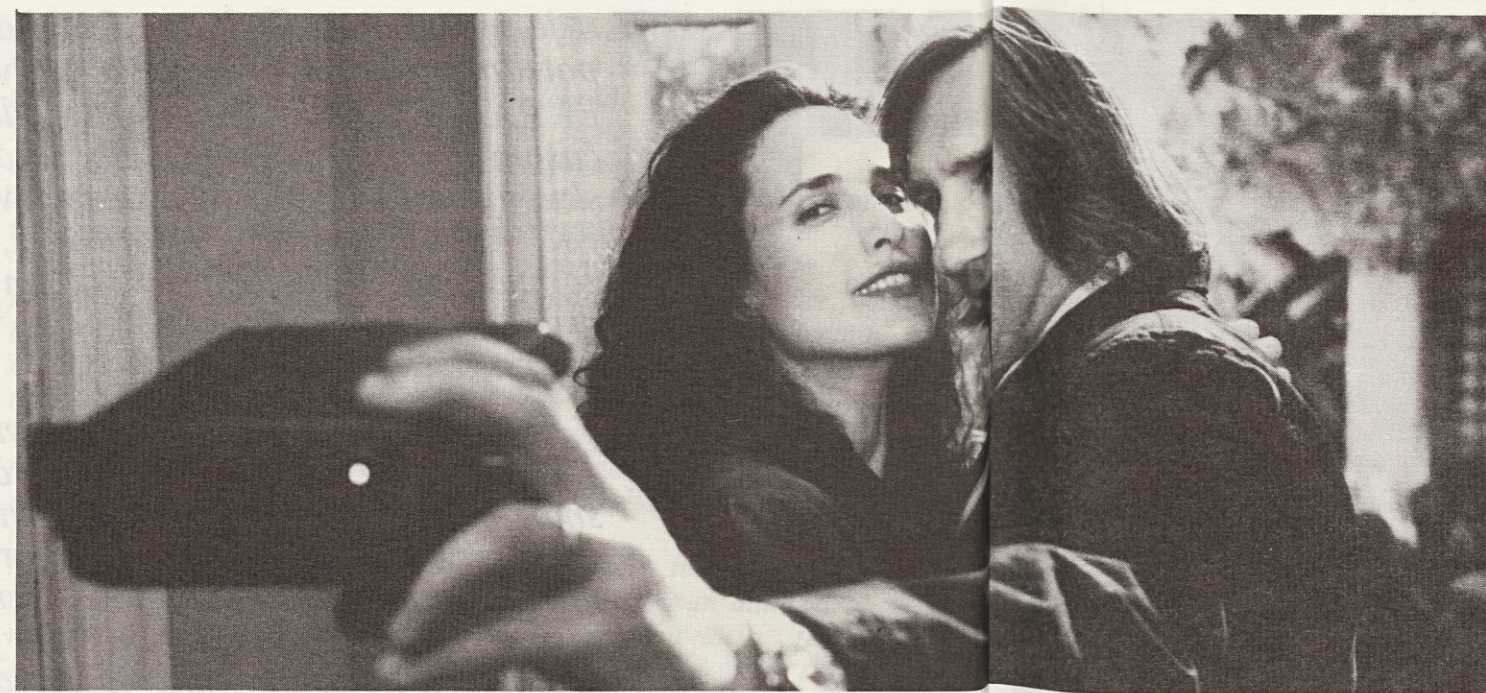
In še neizogibna beseda o avtorju, ki je zaznamoval minuli mesec, o Davidu Lynchu. Modri žamet in Dune na televiziji, Divji v srcu v kinu, da o tedenskih seansah pitja preklemansko dobre kave in uživanja borovničevega zavitka niti ne govorimo... EKTRAN-ov dossier bo z vrsto različnih gledišč na isti predmet skušal problematizirati natanko tovrstne fenomene: kako je nekdo lahko obenem vodilni avtor osemdesetih let, mojster camp-ironije in največji anti-ameriški auteur?

ZELENA KARTA

Zdrav razum vsiljuje Zemljanom izbiranje življenjskih sopotnikov na osnovi mnenja, ki si ga ustvarijo o njih. Pravzaprav naj bi se odločili storiti (ne)premišljeni korak k usodnemu »da« šele takrat, ko so usklajeni v mnenju o sebi in izbrani osebi. Za mnenja pa se ve, da so ponavadi zmotna, zato se prenekateri nagonsko ravnajo samo po svojih čustvih. Ta običajni »da«, ki ga po naravi stvari ženska dahne moškemu, potem ko ga je že zapeljala (z namenom, da bi se mu vdala), potemtakem zares postane usoden šele po uradni dolžnosti, s poroko. Pri tem namreč ne gre spregledati drobne malenkosti, da je izrečena privolitev v skupno življenje privilegirana izjava moškega, saj mu je v obrednem redu prvemu položena v usta. Učinek javnega (družbenega) obeležja privatnega sporazuma je z ženske perspektive videti nekako takole: Na tebi je torej, da prisegaš na brezmadežno zvezo pred bogom in državo, toda na meni je, da še vedno lahko odgovorim z »ne«. Nema grožnja, ki sili ženski na konico jezika in zloslutno udarja moškemu na uho, daje poročnemu obredu čar, poroki prizvok romantike, kajti sklepali naj bi jo iz ljubezni. Dejanja v našem življenju pač strmijo k redu, harmoniji, ravnotežju. Zaradi tega imajo filmi ponavadi *happy end* in eden izmed srečnih koncev je tudi poroka.

Po uvodnih afriških ritmih, ki nas popeljejo v bar Afrika nekje v New Yorku, se **Zelena karta** začne s poroko, ki pa ni nič kaj romantična, je hladno in brezosebno dejanje iz praktičnih razlogov. Brontë Parrishevi zagotavlja že dolgo zeleno stanovanje s prekrasnim zimskim vrtom sredi Manhattna in Georgu Fauréju, francoskemu imigrantu, zeleno karto, dovoljenje za bivanje v Ameriki. Nikoli več se ne nameravata srečati, toda vladni oddelek za imigracijo misli drugače, — preverja njuno skupno življenje.

Filmi so dolgočasni, če v njih vse poteka natanko po pravih življenja. In če bi jim **Zelena karta** sledila, bi imela na voljo samo dve možnosti: Potek njene zgodbe se bi razvil v socialno dramo, kar bi bilo povsem v nasprotju z idejo filma; in drugič (kar je še manj radikalno) že ob prvi intervenciji imigracijske službe bi se film lahko končal. Brontë namreč opravičuje odsotnost svojega moža z razlago, da je službeno v Afriki. Vse, kar bi z realističnim posegom v filmsko zgodbo potemtakem lahko storila oblast, je preverjanje Georgeovega potnega lista. Oblast pa se na srečo vmeša v zgodbo



ZELENA KARTA GREEN CARD

režija:	Peter Weir
scenarij:	Peter Weir
fotografija:	Geoffrey Simpson
glasba:	Hans Zimmer
igrajo:	Gérard Depardieu, Andie MacDowell, Bebe Neuwirth, Gregg Edelman
proizvodnja:	Buena Vista, Avstralija/ Francija/ZDA, 1990

zgolj iz žanrskih razlogov. Je v funkciji mašila oziroma pripovednega vzgiba, ki terja od neprilagodljive filmske *story*, da zadosti javnemu in s tem tudi romantičnemu obeležju poročnega obreda. Film je kajpak inverzna (duhu sodobnega časa prikrojena) *screwball* (na način '30-tih) komedija, v kateri je razdvojen in skregan par pravzaprav pripravljen storiti vse, samo da bi si povrnil nekdanjo skupno zakonsko srečo. To pa mu po številnih pripetljajih in zapletih celo uspe, le če se obnaša na način filma. In zato papirnata zakonca, čeprav z namenom ohraniti vsak svoj interes, svoje skupno življenje dobesedno uprizorita kot fikcijo. Na strehi 'njunega' stanovanja sredi Manhattna tako nastaja družinski album slik iz zimskih, letnih in medenih počitnic. Vse pa vendarle ne gre tako preprosto. »O tebi nimam nobenega mnenja,« vrešči Brontë na zavaljenega in okornega Francoza, ki govori smešno angleščino in (praktičen kot je) v njen eksotični zimski vrt zasadi korenje in paradižnik. V vse poprek zeleni komediji je tudi Brontë upodobljena kot (v prispodobi rečeno) od jeze zelena ženska, ki jo moti celo 'možev' način kuhanja kave. Vendar, ko sta

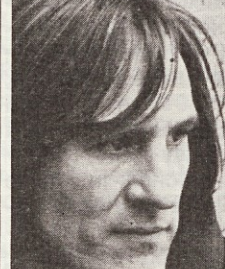
skozi filmsko pripoved prisiljena drug drugemu razkriti detajle iz lastnega življenja, postopoma odkrivata prese-netljive zanimivosti svojih osebnosti. Rekli bi, da ju filmska zgodba prisili v medsebojno usklajevanje mnenj. Andie MacDowell (Seks, laži in video-trakovi) igra Brontë, z ekologijo obsedeno pripadnico »Zelene gverile«, ki je sposobna prave komunikacije le z rastlinjem. Je takorekoč poosebljena brezspolnost in asocialnost, sicer bitje z ogromno domišljije, ki pa je ne zna oživeti. »... you live out of the book,« ji več kot enkrat sugerira Dépardieu, čigar filmski priimek je Fauréu, kar je v francoščini homonimno besedi forêt (gozd) in figurativno označuje tisto, česar kot celoto ne moreš razbrati, če se osredotočiš na njene podrobnosti. Ideja filma je skratka Gerard Dépardieu. Vse, kar je mišljeno pod »zelenim«, je poosebljeno v njem tako na ravni tistega, kar se kaže kot filmska podoba, kakor na ravni tistega, kar stoji za njo: Gerard je opravil odlični debi v ameriškem filmu, vendar se mora George na koncu filma kljub vsemu vrniti v Francijo.

Konec **Zelene karte** je pravzaprav vrnitev na začetek filma, gledano širše, k

njegovi ideji. Weir je namreč napisal scenarij izključno za Depardieuja, inspiriran z njegovimi igralskimi karakteristikami: »misterioznimi in kontradiktornimi kvalitetami otroka in moškega, lepotca in grdobe.« Skratka, v njem je preprosto videl nekoga, ki ga Američani morajo vzljubiti. In ker Američani vzljubijo vse skozi fikcijo, se mora isto zgoditi tudi z Brontë. Odkritje ljubezni je prekrasšen šok in nič manj šokanten ni konec filma. V njem je nakopičena vsa romantika, ki umanjka poročnemu obredu na začetku: V spremljavi afriških ritmov in v prisotnosti neizprosnihih imigracijskih agentov si 'papirnata zakonca' padeta v objem in Brontë dahne svojemu izbrancu ta običajni ženski »da«. Pri tem ne gre spregledati drobne malenkosti, da ji George odgovori z »ljubim te!« in film tako napove svoje nedvoumno nadaljevanje. Kje? — Prav gotovo v Franciji, v deželi parfumov, potemtakem v deželi »vonja po ženski«. Ravno zato, ker je Dépardieuju ušel iz spomina, se je moral vrniti v Evropo. Ah, ta, *Cyrano de Bergerac!*

CVETKA FLAKUS

Gérard Depardieu



Američani povsod po svetu dominirajo s svojimi filmi, danes morda še bolj kot kdajkoli poprej, Evropa pri tem ni nikakršna izjema, kljub »okopom« v obliki kvot za uvoz ameriških filmov in subvencijam za domače filme. Kot da se obupanim branilcem nacionalnih kinematografij ne bi bilo dovolj težko sprijazniti že s to nesporno resnico, se morajo neradi soočiti s še enim neprijetnim dejstvom: ne glede na nagrade in število gledalcev v evropskih kinematografih, noben film v resnici ni uspešen, če mu ne uspe preboj tudi v ZDA, na ameriškem tržišču, kar velja tudi za avtorje in protagoniste teh filmov. Z lestvice 60 najbolj gledanih tujih filmov v ZDA med leti 1960 in 1990 je razvidno, da so Francozi na njej dobro zastopani, cenjeni so tudi francoski režiserji, finančni rezultati teh filmov pa se ne morejo primerjati z uspehom »močnih« ameriških izdelkov v ZDA. Od časov Brigitte Bardot, Jean Gabina in »zlatih let« Yvesa Montanda dalje francoski filmi za Američane očitno niso dovolj svetovljanski, zato pa jim v ZDA blagohotno priznavajo »potencial« — in snemajo svoje, ameriške »remake« njihovih filmov. Tako preostane rešitev v neposredni udeležbi francoskih avtorjev v ameriških filmih, kar so v zadnjih dvajsetih letih poskušali tako režiserji (npr. Malle, v zadnjem času Francis Veber idr.) kot igralci (Alain Delon, Catherine Deneuve, Philippe Noiret, Isabelle Huppert idr.), uspehi pa so bili (zlasti pri igralcih) manjši od pričakovanih.

Kot kaže, bi Gérardu Depardieuju utegnilo uspeti tisto, kar se ni posrečilo njegovim predhodnikom. Nastopil je v *Zeleni karti* Petra Weira, ki je doslej dosegla že več kot 26.000.000 USD kumulativnega B. O. izkupička, za glavno vlogo v tem filmu je letos prejel nagrado **Zlati globus**; obenem se v ZDA vrtil *Cyrano de Bergerac*, ki je z omejenim številom kopij (okl. 50) doslej priušil približno 3.500.000 USD, Gérard Depardieu pa je nosilec ene od petih nominacij za Oskarja za ta film. Če se vse izteče, kot upajo Francozi, bi to predstavljalo sorazmerno soliden komercialni uspeh v kombinaciji z dvema najvidnejšima ameriškimima nagradama, četudi je v tem kontekstu že sama nominacija za Oskarja zadosten dosežek. Otroštvo in mladost tega zvezdnika, rojenega l. 1948 v Châteaurouxu, sta v marsičem podobna tistemu, kar je preživel lik, ki ga Depardieu igra v *Zeleni karti*: odraščanje v revni, številni družini, kasneje potepanje, priložnostna fizična dela in tatvine. Je brez ustrezne šolske izobrazbe, samouk, vendar z eksplozivno energijo in s spontanostjo rojenega igralca. Med leti 1968 in 1973 izmenoma igra v gledališču in v celovečernih filmih, njegov igralski vzpon pa se začne s filmom *Les Valseuses* (1974) Bertranda Bliera. Z vlogami v 70-ih in 80-ih letih je sloves najbolj nadarjenega igralca svoje generacije samo še potrjeval, izkazal pa se je z izjemnim smislom za zbiranje vlog. S svojo karizmo je dosegel, da so finančno uspeli tudi filmi takšnih »težkih« avtorjev, kot so Marguerite Duras, Marco Ferreri, Maurice Pialat in Alain Resnais. Doslej je nastopil v 67 filmih, *česarja* za svojo igro je prvič prejel l. 1981 in bil 12-krat nominiran (kar je absoluten rekord — *česarja* so doslej podelili skupaj 16-krat), l. 1983 je dobil nagrado za vlogo *Dantona* na festivalu v *Montrealu*, istega leta nagrado A. C. I. C. za dosežke v svoji igralski karieri, l. 1984 je bil nominiran s strani National Society of Film Critics za vlogi v *Retour de Martin Guerre* in *Dantonu*, sledi nagrada za film *Police* Mauricea Pialata na festivalu v *Benetkah*, l. 1990 pa **zlata palma** za najboljšega igralca v *Cannesu* za film *Cyrano de Bergerac* (letos tudi *česar* za to vlogo).

Gérard Depardieu je v tem trenutku gotovo najpomembnejši francoski igralec. Če prejme še oskarja, mu to lahko omogoči prodor v ameriški film, kakršnega drugi francoski igralci niso dočakali. Zdi pa se, da to ni Depardieujeva ambicija, saj je zavrnil naslovno vlogo v Scottovem *Krištofu Kolumbu*, ker raje dela v Franciji in bi raje »igral Shakespearea v francoščini, kot izgubil leto dni življenja za to, da se nauči angleščine«. Depardieujevi predhodniki v ZDA niso uspeli v veliki meri tudi zaradi te, navidez banalne podrobnosti: ker niso bili voljni, da bi se tekoče naučili angleščine, so lahko zaigrali le »eksotične« like takšnih ali drugačnih priseljencev, s tem pa so bili obsojeni na preozek izbor vlog in so se raje vrnili domov. Depardieuja očitno to ne skrbi in bo — kot doslej — hodil po svoji poti. Kot je izjavil na podelitvi Zlatih globusov, je zanj še naprej edino pomembno to, da dela z dobrimi avtorji, tako režiserji kot scenaristi.

IGOR KERNEL

ESEJ ZADNJI VAL NASVIDENJE V CASABLANCI

Peter Weir končuje serijo avstralskih novo-valovcev, ki jo začel Gillian Armstrong, nadaljujejo pa Bruce Beresford, Tim Burstall, Ken Cameron, Paul Cox, Donald Crombie, Kevin Dobson, John Duigan, Colin Eggleston, Bob Ellis, Richard Franklin, Ken Hannam, dr. George Miller, George Miller, Philip Noyce, Fred Schepisi, Carl Schultz in Jim Sharman. Toda končuje jo le, če skušate iz avstralskega revivala delati abecedo.

Če to abecedo podrete in presodite, kdo izmed njih je uspel, dobite tole, precej krajšo abecedo: Gillian Armstrong, Bruce Beresford, John Duigan, Richard Franklin, dr. George Miller, Philip Noyce, Fred Schepisi, Peter Weir. Toda dobite jo le, če vam uspeh predstavlja dejstvo, da so Avstralijo zapustili in odšli bodisi v Evropo ali pa — predvsem — v Hollywoodu.

Gillian Armstrong (*My Brilliant Career*, 1979; *Starstruck*, 1982) je v Hollywoodu posnela film *Mrs. Soffel* (1984), ki pa ji ni prinesel kake velike sreče: Diane Keaton, žena zaporniškega ravnatelja, se l. 1901 zaljubi v Mela Gibsona, obsojenega morilca, v film se ni zaljubil seveda nihče — Gillian Armstrong je namreč žensko emancipirala že v filmu *My Brilliant Career*. Njena kariera po filmu *Mrs. Soffel* ni bila več briljantna.

John Duigan (*Mouth to Mouth*, 1978; *Winter of Our Dreams*, 1981; *Far East*, 1982) se je v Ameriki izkrcal šele l. 1989 in z denarjem ameriške rimsko-katoliške cerkve posnel film *Romero* (1979); atentat na salvadorskega nadškofa Oscarja Romera je v filmu *Salvador* (1986) oplazil že Oliver Stone, John Duigan pa je iz tega naredil zadnjo stopnjo njegovega križevega pota, njegovega »gledanja vase«, njegove militantne pacifizacije, še celo Tony Plana, ki je bil v filmu *Salvador* naročnik likvidacije, je tu na njegovi strani.

Duiganu je šlo doma kljub vsemu bolje. Richard Franklin, najbolj podcenjeni avstralski filmar vseh časov (*Patrick*, 1978; *Roadgames*, 1981) in eden izmed najbolj vnetih, pa tudi inteligentnih Hitchcockovcev (l. 1969 je bil še kot študent USC povabljen na snemanje Hitchcockovega filma *Topaz*), se je v Hollywoodu svojemu guruju sicer globoko poklonil (*Psycho 2*, 1983; *Cloak & Dagger*, 1984), z britanskim filmom *Link* (1985) pa potem klonil. Le kdo ne bi, če bi v osemdesetih norega znanstvenika poslal nad šimpanze? Kritiki zunaj Avstralije so se mu sicer poklonili, Avstralija sama nikoli. Philip Noyce (*Newsfront*, 1978; *Heatwave*, 1982; *Dead Calm*, 1988) je v Hollywoodu pristal celo leto kasneje kot John Duigan, toda njegov samurajski akcionar *Blind Fury* (1990) je bil le — kdovekateri že? — pilot za »amerikanizacijo«⁶ Rutgerja Hauerja. Piste so njegov film sprejele brez navdušenja.

Če seštejete le tiste novovalovce, ki so zares uspeli, postane abeceda abecedica: Beresford, dr. Miller, Schepisi, Weir. Dr. George Miller (ne mešati z Georgeom *The Man from Snowy River* Millerjem, avstral-



PETER WEIR MED SNEMANJEM FILMA PRIČA. PRIČA (WITNESS), 1985.



The Last Wave in *The Year of the Living Dangerously* »nedolžna«⁷ le zato, ker ni bila »prisebna«, v filmu *Picnic at Hanging Rock* pa »kriva«⁸ za svoj »racionalizem«, potem bi morali reči, da je v filmu *Dead Poets Society* »kriva«⁹ prav za svojo »mrtvost«, za svoje »izginjanje«. Še več, Robin Williams svojih dijakov ne vrača »naravi«, »mrtvim pesnikom«, »tujemu«¹⁰ ljudstvu le zato, da ne bi opazili, da je »kultura«, na kateri temelji askeza deškega internata, »mrtva«¹¹ (navsezadnje, mar ni bil nekoč tudi sam dijak tega istega internata?!), ampak zato, da ne bi opazili, da je »mrtva«¹² prav sama »narava«¹³ kot način, kako se samo-doživlja »kultura«¹⁴ kot skupek »sil«. Še v filmu *Picnic at Hanging Rock*, ki je porazil vulgarnost in bombastičnost »ocker«¹⁵ filmarje (npr. *The Adventures of Barry Mackenzie*, *The Naked Bunyip*, *Stork*, *Alvin Purple*, *Number 96* itd.), je Weir kot anahronizem prikazal dekliško šolo, Appleyard College, ne pa »naravo«, *Hanging Rock* — ta je nekaj »živega«, saj dekleta požre brez »kulturnega«¹⁶ ostanka. Za razliko od Paula Coxa, art-filmarja-cum-succès-d'estime (npr. *Lonely Hearts*, 1982, *My First Wife*, 1984, *Cactus*, 1986), ki Avstralijo vedno posname kot Evropo (deževno, mračno, klavstrofobično), Weir Ameriko vedno posname kot Avstralijo (sončno, jasno, prostrano): v tem smislu se je do sedaj — podobno kot Beresford, medico Miller in Schepisi — »pravi«, urbani, korporativni Ameriki izogibal (film *Witness* se dogaja na podeželju Pensilvanije, film *The Mosquito Coast* v Srednji Ameriki, film *Dead Poets Society* na podeželju Nove Anglije).

V filmu *Green Card* (1990) pa je odpolzel v New York. Brez skrivanja, brez mistificiranja in neposredno. Lahko bi celo rekli, da je v New York vkorakal nasmejan. A spet ne povsem. Avstralske filmarje praviloma prepoznamo prav po sadističnem-cum-Angst odnosu do »narave«: »narave«¹⁷ je vedno preveč (Weir je to najbolj jasno iz-

skim televizijskim režiserjem) je po filmih *Mad Max* (1979) in *Mad Max 2/The Road Warrior* (1981) film *Mad Max Beyond Thunderdome* (1985) le ko-režiral (ko-režiser George Ogilvie), v Hollywood vstopil z epizodo v horror-omnibusu *Twilight Zone—The Movie* (1983), s filmom *The Witches of Eastwick* (1987) pa se od Hollywooda že tudi poslovil. Za koliko časa, sicer ni jasno, je pa jasno, da se v Hollywoodu ne počuti dobro: češ — tu je vse čudno, doma je drugače, toda želel sem spoznati tudi ta aspekt filmske proizvodnje. Vsestranski Bruce Beresford (*The Adventures of Barry Mackenzie*, 1972; *Don's Party*, 1976; *The Getting of Wisdom*, 1977; *Money Movers*, 1978; *Breaker Morant*, 1980; *Puberty Blues*, 1981) se je s filmi *Tender Mercies* (1982), *Crimes of the Heart* (1986) in *Driving Miss Daisy* (1989) uveljavil kot analitik in arty zaščitnik južnjaške naravi: predvsem slednji, *Driving Miss Daisy*, predstavlja na estetski objekt reducirano turistično »vožnjo«¹⁸ med muzejskimi, zamrznjenimi, »horror vacui«¹⁹ spomeniki »dobrih starih časov«. Če bi lahko rekli, da se dr. Miller Hollywoodu raje izmika, kot pa da bi se vanj »vživel«, potem moramo vse-kakor priznati, da se Beresford obnaša kot zavod za spomeniško varstvo. Z epskim spektaklom *King David* (1984) je katastrofalno pogorel, toda z etnično odškodnino *The Fringe Dwellers* (1986), nekako medrasno odisejajo, posneto v Avstraliji, si

ran ni pozdravil: pozdravil mu jih je šele naslednji hollywoodski film, *Crimes of the Heart*. Potem je s filmom *Her Alibi* (1989), v katerem je skušal opozoriti na svoje burkaške/avstralske korenine (npr. *The Adventures of Barry Mackenzie*), spet pogorel: še isto leto je takoj posnel film *Driving Miss Daisy* — medrasno odisejajo (aborigine zamenjajo črnici, ki ga je spet dvignila na nebo. Beresford je, kot kaže, vendarle spregledal. Tudi Fred Schepisi (*The Devil's Playground*, 1976; *The Chant of Jimmie Blacksmith*, 1978) je v Hollywoodu debutiral l. 1982: film *Barbarosa* se je vrtel okrog svobodoumnega izobčenca, film *Iceman* (1984) okrog svobodoumnega zamrznjenca, film *Plenty* (1985) okrog svobodoumne ženske, film *Roxanne* (1987) je skušal ujeti mistiko moškega »telesca«, film *A Cry in the Dark* (1988) misterij ženske krivde, film *Russia House* (1990) pa je Schepisijev pogled na svet normaliziral — junaki prvič niso le podaljški patološke ali pa freakovske imagerije (odmrznjeni neandertalec v filmu *Iceman*, frustrirana ženska, ki poriva oblečena v filmu *Plenty*, dolgonosi Cyrano v filmu *Roxanne* (itd.)). Peter Weir je v Hollywood dospel za Millerjem, Beresfordom in Schepisijem. Kot da je toliko časa razmišljal le, ali bo v Hollywoodu lahko ostal »zvest«²⁰ svoji novo-valovski integriteti. Toda že s hollywoodskim prvencem *Witness* (1985) se je

oddaljil od svojega razumevanja »narave«, do katere so se v svojih filmih opredelili vsi novo-valovci. Narava je pri Weiru prej izmenično funkcionirala kot skupek »zakonov«, na katerih temelji neka »družba«²¹ / »tuje ljudstvo«²² (*The Cars That Ate Paris*, 1974; *The Last Wave*, 1977; *The Year of the Living Dangerously*, 1982), in kot skupek »sil«, ki »odtujujejo«²³ človeško telo / »tustuje ljudstvo«²⁴ (*Picnic at Hanging Rock*, 1975): ko je funkcionirala kot skupek »zakonov«, je nastopila kot samo-izolirana partikularnost (»tuje«²⁵ ljudstvo v ločenosti od ostalega sveta), ko pa je funkcionirala kot skupek »sil«, je nastopila kot metafora »totalnosti«²⁶ (»narava«²⁷ pogoltna dekleta »scela«²⁸ in brez sledu: v filmu *The Last Wave* »narava«²⁹ — aboriginalni misticizem — Richarda Chamberlaina ne pogoltno). V filmu *Witness* pa »narava«³⁰ nastopi kot samo-izolirana partikularnost, ne da bi pri tem funkcionirala kot skupek »zakonov«³¹ (svet Amišev je »čist«, toda onstran »Zakona«³²): »narava«³³ kot skupek »sil«³⁴ je vzpostavljena na potlačitvi »zakona«³⁵ (policija je v svetu Amišev, velikih pacifistov, povsem nemočna), in narobe, »narava«³⁶ kot skupek potlačenih »zakonov«³⁷ je le sublimacija »sile«, metafora »totalnosti«³⁸ (osebe, ki se pogrezne v svet Amišev, ni več mogoče najti, pove lokalni šerif mestnim policajem). V filmu *Dead Poets Society* (1989) je Weir »naravo«³⁹ dokončno kulpabiliziral: če je bila narava v filmih *The Cars That Ate Paris*,

razil v filmu *Picnic at Hanging Rock*, do pojma pa je ta odnos prignat Russel Mulcahy v filmu *Razorback*, 1984, v katerem postane »narava«⁴⁰ patološka vagina dentata). Film *Green Card* pa se dogaja v svetu, v katerem je »narave«⁴¹ premalo: toda lahkotni slog, s katerim nam Weir pripoveduje o izginjanju »narave«, ne predstavlja parodije ekološkega vrtnarjenja & ozelenjevanja, ampak predstavlja prav parodijo Weirovega lastnega »ekološkega«, »polnega«, zaskrbljenega, osveščenega filmanja »narave«. Prav zimski vrt Andie MacDowell, ta drobci, ki se je odtrgal od »narave«, namreč panoramira s tistim »usodnostnim«⁴² in že kar »epskim«⁴³ slogom, s kakršnim je v svojih prejšnjih filmih (najbolj značilno pač v filmu *Picnic at Hanging Rock*) panoramiral »naravo«. Weir je naposled vendarle skrčil »naravo«. Ljubezenska romanca se splete prav tu. V »naravi«⁴⁴? Ne, na koščku, ki je odskočil od »narave«, na kraju, ki je za »naravo«⁴⁵ kot skupek »sil«⁴⁶ izgubljen, potemtakem na kraju, na katerem se mora »narava«⁴⁷ kot skupek (primarnih, narcističnih, patoloških, neobvladljivih, iracionalnih) »sil«⁴⁸ podvreči »naravi«⁴⁹ kot skupku »zakonov«⁵⁰ — v *Casablanici*, v svetu, v katerem se ljubimca ne razideta zato, ker se ne ljubita, ampak zato, ker tako pravi »Zakon«, ta Weirova slaba vest, potemtakem v svetu, za katerega je zimski vrt premalo oz. v katerem je »narave«⁵¹ — pač zimskega vrta — premalo.

KOGAR BOGOVI LJUBIJO...

Verjetno je bilo težko opaziti, da se je po petletnem rahločutnem sodelovanju razšla režisersko-skladateljska dvojica Peter Weir in Maurice Jarre. Težko že zato, ker je takšen spor kinematografsko obremenjen. Težko pa tudi zato, ker je Jarra, skladatelja, ki je z Weirom soustvaril **Pričo** (1985), **Obrežje papatačijev** (1986) in **Družbo mrtvih pesnikov** (1989), nadomestil Hans Zimmer, in to dovolj neopazno, da si k temu lahko privoščimo komentar. Zimmerova negotova partitura za **Zeleno karto** je toliko tišja, kolikor bolj se spominjamo njegovih izvrstnih zvočnih zapisov k **Rain Manu** ali k **Soferju gospodične Daisy**. Toda za Zimmera imamo v rokavu pripravljeno tolažilno tezo: Ugonobila ga je Weirova intimna želja, da bi bil med režiserji prvi, ki bi proslavil 200-letnico Mozartove smrti. Ogljemo si, kako je to storil, in pri tem poudarimo svoj skromni narcistični prispevek — **Ekran** je prva izmed filmskih revij, ki se spominja letošnjega praznika in se v gladkem faktografskem slogu sprašuje, kakšno je Mozartovo mesto v filmski zgodovini.

Jarre je Weiru zapustil neizmerno ljubezen do aerofonov, raznih pihal: **V Družbi mrtvih pesnikov** smo se tako lahko do sitega napolnili dud in saksofona in se čudili Robinu Williamsu/Johnu Keatingu/, ki je bil primoran požvižgavati orkestralne štikle (npr. II. temo, Es-dur iz **Uverture 1812** Petra Iljiča Čajkovskega). Jarre je nasploh Weira navdal tudi z ljubeznijo do klasične glasbe: Če si vnovič vzamemo za referenco **Družbo mrtvih pesnikov**, vemo, da je bil tedaj aktualen Beethoven; v Keatingovi sobici se je vrtil V. klavirski koncert v Es-duru, med dijaškim nogometom je bučala **Oda radosti** iz 9. simfonije v D-molu.

Zelena karta je film drobnih duhovičenj; obnovimo le monolog, v katerem se Andie MacDowell/Brontë Parrish/ tik pred komisijo ne more domisliti, kako je ime očetu Gérarda Depardieuja/Georga Fauréja/, pa poskuša: »Bernard? Bertrand? Aaa! René!« Na videz butasta asociacija ima kakopak logično »znotrajfilmsko« razlago, če ji poiščemo zaporedje imen in fonemov: Bernard Blier — Bertrand Blier — René Claird. Weira se je klasika očitno dobro prijel; drugi dokaz za to je že Depardieujev priimek Fauré, ki je izbran ravno prav subtilno. Francoski skladatelj Gabriel Fauré je osebnost, ki je hkrati znana in neznana, je tako rekoč klasik (1845—1924), ki zanj nihče ne ve. Predstavljajte si, da bi se Depardieu pisal Berlioz ali Debussy; to bi bil scenarijski Kiks. Tretja klasična opomba, s katero se krasi Peter Weir, pa je prišla neposredno iz Jarrove šole: **V Zeleni karti** se združujeta omenjeni radosti iz **Družbe mrtvih pesnikov** — pihala in klasična glasba —, in to v eni sami osebi. Ta ni Fauré, temveč Amadé — Wolfgang Mozart.

Brontë Parrish ima rada rože in drugo zelenje; Weiru se je zdelo premalo, da to kaže na vsakem koraku, zato je preskusil še svojo gramofonsko roko in se povprašal, kaj je treba dodati hišni džungli, da bo v njej Andie MacDowell prikupnejši kakor s kamero



se je ves čas zavedal, da bo preminil že pri petintridesetih, in zato ni počel drugega,

pod vratom (Cf. **seks, laži in video**). Odločil se je za Mozartov tris in dekletovo obrt razložil s tremi pihalnimi koncerti. Dva izmed njih je izkoristil — resda še bolj fragmentarno — že Miloš Forman (**Amadeus**, 1984); to sta Koncert za flavto in orkester št. 1 v G-duru in Koncert za flavto, harfo in orkester v C-duru (K. 299), po daljšem času pa se je na filmu spet oglasil tudi **Andante** iz Koncerta za klarinet in orkester v A-duru (K. 622). Slednji je pravi hommage za obletnico, saj ga je Mozart zložil med poslednjimi deli 1791. Če se natančno zarezemo v filmsko zgodovino, tudi vidimo, da je podkrepil že dve precej morbidni sekvenci. Prvo nahajamo v **Očetu gospodarju** (Paolo in Vittorio Taviani, 1977); kakor bržda znano, zatirani in izolirani kmečki fant zelo rad poslušal radijske prenose koncertov, toda ko je lepega dne na sporedu **Andante**, mu oče strga napravo iz napajal in jo zabriše v kad, polno vode. Drugi rabi **Andanteja** se ne godi nič bolje; lahko sicer porečemo, da jo ilustrirajo lepi posnetki skrivnostnega kontinenta, a je v precejšnji sramoto nekemu znamenitemu filmskemu skladatelju: John Barry se je namreč v filmu **Moja Afrika** (Sydney Pollack, 1985) polotil vnaprej propadlega projekta — variacij na Mozartov **Andante** iz Klarinette-konzerta. Gaspard de la nuit! Če pri Tavianijih ni več ljubezni, pri Pollacku ni razloga. Weir diha ljubezen. In razlog? Andie MacDowell goji rože za Mozarta.

Dvesto let po znamenitem pogrebu brez cvetja stopa Wolfgang Amadé Mozart v filmsko zgodovino še zmerom presenetljivo plašno in stihijsko. Ko da z njegovim duhom potuje stigma dezorganiziranja, ki

kakor garal in se zabaval. Videti je, da ta enolična dvojica spremlja Mozarta in njegovo filmsko usodo že od nemih časov: Medtem ko so se še v dvajsetih letih redno vrtele patetične osvetljave Wagnerja, Schuberta, Beethovna, Čajkovskega in nekaterih drugih velikašev, sta bila, kar zadeva Mozarta, delo in žur veliko premalo, da bi se zgodnji filmarji navdušili za biografijo; danes se zdi, ko da so verjeli impresionistični glasbeni zgodovini in njenemu nauku, po katerem so Mozartova krila zrasla z božjo iskro in ne po človeški meri. Očitno so bili prepričani, da je Mozartova oseba svojo subjektivnost izživela že v angelski pojavi; češ takšnih iracionalizmov pa ne preseže nobena fikcija.

Če so nemi režiserji puščali Mozartovo življenje ob strani, to še ne pomeni, da se niso poglobljali v njegove opere: Nemški posnetek **Figarove ženitve** še ni datiran, nastal naj bi bil 1919. ali 1920. leta in se je po besedah izvedencev, ki zahajajo na pordeonske Dneve nemega filma, za vselej zgubil. Američani so leta 1926 posneli prvega **Don Giovannija** in z njim preskusili enega izmed zadnjih in najpopolnejših vitafonov, kar so jih izumili pred optičnim zvočnim zapisom. V weimarski Nemčiji je z Mozartovo glasbo eksperimentiral avantgardistični animator Oskar Fischinger

(Ruttmannov, Langov in Disneyev sodelavec): med prvimi poskusi vizualiziranega kontrapunkta se je kajpak navduševal za Bachove fuge, potem pa je uvidel, da so za podjetje pripravnejši in zabavnejši Mozartovi **Divertimenti**. Tako je le hipec pred Hitlerjem posnel **Študijo 11** in njeno barvno inačico **Študija 11a**.

Nacionalsocialistom gre zasluga, da so Mozartovo telo skozi film zlepili z njegovo glasbo; posneli in navdihnili pa so tudi nekaj lepih zgledov domačijske umetnosti: **Mala nočna glasba** (Leopold Hainisch, 1939), **Kogar bogovi ljubijo** (Karl Hartl,

posnetka **Bega iz seraja**, **Čosi fan tutte** in **Idomea**; ekranizacij, ki jih končujejo nedavni pretresi v režiji Petra Sellarsa, ne kaže niti naštevati, toliko jih je. Povsem zase pa stojita pelikuli, ki sta stopili v zgodovino še pred nastankom, vulkanska **Čarobna piščal** (Ingmar Bergman, 1974) in marksistični **Don Giovanni** (Joseph Losey, 1979). Naš hitri pregled bi bil okrnjen, ko bi ne omenili hitrih asociacij na Mozartovo zgodbo. O tem, kaj se pripeti, kadar gre ambiciozni velemestni režiser delat v podeželsko gledališče, govori film **Don Juan, Karl-Liebkecht-Str. 78** (Siegfried Kühn, 1980); če si kdaj poželite vzorčnega glasbeniškega dokumentarca, sezite po prebliku **Od Maa do Mozarta**, **Isaac Stern na Kitajskem** (Murray Lerner, 1980); če vas vleče k ameriškemu pogledu na Mozartovo ljubezen do treh sestra Weber, si kdaj oglejte **Zaljubljenega Mozarta** (Mark Rapaport, 1975); izvorno farso o »moči glas-

fantazija« o političnih, seksualnih, družbenih in družabnih pritiskih z zgodbo **Figarove ženitve**. Renoir je bil seveda dovolj obscen, da je svojo ostro ritmizirano prozo še pospešil s citati iz opere **Figarova ženitev**. Težko bi našli bolj antipoden položaj, kakor se razteza skozi film **Na smrt obsojenci se pobegnil** (Robert Bresson, 1956) —zdaj ni množice, zdaj ni več »medsebojnega«, zdaj se linearna gradnja vboči v muzičen konstrukt, ki mu ustreza čisto drug Mozart, **Kyrie** iz Maše v C-molu (K. 427). Poznamo tudi filme, v katerih vas utegne marsikaj tako dolgočasiti, da lahko čas izkoristite za učenje skladbe; tako na primer v **Elviri Madigan** (Bo Widerberg, 1967), po kateri je razprostrl ves Mozartov Klavirski koncert št. 21 v C-duru (K. 467). Za konec se spodobi zapisati kakšno manj znano anekdoto, ki spaja Mozarta in film: Režiser Peter Brook si je pred snemanjem silma **Moderato cantabile** (1960) vroče želel, da bi pisateljica Marguerite Duras popustila in mu dovolila blefirati. Anekdote pravzaprav ni, gre samo za to, da je Brook hotel znameniti **Moderato cantabile**, skladbo Antonia Diabellija, s katero se vse zaplete in potem nič pretresljivega ne zgodi, zamenjati s kakšnim Mozartovim andantejem. Rekoč, da svet pozna štikle, ki so v ušesih bolj, kot drugi. Kakor da bi film že nešteto ne dokazal, da njegovi najzvestejši gledalci zaupajo predvsem odkritjem in raziskovanjem. Kakor da je filmski gledalec žival, ki bi ji bilo kaj do koncertnega užitka. Kinematograf ni kraj za preverjene vrednote.

MIHA ZADNIKAR

1942 — glas za arijo Tamina iz **Čarobne piščali** je posodil Anton Dermota) in **Podaj mi roko, življenje** (Karl Hartl, 1955). Poznejše biografije so zameglile avstrijsko idiliko: **Mozart — zapiski iz neke mladosti** (Klaus Kirschner, 1975) je pretenciozen, **Pozabljeni Mozart** (Slavo Luther, 1984) nepomemben, **Amadeus** (Miloš Forman, 1984) pa zgrešen film.

Slavni »Mozartov ansambel«, ki ga je v Dunajski državni operi vzdrževal štajerski dirigent Karl Böhm, je okarakteriziral tudi večino najboljših filmanih oper: **Figarova ženitev** (Georg Wildhagen, 1949), **Don Juan** (Walter Kolm-Veltée, 1955) in **Don Giovanni** (Paul Czinner, 1955 — Don Ottavia poje in igra tenorist Anton Dermota); v 60. in 70. letih sta politiko filmsko-televizijsko-opernih koprodukcij krojila tudi intendanta Rudolf Bing in Rolf Liebermann — arhivirala sta seveda tudi

bene umetnosti **Brata Mozart** (Suzanne Osten, 1986) pa si je kos ljubljanskega občinstva lahko ogledal v lanskem ciklu švedskih režiserk.

Besedilo smo uvedli in izpeljali spričo treh partikularnih Mozartovih prispevkov k Weirovi duhovitosti, sklenimo pa ga s tremi splošnimi rabami Mozartove glasbe. Že med površnim ogledom briljantnega **Pravila igre** (Jean Renoir, 1939) gledalcu ni težko vleči vzporednic, ki jih ima »dramatična

LETO KONJA

Takoj ko je na oder prijezdil Billy Crystal, gostitelj letošnjega praznika Akademije, je bilo jasno, da bo zmagal film, v katerem bo največ konj. Če bi Coppola vedel, v čem bo letos finta, bi namesto 5000 zamrznjenih nageljčkov na Sicilijo prylekel 5000 neosedlanih mustangov. Če bi to vedela Penny Marshall, bi iz kome raje prebujala trop waspovskih lipicancev ali pa bi vsaj Roberta De Nira navdušila za actor-studijsko metamorforzo. Če bi to vedel Jerry Zucker, bi na oni svet namesto Patricka Swayzeja raje poslal kakega avtističnega žrebca (bi s tem sploh kaj izgubil?). In če bi to vedel Martin Scorsese, bi premontiral Ciminova Nebeška vrata, jih podložil s soundtrackom za Sedem veličastnih in razsedlal na nosu Barbre Streisand. Kevin Costner je za intrigo seveda vedel, zato je posnel kar Indijance, ti pa so konje itak ustvarili. Ker pa so konje ustvarili in ker jih znajo režirati tako perfekcionistično (celo sedel ne potrebujejo), da se jih ustraši vsak pošten režiser, je lažje razumljivo, zakaj Coppola, Marshallova, Scorsese in Zucker niso šli s konji na led, Costner pa je šel. Ko pa se znajdeš s konji na ledu, je že sama misel na kakršnokoli režijo ridiculous. Takrat lahko pomagajo le strokovnjaki kot, npr. Michael Blake (Oscar za priredbo scenarija), ki konjem napiše dialoge, Dean Semler (Oscar za fotografijo), ki jim najde zlati rez, Neil Travis (Oscar za montažo), ki jim pristriže drnec, John Barry (Oscar za izvirno glasbo), ki ozvoči njihovo dušo, in Russell Williams II., Jeffrey Perkins, Bill W. Benton in Greg Watkins (Oskar za zvok), ki ozvočijo njihovo telo. S tem spravijo konja na trdna tla in na film. Zakaj je potem sploh potreben režiser? Očitno prav zato, ker ga konji potrebujejo: konj mora pač nenehoma koga (ali kaj) nositi — voditi in režirati. Kevin Costner je režiral sebe in konje, kar pa seveda še ne pomeni, da je režiral tudi film. Film in njega samega so režirali konji. Škoda le, da ni igral tudi konja (morda prav zato ni dobil Oscara za glavno moško vlogo), in škoda, da ni na konju prijezdil kar sam. In navsezadnje, škoda, da letošnje podelitve Oscarjev ni vodil konj, če že filme lahko režira kar vsak konj. Bil je že čas, da Oscarja naposled podelijo tudi kaki živali.



FILM *Dances with Wolves*

TUJI FILM *Reiese ohne Hoffnung*

REŽISER Kevin Costner (*Dances with Wolves*)

GLAVNA ŽENSKA VLOGA Kathy Bates (*Misery*)

GLAVNA MOŠKA VLOGA Jeremy Irons (*Reversal of Fortune*)

STRANSKA ŽENSKA VLOGA Whoopi Goldberg (*Ghost*)

STRANSKA MOŠKA VLOGA Joe Pesci (*Goodfellas*)

IZVIRNI SCENARIJ Bruce Joel Rubin (*Ghost*)

PRIREDBA SCENARIJA Michael Blake (*Dances with Wolves*)

FOTOGRAFIJA Dean Semler (*Dances with Wolves*)

MONTAŽA Neil Travis (*Dances with Wolves*)

SCENOGRAFIJA Richard Sylbert & Rick Simpson (*Dick Tracy*)

IZVIRNA GLASBA John Barry (*Dances with Wolves*)

IZVIRNA PESEM Stephen Sondheim (*Dick Tracy*)

ZVOK Russel Williams II., Jeffrey Perkins, Bill W. Benton, Greg Watkins (*Dances with Wolves*)

MONTAŽA ZVOČNIH EFEKTOV Cecelia Hall, George Watters II. (*The Hunt for Red October*)

SPECIALNI VIZUALNI EFEKTI Eric Brevig, Rob Bottin, Tim McGovern, Alex Funke (*Total Recall*)

KOSTUMOGRAFIJA Franca Squarciapino (*Cyrano de Bergerac*)

MASKA John Caglione, jr., Doug Drexler (*Dick Tracy*)

KRATKI ANIMIRANI FILM *Creature Comforts* (Nick Park)

KRATKI IGRANI FILM *The Lunch Date* (Adam Davidson)

DOLGOMETRAŽNI DOKUMENTAREC *American Dream* (Barbara Kopple, Arthur Cohn)

KRATKOMETRAŽNI DOKUMENTAREC *Days of Waiting* (Steven Okazaki)

NAGRADA IRVINGA THALBERGA Richard Zannuck, David Brown

ČASTNI OŠKAR Sophia Loren

OSKAR ZA ŽIVLJENJSKO DELO Myrna Loy

Cross Bronx Expressway



**LUKA
NOVAK**

Pred kakim letom sem se ukvarjal s problemom literarnega in posredno tudi filmskega prizorišča. Zanimala me je torej povezava med literarnim (filmskim) dogajanjem in njegovo lokacijo. To razmerje se zdi marsikomu kar preveč samoumevno, da bi ga sploh raziskoval, razen tega pa so tisti teoretiki, ki so se podviga vseeno lotili — ne nazadnje Mihail Bahtin — pokazali, da je literarno prizorišče pravzaprav prostor, ki je povezan predvsem s problemom časa, in je zato malodane neobvladljivo. Kaj je prostor in kaj je čas?

Zdaj se bom silno subjektivno spustil v nakladanje o teh dveh kategorijah. In sicer zato, ker se od trenutka, ko sem na obrobju Bronxa videl tablo z napisom »Cross Bronx Expressway«, ne morem več obvladati. Prostor in čas sem že od nekdaj dojemal kot čisti patos. Razdalje me fascinirajo, premiki v času mi šibijo kolena; in ko sem v velemestu, mi ni treba več v kino. Naenkrat se znajdeš v Bronxu. Po ulicah brbotajo črnici z MTV, nekje nad njimi drvi železnica, na vsakem vogalu gorijo smetnjaki, ob njih se grejejo »homelessi«. Dobro, New York. Ampak zakaj ravno Bronx? In predvsem, zakaj Cross Bronx Expressway?

Bronx je eno od petih newyorških področij (poleg Manhattan, Queensa, Brooklyna in Staten Islanda), kjer živijo v glavnem nebelci. Za mnoge je New York kar Manhattan, torej 20 km dolg in 4 km širok otok, na katerem je sloviti filmski skyline. Severno od njega leži Bronx, ki je še večji (še vedno pa bistveno manjši od Brooklyna in Queensa) in velja poleg Harlema (ki je manhattanska četrt) za najbolj nevaren predel mesta, kamor naj belec nikakor ne zaide. Tudi črnici so namreč lahko rasisti. In mene je ves čas nagonsko gnalo prav v Bronx. Bilo je več razlogov. Ko hodiš po Manhattanu, se ti zdi, da je tam že vse. In prav zato imaš občutek — ko gledaš na zemljevid v subwayu —, da mora biti nekje še več. Še več hiš, še več odbitih črnk, še več nevarnih črncev s »štraufencigerji« (najbolj popularno orožje), skratka, še več mesa in krvi. In železobetona in ognja. Razen tega me je Bronx vabil tako rekoč z lingvističnim mamilom: gre namreč za eno redkih krajevnih imen, ki imajo v angleščini člen. The Bronx mi je zvenelo nekako tako kot The Bomb. Bomba, sestavljena iz razsutih psih z različnimi imagi. Smil sem, da je tam bistvo newyorškega prizorišča. Kmalu zatem mi je postalo jasno, da skozi srce tega bistva poteka avtocesta, torej Cross Bronx Expressway. V podzavesti se mi je tedaj prižgalo neko vprašanje, za katerega zdaj vidim, da je temeljno za razumevanje New Yorka: Kako je mogoče skozi eno najbolj nevarnih svetovnih četrti speljati avtocesto, ki že s svojim imenom

nedvoumno kaže na svoj namen? Ta pa je: »Mestne oblasti prosijo, da vsi normalni vozniki ekspresno predrviijo Bronx.«

Ko sem se kake, dva tedna pozneje vozil po avtocesti skozi Alpe, mi je Marshal Bermann potrdil sum, da je Bronx postal nevaren pravzaprav šele takrat, ko so skozenj zasekali avtocesto. Marshall Berman je pisec, ki ljubi New York. Zrasel je prav v Bronxu. Tam so torej tudi rasli, ne samo razpadali. Poglavlje, ki ga v svoji knjigi o modernizmu (*All That Is Solid Melts Into Air*, New York 1982) posveča New Yorku, začenja prav z interpretacijo epohalne Cross Bronx Expressway. V njej se skriva filozofija modernega New Yorka.

Njen utemeljitelj je bil urbanist Robert Moses, ki je s svojimi posegi v mestno tkivo izumil tako imenovani »Expressway World« — svet privzdignjenih avtocest, ki ga pozna samo New York. To je modernizem v živo. Na začetku petdesetih let so prišli delavci in začeli sesuvati center Bronxa, kjer je živel nižji srednji sloj. To so počeli deset let, pri tem so izselili 60 000 ljudi. Ampak avtocesto so zgradili do konca. Socialne posledice si lahko preberemo v Bermanovi knjigi. Vendar pa tudi Berman priznava, da je bil Moses svojevrsten genij. Po eni strani je mesto sesekljal, po drugi pa povezal. In to s spektakularno gestikulacijo v prostoru. Siegfried Giedion, ki je o njem napisal knjigo, primerja te avtoceste — povzemam po Bermanu — s kubističnim slikarstvom in s filmi, češ da je »pomen in lepoto teh cest nemogoče dojeti z ene same glediščne točke, kot je bilo to nekoč mogoče z okna v versailskem gradu.« Ustrezno je samo gibanje z avtomobilom. Moses naj bi dojel »prostorsko-časovno koncepcijo naše dobe«, in podobno kot se je Heglu leta 1806 Napoleon zdel podoben »Weltseele« na konju, je Giedion leta 1939 videl Mosesa kot »Weltgeist« na kolesih.

Mosesova dinamika je iz New Yorka naredila pravi filmski poligon. Da posnameš film v New Yorku, v bistvu ne rabiš ne helikopterja ne letala: za vse je poskrbel Moses in pa seveda tisti, ki so gradili nebotičnike. Ampak to vidiš šele takrat, ko se z avtom poženeš ven iz Manhattan, čez most v Brooklyn, in nato od tam na Staten Island, pa še naprej v New Jersey. Takrat, ko gledaš Manhattan z vseh strani — in to s kilometrske razdalje —, šele začutiš, kaj je prostor modernizma. In prostor je v tem drvenju čez mostove in pod tuneli res pravi patos, tisti zanos, da si sam protagonist v lastnem filmu. New York je bil od Mosesa naprej zgrajen preprosto zato, da bi ljudje v njem prehajali iz enega filma v drugega. Režiser, ki se v njem zares loti filma, je lahko — če hoče — samo snemalec. New York je že sam dosegel nekakšno absolutno dinamiko. Je edino mesto, ki zares »živi«.

BERLINALE '91 SCHAUPLATZ BERLIN

Gotovo ni naključje, da so se v festival-
skem biltenu, ko so predstavljali letošnji
program Retrospektive, spomnili prav Ros-
sellinijevega filma *Germania, Anno Zero*.
Ne le zato, ker bi lahko rekli, da se je Ne-
mčija po združitvi na neki način spet znaš-
la v »letu nič«, ampak tudi zato, ker
Rossellinijev film, katerega pripoved se se-
veda odvija v Berlinu, opozarja na speci-
fično »cinematičnost« tega mesta. Pravza-
prav je celotna povojna zgodovina Berlina
(če pač začnemo od Rossellinijevega »leta
nič«, kajti sicer so kamere tu brnele že
mного prej) dobesedno prepojena s fil-
mom, pri čemer kajpak ne gre zgolj za
mednarodni filmski festival, ki se tu dogaja
že od leta 1951, niti za razmeroma močno
kinematografsko produkcijo na obeh stra-
neh zidu. Ne, tisto, zaradi česar si je Berlin
dejansko prislužil vzdevek »filmsko me-
sto«, je nedvomno povezano z dejstvom,
da je bil v minulih petinštiridesetih letih
predmet in prizorišče nešteti filmov — od
dokumentarcev, ki so prikazovali porušeno
prestolnico, prek Rossellinijevega in dru-
gih igranih filmov, ki so si za prizorišče do-
gajanja izbrali Berlin, do najnovejših do-
kumentarnih zapisov o padcu znamenitega
zidu, k čemur lahko prištejemo še
avtohtoni subžanr, tako imenovane »male
umazane berlinske filme« z opusom Lot-
harja Lamberta na čelu. Bržčas ni mesta na
svetu, katerega novejša zgodovina bi bila
temeljiteje dokumentirana na filmskem
traku.

Prav zato berlinska *Retrospektiva* nikoli ni
zgolj festivalska sekcija, ki se od drugih
razlikuje pač po tem, da ponuja »kinoteč-
ni« program, marveč je zmeraj v večji ali
manjši meri posebej zaznamovana s »kra-
jem dogajanja«. Tudi letošnja, ki je poteka-
la pod naslovom »Hladna vojna« in je
obsegala okrog šestdeset filmov, posnetih
zvečinoma v petdesetih in šestdesetih letih,
ni bila izjema. Posamezne podsekcije pro-
grama so sicer nosile dovolj zgovorne na-
slove: »The Commies«, »Top Secret«,
»Rouge Baiser« itn., osrednje mesto pa je
bilo vendarle rezervirano za filme, ki so
svoje pripovedi vezali na Berlin (»Schau-
platz Berlin«), pri čemer je razpon segal od
Bianchijevega *Toto e Peppino divisi a Ber-
lino* do Hamiltonovega *Funeral in Berlin*. A
če je festival »hladno vojno« dokončno
— morda nekoliko preuranjeno — potisnil v
(filmsko) zgodovino, mu glede Berlina kot
prizorišča neposrednih ideoloških, politi-
čnih in vohunskih konfliktov pa z betonsko
mejo onemogočenih emocionalnih vezi
podoben manevar pač ni mogel uspeti.
Berlin kot specifično prizorišče posledic
»hladne vojne« je namreč še kako aktua-
len, pa četudi skuša sodobni politični žar-
gon to na vse pretege prikriti s parolami o
»naposled združenem mestu« in podobni-
mi publicami. »Hladna vojna« se v Berli-
nu nadaljuje, le da z drugimi sredstvi in to
pot med Nemci samimi. »Govorijo isti jezik,
vendar se med seboj ne razumejo nič bolj
kot Eskimi in Indijanci«, je neusmiljeno
ugotovil neki novinar.
Zid je sicer padel, vendar je mesto ostalo



razdeljeno, praznina, ki zeva namesto zidu,
pa je toliko bolj travmatična, kolikor bolj
jasno postaja, da je zid očitno mesto vsaj
toliko povezoval, kot ga je delil. S to praz-
nino je bil na poseben način zaznamovan
tudi letošnji filmski festival, prireditev, ki je
sicer znala v prejšnjih letih spretno igrati
prav na karto zidu. Dokler je ta še trdno
stal, se je Berlinale namreč rad razglašal
za »filmski most med Vzhodom in Zahod-
om«, s padcem zidu pa se je očitno podrl
tudi »most«, kajti o njem ni bilo letos ne
duha ne sluha. Morda je razlog v tem, da
pravzaprav ni bilo kaj dosti premoščati, za-
kaj kljub »odprtim mejam« je prišlo z vzhoda
zelo malo novih filmov in med njimi še
manj takšnih, ki bi jih bilo vredno omenjati,
zahodna ponudba (če izzamemo Ameri-
čane, ki so v kinematografiji tako ali tako
pojem zase) pa navzlic številčnosti tudi ni
bila ravno impresivna.

Še dobro, da ima festival svojo *Retrospek-
tivo*, bi spriči vsega tega lahko pomislili, ko
ne bi bilo velikih ameriških filmov, kot sta,
denimo, Coppolov *Boter III* ali Costnerjev
Pleše z volkovi, kajti če so se Američani
prejšnja leta z vsemi sredstvi in ne zmeraj
uspešno rinili v ospredje, so tokrat dobe-
sedno rešili festival in v naskoku osvojili
Berlin (ne glede na razdelitev nagrad, ki ta-
ko ali tako nimajo nobene zveze z realnim
razmerjem sil). In prav Američani so (v so-
delovanju z Britanci) med drugim opozorili,
da »hladne vojne« ne kaže prehitro odložiti

v ropotarnico zgodovine. Film Freda
Schepisija *Ruski dom* (The Russia House)
bi namreč lahko po svoji tematiki in tudi v
marsikaterem drugem pogledu sodil v *Re-
trospektivo*, se pravi, v krog filmov o doz-
devno izčrpani temi »hladne vojne«, ko ga
ne bi današnja dogajanja v Sovjetski zvezi
uvrščala med aktualna kinematografska
dela. *Ruski dom* je namreč film o današnji
Sovjetski zvezi in današnjih pogojih vo-
hunskega delovanja, obenem pa je to me-
lodrama, ki na določen način korespondira
z razmerami v današnjem Berlinu, ko sti-
kov med ljudmi z obeh strani nekdanjega
zidu nihče več neposredno ne ovira, pa so
vseeno bolj izjema kot pravilo.
Vsekakor se zdi, da gre za nekoliko ambi-
valenten, celo dvoumen film, ki na eni stra-
ni označuje zaton določenega žanra in ta-
ko rekoč tudi sam sodi nekako v filmsko
preteklost, na drugi strani pa skuša vzpo-
staviti kritično distanco do tega žanra. Za
mnoge je dovolj zgovorno že dejstvo, da je
posnet po romanu Johna Le Carréja, mojs-
tra vohunskega žanra in potemtakem nekakšnega
»apostola hladne vojne«, da gre
za dovolj razločno koncipirano vohunsko
zgodbo, prežeto z značilnim nezaupanjem
britanske in ameriške tajne službe do vse-
ga, kar prihaja z ene strani nekdanje že-
lezne zavese, navsezadnje pa tudi to, da je
glavna vloga zaupana Seanu Conneryju, ki
je pač proslavil Jamesa Bonda, znameniti
lik iz obdobja »hladne vojne«.

KAČJI UGRIZ (DANDAN — E MAR), REŽIJA MASUD KIMIAI



SATAN (SATANA), REŽIJA VIKTOR ARISTOV

A stvar le ni tako preprosta, zakaj roman,
po katerem je film posnet, pomeni nekakš-
šen Le Carréjev obračun z lastno prete-
klostjo (po mnenju nekaterih kritikov precej
naiven, po avtorjevem lastnem prepričanju
pa zgolj dokaz, da »kdor hoče biti realist,
mora biti tudi idealist«), pri čemer med
drugim izpričuje svojo naklonjenost do ak-
tualnih dogajanj v Sovjetski zvezi, še zlasti
perestrojke. In kot Le Carré tu ni več av-
tor vohunskih romanov in obdobja »hladne

GOSPOD JOHNSON (MISTER JOHNSON), REŽIJA BRUCE BERESFORD



vojne«, tako tudi ta zgodba ni več nikakrš-
na prava vohunska zgodba, ampak bolj
pretveza, za katero se skriva dovolj značil-
na melodramska pripoved. Navsezadnje
tudi igralski lik Seana Conneryja nima nič
več skupnega z dinamično in »trdo« figuro
Jamesa Bonda.

Z nekaj zlobe bi nemara lahko rekli, da *Ru-
ski dom* ravno zaradi vsega tega, zaradi
česar se izmika »svojemu« žanru in obe-
nem nevarnosti, da bi bil uvrščen kar v *Re-
trospektivo*, tudi ni najbolj uspelo filmsko
delo. Brez dvoma mu je mogoče očitati
dolgoveznost, gostobesednost v dialogih
in nekoliko komplicirano ter zato težko
pregledno pripoved — toda obenem je vse
skupaj izpeljano na zanimiv način zgodbe
v zgodbi, pri čemer se robova obeh zgodb
ne pokrivta z razmerjem med vohunko in
melodramo. Zgodba o »prisilnem« vohunu,
založniku Blairu, ki ga napotijo v Sovjetsko
zvezo, da bi preveril verodostojnost podat-
kov sovjetskega »informatorja«, atomske-
ga fizika Danteja, a se namesto tega zaljubi
v Dantejevo sodelavko Katjo (s čimer se
vse skupaj spreverja v melodramo) — ta
zgodba je namreč uprizorjena kot zaklju-
čena drama znotraj okvirne filmske pripo-
vede. »Občinstvo« predstavljajo agenti bri-
tanske in ameriške tajne službe, ki so
akcijo skrbno pripravili in jo zdaj ves čas
budno spremljajo, pri čemer morajo hočeš
nočeš slediti tako tistemu, kar jih zanima
(Blairovo srečanje z Dantejem), kot tistemu,
kar jih ne zanima (ljubezensko razmerje
med Blairom in Katjo). Prav to nepredvidlji-
vo, element »improvizacije«, ki ga prinese
ljubezenska romanca, se pravi, tisti del
zgodbe, ki ga ni bilo mogoče načrtovati in
s katerim »režiserji« dogajanja niso mogli
računati, je obenem najprivlačnejša plat
filma, saj se ravno zaradi tega agentje iz
tako rekoč strokovnih nadzornikov akcije
proti svoji volji spreminjajo v gledalce me-
lodrame. Skratka, vse skupaj se odvija kot
gledališki komad, ki so ga pripravile tajne

službe, vendar je ušel njihovem nadzoru
in se zdaj pred njihovimi očmi spreminja v
nekaj povsem drugega, s čimer se seveda
spreminja tudi status opazovalcev. Še en-
krat se je torej pokazalo, da je melodrama
mного bolj subverziven žanr, kot so ji
pripisovali.

Nekaj podobnega, le da v obrnjeni obliki,
se pravi, na način »negativne melodrame«
je pravzaprav pokazal ruski režiser Viktor
Aristov s filmom *Satan*, edinim sovjetskim
predstavnikom v glavnem programu Berli-
nala in obenem edinim vzhodnoevropskim
filmom, ki ga je sploh vredno omeniti. Malo,
ampak dobro, bi lahko rekli, zakaj čeprav
je *Satan* edina svetla točka z Vzhoda, je na
moč učinkovito in odločno branil čast teh,
nekoč močno zastopanih kinematografij v
berlinski konkurenci. Film bi sicer po tem-
eljnih zastavitvi in nekaterih narativnih po-
stopkih bolj sodil v ameriško »črno serijo«;
kar ga od tovrstnih filmov ločuje, je pred-
vsem radikalni cinizem pripovedi in tipično
ruska bizarnost nastopajočih likov, ki se
nenehoma gibljejo na robu »norosti« in
uspejo iz povsem običajnih, celo naključ-
nih srečanj vedno znova proizvesti eks-
cesne situacije. V temelju imamo opraviti z
mračno kriminalko, v kateri se takoj na za-
četku zgodi umor, vendar v nadaljevanju
ne gre za vprašanje, kdo je morilec (saj
smo ga pač videli pri delu), ampak izključ-
no za vprašanje motiva. Problem je v tem,
da morilec ubije svojo žrtev — desetletne-
ga otroka — dozdevno povsem brez razlo-
ga, saj skuša potem njegovim staršem vse
skupaj prikazati kot ugrabitev in skladno s
tem iztržiti precejšnjo odkupnino. Umor je
videti toliko bolj nesmiseln, ker je mati na-
vsezadnje pripravljena plačati zahtevano
vsoto, vendar pa prav na tej točki pride do
ključnega preobrata, ki zločin retroaktivno
»osmisli« kot akt morilčevega meščevanja
nad materjo zaradi neuslišane ljubezni.
Povsem nov pomen pa dobi zdaj tudi de-
nar, saj je očitno sumljivega (črnoborzijan-

skega) izvora, zaradi česar mati ne more prijaviti morilca, ne da bi sama padla v roke zakona. Vse se pravzaprav razplete in obenem dokončno zaplete v eni sami, bistveni sceni filma, ko se glavna junakinja oglasi pri morilcu (ne da bi vedela, s kom ima opraviti), ki ga pozna že od prej in ga zdaj prosi za pomoč oziroma za posredovanje. Njegovo priznanje je tako direktno, kot je lahko le še izpoved ljubezni, vendar pa hkrati hermetično zapre prostor pripovedi: on ima njo v pasti, ker ve, da skriva v hiši velike količine na sumljiv način pridobljenega denarja, ona pa zanj ve, da je morilec njenega otroka — toda nobeden od njiju ne more ničesar več ukreniti, ne da bi hkrati pokopal samega sebe. Verjetno najbolj mučen »mrtvi tek« v zgodovini filma, pri čemer temni toni interierov in mračne podobe ulic, ki jih slika izjemna, v tem pogledu skorajda zoprno dosledna kamera, samo podkrepljuje končni učinek. Morda bi se lahko v tem pogledu s **Satanom** primerjal samo še ameriški film **State of Grace** (režija Phil Joanou), ki so ga predvajali v Panorami, vendar pa je »črnina« tukaj tako v dialogih kot v sliki in pripovedi prignana do karikature, s čimer film seveda zgreši učinek, s katerim je računal.

S precej večjim občutkom za filmsko prepričljivost se je svoje teme lotil iranski režiser Masud Kimiaei v filmu **Kačji ugriz**. Čeprav gre tudi tukaj za na moč depresivno izhodiščno situacijo, za junaka, ki mu je pravkar umrla mati, s katero je živel, ki mu je v iraško-iranski vojni padel brat oziroma velja za pogrešanega, ki se na seestra ločuje (kar spriči patriarhalnega okolja nikakor ni preprosto), ki mu odpoveduje vid, poleg tega pa ga že nekje na začetku filma oropajo, če vrste drugih neprijetnosti niti ne omenjamo — se pripoved vendarle čisto spodobno razvije, ne da bi film preveč mučil gledalca z junakovo »krizo« in ne da bi se ujel v past breuzpnega slikanja neznosnih socialnih razmer, čemur bi šibkejši režiser od Kimiaiea gotovo podlegel. Nič takšnega se kajpada ne zgodi, prav narobe, film nam z dokaj enostavnimi sredstvi in brez vsakršnega »umetniškega« sprenevedanja ponudi sicer že znano zgodbo o transformaciji pasivnega intelektualca v aktivista, vendar v sveži obliki in v doslej neznanem okolju teheranskega »podzemlja«. Pri tem je bistveno, da je pripoved polna dobro profiliranih likov in izvrstno insceniranih prizorov teheranskega vsakdanjika, katerih razpon sega od suburbane mestnega obrobja do bahaškega okolja šefa prekupčevalcev. Obe srednji liniji pripovedi — bratov spoprijem s teheranskim »podzemljem« in sestrin konflikt s sadističnim soprogom — se na koncu združita v dinamičnem razpletu, ki subverzivno spreverne utečena in navidez večno veljavna socialna razmerja. Prav skoz ta razplet, ki vzpostavi glavnega junaka kot človeka akcije, kot tistega torej, ki je sposoben opraviti tako z zoprnim svakom kot z oderuškim šefom prekupčevalske mreže, se nemara najbolje uveljavi Kimiaieov občutek za filmsko realnost, saj se kljub utopič-

nosti projekta vse skupaj odvija docela v mejah verjetnega, predvsem pa se tudi v teh trenutkih ohranja stilno-formalna enotnost filmske pripovedi. A nekaj je gotovo, Kimiaiejeva »estetika« ne pozna nikakršnega vizualnega ekshibicionizma (celo pogosta uporaba velikih planov je izpeljana tako, da gledalec to komaj opazi), prav tako tuj pa mu je očitno tehnološki perfekcionizem (kar seveda še ne pomeni, da film po tej plati ni vseskozi korekten), navsezadnje pa ni docela nepomembno niti dejstvo, da je sposoben pripovedovati svojo zgodbo brez vsiljivih montažnih prijemov. **Kačji ugriz** potemtakem po čisto vizualni plati bržčas ni ravno atraktiven film, kljub temu pa deluje sveže in formalno domišljeno. Nekaj podobnega bi lahko pravzaprav rekli za film Bruce Beresforda **Mr. Johnson**, le da imamo tu opraviti z veliko bolj impresivnim slikovnim materialom, ki temelji na kontrastih med značilnimi elementi zahodne civilizacije in etnološkimi sestavinami ter eksterieri afriškega okolja. Filmu bi nemara lahko očitali, da zaradi pretirane osredotočenosti na osrednjo figuro, črnca Clauda Johnsona, ki hoče biti za vsako ceno angleški gentleman in temu podredi vse svoje ambicije, nekoliko zanemara druge like pripovedi, ki so zaradi tega premalo artikulirani in učinkujejo zvečine kot statisti. A kakorkoli že, Claude je tisti, o katerem navsezadnje ta film govori, je ena tistih bizarnih antologijskih figur, brez katerih bi bila filmska zgodovina na moč dolgočasna. V sijajni interpretaciji Maynarda Eziashija je nastal tragikomični lik črnca, Afričana, ki hoče biti za vsako ceno Anglež, pri čemer s pravo angleško trmo vztraja vse do usodnega konca. S svojim oblačenjem, vedenjem, načinom govora in celo »domotožjem« (npr. v izjavah: »Pri nas doma v Angliji...«, čeprav Anglije nikoli v življenju ni videl) deluje sprva kot karikatura, postopoma pa postane za kolonialiste, ki jim vse preveč vneto služi, moteč in celo nevaren. Problem je v tem, da Claude ni eden tistih »koloniziranih« črncev, ki so ravno dovolj civilizirani, da jim je mogoče lagodno vladati, obenem pa še zmeraj dovolj vezani na svoj »naravni« način življenja, da ne povzročajo problemov. Pri Claudu je ravno narobe, pravzaprav je on tisti, ki je »koloniziral« kolonizatorje, navidez naivno je prevzel njihove navade in način razmišljanja, vendar je šel še korak naprej, pokazal je iniciativnost in iznajdljivost, ki presegata sposobnosti belih oblastnikov, zavladal jim je tako rekoč »od znotraj«, kajti navzven jim še vedno zvesto služi. Edino, kar dokazuje, Claudova transformacija ne more zares uspeti, je njegova pretirana vnema, s katero uvaja v poslovanje lokalnih oblastnikov takšne »pridobitve« zahodne civilizacije, kot so poneverba, kraja, rop in naposled celo umor. Težava je v tem, ker vse to počne »v dobri veri«, v prepričanju, da bo na ta način koristil »svoji domovini Angliji«, celo v prepričanju, da je pravim gentlemanom, med katere se kajpak sam prišteva, vse to nekako dovoljeno. Čeprav je po svoje ravno s tem pravilno do-

jel kolonizatorski princip, mu to ne more kaj dosti pomagati, ker ni obenem zapopadel tudi principa dvojne morale, s pomočjo katerega je mogoče elegantno uskladiti še tako vpjoča nasprotja med civilizacijskim kodeksom oblasti in praktičnimi metodami vladanja. Skratka, mr. Johnson je »preveč« Anglež, da ne bi Angleži v njem prepoznali afriškega črnca, obenem pa ravno v svoji vnemi, da bi bil Anglež, preveč črnc, da bi v Angliji prepoznal tisto »neangleško« potezo, brez katere ni mogoče biti Anglež. Zato se njegov življenjski projekt kajpada ne more končati drugače kot s polomom. Naposled kaže omeniti še dva filma, ki sta bila sicer predvajana v programu Panorame, vendar bi bila zagotovo dovolj opazna tudi v osrednjem, tekmovalnem sporedu: **Hangin' With the Homeboys** Joseph B. Vasqueza in **Kajev rojstni dan** (Kajs Fod-selsdag) Loneja Scherfiga. Prvi sodi v ameriško »neodvisno« produkcijo in se uvršča med najbolj zabavne prispevke letošnjega Berlinala, pri čemer seveda ne kaže spregledati številnih satiričnih osti, s katerimi je nabita navidez lahkotna pripoved o štirih prijateljih, dveh črncih in dveh Portoričanih iz Bronxa, ki se odpravijo na lov za zabavo po Manhattnu. Skoz sijajne karakterizacije volemestnih marginalcev in skoz spretno inscenirane komične situacije, prepletene z duhovitimi dialogi, nam ta film brez jasno opredeljene »zgodbe« in s skorajda improviziranimi zapleti ponuja vpogled v tisto plast ameriških socialnih razmer (brez kakršnekoli vsiljivosti, opozarjanja na »krivice« ali ideološke navlake), ki jih »veliki« hollywoodski film v najboljšem primeru maskira. Najbrž ni naključje, da je temeljna poteza osrednjih junakov tega filma — poleg hvalisavnosti, gostobesedne vsevednosti in igrane vzvišenosti nad problemi okolja — prav neuspešnost. Celo tam, kjer naj bi bili pravi mojstri, ko namreč iščejo zabavo, žur, dekleta, ples itn., jim vsi poskusi po vrsti spodletijo — edini, ki se ob tem res zabava, je gledalec, čeprav tudi njegov smeh ni zmeraj čisto sproščen, kajti film premore ob vsem komičnem in humornem ravno pravnjino mero jedke ironije. S to zadnjo lastnostjo pa je še bolj zaznamovan danski film **Kajev rojstni dan**, kjer imamo prav tako opraviti s skupino marginalcev iz manjšega danskega mesteca (Kaj je, denimo, prodajalec klobasic), ki se odpravijo na lov za zabavo na Poljsko, seveda v okviru organiziranega izleta. Scherfig se neusmiljeno norčuje iz svojih rojakov tako iz nič hudega slutečih izletnikov kot iz organizatorjev izleta, ki skušajo bedo Poljakov izrabiti za hiter zaslužek, pri čemer tudi v tem primeru vse skupaj neslavno spodleti. Izlet in zabava se sprevržeta v pijanski škandal, iz navidez organizirane akcije nastane prava zmešnjava, v katero so poleg Dancev in Poljakov vmešani še ruski vojaki, vsi, ki so si od izleta obetali takšne in drugačne koristi, pa imajo na koncu samo škodo. Izjema je le Kaj, ki so ga v vse skupaj tako zvlekli drugi in si od izleta ni nič posebnega obetal, kajti prav on se zaplete v pristno razmerje s simpatično učiteljico in se vrne domov z resnimi zadevnimi načrti. V filmu je veliko »češkega« humorja, predvsem v scenah zabave, plesa in popivanja, vse skupaj pa je posneto v skorajda dokumentaristični maniri, z nevsiljivo, distancirano kamero in nadvse sproščeno igro nastopajočih. Skratka, film, kakršnih je bilo na letošnjem Berlinalu malo, vsekakor premalo za spodobno celostno podobo.

BOJAN KAVČIČ

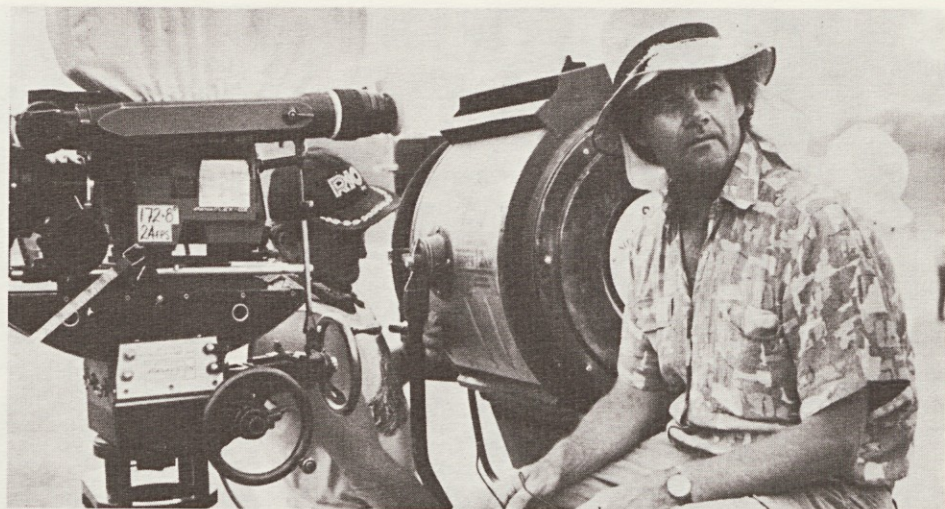
BERLINALE
'91

ČETVERICA BREZ DŽIPA

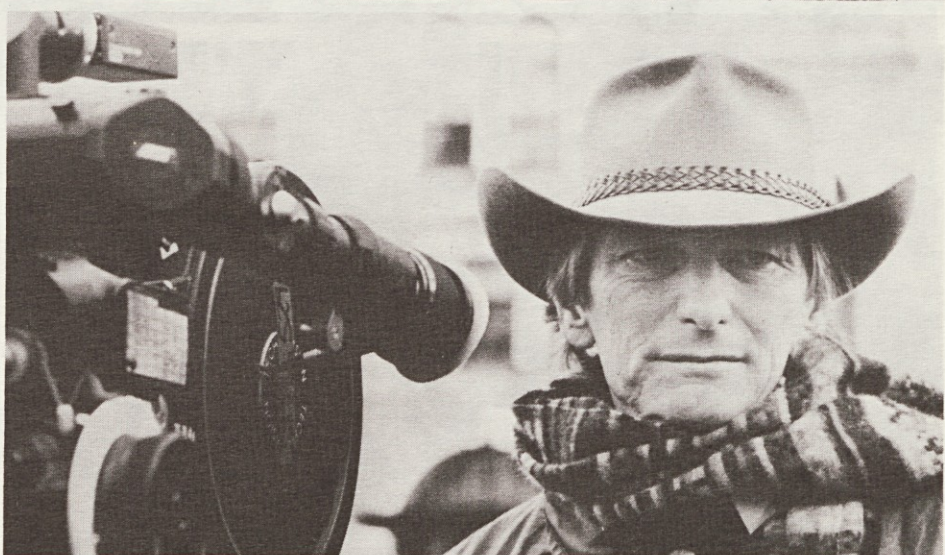
Med podobami, ki ilustrirajo naše besedilo, seveda ni težko opaziti vsaj dveh bistvenih lastnosti: Z ene strani gre za režiserje, ki so temeljito — o tem čivkajo že celo golobi — pretresli letošnji Berlin, pa niso pobrali nobene bistvene nagrade, z druge strani pa so vsi fotografirani tako rekoč v elementu, čeprav je ta videz dvakrat skrivljen. Na prava, kamera, s katero se postavljajo, sploh ni delovno sredstvo, ki živi v njihovih rokah, temveč šele pošredno, iz njihovih glav prodre v roke pravega lastnika, direktorja fotografije; za navrh pa kar trije izmed njih — Bruce Beresford, Francis Ford Coppola in Fred Schepisi — nekako odmaknjeno, topo, afotogenično boljčijo vstran, v neki abstraktni predse; ko da niso zadovoljni ne s pogledom ne s posnetim; dokazujejo, da so fotografije dejansko nastale med snemanjem, ko je film treba šele najti. V kontemplaciji, v glavi. Čakajoč na snemalca.

Paradokso, toda Neil Jordan je edini, ki pozira; edini, ki je že zaključil s snemanjem in se lahko prepušča pogledu na film. Jordan gleda svoj film, ker ga že ima. Tega si ne zmišljujemo, tako pravi čisto empirično berlinsko dejstvo: Jordan je svoj film **Čudež** končal dobesedno tako hitro, da je bil v tekmovalnem sporedu na vrsti že prvi dan. Temu se lahko reče smola, zakaj v Fassbinderjevi dvorani odmaknjene Kongresne dvorane (ki ji Berlinčani pravijo »Polnjena ostriga«) nas je sedelo kakih tristo poročevalcev in gledalo njegovo izvrstno predstavo o ponevednem incestu. Množice — letos je bilo akreditiranih 2.300 novinarjev — so se usule šele naslednje dni, in ne le to, videti je bilo, da si tudi ocenjevalna žirija ni ogledala **Čudeža**. Šel je skratka popolnoma mimo. Zato ga njegov režiser na naši sliki gleda s toliko večjo pozornostjo; kakor lahko opazimo, gleda z obema očesoma.

Čudež ponavlja geografijo, melanholijo in status **Mone Lise**. Irec Neil Jordan se je od statusa ločil, da bo z vsakim projektom menjaval Hollywood in domovino. V slednji mora tako ali tako delati z britanskim denarjem, če hoče sploh kaj posneti. Zato se drži irskega roba, brega, obrežja, njegovi irski filmi gledajo čez morje, proti Veliki Britaniji, težava pa vanje vedno zaide iz Združenih držav. Zdaj v obliki mešanice žanrov, zdaj v podobi ženske. **Čudež** združuje oboje: Niha med musicalom in melodramo, gugalnico pa pooseblja Renée (Beverly D'Angelo), ameriška pevka, ki v obmorskem mestecu gostuje s predstavo *Destry Rides Again*. Takoj jo opazi pubertetniški par (Jimmy & Rose; nekaj nevrotik in bop doča psihoanalitkinja) in jo zalezuje med kopanjem. Jimmy se zaljubi, Rose pa se v odmaknjnosti maščuje s predajanjem drugim fantom in mu vsake toliko kaj pаметno svetuje. Incestne zveze seveda ne predvidi, ne kapne ji, da je Jimmy naletel na lastno mater. Tudi sam Jordan je zadržan do incesta: spregleda global in niansiran detail; predvsem pa spelje reč do enigmatičnega konca z vzporedno, sila počasno zgodbo o ostarelem parčku, ki se



BRUCE BERESFORD



FRED SCHEPISI

leta, morda desetletja, vsak dan srečuje na pomolu, pa ne spregovori niti besedice. Pač nima skupnega znanca, da bi ju predstavil. Zbližanje jima brani starodavni, bržda angleški kodeks; Renée in Jimmyju zbližanja ne brani noben kodeks, v filmu ni nobene vzvišene prepovedi. Seveda obstaja samo oče in bivši mož, in to zadošča. Če v **Čudežu** nahajamo indiferentni krvni prestop, se nam v **Fortune Express** Olivierja Schatzkega ista moč v nemoči ponovi na ravni finančnega hudodelstva: Paraplegika se v bednem sanatoriju odmakneta od kričave športne ekipe in se začeta strastno ukvarjati z računalniki. V kakih treh letih se jima posreči prodreti v sistem sosednje banke. Zdi se že, da je to njuno poslednje obdobje, ko pride v sanatorij nekdanji alpinist; nekaj časa ne ve, ali bi športnik ali marginelec, potem pa oboje združi in z vrvmi spuščajoč se po rokah oropa banko. Navodila so kakopak izpili do zadnje podrobnosti. Konec pa tragičen: Kakor v **Čudežu** mati in sin neka ne vesta več, kaj bi drug z drugim in padeta v strasten poljub, tako paraplegiki ne vedo, kam z denarjem. Zato šope bankovcev zabašejo v glinaste prašičke-hranilnike, ki jih izdelujejo v prostem času, in bogastvo po koščkih pošljejo v neznanost.

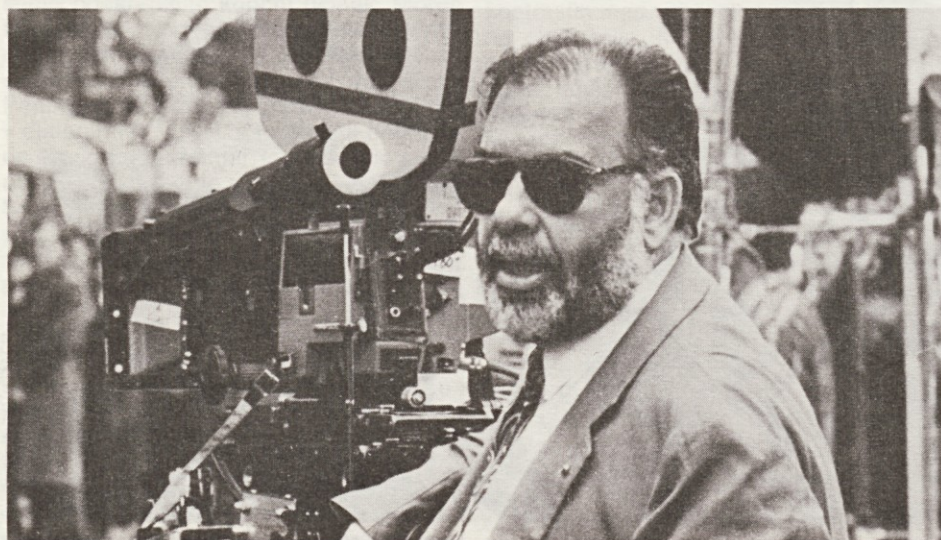
Nekaj podobnega stori s svojo osebo Sara (Julia Roberts) v pelikuli **V postelji s sovražnikom** Josepha Rubena, le da ima njen prašiček hudo smolo in jo pod konec filma sooči z vzrokom za odhod. Njen soprog Martin (Patrick Bergin) je namreč zahteval pretirano gospodinjstvo natančnost pa še pretepal jo je. Spremenjena identiteta jo seveda oropa vse druge svobode, zato se reč mora končati z umorom, da se lahko rodi sveža ljubezen. Kdo, koga in s kakšno pravico, že po skopih besedah ni skrivnost. Bolj nas zanima nekaj drugega: Kako se je posrečilo režiserju sfižiti dovolj subtilen roman Nancy Price in ga ponižati do tal psevdofeminističnega in zelo šolskega suspensnika. Na kratko bi rekli, da se je pognal v grob in besen odgovor na **Usodno privlačnost** in nasploh na ameriški neokonservativizem, pa pri tem ni več mogel nadzirati delitve vlog. Kar zadeva slednje, si ne moremo kaj, da ne bi občudovali tistih nekaj minut, ko Julia Roberts kometira s trojno identiteto: Ni več poslušna Sara, pač pa obremenjena Laura, ko si mora za obisk matere v oddaljenem domu za ostarele nalepiti celo brke.

Če smo že pri načinih, kako povzeti logiko odnosov v ožjem sorodstvu, potem gotovo ne moremo brez **Berdela**, izborne turške

ADRIAN PATTERSON



NEIL JORDAN



F. COPPOLA

melodrame (Atifa Yilmaza). Uspeva ji namreč nekaj domala nemogočega — čisti etnološki zastavek stisne v žanrsko mrežo. Predstavljajte si, da bi kdo na Slovenskem tako storil z *Desetnico*, pa boste tudi vsebinsko zelo blizu *Berdelu*: Beseda namreč pomeni posebno dovoljenje, ki v turškem običajnem pravu stopi v veljavo, kadar se mož odloči za dodatno ženo. Vzrok je lahko preprosto dejstvo, da mu ena sama leta in leta ne more roditi sina. Takrat starem svoje nove neveste ne izplača denarja, temveč njihovi rodbini pošlje svojo najstarejšo hčer. Yilmaz nas noče prepričevati, da je to kaj posebnega, ne kritizira, ne moralizira, niti ne ljubi pretirano svoje patriarhalne domovine. Institucija berdela je zanj kratko malo zgodba. Yilmaz je etnološki funkcionalist.

Kevin Costner se bo — za razloček — v tej stroki zapisal med strukturaliste: Že sam sebe je razdelil v takšne vloge, da je Indijance plemena Sioux lahko opazoval znotraj in zunaj. Ne le da so pretekli meseci, preden je iz poročnika Dunbara postal Tisti, ki pleše z volkovi; ne le da skupaj z njim polovico filma raziskujemo Indijance kakor da bi brali knjigo, potem pa v drugi polovici pustimo Indijancem, da kaj povedo o nas;

ne le da se je Costnerju posrečilo z raziskavo neke posebnosti med ameriško državljansko vojno razložiti vse obče bistvo ameriške zgodovine; ne, Costner je dejansko z vsó življenjsko težo besede nastopil znotraj in zunaj filmskega polja; v zgodovini se je že kar z *débutom* v režiji/igri povzpел k mojstrom kakor Laurence Olivier. **Pleše z volkovi** ne pušča praznega prostora. Če bi ga hoteli primerjati s štirimi režiserji na naših slikah, bi to morda najlaže storili tako, da bi zmontirali simetrično podobno: Na eni strani gleda skoz kamero Costner, na drugi strani gleda skoz svojo kamero Indijanec. Kar se prekrije, ujame, ne uniči, prepozna, razume, je velika kolaboracija, **Pleše z volkovi**.

Pričujoče besedilo smo naslovili s parafrazo znanega švicarskega filma **Četverica v džipu** (Leopold Lindtberg, 1950), prav tako prikazanega v Berlinu, v retrospektivi »Hladna vojna«. Naj nas še tako spominja na dunajske strateške položaje, ko so si Američani, Francozi, Britanci in Sovjeti po drugi svetovni vojni razdelili sedeže v avstrijskem političnem vozilu, ne moremo mimo nekdanjega Berlina, pa tudi ne mimo asociacije današnjega Berlina s štirimi s fotografij, s štirimi brez džipa, s štirimi, ki jih

druži nemogoče razmerje med neko naravno in človeško idejo, ki jo nosijo v sebi. Stroj in misel se pri njih delita, kakor se deli tudi današnji Berlin, mesto, ki je postalo uradno eno, pa ima vendarle pred sabo toliko težav, da bo popravilo vse zastarelo in poglajlo vse zaprašeno; zenačilo vrhunske kinematografske dvorane na »Zahodu« s propadajočo infrastrukturo na »Vzhodu« in zbralo dovolj denarja, da bodo znameniti »vzhodni« studii DEFA-Babelsberg/Potsdam spet postali, kar so bili, torej nekdanja UFA. Berlinu gre za prestiž, mesto pa je na robu bankrota: Z denarjem, ki je bil prej namenjen manj ko dvema milijonoma meščanom, mora po novem vzdrževati več ko štiri milijone ljudi. *Stadt* ima zdaj pet opernih hiš, štiri letališča in nobene normalne železniške postaje. Domačini vedo povedati, da nikomur ni jasno, kako lahko vlaki že zdaj kolikor toliko normalno komunicirajo z vso Nemčijo, čeprav večina vozi na relativno majhno postajo ZOO, ki je bila svoj železni čas namenjena le koridor-skim vožnjam skoz Vzhodno Nemčijo. »Vzhodni Berlin« ima sicer nekakšno postajo na Alexanderplatzu, a se je »Zahod« odkrito sramuje in namerava novo graditi tam, kjer je nekoč stala ena najlepših postaj v Evropi, podzemna postaja na Potsdamerplatzu.

Sicer pa tudi v nobenem **Botru** ne zvemo, s čim Vito in Michael Corleone potujeta na Sicilijo. Tja je prihod verjetno še toliko bolj neugleden kakor v Berlin. Pomembneje je, da gresta rada v Evropo in da brez tega ne bi bilo nobenega zapleta. Tudi na Berlinalu nismo zvedeli, kako je tja prispelo 4410 metrov **Botra III**, nadaljevanje in konec sage o klanu Corleone. Pomembneje je, da ima družba Paramount rada Berlin in da si ga je spet izbrala za mesto svoje evropske premiere. Zunaj vseh tekmovalnih programov, zunaj vseh primerjav. **Botri** so v filmski zgodovini nekaj posebnega.

S tretjim delom **Botra** je rodovina Coppola naposled močnejša od rodovine Corleone; tiste, ki ji je dala kruh in srce. In ne le to: Coppolovi bi ne bili nikakršen klan, ko bi jih dvajset let ne bili spremljali Corleonejevi. V vseh treh srečanjih so se ujeli: isti zrak, enake barve, ena želja. Ko se v **Botru III** Michael Corleone (Al Pacino) spominja znamenite sicilijanske poroke iz prvega dela, je režiser Francis Coppola za njegov spomin našel identično ozračje; posnetki iz 1972. so videti kakor ves drug rjavkasti pastel, ki se razliva po posnetkih iz 1990. Pauline Kael, kronistka *The New Yorkerja*, je zapisala, da je film po svojem videzu tak, ko da bi že bil na televiziji. Zrnat, mračen, odmaknjen. Toda prej bi rekli drugače: Zdi se, da smo o vseh treh **Botrih** že razpravljali; za družinski omizjem. To je seveda zelo blizu televizijskemu ogledu, ki je tudi eden izmed načinov združevanja družinskih članov, a vendarle drugače. Omizje evocira prarodovne tlačilke kakor so odločitve, skupnost, bratstvo; nikoli ne pozablja na grehe, še več, nenehno je na robu incesta. Michael Corleone stoično ugotavlja: »Vsaka rodovina ima kak slab spomin,« nezakonske otroke, nepopravnane račune, nepremišljene korake.

MIHA ZADNIKAR

BERLINALE
'91

PROBLEMATIČNA RAZMERJA

ABER BERLIN BLEIBT DOCH BERLIN

Film in ... film

Ali to, da so se z razmahom videa izpraznile kinodvorane, govori o manjšem zanimanju za film? Prav gotovo ne. Zanimanje za film je enako ali morda večje, padlo je le zanimanje za kino. Film se je za velik del občinstva zaradi videa in televizije preselil iz kinematografske v drugačno situacijo, ki ji na kratko rečemo družinska. Tako je na TV »družinski film« postala tako rekoč norma.

Res je, da se film, narejen za televizijo (TV movie), manj razlikuje od showa, serije in sorodnih igranih (in včasih celo dokumentarnih) televizijskih zvrsti, kakor se televizijski film razlikuje od kinematografskega filma (theatrical feature). Toda očitno tudi kinematografski film, če ga damo na televizijo ali video kaseto, postane nekako podoben televizijski produkciji. Televizija in video zabrišeta nekatere pomembne razlike med produkcijami, zato si film, namenjen kinematografom, nenehno prizadeva oblikovati nove distinktivne poteze.

Vse to je bolj ali manj jasno, pa se bom vseeno k temu še vrnil.

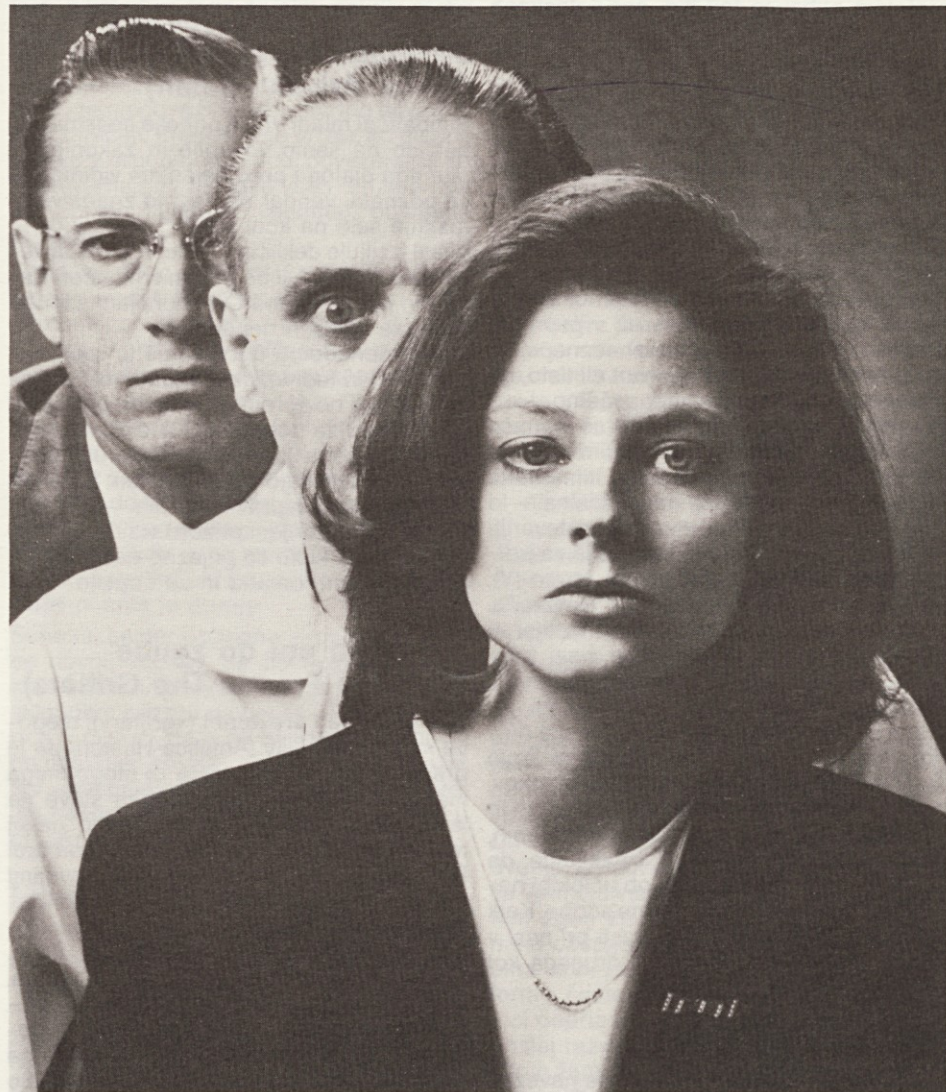
Filmska teorija

Morda pa ni tako zelo jasno, zakaj je kljub temu, da zanimanje za film ni manjše, padlo zanimanje za filmsko teorijo.

Spomnimo se, da je v začetku osemdesetih slovenska filmska teorija doživela velik razcvet. Ni imela le bralcev, temveč se je lahko ponašala celo s privrženci in »epigoni« (v tistem času nadvse priljubljena beseda).

Prej je slovenska filmska kritika nekoliko izrazitejša (a bolj v smislu ekstravagance) le v šestdesetih, pod vplivom McLuhana in konceptualizma, vendar je zelo hermetična. V sedemdesetih se je začela izgubljati nekje med marksizmom, heideggerjanstvom in dnevnem (»kulturno«) politiko, potem pa jo je po malo starejšem francoskem in skoraj sočasnem britanskem zgledu začelo pisati veliko mlajših slovenskih teoretikov,¹ začenši s krogom okoli Problemov in v konceptualnem »polju« lakanizma, ki mu je na svoj način služila. Sam Žižek, veliki mojster slovenskih lakanovcev in paradoksov, je rad poudaril, da ga film zanima zgolj za potrjevanje Lacanove teorije.

A osemdeseta še niso čisto minila, ko je od vsega tega ostala samo še »filmska teorija«, vse drugo se je nekam izgubilo. Kako to? Morda bi si lahko kaj pojasnili, ko bi se spomnili še ene podrobnosti iz tistega časa: filmska teorija je vztrajala pri užitku teorije, njegova pomembna sestavina pa je tudi dramatični suspens, ki ga povzroča psihoanalitični postopek. Zdi se zdi, da je od tega ostala samo še teorija uživanja,² to



TIŠINA JAGNJADI (THE SILENCE OF THE LAMBS), REŽIJA JOHATHAN DEMME

pa je kakor pomik od klasične psihoanalitične histerije k obsesiji objektnih odnosov: dolgčas.³ Lacanovi koncepti pa so se pri tem (in resnici na ljubo: ne samo pri tem, tj., ne samo pri filmski teoriji) nekako sprostašili, tako da se jih danes koraj ne spodobi več javno rabiti.

Filmska kritika

Tudi ta doživlja usodne redukcije. Od z referencami preplavljenih analiz z jezika/govorice filma in zapletenih utemeljitev »pogleda na film« je pristala pri nekakšnih neobveznih osebnih asociacijah⁴ ali pri nekajvrstični opazki. Film (kot konkreten posamezni film) je odpravljen z nonsalantno in vzvišeno kritikovo asociacijo ali z bolj ali manj lepljivo žanrsko nalepko, ki je lahko izumljena tudi čisto na novo, posebej za ta-in-ta film.

Je to sploh legitimno, če niti ne vprašam, ali je uporabno? Seveda je, oboje, a pod

določenimi pogoji. Če je kritik postal merilo (se pravi, če za merilo prodaja svoj okus), potem je toliko uporaben in se je mogoče nanj toliko zanesti, kolikor ima zmožnosti diferenciranja in kolikor je dosleden. To pa so trdi pogoji in jih je težje izpolniti, kakor je videti na prvi pogled. Uporabnost asociativne ali »tipološke« kritike pa je še dodatno omejena: velja pač le v primerih, ko je mogoče s kakšno tipsko (npr. žanrsko) nalepko film odpraviti brez večjega ostanaka. V primerih, ki bodo sledili, ko se končno posvetimo berlinskemu festivalu, pa bi se nam vrh tega s takim postopkom odtegnilo prav tisto, kar je v njih najpomembnejše. Vsaj zame in za to, kar hočem povedati.

»Forma« in »vsebina«

Ta nesrečna dihotomija, ki so jo poskušali že tolikokrat »razrešiti« ali odpraviti, kar vztraja in vztraja in se ne pusti reducirati na nič določenega. Že res, da je mogoče učinkovito zagovarjati, kako je vsebina pravzaprav samo učinek formalnih (jezikovnih) postopkov, in narobe, kako sama vsebina »vedno že« določa formo, a to seveda ni nič drugega kakor konceptualna

¹ In če dodam, da se je zadevna francoska filmska teorija utemeljevala v psihoanalizi, angleška pa v feminizmu, to ni zato, ker bi v tem videl golo naključje.

² Ali »skrivnosti uživanja«, in sicer uživanja kot komplementarnega trpljenja, kolikor je uživanje vsaj v določeni perspektivi sadomazohistično, se pravi, na/za račun Drugega. Kratko in enostavno in mislim, da ne pretirano rečeno: preostala je teorija (implicitnega) vprašanja, zakaj je treba uživati (pri filmu, ki je tu pač naš objekt).

³ T. i. »teorija objektnih odnosov«, ki jo je utemeljila psihoanalitičarka Melanie Klein, minuciozno natančno obdeluje faze ali stadije razvoja majhnih otrok, do tedna starosti natančno.

⁴ Govoriti o osebnih asociacijah se sliši precej pleonastično, zato dodajam, da mislim to v nasprotju z asociacijami referenc kot značilnim »postukturalističnim« postopkom, ki sodi v prejšnji stadij.

akrobacija, ki napoveduje, da bomo potem zanemarili ali eno ali drugo ali samo razliko.

Sam se nagibljem k temu, da obdržim to dihotomijo kot simbolno dihotomijo, tj. kot razcep, ki ga ni mogoče produktivno zašiti, kakor ni mogoče zašiti skupaj obeh kril in leteti naprej,⁵ »Ni mogoče produktivno«: če je tako, potem tudi ni treba.

Omenjam pa jo kakor vse v teh »poglavjih« zato, ker ima nekaj opraviti s tem, kar hočem povedati o (nekaterih) filmih z berlinskega festivala. Tu je namreč v ospredju vsebina, in to celo ne kot »označenec«, ne kot pomen, ampak kot referent ali tisto, na kar se nanaša. Seveda lahko rečemo — a s tem se že prehitvam —, da se nanaša zgolj na neko (drugo) formo, recimo kulturno. Toda trditev, da je vsebina filma neka kulturna forma, je popolnoma trivialna — to je vedno res, vsekakor v vseh upoštevanja vrednih primerih. Še več, isto velja za trditve, da vsebina (X) učinkuje na formo (Y), »učinkuje« tudi v smislu, da jo povzroča. Lahko bi rekli, da imamo v primerih, kjer ni nobenega takega učinkovanja (vsaj kakšnega učinkovanja fikcije na realnost), opraviti z zgledi za stran vržen denar.

S tem pa smo spet pri dihotomiji — ne nujno, a izredno gladko zdrsemo v navajanje dvojnih, bipolarnih, ambivalentnih učinkov, kakor pozitivnih in negativnih, posrednih in neposrednih, zaželenih in nezaželenih, namenoma in nehote itn. Ni naključje, da bomo tu (pa čeprav šele tu, ob učinkih) nalleteli na vrednostne in moralne sodbe. Kajti tudi tukaj, celo pri nas, še zlasti pri nas! v zadnji instanci ne gre za nič drugega kot moralni problem.

Film kot beletristika

O slovenskem filmu pravijo, da je navezan na literaturo (kar izvajajo tudi iz dejstva, da je marsikateri posnet po literarni predlogi), in mislijo, da je to slabo.

Trdim ravno narobe: slabo je to, da nima pojma o literaturi. Da ni vzel dialogov in da mu še opis dela težave. Da je zapleten v nekakšno narcisno »izražanje«, namesto da bi kaj jasno povedal — na primer kakšen zaplet in potem domiselni razplet. (Iz- vzemam Čapa in peščico filmov).

Ker me pri filmih, o katerih nameravam govoriti, zanima, je tokrat ravno razplet. Zato ga ne bom mogel, kakor bi bilo za kritično pisanje normalno, v glavnem zamolčati (in prepustiti bralcu užitek srečanja z nepričakovanim, ko bo gledal film). Tukaj je moj predmet »poanta«. Od zgodbe pa bom povedal toliko, da bo »poanta« vsaj razumljiva, čeprav morda še ne dovolj razločno utemeljena — ne kaj dosti več od ekspozi- cije. (»Poanta filma« je seveda moja poanta; to je bralcem Ekrana gotovo jasno. Vendar zato nič manj relevantna poanta, kar jim je enako jasno.)

Svobodno tržišče ali vrednost življenja nekoga, ki je že mrtev (Viktor Aristov: Satan)

Simpatični mladi Vitalij odpelje sedemletno deklico na samo, jo ubije in zakoplje. Iz njenega dialoga pred dejanjem vidimo, da se poznata, vendar se nam to znanstveno razkrije šele na koncu.

Vitalij izsiljuje dekličino mater Aljono za velik denar, češ da ji bo potem vrnil hčer. Kakor on je tudi Aljona Črnoborzijanka in res premore tolikšen denar.

Aljona nenadoma ugotovi, da je izsiljevalec Vitalij in tudi to, da je njena hči že mrtva. Toda to ne spremeni ničesar. Izkaže se le, da motiv za dejanje ni bil le denar, ampak neuslišana ljubezen. In ker druge ženske v filmu padajo pred Vitalijem ko zrele hruške — pravzaprav ko trupla —, bo padla tudi ta. V zadnjem prizoru vidimo Vitalija na tramvaju, kako se prijazno nasmehne v kamero, nam pomaha in se odpelje.

Najkrajša pot do zgube (Stephen Frears: The Grifters)

Roy je droben prevarant (»grifter«), njegova mlada mati Lilly (Anjelica Huston) pa je precej večja živina — dela za mogočnega mafioza Boboja, in sicer pobira stave na lažiranih dirkah, pri tem pa vedno nekaj malega naloži na stran še zase. Toda tudi Roy, čeprav do konca loser, si je s svojimi prevarami nabral lep kupček denarja.

Royevo dekletko Myrna v resnici dela za Boboja in odkrije Lillyjino privatno podjetje. Lilly sicer zgubi denar, pridobi pa na času, saj vsi mislijo, da je Myrnino truplo v resnici ona. Kako naj Lilly zdaj pride do najpomembnejšega? Kratko malo — ukrade ga svojemu sinu. Toda Roy se ne da. Niti malo ni pripravljen z njo deliti svojih prihrankov. Zato ga Lilly, ki mu je doslej »dvakrat dala življenje«, po kratkem zapeljevanju ubije — resda s težkim srcem, a precej na hitro —, pobere okrvavljeni denar in se izgubi.

Dotik zla (Jonathan Demme: The Silence of the Lambs)

Nekje na prostosti je množični morilec z vzdevkom Buffalo Bill, ki svoje žrtve (po pravilu močnejša dekleta) najprej pita, potem ubije in na koncu iz njihove kože zašije kaj uporabnega. Študentka akademije FBI Clarice Starling po naročilu svojega šefa spozna množičnega morilca Hannibala Lecterja, ki je svoje žrtve jedel (Hanibal the Cannibal), zdaj pa je v maksimalno zavarovani kletki v skrajnem krilu psihiatrične bolnišnice za »zločinsko blazne«, kjer ga njegov psihiater, šef bolnišnice, zatira, kolikor more. Clarice in njen šef upata, da bo sta od Lecterja, ki je sam izjemno inteligen- ten psihiater, dobila kakšen ključ, da se dokopljeta do Billa.

Srečanje med Clarice (Jodie Foster) in Lecterjem (Anthony Hopkins) je seveda usodno. Morilski psihiater zahteva, da se gre študentka z njim nekakšno psihoanalitično



TIŠINA JAGNJADI (THE SILENCE OF THE LAMBS), REŽIJA JONATHAN DEMME.

igro, v kateri se med drugim razkrije motiv za njen poklic (da bi vreščeča jagnjeta končno utihnila). Splete se skrajno plato- nična ljubezenska zveza — ne le Lecterjev dotik, že njegova bližina je smrtno nevarna, so ji zabičali. Pretresljiv je prizor, ko ga pripeljejo v drugo bolnišnico, povezanega ko najnevarnejšo zver, izza vseh teh spon pa se oglašajo njegova izjemna, dovršena racionalnost.

Toda vrhunec filma ni Lecterjev pobeg, ampak trenutek, ko se vendarle in vsem varnostnim ukrepom navkljub dotakne Clarice. S prstom, nedolžno, a ko malo pozneje vidimo, kaj je zmožen napraviti, vemo, da je bilo tam nekaj posebnega — zgodilo se je nekaj, kar se pri psihopatih tega tipa zgodi zelo redko, če sploh kdaj: nastal je transfer ali ljubezen analiziranega subjekta do analitika, pri čemer je tu ta odnos dovolj kompleksen, da kliče k posebni obravnavi (kdo — ali morda kje — je pravzaprav analitik?), ki pa se je ne bomo lotili. Naša poanta je drugje.

Skratka, Lecter pobegne, prej pa dá Clarice dovolj ključev, da po raznih zapletih, napakah in prevarah, odkrije Billa. V sklepnem prizoru pa Lecter telefonira Clarice, ji razloži, da je ne bo iskal (tj., da je ne bo poskušal pojesti), zdaj pa mora odložiti, ker »ima prijatelja za večerjo«. In se za svojim nekdanjim psihiatrom, šefom bolnišnice, vkrca na letalo.

Morilci med nami

Iz količine besed, ki sem jih posvetil posameznemu filmu, je kar dobro razvidno, kateri me je najbolj prevzel in je nedvomno »velik« film.⁶ Na misel mi pride, kako sem že lani v Berlinu opazil povečano zanimanje kinematografije za množične morilce. O enem takem filmu, kjer je bila ta tema resda bolj ob robu, sem pisal (**Roadkill**), drugega, bolj neposrednega (**Henry: Portrait of a Serial Killer**) pa nisem videl, ker je bila na projekciji taka gneča, da me niti po mojem daljšem vztrajanju niso spustili noter. Seveda — povečano zanimanje kinematografije gre z roko v roki s povečanim zanimanjem občinstva, to (povečano zanimanje) pa me je ujelo nepripravljenega, čeprav sem ga soustvarjal, saj sem močno hotel videti film!

Vsekakor se ta tema precej razlikuje od »družinskega filma«. Tu se kinematografski film spet najde: kot radikalno nesprejemljiv za televizijo⁷, ali natančneje (kajti razen prostaškega psovanja — »grde besede« — v resnici nič ni radikalno nesprejemljivo za televizijo, kot nekaj, kar lahko TV prežveči šele s časovnim zamikom, po použitju in po delni prebavi, kakor govedo. Torej: kaj je tem trem primerom skupno? Najprej seveda to, da storilec s svojim dejanjem »pride skoz«. Dejanje, ki ga ni mogoče odpraviti kot simpatičen »upor sistemu«, kakršna sta npr. zvičajna tatvina ali

domiselen rop, niti kot navadno metaforo (čeprav seveda je metafora), ampak je resnično monstrozno — dejanje kakor zverinski umor, umor otroka, umor iz koristi- ljubja, se mu posreči brez kazni.

Drugo in pomembnejše pa je to, da je na koncu koncev upodobljen tako, da lahko z njim sočustvujemo in zanj navijamo.

(To ambivalenco najdemo tudi v samem filmu. Nastopata dva monstruma, kanibal Lecter in krojač Buffalo Bill. Eden napoti k drugemu. Toda medtem ko je Bill nezno- no grozljiv, je Lecter kratko malo zabaven.) Prvo je nekako še prepoznavno — nazadnje imamo vrsto primerov »negativne utopije« ipd. Z drugim pa je prekoračena neka meja, ki je mogoče Rubikon. In če je tako, je napočil čas, da nas postane strah. Devetdeseta — če je v tem kakšna napoved — ne obetajo nič dobrega.

Ali smemo, moremo, moramo vzeti film »resno«, se pravi, kakor da povzroča stvari, o katerih govori? Je mogoča cinefilska identifikacija z monstromom?⁸ In če je, ali bi morali take filme prepovedati?

Neumno je trditi, da gre pri tem za posega- nje v avtonomijo umetnosti — kajti ni vprašljiva le avtonomija umetnosti, ob množični medijski produkciji je vsaj enako dvomljiva avtonomija gledalcev. Ali pa to pomeni, da sem postal strašno konser- vativen?

Da je omejena identifikacija možna, ni dvoma. O tem obstajajo dokazi, čeprav je še vedno stvar interpretacije, ali (1) gre pri tem zgolj za formo, v kateri se realizira neka obstoječa (vsekakor agresivna) vsebina, ki bi se obesila pač na kakšno drugo formo, če ne bi bilo te, ali pa (2) so se v resnici odprla vrata sami tej vsebini, ki je bila doslej razvita v nekaterih razmeroma stabilnih žanrskih formah, zdaj pa se razvezuje od njih in bo za trenutek prosto zanihala, dokler se (verjetno) spet ne ujame v kakšen standarden obrazec. Doglej pa bo polnila časopisne stolpce, zlasti črno kroniko.

Očitno me je zaskrbelo. Vesel bom, če kdo najde kakšno pomirjevalno razlago. Ni prijetno, če te lepega dne obide razločen občutek, da je Bog paranoik.

⁵ V nasprotju z identifikacijo monstuma, čeprav je ta identiteta utemeljena v lastnih nezavednih fantazmah — te so namreč obrzdane z močnimi verigami odklonilnih afektov (jeza, strah). Res je ta (lastna) identiteta pogosto povnanjena v objekt kseno- fobične, rasistične ipd. ideologije, ki lahko nazadnje omogoči (opraviči) prav realizacijo fantazemskih scenarijev in monstroznih dejanj (prim. Ku-Klux-Klan ipd.). Toda kakorkoli obrne- mo — ideologija levo ali desno, nezavedno gor ali dol —, to osta- ja slej ko prej moralno sprevrženo in obteženo z veliko krivdo.

⁶ Čeprav je »velika« tudi Anjelica Huston v **The Grifters**.

⁷ V nasprotju, na primer, s Schepisijevim filmom **The Russia Ho- use**, ki je čisto pomotoma posnet za veliko platno, ker je tu čisto nepomemben, pač pa bo tak film zelo v redu na TV.

EVROPI PRIMANJKUJE FIKCIJE

PATRICK OLIVIER, DIREKTOR SEKRETARIATA AUDIOVIZUALNE EUREKE



PATRICK OLIVIER

Ko so oktobra leta 1989 predstavniki šestindvajsetih evropskih držav ustanovili *Audiovizualno Eureka* (AVE), je vse skupaj močno spominjalo na tedaj prevladujoči žargon francoske kulturne politike: »Dol z ameriškim kulturnim imperializmom!«. Četudi v prvi vrsti predstavljena kot kulturna, je bila akcija skozi in skozi politična — treba je bilo pač najti ustrezno obliko Združenih držav Evrope tudi na področju ustvarjanja podob! Petnajst mesecev pozneje je AVE že sorazmerno razvejana mreža, katere kraki iz sedeža v Bruslju segajo v praktično vse evropske države, struktura same organizacije pa se je medtem obogatila s celo vrsto specializiranih agencij in ustanov. Inkubacijska doba je torej mimo, prišel je čas vsebinskih razprav. Zato smo izrabili prisotnost direktorja sekretariata AVE, gospoda **Patricka Oliviera**, na posvetu v okviru letošnjega FEST-a in mu zastavili nekaj vprašanj v zvezi z delovanjem in možnostmi AVE.

Štiriinštiridesetletni Patrick Olivier je na čelu sekretariata natanko leto dni. Njegova dosedanja kariera je tipična za »enarha«, kakor Francozi radi imenujejo diplomante *Ecole Nationale d'Administration*: najprej službovanje pri UNESCO, nato pa zapovrstjo na ministrstvih za izobraževanje, kulturo in končno za zunanje zadeve. Prav pri slednjem je tudi dobil nalogo zasnovati in postaviti AVE.

Srečanje z bruseljsko-pariško »delegacijo« (razgovora sta se namreč udeležili še strokovna sodelavka Delphine Morel in tiskovne predstavnica Elsa Saillant) je že med uvodnim spoznavanjem dovolj zgovorno pokazalo, da imajo evropske mreže še nešteto lukenj. Če je za vprašanje »Ali ima Beograd morda tudi kakšno staro mestno središče?« še mogoče najti opravičilo na klasični festivalski relaciji Hyatt — Inter-Continental — Sava-center, je bila potreba po razlagi jezikovnih specifičnosti jugoslovanskih narodov vendarle nekoliko nepričakovana — saj navsezadnje AVE v vseh svojih programskih dokumentih prisega na spoštovanje regionalnih avtentičnosti. Tako bo tudi pričujoči intervju proti vsem pričakovanjem gostov izšel — v slovenščini!

Področje audiovizualnega je danes navkljub generalni razmejenosti na film, televizijo in videoprodukcijo močno prepleteno. Ali je znotraj ciljev AVE kljub temu mogoče govoriti

o svojevrstni hierarhiji teh treh medijev?

Patrick Olivier: Najbolj splošno rečeno nas zanima vse, kar je v zvezi s podobo. Res pa je, da imajo določena področja znotraj tega širokega polja za nas pri AVE poseben pomen. Če naj torej govorim o prioritetah, o hierarhiji, tedaj je na prvem mestu nedvomno **televizija**. Če je namreč kje v Evropi problem res hud, tedaj je to prav pri televizijskih programih. Preprosto povedano: manjka nam ur, ur izvirnega in dobrega programa. Pri televiziji je namreč še toliko bolj očitno tisto, kar v grobem velja za celotno področje audiovizualnega: premalo je dobre fikcije. **Evropi primanjkuje fikcije!** Od tod izvira posebna pozornost, ki jo namenjamo prav temu segmentu. Poleg fikcije moram omeniti še **animacijo**, za katero v Evropi obstaja izjemno velik, a ne dovolj izrabljen potencial, ter t.i. **nove podobe**, podobe sinteze, tridimenzionalne podobe in nenazadnje televizijo visoke definicije. *Morda je prav televizija primeren teren za pojasnitev še ene večplastnosti. Televizija namreč prav vzorčno obsega vse tri plasti, na katere se pogosto sklicujete v vaših dokumentih: komercialno, kulturno in industrijsko. Mirno bi jim lahko*

dodali še četrto, politično razsežnost. Kje natanko je znotraj teh koordinat AVE, kje lahko stori največ?

Patrick Olivier: Historično gledano je bil prvi zastavek kulturni. To nas je vse skupaj najbolj skrbelo. Šlo je dejansko za pravi klic na pomoč. Evropske kulture je ogrozila ta popolna uniformiranost in standardiziranost podob, ki jih vsi gledamo — najsi gre za ameriške, japonske... Sprva je bil torej to nekakšen kulturni alarm. Zelo hitro pa smo se zavedli, da je v igri tudi komercialni zastavek. Navsezadnje so bile v področje audiovizualnega vložene velike vsote denarja in Evropa ima na tem tržišču prav tako svoje mesto. Od kulture k financam — taka je bila pot AVE.

Na današnjem posvetu ste v šali rekli, da vaš sekretariat žal ne more pisati čekov. V tem je gotovo tudi veliko resnice. Kako pravzaprav delujete?

Patrick Olivier: Res je, neposredno v Bruslju ne razpolagamo z nobenim sklado, ki bi zagotavljal sredstva za produkcijo. Ves naš napor je zato usmerjen v organizacijo stikov med zainteresiranimi stranmi: med kreativci, operativci in financerji. Naše delo je tako svojevrstna **finančna montaža**, za vsak projekt posebej. Včasih so to neposredno banke, drugič javni skladi, namenjeni audiovizualni produkciji, tretjič pa posebne ustanove, kakršen je recimo francoski CNC (Nacionalni center za kinematografijo). V tem ne vidim nobene pomanjkljivosti našega dela, prej nasprotno — tako je od samega začetka pravilo igre: ne ustanavljati novih skladov, temveč le mobilizirati in ustrezno soočiti že obstoječe.

Omenili ste kreativce. Eden od razlogov za dvom v dolgoročno uspešnost projekta AVE je morebiti prav v dejstvu, da je bil sprva ustvarjen sistem, ki očitno dobro deluje, šele nato pa se je začel lov za ustvarjalci. Se vam ne zdi, da bi na ravni medijske promocije celotnega projekta eno samo veliko režisersko ali scenaristično ime lahko storilo več, kot cela vrsta predstavitev in publikacij? Z drugimi besedami, kje so avtorji?

Patrick Olivier: Po eni strani imate či-

sto prav. Res je, šele na začetku smo, in kakšno veliko ime bi nam nedvomno veliko pomagalo. Po drugi strani pa že imamo pomembne partnerje, le da so bolj iz krogov filmskih »profesionalcev«, če naj jim tako rečem, namreč producentov, organizatorjev, tehnikov... Poglejte, na začetku smo sodelovali zgolj z javnimi televizijami, zdaj pa se nam že pridružujejo tudi privatne npr. francoska *La Cinq*. Za nas je to velik uspeh, skoraj tolikšen, kot če bi enega od projektov režiral npr. Kusturica!

Delphine Morel: Odgovor na to vprašanje je v tesni zvezi z že omenjeno prioriteto televizije v naših projektih. Na televiziji je pač tako, da je velik del posla zvezan z industrijo. Zato morda nekoliko manj govorimo o ustvarjalcih, več pa prav o televizijskih profesionalcih.

Eden od velikih televizijskih projektov, pri katerih je AVE neposredno udeležen, je tudi program EURONEWS. Celo če odmislimo dejstvo, da je program satelitov že relativno nasičen, se ne moremo izogniti vzporednicam z že obstoječimi podobnimi programi, v prvi vrsti seveda z vseprisotno ameriško mrežo CNN. Kako najti nov, še neizrabljen segment v tej prenasičeni ponudbi?

Patrick Olivier: Naj najprej povem, da je Jugoslavija močno vpletena v ta projekt, saj Sarajevo kandidira za sedež EURONEWS (v konkurenci z Barcelono, Lyonom in Muenchnom). Tudi pri tem projektu je ohranjena osnovna shema **partnerstva**: sleherni partner pošilja svoje aktualne novice, ki se v produkcijskem centru opremijo za

nadaljnjo difuzijo. Šlo bo torej za svojevrstno **remontažo informacij**, ki bodo nato posredovane s petimi različnimi jezikovnimi kanali — sprva devet ur na dan, nato pa neprekinjeno.

Lotimo se še malo evropskega filma. Privreditev, ki je poskušala promovirati enotno podobo evropskega filma, namreč vsakoletna podelitev nagrad Felix, le-temu ni naredila prav veliko koristi. Prej nasprotno, ponudila je dovolj dolgočasno in žalostno podobo neke vendarle dovolj vitalne produkcije. Zato me zanima, na kaj pravzaprav pomislite, ko rečete »evropski film«?

Patrick Olivier: Močno se strinjam z vašo oceno. Če je bila berlinska premiera še dovolj obetavna, tedaj o pariški ni vredno zgubljeni besed, zadnja, tista v Glasgowu, pa je bila nekje vmes. Mi pri tej akciji nismo neposredno udeleženi, lahko pa vam seveda odgovorim na vprašanje v zvezi z evropskim filmom. V dilemi med generalizacijo nekakšnega abstraktnega evropskega filma in vrsto posamičnih, skorajda regionalno avtentičnih kultur smo seveda na strani teh drugih. To je več kot jasno! Trdna zasidranost v posamični kulturi je eno od temeljnih izhodišč celotnega projekta AVE.

Delphine Morel: Kar lahko storimo na evropski ravni, je recimo dvig ravni pisanja scenarijev. V ta namen organiziramo posebne tečaje, promoviramo obetavne sinopsise in iščemo dodatna sredstva za razvoj le-teh do faze shemarija. Od tod dalje pa je stvar nacionalnih produkcij oziroma koprodukcij, da tako izdelane scenarije realizirajo v

skladu s specifičnostmi posameznih dežel.

*O evropskem filmu vas sprašujem, ker se mi zdi, da vendarle obstaja določena mera idealizma, skorajda idealiziranja nekaterih projektov. Vzemimo recimo naslov, pod katerim prav te dni poteka srečanje mladih avtorjev risanega filma v francoskem mestu Valence: *Ena sama čudovita Evropa* (*»Une seule et belle Europe«*).*

Patrick Olivier: Veste, imamo zelo oprijemljive projekte z bankirji, ki so še kako realistični, imamo pa seveda tudi nekoliko bolj idealistične projekte, kakršen je tale, ki ga omenjate. Idealizem ima svoj šarm in prav nič se ga ne sramujemo! Včasih je treba tudi malo sanjariti. Navsezadnje se je v trenutku, ko smo ustanavljali AVE, zdelo nekoliko sanjaško kukati tudi proti Vzhodu. Le malo za tem pa je padel berlinski zid! Naključje ali del splošnega občutja v zraku?

Za konec pa še vprašanje v zvezi s filmsko publicistiko. Ali je v AVE kaj prostora tudi za promoviranje in izmenjavo informacij med filmskimi revijami? Kaj bi rekli, če bi se jutri pred vami pojavil projekt mednarodnega kolokvija filmske teorije ali pa predlog za medrevialno izmenjavo na evropski ravni?

Patrick Olivier: Iskreno bi ju pozdravil, saj takega projekta še nimamo. Navsezadnje sta tudi kritika in filmska estetika del širokega audiovizualnega polja. Razmišljali smo sicer o evropski reviji o audiovizualni kreaciji, vendar to ni pravi odgovor na vaše vprašanje. Mislim, da bi bila prava pot natanko taka kot pri drugih projektih: iniciativa več zainteresiranih strani, ki bi preko svojih nacionalnih koordinatorjev sprožili pobudo za tovrstno sodelovanje. Dejstvo, da se to še ni zgodilo, nikakor ne bi smelo biti ovira. Vsega se pač še nismo spomnili! Zakaj ne bi recimo sami poskusili, skupaj s *Cahiers du cinema* in še kakšnim, recimo italijanskim partnerjem organizirati vzajemno izmenjavo informacij? Takšna mreža bi bila prav dobrodošla.

ZA EKTRAN SE JE POGOVARJAL STOJAN PELKO

ZANIMIVEJŠI PROJEKTI AUDIOVIZUALNE EUREKE

GEP (Groupement Europeen de Production) združuje vrsto evropskih televizij (RAI, A2, Channel 4, ZDF itd.), ki so ustanovile sklad za razvoj pisanja scenarijev. Po odločitvi komisije je lahko avtorjem ali neodvisnim producentom namenjena pomoč od 100.000 do 300.000 DEM.

GEECT (Groupement Europeen des Ecoles de Cinema et de Television) združuje dvajset vodilnih evropskih visokošolskih ustanov s področja filmske in televizijske ustvarjalnosti. V njem sta tudi zagrebška in beograjska Akademija.

Umetniški poklici (Les metiers d'art) je naslov serije, ki jo za televizijo visoke definicije (HDTV) režira Jacques Scandellari. Financirajo jo Evropska skupnost, francoski CNC, Synergetic in TV Europe, sodeluje pa tudi JRT (Sarajevo). Julija lani so posneli prvo epizodo v Parizu, letos pa snemajo v Jugoslaviji in na Cipru.

MAP TV (Memoire — Archives — Programmes) skrbi za promocijo evropskih koprodukcij na osnovi arhivov. Akcije koordinira predstavnik francoskega Nacionalnega audiovizualnega inštituta (INA).

Koordinator **AVE** za Jugoslavijo je gospa Darinka Zimić z Zveznega zavoda za mednarodno znanstveno, prosvetno-kulturno in tehnično sodelovanje, Beograd, Kosancičev venac 29, tel. 011/626-644.

AKI KAURISMÄKI



»Moj novi film bo »La Boheme« oziroma nekaj na to temo. S svojo stalno ekipo finskih igralcev se bom vrnil v Pariz. Ne govorijo sicer francosko, no pa saj tudi jaz ne. Mislil sem celo posneti »La Bohema« v finščini, a to ni mogoče. Ko liki v filmu naročajo pivo za šankom, bi moral biti tudi barman Finec.«

Aki Kaurismäki

Tako mlajši od obeh bratov Kaurismäki, trenutno poleg Španca Pedra Almodovarja največji evropski hit — tako v »art« kakor tudi v »poslovnem« smislu, saj je eden redkih evropskih filmarjev, čigar filmi so prodani v vse evropske države (Jugoslavija je zaenkrat še izvzeta kot zunajevropska kategorija). In to je tudi odgovor na vprašanje, kako biti Finec. Enostavno — snemaš filme! Brata Kaurismäki s tem zajemata en del spektakelskega spektra: Aki s prevladujočo socialno-komično noto, kot glavno označnico svojega opusa, Mika, predvsem s svojimi zadnjimi filmi, se opazno nagiba v eksotiko; Renny Harlin, finski hollywoodski adut pa je uspel uresničiti sanje in postati režiser high-budget actionarjev. Pa vendar je Akijeva avreola odštekane Finca medijsko in fanovsko daleč najprivlačnejša. Reputacijo kultnega režiserja je začel pridobivati že s svojimi »zgodnjimi deli«: scenarij in glavna vloga v bratovem diplomskem filmu LAŽNIVEC (1980); ko-režija (skupaj z bratom), rock-dokumentarca SAIMAA-ILMIÖ (1981), pogumna adaptacija klasike Dostojevskega RIKOS JA RANGAISTUS (Zločin in kazen, 1983) ter odlična filmska karikatura označevanja filmskih likov v filmu CALAMARI UNION (1985), v katerem nastopa sedemnajst moških z imenom Frank. V tem je že (sicer v dokaj grobi in rudimentarni obliki) označil razvoj svojega filmskega jezika in enkratnega humorja.

Sledil je prvi, res velik uspeh s filmom VARJOJA PARATIISISSA (Sence v raju, 1986), prvim delom t.i. delavske trilogije o ljudeh, junakih filma z dna socialne lestvice, njihovem življenju v mestu, tragikomičnem iskanju ljubezni. HAMLET LIKEMAAILMASSA (Hamlet med poslovnimi, 1987) je še ena svobodna adaptacija, tokrat Shakespearja, ki jo je sam označil kot »black & white underground B-movie classical drama.« ARIEL (1988), ki predstavlja drugi del proletarske trilogije, pa je dokončno uveljavil Kaurismäkija kot Avtorja. Zahodni filmski novinarji so mu takrat že začeli lepiti nadimke kot so »finski Fassbinder« in »novi Wenders«, Kaurismäki pa je v svojem jedko ciničnem slogu še »bolj pritisnil na plin« in v naslednjih dveh letih posnel tri filme, ki so ga zasidrali v filmski orbiti: »rock & roll road movie« LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA (1989); reakcija novinarjev je bila manično iskanje podobnosti z Jarmuschem, »intimno dramo o maščevanju« TULITIKKUTEHTAAN TYTTÖ (Deklica iz tovarne vžigalic, 1990), ki je bil označen kot »zelo bressonovski«, in I HIRED A CONTRACT KILLER (Najel sem poklicnega morilca, 1990), ki je že z izborom Jeana Pierra Leauda za glavno vlogo nekako potegnil primerjavo s Truffautom.

In vendar je Kaurismäki s svojimi filmi, ki kar kličejo po iskanju primerjav, podoben le samemu sebi. To je on — scenarist, režiser, producent, montažer, distributor (Senso film je distribucijska veja produkcijskega podjetja Villealfa), lastnik kinodvorane in že bivši organizator Midnight Sun Film Festivala na Laponskem, za

katerega sta skupaj z bratom dejala, da je vsakega festivala po petih letih dovolj. Na to, kaj nam bo prinesel »La Boheme«, ki bo, kot pravi Avtor, dolg nekje med 68 in 92 minut, in na to, kakšne primerjave bodo iznašli novinarji o tem filmu, pa bo treba počakati nekje do konca leta.

DANIJEL HOČEVAR

ANDIE Mac DOWELL

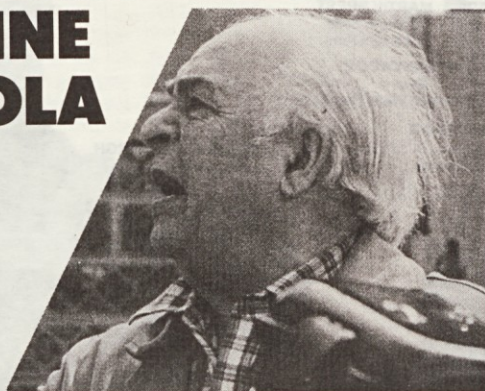


Morda je Andie MacDowell le ameriški odgovor na Sophie Marceau, francosko belle-fatalko, maskoto nekake trpeče, prizadete, mazohistične lepote. Tako kot Sophie Marceau tudi Andie MacDowell prav s tem, ko nič ne stori, potemtakem s tem, ko pusti, da se njena — lepa, seksualna, bleščeča — »zunanost« sadistično samodoživlja kot nekaj, kar je v njej, še preden je zunaj nje, ustvarja vtis, kot da njena lepota predstavlja le način, kako se skuša »notranjost« odkupiti za svojo prizadetost. Andie MacDowell namreč vedno naredi pogled: v filmu **Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of Apes** (1984, Hugh Hudson) animalični, poudarjeni, izbuljeni pogled Christopherja Lamberta (pred tem pogledom v filmu ne obstaja), v filmu **St. Elmo's Fire** (1985, Joel Schumacher) zatreskani, obsedeni, bolščeči pogled Emilia Esteveza (pred tem pogledom je ni), v filmu **sex, lies & videotape** (1989, Steven Soderbergh) kastrirani, frustrirani, hladni, impotentni camera-look Jamesa Spaderja (pred tem pogledom človeka-kamera je ni), v filmu **Green Card** (1990, Peter Weir) tuji, neovladani, opičji see-look Gerarda Depardieuja (pred tem pogledom je v filmu ni). Andie MacDowell je mesto pogleda, točka, v kateri se — animalični (Lambert), obsedeni (Estevez), impotentni (Spader), tuji (Depardieu) — pogled denaturalizira in normalizira, potemtakem kraj, na katerem se pogled »osvobodi« očesa. Po drugi strani pa mora njen pogled vedno prečkati neki prag »tujosti«. »Ali jo prepoznaš?«, vpraša sir Ralph Richardson Christopherja Lamberta v filmu **Greystoke**. »Le kako bi me, ko me pa ni še nikoli videl,« ga opomni Andie MacDowell. »Ali se me še kaj spomniš,« jo vpraša Emilio Estevez v filmu **St. Elmo's Fire**. »Ne,« mu odvrne ona. In čeravno je bil pred nekaj leti zaljubljen vanjo: čeravno je »poznala« njegov pogled. »Sploh me ne poznaš,« ga zavrne kasneje. V filmu **sex, lies & videotape** Peter Gallagher impotentnega prijatelja, Jamesa Spaderja, seznanj s svojo frustrirano ženo, Andie MacDowell: Spader ji je tuj, pa čeprav je star prijatelj njenega moža. V filmu **Green Card** jo Gerard Depardieu zagleda skozi okno restavracije: ne poznata se, pa čeprav se bosta že čez nekaj trenutkov poročila. Andie MacDowell se mora vedno znebiti neke

»tujosti«, prav tiste najbližje »tujosti«, v kateri se samoustvarja pogled, ki jo generira. Najbolj ekscesen zgled: **sex, lies & videotape**. S pravim, »avtentičnim« pogledom nanjo je poistovetena kamera: kot da je seksualni — Lambertov, Estevezov — pogled nanjo napačen, pretiran in že vedno preveč seksualen, kot da jo lahko »razume« le paraliziran, impotenten pogled, kot da lahko še hladen, nezainteresiran pogled »razkrije« njeno prizadeto, moteno, diskontinuirano seksualnost, njeno trpečo, mazohistično lepoto. Andie MacDowell se skuša zato vedno znebiti prav seksualnih pogledov: Estevezovega v filmu **St. Elmo's Fire** (resnico romance predstavlja njun »post-koitalni«, seksualni pogled v kamero/fotoaparati), Gallagherjevega v filmu **sex, lies & videotape**, prijateljevega v filmu **Green Card**, Lambertu pa se mora v filmu **Greystoke** odreči prav zato, ker ni »whole being«. A na kaj potem čakajo njena vedno rahlo odprta usta? Kaj tem ustom manjka? Poljub? Ne, beseda. V filmu **Greystoke** do besede ni prišla: njene dialoge je v celoti dublirala Glenn Close. Njena nema seksualnost odpre tudi film **Green Card**: Gerard Depardieu jo gleda skozi okno restavracije, vidi, kako govori, toda njenih besed ne sliši.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

CARMINE COPPOLA



Ni imel velikih možnosti za oskarja. Čeprav so mu ga leta 1974 (skupaj z Ninom Roto) podelili v drugi kategoriji, za izvirno glasbo; in čeprav je bil tisto **Boter II**, tole letos pa **Boter III**. Izvirna pesem, ki sta jo s tekstopiscem Johnom Bettisom prispevala h koncu sage o Corleonejih (»Promise me you'll remember«) je le del garaškega uredniško-orkestratorskega posla, ki je bil opravljen: Coppolov najljubši hobby po Rotovi smrti (1979) je bil namreč iskanje idealne instrumentacije glavne Botrove teme. Februarja je v Berlinu povedal, da je imel pred snemanjem **Botra III** v glavi vseh 456 inačic in da zagotavlja kvaliteto izbrane. Kako bi mu ne verjeli, modrecu pri 87 letih? Le kdo bi mu tudi zameril, da je sinu sugeriral, naj v zgodbi izda, da je glavna Botrova tema pravzaprav sicilijanska ljudska pesem? **Boter III** je pač melanholično dejanje neverjetnih pomiritev. Si predstavljate, zdaj ima celo ljubljanski godalni kvartet Enzo Fabiani alibi in mu ne bo treba imeti slabe vesti, saj za žalostne projekte in *folk songs* nihče več ne zahteva avtorskih pravic. Sicer pa smo prepričani, da bi bil maestro Car-

mine srečen, ko bi slišal njihovo priredbo. V Berlinu je nekaj pogrešal; kako tudi ne bi, ko pa so agenti iz United International Pictures spričo navala na Coppola juniorja zaprli vsa vrata in tako onemogočili tudi tiste redke intervjuje s seniorjem; namesto telefonskih števil so poročevalcem delili kar številke telefaksov. Carmine Coppola gre v prvo generacijo študentov znamenite newyorške Juilliard School of Music; učil se je flavte in kompozicije, za katero pa rad prizna, da ga je že zgodaj vlekla prejkone iz želje po aranžiranju. Ko se je rodil njegov drugi otrok Francis, je bil angažiran kot prvi flavtist v Detroit Symphony Orchestra. Tam ga je opazil Arturo Toscanini in mu priskrbel enakovredno mesto v razred boljšem NBC Symphony Orchestra (New York). Drugo mesto, drug otrok, nov *filmski* otrok: Med devetletnim naporom, ko je Toscanini zahteval najboljše, in to tudi dobival, se je Carmine rodila hči Talia (Shire). To so bila vesela družinska leta: Coppola je Toscaninija pregovoril, da je asistentsko taktirko večkrat prepustil njegovemu bratu Antonu, sin tegale brata, Antonio, nadebudni pianist — lani smo ga srečali v Pordenonu, ko je improviziral k Augustu Genini — pa je smel obiskovati drage, a dragocene učne ure pri Toscaninijevem prijatelju Arthurju Rubinsteinu. Tudi ta dolg je bil poplačan še z **Botrom III** — kompletna postavitev in glasbeno vodstvo palermske predstave *Cavalleria rusticana*, ki globoko zareže v drugi del filma, je delo Antona Coppole. Carmine v svoji karieri ni prav nič pesnil: nasprotno, prav filmsko geografijo je imela. V 50. letih je nekaj malega dirigiral na Broadwayu (kritika je precej pozorno pisala zlasti o predstavah *Kismet* in *Once Upon a Mattress*), 1967. pa ga je sin že prvič poklical v Hollywood. Ni bil zadovoljen z opremo Burtona Lakea, pa je rodnega očeta poprosil, naj mu popravi »vsaj film, če že glasbe ne more«. Rečeno-storjeno. Iz **Finian's Rainbow** je nastalo, kar je pač nastalo — predvsem zabava. **Apocalypse Now** je bila povsem drugačen zalogaj, pri njej je bilo treba uporabljati klasično znanje glasbene grščine in latinščine za spopad z Wagnerjem (Carmine Coppola je lovil pravo minutažo za helikoptersko *Ježo Valkir*) in drugimi morami. Koristila so zgodnja 70., se pravi zrela leta, mlado prijateljstvo z Ninom Roto in izkušnja imenovana **Boter**. V filmu **The Outsiders** (1982) se je veliki oče smel podpisati že čisto sam; tako tudi v novi vietnamki **Gardens of Stone** (1986). V vmesnem parnem letu pa mu je bilo dopuščeno, da se je na veliko zabaval s **Cotton Clubom**; če se dobro spomnimo, je to bilo v zlatem razdobju izživljanja z *dolbyjem*: C. C. je C. C. opremil s čistimi posnetki starega datuma in jih pomešal s svojo jazzovsko idejo. Pohvalili so ga, on pa si je vzel čas za nemi film — kakor že tolikeri je restavriral **Napoleona**, nedokončano simfonijo Abela Ganca, stopil s svojo partituro na mnoge ameriške, evropske, japonske in avstralske odre in se uspešno — še do nedavna — upiral *poppy* varianti istega filma, ki je prišla iz peresa Carla Davisa.

MIHA ZADNIKAR

STO REŽISERJEV ZA JUTRI

IZBOR
**MARCEL
ŠTEFANČIČ, JR.
MIHA
ZADNIKAR**

KARTOGRAF
**ZORAN
SMILJANIČ**



DAVID CRONENBERG: Dead Ringers

ATOM EGOYAN: Speaking Parts

PHIL ALDEN ROBINSON: Field of Dreams

JOHN McNAUGHTON: Henry: Portrait of a Serial Killer

STEVE KLOVES: The Fabulous Baker Boy

WHEAT STILLMAN: Metropolitan

JONATHAN DEMME: Care (Silence of the Lambs)

LUC BESSON: Le grand bleu (Nikita)

BERTRAND TAVERNIER: Un dimanche à la campagne (Daddy nostalgie)

JEAN-LUC GODARD: Vivre sa vie (Nouvelle Vague)

JEAN-JACQUES ANNAUD: The Name of the Rose (L'Ours)

CARLOS SAURA: Carmen (Ay, Carmela!)

MIKE NICHOLS: Catch-22 (Postcards from the Heart)

ALAN J. PARKS: Kluge (Presumed Innocent)

JOHN WATERS: Pink Flamingos (Cry-Baby)

BARRY LEVINSON: The Natural (Avalon)

FRANK HENENLOTTER: Basket Case 2 (Frankenhooker)

JOEL COEN: Blood Simple (Miller's Crossing)

KATHRYN BIGELOW: Blue Steel

JIM JARMUSCH: Stranger Than Paradise (Mystery Train)

ROGER CORMAN: The Intruder (Frankenstein Unbound)

SIDNEY LUMET: Twelve Angry Men (Q & A)

MICHAEL MANN: Manhunter

SAM RAIMI: Evil Dead (Darkman)

MARTIN SCORSESE: Raging Bull (Goodfellas)

PHILIP MORIS: She's Gotta Have It (Mo'Nique)

RON HOWARD: Cocoon (Parenthood)

JOHN HUGHES: Planes, Trains & Automobiles (Uncle Buck)

FRANCIS FORD COPPOLA: The Godfather (The Godfather 3)

ROBERT ZEMECKIS: Who Framed Roger Rabbit? (Back to the Future 3)

JOEL SCHUMACHER: St. Elmo's Fire (Flatliners)

JAMES L. BROOKS: Terms of Endearment (Broadcast News)

JOHN McTIERNAN: Die Hard (The Hunt for Red October)

PENNY MARSHALL: Awakenings

JERRY ZUCKER: Ghost

JAMES CAMERON: Terminator (Abyss)

BRIAN DE PALMA: Blow-Out (Bonfire of Vanities)

ROB REINER: Stand by Me (Misery)

TIM BURTON: Beetlejuice (Edward Scissorhands)

STEVEN SPIELBERG: Empire of the Sun (Always)

MARTIN BREST: Going in Style (Midnight Run)

CLINT EASTWOOD: Bird (Black Hunter, White Heart)

LAWRENCE KASDAN: Body Heat (I Love You to Death)

STEVEN SODERBERGH: sex, lies & videotape

GEORGE ARMITAGE: Miami Blues

ALEJANDRO JODOROWSKY: El Topo (Santa Sangre)

LUIS PUENZO: La historia oficial (Old Gringo)

LEGENDA: Pod imenom režiserja stoji njegov najboljši film, v oklepaju pa njegov zadnji film; če je vpisan le en film, pomeni, da je to njegov zadnji in obenem najboljši film.

I N F O

Britanska vlada je v fond za subvencije svoji filmski industriji namenila 5 milijonov funtov (okl. 9,8 milijonov USD). Del tega denarja bi vlada rada pretila v Eurimages (evropski koprodukcijski fond), čemur pa nasprotujejo britanski filmarji, ki hočejo ves denar zase

Potem ko so Ameriške banke začele omejevati svojo aktivnost v Evropi, japonske banke pa menda tudi preverjajo svoja bodoča vlaganja v V. Britaniji, je britanski kinematografiji priskočila na pomoč domača banka Coutts & Co., gospodarska banka v lasti National Westminster Bank. Njeni klienti so Goldcrest Film & Television, Cori Film Distributors in J & M Entertainment

Ko je bil štart nekaterih filmov MGM/UA preložen za nekaj tednov in se je začelo šušljati o pomanjkanju denarja, je Giancarlo Parretti to odločno zanikal in zatrdil, da so izpolnjene vse obveznosti (v času od novembra 90 do februarja 91 je v MGM/UA vložil že 326 milijonov USD), zagotovljenih naj bi imel dodatnih 250 milijonov USD bančnih kreditov, samo od prodaje TV pravic na nemško področje pa pričakuje 368 milijonov USD

Po ameriški odločitvi, da bodo odslej imeli tudi jesenski AFM, to je v času MIFEDA, prihaja do vse večje polarizacije med zagovorniki enega in drugega sejma. Večina Evropejcev je na strani MIFEDA, Sovjeti pa so nepričakovano podprli AFM, in to tako Mosfilm kot rivalski Sovexpert

Fiatov mogul Gianni Agnelli namerava pokupiti za 150 do 200 milijonov USD delnic Carolca, kjer sicer zatrjujejo, da imajo tudi brez te finančne injekcije pokrit svoj letošnji mega-program (Terminator 2, Basic Instinct, Universal Soldier)

Pathé Films toži Johna Travolto, ker ni vrnil 200.000 USD od skupaj 450.000, kolikor jih je prejel od Cannona za film, ki ga potem nikoli niso posneli

Film Significant Other (Touchstone), ljubezensko zgodbo o možu, ki odkrije, da je njegova žena alkoholičarka, z Debro Winger in s Tomom Hanksom v glavnih vlogah, bi morali začeti snemati aprila, a so ostali brez režiserja, ko je od projekta odstopil Alan J. Pakula

I N F O

ŽENSKÉ NA ROBU ŽIVČNEGA ZLOMA

MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS



režija: Pedro Almodóvar
scenarij: Pedro Almodóvar
fotografija: José Luis Alcaine
glasba: Bernardo Bonezzi, Nikolaj Rimski-Korsakov
igrajo: Carmen Maura, Antonio Banderas, Julietta Serrano, Maria Barranco
proizvodnja: El Deseo SA, Španija, 1988

Pedro Almodóvar (letnik 1949) je trenutno najpomembnejši španski režiser. **Ženske na robu živčnega zloma** je njegov predzadnji film, ki si ga z zamudo lahko ogledamo tudi v naši redni distribuciji. To je film, ki je Almodóvarja dokončno potrdil. Po njegovem uspehu so v evropski redni distribuciji vrteli tudi njegove starejše filme. Trenutno njegov filmski opus sestavlja osem dolgotražev.

Ženske... so komedija, ki sledi tradiciji filmov Billyja Wilderja in glavnim vlogam Walterja Matthaua. Almodóvar gradi zgodbo na uspešnih gagih, ki jim dodaja njemu lastno ironijo, nekakšno »bunuelovsko« smešenje glavnih meščanskih vrednot. Režiser strukturira film po zahtevah žanra, hkrati pa vnaša novost: za glavno vlogo ne izbere Walterja Matthaua, ampak žensko. Glavna junakinja Pepa (Carmen Maura) je lepa, pametna in uspešna ženska. Toda kljub temu jo Ivan, moški, s katerim je živela nekaj let, zapusti zaradi druge ženske. Pepa se kot zapuščenca ženska ne počuti najbolje, še posebej, ker je ravnokar ugotovila, da je noseča. Pepa poskuša nekajkrat govoriti z Ivanom po telefonu, a v tem ne uspe. Nato nadzoruje njegovo stanovanje in o Ivanu odkrije popolnoma nove stvari. Pojavi se Ivanova prejšnja

žena, ki jo je ta ravno tako zapustil. Ženska je nevrotična, še vedno živi v šestdesetih letih in se tako tudi oblači. Njena edina želja je maščevanje. Pepa slučajno spozna tudi njenega in Ivanovega sina, ki očeta ne mara, ker je zapustil njegovo mamo. Pepa je povezana še z dvema ženskama: s prijateljico Candelito, ki ima težave s policijo in odvnetico, ki naj bi te težave reševala. Odvetnica je v resnici ženska, zaradi katere je Ivan zapustil Pepo. Kdo je torej Ivan, ki zbuja maščevanje in nelagodje pri vseh ženskah? Fantomski in nedosegljiv, hkrati pa dokaj neprivačen in nč več v cvetu mladosti. Ivan je pravzaprav samo glas, ki mu različne ženske skušajo najti določeno podobo. Navsezadnje je to Ivanov poklic — saj je igralec, ki sinhronizira filme. Niso samo ženske tiste, ki skušajo najti podobo za Ivanov glas, ki se pojavlja na telefonski tajnici in na filmskem zvočnem traku. Tudi Ivan skuša najti lastno podobo, preko filmskih podob, ki se pojavljajo na platnu. Ivan v realnosti sploh ne obstaja, saj se njegov glas pojavlja samo preko umetnih medijev. **Ženske...** nam predstavljajo Almodóvarjevo ironijo, ki prevrača ženske fantazije, kalupe, ki so globoko zasidrani v našem svetu pravil in pogojev. Toda ali so to izključno ženske fantazi-

je? Ker ženske fantazije ne obstajajo brez moškega, so to fantazije določenega časa in sveta. Ženske so aktivne, tiste, ki trpijo in zato stopajo v akcijo terse — v primeru Almodóvarjevega filma — znajdejo v smešnih, komičnih in včasih tudi nadrealističnih situacijah. Taka situacija je prizor z gaspachem, pijačo, v katero je Pepa zamešala barbiturate. Pijača je bila namenjena Ivanu, toda spili so jo vsi ostali. Tudi dva policaja, ki zasledujeta Candelito.

Glas, ki išče svojo podobo, je Almodóvarjeva obsesija, ki se v njegovih filmih ponavlja. Tudi v njegovem prejšnjem filmu **Zakon želje** imamo dva moška, ki se ukvarjata s sinhroniziranjem filmov in svojo podobo skušata ustvariti preko podob iz filmov. Almodóvarjeve ženske pa ravno v trpljenju prekašajo moške, ali kot pravi sam režiser: »*Dekleta se znajo obnašati samo takrat, ko jih njihov moški zapusti. Ne poznajo sramu, se ne počutijo smešno in niso zagledane v lastno osebnost.*«

Nekateri so Almodóvarju očitali, da je ženskomrzec, saj Pepo maltretira s tem, da jo postavlja v napačne situacije. Toda španski režiser je posnel komedijo značajev in jih vključil v natančno scenografijo, ki se giblje med Godarjevo estetikom šestdesetih let in sodobnim »filmom podob«. Almodóvar ne more biti ženskomrzec, kajti moškega v njegovem filmu pravzaprav ni. Ženske so kot filmski stroj, ki ustvarja podobe. Res pa je, da nad njimi in stroji stoji stvarnik, upravljalec Pedro Almodóvar. Sam režiser je edini moški, ki razen njegovih junakinj dejansko obstaja. Toda za samega sebe Almodóvar ni pripravil samo položaja moškega, ki je režiser, ampak veliko več. **Ženske...** so tudi film o privilegiranem položaju režiserja, ustvarjalca podob, ki niso fantazije njegovih junakinj, ali glasovi brez teles njegovih junakov. Režiser je edini, ki lahko materializira lastne fantazije in sanje. In nazadnje tudi travme!



NERINA KOCJANČIČ

SAM DOMA

HOME ALONE



režija: Chris Columbus
scenarij: John Hughes
fotografija: Julio Macat
glasba: John Williams
igrajo: Macauley Culkin, Joe Pesci, Daniel Stern, Catherine O'Hara
proizvodnja: 20th Century Fox, ZDA, 1990

Home Alone je eden tistih filmov, ki jih v Hollywoodu že od nekdaj snemajo vsaj enkrat na leto in v točno določen namen; to so filmi na temo božičnih praznikov. Železno pravilo tovrstnih filmov je enostavna premisa zgodbe, vezana za navadno verovanje v človekovo poštenost, smisel za humor in brezmejno upornost v doseganju postavljenih ciljev. Ko bi se spustili v analizo teh filmov, bi si lahko brezskrbno privoščili hudomušnost in na kratko zapisali, da so prav vsi videti, kakor da se je pod njih podpisal slavni Frank Capra. Sicer pa nam referenc na tem mestu ni treba iskati po zgodovini filma, naj zadostuje omemba predlanske uspešnice **Najbolj nori božič** s Chevy Chaseom. Že po tem vizualno razkošnem filmu sodeč, so božične filmske uspešnice pravi magnet za publiko, ker po imaginarni plati znatno prekašajo običajno praznično razpoloženje, ki vlada med poprečnimi zemljani; na tem svetu ga namreč ni dogodka, ki bi bil večji in spektakularnejši od same filmske fikcije. To še kako potrjuje **Home Alone**. Že na plakatu za film piše, da gre za družinsko komedijo brez družine. Tokratni blagajniški hit je namreč Bokar, darila in lampiončke zaobšel, kajti sodi v trenutno trendovski filmski žanr, med mladinske komedije. Toda junaki ne smejo biti starejši od desetih let in biti morajo pamet-

nejši od odraslih (**Polica iz vrta**). Imajo tudi bujno domišljijo (**Problematicni mulc**), poskrbijo, da se odrasli vedno slabo počutijo (**Glej no, kdo se oglašaja**), definitivno so postali središče njihovega sveta (**Trije moški in mala dama**) in znajo razmišljati na način filma (**Sam doma**).

Kevin je kar naprej kritiziran od preostalih družinskih članov, nikoli niso zadovoljni z njim. Tako se zgodi, da na praznične počitnice odidejo kar sami in šele na avionu za Pariz se nesrečni mami posveti, da je nekaj hudo narobe — pozabili so na Kevina, ostal je sam doma. Toda Kevin (Macauley Culkin) kmalu spozna, da je bivati sam doma pravzaprav razkošje. V miru si lahko privoščijo »neuzžitno« hrano, gleda nasilne filme, prevrača pohištvo itd., vendar vse je lepo in prav do trenutka, ko odkrije, da sta se praznično zapuščene sosese lotila vlomilca (Joe Pesci in Daniel Stern). Kevin želi postati pravi filmski junak, zato mu ni do iskanja pomoči od zunaj, z vlomilcem bo opravil sam. Kljub temu pa je pogosto v velikem planu s široko razprtimi očmi, kakor risanček, ki mu spet grozi nevarno nasilje. Njegovo široko razpiranje oči je gag, ki ne učinkuje zgolj sam zase. Njegov pogled nas vedno pospremi v komične akcije, ki jih na račun vlomilcev zrežira sam, kajti njegovo razmišljanje je

fiksijsko 'programirano', zato konec koncev pričakuje tudi navdušen odziv. Smeh gledalcev, ki se ga je ob gledanju filma le težko ubraniti, je tako nenehno spremljan s Kevinovim zmagovitim »Yes!«. V filmsko parodiranje je potemtakem povzeta tudi gledalčeva percepcija oziroma identifikacija.

Situacijska komika je v **Home Alone** brutalna in Goodfellas-Pesci (bodimo malce zlobni) se je potrdil tudi kot odlični gag-man. Celo Daniel Stern ne zaostaja v topoumnosti, značilni za »neme« komike. Ena izmed pasti v katero se ujame, so glasovi, ki prihajajo iz — na videorekorderju predvajanega — gangsterskega filma. Le kako neki bi on lahko podvomil v njihov resnični izvor? Skratka, Kevin spremeni svoj dom v pravcato *showhouse*, kjer se vse odvija po zakonih fikcije, inscenacije oziroma prevare. Ko pa se mama in ostali slednjic vrnejo domov, o filmski zgodbi ni več sledu. Je bilo vse skupaj le fantazija? —Morda! Vendar kakorkoli že, Kevinova dogodivščina velja za zabavno uverturo v srečno družinsko božično razpoloženje. **Home Alone**, gledano v celoti, se potemtakem drži železnega pravila sezonskih uspešnic. Film je linearen in hiter. Povsem vseeno je, ali ga doživljate kot burlesko ali kot risanko, kajti vsi njegovi junaki so brezmadežni in v srcu nedolžni.

Chelsea Field in **Bruce Willis** bosta igrala glavni vlogi v filmu **The Last Boy Scout** (Warner Bros.), ki ga bo režiral **Tony Scott**

Oliver Stone bo 15. aprila v Dallasu začel snemati **JFK** (Warner Bros./Regency Enterprises/Canal Plus), film o atentatu na predsednika **Johna F. Kennedyja**, igrali pa naj bi **Kevin Costner**, **Gary Oldman**, **Tommy Lee Jones** in **Sissy Spacek**

Pri **20th Century-Foxu** bodo jeseni začeli snemati »sequel« **Home Alone**, z naslovom **Home Alone, Again**. Režiser naj bi bil **Chris Columbus**, scenarist in producent **John Hughes**, film pa bi moral biti končan do poletja 1992

Chuck Norris nastopa v actionerju **The Hitman** (Cannon) režiserja **Aarona Norrisa**, svojega **Hit Mana** pa snema tudi **Roy London** (Continental Film Group) z igralci **Forestom Whitakerjem**, **Sherilyn Fenn**, **Sharon Stone**, **Lois Chiles** in **Jimom Belushijem**

Louis Gossett Jr. igra glavno vlogo tudi v 3. delu **Železnega orla** z naslovom **Aces: Iron Eagle III** (Carolco). Režiser je **John Glen**, Gossettova soigralca pa sta **Horst Buchholz** in **Christopher Cazenove**

Neutrudljivi Cirio H. Santiago snema (razumljivo, da na Filipinih) svoj novi post-actioner **Beyond the Call of Duty** (Concorde) z **Janom—Michaelom Vincentom**

Don Wilson, mojster kickboksa, sicer pa varovanec **Rogerja Corman**a, je februarja začel snemati film **Inside** (Concorde); režiser je **Francis G. Sassone**, Wilsonov soigralec pa je **Richard Roundtree**

Lawrence Kasdan je sredi marca začel snemati **Grand Canyon** (20th Century-Fox) z **Dannyjem Gloverjem**, s **Kevinom Klineom** in **Steveom Martinom** v glavnih vlogah

15. aprila bodo začeli snemati **Star Trek VI: The Undiscovered Country** (Paramount). Režiral bo **Nicholas Meyer** (Dan potem), igrala bo standardna ekipa, z obveznim **Leonardom Nimoyem** (tudi izvršni producent)

Gian Luigi Rondi, direktor festivala v **Sorrentu**, je izjavil, da bi z letošnjim letom zaradi pomanjkanja denarja ta filmska prireditev utegnila ugasniti



INFO

V Leningradu se 7. aprila začne snemanje horrorja *The Terror of Manhattan* (Breton Films Ltd./Lenfilm). Izvršni producent je **Menahem Golan** (21st Century), režiser-scenarist **Greydon Clark**, glavni igralec pa **Robert Englund**

Zaradi upada števila gledalcev v kinodvoranah in zmanjšanega dohodka na področju videa bo moral **Švedski filmski inštitut** v obdobju 1991-92 za 40 milijonov kron (7,2 milijona USD) znižati svoje stroške, sicer bodo prisiljeni to ustanovo zapreti

Tudi KGB agenti se lahko zaljubijo je naslov prve čilsko-sovjetske koprodukcije; sovjetski partner je **Sojuz**, proizvodna veja **Mosfilma**, snemali pa bodo v obeh državah

V Torontu snemajo **Prom Night 4: Deliver Us From Evil** (Norstar Entertainment). Režiser je **Clay Borris**. Pri **Norstaru** so sicer proizvedli tudi prejšnje tri dele, od katerih smo pri nas videli le prvega

Zaradi davčnih olajšav za tista irska podjetja, ki vlagajo denar v kinematografijo, se je na ta način za potrebe filmske proizvodnje na Irskem v zadnjih dveh letih nabralo preko 9 milijonov USD; del tega denarja je bil vložen med drugim tudi v snemanje filma **My Left Foot**

Angleški filmski kritiki so za najboljši film leta 1990 izbrali **Zločine in prekrške**, za najboljšega režiserja in scenarista pa je bil prav tako izbran **Woody Allen**; najboljši tuji film je bil **Cinema Paradiso** Giuseppeja Tornatoreja, igralka **Pauline Collins** (Shirley Valentine), igralec pa **Phillipe Noiret** (Cinema Paradiso)

Pent America, ki sta jo — vsaka s polovičnim deležem — ustanovili družbi **Silvio Berlusconi** in **Communications in Cecchi Gori Group**, namerava v ZDA vložiti 110 milijonov USD za snemanje 6 novih filmov: **Man Trouble**, **House of Cards**, **Folks**, **Hostile Witness**, **Pacific Electric** in **Warlord**

Špansko ministrstvo za kulturo je objavilo ambiciozen načrt, po katerem naj bi v naslednjih treh letih posneli 90 celovečercerov na leto (lani 47) in dvignili delež domačih filmov v skupni ponudbi na 25%. Vlada je španskim proizvajalcem filmov namenila subvencije iz fonda, v katerem je zbranih okoli 13,7 milijonov USD

INFO

TERAKOTA BOJEVNIK

TSEUN YUNG (A TERRA-COTTA WARRIOR)



režija: Ching Siu-Tung
scenarij: Li Pik Wah
fotografija: Peter Pao, Li Hsin Yeh
glasba: James Wong, Joseph Koo, Romeo Diaz
igrajo: Zhang Yi-Mou, Gong Li, Yu Yung Kang
proizvodnja: Art & Talent Group Inc., Hong Kong, Kanada, 1989



Preproste stvari vodijo k preprostosti. »Svet je majhen, več in sploh ne tako različen,« si ob tem hongkonškem filmu prikima gledalec, ko odgleda simbiozo večšin in duha teh in onih kultur. Da je svet **majhen**, bi gledalec pritrdil zato, ker ga filmsko pletenje mitov oziroma pravljic (v kar se miti prej ali slej spreverjejo) prestavi v lunino in ne le ptičjo perspektivo. In iz te perspektive pač vidi, da sta si Hong Kong in Los Angeles pravzaprav zelo blizu. Nekaj dva tisoč let stari kitajski bojevniki so v tesnem sorodstvu z Indiano Jonesom, recimo. Da je svet **večen**, se gledalec zave, ko mu filmski časovni stroj poveže tisočletja in s tem mu — jasno — tudi dá vedeti, da so principi, ki poganjajo ta svet le zamenjali izrazoslovje. In v tem večnem svetu je še nekaj večnega: strmljenje za večnostjo. Je poskus biti podoben Bogu in izkusiti nesmrtnost. Spielberg sicer tiste, ki že držijo gralov kelih v rokah, udari po prstih, Ching Tung Yee pa svojemu ljubezenskemu paru položi eliksir večnega življenja pod jezik. S tem tudi zagotovi spoj Hong Konga s Hollywo-

dom. Borilne veščine in etika starega kitajskega cesarstva se tako lahko nadaljujejo v tridesetih letih tega stoletja. Prvi cesarjev mož, ki zaradi oskrnitve višjim eksperimentom namenjene device pade pri svojem vladarju v nemilost, se odmrzne v času, ko je v zmedu lopovščin in zamegljenih vrednot potrebno narediti red. Vstajenje od mrtvih naredi (za film vedno atraktivno) zmedo — zmedo, ki lahko hongkonškemu enoumnemu žanru borilnih večšin pridoda še malo zahodnjaške akcije in komedije. Iz terakotnega vojščaka vstali Mong je v drugem, ameriškem delu filma kot riba na suhem. Toda le za trenutek, kajti kmalu razčisti in počisti z vsem, s čimer drugi ne morejo, ne znajo ali pa nočejo. Mong skratka napoveduje svetlo bodočnost kitajskega naroda, ki se bo iz zamrznjenega stanja prej ali slej zbudil in vnovčil svoje vedenje, kulturo in moč.

Da pa svet sploh ni tako **različen**, se gledalcu posveti ob zaznavanju večšin režijske interpretacije, ki —kot je bilo že nekajkrat rečeno —zadovoljujejo standarde ameriš-

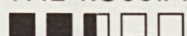
kih filmskih efektov, saj je organiziranost podobna hollywoodski. Proizvaja ogromno, izvaža enormno in le včasih odgovorno. Hongkonška produkcija je npr. leta 1963 proizvedla 104 filme več kot v ZDA (259 proti 155). Imajo poceni delovno silo in ogromen trg. Stroje poganjajo majorski — v začetku šestdesetih sta to Show Brothers in Cat Hay, v sedemdesetih je glavni Golden Harvest, ki ga je osnoval odceljeni Raymond Show — znani promotor Bruca Leeja. Neodvisni producenti (npr. Bang Bang Film) so posledica velikih produkcijskih in reprodukcijskih kolonialistov. Dobivajo izpuščaje, ko slišijo za kung fu filme. Orožje za novovalovsko revolucijo so si brusili na televiziji. Sicer pa distinkcijo med visokim in nizkim ali med bolj profesionalnim in na hitro spakiranim filmom pogojuje že jezik. V kantonščini nastajajo bolj populistični filmi v stilu Bud Spencer in Terenc Hill; v mandarinščini, ki je bolj navezana na tradicijo in kulturo, pa nastajajo duhu bolj zavezani filmi. **Terakota bojevnik** je sinhroniziran v angleščino.

Da pa so hongkonški na hitro narejeni in zato kmalu pokvarljivi filmi izgubili gledalce, je očitno tudi po tem, kako se trudijo, da bi svoj adut — borilne veščine — cepili na druge žanre. Bojevnik je že tak dokaz. Tudi jih ne snemajo čez noč in — kar je še posebej zanimivo — izstopili so iz svojih studiev (Hong Kong je pravzaprav en sam velik studio). Torej se ekipe niso premaknile le iz studiev, temveč tudi iz Hong Konga. Bojevnika so tako večinoma posneli na Kitajskem. Na enega domorodca je prišlo deset Kitajcev, če odmislimo tistih tisoč statistik. Sedaj, ko se bliža leto 1997, se opna rahljajo. Yoris Ivens je želel pred par leti — tik pred smrtjo —, ko je snemal dokumentarni film o vetru (in o Kitajski), vstopiti v muzej s terakotnimi bojevniki. Vidimo ga, kako se pogaja s šefom muzeja in po dolgih pregovornih odide s posnetki, ki jih je naredil v predverju čez šipo. Ching Tung Yee je svoj spektakel končal prav v tem muzeju. Njemu je bil vstop dovoljen. Samo nekaj let kasneje.

MAJDA ŠIRCA

RUSKI DOM

THE RUSSIA HOUSE



režija: Fred Schepisi
scenarij: Tom Stoppard po romanu Johna LeCarréa
fotografija: Ian Baker
glasba: Jerry Goldsmith
igrajo: Michelle Pfeiffer, Sean Connery, Roy Scheider, Klaus Maria Brandauer
proizvodnja: Pate Interteinment, ZDA, 1990

Na letošnjem berlinskem filmskem festivalu je naključje, če lahko tako imenujemo verjetno precej natančno programsko politiko festivala, pripeljalo do tega, da smo imeli v dveh različnih programih možnost



z relevantnostjo tega, o čemer vsebina filma govori. Balast, ki je pripet na melodramatsko osnovo, pač pripomore le k temu, da se »resen« gledalec zave, da otoplitev političnih odnosov med supersilama izjemno škodi razvoju političnega trilerja tako v literaturi kakor tudi na filmu, saj mu zožijo maneverski prostor. Srhljiva komičnost vsega pa je v tem, da se oba obveščevalna aparata, ki sta zaradi boljših odnosov tako rekoč postala brezposelna, tega dejstva na vse kriplje izogibata priznati, in zaradi tega delujeta v filmu precej staromodno in smešno, začinjena pa sta tudi s takimi kuriozitetami, kot je npr. vloga Kena Russla, ki se pojavlja v liku zelo za-festival predstavljen v retrospektivni seriji »Hladna vojna«, apokaliptično napoved militantnih groženj v 50. letih in je že zato delovala z današnje distance malce smešno, dobi gledalec tudi pri gledanju »**Ruske hiše**« podoben občutek. Ironija, ki jo je proizvedla hladna vojna s tem, da so bili prejšnji filmi, posneti po LeCarréjevih literarnih predlogah, snemanji vse kje druge kot na originalnih lokacijah (»**Gorky Park**« npr. v Helsinkih), »**Ruski dom**« pa je spet prvenec na področju »avtentičnega lokacijskega snemanja«, ne pripomore k ničemer drugemu kot le k dejstvu, da je ta avtentičnost obratno sorazmerna

gretega in zaradi te zagretosti tudi precej ekscentričnega agenta Walterja. Tako bi se dalo s parafrazo že omenjenega Rittovega filma označiti tudi Conneryjev vstop v ta film: The spy who came in from the warm, toplo lizbonsko sonce in viski zamenja za ljubezensko romanco v Rusiji in zaradi ljubezni na koncu »izda« tudi svojo domovino, karakter. Posledica tega je tudi, da je Conneryjeva vloga povsem drugačna od tiste v Jamesu Bondu. To je tudi dokaz, da je hladna vojna filmsko gledano brezpogojno mrtva, da je ne morejo več rešiti pred propadom niti njeni dobri (James Fox v vlogi Neda) niti slabi, od starih časov okoreli reprezentantje (Roy Scheider v vlogi Russla). Zato je tudi čisto lepo in prav, da je to prvi all-american film, ki je bil posnet v Sovjetski zvezi, da predstavlja spektakularen debut Sovjetske zveze v Hollywoodu, da se morata brez dvoma zelo dobra Sean Connery in Michelle Pfeiffer (odlični ruski naglas ima) neprestano boriti za svojo vlogo s širino ruskih planjav, ki s svojo lepoto neprestano motijo gledalčevo koncentracijo. Pa vendar vsa ta fascinacija še ne bi smela biti dovolj, da se je Fred Schepisi odločil za snemanje tega filma.

DANIJELO HOČEVAR

Združenje Moskva, ki je nastalo pod okriljem sovjetskega ministrstva za kulturo, povezuje kinematografe v večjih sovjetskih mestih (Moskva, Leningrad, Kijev itd.), kjer bo distribuiral ameriške filme v dogovoru s partnerji iz ZDA, ki jih zanima dolgoročno sodelovanje; vse poslovanje se bo odvijalo v rubljih

Kljub upadu števila gledalcev in dominaciji ameriških filmov bodo letos v Sovjetski zvezi posneli rekordnih 400 celovečercer (lanski rekord je bil 300 filmov); od tega števila bo 40 državnih podjetij posnelo standardnih 150 filmov, vse drugo pa bodo koprodukcije z zahodnimi partnerji

George Miller (Mad Max) začne maja snemati **Lorenzo's Oil** (Paramount). Scenarij sta napisala Miller in Nick Enright, gre pa za dramo o zakonskem paru (**Michelle Pfeiffer** in **Andy Garcia**), ki imata neozdravljivo bolnega otroka — potem pa se zgodi čudež

Paramount pritiska na družbo **Miramax**, da bi mu odstopila pravice za »remake« **Tornatorejevega Cinema Paradiso**. Pri Paramountu bodo posneli tudi svojo verzijo **Tie Me Up! Tie Me Down!** **Pedra Almodovarja** (s **Kim Basinger** v glavni vlogi), sam Almodovar pa bi bil menda pripravljen ta »remake« režirati

25. februarja je umrl **John D. (Jack) Dunning**, star 74 let, mojnster montaže in kasneje vodja postprodukcije pri MGM. L. 1959 je z **Ralphom E. Wintersom** za film **Ben-Hur** dobil **Oscarja** za montažo, nominiran pa je bil tudi za montažo vojnega filma **Battleground** **Williamana Wellmana** (1949)

Pri 89. letih je 1. februarja umrla **Carol Dempster**, ki je nastopila v številnih filmih **D.W. Griffitha**, npr. **Dream Street**, **One Exciting Night**, **The White Rose**, **America, Isn't Life Wonderful**, **The Sorrows of Satan**, l. 1922 pa je z **Johnom Barrymoreom** nastopila v **Sherlocku Holmesu Alberta Parkerja**

24. februarja je umrla **Jean Rogers**, ki je igrala vlogo **Dale Arden** ob **Busterju Crabbeju** v dveh serialih o **Flashu Gordonu** ter v serialih **The Great Air Mystery**, **The Adventures of Frank Merriwell**, **Ace Drummond** in v številnih B-filmih, kjer je bila pogosto nosilka glavne vloge

IGOR KERNEL

videti prvi in zadnji (do zdaj) film, ki sta nastala po literarnih predlogah **Johna LeCarréja**. Leta 1965 posneti film »**The Spy who came in from the cold**«, režiserja **Martina Ritta**, z **Richardom Burtonom** in **Claire Bloom** v glavnih vlogah, se zdi, kot da prihaja iz nekega povsem drugega sveta. Ravno tako je minilo že skoraj trideset let, odkar je bil posnet prvi **James Bond** s **Seanom Conneryjem** v glavni vlogi (**Dr. No**, 1962). In kakor se zdijo morda zgoraj omenjeni Špijon in ostala filmska kompanija, ki jo je letošnji berlinski

AVALON



režija: Barry Levinson
scenarij: Barry Levinson
fotografija: Allen Davian
glasba: Randy Newman
igrajo: Armin Mueller-Stahl, Elizabeth Perkins, Joan Plowright, Kevin Pollak
proizvodnja: Baltimore Pictures/ Tri-Star Pict., ZDA, 1990

Americana je eden izmed bolj impresivnih in dramatičnih delov ameriške kulture. Tudi kontrakulturo, pravzaprav, vendar so stvari



glede tega malo bolj zapletene. Poleg tega pa lahko v Američani nahajamo cel variéte raznih indeksov in praks; vključno s prazniki. Levinsonov malo žalosten film **Avalon** (1990) je postavljen na dva praznika, namreč na zahvalni dan in ognjemetni dan neodvisnosti (torej 4. julij). 4. julija 1914 je v Združene države, v Baltimore, Maine, prišel poljski emigrant **Sam Krichinsky** (**Armin Mueller-Stahl**), ki je nad komfortnostjo praznika navdušen, poleg tega pa tako ali tako misli, da je vsa stvar zaradi njega. Po nekaj hitrih, pasajnih observacijah ugotovi, da je Amerika čudovita, odkrije še svoje tri brate in začne z njimi živeti v Avalonu, malo gotski, čeprav idilični hiši v centru mesta. Avalon potem hitro postane fiksacija ali (še bolje) stvar pasionatnosti in melanholije, tudi *mcguffin*, saj se bratje relativno dobro znajdejo najprej kot polagalci tapet, potem pa v glavnem kot trgovci, vsi pa se sicer preselijo iz Avalona (ter se tudi poročijo), vendar še vedno živijo v isti ulici. Velika družina postavi svojo družinsko skupščino, na kateri odločajo menda o vsem, bistveni praznik pa je zahvalni dan, čeprav ga precej oportuno zvajajo na dva dela; na purana in na družinsko konvencijo. Ta pasionatna, tudi depresivna idilika pa se začne krhati, ko se **Samov** del familije preseli v globoko predmestje. **Samov** sin, uspešni trgovec **Julius** (**Aidan Quinn**), se zaradi marketinga preimenuje v **Juliesa Kayea** ter s svojim

bratrancom **Izzyjem Kirkom** (**Kevin Pollak**) začne postavljati diskontne trgovine; najprej s televizorji (ja, te pasaže so zelo v redu, predvsem okoli množičnega občudovanja programa, ki ga je sestavljala video interferenca za mrežo NBC, kakšnih drugih atrakcij pa ni bilo), ki ročno postanejo zelo lukrativna dejavnost, to pa pripelje do novih akvizicij in kmalu odpreta ogromen diskont za tehnične stvari. Ja, to je konec 1940. in to so cela 1950. pokazana skozi zlato fazo televizije (z nekaj ekscerpti klasičnih TV programov, tudi **Howdyja Doodyja** in **Kapitana Videja**), standardi predmestnih alienacij ter uporabo podjetniške nature; diskont sicer zgori, vendar to ni več bistveno, **Jules** pa se zaposli na neki televizijski postaji kot reklamni agent. Ekstenzivna družina je malo pred tem v defunktu. Potem se **Sam** v nekaj sezonah postara, film pa se konča s poznimi 1960. ko ga v dom za ostarele prideta obiskat vnuk in pravnuk. Ja, in čeprav je ves čas (včasih istim, včasih drugim potomcem) pravil eno in isto zgodbo, je vse skupaj postavljeno zelo zanosno, s smislom za patriotizem in tudi s šarmom. **Barry Levinson**, ki se je z **Avalonom** vrnil v Baltimore je naredil razmeroma sugestivni in razmeroma monoton film o ameriški naturi. Razmeroma matinejski in razmeroma komforten.

TADEJ ZUPANČIČ

PREMIERE DO KONCA LETA 1991

Dobro je znano, da so sezone ameriškega kinematografskega spektakla razdeljene na božični in poletni počitniški vrhunec sezone ter na pomladanski in jesenski »mirnejši« del leta. Če za božič in poletni ugledajo temo kinodvoran predvsem načrtovane uspešnice, pa imajo jeseni in poletni več možnosti »manjše« produkcije, B filmi, »arty« kot tudi kakšen neameriški gost. Prav tako je znano, da se v Evropi filmi iz ameriške »špice« odprejo po novem letu oziroma jeseni, torej že preverjeno in z obveznim časovnim zamikom (le-ta je v zadnjem letu dni v evropskih okvirih tudi pri nas). Zato bo pričujoči koledar kinematografskih otvoritev v ZDA do konca leta obvezujoč tudi za naša pričakovanja.

Prihaja na spored

Kljub temu da so minili prvi trije letošnji meseci, bomo pregledali tudi njihovo bero, saj so še posebej zanimivi za nas, ki bomo omenjene filme lahko videli v časovnem razponu do jeseni. Sicer je za pobožično obdobje v ZDA značilno, da si božične uspešnice ogledujejo zamudniki, da pridejo v prvi plan nominiranci za oskarje, nato filmi, ki so se ustrašili konkurence za božič, številni neodvisni filmi kot tudi filmi Majorjev iz drugega plana. Skratka: obdobje padca obiska in box officea.

Cadence

Film je režiral Martin Sheen, igrata pa njegova sinova Charlie Sheen ter Ramon Estevez. Privatna uporniška vojska se ne more odločiti med zvestostjo omejenemu in fanatičnemu generalu in pridružitvijo črnski duhovni patroli, sestavljeni izključno iz zapornikov. Mračnjaški thriller prihaja iz neodvisnih virov, vedno močnejše New Line »Turtle« hiše.

He Said, She Said

Paramount je lansiral romantično komedijo, ki je bila režirana iz dveh perspektiv: ženske in moške. Ken Kwapis je režiral moško gledišče, Marisa Silver žensko, Kevin Bacon in Elizabeth Perkins pa svoj ljubezenski prepri končata neodločeno.

L. A. Story

Steve Martin se je vrnil k producentu Roxanne, Danu Melnicku, v zgodbi »o Los Angelesu in moderni ljubezni, kakršno si lahko predstavlja samo on sam«. Soigralka je Victoria Tennant, režiser pa Mick Jackson.

Mortal Thoughts

V novem filmu Alana Rudolpha dve dolgoletni prijateljici (Demi Moore in Glenna Headly) najdeta enega izmed njunih mož mrtvega. Med preiskavo začnejo izstopati mračne plati prijateljstva in morale. Igrajo še: Bruce Willis, John Pankow in Harvey Keitel.



LEPOTNI PREDMET (OBJECT OF BEAUTY), REŽIJA MICHAEL LINDSAY HOGG

King Ralph

Nenavadna nesreča pretrese angleški kraljevski dvor, ameriški zabavni glasbenik Ralph Jones pa se povzpne na prestol. Ralph je John Goodman, Peter O'Toole njegov zvezdniški kolega, za Universal pa je režiral David S. Ward.

Nothing But Trouble

Režiserski prvenec Dana Aykroyda za Warner. Turisti (Chevy Chase, John Candy in Demi Moore) se znajdejo v gozdarskem mestu, v katerem je življenje podrejeno 106-letni tradiciji miru. Če ta zakon krši, je kazen smrt! Žanr ste verjetno uganili sami.

Object of Beauty

John Malkovich in Andie MacDowell (Zelena karta), nadvse uspešni broker in njegova ljubica, običita brez prebite pare v luksuznem londonskem hotelu. Še eno roman-

tično komedijo je za Avenue režiral Michael Lindsay Hogg.

Queens Logic

Spet Malkovich plus Kevin Bacon, Linda Fiorentino, Jamie Lee Curtis in Tom Waits v resni komediji o petih prijateljih iz newyorškega Queensa, ki preživijo emocionalno eksploziven in katarzičen vikend. Za New Line je režiral Steve Rash.

Rosencrantz and Guildenstern Are Dead

Beneški zmagovalec, ki je bil posnet v Jugoslaviji. Marginalna karakterja iz Shakespeareovega Hamleta sta bila prinčeva prijatelja, toda nove okoliščine jima obetajo mračno prihodnost. Za Cinecom je režiral Tom Stoppard, marginalca pa sta Gary Oldman in Tim Roth.

Scenes From a Mall

Komedija/drama z Bette Midler in

Woodyem Allenom (zgolj kot igralcem). Zgodba o zakonu in nezvestobi, dogajanje pa je omejeno na petnajsto obletnico poroke. Za Bueno Visto režiral Paul Mazursky.

Flight of the Intruder

Willem Dafoe in Brad Johnson pilotirata A6 bombnik za Paramount. Lepotica je Rosanna Arquette, režiral pa John Milius. Še ena neuspešna vietnamada, ki se odvija okoli ilegalnega bombardiranja Hanoja v letu 1972.

Eve of Destruction

Orion ne more pozabiti svojega Robocopa: neuničljiv android si je nadel obraz znanstvenice, ki ga je kreirala. Gregory Hines ima edino priložnost, da ga uniči, ko se začnejo nepričakovane disfunkcije. Režiser je Duncan Gibbons.

Men of Respect

Sodobna verzija Macbetha se dogaja v zakulisju organiziranega kriminala. John Torturo prisluškuje špekulacijam pripovedovalca misterioznih, a srečnih zgodb. Skupaj z ženo se odloči preprečiti njegov vzpon na vrh newyorške mafije. Za Columbo je novo gangsteriada režiral William Reilly, igrajo pa še Denis Farinna, Katherine Borrowitz in Rod Steiger.

Once Around

Prvi ameriški film Lasseja Hallstroma (Moje pasje življenje) z imenitno igralsko zasedbo: Richard Dreyfuss, Holly Hunter, Danny Aiello, Gena Rowlands, Laura San Giacomo in Griffin Dune. Dreyfuss je mojster talk-showa, ki se zaplete v ljubezen z Italijanko. Imela bosta veliko problemov z urejeno čudaško italijansko družino.

White Fang

Film, posnet po romanu Jacka Londona, je prvi celovečerec, ki je bil v celoti posnet na Aljaski. Igrajo Klaus Maria Brandauer, Ethan Hawke, James Remar, za Bueno Visto je režiral Randal Kleiser.

The Silence of the Lambs

Glej poročila z berlinskega festivala v pričujoči številki!

Sleeping with the Enemy

Glej poročila z berlinskega festivala v pričujoči številki!

Superstar: The Life and Times of Andy Warhol

Dokumentarec ponuja poleg številnih že znanih posnetkov tudi še nepredvajane in ekskluzivne intervjuje s pop artistom Warholom. Režiral je z oskarjem nagrajeni scenarist Chuck Workman.

VASJA BIBIČ

Naslednjič:
Pomlad in poletje

Kovači in/ali alkimisti



**NEBOJŠA
PAJKIČ**

Četudi vem, da bo naslednja opomba zvenela kot retorična figura, moram vseeno že vnaprej zatrditi, da pričujočega besedila nikakor ne gre tolmačiti kot aluzijo na demagoško dilemo med federacijo in konfederacijo. Če sem se že zaletel, tedaj vztrajam na implikaciji kultura — ideologija. V eni od oddaj **Popovanja**, ki jih pripravlja kulturno uredništvo beogradske televizije, je gospod Bogdan Zlatič, eden izmed najbolj lucidnih jugoslovanskih filmskih kritikov, prepričljivo razkril perfidni mehanizem proizvajanja lažnih opozicij, s katerimi je ideologizirana naša kultura. Ena od tovrstnih ideoloških floskul je tudi dozdevna zoperstavitev t. im. komercialnega oziroma žanrskega nasproti umetniškemu ali avtorskemu filmu. Smola je toliko večja, kolikor omenjena zoperstavitev še zdaleč ni zgolj lokalna, temveč kar univerzalna. Glede na to, da je najučinkovitejši — morda pa tudi edini — način osvobajanja od ideološkega razmišljanja izobraževanje, se bom tokrat lotil založništva. V zbirki Spomini beogradskega Inštituta za film sta nedavno izšli dve novi avtobiografski knjigi, **Hustonova Odprta knjiga** in **Fellinijeva Delati film**.

Če bi sprejeli ideološko igro proizvajanja opozicij, tedaj bi s pomočjo vrstnega reda izidov knjig o tujih avtorjih v zbirki Spomini lahko soočili tri antipodne dvojce: Hitchcock vs. Bunuel, Kurosawa vs. Forman, Huston vs. Fellini.

Morda bi res lahko?!

Toda ljubitelj »estetike« (ideologije) zoperstavljanja, trdno zasidran v svoji ortodoksiji, bi se kaj hitro uprl. Trdil bi, da relacija Kurosawa—Forman, torej zoperstavitev Kurosawe in Formana, nikakor ne drži. Zakaj? Zato ker povprečni domači (vsejugoslovanski) mistifikator Kurosawo, verjetno zaradi njegove eksotike, že vrsto let obravnava kot zanesljivega avtorskega soborca v boju s »hollywoodsko konfekcijo«.

Če pa odpremo Kurosawino avtobiografijo, iz prve roke zvemo — če seveda tega nismo sami dojeli že ob gledanju njegovih filmov —, da je Kurosawin opus v celoti določen z:

- amerikanofilijo
- industrijskim pragmatizmom
- obsedenostjo z Johnom Fordom.

Skratka, Kurosawa je več kot očiten protagonist populističnega pristopa k filmu. Če podrobneje analiziramo Bunuelov odnos do lasne kariere, odkrijemo, da je ta strastni oboževalec trivialne umetnosti (na njegovem seznamu desetih najboljših filmov najdemo tudi Dieterlejevo okultno dramo **Portrait of Jennie**) celo svoje življenje prehajal iz filma v film, da bi vendarle mogoče zaslužil del tistega denarja, ki ga je že zdavnaj zapravil — natanko tako kot Huston in Kurosawa ter navsezadnje sleherni režiser nizkopračunskega filma.

Pomešajmo malo našo igro opozicij in zoperstavimo Formana Hitchcocku. Spet nasedemo na istih negacijah! Medtem ko so Hitchcocka v elitnih krogih nedopustno dolgo odpisovali zaradi domnevnega konformizma, so Formanovo začetno spogledovanje s češkim ljudskim humorjem, s katerim se je prilizoval okusu širokega občinstva, nato pa še njegovo oportuno sprejemanje zakonitosti ameriškega trga, pričakali s slavošpevi o zmagoslavju avtorske strategije!

In končno, **Huston in Fellini!**

Navkljub metafiziki Hustonove testamentarne mojstrovine, filma **Mrtvi**, nikogar posebej ne preseneča, da je prav Clint **Dirty Harry** Eastwood, aksiom špageti-westerna, avtor izjemno kompleksnega in mračnega filma **Beli lovec, črno srce** — filma, ki zgolj na videz govori samo o Hustonu.

Mistifikator bo Hustona, predvsem zaradi **Malteškega sokola**, na hitro postavil v verigo »trdih fantov«, »žanrovcev« — v verigo, ki bi se lahko pričela z Raulom Walshem (in ne morda s Hawksom), končala pa s Clintom Eastwoodom (in ne morda s Kaufmannom).

Za razliko od tovrstne simplifikacije so tvorci populistične kritike Hustona zaradi njegove eksistencialistične usmeritve raje uvrščali na drugo stran, ob bok Wylleryju in Stevensu — torej med avtorje, ki se nagibajo k pretencioznemu spogledovanju z evropskim kvaziintelektualnim elitizmom.

Hustonova avtobiografija dokazuje, da ne eni ne drugi niso imeli prav. Navsezadnje je že njen naslov dovolj slojevit in večpomenski: **Odprta knjiga**.

Po drugi strani pa Fellini, ta zaprisega »avtorske« in kletev »populistične« kritike, svojo knjigo naslavlja veliko bolj prostodušno: **Delati film**. Njegova avtobiografija — v kateri, mimogrede povedano, vztraja prav na obrtnem značaju filmskega procesa — se torej ne hvali z naslovom »Ustvarjati film«, temveč nasprotno, izbere naslov, ki spominja na zbrkljane ameriške priročnike za novopečene scenariste-naivce: **Delati film!**

Gre preprosto za to, da nekateri ljudje pač delajo filme... zato, da jih mi lahko potem gledamo v kinematografu. Če naj si torej ne zmišljujemo navideznih opozicij, temveč odkrito komuniciramo z izdelki mojstrov, tedaj je včasih dobro, da se malo poglobimo v njihove izpovedi. To je eden od načinov, kako bolje razumeti svet okoli sebe. To je navsezadnje eden od korakov do razsvetljenskega ideala, po katerem politiki ne morejo ideologizirati (poneumljati) intelektualcev, temveč morajo intelektualci kultivirati (vzgajati) ideologe!

KAR BOLI, NI MRTVO

»Sirk je rekel, film, to je kri, to so solze, nasilje, sovraštvo, smrt in ljubezen. In Sirk je delal filme, filme s krvjo, s solzami, z nasiljem, s sovraštvom, filme s smrtjo in filme z ljubeznijo. Sirk je rekel, človek ne more delati filmov o nečem, človek lahko dela samo filme z nečim, z ljudmi, s svetlobo, z rožami, z ogledali, s krvjo, prav z vsemi temi norimi stvarmi, zaradi katerih je to vredno.«
(RFW, februar 1971)

Mesarski vajenec Erwin, tretji sin Anite Weishaupt, ki ga je takoj po rojstvu ob koncu 2. svetovne vojne oddala v sirotišnico, se poroči z mesarjevo hčerjo Ireno. Ko je ta v bolnišnici, kjer mu rodi hči, se Erwin potika po lokalih, neke noči spozna lastnika bordelov Antona Seitza, Žida, ki je po čudežu preživel koncentracijsko taborišče, in se zaljubi vanj. Za Antona opravlja sumljive posle, toda ko ga nekoč ujame policija, prevzame krivdo nase, Anton pa mu v zapor piše bodrilna pisma. Ko pride ven, se loči od Irene in Antonu izpove ljubezen. Anton Erwina ne mara, toda »ko bi bil ženska, bi bilo čisto drugače,« doda. In Erwin odide v Casablanca, kjer se da operirati v žensko. K Antonu se vrne kot Elvira Weishaupt, Anton pa se ob pogledu nanjo nasmeje do solz.

Leto s trinajstimi lunami (Ein Jahr mit 13 Monden), nenadkriljivo brutalna apologija vloge Casablance v filmski geografiji in najbolj patetična filmska melodrama vseh časov, je film, ki ima v filmografiji Rainerja Wernerja Fassbinderja posebno mesto. Iz več razlogov.

Fassbinder ga je posnel v 25 dneh, julija in avgusta 1978, v lastni (Tango film) produkciji, za boriš 700 tisoč mark. V tem času je velikega RWF celo Amerika (njegove intimne sanje od bližnjega srečanja z Douglasom Sirkom leta 1971 in njegov javni cilj od samomora/poboja vodi Baader-Meinhof skupine in Stammheimu leta 1977) začela priznavati za velikega — ni ga bilo sicer še na lestvicah najbolje prodajanih filmov, bil pa je na seznamu, ki je ležal v predalu vsakega resnega producenta, med režiserji, s katerimi se spleča delati. Temu primerno veliki so bili budžeti ostalih njegovih filmov tega časa. **Despair — potovanje v svetlobo** (Despair — eine Reise ins Licht, 1977) je stal 6 milijonov DEM, **Zakon Marije Braun** (Die Ehe der Maria Braun, 1978) nekaj manj kot 2 milijona, Lili Marleen (1980) 10,5 milijona, Lola (1981) 3,5 milijona, **Hrepenenje Veronike Voss** (Die Sehnsucht der Veronika Voss, 1981) 2,6 milijona in Querelle (1982) 4,4 milijone. Svoja prva dva kratka filma, **Mestnega potepuha** (Der Stadtstreicher) in **Mali kaos** (Das kleine Chaos) je RWF posnel sredi šestdesetih, s prihranki svojega ljubimca Christopha Roserja, toda šele 1969 je, večinoma z denarjem Boscheve dedinje Hanne Axmann von Rezzori, posnel prva dva celovečerca. Najprej črno kriminalko **Ljubezen je hladnejša od smrti** (Liebe ist Kälter als der Tod) v tradiciji vojvode ameriške B-produkcije in francoskega novega vala, potem še poulično soc-melodramo o



RAINER WERNER FASSBINDER

»južnjaku« (»katzelmacher«) v Münchenskem predmestju (Katzelmacher). Slednjega je posnel z okrog 80 tisoč markami, z nagradami in državnimi dotacijami pa je zanj dobil okrog milijon mark. S tem denarjem in »družino« prijatelj je med novembrom 1969 in novembrom 1970 RWF posnel natanko 9 celovečernih filmov. Sam je pisal scenarije, sam režiral, praviloma tudi sam igral in montiral — slednje pod psevdonimom Franz Walsch, po dveh idolih tega, pred-Sirkovskega obdobja, Döblinovem Franzu Biberkopfu in Raoulu Walshu. Franz je tudi junak nekaterih od teh filmov — odpadnik, ki je pravzaprav čisto navaden človek iz sosednje ulice, ali človek iz sosednje ulice, ki je pravzaprav odpadnik, pač Franz — in to je tisto, za kar v teh filmih, posnetih v živo, na cesti, brez posebnih kostumov ali scenografije, tudi gre. Edina izjema, kostumska melodrama o družini veleposestnika z enim umobolnim in enim homoseksualnim sinom na jugu ZDA v drugi polovici 19. stoletja (**Whity**, april 1970), ki jo je »družina« šla snemat v Španijo, je pomenila konec idiličnega novelevičarskega komunardstva. RWF ga je zaključil s **Svarilom pred sveto kurbo** (Warnung vor einer Heiligen Nutte, september 1970), svojo variacijo na temo »filmska ekipa, čakajoč na denar in svoje-ga režiserja«. Toda čeprav je ekipa, v glavnem bivši Fassbinderjevi sodelavci v Action Theatru in kasneje Antitheatru, konec leta 1970 res razpadla, ne gre za razkol s specifičnim življenjskim stilom (nenazadnje je RWF do smrti živel v krogu najmanj tročlanske skupnosti) temveč za razkol z ideologijo, ki je skupino držala skupaj — s

kvazi-levičarsko kritiko malomeščanstva, ki je, precej naravno, vključevala tudi film. Na ravni vsebine se RWF tej dediščini svojih gledaliških začetkov res ni nikoli zares odpovedal. In ker je tako zahtevalo okolje, tudi gledališča, te posvečene forme *mimesis*, ni nikoli zares zapustil (*»Filmov ne marajo, ampak potem si rečejo, 'tudi v gledališču dela, nekaj že mora biti na njem'«* je pojasnil v nekem intervjuju). Toda Fassbinderjev odnos do filma se je v temelju spremenil. Po **Svarilu** si je ogledal filme Douglasa Sirka, človeka, »ki ima ljudi rad«. *»Po tem, ko sem posnel deset filmov, ki so bili zelo osebni, je nastopil trenutek, ko smo si rekli, najti moramo možnost, da bomo delali filme za občinstvo — in potem je zame prišlo srečanje s filmi in z Douglasom Sirkom osebno.«* (RWF za FZ, 1978) Z drugimi besedami, »potem« je sledila serija melodram, od **Grenkih solz Petre von Kant** (Die Bitteren Tirschnen der Petra von Kant, 1972), ljubezenskega trikotnika med modno kreatoriko (Margit Carstensen), nje-no tajnico (Irm Hermann) in mlado lepoticco (Hanna Schygulla), do **Effi Briest** (1974) po T. Fontanovem romanu o dekletu (Hanna Schygulla), ki ga starši poročijo z bogatim starcem. Vključno s filmom **Strah izžreti dušo** (Angst essen Seele auf, 1973), ki je morda res okorna, za okus Sirkovih gledalcev pa surova in groba in načiča **All That Heaven Allows**, toda razmerje med drobno, prezgodaj postarano nemško čistilko Emmi (Brigitte Mira) in krepkim maroškim gasdarbeiterjem Alijem (El Hedi Ben Salem) je odtlej filmska paradigma prepovedane ljubezni.

Tudi to so bili mali, lahki kosi iz delavnice

Aprila pričinja TV Slovenija predvajati cikel filmov Rainerja Wernerja Fassbinderja.

14. april:
Hočem le, da bi me imeli radi (1975)

21. april:
Bolwieser (1976), I. del

28. april:
Bolwieser, II. del

Sledili bodo nekateri največji Fassbinderjevi filmi, med drugim *Zakonsko življenje Marije Braun, Berlin Alexanderplatz in Lili Marlen*.

tem ublažil jezo židovskega lobija, je režijo prepustil Schmidtu, potomcu židovske družine švicarskih hotelirjev. Zamera ni bila zato nič manjša, *Sence angelov* (Schatten der Engel, 1975) pa je gotovo eden boljših Schmidtovih filmov.

Poleg tega je *Leto s trinajstimi lunami* prvi Fassbinderjev film, ki ni samoumevno zavezan realnosti. Poganja ga iracionalno, namreč Fassbinderjev mit o vsakem sedmem letu, ki je leto lune, v katerem »ljudi, katerih eksistenca določajo predvsem čustva, lahko doletijo nenavadno ostre depresije«, in o letih trinajstih lun, ki, če sovpadajo z leti lune, pomenijo za te ljudi nevarnost »velikih osebnih nesreč«. »V dvajsetem stoletju je šest let, v katerih se pojavi to nevarno skladje: eno od njih je leto 1978« izvememo na začetku. Vrh tega časa filma izjemoma ni čas opisanih dogodkov iz Elvirine biografije (te je pred snemanjem v scenariju natančno popisal sam RWF), temveč jih za nazaj, kot boleče ekspresije, evocirajo šele filmski prizori — od scene v parku, ko štirje moški do nezavesti pretepejo Elviro, do Elvirinega sprehoda po klavnici, v katerem so podrobno analizirane metode klanja živine — ki so dejstveno omejeni na zadnjih pet dni Elvirinega življenja. Prvič po letu 1971, ko se je deklarativno odpovedal t. i. kritični distanci, ki je od šestdesetih dalje eden močnejših imperativov zahodnoevropske umetnostne, tudi filmske, produkcije, je gledalca-soavtorja zamenjal za gledalca-akterja, materije pa se je lotil z deskriptivnim odmikom. Učinek je Fassbinderja približal neki drugi, ekspresionistični tradiciji nemškega filma, kar je še dosledneje ponovil s *Querellom* (drami pasantov razvpitega bordela v pristaniškem mestu po romanu Jeana Geneta, oziroma, po RWF, »dečka, čigar duša se spremeni v krokodila«), ki se v celoti odvija v popolnoma umetnem, plastičnem okolju, emocije pa niso stvar univerzalne krivičnosti empiričnega družbenega reda, temveč učinek situacij, svetlobe in sence, zvokov, na primer Fassbinderjevih verzov »Each man kills the thing he loves...« Med več kot štiridesetimi filmi, ki jih je RWF posnel v trinajstih letih, so tudi televizijski filmi in nadaljevanke. Od štirih filmov, ki jih je za zahodnonemške televizijske mreže RWF posnel leta 1970, do »televizijskega filma v trinajstih nadaljevanjih in enem epilogu« (produkcija Bavarija, RAI in WDR), v kar se je po dolgoletnih Fassbinderjevih pripravah in odlogih (v enem od njih je »nastal« *Zakon Marije Braun*) razvila priredba Döblinovega romana Berlin Alexanderplatz. RWF je tudi avtor prave družinske televizijske nadaljevanke, soap opere v petih nadaljevanjih *Osem ur ni en dan* (Acht Stunden sind kein Tag, 1972), prve te vrste, ki jo je proizvedla prva nemška TV mreža (WDR) — o Krügerjevih, tipični nemški družini nekje na podeželju: ljubezen, težave, ves ta *schmaltz*.

Televizija in melodrama sta pač dve ustanovi, ki ju bolj kot druge podobne ustanove poganja realnost. Prvo zaradi sistema produkcije in distribucije, drugo zaradi nara-

ativne strukture, katere konflikt ima po definiciji reference v »realnem« socialnem okolju. K temu je treba prišteti še tolikokrat slavljeno Fassbinderjevo hitrost, ki je bila na začetku morda res stvar nuje (»če delaš hitro, delaš poceni«), kasneje pa navade (ko je postal bolj gotov vase, »je šlo vse še hitreje«); toda delati hitro in poceni vselej pomeni tudi delati »s tem, kar je že tam«, tudi na bolj ali manj stvarnih, neprirejenih prizoriščih, in z ljudmi, ki »igrajo zate« (po tem, ko je Hanna Schygulla po snemanju *Effi Briest* prvič prišla v nemilost pri RWF, do spravnega *Zakona Marije Braun* pet let kasneje, ni posnela dosti vrednih filmov — in kdo se danes še spomni Hanne Schygulle?). Tudi tedaj, ko so bila zaradi aspiracij in okusa RWF, človeka, ki je, kot je zlobno pripomnil nekdo iz »družine«, pri petindvajsetih »prvič pil ustekleničeno vino«, okolja njegovih filmov vse bolj zahtevna, pompozna in plastična, je bilo to neposredno povezano z realnostjo, ki jo je pomenila Fassbinderjeva osebna biografija. Tudi zato je *Leto s trinajstimi lunami* ob vseh izjemnostih predvsem eden najbolj osebnih filmov RWF, predvsem zaradi kopice avtobiografskih podrobnosti. Posnel ga je takoj po samomoru (»družina« je govorila o posrednem umoru) zadnje od svojih treh velikih ljubezni, Armina Meierja. Armin je bil sirota iz arijske valilnice Heinricha Himmlerja in bivši mesarski vajenec, mesarski vajenec pa je bil tudi prvi Fassbinderjev ljubimec, ki ga je Fassbinder spoznal pri sedemnajstih, ko je pobiral namernino od podnajemnikov svojega očeta zdravnika. Elvirin Anton je replika bogatega Žida iz *Odpadkov, mesta in smrti*. Fassbinder sam je bil eden od »ljudi, katerih eksistenca določajo predvsem čustva«, in izrazilo depresiven tip.

Toda v tem filmu ne gre toliko za konkretne osebe in njihove trenutne pojavne značilnosti (za bogatega Žida ali mesarja), kot za natanko tisto večno in univerzalno krivičnost, ki je osnova melodramske formule na sploh in Fassbinderjevega opusa posebej. V *Katzelmacherju* domorodci Grka Jorgosa neprestano preganjajo in pretepajo samo zato, ker hodi z Nemko. V *Wildwechsel* (1972) štirinajstletna Hanni, ki jo oče pretepe, ker je zanosila, fanta Franza nagovori, da očeta ubije, Franza zaprejo, otrok pa umre ob porodu. V *Foxu in prijateljih* brezposelni Fox na loteriji zadene pol milijona, se zaljubi v obubožanega Eugena z lepimi manirami in kopico prijateljev, ki ga zapustijo, ko denarja zmanjka. V *Lili Marleen* pevka Wilkie celo drugo svetovno vojno na daljavo ljubi glasbenika Roberta, s katerim se je zaročila pred vojno, ko ga slednjič najde, pa se on ljubeče objema z drugo. In tako naprej. *Leto s trinajstimi lunami*, film o Erwinu/Elviri, ki zamenja spol, da bi ugodil(a) Antonu, in postane tarča splošnega, tudi njegovega posmeha in zaničevanja, je morda za spoznanje bolj ekscesen, toda nič manj kredibilen. In zato gre. Skrivnost »genija RWF« je preprosto v tem, da njegove melodrame niso filmske deskripcije socialnih krivic, temveč »imitacija življenja«, v najbolj izbranem pomenu sintagme. *Leto s trinajstimi lunami* zato ni samo prirejena avtobiografija, temveč manifest Rainerja Wernerja Fassbinderja, režiserja, ki »ni delal filmov o stvareh, temveč s stvarmi«.

D

O

S

S

R E W I N D

HRANILNIK ENERGIJE

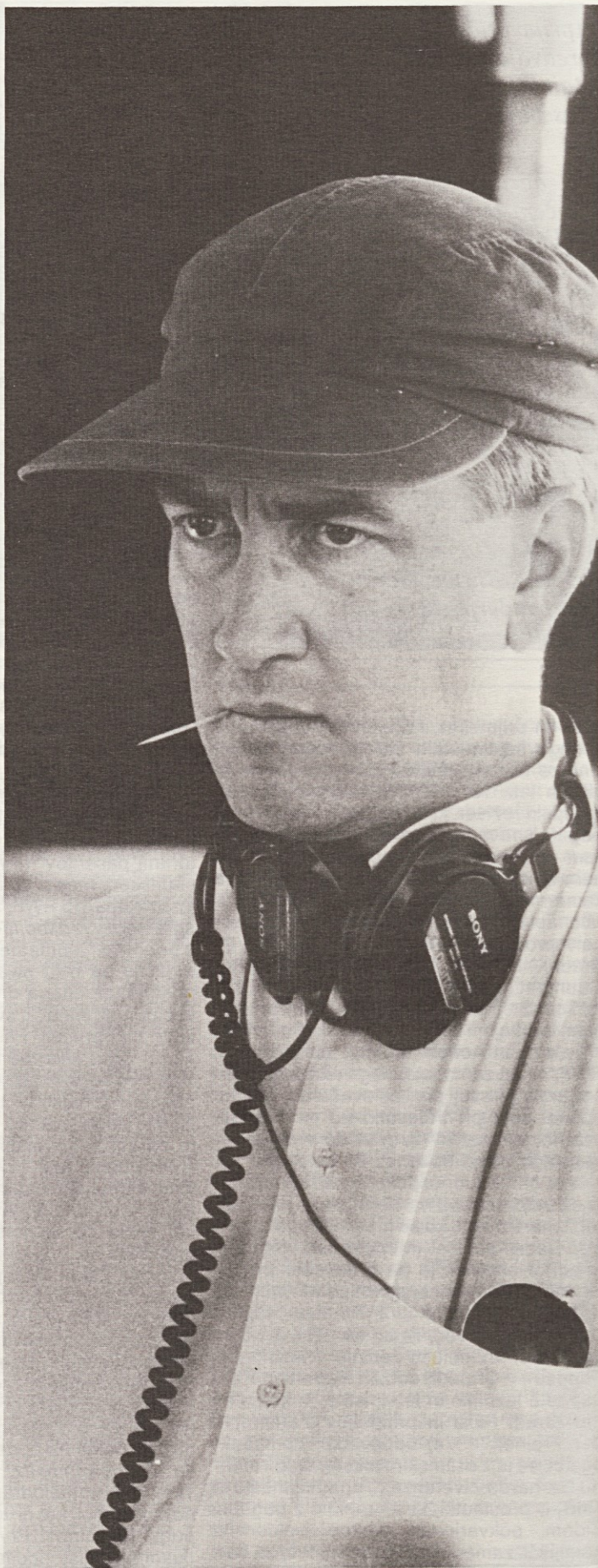
Kar nekaj primerov je v evropskem avtorskem filmu, ko se zdi, da izjemnost režiserskega posla prihaja od ljudi, katerih izobrazba ni izključno filmska. Omenimo Marguerite Duras in Alain Robbe-Grilleta, pa Wernerja Herzoga, ki je študiral književnost in zgodovino, Angleža Derek Jarman in Peter Greenaway pa sta slikarja. Onstran Oceana je s slikarstvom pričel tudi danes petinštiridesetletni David Lynch — in sicer s študijem na *Academy of Fine Arts* v Philadelphiji. Prav tam je med leti 1967 in 1970 ustvaril tri kratke filme, že tedaj v celoti zasnovane na razobličeni figuraciji in na zgodbi halucinantne, sanjske vizije osamljenosti in odrasčanja. Prvo dolgometražno delo, **Eraserhead**, je po večletnih prekinitvah končal leta 1976 in si kmalu pridobil kultni status med newyorškim umetniškim občinstvom. Črno-bela fotografija njegovega stalnega ameriškega snemalca Freda Elmesa in poseben zvočni dizajn, delo Alana Spleta, sta bistveno pripomogla k bohotnosti področja med snom in budnostjo s tem, ko sta ustvarila ambience klavstrofobičnega, zarjavelega in razpadajočega mestnega industrijskega okolja, prav blizu absurdu Beckettove proze oziroma prizorom učencev nadrealizma.

Vsa ta znamenja so krasila tudi prvo veliko-proračunsko produkcijo, film **Človek-slon** (*The Elephant Man*, 1980). V Angliji posnet film je tragična zgodba o avtentičnem primeru, o usodi Johna Merricka, telesno najbolj pokvečenega bitja na našem planetu. Mirno lahko govorimo o enkratnem filmskem prijemu prebujanja zgodovine, med parametri viktorijanske dobe in v sami sredi industrijske revolucije. Povečani detajli in kakofonija človeškega trpljenja so s podobo in z zvokom orkestrirani v morda najpretrsljivejše filmske trenutke osemdesetih let. Kmalu Lyncha angažira producent Dino de Laurentiis za ekranizacijo književnega znanstveno-fantastičnega epa **Dune** (1984), kar se bo izkazalo za eno od najdražjih produkcij v vsej filmski zgodovini. Finančni polom, ki je sledil, je deloval kot streznitev. Lynch se loti pisanja in ustvarjanja prikritega sveta ameriškega mesteca, ki nam ga predstavi v šokantnem filmu **Modri žamet** (1986). **Modri žamet** si sposoja naslov pri stari popevki in opisuje vrsto vznemirljivih sado-mazohističnih elementov, ki si jih je bilo dotle težko predstavljati v kontekstu komercialnega narativnega filma. Taista napetost v imaginarnih okoljih parterne Amerike tvori tudi svet stvaritev iz leta 1990: filmov za televizijsko serijo **Twin Peaks** in celovečerca **Divji v srcu** (*Wild at heart*). »*Film je kot sen: vanj lahko vneseš vse, kar ti pride na misel,*« pravi Lynch.

Divji v srcu, ta »odštekana ljubezenska zgodba« (kakor reklamirajo film), ponuja strukturo, ki jo je Lynch doslej zgolj nakazoval, nikoli pa v celoti razvil. Vpleteni *flash-backi* praktično nosijo celotno zgodbo. Beg glavnih dveh junakov, Sailorja in Lule, pred čisto zaresno materjo-čarovnico ponuja celo vrsto odstopanj in posledično celo galerijo strašljivih likov in situacij, obenem pa tudi veliko prostora za spominjanje, najsi je le-to izpeljano vizualno ali pripovedno. Skozi strastno vitalnost in naivnost pobežljivih ljubimcev se razkriva vse iracionalno breme, spet enkrat s pomočjo ojačanih zvokov in povečanih detajlov.

Upamo si trditi, da ni bil interes za voajersko rovarjenje pod površino stvari še nikoli uprizorjen s tolikšno kinematografsko eleganco. V branju tega filma, ki junake uprizarja kot marginalce znotraj zbite mase karikiranih psihopatov, preprosto ne moremo spregledati nove stopnje osvajanja avtorske svobode. Nedavno je neka newyorška umetnica razstavila platno s središčnim napisom: »*Veseli nas, da vam zbudamo gnus!*« V štirih kotih te pravokotne slike pa lahko preberemo naslednje pozive k pozabi: **Pozabite heroje**, **Pozabite nedolžnost**, **Pozabite moralo** in **Pozabite sram**. David Lynch izrablja pravila teh kršitev, **Divji v srcu** pa je najmočnejši poudarek tega odkritega posmeha ameriški mitologiji sreče in družinskega miru, kakor tudi pripovednim konvencijam. Vendar pa posmeh ni povsem enosmeren — določenih stvari se preprosto ne sme pozabiti. O tem priča prav presenetljivo profiliran občutek za uporabo nostalgije, izražen v stalni zvočni

DAVID LYNCH



kulisi glasbe s konca petdesetih in šestdesetih let ter v vztrajnem sklicevanju na fascinantno bajko **Čarovnik iz Oza** — le da osebe »z druge strani mavrice« prebivajo v nočnih morah, duh Elvise Presleya, tega ameriškega mita, pa je prisoten vsakič, ko Sailor spregovori.

Vendar pa bizarnih likov v življenje ne priključijo običajni pripovedni ključ psihologije predstavljanja ameriškega filma. Značaji so s komičnimi gestami izoblikovani zgolj v nekaj potezah, njihovo pojavljanje in izginjanje pa je v tesni zvezi z zameglitvami, ki sledijo onirični razsežnosti režiserjeve nadgradnje knjižne predloge, romana Barryja Gifforda. Lulin bratranec Del (Crispin Glover) se tako rodi zgolj iz njenega spominjanja, cela vrsta epizodnih likov pa s svojimi zgodbami in znaki (npr. tetoviran napis USMC na pesti psihopata Bobbyja Peruja) napotuje neposredno na energijski ocean nezavednega. Zbirka je res več kot presenetljiva: od Diane Ladd (prave in filmske matere glavne igralk) prek Harryja Deana Stantonona, Isabelle Rossellini, J. E. Freemana in Willema Dafoea do glasbenika Johna Lurrieja (Jarmuschev igravec), Angleža Fredieja Jonesa (»lastnik« Človeka-slona) in nenazadnje stalnega Lynchevega igralca vse od prvega filma dalje, Jacka Nancea. Ko slednjega povsem pijanega pripeljejo pred pobegli par in ga predstavijo kot raketnega inženirja, ta reče: »Moj pes včasih laja. Vedno je z menoj.« Gon nasilja in obsesivno-kompulzivni simptomi likov v tovrstnih situacijah kot po pravilu ovirajo pričakovano komunikacijo.

Slojevitost Lyncheve strategije se napaja z enim samim motivom — s povzdigovanjem klišejev vsakdana v umetnost. Pred nekaj leti je izjavil: »Vselej obstaja toliko stvari, ki se dogajajo pod površino. Nekako tako je to, kot z branjem elektronov, ki jih ne vidimo.«

Skrivnosti nezavednega in misteriji ljubezni niso v ameriškem filmu zadnjih let nikoli prejeli tolikšne moči vizualnega bogastva in srečali tako drznega raziskovalca. Vztrajanje na ognju in plamenu kot simboličnih podobah se razširi tudi na fenomen električnih instalacij. Žarnice osvetljujejo sobo s strani ali pa preprosto mežikajo (**Eraserhead**, **Modri žamet**, **Divji v srcu**), neonska svetila trepetajo (**Twin Peaks**) — vse je v znamenju nekakšne slabe napetosti. Električnost tako kroži in tu in tam prebije ta krog, natančno tako kot vtrepeta čustvenost in gibi junakov, ki so ta hip ogroženi, že naslednji pa obsijani z nenavadno srečo. Ameriška kič-estetika in cork'n'roll senzibilnost sta v to dramatično potovanje ljubimcev, ki sta zares divja v srcu, vpleteni s pravo mero subverzivne ironije.

Podrobnosti teh potovanj v osrčje teme, v globine možganov in srca nam Lynch v svojih izjavah ob filmu nikoli ne razkrije. Pušča jih odprte. Izzivi njegovega eklektičnega, a še kako posebnega sveta zvokov in podob, ustvarjenega z vsega nekaj filmi, so prav zato med najbolj dragocenimi avtorskimi poetikami.

NIKOLA ŠUICA

P L A Y

CAMP IRONIJA

Petinštiridesetletni David Lynch je očitno še vedno režiser 'mlajše' generacije.

Divji in nori svet **Wild at Hearta** in pred njim **Blue Velvet** Lynch zastavlja na tezi, da je svet poln umazanih skrivnosti in nepopolnih zlih namer. V **Modrem žametu** je to tezo okreplil z vsemi zvijačami Alfreda Hitchcocka, medtem ko je **Divji v srcu** določen predvsem s fascinacijo nad afektiranim stilom campa — ekstravagančnim stilom, ki združuje pop glasbo, modo, kič, 'neprimerno in neobičajno vedenje' glede na okoliščine, ki se zato nagiba k zabavnosti, stil, ki pod svoje okrilje sprejema tudi homoseksualnost in druge variante svobodne ljubezni. Camp je kanoniziran stil rock 'n' roll generacije, z lastno camp senzibiliteto, ki je dajala svoj pečat že ameriškega filmu 60-tih let in kasnejšemu undergroundu. Lynch je ikonografijo 'divjih v srcu' podaljšal v devetdeseta s to razliko, da občinstvo ni omejeno na obiskovalce polnočnih projekcij. Camp-art je modus in ne moda, odvisna od

spreminjanja oblike, model, ki zanika lepo kot izraz resničnega. To je umetnost laži, področje afektiranosti in manirizma, v katerega se je lahko udobno ugnezdil Lynch kot režiser, ki slovi po antinarrativnosti in slikarskem zanimanju.

Zaradi okupiranosti z ikonografijo je zanemaril naracijo oziroma jo je oblikoval v stilu campa: trije umori, pri katerih možgani ležejo iz lobanj in psi raznašajo človeške ude, prvega pa zagreši Nicolas Cage v tretji minuti filma; spopad nedolžnih in zlih, ki ima vsak svojo zaščitnico v čarovnici in dobri vili. To je zgodba o Sailorju in Luli (po istoimenskem romanu Barryja Gifforda) in njuni ljubezni, ki jo hočeta rešiti, zato bežita na jug. Materi (igra jo Diane Ladd, ki je tudi v resnici mama Lule — Laure Dern) uspe razdružiti ta otročji par, vendar le za kratek čas, ker v zgodbo poseže dobra vila, ki prekine Sailorjevo plutje med Lulo in zaporom in ga enkrat za vselej pošlje k ženi in otroku. Vendar **Wild at Heart** sestavlja več paralelnih zgodb in oseb, vse skupaj pa povezuje camp ironija, s katero Lynch ne prikrajša ne obče podobe ameriških sanj ne fetišev generacije, ki ji pripadeta Sailor in Lula. Film se prepušča fantaziji in romantičnemu kiču vse od jakne iz kačje kože Nicholasa Cagea, ki je 'a symbol of individuality and belief in personal freedom'. To je film v rdečo-oranžno-rumeni barvi, pripoved o mnogo bolj brezskrbnem času, v katerega pa je že vraščena groza in praznina. Za pogoste prizore seksa, ki zapolnjujejo čas med potovanjem, Lynch uporablja vedno iste kadre, ki jih zato preveča občutje monotonosti in dolgočasje in nas kljub močnemu rdečemu in oranžnemu tonu ne morejo prepričati v nasprotno. »The world is wild at heart and weird on the top«, pravi Lula, toda divje v srcu ne čutijo le mladci, ampak perverzne strasti obsedajo tudi postarano Lulino mamo in njene ljubimce, ki jih držijo na nogah le kozmetični vložki.

»A David Lynch film — that's a very strange phrase to me,« pravi William Dafoe. Njegov filmski opus obsega pet celovečernih filmov s sorazmerno velikimi časovnimi razmaki. Mogoče si ravno zato filmi ne sledijo po logiki kontinuitete avtorskega razvoja, kot smo ji priča pri drugih režiserjih: **Eraserhead** (apokaliptična mora), **Elephant Man** (dickensonovski horror ob izumu parnega stroja), **Dune** (science-fiction), **Blue Velvet** (film noir v modrem) in **Wild at Heart** (watersovsko-devinovska komedija). Kljub diskontinuiteti filmov, postavljenih v tako različne časovne, socialne in duhovne okvire, lahko v globalu sledimo istemu habitusu, ki v največjo amplitudo seže s prvencem **Eraserhead**: industrijsko pustošenje okolja in duše, **striptease** umazane misterije, ki se razgoliči in uniči pred nami, komičnost, kot je lahko komičen Frank iz **Modrega žameta**, glavni gibalec pri njem pa je skrivnost — viza za ta svet.

Misterijo **Modrega žameta** zakriva fasada mesteca Lumberton, ki jo skrbno čuvajo nasmejani gasilci in policaji, glavni konstruktor hiperrealnosti ameriških sanj pa je ravno ista Laura Dern, ki igra tudi glavno vlogo v **Wild at Heart**. V **Modrem žametu** za lažnostjo stvarnosti, izza belih ograj in rdečih vrtnic vstopa žanrovski model hard-boiled kriminalke, ki jo razkriva novopečeni vojajski detektiv Kyle MacLachlan in ki je navsezadnje realnejša od realnosti same. **Wild at Heart** pa je samo še lažno ogledalo, v katerem se z užitkom ogledujejo liki in z izvrstno zabavo priznavajo svoje laži. Divji v srcu so popisti, ki živijo z ognjem in ne brskajo za misterijami.

MAJA BREZNIK

F O R W A R D 35

AMERIŠKI AUTEUR

Film **Divji v srcu** je prav primerno izhodišče za utemeljitev enega od splošnih toposov umetnosti: vse dokler nekega ustvarjalca ne jemljejo resno, se lahko ta brez bojzani in brez obremenitve v zvezi s svojim statusom ukvarja z resnimi temami. Prav brezskrbni kontekst, kakršen je recimo značilen za dvornega norčaka, slednjemu omogoča, da vladarju v obraz pove vse tisto, o čemer dostojanstveni molčijo. Zaradi tega so neuvpeljavljivi umetniki

WILLEM DAFOE KOT BOBBY PERU V FILMU **DIVJI V SRCU**



po svoje veliko bolj zanimivi od tistih, ki morajo ves čas krepiti in opravičevati svoj ugled. Vse dokler je lastni jaz neznan, je lahko pronicljiv, ko pa postane Emile Zola, se mora neizogibno sprevrniti v prvo osebo stavka »*J'accuse!*«. Še zanimivejši pa je nasproten položaj, namreč status zaslužnega umetnika, ki je do te mere uveljavljen, da lahko počne, kar se mu zljubi (se npr. norčuje iz samega sebe in svojega občinstva), a vendarle poraja nedeljeno navdušenje. Zdi se, da najde postmoderni duh edinole še v tem smisel statusa in slave — da bi se lahko kasneje norčeval iz njiju, ju zanikal in se jima odrekal. »*Ko sem sprejemal odlikovanje (britanske kraljice, leta 1965), nisem bil čisto prepričan, ali je to dobro ali ne. Zdaj vem, da je bilo dobro — saj sem ga kasneje lahko vrnil!*« (John Lennon).

Eno od dejstev moderne je zagotovo, da se ironija izraža kot veliko bolj prepričljivo izrazno sredstvo od dobesednega stališča, da torej negacija stoji trdneje od afirmacije. Razloge za kaj takega je mogoče iskati po eni strani v vseh tistih skrajnih sistemih prisile, skozi katere je prešlo to stoletje, po drugi pa v skorajda neomejeni in doslej neznanosti možnosti izražanja in sakralizacije individualnega. Pa vendar se, splošno gledano, negacija kakovostno nikoli ne more meriti z afirmacijo ne glede na stopnjo prepričljivosti. Ne le, da Swift ne dosega Shakespeara, Gogolj pa ne Dostojevskega — celo sama načela, po katerih ustvarjajo satiriki, bi ne bila mogoča onstran herojskega načela ne glede na njihovo konkretno prepričljivost in bravuroznost. Da pa bi se predolgo ne zadržali na tem, bolj etičnem kot estetskem vprašanju, se moramo vrniti k junaku pričujočega prispevka in ob njem ilustrirati ponujene teze. Četudi je David Lynch doslej podpisal zelo dosleden avtorski opus, je šele kot priznan avtor postal zares pravi satirik.

Vsebina romana Barryja Gifforda, **Divji v srcu: Zgodba o Sailorju in Luli**, bi kaj lahko bila predloga za soliden thriller. Toda sama zgodba Lyncha pretirano ne zanima, temveč jo uporabi predvsem za vpeljavo v galerijo bizarnih likov, ki tvorijo samostojno predstavo. Mirno lahko zapišemo, da ima Lynch v tovrstnem postopku že tudi svoje naslednike, npr. britanskega režiserja Philipa Ridleyja. Njegov debitantski film **Bleščeča koža** (The Reflecting Skin, 1990) je bil prikazan v »Tednu kritike« na lanskem festivalu v Cannesu, napisal pa je tudi scenarij za film **Brata Kray** (The Krays, 1990), ki smo ga videli na letošnjem FEST-u. Tudi Ridleyja (tako kot Lynch je začel kariero kot slikar) emocionalni izbruhi ne

zanimajo kot sredstvo gradnje drame, temveč predvsem kot samosvoja vrsta bizarnosti. Toda prav presežek humorja, ki ga vsebuje Lyncheva naklonjenost do čudnega, je tista kvaliteta, ki je primanjkuje njegovim brezobličnim posnemovalcem. **Bleščeča koža** je resda nabita z bizarnimi liki in z ne povsem pojasnjivimi dogodki, toda o humorju ni niti sledu. Primerjava teh dveh režiserjev nam dovolj zgovorno priča, da je za »duhovitost« (posedovanje duha) vselej nujna tudi doza humorja.

Film **Divji v srcu** je glede na vrsto arhetipov, ki se v njem pojavljajo — »junak« Sailor (Nicolas Cage), »lepotica« Lula (Laura Dern), »zlobna čarovnica« Marietta (Diane Ladd) — nekakšna moderna bajka. Ironičen je približno tako, kakor so ironična scenarijska tolmačenja Rdeče kapice ali Pepelke v knjigi Erica Berna **Kaj rečeš po pozdravu?** (What do you say after you say hello?, 1972). Sleherni od likov filma **Divji v srcu** je v neprestanem ekscesu. Laura Dern ves čas (celo, ko se pogovarja z Diane Ladd, materjo v filmu in izven njega) zavzema tipične *pin-up* poze. Lyncha posebej zanimajo tiste skrajne situacije, v katerih se bo latentno nujno sprevrnilo v manifestno, s čimer vztrajno razbija fasado *decoruma*, ki varuje sleherno klasično hollywoodsko delo. V tem pomenu so zares tipični lynchevski anti-junaki: baron Harkonnen iz filma **Dune** (1984), Frank iz filma **Modri žamet** (1986) in Marietta iz filma **Divji v srcu**. Četudi je na prvi pogled videti, da so Lyncheva dela osrediščena okrog značaja, pa si upamo trditi, da to še veliko bolj velja za atmosfero, situacije in geste.

Ena od centralnih Lynchevih tez je dekadenca in hrbtna stran »ameriškega sna«. Tako je tipična atmosfera ameriškega mesteca (kot realizacije tega sna) Lynchev idealni dekor za uprizorjanje zanj »neprimerne« vsebine (**Modri žamet**, **Twin Peaks**), po drugi strani pa se onstran vse pošastnosti Johna Merricka (**Človek-slon**, The Elephant Man, 1980) skriva takorekoč posvečena duša. Lynch potemtakem poskuša (in tudi uspeva) obraz določene propagandne *mainstream* produkcije prikazati skozi njeno hrbtno stran. V tem pomenu lahko njegovo verzijo **Dune** Franka Herberta razumemo kot alternativo Lucasove sage o Lucu Skywalkerju, **Človeka-slona**, zgodbo o nežni pošasti, pa kot alternativo žanrskim filmom o monstremih. Kot bi Lynch ves čas poskušal dokazati, da nič ni tako, kakor je videti — niti na filmu niti izven njega! Morda je tisti detalj, ki najbolj očitno izstopa iz generalne linije ameriškega *mainstreama*, prav Lynchevo stališče do družine.

ROBERT DAVENPORTE, GRACE ZABRISKIE IN DAVID PATRICK KELLY V FILMU **DIVJI V SRCU**



jo, tiskom itd.), izrazito neposredno angažiran v smeri restavracije družine. Lynch natanko nasprotno zastopa deklarativno sprevrnjeno stališče, ostro zarisano že v njegovem prvencu **Eraserhead** (1977). Tudi za vse preostale filme se zdi, da so zasnovani na zlomu »celice družbe«: v kratkem filmu **Babica** (The Grandmother, 1970) je deček tisti, ki na begu pred svojimi nevrotičnimi starši uspe »vzgojiti« babico; v filmu **Človek-slón** je John Merrick si-rotá; v **Modrem žametu** Frank Booth ugrabi moža Dorothy Vallens, da bi lahko na ta račun iztržil spolne usluge; v filmu **Divji v srcu** pa se Marietta ne zadovolji le z uničenjem lastnega moža, temveč hoče isto storiti še z možem svoje hčerke. To bi ji morda celo uspelo (kot se navsezadnje zgodi v romanu), če bi producent ne zahteval *happy end*. Lynch je tako do določene mere odstopil ne le od literarne predloge, temveč tudi od stališča, ki ga je zarisal z lastnim opusom, navsezadnje morda pogojenim tudi z osebnim družinskim neuspehom. Toda če se groteskni *happy end* filma **Divji v srcu** morda res ne sklada z Lynchevo negacijo družine, tedaj se toliko bolj prilaga splošni ironiji filma. Naj torej ne bo razumljeno, da *a priori* branimo izključno afirmativno ali negativno stališče do danega problema. Prav nasprotno: Zavzemamo se za katerokoli stališče, ki izhaja iz avtorskih (tj. iskrenih in osebnih), ne pa propagandnih ali uporabnih (tj. najemniških) pobud. V tem pomenu je Lynch avtentični *auteur*, kar je v ameriškem filmu prava redkost. Zaradi tega si dovolimo njegovo delo označiti z navidez protislovno sintagmo: Lynch je po našem mnenju trenutno največji ameriški antiameriški režiser.

GORAN GOCIĆ

P A U S E

ANGELO AT HEART

Ko smo zadnjič v manjši družbi različnih ljudi gledali — le kaj? — **Twin Peaks**, je neka prijateljica izkoristila naš molk in med prebiranjem uvodne špice, besedila, ki ga zdaj na izust pozna že ves svet, izrekla tele usodne besede: »Tako hočem vedeti vse o tem Angelu Badalamenti! Koliko je star, ali živi blizu naše meje, je poročen? Hočem tudi sliko in ploščo!«

Vprašanje bi seveda ne bilo usodno, ko bi ga ne bili vzeli osebno in — še zlasti — ko bi ne bilo merilo v mrtev filmski kot, v glasbenika. Iz dvojne zagate smo se izmotali s polglasno obljubo o *clippingu*, ki pa ji ga vse do danes še nismo priskrbeli, pri čemer ni zanemarljiv razlog golo dejstvo, da se nam zdi **Twin Peaks** televizijski kraj, na katerem si prosilec in dolžnik lahko privoščita vsaj odlog, če že ne pozabo. Kar pa seveda še ne pomeni, da nas dekliska radovednost ni vznemirila. Morda prav zato, ker gre tako zelo v kontekst **Twin Peaks**.

Kakorkoli že, spopadli smo se z raziskavo; pregledali dostopne leksikone; odpirali zadnje letnike mednarodnih filmskih revij; spraševali razne poznavalce. Angelo Badalamenti je povsod omenjen, vsi so zanj že slišali, sem in tja ima kdo tudi ploščo z njegovo glasbo, toda nihče ne ve nič o njem, o njem ni nobenega sestavka. Angelo Badalamenti, skladatelj, ki je napisal glasbo za filme **Blue Velvet**, **Cousins**, **National Lampoon's Christmas Vacation**, **Wild at Heart**, da ne rečemo, Angelo Badalamenti, skladatelj, s katerim gremo spat vsako soboto, obstaja samo v mediju. Angela Badalamenti je kot osebe kratko malo ni.

Brskanje pa nam ni dalo miru; besni spričo lastne nesposobnosti in obupani, ker vlečemo dekle za nos, smo se vrnili, kjer smo nekajkrat že bili: K ogledu filma **Wild at Heart**. Prebiramo naslovno špico, boljčimo v inkriminirano ime Angelo Badalamenti, poslušamo tisti bohotni orkestrski preludij, tisto poznoromantično sanjarijo in mahoma se nam zazdi, da smo jo že slišali. Jasnoda, v Beogradu, ko smo prvič gledali **Wild at Heart**. Mir pa ni trajal dolgo, le kako urico. Zagledamo Lulo in Mornarja, kako se vozita iz New Orleansa proti Kaliforniji, in spet tisti godalni *largetto*. Kje za vraga smo to že slišali; to ni iz filma, to je od drugod. Grozljivka je postajala že morasta, prepletala se je z zgodbo iz filma, toda vsak *déjà vu*, ki nam je padel pred oči, smo si lahko razložili, njegovega glasbenega ekvivalenta pa ne. Od kod ta glasba, tega ni napisal noben Angelo Badalamenti; človek s takšnim imenom in priimkom ne more biti realna oseba, in velika uganka je, kdo se zanjo izdaja v intervjuju za *People*; jeseni.

Vedeli smo, da se štikl še enkrat ponovi, in kadri, ki se razmeščajo od trenutka, ko se Lula in sinček Pace pripeljeta na postajo, kjer čaka bivši jetnik Mornar, so se vlekli kakor še nikoli. Potem vožnja z avtomobilom; prepir, ki ga ni; pretep, do katerega pride po neumnem; dobra čarovnica; in Mornar, ki z razbitim nosom in z Zadnjih nekaj let je ameriški film (skoraj z drugimi mediji: televizi-

drugim življenjem v rokah preskakuje strehe vozil. Vrnitev k ljubljenu Luli in šestletnemu Pacu, ki še ni videl očeta. Takrat vnovič glavna tema iz filma, in že vemo, da bomo doma brskali po disko-teki in prebirali partiture. Zato pozabimo na problem, in prav je tako; sklepna raba te skladbe je najboljša: Kamera se z Mornarjevega obličja spusti proti Pacu; med fantkom in objektivom je samo vetrobransko steklo; rahel zasuk v levo in na šipi se oslika mavrica; kolikokrat si je Lula želela, da bi jo Mornar popeljal v Oz; kolikokrat si je za referenčno željo izbrala naslov ozovske pesmi, ki poje »somewhere over the rainbow«; kolikokrat je dala svojemu ljubimcu vedeti, da je večč produkcije onstranskih užitek; kolikokrat se ji je zahotelo, da bi iz njegovih ust zazvenela balada »Love me Tender«; pesem, ki jo je obljubil svoji bodoči ženi. V tistem bežnem trenutku je znan produkt, izkupiček njune skupnosti; kdor je »onkraj mavric«, je njen sin.

In tedaj oster glasbeni rez; podoba se razstre, iz spodnjega rukurza, in s samega roba kiča namesto umirjenih godal zazveni Presleyeva kitara: »Love me Tender, Love me Do...« Odnese nas proti domu. Nekje na sredi poti se spomnimo, da bi nas mučnega brskanja morda odrešilo branje zaključne špice, a je že prepozno. Pri prvem ogledu smo jo spregledali, zaslepljeni spričo filmske kvalitete, tokrat nas je pregnala druga strast. Glava je polna, dela redukcije — pozna romantika: Bruckner; Mahler; Wolf ne bo, je preumirjeno; Richard Strauss, morda; toda kaj, tako dolgo je živel. Brni, brni; Lynch ne bi bil tako neumen, da bi bil uporabil *Zaratustro*, to je storil že Kubrick; čeprav morda, tisti del, preden je treba obrniti ploščo. Ne, ni.

Strauss, kljub temu dobra referenca za dobrega cineasta; Strauss, človek, ki si je vse življenje želel dirigirati glasbo k nemim filmom; Strauss, ki je to nekoč poskusil, v Dresdnu stopil pred orkester in pod platno, začel z uvodnimi takti svojega *Kavalerija z rožo*, pa se ni in ni ujel s podobo; od tega leta 1921 do smrti (1949) je potem zahajal v kino le kot navaden gledalec. Strauss, ja, lahko bi bil Strauss; odpremo drugo številko XX. letnika *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, stran 193; Dušan Plavša: »La naissance de la musique de film avant l'apparition de l'art du film sonore«; tam je razvita teza, po kateri naj bi bila Straussova *Alpska simfonija* (1914—5?) paradigmatski zgled »filmske glasbe brez filma«. Preposlušamo še to, *pravi* feeling na momente, toda brez tiste preudarne starčevske strasti. Ni, simfonične pesnitve tudi ne; pozni Strauss torej, od tega so doma samo *Štiri poslednje pesmi* za glas in orkester. Začnimo. Izvrstna madžarska plošča z lepotic Sylvio Sass. Najprej trije Hesseji: »Pomlad«, »Pred spajmem« in »September«. Nikoli ne vemo, zakaj je na posnetku zadnja »V večerni zarji« (na Eichendorffovo besedilo), čeprav jo je Strauss skomponiral prvo (1948). Morda zato, ker zveni kot poslednja med *Poslednjimi pesmimi*, morda zato, ker je... Ja, ker je lynchevska, to je ta štik! To je ta skladba, ki je o njej ves svet prepričan, da je Badalamentijeva. To je ta skladba, s katero je David Lynch grobo segel v zgodovino filmske glasbe: Do zdaj se namreč še ni pripetilo, da bi bil kdo zložil glavno filmsko temo, pa pri tem prepustil mesto na najavni špici drugi osebi, še več, v zgodovini filmske glasbe že poznamo psevdonime, toda nikdar-nikdar jih niso uporabljali mrtvi skladatelji.

Še tretjič smo se zapodili na ogled *Wild at Heart*, preposlušali vse tri rabe orkestralnega uvoda k *Četrti oziroma Prvi poslednji pesmi*, si prebrali tokrat še zaključno špico in dejansko našli v njej tudi ime Richarda Straussa, poznoromantičnega skladatelja filmske in umetne glasbe. Med vpraševanjem, od kod prihaja napis Angelo Badalamenti, smo se že vračali k *Blue Velvet* in razmišljali, kdo bi bil utegnil zložiti glasbo za ta film. Kdo poleg Roya Orbisona? Kje je tam prostor za kakega Angela Badalamentija? Kdo lahko dokaže, da glasbe za *Twin Peaks* ni napisal Giorgio Moroder? Težava nas bo očitno stala prijateljice, smo si porekli, ko nas je oplazil še hujši šok: Pod Straussovim imenom se je v zaključni špici filma *Wild at Heart* zablislilo še eno veliko ime — Krzysztof Penderecki.

Rabi nam še četrti ogled. In tokrat se vprašanje ne glasi kdo je to, temveč kje ga lahko najdemo. Čaka nas torej obrnjen postopek. Lynchu so divje skrivnosti zares prirasle k srcu.

MIHA ZADNIKAR

E J E C T

BIO-FILMOGRAFIJA

Rojen 20. januarja 1946 v Eagle Scout Missoula (Montana, ZDA). Sin znanstvenega raziskovalca Ministrstva za kmetijstvo. Eno leto se je šolal na School of the Museum of Fine Arts v Bostonu, nato pa med leti 1965 in 1970 na Academy of Fine Arts v Philadelphiji. Leta 1970 se je vpisal na Center for Advanced Film Studies Ameriškega filmskega inštituta v Los Angelesu.

Kratki filmi:

Six Figures (1967), animirani, 1 mn.
The Alphabet (1968), 16 mm, 4 mn.
The Grandmother (1970), 16 mm, 1 mn.

Celovečerni igrani filmi:

Eraserhead (1977), čb, 89 mn.

s: David Lynch
 f: Frederick Elmes, Herbert Cardwell
 g: Peter Ivers

i: Jack Nance (Henry Spencer), Charlotte Stewart (Mary), Allen Joseph (Bill), Jeanne Bates (Maryjina mati).

Elephant Man (1980), čb, 123 mn.

s: Christopher DeVore, Eric Bergren, David Lynch, po knjigah *The Elephant Man and Other Reminiscences* Fredericka Trevesa in *The Elephant Man: A Study in Human Dignity* Ashleya Montaguja

f: Freddy Francis

g: John Morris

i: Anthony Hopkins (Frederick Treves), John Hurt (John Merrick), Anne Bancroft (Madge Kendal), John Gielgud (Carr Gomm).

Dune (1984), b, 140 mn.

s: David Lynch, po istoimenskem romanu Franka Herberta

f: Freddie Francis

g: Toto, Brian Eno

i: Francesca Annis (lady Jessica), Kyle MacLachlan (Paul Atreides), Silvana Magnano (mati Ramallo), Jack Nance (Nefud), Dean Stockwell (doktor Yueh), Max Von Sydow (doktor Kynes), Sean Young (Chani).

Blue Velvet (1986), b, 120 mn.

s: David Lynch

f: Frederick Elmes

g: Angelo Badalamenti, David Lynch, Julee Cruise, Chris Isaac

i: Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont), Isabella Rossellini (Dorothy Valens), Dennis Hopper (Frank Booth), Laura Dern (Sandy Williams), Dean Stockwell (Ben).

Wild at Heart (1990), b, 127 mn.

s: David Lynch po romanu *Wild at Heart: The Story of Sailor and Lula* Barryja Gifforda

f: Frederick Elmes

g: Angelo Badalamenti, David Lynch, Chris Isaac

i: Nicolas Cage (Sailor Ripley), Laura Dern (Lula Pace Fortune), Willem Dafoe (Bobby Peru), Crispin Glover (bratranec Del), Diane Ladd (Lulina mati Marietta), Isabella Rossellini (Perdita Durango), Harry Dean Stanton (Johnnie Ferragut), J. E. Freeman (Marcello Santos).

Televizija:

The Cowboy and the Frenchman (1988), epizoda iz serije »Les Français vu par...«

Twin Peaks (1989—1990), režija pilota in 2. epizode v prvi seriji ter pilota in 1. epizode druge serije.

s: Mark Frost, David Lynch

f: Ron Garcia

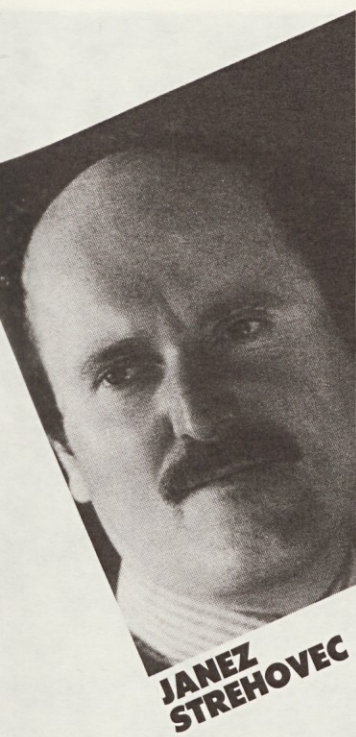
g: Angelo Badalamenti, Julee Cruise, David Lynch

i: Nicolas Cage (Dale Cooper), Michael Ontkean (šerif Harry S. Truman), Joan Chen (Jocelyn Packard), Lara Flynn Boyle (Donna Hayward), Serilyn Fenn (Audrey Horne), Jack Nance (Pete Martell), Madchen Amick (Shelly Johnson), Richard Beymer (Benjamin Horne), Sheryl Lee (Laura Palmer), Grace Zabriskie (Laurina mati).

Med drugim je Lynch režiral reklamne spote za **Opium** Yvesa Saint-Laurenta, video-spot za pesem **Wicked Game** Chrisa Isaaca, skupaj z Angelom Badalamentijem napisal več kot štirideset pesmi, razstavljal svoje slike v Santa Monica in v New Yorku, njegov strip **The Angriest Dog in the World** pa vsak teden izhaja v časopisu *L.A. Reader*.

(povzeto po podrobni bio-filmografiji iz revije Positif)

Interaktivni kino



JANEZ
STREHOVEC

Včasih je dovolj že ime; tistega, kar pride za njim, (recimo stvari) niti ne rabimo. Kako fino se slišijo kake besede, njihov zven v določenih trenutkih, pove več kot pomen sam. V angleščini je na primer izraz, ki mi je všeč že zaradi svojega zvena: *touch screen*. V tehniškem smislu je to kar se da eksakten izraz (ni metafora kot za pop govornico ob zalivski vojni značilen *friendly fire*), kajti meri točno na tisto, kar lahko z zaslonom (screenom) počnemo. Gre za to, da se ga dotikamo, na nek način potrkamo nanj, ta prijazni *gadget* pa se pri tem odpre, reagira, odgovori. In ta odgovor je namenjen prav sprejemnikovem dotiku, kar pomeni, da je vzpostavil dialog z napravo, ki sicer predvaja predvsem program drugih, močnih, velikih, se pravi, da je ta transmisija monološkega diskurza monopolnih središč.

Touch screen je torej takšen zaslon monitorja, ki spremeni program ob sprejemnikovem (gledalčevem) dotiku različnih (označenih) točk na njem simuliranega programskega menija. To je prijetna igrača, značilna za sodobne informativne sisteme, katerih jedro je interaktivnost, se pravi dialoški odnos med sprejemnikom in napravo. Prehod iz kontemplativne paradigme (temelječe na tem, da ukopan kot kak lipov bog ždiš v nekaj metrov oddaljeno ikono in se preko nje pogrezaš v njeno globinsko metafizično ozadje) v interaktivnost pa je tudi sicer postal pomemben impulz za sodobnejšo elektronsko umetnost, ki v različnih kontekstih že uporablja takšne zaslone.

Touch screen je najprej uporaben vmesnik zato, ker je raven prav kompleksen, se pravi nenaiven. Sprejemniku (gledalcu), svečeniku tv civilizacije, ni treba dobesedno z glavo skozi zaslon v televizijsko *ding an sich*, ampak iz bližine, s sublimiranimi dotiki zaseže zaslon sam. Važen je način (in stil) in ta je *touch*, se pravi, da tudi z zaslonom delaš tisto, kar sicer počneš pri vsakdanjih opravilih, se pravi udarjaš po tipkah, se jih dotikaš, vrtiliš številčnico in obračaš stikala. Fino je tudi, da ta naprava rehabilitira taktilno zaznavo in presega astralno abstraktnost *remote control* naprav.

Spominjam se lanskoletne etnografske razstave o preteklosti in sedanosti Glasgova (imenovala se je *Glasgow's Glasgow*), ki so jo postavili kot del programa v tem mestu kot lanskoletni evropski kulturni prestolnici. Tista razstava je stala in padla s *touch screeni*, kajti prav te naprave so omogočale kompleksen dialog obiskovalcev razstave s preteklostjo. Kako je bilo videti njihovo občevanje ali (bolje) zezanje s tvojimi zaslone? Ko si se naveličal tradicionalističnega sprehoda med eksponati, si si izbral svoj monitor s takšnim zaslonom in na dotik sprožil njegovo kazalo. Iz njega si potem izbiral podkazala in posamezne teme v njih. Zanimala te je, recimo, novejša zgodovina zidave v tem mestu, zato si si izbral program, ki je kazal rušenje starih industrijskih predelov v tem mestu, in na zaslonu se ti je odvrtel film o miniranju značilnih prostorov. Skratka, dotikal si se različno izbranih točk ob vsebinskih gestih menija in zaslon se ti je ubogljivo odpiral in te informiral z vizualnim gradivom.

Od te, recimo že kar vsakdanje rabe *touch screena*, pa je za stimulacijo sprejemnikove domišljije relevantnejša tista, ki usmerja k umetniškim aplikacijam te tehnologije pri tisti

obliki nove medijske umetnosti, ki ji je ime interaktivni kino. Osnovna ideja tega, na tehnologijo videodiska oprtega kina- videa je ignoranca linearne filmske strukture in prehod v nelinearno paradigmo, mogočo s sistemom, ki temelji na ravnotežju med programsko kontinuiteto in sprejemnikovimi kaotičnimi vstopi v sistem in delovanje nanj. Odločilen pri tem je »random access« video plošče kot pomnilnika, ki omogoča poljuben poseg v katerikoli niz zapisanih podatkov. S stališča sprejemnika takšnih del pa je izzivalna predvsem njihova percepcija v smislu konjunktivnega stanja, ki sprejemnika nenehno vznemirja, češ da je tisto, kar vidi, le ena (ali nekaj) možnosti(i), da za vsako sliko tičijo še druge slike in slikovni sistemi, da je mogoče obiti linearno strukturo začetka, sredine in konca.

Posebnost takšnih del, vsaj tistih, ki sem jih videl, se pravi igral z njimi in na njih, je, da gre predvsem za videolandscape z relativno skromno slikovno bazo. Ime interaktivni kino tukaj gotovo zapeljuje; res pa je, da so to le prvi koraki in je tudi tukaj cilj izdelava popolnejših del. Pravi (in tudi zabavni) interaktivni kino bi bil recimo takšen *Batman* (tu mislim tako na film kot na strojno, kinematografsko opremo za interaktivno predvajanje), ki bi ga lahko gledalec gnjavil toliko časa (recimo kombiniral ukaze na *touch screenu*), da bi se ta superman stopil in otopil v kakega Martina Kačurja ali Gregorja Samso. Eden začetnikov na tem področju, *Graham Weinbren*, meni, da je zato potrebno izdelati aparaturo, ki bo omogočala predvajanje filma na platnu (torej ne zgolj na interaktivnem zaslonu) v odvisnosti od reakcij publike, in sam že oblikuje enostavnejšo verzijo takšnega stroja. Seveda pa ima tudi tukaj presodno vlogo digitalna tehnologija. Vsekakor se iz medija kemije, kinetične energije in elektromehanike, ki obvladuje tradicionalni kino, selimo v paradigmo elektronskega medija, katerega najpomembnejša možnost na področju socialnega (in umetniškega) je prav interaktivnost.

Vstopanje v video (filmsko) zgodbo, se pravi, da dosežeš takšno obnašanje stroja, da se odziva na tvoje želje, vsekakor olajšajo naprave, kot so tipkovnica, miška in *touch screen*. Ob njih pa naj spomnim še na podatkovno rokavico (*data glove*) kot vmesnik pri tehnologiji tridimenzionalne slikovne simulacije »*virtual reality*«. Slednja postaja svetovni hit s svojo 3-d simulacijo interaktivnega prostora, po katerem se lahko fantazijsko sprehajaš in sproti vplivaš na dogajanje v njem in na njegov imaginarij. *Virtual reality* seveda ni interaktivni kino, fascinantna pa je pri njej prav dovršena aplikacija interaktivnih postopkov. Omenim naj še posebne oblike interaktivnega vplivanja sprejemnika na simultani tv program, ki jih v zadnjem času razvijajo v ZDA in Kanadi: sprejemnik s svojo napravo za daljinsko upravljanje ne izbira le kanalov, ampak ima možnost vplivanja na kote snemanja npr. pri športnih prenosih, torej vstopa v vlogo režiserja. Z omembo tega primera pa sem se že oddaljil od ideje (in začetkov) interaktivnega kina kot možnosti, ki ni zanimiva le spričo svoje tehnološke fascinantnosti, temveč je uporabna tudi kot negativ, glede na katerega lahko merimo resnico tradicionalnega kina v smislu njegove discipliniranosti, zbranosti, zgoščenosti in linearnosti, se pravi stroge avtoritete.

SKRIVNOST ENIGME

Zdaj, ko se na programu MTV-ja že vrti novi spot skupine Enigma, *Mea Culpa*, je pravi čas za razkritje skrivnosti Enigme. Posebej za Ekran pojasnjuje vrsto podrobnosti o spotu *Sadness* njegov avtor, mladi francoski režiser Michel Guimbard!

Spot *Sadness* skupine Enigma je bil realiziran v Franciji, naročnik pa je bila nemška diskografska hiša. Prav ta mednarodna razsežnost je omogočila relativno dostojen budžet, ki se je sukal okrog 450 000 francoskih frankov. Ker pa je bil projekt zastavljen dovolj ambiciozno — z drugimi besedami: dovolj drago —, je realizacijo filma finančno podprl tudi Oddelek za nove tehnologije francoskega Nacionalnega centra za kinematografijo (CNC *Nouvelles Technologies*).

Scenarij pripoveduje sanje pisca, ki je zardremal med popraviljanjem rokopisa v prazni sobi. Nenadoma imaginarno zasede prostor okrog njega. Tako odkrijemo najprej cerkvene ruševine, nato pa še meniha, ki čuva vrata pekla. Pregarja pa podoba ženske, ki naj bi ga zvalila v pekel. Menih se pusti zapeljati svoji fantazmi in zvabiti v skušnjava. Odškrne vrata pekla, ki ga pogoltnejo, skupaj z njim pa tudi ves posvečen prostor.

Izziv, ki ga je zastavljala realizacija filma, je bil naslednji: kako ob omejenem budžetu najti takšne tehnične rešitve, da ne bodo kompromitirane niti umetniško vodenje projekta niti scenaristične ambicije?

Prvi korak je bila zelo natančno zastavljena zasnova, ki so jo spremljale številne risbe in *storyboard* triinštirideset kadrov filma, od katerih jih je kar trideset zahtevalo poznejši trik. Že na začetku je bilo jasno, da bo treba za dekor uporabiti makete, saj je bilo treba protagoniste naknadno integrirati v okolje s pomočjo inkrustacije. Ta postopek, ki temelji na uporabi računalnika, danes omogoča že prav izjemne rezultate. Tistih trideset kadrov, pri katerih je uporabljen trik, sestavljajo t. im. združene podobe (*images composites*), saj se v njih različni elementi združijo za tvorbo ene same podobe. Vključitev »resničnih« igralcev v fiktiven dekor je seveda zahtevala dvojno število vseh kadrov: enkrat je bilo treba posneti samo dekor, drugič pa samo osebe. Ker gre za dve različni lestvici, smo nato uporabili še kamero na računalniku (*Interactive Motion Control*). Le-ta je namreč edini pripomoček, ki lahko ponaredi iste gibe na igralcih in na maketi, pri tem pa ves



čas upošteva parametre vztrajne menjave dveh lestvic.

Število kadrov je sčasoma naraslo na triinšedemdeset, zaradi česar je snemanje potekalo deset dni (povprečje za en spot je sicer dva do tri dni).

Maketa cerkve je narejena iz polistirena, vzor zanjo pa je bila slika Jeana Gourmonta *Čaščenje pastirjev* (*Adoration des bergers, 1483*), ki danes visi v Louvru. Pri izboru vrat pekla, ki so narejena iz voska, smo imeli v mislih seveda tista, ki jih je na začetku stoletja oblikoval Auguste Rodin. Makete je bilo na določenih mestih, ki smo jih zaznamovali še pred snemanjem, mo-

goče razpreti, saj je le-to omogočilo kameri, da se dovolj svobodno giblje po začrtanih oseh. Snemali smo na 35-milimetrski filmski trak, montaža in posebni efekti pa so bili izpeljani z video-postprodukcijo, saj je bilo tehnično in finančno edino tako mogoče izvesti željeno inkrustacijo oseb v dekor. Ker so tovrstni filmi tako in tako namenjeni zgolj video-difuziji, je bil uporabljen najkakovostnejši numerični video material.

Najbrž mi ni treba posebej poudarjati, da je pri takem tipu filma najbolj delikatno najti natanko tiste umetniške in tehnične rešitve, ki bodo omogočile kreacijo prepričljive vi-

zualne realnosti. Prav kredibilnost vizualne zasnove je tista, ki mora pri gledalcu sprožiti dvom: »Je to, kar vidim, resnično ali lažno?»

Da bi dosegli zares prepričljiv rezultat, smo si zamislili in tudi izdelali celo vrsto elementov, ki naj pripomorejo k učinku »lažne realnosti«. Naj jih nekaj naštejemo:

— sinhronizirano gibanje oseb in dekorja, zaradi česar se v toku *travelling-a* zdi, da so osebe navkljub lastnemu gibanju sestavni del prostora;

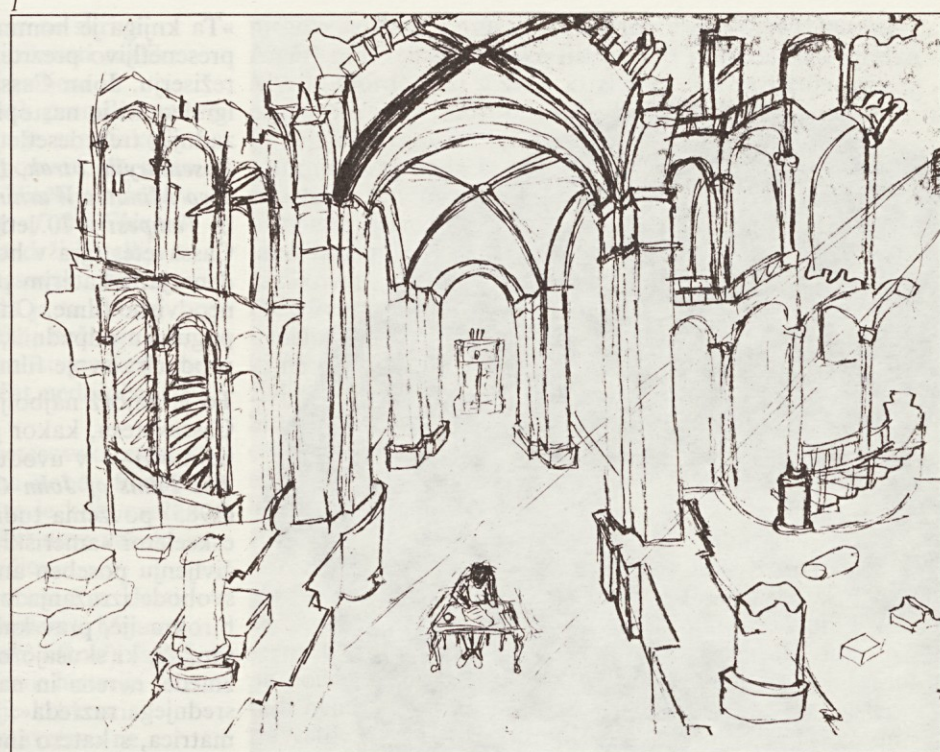
— svetlobni spoji oseb in dekorja, ki omogočajo enotnost osvetlitve, izvirajoče iz skupnega vira svetlobe;

— umetno proizvajanje sence, ki še dodatno podkrepi vključenost igralca v okolje;

— kar se le da natančen barvni spoj najraznovrstnejših elementov različnega izvora v končni podobi;

— ponarejeni, lažni svetlobni žarki, ki smo jih podobam dodali čisto na koncu, še dodatno prispevajo k vtisu atmosfere enega prostora, enega svetlobnega ambienta, skratka, k difuziji svetlobe v prostoru.

In končno, posnetki ptic, ki bi se morale spreletavati po cerkvi praktično ves čas



Tri faze avtorskega dela:

1. Izvirna risba Michela Guimbarda, za katero sam pravi, da »povzema cel koncept spota«.
2. Maketa iz polistirena (90 x 180 x 130 cm)
3. Zaključni kader spota *Sadness*.

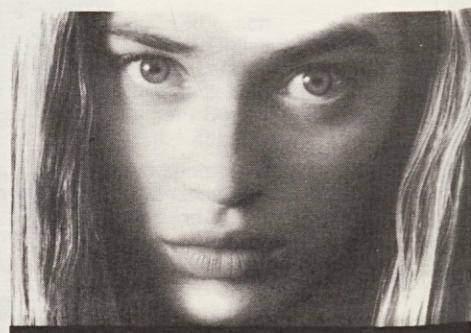
Tehnična lista:

produkcija: **Une de plus**
režija: **Michel Guimbard**
fotografija: **Jerome Robert**
trik: **J. P. Baesi**
igrata: **Mario Tafoto** in **Catherine Tastet**
izdelava makete: **Passe Muraille**
snemanje: **IMC ACME Films**
video-postprodukcija: **DURAN**

Seznam materiala

Interactive Motion Control
Telecinema Numerique URSA RANK Cintel
numerična montaža: **ABEKAS A 53 A 64**
inkrustator: **Ultimate 5**
posebni efekti: **Harry Paint Box ENCORE (QUANTEL)**
master zvok: **SONY Digital D 1** (numerična podoba in zvok).

MICHEL GUIMBARD



JOHN CASSAVETES

slovar cineastov



»Ta knjiga je hommage največjemu, vendar še vedno presenetljivo prezrtemu in nerazumljenemu ameriškemu režiserju. John Cassavetes je milijonom gledalcev znan kot igralec, ki je nastopil v vrsti hollywoodskih filmov v zadnjih treh desetletjih — od *Edge of the City*, *The Killers*, *Rosemaryjin otrok*, *Dvanajst umazanih* v 50. in 60. letih do *Two Minutes Warning*, *The Fury*, *Whose Life Is It Anyway* in *Tempest* v 70. letih. Ker pa je manj znano, je to, da Cassavetes igra v hollywoodskih filmih v glavnem zaradi denarja, s katerim potem financira svoje nizkoprorračunske neodvisne filme. On je one-man hollywoodski studio, pogumen odpadnik, ki piše, režira, montira, financira in producira svoje filme ter pogosto v njih igra.«

To je najbrž najbolj razširjen stereotip o Johnu Cassavetesu, kakor ga — resda malce apologetsko (kar pa ne moti) — v uvodu v svojo knjigo *American Dreaming: The Films of John Cassavetes and the American Experience* (1985) povzema tudi Raymond Carney. Zanj je Cassavetes eskcletni »ameriški sanjač, ki poskuša obdržati pri življenju poseben ameriški sen svobodne domiselnosti in svobode izražanja v sovražnem okolju ameriške filmske birokracije, prav kakor so njegove filmske osebe ameriški sanjači, ki skušajo ohraniti svoje sanje in ideale sredi zmede, nereda in naključij njihovega vsakdanjega življenja srednjega razreda«. Pri Carneyu je ta formulacija nekakšna matrica, s katero interpretira Cassavetesovo filmsko delo, ki se mu torej kaže v razpetosti med enkratno in »kipečo« individualnostjo ter rigidnostjo in skrepenelostjo (jezikovnih, družbenih itn.) form, v katere je ujeta: »Cassavetesovi filmi so kronike o ameriških malomeščanskih sanjačih, ki poskušajo uiti življenjskim konvencijam srednjega razreda... Cassavetes je fasciniran z močjo posameznika, da si v okviru strogih prisil in omejitev izdela ekscentrično in originalno podobo... Njegovi filmi so demonstracije ogromnega navora, ki skuša priklicati v obstoj stil takšnega posameznikovega nastopa, ki bo ohranil senzibilnost in odzivnost v svetu, čeprav ga ogrožajo mehanske, podedovane, repetitivne in na videz samoumevne oblike govora in medosebnega odnosa.«

Ta napetost pa je, dodaja Carney, utelešena tudi v sami Cassavetesovi estetiki, ki radikalno pretresa sam koncept »dobro narejenega«, »dobro komponiranega« kadra, kolikor je ta nekakšna enota filmskega dogajanja: pri Cassavetesu — kot je sam rad poudarjal — prizor namreč ni podrejen dogajanju, marveč osebam, njihovim situacijam in emocijam oziroma nenehno spreminjajočem se poteku odnosov med osebami. Cassavetesov stil je dejansko poseben, vendar tudi težko opisljiv. Če bi se omejil na najbolj vidne poteze, bi lahko dejal, da ga zaznamujejo zelo veliki plani, ki dajejo podobi skoraj taktilno gostoto in na nek način preveliko, premočno navzočnost, presežek emocije, kajti ti veliki plani so predvsem tuneli emocij — skoraj obsceni in radikalno apsihološki tuneli, ker osebe nimajo nobene druge notranjosti kot tiste, ki je povnanjena v teh hiperrealističnih kosih podob. — Druga vidna poteza cassavetesovskega stila bi bila »vrtoglavo« gibanje kamere, in prav to dvoje — na eni strani skrajna bližina osebe in zožitev njenega prostora ter na drugi presenetljiva odprtost in nestabilnost scene — ustvarja konsubstancialno dvoumnost njegove filmske podobe. Kader je torej vselej stisnjen okoli oseb, ki jih kamera od blizu raziskuje, kot da bi jim hotela ukrasti kakšno skrivnost, ki bi jo ljubosumno čuvala, vendar uspe ujeti samo njihov videz,

njihovo masko, čeprav le-ta najbrž ničesar ne skriva. Hkrati pa Cassavetes vztraja pri ireduktibilnosti razlike med pokazanim in skritim oziroma med poljem in zunanostjo polja: vsak novi kader ali vsak premik kamere resda razširi prostor prejšnjega prizora, a je sam takoj omejen s svojim »poljem skritega«, kar pomeni, da se to »skrito« nenehno premešča, tako kot ta Vitellijev dolg v *Umoru kitajskega knjigovodje (The Killing of the Chinese Bookie)*, katerega edina funkcija je ta, da drži Vitellija v pasti. In prav dejstvo, da lahko cassavetesovske velike plane vsak hip odnese gibanje kamere, da je ta skoraj taktalna navzočnost osebe pravzaprav nekaj bežnega in izginevajočega, da torej ta obscena intimnost vseskozi meji na zunanost — prav to daje prizoru pečat nedoločnosti ter ga prepušča vdoru akcidentalnosti.

S Carneyem je mogoče reči, da je cassevetesovska estetika tako neodvisna, da je ni mogoče zvesti na noben filmski *lieu commun*, na nobeno obče mesto, ki se je kdaj zvalilo s hollywoodskih gričev, niti ne na newyorški novi val, ki je bil vendarle Cassavetesovo »naravno okolje«.

In ta trenutek je praviloma histerija, ki obvladuje zlasti Mabel (*Ženska pod vplivom*), Myrtle (*Premiera*), Minnie (*Minnie in Moskowitz*) in Saro (*Ljubezenski tokovi*), ženske figure v interpretaciji Gene Rowlands. Jezik histerije je jezik telesa, ki išče trenutek svoje največje krhkosti, trenutek tveganja svojega zloma. Pri Cassavetesu ne manjka podob, kjer se telo zruši, pade, kot da bi s tem odgovorilo na tesnobo (ko je na sodišču razsojena ločitev, se Sara vleže na tla, kot da bi želela suspendirati razsodbo, prekiniti vsako aktivnost in govor prisiliti k molku; ko v nekem trenutku postane družinska situacija neznosna, Mabel prične izvajati baletne geste, v znak obupanega poskusa bega). A prav prek zrušenja se telo tudi regenerira: da bi znova oživel, mora torej doseči svojo ničelno točko (tako Myrte Gordon išče krizo, da bi se izpraznila in da bi skozi praznino zmogla odigrati svojo gledališko vlogo). Regeneracija telesa poteka prek dotika, ki je lahko tako objem kot spoprijem ali klobuta. Ves konec *Ženske pod vplivom* kaže, kako se Nick in Mabel znova učita dotika, pri čemer se mešata nasilje in nežnost, klobuta in milina oziroma je sama klobuta ljubezensko dejanje (tisto klobuto, ki jo Nick primaže Mabel, si je le-ta sama želela). Podobno je v *Obrazih*, kjer Chet poskuša s klobutami oživiti Marijino telo (Marija je iz slabe vesti zaradi prešuštva zjutraj hotela storiti samomor): klobute se mešajo z Marijinim bruhanjem, Chetovim vpitjem, skakanjem po postelji in priseganjem, da jo ljudi, dokler se ta dolga scena naporega in na pol norega oživljanja telesa ne konča z objemom.

Histeričarka je zmeraj hkrati tudi igralka (najbolj očitno je to pač Myrtle Gordon v *Premieri*): če verbalno in telesno preveč govori, tedaj zato, ker želi, da jo drugi opazi. Histeričarka potrebuje publiko, ki igra vlogo tretjega, gledalca-pogleda-priče in nemega posrednika njene ljubezenske zahteve; tako se npr. imenitna scena v *Ljubezenskih tokovih (Love Streams)*, kjer Sara pripelje živali v hišo, odigrava seveda pred Robertom Harmonom, a tudi pred taksistovimi očmi, ki so zbegana priča njenega ljubezenskega cirkusa.

Pri Cassavetesu ima pravzaprav skoraj vsaka oseba histerično »potenco«, kakor je tudi vsaka scena nagnjena k histeriji. Tako je histerija, ta govornica ljubezni, hkrati način filmske figuracije, ki generira vso organizacijo prostora in uprizoritve igralčevega telesa. Kot je Cassavetes vselej zatrjeval v intervjujih, je temelj

njegovega filma igralec, ki postane v *Premieri (Opening Night)* tudi temelj filmske fikcije. To je gledališka igralka Myrtle Gordon, ki v svoji krizi vse težje razlikuje med odmorom in realnostjo: osebi, ki jo Myrtle igra na odru in ki deluje hkrati kot lik-dvojnik njenega strahu pred staranjem, se doda še tretja, Nancy, njena mlada in strastna občudovalka, ki je že na začetku filma umrla v prometni nesreči in se zdaj vrača kot fantom; Myrtle je tako razcepljena na tri osebe in dokler jih ne bo uspela razlikovati, tudi ne bo zmogla kreirati svoje vloge.

Premiera tako predstavlja mejno točko situacije, ki je temeljna situacija igralca pri Cassavetesu; igralec je nekdo, ki ne more igrati, če v vlogo ne investira del svoje življenjske energije (kar je nasprotno od metode Actor's Studia, kjer je vloga tista, ki hrani igralca). V tem filmu celo scenografija samega igralkinega stanovanja spominja na prazen oder, kjer Myrtle vadi vlogo za ceno svojega lastnega življenja.

Premiera seveda ni edini Cassavetesov film, ki je povezan z odrom. *Senca in Prepozni blues (Too Late Blues)* kažeta glasbenike v klubu, medtem ko ima *Umor kitajskega knjigovodje s Premiero* celo nekaj sorodnosti, čeprav je tu scena veliko bolj trivialna: to torej ni gledališki oder, pač pa nočni klub oz. kabaret s strip teasom; toda tu nastopa tudi nenavadna oseba, Mr. Sophistication, ki je mojster travestije, pastiša, maskiranja in imitiranja, se pravi, da predstavlja neke vrste vrnitev k izvoru gledališča kot načina ponarejanja in umetnije, v nasprotju od verističnega in skoraj naturalističnega teatra v *Premieri*.

Mr. Sophistication tako daje ekscentrično in malce underground noto, ki spremeni naravo spektakla: parada, ki se predstavlja na sceni Crazy Horse, nočnega kluba Cosma Vitellija (Ben Gazzara), namreč ni toliko tradicionalna revija strip teasa, kakor pa nekakšen *work in progress*, ki se razvije v popoln nered — točke niso nikoli vnaprej fiksirane in jih tudi ni mogoče priličiti kakšnemu modelu. Ko se Cosmo, ki mora izvršiti umor, med vožnjo k žrtvi ustavi in telefonira v Crazy Horse, da bi bil na tekočem s tem, kaj se dogaja v kabaretu, mu barman in vratar ne znata opisati točke, ki pravkar poteka. Skratka, tako v *Premieri* kot v *Umoru kitajskega knjigovodje* je dogajanje na sceni manj pomembno kot sam spektakel. In čeprav je spektakel pri Cassavetesu v neki točki zmeraj ogrožen in ne pride nepoškodovan iz svojih preizkušenj, utrujenosti in avtodestrukcije, pa je na drugi strani pred norostjo realnosti in nenehno halucinacijo življenja teater — zlasti v *Premieri* — edina točka realnega, na katero se je mogoče opreti.

Druga temeljna poteza Cassavetesovega filma je metoda, način snemanja, ki je pogosto identificiran s filmom samim. Cassavetesovska metoda je bila vpeljana s *Sencami*, ki so predstavljale pravi prelom v ameriškem kinematografskem sistemu, zastavek radikalno neodvisnega filma, posnetega s 16mm kamero na ulicah in v majhnih stanovanjih ter z nepoklicnimi igralci, osvobojenega ekonomskih prisil in veljavnih narativnih kodeksov. Sam projekt se je — anekdotično — začel tako, da je Cassavetes v polnočni radijski oddaji nagovarjal poslušalce, naj prispevajo kaj denarja, »če res hočejo videti film o resničnih ljudeh«. Naslednji dan so zbrali 2000 dolarjev. »S tem smo pričeli snemati film, pri čemer smo popolnoma improvizirali: nič ni bilo manj podobno filmu — kakor se ga pač običajno razume — kot to, kar smo mi počeli. Preprosto smo snemali prizore neke črnske družine v New Yorku... Niti najmanjše ideje nismo imeli o tem, kakšen

JOHN CASSAVETES

slovar cineastov

naj bi ta film bil. Prav tako nismo imeli pojma o filmski tehniki... In ko smo že pričeli snemati, ni bilo mogoče končati, dokler niso vsi, ki so sodelovali pri filmu, odkrili ta absolutno temeljni element: da biti umetnik ne pomeni nič drugega kot vztrajati pri želji po popolnem izrazu samega sebe... Vse osebe v mojih filmih se izražajo, kakor se same hočejo in ne, kakor bi jaz hotel. Jaz samo snemam njihovo obnašanje in skušam čim manj posegati, nikakor pa mi ne gre za to, da bi bil filmal njihovo notranjost, če je mogoče tako reči« (v intervjuju za Cahiers du cinéma, 1969, št. 205).

Obe verziji *Senc* — prva, »v kateri sem se zadovoljil z raziskovanjem filmske tehnike in iskal ritem zaradi ritma, uporabljal širokokotne objektivne, snemal skozi drevesa«, in druga, »v kateri sem poskušal filmati s stališča igralca« —jasno manifestirata temeljna načela cassavetesovske metode: identiteta med producentom in režiserjem, tehnika v službi filma (ne pa obratno), privilegirani odnos do igralca, osupljiva mešanica improvizacije in teksta (mešanica, ki gre v smeri naracije, osvobodene svojih kadrov in klišejev) in, končno, montaža, zasnovana kot *work in progress*.

Cassavetes je pogosto zatrjeval, da je filmska tehnika zanj le sredstvo, s katerim je mogoče ujeti obnašanja in emocije. Dejansko pa je njegov odnos do tehnike bolj ambivalenten: na eni strani kader res ni cilj na sebi —*découpage* («razrez na kadre»), ki nikoli ni vnaprej fiksiran, je vselej v službi igralcev, njihove svobode gibanja in njihovih impulzov—, na drugi strani pa cassavetesovska metoda dokazuje sijajno obvladovanje kamere, celo do te mere, da se zdi, da sama kamera postaja gibljiva sila, ki poganja gibanje igralcev in filma.

Prav to ustvarja vtis, da to, kar je posneto, ni obstajalo, dokler se ni pojavilo ne ekranu. John Cassavetes je nedvomno eden najodličnejših predstavnikov filmarjev, ki izumljajo čas in prostor med snemanjem: temeljni trenutek je zanj trenutek posnetka in zdi se, da je njegovemu notranjemu trajanju pripravljen vse žrtvovati.

Drugo značilnost cassavetesovske metode smo že omenili, to je ta »kraljevska« pozicija igralca, pri čemer je režiserjev odnos do igralca pogosto vpisan v samo fikcijo. Tako npr. v *Obrazih* Chet (Seymour Cassel) improvizira plesne vaje s štirimi ženskami, ki jih je srečal v baru; v znameniti pijanski sekvenci v *Možeh* Harry in njegova prijatelja poskušajo celo omizje pripraviti do petja, še posebej pa neko žensko, ki se upira; Cosmo Vitelli v *Umoru kitajskega knjigovodje* pa skuša pomiriti Mr. Sophistication in plesalke v svojem klubu Crazy Horse. V prvih dveh primerih gre torej za to, da osebe oz. igralec dobi šanso, da so izrazi, kakor najbolj ve in zna ali, bolje, »real, from the heart«, kakor ponavlja Ben Gazzara z mogočnim glasom; toda v obeh primerih se zadeva ponesreči zaradi alkohola in živčnosti, medtem ko Archie, Harry in Gus kot »režiserji« te scene s svojim nadlegovanjem omizja postanejo prav zopni — to bi potemtakem pomenilo, da je režiser še preveč direktiven in nespretno poskuša vsiliti svojo voljo, da bi izzval nek realen učinek. V *Umoru kitajskega knjigovodje* pa se figura režiserja preobrazila, pridobi karizmo in gotovost vase: emocije ne poskuša več izsiliti, marveč jo, nasprotno, pusti, da sama pride do besede —režija postane majevtika, pomočnica pri porajanju besede, in režiser neke vrste divji in intuitivni analitik.

»Kadar snemam film«, pravi Cassavetes v že omenjenem intervjuju, »me zanimajo bolj ljudje, s katerimi sodelujem, kot pa sam film... Nikoli ne mislim nase kot na režiserja



OBRAZI (FACES), 1968



MOŽJE (HUSBANDS), 1970

(dejansko mislim, da sem eden najslabših režiserjev, kar jih je); jaz nisem pomemben, jaz ničesar ne počnem. Pri filmu mi gre le za to, da vsi, ki sodelujejo, začutijo svoje sodelovanje kot bistveno za njih same«.

Ta intenzivna navzočnost in svoboda igralca ter skrajno in dobesedno nepredvidljivo gibanje kamere rušita vsakršno trdnost in vnaprejšnjo danost prizora, ki postane odprt za presenetljive akcidentalnosti; od tod tudi vtis improvizacije, pri čemer seveda ni toliko pomembno, ali je improvizacija dejansko bila (v *Sencah* je sicer zapisana v podnaslovu) —v filmu je dejanski samo njen učinek, čeprav gotovo ni zanemarljivo, da je Cassavetesu prav s tem, da se je obdal z zvestimi igralci (svojo ženo Geno Rowlands ter prijatelji Benom Gazzaro, Seymourom Casselom in Petrom Falkom) in si prizadeval za ustvarjalno vzdušje na snemanju, prav s tem mu je uspelo ujeti geste in »those small feelings«, ki se jih posreči zabeležiti le redkim cineastom.

Cassavetes je scenarist vseh svojih filmov, razen obeh hollywoodskih (*Prepozni blues* in *Otrok čaka*); seveda zanj scenarij ni nekaj, kar je mogoče in priporočljivo na snemanju uničiti, in prav tako ni »železen«, marveč je napisan tako, da že vključuje in anticipira naključja

snemanja ter s svojimi vrzeli spodbuja režiserjevo in igralčevo aktivnost. »Konec filma vselej napišem zadnji hip... Seveda imam neko idejo o koncu, toda ta je le redko tista, ki je potem uresničena. Moj način dela je pač tak, da sodelavci vselej kaj doprinesejo k scenariju in filmu, in to pogosto presega moje načrte... Poskušam prisluhniti temu, kar občutijo v filmu, potem razmislim in zasnujem primerno sceno« (v intervjuju za Chaiers du cinéma, 1986, št. 289).

Vsi Cassavetesovi filmi na svoj način pripovedujejo zgodbe, vendar prav »na svoj način«, se pravi, da so novatorski tudi na ravni naracije. V *Umoru kitajskega knjigovodje* se na videz vse dogaja kot po naključju in po volji občutij oseb, manj pa po »logiki« dogajanja, pa vendar je struktura scenarija s svojimi zgodbami o dolgovi, pogodbah, mafijcih in zločinu tipično film-noirovska: mafijci prisilijo Cosma Vitellija, ki mora poravnati dolg, da ubije njihovega oz. kitajskega knjigovodjo; natanko mu razložijo, kako mora ravnati (s kakšnim avtom se naj pelje, kako naj se pritihotapi v vilo itn.), so kot kakšni scenaristi, ki mu pripravijo sekvenco in vanjo vključijo tudi njegovo smrt. Toda potem se nič ne dogaja tako, kot so predvideli, kajti Cosmo mora improvizirati: pokvari se mu avto, ko gre kupit hamburgerje, s katerimi naj bi pomiril pse v vili svoje žrtve, mu trčena prodajalka noče dati mesa kar v žep, potem se ustavi brez motiva in telefonira v Crazy Horse, medtem ko se v trenutku umora bolj zanaša na svoj instinkt, kot pa na navodila poklicnih morilcev. Skratka, vloga scenarija pri Cassavetesu je podobna tej sekvenci: scenarist mora znotraj strogega reda vpeljati naključja, akcidentalnost, katastrofo, ki zasučejo pripoved v neznano oz. nepredvideno smer. Klasična naracija bi se v tej sekvenci osredotočila na klimaks, tj. umor, Cassavetes pa pokaže vse zavoje in težave naloge, se zanima za podrobnosti in ne dela hierarhije med »močnimi« in »praznimi« trenutki. Cassavetesovski scenarij, ki ga torej ne vodi »logika« dogajanja, marveč sama narava prizora, je nenehna destabilizacija naracije, vpeljujoča nedoločnost in eruptivnost eksistence kot sam način pripovedi.

Že v *Sencah* se kot »temeljni motiv« cassavetesovskega filma najavi družina. *Sence* so rahlo komična pripoved o dveh bratih in sestri, ki skušajo najti svoj stil, svojo »partijo« v newyorški džungli glasbenega show businessa. Njihove identitete zaplete dejstvo, da sta mlajši brat in sestra črnca, ki se imata za belca, medtem ko se starejši brat Hugh skuša uveljaviti kot črnski jazz pevec. Mlajši brat, Ben, je beatniški klatež, ki je prebral Jacka Kerouaca in preizkuša razne variacije mladeniške vloge. Prava »zvezda« je njuna sestra Lelia, ki se lišpa, flirtira na vsakem srečanju in je preveč živa in dramatična figura, da bi se dala zvesti na eno samo identiteto, še najmanj pa na rasno. Prav zato je tako dramatičen trenutek, ko Tony, ki ne ve, da je Lelia črnka, pospremi svojo ljubico domov, kjer spozna njeno brata; tu se znajde v hudi zadregi in se poskuša odkupiti tako, da povabi Lelio na kosilo, tedaj pa poseže vmes njen brat Hugh, ki Tonyja spodi in potolaži sestro, rekoč, »saj imaš mene«, ko ona stoka, da ljubi Tonyja. Hugh je torej tisti, ki ima zadnjo besedo, ker se predstavlja kot varuh družine, njene integritete in vloge zatočišča pred zunanjo agresivnostjo.

V *Ljubezenskih tokovih* se Cassavetes spet loti — sicer na drugačen način in zunaj rasnega konteksta — boleče analize razmerja med bratom in sestro, le da zdaj sestra, Sarah Lawson (Gena Rowlands), in brat, Robert Harmon

(John Cassavetes), nista več mlada in se najmeta po več letih ločitve, vrh tega pa šele po eni uri vzemo — in to po telefonu — da sta brat in sestra (medtem ko sta igralca, John in Gena, v resnici mož in žena), kar seveda samo utrjuje latentnost incestuozne narave njunega razmerja. Ta incestuozna narava ni nikoli direktno evocirana, toda od trenutka, ko pride Sarah v Robertovo hišo, postane skrajno težko doumeti pravo naravo njunega razmerja. Leto je torej globoko dvoumno, saj spominja tako na odnos zelo dragih prijateljev kot na odnos starih ljubimcev in, končno, na odnos brata in sestre. A naj je njuno razmerje še tako tesno, pa v *Ljubezenskih tokovih* ravno družinske celice ni več oziroma je popolnoma razpočena v omrežju nevrotičnih in konfliktnih odnosov ter hkrati norega upanja, da jo je še mogoče obnoviti (tudi s pomočjo domačih živali, torej sklicujoč se na Noeta). Emblematična je sijajna sekvenca s telefoni, kjer se štiri osebe (Sarah, njen bivši mož, njuna hči in Robert Harmon) hkrati pogovarjajo na isti liniji (s štirimi aparati) in ustvarjajo totalno komunikacijsko zmedo, kjer se poslušajo, ne da bi se razumeli.

Pri Cassavetesu ima zakonski par dve možnosti: da se zaplete v svoja protislovja (*Obrazi*, *Ženska pod vplivom*) ali pa da se odpre navzven in se spremeni (*Minnie in Moskowitz*, *Big Trouble*). *Obrazi* skoraj klinično raziskujejo par v popolni krizi: mož in žena se skušata »rešiti« s prešuštvo, zaživeti drugače in z drugim, toda prav to drugo je nemogoče, ali, bolje, intimnost z drugim (tako možem kot ljubimcem) je tista, ki je neznosna, in v neznanosti dobesedno ponavočena v skrajni bližini, tj. v velikih planih, in v »zbezanem« gibanju kamere. *Obrazi* so sestavljeni iz dolgih prizorov, toda njihova razkosanost in nestabilnost dajeta učinek ne-celosti, vrzelasti, manjkavosti, in prav skozi te špranje se prevaja nerodnost in nemožnost odnosov med osebami, te špranje so vir hysterij, depresij in delirijev, v katerih se lahko osebe vsak hip znajdejo. V *Minnie in Moskowitz* sta na nek način prevzeti osebi iz *Obrazov*, call-girl Jeannie in playboy Chet, kot da bi Cassavetes za ta »svobodna duhova« skušal najti dom.

Minnie (Gena Rowlands, ki je igrala Jeanie) dela v Muzeju moderne umetnosti v Los Angelesu, Seymour Moskowitz (Seymour Cassel, ki je igral Cheta) pa je malce trčen newyorški beatnik (z zavihanimi brki in dolgimi lasmi, spetimi v čop), ki dela na parkiriščih. Njuno razmerje je popolnoma frenetično, čista eskalacija protislovnosti in neskladnosti — od tod tudi nenehno sprevačanje scen iz enega stanja v drugo, kot npr. v sekvenci, ki se prične z njuno romantično podobo, toda hkrati iredalizirano s parodijo filmskega citata: peljeta se v Seymourjevem tovornjaku, pokazana sta od zunaj, skozi šipo, na kateri poplesujejo odsevi mestnih luči, ki nato v daljnem planu nadomeščajo zvezde, kajti njuno vožnjo spremlja Straussov valček iz *Odiseje 2001*; brž ko prideta iz te scene, se že spreta, ker Minnie noče iti plesat, zato pa potem zapleše kar ob tovornjaku; in ko že odhajata v klub na ples, se pojavi njen znanec, ki se mu Minnie sramuje predstaviti Seymourja; ta se jezen in užaljen odpelje, a jo počaka pred njeno hišo, kjer ga Minniejin znanec pretepe; Minnie ga pelje v svoje stanovanje in tu udarja z glavo ob zid in grozi, da se bo ubil, če mu ne verjame, da jo ljubi, vendar se ta scena sprevrže v čisto grotesko, ko si Seymour s škarjami pomotoma ostriže brke — skratka, od romantike do banalnih sporov in od teh do nore ljubezni, ki je spet banalizirana s smešno gesto. Kljub temu pa ta nemogoči par nazadnje le postane ljubezenski in po imenitni »seansi«

JOHN CASSAVETES

z njunima materama — zlasti Seymourjevo, ki sina neusmiljeno portretira kot butca — tudi zakonski par. Toda finale je popolnoma nepričakovano, to je neverjetna in na pol irealna slow motion scena, v kateri sta Minnie in Seymour obdana s kopico otrok in s taščama; tak finale je seveda možen zaradi bližine Hollywooda — s tem filmom, ki se navezuje na tradicijo screw-ball komedije, se namreč prične Cassavetesova »revizija« njegovega odnosa do hollywoodske tradicije, ki se ji je doslej upiral —, na drugi strani pa vendarle ponuja vsaj utopično možnost družine. *Gloria* se prične z iztrebljenjem družine, od katere ostane samo deček Phil, ki ga prevzame Gloria (Gena Rowlands), sama bivša članica tiste »velike družine«, mafije, ki je pobila dečkovo družino. Deček ji je sprva v čisto nadlego, toda od prisilne adoptivne matere polagoma — skozi nevarnosti ter njun odnos privlačnosti in odbojnosti — postane več kot mati, »vsa družina«, kot ji prizna mali Phil.

Ena sama družina pa je tudi »trdo jedro« Cassavetesove filmske ekipe (v glavnem isti igralci in producent Al Ruban). Njegovi filmi o družini torej postajajo v »družinskih« pogojih in celo pri njemu doma (*Obrazi*, *Ženska pod vplivom* in *Ljubezenski tokovi* so bili posneti v njegovi hiši); toda ta cassavetesovski »home movie« ni kakšna »zarotniška« celica zoper Sistem, marveč preprosto »enota« neodvisnosti znotraj ameriškega filmskega sistema. Cassavetesove osebe, ki se premetavajo v teh družinskih celicah, se iz njih vlečejo ali vanje težijo, imajo pogosto logorejo, se pravi, da vse to počnejo z izredno klepetavostjo. Že to kaže, da smisel tega, kar povedo, ni tako pomemben kot sam akt izjavljanja, samo neposredno govorno dejanje, ki je podano v vsej svoji nečistosti, tj. z jecljanjem, pokašljevanjem in zastoji. V *Obrazih* kipijo celi slapovi neprekinjenih in pogosto zlomljenih monologov, ki se prebijajo skozi jok, smeh, hrup, onomatopeje, aliteracije, besedne igre, popevke, blebetanje in ponavljanje ter se nazadnje razkrojijo v delirantnem smehu. Smeh, ki je hkrati tostran in onstran vsakega smisla, izbruhne nenadoma in izvotli pogovor: ko Richard Frost svoji ženi grobo najavi, da se hoče ločiti, le-ta povsem nepričakovano izbruhne v smeh, ki je najprej sproščen, nato pa vse bolj nevrotičen in skremžen. Smeh Cassavetesovih oseb je pogosto na robu norosti in prevaja tako enkratno posameznikovo razbremenitev kot divjo privlačnost praznine.

Nasprotno pa pogovor poskuša ravno zamašiti eskistencialno praznino. Tak je npr. Zelmov frenetičen monolog v *Minnie in Moskowitz*: Zelmo je poslo vnež, ki ga Minnie sicer ne pozna, a gre z njim na kosilo; takoj poskuša navezati intimen pogovor, a bolj kot je Minnie molčeča in že obžaluje, da je pristala na to srečanje, vse bolj in vse glasneje prične Zelmo govoriti o sebi — postaja čisto govorilo, ki ne obvladuje toliko govora kot pogovor obvladuje njega: govor je ta, ki ga dobesedno nosi na podlagi temeljnega in spregledanega konverzijskega nesporazuma. Sicer pa je ta film poln nesporazumov in preprirov, ki ne razsajajo le med naslovnima junakoma, marveč v skoraj vseh epizodnih prizorih (z izjemo tistega, kjer Minnie s svojo prijateljico ob vinu razpravlja o filmih); a bolj ko se lomi komunikacija, ki od verbalnega spora neredko preide k fizičnemu, lepše uspeva odnos med Minnie in Seymourjem, kar pomeni, da je finalna spojitev para čisti učinek polomije govorice, njenih spodrseljavev in razpok, skozi katere se tihotapita in oprijemata njuni telesi.



MINNIE IN MOSKOVITZ (MINNIE AND MOSKOVITZ), 1971



ŽENSKA POD VPLIVOM (A WOMAN UNDER THE INFLUENCE), 1975

In skoraj tako kot lijejo slapovi govorice, tako lebdijo tudi hlapovi alkohola. Cassavetes (ki je sam veliko pil in od tega verjetno tudi umrl) je znal posneti pijanost kot gonilno silo filma. Eksemplarični so seveda *Možje* (*Husbands*), kjer se trije prijatelji — Harry (Ben Gazzara), Archie (Peter Falk) in Gus (John Cassavetes) — nalivajo s pivom, da bi pozabili na smrt četrtega prijatelja, in končajo v neverjetni pijanosti. Avtentičnost in izjemnost te dolge scene je povezana tudi s tem, kar ji predhaja: po pogrebu svojega prijatelja se potikajo po mestu, igrajo košarko, vmes pa obsesivno ponavljajo vprašanje »what we gonna do?« (»kaj bi počeli?«). Prav to vakantno in deviantno stanje je torej tisto, ki anticipira opijanje; in Cassavetes zna izvrstno podati trenutke, ko se ne zgodi nič posebnega, pravzaprav nič drugega kot občutek minevanja časa.

Kot kaže, pa ima pijanost, naj bo deprimirajoča ali poživlajoča, paranoična ali efektivna, dva pola — negativnega in pozitivnega: tako v *Obrazih* alkohol razvija paranojo, povečuje agresivnost in podčrtuje katastrofičnost skoraj vsake scene, nasprotno, pa v *Premieri* Myrte Gordon obvaruje norosti; in če je pri Cassavetesu pijanost bolj telesno kot pa duševno stanje (zato je tudi obnašanje oseb v *Obrazih* in *Možeh* videti tako neumno in smešno, tako »preveč človeško«), pa je lahko tudi najbližja pot v lucidnost (Minnie, na primer, ob kozarcu vina postane bister filmski kritik).

V *Možeh* je prijateljeva smrt tista, ki Archieja, Harryja in Gusa, moške srednjih let in srednjega razreda, vrže iz tirnic njihove vsakdanjosti ter napelje v »igrivost« in »uživanje življenja«. Uživanje življenja je pri Cassavetesu uživanje trenutka, ki je sama snov njegovega filma. In kaj definira trenutek? Definira ga predvsem izostren občutek, da se bo na ekranu nekaj res zgodilo: to je nekaj, kar nastopi prvič in zadnjič ali enkrat za vselej, čista kontingenca, ki postane esenca. Takšen trenutek je npr. tisti, ko se Gus v postelji v londonskem hotelu bori z ogromno žensko, ali ko Harry kar na lepem plane v jok pred Angležinjo, Archie pa začne brez razloga in brezumno vpiti, ker se ni razumel z Japonko. Bistvena in najbolj vidna poteza trenutka je torej smešnost, smešnost kot začasna odstavitev smisla in kot občutek, zaznan v samem drobovju, da trenutek nima nobene vrednosti oziroma da velja le kot čisto naključje človeškega razgaljenja, človeške ničnosti. Sam trenutek smrti je lahko smešen, kot npr. v *Umoru kitajskega knjigovodje*, ko Cosmo Vitelli ustrelji mafijca in le-ta, umirajoč v svojem bazenu, reče: »Slabo se počutim. Žal mi je«; kot se na eni strani kot otrok ne bi zavedal svoje bližnje smrti, na drugi pa je že onstran nje.

Smešnost je torej samo (in prav) trenutek v cassavetesovskih filmih, ki nenehno spreminjajo ton: brž ko se pojavi nek impulz, ga že spodrine drugi, iz smeha se v aritmiji manične depresije prehaja v solze in osebe so kot »prestreljene« s silami, ki jih mečejo sem ter tja, kot da so igrače v krogu se vrteči igri razlik in na zapleteni lestvici emocij.

To noro gibanje v Cassavetesovih filmih spominja na fugo. V *Gloriji* bi uvodna nočna panorama ogromnega newyorškega stadiona lahko bila dobesedno blesteča metafora tega vrtenja v krogu — stalnega bežanja naprej in vračanja nazaj — ki zaznamuje obupno reševanje obeh oseb, Glorije in Phila, iz mafijskega obroča; v tem območju smrtne igre so edini »mrtvi« trenutki (»mrtvi«, kolikor predstavljajo njen odmor) prav tisti, ko se znajdeta na pokopališču, med njimi pa je možno samo obsesivno ponavljanje istih voženj (s taksijem, avtobusom) in istih partij emocij (strahu, negotovosti), iz katerih pa vendarle vznikne tudi edinstvena — popolna ljubezen.

Tudi Cosmo Vitelli (*Umor kitajskega knjigovodje*) se nenehno ujema v zanke. To je strasten hazarder, ki izgublja denar in se zadolžuje pri mafijcih, računajoč, da bo lahko dolg kdaj poravnal; toda njegova zguba je brezmejna (zadolževanju ni konca), ni je mogoče poravnati, niti ne z umorom — ta zguba terja njegovo pogubo, in dejansko se vse bolj zgublja (izginja in obupano blodi) ter izgublja kri (madež na srajci). Toda niti njegova smrt je ne more poravnati, ker je manj gotova (Cosmo leži ranjen pred svojim nočnim klubom, v katerem se končuje točka strip-teasa: morda bo umrl, morda preživel) kot sama zguba: edino ta je temeljna in dokončna, se pravi, neskončno odprta. Cassavetesovi filmi se ne pričnejo z »začetkom« in se ne končajo s »koncem«: kakor vanje pogosto vstopamo tako, kot da bi vdrli v neko sceno, ki že »od prej« poteka, in se znajdemo v presenetljivi bližini z osebami, kot da bi jih že od zdavnaj poznali, tako je tudi konec pogosto poljuben oz. je le prekinitev toka, te emocionalne (*love streams*) in ekscentrične energije, ki se razvija v blokih realnega in nedovršnega trajanja.

ZDENKO VRDLOVEC

Filmografija

Senca (*Shadows*, 1958—59), s. in r. j. Cassavetes; k. Erich Kollmer in Al Ruban; g. Charles Mingus; i. Hugh Hurd, Lelja Goldoni, Ben Curruthers; p. Maurice McEndree in Nikos Papatakis, t. 60 (16-mm verzija iz 1958) in 87 (na 33 mm povečana verzija iz 1959).

Prepozni blues (*Too Late Blues*, 1961), s. Richard Carr in Cassavetes; d. f. Lionel Lindon; g. David Raskin; i. Bobby Darin, Stella Stevens, Everet Chambers; p. Cassavetes (za Paramount); t. 103'.

Otrok čaka (*A Child Is Waiting*, 1963), r. Cassavetes; s. Abby Mann; d. f. Joseph La Shelle; i. Burt Lancaster, Judy Garland, Gena Rowlands, Bruce Ritchen; p. Stanley Kramer (za United Artists), ki je film tudi končal; t. 102'.

Obrazi (*Faces*, 1968), s. in r. Cassavetes; d. f. Al Ruban; i. John Marley, Gena Rowlands, Lynn Carlin, Seymour Cassel; p. Maurice McEndree, Al Ruban; t. 220' (prva verzija), 129' (druga verzija).

Možje (*Husbands*, 1970), s. in r. Cassavetes; d. f. Victor Kemper; i. Ben Gazzara, Peter Falk, J. Cassavetes; p. Al Ruban in Saw Shaw (za Columbia); t. 142'.

Minnie in Moskowitz (*Minnie and Moskowitz*, 1971), s. in r. Cassavetes; d. f. Arthur Ornitz; i. Gena Rowlands, Seymour Cassel; p. Al Ruban; t. 115'.

Ženska pod vplivom (*Woman Under Influence*, 1975), s. in r. Cassavetes; d. f. Mitch Breit; i. Gena Rowlands, Peter Falk; p. Sam Shaw; t. 146'.

Umor kitajskega knjigovodje (*The Killing of the Chinese Bookie*, 1976—78), s. in r. Cassavetes; d. f. Mitch Breit; i. Ben Gazzara, Timothy Agoglia, Seymour Cassel; p. Al Ruban; t. 135'.

Premiera (*Opening Night*, 1978), s. in r. Cassavetes; d. f. Al Ruban; i. Gena Rowlands, J. Cassavetes, Ben Gazzara, Joan Blondell; p. Al Ruban; t. 144'.

Glorija (*Gloria*, 1980), s. in r. Cassavetes; d. f. Fred Schuler; i. Gena Rowlands, John Adames; p. Sam Shaw; t. 110'.

Ljubezenski tokovi (*Love Streams*, 1984), s. Ted Allan in Cassavetes; r. Cassavetes, d. f. Al Ruban; i. Gena Rowlands, John Cassavetes, Seymour Cassel, p. Al Ruban in Cannon Group; t. 11'.

V težavah (*Big Trouble*, 1986), s. Warren Bigle; r. Cassavetes; d. f. Bill Butler; i. Peter Falk, Alan Arkin, Charles Durning, Robert Stack; p. Columbia; t. 93'.

MARCEL ŠTEFANČIČ jr.



**LOVEC
NA LJUDI**
thriler osemdesetih



EKRAN SE VRAČA NA KRAJ ZLOČINA.

V KINO

ODSLEJ LAHKO **EKRAN** NAJDETE V PREDDVERJIH LJUBLJANSKIH KINEMATOGRAFOV UNION, KOMUNA, BEŽIGRAD IN VIČ TER NA BLAGAJNI CANKARJEVEGA DOMA.

ŠE NAPREJ OSTAJAMO V VSEH VEČJIH KNJIGARNAH IN IZBRANIH KIOSKIH DELA.

SICER PA, ZAKAJ SE NE BI NA **EKRAN** KAR NAROČILI? ZA TRISTOPETDESET DINARJEV BOSTE DESETEGA DNE V MESECU SKOZI CELO LETO PREJEMALI NAJNOVEJŠE FILMSKE PODOBE IN NJIHOVE LEGENDE. ZADOSTUJE LE, DA VAŠ NASLOV POŠLJETE NA NAŠEGA:

UREDNIŠTVO REVIJE **EKRAN**, ULICA TALCEV 6, 61000 LJUBLJANA

LAHKO PA NAS POKLIČETE VSAK DELAVNIK MED 10. IN 13. URO, PA BOMO VSE SKUPAJ UREDILI KAR PO TELEFONU: **061-318353**.



STUDIO

UUBJANA

RENAULT CLIO

Ker imate radi življenje



Revoz d.d.



RENAULT
Auto življenja