

vorno področje in National Film Board (letos je slavil petdesetletnico ustanovitve) za angleško govorno področje. Ljubljanska televizija je že predstavila dva izbora najnovejših kanadskih filmov, tako da našim gledalcem senzibiliteta kanadskih filmskih ustvarjalcev ni neznana kljub njihovi specifičnosti. Hkrati gre za svetovno afirmirano filmsko proizvodnjo, ki je deležna najvišjih festivalskih priznanj, tako kot denimo letos zagotovo najpomembnejši in najbolj opažen film **Jezus iz Montreala**, ki ga je režiral eden najbolj pomembnih kanadskih filmskih ustvarjalcev Denysa Arcanda, za katerega je dobil nagrado na letošnjem Cannskem filmskem festivalu. Ob njem pa skoraj povsem enakovredno izstopa **Del večnosti** (Portion d'éternité) režiserja Roberta Favreauxa, ki je dobil na festivalu nagrado montrealskega občinstva, uradna žirija pa je nagradila nosilko glavne vloge Danielle Prouix. Pripoved gre o zakonskem paru, ki ne more imeti otrok, čeprav sta mož in žena vsak zase plodna. Pred njima je možnost umetne oploditve ali pa posvojitve. Po hudih dilemah se odločita za oploditev izven maternice, in to z mešanim semenom moža in neznanega darovalca. Ob skrbno obdelani človeški dilemi odpirajo ustvarjalci domala znanstveno-fantastično dilemo, ko se zakonski par v prometni nesreči smrtno ponesreči in ostanejo v laboratoriju zmrznjena oplojena jajčeca. Po eni strani hoče multinacionalka, ki financira tovrstna raziskovanja še naprej, razpolagati s plodovi mrtvih zakoncev, po drugi strani pa hoče možev oče, da se jajčeca uničijo. Tu je še znanstvenik in njegove dileme o moralnosti svojega dela in odvisnosti od kapitala. V filmu režiser Favreau prepleta več žanrov, od ljubezenskega, kriminalnega, znanstveno-fantastičnega pa do pravniškega filma. In v vsakem od žanrov je konsekventen, tako da film kot celota deluje izredno impresivno.

Dva izmed filmov se ukvarjata s problemom priseljenstva, ki je kanadski specifičen problem. John N. Smith je režiser filma **Welcome to Canada**, ki izhaja iz resničnih dogodkov ljudi iz čolnov, pribežnikov iz južne Azije leta 1987. Gre za dokumentarno igrani film, za poseben žanr, ki ga sam Smith poimenuje za alternativno dramo.

Film je grajen na nasprotju med odprtostjo in toplino, s katero prebivalci Brigus Southa obupane pribežnike sprejmejo in med hladnostjo kanadskega uradnega sistema. Na enakem nasprotju je grajen tudi film **Poroka na papirju** režiserja Michela Braulta, ki pripoveduje izredno toplo zgodbo ženske, ki se v svoji obupanosti zaradi nezmožnosti trajnejše zveze s poročenim češkoslovaškim imigrantom odloči in poroči z ilegalnim latinskoameriškim pribežnikom. Po eni strani se v filmskem dogajanju med 'papirnatima' zakoncema prično porajati čustva, po drugi strani pa imigrantska policija dlakocepsko nadzoruje zakonski par, da bi dokazala fiktivnost njunega zakona.

Allan Kinng je režiser filma **Postaja Termini**, mračne podobe kanadskega vsakdana, razkrojenosti družine, ki je ostala v deželi neomejenih možnosti brez vsakršnih trdnih oprijemljivosti, gre za popolno zgubljenost v prostoru, kjer so odnosi med ljudmi podobni hladnim zimam. Iluzija možnosti za hudo bolno mater je oddaljena Italija, Rim s postajo Termini, ki ga na begu pred brezizhodnostjo tudi ob pomoči svoje hčerke ne bo mogla več doseči.

Tu sta še dva eksperimentalna filma, **Govo- reče vloge** režiserja Atoma Egoyana, ki ga

je pokazal že festival v Cannesu, in **Vrh nje-gove glave** Petra Mettlerja, ki so ga pokazali na letošnjem Locarnu. Oba filma se zazirata v stehizirano, nehumano prihodnost, kjer so komunikacije med ljudmi omejene na tehnične medije in je posameznik osamljeno sam s seboj in prepuščen samemu sebi. Ukazi njegovemu življenju prihajajo od zunaj in na ukazodajalce nima nikakršnega vpliva. V Govorečih vlogah lahko glavni junak uresniči iluzijo ljubezni preko televizijskega ekrana, v Vrhu njegove glave pa glavni junak ugotavlja, da se objektivni svet neobvladujoče spreminja in sam na svojo usodo nima več nikakršnega vpliva. Zanimiva in specifična je naravnost kanadskih filmov, ki vsi po vrsti kažejo posameznikovo zgubljenost v prostoru in le šibke vezi s soljudmi. Zanimivo je tudi, da se

URADNA FESTIVALSKA PRIZNANJA MONTREAL 89

Velika nagrada Amerike

Svoboda je raj; režija Sergej Bodrov (Sovjetska zveza)

Posebne veliki nagradi žirije

Marija za vedno; režija Marco Risi (Italija)
Indijski nokturno; režija Alain Corneau (Francija)

Nagrada za režijo

Konec dobrih starih časov; režija Jiri Menzel (Češkoslovaška)

Nagrada za scenarij

Zadnje podobe brodoloma; scenarij in režija Eliseo Subiela (Argentina-Spanija)

Nagrada za najboljši umetniški dosežek

Rikyu; režija Hiroshi Teshigahara (Japonska)

Nagrada za žensko vlogo

Danlele Proulx za vlogo v filmu Del večnosti (Kanada)

Nagrada za moško vlogo

Daniel Day Lewis za vlogo v filmu Moja leva noga (Irska)

Posebne nagrade žirije

Sati (Indija)
Vittorio Duse za vlogo v filmu Kraljica src (Anglija)
Brenda Fricker za stransko vlogo v filmu Moja leva noga (Irska)

Hommage

Vittorio Gassman za njegov prispevek k filmski umetnosti

neprestano vračajo k istim ali podobnim temam. Prav izjemnost tem in radikalnost njihovih filmske obdelave dajeta specifičnosti kanadskim filmom, čeprav so se in se še vedno na nek način oplajajo pri svojih maticah — Franciji in angloameriškem področju, so v vseh ozirih posebni in tako se povsem upravičeno govori o kanadski filmski šoli tudi na področju igranega in ne samo svetovno priznanega animiranega filma.

Za konec še nekaj misli ob našem festivalskem deležu, filmu Gorana Markovića **Zbirni center**, saj o umetnosti kazanja Boja na Kosovu v okviru Montrealskega festivala ne velja izgubljati besed. Markovičev film je bil zaradi svoje izvirne nenavadnosti med kandidati za festivalskega priznanja, in to povsem upravičeno, saj je Zbirni center sodil med najbolj zanimive filme festivala. V spletu okoliščin je sicer ostal brez uradnega priznanja, veliko priznanje pa so številni nakupi filma, ki uvrščajo Markovičev film med najboljše prodajane jugoslovanske filme zadnjih let.

MATJAŽ ZAJEC

PORDENONE RUSKI FILM REVOLUCIJA

V številnih filmskih retrospektivah, ki so se po svetu razmahnile, potem ko je v Sovjetski zvezi zavel liberalnejši duh, so navdušenci mislili predvsem na časovno bližnja ustvarjalna razdobja, pri tem pa venomer pozabljali na zgodnje neme čase. Kakor da je pet minut realnega socializma skrivalo samo svoje dosežke in dokumente. Kakor da je razkrivanje filmske prazgodovine nekaj drugotnega, česar se človek loti šele zatem, ko z novo kinematografijo odpravi vse prepovedi dnevne politike. Kakor da je razkriti tabu resnično privlačnejši od arhiva, ko je nanaglorna javen in odprt.

Brž je treba priznati, da so Italijane sovjetski arhivi mikali že izza časa Brežnjeva, in očitno so imeli v svetovnem diplomatskem redu posebno prednost, ko se jim je 1978. posrečilo za majhno retrospektivo ruskega predrevolucijskega kina v Rapallu (organizator je bil Giovanni Buttafava) dobiti kar precej desetletja in desetletja zapečatenih izdelkov. Odstistihmal so se mnogi raziskovalci ničtih in desetih filmskih let začeli močno zanimati za zgodnjo rusko kinematografijo. Tako so se na Britanskem filmskem inštitutu (z osebama Davida Robinsona in Richarda Taylorja) v sodelovanju z italijanskimi cinefili, dejavnimi tudi v Pordenonu — Paolom Cherchijem Usajjem, Lorenzom Codellijem in Carlom Montanarom — in skupaj s pogumnim Gorbačovom odločili, da bodo Gosfilmofond (državni filmski arhiv), Zvezo sovjetskih filmskih delavcev in Osrednji kinematografski muzej iz Moskve prepričali, naj svetu oznanijo, koliko snovi sploh premorejo iz obdobja do leta 1917 in kaj lahko ponudijo še o izseljencih izza carske kamere. Poznavalci so se namreč spraševali, ali je Venjamin Evgenjevič Višnjevski (v *Filmski umetnosti predrevolucijske Rusije*, Goskinoizdat, Moskva 1945) pravilno navedel, da je bilo v državi pred Leninom posnetih 1716 filmov, ali ne. Ker pa je to edini zapis v maternem jeziku filmov, o katerih je govor, je Evropa tvegala z domnevo, da je podatek vsaj približen, če že ne natančen, in glede na razmere, ki jih je celina utrpela v zadnjih 75, 80 letih, sklepala, da se do dandanašnji ni moglo ohraniti več kot 150 filmov. Ko se je Sovjetska zveza naposled razkrila tudi v kulturi in zgodovinoisju in ko so imeli njeni državni arhivarji zahodnjaškega ugibanja že vrh glave, so se postavili s podatkom: 286 jih je še, za navrh pa so vsi tudi zgledno presneti na 35-milimetrski trak. Lani so načrtovalci pordenonskega predora carskih Rusov v svet potrdili, da so nekateri izmed teh trakov izjemno kakovostni, in jih tehnično primerjali z dosežkom Švedskega filmskega inštituta, ki je na Dnevih nemega kina 1986 prikazal restavrirane filme Georga af Klerckerja. Natančni Gosfilmofond je večino arhivskih acetatnih pozitivov razvil iz dobro ohranjenih izvirkov, čisto vse izdelke iz studia Hanžonkov pa celo iz zelo obstojnih in varno hranjenih negativov.

Kakor po navadi, so pordenonski prireditelji razkošen katalog-filmografijo-študijo, v kateri je obdelana letošnja glavna tema, izdali

že pred projekcijami. Letošnjo veliko knjigo so poimenovali *Neme priče* (ruski film med letoma 1908 in 1919) in družno so jo spisali in sestavili italijanski, sovjetski in britanski strokovnjaki. Njena vrhna letnica ni 1917, ker so se sistematično ukvarjali tudi z nadaljnjo usodo „belogardističnih in modrokrvnih“ pregnancev in izseljencev po padcu Romanovih. Festival (od 14. do 21. oktobra 1989) se je ubadal z neznanskimi denarnimi težavami — država mu je podarila samo 40 milijonov lir — a ga je v zadnjem hipu rešil neki mogočni dobrotnik, tako da si je lahko privoščil kar za 90 ur programa ruskih filmov. Obenem je zbral nekaj izvedencev tudi za sklepni simpozij in razstavil lepake, ki so bili na njih upodobljeni filmski ustvarjalci, znaki studijskih družb in reklame za posamezne filme. Katalog pač namenoma ni esejistično izčrpen, ker se je s črko o starem ruskem filmu letos ukvarjala tudi posebna številka *Griffithiane* (35-6, 1989), glasila, ki si ga izdajajo zavezanci nememu filmu.

Kolikor toliko radovenden gledalec so po besedah Jurija Civijana med prvim srečanjem z zgodnjim ruskim filmom vprašuje praviloma o eni razliki: Kakšna je ločnica med prvimi ruskimi filmi in tistimi naročili, ki si jih je v poznih desetih letih že zmišljevala revolucijska kovačija? Pisci, ki jih je (tod ali drugod) vzgajala literarna šola nestrpnih partijskih vabil, kakor po protislovju spregledajo prav tiste reči, ki so si jih kot posebnost zmislili veliki spolnjevalci (sovjetske) partijske želje. Zato vidijo dihotomijo med kakim srečnim, „ameriškim“ filmskim koncem, ki ga je po slepi inerciji revolucijske zmage zahteval vrhovni Sovjet, in nesrečno, rusko, carsko končnico, ki so se je oklepali zabljeni izdelovalci iz starega časa. Sicer pa je tako, da pisec rad vidi še v

domišljiji tisto, kar mu manjka do popolnosti v resničnem življenju, zato ni čudo, kako hlepi po zgodbi, ki bi prinašala edino srečo v tem bednem življenju, sploh pa ne zagleda elementov montaže ali podobnega, kar je drugačno v filmski resnici. Boljševistična hitra teorija je rada pozabljala na znotraj-filmske razlike in je fetišizirala „tematski napredek“. Pravilno vzgojeni kritik je lahko celo spregledal, da se Bauer in Ejzenštejn razlikujeta kot režiserja, če je le budno pazil na njune pripovedi.

Če je ruska duša kod razprostrta v vsej svoji širjavi, potem je v predrevolucijski kinematografiji: Propadajoče carstvo si je v kinu ustavilo svoj zgubljeni čas, komaj nastala Sovjetska zveza pa si samo nekaj mesecev pozneje že ni znala več zeti časa in je zgubila dolgo naracijo. Ko da bi vedela, kako kratka bo tudi sapa njene ideologije. Slog carističnega filma je še v dokumentar-cih leta 1915 povsem eleganten. Zelo lep zgled je deset neskončno dolgih minut o tem, kako petrograjska gospoda zbira pripeljke za vojake. Zaradi okrasnega špica in dobrohitnega častnika v ospredju je reč videti kakor zbiranje blaga za novoletni srečelov. Če ta statični dosežek studia Hanžonkov vpne v scenaristično omrežje istočasnega režiserja Jevgenija Bauerja, ki ga v glavnem obremenjujejo ognjišče in zdrahe mož, žena in ljubimcev krog njega — še zdaleč pa ne usoda ljudstva in svetovnega reda — se nam hipoma zazdi, da gre za dosledno spolnjevanje načel: filmska zgodba (globinska analiza) in ne filmska drama (znamenja zunanjega časa). S splošnim režijskim slogom, ki se je zamaknil v strogo epiko posamičnih dejanj, se ujemajo tudi teoretična načela, kakor si jih lahko preberemo iz arhiva Fjodorja Ozepa.

Mož je nameraval v letih 1913—14 spisati knjigo in v njenem najbistvenejšem poglavju razviti tezo o svetovni kinematografski triadi: 1. *gibanje* — ameriška šola, 2. *oblika* — evropska šola in 3. *psihologija* — ruska šola. Če si po ogledu pordenonske retrospektive drznomo nerazviti shemi dodati skromno dopolnilo, si po logističnem filmskem načelu triado spletno kot triedinost. Kakor vsaka dobra šola je tudi stara ruska upoštevala združenje elementov. V našem kontekstu bi lahko rekli takole: Če je *psihologija* osnoven in izročen motiv splošne ruske pripovedne gradnje, si je *gibanje* (kamera) seveda morala prilagoditi, tako da ga je spremenila v (igralska) gib in mimiko, pri čemer so *oblike* „vidne“ in niso več oblike umetnine kot takšne; „modna kreacija“ so, natančno opravljene scenografsko in kostumografsko delo. Na hagiografski ravni bi mogli igralški prispevek poosebiti s kakim jekleno modrim Možukinovima pogledom ali nežno igro Elene Smirnovne, za rabo v temle spisu pa se rajši oprimo poročila, ki v njem eden od ideologov „ruskega sne-malnega sloga“ Vladimir Gardin pravi, kako so režiserji v zgodnjih desetih letih prenekaerikrat krikali „Pavza! Oči!“ in podobno, kadar so hoteli igralca odrezavo opomniti na davno domenjene kanone. Lenny Borger si je po ogledu filmov, ki sta jih leta 1916 posnela Bauer in Jakov Protazanov, dovolil celo razmišljanje o tem, da so tudi ruski kameramani pomagali igralški učinkovitosti, tako da so ročice na napravah vrteli hitreje kakor je bilo v navadi in potem dosežali z upočasnjenim tokom svojevrstno zamaknjenost. *Teatralnaja gazeta* je tistikrat resnično zapisala, kako je med ogledom Bauerjevih *Tihih prič* (1914) ves čas „videti, ko da jih niso odigrali hitreje kot osem kilometrov na uro“.

Iz množice krajših in daljših del in igranih filmov in dokumentarcev Jevgenija Franceviča Bauerja (1865—1917), Petra Ivanoviča Čardinina (1913/7?—1934), Ivana Iljiča Možukina (1890—1939), Wladislawa Aleksandrowicha Starewicza (1882—1965) in drugih, ki so bili na ogled v Pordenonu, si jemljem za zgled in natančnejši sklep skice o posebnostih prve ruske snemalne in režiserske šole izdelek, ki ga je 1915. za ugledno hišo Hanžonkov podpisal Bauer. Poleg



ŽIVI MRTVEC, REŽIJA VSEVOLOD PUDOVKIN 1928/29

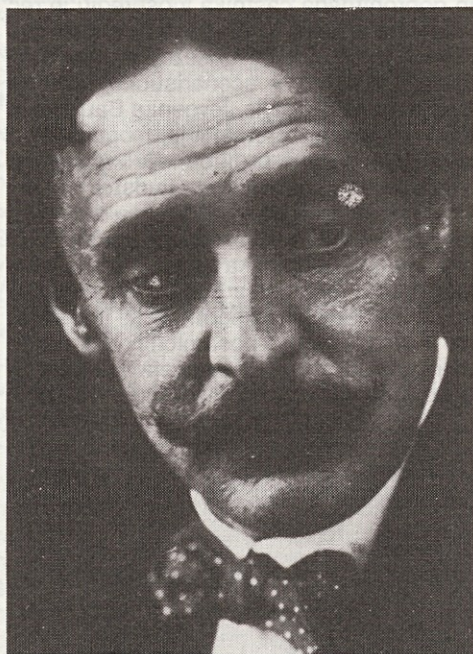
REŽISER PETER ČARDININ, EKIPA IN IGRALCI
MED SNEMANJEM LJUBOSUMNJA, 1916



tega, da je med režijo tega dela dosledno upošteval pravila svojega ceha in se sproščeno zanašal na svoj izročilni občutek za razkošno opremo, nadrobno v meščanski noši in „melanholični interier“ in vse to s širokim filmskim časom prepustil v oceno ujmirjenemu očesu, je tudi do skrajne meje pripovedne konsistence prignal svojo priljubljeno „družinsko in prešuštniško“ problematiko. V mislih imamo film **Sanje pri belem dnevu**, poln odkrite nekrofilije, misticizma in igre z abstrakcijami. S kako hladno besedo filmskega zgodovinarja bi lahko rekli, da se v povesti tega filma pomešata zgodba, ki je človeštvu splošno znana iz Hitchcockovega **Vertigo**, in slogovno-konceptualna nagnjenja francoskih avantgardistov. Junak Sergej Nikolajevič Nedelin (igra ga večni soprog Aleksandr Virulov) žaluje za umrlo ženo, si po sobi navesti precej njenih podob, v stekleno bučo spravi kito njenih bujnih las in družno s hišno objokuje izborni spremljevalko in gospodarico. Lepega dne pa svojo ljubljeno zagleda na cesti. Sledi ji in ugotovi, da je igralka z imenom Tina Vjarskaja (igra jo, kakor seveda tudi soprogo v blaznih sanjah, N. Černobaeva). Ko jo vidi v predstavi, ima celo vlogo, v kateri mora vstajati iz groba. Začne se plaz učinkovitih vračanj v nekdane življenje. Nedelin je tako rekoč obakraj življenja in smrti, aktiven je in pasiven, zaljubljen in nezavesten: Služkinja prav kmalu zblazni, saj začne rajni podobna zahajati na spokojni in žalostni dom. Nedelin doda ženini portret na steni nove in nove prijatelje mora upodabljati od mrtvih vrnjeno bitje, ki se oblači v znano opravo. Moški se ji povsem prepusti, tako da ona prevzame vso oblast. Ko se mu naposled zasveti, da ljubimka s samim zlodejem, jo s kito ženin las zadavi.

Dnevi nemega kina si poleg osnovne teme redno sestavljajo spored tudi iz prikupnih okruškov zgodovine, v katerih predstavljajo

filmske najdenjake, izdelke neznanih avtorjev, in iz novoodkritih podpisanih mojstrovnic. Letos so izvedenci poskušali identificirati filme iz zbirke Nizozemskega arhiva. Ker je 1989. pač leto, v katerem so cinefili na široko praznovali sto let rojstva sira Charlesa Spencerja Chaplina, so prihajala presenečenja tudi v zvezi z njegovo osebo. Vdova lady Chaplin, ki že izročilno od časa do časa pošilja v Pordenone po svoji zaupnici Pam Paumier nikoli javno projicirane



JEVGENIJ BAUER (1865–1919)

izdelke, je oktobra poskrbela za svetovno premiero. Prikazali so prvi del nedokončane trilogije **Charlie v vojni** (1917), povest o vabilu v vojsko in novaškem zdravniškem pregledu. Poleg tega sta bili chaplinski novosti leta 1989 še napol dokumentarec **Kako se snemajo filmi** (1918?) in prvi film, v katerem se je Charlot pokazal v vlogi Potepuha, **Otroške avtomobilске dirke v losangeleškem predmestju Venice** (1914). Tri bisere smo videli 22. oktobra tudi v Cankarjevem domu v Ljubljani, ko so Simfoniki RTV Ljubljana z dirigentom Carlom Davisom ponovili svoj uspešni nastop iz Pordenona. Za navrh so izvajali še izvirno Chaplinovo partituro **Velemestnih luči** (1931); glasbo za vse prej omenjene filme pa je spisal mojster Davis. V Pordenonu so za učinkovite spremljave poskrbeli tudi pianista Carlo

Moser (standardnarač) in Leonid Nemirovski (moskovski barski zabavljač, ki se je poigral z ruskim programom), dve spektakularni korepeticiji Lubitscha in Walsha pa sta šli iz prstov multiinstrumentalista Adriana Johnstona. Mimogrede povedano je bil Carl Davis z ljubljanskim orkestrom, s katerim sodeluje v Pordenonu že štiri leta, tako zadovoljen, da ga je zasnužil za živi kinopolet 1990 v Rimu, ko bodo izvajali Ben Hurja.

Chaplinovi stoletnici so se Pordenonci poklonili tudi z izčrpno in kratkočasno razstavo **100 let, 100 podob, 100 dokumentov**, ki sta jo poznavalsko pripravila vrhunski življenjepisec David Robinson in Mme Paumier. Organizatorji so svojo lucidnost dokazali še s posebnim programom v čast Chaplinovi **Parizanki** (1923) in v njem pripravili serijo filmov, ki jih je navdihnil njen zgled: **Zakonski krog** (1924) Ernsta Lubitscha, **Svetovljanka** (1926) Malcolma StClairja, **Pariški gentleman** (1927) Harryja d'Abbadieja d'Arasta in **Nadvojvodinja in natak** (1927) Malcolma StClairja. Uspešno sestavljene tematske, znotrajfilmske sestavljanke so vedno dokaz strokovnosti. O izvedenosti pordenonskih prirediteljev seveda ne smemo več dvomiti, saj se jim posreči prav vse, od natančne projekcije do sproščene in profesionalne spremne besede pred vsakim večerom. Za navrh znajo poskrbeti še za fiziološki gledalski užitek. Ker je včasih snovi kar za debelih dvanaest ur na dan, je treba paziti na razporeditev. In kaj je za interludije ruskim epom primernejše kakor ameriška „racionalna montaža“? Raoul Walsh. Seveda.

Velik del oktobrskega programa se je ukvarjal tudi z Augustom Genino, italijanskim ustvarjalcem, ki je preživel filmsko prazgodovino, zgodovino in novi vek. Glede na festivalsko zasnovno smo seveda lahko gledali le filme, ki jih je posnel pred **Ceno lepote/Nagrado za lepoto** (1930), začeli pa so z **Ljubosumjem** (1915). Poslastica je bil prikaz **Cyranofa de Bergerac** (1922), saj je bila različica izvirno obarvana, glasbena spremljava pa dovolj nevsakdanja — klavir in trombon.

Znana arhivarja in filmska zgodovinarja s Thames Television Kevin Brownlow in David Gill sta spet prišla z docela svežim delovnim izidom, televizijsko dvodelno nadaljevanje o komiku Haroldu Lloyd. Odlično sta jo poimenovala **Tretji genij** in s tem povzela Llyodovo odmaknjenost od Chaplinove in Keatonove slave. Glasbo je spet spisal Carl Davis, diskretno in slogovno poglobljeno v čas svojega predmeta, nežno pa je poudarjenih vseh pet značilnosti Llyodove osebnosti: 1) počasna in vztrajna kariera, 2) največje, a največkrat zamlčano hollywoodsko bogastvo, 3) posebna ljubezen do snemanja na nedokončanih nebatičnih in gladkih pročeljih, 4) ljubezen do groba (z eno in isto soprogo) in 5) prvi travelling navzgor v filmski zgodovini.

Na koncu Dnevoev nemega kina, po podelitvi Mitryjevih nagrad, je postalo jasno, da denarni težav ne bo več. Radostni ceh si je prebral nekaj ostro spisanih peticij proti slabo varovanim filmskim arhivom, lepo pozdravil odločitev, da se bo moral jeseni 1990. v Pordenonu ukvarjati z zgodovino zvoka, glasbe in prvih filmskih podob, potem pa še oznanil, da so se v neki odročni vasi v Koloradu odločili za vzporedno prireditve, ki bodo na njej program iz Italije delno ponavljali, delno pa ga bodo celo dopolnjevali.

MIHA ZADNIKAR