

revija za
film in televizijo

EKRAN

FULL METAL JACKET
režija
Stanley Kubrick

VOL. 13
LETNIK XXV
1988
2



filmi leta
POSLEDNJI CESAR
FULL METAL JACKET
NEDOTAKLJIVI
REČNI BREG
KOMISARKA

avtor
JOHN HUSTON



novi slovenski filmi
HUDODELCI
MOJ ATA,
SOCIALISTIČNI KULAK
ŽIVELA SVOBODA
LJUBEZEN NAM JE
VSEM V POGUBO
ČISTO PRAVI GUSAR



FILMI LETA

Poslednji cesar	Marcel Štefančič, jr.	1
Full Metal Jacket	Stojan Pelko	2
Nedotakljivi	Marcel Štefančič, jr.	4
Rečni breg	Stojan Pelko	7
Komisarka	Bojan Kavčič	8

KRITIKA

Kamniti vrtovi	Silvan Furlan	10
Nekaj divjega	Vasja Bibič	11
Srce angela	Marcel Štefančič, jr.	11
Nasvidenje otroci	Miha Zadnikar	13
Siciljanec	Majda Širca	14
Sammy in Rosie kavsata	Leon Magdalenc	15
Usodna privlačnost	Viktor Konjar	16
Wall Street	Viktor Konjar	16
Arizona Junior	Leon Magdalenc	17
Gospodinjstvo	Stojan Pelko	18
Robcop	Tadej Zupančič	19
Barva denarja	Silvan Furlan	20
Črna vdova	Cvetka Flakus	21
Čarovnice iz Eastwicka	Miha Zadnikar	21
Manijak	Leon Magdalenc	22
Barfly	Janez Rakušček	23
Sanjači	Viktor Konjar	24

AVTOR

John Huston	Stojan Pelko	26
Filmski sodelavci	John Huston	28
Mrtvi	Stojan Pelko	29
O poslu in pravilih	Stojan Pelko	30

NOVI SLOVENSKI FILMI

Hudodelci	Zdenko Vrdlovec	32
Hudodelci	Stojan Pelko	33
Moj ata, socialistični kulak	Peter M. Jarh	34
Živela svoboda	Viktor Konjar	36
Živela svoboda	Peter M. Jarh	37
Ljubezen nam je vsem v pogubo	Rapa Šuklje	38
Čisto pravi gusar	Zdenko Vrdlovec	39

POSLEDNJI CESAR

THE LAST EMPEROR

režija:	Bernardo Bertolucci
scenarij:	Mark Peploe v sodelovanju z Bernardom Bertoluccijem in Enzom Ugarijem
fotografija:	Vittorio Storaro
glasba:	Ryuichi Sakamoto, David Byrne, Cong Su
igrajo:	Joan Chen, Peter O'Toole, Ryuichi Sakamoto, Ying Roucheng
produkcija:	Jeremy Thomas Production, Recorded Picture Company, Velika Britanija, 1987

Pri **Poslednjem cesarju**, pri tem „filmu o Kitajski“, pri tem „kitajskem filmu“ je najmanj presenetljivo to, da ga je posnel Bernardo Bertolucci. Vse ostalo v zvezi s tem filmom bi bilo presenetljivo, ko ga ne bi posnel Bertolucci. Le ikonolog kot Bertolucci je moral Kitajsko zares posneti na Kitajskem in ne kje drugje, s pomočjo takšne ali drugačne „studijske distanciacije“, ki bi diegetskemu prizorišču odvzela ikonografijo „neposrednosti“. Smeli bi reči, da je moral posneti Kitajsko na Kitajskem zato, da ne bi prenehala biti Kitajska: Kitajsko je moral potemtakem posneti na Kitajskem, ne da bi ta ob tem nehala biti Kitajska. Ta formalno-tavtološki manevar, „Kitajsko-posneti-na-Kitajskem“, pa ni uporabil zato, da bi konstruiral kakšno idealno in polno stanje „neposrednosti“, da bi izločil kakšen „formalni gibalec“, ki razpršene koščke realnosti integrira nazaj v „odtujeni“ tok zgodovine, da bi izoliral „identifikacijsko jedro“, okrog katerega je organizirana historična, socialna, politična in ideološka „vsebina“ določenega obdobja, da bi ujel „zgodovinsko globino“, ki jo je pozni kapitalizem post-industrijske družbe razpršil v ikonografijo „slogov“ in „kopij“, katerih „originali“ niso nikoli obstajali, temveč-prav narobe- zato, da bi učinkovito pokazal, kako „identifikacijsko jedro“, „zgodovinska globina“ in „neposrednost“ več ne sovpadajo, potemtakem zato, da bi razčlenil „zgodovinsko globino“ v radikalno ločenosti od „neposrednosti“ in ob tem izpostavil odsotnost „identifikacijskega jedra“, ki bi njuno razmerje lahko „pozitivno“ preva-

jalo. Če je Bertolucci Kitajsko posnel na Kitajskem, ne pomeni, da je s tem pridobil „neposrednost“, prav narobe, s tem jo je ravno izgubil.

Kaj vse nam v zvezi s Kitajsko govori o izgubi „neposrednosti“ in, če hočete, o izgubi „neposrednosti zgodovinske globine“?

Že „zgodovinska globina“ Kitajske je „kinematična“, katastrofalno in neposredno „kinematična“. Ne gre zato, da bi bila Kitajska bolj podobna sami sebi kot pa katerikoli „studijski fikciji“, marveč prav narobe, gre zato, da je Kitajska bolj podobna „studijski fikciji“ kot pa sami sebi. „Prepovedano mesto“ kot povzetek in zgostitev Kitajske je, če naj uporabimo kar Bertoluccijeve besede, „najveličastnejša kulisa, kar so jih kdaj postavili za kak film“. V Kitajski, v Bertoluccijevi Kitajski moramo potemtakem videti prostor, v katerem je „zgodovinska globina“ že vedno tako in tako transformirana v „studijsko ikono“, v „mit“, ki subvertira enotnost, homogenost in polnost „neposrednosti“. Tudi politično-socialna „vsebina“ Kitajske je radikalno „kinematična“, in sicer na več ravneh: prvič, Kitajci so podobni drug drugemu kot jajce jajcu (drug drugega lahko „dublirajo“, ne da bi kdorkoli to opazil: funkcija „dublerja“ v tej točki postane idealno „kinematična“), drugič, Kitajci so tudi socialno oz. „kostumsko“ medsebojno povsem enaki („kostumografija“ doseže s tem spodnjo točko svoje lastne „kinematičnosti“), in tretjič, vsi Kitajci so že po definiciji „statisti“, „narod statistov“ (v tej točki postane socialno-politična „enakost“ in „identičnost“ Kitajcev najbolj neposredno „kinematična“, celo „studijska“, saj „nenadomestljivost“ tako pridobljene kitajske „identitete“ izhaja kar neposredno iz „absolutne nenadomestljivosti“ posameznih členov). Lahko bi tudi rekli: namesto „distinktnih značajev“, uglobljenih v ego-psihologiji, „dublerji“, namesto „pozitivne“ „negativna kostumografija“, namesto zvezdniškega sistema „ozvezdje statistov“, nič manj si-



zložno formuliral.

stematično in nič manj kinematično. S tem so kajpada tudi izpolnjeni pogoji za film, ki hoče na karseda „neposreden“ in, kot pravimo, „realističen“ način govoriti o „zgodovini“ ali pa kakem njenem koščku: bolj ko so igralci „neznanj“, „neprepoznajni“, „neidentifikabilni“ („negativna“ postavitev „zvezdniskega sistema“) in bolj ko so „statisti“ (drug drugemu podobni, celo identični), bolj bo gledalec „neposredno“ zrl „zgodovino“ in manj bo lahko iskal skrivne podtone, ki naj bi jih ta ali oni igralec prinesel iz svojih prejšnjih vlog. Bolj ko so igralci „neprepoznajni“ in „brez obraza“, bolj v „čisti“ in „neposredni“ obliki izstopi označevalna vrednost samega toka dogodkov in zgodovine. Čim nižji je prag „identifikacijskega jedra“, tem višji je prag „neposrednosti“. Bertolucci je uporabil formo „kitajskega studia“ zato, da bi pokazal, kako med „identifikacijskim jedrom“ in „neposrednostjo“ via „zgodovinska globina“ ni več nobenega „praktičnega“ in „pozitivnega“ sklada.

Prav narobe v svojem filmu **Last Tango in Paris** Bertolucci „neposrednosti“ še ni skušal vzpostaviti na izničitvi „identifikacijskega jedra“, temveč na popolni realizaciji „identifikacijskega jedra“, radikaliziranega v strukturi „zvezdniskega sistema“. Ob neznanj in neprepoznajni Mariji Schneider je uporabil, po eni strani, Jeana-Pierra Léauda, obremenjenega z vso ikonografijo, ki jo je prinesel iz svojih prejšnjih vlog (Truffaut, Godard), po drugi strani pa — še precej bolj radikalno in eksplicitno — Marlona Branda, kateremu je dal izreči tudi tale stavek: „Vse življenje so me klicali z milijon imeni.“ Nič čudnega: Paul (Marlon Brando) pravi, da je bil nekoč „borec“ (npr. v filmih **On the Waterfront**), „revolucionar“ v latinski Ameriki (npr. v filmih **Viva Zapata**, **Burn** itd.), da je živel na Japonskem (**Teahouse of the August Moon**, **Sayonara**), da se je izkrcal na Tahiti (v filmu **Mutiny on the Bounty**), navsezadnje pa je bil že tudi „žrebec“ (v filmih **On the Wild One**, **A Streetcar Named Desire**) in sanjski objekt ženskih fantazij (v filmu **Night of the Fooling Day**.) Bertolucci je Brandovo življenje sestavil iz njegovih prejšnjih filmskih vlog, s čimer je hotel opozoriti predvsem na historično sovpadanje „neposrednosti“ in „identifikacijskih naprav“.

V **Poslednjem cesarju** je Bertolucci to neskladnost med „neposrednostjo“ via „zgodovinska globina“ in „identifikacijsko mrežo“ poantiral zelo natančno: „zgodovinska globina“ je ves čas podvržena temeljitim in korenitim transformacijam (priča smo celo preskoku kitajskega cesarstva v komunizem itd.), „forma subjekta“ pa ostaja vseskozi ista. „Glavni junak“, Pu Yi, „sin neba“, najprej „cesar“, na koncu „proletarec“, ostaja vseskozi konformist — vsakega novemu režimu se vedno znova učinkovito prilagodi. „Vse-življenje-so-me-klicali-z-milijon-imeni“ prejme tukaj novo podobo, pri kateri nima več „neposrednosti“ nobene „vzročne“ zveze z votkom „identifikacijske reference“.

Konec koncev pa Kitajska že kar sama na sebi vsebuje temeljno „studijsko referenco“, ko gre za historično-diegetski aspekt, saj predstavlja tisti privilegirani ahistorični, abstraktni in že kar „žanrski“ prostor, v katerem lahko „obdobje cesarjev“ neposredno preskoči v „komunizem“. Protislovnost in problematičnost narativnih začetkov in koncev, lastnih vsaki fikciji, je Bertolucci razčlenil tako, da je spremljal „zgodovino nekega kliničnega primera“, namreč zgodovino „človeka, ki se je rodil kot „kitajski cesar“ in končal kot povsem navaden „kitajski proletarec“. Bertolucci je optiko revolucionarno zasukal s tem, ko je začel tam, kjer vsaka fikcija praviloma konča in vice versa. Ni začel s tem, kako je nekdo najprej „običajni človek“ in kako potem zaradi takšnega ali drugačnega spleta okoliščin postane „cesar“ ali kaj podobnega, temveč prav narobe, s tem, kako je bil nekdo najprej „cesar“ in kako je potem postal „običajni človek“, pripadnik „delavskega razreda“, najnavadnejši „proletarec“, človek z le enim samim imenom. Fikcija je našla interpretacijo lastnih predpostavk v zgodovini, ki je bolj podobna svojemu „studijskemu bližnjiku“ kot pa sami sebi.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

FILMI LETA

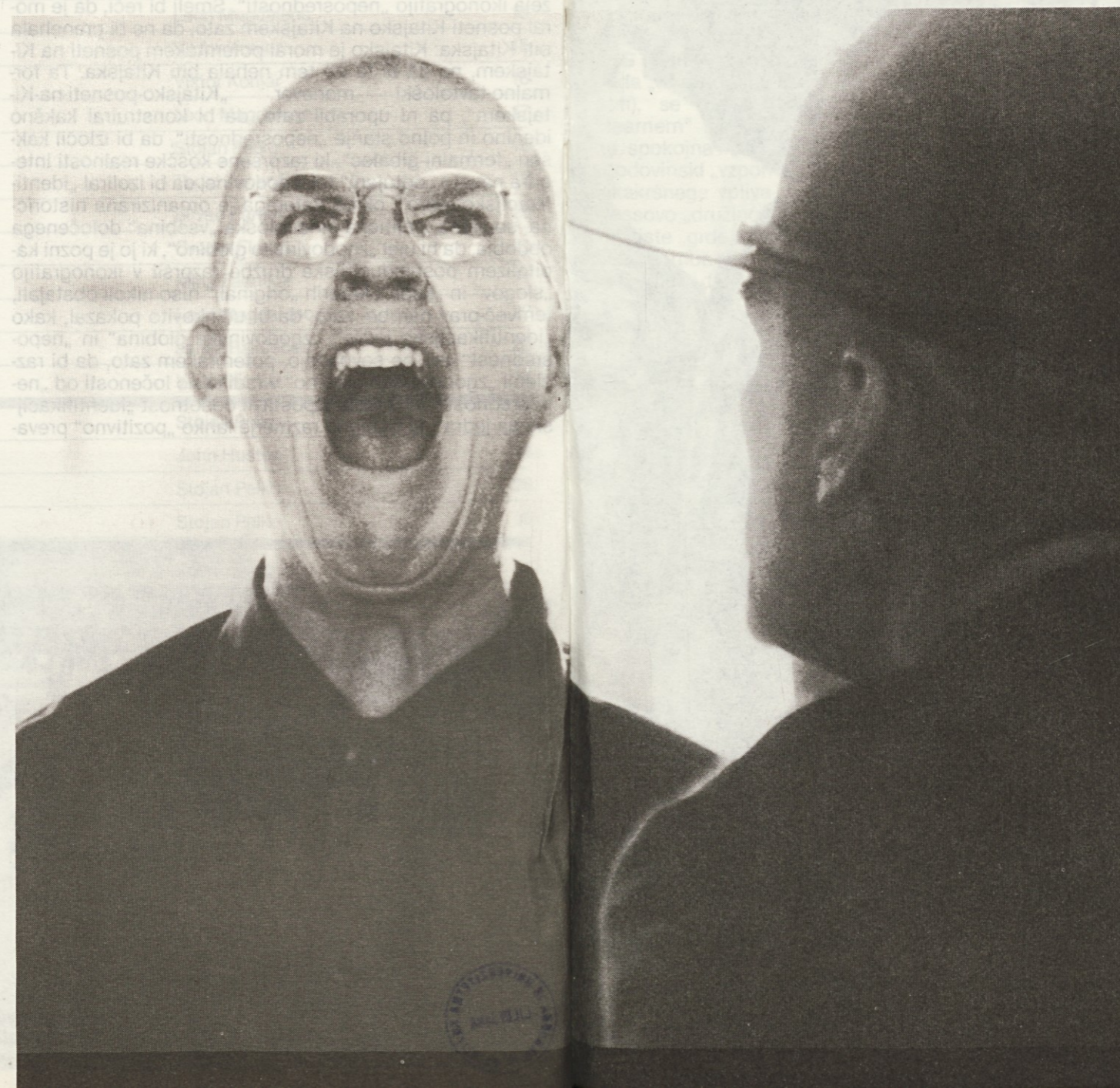
FULL METAL JACKET

režija: Stanley Kubrick
scenarij: Stanley Kubrick, Michael Herr in Gustav Hasford; po romanu **The Short Timers** Gustava Hasforda
fotografija: Douglas Milsome
glasba: Abigail Mead
igrajo: Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio, Lee Ermey, Dorian Harewood.
produkcija: Warner Brothers, Velika Britanija, 1987

Ena najzanimivejših razsežnosti sprotih filmskih klasifikacij je njihova negotovost: ko se zdi da so vsi filmi že dovolj natančno označeni in ustrezno razporejeni, se kar nenkrat pojavi nov proizvod, ki radikalno razruši dotedanje ravnovesje. Nekaj takega se je nedavno zgodilo znotraj „vietnamskega filma“ — če lahko tako imenujemo celo serijo filmov, ki ima prav malo opraviti z nacionalno kinemato-

grafijo, zato pa toliko več s travmo neke druge nacije. „Vietnamski film“ je treba torej brati na ravni, na kateri sicer govorimo o grozljivki, komediji ali črnem filmu — na žanrski ravni torej.

Do kakšnega premika naj bi prišlo? Najprej je bila apokalipsa, **Apokalipsa zdaj** seveda. Spektakel, show gigantskih razsežnosti. „Nisem bil tam, zato pa imam veliko domišljije,“ je baje izjavil F.F. Coppola in tako zarisal en pol vietnamskega filma. Na drugem stoji Oliver Stone z zdaj že legendarno prisotnostjo na kraju samem. On je bil tam. Od tod izhaja domnevna avtentičnost, pretresljivost **Platoona**. In ko se je zdelo, da na razpotju fikcije in realnosti ni nobene tretje poti, je Stanley Kubrick postavil pod vprašaj prav samo razpotje. V enem redkih intervjujev je z enim samim stavkom povzel bistvo svojega filma **Full Metal Jacket**:



„Barve svetlobe so odvisne samo od filmske kopije.“ Ni mu bilo treba iti ne v Vietnam ne na Filippine, svojo verzijo je lahko posnel kar v okolici Londona.

Na traku posameznih podob, ki jih strgamo s platna in vtisnemo v spomin, so omenjeni trije filmi zabeleženi — morada presenetljivo, a spomin je pač osebna stvar — vsak s po eno glasbeno sekvenco. **Apokalipse** se tako spomnim predvsem po prizoru smučanja na vodi, podprtega s „Satisfaction“ iz tranzistorja; **Platoona** po plesu ob zvokih „The tracks of your tears“; v filmu **Full Metal Jacket** pa tovrstno vlogo koščka spomina igra neka osladna pesmica, ki jo je menda pela Nancy Sinatra. — „These boots are made for walking“. Če naj z ravni osebnih spominov, četudi še tako glasbenih, pridemo k filmskim elementom omenjenih treh filmov, moramo poskusiti v teh koščkih razkriti tiste razsežnosti, ki bi lahko veljale tudi za celoto. S tega stališča so več kot pripravi, saj dejansko zarisujejo ključne poteze filmov, iz katerih so iztrgani.

V tistem nonšalantnem črnčevem smučanju sredi vietnamskih pragozdov je povzeta vsa spektakularnost Coppolovega podjetja, sicer prignana do ekstrema v velikem showu, ki ga za ameriške vojake uprizorijo sredi vojaških operacij. Ta spektakelska razsežnost prežema z enako močjo bombni napad in ples play-girls, med ventilatorjem na stropu in helikopterskimi krilci ni razlike. Kolikor torej komad Rolling Stonesov spaja pola zabave in boja, deluje ravno kot indic temeljnega Coppolovega imperativa — *the show must go on!*

V nasprotju s to vezno funkcijo, ima komad „The tracks of your tears“ v filmu **Platoon** vlogo razločevalca — je namreč prav razpoznavni znak nekega podzemlja, ki zna „zabavo ločiti od boja“; podzemlja, v katerega smo skozi oči „zelenca“ Charlieja Sheena tudi sami vpeljani. Ločnica površje/podzemlje je le ena od mnogih, prav vztrajno kopičenih ločnic, ki nam jih Stone ponuja. Kot da bi hotel s polariziranjem na črne in bele, bogate in revne (dialogi so tu pogosto prav moteče eksplicitni), še poudariti tisto zaključno poanto o „sebi samih kot največjih sovraznih“, o notranjem samo-razcepu ene od bojujočih se — torej že tako razcepljenih — strani. Poanta, vsekakor vredna spoštovanja, a prav zaradi vztrajnega vsiljevanja na meji sprejemljivosti, včasih celo že čez rob segajoča. Spektakel je tu radikalno izključen: v krogotoku, ki za toliko in toliko trupel v črnih vrečah zahteva toliko in toliko „svežega mesa“ (o čemer se Charlie Sheen prepriča dobesedno s prvim odprtjem oči v filmu) preprosto ni prostora za helikopter z dekleti. Drugi indic, ki potrjuje to potlačeno medijskega v **Platoonu**, je hipen zabris prizora, v katerem Kevin Dillon fotografira gorečo vas. Kot pravi bazinovec (najbrž ni treba poudarjati, da ima v kadru *hkrati* gorečo hišo in prestrašene ljudi) ter s tem zagovornik prepovedane montaže se ta nesojeni fotograf seveda ne sme pojaviti v filmu, ki vso svojo nevrotičnost bitk v pragozdu dolguje prav sunkoviti montaži. Kot tak — zabrisan, potlačen — je natanko nasprotje skoraj karikaturno ovešenega fotografa v **Apokalipsi**. . . Hrbtna stran vztrajne dvojnosti **Platoona** je torej neki zabris ali, še natančneje: kolikor hoče biti film o *vojni*, mora skriti prav to, da je *film*.

Stanley Kubrick ničesar ne skriva. Nasprotno; ves čas kaže, da gre za film. Toda pokazati, da gre za film, še ne pomeni kazati vsega. Pomeni prej opozoriti ravno na tiste drobce, ki film naredijo za film: najsi gre za nekoliko večje drobce, kakršna sta kamera in mikrofoni, ali pa za tiste drobce druge vrste, kakršna sta pogled in glas. Tako smo spet

pri glasbeni sekvenci, s katero je ta film vpisan na spomin-ski trak. V njej sta nam namreč predstavljena dva od teh drobcev, ki bosta odslej dalje vodila film: kamera in pogled. Vendar je treba najprej povedati, na kateri točki filma je ta sekvenca vmeščena. Če rečemo „na prelomni“, pove-mo še vedno premalo — saj gre verjetno za enega najbolj brutalnih rezov v zgodovini kinematografije. Cel Kubrickov film je namreč sestavljen iz dveh delov: prvih petinštiride-set minut se dogaja v pripravljalnem taborišču v ZDA, dru-ga polovica pa v Vietnamu. Prvi del (ki na ravni vsebine povzame vse dosedanje stereotipe o vojaškem urjenju: marširanje ob petju, skrajno nasilni inštruktor, problemi s prilagajanjem vojakov) se zaključí z umorom inštruktorja in samomorom morilca. Tako je zadnja podoba tega dela bel zid kasarniške kopalnice, na katerem se zariše rdeč ma-dež.

Sledi droben trenutek teme, nato pa je naš pogled s posre-dovanjem kamere že prilepljen na zibajočo se zadnjico mlade Vietnamke, ki ob zvokih „These boots are made for walking“ poplesuje po ulici. Naenkrat smo v Vietnamu, smrt nas je pripeljala tja — le da so jo vojaki prinesli s se-boj, ne pa za zagledali ob pristanku v Saigonu, kot to kaže v **Platoon**. Pa vendar se zdi, da vojaki, ki jih zdaj spremlja-mo „na kraju samem“, niso tisti isti marinci, katerih urje-nje nam je kazala prva polovica filma. Poplesujoča Viet-namka nas namreč pripelje do dveh, ki sedita za mizo ob robu ulice in se fotografirata. Njuna prva podoba v Vietna-mu je že posredovana, njuna vojna bo v prvi vrsti medijska vojna. Kubrick uporabi več različic, kako povedati to tem-eljno sporočilo: glavni junak Private Joker je dopisnik *Stars and stripes*, vsako njegovo srečanje je podvojeno s fotografiranjem in z zapiski; a kot da bi to še ne bilo dovolj, vpelje Kubrick v film celo televizijsko ekipo, zaradi katere je najmanj polovica drugega dela filma videti kot doku-mentarec o snemanju vojnega filma: marinci govorijo v ka-mero svoje vtise, vse skupaj pa je še dodatno zapleteno z vdori kamere in mikrofona čez meje samega filmskega ka-dra. Nekako samoumevno bi bilo, da se tovrstnim „potuji-tvenim“ postopkom na ravni forme pridruži še eksplícitna vsebinska obsodba filma.

Toda če je v čem Kubrickova veličina, tedaj jo velja iskati ravno v tem skrajno poštenem postopku, ki sami filmski formi dovoljuje, da vzpostavi vsebinsko sporočilo. Tako v filmu **Full Metal Jacket** ni patetičnih evokacij „domače de-že“, ni naivnih razpredanj o bogatih in revnih, celo foto-grafij „drage-ki-me-čaka-doma“ ne vidimo: vojna je, prav nasprotno, radikalno prečiščena vsega psihološkega, je čista abstrakcija. Tako tudi spopadov pravzaprav ni — vse skupaj je zgoščeno v en sam, krvav in mučen spopad med vo-dom marincev in mlado Vietnamko, ki ji ruševine nase-lja ponujajo idealno skrivališče za postopno „čiščenje“ vo-jakov, ki morajo prečkati čistino pred naseljem. Krutost je na obeh straneh: že padle marince dek-le vsake toliko časa še dodatno prerešeta — tako kot tudi Joker na koncu brez pomisleka izstrelí strel v njeno ranjeno telo. In če se petje marincev ob vrnitvi v bazo sliši kot svojevrstna zatajitev, ki kot da hoče reči, „da se ni nič zgodilo“, tedaj celotna for-ma Kubrickovega filma sugerira natanko nasprotno misel: kolikor je film neke vrste *work-in-progress*, se vse skupaj še vedno dogaja.

Od nerazločenosti apokalipse smo tako prek popolne raz-dvojenosti vođa smrti prišli do paradoksné hkratnosti blindirane krogle. To je pot od spektakla prek ideologije do fil-ma, ali še drugače: če je **Apokalipsa** zdaj fikcija, **Platoon** pa realnost, tedaj se uspe **Full Metal Jacket** prav z abstrak-cijo, ki fikcijo pripelje do ekstrema, najbolj približati real-nosti. Abstraktnost tako napotuje na svoje nasprotje na način, kot to počne že sam naslov Kubrickovega filma **Full Metal Jacket** seveda ni jopič, ki bi bil zaradi svoje „kovin-skosti“ neprebojen, temveč se tako imenuje prav tisti dro-bec, ki dokaže njegovo prebojnost — devet-milimetrska blindirana krogla s kovinsko „srajčko“.

STOJAN PELKO



FILMI LETA

NEDOTAKLJIVI

THE UNTOUCHABLES

režija: Brian De Palma
scenarij: David Mamet
fotografija: Stephen H. Burum
glasba: Ennio Morricone
igrajo: Kevin Costner, Robert De Niro, Andy Garcia, Sean Connery
produkcija: Paramount, 1987

Pri filmu **Nedotakljivi** moramo biti pozorni prav na dejstvo, da ga je režiral Brian De Palma in ne kdo drug. S tem ne mislimo, da bi morali film podvreči verifikaciji neskončne-ga vpisovanja „avtorskih obsesij“, ampak prav narobe, ugotoviti bi morali, koliko se ta ali oni „objekt“/„tema“ pre-makne in transformira, če se ga „avtor“, ki je imel sicer v svojih prejšnjih filmih o njem veliko povedati, ne „do-takne“, če ga potemtakem pusti „nedotakljivega“. V **Nedo-takljivih** ostaneta „nedotakljiva“ predvsem dva „objekta“. Odčitajmo njuno delovno polje in njuno obsceno-cinično držo!

1. S prvim „nedotakljivim objektom“ imamo v mislih kaj-pada „družino“, Nessovo „družino“ (oče, mati, hči in sin na poti), se pravi „družino“ v skrajno „patriarhalno-nu-klearnem“ smislu, „družino“, ki je idilična, introvertira-na, spokojna in topla, „družino“, ki ves čas podpira Nessov zgodovinski „vzpon“, a vendar zgodovina sama nanjo nima nikakršnega vpliva, niti „pozitivnega“ niti „negativnega“. Nessovo „družino“ sicer nenehno kaj ogroža: po eni strani vse tiste „grde stvari“, ki se dogajajo družinam (na začetku filma bomba raznese deklico, ki je, kot smo v filmu opozor-jeni, imela družino, četudi „nepopolno“, saj smo soočeni le z njeno materjo, ki Eliota Nessa osebno obvesti, da je bi-la deklica njena, da je torej imela družino), po drugi strani vztrajno poudarjanje pomembnosti „družine“ („Lepo je biti poročen, mar ne“, slišimo več kot enkrat), po tretji strani strah, da ne bi kdo izgubil „družine“ (ko išče Ness sodelav-ce, vedno vpraša: „Je poročen?“), po četrti strani pa tudi dejstvo, da nihče od treh Nessovih sodelavcev nima „družine“ in bi tako lahko postala objekt Caponejevega maščevanja prav Nessova „družina“. Ob vsem tem pa Nessovo „družino“ zanesljivo in nedvoumno najbolj ogro-ža natanko dejstvo, da je ta film režiral prav Brian De Pal-ma, režiser, ki je „družine“ v svojih prejšnjih filmin vztrajno iznakaževal in iztrebljal. V **Sestrah** (Sisters, 1973) je družina uničena že, ko se film začne (Margot Kidder in William Fin-ley sta že ločena, druga sestra pa „amputirana“); v **Obsedenosti** (Obsession, 1976) družino demontira incest; v **Cari-je** (1976) družina ne preživi udarca patriarhalne represivno-sti in posesivnosti; v **Furijah** (The Fury, 1978) že tako in ta-ko nepopolna družina (oče-sin) postane patološko nepo-polna; v **Oblečeni za umor** (Dressed to Kill, 1981) se „defor-mira“ družina še posebej „zreducira“; v filmu **Strel ni bil izbrisan** (Blow-Out, 1981) se vse grdo dogaja osebkom, ki svoje „subjektivnosti“ ne morejo (prostitutka, „stravmati-zirani“ sound-man, prešuštni politik itd.) „integrirati“ v dru-žinsko romanco“; v **Striptizu smrti** (Body Double, 1984) mož ženo prebije z vrtalnim strojem, itd. V filmu **Nedotakljivi** je potemtakem „obsceno“ in „cinično“ prav to, da se De Pal-ma Nessove „družine“ ni dotaknil, ampak jo je pustil nepo-škodovano in neprizadeto. „Zgodovina“ ne vpliva na „dru-žino“, prej narobe. Ko Al Capone spozna, da mu je Eliot Ness resen trn v peti, svoj gnev zastrašujoče izlije s temile besedami: „I want you to find this nancy boy. I want him dead, I want his family dead, I want his house burned to the ground, I want to go there in the middle of the night, I want to piss on the ashes.“ Pa vendar se kljub tem kom-

pulzivnim in natančnim imperativnim stavkom „družina“ in „zgodovina“, Nessova „družina“ in Caponejeva „družina“ nikoli ne srečata: kljub temu, da Capone srečanje obeh „družin“ hipnotično in brezprizivno „zapove“, do nje-ga ne pride. Capone kljub svoji vsemogočnosti in vsepov-sodnosti (mar ni bil ves svet njegov? mar ne sme početi z zgodovino vse, karkoli se mu je zljubilo? mar ne velja za človeka, ki je usmerjal tok zgodovine?) Nessove „družine“ ni uspel spremeniti v špagete. Al Capone je sploščen kot „oseba“, ki se ne more iztrgati iz „nepremakljivega“ toka zgodovine, kot „oseba“, ki iz zgodovine ne more iz-stopiti in se tako srečati z Nessovo „družino“, kot „ose-ba“, ki funkcionira kot interpretacijsko vodilo/referenca „gangsterskega“/„prohibicijskega“/„depresivnega“ obdo-bja ameriške zgodovine in je zato ni mogoeč interpretirati zunaj „linearnosti“ in „idiomatičnosti“ zgodovinskega „fatalizma“. Al Capone, to ni „svobodna akcija“, to ni „su-bjekt z avtonomno in svobodno voljo“. Al Capone, to je „poklic“ v smislu „usode“, to je „oblika odtujenega dela“. Capone je potemtakem „oseba“, ki, kot pravimo, „dela zgodovino“, hkrati pa kot „oseba“, ki so ji „sadovi dela“, kto pravimo, „odtujeni“. Al Capone, to je torej na „subli-men“ način izražena „proletarska zavest“, ki liberalistič-nih protislovij še ni znala rešiti v monopolistični formuli.

Tako formuliran Al Capone pa je De Palmi lahko učinko-vito služil kot „ničelna točka fikcije“, kot „referenca“, ki lahko izgubi le, kolikor s tem izgubi to, česar sploh nikoli ni imela, izgubi namreč — „drugo možnost“, „možnost izbire“. Al Capone, to je tudi na „sublimen“ način izraže-na „kapitalistična zavest“, praktična demonstracija, kako je mogoče znotraj monopolistične mašine prodreti z libe-ralistično formo, ki pa Ala Caponeja ravno utrdi kot žrtev „kapitalistične povampirjenosti“, kot na „sublimen“ na-čin izraženo „proletarsko zavest“, kot „ničelno točko fikci-je“, kot na „negativen“ in „sprevrnjen“ način postavljeno zgodovino. Ne gre zato, da Capone ne bi imel „druge mo-žnosti“ v zgodovini, prav narobe: v fikciji, v polju „svobod-ne“ predelave nima „druge možnosti“. Tam, kjer bi lahko „svobodno odločal“, nima „možnosti izbire“.

2. Nessova in Caponejeva „družina“, „fikcija“ in „zgodovi-na“ se nikoli ne srečata. Na neki drugi ravni smo že ugo-tovili, da je to pravzaprav „obsceno“ in „cinično“. „Obsce-no“ in „cinično“ pa je že tudi dejstvo, da je Brian De Palma posnel film po „resničnih dogodkih“, po nekem realnem fragmentu iz ameriške zgodovine, ki datira v leto 1930, ko so Ameriko definirali gangsterji, Al Capone, prohibicija in velika depresija. Pri tem pa je najbolj „obsceno“ in „cinično“ prav to, da film obravnava „resnični dogodek“, ki je imel status „zmage“, v resnici pa je bil velik „poraz“ in „ne-uspeh“ ameriške policije in administracije. Ala Caponeja, zlikovca vseh zlikovcev, nasilneža, kršilca prohibicije in iz-siljevalca, so po dolgi in koordinirani akciji naposled le aretirali, toda edina stvar, ki so mu jo lahko dokazali, je bila „utaja davkov“. Iz zapora, v katerem je živel kot največji gospod s posebnimi in izjemnimi privilegiji, se je zaradi „lepega vedenja“ kmalu vrnil in ponovno zavladal. Zmaga, ki je bila poraz, „konec“ fikcije, ki ne sovпада s „koncem“ zgodovine, Caponejeve zgodovine: konča se film, ne pa tu-di gangsterjevo življenje, dasiravno je bilo za „gangsterski film“ vedno značilno, da se je končal z gangsterjevo smr-tjo, z njegovim propadom, ne pa z njegovim uspehom, z njegovim „happy-edom“. „Those who live by the sword are doomed to perish by the sword.“ je bilo zapisano na začetku filma **Little Caesar**, ki je „gangsterski film“ prvi ra-

V skladu z „neznosnostjo“ zgodovinskega konca (Caponeja izpustijo) De Palma strategijo fikcije zasuka: „gangster-ske zgodbe“ ne prikazuje v luči gangsterjevega vzpona od nič do vsega (in nazaj do nič), temveč v luči Nessovega vzpona od nič do vsega, pri čemer vsa tista razlikovalna jedra, ki so praviloma definirala gangsterjev vzpon, zdaj definirajo Nessov vzpon.

a. Gangsterjeva zgodba je bila vedno definirana kot „a success story“: zdaj je ta „a success story“ podeljena Eliotu Nessu.

b. Gangster se socialno in finančno vedno povzpne s svojo lastno „iznajdljivostjo“, „srečo“ in „spretnostjo“, pri čemer si nikoli ne pomaga s kakim „podedovanim“ kapitalom ali pa statusom: pot navzgor si vedno izbojuje z lastnimi močmi, pa čeprav bi lahko včasih izbiral med „podzemljem“ in doto milijonarjeve hčere (npr. Chester Morris v Westovem filmu **Corsair**). Gangster ne računa na „podedovane“ oblike socialne in finančne promocije: načela dinastičnosti, močnih družin, že akumuliranega kapitala ga ne zanimajo, saj za svoje potrebe vedno konstituira lastno „družino“. Eliot Ness tudi konstruira svojo lastno „družino“, saj na čikaško policijo kot obliko „podedovanega“, „že akumuliranega kapitala“ ne more računati. Po začetnem debaklu (namesto steklenic z alkoholom najde japonske dežnike) „simbolno“ ukine svojo lastno „družino“ (raztrga listek, ki mu ga je žena vtaknila med sendviče in na katerem je pisalo „Ponosna sem nate!“), da lahko takoj nato (v istem trenutku namreč že sreča Seana Conneryja) konstruira novo „družino“, s pomočjo katere naj bi se izenačil s Caponejem in ki naj bi mu jamčila vzpon na vrh. Ness hoče do Caponeja, Capone je pa na vrhu, mar ne!

c. Gangsterska zgodba nas je vedno učila, da je nevarno biti sam: zato je „družina“ za gangsterja tako pomembna (o tem ima Capone v filmu celo predavanje). Ness ob začetnem debaklu takoj spozna, da brez „družine“ ne bo mogel, zato si jo pač „konstruira“.

d. Gangster je vedno produkt kakšnik ekscesnih zgodovinskih okoliščin, nasilnega okolja: za gangsterja ga naredi prav dejstvo, da to nasilno in ekscesno okolje začne sam izkoriščati. Tudi Ness začne „nasilnost“ in „ekscen-snost“ okolja, na katerega je naletel, izkoriščati in celo zlorabljati: da bi kriminal „blokiral“, mora uporabiti „nezakonita“ sredstva (prav tako v filmih **The Secret Six**, **Gabriel over the White House**). Sodniku na koncu celo reče, da je tudi on na Caponejevem seznamu skorumpiranih in podkupljenih uradnikov, pri čemer ni niti treba posebej govoriti o Conneryjevih nasvetih in metodah („Če oni potegnejo nož, ti potegni pištolo; če ti oni pošljejo enega v bolnišnico, ti pošlji enega njihovega v mrtvašnico itd.“), ki jih je tako in tako prinesel iz bondovskih filmov.

Fikcija se konča s Caponejevim odhodom v zapor: „nesrečnemu koncu“ bo sledilo „srečno življenje“, če smo že pri problemu „happy-enda“, pri problemu „začetkov“ in „koncev“ fikcije.

V čem moramo in smemo tukaj videti De Palmin „touch“ ali, natančneje, njegov „un-touch“? Nedvomno prav v dejstvu, da se Caponeja ni „dotaknil“, da ga je pustil „nedotakljivega“, da je ohranil njegovo „historično suverenost“, „integriteto“ in „enotnost“, da „objektivnega“ toka zgodovine ni „subjektiviral“. Caponeja je pustil zapreti in vsi vemo, da v zaporu ni ostal prav dolgo časa. V tem je tudi subverzivnost De Palminega filma: „fardo“ ameriške zgodovine je ohranil kot „fardo“. V čem je potemtakem De Palmin „touch“?! V gangsterskih filmih gangsterja na koncu vselej prerašetajo: v filmu **Little Caesar** Rica (Edward G. Robinson), v **Public Enemy** Tommyja Powersa (James Cagney), v **Scarface** Tonyja Camonteja (Paul Muni), v **White Heat** Codyja Jarretta (James Cagney) itd. Vsem tem gangsterjem je za model služil kajpada Al Capone, in De Palma Caponeja ni mogel pokončati, saj nam je znano, da Caponeja niso preraševali, prav tako pa je tudi znano, da ni umrl ravno kake „naravne smrti“. Znano je namreč, da je Capone umrl — že povsem „nor“ — zaradi „spolne bolezni“. In v tem moramo videti De Palmin skrajni „cinizem“ in njegovo že kar anarhično „obsčenost“. Le zakaj bi De Palma še po-

sebej prizadel nekoga, ki ga je v „zgodovini“ že tako in tako doletelo to, kar bi mu on sicer v svojem filmu z velikim veseljem storil (dokaz: De Palmine prejšnji filmi, ki so se vsi vrteli okrog „zatrte spolnosti“, „kastacije“, „patriarhalne represivnosti“ ipd.; v **Dressed To Kill** imamo opraviti tudi z nekom, ki ima „spolno bolezen“)? Smrt vseh tistih gangsterjev, ki so temeljili na liku Ala Caponeja, ni bila rezultat legalnih, socialnih, koordiniranih, strukturiranih procesov, temveč rezultat dejstva, da so „grešili“. De Palma je s tem, ko je problem Caponejeve „kastiranosti“ in „zatrte spolnosti“ premaknil v prostor „odsotnega vzroka“, sam koncept gangsterskega „izvirnega greha“, uglobljenega v učinkih sekulariziranega puritanizma/kalvinizma, petrificiral v „sublimni objekt“ postvarelega/depresivnega/pozno-kapitalističnega žanra.

Če hočemo dojeti izjemnost filma, moramo upoštevati še tale dejstva:

a. „Pravi“ Eliot Ness ni bil agent „Treasury Department“, temveč agent „Prohibitor Bureau“; v Chicagu ni bil tujec, saj je bil v njem rojen.

b. Caponejevega bratranca in osebnega „angela smrti“, Franka Nittija, Eliot Ness ni vrgel s strehe: Franka Nittija so namreč v resnici tožili zaradi utaje 742.887 dolarjev, vendar je še pravi čas pobegnil. Leta 1943 so ga našli mrtvega: menda je šlo za samomor.

c. Ness leta 1930, ko je preganjal Caponeja, ni imel niti družine niti ni bil poročen.

d. Leta 1929 se je Capone namerno pustil zapreti: svetovali so mu, naj se spravi kam na varno, in zapor se je Caponeju zdel najvarnejši. Caponeju je gorelo pod nogami: po življenju so mu stregli člani Moranove tolpe (zaradi masakra na „Dan Sv. Valentina“), čikaške oblasti so ga sumile za umor Scaliseja, Anselmija in Guinteja, poleg tega pa je bilo najbolje, da na novo sklenjeni „mir med družinami“ doživi na varnem, v zaporu.

e. Šest mesecev pred tem, ko se je Capone vrnil iz zapora, je Nessova ekipa že razbila šest Caponejevih pivovarn (250.000 dolarjev škode). Ness je potem, ko se je Capone vrnil iz zapora, celo priredil parado pred Caponejevim hotelom Lexington, policijsko parado, v katero je vključil 46 zaplenjenih, nekdanj Caponejevih vozil.

f. Leta 1930 so Caponeja prijeli „zares“, vendar ne zaradi umorov, butlegerstva in raketiranja, temveč zaradi povsem navadne in banalne utaje davkov (oproščen utaje za leto 1924, 1928 in 1929, obtožen utaje za leto 1925, 1926 in 1927).

g. Ker je bila vsa porota podkupljena, je sodnik v zadnjem trenutku poroto v celoti zamenjal: uporabil je kar poroto iz sosednjih dvoran.

h. Obsodili so ga sicer na 11 let, toda vrnil se je že po devetih (leta 1939). Umril je leta 1947 — niti bogat niti srečen, toda še vedno „največji med bivšimi“.

i. Capone je preživel štiri načelnike mestne policije, dve mestni administraciji, tri zvezne javne tožilce, cele serije križarskih pohodov in reformističnih programov. S svojimi rokami je ubil najmanj dvajset ljudi, 400 pa so jih likvidirali po njegovem naročilu. Nikoli mu niso mogli ničesar dokazati razen seveda utaje davkov. Uničiti ga ni mogla niti policija niti država niti Eliot Ness: uničili so ga konec prohibicije, velika ekonomska kriza in spolna bolezen.

j. Eliot Ness se v resnici nikoli ni povzpел. Umril je nesrečen in pozabljen z dolgom, ki je znašal 9000 dolarjev. Umril je deset let za Caponejem v Coudersportu, kinematičen, da še sam ni vedel kako.

REČNI BREG

RIVER'S EDGE

režija:	Tim Hunter
scenarij:	Neal Jimenez
fotografija:	Frederick Elmes
glasba:	Jürgen Knieper
igrajo:	Crispin Glover, Keany Reeves, Ione Skye Leitch, Daniel Roebuck, Dennis Hopper, Yoshua Miller
produkcija:	Hemdale Holdings Ltd., ZDA, 1986

Že začetni prizor filma nas popelje na kraj, ki je filmu dal naslov. Tu, na rečnem bregu, smo že v prvih kadrih soočeni z dovolj šokantnim dejanjem: Samson, fant z obrazom, presenetljivo podobnim obrazu pobesnelega rekruta iz Kubrickovega **Full Metal Jacket**, najprej posili, nato pa še zadavi svojo vrstnico. Soočenje je povsem dobesedno, kolikor nam nič ne ostaja skrito, kolikor je vse skupaj pokazano s prav v-ochi-bijočo razvidnostjo. Tako je obenem zarisana tudi temeljna poteza tega zločina: niti za hip ga morilec ne bo skušal prikriti, prav nasprotno — na ves glas ga bo razglašal skupini svojih vrstnikov, ki so bili (mesto je pač majhno, nekje v Oregonu) tudi žrtvini vrstniki. Inavguralna pola zgodbe sta torej golo truplo na rečnem bregu, prav

moteče prisotno z goloto in modrino okoli vratu, ter skupina najstnikov, soočena s tem „motečim“ elementom. Če je torej začetna zastavitev na prvi pogled podobna Reinerjevemu filmu **Stand by me**, tedaj se v istem gibu od tega tudi že radikalno razlikuje, kolikor trupla ni treba iskati. Truplo preprosto je tukaj, sleherna razsežnost pustolovščine je izključena, na njeno mesto pa stopi precizno razgrajevanje tako nastalega položaja. Vse to naredi Hunterjev film za svojevrstno hard-core inačico omenjenega filma — pri čemer se ta oznaka hkrati nanaša tako na njegovo trdoto kot tudi na historično dejstvo, da je hard-core tisto, kar pride po punku.

Generacija, ki jo uprizarja film **Rečni breg**, dejansko je post-punkovska in natanko kot taka že tudi razbija ustaljeno podobo o kompaktnosti in nediferenciranosti kakšne biološko pogojene tvorbe. To preprosto **ni več** generacija — to so zdaj morilec Samson, pretirano nevrotični in lažni leader Laine, melanholično odsotni Matt, pa njegov mlajši, izjemno brutalni brat Tim ter še vrsta drugih, bolj ali manj epizodnih likov. Paradoks trupa je ravno v tem, da združi



take nezdržljive individue — da organizira nekakšno shemo medsebojnih odnosov, ki prav skozi medsebojnost šele zares potencira nezmožnost vzajemne komunikacije. Truplo, ki jih za hip združi v skupino, jih v istem hipu šele radikalno razdruži: Laine hoče pomagati Samsonu, vendar je njegovo prizadevanje prikriti truplo natanko nasprotno Samsonovemu začetnemu razkritju zadeve; še jasneje pa je ta nezdržljivost uprizorjena skozi razmerje obeh bratov, skozi spopad Mattove neodločnosti in Timove brutalnosti. Tako se zdi, da se edini zasnutek komunikacije lahko vzpostavi le na časovni vertikali — med Samsonom in nekdanjim morilcem Fackom, h kateremu se Samson zateče. V resnici tudi v tem primeru gre zgolj za dozdevek. Da bi nam to pokazal, nas Hunter še enkrat popelje na rečni breg, na kraj zločina. Prav prizor njunega dialoga na tem kraju je morda ključni moment tega filma. Gre pravzaprav bolj za svojevrsten dvojni monolog, kolikor razbije še celo tisti edini, vsaj hipno vzpostavljeni stik preteklosti in sedanosti. Če se namreč sprva še zdi, da je v tem položaju izgubljenih koordinat vsaj zločin tista točka, ki lahko zveže dva posameznika in dva časa, tedaj postane prav v tem prizoru docela jasno, da ju definitivno združuje natanko tisto, kar naj bi ju združevalo: Fack je ubil, ker je ljubil, Samson pa je ubil „kar tako“. Od tod izvira tudi različna „glasovnost“ njunega dvojnega monologa: Fackov tihi samogovor nasproti Samsonovemu kričanju v reko, saj lahko le odmev posreduje glas na nasprotni breg. Prav odmev bo tudi prvi indic morilčeve lastne smrti. Po tem, ko Samson izstrelji dva strela v prazno, mu Fack odvzame pištolo z besedami: „Škoda je streljati kar tako!“ Na drugem bregu reke je nato slišati še en odmev strela. Fack se vrne v svojo kolibo. V pištoli manjkajo trije naboji. Naslednji dan Laine, Matt, Tim in ostali najdejo Samsonovo truplo — nedaleč stran od kraja prvega umora.

V čem je vsa pomembnost tega filma? V prvi vrsti v dejstvu, da se več kot uspešno izogne klasičnemu dispozitivu, ki mu ga ponuja navedena zgodba: namreč svojevrstni igri mladinskega uprizarjanja družbenih norm. Truplo sicer res sproži vprašanja lojalnosti do vrstnika, čiste vesti, zakonitosti — vendar v obravnavi teh vprašanj ni niti sledu posnemanja, igranja igre. Akterji Hunterjevega filma **igrajo zares** — vsej paradoksnosti tega oksimorona navkljub. To ni več klasična podoba mladih upornikov, ki se postavljajo nasproti družbenim normam — saj ta podoba še vedno predpostavlja zunanost tovrstnih norm. V filmu **Rečni breg** je ravsulo te zunanje plasti, namreč drugega brega, tolikšno, da preprosto ni več protipola, nasproti kateremu bi se bilo mogoče postaviti. Razcep, ki je praviloma potekal na črti neprilagojeni/družba, je zdaj interioriziran — sprva v skupino vrstnikov, v skrajni konsekvenci pa v slehernega od likov posebej. Od tod izhajata dve temeljni potezi tega filma: specifična raztrganost tako lika kot tudi same igre vsakega izmed akterjev ter odsotnost sleherne identifikacijske poteze. Če se glede slednjega lahko prepričamo pri dobesedno vsakem od likov, je v zvezi z omenjeno raztrganostjo najbolj pomenljiv lik Lainea, kakor ga uprizarja Crispin Glover. Njegova igra je praktično identična igri, s katero je odigral lik očeta v Zemeckisovem filmu **Vrnitev v prihodnost**. Toda če so bili učinki, ki jih je dosegel tam, predvsem komični, se njegovih nekontroliranih gibov in spakovanj v Hunterjevem filmu drži temeljna grozljivost, ki ji ni do smeha. Tako v tej raztrganosti likov kot v odtegnitvi vsake identifikacije je Hunter konsistenten od začetka do konca, natančneje, od trupla do trupla. Kar je vmes, je sto minut težkega, mračnega, a brez dvoma odličnega filma.

režija: Aleksander Askoldov
scenarij: Aleksander Askoldov
fotografija: Vasilij Ginsburg
glasba: Alfred Schnittke
igrajo: Nona Mordjukova, Rolan Bikov, Raisa Nedaškovskaja, Ljudmila Volinskaja, Vasilij Šukšin
proizvodnja: Kinostudija imeni Gorkogo, Moskva, Sovjetska zveza 1967/1987

Sovjetski filmi, ki so nastali pred dvajsetimi ali več leti, „premiero“ pa so doživeli šele pred kratkim, prav gotovo niso več kakšen izjemen pojav, saj smo se v zadnjih dveh letih nanje že kar nekako navadili. Film Aleksandra Askoldova **Komisarka**, zadnji iz te „zamrznjene serije“, pa je vendarle izjemen primer, kajti le malo je filmskih del, katerih usoda bi tako natančno sovpadala z usodo njihovih avtorjev. Gre namreč za prvi in vse do danes edini film režiserja, ki je potemtakem z dvajsetletno zamudo — ko je bila **Komisarka** decembra lani končno prvič predstavljena moskovskemu občinstvu — le postal „debitant“. A izjemnost se tu kaže še tudi čisto drugače. Zakaj, če je prenekateri debitantski izdelek že v času nastanka videti precej nebogljn, po nekaj letih pa deluje sploh kot čista zabloda, učinkuje film Askoldova tudi po dveh desetletjih kot prava mojstrovina, ki ni poznala začetniških slabosti.

In končno je film, o katerem govorimo, izjemen tudi zato, ker se na izredno drzen, čeprav obenem vseskozi cineastično domišljen način loteva teme, ki je bila doslej v tako imenovanih socialističnih kinematografijah tako rekoč zamolčana. Za kaj pravzaprav gre, je po svoje razvidno že iz razmerja med originalnim naslovom filma (**Komisar**) in njegovim slovenskim prevodom (**Komisarka**), kar je sicer povezano s posebnostmi obeh jezikov, vendar po naključju sovпада z nasprotjem „moško-žensko“, ki je za film ključno. Tu kaže posebej opozoriti, da se nam glavna junakinja Klavdija Vavilova takoj na začetku predstavi kot pravcata karikatura „emancipirane“ ženske, kajti njen akt „emancipacije“ je ravno v tem, da je postala „moški“ (**komisar**) s številnimi zunanjimi potezami, ki k temu sodijo: moška uniforma in oprava, strumnost in robotost, pogum in brezčutnost itn. Skratka, patriarhalni sistem represije je „presežen“ na še veliko bolj represiven način, ki ukinja razliko med spoloma tako, da enega od njiju kratko malo odpravi. V filmu, ki sicer tako rad igra na tradicionalne, tako rekoč kanonizirane razlike med spoloma oziroma ustrezne lastnosti, lahko deluje takšno „poenotenje“ v najboljšem primeru odbijajoče. In res naša komisarka ne po videzu ne po obnašanju in ravnanju ni niti malo simpatična, privlačna, prijetna in kar je še takih lepih lastnosti, ampak se lahko v vsakem pogledu meri s kakšnim neotesanim dedcem. To odbijajočo podobo še podkrepi značilna sekvenca na začetku filma, ko **komisar(ka)** hladnokrvno ukaže ustreliti nekoga rdečearmejca zaradi povsem nedolžnega prekrška. Da imamo res opraviti z žensko v moški „preobleki“ in ne s kakšnim hermafroditkim bitjem, nas pravzaprav prepriča šele nadaljevanje pripovedi, ko med drugim zvemo, da je Klavdija Vavilova noseča. Od tod naprej, se pravi, od trenutka, ko ji poiščejo zatočišče pri neki revni judovski družini, se prične transformacija „komisarja“ v žensko. Skoz judovsko družino vdre v film element „civilne družbe“, torej sveta, ki sredi državljanske vojne živi v skladu s svojimi načeli in pravili, docela različnimi od tistih, ki opredeljujejo izredne pogoje bitke za oblast. Tisočletna judovska tradicija na tem področju je absolutno superiorna, pa čeprav imamo tudi v tem primeru opraviti zgolj s karikaturo patri-

KOMISARKA

KOMISSAR

arhalne družine. Njena „glava“, rokodelski mojster Efim Magazanik, namreč še najbolj spominja na veseljaškega klovna, medtem ko vso zadevo v resnici vodi njegova žena Marija, ki je kajpada popolno nasprotje Klavdije Vavilove. Njena funkcija je nedvomno simbolna, saj ne vzpostavlja le „mero ženskosti“, „materinstva“ itn., ampak reprezentira obenem določen organizacijski princip „civilnega“ življenja. Še več, gre za tematizacijo nasprotja kultura-natura, zakaj tisto, kar Vavilovo prisili, da se iz „komisarja“ prelevi v žensko, nikakor ni goli biološki zakon, ampak ravno omejnjeni organizacijski princip, ki je pač zakon kulture. Vavilova torej postopoma privzema svojo „pravo identiteto“, vendar ostaja v tem procesu ves čas zgolj objekt „predelave“ — subjekt postane šele v trenutku, ko dokončno dojame protislovnost svojega položaja, ko ji postane jasno, da ne more biti hkrati mati svojemu otroku in „nevesta“ revolucije, zakaj to dvoje se izključuje. Njena končna odločitev, da bo otroka prepustila judovski družini, sama pa spet zasedla mesto v prvih vrstah Rdeče armade, je po svoje „samomorilska“, s stališča filmske pripovedi pa ideološko subverzivna, saj meče dvomljivo luč na revolucijo, ki je svoje otroke prepuščala drugim — če že ne ravno razrednemu

sovražniku, pa vsaj „idejnemu“ nasprotniku. V celoti vzeto pa se skozi dilemo glavne junakinje zrcalita dve plati „ženske problematike“: na eni strani tista, ki jo definira lacanistična teza, da ženska obstaja le kot „padeč“ moškega, torej le toliko, kolikor je moški popustil svoji želji („komisar“ v glavni junakinji je dobesedno „padel“); na drugi strani pa se razkrije „ženska narava“ totalitarne oblasti (to, da je „komisar“ v resnici ženska, pač opozarja na zadevno znamenovanost bodoče totalitarne oblasti že v njenih zametkih). Z vidika filma pa je ta dilema presežena v liku Marije, ki — kot že rečeno — prestavlja težišče problema v „civilno“ sfero, se pravi tja, kjer je njegovo zgodovinsko mesto.

BOJAN KAVČIČ



KAMNITI VRTOVI

GARDENS OF STONE

režija: Francis Coppola
scenarij: Ronald Bass po zgodbi Nicholasa Proffitta
fotografija: Jordan Cronenweth
glasba: Carmine Coppola
igraj: James Caan, Anjelica Huston, James Earl Jones, Dean Stockwell, Mary Stuart Masterson
produkcija: Tri-Star ML Delphi Premier Productions, ZDA, 1987

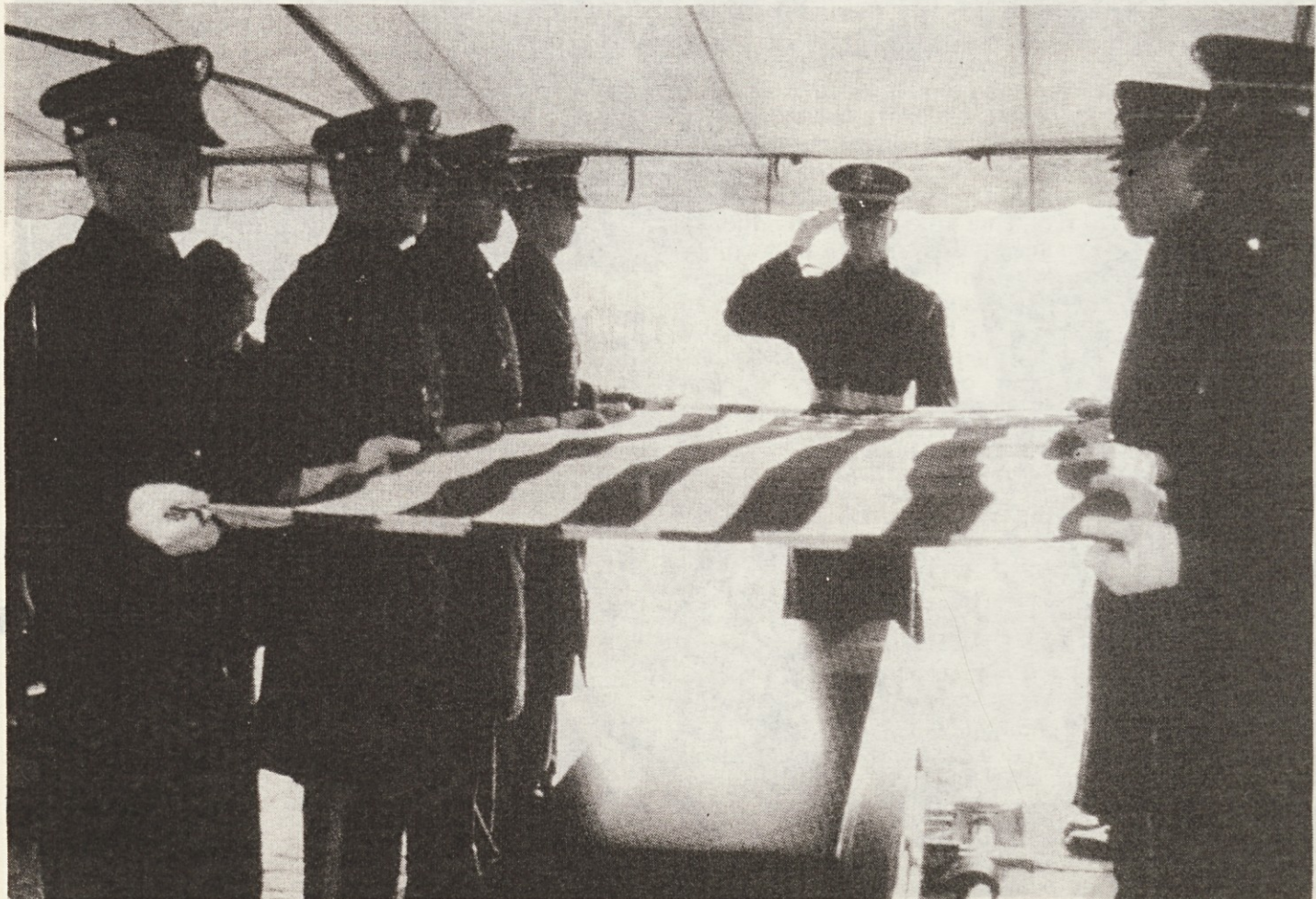
Vietnamska vojna, pa čeprav lokalna vojna, ni bila le običajna vojna, ampak najverjetneje prva tovrstna človeška katastrofa, ki je zavzela izpostavljenost mesto v okviru televizijske hiperprodukcije „spektakla“. Sicer takšnega in drugačnega, prav gotovo pa tudi ideološkega spektakla. Najbrž je povsem naivno domnevati, da je bila v „vietnamskem primeru“ najprej vojna in šele potem televizijska reprezentacija, še posebej v obliki kakšnega neomadeževanega in objektivnega očividca. Morda bi lahko rekli, da je prav televizija kot podaljšek ideološkega aparata države — vsaj kar zadeva ameriško perspektivo — v marsičem pognala, predvsem pa vzdrževala vojno stanje v Vietnamu. Kajti, če so se ameriški vojaki v Vietnamu — pretirajmo — borili za „Ameriko“, potem se je ameriška televizija bori-

la za svoje vojake v „Ameriki“. Namreč, prav televizija je bila tisti medijski pretvornik, ki je transponiral vojno realnost v „spektakelsko“ realnost ameriškega televizijskega vsakdanjika. Televizija namreč vojne ni le geografsko predstavila, ampak jo je tudi fikcionalizirala, saj se je odvijala kot serijski film, in ne samo to: šele televizija je namreč zagotovila sovražniku „fantomske“ razsežnosti. Za televizijo še posebej velja, da praviloma zavzame le eno „gledišče“, in za ameriško televizijo je razumljivo, da je zavzela „ameriško“ gledišče. Povsem jasno je, da gre za gledišče, ki ga narekuje vladajoča ideologija, zato je nesmiselno ponavljati pojme, kot so imperializem, blokovska delitev sveta, „demokracija“, . . . V tem pogledu televizija ni nikačršno „okno v svet“, ampak če je že okno, potem je to „tehnološko okno“, ki večinoma le na videz širi horizonte, ker jih prej oklepa v konture trdnih ideoloških matric. To bi nam najbrž potrdila že primerjava dveh sočasnih televizijskih reportaž o vietnamski vojni, recimo ameriške in sovjetske. Tu pa smo dobesedno že v polju politike, zato raje „opišimo“ zadnji film Francis Coppole **Kamniti vrtovi**.

Prav gotovo velja pritrditi mnenju, da filmi o vietnamski vojni (v zadnjem času jih je nastalo kar nekaj, omenimo vsaj **Platoon** Oliverja Stonea in **Full Metal Jacket** Stanleya Kubricka) sestavljajo samostojen podžanr vojnega filma. Ne toliko na račun tematskega ali ikonografskega vidika, ki je naddoločen z ameriško „travmo“, kot prav zaradi „dramaturških“ sprememb in nepredvidenih potez v okviru več ali manj predvidenega sistema igre na šahovnici („ideološki“ fronti „črnih“ in „belih“ figur sta sicer skoraj „enoznačni“, prav zato pa je igra toliko bolj

vznemirljiva). Če nadaljujemo z metaforo o šahu, potem je izvirnost Coppolinega filma **Kamniti vrtovi** v tem, da je predstavil pokop ali prekop šahovskih figur, večinoma „kmetov“, torej pokop ameriških vojakov, ki so padli v Vietnamu za „ameriško stvar“. Coppolin film je tako film o vietnamski vojni v „offu“. V tem pogledu je pravo nasprotje **Apokalipse danes**, ki sta ji akcija in „mistika“ zagotavljali spektakelske učinke. **Kamniti vrtovi** so namreč svečan in hkrati perverzen ceremonial v čast smrti, nesmislu, „boleznemu državljanskemu ponosu“, lažnemu videzu, „junaštvu“, paradnosti. . . Pa ponovimo, da se film dogaja na prizorišču, ki je „izbrano“ pokopališče padlih ameriških vojakov v Vietnamu in se odvija v nizu skoraj mučno ponavljajočih se pogrebnih „svečanosti“, tako kot jih predpisuje „domovinski“ kodeks, torej s kočijami, rasnimi konji, „manekensko“ gardo, salvami in „prilegajočimi“ se solzami in vzdihji. Scenografsko-koreografsko ozadje filma je tako ritual kot „poveličevanje smrti“, ki pa v spolitizirani optiki funkcionira kot nekaj povsem normalnega, celo „življenjskega“. Tudi to je namreč vojna v Vietnamu, pa čeprav v „offu“. In ker ne gre več za telesa, potem je treba tem truplom nadeti ustrezajoči „ideološki glamour“. Tokrat Coppola ni uporabljal baročnih režijsko-mizanscensko-spektakelskih prijemov (značilnih za **Apokalipso danes**), po drugi strani pa se zdi, da mu je prav realistično-deskriptivna distanca omogočila, da se je izpostavila vsa absurdnost ceremoniala v „čast smrti“. Režijsko je tako film povsem „nepretenciozen“, celo „konvencionalen“.

Če so torej **Kamniti vrtovi** film o „offu“ vojne, o „odpadkih“, „gnilih in razemsarjenih“ truplih ter



o „industrijskih“, a „bleščečih“ krstah, potem so to tudi filmi o medijih, še posebej televiziji. Novinarji, filmske in televizijske ekipe so v fikcijskih variantah o vietnamski vojni že igrali vidne vloge, vendar pa je televiziji v zadnjem Coppolinem filmu pripisana specifična vloga. Film govori o vietnamski vojni, toda geografsko je lociran v Ameriko in tako je pravzaprav le televizija tista, ki lahko oskrbi „konstantno“ sliko o vietnamski vojni. Televizijska slika pa je večinoma slika neke druge slike, zato je tudi realnost vietnamske vojne v „izdajah“ ameriške televizije preformulirana, da ne rečemo zmanipulirana. Toda Coppolin film si ni zastavil nalogo, da bo razkrinal ideološko interpeliranost ameriške televizijske slike z vladajočo ideologijo, marveč si je sposodil televizijsko sliko za garancijo vojne v Vietnamu. **Kamniti vrtovi** so kar prežeti s televizijskimi podobami (in nekoliko manj komentarji) o vietnamski vojni, toda ne v kakšni nasilni obliki, ampak prej kot „rekvizit“ času ustrezajoče scenografije. Televizijska slika le tu in tam zasede celotno površino filmske slike, sicer pa se ponavlja kot „tehnološko okno“, ki pripada elementom pohištva, sedežnih garnitur oziroma tisti samoumevni prisotnosti v bivanjskih prostorih. In prav trepetanje elektronskih slik, ki so transporirale vietnamsko vojno skoraj v vsak ameriški dom, je morda prav tista razsežnost, ki je na „simbolni“ ravni utemeljevala smisel in pomen ameriške prisotnosti v Vietnamu, množice trupel ter malih in belih „kamnitih vrtov“ (grobov ameriških vojakov).

Vendar pa **Kamniti vrtovi** nikakor niso le „kritična“ predstavitev posmrtnih ceremonialov oziroma traktat o načinu televizijske reprezentacije vietnamske vojne, so predvsem „preprost“ film, ki pripoveduje o ljudeh, ki so tako ali drugače vpleteni v omenjeno mašinerijo vietnamske vojne, in to na ameriških tleh. To je prav gotovo film, ki „računa“ na emocije, zato je tudi film o „naivnem“ mladeniču, ki se brez pomislekov prilepi na vladajočo ideološko limanico, da bi svojo vero v „ameriški“ prav plačal s smrtjo.

SILVAN FURLAN

NEKAJ DIVJEGA

SOMETHING WILD

režija: Jonathan Demme
 scenarij: E. Max Frye
 fotografija: Tak Fujimoto
 glasba: John Cale, Laurie Anderson
 igrajo: Jeff Daniels, Melanie Griffith, Ray Liotta, Margaret Collin, Tracey Walter
 produkcija: Orion Pictures, 1986

Pogledi, ki jih Lulu namenja Charlesu na začetku filma — sekvenca v restavraciji — napotujejo k naslovnici knjige, ki jo ona drži v rokah: na njej je podoba Louise Brooks, ki se ji Lulu trudi biti podobna. Ta nesimetrični, dvojni pogled opozarja na špranjo med tema dvema podobama (Brooksove in Lulu), ki je naseljena z njenim telesom, ki kliče, zapeljuje moški pogled, zahteva protikader, v katerem bo ona sama gledana. To pa se ne zgodi v restavraciji temveč prednjo in sicer s klicem „Hey, you!“ ki ga nameni odhajajočemu Charlesu. Prav ta klic zlepi oba kradra, v katerem sta protagonist sta še vsak zase in tako vzpostavi montažo „kader-protikader“ njenih pogledov. Toda ta klic je hkrati tudi že napoved vrste zgrešenih srečanj in prepoznanj, prevar in laži, ki bodo Charlesa in Lulu vedno znova združevali. Klic je zdrsnil čez spoj njunih pogledov, da bi pokazal, da se ne vidita.

Vse kar se zgodi v nadaljevanju, poteka v okviru te uvodne razčlenitve, še več, v tem navidez banalnem in prav nič smešnem začetku lahko definiramo formo screwball komedije. Vsa tista protislovja (laž in resnica, prepoznanje in spozna-



nje, iluzija in prevara, podoba in telo), ki s svojo nerešljivostjo, mučnostjo, tesnobo proizvajajo smeh, se ovijajo okrog neke temeljne nemogućnosti združitve para, okrog želje, ki je v protigibanju glede na namere oseb. Toda kako screwball komedija proizvaja smeh? Tako, da se forma distancira do vsebine, sama forma je tista, ki je do konca banalna, objektivirana (kot zgornji „kader-protikader“), subjektivnost pa je docela prenešana na raven oseb, njihovih zmot in neuspahov.

Tako je tudi „road movie“, ki sledi srečanju Lulu in Charlesa predvsem lahkotna serija posnetkov z distance, spremljane z zabavno glasbo, ki kot da noče nič imeti z resnostjo položaja, z ovirami, ki si jih zastavljata (rop, Charlesova domnevna žena, itd.). Vse poteka v lahkotnem tonu, Lulu s svojim erotičnim telesom in imenom zapeljuje Charlesa v različne avanture in zdi se, da je Charles smešen po svoji pojavi, da se „na cesti“ ne zna obnašati spričo svojih socialnih določil (ravnokar je napredoval v že tako ugledni službi, čaka ga „družina“ ipd.) Tako nas prav ta distancirana forma preslepi, nam laže, da skorajda ne opazimo, kako se stvari vedno bolj usodno zapletajo. Ne le, da je Lulujina erotična privlačnost postala „fatalna“ za Charlesa, izkaže se tudi, da ima Lulu drugo ime in bivšega moža in da je Charles v Pennsylvaniji, kamor prispeta, dobil vlogo njenega namišljenega, novega moža. Z njim bo Lulu preslepila svojo mamo, izkazal se bo, da kolikor igra lahkoživko, ki poskuša ustvariti **femme fatale** image, po drugi strani prav tako igra pridno punčko, ki ustvarja pravo družinsko idilo.

A to lažnivo, nevtralnno formo bo razbil prav, Ray, Lulujin bivši mož, ki se prav tedaj vrne iz zapore. Ko ropa trgovino, postavi Charlesa pred kontrolne kamere, da bi kasneje lahko osumili njega. Ko se Charles tako gleda na ekranu, Ray v le-tega ustrelji, prepreči mu, da bi se vživel v žrtev avanture, v katero ga je zapeljala Lulu. Charlesova podoba povprečneža, ki ga čaka družina in napredovanje v službi pa se razbije tudi pri Lulu: izkaže se namreč, da ji (in tudi gledalcem) vsehkozi laže. Ray tako ostane edini, ki je „nekaj divjega“ po svoji podobi, ki nima po svoji podobi nobenega protipola.

To pa je tudi zadosten razlog, da se prejšnja nevtralna, zdistancirana, objektivirana forma komedije spremeni v thriller-komedijo zasledovanja, ki bo norega Raya in njegovo doslednost podobi, ki jo podkrepi z ropi, krajami avtomobilov, pretepi, stala življenja. Perspektive postanejo subjektivirane, Charles zasleduje Raya in Lulu, Ray zasleduje Charlesa in Lulu, dokler situacija ne dospe do končnega killinga, v katerem potegne kratko Ray.

Konec filma pa potrdi domnevo, da je potek dogajanja neizpodbitno določen že s samim začetkom: Le-ta se namreč ponovi: Charles ne plača računa v isti restavraciji, zasliši klic toda namesto Lulu zagleda natakario, ki zahteva plačilo. Zdi se, kot da je realnost postavila fikcijo v oklepaj, znova se lahko zgodi, da je šlo za sanje, da se pravzaprav ni nič zgodilo. . . Toda Jonathan Demme je zgolj nastavljal past, ki naj Charlesa in gledalce postavi v samo varljivost realnosti. Lulu se namreč pojavi kot dama, v novi podobi in najbrž tudi z novim imenom.

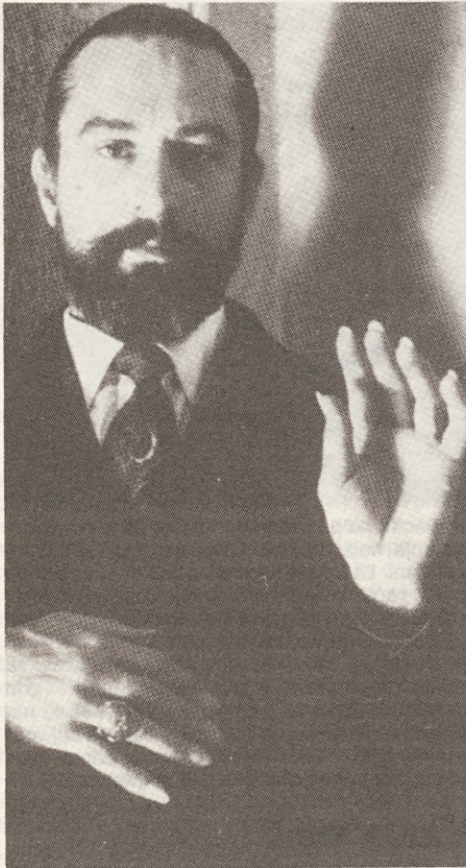
VASJA BIBIČ

SRCE ANGELA

ANGEL HEART

scenarij in režija: Alan Parker (po romanu Falling Angel Williama Hyortsberga)
 fotografija: Michael Seresin
 glasba: Trewor Jones
 igrajo: Mickey Rourke, Robert de Niro, Lisa Bonet, Charlotte Rampling
 produkcija: Tri Star Pictures, 1987

Če hočemo zvedeti, kakšen je film osemdesetih moramo najprej ugotoviti, kako je film tja sploh prišel. Kaj imamo potemtakem v osemdesetih? Takrat naletimo na nekaj, česar v taki obilici v preteklosti nismo nikoli imeli: imamo namreč celo serijo tako imenovanih „sequels“, se pravi „nadaljevanj“, organiziranih okrog istih nosilnih likov, pošasti in kreatur, okrog istih tematsko-motivnih sklopov in žanrskih vzvodov. Glavnino „nadaljevanj“ je film osemdesetih dobil kar neposredno iz sedemdesetih, ali natančneje, film osemdesetih je nadaljeval filme-izvirnike iz sedemdesetih. Praviloma le prvi del sega v sedemdeseta leta, „nadaljevanja“ pa so stvar osemdesetih, denimo **Star Trek**, **Star Wars**, **Cannonball**, **Halloween**, **Omen**, **The Amityville**, **Horror**, **Emmanuelle**, **Rocky**, **Alien**, **Superman**, **The Black Stallion**, **National Lampoon**, **Death Wish**, **Jaws**, itd. (iz šestdesetih so v grobem potegnili le „nadaljevanke“ o Jamesu Bondu, inšpektorju Clouseauju in Normanu „Psycho“ Ba-



tesu). Osemdeseta so porodila tudi „lastno“ serijo „nadaljevanj“, kajpada izdelanih po vzorcu tistih, ki koreninijo v sedemdesetih. Osemdesetim „lastne“ so npr. **Police Academy**, **Indiana Jones**, **Rambo**, **Conan**, **Breakdance**, **Karate Kid**, **Airplane**, **Porky's**, **Ninja**, **Beverly Hill's Cop**, **Wildgeese**, **House**, **Nightmare on Elm Street**, **Exterminator**, **Missing in Action**, **Friday the 13th**, **Poltergeist**, **Romancing the Stone** itd. Za te filme je, smeli bi reči, značilno, da se skušajo do žanra deklarativno postaviti v razmerje „notranje“ imitacije ali, z drugimi besedami, vsak „sequel“, vsako „nadaljevanje“ hoče — dasi prav temelji na potlačitvi „avtorstva“, „prvega gibalka“, „produkcije“, „živega dela“ — karseda neposredno in dejavno delati žanr, da bi se s tem „osvobodilo“ siceršnje žanrske prisile, kompulzivnosti, omejenosti, utesnjenosti, tesnobe in klavstrofobije. Toliko „sequels“, toliko „nadaljevanj“ v tako kratkem času ni film — noben film! — dobil še nikoli! Prav tako pa ni dobil noben film v tako kratkem času toliko „remakes“, toliko „samoponovitev“. Ker navsezadnje, kaj pa je **Beverly Hill's Cop II**, če ne ravno „remake“ filma **Beverly Hill's Cop I**! „Remake“ zlahka postane „sequel“ in prav na tavn „sequel“/„nadaljevanje“ skuša Hollywood preformulirati, če ne že kar subvertirati načelo „mimetičnosti“, saj skuša, po eni strani, vsak „sequel“ neposredno in dejavno „delati“/„proizvajati“ žanr, po drugi strani pa vsako „nadaljevanje“, vsak „sequel“ neposredno tendira k „samoponovitvi“, k „remakeu“. V verigi „nadaljevanj“ se izgublja „pozitivni“, „mimetični“ odnos do zgodovine, šele v trenutku, v katerem se „nadaljevanje“ sprevrne v „samoponovitev“, pa se izbrši tudi „razlikovalno jedro“ prvotnega žanra, njegova „historična identiteta“. Vzrok te „depresivnosti“, te velike „žanrske depresije“ lahko na socialni skali odčitamo v prihodu Ronaldaa Reagana in z njim fundamentalistične moralne večine na oblast leta 1980. Žanr sam je „depresi-

ven“, smeli bi reči „postvarel“, „petrificiran“, strategija „sequels“ pa predstavlja drugo pot: s tem, ko skuša vsak „sequel“ neposredno „delati“/„proizvajati“ žanr, postane vsak posamezni film kot „sequel“ čisti „free enterprise“, ujet v represivno ponavljanje praznega srca istosti. Reaganistični in fundamentalistični korporativizem sta „ideološki“, „free enterprise“ pa ekonomski utemeljitelj „sequel“, „nadaljevanja“, filmske forme osemdesetih let. „Sequel“ je formalni aspekt „žanrske depresivnosti“, „postvarelosti“, „petrificiranosti“ in „zamrznjenosti“ kot da bi zgodovina ujela žanr „sredi giba“.

Konotator „žanrske depresivnosti“ osemdesetih let je potemtakem, po eni strani, „sequel“, po drugi strani pa se zdi tudi nujno pokazati na povsem vsebinski konotator „žanrske depresivnosti“, na radikalno „postvarelost“ in „petrificiranost“ same intimne „notranjosti“ žanra kot „vsebinske forme“. Žanr vedno definira kakšen sistem pravil (zakonov) razlikovalnih potez, ki jim je sicer v posameznih filmih mogoče zvesto slediti in jih praktično udejanjati. Ko film udejanjani eno (določeno) razlikovalno potezo, s tem prizna in dopušča, da je imel na razpolago pravzaprav dve možnosti: če dela žanrski film, moreš in moraš vedeti, da imaš pri vsaki potezi le dve možnosti. Ena poteza, vedno pa najmanj dve možnosti. V tem moramo tudi iskati odgovor na vprašanje, zakaj se žanr in „realizem“ ne moreta srečati ali, natančneje, zakaj žanr in „realizem“ nista medsebojno prevedljiva brez „ostanka“. Ko dela žanr, imaš vedno najmanj dve možnosti, ko se greš pa „realizem“, ne smeš pustiti, da bi kdo lahko mislil, da si imel dve ali celo več možnosti: „realizem“ moraš nujno delati tako, kot da je bila ves čas zgolj ena sama možnost, nedeljiva in integrativna. Tudi če sta bili dve možnosti: se je treba obnašati tako, kot da je bila zgolj ena, če naj gledalec verjame v „enotnost“ historične in socialne kompetence, če naj ne bo zgodovina tista, ki bi lahko „realizem“ ujela „sredi giba“, temveč da bi „realizem“ še naprej funkcionaliral kot tisti, ki lahko ujame zgodovino „sredi giba“ in jo s tem, ko jo „petrificira“, naredi „prepoznavno“. Žanr se začne v času, ki pri artikulaciji filmskih form v ločenosti od toka zgodovinskih praks zahteva „realizem“ (denimo v osemdesetih), se žanr začne obnašati ravno obratno: zgodovine ne „petrificira“ zato, da bo jo s tem naredil „prepoznavno“ (kot to počne „realizem“), ampak jo naredi „prepoznavno“ zato, da bi jo lahko „petrificiral“. Subverzijo moramo potemtakem videti v tem, da se zdaj žanr nenadoma začne obnašati tako, kot da bi imel zgolj eno možnost ali, natančneje, kot da bi imel pri vsaki potezi zgolj eno samo možnost. Kje lahko odčitamo v materialnem in praktičnem funkcioniranju tega ali onega žanra ta manever, to veliko premeno, to „petrificacijo“, ta zglob „postvarelosti“, to zgolj „eno možnost“. Najbolj smiselno je, če „petrificacijo“ žanra izoliramo v socialno najbolj promotivnem žanru, v thrillerju, ki ga bomo morali pač razumeti dovolj široko, da bomo lahko spravili vanj tako različne filme, kot so **Blade Runner**, **Dressed to Kill**, **the Untouchables**, **Blue Velvet** in **Angel Heart**.

1. **The Untouchables**. Pri gangsterskem filmu smo vedno soočeni pravzaprav z dvema medsebojno prežetima razlikovalnima jedroma: gangsterja na koncu vedno pokončajo, njegova smrt pa je vedno praktični rezultat sekulariziranih oblik puritanizma/kalvinizma oz. dejstva, da je „grešil“ (smrt gangsterja nikoli ni rezultat kakšnih legalnih, socialnih, koordiniranih in strukturiranih procesov). Za Caponeja vemo, da ni umrl „nasilne“ smrti, vemo pa tudi, da je umrl natanko zato, ker je „grešil“: Capone je namreč umrl zaradi močne „spolne boleznii“. Konec De Palminega gangsterskega filma ne sovpadajo

gangsterjevem koncem, in le zakaj bi?! Le zakaj bi De Palma še posebej prizadel nekoga, ki ga je že v „zgodovini“ tako in tako doletelo to, kar bi mu on sam v svojem filmu (kot je pač ravnal v prejšnjih) z velikim veseljem storil (s tem bi kajpada tudi priznal, da je imel na razpolago dve možnosti, kar bi pa bilo slabo, saj je Al Capone historični lik in zahteva pač „realizem“!)? S tem, ko je De Palma problem Caponejeve „kstriranosti“ in „zatre spolnosti“ premaknil v prostor „odsotnega vzroka“, v filmski „off“, v prostor tega, kar pride po „srečnem/nesrečnem koncu“, se pravi, s tem, ko je Caponeja prepustil „zgodovinskemu fatalizmu“, je koncept gangsterskega „izvirnega greha“, sicer uglobljenega v učinkih sekulariziranega puritanizma/kalvinizma, „petrificiral“ v „sublimni objekt“ postvarelega/depresivnega/pozno-kapitalističnega žanra, ki hoče zgodovino zamrzniti „sredi giba“, ki se hoče obnašati tako, kot da je imel zgolj eno možnost in ki „razlikovalno potezo“ (gangsterjev „izvirni greh“ via gangsterjeva smrt) naredi „prepoznavno“ le zato, da bi jo lahko „petrificiral“.

2. **Blade Runner**. Ta Scottov film pripada tisti obliki thrillerja, ki ji ponavadi pritlikamo izraz „hard-boiled“. Ena izmed temeljnih razlikovalnih potez „hard-boiled“ thrillerja je vsekakor „off“ glas, katerega smisel je v tem, da nam vselej izda, kako je vse to, kar se bo zgodilo, zdaj že preteklost, da je celoten film radikalno podvržen „zgodovinskemu fatalizmu“ in da je potemtakem pripovedovan že iz nekakšne „prihodnosti“, iz točke, ko je že vsega konec. Scott je to razlikovalno potezo („glas iz prihodnosti“ via „zgodovinski fatalizem“), „petrificiral“ in jo pahnil v prostor „depresije“/„postvarelosti“ s tem, ko je dogajanje filma neposredno premaknil v samo „prihodnost“, v science-fiction „prihodnost“, v čas, ko je že vsega konec (film se namreč dogaja v času po jedrski vojni, vsaj iz romana bi lahko tako sklepali), kar pomeni, da naredi temeljno razlikovalno potezo „prepoznavno“ le zato, da bo jo lahko „petrificiral“.

3. **Dressed to Kill**. Ta De Palmine film lahko uvrstimo med kriminalke tipa „whodunit“ (umor „ključni“, detekcija, logična dedukcija, recimo), pri katerih se vedno vse vrti okrog „napačne“, dostikrat pa tudi okrog „dvoje identitete“. „Petrificacija“ oz. učinek „postvarelosti“ je v tem filmu dosežena zelo enostavno: gledalec vidi, da se Michael Caine znajde hkrati na dveh različnih krajih, obenem pa tudi vidi, da je — kot se izkaže — morilec prav Michael Caine. Med „rešitvijo“ (morilec je M. Caine) in „alibiem“ (M. Caine se je znašel hkrati na dveh različnih krajih in ne zgolj na enem samem) ni sicer nobene „vročne“ zveze, pa vendar „alibi“ sam ne more pozitivno predelati strukturo „rešitve“. Samo potezo naredi „prepoznavno“ zgolj zato, da bi jo lahko „petrificiral“, pri čemer se ves čas obnaša tako, kot da je bila na razpolago le ena sama možnost, en sam morilec, le Michael Caine, saj je v filmu le malo oseb dramatisiranih in tematiziranih do te mere, da bi se lahko za njihovo vsakdanjo masko skrivala kakšna globlja zločinska natura: neverjetno in absurdno bi bilo, ko bi bil morilec kdo drug in ne Michael Caine. Možno bi bilo seveda, če bi bil „krivec“/„morilec“ nekdo, ki ga v filmu sploh ni bilo vse do konca in ki sploh ni bil niti minimalno dramatisiran, kot v Hitchcockovem **The Wrong Man** ali pa v Tugglovem **Tightrope**. Paradoks in „petrificacija“ je v tem, da je iz De Palminega filma to možnost mogoče izpeljati, medtem ko iz filmov **The Wrong Man** ali pa **Tightrope** De Palmine možnosti (edine možnosti) nikakor ni mogoče izpeljati prav zaradi nesovpadanja „alibija“ in „rešitve“, prav zaradi radikalne „petrificiranosti“ temeljne razlikovalne poteze, „petrificiranosti“, ki onemogoča „žanrsko interpretacijo“, obenem pa samo „mejo“ med posameznimi primerki istega žanra naredi „neprestopno“ in jo s tem „zamrzne“.

4. **Blue Velvet**. V tem Lynchovem filmu je „petrificiran“ in „zamrznjen“ kar neposredno sam thriller, v katerega skuša „vdreti“ (in ga tudi „potolči“) Kyle MacLachlan, a spozna, da se je njegov juriš končal kot potovanje med spomeniki, žanri in formami neke radikalne, toda izgubljene preteklosti. V žanr preprosto ne more vstopiti, še toliko bolj ne, ker se moti, ko misli, da so formalna protislovja „identifikacijskega jedra“

(„subjektivne zmogljivosti“, njegove „whodunit“ sposobnosti) prevedljiva v „neposrednost zgodovinske globine“, ne da bi se ob tem transformirala „forma“ pozno-kapitalističnega „subjekta“, ki skuša „skriti“, „odsotni“ in eluzivni „vzrok“ post-industrijske mreže družbenih razmerij „integrirati“ v klasične obrazce „detekcije“, „interpretacije“, „subjektivnosti“ in predvsem (!) „suspenza“. V tem filmu je „petrificiran“ in „zamrznjen“ prav „ključ“ (clue) kot točka, prek katere je mogoče „prodreti“ v thriller, v „whodunit“ detekcijo. Kateri „ključ“ imamo v mislih? Prav tistega, ki samemu thrillerju manjka, se pravi, tisto popolno fotografijo (na kateri vidimo v „zamrznjena“ detektiva in lokalnega kriminalca), ki jo moramo dojeti kot izčiščeno obliko „zamrznjenega“ in „postvarelega“ žanrskega objekta, ki ga je mogoče podvajati, pomnoževati, celo mejiti nanj, ne prenese pač več nikakršne „neposrednosti“, nikakršne enotnosti „zgodovinske globine“ in „identifikacijskega jedra“.

5. **Angel Hart.** V vsakem thrillerju naletimo tudi na problem „zamenjane identitete“ kot temeljne razlikovalne poteze. V tem filmu „zamenjava identitete“ nima več le „simbolne vrednosti“, temveč je izpeljana dobesedno, povsem „fizično“ (Harolda Angela so nekoč v preteklosti zamenjali z nekom drugim — vendar „dobesedno“), saj izstopi v vsej svoji „postvareli“ in „depresivni“ vrednosti kot „meja“, ki je ni več mogoče racionalizirati v klasičnih obrazcih „suspenza“ in „subjektivnosti“.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

NASVIDENJE OTROCI

AU REVOIR LES ENFANTS

scenarij: Louis Malle
 in režija: Renato Berta
 fotografija: Schubert, Saint Sáens
 glasba: Gaspard Manesse, Raphael Fejtő, Francine Racette, Stanislas Carré
 igrajo: M.K.2. — Productions, Nouvelles Editions De films, Stella Film, 1987

Če se je kdo v „zlatem“ obdobju otroških grozljivk (sedemdeseta) bal, kaj bo nastalo iz generacije, iz malčkov, ki so kukali skoz vrata dnevnih sob in lovili odlomke fiktivnih zgodb, tedaj, ko bodo začutili posledice prestrašenega pogleda, je zagotovo pozabil na tiste človeške mladiče, ki so se tako rekoč rojevali s te vrste produkcijo v očeh. Opljeni 1974, 1975, 1976, 1977 in 1978, kakšni subjekti. Pustimo genetično-spekulativne meditacije in se lotimo dejanske situacije, pri čemer naj nam perceptivna determiniranost le ohrani filmsko materijo. Vzemite tale razpored oseb: Christian Bale (14 let), Anton Glanzelius (13), Raphaël Fejtő (prav tako 13), Gaspars Manesse (12), Antoine Hubert (11), Sebastian Rice Edwards (10), le kdo je poznal te otroke, dokler niso nastopili v filmih, ki so vsi filmi lanske letine, uspešne bere novega zgodovinskega obdobja — če parafraziramo Margaret Maed — iz serije „coming of age in cinema“; in te vrste izstrelitvam, ki po njih otroci po navadi ostjajo zvesti okolju (sic!) izstrelitvene rampe

(izjema so prav omenjena sedemdeseta, nič čudnega, da so ta „zlata“ leta nekega žanra v tem smislu za protagoniste „črna“, eksekutivna, smrtna, dokončna!), film sledi že od leta 1912, ko je zvezda postala petnajstletna Lillian Gish. Gosposodična Gish še živi in je še kar gosposodična (!), film je istih, rudimentarno vzeto, želja in manir, le otroci se menjajo, kar dokazuje, da je njihovo življenje kar dovolj gibljivo, kinematično, že v osnovi filmsko.

Vsi junaki lanskega filmskega časa, tako Bale (pri: **Empire of the Sun** Stevensa Spielberga) kakr Glanzelius (pač: **My Life as a Dog** Lasseja Halstroma), Fejtő in Manesse (na: **Au revoir, les enfants** Louisa Mallea), Hubert (v: **The Grand Highway** Jeana-Loupa Huberta) in Edwards (iz: **Hope and Glory** Johna Boormana) niso samo otroški igralci kar tako, niso le otroška vizija scenarijske zahteve oziroma avtobiografija režiserske odločitve, so marveč poseg v zgodovino, ki je v vseh lanskoletnih primerih obsedena sočasna zgodovina otroškega filma samega. Tako gre Halstrom v petdeseta, v leta otroških filmskih pravljic, Heidi, Lassie, Rina-Tina; Boorman v osebnost potepuškega otroka, v chaplinsko „predfilmsko“ pozo sotripničkov, otrok, ki bodo hoteli spreminjati ta gnili svet, ko ugasne zvezda; Huberta zanima tista prva seksualna praktila, ki je imela v filmu ugledne prostore v flash-backih vseh vrst, šolsko razporejena obakraj Truffautovih **Quatre cents coups**; Spielberg in Malle se postavljata v drugo svetovno vojno, v tisti čas, ko otroci niso imeli ničesar, ko so bili na začetku in na koncu hkrati, in bi jim film, če bi ga tedaj bilo kaj več, zagotovo dal zatočišče.

Malleova filmska specifična je prejkone skrita v moči vmesnega prostora, rimskokatoliškega samostana blizu Fontainebleauja, prizorišča, ki skriva judovskega dečka s času prirejenim imenom Jean Bonnet, vrhu tega pa še več, skriva vse tisto, kar se je zmuznilo filmu druge svetov-

ne vojne, torej geografsko opredeljivi in žanrsko določljivi topos med vojno epopejo in dokumentarcem in žalostno zmaličenih predelov taistega časa. Od tod režijska statika, „ni več pregona, ni še terorja“, sile so omamljeno uravnotežene (Nemci na enem ključnih mest filma niso več to, kar se o njih ve, so trdi, a tolerantni, vedo, kakšni prasci so pétainovci, in jih ne pustijo k živemu plenu; znajo francosko in se usodno ujezijo le, če kdo postane izdajalec svojih prijateljev), razpre se prostor za novo poglavje v zgodovini otroškega filma. Ekvivalentov ni prav veliko, za najimnetnejši primer (**Romeo, Julija a tma** Jirija Weissa po romanu Jana Otčenáška) moramo reči, da zavzema identično polje: ni še represije, ves čas pa velja, da ideologija peha čas naracije v čas predvidljivih, znanih posledic, ki jih po pravilu v filmu nimamo čast dočakati, v neko oddaljeno, nerodno in slabo trdo psihološko dramo torej. Pogled je kajpak skrivljen, gre za otroka, ki stoji za „evropsko kamero“, tako da je subjektivnost, da, celo samoreferenčnost, te kamere zelo znana: „pripravljan sem na najhujše, tako da me nič več ne more presenetiti“. V tej prateči ideologiji in skrivljenem pogledu vdanosti „v film“, ki sta tudi osnovni za mučno statiko, „ko se ves čas ve“, tiči razlog, da te vrste film nikakor ne more razvneti še tako evropskega gledalca, subjekta torej, vzgojenega v maniri človečka z nizko postavljenjo kamero. Malleov vmesni vojni žanr, žanr „osvobojenega ozemlja“, namreč ozemlja med neurejeno gverilo in urejenim naci terorjem, jasneje: med bojem in taboriščem, še jasneje: med vojno filmsko fikcijo in realnostjo dokumentarca razvija posebne vrste prijateljstvo, ki prihranja suspenz za, moramo priznati, redke dovtetneže: gre za to, da je gledalec pri najnovejšem Malleu tisti, ki v nazaj — mar je sploh mogoče drugače? — analizira razmerje „čustvene negotovosti“. Analitični postopek pa mu omogoči „čutna gotovost“, bogastvo, katerega edino merilo je —



zgodno heglovsko! — to, kar lahko o njem spoznamo (iz filma): Julien Quentin in Jean Bonnet v filmu sploh ne prijateljujeta, kot se v zapisih zdaj razglasa edina zavezniško-emosivna gesta je v pozdrav dvignjena roka zadnjega metra filma, ko Jeana odvlečejo v taborišče. Vse, kar je prej, je raziskava in sumničenje, torej znanost in religija: kdo je ta črni fant, zakaj ne prejme obhajila? Ko se zve, kdo je tega raziskovanega in osumničnega juda izdal, se omogoči pravo prijateljstvo, torej prijateljstvo skoz sovraštvo, a je zanj že prepozno. Vse je prepuščeno zgodovinsko pozitivnemu dožetku, ki pa je v filmu prazno mesto, še več, neskončna sodba tipa „prijateljstvo in sovraštvo“. Samo razliko med končnim (posamičnim prijateljstvom) in neskončnim (občim sovraštvom) film prepusti dramaturgiji historično preverjenega dejstva. Rekli bi: vse, kar gledamo, je očem namenjeno kakor polkrepki tisk pisavi; če ameriškega distributerja gane to, da so v Malleovem francoskem retouru „solze prihranjene za konec, solze, ki jih je največ med vsemi v filmski zgodovini, in to spričo neverjetne cineastove odkritosti“, privrejo kot reakcija na to reklamno akcijo še neke solze, solze cinefilske želje po „izdelku“. Dobro namreč vemo, kaj je na delu, kadar je „cilj“ „umetniško preseganje zgodovine“ rezultat sta vedno nepresežena zgodovina in film, ki ga ni zunaj nje. Malle navduši s skopostjo, to pa je tudi edino, kar zdajle priporočamo njegovim otrokom za vsake vrste uspeh v naslednjih petdeset letih kinematografske slave. Zunajfilmski film!

MIHA ZADNIKAR

SICILJANEC

SICILIAN

režija:	Michael Cimino
scenarij:	Steve Shagan po romanu Maria Puzza
kamera:	Alex Thomas, BSC
scena:	Wolf Kroeger
montaža:	Françoise Bonnot
glasba:	David Mansfield
igrajo:	Cristophe Lambert, Terence Stamp, Joss Ackland, John Turturro, Richard Bauer, Barbara Sukowa, Giulia Boschi
proizvodnja:	Sidney Beckerman za Gladden Entertainment, ZDA, 1987

Ko sem zapuščala kinodvorano, sem se jezila, da sem med filmi, ki so se tisti dan ponujali gledalčevemu užitku, izbrala prav tega. Odločilo je najbrž **Zmajev let**, ki je prav takrat navduševalo publiko v Ljubljani. Delno so me premamile tudi zvezdice, ki so jih v različnih časopisih lepili na ta film. Že davno bi mi moralo biti jasno, da

se ne kaže ozirati na njihovo število, temveč na tistega, ki jih podeljuje. Gotovo pa Christophe Lambert pri izboru ni bil odločilen. Kakorkoli že, tisti večer Cimino ni bil pri meni prav nič dobro zapisan — da smo si na jasnem, tudi sedaj ni nič bolje — le da tiste prve besede, ki jih običajno izvržemo, ko se izteče končna špica, lahko danes raztegnemo v kaj več kot le „slab film“.

Cimino je hecen fant. Vozi po sinusovih krivuljah, iz uspeha v neuspeh, pa čeprav se vseskozi drži ene in iste konstante, že kar premice — to je obsedenost z Ameriko. S parom Eastwood — Bridges v svojem prvem, novohollywoodskem filmu **Thunderbolt and Lightfoot** (1974) obdeluje ikonografijo „notranje“ Amerike in istočasno upelje moške like, ki se bodo kasneje — agresivni, potentni, polni akcije in nemirov — v prvem planu pojavljali v vsem njegovem opusu. Najprej kot ameriški Slovani — pennsylvanski delavci ruskega porekla v **Lovcu na jelene** (De arhunter, 1978) ali kot priseljenci v najdražjem in najmanj uspelem ameriškem filmu **Nebeška vrata** (Heavens's Gate, 1980) ali pa kot homo potentia v **Zmajevem letu** (Year of the Dragon, 1985), kjer Slovana nadomesti rumeni Američan. **Siciljanec** je le logično nadaljevanje Ciminovih obsesij s svojo deželo, pravzaprav s svojima deželama, saj se je kot sin italijanskih doseljenec v ZDA pač moral vrniti k svojemu rodu, ki ga je, očitno kot nečistokrvnega, vedno silil v obdelovanje tem ameriške anacionalnosti. Salvatore Giuliano (Christophe Lambert) v **Siciljancu** ne živi v Ameriki, a o njej sanja. Piše odprto pismo Trumanu, kjer prosi, da bi se Sicilija priključila ZDA, pozira za Life Magazine, poslušša Glenn Millerja in na poroki pleše na „In the Mood“, ne pa na folklorno, siciljansko glasbo. Spi z ameriško delegatko oziroma siciljansko aristokrato in tudi zaplodi otroka — sicer ne njej — ki ga še v trebuhu vkrca na čezoceansko ladjo. Kako malo je ta film italijanski, govori že dejstvo, da razen Internacionale, ki jo prepevajo siciljanski komunisti pred pokolom pri Portelli della Ginestra, v filmu ni italijanske besede niti italijanske angleščine oziroma akcenta, celo napisi in parole so v angleščini.

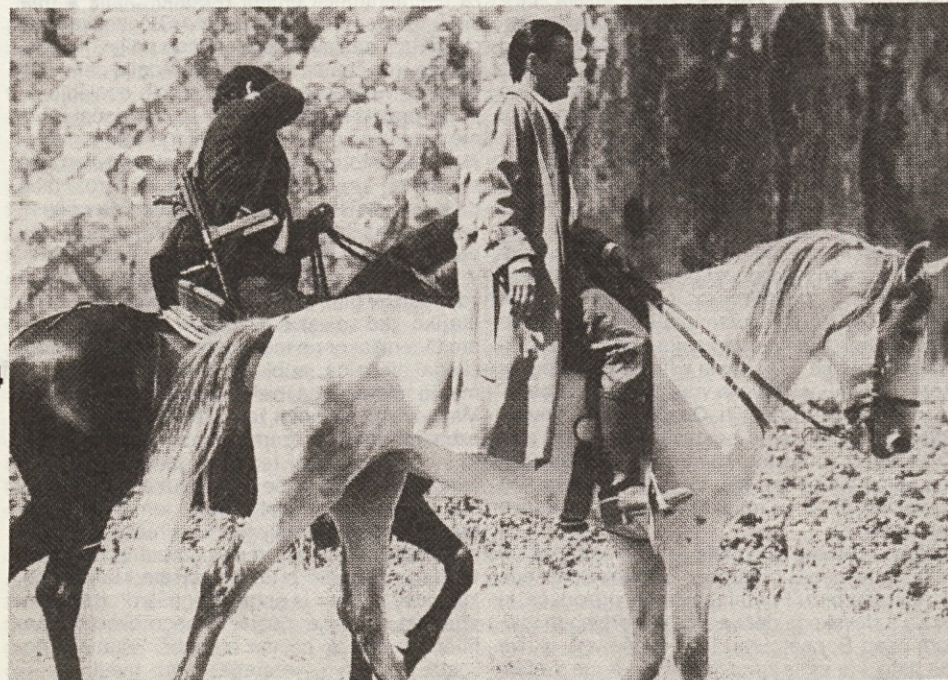
Ta neizmerna sla po deželi, kjer bi Giuliano lahko uresničil sanje o svobodi, ki jih pač na Siciliji ne more, se pravzaprav zelo nejasno razume kot zgodovinska „teza“ takratnih razmer v Italiji. Razume se zgolj kot osebnostni problem človeka, ki ga je Cimino iz bandita spremenil v junaka. Leta 1962 je Francesco Rosi namreč že posnel film o tej že mitski figuri južnoitalijanske zgodovine (**Salvatore Giuliano** po scenariju Rosija, Cecchija, D'Amice in Provenzaleja, torej ne po Puzovi knjigi kot Cimino), a se je vztrajno izogibal pripovedovanja Giulianove intimne zgodbe. Niti enkrat nam ga režiser jasno ne pokaže, ne živega ne mrtvega. Kajti ko bi bil to storil le enkrat, ga ne bi mogel več zapustiti, ampak bi moral ustvariti iz njega lik v najpristnejšem pomenu besede“ je zapisal ob Rosijevem filmu Gi-

orgio Sestan v Ekranu (štev. 13-14, 1964). Z odstopnostjo banditovega obraza postane tako njegov film sodba o situaciji, iz katere je Giuliano izšel, postane zgodba o Siciliji, o njeni ekonomskosocialni depresiji, in ne samo v Siciliji, temveč tudi o celotni Italiji v povojnih letih. Rosi torej ni delal drame o konkretni osebi, temveč je z dokumentarno-televizijskim novinarskim pristopom nizal italijansko politično realnost, ki jo resda sproža Giulianova figura oziroma proces v Viterbu, kjer njegov pribočnik in kasneje morilec Gaspare Pisciotta (pri Cimino Aspanu) opisuje Giuliana kot človeka, ki se je na vse kripnje boril proti komunizmu. Skratka, Rosijev Salvatore je črn že s tem, ko ne živi, Cimino pa je ves bel, tudi rdeč, prav s tem, ko preveč živi, ko tu v vseh možnih planih — predvsem v velikem Učinek kinematografske igre, ki ga sproža veliki plan, pa nam je iz zgodovine filma vsem dobro znan.

Pa ni samo učinek pretiranega kazanja tisti, ki vzpostavi Giuliana kot junaka, italijanskega Robinhuda, očarljivega moškega in še intelektualca (Cimino Giuliano veliko bere, piše, citira Zgodovino in jo sam proizvajajo). Dejstvo, da ga interpretira Christophe Lambert, ima dodaten učinek, saj je vanj že a priori vpisano pozitivno banditovstvo. Vpsal mu ga je Tarzan (**Legenda o Tarzanu** — Greystoke — The Legend of Tarzan Lord of Apes) z „individualno opičjo psiho“, ki so mu jo izoblikovali prihajajoči in odhajajoči opičji in neopičji očetje, divja in civilizirana džungla... in še hipijevsko punkerska vloga v **Podzemlju** (Subway), kjer junak krši zakone do dopustnih meja in kjer zaradi humano naivnih ciljev ne prestopi med odpadnike.

Cimino je Giuliana pokazal že v prvem kadru pred špico, in to na osmrtnih plakatih, polepljenih po mestu, in od takrat naprej, pravzaprav nazaj ga ni več izpustil. S tem je demitiziral Rosijevega pa tudi historičnega Giuliana, saj je bil prisiljen odgovarjati tudi na nekatera zgodovini še vedno nejasna dejstva, ki se pletejo okrog tega lika. Nejasnosti je zakril z emocionalnimi razlagami, s poudarjanjem njegove osebnosti in njegovih odnosov z ljudmi, ki jim je stopal na pot. „Hotel sem govoriti o osebi, o mitu, ne pa delati zgodovine,“ pravi Cimino, tako kot vsak Umetnik, ki si misli, da je to možno. Kajti že prve sekvence po špici ilustrirajo zgodovino oziroma njeno razredno strukturo. Paralelno gledamo najprej kmete, ki delajo na polju, nato posestnikovo ženo Crotone (Barbara Sukowa), ki se vrača s popoldanskega jahanja.

Na to polarizacijo pade Giulianov (in Aspanujev) udar s karabinjeri, ki odkrijejo, da prevaža ukradeno blago. Giuliano je torej tisti vmes, nekmet in nearistokrat, a v svoji nerazredni poziciji odvisen od obeh: prvi ga ščitijo, od drugih dobi konja, da bi, potem ko umori karabinjerja, zbežal k tretjemu členu sedaj še trikotnika — k cerkvi. Ta mu pomaga premagati smrt, pravzaprav se iz svoje smrtno rane izvleče zato, ker se tako odloči (!). Giuliano z geometrijsko ponazoritvijo skicira v pesek svoje mesto v teh družbenih konstalacijah in istočasno pove, da se njegova stranica ne pokriva ne z aristokracijo, posestniki, ne s Cerkvijo ne z Mafijo. Pokriva se z geslom, ki ga kar naprej papagajevsko citira: „Zemljo kmetom.“ Skratka, z lahkoto se gledalec začne identificirati s tem „hudodelcem“, ki kar naenkrat dobi pozitivne predznake. Osvoboditev sedmih kriminalcev iz montrealškega zapora postane Giulianova human apoteza, ne pa programirani akt pridobivanja pomagacev, s katerimi se kasneje po partizansko umakne v hribe. Postane vodja protovoljne vojske za neodvisnost Italije. Priznati moram, da mi separatizem, ki se ga je šel Giuliano, ni povsem jasen. Zvezna vlada je bila do Sicilije bolj mačehovska kot materinska, pravzaprav Sicilija že s Mussolinijem ni kaj preveč paktirala — mafija je bila za Mussolinija prej tekunica kot kaj drugega. Separatisti tudi niso podpirali komunistov, postali pa so odveč takrat, ko se je mafija povezala s krščanskimi demokrati. Takrat so tudi likvidirali Giuliana. To sovraštvo do komunistov, ki je doseglo višek s pokolom pri Portelli in ki ga Rosi ne razjasni povsem, je v Puzo-Cimino verziji sicer jasnejše: Giuliano ga osebno ni zakrivil, tudi zato, ker je bil sorodstveno vezan na vodjo komunistov, zakrivili naj bi ga pajdaši, ne da bi sam vedel za to. Skratka, Giuliano je nesporno



homoseksualno, razredno strukturiranost... Osnovno vezivo na površju fabule vzdržuje nepomirljiva trojica: **Rosie**, ženska srednjih let, ki razume emancipacijo dobesedno in v učinkih „seksualne revolucije“, vse bolj leže iz centra na margino (rdeča nit filma je njeno erotično/ljubezensko razmerje z marginalcem/homoseksualcem/heteroseksualcem Dannyjem/Viktorijo-Roland Gift, sicer pevec skupine Five Young Cannibals), vendar ta njen premik, sestop ni dosleden, je le simbolni protest, ki se konča v trenutku, ko bi morala „marginalno pozicijo“ verificirati, pobegniti na on stran „normalnega“, skupaj z obarvanim prebivalstvom zapustiti London.

Njen mož **Sammy**, povprečnež na celi črti, ki mora razumeti in sprejeti učinke seksualne revolucije, v njih ravno ne uživa, s seboj nosi greh „očeta“. Oče **Rafi Rahman** se vrne od nekod z daljnega vzhoda (morda iz Pakistana?) kot razredni sovražnik. Oprati mora „vest“, „dušo“ pred sinom, diktatorsko zgodovinsko travmo mora zamenjati z oživitvijo „neskaljene britanske ljubezni“, s sinom doseči pomiritev. Osnovni konflikt se odvija na dveh ravneh. Ena je generacijska — dvojica oče, diktator, grešnik, in njegova „neskaljena ljubezen“ Claire Bloom na eni strani ter Sammy in Rosie na drugi. Konflikt poteka na osi erotičnega, užitka in zakona, os naprednega/konzervativnega pa ni tako jasno začrtana zaradi tradicionalne drže sina Sammija.

Druga raven — razredni konflikt je le modus, ponovitev generacijskega nasprotja: časovno, zgodovinsko je že vpeto v razredno in rešitev je dosledno zanikanje „storjenih grehov“. (Tu Frears vpelje še „fantom“, žrtev diktatorjevega terorja, ki očeta Rafija spremlja po Londonu. Fantom je slaba vest, greh, ki ga je potrebno oprati.) Nemožna je njegova priključitev na drugo stran, marginalci ga preprosto ne sprejmejo, zato mu ostane le še pomiritev nasprotij s simbolno gesto — v sinovem stanovanju se obesi.

Rekli smo, da je film **Sammy and Rosie Get Laid** prenatrpan. Prenatrpan v vpeljavi „vseh nasprotij, travm in nerešljivih vozlišč“, tako da se sprevrže v ironijo, ki ji manjka distanca. Preprosto je vse skupaj vzeto preklemsko zares, čeprav je razlika med naslovom filma in filmom samim najbolj produktivna prav v tej ironični točki: Sammy in Rosie niti enkrat ne spita skupaj, tega ne počneta že nekaj let. In ne nazadnje je tudi kulminacija filma v polju ironičnega: v trenutku, ko se nepomirljiva fabulativna trojica v istem času znajde na različnih krajih z različnimi partnerji, „pod oknom“ reggae bend prepeva osladno ljubezensko pesem. To ironijo lahko beremo na več načinov, tudi skozi optiko že zapisanega: tudi fuk ne ubeži vpisu razrednega.

LEON MAGDALENC

čist in že nadnaravna oseba, saj se vseskozi uspešno izmika silam javnega reda kljub temu, da je bil vedno v stiku z visokimi policijskimi uradniki, pomembnimi politikami in je kar naprej lazil s hribov v dolino, kjer je uprizarjal mestne spektakle in snubil bodočo ženo.

Vso to mešanico situacij, ki mi v celoti še niso jasne, Cimino vozi s pomočjo personificiranja, s pomočjo delegatov, ki z določenimi obrazy in točno določenimi liki sestopajo na Giulianovo pot in utelešajo stranke v igri.

Borsa (Terence Stamp) je aristokrat po duhu, potopljen v sofisticiran svet lepote, umetnosti in užitka, ki mu ga omogoča njegov posestniški naslov. Ostaja zunaj problemov slehernikov, ki takih užitkov ne morejo zaznavati ali pa jih zamenjujejo z drugimi. In z Giulianom se povsem razume, tudi takat, ko ga ta okrade. Kraja je čisto povšeči tudi njegovi ženi, ravno tako stereotipni figuri dolgočasene, a neneumne Američanke, ki se ji v obljudeni sicilijanski puščavi redko zgodi kaj vznemirljivega. Z mafijskim delegatom Don Masinom ima Giuliano poseben partnerski odnos. Oba sta inteligentna, duhovita in močna, torej zmožna trdih dejanj, če so potrebna. Don Masino in Giuliano sta policaj — Kitajec v **Zmajevem letu**, to je odnos, kjer eden rabi drugega, kjer eden potrjuje drugega in kjer eden sovraži drugega. To, da Don Masino hoče posvojiti Giuliana, ne gre pripisati le sicilijanski zavezanosti družini (Don Masino nima otrok), pa tudi ne zgolj poskusnem pokrivanju očetovskega manka (Giuliano nima staršev) — očeta mu „nadomešča“ že Hector Adonis, esteta, mož z lepim imenom in paraplegičnim telesom, Gre pač za poskus pakiranja, poskus, ki ga dokončno izpelje Amerika s svojo odsotno prisotnostjo.

Pa ne gre siliti v nekaj, kar je Cimino že sam opredelil, da ni: „V tem filmu ni mogoče iskati dokumentarne realnosti (kot npr. v **Zmajevem letu**). Tu gre le za dokumentiranje sanj.“ Pa naj ostane to le dokumentiranje sanj o svobodi (tudi z „morjenjem“ komunistov), o Ameriki in o tem, kaj ta dežela lahko je, četudi je odsotna. Saj je Malaparte (in z njim Cavanijeva) na to temo povedal mnogo več.

„torišče“ novih idej in iniciativ. Frearsu je prav vseeno, ali njegove filme gledajo na TV ekranih ali v kino dvoranah. Vemo tudi, da je imela britanska „free cinema“ odločilno vlogo pri formiranju njegovega „režiserskega imidža“. V prvi vrsti Carel Reisz (prvič je asistiral v njegovem filmu **MORGAN** leta 1966) in Lindsey Anderson, a vseeno je še vedno velik občudovalec ameriške kinematografije: John Ford, Raoul Walsh, F.F. Coppola, M. Scorsese... V tej luči je tudi zanimiv podatek, da bo v letu 88 posnel dva filma v Ameriki, točneje — v Santa Monici.

Vemo tudi, da je velik občudovalec šestdesetih let in še večji nasprotnik politike Margaret Thatcher, v isti sapi pa dodaja, da sovraži filme, ki pripadajo dobi Beathlesov. Šestdeseta leta so zanj simbol velikih družbenih pretresov, ki so prinesli s seboj celo vrsto „pozitivnih premikov“, čas Margaret Thatcher pa grozi, da bo vse te pridobitve povozil. Skratka, je upornik proti valu britanskega konzervatizma, čeprav zase ne uporablja oznake „upornik ali revolucionar“, temveč huligan.

Nenazadnje vemo, da je v letu 87 posnel kar dva filma: **Prick Up Your Ears** — biografski film o britanskem kontraverznem piscu Joeu Ortonu, homoseksualcu, ki ga je ubil njegov ljubimec, prijatelj Kenneth Halliwell, svojevrsten manifest, kjer njegova zaljubljenost v šestdeseta leta ter huliganski naboj proti tacherizmu dosežejo sintezo, kjer se Velika Britanija osemdesetih ne more prepoznati v „radikalni pojavnosti“ šestdesetih, brez dvoma ena najboljših vodenih filmskih biografij — in **Sammy and Rosie Get Laid**.

Ta tretji celovečerec je nadaljevanje prvenca, **My Beautiful Launderette**, prav tako posnet za malo denarja (prvenec za približno 500.000 funtov). Nadaljevanje ne samo zaradi istega scenarista Hanifa Kureishija (oče Pakistanec, mati Britanka), temveč tudi zaradi „tematskih podobnosti“. V to tematsko podobnost bi lahko uvrstili tudi film Dereka Jarmana **The Last Of England**.

Tematika je jasna: nasprotja Velike Britanije sredi osemdesetih let. V tej prizmi je film **Sammy and Rosie Get Laid** prenatrpan. Frears hoče ujeti in zajeti prav vse: rasne nemire, nemodno policijo, nasprotja med margino in centrom, rušenja, izseljevanja, seksualne travme,

MAJDA ŠIRCA

SAMMY IN ROSIE KAVSATA

SAMMY AND ROISE GET LAID

režija: Stephen Frears
scenarij: Hanif Kureishi
fotografija: Oliver Stapleton
igrajo: Shashi Kapoor, Claire Bloom, Roland Gift, Frances Barber, Ayub Khan Din
produkcija: Working Title Ltd., Velika Britanija, 1987

O britanskem režiserju Stephenu Frearsu smo po letošnjem FEST-u „počasi“ sestavljali njegovo osebno izkaznico, tako da o njem vemo že veliko stvari. Predvsem to, da je posnel več kot trideset televizijskih filmov in da ima zelo pozitivno mnenje o televiziji. Ta je v zadnjih dvajsetih letih pridobila zase veliko odličnih dramatikov, scenaristov in režiserjev ter tako postala



USODNA PRIVLAČNOST

FATAL ATTRACTION

režija: Adrian Lyne
scenarij: James Deardon
fotografija: Howard Atherton
glasba: Maurice Jarre
glavne vloge: Michael Douglas, Glenn Close, Anne Accher, Ellen Hamilton Latzen, Stuart Pankin
produkcija: Jaffe-Lansing productions, ZDA, 1987

Moralni trend Reaganovega obdobja, ki se je v imenu konservativnega sklicevanja na vrednote in prednosti nekdanje življenjske in družinske čistosti z vsemi registri svojih institucij uprl „ideologiji“ moralne razpuščenosti, je našel nekaj učinkovitih opornih točk tudi v filmskih „pridigah“, katerih sporočilna nota ima močan odmev. Lynova usodna privlačnost je ena takih izjemno sugestivnih „pridig“, cepljenih, med drugim, tudi na drevo mogočne kampanje strahu pred aidsom kot posledice nebrzdanega skakanja čez plot in podobnih „sladkih grehov“. V tem konkretnem fabulativnem primeru sicer ne gre za bolezen in razkroj, pač pa za neslutene nevarne posledice, ki izhajajo iz prešuštvenega dejanja. Mladega, družinotvornega, poklicno in sicer trdno v sedlo posajenega izobraženca, pravnika v uspešni založbi, zvabi nedolžno golo naključje v mimobežni seksualni odnos, v dogodivščino, ki bi se jo dalo opredeliti s pojmom „kozarec vode“. Toda ona, partnerica v tej navidez mimobežni avanturi nekega sobotnega popoldneva, pod katerim želi „skakalec čez plot“ nemudoma potegniti črto pozabljenja ter se, brez vseh vnanjih in notranjih konsekvenc, vrniti v svoj ustaljeni družinski vsakdan, reagira drugače: začne se zaganjati vanj, v njegov mir in v njegovo domače „svetišče“ na nič koliko nepredvidljivih, histeričnih in iz prizora v prizor bolj grozljivih načinov (s tem, da si vpriči

njega prereže žile, mu demolira avto, ga po telefonu kliče sredi noči, mu vdira v pisarno, nadleguje njegovo ženo, nenapovedano za več ur odpelje njegovo hčerkico iz otroškega vrtca, kar ima za posledico avtomobilsko nesrečo njegove žene, naposled pa se, po vseh drugih posegih v njegov svet meščanske disekrecije, povsem obsedena od užaljene maščevalne sle, znajde celo v njegovi lastni kopalnici, z velikim hitchockovskim nožem v rokah, nakar jo on in njegova žena vendarle pokončata).

Dramatična napetost je torej popolna, in opozorilo, ki izhaja iz nje, še bolj. Gledalčevi vesti in zavesti ne preostane nič drugega, kot da iz spleta posredovanih stopnjujočih se „posledic“ (ki so seveda skrajno logične, stvarne in v svojem vzročno-posledičnem poteku prepričljive) povzame spoznanje o neprimernosti vsakršnih skokov čez plot pa tudi vsakršnih izstopanj iz norm, na kakršnih temelji stabilno posamično, družinsko, skupinsko in nasplošno družbeno življenje. Sugestivna nota te „pridige“ je učinkovita in dosega zaželene namen. Ne preмага pa občutka estetskega nelagodja in deficitarnosti, kajti resen, intelektualno napojen pogled na te in take dogodke, kot jih v milijonih inačicah piše življenjski vsakdan, se s pridiganjem v prid idealom zakonske zvestobe in eksistenčne stabilnosti na ta, malomeščansko materialni, nepogolbljeni, nedistancirani, v bistvu prazni moralistični način ne more sprijazniti.

Tema, ki jo ta film načenja, bi zahtevala intelektualno presvetljenje, duhovit, po možnosti komično-satiričen pristop, neke vrste samoironijo — namesto plehkega opozarjanja na to, kaj vesa nas utegne doleteti v našem življenjskem miru, če se na tej ali oni vijugi svoje običajne poti spozabimo.

Usodna privlačnost je, kot kaže, odmeven, a žal izrazito minoren drobec v okviru mnogoštevilčne serije ameriških ljubezenskih in družinskih dram v filmskem klinopisu.

VIKTOR KONJAR

WALL STREET

režija: Oliver Stone
scenarij: Oliver Stone, Stanley Weiser
fotografija: Robert Richardson
glasba: Stewart Copeland
igrajo: Charlie Sheen, Michael Douglas, Martin Sheen, Terence Stamp, Sean Young, Sylvia Miles
produkcija: Edward R. Pressman Productions Inc., ZDA, 1987

Novejše realizacije O. Stonea (Salvador, Platoon, Wall Street) naravnost terjajo razmislek o avtorjevih temeljnih vzgibih in predpostavkah. Loteva se namreč ključnih tem dogajanja na aktualni ameriški sceni, vsakokrat z očitno namerom, da se požene v vrtnec, ki buri duha politične in moralne zavesti, ter razišče, kaj se dogaja tam spodaj, v globinah pod površino, v samem osrčju razpenjenih valov.

Ta Stoneov avtorski „pledoaje“ bi se dalo vpeti v enačbo tipa: delta Mekonga — rt Manhattna (z možnostjo nadaljevanja v poljubnem nizu variabel), njen rezultat pa je spoznanje, da se odločilne reči sedanje ameriške in s tem svetovne zgodovine dogajajo v „džungli“, v valovih silovitih bitk, v nezadržnem, tveganem in neizprosnem spopadanju z največkrat nevidnim sovražnikom, v vrtincih slepe, že kar usodne strasti, ki potiska vse odločitve in vsa iz njih izhajajoča dejanja v radikalni „biti ali ne biti“.

Wall Street kot dejstvo in obemem kot prispodoba takega bojišča, na katerem si ameriški establishment na finančnem in borznem področju na evidentno špekulativen način prizadeva, da bi se obdržal pri viru moči, v središču pozornosti in na vrhu vsakokratnega grebena profitnih tokov, ki sami po sebi odločajo tudi o tem, v čigavih rokah bo oblast, je srce in energetska turbina tega dela džungle. Poteze wallstreetskih šefov, katerih ukazi uravnavajo mehanizem borzno delničarskega sejmišča, odločajo — v ključnih trenutkih tudi skrajno dramatično in z dramatičnimi konsekvencami za vse udeležence v tvegani igri — o usodi podjetniških kompleksov, velikih ali malih, s tem pa tudi o življenjskih možnostih nemajhnega, pogostokrat kar večinskega sestava delodajalcev in delojemalcev v ameriškem pa tudi širšem gospodarsko-finančnem okviru.

Stone skuša to „mašinerijo“ odslikati v njenem bistvu in zatorej tudi v njenem jedru. Vsebinsko wallstreetskega dogajanja raziskuje in ponazarja tako, da žaromete svojega zanimanja usmeri naravnost v „centralo“, v obličje enega vodilnih usmerjevalcev delničarskih tokov, čigar odločitve, pravšene ali zgrešene, imajo moč spreminjati podobo podjetniškega zemljevida in z njim vred socialne slike. Ta „vdor“ v njegov kabinet izpelje v fabuli, ki ima vsa potrebna filmsko imaginativna obeležja, zaris karakterjev in razmerij med protagonistami in antagonistami, vse dimenzije njihovih individualnih vzgibov in zasebnih lastnosti, ob vsem tem pa si prizadeva ustvariti kar najbolj avtentičen, dokumentarno ponazoritveni vtis, ki ga doseže z umestitvijo svojih (fiktivnih) oseb v velikem hazardu na dejanska wallstreetska prizorišča, v vrvež tamkajšnjih manhattanskih ulic, stolpnic z elevatorji, pisarn, sejnih dvoran, lokalov in vsega drugega, v atmosfero, v katere pristnost spričo sugestivnosti ponazarjanja ni mogoče (in ni potrebno) niti za hip podvomiti.

Žal pa velja ta ugotovitev — o prepričljivosti posredovanega — v tokratnem Stoneovem po-





skusu le za vnanjo plat podobe tistega, kar je poimenoval „Wall Street“. Vse, kar se dogaja znotraj teh „fasad“, v samem osrčju poslovnega mehanizma, v ljudeh in med njimi, v suponirani avtentičnosti zarisa ne izkazuje enakovredne specifične teže. Fabulativni lok dogajanja je že v svojem osnovnem, globalnem očrtu tako zelo poljuben (stkan iz naključij in konstrukcijskih naivnosti), da gledalčevo racionalno percepcijo navdaja z upravičenimi pomisleki, nekatere vmesne fabulativne in dramaturške intervencije pa veristično vrednost v tem filmu povednega in sporočenega spravijo celo v resen dvom.

Impulzi mladega, vznesenega in poudarjeno ambicioznega borznega izklicevalca sami po sebi sicer niso vprašljivi, pa tudi ne metoda, ki jo v sosledju s svojo odločitvijo, da bo poskusil nemogoče, uporabi na startu svoje intenzivne povzpniške poti. Samozavest, tvegane poteze, pogumna stava na vse ali nič, drzna dejanja — vse to so izpričani pa tudi neizogibni načini vstopanja na „american way“. Mladeničev vdor v pisarno — glavni štab velikega „bossa“, njegova ponudba ter multimilijonarjeva impulzivna odločitev, da ga na mah povzdigne iz sfere anonimnosti na visoki piedestal svoje desne roke, z vso veljavo, imidžem, materialnim imetjem in odprtimi vrati vred, so prav tako še verjetni, čeprav fabulativna in dramaturška logika tega dela dogajanja v precejšnji meri sloni na majavih nogaht utopične iluzornosti in s tem že kar nevakšne pravljicne izjemnosti. Ve se sicer, da je v ameriških okoliščinah, predvsem v „zlati preteklosti“ marsikomu uspelo, da se je tako rekoč prek noči povzpel in obogatel, kar je tudi snov priljubljenih ameriških „legend“, nič manj očitno pa ni, da povsem zlahka nikoli ni šlo, dobesedno čez noč ali na mah pa tudi ne, kar še posebej velja za sedanost, ki je glede tega veliko bolj perfidna, vrhu vsega pa so bili in ostajajo ti in takšni prodori k vrhovom življenjskih in poslovnih možnosti vselej prej izjeme kot pravilo. Stoneov protagonist v svojem drznem stremuštvo doživi nagel vzpon, a se nato, spričo moral-tivu dilem, ki pridejo za njim, potem ko se po začetnem opoju strezni in se zave brezdušnosti in zla, iz kakršnih poganja vsa ta walstreetska uspešnost, v sebi in navzven zlomi, vendar gledalčeva že poprej načeta in skrhana percepcija v tragično očiščevalnost izida fabulativnega loka ne zaupa več oziroma z njo ne najde trdnega stika.

Stone je prezrl ali zanemaril dramaturško defektnost, ki jo je vnesel v potek filmske zgodbe s pretirano poljubnostjo svojega fabuliranja. Model protagonista, ki naj bi mu služil za avtentično in veristično ponazoritev vsega, kar vsebi-

je prosluli pojem Wall Street, je skonstruiral in ga „upesnjeval“, namesto da bi si bil z vsemi sredstvi prizadeval k povzemanju karakteristik realnih likov in razmerij na manhattanski sceni. V to smer je svoj film seveda skušal zastaviti, a ga je zaneslo na drugo, lažjo, manj obvezujočo konvencionalno pot, ki ga je odpeljala k bistveno manj „donosnemu“ estetskemu in sporočilnemu rezultatu, kot bi ga bil dosegel, če bi se bil ravnal po svojem startnem, pa žal vnaprejšnjem in celo zavrženem dokumentaristično ponazoritvenem impulzu.

VIKTOR KONJAR

ARIZONA JUNIOR

RAISING ARIZONA

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

Brata Coen (Ethan-scenarist, Joel-scenarist, producent in režiser) sta leta 1983 s filmom **Blood Simple** ne le uvedla „svoj, avtorski“ pristop k dobri kodificiranemu žanru „kriminalka“ — film je takoj dobil vzdevek „kulturni“ — temveč sta „novi veter, novi ameriški val“ tudi postavila stran od filmskih gnezd (L.A., New York) na arizonska polja. Ta novi veter, imenovan tudi „farmerska poetika“, ima realno zaslombo: brata Coen sta „navadna farmerja“, brez filmskih šol, tako rekoč z neba sta padla v film. . .

Na začetku stoji trditev: **Raising Arizona** je še boljši od prvenca.

1. To je neverjetno dinamičen film. Zgodba dobesedno leti: že v uvodu, „času pred špičo“, je skozi off glas (pripoved glavnega junaka), komentirajočo sliko in montažo slika/zvok „povedana“ vsa predzgodovina, ki je že končana zgodba: glavni junak, nespretni ropar supermarketov — HI (Nicolas Cage) — se vedno znova vrača v zapor, kjer ga fotografija policajka — ED (Holly Hunter) — v katero se zaljubi, poročita se, živita „na robu mesta“ v prikolicah in sanjata o otroku (HI: „V njej (ED) je bilo preveč ljubezni za dva.“). ED ne more imeti otrok, rešitev ponudi TV novica: Arizoni, lokalnemu prodajalcu pohištva („če dobite kje pohištvo ceneje kot pri meni, se jaz ne imenujem Nathan Arizona“) rodi žena peterčka. HI in ED se odpravita na skupni rop, ugrabitev.

Ta, uvodni del, predzgodovina, vzpostavitev problema, pa film že zapelje v smer, ki je ne izpusti do konca: distancirana ironija „ameriških institucij, american style of life“, dialoški črni humor, mešanje realnega in nadrealnega.

2. Nadaljevanje zgodbe, zgodovine, je še bolj odštekano: HI in ED ugrabita enega peterčka — v izrazito science fiction oz. trilerski sekvenci (dojenčki kot „tuja bitja“, ki se valijo po sobi, staji, postelji), ki je takoj prečena z ironijo. Namreč, HI se ne more odločiti za nobenega, oče v pritličju pred TV sprejemnikom pa jok, ki ga je zaslíšal, takole komentira: „To je gotovo Larry.“ Doma mu pripravita sprejem, to pa je začetek težav, verige ovir: Gale in Evelle, prijatelja iz zapora (prikažeta se dobesedno iz blata, saj skopljeta rov, pobeg pa komentirata takole — „Midva nisva pobegnili iz zapora, ampak le zapustila ustanovo po lastni odločitvi“) družinska prijatelja Glen in Dot z odštekano plejado podivjanih posvojenih otrok, apokaliptični jezdec Leonard Smalls, ki pridrvi s streljo in odleti z granato (je nekakšen „temni Hi-jev jaz“). Komedija zasledovanj, podajanj dojenčka (Nathan Arizona jr.) se konča z ugotovitvijo, da je sestavljanje družine in njena ohranitev pretežak posel: HI in ED vrneta otroka, „sladko meščansko življenje“ se preseli v sanje.

3. Gale in Evelle zamaskirana ropata farmersko banko. Gale: Evelle, jih bova postrelila: Evelle: Dogovorila sva se, da ne bova uporabljala imen.

Gale: Tudi lažnih ne?

Evelle: To seveda lahko.

Gale: No, vidite, uporabljava lažna imena.

To je le eden „besednih biserov“, ki so konstitutivne filmske ironike: imena igrajo odločilno vlogo. (Po ugrabitvi pride k Nathan Arizoni krdelo policajev in kriminalist ga vpraša: „Vi ste rojeni kot Nathan Hoffens? Zakaj ste spremenili ime? Odgovor: „Ali bi vi kupili pohištvo pri Hoffensu?“

4. Film je poln „detajlov“, ki zgodbo ženejo naprej, jo zapletajo in zapletajo: vrečka plenica, zaradi katerih se odigra klasično zasledovanje roparja in policije, knjiga „Dr. Spock's Baby And Child Care“, ki prepotuje ves film skupaj z ugrabljenim dojenčkom, reakcije „junakov“ — ko spoznajo napako ali pa hočejo izraziti zadovoljstvo, osebe kričijo — in nenavadna „nerealnost“ apokaliptičnega jezdec Leonard Smallsa, ki tako mimogrede med vožnjo razstreli bežečega zajca in pred Nathan Arizoni ujame muho v zraku za zadnje noge.

5. Kot že vemo je film parodija „american style of life“. Vse osebe so pretiravani „tipi“ z obveznimi simboli — trapasta žena, kičasta hiša, brezvezni pogovori, TV sprejemniki in reklame (odlična sekvenca — Nathan Arizona komentira reklamo: „Christian Dior, kopanje v blatu? Kaj tudi za to plačujejo ljudje?), ter nemožno sestavljanje „družine“. To je noro početje, kot je



nora ideja manjkajoči člen zapolniti z ugrabitvijo (ugrabitve so del „izsiljevanja“), ker je naenkrat manjkajoči člen odveč, moteč, vzvod težav in preteče nevarnosti. Ironija/parodija dobi piko na i v epilogu, v Hijenih sanjah: Gale in Evelle se prostovoljno vrnete v zapor, prijatelj Glen, ki skozi ves film pripoveduje vice o „Poljakih“, govori vic policaju — Kowalskemu, HI in ED sta stara in obiskujejo ju vnuki. . .

„Jaz teh sanj ne razumem, jih razmete vi? Je bila to le želja ali stvarnost? Morda pa je to bil UTAH.“

LEON MAGDALENC

GOSPO DINJSTVO

HOUSEKEEPING

režija: Bill Forsyth
scenarij: Bill Forsyth po romanu Marilynne Robinson (1981)
fotografija: Michael Coulter
glasba: Michael Gibbs
igrajo: Christine Lahti, Andrea Burchill, Sara Walker, Margot Pinvidic, Anne Pitoniak
produkcija: Columbia Pictures, ZDA, 1987

Prva drobna težava se pojavi že pri naslovu tega filma. Če *Housekeeping* prevedemo z dovolj vsakdanjim izrazom gospodinjstvo, tedaj izgubimo prav tisto razsežnost, ki je v angleškem slovarju opisno povzeta kot „art of running a house“. Izgubimo prav nevsakdanjost tega početja, kakor ga uprizarja Forsythov film — saj je njegov glavni zastavek natanko v tistem „art“, ki je hkrati večšina (kolikor je odsoten sleheren moški lik) in umetnost (kot nam to pokaže drugi del filma). Tudi sam film je nenehno na tej meji, natančneje, je umetniški prav toliko, kolikor uspe večše spajati drobne detajle v zgodbo. Detajl je že kar v ekspoziciji tisti, ki sprejme idilično vzdušje družinskega obiska. Mati pripelje

svoji dve hčerki k babici, in ker jo ne najdejo doma, ju pusti v hiši, sama pa odide zaradi „nekega nujnega opravka“. Naslednji kader nam pokaže mater, kako sedi na strehi avtomobila, ki se je ustavil v blatu na travniku blizu jezera. Mimo pride skupina otrok. Pomagajo ji potisniti avto iz blata, vse skupaj pa presenetli, ko za v ta namen podloži pod avtomobilsko kolo svojo novo jopico — navkljub vztrajnemu prepričevanju enega izmed dečkov, da je njegovega jopiča veliko manj škoda. Mati sede za volan, avto počasi spelje in nadaljuje svojo pot do previsne stene nad jezerom. Tudi tam se ne ustavi. Konec prizora. Tista jopica, ki se je sprva zdela zgolj drobna oznaka ekstravagantnosti, tako šele

vzratno postane indic „nekega nujnega opravka“, ki je smrt. Zdaj se zgodba lahko zares prične.

Hčerki, ki sta tako ostali brez matere, bosta v nadaljevanju deležni skrbi praktično vseh možnih ženskih sorodnic: najprej zanju skrbi babica, po njeni smrti prideta v hišo dve stari teti, končno pa se dobesedno od nikoder vzame materina sestra, teta Silvie. Ona je tista, ki bo iz gospodinjstva znala narediti umetnost in predvsem njej je ta film tudi posvečen. Obenem je njena pojavitev ključna za samo pripoved, saj vnese v intersubjektivno mrežo filma sovjesten dvojni razcep: „razcepi“ se do tedaj čvrsta zveza obeh sester (saj jo starejša zavrača, mlajša pa navdušeno sprejema), še veliko bolj odločilna pa je odcepitev okolja od tovrstnega gospodinjstva. Prvi razcep privede do odhoda starejše sestre, drugi pa do nekakšnega vakuuma, v katerem bosta odtlej živeli teta in nečakinja. Sprva je prav ta vakuum odlična podlaga za umetnost gospodinjstva, za samostojno, neodvisno življenje dveh žensk. Forsyth je v uprizoritvi tega življenja znal res večše uporabiti drobne detajle, ki naj zarišejo „drugačnost“ njunega početja. Omenimo le dva, ki presegata raven scenografskih domislic, kolikor postaneta svojevrstno materialno utelešenje karakternih potez. Teta namreč vneto zbira stare časopise in prazne pločevinaste konzerve, ki jih skrbno čisti in razporejata po vsej hiši. Tako so sobe in kuhinja iz kadra v kader čedalje bolj natrpane z „ničvrednimi“ ostanki, ki iz hiše naredijo nekakšno sanjsko ropotarnico. Prav ti kupi časopisov in konzerv, ki so obema „gospodinjama“ očitno v veliko veselje, postanejo za obiskovalce nov dokaz nevdržnosti takega življenja. Obiskovalci prihajajo v njuno hišo vedno pogosteje, saj vakuum pričena motiti tradicionalno okolje. Nesporazum je na tej ravni popoln: teti očitajo nesposobnost vzgajati nečakinje — natanko tisti torej, v čemer je najbolj uspešna. Logika okolja, kakor nam jo predstavi Forsyth, je torej v tem, da na mestu predmeta vidi lastni pogled. In dejansko je prav neki nesporazum med teto



in nečakinjo tisti, ki potrdi dokončno odočitev okolja o nujnosti internata za mlado dekle: po tem, ko sta po nekajkratnih obiskih skupine kranjanov celo pospravili vse „ničvrednosti“ iz hiše, zdaj mirno pričakujeta nove preizkušnje. Toda prav tedaj, ko nečakinja hoče z nočnim skrivanjem na vrtu presenetiti in razveseliti teto, se pojavi stražnik, ki ga pritegnejo prižgane luči v vseh sobah. Pozanima se za dekle in Silvie mu odgovori, da spi v svoji sobi. Tedaj se nečakinja pojavi izza drevesa na vrtu. „In to sredi noči!“ pravi stražnik. Droben nesporazum tako potrdi osnovnega, okolje je zaradi tega dvojnega sprevida dokončno prepričano, da je treba vakuum napolniti z zrakom. „Gospodinjama“ ne preostane nič drugega, kot da zažgata hišo in se s kolesi odpeljeta v noč.

in vrača, vendar kot — pozor! — konstituent legitimator produkcije realnosti, torej 'svobodnega podjetništva'. Za kaj torej gre? Detroit, znamenito industrijsko mesto, je postalo leglo zločina. Korporacija *Omni Consumer Products (OCP)* je korporacija, ki obvladuje vsaj celo mesto (vendar je mesto, torej Detroit, v tem primeru potrebno razumeti kot 'obsedantno mesto', kot „Model“ za 'normativno' funkcioniranje Sistema 'svobodnega podjetništva'), predvsem pa je to korporacija, ki se je vedno ukvarjala z 'navidez' neprofitnimi dejavnostmi, torej s šolstvom, znanostjo, zdravstvom — in navsezadnje tudi z *Detroitško policijo* (to v filmu pove zločinski *Richard Johnson*, podpredsednik korporacijskega sveta OCP, kot kaže edini človek iz korporacijskega sveta, ki ima neposredno zvezo s t.i. 'organiziranim kriminalom' v Detroitu, torej predvsem z 'lastnikom' detroitskega podzemlja, *Clarence Boddickerjem*, ki ima od te zveze navsezadnje zgolj koristi), vendar pa so jim prav te 'navidez' neprofitne dejavnosti prinesle neverjetne profite. Geslo, pod katerim OCP deluje (prav na koncu filma ga pove isti Johnson) je seveda „Pogum, pomoč, vera.“, torej geslo, ki navsezadnje korporira vse tisto, kar je značilno za definiranje pozicijskosti Sistema 'svobodnega podjetništva'. Vendar pa pride do določene 'motnje': takoj ko pride do prisilnega prevajanja 'norm' določenega Sistema v družbeno realnost, torej do simplifikiranja in vulgarniziranja „norm“ — takrat pride tudi do 'kršitev' istih „norm“. Zgled za to je popolnoma preprost, namreč ko se dva člana Boddickerjeve tolpe pogovarjata o tem, zakaj ropajo, je pogovor približno takšen: „Torej, najprej oropamo banko, potem za ta denar kupimo kokain, ga preprodamo in potem dobimo še več denarja.“ „Zakaj pa potem samo ne ropamo več bank?“ „Ja, vidiš to je pa svobodno podjetništvo.“ Seveda je vprašanje, ki je bilo postavljeno, popolnoma značilno, namreč, takoj ko pride do artikulacije 'motnje' v Sistemu, torej do uvajanja Zla, tudi tako elementarnega Zla, kot je kateri od preprostejših zločinov (rop, uboj, umor, posilstvo), potem lahko tudi v Sistemu 'svobodnega podjetništva' pride do kolapsa — in prav to se na noben način ne sme zgoditi. Ko pa pride recimo do tega, da je kateri od velikih 'svobodnih podjetnikov' neposredno vpleten v zadeve z 'organiziranim kriminalom', potem gre za eksploatacijo, kršenje bazičnih „norm“, ki so stvar vsakega Sistema. Če je posamezen („partikularen“) Sistem „normiran“ kot produkcijski, torej zdiferencirani „Model“ določenih 'predmetnih pojavnosti', potem je za ta Sistem značilno, da dejansko tudi funkcionira kot Sistem, torej tako, da producira realizacijo „normativne“ Etike

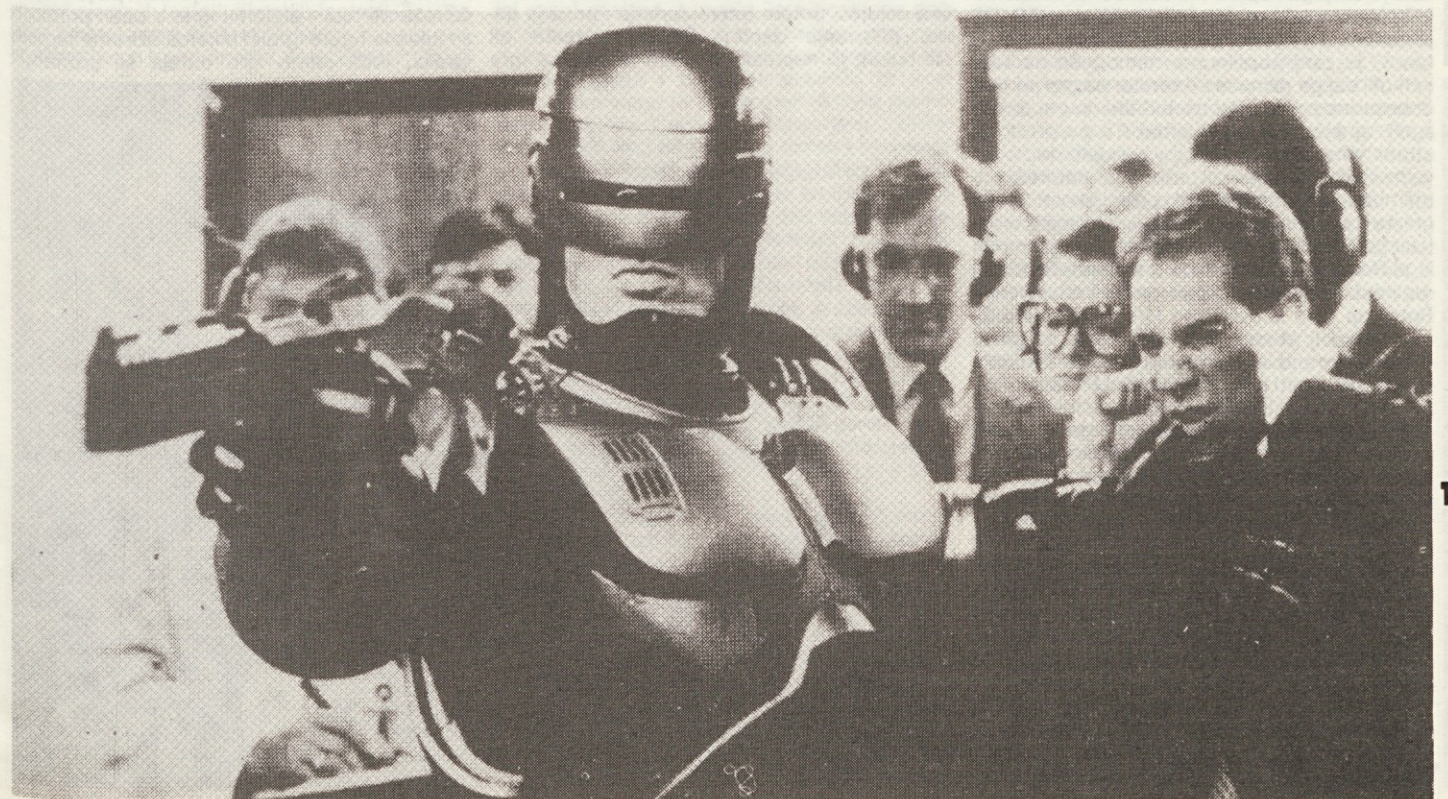
in Morale kot tudi realizacijo „normativne“ subjektivnosti in objektivnosti 'nedeljivih' členov, delov določenega Sistema. To pa z drugimi besedami pomeni, da je že Sistem garant za pozicijske realizacije vseh „norm“. Torej, takoj ko pride do diferenciacije od Sistema, pride tudi do 'motnje' (v določenih primerih so te 'motnje' sicer natanko simptomatične), ki jo je potrebno nekako eliminirati, kajti dejstvo je, da lahko samo eliminacija 'motnje' ponovno uravnoteži, ustali sam Sistem. V *Robocopu* gre namreč prav za to: Boddicker in Johnson prihajata vsak iz drugačnega, drugega Sistema, vendar pa je značilno, da Boddicker s tem, ko paktira z Johnsonom nikakor ne krši „norm“, ki so značilne za njegov Sistem (torej svet 'organiziranega kriminala' etc.). Johnson pa počne natanko to, krši „norme“ — s tem pa pomeni 'motnjo', ki jo je potrebno eliminirati. Namreč, tudi to se zgodi, ko je Johnson popolnoma eksplicitno kršil „norme“, morda še bolj eksplicitno kot takrat, ko je pač sprejel Boddickerja v svoji pisarni v upravni stavbi korporacije OCP. Do omenjene eksplicitne kršitve „norm“ je prišlo takrat, ko so Robocopu, torej ciborgnemu policajcu Murphyju na njegovo (Johnsonovo) pobudo imputirali t. i. 4. direktivo („ne smeš groziti vodilnim ljudem v korporaciji OCP ali jih poskušati aretirati“), pa so vse ostale direktive popolnoma 'normalne', namreč „spoštovanje zakona“ etc.), saj je ta direktiva stvar prakticiranja 'nečelnosti' samega proizvoda, torej investicije z omejeno reproduktivnostjo, kar pa pomeni, da gre za blokiranje „realne“ konzumnosti proizvoda. S tem je Johnson zavestno kršil bazično, integrativno „normo“ Sistema 'svobodnega podjetništva' namreč (keynesajansko) 'nagnjenost-do-potrošnje' ('propensity-to-consume'), saj je ne glede na to, da je bil Robocop proizvod korporacije OCP, bil predvsem in zgolj proizvod. Johnsona na koncu pokonča prav Robocop, do takrat 'blokiran proizvod', vendar šele po intervenciji predsednika korporacijskega sveta korporacije OCP, ki ga je odpustil (zanimivo je, da za tega predsednika nikoli ni povedano, kako mu je ime — vedno se pogovarjajo o njem kot 'Starem' ali 'Glavnem' — vendar pa nam to postane jasno takoj, ko spregovori na tisti famozni prvi seji korporacijskega sveta, na kateri napove gradnjo Delta Cityja (mimogrede, Delta City bi naj bil postavljen na mestu in namesto 'starega' Detroita, kjer se je razpasel kriminal, ki je, skratka, leglo zločina, sam projekt pa propagirajo s sloganom *The Future Has a Silver Lining!*), ko začne svoj govor z besedami... *My friends, I have a dream...* in potem nadaljuje v rooseveltovski maniri (*New Deal* tc.); Integriranje M.L. Kinga in F.D. Roosevelta dokazuje samo to, da so „norme“ („čiste-

STOJAN PELKO

ROBOCOP

režija:	Paul Verhoeven
scenarij:	Edward Neumeier, Michael Miner
fotografija:	Jost Vacano
glasba:	Basil Poledouris
igrajo:	Peter Weller, Nancy Allen, Daniel O'Herlihy, Ronny Cox, Kurtwood Smith
produkcija:	Orion Pictures, ZDA, 1987

Verhoevenov film je gotovo eden od najbolj subverzivnih filmov o 'svobodnem podjetništvu', 'svobodni pobudi', torej o free enterpiseu. Dejansko to ni zgolj film o kakšnem ciborgu (cyborgu), celo kakšnem izmed značilnih ciborgov, ampak predvsem film o Sistemu 'svobodnega podjetništva'. *Robocop*, torej ciborg Murphy (v ciborga transformirani policaj Murphy, ki so ga pobesneli člani zločinske tolpe ubili med 'opravljanjem dolžnosti') prihaja, vanj



ga", 'celega') Sistema 'svobodnega podjetništva' vedno znova prevedljive na vsakršno družbeno realnost — in prav zaradi tega predsednik korporacijskega sveta ne potrebuje 'lastnega imena', njegovo ime je stvar „referenčnosti“ Sistema samega, je torej „avtoreferenčno“; poleg tega pa 'standardi' Sistema 'svobodnega podjetništva' dejansko funkcionirajo kot določena 'investicija': ko Robocopa po nekaj dneh pripeljejo v neko osnovno šolo, da bi ga šolarji neka-ko spoznali, ga pripeljejo — kam pa drugam — v *Osnovno šolo Lee Iacocca!*). Značilno je še nekaj, namreč, na tej seji Johnson predstavi tudi svojega 'policaja', robota ED 209, skoraj popolno pošast, ki povzroči nemalo zmede, predvsem potem, ko postane jasno, da nikakor ni popoln, da je, skratka, defekten — to pa postane še bolj jasno ob prvem dvoboju med Robocopom in ED 209, namreč tik po tem, ko Robocop poskuša aretirati Johnsona vendar mu zaradi 'blokade' s 4. direktivo to ne uspe: takrat je pokazana še ena defektnost ED 209, namreč ta, da zaradi svoje velikosti ni sposoben hoditi po stopnicah! To je namreč potrebno razumeti dobesedno. ED 209 se „ne more spustiti na tla“, v bistvu je nepokreten (ne glede na to, da je nevaren) — in kako si lahko kakorkoli pomagamo s takšnim 'policajem'? V vsakem primeru gre namreč za Sistem.

Seveda ima Robocop, torej ciborgni Murphy vse prednosti natanko kot proizvod — čeprav so v njem ostale konglomerirane določene 'komponente' iz njegovega 'prejšnjega življenja', torej 'spomin' na zadnji dan njegovega 'realnega' življenja (razen 'spomina' na njegovo partnerko Lewis, vendar pride kasneje tudi do aktiviranja tega elementa 'spomina'). Toda Murphy kot ciborg funkcionira natanko kot produkt, saj gre za valentnost določenega proizvoda (vsak proizvod je stvar 'investicije' z realnostjo, to pa pomeni, da korporira tako 'preteklost' kot 'prihodnost', torej: „proizvod je narejen danes za jutri, v njem pa je zintegrirano vse znanje do samega današnjega dne“), za ED 209 pa je že bilo povedano, da ne more niti dobro 'sestopiti'. Prav ta Murphyjeva, torej ciborgova valenca namreč sploh omogoči uspešno maščevanje Boddickerjevi tolpi za lastni „uboj“. In ko Lewis po zadnjem obračunu s tolpo, torej v isti 'stari železar- ni' kjer so člani iste tolpe „ubili“ tudi 'realnega' Murphyja (manjka samo še obračun z Johnsonom), ugotovi, da ne bo dolgo živila, ji Murphy hladnokrvno odvrne, češ, ne skrbi: „Danes lahko že vse popravijo.“ (Dobesedno vse, kar dokazuje tudi prime s pobudnikom proizvodnje Robocopa, torej *Robertom Mortonom* — potem ko Boddicker pusti aktivirano bombo v njegovem stanovanju (še prej pa je preko videa poslušal lekcijo svojega nsprotnika Johnsona, kateremu je spjel projekt robotizacije policije — ED 209 je namreč Johnsonov projekt, Robocop pa Mortonov) je zanj popolnoma nemogoče narediti karkoli, saj ga raznese — vendar pa gre pri tem dobesedno za 'kolizijo' dveh Sistemov, ki pa sta zgolj 'omejeno' kompatibilna). To pa po drugi strani pomeni, da se Murphy prekleto dobro zaveda svoje pozicije kot proizvoda, namreč, pomembna je „normiranost“ pozicijskosti Sistema, ta pa pri ciborgu Murphyju ne izhaja iz inputizacije „norm“, ki jih je dobil kot ciborg, ampak iz aktiviranja 'spomina' na določeno družbeno realnost. Prav zaradi tega pa je Verhoevenov **Robocop** tako subverziven film (družbena realnost je zgolj produkcijski „proces“!), ne glede na eksplicirano (na trenutke celo didaktično, vendar nikoli niti najmanj motečo) Moralo in vse ostale kvalitete (kamera, posebni učinki, scenarij je neverjetno natančen — od tega, da je detroitski župan še vedno temnopolt (kot pač v časih L. Iacocce, kar je sicer detroitska posebnost etc.) tega izjemnega, odličnega „referenčnega“ filma.

BARVA DENARJA

COLOUR OF MONEY

režija: Martin Scorsese
scenarij: Richard Price po romanu Walterja Tevisa
fotografija: Michael Ballhaus
glasba: Robbie Robertson
igrajo: Paul Newman, Tom Cruise, Mary Elisabeth Mastrantonio, Helen Shaver
produkcija: Touchstone Films, Silver Screen, 1986

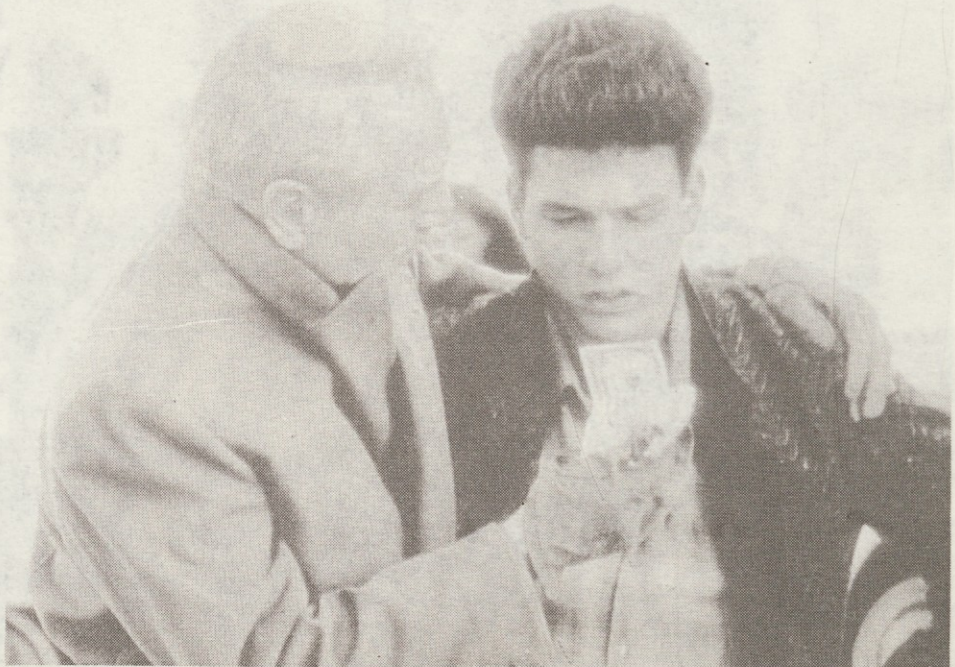
Denar in ženska sta bili „prva in usodna“ momenta Scorsesejevega filma **Idiotska noč**. Pravzaprav je celo nemogoče določiti, kateri člen v dvojici dolarski bankovec — ženski glas ima privilegirano mesto. Da pa je razmerje ženska — denar neodtuljiva razsežnost fikcije, potrjuje tudi zgodovina filma, na poseben način pa „črni film“ (film-noir), kjer so dvojino predelali v femne fatale — oblastiteljnost. Toda **Idiotska noč** vsekakor ni kakšna sodobna inačica „črnega filma“, na ta žanr jo veže morda le vizualni stil, vsaj če ga lahko prepoznamo za ekspresionističnega. V tem pogledu je film **Barva denarja** pravo nasprotje, saj gre za povsem „realistično“ reprezentacijo, tako kar zadeva prikrivanje režijsko-montažnega mehanizma, načina definiranja filmske slike in (dodajmo še) skoraj „psihološko“ niansirane igre (od Paula Newmana, Mary Elisabeth Mastrantonio pa do Toma Cruisea). Več kot očitno pa veže filma **Idiotska noč** in **Barva denarja** denar, v prvem primeru dolarski bankovec, v drugem pa šopi bankovcev.

Prav izguba edinega bankovca v **Idiotski noči** je tisti temeljni pogoj, ki sproži noro potovanje skozi ameriško urbano noč. Če pa je denar v tem filmu „odsoten“, zato pa toliko bolj fantomsko delujoč, potem **Barva denarja** uprizarja samo „pulziranje“ denarja. Denar, kot realen ali simbol, je neprestano v igri in igra se igra

predvsem zaradi denarja. Gre namreč za profesionalni biljard.

Biljard kot posebna oblika hazarderstva je bil že osrednja tema Rossenovega filma **Garač** (The Hustler, 1961) in Scorsesejev film je pravzaprav *remake* le-tega. Toda film Roberta Rossena se je tega problema loteval veliko bolj družbeno kritično, zato je Scorsesejeva **Barva denarja** predelava, celo izrecno filmska transformacija (vsekakor ne v pogledu filmske govornice), kjer je vidno vpisana razlika, distanca oziroma vpeta nova in drugačna „presežna vrednost“. Če je namreč biljard kot hazarderska igra v Rossenovem filmu služil tudi za metaforo o ameriškem načinu življenja, kjer vlada zakon denarja, in z njim spete statusne kategorije, kot so slava, ambicioznost, individualizem. . . potem Scorsesejev film vpenja v denarne, socialne in promocijske strategije biljarda metaforo o filmu. Tako biljard kot film se „igrata“ z denarjem in za denar, denar je pravzaprav „vse in nič“, torej neka temeljna instanca, ki pravzaprav šele zagotavlja platformo hazarderskim in filmskim strastem, intencijam, „tehničnim in umetniškim resnicam“. In kako je funkcija denarja predstavljena v Scorsesejevem filmu? Prav na način, da se denar prikazuje v neprestanem gibanju, pulziranju — preštevanje (seštevanje in odštevanje), prehajanje iz roke v roko oziroma iz žepa v žep, taktiziranje in kalkuliranje. . . Denar je tako sicer res nekaj taktičnega, materialnega in realnega, vendar pa prav *gibanje* denarja opozarja na njegovo simbolno razsežnost. To nakazuje že sam naslov filma, saj ne gre toliko za denar kot prav za njegovo *barvo*, in barva je svetloba. Svetloba pa je tista substanca, ki kot nekaj „nevidnega“ prešije celoten kinematografski dispozitiv, in pa tudi tista mogočna prizma žarkov, ki na platnu izrisuje filmske slike, vendar podobe — kot bi dejal Deleuze — katerih hrbtna stran je denar. Metafora te hrbtni strani filmskih slik pa je v Scorsesejevem filmu prav *barva* denarja, ki je v filmu „konkretizirana“ z barvo ameriških dolarskih bankovcev, hkrati pa je tisto „prvo načelo“ biljarda in filma.

Primerjavo med fimom in biljardom pa je mogoče razbrati tudi v sistemu *igre*. V obeh primerih so ključne figure igralci biljarda oziroma filmski igralci, toda samo igro odreja še „zunanjii“



agens, pravzaprav tisti presežek, ki je v „offu“ filmske slike in je režija. Ta funkcija je kar precejšen del filma pripisana Eddieju (Paul Newman), ki podučuje, da biljard ni samo tehnika, ampak tudi strategija, ki svoje ekonomske in estetske učinke gradi na umetnosti trika, ta umetnost pa sega od psihološkega zapeljavanja do taktičnega preračunavanja. In če je Paul Newman v filmu **Barva denarja** zastopnik režije kot tistega postopka, ki presega zgolj tehnični perfekcionizem (ob koncu filma si to *mojstrstvo* prilasti tudi Tom Cruise), potem lahko v tem „grmu“ prepoznamo Scorsesejevo metaforo o filmski režiji.

Barva denarja pa je tudi remake Rossenovega filma, ki z distanco ne obnavlja le „zgodbe“, ampak tudi Newmanovo igralsko metodo. Toda tudi tokrat se je Paul Newman izkazal za igralca, ki — s Hitchcockovimi besedami — ne obvlada scene le s sistemom metode, ampak tudi z emocionalnim nabojem.

SILVAN FURLAN

ČRNA VDOVA

THE BLACK WIDOW

režija: Bob Rafelson
scenarij: Ronald Bass
fotografija: Conrad L. Hall
glasba: Michael Small
igrajo: Debra Winger, Theresa Russell, Sami Frey, Denis Hopper
produkcija: Twentieth Century Fox Film Corp., ZDA, 1987

Če si dovolimo, da nas Rafelsonova „črna vdova“ zagrabi kot metafora filmske forme, potem se moramo vsaj delno obrniti nazaj k zgodovini filma, oziroma k režiserjevemu filmskemu opusu. In videti je, da se le ta veže na „zlo žensko“, na femme fatale, ki je kot taka hkrati ljubljene objekt njegovih lastnih filmskih fantazij. Že v **Poštar zmeraj zvoni dvakrat** Rafelson nakaže svoje stremenje k popolnosti, „dorečenosti“ „fatal-



ne ženske“, njenemu (ne)smislu, kot ga pač potrdi katerikoli razplet v „zgodovini filmske zgodbe“. Ko iz tega izhaja, da se „fatalna ženska“ zmeraj zdi nesmiselna, je to pač zato, ker je sama sebi poguba, kot je usodna za svoje žrtve, moške, ki da jih dobesedno „ugonobi“, „požre“. Kje ji je potemtakem iskati smisel? Nedvomno v krogotoku „reprodukcije“ večno izmikajoče-se pozicije „objekta“, ki ga filmu ne uspe zagrabit drugače kot ZLO in ga „reprezentirati“ skozi formo — žanr: film noir, črna komedija, thriller itd. Če se v tem krogotoku lovita na eni strani moški in na drugi ženska, to razmerje ne izključuje različnih sil moči: trupla se pojavljajo, da se jih šteje in na koncu „subjektivira“ v eno samo žitev — femme fatale. Rafelsonu kot da ni zadostno „enostavno“ pravilo forme, ki „protivrednost“ femme fatale realizira skozi tisti narativni postopek, ki ji nastavi „zrcalno sliko“ šele v zadnjem, dokončnem in usodnem razpletu, ki naj bo „point“, izkušnja razcepa med „moško perspektivo grozljive ženske in njenim imanentnim pogledom“. Pravila igre „fatalne ženske“ so torej do sem pravila klasičnega filma, pravila kot „igra pogledov“. In v **Črni vdovi**, enako kot v **Poštar zmeraj zvoni dvakrat**, se ta pravila pomešajo s pravili „modernega“ filma, ki ga je v tem primeru treba dobesedno vzeti kot pravila „ženske-poosebljene-prevare“. V **Črni vdovi** namreč Rafelson nastavi svoji „fatalni ženski“ „zrcalno sliko“ že kar takoj, in sicer kot neposredni „pogled v ogledalo“, kot pogled, ki ga ni razumeti kot „razkritje“ narativnega postopka, ampak kot „odsev“, „podobo“, ki jo pripoved potiska v zgodbo kot „senca“, ki se v metaforičnem smislu še edina lahko obdrži na filmu, ki išče svoj izmikajočise „objekt“: nastavi ji žensko (prav tisto „drugo“, ki jo išče vsaka, ko zre v lastni zrcalni odsev), „ženskemu zlu“ nastavi „žensko zlo“, da bi se v filmsko realnost ženska definitivno umestila kot „podoba-vir-zla“, kot „senca“, kot „temeljne sanje“ slehernega filmskega režiserja. Od tu naprej ne gre zanemarjati eksotične scenografije filma, saj na njo napotuje že samo bistvo razmerja dveh „zlih žensk“, ki je kaj drugega neki, če ne eksotično. Ko je v **Poštar zmeraj zvoni dvakrat** razmerje, igra pogledov gola erotika, je v **Črni vdovi** ta igra pogledov med dvema ženskama le igra enega samega — ženskega pogleda v težnji po eksotiki, in sicer že na ravni vdiranja „moderne“ filmske realnosti v klasično („urbana“ Wingerjeva, „divja“ Russellova), vdiranja v samo filmsko spominjanje, v spomin kot podobo, fotografijo: ko proti kameri obrnjeno Debra Winger prelivajo na steno projicirani diapozitivi z vedno vstran obrnjeno Russellovo, katere „nedefinirani“ pogled napeljuje na njeno željo po vrnitvi nazaj v filmsko zgodovino, kjer je za femme fatale tudi edino konsistentno mesto. Seveda pa je obnem njegovo gledanje dovolj moteče za „naravnost naravnano“ žensko, da ji želi spodkopati privilegirano mesto. In kje je tista prelomnica filma, ki naj napove pravo „fatalno žensko“? V enem samem velikem planu obrazov dveh žensk, ko si data vedeti, kaj druga drugi sta: ko Wingerjeva podari Russellovi broško (črna vdova) in ji ta vrne poljub.

Njuno medsebojno „gledanje“ še ni priznanje, ampak pristane na režiserjevo igrano, na formo, ki jo Russellova z besedami samo še podkrepi: „Če hočeš razumeti črno vdovo, potem moraš najprej živeti njeno življenje!“

Film se tako mora definitivno prevesiti v „nazaj“, na „pot prevare in zločina“. Dogajanje mora postati nekaj „naključnega“, kar vznikne iz „pristnosti“ fatalne moči odnosa dveh žensk, ki si stojita nasproti. Prevara pa ni samo prikrita ampak tudi dvojnja. Ko Russellova sprejme broško, se zapiše pogubi (fatalnost sprejme nase),

Wingerjeva pa s ponujeno ji vlogo zavzame pozicije „črne vdove“, in sicer prav v kolikor ji uspe gledalca vreči na „finto“, da ni fatalna le ena in edina ženska (ko je Wingerjeva že za rešetkami, se Russellova vendar sooči z živim „truplom“ in njenega vdovstva je konec). Paradoks je v tem, da čeprav se zdi, da je Wingerjeva usodna za Russellovo, da je torej „femme fatale“ za femme fatale, je dejansko usodna za Rafelsonov film. Izkaže se namreč, da ne gre toliko za nujnost ponavljanja klasičnih filmskih vzorcev, da bi se učinkovito uprizarjal neki fatalni odnos, ampak pokazati, kako je ženska „modernemu“ filmu kot fatalna, torej kot „obraz“, „veliki plan“ dokončno neulovljiva. Debra Winger v filmu ne „blesti“ zato, ker mora začasno prevzeti vlogo „usodne“, marveč, ker je za „moderni“ film konsistentna „senca“, „odsev obraza“, kar šele naredi ženski obraz za „čisto prevaro“. In če Wingerjeva pripada „moderni“ filmski realnosti kot „poosebljena prevara“, je tudi **Črna vdova** varljiva tedaj, ko skuša biti prepričljiva v transformaciji „stila“ klasične filmske forme.

CVETKA FLAKUS

ČAROVNICA IZ EASTWICKA

THE WITCHES OF EASTWICK

režija: George Miller
scenarij: Michael Cristofer po romanu Johna Updikea
fotografija: Vilmos Zsigmond
glasba: John Williams
igrajo: Jack Nicholson, Cher, Chris Sarandon, Michelle Pfeiffer, Veronica Carwright
produkcija: Guber-Peters Entertainment

Kakšen mora biti film, kadar hoče natančno povzemati nestrpnost v sporih, ki v kakšnem časovnem obdobju vladajo glede ustrezne optike na večno razmerje sil moškega in ženske, na nenehno napetost na „interseksualnem rogu“? In kaj sta — bodimo tej številki *Ekrana* primerini! — ekskluzivna izdelka *Fatal Attraction* in *Something Wild*? Oba v zastavku, v predsekvenci igrata na karto varnosti v družinski „jail“ formi kot na ignoranco vseh zunanjih, naravnih, moralnih, počestnih nasilnosti, na ignoranco vsebin zločina kot smrtne rane, in zlo slutnjo o ženski samostojnosti producirata kot umetni zločin *par excellence*. Ta pogum je domala teoretske vrste, saj se upira trendu filmskega formiranja družinske, kakor ga enostransko (a izvrstno filmizirano) zagovarjata omenjena ekskluzivneža. Za dostojanstvo upiranja uradni filmski zgodovini pa je treba zadostiti ostrim gledalnim pogojem.

1. Načrt za tak film, film povzetka naravnih in umetnih zločinov, „odprte praktilne zunaj zakona“ versus „zakonski normi“, mora vsebovati empirični socialno-psihološki vzorec, ki že s kvantiteto soudeleženih ne pusti do sape ugovorov obeh strank, vključenih v spor, obnem pa zagotavlja kvaliteto posplošitve: tri ženske, glasbenica, kiparka, novinarka, tri evidentne „emancipiranke iz sedemdesetih“ se pojavijo v osemdesetih letih in ju dobijo po glavi s fantomom-demonom (subjektom, ki v podobi Jacka Nicholsona tu zajema vsaj osemdeset let, kar se tvorstve osebnosti pojavljajo v filmu). Hočejo lulčka, priključeno enega in dobijo vsaka še njegovega naslednika. Preveč, da ne bi bilo *corpus delicti* za „znanstveni“ uspeh socialno-psihološkega vzorca!!

2. Ta vzorec je treba napolniti s profesionalnim *impactom*, dati hudiču priložnost, da ne bo žrl muh v sili, marveč bo pri trojki boheemske nara-



ve vedno ustrelil v polno. O tem namreč, zakaj in za kaj ženska rabi moškega, vemo vse, a je treba nekako napolniti dialoge interseksualne razlage, jih zaščititi pred prejkone prozorno in predvidljivo vednostjo. Izmikanje želji podeljuje filmu vedno čas in prostor za potrjevanje taiste želje.

3. Preproste resnice so venomer dober izgovor za najemanje zapletene muzične kombinacije protagonistov, kadrovskega koda:

a) ritmizaciji in toku eksorcistične (de)gradacije se je posvetil režiser George Miller; ni mu bilo težko pridrveti v to razmerje nadnaravnih sil in ženske želje, (razmerje, ki vedno pogojuje brez števila prizorov preletave kadre), saj mu je režija vseh *Mad Maxov* bila več kakor ustrežna šola motoričnosti in sproščenosti v kadriranju;

b) antropologijo, subjektivno delitev, posebja že roman Johna Updika (drži pa, da v scenarijski predelavi ni ne objekta ne subjekta, ki bi nanj lahko obesili izjavo, da gre za avtobiografsko prozo, razen če se pisatelj rad postavlja v ozadje kake epizodne vloge „statika“, ki mu ni bil znan vzrok, zakaj njegova žena bljuva češnjeve pečke);

c) geografija je neki Eastwick, mestece, ki ima okrog naselbine še ostanke zemljiške delitve na grudaste delce, značilne za Wisconsin, in leži — komparativistično preverljivo — zahodno od Salema, Mass. in vzhodno od otoka Aia (če Zemljo vzamemo kot krogljo, ki je na njej mogoče ne glede na politične in kartografske delitve poljubno potovati na vzhod in zahod), prav blizu Grand Chuta, rojstnega mesta senatorja Josepha Raymonda Mc Carthyja;

č) muzikologija je delo Johna Williamsa, in mož je izrabil ves spekter romanskih romantičnih tem, saj njegova gradacija sega od Hectorja Berliozja („Ples na sabatno noč“ iz *Fantastične simfonije*) prek Manuela de Falle (*Ljubezen Čarovnica*) do Paula Dukasa (Črnošolec), dasiravno kaže poudariti, da je prav za ekstatično-orgiastični prizor, ki v njem vrag osvoji violončelistko, porabil nevtalizacijske, nečarovniške zvoke (Antonina Dvoráka *Koncert za violončelo in orkester*, tu zreduciran na neki pianino), in to skoz dvoumje, ki je za zgodbo o ženskem dajdamu in za našo zgodbo o neki filmski „subverziji

na čas“ več kakor konstitutivno: pade beseda: „Daj noge narazen!“ in, glej ga hudiča, mednje ji zrine violončelo, instrument, ki ni več vozilo k nasladi, tisti instrument, karikatura prebeških naprav, objekt vožnje, stradivari, ki v *The Living Daylights* Timothyja Daltona in Maryam D'Abo popelje iz ČSSR v Avstrijo, marveč je instrument teorije, središčni *point* filma, osrednja mašina, ki požene razmerje, veljavno za vse zgodbe, filme in glasbo na temo čarovništva in demonstva, razmerje med zahtevanim in dobljenim, med urokom in kaznijo, med predigro in aktom, med vzrokom in posledico, razmerje, ki nas za hip celo pusti v demonski pasti, tako da se vprašamo: „Morda pa je spolno razmerje možno?!“

4. In tu se razprede pogojenost, ta točka v filmu je že povzetek uspeha diverzije na filme „varnih krajev“, na „moralne zunajdružinske eskurzije z epilogom“, je „navidezna“ teorija, ki ima sicer neke nemogoče korenine za obstoj, a v *The Witches of Eastwick*“ še kako korenini; tisto, čemur pravimo vnaprej obsojeno, preganjanje, zovinkarjeno, a večno in vedno pogubno bojevanje med feminizmom in psihoanalizo, bojevanje, pri katerem druga zmaguje nad prvim, pa najsi bo to še tako nepriznana zmaga nje (psihoanalize) nad njim (feminizmom). Tri čarovnice sicer te vrsto spolnost obrnejo, a zmaga ostaja na isti ravni. Demonsko kreaturo, tistega izvrstnega Nicholsona, uničijo, saj jim daje svobodo prav v tistih trenutkih, ko ženske ne znajo biti same, torej v „prostem času“ (in zanesljivo sredstvo za totalno zanimanje zle osebnosti je še vedno neka folklorna remedura, zmes čorbe in identifikatornega voščenege pajaca, ki se mora ob izgovorjavi in nabodavi stopiti).

Sploh pa ženske, tri čarovnice, v „prostem času“ tudi ne smejo biti same, sicer so kurbe, kakor pravi *fama* Eastwicka. Tragični lik nesojene županje in lastnice mestnega časnika je pri tem odvod. Vektor demonskosti, ki usmerja navidez uspelo spolno razmerje, historično praktiko odvisnosti, mora prazniti zle navade. Žrtev je — kolikor predpostavimo, da so čarovnice že tako in tako zajebane, in to dobesedno — odvod spraznjena zla navada pa je vse, kar je zunaj ljubezni, razen plodnosti. Osemenjevalec, zajeba-

lec, ženski pritiče že *per definitionem*, kot nagrada za pripustitev k „vražji milosti“. Miller s cenzuro Updika plodove tega vražjega semena nameni vizualizaciji očetne funkcije. Sinovi treh umetnic so zaplojeni v treh zaporednih septembrskih nočeh, in na koncu, pač Servacij, Bonifacij in Pankracij, boljčijo v ekran ekranov, v brez števila televizijskih sprejemnikov, na katerih jim oče sporoča bistvo praktilne in pot do nje, razgrinja jim demonsko „strukturalno antropologijo“.

Kar je bilo v sedemdesetih fizično, grobo, masa-krersko, naravno, načrtno uničevanje starševske substance prve generacije seksualne revolucioniranosti (zaslužno so dobili cicibanski horror!), je danes prefinjeno, stilizirano in ponotranjeno, umetno mučenje s strani resnice, genetični odgovor v prazno oplojene generacije, odgovor, da je garnitura fuka polnih staršev tista, ki si je lahko zmisllila filme o varnosti družinske forme, ki je sploh spostavila namišljeni spor o tem, ali je treba ne vem kako preganjati paraubožno samohranilstvo, feministični fundamentalizem in zlagane zgodbe o ženski samostojnosti.

Za samo filmsko podjetje je čiščenje tovrstnih sporov gotovo hvalevreden podvig, zastavek, ki omogoča še boljše izdelke že tako odlično producirane trilerizacijske dileme: bodisi dolgčas v družini bodisi „nevarnost“ v kratkočasju. Ker industrija fikcije eminentno in praktično gradi na „nevarnosti“ kot elementu številnih pasti na poti od produkcije do pogleda, je deviza prav gotovo vedno „nevarnost“. Toda tista deviza, ki se ne izteče v družinski dolgčas, v tisti dolgi, prazni čas po koncu filma, marveč nevarnost, ki pripotuje do začetka psihoanalize svoje možne posledice. In takšna „nevarnost“ je biografija treh čarovnic, njihovih naslednikov in očeta. Prav dober kino!

MIHA ZADNIKAR

MANIJAK THE STEPFATHER

režija:	Joseph Ruben
scenarij:	Donald E. Westlake po zgodbi Carolyn Lefcourt
fotografija:	John W. Lindley
glasba:	Patrick Moraz
igrajo:	Terry O'Quinn, Jill Schoelen, Shelley Hack, Stephen Shellen
produkcija:	ITC Entertainment Inc., ZDA, 1986

Večkrat je bilo že analizirano učinkovanje naslova filma na potencialnega gledalca, materialni učinki snubljenja pa se v prevajanju v naš prostor še stopnjujejo. Vendar pri prevodu naslova *Stepfather* v *Manijak* ne gre le za zmago sugestivnega pomena iztirjenega nad normalnim, temveč še za drugo, veliko bolj odločilno raven. To je vpis žanra v lastno zgodovino, točneje, v razprto verigo, ko je „grozljivka“, „triler“, „srhljivka“, delovala na „direktnem učinku“ arzenala „groze kot takšne“, neposrednem učinku deformacij, spak, krvi. . . in pri tem učinkovanju so naslovi nosili pomembno vlogo. Malce absurdno so postali „naslovi veliki plan“ tistega zadaj, tistega skritega, in največkrat so bili prav naslovi najbolj originalen del nemotiviranih nadaljevanj tipa „Petek 13-tega“. . .

Vpis v lastno zgodovino s temeljno razliko, ki jo prevod poizkuša zabrisati predpostavlja, da je kriza mimo, da so John Carpenter, Brian de Palma, David Cronenberg, Wes Craven in drugi dobili naslednike v še eni bistveni razliki: to je dosledno produkcija B, kamor nedvomno sodi „*Stepfather*“ peti film Josepha Rubena.

Stepfather že na samem začetku zameji novi žanrski okvir: glavni igralec Terry O'Quinn (Jerry Blake) si v umivalniku umiva krvave roke, kri je izbrisana, potem se počasi slači, se tušira, obrije, zamenja obleko, spakira kovček in se iz prvega nadstropja počasi spusti v pritličje. Med spuščanjem se kri znova pojavi na zidovih, v pritličju se protagonistov pogled sreča z „grozo“,

ležečimi trupli, vendar le za kratek čas. Sledi sestop v „svet“, „naravo“ in njegovo prijetno življenje.

To bi lahko označili tudi kot „manifest“, antologijsko sekvenco nove žanrovske estetike, poetike. Postopek „step by step“: najprej kri, ki je hitro izprana, potem zamenjava identitete, potem spust v „vročnost in posledičnost hkrati“, ter na koncu zapustitev scene z nasmehom in življenjem. Ta svojevrstni cinizem meša „krvavo realnost, ki je tudi vročnost“ s katarzo. Trupla so nekaj vsakdanjega, hladnega, prav nič groz-

rilca“, za katero je Stephanie zaprosila lokalni časopis. Sum pade, nelagodje ostane.

Je pa zato Stephanie vzvod, ki Terry požene v pripravo novega pokola: namreč, ko očim zaloti Stephanie pred vrati hiše z njenim sošolcem, se vizija — želja po srečni družini sesuje — tudi tu mu je spodrsnilo.

Glede na to, da vsi trije potencialni subjekti znotraj filmske fikcije ne razkrijejo lažnosti „Stepfatherja“, jo mora razkriti sam. Medtem, ko do milimetra natančno gradi scenarij nove identitete, se ujame na imenu: izda ga lastna zamenjava imena, razcepljenost med dve identiteti. To je začetek epiloga, krvavega obračuna. V tem klasičnem žanrskem zasledovanju morilca in žrtve po hiši Ruben še enkrat pristavi lonček k A. Hitchocku — že tolikokrat citirana sekvenca „tuširanja“ dobi tu novo dimenzijo — pod tušem se ne zgodi nič, funkcionira le kot označevalec, ki deluje na gledalca, Rubenu pa v strukturi deluje le kot „ironična distanca“.

In konec je ponovitev začetka: sestop iz prvega nadstropja v pritličje, kri po zidovih, le trupla so zamenjana. Mrtvi so moški — brat ubite žene, in Terry O'Quinn.

Skratka: napetost in grozljivost filma je posledica razlike med dvema vednostima — gledalčevu (ki ima pred seboj ves čas morilca — psihopata?) in filmsko, kjer je vsak subjektivni sum takoj premazan. V to se vpisuje tudi paradoksn status Terryjeve želje po srečni družini. Ta želja po „trdni, srečni, nedeljivi“ družini pa film **Stepfather** pripelje v iste vode, v katerih se nahaja trenutni ameriški hit **Fatal Attraction**. Čeprav sta si diametralno nasprotna — Ruben sanje o srečni spodkopava, Lyne pa afirmira — sta oba moteča, nesocializirana elementa na las podobna: tako **Glen Close** v **Fatal Attraction** kot **Terry O'Quinn** v **Stepfather** sta brez zgodovine. V film sta prišla od nikoder, to pa je tudi ena do prepoznavnih not novega vala grozljivk. Zabrisana je zgodovina — ali pa je že ironizirana.



LEON MAGDALENC

BARFLY

režija: Barbet Schroeder
scenarij: Charles Bukowski
fotografija: Robby Muller
igrajo: Mickey Rourke, Faye Dunaway, Alice Krige, Jack Nance, J. C. Quinn
produkcija: Cannon Group Inc., ZDA, 1987

Barbet Schroeder je znan kot režiser, ki se izogiba vsakršni režijski radikalnosti ter eksplicitnemu ekspresivizmu emocij. Baza njegovega koncepta je objektivnost „zamejene senzualnosti“, ki poskuša biti na določen način asketska. Princip vizualizacije je torej princip „preslikave“ literarnega dela, ki se „objektivizira v sliki“. Za film pa so svojevrstna značilnost že dogodki, ki ustvarjajo medijsko atmosfero pred prvim predvanjem, še posebej tam, kjer je filmska industrija postala kolos s povsem natančno določenimi zakonitostmi in načinom funkcioniranja posameznih elementov sistema. Tako je bilo smernice Barflyja že na začetku označeno tudi z imenom Charlesa Bukowskega, ki ga odlikuje specifična pozicija znotraj „sistema besednega ustvarjanja“.

Mislim na pozicijo „etabliranega outsiderja“, ki je po svoje analogna (nam bolj znani) poziciji „uradnega disidenta“. Zdi se, da je najpomembnejši faktor percepcije ravno socialna opredeljenost avtorja in njegovega dela, medtem ko fenomenološka verifikacija ostaja v drugem planu.

Fabula tega filma je dovolj preprosta: gre za epizodo iz življenja kroničnega pijanca in pisca. Epizodni karakter zgodbe sugerira njena zaokrožena obdela, saj se pripoved konča na istem mestu (v baru), kot se je začela, hkrati pa tudi na isti način (s pretepom). „Strukturalni antagonist“, ki je pogoj konflikta, je popolno psihofizično nasprotje junaka (je urejen, brkat, ima stalno službo), pa tudi njegova paralela, saj je njegova fabulativna linija zaključena sama vase (tako kot izgubi prvi boj, bo verjetno tudi zadnje-

ga, saj ni nobenega razloga, zakaj bi bilo kaj drugače). Če lahko govorimo o koncentraciji pomenskih črt v eni točki, je to „fighterska“ sekvenca, kjer se izkaže tisto, kar je vsaj približno podobno moralni instanci: junak brezkompromisno sprejme izziv in se pogumno bori, čeprav kaže, da bo poražen, nato pa kljub vsemu zmaga. Analogno pozicijo ohrani tudi v prikriti konfrontaciji z žensko obliko moškega antagonist, kjer mu uspe ohraniti svojo (navidezno?) brezkompromisno integriteto nasproti uradnici literarnega časopisa. Zanimivo vlogo ima alkohol, ki postane sredstvo „identifikacije filmskega subjekta“ (junak brez pijače ni bil tisto, kar je, hkrati pa si z njo podredi žensko, ki je socialno precej več od njega), ključni pomen pa ima tudi pri junakovem edinem „porazu“, ki se dogodi v odnosu do Wande.

Poseben problem je izbor igralcev, ki pravzaprav pomeni kompromis med elementi, ki so fabuli imanentni, in tistimi, ki z njo nimajo nobene zveze. Če bi bil logičen izbor igralcev, znanih po „karakternih“ vlogah, sposobnih jasnih transformacij, bi lahko nekako upravičili nastop Faye Dunaway, ki jo vseeno (čeprav zadnje čase malo manj) spremlja status „zvezde“, medtem ko se Mickey Rourke za zdaj lahko izkaže predvsem s „statusom“ in manj s „karakterjem“, ki bi ga lahko zahtevala psihološka opredeljenost lika. Tako se je psihologija v igri Mickeya Rourke umaknila stilizaciji kot prepoznavnem elementu upodobitve. (Zanimivo je, da je vnete ljubljanske privržence Bukowskega najbolj ogorčil prav Mickey). Vzrok stiliziranega pristopa lahko iščemo v „medijski ikonografiji“ Mickeya Rourke, ki posredno blokira popolno transformacijo igralca v upodobljeni lik in namenoma pušča med njima „zev“, ki v tej obliki pomeni hkrati tudi „povnanjenje“ samega igralskega postopka. Implicitni rezultat je skorajda prozoren: distanca je tako nasilna, da si gledalec lahko reče le: „Tale se pa samo pretvarja.“ Po besedah Charlesa Bukowskega (Positif, november 1987) bi moral glavno vlogo najprej prevzeti Sean Penn (zanj vemo, da rad pogleda v kozarec, pa tudi pretep mu ni odveč). Problemov z identifikacijo bi bilo verjetno precej manj, celotna podoba pa bi ostala več ali manj enaka.

ljivega, linearna povezanost „vzrok-posledica“ pretrgana.

Stepfather se nadaljuje leto dni kasneje. Terry O'Quinn živi v novi družinski skupnosti, je uspešen prodajalec stanovanj, ima prijetno ženo in „hčerko“, ki to ni, ker je on le „očim“. Ima eno samo željo: formirati pravo družino. To je dobesedna realizacija parole „Home Sweet Home“. Življenje teče normalno, nenormalno pa je za gledalca prav vse. On namreč ve, da je vloga „očima“ fingirana, igrana, lažna, v vsakem detajlu, potezi prepozna grožnjo novega masakra. Za gledalca je film zapovrstje „nenormalnosti“, kjer se le čaka na tisti odločilno znak, spodrseljaj, ki bo tudi osebam znotraj filmske fikcije razkril lažnost očima, lažnost, ki bo vzvod za nove krvave učinke.

Ta svojevrsten pakt, razloček med dvema vednostima, je dolg A. Hitchocku. (Klasičen primer, ki ga A. H. navaja za dve različne vednosti, ki sta konstitut napetosti, je bomba pod mizo — gledalec jo vidi, za mizo sedeči pa ne.)

V filmu so natanko tri osebe, ki morajo slejkoprej prepoznati lažnost Terry O'Quinna:

1. Stephaniein psihiater, kateremu Stephanie razkriva „očimovo“ obsedenost od „Perfect family“, razkriva njegovo nepopustljivost in brezgodovinsko pozicijo. Ne ve, kdo je njen očim niti od kod je prišel. V trenutku, ko psihiater stopi na sled lažni identiteti očima, izgine. Terry odlično „simulira“ prometno nesrečo.

2. Brat ubije prejšnje Terryjeve žene. Hoče za vsako ceno najti morilca. Prevzame detektivamaterja, ki počasi zлага mozaične ploščice. Sklep od posameznega do splošnega in nazaj posameznega se porodi pet minut pred dvanajsto (ali lahko še kako drugače?), vendar Ruben uprizoni simpatičen obrat: detektiv, rešitelj, še pravočasno, v zadnjem trenutku prihiti na kraj „bližajočega se masakra“, vendar je takoj zbrisan. Ubit je že na vratih. Pozicija detektiva ostane brez materialnega učinka, saj je njegov sklep prepozen (veriga je že sprožena), v posegu je ne-močen (tako j mrtve).

3. Stephanie — njen sum je navzoč od samega začetka — kaj kmalu povezuje „nerazumljive“ dogodke in reakcije, sumničenja pa padejo s prevaro — Terry zamenja sliko „prejšnjega mo-

Kompromisni značaj filma lepo ilustrira tudi oznaka producenta, ki je dobesedno takšna: „... komedija po scenariju Charlesa Bukowskega“, ki prav tako služi „nabiranju začetnega kapitala“ kot Mickey. Tako pa ostaja edini „realno preverljiv“ efekt filma žejna publika, ki se očitno želi preko alkohola „identificirati s seboj“; sicer pa je vse skupaj podobno pijancu, ki si reče: „Jutri bom nehal piti.“

JANEZ RAKUŠČEK

SANJAČI

ONCE WE WERE DREAMERS

režija: Uri Barbash
scenarij: Benny Barbash
fotografija: Amnon Salomon
glasba: Misha Segal
igrajo: Kelly McGillis, John Shea, Christine Boisson, Arnon Zadok, Chad Schahar
produkcija: Belbo Film Productions, Izrael, 1987

Nosilna tema in sporočilni motiv, ki usmerjata Barbasha filmske projekte, sta zdaj, po realizaciji **Sanjačev**, ki sledijo bolj ali manj istoznačnemu filmu **Izza rešetk**, povsem jasno določljiva. Ta trenutno vodilni izraelski cineast je ves predan iskanju odgovora na vprašanje o možnostih sporazumevanja in sožitja med obojnimi prebivalci njegove izraelsko-palestinske domovine. Vemo, da v realnih okoliščinah in v antagonizmi vsakdana njegove dežele takšnega sožitja in medsebojnega razumevanja ni in ju, spričo dominantnih političnih in ideoloških pojmovanj ter emocij tudi ni mogoče tretirati kot realno možnost. Odprta pa so, ne glede na stvarna razmerja, ali pa prav zavoljo njih, vrata za veliki razmislek in za opozarjanje na pomenljivost in potrebo po razumni, humani spravi med Židi in Arabci. Ta opozorila so bodisi racionalna — kot predmet zgodovinsko fundirane politične presoje, ki se sicer še ni prebila v sfere žive zavesti, a se slejkoprej le bo, bodisi emocionalna, izhajajoča iz globljih historičnih, etičnih, filozofskih in humanističnih spoznanj.

Tem, slednjim skuša biti v svojih „filmskih poslanicah“ zvest Uri Barbash, čigar tokratni povedno-sporočilni motiv je oziranje h koreninam zdajšnjega izraelsko-palestinskega antagonizma, zasajenim pred sedemdesetimi leti, v obdobju neposredno po izteku prve globalne delitvene vojne, ki vseh mnogoterih nacionalno-ozemeljskih problemov seveda ni rešila, mnogi iz nje izhajajoči poskusi reševanja, med njimi tudi židovskega, pa so bili neadekvatni, nedorečeni ali celo povsem zgrešeni), ko so v Galilejo dopotovale z različnih vetrov splane skupine mladih Židov, trdno odločenih, da se za vselej nastanijo in ustalijo v svoji pradavni domovini. Barbash nam pripoveduje dramatično in bolečo zgodbo o pripadnikih ene izmed takih skupin. Pripoveduje nam jo s povsem določenim in opredeljenim namenom, pri čemer njegov namen obvladuje, a s tem narava tudi zasenčuje dejansko zgodovinsko resnico, ki nam je v okviru konteksta pripovedovane fabule oziroma odslikane freske ni mogoče preveriti.

Barbasha protagonist, mladi ljudje, moški in ženske, so vsi po vrsti ljudje pokončne moralne držje, idejno jasno spofilirani, ponosni na svoje dejanje, privrženi ideji in ideologiji socialistične-

ga kolektivizma po takratnem aktualnem sovjetskem komunističnem vzoru, trdno odločeni, da uresničijo, kar so si zastavili, in si zgradijo svet varnega in zanesljivega bivanja, neke vrste pristan po dolgem tavanju.

Njihovo stremenje in slava po osmislitvi najdenega (čeprav v vseh pogledih skrajno skopega) prostora pod soncem pa naletita že na samem startu in potem v celokupnem poteku vkoreninjanja na dvoje nepremagljivih ovir, ki sta tako zametka njihove kot tudi zametka celokupne — izraelske in palestinske — tragične pozicije. Mladi židovski priseljenci so zemljišče, kjer se nastanijo, sicer kupili in si ga pridobili s pogodbo, ki pa je bila podpisana v Tel Avivu in je veljavna samo de iure, kajti za dejanske lastnike skopih zaplat obdelovalne zemlje v sicer kamnittem krasu galilejske pokrajine so se, ne glede na formalne veleposestnike, šteli palestinski domorodci, ki so bili tam doma in je bila ta dežela v najbolj neposrednem pomenu besede njihova domovina.

Konfliktni odnos med starodavnimi naseljenci, ki svojega niso bili pripravljeni dati, ter priseljenci, ki so svoj prihod prav tako oznanjali kot vrnitev v domovino, je bil potemtakem neizbežen. Poskusi pogajanj in razumnega dogovarjanja niso obrodili sadu. Do pomiritve in sožitja ni moglo priti, četudi so bili poskusi in prizadevanja v tej smeri.

Vse to je Barbash vpel v svojo naracijo in udejalnil v poteku svoje filmske freske, vključno s pozitivnim zgledom palestinskega pogajalca, ki mu sicer ne uspe zgraditi mostov razumnega sožitja med palestinskim plemenom na eni in židovskimi priseljenci na drugi strani, odločil pa se je, da bo ostal pri slednjih, sklenil z njimi kolikor mogoče prijateljsko razmerje in ostal zvest svojemu zaupanju v možnost sprave, četudi vsa znamenja pričajo o tem, da idealna hotenja, utelešena tako v njem kot v nekaterih pripadnikih izraelske skupine, ne zmorejo odtehtati sovražnih strasti, ki so ostale prevladujoče dejstvo.

Ta neizogibnost konflikta pa postopoma, a zanesljivo skrha tudi monolitnost pripadnikov židovske komune, predvsem v domeni njihovih idejnih gledanj in moralnih občutij. Temeljna ideja, ki jih je povezala na tvegani poti, je bila zahteva, naj se posamezni člani skupine docela in v vsem odrečejo svoji individualnosti, svojemu osebnemu imetju pa tudi svojemu subjektivnemu, emocionalnemu habitusu. Samo takšno popolno odrekanje samemu sebi v prid skupnosti naj bi omogočilo izpeljavo zastavljenega cilja — obrambno-ohranitveno voljo in moč. Izkaže pa se, da ti mladi ljudje na to in kakšno „komunistično“ redukcijo vsega, kar sodi v domeno subjektivnega, ne morejo in ne želijo pristati. Ne to, da se, polni notranjih dilem in moralnega nelagodja odvrtačajo od zaukazane kolektivistične razosebljenosti in pokorščine, temveč samo dejstvo, da kolektivizacijska ideologija krni njihova ustvarjalna hotenja in prizadevanja, ima za posledico neizbežno podaljševanje in poglobljanje konfliktnih stanj, kajti bolj in bolj očitno postaja, da se takšni, kot so, v sebi razdvojeni in navznoter negotovi, k tistemu, kar jih je sploh popeljalo na veliko pot, ne morejo povzpeti.

Ta, predvsem in pretežno ideološko-moralična plast Barbasha dramaturške razčlenitve dogajanj „pri koreninah“ je v filmu povsem razvidna in podana zelo prepričljivo pa celo sugestivno. Ni pa povsem preverljivo, ali je takratno, začetno priseljevanje mladih Židov, ki so želeli narediti odločilen križ čez večstoletno klavno preteklost svojega po vsem svetu razsutega rodu, res potekalo tako, kot nam sugerira filmska pripoved o „sanjačih“. Četudi je sama po sebi v

svojih povednih potezah čista in impresivna, ta zgodba namreč ni videti docela verodostojna, saj je v njej Barbash „apel“ k humanemu razumevanju in sporazumevanju deležen premočnih poudarkov v primerjavi z analitičnimi posegi v bistvo ideoloških pobud in konkretnega ravnanja udeležencev nerazrešljivega spopada na „svetih tleh“. Ugotoviti nam je celo, da so avtorjeva v potencialno romantično smer izraelsko-palestinskih pomiritvenih možnosti zasukana premišljanja njegovo „poročanje“ od stvarnih dejstev celo v dobršni meri odvrnila. To pa v filmu, ob vseh njegovih „lepih“ pobudah, ni v prav velik prid.

VIKTOR KONJAR

SOON



S FESTA V LJUBLJANSKE KINEMATOGRAFE

V KINU NISI NIKOLI SAM



AVTOR

JOHN

HUSTON

BIO-FILMOGRAFIJA

Če bi sestavljena bio-filmografija ne obstajala, bi si jo bilo treba izmisliti za oznako življenja in dela Johna Hustona! Tako vztrajno prepletanje teh dveh črt le redko srečamo dokončno potrjeno prav z neizprosnim poslednjim vzlom: film **Mrtvi** je ne le dokaz filmskosti Hustonovega življenja, ampak hkrati tudi življenjskosti njegove filmografije. Enainštirideset filmov, ki jih je režiral med leti 1941 in 1987, ponujajo — zvrščeni drug za drugim — podobo svojevrstnega **work-in-progress**, katerega oceno preprosto ni mogoče izraziti z enostavnim seštevkom posameznih enot. Časovno in žanrsko heterogenost družijo vsebinski presežek, ki ga morda še najbolj označuje naslov njegovega filma **Nepriлагоjeni**, ki ga je leta 1961 posnel z Marilyn Monroe, Montgomery Cliftom in Clark Gableom. Najsi gre za okolje urbanega kriminala, impresionizem slikarskih platen ali za latinsko-ameriško vročico — vselej so njegovi junaki drugačni, nepriлагоjeni. Za ta namen je posegal po delih piscev, kakršni so Carson Mac Cullers, Herman Melville, Dashiell Hammet, Tennessee Williams, Arthur Miller, Rudyard Kipling, Malcolm Lowry, James Joyce, in celo po Bibliji. Tudi seznam igralcev, ki jim je namenil v njihovih delih odkrite like, je enako impresiven: Humphrey Bogart, Edward G. Robinson, Marilyn Monroe, Katharine Hepburn, Montgomery Clift, Richard Burton, Marlon Brando, Elizabeth Taylor, Orson Welles . . . Mož, ki je v filmu **Zaklad Sierra Madre** znal tako briljantno voditi igralski talent svojega očeta Walterja Hustona, se je zadnjič postavil pred filmsko kamero v filmu svojega sina Tonyja. Morda je bil tisti trenutek edini, ki si je lahko — v primeru, „da bi se karkoli zgodilo“ — za zamenjavo izbral takega igralca, kakršen je Robert Mitchum. In zgodilo se je.



1906

5. avgusta se je v Nevadi (Missouri, ZDA) rodil John Marcellus Huston, sin igralca Walterja Hustona in novinarka Thee Gore.

1909

ločitev staršev: mati je odtlej živela na Vzhodni obali, oče v Kaliforniji.

1920—1924

med šolanjem na Lincoln High School (Los Angeles) je treniral boks, postal je celo amaterski prvak v lahki kategoriji.

1925

kot igralec je prvič nastopil v neki off-broadwayski predstavi.

1926

odšel je v Mehiko in se boril v vrstah revolucionarne konjenice Pancha Ville.

1927

po vrnitvi v ZDA je pisal kratke zgodbe za American Mercury.

1928—1930

kot epizodni igralec je nastopil v treh filmih očetovega prijatelja Williama Wylerja (**The Shakedown**, **Hell's heroes**, **The Storm**).

1931—1932

pisal je filmske dialoge, najprej za Wylerjev film **A house divided**, nato še za filma **Law and order** in **Murders in rue Morgue**.

1932

slikarska avantura v Parizu.

1938—1941

vrsta scenarijev za Warner Brothers: **Jezebel** (Wyler), **The Amazing dr. Clitterhouse** (Litvak), **Juarez** in **Dr. Ehrlich's magic bullet** (Dieterle), **High Sierra** (Walsh), **Sergeant York** (Hawks).

1941

prvi celovečerec: **Malteški sokol** (The Maltese Falcon), po romanu Dashiela Hammeta. Odtlej dalje so njegovi filmi bili dobesedno tudi njegovo življenje, biografija prehaja in se spaja s filmografijo.

1942

Je to naše življenje? (Is this our life?)
Čez Pacifik (Across the Pacific)

1943—1946

trije dokumentarni filmi o drugi svetovni vojni: **Poročilo z Aleutov** (Report from the Aleutians), **Bitka za San Pietro** (The Battle of San Pietro) in **Naj bo svetloba!** (Let there be light).

1948

Zaklad Sierra Madre (The treasure of

Sierra Madre), po romanu Bruna Travena.
Key Largo

1949

Bili smo tuji (We were strangers)

1950

Asfaltna džungla (The Asphalt jungle)

1951

Rdeča značka za pogum (The red badge of courage)

1952

Afriška kraljica (The African queen)

1953

Moulin Rouge

1954

Premagaj hudiča (Beat the devil)

1956

Moby Dick, po romanu Hermana Melvillea

1957

Sam bog ve, gospod Allison (Heaven knows Mr. Allison)

1958

Barbar in gejša (The Barbarian and the Geisha)

Korenine neba (The roots of heaven), po romanu Romaina Garyja

1960

Nepomirljivi (The Unforgiven)

1961

Nepriлагоjeni (The Misfits), po delu Arthurja Millerja

1962

Freud, po projektu J. P. Sartrea

1963

Seznam Adriana Messengerja (The List of Adrian Messenger)

1964

Noč Iguane (The Night of the Iguana)

1966

Biblija (The Bible)

1967

Casino Royale, režiser ena od epizod; preostale so režirali Kenneth Hughes, Val Guest, Robert Parrish in Joseph McGrath.
Odsevi v zlatem očesu (Reflections in a Golden Eye), po romanu Carson MacCullers

1969

Grešni Davey (Sinful Davey)
Sprehod z ljubeznijo in smrtjo (A Walk with love and death)

1970

Kremeljsko pismo (The Kremlin letter)

1972

Fat City

Sodnik za obešanje (The Life and times of Judge Roy Bean)

1973

Mož iz Avstralije (The MacKintosh Man)

1975

Človek, ki je hotel biti kralj (The Man who would be king), po zgodbi Rudyarda Kiplinga

1976

Neodvisnost (Independence), kratki

1979

Zlobec (Wise blood), po zgodbi Flanneryja O'Connorja

1980

Fobija (Phobia)

1981

Beg v zmago (Escape to victory)

1982

Annie

1984

Pod vulkanom (Under the Volcano), po romanu Malcolma Lowryja

1985

Čast Prizzijevih (Prizzi's Honor)

1987

Mrtvi (The Dead), po kratki zgodbi Jamesa Joycea

28. avgusta je John Huston umrl.

Kot igralec se je razen v številnih svojih filmih pojavil med drugim še v filmih Premingerja (**Kardinal**), Polanskega (**Kitajska četrt**) in Miliusa (**Veter in lev**), Orsonu Wellesu pa se je za sodelovanje pri **Moby Dicku** oddolžil z vlogo v nedokončanem filmu **Druga stran vetra**. Sicer pa poročilo o prvem skupnem delu teh dveh velikanov kinematografije sega še precej dlje nazaj: John Huston je bil namreč eden od scenaristov Wellesovega **Tujca** (1946). Zdi se, da je besede, s katerimi je Huston v svoji avtobiografiji **An Open Book** označil Wellesa, v povsem enaki meri mogoče uporabiti tudi za Hustona samega: „Sloves ekstravagantnosti in poklicne neodgovornosti, ki spremlja Orsona Wellesa, je popolnoma neupravičen. Videl sem tega človeka, kako dela. Ta res ne zapravlja časa!“

PRIPRAVIL STOJAN PELKO

FILMSKI SODELAVCI

Ni še tako dolgo tega, kar sem si predstavljal, da so snemalci simpatični fantje, ki se trudijo z izdelavo ljubkih kompozicij in skrbijo za blesteč videz glavnih igralk. Zdelo se mi je, odkrito rečeno, da pomeni novi sistem, ki jih je počastil z nazivom „direktor fotografije“, le vljudnostni domislek — olepševanje stvari z novim imenom in nič več. Toda to je bilo preden me je doletela sprememba in me od pisanja snemalnih knjig dejansko prestavila na sceno, k delu z ljudmi iz ceha. Prav kmalu sem moral pod težo delovnih izkušenj popraviti svoje predstave in prepričal sem se, da sodijo filmski snemalci kot razred zase med verjetno najbolj nepogrešljive in vendar na splošno podcenjevane ljudi Hollywooda. Prvo veliko presenečenje me je doletelo, ko sem odkril, da jih zanima še vse kaj drugega kot le izdelovanje gledljivih sličic, ki je seveda, povsem samoumevno, del njihovega posla. Kajti veliko bolj kot to so predvsem umetniki v filmskem pripovedovanju zgodb. Svoje zgodbe pripovedujejo skozi kamero, namesto pisane ali govorne besede. Velikokrat lahko — če si le pripravljen izkoristiti ta njihov občutek za vizualno dojetanje vsebine zgodbe, uspešno podajo skozi preprost slikovni učinek dramske poteze, ob katerih so si pisci ali režiserji najverjetneje zaman prizadevali in garali. Če za trenutke spregovorim izključno kot pisec, si želim, da bi obstajal način, ki bi moškim in ženskam, ki nam pišejo scenarije, zagotavljal možnost, da bi se pri svojem delu zblížali z ljudmi, ki zgodbo posnamejo. Gledano s stališča piscev, nam večina razmišlja v glavnem, če ne celo izključno, znotraj igralskih situacij in dialoga. Pa vendar pišemo za izrazno sredstvo, katerega osnovna poteza je govorica podob. Situacije in dialog so potrebni, bog ve, da so, če pa izgubimo izpred oči osnovno vizualno privlačnost tega medija, se nam lahko zgodi, da bomo za uspešno izpeljavo neke poteze ali situacije, do katere bi sicer enostavneje prišli vizualno, porabili zajetno mero besed.

Kot pisec sem pogosto tuhtal, zakaj je v mojih snemalnih knjigah od takrat, ko so zapustile moj pisalni stroj, do trenutka, ko so prispele na platno, prišlo do takih sprememb. Sedaj vem. Kot večina ostalih piscev preprosto nisem znal pisati za kamero: včasih sem napisal kaj takega, kar se je na sceni izkazalo za neustrezno; drugikrat sem iz istega razloga poskušal ubesediti zadeve, ki jih je moč preprosteje povedati s samo filmsko akcijo. Celo med režiranjem dveh filmov sem nenehno doživljal, da sta mi pripovedno naravnana snemalca kot sta Arthur Edson — z njim sem posnel svoj prvi film *The Maltese Falcon*, — in Ernest Haller, s katerim sedaj delava *In This Our Life*, ponujala predloge, spričo katerih smo lahko naenkrat obšli kar celo stran dialoga tako, da smo isto zamisel izpeljali vizualno, z manj traku in veliko učinkoviteje.

Kot režiser sem se naučil visoko ceniti predloge snemalcev. Res je, da sem še dokaj mlad in nov v tem poslu, pa si vseeno ne morem misliti, da bi katerikoli režiser, ki mu je resnično mar svoje produkcije, kdaj postal tako velik in izkuščen, da bi lahko prezrl predloge, ki tako samoumevno prihajajo od njegovega družabnika pri kameri.

Kajti človek za kamero je lahko natanko to — režiserjev sodelavec: pravzaprav so-režiser, ki prevzema vso odgovornost za vizualno izvedbo produkcije, režiserju pa tako dopušča, da se posveti igralcem in njihovem delu. Naziv „direktor fotografije“ je torej mnogo več kot pusta fraza! Zelo specifično definira neprecenljive usluge, ki jih lahko filmski mojster ponudi produkciji — če mu le dopustimo. Kaj naj pomeni vizualna plat produkcije? Mislim, da veliko več, kot golo slikovno kompozicijo, z „visoko“ ali „nizko“ ključno osvetljavo ali videz zvezdnice! Dandanes zadevajo snemalce knjige, na primer, predvsem dialog, s komaj opazno skiciranimi namigi, ki se tičejo prizorišča, in z rahlo ali pa sploh neoznačenimi snemalnimi koti kamere in opravi. Če bi zgodbo posneli izključno po smernicah v snemalni knjigi, bi najverjetneje pristali pri filmu, ki bi ga v 80 do 90 % sestavljali posnetki iz daljnega plana. Pisci, vidite, pričakujejo od ljudi na sceni, da bodo zgodbo razstavili v posamezne sestavne dele, ali kot jim menda pravijo Rusi, „montažne enote“. In ena prvih reči, ki sem se jih bil naučil, ko sem pričel z režijo, je bila, da to niti najmanj ni tako enostavno, kot se morda sliši. Preračunati si moraš, kako boš usklajal vsak kader v razmerju do ostalih, ki bodo končno tvorili sekvenco, tudi če posamezne vmesne kadre lahko posamešno v medsebojni odvisnosti in časovno ločeno. Potem je potrebno obdržati v spominu detajle, kot npr., da v nizu vmesnih posameznih kadrov dveh oseb, ki se pogovarjata, ohranjaš like na platnu v isti velikosti; skrbiš za pravilne smeri gibanja, da pri igralcih ne pride do očitne zmešnjave med enim in drugim prizorom, pa celo preverjaš smer, v kateri naj bi en igralec zrl v drugega „zunaj polja“, zato, da bi na platnu stvari tekle povsem naravno.

Iz izkušnje vem, da režiser lahko bolje dela tako z igralci kot z zgodbo nasploh, če svojega direktorja fotografije sprejme za dejanskega so-režiserja, ki prevzame nase vse podrobnosti. In večina direktorjev fotografije — vsaj kar se tiče ljudi Edsonovega in Hallerjevega kova — to tudi z veseljem stori. Priznavajo sicer, da občutno več in naporneje delajo; zato pa z odobravanjem gledajo na to, saj jim omogoča ustvarjalnejši odnos do produkcije — svoj delež prispevajo z namenom, ustvariti delo, ki bo tako vizualno kot verbalno in dramsko izjemno uspelo. Doselej smo v praksi to počeli takole. Pred začetkom snemanja sva s snemalcem skupaj preučila snemalno knjigo, kar se le da podrobno. Domenila sva

se za osnovno razpoložensko sliko in vizualno obdelavo. Ves čas snemanja sva delala skupaj, v popolnem partnerstvu. Zvečer je direktor fotografije vzel snemalno knjigo domov in razčlenil naslednji snemalni dan v okviru vizualne obdelave. Natanko tako sem se tudi sam posvetil zadevam, ki naj bi me pripravile na uspešno dramsko vodenje. Človek, kot je npr. Haller, ima navado vse razvrstiti na hitre skice, ki naj grafično ponazorijo vsak prizor, kot in postavitev.

Zjutraj pred snemanjem skice skupaj preveriva, da lahko zadovoljivo uskladiva svoje koncepte. Potem nadaljujema z njihovo izvedbo na platnu, vsak v svojem delu posla. Seveda se včasih ne ujameva povsem; takrat se s snemalcem kot je Edson ali Haller pogovoriva, in si razjasniva, zakaj pravzaprav naj bi določen prizor izpeljali na predviden način, oziroma zakaj ne. Včasih prislunem načinu, kako želi Ernie obdelati določen prizor, nakar ga v svoji nevednosti vprašam, zakaj tega ni moč opraviti kako drugače. Na to mi seveda lahko odgovori s pametnim razlogom, ki temelji na dolgoletnih izkušnjah ustvarjanja vseh mogočih vrst filmov — ali pa ugotoviva, da sva naključno zadela ob drobec nečesa novega in uporabnega. Kakorkoli že, film je zaradi tovrstnega sodelovanja dosti na boljšem.

Odkrito rečeno menim, da bi na splošno naši filmi — vsekakor pa „A“ produkcije — ogromno pridobili, če bi v zaključnih fazah nastajanja snemalne knjige kakor tudi na sceni, uporabili prednost, ki jo nudi soudeležba fotografsko izurjenih možganov. Če se strinjate s konceptom Orsona Wellesa ali ne, nas večina meni, da je *Citizen Kane* v vsakem pogledu opazen dosežek filmskega pripovedništva in mislim, da nikakor ne zmanjšujem Wellesove priznane briljantnosti v vlogi producenta-režiserja, če poudarim, da je povsem izkoristil sposobnosti Gregga Tolanda — tako, da sta z direktorjem fotografije zadnjih osem ali deset tednov skupaj delala v pripravah na produkcijo, nato pa mu je Welles pustil domala proste roke pri vodenju vizualne izvedbe filmske zgodbe med samim snemanjem. Mirno lahko trdim, da *Citizen Kane* brez tega ne bi bil tako nezadržno filmski.

Sodelovanje pred produkcijo bi prinašalo svoj delež tudi v dolarjih in centih. Nedvomno bi občutno zmanjšalo stroške za ponovljena snemanja, scensko postavitev in kar je takega. Naučil sem se, da lahko spreten, več snemalca pokaže, kako stvari predstaviti s kamero, ne da bi jih tudi zares morali postaviti v drago, pristno okolje. Če za primerjavo pobliže pogledamo enega najbolj vidnih prizorov v filmu *Citizen Kane*, ugotovimo, da so preprosto uporabili ogromen kamin, veliko stopnišče in domiselno kamero.

Pri pisanju oziroma pripravi snemalne knjige si pogosto zabeležimo določen prizor ali sekvenco pod opombo „predelati“, da bi ga prepustili skrbi osebja za specialne efekte. Morebiti bi bilo učinkoviteje dogajanje posneti na čisto preprost način — in prizore, ki smo jih povsem prezrli, bolj ekonomično obelati s „triki“! Ko bi dovolj zgodaj v sodelovanje pritegnili to izjemno poznavanje tehnike in produkcijskih postopkov, bi se tozadevno gotovo ognili dobršnemu delu bolj ali manj dragih napak.

V idealni postavi bi torej režiser, direktor fotografije in scenarist delali drug ob drugem že tedaj, ko snemalna knjiga dobiva svojo dokončno obliko, da izrišejo vsak kot in scensko postavitev sproti, dokler ne dospejo do samega snemanja — s snemalno knjigo, ki združuje besede in skice v pristen tehnični načrt produkcije kot zaključene celote. Tako bi prihranili pri scenografiji, snemalnem času, pa tudi pri že kar običajno preveč posneti metraži in ponovljenih posnetkih in naredili film, ki bi bil dramsko in vizualno skladnejši, mnogo preprosteje in z več zanesljivosti prav zato, ker smo upoštevali živo fotografsko mišljenje človeka, ki svet dojemata skozi optiko gibljivega slikovnega zapisa, kot enakovrednega sodelavca.

JOHN HUSTON

IZ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, DECEMBER 1941

PREVEDLA JUDITA DINTINJANA

MRTVI

režija: John Huston
scenarij: Tony Huston, po kratki zgodbi **The Dead** Jamesa Joycea
fotografija: Fred Murphy
glasba: Alex North
igrajo: Anjelica Huston, Donal McCann, Helen Carrol, Cathleen Delany, Ingrid Craigie
produkcija: ZDA, Velika Britanija, ZR Nemčija, 1987

Če bi v Joyceovem tekstu iskali zgoščeno prisodobno Hustonove naloge ob soočenju z **Mrtvimi**, tedaj bi jo morda našli v tistih nekaj iztočnicah, ki si jih Gabriel Conroy pripravi za slavnostni nagovor. „Irska gostoljubnost, žalostni spomini, tri gracije, Pariz, citat iz Browninga“ — to so čvrste, vnaprej zastavljene točke, ki jih mora Gabriel v svojem govoru hkrati razčleniti in zvezati. Mar ni Hustonova izhodiščna naloga natanko taka? V filmske podobe mora preliti in zvezati ključne zaznamke Joyceovega teksta, enako čvrste in enako vnaprej zastavljene, kot so bile iztočnice Gabrielovega govora. V obeh primerih je večina — enkrat oratorska, drugič režiserska — tista, ki uspe ohraniti zastavljeno mrežo in jo obenem preplesti s samosvojimi podrobnostmi. Celó še korak dlje je mogoče potegniti to vzporednico: podobno, kot se Gabrielov govor v vsej svoji razsežnosti vzpostavi šele vzvratno, z nekimi njemu zunanjim dogodkom, je tudi recepcija Hustonovega filma temeljno določena z nekimi zunaj-filmskim dejstvom. Obakrat gre za smrt — prvič za smrt mladostnega prijatelja Gabrielove žene, drugič za smrt samega režiserja. Krog **Mrtvih** je tako zaključen, sleherna postaja na poti določena z zadnjim korakom. Kako se torej izogniti na videz neizogibnemu žalovanju in melanhoniji? Natanko skozi spoprijem z omenjeno večino režiserja, ki je uspel iz besednih iztočnic zgraditi filmske podobe. Prav kolikor gre za podobo, se je treba spomniti, da pripada Huston tisti skupini režisejev, ki jih je Serge Daney nekoč poimenoval „mojstri poteze“ (Eisenstein, Lang, Fellini) in jih označil za risarje, ki so prešli k filmu. Ko torej Huston-slikar bere Joycea, se mora nujno ustaviti pri prizoru, v katerem je že v samih besedah vpisana razsežnost podobe:

„Tiho je obstal v temi veže, skušal ujeti napev, ki ga je pel glas tam gori, in strmel v ženo. (. .) **Oddaljena glasba** bi imenoval to sliko, ko bi bil slikar.“

Huston v realizaciji tega prizora dejansko realizira Joyceov pogojnik, nariše sliko **Oddaljena glasba**, le da ta slika — kolikor je vpeta v niz filmskih podob — ni več slika kar tako, temveč natanko ustreza Bonitzerjevi definiciji plana-slike (plan-tableau). S svojo popolno negibnostjo zariše določen zastoj v gubljenosti filmskih podob, vendar obenem z igro pogledov in s ključnim mestom glasu iz zunanosti polja šele zares razgiba intersubjektivno mrežo. Je prvi indic tistega dvoma, ki v idilično atmosfero družinske večerje zariše sled prihodnje drame Gabriela in njegove soproge Grette. Drame, ki je zgolj in samo besedna drama, kolikor je njen edini zastavek besedna obnova nekega že davno minulega dogodka.

Kako Huston „nariše“ **Oddaljeno glasbo**? Na dno stopnic, v skrajni desni rob kadra postavi Gabriela, tako da vidimo le neoster obris njegovega telesa. Na stopniščnem zavoju, v zadnjem planu, stoji v poltemi Gretta. Gabriel gleda njo, ona pa zre onstran roba kadra, v tisti onstran, v katero jo vodi glas tenorista Bartella D'Arcyja. Onstran, ki je v tem dolgem, statičnem posnetku najprej prostorski, je na ravni zgodbe predvsem in bistveno časovni, saj napotuje na lik že davno umrlega Grettinega mladostnega prijatelja, ki je pel to isto pesem. **Oddaljena glasba** tako dejansko pomeni anticipacijo zaključnega prizora filma — z eno samo, drobnó, a pomenljivo razliko. Prav kolikor je prizor na stopnišču šele slutnja prihodnje drame, kolikor je možnost dialoga še vedno odprta, ostaja filmska podoba še vedno na ravni ene same časovne razsežnosti, sedanjosti. Hustonova konsistentnost v zvezi s tem je občudovanja vredna: četudi številni predmeti pogovor za družinsko mizo napotujejo na preteklo (operna gostovanja, epizoda s konjem Johnnyjem) oziroma prihodnje dogodke (Gabrielov izlet v Evropo, prihodnost Irske), beseda niti enkrat samkrat ne uspe sprožiti podobe, ki bi prečila sedanost. Dokler obstaja ta govorec in poslušalec, zadostuje njuna lastna podoba. Zato sta Gretta in Gabriel tudi v prizoru na stopnišču še vedno v istem kadru, na določen način še vedno v istem času, četudi se njuni pogledu ne ujema več. V zaključnem prizoru v hotelski sobi pa je ta postopek prvič radikalno zamajan: po tem, ko mu Gretta razkrije vzrok svoje otožnosti, se Gabriel postavi k oknu in takrat se v niz filmskih podob prvič vrine podoba iz nekega drugega časa, toliko bolj zanimiva, kolikor je hkratna evokacija preteklosti in slutnja prihodnosti. V tem trenutku se dotedanji dialog prevesi v monolog, in prav ta je tisti, ki prikljiče podobe iz nekega drugega časa. Govor dokončno postane samogovor. Takšen režiser, ki za zaključno poanto ne potrebuje pompoznihs besed, temveč tisto, kar hoče povedati, pove z vpeljavo nove filmske figure, je velik režiser. Huston torej je velik režiser!

STOJAN PELKO



O POSLU IN PRAVILIH

V razkošni knjigi o Wendersovem filmu, **Paris, Texas** je biografska notica ob imenu Chrisa Sievernicha ena najbolj skopih in zgoščenih: „Od leta 1975 je producent igranih in televizijskih filmov. Živi v New Yorku in Berlinu.“ To je vse. Nekolikanj bolj zgovoren je spisek filmov na dnu strani. V njem najdemo Wendersove filme **Svetlikanje nad vodo**, **Stanje stvari**, **Tokyo-Ga** in televizijsko **Sobo 666**, prvi del Jarmuschvega **Bolj čudno kot raj**, pa dva filma Christopherja Petita, **Let v Berlin** in **Kitajske škatle** ter še nekaj televizijskih in kratkih filmov drugih avtorjev. Danes je Sievernich eden najuglednejših neodvisnih producentov. Še vedno je partner v Road Movies, v Berlinu ima lastno distribucijsko podjetje Delta film, najbolj znana pa je seveda njegova newyorška hiša Grey City Films. Kot koproducent (skupaj z Wielandom Schulz-Keilom) Hustonovega filma **Mrtvi** je bil gost letošnjega FEST-a v Beogradu, kjer je nastal pričujoči pogovor.

Podatki o filmih so glede producentov praviloma zelo skopi. Dovolite, da zato pogovor začneva ka z osnovnim, biografskim vprašanjem: Kako se je začela vaša producentna kariera?

Zelo preprosto. V začetku sedemdesetih let sem imel jazz-klub v Berlinu, **Number One** se je imenoval. Veliko študentov s filmske šole je priložnostno delalo pri meni. Če niso imeli denarja za vstopnino, sem jim našel kakšno manjše delo, da so lahko poslušali glasbo. Leta 1975 je bil klub zaprt. Istega leta je eden izmed študentov, Dietmar Buchman, prejel nekaj denarja od televizije. Prišel je k meni in rekel: „Denar imam, ti si brez dela — kaj če bi poskusil producirati?“. Povedal sem mu, da tega nisem še nikoli počel, da pa me stvar zanima. Poskusil sem in šlo je, celo zelo zanimivo je bilo vse skupaj. Tako se je pravzaprav začela moja producentna kariera. Prvi je bil igrani televizijski film **Rdeča hiša** (The Red House, 1975), ukvarjal pa se je s skupino mladih ljudi, ki kupijo posestvo na deželi z namenom odkriti alternativni način življenja. Saj veste, komuna in te zadeve, zelo „in“ v tistem času. Ta film je bil zame dejansko odločilen, saj me je do te mere navdušil za delo, da sem sklenil preiti vse etape na poti snemanja filma. Začrtal sem si dveleten program in v tem času počel vse mogoče stvari: bil sem asistent snemalca, tonski tehnik, voznik, masker — skratka, počel sem vse posle, ki se jih da med snemanjem filma početi. V tem času sem že tudi intenzivno delal pri televizijskih filmih in reklamah, delno v Nemčiji, delno pa v Švici. Za producenta je tovrstno delo izjemno poučno in koristno. Nekaj časa sem se ubadal tudi z mislijo, da bi se vpisal na filmsko šolo, vendar tega nisem nikoli storil, saj bi me triletna odsotnost iz komaj pričetega producentnega posla predrago stala. Potem sem se preselil v Združene države. Predvsem sem želel živeti tam, dolgočasno pa sem seveda imel v načrtu tudi proizvodnjo filmov. Sprva sem veliko potoval sem ter tja, delal predvsem pri filmih, ki so bili načrtovani delno v Evropi, delno v ZDA.

30 Ste imeli pred odhodom v ZDA že napeljene kakšne vezi, ste prišli z določenim kapitalom ali pa je bilo treba dobesedno začeti znova?

Predvsem moram povedati, da so bili vsi ti filmi narejeni na podlagi vnaprej zagotovljenega televizijskega denarja, tako da o kakšnem vlaganju kapitala ne morem govoriti. Tudi prvi celovečerec, ki sem ga produciral, je bil narejen na tak način. Gre za film **Ljubezen in pustolovščina** (Love and adventure, 1977). Režiserka Giesela Stely je zdaj nekje v Boliviji, filma pa skorajda nihče ne pozna, čeprav sploh ni bil tako slab. No, leta 1979 me je iz San Francisca poklical Wim Wenders. Do tedaj sicer nisva sodelovala,

toda vedel je, da živim v Ameriki, in zanimalo ga je, ali bi bil pripravljen producirati njegov film o Nicholasu Rayu, film **Svetlikanje nad vodo** (Lightning over water/Nick's movie, 1979/80). Imel sem ravno nekaj časa, saj so obstale priprave za film **Teo nasproti ostalim**, katerega koproducent sem bil v Nemčiji. Wim je govoril o dveh ali treh tednih, zato sem pristal. Izkazalo se je, da smo potem za delo porabili celi dve leti! Moral sem zavrniti svoj delež pri **Teu**. „... kar vsekakor ni bil dober posel, saj je film postal velik komercialni uspeh v Nemčiji. Ostal sem torej v Ameriki in delal pri **Svetlikanju nad vodo**. Nato je sledilo **Stanje stvari**, takoj zatem pa **Bolj čudno kot raj**, njegov prvi del, dokler je bil še kratek film.

Zveza med tem dvema filmoma je danes že skoraj legendarna. Lahko poveste kaj več o tistih ostankih filmskega traku, ki jih je Jarmusch tako uspešno uporabil?

Jim je bil ves čas v moji pisarni. Ves čas se je pritoževal, da nikakor ne pride do filma. Imel sem nekaj 35-mm traku, črno belega, ki je ostal pri snemanju **Stanja stvari**. Predlagal sem mu naj napiše kratko zgodbo, naredi kratek film, nato pa z njim potuje po festivalih. Tako bodo ljudje lahko na platnu videli, kaj res zmore. Cel prvi del je posnet v treh dneh. Rekel bi, da je ta povsem praktično-ekonomska plat tudi odločilno vplivala na samo estetiko filma. Ni bilo časa, konec koncev pa tudi denarja ne, da bi lahko film posneli na način, ki bi omogočal spodobno montažo posameznih prizorov. Od tod zamisel o črninah (black-out). Bila je to rešitev, ki je funkcionirala na estetski ravni, obenem pa je bila izjemno ekonomična, saj je omogočala povezovalno določeno števila sekvenc, ne da bi jih bilo treba kontinuirano posneti.

Vrniva se še za hip k Svetlikanju. Zdi se, da je bilo snemanje tega filma zares pomembno. Tu se je začelo vajino sodelovanje z Wendersom, tu sta se prvič srečala tudi dva današnja „režiserja prihodnosti“, Wenders in Jarmusch. Slednji je v pogovoru za Cahiers du cinéma omenjal prav Rayeovo svarilo, naj ne gre nikoli v Hollywood. Ali velja to svarilo na kakšni drugi ravni tudi za neodvisnega producenta, kakršen ste vi?

Res je, da delam drugače, da ne živim v Los Angelesu. Vendar ne bi imel nič proti, če bi tam tudi živel. O Hollywoodu je seveda mogoče govoriti tako „za“ kot „proti“. Dejstvo pa je, da je Hollywood — vsem mitom navkljub — v prvi vrsti industrijska skupnost izjemno izkušenih ljudi, ki že tretjo ali četrto generacijo delajo na svojem področju — pa naj gre za pravnike, električarje ali kogarkoli drugega.

Množica ljudi, ki sem jih tam srečeval, je izjemno predana svojemu delu in, naj ponovim, izjemno izkušena. Od kod torej ta strah pred Hollywoodom? Rekel bi, da je podoben strahu pred sleherno veliko korporacijo. Razlika med pogojanjmi z velikim studijem in nakupovanjem na tržnici je seveda ogromno. O ceni denarja, slike ali tele čajne skodelice se drugače pogovarjas s posameznim branjcem na tržnici kot pa s predstavnikom kakšne velike enote, ogromne korporacije. Ko ljudje to enkrat vedo, se preprosto ne bi smeli pritoževati. Če greste tja in poskusite ta ustaljeni red podpreti, ljudje pač ne bodo hoteli poslovati z vami. Trdim pa, da so zahteve po filmih, po dobrih filmih, še vedno ogromne in da lahko v Hollywoodu praktično zmeraj dobite denar, če imate le kolikor toliko dober projekt s sprejemljivo zgodbo, dobri režiserjem in ostalimi elementi. Eksperimentalnega filma tam pač ni mogoče prodati — toda taka so pravila — in upoštevati jih je treba!

Ali je v tem, kar ste pravkar povedali, mogoče tudi že iskati vzroke za nedaven, dovolj ravzpit odhod Davida Puttnama iz Columbie?

Da, dejansko mislim, da se v nobeni korporaciji ne moreš obnašati na način, na katerega se je Puttnam obnašal. So določena pravila in, kot sem rekel — če jih prekršiš, te odpustijo! On jih je nedvomno želel kršiti. Nasprotno je tej skupnosti, mislim pa, da preprosto ne moreš obtoževati ljudi za tisto, kar počnejo. Ne moreš obtoževati igralcev zaradi tega, ker dobijo dva ali tri milijone dolarjev za film — ker ta film lahko obrne šestdeset, sedemdeset, osemdeset milijonov dolajev v korist studija. Ne moreš jih torej najprej uporabiti, ker pač potrebuješ njihove usluge, če naj proizvedeš film, ki bo prinašal denar, obenem pa jim nasprotovati zaradi denarja, ki ga za to prejemajo. Iskreno povedano, pričakoval sem, da bo na tem položaju ravnal bolj inteligentno. Konec koncev gre za izjemno odgovoren položaj. Columbia ima po vsem svetu kakih šest tisoč uslužbencev, ki jih je treba vsak mesec plačati. Coca-cola gotovo nima nikakršnega interesa plačevati uslužbenca Columbie! Če naj strnem: odsotnost definitivnega produkcijskega programa in pa že omenjeno nasprotovanje hollywoodski poslovni skupnosti sta ključna elementa, ki sta ga stala službe.

Kakšen pa je vaš producentski credo? Zelo težko si je namreč ob omenbi producenta izbiti iz glave tipično podobo moža, ki sedi v pisarni, zavrača projekte in šteje denar. Glede na omenjene začetke vaše producentne kariere močno dvomim, da se vaše delo tu tudi konča. Ste ves čas na snemanju?

Sem, in moram poudariti, da se mi to zdi izredno pomembno. Spadam med tiste producete, ki jih ponavadi imenujejo „hands-on“ producenti. Odločilno sem vpleten v razvoj projekta, v casting, v neposredno pripravo snemanja, ko pa se le-to enkrat prične, skušam kar največ časa prebiti na lokacijah. Seveda, obstaja ogromno mitov o tem, kaj producent počne, kaj producent je. Nikoli pa ne smete pozabiti tega, da morate voditi posel. **You have to run a business!** Kot producent imate podjetje, imate ljudi, imate uslužbenca. Nikoli niste v položaju režiserja, ki režira in sam film. V vsakem trenutku imate več projektov v različnih fazah. Nikoli ne delate enega samega filma. Vedno imate kak projekt v pripravi, drugega v predprodukciji, tretjega snemate. Zato se nikoli ne morete popolnoma posvetiti enemu samemu poslu. Konec koncev to tudi ni vaša naloga. Pomembno je, da natančno razvijete projekt, da posvetite čim več pozornosti predprodukciji — in bolj ko ste uspešno opravili ta del projekta, manj časa morate nato prebiti neposredno na prizorišču. Sploh sem mnenja, da se producent ne bi smel vmešavati v delo režiserja. Če je predprodukcija in redu opravljena in če režiserju zaupate, tedaj zares ni nobene potrebe, da bi počeli kaj takega. Poleg tega vas že čakajo nove naloge. Ko se film snema, morate sami biti že korak naprej: pripraviti morate tržišče, zasnovati prodajno strategijo, kampanjo, reklame itd. To je drugi vzrok za to, da ne morete biti ves čas na snemanju. Osnovni nasvet je torej naslednji: bodite na snemanju, kolikor vam to čas dopušča, natančno si oglejte posnete materiale skupaj z režiserjem ter sproti ocenjujte, kako projekt napreduje.

V Beogradu ste kot koproducent Hustonovega filma Mrtvi. Kako je prišlo do ideje za realizacijo tega filma?

Eden od producentov Hustonovega filma **Pod vulkanom** (Under the volcano, 1984) je bil moj prijatelj Wieland Schulz-Keil. Poznava se je najmanj petnajst let, celo v isti ulici v New Yorku živa. No, leta 1984 sva bila oba v Cannesu, on s

POGOVOR S PRODUCENTOM CHRISOM SIEVERNICHOM

Hustonovim filmom, jaz pa s **Paris, Texasom**. Šli smo na večerjo s Hustonom in kramljali o projektih, ki jih ima vsakdo od nas v glavi. Pogovarjali smo se in nenadoma pristali pri James Joyceu in njegovih **Mrtvih**. Izkazalo se je, da smo vsi trije enako navdušeni nad to kratko zgodbo. Strinjala sva se s Hustonom mnenjem, da gre za najboljšo kratko zgodbo, napisano v angleškem jeziku, če ne celo kar v vsej svetovni literaturi. Vendar je tedaj vse skupaj ostalo na ravni šale: „Le kje bi našli norca, ki bi bil pripravljen dati tri milijone dolarjev za ekranizacijo te zgodbe.“ Januarja 1986 sem bil v Parizu in tedaj sem Wielanda vprašal za mnenje, ali je Huston mislil resno. „Pokličiva ga!“ je rekel. Res sva ga poklicala in se že čez nekaj dni srečala z njim v Londonu. Naš pogovor je trajal vsega skupaj deset minut. Huston je bil zelo kratak: „Fantje, vi najdete denar, jaz bom pa režiral.“ To je bilo praktično vse.

Sinu Tonyju sva dala napisati scenarij, saj je bil izjemno pomembno, da to delo opravi kdo, ki je Johnu blizu in ki mu le-ta popolnoma zaupa. Tudi Anjelica je bila v resnici njegova izbira, četudi je vse skupaj izpeljal tako, da je bilo videti, kot da sem izbral sam. Nato smo začeli pravljalati produkcijo. Sprva smo hoteli vse posneti na Irskem, a se je predvidena nemško-francosko-irska koprodukcija izkazala za preveč zapleteno. Zato smo vse studijske dele — se pravi, razen ulice in nekaj pejsažev — prestavili v Los Angeles. Film je stal 3,5 milijone dolarjev in je bil v celoti prodan po t.i. „pre-sale“ principu v ZDA, Angliji in Nemčiji. Danes že lahko rečem, da ni le uspešen, temveč izjemno uspešen, saj število dvoran, v katerih ga vrtijo, raste tako v ZDA kot v Evropi.

Na interni televiziji FEST, je bilo v teh dneh mogoče nekajkrat videti dokumentarni film s snemanja Mrtvih, pretresljivo pričevanje o Hustonovem delu in o njegovem odnosu do Joycea. Ali je svojevrstna žalobnost, ki jo ta zapis danes, po Hustonovi smrti, nujno vzbuja, bila prisotna že med samim snemanjem?

Ne bi mogel reči, da je bilo žalostno. Prej mirno, skorajda tiho. Že sama zastavitev je bila v primerjavi z drugimi snemanji zelo enostavna, pa še na prizorišču je bilo vse izjemno natančno organizirano. Nobenih krikov, nobenih katarisov, ljudje so se imeli radi. Moram reči, da je bilo nekako melodramatično. Žalostno nikakor. John je bil sicer res v cevčicah, a to kot da ni vplivalo na splošno vzdušje. Vsi so bil izredno dobro razpoloženi. Pogosto se vam med snemanjem zgodi, da naletite na določen pasiven odpor zaradi nesoglasij, sporov ali spopadov med ekipo in castmanom. Tega tokrat enostavno ni bilo. Vseh devetintrideset dni v studiju je minilo v tej prijetni, mirni atmosferi.

Danes vaše ime najpogosteje povežejo s filmi Wima Wendersa. Zares ste v minulih desetih letih postali skorajda ekskluziven Wendersov pro-

ducent. Zato toliko bolj preseneča vaša odsotnost pri Nebu nad Berlinom. . .

Moram povedati, da sem delal pri tem filmu, da sem ga nameraval producirati, vendar sem že v razvojni fazi zapustil produkcijo. Nisem hotel delati še enega filma brez scenarija. Iskreno mislim, da so boljši tisti Wimovi filmi, ki jih je delal po scenariju. Sam je prepričan, da bolje dela brez scenarija. Najbrž mi ni treba razlagati, kakšne so posledice tovrstnega postopka za produkcijo. Preprosto nisem hotel še enkrat prevzeti tolikšne odgovornosti. Lahko si predstavljate, kako kaotična je takšna produkcija. Če improvizirate, če si sproti zmišljujete stvari, tedaj to počenjate na grbi vseh vpletenih, vseh tistih ljudi, ki delajo po dvajset ur na dan. Ne vem točno, kako naj vam to povem. Nič nimam proti temu, Wim vsekakor mora delati filme tako, kot si sam želi, le da sam nočem biti kakorkoli odgovoren za takšno delovno situacijo. Moj način dela je preprosto natanko nasproten: posvetiti veliko več časa predprodukciji kot pa snemanju samemu.

Ali snemanje brez scenarija avtomatično že pomeni tudi dražji film?

Seveda. Nihče ni zares pripravljen, nikoli ne veš, kakšne bodo nove zahteve. V trenutku pa, ko produkcije ne moreš natančno načrtovati, stvar postane dražja, saj je položaj kaotičen. Ljudje so v nekakšni stalni negotovosti, saj preprosto ne vedo, kaj bodo počeli jutri. Mislim, da režiser mora skupaj s producentom nositi določeno ekonomsko odgovornost — če tega ni pripravljen storiti, tedaj ne morem delati filma z njim. Kaj storiti, če film prekorači proračun? Od kod dobiti nov denar? Vse to ustvarja specifično vzdušje ekonomske negotovosti, ki ti v skrajni konsekvenci onemogoča normalno delo pri filmu. To se je zgodilo s **Paris, Texasom**, to se je pravzaprav zgodilo z vsakim Wimovim filmom, tudi z **Nebom nad Berlinom**.

Ali ta položaj potem Wendersa sili v določene kompromise, ki naj zagotovijo nove finančne vire?

Ne, nikoli ne dela kompromisov. Enostavno nadaljuje in akumulira to veliko finančno breme iz filma v film. Naredi pač nov film in z denarjem, ki pride zanj, pokrije izgube prejšnjega, in tako gre kar naprej. Vse to seveda govorim predvsem z ekonomskega stališča. Še zdaleč me ni strah pustolovščin, prav nasprotno, mislim le, da pride čas, ko mora človek odrasti in stvari opravljati z določeno mero odgovornosti.

Ko sva že pri denarju, naj vas vprašam za vaše mnenje o nizkoprorračunski produkciji, o njeni vlogi v svetu filmskega businessa.

Mislim, da so nizkoprorračunski filmi izjemno pomembni na ravni vstopa v svet filma. Tudi imenujem jih pogosto kar tako — vstopni filmi.

Jasno je, da bodo ljudje človeku z malo izkušnjami zaupali prav tako malo denarja. Vendar so izredno koristni kot vstop, kot svojevrstna preizkušnja posameznikovih sposobnosti in idej. Zato jih je nujno ohraniti, jih podpirati. V tem vidim tudi vso koristnost državnih subvencij (government subsidy), saj ustvarjajo neke vrste razširjen prostor vadbe. Poskusite primerjati stroške vzdrževanja vseh filmskih šol s tistimi bournimi sredstvi, ki jih namenjajo tej vstopni produkciji. Le koliko nizko-nizko-proračunskih filmov bi se dalo s tem posneti! In koliko več bi tako naredili za film. Le tako namreč rekrutirate nove ljudi, le tako zares razumejo, za kaj pri filmu gre. Žal je glede tega v ZDA ta hip položaj porazen. Prav nikakršne državne pomoči ni, zato morajo filmarji, ki se želijo preizkusiti v nizkoprorračunski produkciji, zbirati denar pri sorodnikih, prijateljih. . . Filmi, kakršni so še pred letom ali dvema nastjali v Down Townu, danes preprosto nihče več ne dela.

Na tiskovni konferenci ste omenili, da je zgornja meja, do katere ste ta hip pripravljeni poseči z lastno neodvisno produkcijo, nekje okrog pet milijonov. Je mogoče k temu karkoli dodati?

Le nekoliko preciziram lahko, kako sem prišel do te vsote. Govorim o filmu za angleško govorno področje, z določenimi komercialnimi elementi, pri čemer mislim predvsem na zanimiv in kvaliteten scenarij ter dobrega režiserja. Ta hip sem za tak film s pomočjo „pre-sales“ sposoben zbrati pet milijonov dolarjev. Tak je približno položaj na tržišču, upoštevaje dvoransko prikazovanje, pravice za video kasete, televizijske pravice, kablovske odkupe, pa še prodajo v tujino itd.

Omenili ste video kasete. Se kot neodvisen producent lahko kolikor toliko enakopravno vključite v to tržišče? Kako sicer gledate na ta del filmske industrije?

Čisto splošno: mislim, da je video zelo koristno dopolnilo dvoranski in televizijski eksploataciji filma. Žal je cena teh kaset še vedno nekoliko previsoka: posojanje še gre, nakup pa je predrag. Na drugi strani pa video občutno dviga filmsko pismenost. Povsem očitno lahko vidite na video tržišču, da je čedalje manj tistih filmov druge ali tretje kvalitete, s katerimi je bilo taisto tržišče na začetku preplavljeno. Ljudje so enostavno postali pametnejši in hočejo videti boljše filme, ves tisti „trash“ pa počasi izginja.

Glede promocije lastnih filmov na video kasetah pa je stvar preprosta. Obstaja množica podjetij, ki jim prodaš film tako, kot bi prodajal avto ali kaj drugega. Ponudiš jim ali pa celo oni ponudijo tebi, naredite izračun glede na predvideno število potencialnih kupcev, odločite se, kaj dati na naslovnico — in to je več ali manj vse.

Še zadnje, klasično vprašanje: Katera imena lahko v kratkem pričakujemo iz producerske delavnice Chrisa Sievernicha?

Ta trenutek je najdlje projekt Billa Forsytha. V pripravi pa imam še sodelovanje z Richardom Pierceom in z režiserjem, katerega film **River's edge** ste videli tudi tu v Beogradu, s Timom Hunterjem. Z njim si zelo želim delati, vseh sta mi oba njegova prejšnja filma, **Sylvester in Tex**. Prej ste me vprašali za moj producerski credo. Mogoče vam bom prav skozi raznolikost tem, ki jih obravnavajo omenjeni trije režiserji najlaže ponazoril, da me bolj od kakšne določene tematike zanima predvsem kakovost zgodbe, tisto univerzalno, kar taka zgodba lahko ponudi. Za Forsythov film sem recimo kupil pravice scenarija, ki ga je napisal Dylan Thomas in ki govori o uporih kmetov v Wallesu okoli leta 1840. Drugi dve zgodbi pa sta postavljeni na jug ZDA, prva o črnem pevcu blues-a in druga o odraščanju mladega dekleta. Če naj se torej odločim za kakšen projekt in mu tako posvetim dve, tri leta svojega časa in življenja, tedaj morajo res biti izpolnjene vse mogoče zahteve — literarne, kulturne, moralne in estetske. Šele tedaj se lahko zares posvetim stvari.

**POGOVARJAL SE JE
STOJAN PELKO**



HUDODELCI

Nekakšna „matrica“ filma bi bila ta, da ti oblast lahko kadarkoli — vulgarno, a primerno rečeno — zajebe ljubezensko življenje in nazadnje še življenje samo. Ljubezensko življenje v filmu sicer nima pomembnejše vloge, videti pa je — kar v treh prizorih — da prav zato ne, ker ga onemogočata oblast in politika. Seveda se zastavlja vprašanje, ali je tudi posameznik, ki se mu to dogaja, pri tem kaj kriv. In odgovor bi bil: ni nujno, da je kriv, dovolj je, da je komunist. To pa pomeni, da bi namesto tega tveženja zadostoval že podatek: leto 1948 v Jugoslaviji, ko je oblast pričela na stalinističen obračunavati s „stalinisti“.

Jugoslovanska kinematografija, ki je bila z opevanjem enobeja in revolucije najbolj državotvorna umetnost, je zdaj obrnila ploščo, oziroma je po 40 letih napredovala za tri leta, se pravi natanko do točke, ko je ta zmagoslavna revolucija pričela zreti svoje otroke. Mar sploh lahko upamo, da bo YU film kdaj prišel do današnjega dne, ko revolucija žre že vse živo? Vendar je treba spomniti na to, da so nekateri cineasti, zlasti Živojin Pavlovič (**Zaseda**), že v 60. letih zastavili to, kar postaja danes leitmotiv YU filma, a so bili „očrnjeni“, tj. anatemizirani. In „črni val“ kaže omeniti že zato, ker si

Slakov film vendarle deli z njim nekaj radikalnosti in „direktnosti“.

To se pokaže v zaporu. V **Evi**, Slakovem drugem filmu, je bil zapor bolj ali manj le arhitekturna zanimivost, tu pa je že živa, divja in kruta realnost, ki je tudi dobro režirana. To pomeni, da je filmska režija nalletela v zaporu takorekoč — ali vsaj metaforično — samo nase. Gre namreč za zapor (Sremska Mitrovica), ki se deli na politične in kriminalne zapornike: kriminalcev pravzaprav niti ne vidimo, zato pa dobro vidimo, da so politični zaporniki obravnavani tako, kot da so najhujši zločinci, ki so prišli v roke svojcev svojih žrtev. Očitno je, da politični zaporniki sploh niso pravi zaporniki, ampak so izmečki — izmečki taiste ideologije, ki ji sami pripadajo, in taiste oblasti, ki so ji pomagali do zmage. To so že znane reči, a jih je treba ponoviti, če hočemo nakazati, kje je tu „režija“: najprej v tem, da vrli komunisti postanejo izmečki na čisto performativen način, se pravi tako, da jih npr. sodba „ti si izdajalec, špijon ipd.“, če je le izrečena s „pravega mesta“, dejansko naredi za izdajalce, špijone ipd., čeprav sami to niso. S to sodbo so tudi že zajeti v ta teater stalinističnega uživanja, kar je zapor, kjer končno postanejo psiho-

tiki: če hočejo ostati komunisti, ki verjamejo v Partijo, morajo zanikati svojo realnost (tj. to, da niso nikakršni izdajalci, špijoni ipd.) in „priznati“, da so res to, kar Partija trdi, da so: izmečki. Komunisti-izmečki so „partija“ Partije, del njene „igre“, ki jo vodi „gospodar“, tukaj šef oddelka političnih zapornikov (igra ga Rade Šerbedžija), in sicer jo vodi tako, da režira teror med zaporniki, teror, ki ga izvajajo že „spreobrnjeni“, psihopatični zaporniki nad tistimi, ki še niso „priznali“.

Med temi, ki še niso „priznali“, je tudi ta Peter, ki so ga v uvodni sekvenci aretirali na vlaku. Tudi on nazadnje sklence priznati, a očitno ne dojame narave „priznanja“, ki ga zahtevajo od njega: prizna namreč neko kriminalno dejanje, ki ga je v resnici storil, ne „prizna“ pa tega, da je z italijanskimi komunisti sodeloval v nekakšnem komplotu. V filmu sicer ni povsem jasno, ali je to storil namerno (se pravi, da je skušal prevrati partijo z nekim drugim priznanjem) ali v trenutku iskrenosti (seveda v trenutku, izsiljenem z nevdržnimi razmerami v zaporu), toda dejstvo je, da je fant s tem, da je raje zatajil Partijo kot samega sebe, ostal normalen. In če je hotel to še naprej ostati, je moral pričeti misliti na beg, ki se mu je

režija:	Franci Slak
scenarij:	Franci Slak, Jože Dolmark in Marjan Rožanc (po njegovem romanu)
fotografija:	Boris Turković
glasba:	Bugenhegen/Laibach
scenograf:	Janez Kovič
kostu- mograf:	Bjanka Adžić-Ursulov
maska:	Halid Redžebašić
ton:	Hanna Preuss
montaža:	Vuksan lukovac
direktor filma:	Stane Malčič
Malčič igrajo:	Mario Šelih, Anja Rupel, Bata Živojinović, Rade Šerbedžija, Mustafa Nadarević, Vlado Repnik, Paolo Magelli
produkcija:	Viba film/Art film- Beograd, 1987



tudi „čudežno“ posreči: „realističnost“ pobega najbrž niti ni tako pomembna kot njegova simbolična vrednost, ki je, denimo, v tem, da predstavlja odgovor na vprašanje, ki ga je Petru zastavila njegova angleška prijateljica v Trstu, ko je tam opravljal neko nalogo za Partijo — vprašala ga je namreč, ali se misli kar naprej, tudi še po vojni, bojevati za to Partijo in postavljati partijske interese nad ljubezenske (ali nekaj podobnega). Takrat je Peter molčal — žal ta prizor v Trstu ni najbolj posrečen, pač glede na pomen, ki ga ima ta ženska za Petra — končno pa je le odgovoril s tem pobegom.

Film torej plava v tem ideološkem akvariju, v katerega vodijo vse poti, tudi tista, ki se pokaže v enem izmed flash backov: to je kriminal. Že v filmu Stoleta Popova **Srečno novo leto 1948** se je pokazalo, kako dobro se lahko obnese vpeljava kriminalnih elementov v ideološko fikcijo: tudi tam je bil ideološki „prekršek“ seveda tisočkrat hujši od kriminalnega (to je pač „specifikum“ za dežele s KP na oblasti), toda prav kriminalni lik, ki ga je utelešal elegantni mali lopov, je potegnil neko distanco do masivne ideološke teže, in sicer, tako, da je „valoriziral“ kriminal kot neprimerno

manj umazano obliko od tiste, ki producira ideološke „prekrške“ — producira jih seveda oblast sama tako, da svoje zarotniške impulze naprti drugim. — V **Hudodelcih** se torej formira majhen gang (dva tipa in ženska — in ženska vloga je spet zanemarjena, čeprav naj bi veliko obetala), ki opravi nekaj drobnih vlomov in nazadnje konča v spopadu z milico. To je sicer zabavna, vendar preslabo izkoriščena epizoda, ki rabi, kot kaže, zgolj temu, da je negirana (v podporo „teze“, da kriminal ni noben prekršek v primeri z ideološkim). In prav v tem flash backu z gangom je tudi nekaj tega, kar bi lahko imenovali „film nostalgije“: navsezadnje se to kaže že na ravni modnega „looka“ (to je sedanje mode petdesetih let), v katerem „figurirajo“ člani ganga: Mario Šelih (v vlogi Petra), Vlado Repnik, ki je dobra evokacija „tough gaya“, in Anja Rupel, ki je manj posrečena evokacija „vamp“ ženske. In če je to nekakšen citat sodobnosti in filmu, je seveda jasno, da je na drugi strani treba vzeti dejanska 50. leta z njenimi ideološkimi čistkami in zapori kot „citat“ petdesetih let v sodobnosti.

Mario Šelih, Vlado Repnik in Anja Rupel so „naturščiki“, nepoklicni igralci, in videti

je — po tem, kako je vodenjena njihova igra — da je Slakova koncepcija igre nekje bližje bressonovskemu „modelu“. Vloge oblastnikov (zlasti dveh: preiskovalca in upravnika zopora) igrajo poklicni igralci (Bata Živojinović in Rade Šerbedžija), ki naravnost „paradirajo“ pred neizkušenimi „naturščiki“, kar samo še utrjuje vtis, da je ta „bressonovski model“ tukaj podrejen ideji, boljše „pasijonu“ pasivnega, trpnega junaka (do neke mere značilnega za Slakov opus), ki prestaja pritiske „grdega“ okolja. V **Kriznem obdobju** se je to še obneslo, tukaj pa že nevarno vleče na akademizem.

ZDENKO VRDLOVEC

Hudodelci so prvi Slakov film, ki prenese in celo zahteva drugo gledanje. Tega dejstva ne gre pripisovati zdaj že razpiti nejasnosti in odsotnosti informacij, temveč prejključni distinktivni potezi dveh kritičkih gledanj: če se prvo praviloma lovi v vseobsežnih poskusih zajetja celote z vsemi njenimi podrobnostmi, tedaj drugo — prav nasprotno — izhaja iz podrobnosti, da bi preverilo njihovo konsistentnost v gradnji osnovnega motiva. Kolikor je osnovni motiv **Hudodelcev** zgodba Petra Berdona, tedaj v njenem vodenju obstaja določena črta, ki jo je vredno nekoliko podrobneje osvetliti.

Če pogledamo uvodne prizore tega filma (uvodne v sosledju filmskih podob in ne v časovnem sosledju), tedaj moramo najprej registrirati svojevrstno stopničasto strukturo karakterizacije glavnega lika. Pravzaprav je omenjenemu postopku težko reči karakterizacija, kolikor gre šele za gradnjo



identitete kakšnega človeka. Le-ta poteka v naslednjih fazah:

1. ubežnik se v gorečem poslopju najprej **preobleče**;

2. z dolgim, pomenljivim pogledom v ogledalo nam pokaže svoj **obraz**;

3. **glas** kolporterja na železniški postaji ga zariše (za gledalca sicer šele vzvratno) kot edinega pobeglega v spopadu s kriminalci;

4. **črke** v Borbinem tekstu potrdijo pravkar slišano, le da oznako „kriminalci“ razširijo še s „sovražnimi elementi“. Prav ta pisani, črkovni element je tudi prvi indic, na katerem režija močno vztraja: najprej s tistim prilepljenjem na zunanjo stran šipe, nato pa še s celotno grafično rešitvijo špice. Zato je tudi prvi Berdonov izgovorjeni stavek — na policajev vprašanje „Kaj je to?“ odgovori: „**To, kar piše!**“ — mogoče razumeti kot prvi zaznamek radikalnega sprevida, nesporazuma, ki bo določil nadaljevanje filma.

5. Končno dobi lik tudi svoje **ime**: vprašanje po njem mu je zastavljeno v klasični administrativni formi „Ime, ime očeta in priimek,“, obenem z njo pa dobi tudi lekcijo, kako mora svoje telo prilagoditi oblasti (sklonjena glava, roke na hrbtu, pogled v steno).

Dejansko se v trenutku, ko je temu telesu prilepljeno ime (tako kot se črke iz časopisa prilepijo na njegovo zgodbo), ko gledalec sliši, da je lik, ki ga ima pred sabo, Peter Petra Berdon, ekspozicija lahko konča, sedanjost pa prične nadejati podobe iz preteklosti. Zakaj to poudarjanje imena? Zato, ker bi na dovolj abstraktni ravni zgodbo Petra Berdona lahko označili kot zgodbo o prehodu od brezimnosti k imenu, z nujnim posredovanjem in hkratnim zavrženjem imena-očeta. Gre torej za to, kako popeljati glavni lik od prvega odgovora preiskovalcu („**Peter Petra Berdon**“) do tistega zaključnega „**Jaz sem Peter**“ ob slovesu z dečkom sredi sremskega polja. Če zanemarimo radikalno odsotnost matere (podvoje no z odpovedjo sicer prislovično „materinski“ partiji na račun precej bolj abstraktne „vere v komunizem“), tedaj nas mora v Berdonovi zgodbi zares zanimati prav problem identifikacije z očetovsko figuro. Zlasti skozi zagate, ki jih sproža simbolni obračun s to figuro, postane jasnejša vztrajna nemožnost razločevanja javnega in privatnega, celo intimnega. Kaj namreč počne Berdon? Izkoristi direktivo obveščevalne službe za povsem intimen obisk pri angleški prijateljici v Trstu, ko pa je enkrat tam, ima polna usta gesel o komunizmu, o „novem človeku“ in o „družbi, ki jo bomo ustvarili“. Ta nesposobnost razločevanja se mu seveda dvojno maščuje: prijateljica mu zagrozi z vrnitvijo v London, saj je nezadovoljna s političnimi odgovori na privatna vprašanja; sam pa postane žrtev torture prav toliko, kolikor na politična vprašanja odgovarja s privatnimi odgovori. Njegova kriminalna „kariera“ dejansko v zoperstavitvi s povsem politično preiskavo deluje kot nekaj privatnega, skoraj intimnega — kar je z uprizoritvami posameznih ropov na način avanture treh prijateljev le še poudarjeno. S tem je tista začetna oznaka iz časopisnega teksta postavljena pod vprašaj, saj kot kri-

minalec preprosto še ni „sovražni element“ — prej obratno: ravno to, da hočejo iz njega narediti sovražnega elementa, zabriše vso njegovo kriminalno preteklost. Trganje zaključnega priznanja je zato povsem identično trganju zapisnika z začetka preiskave: niti v enem od obeh primerov ni povedal tistega, kar od njega pričakujejo. Ni pa več identičen sam zaslišani, natančneje, ko je prehodil pot od „Petra Petra Berdona“ do Petra, je šele zares postal identičen s samim seboj, osvobojen bremena imenu-očeta. Zaključni prizor srečanja z otrokom je zato na tej ravni še toliko bolj pomenljiv, saj njega samega za hip postavi namesto lika, proti kateremu se je uprl.

Če se torej **Hudodelcev** lotimo na ravni razvoja glavnega lika, tedaj postane močno vprašljiva vsa eksplicitnost historičnih okoliščin njegovega razvoja. V prenekateri točki so te okoliščine prej balast kot pa podlaga, prej razvodenitev kot pa zaostrovanje njegove osebne drame. Film tako sicer na ravni pripovedi ponovi nemožnost ločevanja privatnega in javnega, ki je konstitutivna za samo zgodbo, vendar je to prej njegova slabost kot pa odlika. Ta neodločnost morda še najjasneje odseva časovna struktura filma: začetno najedanje sedanjosti s podobami iz preteklosti se v določenem trenutku (prvo srečanje s kriminalcem) prevesi v svoje nasprotje — v preteklost, ki jo razbijajo fragmenti aktualnega zaporniškega življenja — da bi se nato po spopadu s policijo dokončno prelomilo v sedanjost. Tako je znotraj samega filma sicer zarisana kriminalna preteklost glavnega lika, le da tovrsten postopek proizvede dve precejšnji težavi: dovolj simptomatični so že sami napisi, ki morajo vedno znova locirati like in s tem tudi gledalca; še težje pa je izpeljati prehode iz enega časa v drugega. V ta namen posega Slak po dovolj stereotipnih inačicah (sen, premišljevanje, buljenje v točko — to so načini vrnitve v preteklost, nazaj v sedanjost pa junaka praviloma privede močan zvok različnih izvorov, ki brutalno prekine navedena početja). Tisti, ki trpi najhujše posledice tovrstne neodločnosti, je ravno glavni lik, saj se na ta način razcepljenost, ki je temeljna za njegovo karakterizacijo, podvoji še z raztrganostjo narativnega postopka, skrajna konsekvence pa je vzajemno spodjedanje obeh. Dileme junaka so omiljene, kolikor so hkrati pretekle in sedanje; čas pa je razbit, kolikor ga v kontinuirano sosledje ne zveže dovolj močan junak. Dilema javno/privatno se tako v uprizoritvi zariše skozi neodločnost družbeno-kritičen film/intimna drama. Kljub prepletenosti, celo ireduktibilni zvezanosti obeh razsežnosti, je ločnico treba potegniti. Natančneje, prav kolikor po enem pobočju posežemo dovolj daleč, pridemo do vrha drugega pobočja.

MOJ ATA

Po popolnem neuspehu s filmom **Dediščina** je Matjaž Klopčič verjetno pred več kot desetletjem upal na ponovitev „uspeha“ svoje naslonitve na štajerske teme, ko je izbral za svoj novi film „preverjeno“ dramsko in TV uspešnico Toneta Partljiča **Moj ata, socialistični kulak**. Treba je že takoj na začetku povedati, da se je zgodilo ravno obratno — iz znane uspešnice se je filmska adaptacija izkazala za povsem (občinstvu) nezanimivo delo, brez tistega živega in tipičnega partljičevskega, zbadljivega humorja, ki je v predstavi SNG Drame v Ljubljani znal biti tudi politično relevanten. Treba je povedati tudi to, da se „scenarij“, ki ga je pripravil Partljič po svojem dramskem besedilu, tako rekoč „minimalno“ odmika od dramskega teksta in so dodani le kozmetični vložki, ki v ničemer ne rušijo ali spreminjajo že vzpostavljenih „dramskih“ razmerij. Vprašanje Klopčičevega filma je torej, kje se je zgodil usoden premik, ki je film pokopal in iz dovolj žive in humorne drame napravil dovolj blede in neprepričljivo filmsko delo. Ni namreč mogoče, da bi se Slovenci Partljiča že naveličali — ali v SNG ali preko televizijskih ekranov, kjer so **Kulaka** ponavljali vsaj dvakrat — in bi jim bila tema tako že znana in izčrpana!

Osnovna sestavina Partljičevega dramskega in scenarističnega besedila je seveda njegov neprizanesljiv, jedek, pa vendar nikakor ne zloben(!) humor, ki vztrajno in brez

režija:	Matjaž Klopčič
scenarij:	Tone Partljič
fotografija:	Živko Zalar
glasba:	Jože Privšek
scenograf:	arh. Niko Matul
kostumograf:	Alenka Bartl
maska:	Mirko Mačkič
ton:	Matjaž Janežič
montaža:	Darinka Peršin-Andromako
direktor filma:	Pavle Kogoj
igrajo:	Polde Bibič, Milena Zupančič, Urška Hlebec, Matjaž Partljič, Ivo Ban, Ivan Godnič, Anton Petje
produkcija:	Viba film, 1987

SOCIALISTIČNI KULAK

predaha šiba človeške in politične norosti in zablode, razkriva s svojo simpatično pronicljivostjo premoč malih ljudi nad oblastniki vseh vrst in barv, neumnosti in spletkami, ki jih le-ti morajmo neutrudoma zapletati, da se obdržijo na vrhu. Partljič „proizvaja“ nekakšen blag, iskriiv naturalistični ambient, znotraj katerega se ta humor uredničuje predvsem skozi besedo, dialog, manj ali pa sloh ne skozi situacijo. To seveda ni nič nenavadnega, saj gre predvsem, kot smo že rekli, za dramsko besedilo, ki je, tudi prirejeno kot scenarij, še vedno zgolj dramsko besedilo oziroma strukturirano je tako.

Redukcija izraznih sredstev, ki sicer zadovoljujejo teater, ne more zadoščati za film, ki je kajpada strukturiran z neprimerno več elementi, najprej in predvsem seveda s „pogledom“ oziroma tistim, kar zadovoljuje „pogled“. Klopčič kot filmski režiser se je tukaj seveda moral ujeti na limanice, ki jih je imel v sebi Partljičev scenarij, ki je, kot rečeno, ohranjal vso tisto znamenito in skozi besedje „prisotno“ humorno raven, ni pa zmogel (ali pa se obema — niti Klopčiču niti Partljiču ni zdelo vredno) do kraja artikulirati „elemente pogleda“, torej artikulacije vseh tistih strogo filmskih narativnih sestavin. Partljič seveda ni filmar, ampak je mož besede, in odveč bi bilo seveda pričakovati, da bo kot scenarist sponiral filmsko artikulacijo. Tukaj je „krivda“ očitno le Klopčičeva. To dokazuje film

sam.

Zgodi se namreč, da Klopčičev film stalno razpada in ustvarja znotraj sebe nekakšno blokado, ki popolnoma razvrednoti in kastrira dogajanje in seveda „partljičevski“ humor, ki je tukaj glavni „akter“. Zgodi se namreč tole — Klopčič, v dobri veri, da si zagotavlja uspeh s pomočjo že preverjenega Partljičevega humorja in dialoga, torej besede(!), pusti igralce „igrati“ pravzaprav natanko tako kot v gledališču (saj konec koncev govorijo isto besedilo kot tam!) postavi jih le v druge ambiente, saj ima kot filmar več možnosti. Klopčič namreč ne „režira“ v pravem filmskem, polnem pomenu, ampak le postavlja v ambient „govoreče“ igrice. Ali, povedano z drugimi besedami: Klopčičeva „režija“ se v bistvu ne dotika ne teksta ne dramske igre, oboje le transplanta iz teatra v druge ambiente. Tako njegovo delo venomer razpada na dvoje — na tekoč, samosvoj in samozadosten partljičevski svet (besednega, dialoškega) humorja, in zunanji, filmski, oziroma svet „pogleda“, ki pa besedilu, dialogu stoji v nasprotju oziroma ga povsem blokira, tako da Partljičev besedilo izgublja moč, prav tako pa filmsko polje ostaja skoraj popolnoma prazno, saj Klopčič, ki je filmski režiser, paradoksalno „upa“ samo v moč dialoga in besede, ki pa se spričo „praznine“ filmske slike popolnoma zgubi in razblini . . .

Zato se filmskemu gledalcu zdi Klopčičev

film prazen, bled, neprepričljiv, le sem ter tja se zaškri humor Toneta Partljiča, pa še ta se na hitro porazgubi v nekakšno nenavadno črno-belo lirično, cvetje-v-jesensko filmsko polje ekrana, ki ga vzpostavlja Klopčič kot filmski režiser, ne da bi se prav zavedal, kaj pomeni režirati film. V tem primeru je Matjaž Klopčič le nespreten in naiven postavljalec Partljičevega „komada v film“, ne da bi se v resnici zavedal svojega početja in paradoksalnega stališča „med dvema svetovoma“ — filmskim in besednim. Rezultat njegove pozicije je seveda znova neuspeh — „bestseller“, ki ostaja v skladišču, proč vržen denar, ki bi se lahko že tolikokrat obrnil v slovenskih kinodvoranah. Klopčič je nedvomno eden najdražjih slovenskih nesrečnih „umetnikov“, ki jim nikoli ne zmanjka volje do umetnikovanja, čeprav se zdi povsem nerazumljivo pri njem prav to, da si kljub nenevadno „odprti“ listi sodelavcev pri filmu ne more najti človeka z nekoliko širšo (dramaturško, miselno, intelektualno, imaginativno) relevanto, ki bi mu bil verjetno v veliko pomoč. To pa je konec koncev tudi vprašanje delitve dela in določenih kompetenc ljudi v slovenskem podjetju, ki proizvaja filme . . .

PETER M. JARH



ŽIVELA SVOBODA

Razmeroma malo novega ali doslej neznanega nam je razkril in povedal Ranflav drugi zaporedni filmski ekskurz v dogajalsko preteklost vojnega in zgodnjega povojnega časa. O kakršnikoli cineastični inovativnosti — nasploh pa tudi v primerjavi s poprejšnjimi Ranflavimi poskusi — tokrat ne kaže zgubljati besed.

In vendar . . .

Tako kot v **Ljubezni** je šlo Ranflu tudi v filmu **Živela svoboda** za preskus uporabe drugačnega zornega kota, iz kakršnega naj bi si ogledovali revolucijski čas, kot so nam ga skozi vsa povojna desetletja vsiljevali tako imenovani partizanski filmi. Ranfla zanima pogled na stvari od znotraj, iz aspekta človeške zasebnosti, se pravi z druge strani, kot jo veleva vnaprej opredeljeni ideološki angažman.

V zarisu, ki mu je tokrat botrovala Mikelonova skupinsko-panoramska slika vaških razmer in razmerij v zadnjih dneh vojskinega dogajanja in v prvih tednih ali mesecih svobode, so v ospredju tipične lastnosti malih ljudi, naših značilnih opreznih riti in koristolovskih egoistov, ki so na varnem „previharili viharje“, izogibajoč se vsem velikim odločitvam zgodovinsko prelomnega obdobja. Ostali so skriti za zapečkom, ne

da bi bili izpostavljali hrbet temu ali nasprotnemu ideološkemu vetru, ki sta vršela sem ter tja nad njihovimi glavami. Na plan so prilezli spet šele v trenutku, ko je bil zmagovalec dokončno znan, na voljo pa je bil končno tudi vojni plen. In s kakšno muko jih je v vsej tej prelomni ihiti spravila v kolikor toliko obvladan red volja predsednika vaškega narodnoosvobodilnega odbora ter maloštevilnega sestava mladcev v novoimenovani partizanski komandi mesta!

To slovensko vaško dogajanje izza tistih dni ima ali naj bi vsaj imelo izrazito komično-komedijska obeležja, ki jih v sami fakturi filma v nekakšni mehki varianti sicer ne manjka, vendar pa so, kot se zdi, izpeljana nedosledno in polovičarsko, zadržki in preveč medlo. V pripovedni in izrazni koncepciji filma je namreč enakovreden delež odmerjen tudi melodramatičnim oziroma lirsko-spominskim sestavinam, nekakšnemu sočustvovanju z dobrotljivo osamelostjo na voziček priklenjenega predsednika vaškega šefa ter v belega konja zaljubljenega mladega partizanskega komandanta mesta, kar se s humorističnimi in ironičnimi segmenti na panorami siceršnje vaške srenje sicer logično prepleta, ni pa povsem očitno, da se eno z drugim tudi

dramaturško sklada.

Kajti ob koncu filma nas čaka odprto vprašanje o tem, kaj nam je pravzaprav želela povedati ta filmska upodobitev slovenskih vaških razmer v prelomnem vojno-revolucijskem času? Odgovor spriču raznovrstnih in kontroverznih vtisov, izhajajočih iz prepleta sekvenc z divergentnimi sporočilnimi naboji, nikakor ne zmore biti samo-umeven. In prav ta gledalčeva zadrega v nekem smislu opozarja na nedorečenost avtorske zasnove, prek nje pa tudi na vprašljivost potrebe po realizaciji tovrstnega projekta — tiste globlje, kreativno-sporočilne potrebe namreč.

Ugotovitev, da film ni moteč, nasprotno, da je v svoji malce humoristični in malce poetični izraznosti sproščeno gledljiv in sam po sebi celo prijeten za oko, seveda še ne zadostuje za pritriljen odgovor na zastavljeno vprašanje. Kajti odločilnega pomena je izrazni naboj, ki zgane notranja, duhovna čutila, ne samo vizualno percepcijo in čute vsečnosti. Tisti globlji potrebi, ki ždi v nas in čaka na zadostitev, Ranflav tokratni poskus — vsem svojim simpatičnim potezam navkljub — ni prinesel ničesar obvezujočega in trajnega spomina vrednega. Ugotovitev, da bi ta film lahko brez škode tudi po



grešali, pove vse.

Ostati nam je pri oceni o „medlem repertoarnem dodatku“ brez kreativnega prispevka, kakršnemu bi se sicer redki novi slovenski filmi ne smeli odrekati.

VIKTOR KONJAR

Kot je ob Ranflovem filmu mogoče prebrati v propagandnem(!?) materialu slovenskega filmskega podjetja VIBA FILM, je to „satirična filmska humoreska . . .“ in potem še, da „na svojstven in z žlahtnim humorjem obarvan način slika „povojne dogodke“. Zgodbe so akcijske, zunanje in notranje razgibane, komične in tudi tragične, skoraj vse pa imajo otožno liričen nadih.“ Sic! Ob tem mojstrstvu seveda ni kaj pripomniti, zveni na moč „žlahtno“ in obetavno, vendar se dobro spominjam teh in takšnih besed, ko je veliki pokojni mag in prevejani mojster besedja in agitacij, tedanji direktor VIBA filma in seveda tudi njen umetniški vodja Bojan Štih vsem mogočim svetom in odborom in skupinam za pripravo slovenskega filmskega programa tvezil, da je dovolj tragičnih in žalostnih povojnih štorij, da smo Slovenci potrebni vedrine in

smeha . . . in pri tem potegnil iz rokava Rajka Ranfla in njegovo Svobodo!, češ, to je, kar Slovenci potrebujemo, da bomo srečnejši v teh krasnih novih časih! Seveda, ker je bil pok. Štih (prosvetljeni) absolutist, ni bilo več mogoče nič storiti in zgodilo se je, da imamo sedaj pred seboj najnovejšo Ranflovo „žlahtnino“! Treba je reči takoj na začetku, da se ta kajpak povsem brez težav uvršča v ostalo, slovensko „butalsko“ kinematografijo, v vrsto dragih, skrajno bedastih, nefilmskih, diletantskih, neuspešnih projektov, ki ta narod stane velike denarje za prazen nič! Resnično: za manj kot nič!

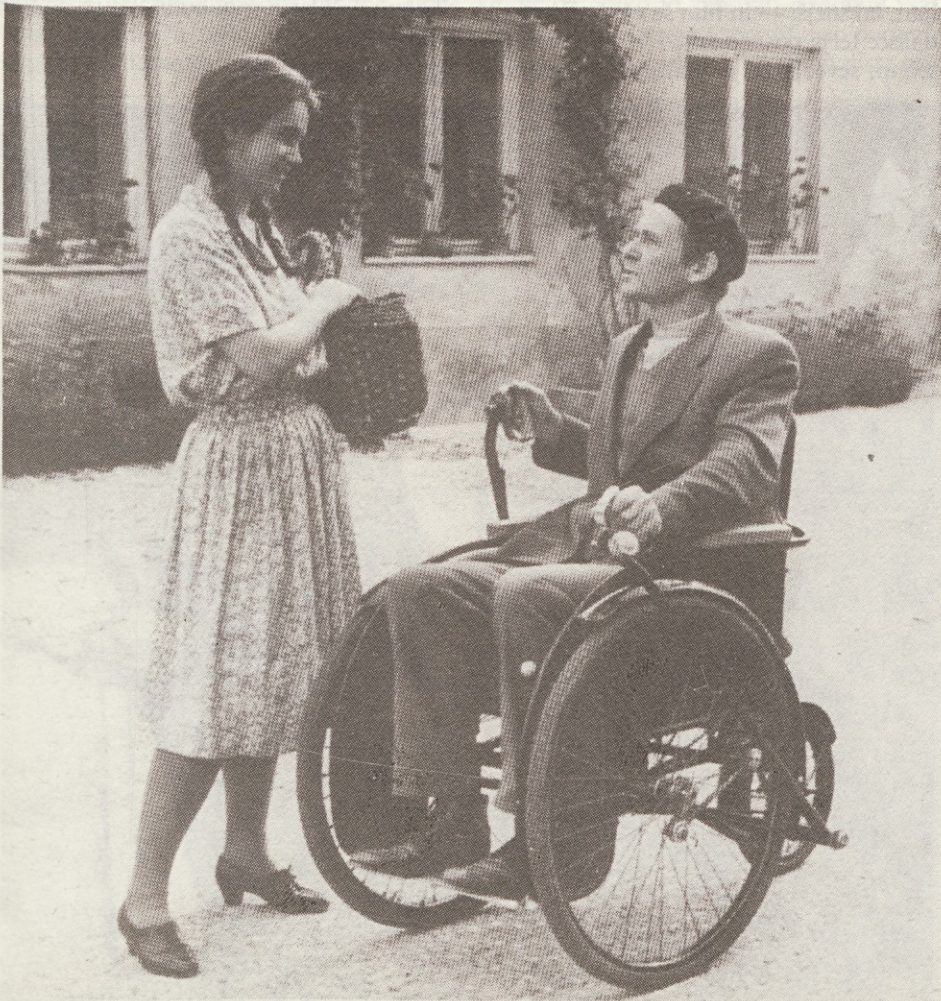
Film je namreč v vsakem pogledu „ubogo“ delce, ki pač v nedogled niza drobce povojnih štorij, mukoma izrisuje nekakšne usode, ne da bi v resnici zmoget povedati ali načeti kakšno od resnejših ali vsaj kolikor toliko pomembnih človeških razmerij, četudi je avtor filma hotel na vsak način biti „satirično humoren“. V Ranflovem filmu se torej vrstijo anekdote, ki jih režiser na silo lepi skupaj iz Mikelnove knjige „Kako se je naša dolina privadila svobodi“, ne da bi zmoget vsaj nekaj dramaturške urejenosti in intenzivnosti, saj Ranflova lepljenka vedno znova in znova razpada in se razletava v

svoji naravnost grozljivo pritlehni in otožni eksploataciji . . . Ranfl, slovenski režiser in ekonomist, seveda ne zmore toliko scenariistične in režijske imaginacije in seveda erudicije, da bi Mikelnove štorije uspel zvezati v neko novo, „žlahtno“ in satirično humorno filmsko delo, ampak dovolj naveličano in nonšalantno zmore pač nizati drobce anekdot do mere, da se zapolni okvir celovečernega filma, vseh seveda brez trohe izvirnega duha in misli in brez vsakršnega posebnega napora. Pač, veliki, brezprizivni mag, ki je lovil v svoja jadra Štihove iluzije o „slovenskem smehu“ in izkoriščal situacijo . . .

In če natančno premislimo, Ranflova **Živela svoboda!** nima nobenih resnejših pretenzij in noče povedati prav ničesar, saj je bila tako rekoč sprogramirana na tak način — kot „etuda“ za slovenski smeh, kot dokaz — seveda Štihov — da se je bilo po veliki vojni mogoče tudi kislo nasmehniti in ne samo misliti na to, kako preživeti takšne ali drugačne šikane in radosti nove oblasti in družbe, ki je začela loviti sapo. Tako „sprogramirano“ zahtevo je v izvedbo dobil zelo nenadarjen avtor, ki Štihovih visokih ciljev nikakor ni bil sposoben uresničiti, umetniški vodja pa mu tudi ni mogel kaj prida pomagati. Zato imamo Slovenci pač še en famozen film več, če seveda Ranflovemu filmu sploh lahko rečemo film . . .

PETER M. JARH

scenarij	
in režija:	Rajko Ranfl
fotografija:	Rado Likon
glasba:	Urban Koder
scenograf:	ing. Mirko Lipužič
kostumograf:	Milena Kumar
maska:	Berta Meglič
ton:	Jože Trtnik
montaža:	Ana Zupančič
direktor	
filma:	Ljubo Struna
igrajo:	Boris Juh, Zvone Hribar, Maja Sever, Pavle Ravnohrib, Brane Grubar
produkcija:	Viba film, 1987



LJUBEZEN NAM JE VSEM V POGUBO

Slovenci smo se doslej menda trikrat lotili t.im. filmskega omnibusa, oblike, ki je bila nekaj časa kar v modi. Dva sta bila delo mladih ljudi, ki so se na filmskem področju šele preskušali; in obakrat, tako pri **Treh zgodbah** kot pri **Slovenski blaznosti** je šlo za sestavljenko po scenarijih, ki so jih napisali različni avtorji in tudi režija je bila pri vsaki zgodbi v drugih rokah. **Ljubezen** je naš prvi primer, da je ves omnibus delo enega človeka, izkušenega režiserja, ki je v svoj namen obdelal tekst iz slovenske literarne klasike; oprijel se je avtorja, h kateremu se naši filmski ustvarjalci zmeraj spet vračajo. Razumljivo: pisanje Ivana Tavčarja kot bi se samo ponujalo za filmsko obdelavo. Njegove zgodbe so trdno zasidrane v realnem, slikovitem okolju. So vsebinsko polne, dramatične, značaji so plastični, dialogi kljeni. Kljub temu se je doslej posrečila pravzaprav ena sama ekranizacija — Klopčičevo **Cvetje v jeseni** — in še ta se je bolje obnesla kot televizijska nadaljevanja (kar je bil tudi njen prvotni namen). Poleg Stupičevega abortivnega prizadevanja posneti Visoško kroniko, je dal Tavčar osnovo tudi prvemu slovenskemu barvnemu filmu, Štigličevemu **Amandu**. Toda pri tem projektu je šlo tako režiserju kot (ko)scenaristu Andreju Hiengu predvsem za poskus, ustvariti t.im. zgodovinski spektakel, mogočno fresko na širokem platnu,

in se je film tako po duhu kot po posameznostih močno oddaljil od literarne predloge.

Scenarist in režiser Jože Gale je ubral drugo pot. Črpal je iz istega vira, iz zbirke povezanih novelic **V Zali**, se pa pri tem v nasprotju s postopkom pri **Amandu** zavestno čvrsto oklenil Tavčarjeve literature.

Naša Gorenjska, posebej Loški kot, sta dala pristne motive za okvirjanje zgodb, pokrajina in arhitektura sta ponudili scenografski prilagodljivost, da je ustvarila očarljivo okolje, hkrati prepoznavno in časovno odmaknjeno.

Tudi naši igralci so znova dokazali, da jim slovenska klasika leži in da oblečeni v primeren kostum brez težav vstopijo v dušo in srce slovenskega kmeta ob prelomu stotletja. Toda ne glede na pristnost okolja in — z manjšimi odstopi — prepričljivo igro, film ne funkcioniira kot bi pričakovala li.

Delček problema je v dialogih, čvrstih in smotnih, kot bi jih brali vključene v prozni tekst. Toda že pri gledaliških poskusih prenesti npr. Cankarjeva dialoško pisana prozna besedila na oder, se je pokazalo, da tiho, kar dober pisatelj napiše za tiho branje, piše drugače kot kadar misli na govorno interpretacijo. Živi govor je bolj razrahljan, laksnejši — in film še vse bolj kot gledališče terja posnemanje žive govornice, posebno, seveda, če je zamišljen in režiran v

realistični konvenciji. Drugi in večji problem pa se je razkril bržčas šele pri snemanju ali celo šele pri montaži. Scenarij kot tak je bil videti korekten. Toda nenadoma se izkaže, da zgodbe, ki jih pripoveduje lovska družina v Zali, niso prikladne za „omnibusno“ obdelavo, niso posamezne epizode, temveč obsega vsaka celo življenjsko dobo. In medtem ko jo pripovedovalec v prvi osebi lahko pove čisto na kratko, je vizualno očitno ni mogoče odpraviti v dobre pol ure. Snovi je vsakič za celovečerni film, ki bi mogel izčrpnije obdelati pomembno časovno ozadje, zasledovati podrobneje dramatični razvoj značajev in prikazati vse dimenzije konfliktov, ki so mogli biti v tako kratkem času samo skicirani. Najbolj razvidno je to pri tretji zgodbi, kjer je Tavčar — odličen pripovednik — zbil na tesen prostor ogromno sociološkega in psihološkega gradiva, ki, kajpada, predpostavlja njegovim bralcem povsem znane razmere;

Adekvaten prenos dobre literature na filmsko platno je, skratka, brez primere težavnejši in bolj zapleten posel kot je videti na prvi pogled in še tako verna ilustracija napisanega teksta ni dovolj. Gotovo pa bo Galetov film s kvalitetami, ki jih ima, marsikaterega šolarja spodbudil, da se bo lotil branja izvornika.

RAPA ŠUKLJE

scenarij
in režija: Jože Gale (po novelah in motivih Ivana Tavčarja)
fotografija: Bojan Kastelic
glasba: Urban Koder
scenograf: Seta Mušič
kostumograf: Seta Kobi
ton: Marjan Cimperman
maska: Hilda Jurečič
montaža: Andrej Bolka
direktor filma: Franci Zajc
igrajo: Bernarda Oman, Aleš Valič, Gojmir Lešnjak, Silva Čušin, Brane Grubar, Maja Sever
produkcija: Viba film/RTV Ljubljana, 1987



ČISTO PRAVI GUSAR

Kot kaže, so na Slovenskem pričeli gojiti novo formo filma, do katerega se pride, če na TV najprej posnamejo nadaljevanko, nato pa skupaj s filmskim producentom iz tega naredijo film kot reducirano tv nadaljevanko. To se jim najbrž splača — če je ta izraz sploh primeren, saj jim ekonomija ne dela prehudih preglavic — toda dejstvo je, da so tako nastali že štirje filmi, od katerih so se trije obdržali na sporedu kar po teden dni. Sicer pa so nam v tej deželi prodajali za film že vse mogoče, zakaj ne bi še to . . .

Čisto pravi gusar je namenjen dvema tipoma občinstva — otrokom in kritikom, kar je videti že po tem, da imajo eni in drugi v njem svoje zastopnike. Seveda so lepše obravnavani otroci, in dejansko je to tudi boljši film za otroke kot pa za kritike.

Videti je, da za „film za otroke“ ni nujno, da v njem nastopa veliko otrok: dovolj je en sam, če se le vse ravna po „njegovem“ scenariju. In ta deček, ki ga igra Marko Miklavič, si prične izmišljati „svoj“ scenarij, ko ima na počitnicah na morju tako rekoč vse pri roki: gusarsko ladjo, na kateri tv ekipa snema pravljичni film, in mladinskega pisatelja, avtorja te zgodbe, po kateri snemajo film, toda ki v jezi nad tem, kako televizijci uničujejo njegovo zgodbo, sežge svojo knjigo. Ta sežig knjige očitno razvname tudi dečkovo imaginacijo, ki pričara

osebe iz knjige z mesom in kostmi in kot išče svoje avtorja, pisatelja, da bi jim napisal novo zgodbo. Te osebe iz knjige — gusarski kapitan, princeska, kapitanov nasprotnik (in španski guverner nekega otočja) in dva vojaka — kakor jih pričara dečkova domišljija, so fizično natanko iste osebe, ki jih igrajo igralci iz tv filma. Jasno je, kaj iz tega sledi: soočanje dvojnikov, zamenjave „pravih“ in „nepravih“, „realnih“ in „imaginarnih“ oseb, vsesplošna zmeda, torej nekaj tega, kar izhaja iz stare tradicije Spektakla in kar se še vedno obnese tudi v filmu.

Vsa ta „komedija zmešnjav“ je sicer zabavna in smešna, pa vendar v njej nekaj šepa. Začne se že pri tem, kako je prikazan prihod imaginarnih bitij iz knjige v filmsko realnost. Prikazan je namreč čisto „realistično“, se pravi tako, da se bitja iz knjige sprehajajo po svetu filmske realnosti kakor vsa druga bitja tega (tj. filmskega) sveta. Med „imaginarnimi“ in „realnimi“ filmskimi osebami torej ni nobene razlike, kar je v filmu sicer tudi najlažje doseči, ker so vsa njegova bitja že ontološko kvazirealna. Kadar se film poigrava s kakšno dvojnostjo, je njegova umetnost (ali „umetnost“) prej v tem, kako ravno ohraniti vsaj videz razlike, ne pa, kako jo zabrisati. Ohraniti vsaj videz razlike pomeni ustvariti tisto dvoumnost, ko si dve osebi hkrati sta in nista po-

dobni. Tukaj pa je tako, da se dvojniki, utelešene osebe iz pravljice (knjige), predstavljajo kot osebe iz knjige, ki iščejo avtorja, medtem ko jih igrajo isti igralci, ki nastopajo v tv filmu. To pomeni, da ti dvojniki obstajajo zgolj prek te predstavljive izjave in zato se tudi dobršen del filma samo prerekajo, kdo je kdo. Tu ni niti „tehničnega“ dokaza, da so res dvojniki: v nekem trenutku se „original“ in „dvojniki“ sicer srečata, toda to je prikazano s klasično montažno figuro kader/protikader, kjer je govoreča oseba pokazana od spredaj, tista, ki posluša, pa od zadaj; in zgolj zato, ker je ta montažna figura v zgodovini filma obveljala kot model dialoškega prizora, je tukaj lahko služila kot videz, da se „original“ pogovarja s svojim „dvojnikom“. Edine trenutke, ko razlika med istimi osebami ni stvar njihovih izjav, marveč obstaja v njih samih, priskrbi samo princeska, ki je Vesna Jevnikar igra na različna načina, medtem ko sta gusar (Slavko Cerjak) in španski guverner (Jurij Souček) bolj navzoča samo kot pravljичni osebi iz knjige. Film se dovolj odkrito poteguje za popularnost, kar ni slabo — slabo je to, da manjkajo akcijski prizori. Predvsem pa za pop-formulo ni najboljšo jamstvo, če se televizijski kreatorji zanašajo na popularnost televizije in njenih „osebnosti“.

ZDENKO VRDLOVEC

režija: Anton Tomašič
scenarij: Marcel Buh
fotografija: Jure Pervanje
glasba: Jani Golob
scenograf: Belica Škerlak
kostumograf: Jerneja Jambrek
ton: France Velkavrh, Igor Laloš
montaža: Ana Zupančič
direktor filma: Marcel Buh
igrajo: Marko Miklavič, Jurij Souček, Slavko Cerjak, Vesna Jevnikar, Ivo Ban
produkcija: Viba film/RTV Ljubljana, 1987



Izšla je nova
slovenska knjiga
o filmu

Marcel Štefancič, jr.

Najboljša
LETA
NAŠEGA
ŽIVLJENJA

kvt

EKRAN

REVIJA ustanovitelj in izdajatelj
ZA FILM Zveza kulturnih organizacij
IN TELEVIZIJO Slovenije

2 sofinancira
1988 Kulturna skupnost Slovenije
VOL. 13
(LETNIK XXV) glavni urednik
1988 Silvan Furlan
CENA 2.000 DIN

odgovorni urednik
Bojan Kavčič

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

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

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

lektor
Peter Kuhar

grafična priprava
Repro studio Mrežar

tisk
Kočevski tisk

sekretar uredništva
Vasja Bibič

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

stik s sodelavci in naročniki
torek in četrtek od 11. do 13. ure

naročnina
celoletna naročnina 12.000 din
(vplačana do 1. 9. 1988)
in 19.000 din
(vplačana do 1. 12. 1988)

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

nenaročenih rokopisov
ne vračamo

oproščeno prometnega davka
po pristojnem mnenju
Republiškega komiteja
za kulturo in znanost
št. 4210-27/87, z dne 29. 5. 1987

EKRAN



**V naslednji
številki
JESENSKA
FILMSKA ŠOLA '87
BERLINALE '88**

**HUDODELCI
režija
Franci Slak**