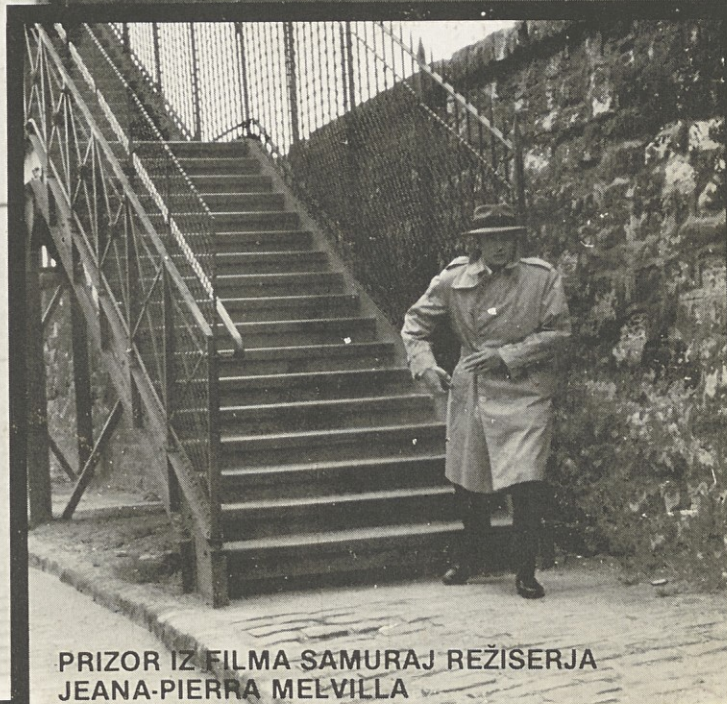


evija za film in televizijo

EKRAN

FOTO-ZGODOVINA SLOVENSKEGA
FILMA
JEAN-PIERRE MELVILLE
FRANÇOIS TRUFFAUT
MEDIJI
FEST 85

1,2



PRIZOR IZ FILMA SAMURAJ REŽISERJA
JEANA-PIERRA MELVILLA

EKRAN

kazalo

revija za
fim in televizijo

vol. 10
(letnik XXII) 1985
cena 200 din

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet
Marjan Brezovar (DSFD)
Tone Frelj (ZKOS)
Silvan Furlan (Ekran)
Vladimir Koch (AGRFT)
Janez Marinšek (ZKOS)
Neva Mužič (DSFD)
Vili Ravnjak (RK ZSMS)
Bojan Kavčič (Ekran)
Zdenko Vrdlovec (Ekran)
Boris Tkačik (RK SZDL,
predsednik)
Toni Tršar (TV Ljubljana)

ureja uredniški odbor
Jože Dolmark
Silvan Furlan (glavni urednik)
Bojan Kavčič (odgovorni urednik)
Viktor Konjar
Brane Kovič
Bogdan Lešnik
Leon Magdalenc
Branko Šomen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec

stalni sodelavci
Bojan Baskar
Darko Štrajn
Jože Vogrinc
Melita Zajc

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnični urednik
Darja Spanring Marčina

lektor
Peter Kuhar

sekretar uredništva
Majda Širca

grafična priprava
Repro studio Mrežar

tisk
Učne delavnice

naslov uredništva
Ulica talcev 6,
61000 Ljubljana
telefon (061) 318 353
317 645

stik s sodelavci in naročniki
vsak dan med 13. in 14. uro

cena posameznega izvoda
enojna številka 140 din
dvojna številka 200 din
celoletna naročnina 800 din
za dijake in študente 600 din

žiro račun
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije
Kidričeva 5
61000 Ljubljana

nenaročeni rokopiesov
ne vračamo

oproščeno prometnega davka
po pristojnem mnenju
Republiškega komiteja
za kulturo in znanost
št. 4210 - 13/85, z dne 23. 1. 1985.

komentar	Nova podoba Ekrana kot stara podoba	Silvan Furlan
avtor/Melville	Jean-Pierre Melville in „mikrofizika“ surovosti	Zdenko Vrdlovec
avtor/Truffaut	Pogovor s Françoisom Truffautom Naj živi Truffaut	Silvan Furlan
kritika	Amadeus Bilo je nekoč v Ameriki Intimni dnevnik Pariz, Texas Breakdance Bolnica Britanija	Jure Mikuž Bojan Kavčič Majda Širca Stojan Pelko Samo Ogris Leon Magdalenc
Kritični dnevnik		Leon Magdalenc
televizija	Resnični obraz Anite Novak	Peter Srakar
mediji	Množični mediji, množica medijev Postperformance Xerox Fast Art Tele-visia Accident xerox Holografija, izginevanje materialne pojavnosti Vsaka kopija je original Radio-aktivnost Računalniško tvorjenje slik in muzikalnost dimenzijske nadgradnje v ravnini	Bogdan Lešnik Mare Kovačič Vito Oražem Vito Oražem, Peter Zec Peter Zec Blaženka Fingernagel Iztok Saksida Edvard Zajc
esej	Rojstvo žanra	Marcel Štefančič, jr.
Fest '85	Razstiranje obdobja zorenja v zatrtosti Gospodarji in hlapci Vrnitev pozabljenih	Viktor Konjar Leon Magdalenc Majda Širca
fotografija	Avtorski profili	Brane Kovič
spomini	Faulknerjanski cineast - Sam Peckinpah	Peter Zlobec
odmevi	Kinematični daltonizem ali nezadostnost zgolj semiološkega pristopa k filmu (II)	Vlada Petrić
dokumentacija	Polde Bibič	Vera Visočnik
zapisovanja	London '84 Budimpešta '85 Videokaseta Borghesije Škucova vitrina: Želimir Žilnik Vibina vitrina Distribucijska vitrina Knjižna vitrina	Silvan Furlan Lorenzo Codelli Rado Bevsk Štefan Cingesar Milan Ljubič Jelka Budimirović Barbara Habič

Vsekakor se ne bomo spuščali v „disput“ o *novi podobi*, ki je tudi na Slovenskem postala skorajda „uradna“ oznaka za vse, kar je moderno, napredno, originalno in „evropsko“ na področju slikarske, kiparske in tudi drugih umetniških praks. Kot že namiguje naslov, pa se bomo v tokratnem uvodnem zapisu dotaknili vprašanja „podobe“, toda v specifični perspektivi, ki jo narekuje oblikovanje filmske in (čeprav nekoliko manj) televizijske revije. Zakaj se lotevamo oblikovanja, ste več kot očitno ugotovili sami, saj je v vaših rokah prva, dvojna številka revije Ekran z letnico 1985, revije, ki se je preoblekla v novo grafično-vizualno podobo. Če se tokrat omejimo na „novo serijo“ revije Ekran, ki je leta 1976 po enoletnem premoru v novi „zunanj“ podobi ponovno vrnila v življenje edino slovensko revijo za film in televizijo, potem moramo ugotoviti, da se je revija v oblikovalskem pogledu v zadnjem desetletju sicer pridrževala zanj značilnih znakov, vendar pa je prav tako v svojo podobo neprestano vnašala spremembe. Morda je bilo najmanj vidnih sprememb prav v zadnjih treh letih, ki niso bila „šokantna“ v nekem površinskem smislu, pa so vendar bila učinkovita in funkcionalna v „vsebinskem“ pogledu, ker se ne želimo spuščati v vrednotenje oblikovalskih pristopov, še posebej ne oblikovanja kot „čiste“ likovne forme (ker kaj kmalu lahko zapademo v idealistično-puripuristično razpredanje) in ga nočemo vrednoti tudi zato, ker nismo „poklicani“, da bi se tega kompetentno lotili, omenimo le nekaj nelagodnosti, ki izhajajo iz oblačenja Ekranovega telesa (vsebine) v takšne ali drugačne obleke (vizualne podobe). Čeprav nočemo biti „izdajalci“, moramo zapisati, da uredniški odbor, ki v sodelovanju z oblikovalcem „snuje“ grafično-vizualno podobo revije, ni kakšno koherentno in enako misleče telo.

„Notranja“ trenja oziroma različni pogledi na vprašanje oblikovanja so se pri delu uredništva že pojavljali in se še bodo, morda tudi v toliko večji meri zato, ker je „zunanja“ podoba filmske revije zelo občutljiva točka. Napetosti vsebinske narave, ki nastajajo v delovnih dialogih uredništva, kakor tudi v „uradnih“ in „neuradnih“ pogovorih s sodelavci revije Ekran, vsekakor niso ovira, ki bi otežkočala in obremenjevala našo „delovno storilnost“. Te napetosti, ta kritiško-teoretski „suspens“ je zdaleč prej neke vrste stimulativna podlaga, ki intenzivira tako uresničevanje konkretnih nalog kakor tudi jasnejše izrisovanje naših „vizionarskih“ projektov. Preprosto, ta vsebinski suspens je zagotovilo za uredniško „teorijo“ in „prakso“ Ekрана, hkrati pa je tudi pokazatelj, da edina slovenska revija za film in televizijo ni toga, uniformirana, klanovska, privatna, samovšečna, despotistična, pristranska in totalistična institucija, ampak „zdrav“ in dinamičen prostor tako za križanje in soočanje različnih pogledov znotraj uredništva kakor tudi različnih perspektiv, ki se lotevajo filmske problematike in izhajajo iz širšega slovenskega oziroma jugoslovanskega prostora. Ta vsebinski suspens pa ni mogoče prepoznati le s kakšnim, metaforično rečeno, voyeurističnim opazovanjem najbolj senzibilnega čutila Ekranovega telesa, uredniškega odbora, ampak ga je mogoče razbrati med vrsticami v vsaki številki revije. In če se ta „notranja trenja“, ta vsebinski „suspens“ kaže v samem materialu, v „v papirju — črkah — fotografijah“, ki nosijo Ekranove kritiške poglede in teoretske pristope, pa ta material, ta „papir — črke — fotografije“ oziroma grafično-vizualna podoba ne kaže tistih no-

tranjih trenj, napetosti in „suspensa“, ki se nanaša nanjo samo, ki se torej dotika vprašanja oblikovanja. Vizualna podoba, pa naj si bodo njeni posamezni segmenti še tako nasprotujoči in grafično-likovno kontraktorni, je vedno tista instanca, ki množico elementov voluminizira v neko „harmonično“ obleko. V tem pogledu je oblikovalska podoba posamezne številke (včasih tudi letnika ali pa celo serije) nekaj končnega, nekaj, kar je lahko v času geneze doživljalo mutacije, zaradi različnih pogledov na koncept oblikovanja, kar pa z grafično-vizualno konkretizacijo dobi obeležje pečata. Ta sedaj, fotografsko rečeno, „pozitivni“ odtis pa ne odseva več idejnih aporij, ki spremljajo nastanek neke podobe, pa čeprav je le-ta v primeru revije prej sestavljena iz „črk“ kot pa iz izrecno likovnega in fotografskega materiala.

Vse dosedanje „kolobarjenje“ o oblikovalski problematiki, in to s perspektive uredniškega odbora (kajti povsem drugačne vidike oziroma na drugačen način bi te iste vidike obravnaval pogled s strani samega oblikovalca), vsekakor noče „problematizirati“ in se „po francosko“ distancirati od tokratne nove podobe Ekрана, saj uredništvo precej enotno stoji za njo, želi le nakazati, da pri delu uredniškega odbora filmsko-televizijske revije vprašanje podobe ni postranska stvar. Po drugi strani pa v vprašanje oblikovanja in v samo konkretno podobo nismo toliko zagledani, da bi jo povzdignili v mistično ogledalo, kjer bi se lahko bohotil kakšen bolesten narcisizem.

Gre nam za to, da bi ob vzporednih, bolj specifično oblikovalskih posegih, kot so likovni „učinek“, sledenje sočasnemu dogajanju na področju oblikovanja, vizualna „privlačnost“, ki naj prispeva tudi k boljšemu komercialnemu uspehu... dosegli v sodelovanju z oblikovalcem in zlasti s pomočjo njegovih kreativnih investicij takšno podobo Ekрана, ki naj bi bila po meri njegove „vsebine“ ali obratno, da bi se v Ekranovi podobi ustrezno merila njegova vsebina. To vsebino lahko najbolj enostavno označimo kot težnjo, da bi bila revija Ekran vse bolj in bolj strokovna revija za filmski in televizijski medij. Tu moramo še enkrat zapisati (čeprav se že mučno ponavljamo), da je Ekran edina slovenska revija za film in televizijo ter mora zato opravljati številne naloge, ki ne sodijo neposredno v njeno delovno območje. Prav tako pa je Ekranova težnja po strokovnosti obremenjena s stanjem v slovenski filmski infrastrukturi, saj nimamo še vpeljanega študija filma na univerzi niti kakšnega filmskega instituta, ki bi skrbel za kontinuirano znanstveno-raziskovalno delo.

Če se sedaj povrnemo k naslovu našega uvodnika, k „novi podobi Ekрана kot stari podobi“, potem s staro podobo predvsem mislimo na Ekranov vsebinski koncept, ki se z novo podobo ne bo kaj bistveno spremenjal.

Kajti čeprav se revija z nekaterimi grafično-vizualnimi potezami na prvi pogled bolj približuje žurnalističnim revialnim matricam, pa bo uredniški odbor po svojih najboljših močeh skušal preprečiti, da bi se v revijo naselil kakšen „všečni“ žurnalizem. S tem vsekakor na Ekranovih straneh ne bomo kradli prostora tisti obliki žurnalizma, ki izhaja iz same narave kritiškega dela (festivalski zapisi, dosedanja rubrika Zapisovanja, kritiški dnevnik...). Tovrstni žurnalizem bomo v določenih okvirih celo okrepili.

Silvan Furlan

JEAN-PIERRE MELVILLE IN "MIKROFIZIKA" SUROVOSTI

„Dolgo sem omahoval, preden sem si izbral ime. Poe? Melville? Odločil sem se za drugo, a ne zaradi prijetnejše zvočne podobe, ampak ker se mi je zdel Melvillov svet bližji mojemu kot Poejev.“

Naj je Jean-Pierre Grumbach še tako omahoval, je vendarle dovolj značilno, da je izbral le med imeni ameriških pisateljev, ne pa med imeni ameriških režiserjev: ta izbira bi bila namreč komaj možna, a ne zato, ker je nekoč naštel natanko 63 ameriških režiserjev, ki jih je občudoval in se jim „čutil blizu“, marveč prej zato, ker je pač težko postati filmski režiser pod imenom nekega drugega filmskega režiserja.

Jean-Pierre Melville (rojen 1917 v Parizu, umrl 1973) je postal režiser kot čisti **self made man** in v tem pogledu bi lahko bil vzor „filmske vzgoje“: svoj „prvi film“ je posnel pri osmih letih, potem pa je veliko bolj redno kot v šolo zahajal v kino. Iz kinematografske podgane se je, brž ko je utegnil (še isti mesec, ko se je vrnil z vojne — sodeloval je pri francoskem odporu — novembra 1945), prelevil v producenta, da bi lahko kot predpripravo za „pravi film“ posnel kratek film **24 ur življenja nekega klovna** (24 heures de la vie d'un clown, 1946). V začetku šestdesetih let je Melville imel že osem filmov, a še nobenega pravega ugleda niti med francoskimi producenti (zadnje filme je posnel v italijansko-francoski koprodukciji Rome-Paris Films, za katero stoji ime Carla Pontija) niti med kritiki; cenijo ga le „novovalovci“, ki so se tako kot on naučili filma v kinu in pričeli kot režiserji-producenti (Godard mu je kot svojevrsten **homage** namenil vlogo v svojem filmu **Do zadnjega diha**). Toda za Jeana Wagnerja, avtorja prve, nadvse ljubiteljske knjige o Melvillu (Editions Seghers, coll. Cinéma d'aujourd'hui, 1963, Paris), pomeni Melville ime „pravega filmskega avtorja“, ki je opravljal svoje delo „daleč od šol in diskurzov, ki so vznemirjali filmski svet“. Iz te knjige povzemamo nekaj podatkov o osmih filmih (ki jih nismo videli), medtem ko se bo naš zapis ukvarjal le z Melvillovimi zadnjimi štirimi filmi: **Samuraj**, **Armada senc**, **Rdeči krog** in **Polica**.

Tišino morja (Le Silence de la mer, 1947) je Melville posnel po Vercorsovi knjigi, ki mu je bila baje tako všeč, da je že med vojno pri Komiteju Svobodne Francije v Londonu zahteval, naj ne dovoli Louisu Jouvetu, da bi jo ekraniziral v Južni Ameriki. Melville je posnel ta film na popolnoma illegalen način: brez Vercorsovega dovoljenja (pisatelj mu ni hotel prodati avtorskih pravic), brez avtorizacije nacionalnega filmskega komiteja, s trakom, ki ga je kupil na črni borzi in z vsemi sinidkati (tako tehnikov kot producentov) proti sebi. Po Wagnerjevem mnenju se je v tem filmu, ki sicer zvesto sledi romanu, že pokazal Melvillov talent, da napravi osebe prisotne zgolj z gestami in pogledi. **Tišina morja** je očarala Jeana Cocteauja, ki je Melvillu ponudil ekranizacijo svojega romana **Grozni otroci** (Enfants terribles). Za kritike je bil to „Cocteaujev film“, medtem ko je po Wagnerju v njem mogoče najti „najboljše in najslabše“. Zares ponesrečen naj bi bil le Melvillov tretji film **Ko boš brala to pismo** (Quand tu liras cette lettre, 1952), o katerem celo Melvillovi najbolj goreči privrženci ne marajo govoriti.

Goljuf Bob (Bob le flambeur, 1955) naj bi s prijateljstvom med lopovom in policajem nemara že lahko napovedoval Melvillovo policijsko oziroma kriminalno serijo, vendar je to predvsem film o pohajkovanju po Montmartru, o njegovih nočeh in zgodnjih jutrih, ko gredo „nočne ptice“ počivat, o „nostalgiku“, priletnem lopovu Bobu, ki preživlja noči v igralnicah, ker so to še edini koti „starega sveta“. Po Chabrolovem mnenju (Cahiers du cinéma, št. 63, 1956) se Melville kot pripovedovalec tukaj ni ravno izkazal: „njegov talent je drugje“, v re-

ži „nenavadnega ali pesniškega detajla“, ki zagotavlja zagonetno realnost okolja ali osebe. V nočnih in jutranjih urbanih pejsažih izstopa kamera Henrija Decaeja, ki je sodeloval pri večini Melvillovih filmov.

Dva moža v Manhattanu (Deux hommes dans Manhattan, 1958) sta košček Melvillovega sna ameriškega filma. To je novinarska raziskava o skrivnostni smrti francoskega diplomata v New Yorku, raziskava, ki se po vzoru privatnega detektiva iz **film noir** odvija v labirintu newyorških „nočnih škatel“, po hodnikih javnih hiš, za kulisami majhnih gledališč, v mraku filmskega studia. Tu je novinarjev vodič fotograf, ki bi tudi rad opravil svoj posel do konca in drago prodal fotografijo končno odkritega diplomatovega trupla: novinar, ki ga igra sam Melville, mu to prepreči, toda ne toliko iz moralnih razlogov, kot iz bojazni, da bo zgubil službo.

V filmu **Leon Morin, duhovnik** (Léon Morin, prêtre, 1961) se mlada podeželanka (Emanuelle Riva) spreobrne v gorečo vernico, ki razpravlja z duhovnikom o religioznih zadevah, dokler ji neka prijateljica ne omeni, da to bržkone počne zato, ker je duhovnik lep. Toda podeželanka ni edina spreobrnjenka v tem filmu: to je na neki način tudi Jean-Paul Belmondo, ki mu je Melville dal vlogo duhovnika, potem ko ga je videl v vlogi majhnega lopova v filmu **Do zadnjega diha** (kjer je tudi sam nastopil). Kot duhovnik pa se Belmondo prav nič ne spreobrne ali sprevrže v zapeljivca, pač pa izzove spreobrnjenje oziroma pridobi novo vernico zgolj in prav s svojo telesno navzočnostjo.

A že v naslednjem filmu **Le Doulos** (1962) je Belmondo spet lopov oziroma policijski špicelj, čigar najboljša prijateljica sta policijski inšpektor in kriminallec. Ta ubije policijskega inšpektorja, Belmondo pa skuša ostati dober prijatelj in dober špicelj hkrati, kar mu uspeva le z zmerom večjo lažjo, s katero si podaljšuje življenje. In Belmondo imenitno laže, se pravi, da so vse njegove laži verjetne in prepričljive: v vlogi špiclja govori z naglasom, ki prepriča še najbolj nezaupljive. Od tod tudi stalna dvomnost, kajti ta špicelj je hkrati tudi dovolj skrivnostna in samotna oseba. Podobno je „skrivnost“ sam potek filmske pripovedi, kjer si v mračni svetlobi (po vzoru nemškega ekspresionizma in ameriškega **film noir**) sledijo eliptične sekvence (tj. brez neposredne, takoj razvidne zveze druga z drugo). Glavni čar tega filma bi bil v tem, da so njegove osebe „resnične do najmanjše podrobnosti“ (Wagner), hkrati pa odkrito lažejo oziroma varajo sebe in druge z utvarami, da bi preživele. Za Wagnerja je to Melvillov najbolj režiran film z imenitnim, skoraj desetminutnim kadrom v prostoru s stekleno steno, kjer se kamera giblje tako rekoč v vseh smereh. Pri obeh zadnjih filmih je bil Melvillov asistent Volker Schlöndorff.

Stari Ferchaux (L'Ainé des Ferchaux, 1963, po romanu Georgesa Simenona) je Melvillov zadnji film z Belmondom, ki v uvodni sekvenci nastopi v vlogi poraženega boksarja. Nato se zaposli pri starem bankirju Ferchauxu, ki je nekoč zagrešil trojni zločin in se zdaj skuša rešiti z begom v ZDA. Belmondo kot njegov „tajnik“ zapusti svojo ženo in gre z njim. Toda po dolgem potovanju proti jugu ZDA postane Ferchaux bolehen in siten starac, pa tudi Belmondo je že naveličan in ukrade starcu kovček z dolarji ter zbeži z neko žensko. Vendar se vrne ravno v trnenu, ko starca napadejo in pobijajo roparji, tako da mu lahko nudi le še poslednje zavetje. Lep kos njunega skupnega potovanja je Belmondo povsem podrejen staremu Ferchauxu, ki je „popoln subjekt“ in ki ga drži pokonci prav to, ker slepo verjame, da je edini. Ferchaux se zlomi in „postara“, ko se mu v rahlo ojdipovskem scenariju prične Belmondo upirati (prvič ravno v zvezi z mlado avtostoparko). Prej „mladosten“, razuzdan in samosvoj Ferchaux nenadoma postane grd, bolehen, siten, nostalgichen starac, ki vztraja — če smemo dodati — v tej podobi simbolne smrti vse do svoje realne smrti.

Med kritiki je že krožila fraza, da je Melville „najbolj ameriški francoski režiser“, le da se ta „ame-

riška kvaliteta" njegovih filmov ni kazalo toliko v večjem „pripovedovanju zgodbe“, ampak bolj v spogledovanju s hawkovskimi figurami „moškega viteštva“ ali v nostalgiji za „časom moštosti“, utelešeni v **Beau brut**, surovem lepotcu. Pri ameriškem filmu, zlasti njegovi „črni seriji“, si je Melville bržkone sposodil tudi glas *off*, ki ga uporablja v skoraj vseh teh osmih filmih, in sicer bodisi kot „notranji“ glas osebe ali kot komentatorski, pripovedovalčev glas. Tukaj bi dodali, da vsaj Melvillovi zadnji štirje filmi (od **Samuraja do Policaja**) delujejo bistveno drugače kot ameriški film: v njih npr. lestvica planov ni hkrati lestvica emocij, kajti v teh planih gre za enakomerno hladen in „prazen“ pogled, tako pogled oseb kot „pogled“ kamere; namesto „plamenov strasti“ vlada tukaj hlad podrobnosti, rutinskih gest in premikov, toda učinek teh zrn realnosti ni nikakršen realizem, kajti v njih klije nevarnost, skrivnost, negotovost, dvournost.

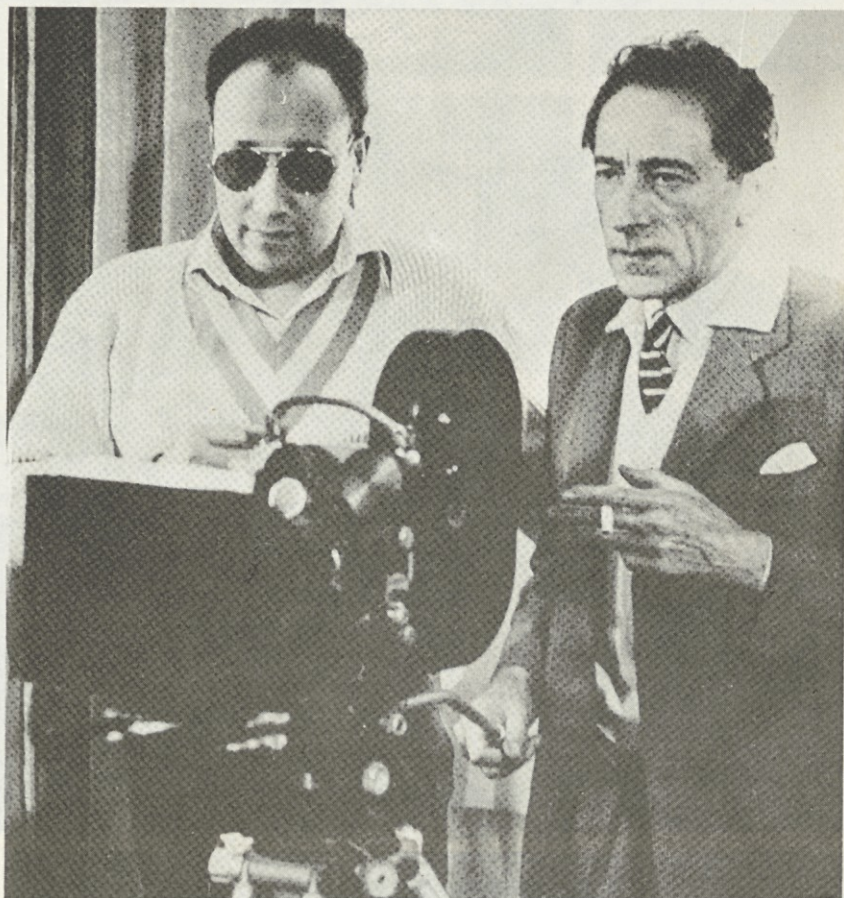
Zadnjo četverico Melvillovih filmov uvaja kriminalka **Drugi dih** (*Le Deuxième souffle*, 1966), kjer Lino Ventura nastopa v vlogi kriminalca, ki se po vrnitvi iz zapora s svoj bando znova loti starega posla, pri čemer ga nekdo izda, tako da gre spet sedet: vendar uspe pobegniti, da bi obračunal z izdajalci. Po Frédéricu Vitouxu (*Positif*, št. 82, 1967) je to „romantičen film s samotnim in ranljivim junakom brez iluzij“ in z osebami, ki ne poznajo drugega sveta kot svet akcij in pustolovščin, kjer jih — onstran vsakršnih moralnih vprašanj — že sama doslednost njihovih dejanj privede do uničenja.

Lino Ventura se nato pojavi še v **Armadi senc** (*L'Armée des ombres*, 1969), ki je določena izjema v Melvillovem finalnem kriminalnem ciklu z Alainom Delonom: tudi z njim je, podobno kot z Belmondom, posnel tri filme, kjer se Delon pojavlja kot nemara „najpopolnejša“ figura melvilovskega samotnega **Beau brut**.

Armada senc daje vtis dokaj neenotnega in mestoma razvlečenega filma o francoskem odporiškem gibanju. Toda ta „neenotnost“ je dovolj paradokсна: pusto in dolgočasno namreč delujejo prav tisti prizori, kjer gre za nekatere refleksivne momente v epizodah odporiške dejavnosti, tj. prizori, kjer Lino Ventura v vlogi „pomembnega šefa“ rezistence z „notranjim“ *off* glasom komentira svojo navzočnost na tem ali onem kraju. Tako se uvodoma znajde v jetniškem taborišču, ki so ga Francozi sprva namenili za nemške ujetnike, pod vichysko vlado pa vanj zapirajo vse mogoče priseljence in pripadnike odporiškega gibanja. Ko stoji pred upravnikom taborišča, ga prične ta presojati z „notranjim“ glasom, kar napoveduje nekakšen konflikt, vendar je ta moment „pomotranjen napetosti“ čista in gola votlost: iz tega se enostavno nič ne izčima. Ta taboriščna epizoda je dejansko prehodnega značaja, saj kot taka ne predstavi drugega kot ganljiv trenutke krščanskega žalovanja za nekim umrlim komunistom. Pomen dobi šele naknadno, in sicer z izdajo. Venturo iz taborišča nenadoma odpeljejo na gestapo, od koder mu uspe domala čudežno pobegniti. Sledi eliptični kader z ulico, kjer dva tipa pristopita k tretjemu, mu pokažeta policijsko izkaznico, ga legitimirata in zvlečeta v avto. V avtu sedi Ventura in vsi ti tipi so možje iz odporiškega gibanja, ki nameravajo pravkar „aretirane“ kaznovati za izdajo (gestapu je naznanil Venturo kot razvpitega šefa odporiškega gibanja).

In izdaja je jedro te odporiške fikcije, namreč izdaja znotraj samega odporiškega gibanja; izdaja in obračunavanje z izdajalci. Tu odporiško gibanje niti nima toliko opraviti z Nemci (razen ko gre za reševanje njegovih ljudi iz zapora), kot s samim sabo, z notranjimi „čistkami“. Pri tem je neizprosno kruto, kot je po drugi strani in obenem strogo hierarhizirano (s karizmatičnimi šefi in izvrševalci ukazov) in disciplinsko: edina dopustna emocija je pokorščina. Toda ta predstava trdega in krutega sveta je dovolj fascinantna, nemara zato, ker je Melville obravnaval odporiško gibanje predvsem kot „ilegalo“, podzemlje, skoraj v podobnem smislu, kot je to tudi kriminal.

Hkrati pa gre tu za neko „metafiziko moči“, ki se manifestira v svetu nevarnosti, kakršnega predstavlja ilegala: merilo moči je prav sposobnost prenašanja nevarnosti, zmogljivost v njej vzdržati ali jo izigrati. Od tudi nujnosti izdaj, ki so ravno momenti zloma pred neznošno nevarnostjo in hkrati priložnosti, kjer lahko „moč“ manifestira svojo krutost. Ves paradoks in kapitalna dvournost je namreč prav v tem, da se tista moč prenašanja nevarnosti nikjer tako ne izkaže kot v obra-



Jean-Pierre Melville in Jean Cocteau na snemanju filma **Grozni otroci**, 1949

čunavanju z onimi, ki so izdali, klonili pred nevarnostjo. Tako Ventura pravzaprav nikoli realno ne tvega, pač pa samo hladno ukazuje in neizprosno kaznuje. Njegova moč je „zgolj“ simbolna in zato so tudi tako prazni vsi tisti prizori, kjer je bolj ali manj nemi opazovalec (npr. v Londonu) in se zateka k „notranjemu“, komentatorskemu glas. Njegov glas morajo slišati drugi, ker se v njem izreka zakon, ukaz ali kazen. Ali pa ga posluša sam, vendar kot zapoved, in se tako reši gotove smrti. Gre za jetniški prizor s posebnim morilskim dispozitivom: kolono jetnikov privedejo v dolg in nizek hodnik, na enem koncu zaprt z zidom, ki ima na vrhu podolgovato okno, na drugem pa je zamejen z vrsto vojakov, ležečih ob strojnica. Nemški oficir da jetnikom tole navodilo: naj stečejo do zidu in skušajo splezati do okna, medtem ko bodo nanje streljali. Tedaj si Ventura z „notranjim“ glasom reče: „Ne bom tekel!“, in res nekaj časa stoji, dokler mu oficir s pištolo nekajkrat ne ustreli pod noge, tako da se vendarle požene za drugimi jetniki. No, in prav ta zaostanek ga je čudežno rešil, kajti tedaj je padla v hodnik dimna bomba, na oknu se je prikazala vrh, in Ventura, ki je s šepavo nogo uspel priteči do zidu, je splezal po tej vrvi v naročje svojih rešiteljev. Reševalno akcijo je vodila Simone Signoret (v vlogi pogumne in zveste pripadnice odpora), vendar Ventura kasneje, ko bodo Nemci ujeli njo (oziroma njeno hčer), ne bo veliko pomišljal in ukazal svojim, naj jo ubijejo. Ta umor je finalni prizor, kjer žrtvin začuden pogled, ki v bližajočem se avtu prepozna svoje sodelavce in hkrati krvnike, razkrije strah, ki ždi v srcu moči oziroma odporiške oblasti: ta likvidacija, izvedena kot navaden in beden zločin, ima namreč „preventiven“ značaj, kajti Simone Signoret še ni nikogar izdala — umorili so jo zgolj iz strahu, da bi izdala.

Melville



Le Doulos, 1962

Melville

Jasno je, da Melvilla ni toliko zanimala dejavnost odporniškega gibanja kot karakter njegovega „močnega šefa“, delujočega „v imenu“ trdega in krutega Zakona. Toda, če se je tukaj ta Zakon utemeljeval z nekim „višjim smotrom“, je v Melvillovem zadnjem filmu **Policaј** samo še lepa in prazna forma, a zato toliko bolj perverzna in sadistična.

Nekaj sadizma je nemara že v **Armadi senc**, vendar bi to raje imenovali z bolj „pozitivnim“ izrazom oziroma s parafrazo Foucaultove mikrofizike oblasti: mikrofizika krutosti. Melvillovsko režijo dejansko odlikuje prava pedantnost, s kakršno predstavi npr. izvršitev smrtne kazni. V tem pogledu izstopa eksekucija pripadnika odporniškega gibanja, ki je izdal Ventura: moža iz mesta prepeljejo v manjši kraj in se napotijo proti hiši, kjer živi simpatizer odporniškega gibanja. Ta jih takoj obvesti, da zaradi novih sosedov ne morejo uporabiti strelnega orožja. V poštev bi prišel nož, vendar ga noče nihče uporabiti. Tedaj si Ventura izmisli dispozitiv, v katerem bi bili vsi po malem krvniki: žrtev posadijo na stol, Ventura jo drži za noge, dva njegova sodelavca za roke, četrti pa ji tako dolgo zavija brisačo okoli vratu, dokler ji ne zlomi tilnika. Prizor je skrajno mučen, a obenem „fascinanten“, ker je prikazan kot rešitev formalnega problema: režija je tukaj samo pozorno prisluhnila sitnostim, ki jih izzovejo „neustrezni“ pogoji za izvršitev umora. Od tod učinek grozljive realističnosti.

Ta prizor ima celo kvalitete rituala, po čemer se je odlikoval že **Samuraj** (Le Samourai, 1967), ki je sicer *remake* filma Franka Tuttleja **Najeti morilec** (This Gun for Hire, 1942). V čem je ta ritualnost? Najprej v sami figuri poklicnega morilca (Alain Delon): ta je s svojo molčečo zbranostjo in s stanovanjem, ki spominja na meniško celico (sredi skoraj prazne sobe je ptičja kletka), podoben svečeniku (kot je svečenik bojevanja japonski samuraj), ki se kostumira pred svojim „obrednim“ de-

janjem (Delonov videz elegantnega morilca, ki se ogleduje v zrcalu) in to dejanje (umor) opravi s popolno mirnostjo in zanesljivostjo ter tisto bliskovitostjo, ki potrjuje mojstra. Drugi vidik ritualnosti pa bi bil v reduciranju dejanja na geste: v tem je nemara temeljna poteza melvillovske režije, ki gradi pomen situacij z manevriranjem teles, obkroženih z nevarnostjo, ali pa so sama nosilci grožnje. To daje natančnost, premišljenost kretenj, ker je lahko vsak premik usoden. Po drugi strani in obenem pa je vsa ta načrtnost podvojena in izigrana z učinki slepil.

Delon si pred umorom lastnika bara priskrbi enostavno predober, dvojni alibi, tako da ga ujamejo prav zato, ker je en alibi preveč. Prvi alibi bi povsem zadostoval: pred umorom gre k ženski (Nathalie Delon), ki je policiji pripravljena povedati vse, da je Delon pri njej ostal do prihoda njenega drugega ljubimca. Po umoru se vrne v njeno hišo, da bi ga možki, ki pravkar prihaja na obisk k Nathalie, videl, kako zapušča hišo. Ta mož bo tudi potrdil Delonov alibi, čeprav ga bo skušal policijski inšpektor preslepiti z zamenjanimi klobuki in plašči na „osumljencih“ (med njimi so namreč razen Delona sami policaji). Z drugim alibijem pa se je dejansko sam „indicial“ kot kriminallec, saj je šel tja (v gnezdo kvartopirske družčine), kamor je tudi policija dovolj hitro prišla, da bi ga prišla zgolj po „naključju“ (ni imel dokumentov).

Toda Delona ni videla le priča njegovega alibija, ampak tudi priča zločina — tista temnopolta pianistka v baru, kjer je ubil njegovega lastnika. Videla ga je celo dvakrat: ko je stopil v bar in se napolnil proti šefovi pisarni, in potem na vratih te pisarne, kjer je ravnokar počil strel. Pa vendar bo ta pianistka, ko bo skupaj z drugimi uslužbenci bara, ki so videli morilca, poklicana na policijo, da bi storilca identificirala, zatajila, da je Delon „tisti“. Tako se med pričo alibija in pričo zločina vzpostavi lepa simetrija, ki pa ni „za oko“, marveč ravno razjeda red videnja: prva priča (ljubimec) je v policijski režiji prizora (več osumljencev z zamenjanimi klobuki in plašči), namenjenega prav temu, da bi prevaral njen pogled, otežil identifikacijo storilca, vendarle uspeša sestaviti njegovo podobo, ki pa lahko deluje kot alibi, prav kolikor je slepilo (Delon se je pojavil v veži zgolj, da bi se dal videti). Druga priča pa enostavno zataji, kar je videla. Prva priča je torej na osnovi videza skovala realnost oziroma verovanje, da je bil Delon res tam, kjer ni bil (pri ženski), medtem ko je druga zatajila realnost in s tem proizvedla slepilo, zagotovitost, labirint. Ta zatajitev hipoma sprevrže vso dosedanjo perspektivo (tako narativno kot optično, saj zanika ravno pričevanje oči), vnese dvoum-



Stari Ferchaux, 1963

Melville

nost in šele prav zaplete fikcijo — a vse to kot spregledano priznanje želje.

Vendar je hkrati tudi jedro protislovij. Tisti, ki so Delona najeli za umor lastnika bara, mu kasneje naročijo (in vnaprej plačajo) tudi umor pianistke, s čemer mu dejansko dajo vedeti, da so ga že z naročilom prvega umora obsodili na smrt in da jim je pianistka prekrizala račune (tj. ga ni izdala policiji). S tem se nemara tudi pojasni nejevolja policijskega inšpektorja zaradi trdnosti Delonovega alibija, njegovo trdno prepričanje, da je Delon morilec, in zato ga navsezadnje v baru lahko pričaka v zasedi in ubije kot poklicnega morilca, ki je prišel opraviti svoj posel, vendar s prazno pištolo, ker je medtem že uganil, da je v pianistkini zatajitvi ležalo priznanje želje. Toda če je bilo naročilo umora že od samega začetka gangstersko-policijska spletko, postane nejasno, zakaj potem policija Delona zasleduje in mu nastavlja prisiljskovalne naprave, ko pa bi jo vse to lahko privedlo le tja, kjer bi moral biti tihi dogovor (in torej vse znano). Podobna dvoumnost zaznamuje dejavnost naročnikov umora: najprej ga skušajo ubiti domnevno zato, ker ga je policija osumila, nakar mu prav tedaj, ko ga policija najbolj zasleduje, naročijo nov umor, ki je dejansko njegova smrtna obsodba.

Pianistikna zatajitev ima potemtakem na tem prioriziršču natančnih in načrtnih kretenj vlogo „iracionalnega“ momenta, momenta želje ali posega nesmiselnega, slepilnega označevalca, ki dobesedno zameša štrečno, izvotli doslejšnja razmerja, jim sprevrže pomene in nakaže neke druge zveze, ki razkrivajo maske; obenem doseže, da vsi nekoga iščejo, se zasledujejo, ker je nenadoma ves načrt splaval po vodi in zašel v drugi tok, kjer ni znano, kdo ga vodi, kaj ta ve in kaj hoče. In prav v labirintu te preluknjanje vednosti postanejo vpletene osebe nekaj drugega kot to, kar so (oziroma to, kar so nemara že bile): kriminalci — sodelavci policije, policijski inšpektor — morilec in poklicni morilec — žrtev, ki se je prepoznala in padla kot objekt želje.

Rdeči krog (Le Cercle rouge, 1970) je dvoumno sožitje ali prežemanje policije in kriminala razrešil vse skrivnosti in ga položil kot sam zastavek fikcije, kot je nakazano že v uvodni sekvenci. Ta je organizirana kot paralelna montaža dveh serij prizorov: v eni se pojavlja Alain Delon kot kriminallec, ki zapušča zapor, kjer mu je dal paznik idejo za vlomilski podvig. Ko je zunaj, že navsezgodaj preseneti nekega tipa, ki spi z njegovo žensko, z zahtevo, naj mu posodi denar, ki pa si ga mora Delon sam vzeti iz skrite blagajne za sliko: v blagajno nato položi fotografijo svoje bivše ženske (te, ki se medtem valja po postelji v sosednji sobi), in s to gesto, ko zaklene žensko sliko v črno škaflo, je hkrati iz igre izgnana vsaka ženska — fikcija se zapre v moški svet „zakonske zveze“ ali,



točneje, kriminalni zveze z zakonom in policijsko zvezo z zločinom. V drugi seriji je ta zveza že reprezentirana z lisicami, ki priklepajo Bourvilla kot policijskega komisarja in Gian Mario Volonteja kot enigmatičnega zlikovca drug k drugemu. Tej „zvezi“ celo ne manjka določnega intimnega vzdušja — oba sta namreč v spalniku, kjer Bourville priklene svojega kompanjona k postelji. Temu se zjutraj posreči pobegniti skozi okno vagona, kar se ne le časovno, marveč tudi pomensko ujema z Delonovo gesto, ki je izključila žensko iz igre: Volonte pač ni tako naključno enigmatični zlikovec, saj bo igral vlogo tistega vmesnega člena, prek katerega se bo sklepala zakonska zveza med „pravico“ in „zločinom“. Tako se bo iz Bourvillovega spalnika sredi totalne policijske hajke zatekel v prtljažnik Delonovega avtomobila, pri čemer seveda ni mogoče prezreti slepilne režije tega prizora: gledalcu je dano videti, kako se Volonte prikrade do Delonovega avta in se zapre v njegov prtljažnik, medtem ko je Delon v restavraciji in ni videti, da bi ga videl, čeprav sedi ob oknu. In če se potem izkaže, da je zanj vedel, ne da bi ga videl, je to pač treba pripisati deležu imaginarnega, kjer se dvojnika zmerom najmeta.

Na neki način ju je združil sam policijski komisar z monumentalno policijsko hajko, ki se zdi pretirana glede na to, da o Volontejevem kriminalnem karakterju ni nič znanega. Toda prav ta „spektakularni presežek“ je tukaj nujen, da bi dokazal, kako sploh ni važno, za kakšno vrsto zlikovca gre: bistveno je, da je policaju ušel njegov „dvojnik“, ki ga totalni pregon, kjer ga vsa policija išče povsod in v vsakem, seveda ne more odkriti (pa čeprav ga ima pred nosom), ker je dvojnik pač stvar zrcala in slepila. Komisar ga mora odkriti sam, in sicer tako, da prevzame nase njegovo podobo oziroma njen „princip“ prevare. Tako bo pričel v Parizu izsiljevati lastnike nekega bara, da bi ga pred gosti inkriminiral kot špiclja, naslednji dan pa ga aretira, da bi popravil njegov ugled. Toda mož ne pristane na sodelovanje, vse dokler komisar ne aretira njegovega sina pod pretvezo, da prekučuje z mamili (kar je slučajno res).

Medtem se Delon in Volonte s pomočjo zapitega policajca, a izvrstnega strelca, ki je zašel na kriva pota (Yves Montand), lotita roba draguljev v dobro zavarovani draguljarni. To je izvrstno izpeljana nočna akcija, režirana skoraj kot nemi dokumentarec o profesionalni natančnosti vlomilskega dela: gre za pravi nočni „šiht“, ki ga pravočasno prekine sirena (sprožil jo je sicer čuvaj, ki je po udarcu prišel k sebi). Vlomilci imajo potem težave s prodajo draguljev in tu jih čaka komisar. Volonte napoti Delona k onemu lastniku bara, ki je medtem že pristal na policijsko sodelovanje: in ta mu kot bogatega kupca draguljev predstavi prav Bourvilla. Komisar je potemtakem že zrel za ponovno snidenje s svojim dvojnikom. Do tega pride v nekem gradu, kjer naj bi Bourville Delonu izplačal dragulje: v tem trenutku lažne blagovne menjave, menjave pasti, plane v sobo Volonte — in kako neki, če ne tako kot je komisarju v vlaku ušel: skozi okno — da bi nastopil kot tisti tretji člen simbolne menjave med zakonom in zločinom (Bourvilla pač ne preseneti toliko njegov vdor kot to, zakaj Delonu ni povedal, da ve, kdo se skriva za kupcem draguljev).

Rdeči krog predstavlja tisto točko Melvillovega finalnega kriminalnega ciklusa, kjer je žanr kriminalke razvit tako rekoč do svoje „abstraktne občosti“: igralni zastavki kriminalne fikcije se ne gibljejo več na ravni patologije interesov in strasti (prvi so nevtralizirani z dokumentarnostjo vlomilskega delovnega procesa, strasti pa izločene skupaj z žensko), marveč se opirajo le še na menjavo: goljufivo blagovno menjavo, imaginarno menjavo oziroma zrcaljenje policijskih in kriminalnih podobnikov ter simbolno menjavo zakona in zločina. Prav to daje filmu pečat „formalne strogosti“.

Melvillov zadnji film **Policaj** (Le Flic, 1971) je „prežemanje“ zakona in kriminala zgostil v eni sami osebi — policaju (Alain Delon), ki prèdstavlja zakon v vsej njegovi obsцени in brutalni lepoti. Zato

tukaj kriminalci tudi tako bedno končajo, čeprav so podjetniki kar dveh uspešnih podvigov: bančnega roba, kjer je sicer že najavljen njihov propad z izgubo enega člana — ta je sicer samo ranjen, vendar mu mora potem Catherine Deneuve, žena šefa bande, vbrizgniti smrtno injekcijo, da jim policija ne bi prišla na sled. Pa vendar jih bo prav to truplo pokopalo, ker bo Delona-komisarja spomnilo na neko drugo ime: tako so v tem prvem trupu vsebovani že vsi drugi (ki bodo še postali trupla). Drugi podvig je zares imeniten: drzno in vratolomno akcijo (spust iz helikopterja na drveči vlak) združuje z vlomilsko eleganco in domiselnostjo (šef bande z magnetom sname verižico na notranji strani vrat kupeja, kjer spi tip s kovčkom heroína), ne da bi zanemaril vse tiste sitnosti in podrobnosti, ki tako podjetje spremljajo.

Temeljna strategija melvilloske režije kriminalnega dejanja je potemtakem zmerom v tem, da predstavi to dejanje kot oblikovno bravuro, kot ubranost kretenj in postopkov nekega zahtevnega delovnega procesa, kar mu seveda daje svojevrstno lepoto, predvsem pa ga priliči poljubnemu drugemu „normalnemu“ ali „legalnemu“ delovnemu procesu. V tem filmu taka režija kriminalnega dejanja določa tudi „strukturo“ kriminalne tolpe: to je namreč mešana zasedba, sestavljena iz dveh poklicnih kriminalcev (prvi je sicer že mrtev) in dveh „normalnih“ državljanov — eden je lastnik bara (ta je tudi vodja skupine), drugi pa bančni direktor, ki je zgubil službo. Ta nesrečni direktor je tudi najboljša potrditev tega priličenja kriminalnega dejanja „legalnemu“: kadar se odpravlja na kriminalno pustolovščino, ženi zmerom reče, da gre iskat službo.

Policijski komisar se medtem zabava z ženskami: ena sicer ni prava, ampak je travestit, in zaradi te lastnosti jo Delon zlorablja kot špiclja ter z njo nazadnje brutalno obračuna, ker jo krivi za svoj neuspeh (povedala mu je, da bo nekdo prenašal heroin na vlaku, seveda pa ni vedela, da ga bo nekdo ukradel). Druga je žena šefa bande (in lastnika bara), Catherine Deneuve, a njej policaj (Delon) dopusti, da ga razoroži, ko jo na ljubezenskem srečanju „aretira“. Toda perversija ni v tem, da je špicelj travestit, ne-prava ženska, marveč v tem, da se ekscentrično prava ženska nahaja na idealnem mestu špiclja. Policaj to seveda dobro ve, vendar ji prihrani to nehvaležno vlogo in gre sam povedati njenemu možu, da ga je odkril (oziroma da je tisti tretji član skupine, ki so ga ujeli, spregovoril, pri čemer je seveda jasno, kdo in kako ga je pripravil do izdaje). Toda tega mu ne pove zato, da bi mu dal možnost bega, marveč da bi si priskrbel priložnost, da ga ubije pred ženinimi očmi. Tako je v „celoti“ prej omenjenih formalno priličenih kriminalnih in „legalnih“ dejanj policijska akcija prav gotovo izjema: njena forma je popolna skladnost brutalnosti in obscenosti.

Zdenko Vrdlovec

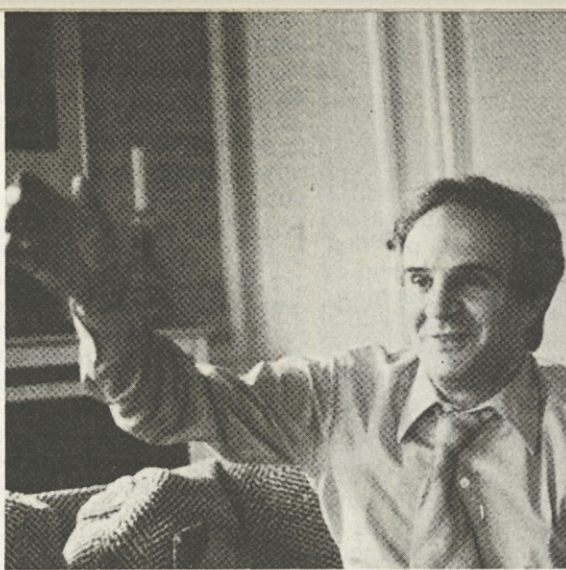
Jean-Pierre Melville (Grumbach)
(Pariz, 1917—1973)

filmografija

- 1946 24 ur življenja nekega klovna (24 heures de la vie d'un clown)
- 1947 Tišina morja (Le silence de la mer)
- 1949 Grozni otroci (Les enfants terribles)
- 1952 Ko boš brala to pismo (Quand tu liras cette lettre)
- 1955 Bob goljuf (Bob le flambeur)
- 1958 Dva moža v Manhattanu (Deux hommes à Manhattan)
- 1961 Léon Morin, duhovnik (Léon Morin, pretre)
- 1962 Le Doulos
- 1963 Stari Ferchaux (L'aine des Ferchaux)
- 1966 Drugi dih (Le deuxième souffle)
- 1967 Samuraj (Le samourai)
- 1969 Armada senc (L'armée des ombres)
- 1970 Rdeči krog (Le cercle rouge)
- 1971 Policaj (Un flic)

Melville





Nezaupljivost do pogovorov

Cahiers: Kaj vam pomeni ta pogovor? Predlagali smo vam ga že pred približno dvema letoma, pa ste očitno imeli zadržke. Zakaj?

François Truffaut: Začnimo, a zavedajmo se, da ta pogovor morda ne bo objavljen. Do intervjujev sem zadržan, kajti več ko delam, manj imam povedati o svojem delu. Trenutno sem sredi montaže **Zadnjega metroja**, zanimajo me le razmerja planov, vprašanja ritma, kadriranje, glasbenih vložkov, če pa moram govoriti o drugih stvareh, bi bilo to pretvarjanje.

Včasih smo se veliko manj pogovarjali. Knjigo pogovorov s Hitchcockom sem pripravil zato, ker sem ameriškim novinarjem hotel pokazati, da je ta znameniti mož, ki so ga podcenjevali, največji hollywoodski mojster. Danes je v pogovorih prisoten propagandni element, ki me zelo moti. Treba je prodajati, torej iz tega sledi: „Veste, to ni le zgodba o tipu, ki ima raka, to je tudi pravcati ljubezenski spev.“ Ta promocijska plat se mi zdi ponižujoča.

Nazadnje pa me film osrečuje prav zato, ker lahko z njim na najboljši način porabim čas. Pisanje scenarija je težko, a to nikakor ni utesnjujoča etapa, kajti če kak dan delate slabo, raztrgate liste in drugi dan začnete znova, edini strošek je cena papirja. Priprave me deprimirajo, kajti z odgovori na vsa zastavljena vprašanja dajem vtis obsedence, ki ga obravnavajo z nenormalnim razumevanjem. Velika etapa je snemanje, vse gre prehitro, a je intenzivno, vznemirljivo, nenehno delujemo, dobro ali slabo. Nazadnje pride na vrsto montaža, neke vrste tolažba: tudi če so igralci zapisani smrti, smo posneli vse kadre, ki jih potrebujemo. Pri montaži filmu ne moremo storiti nič slabega, imamo čas za eksperimentiranje, za izboljšave. Začetek prikazovanja filma mi gre na živce, predvsem zaradi promocije. Idealno je oditi iz Pariza. V lepem spominu imam začetek prikazovanja **Adele H.**, kajti odpotoval sem v Ameriko. Mladi protagonisti je bilo toliko do tega filma, da sem bil prepričan v zagnanost, s katero ga bo predstavila. Najbolj se bojim vprašanja: „Kam se umešča-te?“ Res, zdi se mi neprimerno, da bi sam sebe umeščal, to ni naravno. In razen tega je treba lagati, se pretvarjati, da ste na ekranu dosegli vse, kar ste hoteli, medtem ko ste dejansko najboljši, najstrožji kritik samega sebe.

Prek intervjujev skušamo v glavnem ustvariti ugodno predstavo o sebi, to je bedno. Ko sem se začel ukvarjati s tem poklicem, sem verjetno potreboval priznanje, toda sedaj je moja edina želja, da bi filmi pokrili stroške, da bi se amortizirali in bi lahko nadaljeval. Dodajam, da nisem prepričan, ali lahko povem kaj novega, moji pogledi na film se ne spreminjajo veliko, bojim se, da ponavljam iste stvari na isti način. Že deset let v vsakem intervjuju govorim o filmu **Johnny Got His Gun**, kajti ta film je name naredil vtis in me privlači. Verjetno je na nas napravilo najmočnejši vtis ti-

sto, kar smo videli, se preden smo postali cineasti. Včasih si dopovedujem, da bi bilo za umetnika logično, če mu dela drugih sploh ne bi bila všeč. Če berete knjige, če gledate filme, sta vam knjiga ali film lahko popolnoma všeč, ker ste bolj občutljivi na intencije kot na izvedbo. Če pa ste sami v praksi, boste v izvedbi nekoga drugega vedno našli detajl, razliko, odstopanje, ki bo preprečilo brezpogojno odobravanje. Chaplina postavljam zelo visoko in zdi se mi neskončno zanimivejši na primer od Kristusa, pri **Grofici iz Hong-Konga** pa sem kritičen do vsega. Menim, da se je pri gledanju stvaritev drugih treba zadržati, sprejeti sistem, ki si ga je drugi izbral, se potruditi, da bi sprejeli njegovo igro in začeti s tistim, kar najdemo v njej dobrega.

Cahiers: Pravzaprav je to, kar tu zahtevate, neke vrste poklicna etika. Opravljamo poklic, trošimo čas in ni vzrokov, da bi o tem govorili, to je indiskretno. Toda, ali niste eden redkih, ki lahko to reče, glede na to, da je vse manj ljudi, za katere je film poklic, se pravi tisto, kar delaš deset, dvajset let, en film na leto, nekako tako kot Američani? Kajti če ni poklic, postane vsak film napor, igra na srečo: v Franciji je pri filmu sedaj nekaj tega.

Truffaut: Da. Če se počutite nerazumljenega ali zavrnjenega, je pogovor priložnost, da pojasnite, upanje, da vas bodo razumeli.

Cahiers: To pomeni, da v en film položite vse, ker ne veste, ali boste kasneje posneli še kakšnega, in zagadatelj imamo prenapolnjene, napihnjene filme in potem govorimo, očitno zaradi odsotnosti prepričanja, da smo svoje delo opravili tako, kot bi bilo treba, kar pa za vas ne velja. Malo nas mika, da bi vas vprašali, kako usmerjate svojo „kariero“ oziroma, če vam ta beseda ni všeč, kako vztrajate v svojem poklicu.

Truffaut: Beseda *kariera* me ne presune, niti beseda niti stvar sama. To je manj pretenciozno od besede opus. Vsekakor, če nekaj počnemo, in če je to tisto, od česar živimo in kar bi radi nadaljevali, potem delamo *kariero*. Jaz si ne želim drugega kot delati filme. Če bi oslepel, bi skušal nadaljevati, sodeloval bi pri scenarijih.

Napadi na ubogo francosko filmsko industrijo, označeno kot „dobičarski film“, se mi zdijo neumestni, kajti producenti prihajajo na boben drug za drugim. Zdaj napadajo producente z obtožbami, da mislijo le na zaslužek, zdaj se norčujejo iz njih, ker ga izgubljajo. V Ameriki je vse preprosteje: dober film je tisti, ki prinese dobiček, slab pa tisti, ki prinese izgubo, to je ista matematika kot pri tekmovalnem športu. V Hollywoodu porabijo malo časa za razprave o estetiki!

Cahiers: Dejansko je že dolgo zelo malo cineastov vaše generacije in še manj mlajših, ki bi lahko posneli en film na leto in mislili, da je to, kar počnejo, poklic.

Truffaut: Da, mislim, da je na začetku tveganje. Moj oče, ki je vodil družbo „Cocinor“, je bil producent mojega prvega filma, **Štiristo udarcev**. Namignil mi je, naj ustanovim lastno producersko hišo, če hočem imeti proste roke. Ustanovil sem „Les Films du Carosse“ — z referenco za **Zlato kočijo** (Le Carosse d'Or Renoir) — in na srečo je ta mala trdka dvajset let kasneje še na nogah. Vse se je torej začelo s tem prvim filmom, ki je prislužil veliko denarja, a tisto, česar nisem mogel predvideti, je bil način, kako se bom obnesel v tem poklicu. Če sem v mladosti šprical šolo in hodil v kino, pa potem, ko sem imel „Les Films du Carosse“ in pisarno, v dvajsetih letih niti enkrat nisem zanemaril pisarne. Celo na dan, ko začnejo 7 predvajati novega Bergmana ali novega Fellinija, počakam do sedmih zvečer, da bi šel v kino, verjetno zato, ker se čutim odgovornega do tistih, ki delajo z mano.

Skratka, sprejmeš obveznosti in toliko bolj se jih je treba držati, če nisi sam. Z Jeanom Gruaultom, Suzanne Schiffmann ali z drugimi scenaristi napravimo snemalno knjigo. Marcel Berbert, ki upravlja „Carosse“ od samega začetka, in moj agent Gerard Lebovici naredita predračun, iščeta financerje in uredite pogodbe, ki ščitijo film; v tej etapi čutim, da mi zelo pomagajo, in vsa igra je v

tem, da naredim tisto, kar nočem, ne da bi finan- cerjem izvelkel preveč denarja. Brez te organiza- cije in brez teh pomočnikov bi se verjetno odpo- vedal vzdrževanju „Carosse“ in delal za producente. Za moj drugi film, **Streljajte na pianista**, je bil pro- ducēt Pierre Braunberger, ki je kupil **Mulce** (Les Mistons), zavrnil pa **Štiristo udarcev**, čeprav mu je bil roman Davida Goodisa všeč. **Pianist** je bil naj- prej fiasko, potrdil je mnenje tiska, naperjenega proti „novemu valu“. Skupaj so naredili prvi film, ker so govorili o svojem življenju, na drugem pa so si polomili zobe, ker niso profesionalci.“

Zaradi tega hladnega tuša je bilo snemanje **Jule- sa in Jima** zelo moreče. Film sem posnel, ker mi je Jeanne Moreau zaupala, distributerja nismo imeli — moj oči je umrl — in šele ko je bil film končan, smo bili pomirjeni: Siritzkyjevim je bil film všeč, hoteli so ga prikazati, povsod je užgal in imel sem vtis, da obvladam poklic.

Toda takoj, ko mi je Ray Bradbury prepustil pravi- ce za **Fahrenheit 451**, sem se zavedel, da za ta film ne bom nikoli dobil financerja v Franciji. Ameriški producent Lewis Allen mi je ponudil **Dan kobilic**, roman Nathaëla Westa, jaz pa sem mu namesto tega predlagal **F 451** in sprejel ga je pod pogojem, da bo film posnet v angleščini in v Angliji.

Cahiers: Sedaj imam vtis, da ste z leti precej pre- mišljeno izpeljali zamenjave projektov. Zdi se nam — če pogledamo zaporedje filmov — da ste vedeli, ali je ta ali oni projekt tvegan in da z drugi- mi ne boste uspeli. Greste se politiko, podobno kot kak založnik, ki bi izdal težaven esej, a bi ve- del, da ga privlači nekaj drugega...

Truffaut: Moja edina alternacijska taktika je po- sneti po vsakem dragem zelo poceni film, da se ne bi pustil potegniti slapu, ki vodi k resnim kon- cesijam, k megalomaniji ali k brezposelnosti. Ko sem se vrnil iz Anglije, sem se odločil, da bom hi- treje delal, da bom snemal predvsem filme v fran- coščini in hkrati zastavil več projektov. Medtem ko sem snemal **Ukradene poljube**, v začetku 1968, sem pripravljaj **Sireno z Mississippija** in **Divjega otroka**. Ljudje iz „United Artists“ niso marali projekta za **Divjega otroka**, predvsem zato ne, ker sem ga hotel posneti v črno-beli tehniki. Nazad- nje so rekli: „Naj bo, toda snemali boste hkrati **Si- reno z Mississippija**, izgube pa bomo pokrili z do- bički drugega filma.“ Sprejel sem in zgodila se je prav smešna reč, ki dokazuje, da ni ničesar moč predvideti: **Sirena**, ki je stala sedemstopenetdeset milijonov, jih je zgubila tristošestdeset, **Divji otrok**, ki je stal nekaj manj kot dvesto milijonov, pa jih je zaslužil štiristo.

Pravzaprav ne bi smeli govoriti le o uspehih in ne- uspehih, temveč tudi o navidezni uspehih in na- videznih neuspehih. Nikoli ne bi smeli razmišljati na osnovi števila zgolj v Parizu prodanih vstopnic, kajti kakšen film lahko to število v vsej Franciji poveča šestkrat in lahko tudi doseže prodajo v petdeset držav po vsem svetu.

Odnosi z vodilnimi ameriškimi producenti

Cahiers: Kakšni so vaši odnosi, vaš način dela z „United Artists“?

Truffaut: Kar najbolj cenim, ko delam s kako ame- riško družbo, je svoboda in predvsem možnost, da sam izberem igralce, ki mi ugajajo, pa naj bo- do znani ali neznani. V **Zadnjem metru** imam znane igralce, toda čutil sem, da bo edini „negati- vec“ v filmu prepričljivejši, če ga bo igral kdo, či- gar obraza ne poznamo. Vzel sem svojega prija- telja Jean-Louisa Richarda in menim, da je boljši od katerekoli zvezde, ki bi jo dodal k ostalim.

No, treba se je zavedati, da delovno razmerje, ki ga vzpostavimo s kako veliko družbo, še ne pome- ni dolgotrajne zvestobe. Ko je bil scenarij za **Ame- riško noč** končan, sem ga seveda nesel k „United Artists“, ker smo skupaj naredili štiri filme, in na moje veliko razočaranje so ga zavrnil, do česar so imeli vso pravico. Po naključju sem srečal Bo- ba Sola, ki je iskal francoske projekte za „Warner Bros“. Bil je za, pokazal je scenarij ljudem iz Bur- banka in strinjali so se. Film je dobil oskarja, še deset drugih ameriških nagrad, prava evforija, idi-

lično sožitje z ljudem iz „Warnerja“, ki so me sprá- ševali: „Kdaj nam boste prinesli novo snemalno knjigo?“ Naredil sem jim **Adele H.** Osuplost: za- vrnili so jo. Imeli so to pravico. Vrnili sem se k „United Artists“, **Adele** jim je ugajala, sprejeli so jo in ni jim bilo žal, saj smo skupaj naredili še tri filme, **Žepnino**, **Moža**, ki je ljubil ženske in **Zeleno sobo**.

Pred **Žrelom** in velikimi uspešnicami, ki so mu sledile, so Američani morali financirati posame- zne filme znotraj manjših nacionalnih kinemato- grafij, ne le v Franciji, ampak tudi v Italiji in Špani- ji, da bi si zagotovili prodor svoje produkcije, ki še ni bila zadosti svetovna. V zadnjih petih letih so se stvari spremenile, vsaka ameriška tvrdka uspe narediti resnično svetovno uspešnico, ki potegne za seboj še ostalo njeno produkcijo. Drugače po- vedano, Američani nas vse manj potrebujejo, vse manj potrebujejo filme, ki bi bili posneti v kakem drugem jeziku kot angleškem.

Cahiers in vi

Cahiers: Kako bi lahko pojasnili molk, ki je zavla- dal med vami in revijo **Cahiers du Cinema**?

Truffaut: Spominjam se Langloisove opazke: „Rohmer, Rivette in vi ste nori, ker ste zapustili Cahiers: „Bil sem presenečen in mislil sem, da zamenjuje kinoteko in časopis. Revija pripada ti- stim, ki pišejo in ne tistim, ki snemajo, to je logič- no. Od Cahiers sem se oddaljil takrat, ko sem po- snel svoj prvi film, in res je, da se mi je zdelo, kot da bi zamenjal tabor. Bolje razumem Cocteauja v njegovih napadih proti sodnikom, proti tistim, ki razsojajo. Izbral si je solidarnost s tistimi, ki so temu podvrženi. Prepričan sem, da sem neko ne- deljo pri Bazinu odkril mrežo sodb z zvezdicami, ki jo je Doniol krstil za „Svet deseterice“, in na dan, ko sem posnel tri metre traku, sem postal nasprotnik tega ekspeditivnega načina delitve pravaice: postavljati križce, številke, krogce in ni- čle na delo drugih, kakšna predrznost! Ko žalijo Durasovo ali Zidija iz principa, ne zaradi izvedbe dela, temveč zaradi njunih namenov, se čutim so- lidarnega z njima. Pred dvajsetimi leti me je osup- nila izjava Juliette Greco v „Paris-Presse“: „Go- spodična Sylvie Vartan in jaz ne opravljava istega poklica.“ To se mi je zdelo najbolj smešno, predv- sem zato, ker je prišlo iz ust že uveljavljenega člo- veka in se je nanašalo na novinko. Mislim, da ni- mamo pravice napadati mlajšega od sebe, in to iz zelo preprostega razloga. Na splošno, če se ozre- mo nazaj, nimamo posebno radi tistega, kar smo bili pred petimi leti in mislimo, da smo sedaj bolj- ši, modrejši in zrelejši. Torej je najmanj, kar lahko storimo, to, da mlajšemu kolegu dopustimo isto pravico do napake in mu damo enako možnost, da postane boljši. Zadeva se zaplete, ko naj ne bi napadali tudi starejših, iz preprostega razloga, da imajo verjetno pred seboj manj časa za življenje. Tako kot besede Juliette Greco je naredil name vtis Bernanosov stavek v **Dnevniku vaškega žup- nika**: „Dojel sem, da je mladost blagoslovljena, da je tveganje, ki ga moramo prevzeti, in da je tu- di to tveganje samo blagoslovljeno.“ Ta čudoviti stavek je deloval name, prežet sem z njim, resni- čen je in čaroben, name vpliva celo na področju produkcije. Na primer, če nočem, da bi moji finan- cerji izgubljali denar, mi postane misel na to ne- znosna; če gre za financerje, ki so mlajši od me- ne, imam vtis, da jih goljufam. To mi bo kmalu povzročilo težave, kajti vse več delam z ljudmi, ki so mlajši od mene.

Kritizirati ljudi svoje generacije ni nič bolj pripo- ročljivo, ker gre za drugo pregrado, za možnost. Kritizirati koga, ki ima manj možnosti, kot vi, ni lo- jalno, kritizirati koga, ki jih ima več, je zavist, edi- ni naglavni greh, ki je res naglavni. Glede ljudi iz iste generacije, ki se ukvarjajo z isto dejavnostjo, se mi prikazuje podoba zadnjega prizora Rosselli- njevega filma **Fioretti**: Menihi so sklenili, da se razidejo. Na polju so. Vse hitreje se vrtijo okrog sebe, dokler jih omotičnost ne pritisne ob tla, po- tem pa se poberejo in vsak odide v smer, ki jo je nakazalo naključje glede na položaj njihovih te-

les. Kar se mene tiče, se še pogosto videvam z Rivettom (pomagal mi je pri filmu *Nevesta je bila v črnini*), govorim z Jeanom Aurelom, Claudeom Berrijem, Marcelom Ophulsom, Claudeom Millerjem, Pierreom Kastom ali Resnaisom, kadar se pač srečamo...

Godard

Cahiers: Toda, ali je cineastu mogoče resno razpravljati z drugim o svojih stališčih, opredelitvah? Zdi se nam, da do tega nikoli ne pride. V tristoti številki Cahiers je Godard izrazil misel, da se pozitivne stvari pokažejo, ko govorita vsaj dve osebi, dva scenarista v hollywoodski kantini, dva kritika v trenutku novega vala, danes morda Coppola in Wenders... Se danes s kom pogovarjate?

Truffaut: Omenjate Godarda, toda primer je slabo izbran, ker le-ta pripada prav skupini hudih zavistnežev. Ko je Rivette dobil največjo finančno pomoč, ki so jo kdajkoli odobrili, dvesto milijonov za štiri filme, se je Godard v „Pariscopu“ razpel: „Rivettovo zadovoljstvo je enako Verneuillevemu, vendar to ni moje zadovoljstvo. Rivette nima nič več človeškega.“ Potem je prišel na vrsto Rohmer, ko je ves svet občudoval **Markizo O.** Ko je Resnais dobil šest ali sedem Cezarjev za **Providence**, je Jean-Luc siknil: „Resnais po **Hirošimi** ni naredil nobenega filma.“ Kar se mene tiče, Godardovih sovražnih izjav sploh ne štejem več, on pa zaradi mene menda ne spi več. Vedno se mi je zdelo, da poklicno ljubosumje lahko najde svojo potrditev samo v umoru. Kako si kdo drzne opravljati isti poklic kot vi? Torej ga je treba ubiti ali pa se naučiti živeti z njim. Godard dobro pozna doraščajoča dekleta Valeryja Larbauda, ki so pogosto ponavljala besedo „prune“, da bi si izboljšala obrobno ustnic, in prepričan sem, da postaja njegov obraz zelo zloben od kremženja, ko reče: „Truffaut? Še nikoli ni naredil dobrega filma!“ Junak Bunuelovega filma **On (El)** je mnogo bolj odkrito dejal: „Sreča drugih mi greni srce.“

Če vam je res do tega, bomo o Godardu še govorili, lahko spravimo skupaj celo knjigo: „Da, da, res sem rekel Godard!“, toda treba je tudi povedati, da je za vsako umetniško delo potrebna določena samota. Če si predstavljate: dve nosečnici si lahko izmenjata nekaj podatkov o svojem stanju, o svojih pričakovanjih, ne moreta pa si med seboj izmenjati nosečnosti.

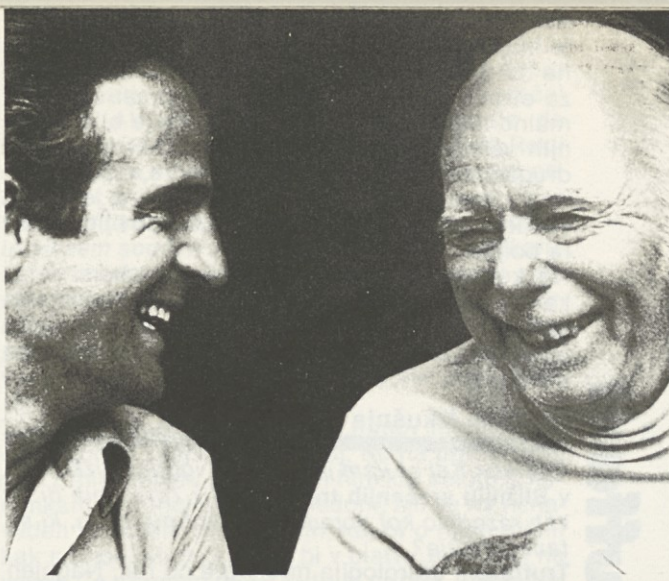
V stavku Marcela Duchampa je veliko resnice: „V umetnosti misli vsak nase, tako kot pri brodolomu.“ Ta stavek izraža vse, kar je umetnega v ideji o šoli ali skupini. Seveda, med snemanjem pogoltniške veliko silovitih, strastnih misli, sovražnosti ali graj, za kar potrebuješ zaupnika, morda asistenta ali tajnico režije, in isto velja za igralce, ki morajo svoje težave izliti morda kaki frizerki ali kostumerki.

Res je, da so slučajna srečanja dveh cineastov precej mučna: „Kdaj začnete? Koliko tednov? Za kdaj je predvideno miksanje? In premiera?“ Zgodi se celo, da si pozabita zaželeli srečo. To je nekam mračno.

Cahiers: In to, kar pravi Godard, kakor da je bil na začetku novega vala čas, ko so bile stvari možne?

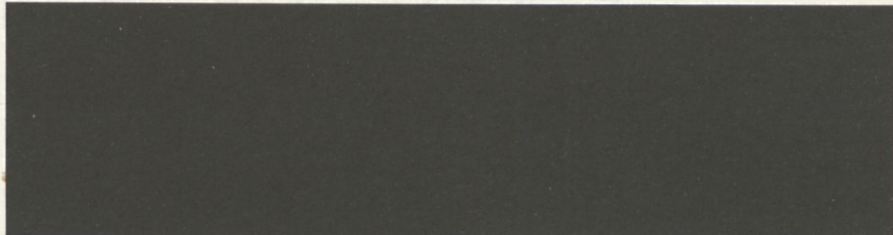
Truffaut: Ne, ne verjamem in vem, da se Godard pretvarja, da verjame. Celó v novovalovskem obdobju je prijateljstvo zanj funkcioniralo le enosmerno. Ker je bil zelo nadarjen in že sposoben pritoževanja, smo mu oproščali njegove podlosti, toda, vsi vam bodo povedali, da premetenost, ki je ni mogel več prikrivati, je že bila v njem. Ves čas mu je bilo treba pomagati, mu delati usluge in v zahvalo pričakovati kak nizek udarec.

Sloviti bratski dialog neorealistov verjetno ni bil nič boljši, toda rivalski prepiri so v Italiji bolj šarmantni, slikovitejši, s tikanjem in humorjem. Odo-
bravam njihovo navado, da snemalno knjigo piše pet ali šest ljudi, jaz tega zaradi denarnih razlogov nisem mogel nikoli početi, včasih pa tudi zaradi obzirnosti do drugih. Nisem fanatičen pristaš samostojnega avtorstva. Ko Bresson najame Giraudoux, Bernanosa, Devico Orelansko ali Cocteauja, je močnejši kot če bi bil sam. Z užitkom sem gledal Bressonov film z dialogi Marguerite Duras. V bistvu je važen samo rezultat in vpra-



Francois Truffaut in Jean Renoir

Truffaut



Ukradeni poljubi, 1968



Ameriška noč, 1973

šanja nečimnosti je treba pustiti ob strani. Film je majhen otrok in stvari so razdeljene na dvojce: na tisto, kar je za otroka dobro, in na tisto, kar je za otroka slabo. Ko dobiš v roke ameriško snemalno knjigo, lahko uganeš, koliko je bilo prejšnjih verzij, kajti za vsako verzijo izberejo papir drugačne barve, tako da imate modre, rožnate, zelene strani in bele strani izvirnika. Jasno je, da se vedno vprašaš, ali prejšnje verzije niso bile nemara boljše!

Naj končam s filmom kot majhnim otrokom: tisto, kar mi je pri Renoirju in Hitchcocku vedno ugajalo in kar je ena njunih skupnih točk, je, da sta bila umetnika, ki sta imela raje svoje delo kot svojo osebnost.

Truffaut

Igralska izkušnja

Cahiers: Kaj se vam je glede na igralsko izkušnjo v *Bližnjih srečanjih tretje vrste* v *Združenih državah* razodelo kot sprememba, kot mutacija, ki se tam zarisuje?

Truffaut: Futurologija mi ne gre od rok. Nagnjen sem k mnenju, da je sodobni ameriški film kljub svoji vitalnosti in čudežnemu komercialnemu uspehu manj dober od evropskega. Ko bo Holly-



Francois Truffaut v filmu *Bližnja srečanja tretje vrste* Stevena Spielberga

wood naredil film, kakršen je *Zakon Marije Braun*, ga bom šel trikrat gledat. Vsebina ameriških filmov je manj konvencionalna kot nekoč, toda ker je lažno nekonvencionalna, si vsi želijo konvencionalnost. Ko ljudje vidijo star film „Warner Bros“, ki se odvíja z vso hitrostjo z lažnimi osebami v lažnih situacijah, toda v bliskovitem ritmu,

pravijo: „Zakaj zdaj ne delajo več takih filmov?“, ne da bi se zavedali, da bi prav tak film odklonili, če bi bil posnet danes, isti film, ki jih tako očara, ker je velik časovni odmik preglasil njihov kritični občutek. Isto se dogaja z mrtvimi igralci. „Zakaj danes ni več tipov, kot so bili Marcel Herrand, Louis Salou, Jules Berry?“ Toda saj so tu, Patrick Dewaere, Michel Serrault, Charles Denner, a vas ne presunejo, ker so živi, pa tudi zato ne, ker jih (zastonj) vidite na televiziji.

Če se povrnemo k sodobnemu ameriškemu filmu, moram reči, da se mi zdijo nekateri filmi posledica številnih administrativnih pripomb, ko jih gledam, čutim najrazličnejše posege, ki nikakor niso filmu v prid. Včasih si rečem, da pomen Oskarjev pogubi določene filme. Vidite stransko osebo, poštarja, ki prinese telegram in začne igrati kot bi bil histeričen. Ljudje vam govorijo: „Ste videli, kako je najmanjša vloga dodelana?“ In ne morem si kaj, da ne bi pomislil, kako je producent zahteval ta prizor, da bi dobil Oskarja „for the best supporting actor“!

Cahiers: Lani sem imel v Ameriki občutek, da se zelo malo zanimajo za evropski film in še tisto malo zanimanja, ki so ga pokazali, so skoraj v celoti pokrili vaši filmi, ki so zadostovali za izoblikovanje globalne ideje o Franciji. Se tega zavedate in kako to doživljate?



Truffaut: Ne, ne, ne, ne boste me prisilili reči, da sem edini, sam, in da so drugi zanemarljivi! Spadam med kakih petnajst cineastov, katerih filmi se razmeroma pogosto prikazujejo izven Francije in ki so dobro sprejeti, dokler so projicirani s podnaslovi. Mislim, da Rohmera v Ameriki zelo dobro razumejo. In Chabrola tudi. Če gledamo vsakega posebej, noben od mojih osemnajstih filmov v Ameriki ni dosegel uspeha, kakršnega so imeli *Moški in ženska*, *Z ali Bratranec*, *sestrična*. Gre le za določeno navado. Zakaj bi bilo pomembnejše, da je film predvajan v Ameriki kot v štirih filmskih deželah Skandinavije. In Japonska? In Španija? Povsod so ljubitelji filmov in če je kakšna zgodba res francoska, ne da bi bila pariška, bo razumljena povsod.

Pripadnost

Cahiers: Ideja, da komu pripadate, je zanimiva. V oddaji „Cineasti našega časa“ je spraševalce najbolj osupnila tendenca, da se umeščate v nekakšno osamljenost, hkrati pa se sklicujete na pripadnost.

Truffaut: Da, sklicujem se na pripadnost. Ne bi snemal filmov, če bi bil v Franciji edini, ki to počne. Kritizirati družbo je eno, misliti, da niste njen del, pa je otročje. Zelo modna tema „Trebaja izstopiti iz družbe“ ustreza fantom, ki so v mladosti trpeli zaradi premočne zaščite, to je nekoliko snobovska tema. Od *Štiristo udarcev* do *Divjega otroka* kažem ljudi, ki se hočejo integrirati, sodelovati. Ko sem bil mladenič, sem hodil z dekleti, ki so ponavljala Gidovo geslo „Družine, sovražim vas“, toda to me je spravljalo v smeh, kajti v devetih od desetih primerov so bili njihovi starši šarmantni in navdušen sem bil, ko sem bil povabljen k njim. V svojih filmih iz serije o Antoinu Doinelu kažem samo to.

Po pravici povedano, sprejemamo ideje, ki nam ustrezajo, ki so protiutež šokom, ki smo jih bili deležni, in sami moramo odkriti iskrenost, ki se skriva izza nasprotnih idej, kakršne sprejemajo tisti z drugačno biografijo. Chaplin mi je tako všeč prav zato, ker je največji, ki je obravnaval temo pripadnosti.

Ljudje, ki so intervjuvani, včasih menda doživijo osebno krizo, ki jih prisili, da se opredelijo proti drugim: nisem eden tistih tipov, ki postavljajo kamero na tla ... edini sem, ki zna odmontirati foto celico ... edini dobitnik Goncourtove nagrade sem, ki je delal v tovarni ... Zadnjič je v oddaji Jacquesa Chancela neki romanopisec dejal: „Zagotovo sem prvi Francoz, ki je bral Prousta v nadzvočnem letalu.“ To je blazno, da mora nekdo do te mere razglašati svojo enkratnost, to verjetno pride od vzgoje, od šolskega uspeha, od rivalstva z brati, to je res noro.

Ko sem snemal blizu Bombaya, za Spielberga,

sem prvič v življenju srečal ljudi, Indijce, ki se ne vidijo kot posamezniki niti ne kot žitna zrna med drugimi žitnimi zrni, naravnost, kot prah. Zelo star Indijec, ki je včasih statiral, je vprašal, kdaj bodo začeli film predvajati, nato je povsili glavo, da bi nam dal vedeti — kot nekaj popolnoma naravnega in nepomembnega — da bo tedaj mrtev.

Cahiers: Če vzamemo osebe iz vaših zadnjih filmov, dobimo vtis, da na zunaj niso marginalci, izgledajo kot integrirane ali integrabilne osebnosti, njihov način nepripadanja naj bi bil skrbnostnejši, notranji; to pomeni, da se tudi potem, ko se integrirajo, vseeno počnejo nenormalne stvari, o družbi pa mislijo, da jih je osamila. Ne marginalnost, ampak neke vrste nori beg od „znotraj“.

Truffaut: Mislim, da sem v svojih prvih filmih hotel prepričati. Prikazoval sem tako imenovana „graje vredna“ obnašanja z željo, da bi bila sprejeta. Nato, vendar ne vem, od kdaj, sem se zanimal za prenapeta obnašanja, za osebe, ki jih razvema kaka fiksna ideja, še vedno z željo, da bi jih vzljubili. V bistvu se sprašujem, če tisto, kar postavlja evropski film nasproti ameriškemu, ne tiči v temle: za ameriške cineaste je režija poudarjanje scenarija, za evropske pa nasprotovanje scenariju. Če je ta ideja pravilna ali deloma pravilna, bi bila režija pri nas vseskozi paradoksalno početje. Celo literarno je vsaka dobra pripoved paradoksalna: tip, za katerega smo mislili, da je to, je bil tisto, če ne se vprašamo, v čem je smisel zgodbe. Kje je torej alternativa za evropskega režiserja? Ali imate banalno, vsakdanjo zgodbo in z režijo iz nje izvelčete nenavadno plat, ali pa imate izjemno zgodbo in jo skušate narediti na videz normalno. Ta teorija je vredna svojega denarja in skoraj prepričan sem, da bi jo nekateri prijatelji odklonili, mislim na primer Alexandra Astruca ter še na Roberta Enricoja ali Costo Gavrasi, vse cineaste poudarjanja. O tem bi bilo treba povprašati Rivetta...

Oprostite, prejle ste me vprašali, kaj menim o dvanajstletnem molku med *Cahiers* in menoj, in morda se vam je zdelo, da nisem hotel odgovoriti. Leta 1968 ste objavili uvodnik, v katerem ste napovedali, da boste odtlej film v reviji proučevali v luči marksizma-leninizma; prav, sem si rekel, to se me ne tiče. Nekaj številčk sem samo gledal fotografije in nato ni bilo več niti fotografij in teksti so bili res težki za branje, zame nemogoči, ker nisem obvladal besednjaka. Vse to pripovedujem brez ironije. Ne mislim, da so šole zapor in kaj slaba tolažba mi je, da nimam izobrazbe, ki bi mi omogočila branje Sartrovega **Flauberta**, na primer. Skratka vedel sem, da se boste opredelili za neko novo vrsto filmov in da vam bodo moji vse manj ustrezali. In potem, po tradiciji naj bi bile mesečne revije namenjene komentiranju filmov, ki jih visokonakladni tisk zanemara in, iskreno povedano, z mojimi filmi je bilo redkokdaj tako. Zelo mi je ugajal film **Hipoteza o ukradeni sliki** in prav po zaslugi tistega, kar je bilo o njem napisano v *Cahiers*, sem ga šel gledat. Kot sem vam povedal, mislim, da pravi boj cineastov ni s kritiki niti z industrijo, temveč z indiferentnostjo občinstva. Pravzaprav ne vem, če so *Cahiers* komentirali na primer **Divjega otroka** in domnevam, da ta komentar ne bi mogel biti zelo naklonjen filmu. Edinokrat, ko sem občutil nekakšno zagrenjenost in osamljenost, je bilo po premieri **Dveh Angležinj**, kajti kljub pomanjkljivosti mi je bil film všeč in čutil sem se z vseh strani odklonjenega. A nič hudega.

Potem ste od politike prešli k semiologiji. Dobro vem, da je tu nekaj zanimivega. Ne bi porabil petih mesecev za montažo **Zadnjega metroja**, če ne bi vedel, da podobe povzročajo določene učinke glede na način, kako manipuliramo z gradivom. Iz razporeditve svetlobe znotraj kadra, iz nepričakovane zaporedja kadrov, iz razmerja med dvema planoma se porajajo zakoni, ki niso bili nikoli formulirani, ki jih odkrivamo na montažni mizi, da bi jih takoj pozabili in znova odkrili v naslednjem filmu. Vse to področje je neobdelano, kajti tisti, ki ga raziskujejo, nimajo intelektualnih možnosti,

da bi o njem govorili, tisti pa, ki imajo intelektualne možnosti, nimajo izkušenj z montažno mizo. Nazadnje sem se razjezil na *Cahiers*, ker dobro poznam veljavo Andreja Bazina v svetu, in vprašal sem se: „Ali se fantje, ki to pišejo, zavedajo, da nihče ne more prevesti *Cahiers* v tuji jezik?“ Rekli mi boste, da mora v vsaki deželi vsekakor biti nekaj tipov, ki lahko razumejo...

Cahiers: Lani sem v Ameriki predaval semiologijo in bil sem soočen z nekakšno zelo resno karikaturjo, zelo ameriško priredbo stvari, o katerih smo razmišljali in pisali med leti 1970 in 1975, in namučil sem se, da sem jim predaval dvakrat preprosteje in bolj neposredno. In mislim, da ste v vašem odgovoru zelo „ameriški“, ker pravite: interpretacija se me ne tiče.

Truffaut: Interpretacija mojih filmov me zanima, če jo dobim kasneje, od zunaj. Ko na primer končam z miksanjem, si ogledam film kot celoto, z nekoliko distanciranim pogledom, zdi se mi nenavaden in včasih se vprašam, kaj bi o njem mislil kak psihoanalitik, vendar bi v bistvu tega raje ne vedel. Če vzamem najizrazitejši primer, zaključek **Štiristo udarcev**: če bi uganil, da bo otrok, ki pride na morje (fr. la mer), interpretiran v razmerju do lika svoje matere (fr. la mere), vam zagotavljam, da ga ne bi naredil, poiskal bi kaj drugega! Esejist ni nikoli dovolj inteligenten, toda pripovedovalec zgodbe se zaveda svojih meja. Mislim, da je boljše ostati naiven, če delamo na področju fikcije.

Cahiers: Kratko besedilo Henryja Jamesa o „Hitchcocku“, ki ste nam ga posodili, bi lahko po mojem mnenju uporabili tudi glede nekaterih vaših filmov: ideja o nekom, ki se na zunaj zdi banalen, vendar ga preveva nekakšna notranja norost.

Truffaut: Ne, ne, besedilo Henryja Jamesa se po moje nanaša natančno na Hitchcocka. Bazin je bil precej zadržan do Hitchcocka, a kljub temu je prav Bazin prvi uporabil ključno besedo, besedo **ravnotežje**. Poglejte Hitchcockovo silhueto, videli boste, da se je ta človek vse življenje bal, da bi izgubil ravnotežje. To je še ena njegova skupna točka z Renoirjem, ki ga je — morda zaradi očeta — obsedla paraliza. V Renoirjevem opusu je nešteto zlomljenih nog, spodrsov, pavec, palic. In Hitchcock! ... V Ameriki sem srečal profesorja Hughja Graya, ki je prevajalec Pindarja in Bazina! To je čudovit človek, ki govori francosko z zaprtimi očmi, da bi bolje okusil vsako besedo. Leta 1910 je bil v kolegiju Saint-Ignatus pri Londonu, v istem razredu kot Hitchcock. Zelo dobro se ga spominja kot majhnega, okroglega dečka, ki se med odmorom edini ni igral na dvorišču. Prislonjen k zidu je gledal svoje male tovariše, ki so se igrali z žogo, s prezirljivim pogledom in z na trebuhu prekrizanimi rokami. Očitno je, da si je Hitchcock organiziral vse svoje življenje tako, da nikomur ne bi prišlo na misel, da ga mahne od zadaj. Po prvem srečanju z njim, okrog leta 1940, je Selznick pisal svoji ženi: „Srečal sem Hitchcocka. Še kar simpatičen je, vendar ni eden tistih, ki bi jih vzel s seboj na taborjenje.“

No, najbolj tipična podoba Hitchcocka je podoba nedolžneža, ki od nikogar nič noče in ki se je znašel na žlebu, ki se bo vsak čas odlomil.

Okupacija

Cahiers: Če se vrnemo k temu, kar ste rekli o meoarih igralcev in igralci: najbolj vas pritegne, pravite, obdobje okupacije. Zakaj?

Truffaut: Zares, vsakič ko odprem knjigo sodobnih spominov, grem naravnost k poglavju, ki obravnava čas okupacije, saj si tako lahko ustvarim sliko avtorja, njegove iskrenosti, njegovega načina gledanja. Med avtobiografijami igralcev je avtobiografija Jeana Maraisa daleč najbolj poštena. Druge knjige so zanimive, a v njih pogosto nalitete na iste neresnice. Ravnatelj in ravnateljice gledališč zmerom pravijo: „Nemški častniki so bili v vseh gledališčih, v mojem pa ne.“ V resnici so Nemci šli povsod, videli vse, prednost pa so dajali Comedie Française.

Veliko let sem odganjal misel na film o okupaciji, ker si nisem upal zaradi **Žalosti in usmiljenja** (Le

Chagrin et la pitie) Marcela Ophulsa. S svojim prepričljivim soočanjem različnih oseb v različnih trenutkih njihovega življenja, z uravnavanjem idej in občutkov je zame to morebiti edini film s proustovskim vonjem. V zvezi z **Žalostjo in usmiljenjem** so v tedanjem nestrpnem okolju napisali veliko pristranskih reči. Komunisti so imeli občutek, da so pomanjkljivo prikazani, gaullisti prav tako, jaz pa sem prepričan, da bo postajala pomembnost tega filma vse večja. Leta '68 je **Žalost in usmiljenje** soočal preteklost s sedanostjo, danes pa ves (ta) film vari preteklost in se mu dogaja, da daje dragocene podatke tako stanju duha iz '68 kot tudi iz obdobja okupacije.

Potreboval sem torej nekaj časa, da sem se spustil v podjetje, katerega ambicije so manjše, v kroniko nekega pariškega gledališča med 1942 in 1944. **Zadnji metro** ni tisti film, ki bi ga lahko naredil o okupaciji in ki ga bom nekega dne morebiti naredil; bil bi film o fantiču, ki odkriva laži odraslih. Ob začetku vojne sem imel osem let, ob koncu dvanajstih, v vmesnem času sem odkril svet, katerega natančen odsev sem znova našel samo v Clouzotovem **Krokerju** (Le Corbeau), ta svet odraslih, ki se mi je v moji adolescenci prikazal kot svet gnilobe in nekaznovanosti.

Cahiers: Istočasno pa ob pogledu na celoto vaših filmov nimamo vtisa, da bi se približevali sklepu takega tipa kot je Hitchcockov v **Senci dvoma** (Shadow of a Doubt), po katerem je svet svinjak.

Truffaut: Ne, ne, jaz nisem puritanec. Hitchcock se je umaknil iz sveta in gledal nanj z neko nezasičeno strogostjo. Ko pravim, da je praktical film kot religijo, to ni interpretacija z moje strani, to je resnica. Hitchcock sam je v najini knjigi večkrat uporabil ta izraz: „Ko so se težka vrata studia spet zaprla za menoj“... Strinjam se z vami, da je Hitchcock tisti, ki večkrat govori skozi usta Josepha Cottena v **Senci dvoma**. Hitchcocka, kakršen je bil, vidim tudi v **Razvpiti** (Notorious), ko gre Claude Rains sredi noči trkat na vrata materine sobe, da bi ji kot kak krivi fantič povedal: „Mati, oženil sem se z ameriško vohunko.“ Hitchcocka spet najdemo v tistem prizoru **Spovedujem se** (I Confess), ko mežnar pravi svoji ženi Almi, ki je prikazana kot angel: „Midva sva tujca, v tej deželi sva našla zaposlitev, ne bova pripominjala...“ Hitchcocka, ki je zmožen določene verbalne vročnosti, vidim za sodnikom Charlesom Laughtonom, ko se vrne domov, kosi z ženo, ko moleduje za prizanesljivost do Alide Valli, prešuštnice in morilke, in ji odgovori: „Ne, Paradine mora biti obešena!“

Drugače rečeno, ne zanima me ritualno pojavljanje Hitchcocka v njegovih kratkih vinjetah, ampak trenutki, ko vidim, da se prebijejo na dan osebna čustva, vsa njegova zadrževana in osvojenost nasilnost, ta povsem enkratna zmešnjava prizorov ljubezni in prizorov umorov. Zanimivi cineasti se skrivajo za različnimi osebami. V Hitchcockovem primeru čutim, da je vložil velik napor, da bi pripravil publiko do tega, da bi se identificirala s prvim mladim zapeljivcem, medtem ko se on, Hitchcock, ni skoraj nikoli identificiral z junakom, ampak največkrat z drugotno vlogo, z zasmehovanjem moškim, Claudeom Rainsom, Jamesom Masonom, pošastnežem, zavržencem, s tistim, ki nima pravice ljubiti, ali z moškim, ki gleda, ne da bi bil udeležen. Ob tem pa je vseeno moral opravljati svoje delo in držati publiko za roko, poznal je pravilo in je vedel, da se je publika pripravljena identificirati le z njegovo-malce izboljšano predstavitvijo, naložil si je torej ogromno prisilo in zdi se mi, da veliko lepot njegovega dela



izvira iz te prisile. Kar največkrat je moral prestaviti v prakso svoj slogan „*Bolj ko je zlikovec uspel, bolj uspel je film*“.

Pogum, pogum

Cahiers: Mar ni nesporazum ali nesmisel, če imajo ljudje, publika in kritika težnjo jemati vaše filme bolj optimistične, kakor so? Vaši filmi se nam vendarle zdijo nekoliko obdelani skoz nekakšno idejo smrti; to je vsaj v vaših najnovejših filmih dovolj razvidno.

Truffaut: Ne, jaz sem optimist v vsakem primeru ljubim življenje, to se v mojih filmih najbrž vidi, to lahko draži tiste, ki življenja ne ljubijo, še bolj pa one, ki se delajo, da ga ne ljubijo. Edino kar me je motilo pri Sartru, ki je bil vendar zelo pošten, je bilo, da je dopuščal misliti o sebi, da ne ljubi življenja, pri tem pa vam bodo vsi, ki so ga poznali, zadržali nasprotno. V svojem zadnjem intervjuju, dva meseca pred smrtjo, je rekel približno takole: „Živeti mi je še pet let, pravzaprav mislim, deset...“. V tistem intervjuju je prvič govoril o upanju...

Skratka, pogosto povedem s seboj prijatelje gledat **Johnny je dobil puško** (Johnny Got His Gun), in ko pridejo ven vsi prsteni in sesuti, jim rečem: „Kako, mar niste videli, da vliva entuziazem?“ Zame to sploh ni protivojni film, protivojna plat je zgolj naznačena z napisi v zadnji špici. Ta tip, Johnny, ki nima več rok niti nog in niti obraza, ampak samo prsi, zadnjo polovico glave, trebuh in spolovilo, bi bil lahko preživel v kakšnem merskem karambolu na avtocesti med potjo na vikend. Gre torej za skrajni primer preživetja. Zdravniki menijo, da gre zgolj še za motorične odzive brez posegov zavesti. Zavest pa je tu, omogoča mu, da interpretira zaželene in nezaželene spremembe v njegovi hospitalizaciji. Odzove se na sončni žarek, ki mu pade na telo, negovalka ga ljubkuje, mu povzroča ugodje, in uspe mu, gibaje z okrovčkom, ki mu nadomešča obraz, da se izrazi z morsejevimi znaki in da ga razumejo. Seveda je pokončan, toda ta komunikacija za vsako ceno me navdušuje. Všeč bi mi bilo, če bi bil naredil ta film, tu gre konec koncev za bistveno. Malo je filmov, ki pripovedujejo zgodbo o telesu, malo je mesenih filmov, malo je filmov, ki rečejo, da je važno biti dobrega zdravja in da je življenje dragoce.

Ob podobi cineasta v smokingu, ki na festivalu v Cannesu predstavi film, katerega junak si petnajst sekund pred napisom Konec porine nož v trebuh, sem zmerom zaprepaden. Če snemam s

Truffaut

han-Pierreom Leaudom, mu rečem, ko jutraj pri-
de: „Torej, danes pogum velja, kajne?“ V petdeset-
tih letih je bila neka dobra češkoslovaška risanka
Mož-vzmet (L'homme a ressort)... Chaplin v svojih
Spominih odlično povzame svoje delo: „Gre za to,
da se osebe potunka v sitnosti in jih nato povleče
ven.“

Cahiers: *Povleči jih ven, to vam pomeni končati s
happy endom?*

Truffaut: Zadnji kolot **Adele H.** predstavlja zame
srečen konec: Adele in poročnik Linton se sreča-
ta, a ona ga ne prepozna, torej je osvobodjena lju-
bezni, katere teža je postala neznosna. Predpo-
stavljam, da je bilo zadnjih štirideset let v življe-
nju Adele, ki jih je preživela v bolnišnici Saint-
Mande, najboljših in najmilejših v njenem življe-
nju. Julien Davenne, oseba iz **Zelene sobe**, ljubi
svoje mrtve brez žalosti, kaže enako vznemirje-
nost kakor bibliofil ali zbiratelj znamk. Tu imamo
z njegovo smrtjo spet srečen konec: v kapeli je
ostalo eno mesto za eno svečo. Davenne razume,
da za njegovo!

Delavci so med snemanjem nadeli filmu vzdevek
„Mož, ki je ljubil plamene.“

Ta filma sta očitno obravnavana kot komorna gla-
sba, imata elegično plat, iščeta vizualno enovi-
stost, nasprotujeta ideji raznolikosti.

Cahiers: *Ali kot cinefil gledate s strani starega ki-
na, klasičnega kina, ali pa ste v položaju, ko bi ho-
teli in mogli preplašiti nove talente, prežeč na to,
kar se danes dela novega?*

Truffaut: Kakopak, teža vseh teh filmov iz prete-
klosti pritiska na inspiracijo. Od dvajsetega leta
dalje so me v glavnem impresionirali filmi, ki so
jih snemali nehollywoodski, skoraj amaterski re-
žiserji, **Morila za medenih mesecev** (Honeymoon
Killers), **Johnny je dobil puško**, **Billy Bud**, **Prsti**
(Fingers) in tradicionalni ameriški filmi so se mi
zazdeli manj lepi, manj inventivni. Kako bi radi
posneli thriller, ki ne bi bil superioren, ampak vsaj
enak na primer **Velikem snu** (The Big Sleep)? To je
nemogoče.

S **Streljajte na pianista** sem skušal narediti film,
ki ne bi bil videti niti francoski niti ameriški, to se
je začelo z izbiro Aznavourja in njegovih armen-
skih bratov. Fassbinderjevega dela ne poznam do-
bro, a zdi se mi, da je z **Zakonom Marie Braun** pre-
koračil oviro kinofilmskega filma. V tem filmu se
da najti križanje mnogih vplivov, od Godardovega
Prezira (Mephis) do Douglasa Sirkha prek Brechta
in Wedekinda, vendar imamo resnično romanesk-
no in poetično zgodbo, konflikti vseh vrst postavlj-
ajo v ospredje le osebe, prikazane s plemenitos-
tjo. Druga odlika tega filma, ki ga približujejo Vi-
scontijevi **Sandri** ali celo Muranu, je enakost gle-
danja na moške in ženske, kar je dovolj redka
stvar. Fassbinder ljubi moške in ženske, ne dela
diskriminacije med telesi; golota črnega G.I.-ja,
ne tolstega, a odkrito rečeno debelega, se pridru-
žuje lepoti gole čarovnice v **Dnevu jeze** (Dies irae).

Cathiers: *Eden vidikov vašega dela je, da daje
vtis, kakor da so vaši filmi poprej dobivali hrano iz
vaje dejavnosti kritika, cinefila, potem pa gre to
naprej, vse bolj nastaja vtis, da je vse ostalo za-
daj, kakor spodnji del rakete, in da gre za neko vr-
sto stroja, ki se hrani le še iz samega sebe, vključ-
no formalno.*

Truffaut: Tako je, beseda *opus* (oeuvre) je ohlapna.
Problema iskanja tem resnično ne poznam. Že
vnaprej imam načrte filmov, kakor tudi čas, da jih
naredim. Nikoli nimam ničesar povedati, še ved-
no pa imam kaj pokazati, na primer o materah, ta-
ko o moji kakor o drugih. Spočetka so me privlači-
li otroci, saj sem trpel zaradi tega, ker sem bil edi-
nec, in sem imel zelo rad pet malih mulcev. Svoj-
čas sem hotel, v maniri **Paisa**, narediti film, se-
stavljen iz petih epizod o otroštvu, a na koncu ni-
sem bil zadovoljen z **Mulci** in sem raje razširil dru-
go zgodbo, Antonov pobeg, da bi iz nje naredil **Šti-
risto udarcev**. Petnajst let pozneje sem za **Žepni-
no** zbral in medsebojno pomešal ostale zgodbe.
To nagnjenje do otrok je sreča, saj me je obvaro-
valo pred nevarnostjo, da bi kopiral režiserje, ki
sem jih občudoval...

No, za otroki so zenske, slednjic ljubezen, ki na-
stoipi v **Streljajte na pianista**. Po **Julesu in Jimu**
sem se vsakega svojega filma lotil z zamisljivo, da
bi enega svojih predhodnih filmov postavil v proti-
slovje ali pa ga dopolnil, iz česar so nastali ciklu-
si ali skupine, katerih se nisem bil zmerom zave-
dal, razen kar zadeva seveda Antoina Doinela. **An-
gležinji** je odgovor na **Julesa in Jima**, ki se mi ni
zdel zadosti fizičen. **Zelena soba** podaljšuje **Ade-
le H.**, ki ni bil dovolj vibranten. Moč za nadaljeva-
nje črpaš iz nezadovoljstva in iz gotovosti, da ti je
spodletelo. V relativnem si do grla.

Breme preteklosti

Cahiers: *Ljudje Novega vala so tvorili prvo gene-
racijo cinofilskih cineastov, ki so o filmih poprej
pisali, jih veliko videli in ki so terjali očetovstva,
modele. Minilo je dvajset let, kino je naredil še
več filmov in se vzpostavil kot kultura. Zdaj posta-
ne težko videti vse filme, pride torej do dveh poja-
vov hkrati: do več kulture, a čedalje manj žive. Če-
sto se dogaja, da cineaste naše generacije (med
30 in 35 leti) filme, ki so jih gledali, ovirajo, priti-
ska jo nanje s preveliko težo. Se ne bojite, da bi se
zaradi tega kulturnega bremena izgubilo nekoliko
naivno razmerje do cineastovega poklica, ki ga vi
do neke mere ponazarjate; mislim na aspekt „zla-
ti časi so za nami“?*

Truffaut: Da, zlati časi so prav zares za nami. Z
vsakim desetletjem je težje začeti. Zakaj so največ-
ji režiserji tisti, ki so začeli med leti 1920 in
1930? Naše mnenje o **Bengalskem tigru**, **Grofici
iz Hong Konga** (A Countess From Hong Kong),
Nabodenemu desetarju (Le Caporal epingle), **Mir-
ni človek** (The Quiet Man), **Rdeči liniji 7000** (Red
Line 7000) je lahko kakršnokoli, a ko jih gledamo,
smo prepričani, da nobenega teh filmov ne bi mo-
gel posneti (na tak način) nekdo, ki bi začel po le-
tu 1930. Zares bi bilo treba analizirati ta fenomen,
vendar to ni lahko. Možno je misliti, da so vsi tisti
režiserji, ki so začeli deset ali petnajst let pred
zvočnim filmom, v času nemega filma rešili tako
težavne probleme, da jih ni moglo nič več prestra-
šiti in so bili prepričani, da se bodo spet ujeli na
noge. Izostanek dvoma in bojznosti v filmih Forda
in Hawksa je osupljiv.

Ne zadostuje reči, d so bili režiserji nemega filma
prisiljeni pripovedovati vizualno, treba bi bilo na-
šteti vse priložnosti, ki jih, soočeni s problemom,
zagrabijo, da bi izbrali najradikalnejšo rešitev.
Katerikoli režiser, ki je izšel iz zvočnega filma in
bi moral posneti **Bengalskega tigr**, bi si rekel:
„Dobro, pa se bom izmazal z velikimi plani in pre-
miki“, da bi se izognil nevarnosti, da bi bil sme-
šen. Fritz Lang pa v celoti sprejme nase naivnost
scenarija, načrtuje prizore v splošnem planu in
rezultat ni nikoli smešen. V **Grofici iz Hong Konga**
sta presenetljivi organizacija dekorja, ki je zasno-
van tako, da ni izgubljenih sekund, in praksa reži-
je, ki je zelo razdrobljena, a lateralna, kakor v
Chaplinu iz leta 1913. Premiki aparata pri filma-
nju fiksnih kadrov so izvajani z leve proti desni in
od nazaj proti naprej, nikdar pa poševno, in v svoji
jasnosti, natančnosti in dinamiki so genialni. V
delu izvajalcev, ki so začeli za časa nemega fil-
ma, je *odločilni* vidik, ki je bil pozneje nepoprav-
ljivo izgubljen.

Amerika brez Renoirja in Hitchcocka

Cahiers: *Kakšna bo zdaj za vas Amerika, po smrti
Renoirja in Hitchcocka? Enaka kakor prej ali ne?*

Truffaut: Ne, ne bo več enaka. V Ameriko sem red-
no odhajal osemindeset let ur po vsakem sne-
manju, da bi znova zajel zrak in obiskal Jeana Re-
noirja. Ni se mogel več vrniti v Francijo in četudi
je bil obdan s toplino, je imel potrebo govoriti
francosko in slišati novice iz Pariza. Zelo rad je
imel Rivettea. Telesno je Renoir zelo trpel, a je de-
lal vse dni. Nekoč se ni zanimal za svoje preteklo
delo, a Dido, njegova žena, je vseeno zbrala vse
njegove 16-milimetrske filme in on je bil zadovol-
jen, da jih je gledal po večerji, včasih je izrekel o
svojih filmih zelo stroge besede, a je vedno obču-
doval Michela Simona ali Jeana Gabina. Navse-

Truffaut

zadnje je bil **Francoski kankan** (The French Cancan) tisti, ki ga je najraje gledal zaradi različnih razlogov, ki jih je lahko uganiti. Nikdar ni izgovoril trpkega ali grenkega stavka, ni govoril o smrti, vse do konca je imel zelo veliko željo po življenju. Ko sem ga v letu 1974 prvič zapustil po dolgem bivanju pri njem, da bi se vrnil v Pariz, sem mislil, da ga ne bom videl nikoli več, pa je zdržal še pet let in objavil štiri knjige. Danes neprestano odkrivajo načrte, rokopise, sinopsise, in jasno postaja, da je moral pripraviti stotino filmov. Dasiravno redko dosežemo 84 let, je smrt Jeana Renoirja zaradi te mešanice genija in dobrote, ki je impresionalna vsakogar, zares žalostna.

Cahiers: Boste zaradi tega poredkeje hodili v Združene države?

Truffaut: Šel bom, ko bom imel tam kaj delati. Mogoče bom večkrat šel v New York, ki je odločno bolj stimulativen kot Kalifornija!

Delo za televizijo

Cahiers: Si ne želite delati za televizijo?

Truffaut: Pač, vendar mi tega nihče ni predlagal razen Braunbergerja, ki je hotel, da bi naredil življenje Victorja Hugoja v osmih urah in po Aragonovi snemalni knjigi. Rekel sem, da ne in da bi v vsakem oziru raje izbral Raymonda Queneauja, ki je malo zatem umrl. Če bi mi predlagali Grofa Monte-Crista ali Brez družine (Sans famille), bi le težko odklonil, slednjič pa bi se varneje počutil pri zasebni televiziji. Če bi United Artists odklonila financiranje **Divjega otroka**, bi ga gotovo nesel ponuditi na televizijo. Mreža TF 1 je skupaj s SFP in Carosse koproducent **Zadnjega metroja**, bili so zelo korektni, niso zahtevali na vpogled niti metra filma pred standardno kopijo; to je nov način finansiranja filmov z denarjem davkoplačevalcev ali onih, ki plačujejo televizijsko naročnino. Včasih mislim, da je težko biti zares levičar, ko snemaš film, na primer, če se snemanje prekine zaradi stavke... Še slabše od tega je — zamislite si, da zmanjka elektrike, medtem ko v laboratoriju razvijate rushe; to je dan izgubljenega dela, ki ga morda ne bo več mogoče znova opraviti. Piscu, ki sistematično ovaja vse dežele, v katerih ne spoštujejo človeških pravic, bodo tu in tam morda njegove knjige prepovedali, a to ni najhuje. Zamislite si usodo tako ognjevitnega cineasta; kaj se zgodi, če bo njegov film za osem milijonov frankov prepovedan v tridesetih ali štiridesetih državah, kako bo producent zbral vložen denar? Drugače rečeno, cineast je pokrovitelj, v vsakem primeru je po sili razmer pokrovitelju blizu, uporabljam besedo *blizu*, ker nisem zadosti levičarja, da bi uporabil besedo *sokriv*.

Ko delate film in ker je to dejavnost, ki prinaša velike odgovornosti, implicitno privolite v družbeni red, imate željo, da bi vse potekalo normalno. Reči, „treba je vse razbiti, vse destruirati“ in istočasno delati film je nekoliko protislovno.

Cahiers: Tega ne pravi danes nihče več!

Truffaut: Da, toda ko so to govorili, je bilo prav malo prepričljivo.

Epizoda o prodajanju Cause du peuple

Cahiers: Kaj vas je napeljalo k temu, da ste prodajali Cause du peuple?

Truffaut: To je bilo v letu 1970. Vsak dan sem prebiral v *Mondu*, da je policija aretirala tega ali onega prodajalca **Cause du peuple** in da so bile te aretacije ilegalne, saj prefektura časopisa ni bila prepovedala. Ko sta Sartre in Simone de Beauvoir od znanih ljudi zahtevala, naj prodajajo časopis na ulici, sem takoj odšel tja, ker imam rad tiskane stvari, bodisi knjige bodisi časopise, in sem **Fahrenheit** posnel v tem duhu. Ko sem prišel tja, sem znova srečal staro prijateljico Marie-France Pisier, ki sem jo bil izgubil izpred oči po **Ljubezni pri dvajsetih**, in zvedel, da je Godard, ki je tedaj veljal za čistega in težkega militantneža, zapustil zbor in odšel domov, ker se je ustrašil, da bi ga aretirali. Pet ali šest oseb je storilo isto kakor on. Drugi, ki so imeli na skrbi kakšnega svojca, a so se vseeno hoteli udeležiti, so nam bili za sprems-

tvo, ne da bi razdeljevali časopis, a pravičarji, da bi pričali o tem, kar bi videli. No, potem smo se spustili po ulici s Sartrom in njegovimi prijatelji. Gnila me je Simone de Beauvoir, pri kateri je bilo videti, da se za njenim pogumom skriva vznemirjenost, in začeli smo razdeljevati **La Cause du peuple**. V nekem trenutku sem opazil, da sem edini, ki prodajam časopis, drugi so ga delili zastoj, vzel sem bil navodilo dobesedno! Pet minut pozneje je Sartra pograbil mlad kifeljc, ki mu je dejal: „Sledite mi!“ Tedaj smo vsi sledili policaju, vse do trenutka, ko se mu je približal mimoidoči in mu dejal: „Se zavedate, da aretirate Nobelovega nagrajenca?“ Tedaj nas je kifeljc vse ostro premeril, ovedel se je, da je v zagati in je pričel hoditi hitreje in hitreje, da bi nas razsejal. Bilo je kot v Chaplinu.

Osem dni pozneje je Sartre organiziral drugo manifestacijo, obširnejšo in na širokih bulvarjih, tokrat je bil tam Godard, to je postalo *must* in časopis ni bil nikdar več zasežen. Vseeno pa je prišlo do procesa, ki se je vlekel, in ko sem poslal svoje pričevanje predsedniku sodišča, sem mu napisal: „Mislim, da je bil Jean-Palu Sartre aretiran zato, ker je nosil ponošen jopič iz semiša. Jaz sem prišel skoz, ker sem nosil belo srajco in kravato. Treba se je torej obleči po nedeljsko, če hočete v miru prodajati časopise na ulicah Pariza.“

Nesoglasje z Godardom

Cahiers: Dogaja se dandanes, da govorijo ali prenašajo govorice, kot so: Godard, Truffaut et. Co. so v določenem trenutku kljub vsemu ustvarili kino, a Truffaut je zdaj urejen, Godard je asocialen. Niso se še otresli določene manire. To je neprijetno, se vam ne zdi?

Truffaut: Prepuščam vam, da menite, da sem „urejen“, vendar ostajam skeptičen glede Godardove „asocialne“ plati. Ko cineast prosi za predurjem od subvencije, odpošlje svoj dosje, ko je kandidat za kakšen festival, predstavi svoj film selekcijski komisiji, Godard pa zavrti telefon, kosi s predsednikom tega, direktorjem onega, zaupajte mu, njegovo svetovljansko življenje je perfektno organizirano, četudi v intervjujih igra osamljenega mučenika in organizira domenke, da bi loščil prestižno podobo obstranca.

Jean-Luc je bil zmerom zelo preokupiran s *kaj bodo o tem rekli*. Ko sem odhajal v Anglijo snemat **Fahrenheit 451**, mi je že rekel: „Ne razumem te. Če bi bil na tvojem mestu, bi naščuval tisk in rekel: pogledjte, kako je to neokusno, Francija mi ne dovoli snemati tega filma v moji deželi, prisiljen sem zapustiti domovino, itn.“ To je tipično njegov način. V trenutku alžirske vojne je bil edina zares učinkovita peticija Manifest 121, ki je opogumljal vojake iz kontingenta, naj dezertirajo, oziroma, naj ne izvršujejo ukazov. Ta tekst je zares povzročil škandal in prispeval k hitrejši neodvisnosti Alžirije. On je kratkomalo odklonil, da bi ga podpisal.

Neiskrenost ne sme imeti nič s tem in niti za trenutek ne pozabljam, da je Godard naredil nekaj najlepših francoskih filmov po letu 1959, a ker tako rad denuncira svoje sodobnike, se primerja z njimi, da bi izpadel v ugodnejši luči, jim deli lekcije in jih ponižuje, se mi zdi, da smem reči tistim, ki jih morda plaši ali terorizira, naj ga ne jemljejo preveč resno. Nihče ne sme nikomur dajati lekcij. Pustimo politiko in se vrnimo h kinu.

Ker je igralcem vedno dajal dobre vloge in ker zna uporabiti njihovo vrednost, ne bo Godard nikoli imel hudih problemov s snemanjem filmov, torej nima nobenega motiva, da bi se pritoževal. Sicer pa se mi zdi, da se ne bi smel noben cineast pritoževati razen Roberta Bressona, ki se nikoli ne pritožuje! Zakaj Bresson? Ker je skoraj sam, ki hoče ustvarjati zunaj sistema zvezdnikov, zavračajoč celo poklicne igralce. Zaradi tega mora pluti med mecenatom in subvencijami, a v tem je skoraj sam, mogoče s Tatijem, ki je sam svoj zvezdnik. Od Romy Schneider do Isabelle Huppert prek Catherine Deneuve, od Yvesa Montanda do Jacquesa Dutronca prek Deweara, Noireta, Serraulta, Depardieuja, Venture, Delona je v Franciji do-

brih dvajset zvezdnikov, ki berejo vse in ki jih osupnejo slabosti scenarijev.

Cahiers: In vi, ste si kdaj želeli biti igravec?

Truffaut: Ne gledam nase kot na igralca, le kot na priložnostnega tolmača. Ko sem v Londonu snemal **Fahrenheit 451**, so imeli igralci dublerje, ki so zavzeli svoja mesta med pripravljanjem luči, in opazil sem, da so dublerji, vajeni angleškega kina fiksnih kadrov, imeli odpor do premikanja znotraj dekorja. Ko sem često pripravljaj plane — sekvence z Nicholasom Roegom, sem se večkrat postavil na mesto Oscarja Wernerja in opazil sem, da je pred kamero inspiracija za režijo dokaj različna. To me je napeljalo k odločitvi, da bom igral vlogo doktorja Itarda v **Divjem otroku**, vzel otroka v popolnejšo oskrbo in igral absolutno nevtralnost. Ista vaja je v **Ameriški noči**, kjer krožim med igralci, namesto da bi jim dajal znake iz daljave.

V **Bližnjih srečanjih tretje vrste** (Close Encounters of the Third Kind), kjer bi se slednjič moral počuti kakor igravec, nisem nikdar imel vtisa, da igram vlogo, ampak le, da posojam svojo telesno ovojnico. Spielberg mi je pokazal dva tisoč krokijev iz svojega storyboarda, vedel sem torej, da hoče dobiti velik strip in da lahko spravi v kovček knjigo Stanislawskega, ki sem jo kupil za to priložnost. Hotel sem biti idealen igravec, tak, ki ne postavlja vprašanj, hotel sem, da Spielberg ne bi nikdar imel skrbi zaradi mene. Za nekatere prizore je premike kamere uravnaval računalnik, da bi bila zamčena preciznost nadaljnjih trikov, mi smo torej lahko takoj preverili rezultat na televizijskih sprejemnikih. Gledal sem torej podobo in si rekel, da bi bilo ljubkeje, če bi nekoliko odstranil roko, da bi bila silhueta jasnejša. Bilo je resnično zadovoljstvo.

Igra igralca-režiserja je vedno posebna, zdi se mi, da sem nekaj o tem napisal v zvezi z Orsonom Wellesom. Različna je ne le igra, ampak tudi vodenje režije.

Če igram v prizoru z več igralci, zapustim kader, ko v njem nimam več kaj govoriti ali početi in se vrnem poleg kamere, da bi sledil prizoru, če pa bi šlo za igralca, bi ga postavil na mesto, od koder bo pozneje nadaljeval, in ga tam zadržal vse do konca plana. Vstopi v kader in izstoipi iz njega so torej v filmih igralcev-režiserjev drugačni. Prav tako se dvojna funkcija dotakne tudi stila igre, to je igra nadzorovanja. V **Plesu vampirjev** je to ganljivo in zelo smešno za gledanje. Imate starega igralca, ki je tam, poleg njega pa Romana Polanského. Stari ima na trenutke zelo dolge odgovore in če namesto njega opazujete Romana, boste videli, da skupaj s starim premika ustanice in ga napeto gleda v upanju, da bo prišel do konca, ne da bi se zmotil.

Ples vampirjev je zelo dober film in četudi ga ne bi imel rad, bi se čutil z njim solidarnega zaradi takih detajlov.

Starost in svoboda govorice

Cahiers: Se zaradi tega izrekate le še glede filmov ljudi, ki so mrtvi?

Truffaut: Res je. Godard, spet on, mi je nekje očital, da nisem objavil dovolj uničevalnih kritik v svojem zborniku **Filmi mojega življenja** (Les Films de ma vie), toda med temi ljudmi, ki sem jih tam raztrgal, so tudi taki, ki danes delajo reklamne filme, da bi lahko ostali v poklicu, ali ki za televizijo filmajo avtomobilski salon; zakaj bi jim dal brco, s tem, ko bi ponatisnil star članek? Nasprotno pa sem raztrgal **Rdeči balon** (Le Ballon rouge), ker je Lamorisse mrtev in nima več z njim kaj početi. Sicer pa je umrl v helikopterju, med svojim delom...

Obstaja absurden in zanimiv pojav, namreč ta, da te laže prizadene neposreden napad, kakor psovanje v obraz. Vsaka žalitev, prenešana prek tretjega, je občutena kot težja in če nisi po bistvu zloben, moraš to upoštevati. To je ena napak vzgoje, navajajo nas, da precenjujemo sodbo drugega, to je norost, a je tako. Tak je natančen pomen Sartrovega stavka, ki ga često neustrezno

navajajo: „Pekel, to so drugi“, to se pravi, pogled drugih, kakor jih občutimo, sodba drugih. Vendar pa menim, da s starostjo naš epidermis otrdi in da postanemo manj ranljivi.

Cahiers: Obstajajo cineasti, ki dajejo vtis, da postajajo stari. Godard na primer, pravi danes v zvezi s **Številko dve** (Numéro deux; celoten naslov: A bout de souffle numéro deux): „Bliže sem staremu očetu, kakor očetu.“ V vaših filmih ni čutiti misli na ostarevanje. Kakor da se ne bi starali, bodisi zato, ker kakor da niste bili nikoli mladi, bodisi zato, ker kakor da ne boste nikoli postali stari.

Truffaut: Seveda postajam star, vendar mi ni do tarnanja. Zelo rad bi bil dedek in bi tudi že bil, če ne bi moje hčere zapravljal časa z goltanjem kontracepcijskih pilul. Starost nudi določene prednosti, na primer veliko svobodo govorice. Zares, če mi cikel o Donielu ni uspel, mi ni zato, ker Antonia nisem uspel postarati, bil je fiksiran kakor kakšna oseba iz risanke. (Gre za knjigo F. Truffauta, Les Aventures d'Antoine Doinel, 1970 - op. prev.).

Ko sem snemal **Štiristo udarcev**, sem bil junakov starejši brat, ko sem snemal **Divjega otroka**, sem bil Victorjev oče, ko sem snemal **Zepnino**, sem se počutil kakor stari oče, vrh tega pa sem posnel prizor, ki sem ga moral izrezati, ker je bil slabo odigran, to je bila upodobitev pesmi Jeanne je bila ob kruhu in vodi, vzete iz Kako biti stari oče.

V zvezi s svobodo govorice starcev bi vam rad citiral eno mojih starih prijateljic, imela jih bo 85 in je ravnateljica neke pariške koncertne dvorane. Navdušena nad obiskom papeža, ki ga je spremljala na televiziji, je poklicala svojo tajnico in ji rekla: „Narekovala vam bom pismo za papeža.“ In prične: „Predragi Sveti oče, imeli ste me prav do kocene...“

Cahiers: Godardu je jasno, on pravi: Imam petdeset let, star sem, in to ga prične vznemirjati. In potem, ko vidite njegove filme, zelo dolgo je pripovedoval o moškem in ženski: nič starih, nič otrok. Naenkrat, s **Številko dve**, pa pridejo otročki, vidi se, da se določen cineast stara, ker ga pričnejo zanimati ljudje, ki so veliko mlajši od njega ali pa enake starosti, kot je on...

Truffaut: Med Godardovimi filmi sem zmerom imel raje tiste, kjer je prikazoval ljudi, mlajše od sebe, tako **Moško-žensko** (Masculin-feminin) ali **Tolpo obstrancev** (Bande à part) ali **Kitajko** (La Chinoise). Niso mi bili preveč všeč njegovi poskusi socioloških raziskav. Všeč mi je bil njegov čustven pogled na ljudi, stare dvajset let, ko jih je on imel petintrideset.

Cahiers: Zdaj, ko jih ima petdeset, se zanima za deset let stare...

Truffaut: Zanje se zanima samo s pogojem, da rečejo tisto, kar želi slišati. V **Tour detour** imate ono punčko, ki deset minut odklanja, da bi rekla, da je šola zapor, preprosto zato, ker tega ne misli. Na koncu Godard doda čez posnetek svoj glas v offu, da bi povedal, da ta punčka govori že „kakor mala starka“. To je odvraten postopek, to je tisto, čemur on pravi komunikacija z drugimi!

Cahiers: To je čudno, kajti vidva si recipročno delita očitke etičnega reda.

Truffaut: Zato ker vsakdo od naju misli o drugem, da je hinavec in umazanec. Nekje je rekel: „Ta film sem naredil, da bi razumeli otroke.“ Otroci nimajo potrebe, da bi jih razumeli, potrebo imajo, da bi jih ljubili.

Cahiers: Se vam zdi, da ste bili novator? Ste to celo skušali biti?

Truffaut: Na začetku sem dokaj glasno zatrdil, da nisem novator, a to je morda bilo zaščitno sredstvo, kajti po projekciji **Štiristo udarcev** v Cannesu so ljudje govorili: „Toda v tem ni nič novega“, delno zato, domnevam, da bi vzpostavili nasprotje do **Hirošime, moje ljubezni** (Hiroshima, mon amour). Ko so napadli **Štiristo udarcev**, rekoč, zaradi teme nezakonstva, „to je Pagnol“ ali pa „to je Dickens“ ali tudi „to je melodrama“, nisem nobene od teh trditev občutil kot pejorativne. Zadovoljil sem se s tem, da sem citiral star pregovor: „Kdor posluša samo en zvon, pozna samo en

zven“, z dodatkom, da bi tudi sam, če bi mi pustili proste roke, prispeval svoj lastni „zven zvona“. Ne, jaz gotovo nisem novator, saj pripadam poslednjemu četverokotniku, ki še verjame v pojme oseb, situacij, napredovanja, peripetij, napačnih sledi, z eno besedo, v predstavljanje. Ni dano mnogim cineastom, da bi bili novatorji. Griffith je iznašel spoj v osi, njegova učenca John Ford, Howard Hawks sta izpopolnila ta način pripovedovanja, Hitchcock je skoraj iznašel subjektivno uprizoritev in spoj pri devetdesetih stopnjah, Orson Welles je iznašel poševne premike. Danes odkriva veliki vizualec, kot je Fellini, a njegova iznajdba se razvija **pred** kamero. Med snemanjem **Fahrenheita 451** sem občutil svoje meje v vizualnem; šlo je za prevelik razmik med izvirnostjo teme in banalnostjo obdelave, in dojel sem, da je moja prava pot na strani filmov z osebami. Kaj je dejal John Ford? „Filmam simpatične osebe v zanimivih situacijah.“

Politično me moje ideje potiskajo proti levici, levičim menděsovskega tipa, a to se ne izraža neposredno v mojih filmih, morda zato, ker se mi zdi, da se polaga v politiko preveč čustev in da se ne bi smelo biti *na* levici ali *od* levice zato, ker te to naredi mladega in simpatičnega, ampak zgolj zato, ker je to pravičnejše. Slogan „vse je politično“ mi ni všeč, kajti če je vse politično, ni nič politično. Včasih me je imelo misliti, da je **vse afektivno**, a to je enaka napaka. Tip, ki bi rekel, da je **vse erotično**, bi bil obsedenec in nič več.

Ko mislim na svoje delo, se mi zdi, da je dostikrat sestavljeno iz tega, da filmam prizore, ki sem jih doživel in ki jih želim rekonstruirati, prizore, ki bi jih rad doživel, in prizore, ki bi se jih bal doživeti ali znova doživeti. Po tem sistemu, ki je vreden, kolikor je vreden, se potem, ko je tema izbrana, scenarij piše skoraj sam in jaz se ne brigam pretirano okoli pomena, ki se oblikuje.

Film, kot je Chaplinov **Fantič** (The Kid) združuje vse, kar mi je všeč: smeh, jok, ples, sanje, prehranjevanje, preživljanje, poulični uk in celo to, čemur danes pravijo „iskanje identitete“.

Cahiers: Vam delati pomeni hoditi po isti brazdi? Nekoč ste rekli, da ni nič slabšega, kakor če si sredi tirnice rečete, „to bom v celoti spremenil.“ Bolje je nadaljevati znotraj meja ...

Truffaut: Prav gotovo je slabo spreminjati zamišljal sredi snemanja, lahko pa jo spremenite med enim filmom in drugim in to napravite prisilno. To je neka relativna sprememba, v tej meri, da delamo — menim tako kot Simenon — z vsem tistim, kar smo doživeli med rojstvom in starostjo štirinajstih let. Kakopak, če bi se publika ne smela več delati, da verjame zgodbam, ki ji jih navidezno pripovedujejo, če bi morala odkloniti linearnost in sprejemati le še pretrgane fikcije (pretrgane s pesmimi, preganjanji ali karatejskimi spopadi), tedaj bi prenehal delati filme, ker se ne bi mogel prilagoditi.

Veliko se govori o režiji, a nisem nikdar slišal čisto jasne opredelitve tega izraza. Zdi se mi, da bi bilo mogoče reči, da je režija nekaj odločitev, sprejetih pred snemanjem, med njim in po njem ter v obsegu, kolikor te odločitve zadevajo končni rezultat. Soglašam z mislijo romanopisca Johna Buchana: „Nobene pomembnosti ne dajem niti besedam niti stavkom niti čustvom niti idejam, veliko pa nejasni, nehoteni mešanici vseh teh stvari.“

Delati film ali pisati pismo ni tako različno. Ko delam film, se mi dogaja, da mislim izključno na določeno osebo, ki ga morda niti ne bo šla gledat, in pravim si, da bom porabil pet milijonov, medtem ko bi, če bi napisal pismo, porabil frank trideset. **Cahiers:** Če torej delate film, za kaj še gre, poleg tega, da se izražate?

Truffaut: To ni samo izražanje, je kazanje ugodja, ki ga daje izražanje, in spuščanje tega ugodja med vrste igralcev. Ugodje porazdelitve. Dve stvari, ki povzročata največ zla v življenju, sta pomanjkanje domišljije in nesposobnost urejanja informacij v lepem redu. Delati film pomeni, da nas to delo stalno navaja k mislim, kaj bodo občutili dru-

gi, in nas obvezuje k urejanju informacij v takem redu, ki bo priskrbel večje zanimanje.

Če moram prikazati boječo osebo, ki si močno želi pridružiti se drugemu, se ne bom zadovoljil s tem, da jo bom filmal, kako se vzpenja po stopnišču in potrka na vrata in oni drugi reče: „Naprej.“ Prikazal bom osebo, ki zama trka na vrata, se žalostna vrača navzdol po stopnicah in sreča svojega tovariša na sredini poti. Ta poenostavljajoči primer ilustrira razliko med dokumentarcem in fikcijo. Delati v fikciji pomeni organizirati srečanja.

Če delate filme, gre poleg tega, da se izražate, še za to, da ga drugi hočejo. Treba je, da ga drugi hočejo. Vsaj kar zadeva super 8, se mi sama volja tištega, ki hoče snemati, še ne zdi zadostna. Treba je, da imajo tehniki in igralci željo snemati z vami, da mislijo, da bo to zanje dobro. Treba je, da si producenti rečejo: „Pazi, s tem tipom se bo morda zaslužilo.“ Fellini to večkrat izrazi: „Napravil sem film, ker sem podpisal pogodbo.“ To je kakor v ljubezni, treba je biti željen. Če jadikujete, da vam ne pustijo posneti filma, je to tako, kakor če bi poslali naokrog peticijo, ki bi povedala tole: „To je preveč krivično, zahtevam, da se me ljubi.“ Bodite pozorni na to, da bi bilo dokaj lepo ...

(Pogovarjali so se **Serge Daney, Jean Narboni in Serge Toubiana**).

Intervju s Truffautom je preveden iz **Cahiers du cinema**, št. 15 in 316, 1980.

Prevedla:
**Brane Kovič in
Bojan Baskar**

INAJ ŽIVI TRUFFAUT

Ko sem se ukvarjal s filmsko kritiko, sem bil mnenja, da mora film, ki želi biti uspešen, hkrati izraziti idejo o svetu in idejo o filmu.

François Truffaut

Skorajda vsi Truffautovi eseji, kritike, knjige, pogovori in izjave so navidez tako „preprosti“, „skromni“ in „zadržani“ kot zgornja misel. Toda za to stilistično in „všečnostno“ preobleko se skrivajo lucidna teoretsko-praktična spoznanja, ki jih lahko izreka le življenjsko, filmsko in vednostno tako izkušen „subjekt“, kot je bil Francois Truffaut. Kot kritik pri reviji *Cahiers du cinema* in drugih časopisih ter kot eden vodilnih tvorcev še danes znamenite kritiške metode *avtorska politika* je sicer začel nekoliko drugače, udarno in napadalno, brezkompromisno in provokativno. Ta poteza njegovega kritiškega početja pridaja podobi Truffauta kot tenkočutnega kritika in senzibilnega ustvarjalca neki madež, neko „agresivnost“, ki pa v današnji perspektivi prej dograjuje fiziognomijo Truffauta kot kritika in ustvarjalca, kakor pa da bi nanjo metala kakšno senco, ki bi jo bilo v imenu avtorjeve čistosti bolje zamolčati oziroma spregledati. Truffautov kritiški „radikalizem“ iz petdesetih let se namreč ni izkazal kot kakšen provokativen manifest oziroma samovšečna poza, ki bi se narcisoidno postavljala z drugačno „idejo o svetu“ in drugačno „idejo o filmu“, ampak za izredno natančno in argumentirano „ocenitev“ stanja, ki ji je tudi danes težko oporekati, še manj pa jo prezreti. Morda bi lahko celo dejali, da je Truffautov kritičen vpogled v takratni francoski film in vzporedna „akcija“ za rehabilitacijo mojstrov hollywoodskega žanrskega filma pravzaprav kritiška pote-



za, ki je aktualna še danes, poteza, ki je uvidela, da je „razvoj“ filma možen le kot dialektično sožitje avtobiografsko intuitivnih „idej o svetu“ in „idej o filmu“ kot zavestnega kinematografskega spomina. Prav zato je tako ostro napadel tako imenovano *tradicijo kvalitete*, francoske filme petdesetih let, o katerih je sodil, da so predvsem projekti scenaristov, ki so po tekočem traku predelovali velika dela francoske literature za filmske upodobitve. Ta „verziran“ scenaristični aparat je namreč že skorajda z avtomatičnim postopkom prilagajal klasične tekste za laسه privlečenim zahtevam filmskega medija, pri čemer je miselnost svojega početja videl v nacionalni in evropski pomembnosti literarnih del, svoj „artistični“ prispevek pa v ustreznem prilagajanju literarne ideje zakonom filmske gramatike. To ustrezno prilaganje pa po Truffautovi interpretaciji ni nič drugega kot banaliziranje literature, še dodatno podkrepjeno s prepričanjem, da je pri filmu kot množični umetnosti treba računati tudi na „povprečnost“ navadnega gledalca; po drugi strani pa nič drugega kot premetovanje nekega možnega profिल्skega materiala v pripravno shemo, model, ki je kot naročen za deskriptivno filmsko predstavitev. Filmska govorica kot „specifičen sistem“ artikuliranja pomenov je bila tako degradirana na najnižjo možno funkcijo, na opisovanje kot vnaprej natančno določeno prepisovanje v scenariju zajete literarne „ideje“. Filmi scenaristov so bili tako filmi brez „ideje o filmu“. In ni naključje, da je Truffaut za *tradicijo kvalitete* uporabljal stilistični sinonim „psihološki realizem“, ki je na izmaličen način nadaljeval poetiko francoskega „poetičnega realizma“ tridesetih let (Jean Renoir, Marcel Carne). Menimo, da je pojem „psihološki realizem“ tudi danes še zelo prikladen ne samo za francoske filme petdesetih let, ampak tudi za precejšen del tuje in še posebej naše filmske produkcije. Če ga razpolovimo, potem „realizem“ pomeni „objektiv-

no“ držanje ogledala literarni ideji, kategorija „psihološki“ pa se nanaša na znameniti psihološki učinek filma, ki ga v mnogočem najbolje zajema pojem „vtis realnosti“, torej pojem, ki je svojo ideološko pogojenost zamaskiral s tehnično operacijo. *Tradicija kvalitete* je tako filmska smer, ki je „idejo o svetu“ sprevrgla v idejo o literaturi ter „idejo o filmu“ izdala z idejo o tehniki kot gramatikalno natančni filmski deskripciji, ki je le transparenten mehanizem za sevanje od drugod, v našem primeru iz literature prevzetih idej. In morda je prav na primeru filmov „psihološkega realizma“ najlažje nakazati, kako je na videz nedolžna filmska tehnika, neka iluzorno čista forma pravzaprav tehnična laž, saj v kolikor filmska forma pristane na svojo „čistost“, s tem postane kot ideologija „meščanskega realizma“ podložnik prefabriciranim literarnim idejam. In ker se je Truffaut zoperstavil lažem filmske tehnike, izganjal iz filma realizacijsko opisovanje ter zahteval *režijo* kot temeljni postopek filmske govorice, je z metodo *avtorske politike* izpostavil mojstre danes klasičnega hollywoodskega filma, torej avtorje, ki so film *režirali*, predvsem Alfreda Hitchcocka, Howarda Hawksa, Douglasa Sirka in Fritza Langa.

Smo prva generacija cineastov, ki se je formirala v kinotekah. Zelo rad se učim ob gledanju filmov drugih režiserjev.

François Truffaut

Françoisu Truffautu sta bila kinoteka in „cinéma d'essais“, kakor tudi sejmarski kinematograf doživljenjska „šola“, „filmska univerza“, ki jo je v primerjavi z obveznim šolskim programom veliko bolj resno jemal. In Truffaut ni samo namigoval, ampak je brez kakršnekoli slabe vesti oziroma strahu pred degradacijo lastne ustvarjalnosti izjavljal, tako neposredno kakor tudi posredno preko

Truffaut



svojega filmskega alter ega Antoina Doinela, da je — če parafraziramo — delanje filma devetdesetodstotno „izhlapevanje“ drugih filmov in metod drugih režiserjev in le desetodstotno izkoriščanje lastne inspiracije. Prav zato je tudi Truffautov prispevek k francoskemu novemu valu utrjevanje predpostavke, da je to gibanje fantastična simbioza zgodovinskega spomina in originalnih avtorskih poetik. Vsekakor je ta vlomek le abstraktno poenotujoče „zakulisje“ novega vala, saj bi skupni imenovalec režiserjem, kot so Rohmer, Godard, Rivette, Chabrol in ne nazadnje Truffaut, prej našli v razlikah, ki ločijo posamezne režiserje v pogledu „idej o svetu“ in „idej o filmu“. In če se le bežno zastavimo pri Godardu in Truffautu, potem bi o razliki med njunima rekapitulacijama, rehabilitacijama „zgodovine filma“ zapisali tole: Godard svojo „kinetično pamet“ (ameriški B-filmi, Rossellini) večinoma inkorporira v filme v obliki citatov, z direktnimi aluzijami, s „potujitvenim“ posnemanjem stilnih in ideoloških matric; Truffaut pa „prepisuje“ kinematografski spomin na veliko bolj sublimiran način, v bolj „predelani“ in „sintetizirajoči“ obliki, z bolj „zapletenim“ sistemom narativizacije, ki fragmente zgodovine filma vključuje ali v samo predstavljeno realnost ali pa jih „pretopi“ v samo režijsko metodo. V Truffautovih filmih tako lahko prepoznavamo dva njegova največja vzora, Jeana Renoira in Alfreda Hitchcocka, lahko razbiramo sledi črnega filma (*film noir*), celo poteze Keatonove komike v igri Jean-Pierre Leauda, in še in še „hommageov“ evropskim in ameriškim režiserjem, vendar pa nas vsakokratni seštevki vseh teh vplivov v primeru Truffautovega opusa vedno pusti na cedilu, saj kot skupek, kot nek „vsemogočni ključ“ Truffautovega rebusa o njem ne pove „ničesar“. Prisotnost „zgodovinske scene“ je v procesu branja Truffautovih filmov učinkovita le kot referencialno območje, kot nekaj, kar je neprestano tu, kar je na videz mogoče celo „fizično“ zgrabiti, a vendar sočasno uhaja, beži in se kontinuirano preoblači v drugačno podobo. Kinematografski spomin je v Truffautovi kinematografski praksi le eden

izmed „motorjev“, ki poganjajo fikcijo, eden izmed „fonov“, na katerem se prepletajo številne govorice od literarno-filozofske pa do fotografsko-naravne, govorice, ki niso specifično medijske v purističnem pomenu besede.

In morda so prav zaradi te „nečistosti“ Truffautovi filmi tako *filmski*.

V časopisu Arts sem zapisal ... da filmom v današnjem trenutku ni treba pripovedovati zgodbe, dovolj je, če pripovedujejo o prvi ljubezni, o odhodu na plažo ... Toda ta misel je postala skorajda splošno mnenje, tako da se počutim zelo nelagodno, kadar jo navajajo v zvezi s sodobnim filmom. Scenariji so se tako izmaličili v zadnjem času, da v nasprotju s prejšnjim gledanjem danes raje gledam lepo pripovedovane zgodbe. To pa vsekakor ne pomeni, da se moramo za vsako ceno vrniti k filmom preteklega časa.

François Truffaut (1962)

Truffautov prvenec **Štiristo udarcev** (1959) je avtorski film v polnem pomenu besede, avtobiografsko delo z Antoinom Doinelom kot glavnim likom, najstnikom, ki se „upira“ družinskim in institucionalnim represijam. Toda že za naslednji Truffautov film **Streljajte na pianista** (1960) bi lahko zapisali, da je to „žanrska“ mojstrovina, saj se naslanja na tradicijo „črnega filma“ (*film noir*), ki se je tudi v francoski kinematografiji v štiridesetih in petdesetih letih uveljavil kot dovolj plodna usmeritev. Vendar pa se v Truffautovem opusu avtobiografska in „filmsko zgodovinska“ linija ne pojavljata le kot nekaj diahrona in diametralnega, ampak kot večina sinhrona simbioza, če uporabimo Truffautove pojme, „ideja o svetu“ in „ideje o filmu“. Morda je najlepši primer tovrstne Truf-

Nevesta je bila v črnini, 1967



Živela nedelja!, 1983

filmografija, F. T. v Ekranu

FRANÇOIS TRUFFAUT
(Pariz, 1932—1984)

filmografija

- 1956 Obisk (Une visite), 16 mm
- 1958 Mulei (Les Mistons), kratki film
- 1959 Zgodba o vodi (Une histoire d'eau), kratki film skupaj z Jean-Luc Godardom
- 1959 Štiristo udarcev (Les quatre cents coups)
- 1960 Streljajte na pianista (Tirez sur le pianiste)
- 1961 Jules in Jim (Jules et Jim)
- 1962 Ljubezen pri dvajsetih (L'amour à vingt ans; epizoda Antoine in Colette, Antoine et Collette)
- 1964 Nežna koža (La peau douce)
- 1966 Fahrenheit 451
- 1967 Nevesta je bila v črnini (La mariée était en noir)
- 1968 Ukradeni poljub (Baisers volés)
- 1969 Sirena z Mississipi (La sirène du Mississipi)
- 1970 Divji otrok (L'enfant sauvage)
- 1970 Družinska postelja (Domicile conjugal)
- 1971 Dve Angležirni in kontinent (Les deux Anglaises et le Continent)
- 1972 Lepa deklica kot jaz (Une belle fille comme moi)
- 1973 Ameriška noč (La nuit américaine)
- 1975 Zgodba Adele H. (L'histoire d'Adele H.)
- 1976 Žepnina (L'argent de poche)
- 1977 Mož, ki je ljubil ženske (L'homme qui aimait les femmes)
- 1978 Zelena soba (La chambre verte)
- 1978 Ljubezen na begu (L'amour en fuite)
- 1980 Zadnji metro (Le dernier métro)
- 1981 Soseba (La femme d'a côté)
- 1983 Živela nedelja! (Vivement dimanche!)

François Truffaut v Ekranu

- Streljajte na pianista 1963, štev. 11, str. 1024—1025
- Jules in Jim 1964, štev. 13—14, str. 1357
- Jules in Jim ali zgodba o ženski 1964, štev. 15, str. 1382—1383
- Nežna koža 1965, štev. 25—26, str. 441—443
- Štiristo udarcev 1969, štev. 67—68, str. 224
- Ukradeni poljubi François Truffaut 1972, štev. 98—99, str. 383—385
- Ameriška noč 1973, štev. 113—114, str. 158—167
- Primernost Ameriške noči 1974, štev. 115—116, str. 286—289
- Zadnji metro 1982, štev. 7—8, str. 47—48

fautove prakse prav njegov zadnji film **Živela nedelja!** (1983), ki je žal zaradi njegove pre zgodnje smrti tudi dokončno zadnji, kjer pa se ne prepletata le „travestirana“ osebna izkušnja in v sublimirani obliki segmenti iz zgodovine filma, ampak je to tudi Truffautov „obračun“ končno uspel narediti dober film, ampak zato, ker je v tem filmu mogoče „prepoznavati“ ne samo filme drugih velikih evropskih in ameriških režiserjev, temveč tudi prejšnje Truffautove filme, „prepoznati“ je mogoče skorajda celotno Truffautovo filmografijo. **Živela nedelja!** je tako film, ki gradi vso fikcijo na „ideji o svetu“ in „ideji o filmu“, da bi vanjo vpletel še dihi bližnje in prerane smrti, je v svojem zadnjem filmu zai gral še na karto svojega cinefilskega življenja, da bi jo „iztrgal“ minljivosti življenja in jo predal trajnosti fikcije.

Živela nedelja! je film, kjer se prepletajo skrivnosti življenja in skrivnosti filma. To je najbolj avtobiografski Truffautov film, saj se v njem loteva svojih najbolj obsesivnih tem — zapeljevanja, vzljubljanja in ljubezni, ter hkrati njegov najbolj kinematografski film, saj je to film o abstrakcijah, enigmah, misterijih, travestiji in fikciji.

Predvsem pa je to „črni film“, na meji med kriminalko in filmom detekcije. To je film, ki odlično pripoveduje zgodbo, da bi povedal nekaj drugega. To je film, ki prikazuje zločine, da bi govoril o ljubezni, to je film, ki upri zarja smrt hollywoodskih fetišev, da bi v novi perspektivi razkril „iztrošene“ fascinacije: žensko telo, oči, kolena, noge. To je film, ki nas zapeljuje s pripovedovanjem, da bi nam pripovedoval o zapeljevanju s filmom in zapeljevanju z žensko.

Ljubim film, ker je prozna oblika, ker je posredna umetnost; umetnost, ki skriva, medtem ko prikazuje.

François Truffaut
Naj živi Truffaut!

Amadeus

Vendar — naključje pogosto ureja stvari. Med drugim tudi to, da v Parizu že nekaj mesecev predvajajo tri ameriške filme, ki nazorno ilustrirajo situacijo v današnji kinematografiji. Film Jima Jarmuscha, **Stranger than Paradise** (Bolj čudno kot raj), je tipično delo, namenjeno zahtevnejšemu gledalcu, ki v nobenem primeru noče in ne more pričakovati uspeha pri širšem občinstvu. Je namreč izrazito intimističen, posnet v črno-beli tehniki, je zapis zgodbe brez zgodbe, potovanja brez cilja, v dobri tradiciji Wendersovih zgodnjih nemških filmov. Avtor z njim duhovito opozarja na paradoks, da se ne zdi vedno le Amerikancu nemogoče življenje onkraj „železne zaves“, ampak je lahko ta samozadovoljna, popolna Amerika neverjetno dolgočasna in banalna tudi nekomu, ki pride od tam. Prav obratno skuša Coppola s svojim razkošnim in finančno gotovo neizmerno dragim filmom **Cotton Club** vzdrževati poveljevanje ameriškega načina življenja in njegovih mitoloških premis, kot so človekov socialni in gmotni uspeh za vsako ceno, zvezdnitvo in podzemlje. Ker je narejen metiersko popolno, vizualno razkošen, sestavljen iz neštetihih videnih prizorov iz gangsterskih in mafijskih filmov ter drugih velikih spektaklov, je **Cotton Club** izraziti magnet za široko publiko, a brez vseh umetniških vrednosti, predvsem pa brez globljega pomenkega sporočila, ki odlikuje Jarmuschev film. Lastnosti obeh filmov najdemo v Formanovem **Amadeusu**, ki je v oblikovnem in v vsebinskem pogledu popolna mojstrovina. Kot Mozartova glasba je tudi ta film strukturiran zelo kompleksno. V perfektno kompozicijo so stakne zvesto podane zgodovinske podrobnosti in popolna avtorjeva fikcija, do skrajnosti obvladan metier in vsebinska, smiselna poglobljenost, pronicljivo orisani značaji nastopajočih in njihovi medsebojni odnosi, osebni psihološki zapleti in širše mitološke razsežnosti. Skratka, **Amadeus** je film o Mozartu, torej o preteklosti in hkrati politično aktualen: tak je, kot vsaka velika umetnina, kvaliteten danes in za vse čase, razumljiv in sprejemljiv za vsakogar, na ustrezni ravni pač. Peter Schaffer, avtor pred leti velike dramske uspešnice z istim naslovom, piše, da sta se s Formanom umaknila za štiri mesece na neko farmo, kjer sta po dvanajst ur na dan pripravljala filmsko podobo njegove drame. Tu se je moral Forman seznaniti z zanj neznanim svetom glasbe, Schaffer pa z zakoni filmskega upodabljanja. Naslednji problem je čakal Formana pri izbiri igralcev, saj jih je na prvi razgovor povabil več kot tisoč in prav natančno izbira značaja vsakega posameznika je ena od številnih odlik tega filma. Dolgo in naporno snemanje v Pragi je prispevalo h kvaliteti nove razsežnosti, tako formalne z neokrnjenim baročnim urbanim pejzažem kot tudi vsebinske in ideološke, ki so razvidne predvsem iz avtorjevega prikritega, a berljivega filmskega razmišljanja o njegovem razmerju do nekdanje domovine oziroma, bolje povedano, le-te do njega.

Forman v filmu prikazuje svojo vizijo Mozartovega življenja zadnjih deset let in njegovega zgodnjega konca. Kakor si lahko vsakdo ob pomanjkljivih virih ustvari svojo sliko odnosa med njim in Salierijem, tako si jo je ustvaril tudi Forman, vendar je njegova vizija tako psihološko preštudirana in izdelana do potankosti, da se, sicer kot fikcija, postavlja skoraj kot ena od možnih zgodovinskih „resnic“. In prav v nenehnem prepletanju fikcije in resničnosti, v predstavljanju imaginacijske plasti v realni in obratno, v verjetnem in neverjetnem soočanju možnega in nemožnega, absurdnega in paradoksnega, se kaže Forman danes kot nenadkriljiv mojster. V filmski tradiciji, ki jo poznamo od **Kabineta doktorja Kaligarija** naprej, predstavlja avtor svojo vizijo kot pripoved starega Salierija, ki se mu je trideset let po Mozartovi smrti zmešalo. Pregarja ga občutek krivde, zato si hoče prerezati vrat. Rešijo ga in zaprt v norišnici se izpoveduje. Že uvod, ki seveda spomni na Formanov **Let nad kukavičjim gnezdom**, takoj pahljačasto razpre vso problematiko nadaljne zgodbe. Salierijev spovednik je mlad, neizkušen duhovnik, ki mu Salieri s težko prikrito nasladi pripoveduje, kako se je odrekel bogu. Kajti bog se je z njim poigral zelo perfidno. Kot otrok se mu je zaobljudil, da bo ostal čist in veren, v zameno za glasbeno nadarjenost. Res je postal glasbenik, najbolj slaven, spoštovan in bogat v svojem

„Niti dobri filmi niti dobri režiserji se ne pojavijo po naključju.“

Peter Schaffer



Amadeus

režija:

scenarij:

fotografija:

montaža:

glasba:

igrajo:

Miloš Forman

Peter Shaffer

Miroslav Ondricek

Nena Danevic, Michael Chandler

Neville Marriner

F. Murray Abraham, Tom Hulce, Elizabeth Ber-

ridge, Simon Callow, Roy Dotrice

Sauí Zantz, ZDA, 1984

proizvodnja:

času. Toda s tem še ni postal tudi genialen umetnik. Zato pa je bog obdaril z genialnostjo Mozarta, ki boga s svojo vulgarnostjo neprestano žali. In Salieri ima ravno toliko daru za glasbo, da ve, kako genialno je Mozartovo delo in da je sam navaden povprečnež. Zato se hoče bogu maščevati. Ker ni genialen ter s tem osvobojen zavistnosti, maščevalnosti in ljubo-sumnosti, sklene, da se mu bo maščeval z uničenjem tistega, ki mu bog narekuje (seveda božansko) glasbo. Salieri je torej za Formana zaščitnik vseh povprečnežev, ki lahko v vsakem času in v vsaki situaciji uničijo genija.

Salierijev maščevalni načrt je vreden psihoanalitika, saj se zaveda pomena instance očetovega imena in njene usodnosti za konstituiranje umetnika. To je lepo vidno iz prizorov, ko se Salieri spoveduje duhovniku, predhodniku psihiatrov. Stari, izkušeni in zviti Salieri ga, kar zveni spricho njegovega brezbosti, še bolj ironično, dosledno kliče „moj oče“ in ta njega „moj sin“. Forman mojstrsko pokaže Salierijevo samoanalizo: v enem izmed uvodnih prizorov vidimo Mozarta, ki ga je oče tako izmojstril v glasbi, da lahko kot otrok igra z zvezanimi očmi na papeškem dvoru, v naslednjem prizoru pa se Salieri, kot tedaj že odrasčajoči fant, še vedno igra z vrstniki slepe miši. Kajti njegov oče je navaden, nerazumevajoč italijanski trgovec, za katerega je Mozartovo početje „glasba učene opice“. Ko Salieri prosi boga, da bi lahko študiral glasbo, se natančno zaveda, da je to nemogoče, saj mu oče to preprečuje. Toda že naslednjega dne se očetu zatakne v grlu ribja kost in Salieri postane glasbenik na Dunaju...

Odnos med Amadeusom in njegovim očetom je prototip odnosa ljubezen/sovražstvo. Amadeus ve, da ga je oče neredko tudi s palico naredil za čudežnega otroka. Toda zato je ostal infantilni vse življenje. Ve, da ga oče upravičeno prepričuje, naj ostane v Salzburgu pri nadškofu Colloredu, toda on pobegne na Dunaj. Amadeus ve, da mu oče v njegovo dobro ne dovoli poroke s Konstanco, pa se kljub temu z njo poroči. Zaveda se, da bi moral kot odrasel on skrbeti za očeta, a dopu-

da ga žena spodi iz njunega stanovanja. In končno, ko se vrne z razuzdane zabave domov in zve za nenadno očetovo smrt, ve, da bi moral vsaj na očetov pogreb, a se boji vrnitve v Salzburg. Ves ta odnos je Forman prikazal v antološkem prizoru z maskirane zabave. Oče je maskiran v dvoobrazno masko, kot jezni in smejoči se Janus. Ko se Amadeus na tej zabavi nedostojno obnaša, ga zapeče vest in v strahu instinktivno pogleda očeta. Ta mu kaže jezno masko in Amadeus se preplašeno zdrzne. Nato se oče obrne in mu pokaže veselo masko, kar Amadeusa pomiri, toda že v naslednjem hipu oče sname masko, izpod katere se pokaže njegov ogorčen obraz... V istem letu, ko mu umre oče, napiše Mozart opero Don Giovanni, delo torej, v katerem se intenzivno ukvarja s problematiko razuzdanega bogokletneža, ki ga očetovska figura Commendatoreja sili v kesanje in ker tega ni, v smrt. Že Otto Rank je opozoril na dvojni pomen očetove smrti za umetnika. Po eni strani se hoče umetnik svojemu ustvaritelju oddolžiti, mu postaviti spomenik, po drugi strani pa, vsaj nezavedno verjame, da se mu bo prišel duh umrlega zaradi nespoštljivosti maščevati in ga bo spravil v grob. Toda Mozart je predrzen do konca. Ko gleda v ljudskem gledališču parodijo svojih oper, se neskončno zabava nad figuro Commendatoreja, tu persiflirano v bebčka. Ko Salieri spozna, da je Don Giovanni avtobiografska opera, izdela svoj psihološko pretanjeni način umora. Po Formanu je črno oblečena, maskirana figura, ki pride Mozartu naročit posmrtno mašo, Requiem, „za človeka, ki si jo zasluži, a je drugače ne bi dobil“, nihče drug kot Salieri, oblečen v isto dvoobrazno krinko, ki jo je nosil stari Mozart na že omenjeni zabavi. Amadeus začuti, da je s tem, ko je, prisiljen zaradi denarne stiske, sprejel naročilo, obsodil sebe na smrt... Na tem mestu lahko dokončno spoznamo, kaj ločuje Formana — in le še redkokaterega današnjega režiserja — od množice ostalih povprečnežev. Forman je v celoti dojel, da filmska montaža ni, tako kot je mislil Pudovkin, linearno nizanje pripovednih fragmentov, ampak da je film umetnina le tedaj, ko je, kot je trdil Eisenstein, kolizija, konflikt, skratka dialektičen odnos vseh heterogenih, realnih in fiktivnih elementov. Tako je film **Amadeus**, naj še enkrat uporabim primerjavo z glasbo, kompleksna struktura tonov in podtonov, teme in variacij: je refleksija o položaju glasbenika, ki je v osemnajstem stoletju služabnik dvora, a je v svojem delu popolnoma svobod-

en, in obenem meditacija o današnjem položaju umetnika v sodobni družbi in njenih političnih sistemih. Forman razmišlja o egalitarizmu, ki je nujen za osvobajanje človeka, in o elitizmu, nujnem za osvoboditev ustvarjalca. Film je popolna utopična fikcija, obenem pa je tudi neverjetno resničen, saj Forman vpleta vanj do nians premišljene zgodovinske detajle: tako na primer njegov Jožef II. vidno uživa, ko mu uspe speljati Mozarta cerkveni instanci, salzburškemu nadškofu, ko prisostvuje premieri Mozartove opere, zazeha več kot enkrat in izjavi „preveč not“, saj občinstvo pričakuje, da on kot vladar ponovi božjo gesto razsodbe, in ko spustijo Mozartovo truplo v grob, vidimo, da je ležalo v krsti z odpirajočim se dnom.

Če bi film o Salieriju in Mozartu naredil kdo od povprečnežev, o kakršnih govori Forman, bi verjetno Salierijeva zgodovinsko izpričana požrešnost italijanskega gurmana, ki neprestano sega po čokoladnih kroglicah, ostala na primitivni ravni aluzije na Mozartkugeln. Tako bi film, kot bi rekel Bonitzer, ostal v svoji oralni fazi. Forman sicer aludira na kroglice, toda poveže jih z zapletenimi zakonitostmi odboja pri biljardu, v ritmu katerega Mozart nezmotljivo piše svojo genialno glasbo. In Mozart sam je menda izjavil, da se v glasbi morda lahko še kdaj zmoti, pri biljardu nikoli...

Končajmo v smislu uroboorične strukture filma, pri začetku, se pravi pri naslovu. Kot Leonardo, Einstein in redko kdo drugi, je na svetu bil in bo samo en človek z imenom Amadeus. Salieri si hoče kupiti ime s kastracijo in ko mu ne uspe, se posluži najbolj blaznega, herostratskega dejanja. Pa vseeno Forman prostodušno priznava, da je za Salierija prvič slišal šele, ko je gledal Schafferjevo igro, in spovednik v filmu ne prepozna nobene od številnih Salierijevih melodij, ki mu jih ta zaigra, dokler ne zasliši Mozartove. Kajti Salierijev, povprečnežev, ki cenzurirajo ustvarjalni napredek s svojim neznanjem, lažjo in nesposobnostjo, je bilo vedno in vsepovsod mnogo. Verjetno jih je še danes preveč, saj je že od starih Rimljanov ostalo neodgovorjeno vprašanje Quis custodiet ipsos custodes? In ko Mozarta na koncu vržejo v anonimni, skupinski grob, se spomnimo na Maussove besede, da se vsaka civilizacija bolje definira s tistim, kar zavrača, kot s tistim, kar sprejema...

Jure Mikuž

Bilo je nekoč v Ameriki

Once upon a time in America

Sergio Leone sodi med najbolj „hollywoodske“ evropske režiserje, čeprav mu ortodoksni pristaši klasičnega žanrskega filma očitajo, da je s svojo trilogijo o Divjem Zahodu (**Za prgišče dolarjev, Za dolar več in Dobri, grdi, slabi**) izvedel „ciničen odklon“ od tradicije ameriškega vesterna. V resnici prav ti očitki potrjujejo našo začetno ugotovitev, saj dokazujejo, da niti najhujši kritiki in nasprotniki ne morejo obravnavati Leoneja drugače kot v razmerju do Hollywooda. Tako mu še zlasti zamerijo, da je v nasprotju s klasičnim vesternom, ki se je odlikoval s specifično romantiko, utopično-moralističnimi komponentami itn., postavil v ospredje predvsem pehanje za denarjem in boj za golo preživetje, pripoved pa zreduciral zgolj na akcijo, polno nasilja in krvi. Šele s tako imenovano „ameriško trilogijo“, ki jo sestavljajo filmi **Nekoč je bil Divji Zahod** (C'era una volta il West, 1968), **Glavo dol** (Giu la testa, 1971) in **Bilo je nekoč v Ameriki**, naj bi Leone presegel slabosti prej omenjenih filmov, razvil „avtorski“ pristop in upodobil „osebno vizijo“. Skratka, med prvo in drugo „trilogijo“ bi radi nekateri za vsako ceno videli nekakšen „prelom“ oziroma vsaj nekakšen razvojni skok, ki je Leoneja potisnil med „avtorske“ režiserje — torej stran od žanrskega filma, ki naj bi ga prav Leone svoj čas tako ogrožal. Če že ne to, pa naj bi se v zadnjih treh njegovih filmih vsaj kazale konture novega, čisto „posebnega žanra“ — seveda Leonejevega „privatnega“ izuma, ki nima nič opraviti s siceršnjimi zakonitostmi žanrskega filma.

Vrnimo se k tezi, da je Leone eden najbolj „hollywoodskih“ evropskih režiserjev, kajti očitno je, da je ravno v tem njegova „subverzivnost“. Podoba je pač, da je v Evropi, kjer vlada kult „avtorstva“, mogoče slediti ameriškemu žanrskemu filmu samo tako, da ga bodisi „cinično ponarediš“ bodisi „avtorsko nadgradiš“, v kar sveto verjamejo celo ortodoksni zagovorniki žanra (ti morda še najbolj). Kaj je v tem kontekstu pravzaprav storil Sergio Leone, da se ob njegovem opusu mnenja tako razhajajo. pronicljivejši del filmske kritike je že v šestdesetih letih ugotovil, da po Leoneju kratko malo ni več mogoče snemati klasičnih vesternov, s čimer mu je priznal, da so njegovi filmi „pravi“ vesterni (saj sicer ne bi mogli imeti takšnega vpliva na ta žanr), obenem pa pomenijo neko etapo v razvoju vesterna, ki je ni več mogoče preprosto zaobiti. Pri tem je kajpak treba upoštevati, da se je Leone lotil vesterna v času, ko je njegovo plodno „zlato“ obdobje že zdavnaj minilo, predvsem pa je kot žanr učinkoval s svojimi klasičnimi pravili nekoliko anahronistično, saj se je medtem celotno polje filmske prakse precej spremenilo. Dejansko je Leone na svojski način „obnovil“ vestern in zanimanje zanj, pri čemer je celo v mnogo večji meri upošteval tradicijo, kot so sploh slutili njegovi kritiki, le da to ni bila tradicija tako imenovanega klasičnega vesterna, ampak tradicija „čistega“ vesterna, ki se je uveljavil v okviru tako imenovane B-produkcije štiridesetih in petdesetih let (kot primer naj navedemo **Ulico brez zakona** Josepha H. Lewisa, ki smo jo videli tudi pri nas). Ta je dodobra razvil večino ti-



stih značilnosti, ki jih zagovorniki „pravega ameriškega vesterna“ očitajo Leoneju: težno pripoved, ki nas vodi neposredno v akcijo in teče brez sentimentalnosti, lažne romantike, nepotrebnega moraliziranja in psihologiziranja; zabrisanost razlike med „dobrim“ in „zlím“ (v boju za oblast tu pravzaprav ni razlike, saj je institucija oblasti v razmerju do teh dveh moralnih kategorij povsem ravnodušna) itn.

Seveda pa se Leone nikakor ni zadovoljil zgolj s ponavljanjem tradicionalnih obrazcev B-vesterna, ampak je obenem v svojih filmih že tudi reflektiral aktualno razmerje do tradicije. Ker ni „avtorski“ tip režiserja, pač pa je nepreklicno zapisan žanru (ves njegov opus obsega izključno žanrske filme), je omenjeno razmerje moči pri njem prepoznati predvsem kot „mitološki“ moment. Njegovo navezovanje na tradicijo žanra namreč vključuje točko pogleda, iz katere je mogoče žanrski kod uzreti v tako rekoč „prečiščeni“ obliki, se pravi na eminentno mit-ski ravni, brez balasta historičnih, socialnih, družbenokritičnih in podobnih referenc. Z drugimi besedami: na tisti ravni, na kateri je bil žanrski film zmeraj tudi res edino učinkovit ravno kot žanrski film, čeprav v takšni „čisti“ obliki zaradi „zah-tev časa“ ni mogel nikoli dejansko funkcionirati.

Vse to velja tudi za njegovo „ameriško trilogijo“ in še posebej za film **Bilo je nekoč v Ameriki**, ki na določen način ponavlja vse poglavitve prijeme njegovih prejšnjih del, se pravi, da Leone tu že reflektira tudi svojo lastno „zgodovino“. In če lahko ta film razumemo kot nekakšno „mitološko“ vrnitev gangster-skega žanra, potem je to mogoče predvsem zato, ker Leone tudi tu opušča vse tiste odvečne „plasti“, ki so v klasičnem gangsterskem filmu zgolj obremenjevale pripoved (psihologiziranje, socialne reference, moraliziranje ipd.). „Mitološki“ je ta film preprosto zato, ker ni več zgolj govor mita samega, ampak je obenem že tudi govor o mitu, kakršen je videti iz današnje perspektive, osvobojen vsega tistega, kar ga je desettletja zamegljevalo. „Pravljčni“ naslov filma se lepo ujema s samim postopkom filmske pripovedi, ki skoz flash backe sledi poskusom osrednjega junaka — Noodlesa, da bi rekonstruiral lastno življenjsko zgodbo. Nikakor ni naključje, kot poudarja sam Leone, da se film prične in konča v kitajskem gledališču senc, kjer se Noodles vdaja opijuje omami, kajti tudi filmsko dogajanje ne temelji na kakšni „realistični“ pripovedi, ampak se mestoma giblje na robu absurda in neverjetnega, v celoti pa razkriva „sanjsko“ strukturo.

Slednje velja še posebej za ključni moment pripovedi, za tisto kolosalno, nedoumljivo in nadvse usodno prevaro, ki za vselej konča prijateljstvo med Noodlesom in Maxom, vodjema židovske gangsterske „družine“, Noodlesa pa celo prisili, da se v strahu pred maščevanjem za več kot petintrideset let potuhne oziroma umakne v „ilegalo“. Značilno je, da je tu vključen element igre v igri: Max, ki je v bistvu racionalističen pristaš „industrijskega kriminala“ in se po tej strani bistveno razlikuje od bolj impulzivnega in individualistično naravnane Noodlesa, zaigra v nekem trenutku vlogo fanatika, ki želi oropati blagovne rezerve v Fort Knoxu. Čeprav je zamisel več kot brezumna, Noodles vendarle nasede prijateljevi igri, še več, ker ga hoče obvarovati pred pogubo, ga naznani policiji. Ko so v nepričakovani akciji ustreleni trije gangsterji, med katerimi je bil domnevno tudi Max, postane Noodlesu „jasno“, da je kriv prijateljevo smrti in da se bo le težko izmaknil maščevanju ganga — zato v obupu zbeži. Velike prevare, se pravi dejstva, da je bilo vse skupaj (z njegovo „izdajo“ vred) preračunano in tako rekoč izsiljeno, se zave šele po petintridesetih letih nenehnega bega in skrivanja, ko na televizijskem zaslonu v li-

Bilo je nekoč v Ameriki

scenarij:

Sergio Leone, Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini

režija:

Sergio Leone

fotografija:

Tonio Delli Colli

glasba:

Ennio Morricone

igrajo:

Robert De Niro, James Woods, Elizabeth McGovern, Tuesday Weld, Burt Young, Joe Pesci, Treat Williams, Jennifer Connelly
Arnon Milchan, ZDA, 1983

proizvodnja:

ku mogočnega sindikalnega voditelja Baileya prepozna svojega nekdanjega prijatelja in pajdaša Maxa.

S stališča filmske naracije je kajpada ravno ta prevara izhodišče, tisti vzvod, ki odpre in požene celotno pripoved, pretežno izpeljano v retrospektivah, kar omogoči ne le vzvratno osvetlitev osrednjih dogodkov, marveč tudi vpeljava cele vrste stranskih dogajanj. Omenjeni zaplet s prevaro ima potemtakem poleg „vsebinske“ tudi pomembno formalno vlogo, še več, zdi se, da je slednja celo odločilna, zakaj v filmu, ki govori o „prijateljstvu in izdaji“ (Leone), o nastanku in razvoju nekega židovskega ganga in prek tega o mitu gangsterizma — je takšen „vsebinski“ zaplet nekaj skorajda marginalnega, kolikor nima tudi čisto formalne funkcije. In ravno to je tista točka, v kateri Leone z vpeljavo omenjene prevare prevara predvsem gledalca — situacija je v določenem smislu podobna tisti z igro v igri, ki ji nasede Noodles, zakaj tudi tam ni toliko pomembno, kaj Max neposredno govori in počne, ampak je bistveno, zakaj, s kakšnim namenom to govori in počne. Še najlepše pa nam ta mehanizem razkriva „mit“, ki se je spletel okrog trinajstletnega nastajanja filma **Bilo je nekoč v Ameriki**. Povzeli bi ga lahko takole:

Nekoč (v začetku sedemdesetih let) je Leone v nekem antikvariatu našel knjigo z naslovom „The Hoods“, ki jo je napiaal neki Harry Gray. Leone, ki je bil nad knjigo navdušen, je želel odkupiti pravice za snemanje filma po tej predlogi, pri čemer je odkril dvoje: da je Harry Gray psevdonom, za katerim se skriva nekdanji gangster, ki je opisal lastno življenjsko zgodbo in da so pravice za snemanje filma že zdavnaj oddane. Po dolgotrajnih prizadevanjih in s precejšnjimi finančnimi sredstvi je Leoneju naposled le uspelo pridobiti pravice, vendar je trajalo še več kot deset let, polnih zapletov in obratov, preden je bil film le realiziran. To je torej nekoliko skrajšana zgodba o filmskem avtorju, ki je uspel po domala „nečloveških naporih“ naposled uresničiti svoj „veliki sen“. A v tej zgodbi, ki jo je lansiral propagandni stroj producenta, manjka bistven podatek: od tako željene predloge v zadnji verziji scenarija ni ostalo tako rekoč nič. In spet lahko rečemo, da pravzaprav niti ni važno, kakšen je neposreden rezultat Leonejevih prizadevanj okrog literarne predloge, ki jo je menda tako zelo želel ekrinizirati, kajti pomembnejše je, kam ga je to prizadevanje v končni posledici dejansko pripeljalo. Navsezadnje ni mogoče zanikati, da je **Bilo je nekoč v Ameriki** velik film.

Bojan Kavčič

Intimni dnevnik

Napló gyermekeimnek

„Saj to je samo film. Potem, ko bo filma konec bo-
do igralci šli le iz tega v drug film.“

Bržkone je bila Márta odločitev za snemanje *Intimnega dnevnika* purgativne narave: recimo temu terapevtski projekt, s pomočjo katerega naj bi zdaj, pri petdesetih letih, osmišljala svoje, nekoč prekinjene procese oziroma razbiral simptom kot nadomestke tistega, kar je nekoč izostalo. In predpostavljam, da se tudi vi strinjate, da je njeno prevajanje nemega subjekta v govoreče stanje steklo tekoče in brez kakršnegakoli jecljanja — tako v organizaciji pripovedi kot v filmski upodobitvi. Tega, strogo subjektivnega stališča v našem razmišljanju filma ne nameravamo zanemariti. Toda že na začetku naj bo jasno — tistim, ki ste film videli, najbrž tudi je — da to, kar razumevamo kot zasebno, nikoli ne obstaja zunaj javnega; prav gotovo pa je interakcija med eno in drugo sfero v socialnem realizmu toliko bolj skladna. Zatorej je primernejše, če filmu izpišemo celoten naslov — takšen kot mu ga je naredila tudi avtorica sama: *Intimni dnevnik za moje otroke*. Martino darilo madžarskim otrokom niso le njene duševne usedline, ki ne bi smele v pozabo; predvsem je to zapuščina konkretne, niti ne tako davne preteklosti, ki je zaznamovala ne samo sedanje, temveč tudi prihodnje generacije. In vask nov rod mora spet obujati potlačeno, zguljeno, minulo, premagano ali hote pozabljeno, če že ne prepovedano. Zatorej bomo film razumevali predvsem kot projekt, kjer je intima na nek način pretveza, kako obdelati določen zgodovinski proces oziroma zgodovino, kateri — kot bomo videli — je umanjala figura očeta. Te pretveze pa se bomo oprijeli mi.

Leta 1947 se Julija (Márta Mészáros — igra jo Zsuzsa Czinkóczi) vrne z dedom iz SZ na Madžarsko, kjer naj bi živel pri sorodnici Magdi, ki želi Julijo tudi posvojiti. Magda, komunistka iz prvih dni, uživa vse ugodnosti in prednosti svoje usmeritve, še posebej kasneje, ko postane ravnateljica zaporov. Vsak dan je zvestejša partiji, pa tudi stalinizmu. Julija ne sprejme Magde niti kot adoptivne matere niti kot transmisije državno partijskega vrha, ampak se raje naveže na Magdininega (bivšega) kolega Jánosa, v katerem prepozna tudi podobo svojega očeta. A kot je nekoč zgubila očeta, je zdaj še ob Janosa, ki postane ravnatelj žrtev čistk (tokrat stalinističnih). Juliji se posreči uiti Magdi in se opredeliti za stvari, kot jih presoja sama.

„Kot otrok si vedno tekala pred mano, da bi mi odprla vrata, pa nisi nikoli dosegla kljuke,“ je Magda rekla Juliji, kmalu potem, ko se je vrnila iz emigracije v SZ. S tem je bilo napovedano njuno nikdaršnje pravo srečanje. Napovedano je bilo pravzaprav že prej, brez dialoga, saj so že na začetku vmeščene in določene osnovne postavitev oseb in njihovih odnosov. Po nelagodni in tesnobni vožnji z letalom, po sprejemu na letališču in po enokadrovski informaciji o razdejaniu dežele vstopimo v Magdino stanovanje. To je mogočna hiša klasicistične arhitekture. Njeno impozantnost in trdnjavskost (tudi Magda je kot trdna skala) bo kamera še posebej naglasila: Magdino in Julijino silhueto ulovi v soj svetlobe, ki prihaja od zgoraj, medtem ko je kamera (ob pompozni glasbeni kulisi) na spodnji stopnici. Ko stopita v stanovanje, jo hoče Magda pobožati. Julija se sunkovito umakne, odločno se odpove njeni naklonjenosti in ponujeni ljubezni (adoptivne) matere, ljubezni, ki bi jo morala sprejeti kot nadomestek za pravo, že davno odvzeto mater. Zato bo takoj sledila reminiscenca na pravo mater in na pravi dotik.

Magda je komunistka, trda revolucionarka, disciplinirano sledi partijskim načelom in zahteva, da jim sledi tudi Julija. Dobra je in hoče tudi Juliji vse dobro, nudi ji vse, do česar kot partijska funkcionarka tudi lahko pride. Kupuje ji stvari z Zahoda, nudi ji šolo za izbrance, ima propustnico za kino, vozi jo na modne revije, njeno stanovanje je skladišče nabranih elitnih artiklov (preprog, kristalnih kozarcev, izbranih vin, čipkastih prtov), ki jih je razlaščena kasta „odstopila“ drugim — kasti s parolo ljudske demokracije na ustih. Magda je bila ta-

krat še urednik in je pobirala bolj drobtinice; višji partijski funkcionarji, kot smo videli na obisku pri Julijinem sošolcu, so enostavno trpeli od dobrot. Tako dobi Julija med drugim tudi lekcijo iz nauka o naravi in spozna banane, kot tudi lekcijo iz spoznavanja družbe, saj na vprašanje, kje se take stvari najdejo, ne dobi odgovora („o teh zadevah se da pogovoriti samo na štiri oči“). Obscenost socialistične demokracije razlaga še posebej tista sošolčeva pripomba, češ, na žur nisem povabil vseh, sicer pa, prosim te, kam bi prišli. (Vsi smo si enaki, a nekateri smo si še bolj enaki). In glede na naše vsakdanje bivanje bi bilo tudi težko spregledati (in škoda ne omeniti) prizorček, Julijinega prihoda na omenjeni žur, ki ga je spremljala temeljita kontrola. A to ni bila kontrola niti ne preiskava, kot ji je bilo razloženo, temveč le preprečevanje in zaščita (pred kontrarevolucionarnimi in bla bla izpadi) kajti so tudi taki (eni, nekateri, tisti, skratka, vedno latentno navzoči, nikoli določni, imaginarno prisotni „oni“), ki ogrožajo politični vrh.

Kot člen državno partijskih višav (z neposredno kontrolo nad gospodarskim in kulturnim ustvarjanjem) Magda — nič hudega sluteč in iz srca — zahteva od Julije enako popolno podrejenost. Naj hodi v šolo in ne v kino. Naj ne hodi k Janosu. Naj ne čita v postelji (vprašanje, kaj). Naj ji bo hvaležna. Naj se vrne domov (ko uide). Naj se uči (kar drugi zahtevajo od nje). Naj ji sezuje škornje (medtem, ko ji zapoveduje hora legalis). Naj ji verjame — tudi to, kar ji ne pove (zakaj očeta ni več). Naj jo ljubi. In naj jo sprejme za mater.

A tega Julija noče sprejeti **že prej**, torej še predno se je soočila z vso to realnostjo. To nam potrjuje eden začetnih kadrov (o katerem smo že govorili), ko se Julija umakne Magdini ponujeni roki (ta neuspeli poskus prodaje ljubezni bo kasneje še enkrat ponovljen). Se pravi, da Julija Magdo zanika, bolje, sovrži pred spoznanjem realnosti, ki jo je živel, vzpostavljala in ponujala Magda.

Recimo, da je to Julijino zapoznalo odreagirano ojdipovskega voza. Še posebej zato, ker je svojo pravo mater izgubila v rani mladosti in zato, ker je sedaj — v puberteti našla tudi očeta (Jánosa), na katerega je Magda celo (vsaj nekoč, če ne bi bilo sedaj njunega ideološkega razhajanja in enkratne zavrnitve) močno računala. Julija je po sili razmer torej preskočila proces odraščanja, ki nujno vključuje ljubosumnostno sovražnost do matere, da bi jo sedaj s toliko večjo intenzivnostjo izživel preko krušne matere. Govorimo o sovražstvu kot nujni stopnji obtoževanja matere s strani deklice, ki je spoznala, da mati zaseda njeno mesto pri očetu („očitki“, da ji je mati nutila premalo mleka, da je prezgodaj odpustila dojilijo in končno, da ji ni podarila penisa, kar bo doživljala kot permanentno zavist). V Julijinih flash backih, torej v infantilnem doživljanju dogodkov iz mladosti, ki so vezani na njene starše, pa so, kot se spominjamo, vsi odnosi mati-hči-oče naravnost idealizirani, čisti, poetski, ljubeči in polni harmonije. Tovrstno idealizacijo lahko razumemo tudi ob upoštevanju dejstva, da sta ji oba ljubljena objekta umanjala (mati je umrla, oče je bil aretiran), da sta izgubljeni, kot so izgubljeni časi, v katerih je Julija odraščala (zatorej so toliko bolj idealizirani). Je pa tudi res, da infantino doživljanje, na katerega je fiksiran libido (in iz katerega se ustvarjajo simptomi) ni vedno resnično, lahko je celo čisto v nasprotju z dejansko situacijo. Psihična realnost je zagotovo za branje (subjektivnih duševnih stanj) pomembnejša od materialne realnosti. Končno bi bila lahko reminiscenčna scena, kjer mati izgubi otroka, materializacija Julijine želje, materina smrt pa je lahko celo produkt njene otroške fantazije.

Juliji se je ojdipovska faza zavlekla, oziroma, ostala je na stopnji vezanosti na očeta. Svoj odstavljeni objekt je nadomestila s tistim, ki je ustrezal podobi očeta (Janosa celo igra isti igralec kot njenega očeta, kiparja Lászla Mészárosa). Flash backi na očeta so zmontirani vedno na kader z Jánosom. Julijina, recimo temu stopnja originalnosti, ki jo ohranja znotraj vseh pripadnosti najrazličnejšim vsiljenim tokovom, in tudi neustrahovanost pred nadomestno materjo je odvisna predvsem od izredno močne prisotnosti podobe njenega očeta v njenem jazu. To podobo sedaj okrepi János, in to ne le zaradi

Sklepi bi bil torej tak: Travis, o telo brez glasu, se nam je razkril šele, ko smo ga spoznali kot glas brez telesa, kot akuzmatika. Chionove besede so: „Niti znotraj niti zunaj — taka je, v filmu, usoda akuzmatike.“ Zato Travis mora oditi, zato se njegovo iskanje Pariz, Texasa ne more končati. In če nam je Wenders to nakaže z odhodom v noč, je Shepardova (zavrtnjena) varianta še radikalnejša — Travis je ponovno na svoji ravni poti v puščavi.

Tisto, kar v tem prikazu filma manjka, je mali Hunter in njegova zgodba. Izginil je iz njega skrivnostno, kakor je vanj tudi vstopil:

„Naredila sva dve kompletni verziji, eno z otrokom, drugo brez njega. Oba sva bila zelo zadovoljna z uvedbo osebnosti tega malega fanta: tako je bilo veliko bolje. Nekega dne sva se vprašala, kako je ideja o njem sploh nastala, od kdaj je ta otrok obstajal. In nisva več vedela čisto zares. Sam je verjel, da je bila to moja zamisel, jaz pa sem bil prepričan, da je zamisel njegova...“
(Wim Wenders)

Stojan Pelko

Breakdance

Čeprav filma **Breakdance** ne moremo preprosto ume-
stiti v zvrst musicala in o njem govoriti kot o holly-
woodskem žanru, pa zanj vseeno velja tista tipična
opredelitev, ki označuje vse „velike“ musicale,
namreč, da je glasbeno-plesni film pač film o spektaklu oz.
spektakel o procesu proizvodnje spektakla. Tudi v **Breakdan-
cu** (čeprav je to film, ki na dokaj dokumentaren način govori
o „street dancerjih“), je v prednji plan postavljena želja po
spektaklu, po Broadwaju, po showu, ki ga glavni protagonisti
filma na vsak način hočejo oz. morajo doseči, če naj bo film
to, kar želi biti, musical ali pa vsaj ponovitev **Zgodbe z zahod-
ne strani**, kot to večkrat sugerirajo avtorji filma v kadru, kjer
se na steni, v managerjevem uradu, pojavlja edini in zato zgo-
voren manjši črni plakat z napisom *West Side Story is Back*.
Spektakelska funkcija doseže svoj vrh v zadnjih kadrih filma,
kjer nastopi očitna povezava z Broadwayskimi showi. Celotna
poulična scena Breakdance je premeščena na oder in ob tem
je izgubljena tista podtalna ali subkulturna ost *breaka*, ki je
doslej prepričljivo kraljevala in suvereno obvladovala vsakr-
šen življenjski prostor in bila kos vsem „težkim“ situacijam, ki
jih breakdanceov stil življenja narekuje. Poulični plesalci se
prodajo, ker se morajo prodati. Tu je najprej sama zgodba,
film, ki mora imeti svoj konec, v tem primeru je to tipični
happy end, in mora upravičiti dramaturško zasnovo ter doseči
pričakovani konec-happy end, ter s tem ne razočarati gledal-
cev, ki ves čas pričakujejo ravno to. Kar težko bi si bilo pred-
staviti, da bi glavne akterje filma doletela avtomobilska ne-
sreča, ko bi se peljali na avdicijo, svojemu uspehu nasproti.
Gledalec bi prav gotovo bil razočaran in bi se počutil opehar-
jenega za denar, ki ga je vložil v svoj uspeh. Rekel bi, da je to
navadna limonada in da to pač ni mogoče. Skratka, bil bi
hočeš-nočeš razočaran. To se pač ne dogaja v realnem življe-
nju. Mogoče pa je, da bi ravno tak nesrečen konec — presene-
čenje doseglo mnogo globlji realni učinek in tudi podelilo gle-
dalcu še kako prepotreben suspens. Avtorji v ta eksperiment
niso šli, niso poskušali prodreti z novim žanrom, ampak so se
opredelili za staro, dobro in preizkušeno formulo Hollywood-
ske šole.

Poulični plesalci se torej „prodajo“, toda ta prodaja vključuje
akt samorealizacije, potrditve in nujno potrebni dokaz (ki naj
tudi opraviči zasnovo filma in njegovo lansiranje v kinemato-
grafe po svetu), da je poulični ples resnična umetnost življe-
nja in plesa, ki je sposobna premagati ter kljubovati vseh
klasično-baletni in jazzovski plesni umetnosti. Ravno ta
umetnost je v vsej svoji potvorjeni „plesni sublimaciji
erotike“, kot smo lahko prebrali v peti številki Mladine, po-
stavljena pod vprašaj, in tu doživi v zaključnih kadrih vso mo-
ralno-politično diskvalifikacijo in poraz na vsej črti. Francova
plesno-baletna diktatura doživi na ključni avdiciji neuspeh, ki
je še toliko večji, ker je na poti do avdicije skušala ovirati re-
volucionarnost getoiziranih lomečih se subjektov.

Izraz „break dance“ je mogoče posloveniti v ples s prekinitvami
ali prelomi. Ti nam povejo tudi *species generalis* s klasič-
no plesno umetnostjo. Vendar pa ne smemo misliti, da break
dance ni ples, kakor nas poskuša zavesti plesna šola Kazina
v svojih radijskih reklamah in kakor nas poskušajo prepričati
kinematografi, ko trdijo, da je break dance samo Break dan-
ce.

S prelomi ali prekinitvami je plesu, torej plesu nasploh, tudi
klasičnemu baletu, vrnjen njegov elementarni izraz — gib, ge-
sta ali mig(ljaj), tudi namig. Gib je preeksponiran, predstavlja
neko smiselno pomensko enoto, ki bi jo lahko primerjali s čr-
ko. Plesalčeva naloga je, da čim več teh pomenskih enot spo-



Breakdance

režija:

Joel Silberg

scenarij:

Charles Parker

fotografija:

Hanana Bear

glasba:

Gary Remal, Michael Boyd

koreografija:

Jame Rogers

igrajo:

Lucinda Dickey, „Shabba-Doo“, „Bogaloo
Shrimp“, Ben Lokey, Phinaes Newborn, Chri-
stopher McDonald

proizvodnja:

ZDA, 1984

jug. distribucija:

Centar film

zna, da se nauči abecede, osvoji besedni zaklad in predvsem,
da vse to skusi na sebi, na svojem telesu. Govorica je telo, bi
lahko rekli z Lacanom, in če je Lacanovo jedro realnega v tre-
tji fazi organizirano okoli besede (beseda kot realno jedro
travme), potem lahko rečemo, da je poulični ples na sebi
temeljito izkusil realno te travme in je od tod tudi dobil moč, da
je z elementarno in rudimentarno analizo telesa telo na novo
razstavil na njegove sestavne momente, jih izoliral, očistil
malomeščanske večpomenskosti in dvoumnosti, dospel do
označevalnega trasiranja in poenostavil ves problem psihe,
predvsem pa njenega temeljnega nasprotja — telesno-
duhovno. Ker pa breakerji seveda niso duhovniki niti analitiki,
kolikor je ta idealna poza sploh možna, so ves problem govo-
rice prenesli na telo. Če pa govorica je telo, potem ni česa go-
voriti. Tega se breakerji silno zavedajo, za to uporabljajo be-
sede le kot psovke, ki naj služijo zgolj izzivanju. Ostalo naj
opravi telo (anima) ob dvobojevanju.

In res. Takšnemu praviljičnemu dvoboju ali mnogoboju smo
lahko priče tudi v filmu. Tak dvoboj ima vse značilnosti kav-
bojskih, pa tudi viteških dvobojev. Izzivalci se obmečejo z be-
sedami — psovkami, nato pa se v bližnjem klubu domenijo za
dvoboj. Za pripravo imajo na voljo nekaj dni in v tem času mo-
rajo naštudirati koreografijo. Istočasno so torej plesalci in
koreografi, kar že predstavlja bistven premik na shierarizirani
lestevici plesne umetnosti. Koreografija mora biti pomensko
nabita in skrbno izdelana s preračunanim učinkom na nas-
protnika, ki mu je treba povedati, kar mu gre. Pri tem ni nobe-
nih omejitev razen pištol ali sabelj seveda. V poštev pridejo
vsi elementi plesa, vsak del telesa dobi svojo izrazno funkcijo
in simbolno vrednost. Imaginarno se prekrije z realnim kot
materialni učinek. Plesalci brejkajo toliko časa, dokler nas-

otniku ne manjka moči, da bi kaj več povedal, še kaj dodal, kaj več odbrejal. In ker „break“ lahko pomeni tudi pavzo ali odmor, traja tekmovalstvo do trenutka, ko nasprotnik pade v break. Pomembne enote, ki jih proizvede prvi, so pač močnejše od tistih, ki jih proizvede drugi.

Nekaj besed o glavnih junakih:

Kelly — njen poulični vzdevek je special K, je osrednja junakinja filma, ki ji znese (edini) delati premete čez glavo, ne da bi se z rokami dotaknila tal.

Orlando — majčkeno šminkerski nigger, a prav lahko bi bil tudi punker, je najboljši plesalec v ulici, na kar kaže tudi njegov vzdevek OZON.

Tony alias TURBO — Orlandov prijatelj, ki uči smrkavce breakdance;

Skupaj z Ozonom tvorita tandem, ki se mu kasneje priključi še special K.

Manager — trdo se mora boriti, da jih spravi na ta pravo avdicio. Vsi predstavljajo pozitivni transfer.

Z negativnim je tu predvsem Franco — plesni diktator Jazza in klasičnega baleta, ki hoče na vsak način onemogočiti naš trio.

Če je v kriminalnih filmih zločin tisti, ki da zgodbi zagon in jo strukturira, potem je to v vseh ostalih žanrih — ljubezen. Love story torej deluje tudi v tem filmu, toda le s prej omenjeno posebnostjo, da daje zgodbi zagon. Ljubezen — na prvi pogled — je kriterij za ideološko umestitev junakov v nekaj družbeno sprejemljiv vzorec obnašanja, ki kaže na razmerja moči in s tem zvezano usodo moških protagonistov. Ti so specifičirani in najdejo svoj izraz-imago samo v njihovem odnosu do ženske nosilke ljubezni. Ona je kriterij identifikacije in verifikacije, je čisti označevalec, ki določi usodo (propad Franca, ki si z njo preveč dovoli), uspeh ostalih pozitivistov v scenskem dogajanju.

Za konec moramo nekako opredeliti učinek, ki ga film pusti v nas gledalcih. Ta je zelo globok oziroma materialističen in sega tja do koordinacije naših gibov (nemalokdo je na bus stacionu kar brejkal), pa do ideje, da je ulični ples drugačen in novi način življenja, oblačenja da je, ideološko rečeno, nov način dožemanja in odzivanja na stvarnost. Ali je ta do skrajnosti

zmateriazirana ideologija lanko tudi prodna, to mora razmisлити vsak zase in to je tudi ena izmed idej filma, dejstvo pa je, da so poulični plesalci pretrgali s črno-belo monotonijo, ki sta jo uvedla new wave in punk, in se opredelili za barvno-televizijsko-električni svet ter plastično-celuloidno narodno nošo. Mogoče je, da gre za dve plati istega glasbenega dejstva, ki se med seboj dopolnjujeta in druga v odtujitvenem efektu logično sledi prvi, je njena radikalizirana forma v postvarjanju ustvarjenega sveta z zunanjo notranjostjo in robotiziranim spregledom stvarnosti kot medijske manipulacije. Ničesar ni bolj pretresljivega, kot je ulični ples sam — v očeh robota-človeka. To ni več cinizem niti ironija, ampak prekleto resnično dejstvo, in poulični plesalci so punkerje radikalizirali na tipično njihovem področju, na ulici, kamor so punkerji postavili svoj svet. Groza realnega, ki tu vdre na plan, je groza telesa in frustracij, ki jih telo na poti do imaginarnosti svojega giba in svoje poze mora prenesti, če hoče realizirati svoje simbolno, polnost svojega bivanja, ki je predvsem materialno-fizično. Če se mu pri tem notranjost vedno znova izkazuje kot nespoznavna, je to zategadelj, ker niso notranji organi tisti, ki plešejo, ampak tisti, ki ukazujejo in je njihova faktična možnost, da ukaze dajejo in notranje zadeve urejajo, dana z njihovim zunanjim-simbolnim položajem, ki je položaj privilegija že sam po sebi. Dednost ne izključuje psihične moči, rojstvo prav tako ne, ampak le dokazuje da je vsesplošna spolitiziranost množic vnešena v notranje življenje posameznika skozi napačne, zunanje moči, ki z razporeditvijo in funkcijami samih notranjih organov nimajo bistvene zveze in je navezadnje vse odvisno le od uglašenosti samega prekrška. Če je ta idejne narave, potem nosi v sebi čisto težo, od katere ni mogoče ničesar odbiti. Tara pač ostane poplavljen ne glede na dejstvo odločitve. Ta ločitev pa ne postavlja prepotrebne odtujitve in s tem ustrezne udeležbe v kateremkoli državnem gibu ali gibu, ki ga opravimo za skupnost, ko ne moremo ničesar več narediti zase. Če se takrat gremo igro, potem je ta igra ples, in če gremo ob tem še na ulico, toliko bolje. Bomo vsaj vedeli, na katerem delu lica smo pustili prižgano cigareto.

Samo Ogris

Bolnica Britanija

Britannia Hospital

Travis (Malcolm McDowell) se kot alternativni televizijski novinar neposredno iz filma *If* (Če) znajde v bolnišnici Britanija, kjer nori profesor Millar kreira novega človeka. Travis ve, da se je polje boja iz ideološkega aparata države številka ena — šole — preselilo na področje informacij in medicine (na področje genetskega inženiringa, torej ustvarjanja novih življenjskih vrst). Namesto puške ima zdaj v rokah televizijsko kamero, krvavi boj so zamenjali informativni sistemi. Znajde se v okolju, kjer je vse malo noro: profesor Millar, ki skuša ustvariti novega človeka iz različnih človeških zamrznjenih organov, osebe bolnišnice, ki se pripravljajo na obisk s kraljevega dvora in med katerimi je potegnjena razredna ločnica, s čimer se situacija zaradi stavke in „neenotnega“ jezika pred samim obiskom zaostri do te mere, da postane smešna, stavkajoči pred bolnišnico, ki zahtevajo popolno enakost tudi v bolnišnicah, kjer ne bi smelo biti privilegijev, predstavniki dvora, ki pripravljajo teren za obisk kraljice — zastopnika sta pritlikavec in travestit, in ne nazadnje sami novinarji, ki se pojavijo po bolnišnici sem in tja ter lovijo senzacije.

V tem „norem“ ambientu nima Travis kaj početi, saj si je polje, kjer se bojujejo odločilne bitke, predstavljal malce drugače. V trenutku, ko vsi dosegajo sporazume — uprava bolnišnice s stavkajočimi zunaj nje, nato pa še z „delovno silo“ iz lastnih vrst — mu ne preostane drugega, kot da se teh „sprav“ udeleži kot material. Profesor Millar uporabi njegove dele telesa za novo kreacijo, ki pa se ponesreči — novi človek stvaritelja ugrizne v prst in profesorjev prst lahko rešijo le tako, da novemu (skupaj sešitemu) človeku odtrgajo glavo. Kraljica se v bolnišnico pripelje v vozilu prve pomoči — drugače bi ji demonstrantje preprečili prihod — in res jo samo še hitra prva pomoč lahko obdrži pri življenju, torej v njenem sijaju. Profesor Millar ne odneha in pred očmi radovednih obiskovalcev z dvora in razjarjenih ter potem krotkih demonstrantov prikaže svojo novo stvaritev, ki jo imenuje geneza, to pa je govoreči računalnik.

Skratka, Lindsay Anderson, eden od pobudnikov britanskega „free cinema“ gibanja, se je lotil ironije na vsej črti. Zaobjel je vse častivredne britanske institucije — dvor, medicino, stavke — vendar je na žalost končni produkt ironičen že do te mere, da se obrne sam proti sebi. Namesto da bi mu ironična distanca služila za kritiko teh institucij — poleg ironične distance še kritična distanca — se vse skupaj pomeša v situacijsko komiko, burlesko, ki nima zaželenega groteskno-absurdnega učinka. Še najučinkovitejša je ironija predstavnikov dvora, kar pa je v končni konsekvenci tudi najlažje.

Travis je bil v filmu *If* vodja „študentskega“ upora, tu pa je lahko samo še material za eksperiment norega profesorja Millarja. Kaj žalosten konec študentskega revolta, ki obstaja samo še kot blede ponovitve, mirno vzklikanje parol in ritual, ki nima več nobene materialne teže. Revolt se je pustil speljati na limanice, giblje se na področju, kjer ni pravih nasprotnikov in zato tudi ne more prav ničesar spremeniti. Največ, kar lahko doseže, je to, da skupaj s kraljico sedi v isti vrsti in spremlja rojstvo nove tehnološke revolucije, ki jo uteleša računalnik.

Leon Magdalenc

Bolnica Britanija

režija:
scenarij:
fotografija:
glasba:
igrajo:

proizvodnja:

jug. distr.

Lindsay Anderson
David Sherwin
Mike Fash
Alan Price
Leonard Rossiter, Graham Crowden, Joan Plover, Jil Bennet, Malcolm McDowell
Film & General Prods. Ltd, Velika Britanija, 1982
Avala pro-film

kritiški dnevnik

BANKIRKA (La banquière)

Francija, 1980

režija: Francis Girod
scenarij: Georges Conchon
glasba: Ennio Morricone
gl. vlogi: Romy Schneider,
J. Claude Brialy...

Emo Eckhart (Romy Schneider) so zaradi lezbištva pregnali iz raja — družine. Njen odhod je oče pospremljal z besedami: „V življenju moraš zmagati, pri tem pa ne glej na žrtve.“ Ta uvodni „rajski del“ je v črno-beli tehniki, nadaljevanje — Emin boj v peklu — pa v barvah. Ema stopi v pekel bančništva; kmalu postane njena hranilnica popularna zaradi največjih obrestnih mer. Dosledno uresničuje očetov napotek — podkupa tisk, živi hkrati z možem, ljubimko in ljubimcem, prek ljubimca se vmeša celo v politiko. Teren, na katerem se giblje Ema, je izredno spoznaven, zakaj naenkrat je Ema prehud konkurent državnemu kapitalu in državni politiki. Ravno povezuje kapitala in politike jo pokopljajo izmišljene obtožnice, hranilnico zaprejo, Emo pa brez dokazov spravijo v zapor. Po gladovni stavki so jo premestili v bolnišnico, od koder zbeži s pomočjo prijateljev, ki je še niso zapustili — kakor so jo varčevalci — in napove ilegalni boj. Njena edina prava ljubezen — mlad politik — ne zdrži več tega nenehnega boja in naredi samomor. Ema se iz ilegale zopet vrne v realnost kapitalističnih razmerij, znova dobiva zaupanje bivših klientov — tokrat ne z najvišjimi obrestnimi merami, temveč s političnimi parolami — in v trenutku, ko postane že prava politična opozicija, jo ubije najeti morilec.

Film, ki zasleduje izgon ženske iz raja ter njen boj v peklu, je zgrajen na dvomljivem izhodišču: obstajali naj bi dobri in slabi bankirji in v tej povezavi tudi dobri in slabi kapitalisti.



POŠAST IZ MOČVIRJA (Swamp Thing)

ZDA, 1981

režija
in scenarij: Wes Craven
gl. vlogi: Louis Jourdan, Adrienne Barbeau

V močvirju živita dva znanstvenika, ki proučujeta križanje rastlin in živali. Eden od njiju je dober, uživa državno podporo in ima okoli sebe zbrano sposobno skupino znanstvenikov. Drugi je slab in ga obkrožajo plačani morilci. V tabor znanstvenikov pride nova znanstvenica — ena redkih žensk v močvirju — ki je kaj kmalu priča pokola. Namreč, ravno v trenutku, ko „dobri“ znanstvenik uspe s križanjem, ga napadejo plačanci, tabor porušijo do tal, goreči znanstvenik utoje v močvirju, znanstvenici pa se posreči zbežati skupaj z zadnjim zvezkom zapiskov o novem znanstvenem podvigu. Akcija je bila torej nepopolna, zato se začne lov na znanstvenico, ki pa jo iz najtežjih situacij rešuje „zelena pošast“, človek, pokrit z mahom. Na koncu ta pošast pospravi vse plačance in tudi slabega znanstvenika. Znanstvenica spozna, da jo je branil dobri znanstvenik, ki se je spremenil v pošast; ponudi mu svojo roko, on pa se kavalirsko zarije nazaj v močvirje, kjer je njegovo pravo mesto.

Polarizacija dobro—slabo v grozljivkah pogosto postavi na mesto slabega nečloveško pošast. V tem filmu je to izobčen človek, na mesto dobrega pa se postavi zelena močvirska pošast. Ta pošast je sicer modificirani človek, vendar vseeno nosi na sebi tisti kanček tujega, ki zagotavlja vsaj minimalno dozo groze, studa in strahu. Ta minimalnost v začetku še nekako ustvarja ozračje potencialne groze, v nadaljevanju pa se spremeni v simpatije in film se prelevi v povsem šablonsko pustolovko, če ne celo vestern. Junak-pošast se na koncu odreče ljubezenskemu razmerju, to pa je pogoj, da ostaja še naprej beli jezdec oziroma zelena podmornica pravice in miru.

njegovim kolegom. Monotonost propadanja pretrga Rita, ko se prijavi na „večno univerzo“. Skozi knjige hoče spoznati sebe in tako prenehati z enoličnim življenjem frizerske pomočnice, zveste žene (otrok noče imeti, zato mora pred možem skrivati kontracepcijske tablete) in ritualnih posedanj v krajevni gostilni. Rita se popolnoma preda učenju, zapusti moža, preseli se k prijateljici, podnevi dela v majhni restavraciji, noči pa pre-



življa ob pogovorih in požiranju literature. Frank postane „latentno“ zaljubljen v učenko, žena zapusti tudi njega, a nenadoma učenka preraste učitelja: sooči ga z njegovimi travmami, kar ga zopet vrže v objem alkohola. Ritina prijateljica poskuša narediti samomor, a se ji ne posreči. Rita postaja vse bolj samozavestna in v rekordnem času diplomira. Frankovega propadanja ne reši Rita — kot bi gledalec recimo pričakoval, temveč pot v Avstralijo, kamor ga spremeni Rita in ga v zahvalo ostriže. Film se naslanja na angleško gledališko tradicijo — narejen je po gledališki uspešnici — in zato tudi ni atraktiven, na trenutke je celo razvlečen. Zanimiva je ideja o učenki, ki preraste učitelja, in negacija profesorjeve prepričanosti v absolutni nič. Medtem ko profesor ubija ničnost s pijačo, mu pred očmi „vedoželjna Rita“ to ničnost pobija z učenjem. Vseeno pa je Ritina pot preveč „idealizirana“ podoba proletariata, ki se bo kar naenkrat oborožil z znanjem in strmoglavil, prerastel stari red (tega naj bi posebljal Frank).

VEDOŽELJNA RITA (Educating Rita)

Velika Britanija, 1983

režija: L. Gilbert
gl. vlogi: J. Walters, M. Caine

Akademski profesor literature Frank se vse manj zanima za literaturo in vse bolj za pijačo; opitost je nadomestilo za zgrešeno zvezo s prijateljico, ki ga vara z

IGRE V INTERNATU

ZRN, 1981

režija: Michael Thomas
gl. vloga: Christine Wagner

Sedem učenk in učiteljica na razkošnem gradu v učnem procesu spoznavajo spolne organe in njihovo funkcijo, vse pa to poskušajo tudi doživeti tudi v praksi. Vzoredno teče zgodba dveh zakoncev, ki nikakor ne moreta urediti seksu-

alnega življenja in kot naročeni prideta učenki z gradu ter težavo odpravita. Nemška erotična komedija je žanr erotičnega filma pripeljala v nemogoče vode. Značilnosti teh filmov se da strniti v naslednje besede: obstaja cela veriga mladih žensk, ki poželjivo čakajo moški spol, mednje pa prileti moški v podobi boga, zato se mora njegov spolni organ spretno zakriti, spolni akt pa predstaviti kot naporno delo za strojem, avtomatom. Dialogi so bedasti ali se zreducirajo na vzklike in smejanje, v fotografiji pa prevladujejo močni svetli toni, ki za trejo vsakršno zapeljevanje gledalčevega pogleda. Zgodbe ni, konec pa povzema eno od variant celih koz in sitih volkov. Ne nazadnje se da uspešnost takega filma izmeriti povsem matematično: koliko je bilo prikazanih zadnjic, koliko prsi, koliko golih teles . . . , skratka, izguba emocij in oseb je popolna. Poplava nemških erotičnih komedij pri nas govori o pomanjkanju pristne erotike, ki se je preselila v vode „hardcora“, in o pomanjkanju spolne vzgoje, ki se že desetletja seli iz šol v kino dvorane.



HUNDRA

ZDA
režija: Matt Cimber
glasba: Ennio Morricone
kamera: John Cabrera
gl. vloga: Laurene Landon

Hundra edina preživi pokol svojega — ženskega — plemena in v prvem valu maščevanja z lahkoto opravi s petnajstimi možmi „mogočnega bika“, ki so uničili njeno plemo. Zateče se v svetišče, kjer živi koren plemena — starka, in ta ji naloži na pleča usodo ženskega plemena. Prerokuje ji usodo, ta pa pravi, da bo ostala nepremagana in da se bo morala oploditi s pripadnikom mogočnega bika. Hundra odide izpolnit usodo, vendar se njeno prvo srečanje z moškim konča neuspešno, pot pa jo zanese v manjše srednjeveško mesto. Zaljubi se v zdravnika, zaradi postavnosti in lepote pa jo hoče imeti vladar mesta v svojem templju ljubezni, ker bo tako brez težav od so-glavarjev pobiral pristojbine. V templju se Hundra nauči veščin „ljubezni“, v zameno pa nauči pokorne ženske samobrambnih prijemov in pri njih vzgaja „upornega duha“. Z zdravnikom dobi sina, ki ji ga vladar ukrade; da bi ga dobila



nazaj, mora prodati svoje telo. To se seveda ne zgodi, na pomoč ji priskočijo prijateljice iz templja, zdravnik in zvesti pes, tiranija je končana, Hundra pa lahko z bodočim rodom odjezdi izpolnit preokbo. Usoda je nepremagljiva, zato se morata zdravnik in Hundra ločiti.

Film, ki se v prvi vrsti ukvarja s pustolovskimi dogodivščinami „možate“ Hundre, gradi zgodbo na podmeni, da se je antagonizem med namišljenimi moškimi in ženskimi plemeni reševal največkrat z mečem, le v izjemnih situacijah — ko plemenu grozi konec — pa ta antagonizem nadomesti „ljubezensko razmerje“. To razmerje je kratkotrajno — tako kot je kratkotrajen boj sam — poteka le do trenutka, ko je bodočnost plemenu znova zagotovljena. Hundra je zgodovinska mati, nosilka moči, ljubezni in reprodukcije.

STREL V LUNO (Shoot The Moon)

ZDA, 1981
režija: Alan Parker
scenarij: Bo Goldman
gl. vloge: Diane Keaton, Albert Finney, Karen Allen, D. Hill

Zakon pisatelja Georga in žene Vere je v krizi, čeprav nobeden od njiju ne pozna pravega vzroka. George se preseli k prijateljici Sandy, Vera ostane sama s štirimi hčerkami. Življenje je potrebno organizirati drugače, ustaljeni urnik se je porušil. Njuna skupna vez so hčerke, toda tudi med njimi pride do delitve. Starejši dve stojita ob strani Vere, mlajši dve pa ob strani Georga. Kmalu pride do ločitve in Vera spozna prijatelja Franka, ki ji gradi teniško igrišče. Ta graditev je simbol novega začetka, George pa si še vedno lasti pravico do hiše in žene. Ljubosumnost uspešno zatira, vendar na koncu eksplodira. Igrišče je narejeno, Frank se je preselil k Veri, najstarejša hčerka je ljubosumna, zbeži k očetu, ki ji izroči darilo za rojstni dan — pisalni stroj, s čimer ona postane njegova zastopnica, nosilka družine — in jo pripelje domov. Namesto da bi se odpeljal nazaj k Sandy, z avtomobilom poruši igrišče. Razjarjeni Frank ga pretepe, hčerke prihitijo k ležečemu očetu, na koncu priteče še Vera in družina se zopet sestavi. Režiser Alan Parker — pri nas ga pozna-

mo predvsem po filmu *The Wall* se je lotil teme, ki je povsem „ameriška“. Razpad družine in njeno ponovno sestavljanje je tematski obrazec socialnih dram, pri katerih padajo žrtve, vendar je na koncu družina kot osnovna celica družbe znova cela, mnogo trdnjša kot na samem začetku. Če je po eni strani torej razumljivo množično ukvarjanje avtorjev s to tematiko, je po drugi strani vedno prisotna nevarnost, da pride do ponovitve, banalizacije in neoriginalnosti. Parker v tej luči ni naredil izjemen film, je pa *Strel v luno* vsaj simpatičen film, ki se ne vdaja solzavosti in tragičnosti.

Leon Magdalenc

RESNIČNI OBRAZ ANITE NOVAK

TV nadaljevanka

Marodičeva televizijska nadaljevanka v petih delih, ki smo jo imeli priložnost videti malo pred koncem leta 1984, je že med samim predvajanjem na malih ekranih izzvala nekaj ugovorov v dnevnem časopisju. Ugovori so leteli na rovaš netočnosti v nadaljevanki, vendar ne na tiste netočnosti, ki bi bile konstituanta neke romansirane pripovedi, pač pa na dejanske faktične napake, kot so na primer opis odzema krvi za analizo glede na alkoholiziranost, kar pa je že resnejša zadeva. Zato je treba že kar takoj ugotoviti naslednje: če je bil ta postopek napačen (in dejansko je bil, kajti javno je protestirala neka bolnišnica in izrazila dvom v Marodičev pristop k stvari), potem velik del televizijske pripovedi zdrkne v zmoto, v napačno konstrukcijo, ki nima nič skupnega z opisom *katerakoli* stvarnosti, niti prave niti romaneskne. Sicer je nekoliko nenavaden kritiški pristop k stvari, da nemudoma preide in medias res, pristop, ki smo ga uporabili, vendar se v našem primeru izkaže kot popolnoma upravičeno dejanje, kajti že na samem začetku razmeji in omeji kritično dejavnost. Vse, kar sledi iz zamenjave krvnih vzorcev, vsi zapleti, konflikti, posledice so za kritika neresnični, ne povedo ničesar, skratka, so zmota in graditev na napačni predpostavki. Zaradi ugotovljenega se drastično zmanjša obseg tega, kar je treba sploh še pregledati. In to, kar pravzaprav še ostane, predstavlja *Resnični obraz Anite Novak*. Tu se ne mislimo spuščati v ugibanja o morebitni slovenski verziji čeških vzorov, ki jih je treba po Marodičevem mišljenju prenesti na samoupravno torišče, še zlasti zato ne, ker so bili očitno Marodičevi nameni sila resni, pač pa spet kar takoj ugotoviti, da že sam naslov ponuja nekoliko puhlo resnico o več človekovih

režija: Anton Tomašič
scenarij: Aleksander Marodič
dramaturginji: Nina Suvan, Metka Dedakovič
scenografija: Seta Mušič
kostumografija: Milena Kumar
urednik: Marjan Brezovar
igrajo: Iva Zupancič (Anita Novak), Lojze Rozman, Majda Potokar, Aleš Valič, Danilo Benedičič, Boris Cavazza, Janez Vajevac, Alenka Vipotnik
produkcija: TV Ljubljana, 1984/85

obrazih. Ne zanikamo dejstva, da se človek kaže v družbi, na delovnem mestu itd. vselej v neki določeni podobi, a je vendar hudo tvegano govoriti o nekakšnem „resničnem obrazu“ še zlasti zato, ker je tisti „resnični obraz“, le eden od obrazov, s katerimi človek razpolaga. Teorija o nekem „resničnem“ obrazu se je dosedaj povzdignila v moto le v trivialni literaturi ter naredila iz teh obrazov „teoretično“ ozadje, ki povzroča le zelo preproste, banalne in sentimentalne učinke.

Konec koncev nam ostane še literarna zasnova nadaljevanke, ki jo je mogoče strniti v eno samo besedo: s a m o u p r a v l j a n j e. Pred leti je bilo zaznati v govorih nekaterih slovenskih politikov, da lik samoupravljalca še ni doživel literarne upodobitve. Vprašanje je toliko bolj resno, ker vsaka literarna upodobitev nujno tiči v neki zvrsti, mnogokrat pa se je že zgodilo, da je nastala nova literarna zvrst zaradi enega samega problema ali pojava. S samoupravljanjem žal ni tako in ugotavljamo, da ga je prav nadeležno prenašati na celuloidni trak ali na male ekrane. Kaj se dejansko pripeti: z malih ekranov se zazre v nas slika ne-

kakšnih lažnih problemov, ki bi jih po vsej verjetnosti ne bilo, če bi bil pristop k problematiki nekoliko bolj urejen in bolj organiziran. Če smo se ob Marodičevi Krajevni skupnosti tu pa tam zasmejali, potem nas Anita Novak s svojim resničnim obrazom navda z nekakšnim obupom, ker smo hkrati prepričani, da je tudi ta Anita Novak odraz nekakšne stvarnosti. In že samo v jedru samega paradoksa. Verjetno je Marodič želel posneti nekakšno kritično štorijo o določeni zvrsti nepravilnosti v naši družbi, zgodilo pa se je to, da začne Anita Novak govoriti na neki povsem drugi ravni, na ravni literarnega sloga, ki naj bi odražal samoupravne odnose. In še več; bežno vzporejanje z Marodičevo Krajevno skupnostjo je pokazalo, da je humoreska možna, pač pa ta zvrst ne prenese resnega pristopa. Ob sami resni vzpostavitvi se, kakor smo že pokazali, dejanski problemi prelevijo v lažne probleme, skratka, probleme, ki jih nikakor ne bi bilo, če bi bila stvar zastavljena nekoliko drugače. Verjetno ne gre pri tem za kakšno posebno Marodičevo pomanjkljivost, pač pa za tematiko, ki je ni mogoče opisovati drugače kot kritično. Že zgolj s preslikavanjem kakšnih bolj ali manj resničnih ali bolj rečeno, verjetnih dogodkov ne dosežemo drugega kot pravo nasprotje vseh mogočih televizijskih nadaljevanek. S tem pa hočemo trditi, da prav ta nadaljevanka implicira razmislek o določenem pristopu k romansirani problematiki o samoupravljanju, ki pa ne more biti uresničena zaradi natančno določenih družbenih zavor.

Peter Srakar



MNOŽIČNI MEDIJ,

MNOŽICA MEDIJEV

Po besedilih, ki sledijo, bi lahko sklepali, da je medij neka ambivalentna tvorba: na eni strani zavezan tehniki, na drugi politiki. Tehnična stran naj bi razvijala aparat (produkcijsko formo), politična pa je sama konstitucija občestva/občinstva. V območju tehnike nastajajo zmerom novi in se transformirajo stari aparati, v območju politike pa ideološki konstrukti, ki zavzemajo določen položaj v razrednem boju. To, priznati je treba, nekoliko preprosto razčlenbo postavlja na glavo naslednje opozorilo: ker aparat na področju „občevanja“ dejansko pomeni retorični aparat, je njegova „substancia“ lahko le ideologija; in politika seveda ni nič drugega kot v zadnji instanci tehnični problem zajetja množice, tj. konstrukcije predstave.

Zato bo treba stvar zastaviti nekoliko drugače: aparat nastopa kot sam razlog (lahko bi rekli tudi pretveza) konstitucije občinstva, nastopa kot fascinum, ki zagrabi subjekt in ga tudi drži, pripetega v nepopustljivo zahtevo po občevanju. Medij je torej predstavnik (zastopnik) najbolj totalitarnega projekta v zgodovini: projekta občevanja.

Razvoj „množice medijev“ gre najprej pripisati nemožnosti tega projekta, a na drugi strani tudi določeni osvoboditvi: če je namreč občevanje nekaj, kar je strogo v redu predstave, so tudi njegove meje le meje predstave. Ta perspektiva pa zvrne metafizični pojem „informacije“ v materialistični koncept pripovedi (z ilokutornim in perlokutornim delovanjem), katere učinek je predstava.

*Sama uvedba medijev, ki niso imenovani v „glavi“ na Ekranovi naslovnici, najbrž ne bo nikogar posebno presenetila; presenetil bo kvečjemu izbor. Naj pove-
mo, da s tem šele začnemo, da šele artikuliramo „preobrazbo“ množičnih medijev in da bomo to podjetje tudi nadaljevali. Ker pa s tem, ko ožimo pojmovanje „medija“, vstopa v to območje vse več predmetov, najbrž zlepa ne bomo končali.*

Bogdan Lešnik

POSTPERFORMANCE

POPOLNE PODOBE

Konceptualizem lahko označimo kot upor proti industrijski družbi, proti produkciji in potrošništvu, označimo ga kot beg od realnosti (če potrošniško družbo, umetniške institucije itd. štejemo za realnost). Konča se tako, da se konceptualizem zapre in postane hermetična umetnost, ker se ukvarja zgolj sama s sabo, kar se odraža v sprejemanju vzhodnjaške filozofije, vračanju k ritualom, meditaciji in prakticanju osebne izkušnje. Vsekakor pa ne smemo spregledati njegovega prispevka — da umetnost ni produkcija objektov, pač pa mišljenja, pomnjenja. Svoje nasprotovanje objektu je konceptualizem izpostavil z zahtevo, da umetnost ne sme biti potrošniško blago. Ugotoviti pa moramo, da je zapiranje konceptualne umetnosti v galerijske prostore ter izvajanje akcij in performancev v omejenih, ozkih in pol privatnih krogih privedlo do morda paradoksalne mistifikacije. In vprašanje je, ali niso ti projekti izgubili svojo funkcijo. Intimnost in prisiljena „spontanost“ nikakor nista bili v prid performance.

Očitno je, da so bile ideje Johna Caga „Proti interpretaciji“ Susan Sontag in serija del „Oblika kot slika kot oblika“ Franka Stelle revolucionarna dela, vendar so imela skrajno subjektiven karakter. Golota teksta, impliciranost teatra, koncept aktivne publike, vse to je dominiralo v umetniškem performansu v šestdesetih in sedemdesetih letih. Že leta 1972 začne performance izgubljati zagon leta 68 in počasi prehaja v fazo estetske čistosti, ambivalence in začne obstajati zgolj kot performance.

Označuje ga zavest o množičnih medijih, množični kulturi, rock kulturi, gledališču, spektaklu... Mladim umetnikom z novimi idejami ne ustreza več hermetična zaprtost in omejenost galerijskih prostorov. Njihov prostor delovanja so zdaj alternativni prostori in klubi. Pride do razvoja klubske umetniške scene in povezovanja alternativnih prostorov in klubov. Pri tem se zgodi dvojna premestitev: premik umetnikov v klube, še več (vendar manj očitno), pa premik klubskih performerjev v umetniški svet. V alternativnih klubih se v posameznih prostorih paralelno odvija različen program (filmi, video, koncert, performance, disko...) kar omogoča publiki izbiro, večjo informiranost in razvijanje določene kritične zavesti. Klubska publika je raznolika, se prepleta, dogajanje ne sprejema kot „umetnost“, temveč prej kot zabavo. In tu ne gre več za pretenciozno, dolgočasno „umetnost“ performance. Performer postperformance si izbira določeno — svojo publiko, ki pa jo mora vedno znova šele pridobiti. Performer mora upoštevati prostor delovanja kot

družbeni prostor — shajališče, ne pa kot prostor, ki je vpet v mehanizem socialnega ekskluzivizma in s tem omejen na ozko, zgolj umetniško galerijsko publiko. Performer se zaveda svojega učinka, kakršnega ima na publiko, ki jo je potrebno vedno znova pridobiti, pri čemer pa ne gre za podrejanje okusu publike, temveč za njeno postopno „vzgajanje“. Kaže se nam bistvena razlika te množične publike od galerijske publike, ki ostane v galeriji in gleda performance do konca, saj gleda na performance kot na a priori umetniško delo — tu je še vedno prisotna mistifikacija umetniškega. Klubska publika pa ima na razpolago, da gleda performance do konca ali pa odide na drugo „zabavo“. Ko se performance približa nekemu področju „zabave“, se s tem približa tudi področju spektakla, ki ima svojo določeno funkcijo in učinek.

Če je postala likovna umetnost preveč orientirana na umetniški trg, preveč akademska in hermetična, če deluje kot neki emancipator tradicije v katalitični obliki, pa je performance za razliko do le-te tako odprt medij, da lahko prevzame kakršnokoli obliko in lahko reagira na premestitve stališča — njegova eksperimentalna narava pa ostaja po svoje nedotaknjena. Zavedati se moramo, da performance je predstava in predvsem predstava in ves blišč, s katerim je mogoče povečati njegovo privlačnost; je namenjen temu, da se poveča izjemnost te predstave. Predstava je po svoji naravi namenjena gledanju, poslušanju, in klubski kraj in čas, katerih pomembnost se nam je vsilila, sta torej očitno kraj in čas za zbiranje gledalcev, shajališče občinstva. Klub oziroma alternativni prostor je očitno predvsem zbirališče nekega določenega občinstva, zbirališče, ki to občinstvo — vsaj za čas predstave in vsaj v domišljiji — ideološko konstituira ali vsaj potrdi kot specifično družbeno skupino. Tak prostor ne deluje več kot komercialni prostor zabave, temveč se spreobrne v pomembno mesto političnega/ideološkega boja, kajti umetnost sama, kot tudi performance, je le na videz avtonomno področje, dejansko ima natančno določena izhodišča in družbeno funkcijo: To gledanje pa nasprotuje idealistični, na področju kulture še zmeraj vladajoči ideologiji, ki umetniško produkcijo pretvarja v produkcijo realnih predmetov, kar zagotavlja obstoj in funkcioniranje specifičnih družbenih institucij: trga, pedagogike, lastništva, utelešenih v galerijah in pri zbirateljih in je ne razume kot produkcijo spoznanj, se pravi kot materialno porabo misli prek specifične prakse. S takim funkcioniranjem meščanska ideološka kritika topi/onemogoča transformacijska prizadevanja umetnikov, jim podtika vrednote in kriterije meščanskega idealizma (od spontanizma do racionalizma), predvsem pa povezuje „selekcioniра produkte“ (in prek produktov pritiska na produkcijo) po svojih ideoloških neumetnostnih, neteoretskih merilih. To

je fetišistična (objektivistična) ideologija, ki sicer dopušča določen avantgardizem, če je ne ogroža, tj. ne razkriva njene strukture in je ne spravlja v krizo, zanesljivo pa izključuje vsako realno subverzijo, ki se izmika njenim kategorijam, njenim kriterijem.¹

Področje performance je skozi vso svojo zgodovino delovalo kot „bojno“ polje, ki se izmika natančni definiciji in pretvorbi v umetniške objekte s tržno vrednostjo. In morda je bila njegova funkcija ob tem tudi v tem, da preko direktnega kontakta s publiko skuša vplivati na posameznike, jih pripraviti do razmišljanja in prevrednotenja svojega gledanja na umetnost/kulturo. Tako zdaj prostor, v katerem se izvaja performance (pa naj gre tu za alternativni galerijski prostor, klub ali glasbeno spektakelsko dvorano) ni več prazen kontejner, ki ga je potrebno šele zapolniti, temveč je to specifičen družbeni prostor. Postperformer torej raziskuje svojo pozicijo znotraj konteksta javnega/družbenega, to pa ni več hermetično, intimno „umetniško“ raziskovanje sedemdesetih let, temveč spektakel/performance s spektakelsko funkcijo, brez omejitve glede na material, postopke in medije, uporabljene ravno za dosego te predstave/Gesamtkunstwerka — vizualnega, zvočnega in telesnega efekta brez „sporočila“, pomena, smisla v tradicionalnem pomenu, kjer je mesto označenja zasedel sam označevalec, ki je stopil v ospredje.

Če sedemdeseta leta označuje nematerialnost koncepta, geste, lahko trdimo, da vodi postperformance v naracijo-pripoved, ki je več kot samo struktura, ki postavi „pomen“ nad gesto. Ni več naravnosti in neposrednosti, vse je skonstruirano in izumetničeno/lažno. Postperformance zaposli imaginacijo² s tem, ko ponovno vzpostavi odnos ODER — PROSTOR (Če je performance prostor določeval, pa ga postperformance podreja svoji funkciji. Imaginacija pa je sposobnost duha, da privede percepcijo nad mejo materialnosti fizične forme).

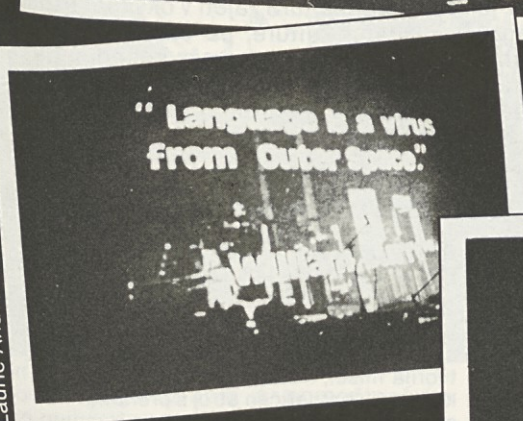
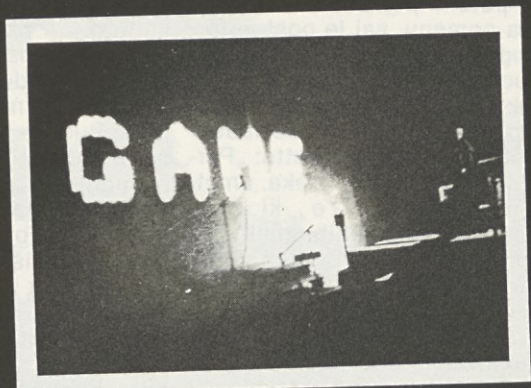
SPEKTAKEL KOT REALNOST

V vedno bolj razviti potrošniški družbi je vpliv različnih medijev, množične kulture in pop kulture na umetnost več kot očitno. Zakaj bi bila znotraj blagovnega sistema tehnologija dostopna samo znanstvenikom, reklamnemu biznisu ter drugim komercialnem medijem, ne pa umetnikom? V sedemdesetih letih je še vedno prisotna mistifikacija tehnologije, postperformance jo obvlada in nadvlada ter z njeno pomočjo dejansko manipulira s publiko.

Bolj kot je dober in prepričljiv performance, bolj se lahko publika indentificira z zunanostjo/realnostjo.³ Performance umetnost je v postmodernizmu postala bolj otipljiva, postala je celo zabavna. Kajti mlada generacija umetnikov izhaja iz medijev in jih tudi uporablja. Nova glasbena scena (punk,



Laurie Anderson



Laurie Anderson

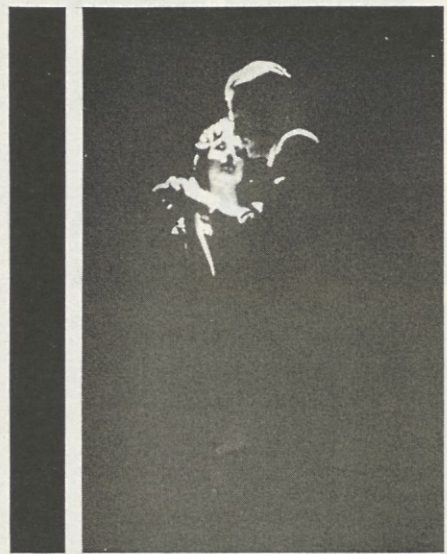


Laurie Anderson v United States: Part II,
Montreal, 10. nov. 1981



Mare Kovačić. Casus Belli, 1983

novi val, industrijski rock, električni funk) je imela velik vpliv na performance konec sedemdesetih let. Postavila ga je v kontekst množične/popularne kulture, klube in alternativne prostore. Performance je postal ena od atrakcij, ki se dogajajo znotraj kluba ali alternativnega prostora, in nekateri so si kot model svojega delovanja izbrali dadaistični Cabaret Voltaire. To so postali prostori, v katerih se lahko srečuješ in vidiš novo in inovativno umetnost. Umetniki, kot so R. Chatham, L. Anderson, R. Longo, E. Bogosian, G. Branca itd., so s svojimi referencami na film, na širše pojmovano kulturo, na medije napovedali, da prihaja senzibilnost nove generacije. Pri delovanju jim ni šlo toliko za to, da popolnoma obrnejo hrbet performansu in puritanski etiki sedemdesetih let. Šlo je za absorpiranje in prevrednotenje idej sedemdesetih let. Težko je dobiti prijatelja, če masturbiraš v galeriji, kot je počel V. ACCONCI — imajo te za čudno družbo. Umetniki osemdesetih let se zavedajo stapljanja medijev ter potenciala spektakla in performanca. Če je naš vodič zgodovina, potem performance zopet pridobiva na pomenu, saj le postperformance omogoča medijsko pomenjenje. Umetnik upošteva tehnologijo in je ne mistificira, kot je to počel v sedemdesetih letih. Umetnik je tisti, ki obvladuje „sceno“. Kot pravi Guy Scarpetta: „Performance ni niti žanr niti 'neka umetnost', temveč delovanje, ki je na delu znotraj mnogih različnih umetnosti ali izolirano v svoji 'čistosti'. Brez specifičnega mesta/locusa in 'sporočila' predstavlja v svojih novih oblikah premestitev delovanja, vedno prisotnega v 'nižjih' umetnostih (glasbene dvorane, kabaret) — premestitev, ki opušta njegov stereotipen kod. Izmed vseh figurativnih in izvajajočih praks vzpostavlja performance tisto prakso, znotraj katere je najpomembnejša sama prisotnost performerja — performer je tisti, ki vzdržuje pozornost, ne pa tisto, kar reprezentira.“



Robert Longo, Surrender, the Kitchen, New York, 1979

REALNOST KOT MEDIJSKA PODOBA

Sodobna zahodna kultura osvetljuje institucionalno slabost in arbitrarnost razmejitve na aktivnosti, ki sodijo v galerije in muzeje, in tiste, ki sodijo na cesti ali v klube. Dve konvergentni tendenci znotraj medijev in umetnosti sugerirata novo obliko kulturne združitve. Na eni



Colin Campbell kot Anna v Scene II

strani smo znotraj medijev priče prizadevanju s tendenco po drugačnem nivoju estetskega potrošništva, na drugi strani pa smo priče tendenci po prevzemanju podob potrošniške kulture, po tem, da se umetnost umesti znotraj množične kulture, ne pa znotraj omejene in „mrtev“ umetnostne zgodovine. Sodobne kulturne tendence nam kažejo realnost stičnih točk med umetnostjo in množično kulturo — morda gre za odznavanje umirajoči potrošniški kulturi ali pa za naznanjanje začetka „dobe umetnosti“. Če imamo na eni strani umetnost, ki je polna izrabljenih umetnostno-zgodovinskih klišejev, polna naivnih in arhetipskih oblik izražanja, ko njena retorika direktnosti in neposrednosti postaja vedno bolj prosojna krinka za novi tradicionalizem, pa imamo na drugi strani generacijo umetnikov, ki nočejo funkcionirati kot hrana primitivizmu umetniške mašinerije in začnejo delati z najdenimi podobami. Njihovo delo je postalo proces kolobarjenja (recikliranja).

„Nova podoba“ kot oznaka tega pristopa k podobi se zdi šaljiva in žaljiva, kajti delo reprezentira pristop k „podobi kot stari“, ne pa kot „novi“. Novost je danes stvar ponavljanja, kot je ugotovil Andy Warhol. Ne gre za pobeg duha ali transcendenco, kar je značilno za reprezentacijo novega, temveč za napovedovanje kulturnega cikla, za preobrat podobe. Nov pristop do podobe je nov zato, ker je brez sijaja novosti. Odraža pogled gledalca, ki je videl te podobe že prej. To je umetnost brez transcendence, brez upanja, kot da gre za samozavedajočo se realizacijo more totalitarizma „tovarne potrošniške kulture“ z umetnostjo, ki jo obnavlja/reproducira z umetnostjo kot bilko v procesu kolobarjenja.

Novo ugodno izhodiščno točko predstavlja pristop do podobe kot lažne. Ne gre več za opiranje na resnično/stvarni svet, temveč je podoba sredstvo za vzpostavitev imaginarnih svetov, zaprtih v svoji lastni lažnivosti — realnosti kot medijske podobe. Soočeni z nerealnostjo umetniške zgodovine nas vodijo obetavaoči umetniki do dviga v simultano sedanost kulture podob. Umetniki se ozirajo k medijem, mediji se ozirajo k umetnosti. Zdi se, kot da vsako področje kulture išče rešitev svojih lastnih problemov v drugem področju. Vidik vseobsegajočega spektakla, ki ga je sproducirala postindustrijska družba in ki ga je napovedoval Guy Debord v svojem delu „Družba spektakla“, je postal stvarnost. V zahodni kulturi „produkcije podob“ je užitek cilj vsake svobodne izbire, giblje

se od nejonizirane intelektualne provokacije. Vendar pa vidimo v tej „svobodni izbiri“ paradoks. Kajti v vsaki „izbiri“ že tiči ideologija — se pravi, obstaja samo možnost „izbire“ ideologije.

Ideologija vladajočega razreda pa se skuša umestiti ravno na razredno „nevtalna“ področja, kot so kultura, šport, zabava. Njihova navidezna nevtalnost se šele s tem, ko so postavljeni v določen (razredni, ideološki) kontekst, pokaže kot specifično razredna, ideološka. Zato področje „prostega časa“ oziroma preživljanje prostega časa nikakor ne more biti svobodna izbira vsakega posameznika, saj se za ta področja v državah razvitega kapitalizma (bolj kot pri nas in na Vzhodu, kjer ima vodilno vlogo država) borijo različni interesi in institucije. Njihovi interesi vedno ležijo skriti za ponudbo (reklamo) in navidezno prosto izbiro. Za ta področja se borijo ravno zato, ker se tu ideologija lahko najbolj udejanja, kjer gre za uspešno manipulacijo z množicami, ne na način prisile, temveč preko svobodnega pristanka — nevidnega delovanja ideologije. Ta navidezno nevtalna področja prostega časa je potrebno v čim večji meri zaseči. Velika izbira oziroma možnost izbiranja pa izhaja iz heterogenih interesov in iz krizanja različnih interesov, ki pa konec koncev vsi delujejo v skupnem interesu oblasti.

Tako se skuša tudi alternativno delovanje in subkulturo zajeti v okvir institucionalizirane kulture, pa četudi kot njeno zanikanje, saj se to kaže kot edini način kontroliranja obrobni/marginalnih dejavnosti in njihovega usmerjenja, s čimer se jih naredi za nenevarne.

Opombe

1. D. R., O likovni kritiki, PROBLEMI — RAZPRAVE, št. 147—149, Ljubljana 1975

2. V 20. stoletju zasledimo presenetljivo redukcijo imaginacije. Kar je bilo včasih sila, ki je tvorila misel, nosilec pomena, je postalo neke vrste kibernetičen stroj s prenatrpanim obsegom, ki je programiran za proizvodnjo bleščečih, vizualnih oblik. „Popolne podobe“, „čiste površine“ nastajajo v mehanizmi, ki producirajo podobe zgolj z namenom uravnotežiti sijaj praznine, ki konstituira potrošniško družbo, z njihovim zunanjim bliščem pa se kompenzira izguba trdne materije. Te zapeljive spektakularne forme pa niso razlage pomena, kot je bilo to prej — ne nakazujejo notranje globine in smotra. Kot fantazmatični fenomeni, razpršeni po celotni sodobni kulturi, ki označujejo njeno privlačnost, sugerirajo podobnost z bleščečimi maskami odsotnosti, ki se imenujejo simulakre. (Kate Linker).

3. Realnost je zdaj podrejena označevalcu. Ne obstajajo več tržni zakoni, temveč strukturalni zakoni vrednosti. S temi strukturami pa prehajamo v svet moči in napetosti ter se oddaljujemo od predpisov naravnega zakona in reprezentacijske strukture klasičnega znaka. Prehajamo od produkcijske k potrošniški družbi, kar nas vodi do usmerjevalne moči označevalca, do spoznanja o njegovi tiraniji, ki motivira sodobno epistemologijo in posebno tisto njeno vejo, ki je okarakterizirana kot postmodernistična misel. V postmodernizmu 20. stoletja smo priča „uničenju“ pomena in izdolbljenju kritičnosti, dvigu sistema, strukture in površja. Znaki se ne nanašajo več na „subjektivno ali objektivno realnost“, temveč sami nase in na njihovo prepletanje. Označevalec postane sam svoj referent v tавтоloški ponovitvi samega sebe. (Kate Linker)

Mare KOVAČIČ

XEROX Fast Art



Vsako udejstvovanje s pomočjo tako imenovanih masovnih reprodukcijskih medijev postavlja tako akterja kot recipienta pred bistveno spremenjeno obliko statusa tega dela, dela, ki postaja bolj dejavnost kot pa produkt. V ozadje je potisnjena teorija avtonomnega ustvarjalnega subjekta kot kreatorja sveta, prinašalca genuinih idej in oblikovnih zmogljivosti. Njegov genij se premika vedno bolj na področja, kamor se useda in kjer se manifestira *iznajdljivost* novega, še ne uporabljenega, bolj z *lucidnimi triki* prepletenega, kakor pa ob kontemplacijskem sistemu reflektivno nastalega.

Brez pomena postaja postavljati ločnico med sredstvo in smisel in če že, je to zgolj pomožna historična kategorija mrtvega opazovalca. Vse to proizvajanje se poizkuša subsumirati pod oznako modusa vivendi, temelji na bivanju, katerega substanca leži na nivoju iracionalnega, nezavednega in drugih hudičevih kuhinj in je, bolj kot je neposredno in nerefleksivno, bliže svojemu bistvu.

kako po strani, bolj kot flikanje vsakdana z gagi kakor pa nadgrajevanje sistema idej.

Hiperkomična resnost realizacije teh majhnih prebliskov in novih trikov nas seveda pripelje prav kmalu k zmečkanim Dalijevim vstopnicam in, kar je še pomembneje, njegovi proglasitvi tega objekta *trouv  * za skulpturo. Da Dali teh vstopnic, ki jih je slučajno mečkal po žepih, ni zabrisal stran, se imamo zahvaliti samo konceptu absolutne, vse življenjske položaje obsegajoče umetnosti, katera je nenehno dopuščala takemu gagu kot neposrednemu razširjevalcu (manifestatorju) tega koncepta prostor za njegovo dokumentacijo.

Predpostavke o življenju kot igri, o življenju kot happeningu (kjer je tudi igra z življenjem — samomor samo zaključna pika v tekstu happeninga), onemogočajo potegniti črto — anticipiran moto — med slabim in dobrim, ampak nakažejo nov akcent, katerega srečamo pri vseh vizualnih avtomatih: namreč, da je o dejavnosti in produktu z vrednostnimi kategorijami mogoče govoriti šele *naknadno*, takrat, ko je vse končano. Vsak pritisk na gumb polaroida, avtomata za fotografije ali pa fotokopirnega stroja je zgolj realizacija slike, ki je pred-postavljena in ki čaka, da se pokaže. Akter vpliva na proces samo od zunaj, tako da se poslužuje minimalnih variabel in pa kr  enja

navodil za uporabo kot označevalca mej. V bistvu je vsak tak preblisk razgaljanje, na-svetlo-postavljanje, slika tega strojnega kompleksa, nikakor pa ni mašina sredstvo za izražanje idej. *Ideja stroja* je edina, ki tu lahko postane nazorljiva, tako kot je zgolj lucidnost akterja tista, ki jo iztrga iz njene brezobli  nosti. Strojni kompleks odgovarja tvojemu pritisku na gumb in šele sedaj si ti na vrsti, da odlo  a  .

Tej podvrženosti stroju pa so zapisani tudi motivi xerox art, pa naj gre za enostavne manipulativne posege pri vizualnih predlo  kah (glej Viks   t. 1), za neposredne fotokopije telesa, pirokopije (fotokopije goreče predlo  ke) pa tja do videokopij. Vsi ti postopki pa nosijo s sabo, pa naj zveni   e tako paradokсно, element enkratnosti. Masovno reprodukcijsko sredstvo lahko išče svojo avtentično podobo zgolj v enkratnih, vedno novih metodah, ki postajajo novi motivi. Vsako ponavljanje prinaša s sabo samo efekt de  a vu. Ta izključevanja in igra s časom, takoj ko preseže status privatnega, spominja na prijave pri patentnih uradih, na top pops lestvice, utrinke torej, ki nebesnemu svodu nudijo ganljivo dinamiko, katera pa je zapisana samo zastalemu dihu in skrivni želji, ki ne sme biti izustena.

Vito Oražem

HOLOGRAFIJA,

Dvojniki realnosti

„Sanjamo o tem, da se prebijemo tja in se onkraj spet srečamo: na dan, ko bo v tistem prostoru bival naš holografski dvojniki — nemara v gibanju ali govoreč — boste uresničili ta čudež.“(1)

IZGINEVANJE MATERIALNE POJAVNOSTI

Baudrillard snuje na tem mestu predstavo o scenariju prihodnosti s strašljivo realnostjo. Medtem ko gre pri tem bolj za vse drugo kot za dolgo koprnjenje po izpolnitvi prestare sanjske zahteve, se v ozadju skriva usodna izguba difference, s čimer skorajda izgineva tudi imaginarno. Zdaj ni več onile v ogledalu, pojavna refleksija jaza, ki se v obliki holografskega dvojnika sooča s subjektom. Ko namreč subjekt stopa skozi ta dvojniki in se razvodenewa v nematerialnosti svoje pojavnosti, izgublja distanco do lastne podobe, posledica tega bo izginjanje njegove enkratne, njemu lastne realnosti.

„Simetrija je v tem, da nas nesimetrično v njej bije v oči in priklepa nanjo.“(2) Potemtakem pozornosti ne zbujata skladnost enega z drugim, popolna identičnost dveh pojavov, marveč razlika med dvema soočenima realitetama. Ravno v odklonu od realnosti tiči mik zapeljavanja. Le kako bi se naj potem holografiji posrečilo uveljaviti svoje zapeljive čare, če bi v njej prepoznavali samo še popoln dvojniki svojega jaza? Želja po premostitvi te difference, ki jo pogosto povezujejo s holografijo, vodi naravnost v slepo ulico. A vseeno se kar naprej srečujemo s prizadevanjem, da bi spravili na skupni imenovalec princip holografskega snovanja podob s principom natančnega posnemanja resničnosti. Denisyuk si je na primer prizadeval, da s holografijo, kakor je izrecno poudarjal, ne bi ustvarjal slik, marveč resnične kopije, ki jih ne bi bilo mogoče ločiti od izvirnika. Šlo mu je za to, da bi „s pomočjo optike iznašel kodo oziroma šifro, ki bi ju bilo mogoče dekodirati oziroma dešifrirati brez moči domišljije.“(3) Kakor Denisyuk tudi Benton s holografijo povezuje izpolnitev dolgo obstojajočega prostora človeške rase, po obliki dovršene kopije sveta.(4) Če bi imela prav, bi bil z izpolnitvijo teh sanj povezan tudi konec domišljije. Za človeka tako pomemben imaginarni prostor med podobo in resničnostjo bi namreč na ta način nepovrnjivo izginil. Kar bi ostalo, bi bila samo kopija, o kateri vemo, da reproducira le samo sebe, tudi če meni, da reproducira nekaj drugega.

Kot popoln kopirni postopek se holografija nebrizno sooča z resničnostjo, kakor je tudi ta brezbrizna do nje. Pri tem, ko si prizadeva za zmanjšanje sleherne difference, se odpoveduje možnosti, da bi se ozirala po specifično hologenih objektih in pojavnih vzorcih. Vse ji je enako po volji. To je pri tej zgolj predmetno orientirani holografiji deziluzirajoče in hkrati utrudljivo dolgočasno. In četudi sleherna holografska rekonstrukcija kopira

drug objekt — bodisi znamenito vodno pipo, jabolko ali posodo za smeti — se nam vendar prav kmalu zazdi, da poznamo tudi vse druge mogoče kopije predmetov, brž ko smo videli zgolj enega samega. Na tej ravni svoje uporabnosti zmora holografija le skromno razlagati resničnost. Za razliko od fenomena ob nastanku prve fotografije zdaj nihče več ne čuti potrebe, da bi holografski dvojniki primerjal s pripadajočo realnostjo. Spričo pomanjkanja zadostne difference, kakršno v svoji sicer plitvi strukturi poseduje fotografija, holografija ne more sporočati bistveno nove estetske izkušnje, s čimer hkrati preneha biti medij. Utrjeno razmerje do medijev, kot sta fotografija in film, ter vsakodnevni stiki z njima pa nas vseskozi zapeljujejo v to, da bi tudi holografijo obložili z miselnimi in zaznavnimi manirami, ki v poglavitnem izvirajo iz obeh medijev. V skladu s tem prihaja dokaj pogosto do zablod oziroma do izenačevanja dejansko pričujočih razlik, medtem ko po drugi strani ponarejujoče prikazujejo postranska znamenja kot izstopajoče posebnosti. Zasedlepljeni od površinske izrazitosti nekaterih znamenj, na primer tridimenzionalnosti ali natančnosti posnemanja predmetov, že dolgo govorimo, da bo holografija v prihodnosti zavzela širna področja uporabe tradicionalnih medijev — posebej fotografije. Toda tudi če bi bilo na osnovi osredotočenih raziskav na tem področju ta cilj kdaj mogoče uresničiti, to ne bo spremenilo dejstva, da je holografija v temelju povsem drugačne narave, kakor so tradicionalne reproduktivne tehnike. Fotogeno se ne bo moglo kar čez noč spremeniti v hologeno. Kajti kot ni bilo fotografiji namenjeno, da izpodrine slikarstvo, in kakor kino ni mogel zamenjati gledališča, tako tudi ne more biti cilj holografije, da bi razvila tridimenzionalno fotografijo ali celo tridimenzionalno kino.

Interferenca informacije

V enaki meri, kot je zanimanje fotografije bistveno povezano z materialno pojavnostjo sveta, se glavni interes holografije posveča informaciji. S to lastnostjo se hkrati ujema z določenim razvojem, s katerim se je informacija povzdignila do vse bolj samostojnega dejavnika pri spočenjanju resnice. Poslej bo šlo za nenehen tok, za stalno nalaganje različnih informacijskih ravni, ki bodo v odločilni meri oblikovale naše na novo se porajajočo podobo sveta. Toda ostanimo še za hip pri fotografiji. Četudi se začne z njenim nastankom, kot je pokazal Benja-

min, izgubljati auratični zaznavni način, se vendarle še nadalje oklepa predmetne narave sveta. Na ta način ji uspeva stvari iztrgati njihovi časovni minljivosti in jih ohranjati v podobi svoje reprodukcije. Tako ohranja v nas spomin na davno minule čase, s čimer je obenem uslišala človekovo v industrijski resničnosti vzniklo strastno željo, ki jo Benjamin takole opisuje: „Približati se stvarim v prostorskem in človeškem pogledu je enako strastna želja sodobne množice, kakor je njeno hrepenenje po prevladovanju enkratnosti vsake dejanskosti z upodobitvijo njene reprodukcije.“(5)

Kar je še uspelo ustvariti fotografiji kot izumu industrijske dobe, bo holografija v dobi informacije popeljala naravnost do absurda. Vladajoči blagovni značaj industrijske družbe, povezan z materialno pojavno obliko stvari, vse bolj prehaja na nematerialno, virtualno pričujočnost informacije, ki se kot nevidna mreža razteza pod vidno realnostjo naših mest. Kot skrito prisotna v obstoječem postaja informacija „univerzalni ekvivalent“, že kar transformacija sama. Vse je prevedeno v informacijo, vsak dogodek skladiščimo, šifriramo, vsem je vse skupno, vsakdo občuje z vsakomer, pomeni: prenaša informacijske tokove naprej.“(6)

Izhajajoč iz tega je medij holografija sposoben ponazarjati interferirajoče informacijske procese, s pomočjo katerih se virtualno pričujoče meša z realno stvarnim. V alegoričnem pomeu hologram ne razlikuje med virtualno in realno podobo. Hologram, ki nastaja izključno na osnovi interference dveh svetlobnih valov, omogoča tako nastanek virtualne kakor tudi realne slike. Katera od obeh pa se zares ujema z resničnostjo ni mogoče dokončno ugotoviti, saj hologram ni objektivni kot optična leča. Na osnovi te navidezne pomanjkljivosti daje holografija — prevlačajoč pri tem vse doslej poznane upodobitvene zakone — prvič prioriteto informacijski strukturi svetlobe pred predmetno izraznostjo sveta. Zdaj ne gre več za vidno pojavljajočo se red stvari na sebi, ki se ga v načelu oklepa holografija, marveč za golemu očesu nerazpoznaven in drugačen red, ki se skriva za njim kot ozadje prelivajočih se labirintov. To ozadje v obliki holograma je hkrati matrica za holografsko ustvarjene podobe.

Paradoksalno je, da gre pri tem po vsem sodeč za nekakšno ex nihilo produkcijo, pri kateri nastajajo nematerialni prostori in telesa, ki so v enaki meri realne kot imaginarne narave. Kot nematerialno prisotne jih hkrati zaznamuje njihova materialna nepričujočnost. Ker so nastale iz čiste optične svetlobne informacije, te plastično nastajajoče podobe ne morejo ohranjati fotografske zahteve objektivnega pojava. Kakor so resnične,

ko so tudi ponarejene; pridobljene zgolj iz interference informacije. To je povzročilo, da je poprejšnja vladavina materialna otipljive realnosti pripeljala do absurda, na njeno mesto pa je stopil resničnost porajajoči transformirajoči učinek interferirajoče svetlobe.

Transcendiranje prostora

Že zdavnaj se je čas izmuznil svoji absolutni newtonski determiniranosti. Kot dokazuje življenje v naših modernih metropolah in njegova preobrazba v umetnost miljea, se je čutno zaznavanje prostora vse bolj prelago na prostorsko razmerje med energetično prepletajočimi se polji moči. Že v prvi polovici našega stoletja govori Mőholy-Nagy o tem, da zaznavanje prostora v primarnem pomenu predstavlja prostorski doživljaj, individualno izkustveno realiteto. „Poprej so ustvarjali iz vidnih, merljivih in porcionalnih sestavnih tvarin dovršena telesa in to imenovali oblikovanje prostora; današnje doživetje prostora temelji na pritekanju in odtekanju prostorskih razmerij ob hkratnem medsebojnem prepletanju zunaj in znotraj, zgoraj in spodaj, na pogostoma nevidnem medsebojnem učinkovanju sil, ki se nahajajo v stvari.“⁽⁷⁾ Preobrazbo doživljanja in zaznavanja realnosti prostora, ki jo je že napovedala umetnost miljea, je uporaba holografskega postopka še nekoliko raztegnila in razširila.

Osvetljeni hologram poraja prostorsko pojavnost, ki se po videzu sodeč ujema s pojavom trdnega telesa, a je vendarle begotne narave. Svojo realnost dolguje zgolj in edinole enemu (tehničnemu) efektu, medsebojnemu učinkovanju različnih sil, pri čemer ni pri nastajanju soudeležen niti najmanjši osnovni stvarni element. In paradoksalno je, da nastanek tega telesno učinkujočega prostorskega pojava ne moremo imeti za sumarično nizanje najmanjših delavcev. Roka, ki tipajoče išče oporo, se lahko oprime samo praznine v prostoru, ki pa ne izpuhteva v nič, marveč ohranja svojo obliko. Kakor dokazuje tipajoča roka, se je mogoče v tem prostoru gibati, ne da bi v njem poiskali oporno točko za orientacijo. Prostor, v katerem se giblje roka, ni običajni, vselej mirujoči in nespremenljivi tridimenzionalni prostor klasične podo-
be. Zakaj ta bi se po izkušnji objektivno soočal z roko in tej se ne bi posrečilo vdreti vanj. Prav tako ga ni mogoče skonstruirati s klasično Evklidovo geometrijo. Ta holografsko zasnovani prostor je opustil svojo zahtevo po absolutnosti, tako da se kljub svoji tridimenzionalni pojavnosti nahaja bliže štiridimenzionalnemu prostorskemu in časovnemu kontinuumu, kakršnega je v svoji relativnostni teoriji utemeljil Einstein, kot absolutnemu Newtonovemu prostoru. Tako smo vladavino prostora in obenem trdnega telesa s pomočjo holografskega postopka dejansko pripeljali do absurda.

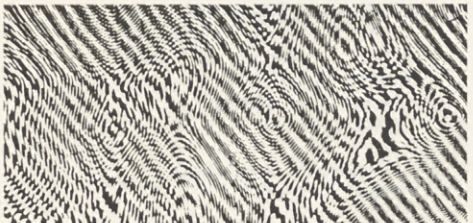
Izhajajoč iz tega trdno telo tudi ne omejuje prostorske pojavnosti holografsko ustvarjene podo-
be, saj gre pri njej za virtualno snovno podobo, ki je hkrati prostor in del prostora. Podoba ima nematerialno naravo in ne potrebuje več nikakršne tvarnosti - platna ali zaslona ali drugih sredstev — da bi postala vidna oziroma zaznavna. Po možnosti je prisotna v slehernem območju prostora. Na tej ravni se srečamo z resnično zapeljivim, ki se ukvarja s tem, kako bi se približalo resnici in jo pritegnilo v (ne)pojmljivo bližino,

ne da bi jo tudi zahtevali zase. In ko Baudrillard — izhajajoč iz tega, da je samo tisto resnično zapeljivo, „kar ima malo opraviti z dimenzijo,“⁽⁸⁾ — odreka holografiji to kvaliteto, gre pravzaprav za to, da ni sposoben videti treh in še ene dimenzije, ki se tukaj na novo pojavlja kot nepojmljivo. Zakaj obstoj štiridimenzionalnega ali drugače povedano $n + 1$ ($n > 2$)-dimenzionalnega univerzuma presega slikovno nazorno predstavno zmožnost, ki se je do danes raztezala kvečjemu do tridimenzionalnega univerzuma klasične Evklidove geometrije.

Zgolj pojem oziroma pojmovno mišljenje je sposobno počasi in omahujoče preoračiti to mejo. Klasična slika pa ima na voljo maksimalno tri dimenzije in pri tem se izključno giblje na področju vidnega. Bolj ko se tukaj približuje tretji dimenziji, manj je zapeljiva, zaradi česar navsezadnje njena upodobitev tretje dimenzije predstavlja izgubo. V nasprotju se holografsko oblikovana podoba giblje čez polje vidnega, zato njena resnična pridobitev ne temelji na vključitvi klasične tretje dimenzije, marveč na izgubi materialnosti. V tolikšni meri kaže holografska slika izhajajoč iz sebe na resničnost, v kateri je objektivnega opazovalca zamenjal udeleženec, kot se to že dogaja na področju moderne fizike, kjer je tudi znanstvenik že del raziskovanega sveta.

Poezija svetlobe

„Čudež poezije je v kreiranju lebdečega stanja med ritmom in besedami, ki jih ta prenaša.“⁽⁹⁾ Na analogen način je mogoče uresničiti nastanek takšnega lebde-



čega stanja tudi s pomočjo gibanja in svetlobnih barv in tako doživeti znameniti „čudež poezije“ tudi v optični pojavnosti holografske slike. In če natančneje opazujemo, je estetika holografske slike mnogo bolj zasnovana na poeziji svetlobe kot na principu posnemanja.

Gre torej tudi za poetično učinkujočo moč svetlobe, ki v obliki, lastni tudi drugim od zdavnaj privilegiranim objektom in pojavom, priklepa opazovalčeve čute. Ta se v čutni omami prepušča opoju barvne in svetlobne igre. „Moje slike,“ pravi Dieter Jung, „so v neki meri tudi igra s svetlobo, najpolnejši način upodabljanja svetlobe se zame nahaja v holografiji.“ Boda Venerbilis je v 7. stoletju med prvimi poudarjal posebno svetlobno estetiko, kakor se je tudi sicer šele v srednjem veku prvič prebudilo večje zanimanje za svetlobo. Govori o tem, da je svet z nastankom svetlobe pridobil svoj „okras“ in „prvo milost tvarne luči“. Stvarjenje in nastanek zemeljskega sveta pojasnjuje kot proces naraščanja in širjenja svetlobnega blišča. Svetloba je prvi okras sveta. Izhajajoč iz ideje „Bog je svetloba“, ki se je nato razširila v 12. stoletju, si svetloba tudi na področju sakralne arhitekture pridobi nadrejeno vlogo. Tisti čas nastajajo nove, s svetlobo preplavljene katedrale, katerih arhitektonska koncepcija razkriva posebno svetlobno estetiko. V notranjih prostorih je sevajoča moč svetlobe okrepljena s pri-

me in v plemeniti kamni, ki tako pridobijo status privilegiranih objektov. „Verniki 12. stoletja so bili prepričani, da nekateri privilegirani objekti posebej božje sevanje. Kakor stavbne konstrukcije same so tudi ti objekti zvaljali dušo od stvarnega k nestvarnemu, od materialnega k neizpodljivemu.“⁽¹⁰⁾

Če te objekte opazujemo v svetli sevajoči svetlobi, lahko mamljivo žare, tako da opazovalec zlahka uide svoji goli materialni eksistenci in vstopi v nematerialne vizionarske svetove. Prav to je sladko omamljalo že barbarske poglavarje, davno preden se je pričela v sijaju teh sevajočih objektov sončiti krščanska vera. Z njih je mnogo močnejše od zrcalno posnemajoče sile učinkovala iskriivo spreminjajoča se moč svetlobe.

Iznajdba električne luči je v 20. stoletju v določeni meri znova prinesla renesanso svetlobo. Energija nenehno pričujoče in nepretrgoma učinkujoče svetlobe je bila sposobna ustvariti svet iluzije in sanj v dotlej neslutnem obilju. Vzšla so na videz nešteta umetna sonca in spremenila noč, temno polovico dneva, v realiteto povsem nove vrste, ki s simbiozo umetne svetlobe in naravne teme vleče človeka v svojo opojno pregnanstvo. Spričo te preobrazbe govori Virilio celo o tem, da živimo „v resničnem in ponarejenem dnevu.“⁽¹¹⁾

Gre za zakone umetne svetlobe, ki so se, kot je videti, spojili z zakoni naravne svetlobe in tako s pomočjo moderne svetlobne tehnike oživili pozen sončni kult. Spričo tehnike je 20. stoletje videti kakor celovito prežarjeno od enega, edinega umetnega sončnega sistema. Človek se tukaj znova, a na drugačen način, sooča z okultno močjo svetlobe, ki zdaj osvobojena arhaičnega ognjenega kulta s pomočjo tehnike ponovno součinkuje pri ustvarjanju umetnih realitet. Vrhunec v tem razvoju je pri tem danes dosegla holografija, kar pa seveda ne pomeni, da so s tem popolnoma izčrpane ustvarjalne možnosti poetiziranja svetlobe. Zakaj četudi holografije že dolgo ne moremo več imeti za izum zadnjega trenutka, je vsaj na tej ravni šele pravkar postala medij prihodnosti.

Peter Zec

Prevedel Štefan Vevar

Opombe

¹ Jean Baudrillard, Hologramme: Vipecker Raiphan St. 31/2, Drensteinfurt 1983, str. 123.

² Gottfried Heinemann: Die mathematische Selbstverdoppelung der Dinge (Matematična samopodvojitve stvari); Konkursbuch 10, str. 225.

³ primerjaj J. L. Radunska, Der gefesselte Lichtstrahl (Uklenjeni žarek svetlobe, Zürich in Frankfurt/M 1974, str. 138

⁴ glej Stephen A. Benton, Holography: The second decade (Drugo desetletje); iz Optics News, Summer 1977, str. 16 in 21.

⁵ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Umetniško delo v dobi svoje tehnične reprodukcije; v istih Zbranih spisih, zvezek 1, 2, Frankfurt/M, 1980, str. 479.

⁶ Jens Schreiber, IBM; v ZETA OI, Berlin 1982, str. 58.

⁷ László Mőholy-Nagy, Von Material zu Architektur (Od materiala do arhitekture), Mainz in Berlin 1969 (ponatis izdaja iz leta 1929), str. 203.

⁸ Jean Baudrillard — isto kot zgoraj; str. 126.

⁹ Andre Leroi Gourhan, Roka in beseda, Frankfurt/M 1984, str. 178.

¹⁰ Georges Duby, Die Zeit der Kathedralen (Čas katedral), Frankfurt/M 1984, str. 178.

¹¹ Paul Virilio (Poizkusi, kako misliti po naključju), Versuche, per Zufall zu denken ... str. 85.

B

- 1 **Bečaj, Janez**
Vpliv nasilja v filmih na gledalca
1984, 1—2, str. 6—8
- 2 **Blumauer, Eva**
Jezik in film
1984, 9—10, str. 22
- 3 **Borčič, Mirjana**
Prikazovanje nasilja v filmu
1984, 1—2, str. 3—4
- 4 *Svojevrstni izziv ustvarjalnosti festivali — Mannheim '84*
1984, 9—10, str. 51
- 5 **Breceljnik, Andrej**
Škucova vitrina
1984, 1—2, str. 68
- 6 **Budimirovič-Stergel, Jelka**
Pink Floyd — Zid
1984, 1—2, str. 52
- 7 *Disciplina brez milosti*
1984, 7—8, str. 57—58
- 8 *Obeti za filmski program v letu 1985*
1984, 9—10, str. 57—58

C

- 9 **Cassagnac, Jean-Paul**
glej 23
- 10 **Codelli, Lorenzo**
Zmagoslavje žensk na festivalu madžarskega filma
festivali — Budimpešta '83
prevedel Brane Kovič
1984, 1—2, str. 47—48
- 11 *Trikat Cannes*
festivali — Cannes '84
prevedel Brane Kovič
1984, 5—6, str. 5—6
- 12 *Lux film v Locarnu*
festivali — Locarno '84
prevedel Brane Kovič
1984, 7—8, str. 70
- 13 *Premoč francoskih mojstrov*
festivali — benetke '84
prevedel Brane Kovič
1984, 7—8, str. 49—51

D

- 14 **Dahlmüller, Götz; (Hund, Wulf D.; Kommer, Helmut)**
Mala politična dramaturgija
prevedel Branko Šibal
1984, 3—4, str. 28—33
- 15 **Dekleva, Bojan; (Pavlovič, Zoran)**
Ali mladim nasilje v filmu škoduje?
1984, 1—2, str. 8—11
- 16 **Deleuze, Gilles**
Slika—afekcija: obraz in veliki plan
prevedla Jelica Šumič-Riha
1984, 5—6, str. 23—27
- 17 **Dolmark, Jože**
Okus po lepem
1984, 9—10, str. 13

- 18 **Drapal, Andrej**
Generacija 1984
1984, 5—6, str. 55—56

E

- 19 **Ekran — revija za film in televizijo**
Bibliografija — 1983
1984, 3—4, brez paginacije
- 20 **Erdély, Miklós**
Teze iz teorije ponavljanja
prevedel Štefan Horvat
1984, 1—2, str. 65
- 21 **Erjavec, Aleš**
Leta odločitve
1984, 7—8, str. 28—29

F

- 22 **Fargier, Jean-Paul**
Paikologija
prevedel Brane Kovič
1984, 1—2, str. 27—30
- 23 **(Cassagnac, Jean-Paul; Stegen, Sylvia van der)**
Pogovor z Nam June Paikom
prevedel Brane Kovič
1984, 1—2, str. 31—33
- 24 **Fornazarič, Eva**
Vojna, nemogoče ljubezni in svet fantazije
festivali — Benetke '84
1984, 9—10, str. 59—60
- 25 **Furlan, Silvan**
Nekaj o legi Ekranu
1984, 3—4, str. 1
- 26 *O zalaganju in izdajanju*
1984, 5—6, str. 1
- 27 *Skrita sekvenca (Ženske in film)*
1984, 5—6, str. 34—35
- 28 **(Vrdlovec, Zdenko)**
Za vsak prizor obstaja samo en način, po katerem je lahko posnet intervju z Juretom Mikužem
1984, 5—6, str. 28—31
- 29 *Dvoriščno okno*
1984, 7—8, str. 17—18
- 30 *Globina polja*
1984, 7—8, str. 53—56
- 31 *V žrelu življenja*
1984, 7—8, str. 41—42

G

- 32 **Godnič, Stanka**
Odvzemanje minljivosti
festivali — Kranj '84
1984, 7—8, str. 52
- 33 **Grčar, Miša**
Mladi o nasilju na ekranu
1984, 1—2, str. 12—13

H

- 34 **Habič, Barbara**
Knjižna vitrina
1984, 9—10, str. 58
- 35 **Hočevar, Dane**
Jon Stephen Jost v Ljubljani
1984, 3—4, str. 51
- 36 *Škucova vitrina*
1984, 5—6, str. 68—69
- 37 *Filmske amaterske igre in igranje z njimi*
festivali — MAFAF, 19.
1984, 7—8, str. 45
- 38 *Kaj se zgodi, ko se ljubezen rodi*
1984, 7—8, str. 35
- 39 **Horvat, Štefan**
Desetina madžarskih razglednic
1984, 1—2, str. 64—65
- 40 **Hund, Wulf D.**
glej 14

J

- 41 **Jug, Davorin**
O slovenskem filmu
35 mm filmska delavnica
1984, 9—10, str. 43

K

- 42 **Kavčič, Bojan**
„Nasilje“ malega ekrana
1984, 1—2, str. 11—12
- 43 *Ulica brez zakona*
1984, 1—2, str. 57
- 44 *Ta mračni predmet — televizija*
1984, 3—4, str. 21
- 45 *V znamenju protislovij*
festivali — Berlinale '84
1984, 3—4, str. 2—7
- 46 *Knjiga z „napako“*
1984, 5—6, str. 35—36
- 47 *„Ta navdih“*
1984, 5—6, str. 38—39
- 48 *Angelov ugriz*
1984, 7—8, str. 31
- 49 *Mali napad na vlak*
1984, 7—8, str. 36
- 50 *Veselo gostüvanje*
1984, 7—8, str. 23—24
- 51 *Krize in škandali*
1984, 9—10, str. 1
- 52 **Knežević, Srdjan**
Kdaj je bil posnet prvi film na ozemlju Slovenije?
1984, 9—10, str. 30
- 53 **Knoblehar, Frančiška**
Cekini ubili filmske zvezde
festivali — Alternative film '84
1984, 9—10, str. 48—49
- 54 *„Hoteli smo križance med različnimi subkulturami“*
srečanje s Petrom Wollenom
1984, 9—10, str. 47—48

- 55 **Koch, Vladimir**
Televizijski dokumentarec festivali — Leipzig '83
1984, 1—2, str. 49
- 56 *Srečanje z Jeanom Mitryjem*
intervju
1984, 7—8, str. 46—48
- 57 *Nočemo starih filmov!*
1984, 9—10, str. 44
- 58 *Pomembno odkritje filma F. W. Murnaua*
1984, 9—10, str. 28—29
- 59 **Kommer, Helmut**
glej 14
- 60 **Konjar, Viktor**
Generacijski tloris
1984, 1—2, str. 23—24
- 61 *Gledanost in gledljivost slovenskih filmov*
1984, 1—2, str. 14—15
- 62 *Reprezentativen izbor filmskega leta 1983*
festivali — FEST '84
- 63 *Avstrijska filmska dinamika*
Poskus rehabilitacije
1984, 3—4, str. 47—50
- 64 *Ena sezona v Hakkariju*
1984, 3—4, str. 41
- 65 *Sofijina izbira*
1984, 3—4, str. 42
- 66 *Veliki hlad*
1984, 3—4, str. 43
- 67 *Je naš film cukren?*
festivali — Pulj '84
1984, 5—6, str. 10—13
- 68 *Med literarnostjo in filmičnostjo*
izraznih iskanj
1984, 5—6, str. 37
- 69 *Na Nosferatujevi sledi*
1984, 5—6, str. 39
- 70 *Goljufivo poletje '68*
1984, 7—8, str. 33—34
- 71 *Kritiški dnevnik*
1984, 7—8, str. 61—62
- 72 *Lazar*
1984, 7—8, str. 35—36
- 73 *Nevarna sled*
1984, 7—8, str. 36—37
- 74 *Novi obeti: skupni programski svet*
1984, 7—8, str. 71
- 75 *Strici so mi povedali*
TV nadaljevanka
1984, 7—8, str. 62—64
- 76 *Vročica ljubezni*
1984, 7—8, str. 42
- 77 *Zadarski memento*
1984, 7—8, str. 43
- 78 *Zgodnji sneg v Münchnu*
1984, 7—8, str. 43—44
- 79 *Bogovi so padli na glavo*
1984, 9—10, str. 31—32
- 80 *Demoni v vrtu*
1984, 9—10, str. 36
- 81 *Dnevi JRT '84*
1984, 9—10, str. 60—61
- 82 *Gandhi*
1984, 9—10, str. 33—34
- 83 *Kritiški dnevnik*
1984, 9—10, str. 37—38
- 84 *Leta nevarnega življenja*
1984, 9—10, str. 34—35
- 85 *Ljubezen*
1984, 9—10, str. 17
- 86 *Tragični bojevniki*
1984, 9—10, str. 40—42
- 87 *„Treba je govoriti o času in trenutku, v katerem bivamo“*
pogovor z Boštjanom Vrhovcem
1984, 9—10, str. 19—21
- 88 **Košir, Mitja**
Med mitom in romantiko
1984, 9—10, str. 39—40
- 89 **Kovič, Brane**
Avtorji proti „klubski estetiki“
Nova fotografija 4
1984, 5—6, str. 67—68
- 90 *Joseph Losey — in memoriam*
(1909—1984)
1984, 5—6, str. 72
- 91 **Kovič, Janez**
Slovenska filmska baza: danes in nikoli več?
1984, 5—6, str. 63—64
- 92 *Slovenska filmska baza med danes in jutri*
1984, 7—8, str. 66
- L**
- 93 **Lazič, Radoslav**
V iskanju estetike radia in televizije
prevedel Bojan Kavčič
1984, 3—4, str. 22—23
- 94 *Alternative film '82*
(povzetek teksta)
1984, 5—6, str. 39—40
- 95 **Lešnik, Bogdan**
Eni in drugi
1984, 1—2, str. 51
- 96 *Iztrebljevalec*
1984, 1—2, str. 50
- 97 *Življenje ni tako intenzivno . . . in na srečo ne tako dolgočasno kot nekateri filmi*
pogovor z Lotharjem Lambertom
1984, 1—2, str. 59—61
- 98 *Tiere vor der Kamera*
(Iz berlinskega dnevnika)
festivali — Berlinale '84
1984, 3—4, str. 11—13
- 99 *Zgodbe o stabilizatorju*
1984, 3—4, str. 46—47
- 100 *Občinstvo in oblast*
ali Kako se univerzalni procesi odvijajo v lokalnih pogojih
pogovor s Pjotrom Szulkinom
1984, 5—6, str. 51—52
- 101 *Varčevanje ni tako pomembno kot zaslužek*
pogovor z uredništvom filmske revije *Kino*
1984, 5—6, str. 49—50
- 102 *Borghesia*
Noč na obroke
1984, 7—8, str. 68—69
- 103 *Družinska zarota*
1984, 7—8, str. 22
- 104 *Uročen*
1984, 7—8, str. 11—12
- 105 **Ljubič, Milan**
Vibina vitrina
1984, 5—6, str. 69—70
- 106 *To človeka jezi*
1984, 7—8, str. 67—68
- 107 *Vibina vitrina*
1984, 7—8, str. 71—72
- M**
- 108 **Magdalenc, Leon**
Ključ
1984, 1—2, str. 45—46
- 109 *Prispevki fragmentov in detajlov*
1984, 1—2, str. 23
- 110 *Rambo*
1984, 1—2, str. 45
- 111 *Sinja strela*
1984, 1—2, str. 46
- 112 *Očim*
1984, 3—4, str. 36—376
- 113 *Smrtonosna pot*
1984, 3—4, str. 38
- 114 *Kritiški dnevnik*
1984, 5—6, str. 58—60
- 115 *Nesporazum — imenovan 31. festival jugoslovanskega igranega filma*
festivali — Pulj '84
- 116 *Jaguarjev skok*
1984, 7—8, str. 34
- 117 *Južnjaška uteha*
1984, 7—8, str. 59—60
- 118 *Pejsaži v megli*
1984, 7—8, str. 38—39
- 119 *S.P.U.K*
1984, 7—8, str. 39—40
- 120 *Inventura*
Vibina vitrina
1984, 9—10, str. 56—57
- 121 *Ljubezen*
1984, 9—10, str. 18
- 122 *Priložnosti za Roso*
1984, 9—10, str. 50
- 123 *Za vrati*
1984, 9—10, str. 49
- 124 **Mandič, Dušan**
ŠKUC—Forumova video produkcija
1984, 1—2, str. 33—35
- 125 **Mihalič, Branko**
Nezaslišan čudež
1984, 7—8, str. 37

126 **Milovanovič-Jarh, Peter**
Mladostna izmišljotina
1984, 1—2, str. 24

127 *Oblaki so rdeči*
1984, 1—2, str. 24

128 *Sorodniki*
1984, 1—2, str. 52

129 *Življenje v krogu*
1984, 1—2, str. 53

130 *Bolj videz kot pomenljiva produkcija*
31. festival jugoslovanskega dokumentarnega in kratkometražnega filma v Beogradu
festivali — Beograd '84
1984, 3—4, str. 13—15

131 *Pepelnica*
izvirna TV igra
1984, 3—4, str. 40

132 *Leta odločitve*
1984, 7—8, str. 29—30

133 *Ljubezni*
TV drama
1984, 7—8, str. 65

134 *Nobeno sonce*
1984, 7—8, str. 27

135 *Ljubezen*
1984, 9—10, str. 15—16

N

136 **Nagrade DSFD Metod Badjura**
1984, 9—10, str. 23—24

137 **Nežmah, Bernard**
Marguerite Duras in aktualizacija umetnine
1984, 3—4, str. 44—55

138 *Zadeva Paradine*
1984, 7—8, str. 15—16

139 **Novaković, Slobodan**
Kinematografsko in televizijsko prevedla Nada Pakiž
1984, 3—4, str. 24—27

O

140 **Oplazniški, Maksimilijan**
Skromna hvalnica norosti ali dvajset let dvorane Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani 1963—1983
1984, 1—2, str. 1

P

141 **Pavlovič, Zoran**
glej 15

142 **Petrič, Vlada**
Kinematični daltonizem ali nezadostnost zgolj semiološkega pristopa k filmu
prevedla Dragica Breskvar
1984, 9—10, str. 52—56

143 **Pezdir, Slavko**
O filmu in literaturi
1984, 9—10, str. 22—23

144 **Potrč, Matjaž**
Zgovorna roka
1984, 5—6, str. 32—33

R

145 **Rački, Tone**
Animirani Zagreb festivali — Zagreb '84
1984, 5—6, str. 2—3

146 **Rakar, Emilija**
Magnus
1984, 3—4, str. 51—52

147 **Res Publica**
Red po pravilniku
1984, 5—6, str. 65—66

148 **Riha, Jela Š.**
Analecta
Aktualizacija filozofije v perspektivi psihoanalize
1984, 9—10, str. 9—13

149 **Rudolf, Franček**
Kaj vidi otrok, ko gleda film
1984, 1—2, str. 57—58

150 *Častnik in gentleman*
1984, 3—4, str. 39

151 *Jedijeva vrnitev*
1984, 3—4, str. 37

152 *Bitka za ogenj*
1984, 7—8, str. 60

153 *Superman II*
1984, 7—8, str. 58—59

S

154 **Schrott, Sašo**
Nujnost temeljitih sprememb pogovor z Vladimirjem Kavčičem
1984, 1—2, str. 16—18

155 **Sever, Vladimir**
Psihoanaliza in film
1984, 9—10, str. 8—9

156 **Srakar, Peter**
Gorenčev vrag
TV nadaljevanka
1984, 7—8, str. 64—65

157 **Stegen, Sylvia van der**
glej 23

158 **Stepanovič, Milan**
Photo-Imago
1984, 1—2, str. 68

159 **Stojanovič, Dušan**
Zablode v semiologiji filma
prevedel Brane Kovič
1984, 9—10, str. 24—27

160 **Stojanovič, Nikola**
Svetozar Guberinić — in memoriam (1939—1983)
1984, 5—6, str. 71—72

161 **Strehovec, Janez**
Umetnost in video
1984, 9—10, str. 14

162 **Stritih, Bernard**
Filmska predstava kot sporočilo
1984, 1—2, str. 4—6

163 **Strojan, Marjan**
Druga dežela
1984, 5—6, str. 7—8

Š

164 **Šibal, Branko**
Uvod
1984, 3—4, str. 27—28

165 **Širca, Majda**
Kazati ali ne kazati
1984, 1—2, str. 55—56

166 *Prijateljci*
1984, 1—2, str. 67

167 *Alternative '83 v Beogradu*
1984, 3—4, str. 51

168 *Identifikacija neke ženske*
1984, 3—4, str. 34—35

169 *Knjige o filmu*
1984, 3—4, str. 52

170 *Japonska*
1984, 5—6, str. 41—48

171 *Matjaž Klopčič v La Rochelle*
1984, 5—6, str. 71

172 *Videoklub v Cankarjevem domu*
1984, 5—6, str. 71

173 *Herbert Achternbusch, bavarski sam-upravljalec*
1984, 7—8, str. 69—70

174 *Ljudje mačke*
1984, 7—8, str. 55—57

175 *Flambirana ženska*
1984, 9—10, str. 32—33

176 *Sneg v kozarcu*
1984, 9—10, str. 50

177 *Ženska golota*
1984, 9—10, str. 49—50

178 **Šmid, Igor**
Dva obiska
1984, 5—6, str. 70—71

179 **Šömen, Branko**
Ah, ta naša mladost festivali — Krakov '84
1984, 5—6, str. 3—5

180 **Štefančič, Marcel Jr.**
Leposlovni ustvarjalec — Ian Fleming
1984, 5—6, str. 60—63

181 *Rebecca*
1984, 7—8, str. 4—7

182 **Štrajn, Darko**
Trije prispevki v slovensko blaznost
1984, 1—2, str. 22

183 *Tootsie*
1984, 3—4, str. 35—36

184 *Dekle iz Trsta*
1984, 5—6, str. 56

185 *Telefon*
1984, 5—6, str. 57

186 *Balkanski špijon*
1984, 7—8, str. 31—32

187 *Davitelj proti davitelju*
1984, 7—8, str. 32—33

188 *Leta odločitve*
1984, 7—8, str. 29

189 *Sum*
1984, 7—8, str. 8—9

190 *Znanstvena fantastika v Cankarjevem domu*
1984, 7—8, str. 69

191 *Bogovi so padli na glavo*
1984, 9—10, str. 31

192 *Dan potem*
1984, 9—10, str. 36—36

193 *Šuklje, Rapa*
Berlin '84 — po žensko
festivali — Berlinale '84
1984, 3—4, str. 8—10

194 *Kaj je s teboj, Nina*
1984, 7—8, str. 34

195 *Lari, fari*
1984, 7—8, str. 35

196 *Nobeno sonce*
1984, 7—8, str. 25

197 *Veselo gostüvanje*
1984, 7—8, str. 24

T

198 *Tomc, Gregor*
Trije prispevki k slovenski blaznosti
1984, 1—2, str. 22—23

199 *Truffaut, Francois*
Truffaut—Hitchcock
Iz knjige pogovorov
prevedel Bojan Baskar
1984, 7—8, str. 2—3, 7—12,
14—16, 18—19, 21—22

U

200 *Uršič, Julija*
Carstvo čutov
1984, 9—10, str. 58—59

V

201 *Valentinčič, Slobodan*
Balázs Béla Stúdió
1984, 1—2, str. 62—63

202 *Vrdlovec, Zdenko*
Fanny in Aleksander
1984, 1—2, str. 40—41

203 *Gledalec*
1984, 1—2, str. 41—44

204 *Ime: Carmen*
1984, 1—2, str. 39—40

205 *Koža*
1984, 1—2, str. 66

206 *Laura*
1984, 1—2, str. 66

207 *Prispevek k slovenski realnosti*
1984, 1—2, str. 21—22

208 *Vrv*
1984, 1—2, str. 67

209 *Zelig*
1984, 1—2, str. 37—38

210 *Back in U.S.A.*
festivali — Cannes '84
1984, 3—4, str. 16—20

211 *Gledalec*
(nadaljevanje)
1984, 3—4, str. 45—48

212 *Filozofija v kinu*
1984, 5—6, str. 14—22

213 *Gledalec*
(2. nadaljevanje)
1984, 5—6, str. 49—50

214 *Globina polja*
1984, 5—6, str. 51—52

215 *Marnie*
1984, 7—8, str. 19—21

216 *Ožigosana*
1984, 7—8, str. 13—14

217 *Pogrešan*
1984, 7—8, str. 54—55

218 *Ragtime*
1984, 7—8, str. 53—54

219 *Veliki transport*
1984, 7—8, str. 42

220 *„Ne moremo se obnašati, kot da Hollywooda ni“*
intervju s Slavojem Žižkom
1984, 9—10, str. 2—7
glej tudi 28

W

221 *Wollen, Peter*
Avantgardni film in postmodernizem
Skica za koncept postmodernizma s splošnimi teoretičnimi in historičnimi karakteristikami
prevedela Frančiška Knoblehar
1984, 9—10, str. 45—46

Z

222 *Zajc, Melita*
Flambirana ženska
1984, 1—2, str. 43

223 *Srečen božič, Mr. Lawrence*
1984, 1—2, str. 44

224 *Zgodba o Pieri*
1984, 1—2, str. 42

225 *Lola*
1984, 5—6, str. 54—55

226 *Querelle*
1984, 5—6, str. 53—54

227 *Ambasador*
1984, 7—8, str. 31

228 *O mrtvih vse dobro*
1984, 7—8, str. 37—38

229 *Posladkana vodica*
1984, 7—8, str. 37

230 *Zajec, Matjaž*
Nobeno sonce
1984, 7—8, str. 26

231 *Pazi, kaj delaš*
1984, 7—8, str. 38

232 *Timoška vstaja*
1984, 7—8, str. 40

Ž

233 *Žagar, Igor*
Saboter
1984, 7—8, str. 9

234 *Žilnik, Želimir*
Delo žirije v Oberhausnu
prevedla Nada Pakiž
1984, 5—6, str. 70

235 *Žorga, Bojan*
Škucova vitrina
1984, 7—8, str. 72—73

236 *Ti nisem rekel*
1984, 7—8, str. 40

237 **UREDNIŠTVO**
Hitchcockovo okno
1984, 7—8, str. 1

Slovenski naslovi filmov

A

Ah Ying
(Fong Yuk-Ping, 1983) — 45

Ambasador
(Hadžić, F., 1984) — 227

Angelov ugriz
(Zafranović, L., 1983) — 48

B

Balkanski špijon
(Nikolić, B.; Kovačević, D., 1984) — 186

Belmondo profesionalc
(Lautner, G.) — 114

Bilo je nekoč v Ameriki
(Leone, S., 1983/84) — 13, 210

Bitka za ogenj
Annaud, J.-J., 1981) — 152

Bogovi so padli na glavo
(Uys, J., 1981) — 79, 191

Bolj čudno kot raj
(Jarmusch, J., 1984) — 210

Breakdance
(Silberg, J.) — 83

Broadway Danny Rose
(Allen, W., 1984) — 210

C

- Carmen**
(Rosi, F., 1984) — 13
- Carstvo čutov**
(Oshima, N., 1976) — 200
- Claretta**
(Squitieri, P., 1984) — 13

Č

- Častnik in gentleman**
(Hackford, T., 1982) — 150
- Človek brez spomina**
(Gloor, K., 1983) — 45

D

- Dan potem**
(Mayer, N., 1983) — 192
- Davtelj proti davitelju**
(Šijan, S., 1984) — 187
- Dekle iz Trsta**
(Campanile, P. F., 1982) — 184
- Demoni na vrtu**
(Aragon, M. G., 1982) — 80
- Disciplina brez milosti**
(Roddam, F., 1982) — 7
- Domovina**
(Reitz, E., 1984) — 13
- Druga dežela**
(Kaniewska, M., 1983) — 163
- Družinska zarota**
(Hitchcock, A., 1975) — 103
- Dvojna ekspozicija**
(Hillman, W. B.) — 114
- Dvoriščno okno**
(Hitchcock, A., 1954) — 29, 199

E

- Ena sezona v Hakariju**
(Kiral, E., 1983) — 64
- Eni in drugi**
(Lelouch, C., 1981) — 95

F

- Fanny in Aleksander**
(Bergman, I., 1982) — 202
- Flambirana ženska**
(Ackeren, R. van, 1983) — 175, 222

G

- Gandhi**
(Attenborough, R., 1982) — 82

- Generacija**
(Lester, M., 1982) — 18

- Goldfinger**
(Hamilton, G., 1964) — 180

- Golem**
(Szulkin, P., 1979) — 100

- Goljufivo poletje '68**
(Paskaljevič, G., 1984) — 70

- Goreča zemlja**
(Murnau, F. W., 1922) — 58

- Gorenčev vrag**
TV nadaljevanka
(Hladnik, B., 1984) — 156

- Gospodar zveri**
(Caccarelli, D.) — 83

H

- Hrestač — Dvojni azil**
(Kawadri, A.) — 114

I

- Identifikacija neke ženske**
(Antonioni, M., 1982) — 168
- Ime: Carmen**
(Godard, J.—L., 1983) — 204
- Intimni dnevnik**
(Mészáros, M., 1982) — 210
- Iztrebljevalec**
(Scott, R., 1982) — 96

J

- Jaguarjev skok**
(Djordjevič, A., 1984) — 116
- Jaz, porota**
(Neffron, R., 1982) — 71
- Jedijeva vrnitev**
(Marquand, R., 1983) — 151
- Jutri v Alabami**
(Kückelmann, N., 1983) — 45
- Južnjaška uteha**
(Hill, W., 1981) — 117

K

- Kaos**
(Taviani, P. in T., 1984) — 13
- Kaj je s teboj, Nina**
(Boškov, G., 1984) — 194
- Kaj se zgodi, ko se ljubezen rodi**
(Čalič, Z., 1984) — 38
- Kavbojke z rožnatimi očmi**
(Bergman, A.) — 114
- Ključ**
(Brass, T. 1982) — 108

- Koža**
(Cavani, L., 1981) — 205

- Kugy**
televizijska nadaljevanka v treh delih
(Ciglič, M., 1984) — 86, 88

L

- Lari, fari**
(Čalič, Z., 1984) — 195
- Laura**
(Preminger, O., 1944) — 206
- Lazar**
(Fotez, A., 1984) — 72
- Lažja telesna poškodba**
(Szomjas, G., 1983) — 45
- Juliettina usoda**
(Isserman, A., 1983) — 45, 193
- Leta odločitve**
(Vrhovec, B., 1984) — 21, 132, 188
- Ljubezen**
(Ranfl, R., 1984) — 85, 121, 135
- Ljubezni**
TV drama
(Kragelj, M., 1984) — 133
- Ljudje mačke**
(Schrader, P., 1982) — 174
- Lola**
(Fassbinder, R. W. 1981) — 225

M

- Mali napad na vlak**
(Šorak, D., 1984) — 49
- Marnie**
(Hitchcock, A., 1964) — 199, 215
- Metuljeva mreža**
(Nishimura, Sh., 1982) — 71
- Mi trije**
(Avati, P., 1984) — 13

N

- Najkrajša pot na Kitajsko**
(Hutton, B. G.) — 114
- Naša kri je vedno rdeča**
(Wen Yan, 1983) — 193
- Nevarna sled**
(Stamenković, M., 1984) — str. 73
- Nezaslišan čudež**
(Nikolič, Ž., 1984) — 125
- Ni imena na krogli**
(Arnold, J.) — 213
- Nobeno sonce**
(Kavčič, J., 1983/84) — 134, 196, 230
- Nočni jastrebi**
(Malmutha, B.) — 114
- Nočni morilec**
(Post, T.) — 83

O

O mrtvih vse dobro

(Antonijevič, P., 1984) — 228

Oblaki so rdeči*TV nadaljevanka*

(Stojan, A., 1984) — 127

Očim

(Biler, B., 1981) — 112

Ožigosana

(Hitchcock, A., 1946) — 199, 216

P

Pariz, Texas

(Wenders, W., 1984) — 210

Partnerja

(Burrows, J., 1982) — 71

Pazi, kaj delaš

(Jelić, M., 1984) — 231

Pejsaži v megli

(Vladić, R., 1983) — 118

Pepelnica*izvirna TV igra*

(Prah, I., 1984) — 131

Pink Floyd — Zid

(Parker, A., 1982) — 6

Ples

(Scola, E., 1983) — 45

Pobeg v zmago

(Huston, J., 1980) — 83

Pod vulkanom

(Huston, J., 1984) — 210

Podgane

(Clouse, R., 1983) — 71

Pogrešan

(Gavras, C., 1981) — 217

Posladkana vodica

(Prelić, S., 1984) — 229

Potovanje v Kitero

(Angelopoulos, Th., 1982) — 210

Preživeti

(Stallone, S.) — 83

Prihodnost je ženska

(Ferreri, M., 1984) — 13

Prijateljici

(Weil, C., 1978) — 166

Priložnosti za Roso

(Piscicelli, S., 1981) — 122

Q

Querelle

(Fassbinder, R. W., 1982) — 226

R

Ragtime

(Forman, M., 1981) — 217

Rambo

(Kotcheff, T., 1982) — 110

Rebecca

(Hitchcock, A., 1940) — 181, 199

Rocky II

(Stallone, S.) — 114

S

S.P.U.K.

(Puhlovski, M., 1984) — 119

Saboter

(Hitchcock, A., 1942) — 199, 233

Sinja strela

(Badham, J., 1983) — 71, 111

Skrivnostna moč

(Christian, R., 1982) — 114

Smrtonosna pot

(Miller, C., 1983) — 113

Sneg v kozarcu

(Vancini, F., 1984) — 176

Soba v mestu

(Demy, J., 1983) — 45

Sofijina izbira

(Pakula, A. J., 1982) — 65

Sorodniki

(Mihajlkov, N., 1982) — 128

Srečen božič, Mr Lawrence

(Oshima, N., 1983) — 223

Star 80

(Fosse, B., 1983) — 45

Strici so mi povedali*TV nadaljevanka*

(Štiglic, F., 1984) — 75

Sum

(Hitchcock, A., 1941) — 189, 199

Superman II

(Lester, R., 1980) — 153

Š

Šok

(Davis, R.) — 114

T

Tarzan

(Derek, J.) — 83

Telefon

(Siegel, D., 1982) — 185

Ti nisem rekel

(Crvenkovski, S., 1984) — 236

Timoška vstaja

(Mitrović, Ž., 1984) — 232

Tokovi ljubezni

(Cassavetes, J., 1983) — 45

Tootsie

(Pollack, S., 1983) — 183

Trije prispevki k slovenski blaznosti

(Lužnik, Ž.; Jurjašević, B.; Milavec, M., 1983) — 60, 109, 126, 182, 207

U

Ulica brez zakona

(Lewis, J. H., 1955) — 43

Umazana mala vojna

(Olivera, H., 1983) — 45

Uročen

(Hitchcock, A., 1945) — 104, 199

Uspeh je najboljšje maščevanje

(Skolimowski, J., 1983) — 210

V

V žrelu življenja

(Grlič, R., 1984) — 31

Veliki hlad

(Kasdan, L., 1983) — 66

Veliki transport

(Bulajić, V., 1983) — 219

Veselo gostivanje

(Štiglic, F., 1983/84) — 50, 197

Vojna svetov

(Szulkin, P., 1981) — 100

Vroča Cecilija

(Plant, C.) — 83

Vročica ljubezni

(Radovanović, V., 1984) — 76

Vrv

(Hitchcock, A., 1948) — 208

Y

Yor, lovec iz prihodnosti

(Dawson, A. M.) — 83

Z

Za vrati

(Cavani, L.) — 123

Zadarski memento

(Marušić, J., 1984) — 77

Zadeva Paradine

(Hitchcock, A., 1947) — 138, 199

Zelig

(Allen, W., 1983) — 209

Zeljната juha

(Girault, J., 1982) — 71

Zgodba o Jacqueline Kennedy

(Gethers, S., 1981) — 71

Zgodba o Pieri

(Ferreri, M., 1983) — 224

Zgodnji sneg v Münchnu

(Žižić, B., 1984) — 78

Zlo pod soncem
(Hamilton, G., 1980) — 114

Ž

Ženska golota
(Manfredi, N., 1981) — 177

Življenje v krogu
izvirna TV igra
(Hren, S., 1984) — 129

Originalni naslovi filmov

Ah Ying
(Fong Yuk-Ping, 1983) — 45

Ai no corrida
(Oshima, N., 1976) — 200

Ambasador
(Hadžić, F., 1984) — 227

An Officer and a Gentleman
(Hackford, T., 1982) — 150

Another Country
(Kaniewska, M., 1983) — 163

B

Balkanski špijun
(Nikolić, B.; Kovačević, D., 1984) — 186

Beau père
(Biler, B., 1981) — 112

Blade Runner
(Scott, R., 1982) — 96

Blue Thunder
(Badham, J., 1983) — 71, 111

Breakdance
(Silberg, J.) — 83

Broadway Danny Rose
(Allen, W., 1984) — 210

Butterfly Web
(Nishimura, Sh., 1982) — 71

C

Carmen
(Rosi, F., 1984) — 13

Cat People
(Schrader, P., 1982) — 174

Cecilia
(Plant, C.) — 83

Claretta
(Squitieri, P., 1984) — 13

Class of 1984
(Lester, M., 1982) — 18

Č

Čudo nevideno
(Nikolić, Ž., 1984) — 125

D

Davitelj protiv davitelja
(Šijan, S., 1984) — 187

Demonios en el jardin
(Aragon, M. G., 1982) — 80

Der brennende Acker
(Murnau, F. W., 1922) — 58

Die flambierte Frau
(Ackeren, R. van, 1983) — 175, 222

Double Exposure
(Hillman, W. B.) — 114

E

Evil Under the Sun
(Hamilton, G., 1980) — 114

F

Family Plot
(Hitchcock, A., 1975) — 103

Fanny och Alexander
(Bergman, I., 1982) — 202

First Blood
(Kotcheff, T., 1982) — 110

G

Gandhi
(Attenborough, R., 1982) — 82

Girlfriends
(Weil, C., 1978) — 166

Goldfingers
(Hamilton, G., 1964) — 180

Golem
(Szulkin, P., 1979) — 100

Gorenčev vrag
TV nadaljevanka
(Hladnik, B., 1984) — 156

Groznica ljubavi
(Radovanović, V., 1984) — 76

H

Hakkari 'de bir meisim
(Kiral, E., 1983) — 64

Heimat
(Reitz, E., 1984) — 13

High Road to China
(Hutton, B. G.) — 114

I

I, the Jury
(Neffron, R., 1982) — 71

Identificazione di una donna
(Antonioni, M., 1982) — 168

Idi mi, dodi mi
(Čalić, Z., 1984) — 195

Il futuro è donna
(Ferrerri, M., 1984) — 13

J

Jacqueline Bouvier Kennedy
(Gethers, S., 1981) — 71

Jaguarov skok
(Djordjević, A., 1984) — 116

Le destin de Juliette
(Isserman, A., 1983) — 45, 193

K

Kaos
(Taviani, P. in T., 1984) — 13

Könnyü testi sértés
(Szomjas, G., 1983) — 45

Kugy
televizijska nadaljevanka v treh delih
(Ciglić, M., 1984) — 86, 88

L

La chiave
(Brass, T., 1982) — 108

La neve nel bicchiere
(Vancini, F., 1984) — 176

La pelle
(Cavani, L., 1981) — 205

La ragazza di Trieste
(Campanile, P. F., 1982) — 184

La soupe aux choux
(Girault, J., 1982) — 71

La storia di Piera
(Ferrerri, M., 1983) — 224

Laura
(Preminger, O., 1944) — 206

Lawless Street
(Lewis, J. H., 1955) — 43

Lazar
(Fotez, A., 1984) — 72

Le Bal
(Scola, E., 1983) — 45

Le choc
(Davis, R.) — 114

Le occasioni di Rosa
(Piscicelli, S., 1981) — 122

Le Professionel
(Lautner, G.) — 114

Les uns et les autres
(Lelouch, C., 1981) — 95

Leta odločitve
(Vrhovec, B., 1984) — 21, 132, 188

Ljubezen
(Ranfl, R., 1984) — 85, 121, 135

Ljubezni
TV drama
(Kragelj, M., 1984) — 133

Lola
(Fassbinder, R. W., 1981) — 225

Love Streams
(Cassavetes, J., 1983) — 45

M

Mala pljačka vlaka
(Šorak, D., 1984) — 49

Mann ohne Gedächtnis
(Gloor, K., 1983) — 45

Marnie
(Hitchcock, A., 1964) — 199, 215

Merry Christmas, Mr Lawrence
(Oshima, N., 1983) — 223

Missing
(Gavras, C., 1981) — 217

Morgen in Alabama
(Kückelmann, N., 1983) — 45

Mortelle randonnée
(Miller, C., 1983) — 113

N

Napló gyermekeimnek
(Mészáros, M., 1982) — 210

Neli ti rekov
(Crvenkovski, S., 1984) — 236

Nighthawks
(Malmutha, B.) — 114

Nightkill
(Post, T.) — 83

No habra mas penas ni olvido
(Olivera, H., 1983) — 45

No Name on the Bullit
(Arnold, J.) — 213

Nobeno sonce
(Kavčič, J., 1983/84) — 134, 196, 230

Noi tre
(Avati, P., 1984) — 13

Notorious
(Hitchcock, A., 1946) — 199, 216

Nudo di donna
(Manfredi, N., 1981) — 177

Nutcracker
(Kawadri, A.) — 114

O

O pokojniku sve najlepše
(Antonijević, P., 1984) — 228

Oblaki so rdeči
TV nadaljevanka
(Stojan, A., 1984) — 127

Oltre la porta
(Cavani, L.) — 123

Once upon a Time in America
(Leone, S., 1983/84) — 13, 210

Opasni trag
(Stamenković, M., 1984) — 73

P

Paris, Texas
(Wenders, W., 1984) — 210

Partners
(Burrows, J., 1982) — 71

Pazi šta radiš
(Jelić, M., 1984) — 231

Pejzaži u magli
(Vladić, R., 1983) — 118

Pepelnica
izvirna TV igra
(Prah, I., 1984) — 131

Pobeg v zmago
(Huston, J., 1980) — 83

Prénom Carmen
(Godard, J.-L., 1983) — 204

Q

Querelle
(Fassbinder, R. W., 1982) — 226

Quest for Fire
(Annaud, J.-J., 1981) — 152

R

Ragtime
(Forman, M., 1981) — 218

Rani snijeg u Münchenu
(Žižić, B., 1984) — 78

Rear Window
(Hitchcock, A., 1954) — 29, 199

Rebecca
(Hitchcock, A., 1940) — 181, 199

Return of the Jedi
(Marquand, R., 1983) — 151

Rocky II
(Stallone, S.) — 114

Rodnja
(Mihajiljkov, N., 1982) — 128

Rope
(Hitchcock, A., 1948) — 208

S

S.P.U.K.
(Puhlovski, M., 1984) — 119

Saboteur
(Hitchcock, A., 1942) — 199, 233

So Fine
(Bergman, A.) — 114

Sophie's Choice
(Pakula, A. J., 1982) — 65

Southern Comfort
(Hill, W., 1981) — 117

Spellbound
(Hitchcock, A., 1945) — 104, 199

Star 80
(Fosse, B., 1983) — 45

Staying Alive II
(Stallone, S.) — 83

Stranger than Paradise
(Jarmusch, J., 1984) — 210

Strici so mi povedali
TV nadaljevanka
(Štiglic, F., 1984) — 75

Success is the Best Revenge
(Skolimowski, J., 1984) — 210

Superman II
(Lester, R., 1980) — 153

Suspicion
(Hitchcock, A., 1941) — 189, 199

Š

Šećerna vodica
(Prelić, S., 1984) — 229

Šta je s tobom, Nina
(Boškov, G., 1984) — 194

Šta se zgodi kad se ljubav rodi
(Čalić, Z., 1984) — 38

T

Tarzan, the Ape Man
(Derek, J.) — 83

Taxidi sta Kythiria
(Angelopoulos, Th., 1982) — 210

Telephone
(Siegel, D., 1982) — 185

The Beastmaster
(Caccarelli, D.) — 83

The Big Chill
(Kasdan, L., 1983) — 66

The Day After
(Meyer, N., 1983) — 192

The Gods Must Be Crazy
(Uys, J., 1981) — 79, 191

The Lords of Discipline
(Roddam, F., 1982) — 7

The Paradine Case
(Hitchcock, A., 1947) — 138, 199

The Rats
(Clouse, R., 1983) — 71

The Sender
(Christian, R., 1982) — 114

The Wall
(Parker, A., 1982) — 6

The War of The Worlds
(Szulkin, P., 1981) — 100

Timočka buna
(Mitrović, Ž., 1984) — 232

Tootsie
(Pollack, S., 1983) — 183

Trije prispevki k slovenski blaznosti
(Lužnik, Ž.; Jurjašević, B.; Milavec, M.; 1983) — 60, 109, 126, 182, 207

U

U raljama života
(Grlić, R., 1984) — 31

Ujed anđela
(Zafranović, L., 1983) — 48

Under the Vulcano
(Huston, J., 1984) — 210

Une chambre en ville
(Demy, J., 1983) — 45

V

Varljivo leto '68
(Paskaljević, G., 1984) — 70

Veliki transport
(Bulajić, V., 1983) — 219

Veselo gostüvanje
(Štiglic, F., 1983/84) — 50, 197

Victory
(Huston, J., 1980) — 83

X

Xue, zong shi re de
(Wen Yan, 1983) — 193

Y

Yor, the Hunter of the Future
(Dawson, A. M.) — 83

Z

Zadarski memento
(Marušić, J., 1984) — 77

Zelig
(Allen, W., 1983) — 209

Ž

Življenje v krogu
izvrina TV igra
(Hren, S., 1984) — 129

Režiserji

A

Ackeren, Robert van — 175, 222
Allen, Woody — 209, 210
Angelopoulos, Theo — 210
Annaud, Jean-Jacques — 152
Antoničević, Predrag — 228
Antonioni, Michelangelo — 168
Aragon, Manuel Guitierrez — 80
Arnold, Jack — 213
Attenborough, Richard — 82
Avati, Pupi — 13

B

Badham, John — 71, 111
Bergman, A. — 114
Bergman, Ingmar — 202
Biler, Bertrand — 112
Boškov, Gordana — 194
Brass, Tinto — 108
Bulajić, Veljko — 219
Bunuel, Luis — 169
Burrows, James — 71

C

Caccarelli, Don — 83
Campanile, Pasquale Festa — 184
Carpenter, John — 165
Cassavetes, John — 45
Cavani, Liliana — 123, 205
Christian, Roger — 114
Ciglić, Marjan — 86, 88
Clouse, Robert — 71
Crvenovski, Stevo — 236

Č

Čalić, Zoran — 38, 195

D

Davis, Robin — 114
Dawson, Anthony M. — 83
Demy, Jacques — 45
Derek, John — 83
Djordjević, Aleksander — 116
Duras, Marguerite — 137

F

Fassbinder, rainer Werner — 226, 225
Ferreri, Marco — 13, 224
Fong Yuk-Ping — 45
Forman, Miloš — 218
Fosse, Bob — 45
Fotez, Aleksander — 72

G

Gavras, Costa — 217
Gethers, Steven — 71
Girault, Jean — 71
Gloor, Kurt — 45
Godard, Jean-Luc — 204
Grlić, Rajko — 31

H

Hackford, Taylor — 150
Hadžić, Fadil — 227
Hamilton, Guy — 114, 180
Hill, Walter — 117
Hillman, William Byron — 114
Hitchcock, Alfred — 29, 103, 104, 138, 155, 181, 189, 208, 215, 216, 233
Hladnik, Boštjan — 156
Hren, Slavko — 129
Huston, John — 83, 210
Hutton, Brian G. — 114

I

Isseman, Aline — 45, 193

J

Jarmusch, Jim — 210
Jelić, Milan — 231
Jost, Jon Stephen — 35
Jurjašević, Boris — 60, 109, 126, 182, 207

K

Kaniewska, Marek — 163
Kasdan, Lawrence — 66
Kavčič, Jani — 134, 196, 230
Kawadri, A. — 114
Kiral, Erden — 64
Klopčič, Matjaž — 171
Kotcheff, Ted — 110
Kovačević, Dušan — 186
Kragelj, Mirč — 133
Kückelmann, Norbert — 45

L

Lambert, Lothar — 97
Lautner, Georges — 114
Lelouch, Claude — 95
Leone, Sergio — 13, 210
Lester, Mark — 18
Lester, Richard — 153
Lewis, Joseph H. — 43
Losey, Joseph — 90
Lužnik, Žare — 60, 109, 126, 182, 207

M

Malmutha, Bruce — 114
Manfredi, Nino — 177
Marquand, Richard — 151
Marušić, Joakim — 77
Mészáros, Márta — 210
Meyer, Nicholas — 192

Mihajlkov, Nikita — 128
Milavec, Mitja — 60, 109, 126, 182, 207
Miller, Claude — 113
Mitrović, Žika — 232
Murnau, Friedrich Wilhelm — 58

N

Neffron, Richard — 71
Nikolić, Božidar — 186
Nikolić, Živko — 125
Nishimura, Shogoro — 71

O

Olivera, Hector — 45
Oshima, Nagisa — 170, 200, 223

P

Pakula, Alan J. — 65
Paskaljević, Goran — 70
Piscicelli, Salvatore — 122
Plant, Claude — 83
Pollack, Sydney — 183
Post, Ted — 83
Prah, Igor — 131
Prelić, Svetislav — 229
Preminger, Otto — 206
Puhlovski, Milivoj — 119

R

Radovanović, Vlasta — 76
Ranfi, Rajko — 85, 121, 135
Reitz, Edgar — 13
Rivette, Jacques — 36
Roddam, Franc — 7
Rohmer, Eric — 17
Rosi, Francesco — 13

S

Scola, Ettore — 45
Scott, Ridley — 96
Schrader, Paul — 174
Siegel, Don — 185
Silberg, Joel — 83
Skolimovski, Jerzy — 210
Squiteri, Pasquale — 13
Stallone, Sylvester — 83, 114
Stamenković, Miomir — 73
Stojan, Andrej — 127
Szomjas, György — 45
Szulkin, Pjotr — 100

Š

Šijan, Slobodan — 187
Šorak, Dejan — 49
Štiglic, France — 46, 50, 75, 169, 197

T

Taviani, Paolo in Vittorio — 13

U

Uys, Jamie — 79, 191

V

Vancini, Florestano — 176
Vladić, Radoslav — 118
Vrhovec, Boštjan — 21, 87, 132, 188

W

Weil, Claudia — 166
Wen Yan — 193
Wenders, Wim — 210

Y

Yasujiro, Ozu — 170

Z

Zafranović, Lordan — 48

Ž

Žižić, Bogdan — 78

Tele — visia ACCIDENT XEROX

Takoj ko sva vstopila, sva vzbudila pozornost navzočih. Za trenutek so prekiniteli svojo dejavnost in se skoraj brez izjeme začudenih obrazov obračali k nama. Kakor da nekaj na nama prav izziva to začudenje. Kaže, da spravlja najin prihod običajno atmosfero tega prostora za trenutek iz ravnotežja. Očividno pa ni sva midva tista, ki povzročava to prekinitve, ampak stroja, ki ju imava s sabo. Stroja ne sodita semkaj, nihče jih ne pričakuje, kajti svoje mesto imata drugje. Na tem kraju povzroča začudenje. Drugače vsem znano zadobi tu značaj tuje ga.

Počakava naj toliko časa, sva bila zaprosena, da tudi zadnji končajo s svojo dejavnostjo in zapustijo ta kraj. Potem bova lahko upodabljala vse tu razpostavljene stroje, ne da bi pri tem bili motilci moteni z navzočo javnostjo.

Toda — kdo moti koga?

Potem ko se je prostor preobrazil iz javnega v privatnega, smeja „nemotena“ začeti. Nameravava povezati dva, drugače oddaljena sistema slikovne (re)produkcije. Porodila se nama je predstava *accidentalnega srečanja med tele-vizijo in kserografijo*, katera sedaj sili k realizaciji. Pred nami je dramatično trčenje dveh nenavadno različnih hitrosti. Pri tem zadeva parabolično skrivljen ekran na ravno xerografično ploskev. Steklo na steklo. Svetloba proti svetlobi. Scenarij, ki se ga udeležujeva in inscenirava, v katerega pa glede na rezultate ne moreva več poseči, se izkaže kot igra s svetlobnimi energijami. Najina udeležba se omejuje samo na zmožnost odločiti se za trenutek, s katerim poženeva ta proces v gibanje. Rezultate priskrbita stroja. Doumljivo je, da konfrontacija po kvaliteti različnih kserografskih strojev s tele-visio vodi do mnogoterih rezultatov. Pri inscenaciji različnih situacij dobiva dvojne vrste slik. Prve poimenujemo **videokopije**, druge pa označiva kot **sistemske slike**. Pri tem pa je treba poudariti, da so videokopije zastopane v manjšini. Iz tega se da sklepati, da je accidentalno srečanje prej zmožno nuditi projekcijo obeh sistemov v obliki sistemske slike kakor pa v obliki videokopije, pri kateri sta obadva sistema izvzeta. Medtem ko je videokopija reprezentacija nečesa, kar presega to accidentalno srečanje, je sistemska slika accidentalno par excellence. Ta sistemska slika odgovarja dani situaciji in je, kakor le-ta, tudi sama nesreča, ne-slika, ki pa je še vedno slika, kot negacija slike. V našem slikovnem svetu ponavadi ni predvidenega prostora za slike take vrste. Kljub temu, da nam one lahko najboljše predstavljajo intenziteto slik, so največkrat le neljub odpadek slikovne produkcije.

Videokopija pa je nasproti temu produkt neenake situacije, ki izraža neko trenutno nesorazmerje obeh strojev; takšno, kakor če se Mercedes Benz zaleti na križišču s Fiatom cinquecento. Kakor da se pri njej realizira prevlada ekrana, premoč tele-vizije nad kserografijo. Od vsega začetka pa si želimo stroja tako pove-

zati, da bi se iz situacije izcimila videokopija. Označimo jo lahko kot željo po realizaciji bežne slike, ki se nahaja vedno pred nami. Že navzoča slikovna predstava se prek zaznave sili udeležiti. Materializirana realnost slike pa ponovno transformira apriori navzočo sintetično sliko, ki šele omogoča analitično sodbo. Na ta način se prepletata v sliki želja in dejanskost.

Pri procesu slikovne (re)produkcije, ki sva jo inscenirala, je sintetična slika, naša želja, determinirana s TV programom, ki ga opazujeva na drugem stroju. Ta nam služi za kontrolo in teče sinhrono z onim, ki kolidira s kserografijo. Naša želja meri na fiksiranje bežnih slik, je želja po videokopiji. Ker pa obadva sistema delujeta s hitrostima, ki se izključujeta, potrebujemo izravnavo, ki je v idealnem primeru videti tako, da se bežeča TV-slika točkolično nahaja v mirovanju. Za



Oražem, Zec, Pirofotokopija, 6 83

Oražem, Zec, Sistemska slika 11 82



udejanjanje te želje so najprimernejše mirujoče slike, kot postopek pa se nam nudi dve možnosti: slučajna in manipulativna. V prvem primeru prepustimo samovolji TV-stroja, če in koliko mirujočih slik proizvaja. Tu tudi ne moremo vplivati na trajanje sekvence. V drugem primeru opravimo manipulativni poseg, in sicer tako, da uporabimo video-stroj, ki nam nudi ustrezne mirujoče slike. Vendar pa sva se midva odločila za samovoljo TV-stroja, ker nama je slučajnost obljubljala večjo draž. Kajti sla po sliki, tj. po video-kopiji, bi se reducirala pri uporabi mirujoče video-slike, ki ne nosi več v sebi nobenega momenta presenečenja. Prav bricolage s skoraj nemogočim pa razpolaga s povečano množino te sle. V najinem scenariju, accidentalnem srečanju tele-visie in xerografije temelji *intenziteta slik* na procesu slikovne (re)produkcije, namreč na relativni *nezmožnosti tekočega slikovnega transferja* iz enega stroja v drugega.

Na tem mestu se pojavljata dve vpraša-

nji: **a)** Ali je slikovni transfer sploh možen? In če je, **b)** katera slika je še dovolj mirujoča slika, da se jo da transferirati? Prvo vprašanje implicira vprašanje o generalni možnosti povezave obeh strojev. Če je prvi odgovor negativen, potem se že vnaprej razjasni **b)**. Pokazalo pa se je, da ni težav pri povezavi obeh strojev. Kajti na vsak način dobimo sliko: ali video-kopijo ali pa sistemsko sliko. S tem pa smo že istočasno pri **b)**. Le-ta je lahko pozitiven (videokopija) ali pa tudi negativen (sistemska slika), ne da bi s tem kakorkoli vplival na **a)**. **a)** pa mora biti na vsak način pozitiven, da **b)** postane relevanten. Kajti če bi bil **a)** negativen, kar se lahko zgodi pri okvari stroja (ni toka, ni papirja itd.), potem se accident ne zgodi: „Če že ni drugega, pa vsaj sistemske slike ni.“

Sistemska slika ne odgovarja najini želji, ki je *pozitivna*. Je nasprotje tega, kar sva pričakovala. Raje negativen **a)** kot negativen **b)**. Toda zakaj? Kakor sva že prej omenila, so naše slikovne predstave determinirane s televizijo, ki črpa svojo determinirajočo moč iz naše želje po nedvoumni slikah. Kajti, kakor pravi Barthes, človek ljubi nedvoumne znake, in v tem dejstvu leži njihova pomirjujoča sila. Sistemska slika pa nas vodi na nemirni teritorij in zaradi tega jo odklanjamo.

Pri scenariju, ki sva ga inscenirala, je TV-stroj dejansko podvržen kserografiji, kajti slednja naj konec koncev izpolnjuje najino željo s tem, da nama nudi primeren rezultat. Temu pa pravzaprav želja nasprotuje, če si nadejava uspešno zastavljene TV-slike v obliki videokopije. Kajti, če bi hotela le-to realizirati, bi moral TV-stroj prevladovati. Najini izsledki pa kažejo, da ta rezultat nastopa v najredkejših primerih. Želiva si skoraj nemogočega in s tem dejstvom je ožigosano najino accidentalno srečanje. Midva sva tista, ki sproživa accident, čeprav se bojiva negativnih posledic, ker upava na pozitivne rezultate. Bojiva se ne-enoznačnih slik in paradoksnih situacij, kjer je nezmožno/nezaželeno postalo pravilo. Dejansko pa se bojiva samega accidenta, ki nama neprenehoma predoča odpravo in hkrati shranitev različne med pravilnim in napačnim. Kajti, kaj so konec koncev pravilne oziroma napačne slike? Kje leži razlika med videokopijo in sistemsko sliko? Razliko med pravilnim in napačnim pa se da ohraniti samo tako, da se opreva na pomožno konstrukcijo, namreč, da so sistemske slike ne-slike. Toda scenarij opravi tudi s tem. Veva namreč, če je **a)** pozitiven, **b)** vedno pošilja *sliko*.

Pri sistemske sliki kserografija slepi TV-stroj. Če ta slepitev izostane, nastane videokopija, ki naju/gledalce slepi, ko zakrije vse, kar se dogaja za tem.

Kljub začetnim pomislekom vzameva s sabo vse accidentalne slike.

Vito Oražem

Peter Zec

VSAKA KOPIJA JE ORIGINAL

xerox art — fotocopy art — elektrografija



OM produkcija: Vsak bedak lahko reče, da je to metla (photocopy action, 1985)

Res bi bilo smešno razlagati, da je danes fotokopiranje že enakopravna umetniška tehnika, ko pa ponekod še vedno razpravljajo, če je sitotisk sploh lahko umetnost — in to dvajset let po Campellovi konzervi! Tradicionalne likovne umetnosti se opirajo na razliko med izvirnim in lažnim, med originalom in kopijo, med dobrim in slabim okusom. Mediji so te meje že dodobra premešali, če jih že niso ukinili. Fotokopiranje samo pospešuje proces, ki ga bo čas tako ali tako prinesel — priznanje vrednosti vsakemu delu.

Sam fotokopirni stroj je star komaj kakih dvajset let. Prvi je z njimi prišel na trg ameriški Xerox in odtod je tudi marsikje ostal v rabi splošen izraz za označevanje dela s fotokopirnim strojem — kseroksiranje, če gre za običajno uradniško uporabo stroja, in xerox art, če gre za artistsko izrabo možnosti te „uradniške“ naprave. Kot na marsikaterem drugem področju uporabne tehnike so tudi tu kmalu stopili v tekmo Japonci in v osemdesetih letih je Canon dejansko preplaval svetovno tržišče s svojimi fotokopirnimi stroji.

Prva faza neuradniške izrabe fotokopirnih strojev še ni bila artistsko dovolj samozavestna, da bi se lahko postavila na lastne noge, zato si je pomagala s takim ali drugačnim aplikativnim pristopom.

Sprva je šlo za uporabo fotokopirnega stroja kot pripomočka pri estetski vzgoji študentov (Virginia University). Ker pa je stroj na zelo preprost način omogočal distribucijo idej in estetske izkušnje zunaj splošno priznanih in regularnih estetskih shem, so predvsem mladi avtorji sprejeli fotokopirno tehniko kot sredstvo učinkovitega boja proti sistemu tako na polju direktnega političnega boja kot tudi na „manj“ pomembnih področjih, kakršna sta na primer ekologija ali sistem komercializirane umetnosti meščanske ideologije.

V začetku sedemdesetih let, ko sta bila demokratizacija umetnosti in družbena angažiranost tema dneva, se je za fotokopirno tehniko začelo zanimati vedno več ustvarjalcev. V galeriji Študentskega centra v Zagrebu so tako že poleti leta 1973 odprli prvo razstavo „xeroxov“ v Jugoslaviji. Predstavili so dela petinšestdesetih avtorjev z različnih koncev sveta (med njimi so bili tudi Petar Dabac, Vladimir Gudac, Peda Ristić, Gergely Urkom) in ob tem menili, da gre za način delovanja na samem robu znanega polja splošno priznane umetniške prakse. Med razstavljenimi deli so prevladovali kolaži, primeri vizualne poezije in likovnih konstrukcij, se pravi zgolj odtisi že dokončanih stvaritev v drugem mediju.

Tudi tako imenovani konceptualni umetniki so začeli uporabljati to preprosto in „siromašno“ tehniko, sprva seveda za dokumentacijo nekaterih akcij ali razmnoževanja tekstualnih del. Zaradi svoje izvedbene in finančne nezahtevnosti je v tistem času fotokopiranje našlo pot tudi v „mail art“. Američani in Francozi so ob koncu sedemdesetih let že imeli obsežne retrospektive del, nastalih s fotokopirno tehniko. Le redki organizatorji razstav pa so si lahko na sami prireditvi privoščili še stroj za fotokopiranje, s katerim so lahko ustvarjalci na kraju samem „proizvajali“ svoja dela.

Punk je sprejel fotokopiranje kot učinkovito orožje, in ta tehnika je bistveno vplivala na celotno estetiko konca sedemdesetih in začetka osemdesetih let. Metode: prevzemanje in preoblikovanje slik in tekstov, vmeščanje v druge kontekste, kolaži, ekspresivna tipografija v stilu izsiljevalnih pisem, visoko kontrastne fotografije. Pri nas se je tovrstno fotokopiranje razvilo z delovanjem kluba FV in pozneje ga je prevzela skoraj celotna ljubljanska subkultura — predvsem za obveščanje o svoji dejavnosti.

Dela, realizirana s pomočjo fotokopirnega stroja, bi lahko na grobo stlačili v štiri kategorije:

1. **Enostavne reprodukcije** fotografij, risb, kolažev, pri čemer avtor ne raziskuje drugega kot kontraste, teksture (enotne teksture kolažev) ali barve na strojih, ki kopirajo v barvnih tonih. S tem postopkom delata tudi slovenska slikarja Dušan Pirih-Hup, ki kolažira svoje risbe s pomočjo fotokopij (brošure v samoizloži, razstava v galeriji Labirint, 1985) in Iztok Šmajš, ki s fotokopirno tehniko razmnožuje svoje filigranske ornamente (razstavi v ŠKUC 1983, in Bežigradske galeriji, 1985).

Čeprav so na videz identične, pa se posamezne kopije medsebojno razlikujejo. Fotokopiranje je tehnika nenatančne reprodukcije (Low Fi). Vsak stroj drugače pobira sive tone in vsak stroj daje seveda tudi različne odtise. Razlikujejo se v kontrastu, teksturi in vrsti papirja. Nekateri stroji dajejo mehke in pastelne odtise, medtem ko drugi rastrirajo sliko in povečujejo kontrast barv, tako da so kopije včasih videti boljše od predloška.

2. **Originalne kreacije — elektrografije** (izraz izvira iz dejstva, da večina fotokopirnih strojev deluje na elektrostatičnem postopku), ki so nastale ob neposrednem stiku objekta ali dela telesa s kopirno ploskvijo stroja. V predpisanem načinu uporabe katerega stroja (medija) se eksperiment začne z možnostjo njegove neobičajne uporabe. Pri realizaciji elektrografij so možne različne tehnike, kot so na primer premikanje objekta med ekspozicijo — tako imenovane photocopy actions OM produkcije (razstave v Ljubljani, 1982, Zagrebu, 1984, Osijeku, 1985) in degeneriranje, pri čemer gre za repetitivno postopko s kopiranjem kopij, dokler se obrisi objekta s predloge ne zabrišejo. Pri kopiranju kopij moramo omeniti tudi možnosti dela brez slikovne predloge, se pravi, da fotokopirni stroj nekako „kopira samega sebe“. Ivan Ladislav Galeta je leta 1977 pri zagrebškem Centru za fotografijo, film in TV izdal sto izvodov mape „Originalna fotokopija“ (ob razstavi fotokopij v tamkajšnji galeriji Lotrščak), izdelane po postopku brez slikovne predloge, samo z interpolacijo vmesnih negativov in pozitivov; Niko Lehmann pa je serijo „Sequence of 84“ delal prav tako brez slikovne predloge, vendar s kopiranjem kopij, ki jih je delal stroj brez dodatnih intervencij. Seveda ni potrebno posebej dodajati, da minimalna podobnost v postopku ni dala niti približno podobnega rezultata!

Pot elektrografije je tudi pot, ki povsem spreobrne primarno funkcijo fotokopirnega stroja. Kreiranje del je instantno tako kot pri video artu, polaroidni fotografiji (tu je tehnika ob vsej delikatnosti še pogosto dolgočasna) in računalniški umetnosti (le-ta zahteva vnaprejšnje programiranje).



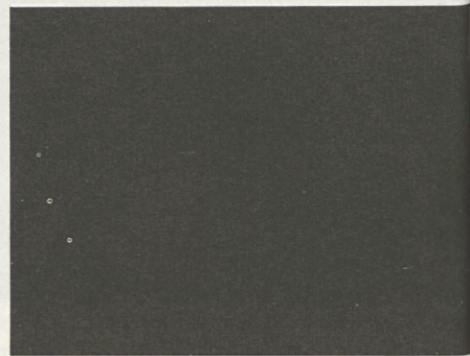
Fotokopirni stroj je mašina za izdelovanje iracionalnih, nepotrebnih objektov, torej umetnosti. Avtorja oddaljuje od dela. Ni možnosti nadzora kot pri vseh drugih likovnih tehnikah in na proces kopiranja ni mogoče vplivati. Avtor nikdar ne ve, kaj bo prišlo iz stroja. Ob pravkar izdelani kopiji se mora odločati, če je bila sama ideja dovolj močna in če rezultat ustreza prvotni zamisli. Rojevajo se nove ideje, in tako kot pri številnih drugih človekovih početjih tudi tukaj tehnične možnosti pripeljejo do enakih idej. Obraz so kopirali Goran Trbuljak (naslovnica revije Spot št. 5, 1974, v kateri je tudi dokumentacija omenjene zagrebške razstave), fantje v lokalnih fotokopirnicah, artisti na pariškem bienalu mladih, neznani pasant — udeleženec Xeroxove akcije na Dunaju in mnogi drugi. Vendar to nobenemu teh del ne zmanjšuje pomena vznemirljivega raziskovanja možnosti. Če bi pri avtofotokopiranju obračal glavo, bi dobili pravi „kubistični“ portret, sliko obeh strani obraza, kot ga v normalnih pogojih ni mogoče videti niti fotografirati (OM produkcija, 1985).

Sicer pa so lahko elektrografije samo vmesna stopnja v procesu umetniškega ustvarjanja, ki lahko vključujejo še druge tehnike, kot so slikarstvo ali film.

3. Verzija elektrografij so tudi **serialna dela** z uporabo pomanjševanja in povečevanja, kjer imata glavno vlogo „šum“ in distorcija. Povečevanje predloge daje praktično neomejene možnosti, zlasti potem, ko vmesni predložki že povsem izgubijo prvotno podobo in postanejo nekaj povsem drugega. Tu se začne vstopanje v makrokosmos vsakega grafičnega znaka. Velike povečave dodajajo plastično moč in pomen, ki ga predloga nikdar ni imela. Druga smer — pomanjševanje do „neskončno“ majhnega, do točke, je sicer bolj limitirana, vendar pa utegne postati zanimivejša ob spremembi smeri dela pri eni od pomanjšav, ko se postopek spet obrne v povečevanje. Popačenja informacij odpirajo vrata neslučenih novih prostorov znotraj samega znaka (serije OM produkcije).

OM produkcija;

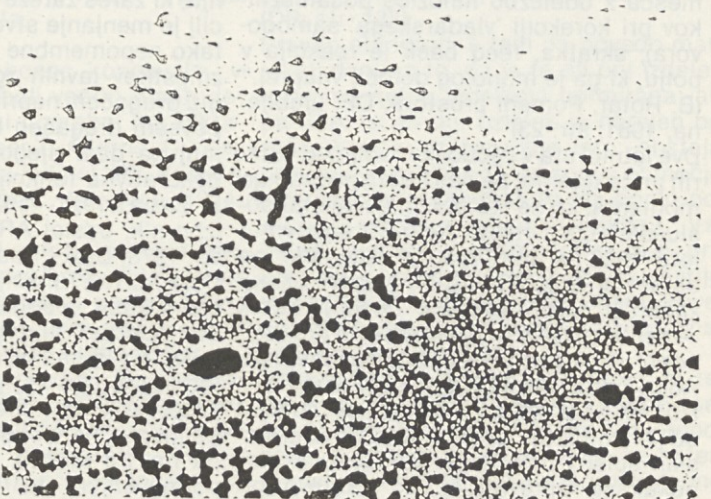
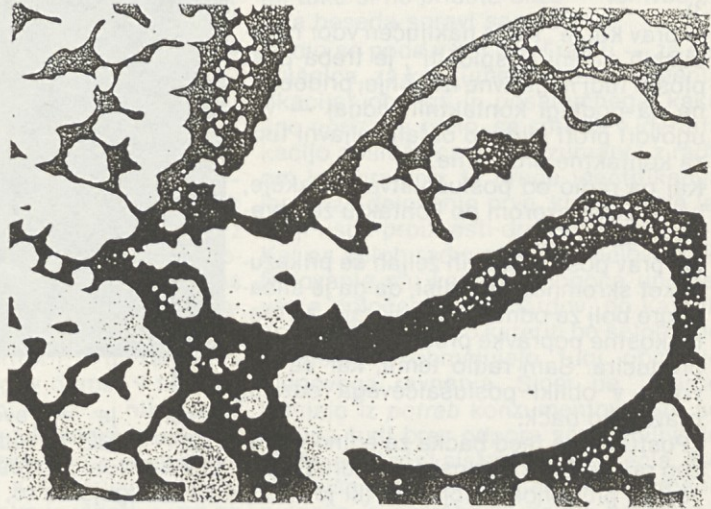
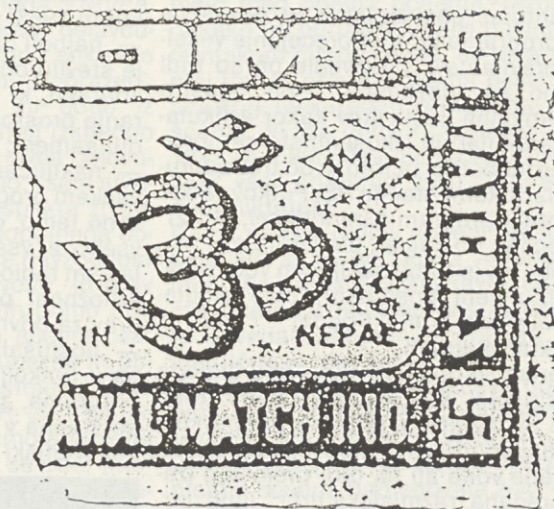
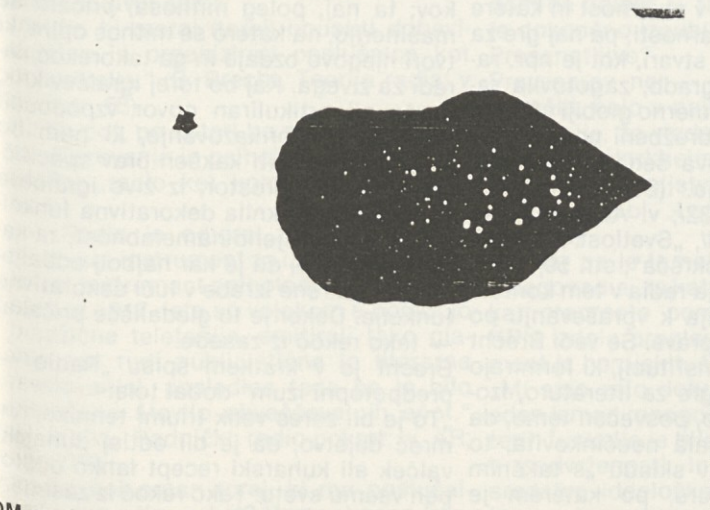
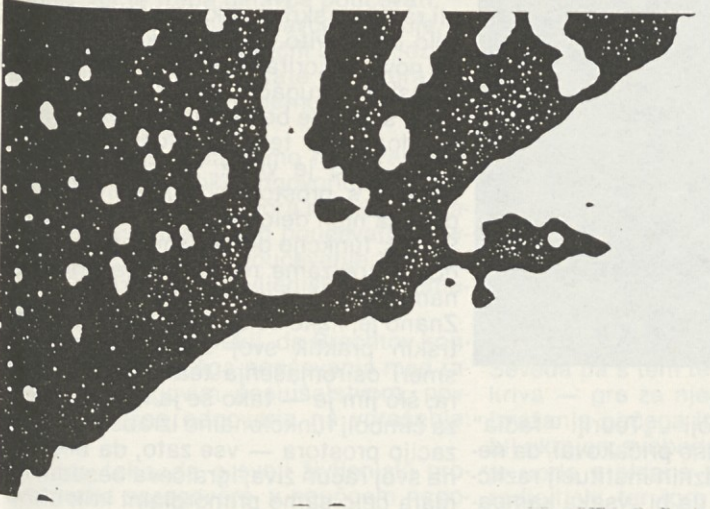
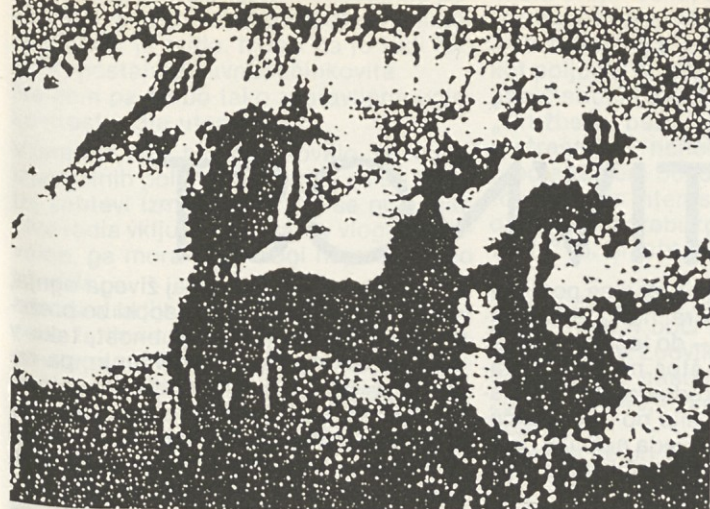
Izven tvoje domišljije ne obstoja niti
Gospodar mrtvih niti Bogovi niti demoni
(photocopy action, 1985)



4. **Dela naključne umetnosti.** Prava specifična fotokopije je pravzaprav v njenem aleatoričnem karakterju. Vsakdanji uporabniki fotokopirnih strojev zahtevajo čimbolj zvesto preslikavo originala, artisti pa hočejo z njimi priti do del naključne umetnosti z nepričakovanimi nepopolnostmi. Tu stroj preseže svojo uporabno funkcijo in postane soustvarjalec dela. Pri tem postopku so seveda možne skrajnosti v polju „umetnosti robota“, kjer sploh ni več artistove intervencije. Znan je primer nemškega artista, ki je iz košev za papir po uradih v svojem mestu nabral zavržene fotokopije (zaradi kakršnegakoli nepravilnega delovanja stroja), se pravi škart za vsakdanje uporabnike, in jih prezentiral kot dela aleatorične, naključne umetnosti.

Pravzaprav sploh ne bi smela biti zmotna trditev, da slaba fotokopija ne obstaja; obstajajo samo take, ki so manj zanimive, manj skrivnostne. Fotokopija ne prinaša enostavne reprodukcije nečesa resničnega, ampak le-to znova predeluje. Pri fotokopiranju postanejo unikati ključni, ki rojevajo nove unikate. Vse, kar je kadarkoli obstajalo, je danes simultano prisotno v naši zavesti kot katalog možnosti. In vse je mogoče fotokopirati!

Blaženka Fingernagel



OM produkcija: Yukteshwar,
serija elektrografij 1 — 43, koraki štev. 22, 26, 32, (1984)

OM produkcija: Duboki zvuk je cirkulacija vaše krvi,
serija elektrografij 1 — 45, koraki štev. 10, 21, 31, 45 (1984-85).

RADIO AKTIVNOST

PROLOG

Z letom 1983 je Radio Študent uvedel stalne, enkrat na teden emitirane kontaktne oddaje kot specifično obliko oddaj, ki naj, po brechtovski, poslušalca spremené v dobavitelja informacij. Izkušnje, pridobljene na podlagi teh oddaj, so negativne. Resda so „pokazale velik interes poslušalstva za sodelovanje v programu (in tudi precejšnje veselje pripravljalcev), proizvedle pa so tudi splošno nezadovoljstvo. Oba registra (tako splošna zastavitev kakor artikulacija partikularnih izkušenj) sta se obnašala nezadostno, očitno ju bo treba združiti.“ (Iz dokumentacije RŠ: Petkov večerni kontakt program /Grundrisse/; str. 2) Iz te ocene bo kajpak sledilo tole:

„Mislim, da je treba naključen vdor neradijskih mnenj posplošiti, zato predlagam namesto kontakt oddaj **kontaktne programe**, v katerem se princip nenehnega dialoga s poslušalci (naključni element torej) združi z vnaprejšnjo pripravo prispevkov, ki pa naj pogovore le uokvirijo, speljejo v določene vode ali pa tudi prekinejo (zaradi predaha, razmisleka itd.).“ (ibid. str. 3)

In prav kot je „treba naključen vdor neradijskih mnenj posplošiti“, je treba posplošiti tudi negativne izkušnje, pridobljene na podlagi kontaktnih oddaj — vsi ugovori proti njim so ostali veljavni tudi za kontaktne programe.

Kaj pa radio od poslušalstva pričakuje, ko se z nagovorom po kontaktu že obrača k njemu?

Ne prav dosti. V svojih željah se prikazuje kot skromnež, rad sliši, da ga je slišati, gre bolj za odmevnost, ali raje, za malenkostne popravke prostora, kakršnega producira. Sam radio temu, kar se mu vrača v obliki poslušalčevega odziva, pravi feed back:

„Postuliranje feed backa za edino ustrezno razmerje pa dejansko pomeni prepoved za pluralnost subjektov (ki jo nadomešča z udeležbo množice posameznikov pri korekciji 'vladarskega' samogovora); skratka, feed back je reakcija v polju, ki ga je monolog določil vnaprej.“ (B. Rotar, Pomeni prostora, DE, Ljubljana, 1981; str. 23)

Dve letnici sta v zgodovini radia, od katerih pričakujemo, da nas bosta privedli do momenta, ko se RŠ obrne k svojemu poslušalstvu z izrecno željo po odgovoru: leto 1933 — pač zavoljo tega, ker na oblast privede Hitlerja in s tem nekako zaokroži prvo, pionirsko obdobje radia — ter leto 1953 — zavoljo svoje dražestnosti in bližine prve izdaje Horkheimer-Adornove „Dialektik der Aufklärung“. Hočem pa prikazati, kako je pot radia — od znamenitih brechtovskih programskih spisov o njem pa do danes — pot nekakšne spretnosti: od zahteve po tem, da naj bo poslušalec tisti, ki kreira radijski program — tako Brecht — prek konceptualizacije te zahteve kot specifične zahteve poslušalca po manipulaci-

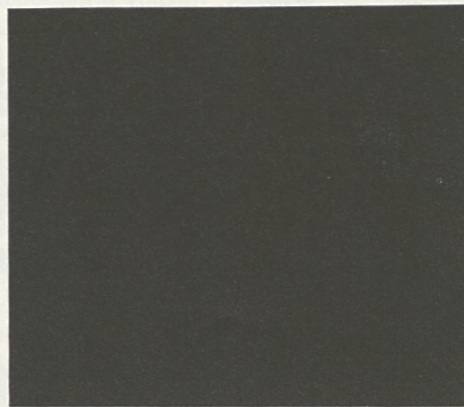
ji — to bo podlaga, na kateri se poslušalec z radiom identificira, na kateri bo radio sploh poslušljiv — do tega, da je tudi radio želeč — da je štos mrmranja glasov, ki ga nenehno producira, hkrati izražanje nepopustljive želje po poslušalčevem odzivu — ta pa seveda ne služi ničemu drugemu kot pritrditvi njegovi samovšečnosti.

Kontaktne programe, ki jih je RŠ uvedel z letom 1983, so pokazali najmanj tole:

— najbolj uspešni — merilo uspešnosti je število odzivov poslušalcev — so bili kontakti, ki so zadevali njegovo dekoriranje prostora — ko se je govorilo o radiu samem;

— naključen odziv poslušalstva je v vsakem programu — ne glede na predloženo temo, o kateri naj se razpravlja — vseboval vsaj eno opombo, ki je zadevala sam radio, reflektirala program; vsaka priložnost pride radiu samovšečnosti prav za odvratanje pozornosti;

— poslušalski „feed back“ vselej nastopa v funkciji tako imenovane dinamike programa, z ostalimi elementi program se staplja v tisto, kar producira specifičen radijski prostor.



1933

Brecht je v svoji „Teoriji radia“ (1927—1932) še vedno pričakoval, da neučinkovitost buržoaznih institucij različno namiguje na to, da bi „vsaka kampa-nja, ki zares zareže v stvarnost in katere cilj je menjanje stvarnosti, pa naj gre za tako nepomembne stvari, kot je npr. razmestitev javnih zgradb, zagotovila radiu drugačen, neprimerno globlji efekt in povsem drugačen družbeni pomen, kot mu ga daje njegova sedanja, povsem dekorativna funkcija.“ (B. Brecht, Teorija radia /1927—1932/; v: Aspekti radia /zbornik; odslej AR/, „Svetlost“, Sarajevo, 1978, Bibl. „Raskršča“; str. 59)

Dekorativna funkcija radia v tem kontekstu kajpak spodbuja k vpraševanju po učinkovitosti te naprave. Še več: Brecht misli, da je napor institucij, ki formirajo ideologijo, pa naj gre za literaturo, izobraževanje ali radio, posvečen temu, da bi ideologija ostajala neučinkovita, to pa naj bo seveda v skladu „s takšnim pojmovanjem kulture, po katerem je njen razvoj že končan in po katerem kultura ne potrebuje nobenih nadaljnjih kreativnih prizadevanj več.“ (isti; v AR; str. 59)

Prilijmo institucijam nekaj živega ognja, podtaknimo jim živo besedo, ki bo prežela vsako najmanjšo podrobnost, tako v javnem kot v privatnem življenju, pa radio že ne bo več le v funkciji kulise. In to napravimo najbolj preprosto tako, da njegova publika „ne bo samo tista, ki jo je treba poučevati, temveč mora tudi ona poučevati.“ (isto; v AR; str. 59)

Seveda pa je vladajočemu razredu — zanj je radio glasnik, ki naj formira ideološke predstave; nad njim ima monopol — mnogo do tega, da bo radio opravljal svojo funkcijo tako, da bo to prizadevanje videti kar najmanj učinkovito.

Če se krog kulture prikazuje kot sklenjen, potlej je na tem krogu nekaj več: gre za strategijo doseganja kar največje izrabe in izkoristka nekega polja ali kompleksa polj. Naj bo kolobarjenje metafora, s katero opisujemo uveljavljanje krožne strukture v agrokulturi, in od tod lahko upravičeno sumimo, da bo aplikacija te metafore — po analogiji — v polju kulture zaokroženje ali zaključenost sama, ki se že zavoljo tega ne bo nikoli otrelo tega, da bi ne bilo učinkovito. Menim, da je radio najsvetlejši zgled za to, kako štos zares deluje.

Z drugimi besedami: v tej neučinkovitosti radia se skriva nekaj, kar deluje, in to zelo učinkovito. In pa: če kateri prostor na novo dekoriramo, smo s tem prostor kajpak predrugačili, dekorativna funkcija pa s tem ne bo na zgubi; njena bistvena vloga je v tem, da prostor oblikuje, njena skrb je videz, da imamo zares opraviti s prostorom, podoba prostora pokriva njen delokrog.

Še več: funkcijo dekoriranja prostora pogosto prevzame nekaj, kar je primarno namenjeno čemu drugemu.

Znano je, kako so si nekatere izmed teatrskih praktik svoj čas prizadevale v smeri osiromašenja teatarskega prostora; šlo jim je — tako se je temu reklo — za čimbolj funkcionalno izrabo in organizacijo prostora — vse zato, da bi prišli na svoj račun živa, igralčeva beseda, ne mara celo samo primordijalni krik človekov; ta naj, poleg mithosa, pričara še mašinerijo, na katero se mithos opira, k tvori njegovo ozdaje in ga takorekoč naredi za živega. Kaj bo torej igralčev krik gesta ali artikuliran govor vzpodbudil drugega kot prikazovanje, ki nam bo skušalo predočiti kakšen prav specifičen oblikovan prostor; iz žive igralčeve besede bo vzniknila dekorativna funkcija ter pokrila njeno namembnost, za katero je kazalo, da je kar najbolj oddaljena od vsakršne izrabe v luči dekorativne funkcije. Dekor je to gledališče pričaka — tako rekoč iz zasede.

Brecht je v kratkem spisu „Radio — predpotopni izum“ dodal tole:

„To je bil zares velik triumf tehnike, namreč dejstvo, da je bil odtelet dunajski valček ali kuharski recept lahko dostopen vsemu svetu. Tako rekoč iz zasede.“ (B. Brecht, Radio-predpotopni izum /1927/; v AR; str. 19)

Kako Brecht privede živo besedo na radio, to že vemo: tako, da se bosta radi-

njegovo poslušalstvo medsebojno poučevala. S tem bo vloga ideologije, katere glasnik je radio, hkrati pa jo tudi formira, postala javna, učinkovita. Na čem pa se bo tako zastavljena učinkovitost radia utemeljila?

Vzemimo, da bi zadostovalo sozvočje izjavljanih položajev — in že se bo radio tej zahtevi izmaknil: če naj se poslušalstvo radia vključi v program v vlogi poučevalca, ga mora o tej vlogi najprej nekdo poučiti.

Nemške radijske postaje so se že v dvajsetih letih — torej prav na začetku zmogovitega pohoda radiotehnike — ukvarjale s problemom, za katerega kaže, da je v tesni zvezi s tistim, kar Brecht zvede na dekorativno funkcijo radia: s problemom delavskih programov, se pravi programov, namenjenih delavski publiki. Predvsem so poudarjali nujnost izobraževalnih programov za delavce, ti pa so se morali „organizirati v skladu z določenimi principi.“ (R. Woldt, Radniški program njemačkokg radija /1928/; v AR; str. 263)

Šlo je — kot je videti — za problem, k reševanju katerega kaže pristopati na principelni ravni. Za sam izobraževalni delavski program pa se je bilo zahtevalo in od njega pričakovalo, da bo ponudil program, ki se bo na določen način „dotikal vprašanj iz življenjske problematike delavcev.“ (isti; v AR; str. 263)

Tisto, kar se na principialni ravni postavlja kot problem, ki ga je treba rešiti, se torej v praksi realizira le na določen način.

Pri tem pa je prvi, principialni problem vendarle navidezen, kajti nobenega dvoma ni, da je treba delavce poučevati.

Tudi o tem, kdo naj delavce poučuje, ni nobenega dvoma: vključili bomo pozitivne pridobitve in rezultate kar najrazličnejših praks — od umetnosti do socialnega skrbstva.

Po drugi strani pa bomo na vprašanje: kaj poučevati, lahko odgovorili, če se bomo dokopali do odgovora na drugo vprašanje — namreč, kako poučevati delavstvo tako, da se bo poučevanje dotikalo vprašanj iz njihove življenjske problematike?

Na prvi pogled bi rekli, da Brechtov koncept medsebojnega poučevanja med radiom in njegovim poslušalstvom, povsem ustrezno odgovarja na vprašanje: kako?

Seveda tako, da o svoji življenjski problematiki spregovore, v poučnem nagonu, delavci sami.

„Radio bi moral (torej) opustiti dobaviteljstvo in organizirati poslušalca kot dobavitelja.“ (B. Brecht, Teorija radia; v AR; str. 58)

To bo pot, po kateri bo radio kot aparat za ukazovanje in psihološko usmerjanje postal „radio kot komunikacijski aparat“:

— „Radio je odigral zelo pomembno vlogo kot instrument za izdajanje ukazov in kot instrument psihološkega usmerjanja (od 1917. leta so vojakom s pomočjo brezžične telefonije, emitirali tako glasbo kot tudi publicistična in literarna predavanja), posledica tega pa je bilo povečano število obveščevalnih enot.“ (F. Knilli, Radniški radio-pokret; v AR; str. 279)

Radio kot organ torej, ki mu poslušalstvo dobavlja — kaj? Vemo, konec koncev, kako zelo je metafora organa priljubljena na politični levici, le katera internacionala — začenši z Drugo — ni

imela svojin celic, udov, organov itd. Delavsko gibanje od Druge internacionale sem bi nemara veljalo obravnavati tudi kot polje, ki se konstituira s pomočjo organiciističnih metafor.

„Družbeno bazo teh aparatov moramo pretresati s nenehnim, neprekinjenim predlaganjem boljše uporabe teh aparatov v občem interes, razpravljati moramo o njihovi uporabi zgolj za interese nekatereh.“ (B. Brecht, Teorija radia; v AR; str. 61)

Če že kaj, potem poslušalstvo radiu dobavlja njegov obči interes; in ta, vsaj od 18. brumaira Ludvika Bonaparta dalje, ni drugega kot našemljeno strašilo, prikazen ali mašilo, nekaj tretjega. Aparat kot aparat.

Kako pa se bo, s stališča občega interesa, radio obrnil do svojega poslušalstva?

„Izgovorjena beseda nevidnega govornika, ki se prenaša anonimnemu delavcu-poslušalcu, mora biti izjemno slikovito oblikovana. Kajti delavec ni 'izobražen', oziroma, svoje izobrazbe ni dobil iz knjig, temveč je njegov učitelj izključno življenje. Tisti, ki želi na delavca delovati, ne sme nastopati literarno, vsem stvarjem se mora približati iz aspekta življenja. V ta namen se, poleg popolnega obvladovanja teme, zahteva še navzočnost notranje topline, prepričljivosti. In prav tu naletimo na težave, ki jih bomo premostili le, če bo aktivnim sodelavcem lastna tista prepotrebna ljubezen in občutek odgovornosti do obstoječe naloge.“ (R. Woldt, op. cit.; v AR; str. 264/65) Če dodamo še harmonijo, smo zadovoljivo opisali maniro, v kateri se obči interes izraža. In na teh predpostavkah — tega radio ni nikoli niti mogel niti želel zanikati — počiva radio kot komunikacijski aparat; bistvena prvina dekorja je prav v tem, da se prikazuje kot zmožnost za komunikacijo.

Lahko dodamo še to, da je delavstvo, organizirano v KPN, zelo kmalu spregledalo, da obči interes — namreč radio — dela proti njemu, še najbolj v tistih delih svojega programa, ki so se naslavljali z „delavskimi programi“. Odslej bo njihova naloga prikazati, kako je obči interes pravzaprav posebni, „zgolj interes nekatereh“.

Seveda pa s tem teritorij, ki ga radio pokriva — gre za njegov domet v funkciji izražanja občega interesa — nikakor ni bil okrnjen; svobodna Radio-zveza se mu je uprla s pisano besedo, z delavskimi radio-tiski ter igro s Hitlerjevim prihodom na oblast — tako je videti — pa ga je dokončno izgubila.

Presenetljivo?

Pravzaprav ne — konec koncev je „v Nemčiji, celo v najbolj vedrih filmih demokracije, že vladal pogrebni mir diktature.“ (M. Horkheimer-T. Adorno, Dialektika prosvetiteljstva /odslej DP/, Veselin Masleša, Bibl. „Logos“, Sarajevo, 1974; str. 138)

Vendar pa je le nekaj let pred to veliko zmago radia, za katero bomo videli, da ni kar preprosto pometla s posamičnim, KPN izdala proglas — pretresljiv dokument iz herojskih časov komunizma:

„Mi smo zelo dobro vedeli, da je radio eden izmed množičnih organov, katerih funkcija je bila držati tlačen razred v podvrženosti in zbežanosti. To je sredstvo ideološke moči buržoazije, ki bo svojo politiko branila z zobmi in kremplji. Vemo, da bomo proletarske programe v pravem pomenu besede lahko emitirali šele, ko se bo proletariat do-

kopal do državne obrasti... Boj za radio naj se začne že danes.“ (H. Hanzl, Rundfunk und Arbeiterklasse; nav.: F. Knilli, op. cit.; v AR; str. 282/83)

1953

Boj za radio — z letom 1933 nikakor ni končan. Pač pa pride do prenosa težišča, ki rezultira v „lažni identičnosti občega in posamičnega.“ (DP, str. 133)

Oziroma obrnjeno: ali je od zgoraj postulirane identičnosti kaj manj lažno zoperstavljanje po poti dveh organov; ko se organu buržoazije — radiu — zoperstavlja organ proletariata — tiskana ali pisana beseda? Govorjena, živa beseda nasproti mrtvi, zacementirani črki? Vsekakor gre za ravni, ki si medsebojno uhajata in vsaka po svoje obešata občost na to ali ono posamičnost. Paradoks: ločnica političnega boja se nikakor ne pokriva z mejo med obema poljema, razdvaja ju nekako po horizontali. Živi besedi je potemtakem čisto vseeno, če pisana proti njej rovari, prav kot pisani besedi zadošča kraj, na katerem je vkopana. Zato čiščenje, ki ga uprizori fašizem po letu 1933, ni toliko stvar političnega boja, kolikor vsaj primarno služi „pogrebniemu miru diktature“.

Da pa se obe polji v nobeni točki ne stikata, da si ne pripadata — obe strani imata še kako mnogo opraviti, če naj bosta videti harmonično postavljeni — to je seveda zadosten pogoj, da „lažna identičnost“ deluje.

Prenos težišča — kar zadeva boj za radio — povzroči še nekaj: namreč opustitev predloga in s tem novo bojno torišče. Ost se obrne: ni več težava v tem, da bi pisana beseda nadlegovala živo — tako ali tako si ne prideta blizu — temveč se živa beseda spravi sama nase.

Radio se poda v boj proti radiu — za poslušalca, za konzumenta. „Lažna identifikacija“ občega in posamičnega, kakršno uprizarja radio, se sprosti v identifikacijo poslušalca ali konzumenta z radiom in obrnjeno: ta druga identifikacija jamči za delovanje prve, ki pa deluje le, če ji uspe proizvesti drugo.

Kaj pa sploh radiu omogoči delovanje? Delovanje mu kajpak omogoča upoštevanje določenih standardov, po katerih ga prepoznamo, po katerih bo sploh šele sprejemljiv; obmejujejo tudi območje njegovega ravnanja. Sicer pa „izvirno izhajajo iz potreb konzumentov: zato so menda tudi brez odpora sprejemljivi. In zares, enotnost sistema je vse večja, vse gostejša prav zavoljo tega kroga manipulacije in potrebe, ki deluje povratno.“ (DP; str. 133)

Pravijo standard, s tem pa povedo marksi: denimo to, da je ta ali oni izdelek (oziroma serija izdelkov) normirana; ali pa tole: ta ali oni izdelek je narejen po meri, kar je navezadnje isto; obstaja pravilo, ki na prvi pogled sodi v območje tehnologije in jamči za to, da bomo postopek izdelave lahko ponavljali. Vsi izdelki poljubne serije bodo torej primerljivi — svojemu vzorcu, ki je za serijo veljaven kot norma, pravilo, mera. Povedo nam še to, da moramo serijo obravnavati kot končno vrsto.

Vsak izdelek (ali serija izdelkov), ki temelji na določenem vzorcu, bo torej vseboval eno potezo, po kateri bo prepoznan, po kateri bo sprejemljiv, po kateri bo uvrstljiv; ob tem pa je zanjo bistveno to, da ostane spregledana.

Zavoljo tega kaže, da bo vendarle prikladno, če Horkheimer-Adornovo formulacijo popravimo:

Pravijo, da standardi izvirno izhajajo iz zahtev konzumentov: menda so zato tudi brez odpora sprejemljivi. In zares, enotnost sistema je vse večja, vse gostejša prav zavoljo tega kroga manipulacije in zahteve (po manipulaciji), ki deluje povratno.

Nekoliko na hitro lahko sklenemo takole: standard smemo povzeti v eno edino potezo, ki v izdelku ter hkrati glede nanj, zastopa tisto pozicijo, na katero se bo lahko obesila formulacija zahteve konzumenta. Ta pozicija seveda ni katerakoli, gre za to, da je „današnja tehnična racionalnost racionalnost gospostva.“ (DP; str. 133)

Seveda pa to še ni gospostvo samo. Racionalnost gospostva pač ni drugega kot odgovor na zahteve konzumenta — zadošča npr. za to, da ugotovimo, kako „so številni delavci zelo zainteresirani za radijski medij.“ (R. Woldt, op. cit.; v AR; str. 263)

Ker gre za ugotovitev enega izmed radijskih aktivistov v pripravi izobraževalnih oddaj za delavce na „Deutsche Welle“, ni nobenega razloga, da ne bi v tej izjavi videli minimalnega konsenza, ki bo podlaga za identifikacijo poslušalca z njegovim radiom. Iz istih nagibov se bo tudi radio pozanimal za svoje poslušalce. In konec koncev se na tej ravni „prevara dogaja indirektno, prek profitov vseh združenih tovarnarjev mila in avtomobilov, z denarjem katerih se postaje vzdržujejo, ter seveda prek povečanega prometa elektroindustrije kot proizvajalca sprejemnikov.“ (DP; str. 170/71)

Zares težko pa si je predočiti, kako prevara deluje, ne da bi vključili zastopstvo posredovanja. Transakcija, po kateri se radio vzdržuje, ne bo mogla biti uspešna brez ustrezne podlage, na kateri se poslušalec z radiom identificira; če naj radio vzdrži ostrino zahteve po manipulaciji, s katero se nanj obrača poslušalec, mu nikakor ne more zadoščati preprosto dejstvo, da se vzdržuje iz profitov te ali one industrije. Ta, vendarle samo navidezna komplementarnost, ko gre za vzdrževanje radia, ustreza prevari, ki jo producira — če seveda lahko zajamčimo, da je standard tista poteza radijskega programa, v kateri pride do srečanja — med zahtevami konzumenta ter zastopstvom posredovanja, prek katerega se vključuje odvisnost radia od profitov te ali one industrije.

Na ravni izraza se bo „lažni identiteti“ občega in posamičnega pridružila delikatna novost — kajti „nepomirljiva elementa kulture, umetnost in razvedrilo, s svojo podreditvijo namenu vodita do ene in edine lažne formule: totalnosti kulturne industrije. Ta se sestoji iz ponavljanja.“ (DP; str. 148)

Torej: lažna identiteta občega in posamičnega se realizira glede na lažno totalnost, model, po katerem se lažna totalnost ravna, je ponavljanje.

Nemajhna vrednost horkheimer-adornovskega posega v razpravo o masovni kulturi — ko imata problematiko za vstavlivo v širši kontekst „dialektike razsvetljenstva“ — izhaja iz implicitne polemične naravnosti njunega koncepta. Referenčni okvir pa bo predstavljala obširnejša, dolgoletna in nenavadno plodna polemika med Benjaminom in Adornom.

Nikakor ni naključje, če bomo pri Benjaminu, na mestu konzumenta z njegovimi sproduciranimi potrebami vred, našli maso; množico kot pozitivni moment razgradnje klasičnih „kulturnih“ razme-

rij; kot gonilo kvalitativnih premestitev v kulturni produkciji. Množica bo v tej luči nastopila kot „matrica, iz katere danes izhaja preporod tradicionalnega odnosa nasproti umetniškemu delom v celoti. Kvantiteta je prešla v kvaliteto: mnogo širše mase udeležencev so ustvarile spremenjen način udeležbe.“ (W. Benjamin, Umetniško delo v dobi svoje tehnične reproduktibilnosti; v: W. B., Eseji, Nolit, Bibl. „Sažvežda“ /41/, Beograd, 1974; str. 145)

Ali naj potemtakem sklenemo, da horkheimer-adornovsko vztrajanje na posebnem, izvzetem konzumentu kulturnih dobrin sodi med zapoznele odmeve gnusa, groze, negodovanja nad množico, kakršno vidijo prejšnja obdobja, posebej pa 19. stoletje?

Paradoks je v temle: tradicionalno obravnavanje množice, denimo v 19. stoletju — in vsaj deloma je to ravnanje res odgovorno za horkheimer-adornovski koncept kulturne industrije — temelji na spregledu negativne povezanosti množice in kulture. Pojem kulture — v modernem, novoveškem pomenu — se rodi s pojmom množice in obratno. Zato bo tako cenena kulturna entiteta kot je, denimo, tragiški junak — subjekt v položaju dejavnika — realističnega rommana, „subjekt, katerega strah še za trenutek postane viden prav v ničevem sijaju tragičnega.“ (DP; str. 166) — seveda v navezavi na nietschejansko pojmovanje tragičnosti — ta subjekt bo vselej nastopil kot negativni dispoziitiv glede na podlago, ki je hkrati njegov proti-pol: množica. V podobni nastopaški maniri bo tragični subjekt-dejavnik postopal glede na svoje dopolnilo v sferi masovno-kulturne produkcije:

„Psevdoindividualnost vlada nad vsem od normirane improvizacije v jazzu do originalne filmske osebnosti, ki ji mora pokrivati čelo pramen las, če naj jo kot takšno prepoznamo.“ (DP; str. 166)

Ta, že tretja lažna entiteta, ki jo Horkheimer in Adorno izločita skoz obravnavo učinkov kulturno-industrijske produkcije, nas seveda mimogrede prepričuje, da je množica, kakršno vzame Benjamin za samoumevno in pozitivno vrednoto, ideološki konstrukt; je plod ideološke zapore, tisto, kar podoba kulture, za katero si prizadeva kulturna industrija, tlači pod raven svojega vidnega polja. Zato je množica v sebi protislovna, heterogena entiteta; vsebuje vse tiste elemente, ki zavoljo najrazličnejših razlogov niso vključljivi v vladajočo podobo kulture; sleherna enota znotraj nje je fun gibalna, eksemplarična, skratka nekaj, kar je „absolutno zamenljivo“ (DP, str. 157) V temelju je razmerje, ki ga vzdržuje kulturna industrija, ki vzdržuje njo samo, imaginarno:

„Sreče ne bo imel vsakdo, temveč le tisti, ki bo izvlekel srečko“ — ob tem pa je vednost priključenih subjektov, da imajo namreč vsi enako šanso, ki je prav zavoljo tega „za vsakega posebej tako minimalna, da se ji je najbolje kar takoj odreči in se veseliti sreči drugega, nekoga, ki bi bil lahko on sam, a to nikoli ne bo mogel biti,“ nujno všteta. (DP; str. 157) V tem je, denimo, tista brezobzirnost in ciničnost sleherne vladajoče ideologije do svojih vpoklicancev, ko „voditelji sploh niso kdovekoliko zainteresirani, da bi ta skelet prikriili, njiva moč je toliko silnejša, kolikor nesramneje nastopi.“ (DP; str. 133)

Intersubjektivno razmerje individuumov v množici — tako kot njemu, tudi meni,

in če je njemu, ni nujno, da tudi meni — so torej tisti minimalni, pa že zadostni pogoji, na katerega se bo vsedla konzumentova zahteva po manipulaciji.

Minimalni pogoj za konzumentovo zahtevo — ta je seveda stvar specifične govorice, ali bolje: specifičnega snopiča govorice, ki jih povezuje avtoritarna izkušnja. Nerodnost, neujemanje, iz katerega izhaja (tudi) horkheimer-adornovska razlaga delovanja kulturne industrije in znotraj nje predvsem radia — vedeti moramo, da „radio, progresivni, pozni plod masovne kulture, povsod izvaja konsekvence, ki so filmu, zavoljo njegovega psevdo-tržišča, za zdaj nedostopne,“ (DP, str. 171) — to neskladje vidim v temle spoznanju:

„Nacionalisti so sami vedeli, da je radio dal njihovi stvari obliko — tako kot je to za reformacijo napravil tiskarski storj.“ (DP; str. 171)

In za diskurz, ki temelji na tem spoznanju, je nujno, da govorico kulturne industrije doživlja kot modro. Vse kaže, da moramo v tem videti bistveni premik v obravnavanju množice in dejavnosti, na katere je pripeta — pred letom 1933 in po njem. Zato je horkheimer-adornovski primer s telefonom in radiom, po katerem uvajata korak za kasnejšo utopitev subjekta, v psevdoindividualnosti, zavajajoč:

„Telefon je soudeležencem še liberalno dopuščal igrati subjekt. Radio demokratično vse pretvarja v poslušalce, da bi jih avtoritarno izročil medsebojno enakim radijskim programom.“ (DP; str. 133/34)

Iznajdba telefona je — še vedno — iznajdba za subjekt pred Freudovim izumom nezavednega. Nerodnost je seveda v tem, da tako skonstruirano nezavedno za nazaj vključuje tudi telefon; že zgolj zato ločnica med telefonom in radiom maskira neko drugo.

Gre preprosto za to, da nam iznajdba radia in njegova specifična izraba že kar takoj na začetku uveljavljanja lahko odgovori na vprašanje: kako pa se Freudovo nezavedno — strukturirano kot govorica — izraža?

Izraža se tako, da izdaja ukaze, izraža se z velelnim naklonom — le da je po letu 1933 „imanentna tendenca radia, da človekovo besedo, lažno zapoved, postavlja kot absolutno. Sporočilo se pretvarja v ukaz.“ (DP; str. 171)

Izključitev brez povratka — židovska kherem in chammata obenem — ki je doletela napredne nemške intelektualce, ta izključitev tvori ozadje, na katerem pride do premika v obravnavanju kulturne industrije — od benjaminovske vere v pozitivne nastavke, ki jih ponuja, brechtovske zahteve, po kateri naj poslušalec, v odnosu na radio, nastopi kot poučevalec, do horkheimer-adornovskega negativnega obrata; breme tega obrata nosi pridevnik „lažen“, hkrati pa omogoči radijsko sprevrnitev — do vprašanja: Kaj pa radio pravzaprav hoče?

Iztok Saksida

RAČUNALNIŠKO TVORJENJE SLIK IN

UVOD

Članek obravnava orkestracijo barvnih zaporedij v času. Osnovni gradniki so točke, in sicer ne koncentrično razpete točke potencialne energije, kot jih je uporabljal Kandinsky,¹ temveč elektronsko prikazani in računalniško krmiljeni slikovni elementi, pike (pixels). Pika je izvor, ki oddaja svetlobo določene barve z določeno svetlostjo. Kot taka je potencialni vir informacije in osnovno sredstvo, ki omogoča dinamično prepletanje vidnega s pojmovnim.² Tako je možno vodenje akcije in trajanje na vidni ravni, za razliko od videa in televizije, ki omogočata le reprodukcijo. S tem lahko posegamo v svet, ki je bil do nedavnega le glasbena domena.

Osnovni problem je prenos sprememb in časovnega razvoja linearne celote (motiva, niza) na ravnino. Neposredno vzporedje zvočnih in barvnih struktur pogosteje poudari razlike kot pa sorodnosti med njimi. Tako na primer vizualna dinamika (premikanje, smerna koordinacija) nima veliko skupnega z zvočno dinamiko. Fluidnost glasbene forme vsebuje hkraten razvoj množice zvokov, vsakega v povezavi z ostalimi in s celoto. Ves sistem mora biti dinamičen, prispevek vsakega njegovega elementa k razvoju in predstavitvi zvočne ideje pa individualno kontroliran. Prav tako ni vizualnega ekvivalenta dimenzijskim nadgradnjam, vsebujočim spremembe v pomembnosti in organizaciji, kot na primer razširitev glasbenega motiva v frazo. Razen tega je sama ideja glasbenega motiva kot dinamičnega jedra, nabitega z razvojnimi potencialom, v ostrem nasprotju z vidnim motivom kot nepremično vzorčno enoto, ki se pojavlja v danih intervalih. V tej luči tradicionalni koncept vizualne dinamike in animacije oblik ne ponuja prave rešitve. Pretehtati je treba nove vidne razsežnosti, ki presejajo omejitve oblik in velikosti ter nasplošno lika in njegove podlage. Omo- gočati morajo prilagodljivost, pestro in skladno ukvarjanje z razvijanjem, raztapljanjem in razkrojem oblike v času. V nadaljevanju članka je opisan poskus razvoja novih konceptov in tehnik za razvijanje izražanja oblik v prostoru. Predstavljeni so principi strukturiranja, s pomočjo katerih lahko linearna zaporedja barv prenesemo v ravnino, jih spreminjamo, nadgrajujemo in razvijamo v času. Pri tem ne gre toliko za barvno-zvočne analogije in materialne povezave, pač pa za procese in organizacijske principe.

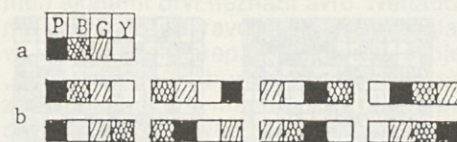
USKLAJEVANJE, PREHOD IN RAZVOJ BARV

Slovar

Za raziskovanje značaja barvnih prehodov smo izbrali „uglasitev“ — omejen nabor barv (slovar) kot najskromnejši prikaz lastnosti in možnosti vidnega materiala, s katerim se ukvarjamo. Ti osnovni ele-

MUZIKALNOST DIMENZIJSKE NADGRADNJE V RAVNINI

menti so rdeča, modra, zelena in rumena barva mavričnega spektra v določenem zaporedju (sl. 1a), ki mu pravimo **izvorni niz**. Z zamenjavanjem barv v četverici lahko dobimo 256 kombinacij. Osem od teh smo izbrali za **osnovne vrste**. (sl. 1b).



Rd M Z Ru

a

b

Slika 1. Izvorni niz. Osem osnovnih vrst.

Shema prehodov

Na teh temeljih je bila razvita shema, ki določa možne zveze med osmimi osnovnimi vrstami. Nanjo se sklicujemo, ko posamezni barvi določamo mesto na ravni. Pri postavitvi sheme prehodov bomo potrebovali naslednje izraze:

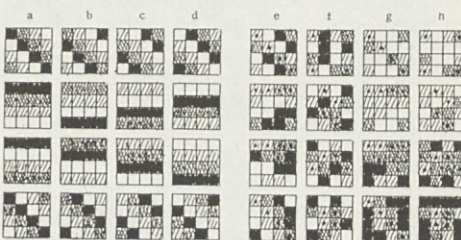
- **Niz** je vsako štiričleno zaporedje barv, ki vsebuje vsaj dve osnovni barvi.
- **Figura** je razpored štirih kvadratnih celic.
- **Šablona** je kvadratna enota 4x4 celic. Prikazuje barvo v štirih njenih premetitvah. Vsak korak je sestavljen iz ene in iste figure, ki vsebuje eno od osnovnih vrst.
- **Shema** je šestnajsterica šablon. Prikazuje vodoravno, navpično in dve diagonalni kombinaciji osmih osnovnih vrst.

Shema prehodov na sliki 2 (a—d) služi kot referenca za določanje lege barv na ravni za poljuben niz. Shemo beremo vodoravno po naboru štirih šablon. Glede na barvno vrednost in položaj vsake barve v nizu izberemo izmed osnovnih vrst štiri in jih združimo v enoto. Barvna vrednost nam izbere pripadajočo šablono, lega barve pa določa ustrezno vrsto znotraj te šablone. Rezultat je ravninski lik s specifičnim barvnim vzorcem, ki odraža linearni razpored barv v nizu.

TEKSTURNA RAZPOREDITEV

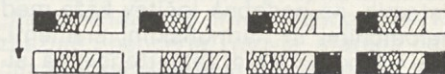
Za vsak niz dobimo s pregledom celotne sheme prehodov štiri različne ravninske enote (sl. 2e). Enote se ločijo med seboj v razporedju, ne pa tudi v številu barv. Ker vsebuje vsaka osnovna vrsta vse štiri barve, bodo v šestnajst-celični enoti natančno štiri pojavitve vsake barve. Ob uporabi te tehnike pri večkratni nadgrad-

nji se prvoten tonalni vzorec razvije v površinsko teksturo.



TONALNA RAZPOREDITEV

Teksturna organizacija v kompoziciji je zaželen ali pa ne. Če želimo obdržati začetno tonalno razporeditev skozi vse nadgradnje, lahko spremenimo shemo prehodov s štirimi transformacijskimi pravili (sl. 3). Slika 2(g) ilustrira novo shemo prehodov s spremenjenimi vzorci.



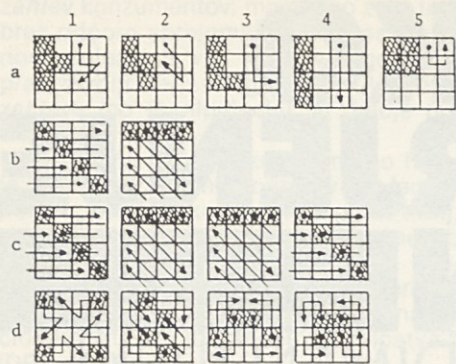
Slika 3. Pravila tonalnih transformacij.

V vsakem vzorcu prevladuje določena barva: v prvem (zgornjem) rumena, v drugem zelena, v tretjem modra in v četrtem rdeča. Učinek te transformacije je v bistvu strukturalna povečava v ravni.

Figure in razvoj barv

Figure nudijo prostorski kalup razvoja v času. Določajo oblike in razvoj možnih barvnih gibanj. Obstaja šest osnovnih štiriceličnih figur in dva načina razvoja. Prvih pet oblikuje individualne vzorce prehajanja v obliki posameznih figur, ki jih lahko kombiniramo na različne načine (sl. 4a). Figure lahko razporedimo kakorkoli, le vse celice v enoti morajo pokriti. Temu pravimo **kombinatorični način razvoja**.

Podobno kot kraljico pri šahu lahko še to figuro predstavljamo v vodoravni, navpični ali diagonalni smeri. Konfiguracija in vzorci prehajanja te figure so lastni shemi prehodov, tako je to edina figura, ki lahko hkrati prikazuje barvne premetitve in zaporednost v sekvenci štirih korakov (sl. 4b). Zato je lahko kombiniramo le s sabo in predstavlja **premetitveno** alternativo kombinatoričnemu načinu.



Slika 4. Šest figur (a, b). Premestitveni (c) in kombinatorični način razvoja (d),

Diagrami na sliki 4(c, d) grafično prikazuje funkcionalne razlike med obema načinoma. Pomembna lastnost premestitvenega načina je polna izraženost niza v linearnem zaporedju, tako vodoravno in navpično, kot tudi diagonalno. V kombinatoričnem načinu niz ni poudarjen kot specifičen enota. Lahko je celo razdrobljen, kar dopušča številne kombinacije in možnosti za variacije in razvoj.

MUZIKALNOST, NADGRADNJA, PROSTOR IN ČAS

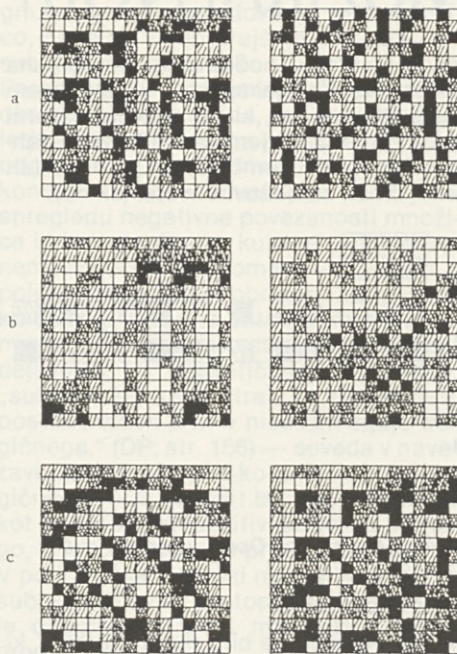
Béla Julesz je v svoji raziskavi informacijskih tokov v vizualnem sistemu³ domneval, da se vizualni procesi pojavljajo tako v zaporedni kot vzporedni obliki. Ob sprejemanju večjega števila vidnih dražljajev prevladuje prostorski vidik in na proces lahko gledamo, kot da je vzporeden. Kadar pa pogoji zahtevajo linearno, sekvenčno sprejemanje dražljajev, bodo prevladali časovni vidiki in na proces lahko gledamo, kot da je zaporeden. V zahodni glasbi, posebno še v tonalnih sistemih, se podobna ločitev kaže med melodičnimi in harmonskimi elementi. Vse do pojavitve dvanajsttonskega sistema so bile glasbene ideje izražene z vodilnim glasom in njegovo spremljavo. Pa tudi dvanajsttonski sistem ni popolnoma ukinil te dvojnosti, kajti linearna dinamika začetne dvanajsttonske vrste vtisne svoj karakter v zaporedno strukturiran glasbeni prostor.⁴

Muzikalnost in nadgradnja

Če pojmujeemo muzikalnost kot mero za strukturirano fluidnost in zamenljivost elementov sistema, potem je sistem toliko manj muzikalen, kolikor bolj so skupine njegovih elementov omejene in utegnjene v specifično obliko. Na nadgradnjo lahko gledamo kot na razširitev dvodimenzionalnega barvnega vzorca, pri čemer definicija ne vsebuje oblike in velikosti v kontekstu figure in ozadja. Linearen niz je s pomočjo sheme prehodov nadgrajen v množico štirih ravninskih enot. Te enote ga reproducirajo na nadgrajenem nivoju in zopet postanejo osnovni gradniki za naslednjo dimenzijsko nadgradnjo. Z nadaljevanjem tega procesa se niz na vsaki naslednji stopnji pojavlja s finejšo strukturo. Vodenje lahko zajame poljubno območje od pike do celega zaslona, omejen je le z možnostmi prikazovalne naprave. Z nadgradnjo želimo zagotoviti strukturni okvir za dinamično oblikovanje vidne ravnine in ohraniti odnos vsakega elementa do okolice čim bolj odprt, prožen in gibljiv.

Prostor in čas

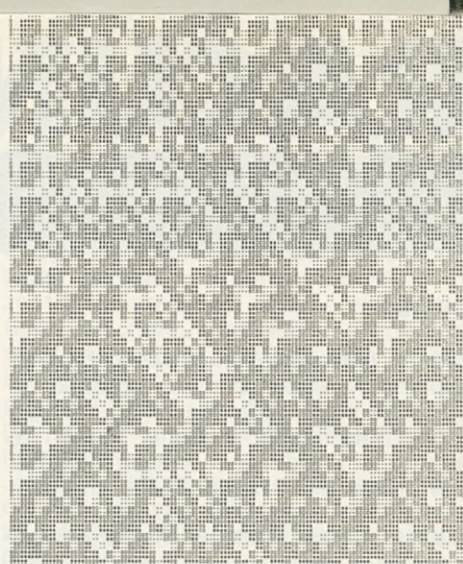
V tej luči si še enkrat ogledimo prostorske in časovne vidike že povedanega. Prevladujoče poteze prostorskega strukturiranja so podane s štirimi kombinatornimi konstrukti. Pri barvni kompoziciji ločimo dva načina postavitve izbranega barvnega prostora v ravnino: s **teksturnimi** (sl. 2e, f) in **tonalnimi** (sl. 2g, h) potezami. Pri razporejanju figur lahko določimo zaporedne kombinacije nizov v enotah višjega reda bodisi kombinatorično (predstavitev z množico petih figur — sl. 4a), bodisi premestitveno (podano z dodatno dvosmerno figuro — sl. 4b).



Slika 5. Šest različnih načinov nadgradnje niza MMZZ na drugi nivo.

Zgornji štirje vzorci na sliki 5(a, b) so primeri različnih načinov nadgradnje ZZMM niza. Uporabljeni podvzorci so prikazani na sliki 2(e, f) za teksturni način in na sliki 2(g, h) za tonalni način. Osnovne figure ustrezajo diagramom na sliki 4(c2, d2). Nadaljnje kombinacije in ves spekter kompozicijskih strategij lahko izpeljemo iz niza v njeovi inverzni, obrnjeni in inverzni obrnjeni obliki, ter seveda s simetričnimi transformacijami kot so rotacije in zrcaljenja (sl. 5c). Pri levem primeru je bila uporabljena inverzna oblika ZZMM niza izmenoma z osnovno obliko. Pri desnem primeru pa gre, kot lahko opazite, za simetrično transformacijo, diagonalno zrcaljenje zgornje v spodnjo polovico v štirih podvzorcih. Slika 6 kaže tretji nivo nadgradnje istega vzorca, ki je tukaj polno razvit s tematsko obdelavo.

Časovni vidiki slonijo predvsem na **izvor-nem nizu** kot temeljnem enodimenzionalnem dinamičnem elementu. Osem **osnovnih vrst** razmejuje možno dinamično napredovanje, kar specifično usmerja tok v povezavi z določeno **figuro**. To so osnovne poteze, ki vodijo proces razpiranja niza v ravnini. Vidimo jih kot hkratna gibanja barv na opazovani površini. Podrobnejše časovno obnašanje je dano s prehodi med nivoji. Tako na primer vsak nivo kljub svoji lastni dinamiki in razporeditveni individualnosti ohranja skupno tonaliteto. Prehodi med nivoji so lahko gladki, ali pa ostro zmotijo zveznost dogajanja. Stopnja tematske in strukturalne zveznosti med dimenzijskimi nadgradnjami tako postane osnovna poteza



Slika 6. Tretja nadgradnja MMZZ niza.

časovnega dejavnika in dopušča široko zaporedno razgrinjanje dogodkov. Tako se prostor in čas v tkivu vidne površine in zaporedju dimenzijskih prehodov testno prepletata. Niz lahko prosto plava po ravnini in se razvija, ne da bi izgubil svojo osnovno strukturalno identiteto. Na predstavljeni strukturalni model sta vplivala prostorsko-časovna zaznavna perspektiva in glasbeni modeli. Eden glavnih ciljev tega dela je bil uvedba nekaterih postopkov, ki naj bi omogočali enako bogato izražanje tako prostorskih kot časovnih elementov.

ZAKLJUČEK

Bistvo članka je opis nekaterih uporabnih postopkov za predstavitev ideje. Govori o prepičanju, da omogoča slikovni element (pixel) nove dinamične načine slikanja vizualnih idej. Tekst je močno spekulativen. Mišljen je kot ilustracija iskanja struktur okrog neke vizije in ne kot formalen opis sistema vizualne notacije ali kompozicije. Ker elementi ritma in metrike še niso konsistentno izdelani, sama implementacija ni opisana. Poučitev je bolj na definiranju odnosov, kot na proučevanju večje zbirke slikovnega materiala. Barvo smo okrnili, da lahko posvetimo vso pozornost podajanju osnovnih načel, ki določajo tok prehajanja barv skozi čas. Članek lahko hkrati predstavlja strukturalni okvir in osnutek nadaljnjih raziskav.

REFERENCE

- 1 W. Kadinsky, Punto Linea Superficie (Milano, Edizioni Adelphi, 1968), str. 22.
- 2 J. L. Borges, The Aleph and Other Stories 1933—1969 (New York, McGraw-Hill, 1978), str. 26—28.
- 3 B. Julesz, Foundations of Cyclopean Perception (Chicago, The University of Chicago Press), str. 62.
- 4 A. Webern, Verso la Nuova Musica (Milano, Bompiani Editore, 1963), str. 101—104.

Edvard Zajc

Prevedel Mark Martinec

„Out there, in the night, to something walked, and it saw everything, even the secrets kept in human hearts.“

Stephen King: **Children of the corn**

„... I perceived that it was but one ring, one segment, of a monster worm that had existed eyeless for years in the chambered darkness beneath that abominated church.“

Stephen King: **Jerusalem's Lot**

„... wherever we turn ... we can see novelists cultivating the camera-eye and the camera movement ...“

Leon Edel: **Novel and Camera**

esej

ROJSTVO ŽANRA

Constantin Costa-Gavras je natančno dvajset let mlajši kot Stanley E. Kramer, ravno dovolj, da se je od njega naučil nekaterih pripovednih trikov, ki pa seveda niso nikakor brez zveze z retoriko fikcije in suspenza ter z njima povezano žanrsko pretenzijo, če ne že kar fascinacijo, ki v grobem povzema točko, h kateri drvim. Nespodbitno in brezdušno merimo v srce žanrskih preigravanj, se pravi tja, kjer je retorika fikcije zbrana v točki. S tem je vse povezano in to nedvomno ni brez učinkov. Iz povsem razumljivih razlogov lahko bralec potemtakem domneva, da se bo v naslednjih stavkih onesveščal, vendar seveda to ni nič posebnega, posebni so namreč stavki, ki jih je montiralo občudovanje strategije filmske fikcije tegale časa, logike žanrskih fascinacij in tako dalje. Costa-Gavras in Kramer bosta opravljala le funkcijo „vpeljevalca“ v retoriko žanrskih strategij, do katere utegnemo dospeti in ji tudi nemara podeliti pravo ime.

Naj uvodoma najprej opozorimo, da nas zanima predvsem tisti film, v katerem je prignal Costa-Gavras do nedvoumnega pojma lok „politične drame“, ki jo je „žanrsko“ razvil v „trilogiji“: **Z** (1969), **Priznanje** (L'Aveu, 1970), **Obsedno stanje** (Etat de siège, 1973). V prvem filmu se Costa-Gavras „spoprijema“ oziroma „naskakuje“ z grškim totalitarnim režimom, v drugem z real-socialističnimi režimi Vzhodnih držav, v tretjem pa z urugvajskim. Merimo torej na njegov „hit“ iz leta 1982, v katerem se je zaletel nekaj — že kam! — v svet južnoameriških diktatur, pučev in vojaških hunt, se pravi **Pogrešan** (Missing), film premišljen in razločnih potez, ki je spodkopal ameriško čisto iluzijo in še kaj: slednje, „še kaj“, kar je navadno „stvar okusa“, pa je storil — tako — ... mimogrede, s posebno tehniko fikcije in žanrske fascinacije, uglobljeno v narativni strategiji à la Spielberg, De Palma, Carpenter, Scott, itd., in podprto s strukturo „kramerjevske zvižaje“ izražito žanrskega značaja, s katero je tudi pregnal točko, ki bi dopuščala gledalčev „ideološko“ serijo „strinjanj“ ali pa „nestrinjanj“ z določenimi filmskimi izrezi. Precizneje: izolirali — in to je dovolj pogumno — bomo zgolj eno pripovedno ukano, kolikor ima „tehnično“ žanrske učinke, in še več, kolikor je že sama učinek in konsekvence žanrske dispozicije.

Ta moment pa najdemo „na delu“ — na primer — v dveh filmih, ki ju je podpisal Stanley E. Kramer: v **Tem norem, norem, norem, norem svetu** (It's a Mad, Mad, Mad, Mad World, 1963) in **Načelu dominana** (The Domino Principle, 1977: mimo-

grede, „uradni“ slovenski naslov tega filma je menda **Na ostrostrelčevi muhi**). Odčitajmo ga! Najprej **Ta nori svet!**

Sončna Kalifornija. Po vijugasti cesti med skalami drvi neznani avto. Nenadoma voznik izgubi ravnotežje in strmoglavil v nekakšen prepad. Tik pred svojo „obešenjaško“, „burleskno“ smrtjo pa zaupa naključnim mimoidočim (s tem pa seveda tudi njihovim sopotnikom), da je v nekem kalifornijskem mestu v tem in tem parku pod črko W skrita velika količina denarja. Tolpa „naključnih mimoidočih“ — seveda vsak v svojem vozilu — nenadoma odvihra proti „sanjskemu“ mestu. Prične se lov, medsebojno preganjanje in prerivanje, brezglavo dirjanje, prekopicevanje, izigravanje in tako dalje. To je ena akcija. Po drugi strani — in to je druga akcija, v tem smislu film organizira paralelna montaža dveh akcij — pa policija, predvsem njen „šef“ (Spencer Tracy), zelo dobro ve, za kaj gre in kam vsi ti ljudje drvi, zato preudarno organizira taktično-strategično zasledovanje („preganjanje preganjalcev“!), ki ga vodi neposredno on sam iz svoje pisarne, hkrati pa zvemo tudi — in to ni niti malo nepomembno — da je ta stari policaj tik pred upokojitvijo (nizka je plača, bedna bo tudi pokojnina!), da ima zoprno ženo in naporno hčerko in se mu tako na stara leta obeta precej klavarno, človeka nedostojno življenje. Torej: montirani sta dve paralelni akciji. Prva žanrski fikciji priskrbi „burleskni“ naboj (obešenjaštvo, burleskna komičnost, grotesknost, itd.), druga pa kaligrafijo „policijske“, „kriminalne“ zgodbe: dobimo nekakšno „kriminalno burlesko“, „obešenjaško policijsko zgodbo“ in podobno. Ta druga akcija (dogajanje na policijski postaji, akcija Spencerja Tracya) funkcioniira kot „racionalni moment“, kot „skrajna točka“, ki „homogenizira“, „racionalizira“, „organizira“ sicer disperzno filmsko polje, saj vendar v prvi akciji, v akciji razigranih in ukradenih „sledih“, ni pravzaprav ničesar „zaresnega“, „razumnega“, „normalnega“, „podvrženega hierarhiji od občega k posebnemu“, še celo smrt voznika na začetku se ne zdi „realna“, „verjetna“, „zaresna“, temveč dognano „burleskna“, saj v tej prvi akciji v resnici nobeno „dejanje“ ne „uspe“ prav zares. In gledalec si lahko prav kmalu ad hoc skonstruira (ugane!) konec filma! Namreč: po eni strani nam film lično in mično razkazuje vse tiste „naključne“ osebe, ki tako podivjano dirjajo proti točki, proti — rečeno z Marxom — „zadnji obliki“, ki „gleda na pretekle kot na stopnje k sami sebi“, proti točki, v kateri se bosta za hip ujeli obe akciji, raven racionalne policije (zakon!)

mreže in raven iracionalnega burlesknege zemljevida, se pravi ravni, ki pa je sama na sebi racionalna, „racionalizirajoča“, saj se na tej ravni razsrediščeni burleskni kozmos ujame v red „na noge postavljenih stvari“, v svet „pravilno zloženih stvari“, se pravi — to je točka filmskega „konca“, konvencija tako imenovanega „happy-enda“: vsi ti ljudje drviijo k racionalni točki, ki jo odločilno in že kar malce vznemirljivo podpira struktura „happy-enda“. Po drugi strani pa nam razkazuje Spencerja Tracyja, starega policija (kot rečeno: ki ima pičlo plačo in je tik pred upokojitvijo, ki bo pa seveda prav tako bedna, ima pa tudi zoprno ženo in stupidno hčerko, se pravi, na vrata starih dni mu trka nadvse klavarno življenje). Hkrati pa nam kamera nenehno zgovorno, pomenljivo, če ne že kar tendenčno prikazuje oziroma razkazuje zemljevid Kalifornije, pred katerim Spencer Tracy kot „šef“ druge akcije koordinira posege, akcije, zasledovanja itn., še tako zabitemu in neukemu gledalcu pa mora biti povsem jasno, da je mehiška meja zelo, zelo, zelo, celo zelo nesramno, prozorno blizu (lahko bi rekli, da Kalifornija meji na Mehiko) in odgovor je tako rekoč na dlani: Spencer Tracy bo na koncu „v imenu zakonu“ pobral denar in potem „mimo zakona“ zbežal v Mehiko. To pa se tudi v resnici zgodi in v tem je temeljni trik: Spencer Tracy res vzame denar in skuša zbežati čez mejo, to je točka, v kateri se obe akciji hipno ujame, vendar v hipu, ko film v svoji bistveni žanrski fascinaciji in zlobnosti učinkuje kot „kriminalka“, se pravi, ko se realizira kot „kriminalka“, privzame strukturo „burleske“ v pravem pomenu tega izraza. To je trenutek, ko film privzame strukturo „happy-enda“, ne da bi se ob tem tudi zares dejansko, materialno, fizično končal: gledalec v filmu zadane ob moment „happy-enda“, pa vendar se film še ne konča, temveč traja še naprej (še kake pol ure!). Film se pravzaprav šele sedaj prevesi v „burlesko“, šele sedaj

esej

se začne prava „burleska“: vsi „prizadeti“ in „neprizadeti“ (vozniki s sopotniki, policaji in vsakovrstni naključni mimo-idoči) pričnejo loviti (preganjati) Spencerja Tracya — dirjanje, brezglavo tekanje, noro lovljenje, spotikanje, padanje, opotekanje razigranih nog. Nori svet povzame vase „racionalno“ točko, agneturo „happy-enda“ in „star-systema“ (Spencerja Tracya). Ko se v filmu naposled vendarle realizira nekakšna „racionalna točka“, „logično-deduktivni total“ (nekaj „realnega“, „zaresnega“, žanrski pretenziji vnanjega), v katerem se ves čas izgublja gledalčev pogled, pa tudi fabulativna intenzija, nenadoma nastopi „žanrska“ premena, ki naredi, da „burleska“ preplavi celotno filmsko strukturo. Ko se film konča, se pravzaprav šele začne, pa ne v neki utopični referenčni neskončnosti (kot npr. sočasni Hitchcockovi *Ptiči*, Polanskega *Ples vampirjev*, 1967, Carpenterjeva *Megla*, 1979, *Noč čarovnic*, 1978, Pollackovi *Trije Kondorjevi dnevi*, 1975, pa *Petek trinajstega*, *Petek trinajstega II.*, *Noč čarovnic II.* itn.), temveč neposredno „pred nami“, „pred gledalcem“, „realno“: konča se v popolni „burleski“, saj tako na primer vsi vpleteni osebki eden za drugim popadajo z desetega nadstropja na tla, vendar ni mrtev kajpada nihče. Žanrska fascinacija se vzpostavi prek fingiranega konca, happy-enda, prek žanrske in fabulativne prekinitve, prek preloma med „končnostjo“ kriminalke in „neskončnostjo“ burleske (s številnimi potezami izrazito „sennettovske“ provenience: nastopi celo Buster Keaton), prek žanrskega preloma, ki je že vedno integralni, nemara pa tudi integrirajoči del fikcije same. Fikcija si priskrbi ekskluzivno žanrsko pravico do tega, da se kontaminirano nadaljuje („dolgčas“ je gledalčev!), navzlic temu, da nastopi hipotetični, materialno in historično popolnoma utemeljen „konec“, „happy-end“ (kot fikcijska in žanrska realizacija reda hierarhije od občega k posebnemu), še preden Kramer realno konča svoj film in naposled le spusti napis „the end“. Razkorak med fabulativnim in žanrskim koncem, med kriminalko in burlesko, med fabulativno končnostjo in žanrsko neskončnostjo, pri čemer pa je bistveno prav to, da je ta razkorak sam del fikcije, objektivno dejstvo fikcije, je prav gotovo eden izmed temeljnih elementov gradnje filmske pripovedi, suspenza in žanrske fascinacije. Ta poudarek se pri Kramerju vsiljuje še toliko bolj, ker je splošno znano, da je prav on v svoji filmografiji sistematično naskakoval vsakovrstne žanre in prav zato moramo Kramerjev cineastični inventio (in credo) iskati natanko v žanrski dispoziciji, se pravi, v točki, v kateri avtor gledalca „vleče za nos“, „vara“, „goljufa“, v kateri se — v grobem — „montaža“ kaže, če ne že kar „razkazuje“, kolikor je montaža naracije že tudi tista „produktivna“, montaža par excellence.

V svojem imenitnem trilerju *Načelo domina* je Kramer — lahko bi rekli — obno-



vil svojo žanrsko zvijačo. Gre za politični triler. Nedoločna organizacija (lahko bi pa bila CIA?) nekemu pretkanemu kaznjencu, Genu Hackmanu, omogoči beg iz kaznilnice, za proti uslugo pa naj bi ta ubežnik, ki je sicer znan kot neizgledni ostrostrelec, likvidiral nekega uglednega senatorja, po likvidaciji pa bi užival „happy-endovsko“ neskončnost v luksuzni vili nekje v Španiji v družbi svoje žene (Candice Bergen). Hackman strelja senatorju čez glavo, a ta vendarle pade pod streli, ki so jih vanj naperili drugi (retematizacija atentatov na oba brata Kennedy: obakrat je šlo za več strellov hkrati!); Hackman se tako zaplete v mreže političnega in še kakšnega blodnjaka, v katerem pa je lahko le izigran. Bržčas je Gene Hackman najimenitnejši primer „tough-thriller“ igralca, ki je na koncu zmeraj „izigran“ (že v teh dveh momentih žanrska fascinacija prečka „happy-end“ in „star-system“!): tako v Friedkinovi *Francoški zvezi* (The French Connection, 1971), Coppolovem *Prisluškovanju* (Conversation, 1974), Frankenheimerjevi *Francoški zvezi št. 2* (The French Connection Number 2, 1975), Pennovih *Nočnih premikih* (Night moves, 1975), Ritchiejem *Krvavem lovu* (Prime Cut, 1972) in tako dalje. Vse to so trilerji, Hackman je *tough* igralec, na koncu je vselej izigran! Tako tudi v *Načelu domina* (Hackmanov antipod je morda Charles Bronson.)

The Domino Principle: ko pade prva domina, se kmalu zatem zrušijo tudi vse ostale. *The Domino Principle*: ko likvidirajo eno osebo, kmalu zatem naročnik likvidacije (vselej malce vprašljiv in sporen, najmanj nedoločen) likvidira celotno mrežo, se pravi, vse akterje, ki so bili na kakršenkoli način vpleteni v „prvotno“ likvidacijo: kmalu po likvidaciji senatorja, drug za drugim popadajo vsi v likvidacijo vpleteni osebki (od vsakovrstnih najemnikov, nameščencev, funkcionarjev, plačancev, vse do višje in visoko situiranih poslovnežev in agentov). Film pa se vse bolj izteka, saj tako rekoč ne ostane več nihče, ki bi ga lahko doletelo kaj takega kot smrt. Ostanejo le še

TRACY, HACKMAN, LEMMON

Hackman in njegova žena ter neki višji funkcionar, član te „politične najemniške“ organizacije, ki je akcijo tudi „vodil“. Pokazana nam je naslednja sekvenca: Letališče. Letalo. Hackman se v družbi svoje žene vkrcna na letalo potem ko se poslovi od že prej omenjenega funkcionarja, ki mu v slovo pove še nekaj pikrih, pretečih, svarilnih stavkov. V ozadju stoji funkcionarjev avto. Hackman se z ženo vkrcna na letalo. Skozi okno vidi, kako neznani mož pristopi k funkcionarjevemu avtu in mu podtakne razstrelivo. Hackman intervju nira pri pilotu, ki prav tedaj požene letalo, tako da lahko iz višine vidi, kako funkcionarja raztrešči. V tem trenutku film privzame strukturo „happy-enda“ in gledalec je prepričan, da je s tem vse končano in da bosta Hackman in žena brezskrbno odletela v „happy-endovsko“ neskončnost: privrteti bi se moral napis, ki označuje konec filma. Opisani prizor ima sicer strukturo konca, končnega zaključnega, finalnega, konkluzivnega prizora, pa vendar ga Kramer, prav tako kot v *Tem norem ... svetu* podaljša, žanrsko razvije. Tokrat nam ni dolgčas. Na španski obali Hackmanu povozijo ženo sam pa ustrelil mladega funkcionarja skrivnostne organizacije, ki ga je najelater nekega svojega prijatelja, ki je zbežalskupaj z njim iz zapore in ki so ga pred njegovimi očmi ubili (to je bil kajpada le „trik-smrt“), bil je pa tudi vpleten v „prvotno“ likvidacijo. Za Hackmana in gledalca pa je to ostalo skrito vse do konca



filma, za nas in Hackmana je Mickey Rooney mrtev. Edini smisel prikrivanja zgolj navidezne smrti Mickeya Rooneya in sploh edini pravi smisel oziroma funkcija Mickeya Rooneya v narativni strukturi tega filma je v tem, da kot „prazno mesto“ („ničelna poteza“, „nedramatizirani agens“) oskrbi fikcijski prostor z razkorakom med fabulativno končanostjo, v kateri Mickey Rooney funkcioniira kot čista ničelna pretvezna poteza, in žanrsko neskončanostjo, v kateri se Mickey Rooney pojavi kot ime zanj, ta žanrski razkorak pa je seveda sestavni del oziroma element fikcije same, fabulativni moment, ki ima, kot vidimo, strogo določen domot v distribuciji žanrskih menjav, dispozicij in fascinacij. V sklepnem prizoru vidimo Hackmana skozi daljnogled ostrostrelčeve puške. Tako pada še poslednja domina. Fabula pa s tem v resnici dospe le na svoj začetek (odpre se nova mreža „likvidatorjev“), v perspektivi žanrske fascinacije pa je še neslutena prihodnost. Suspens ne uplahne niti za centimeter. Film se po Rooneyevi smrti lahko tudi faktično konča: Mickey Rooney v fikcijskem zglobo ni „dramatiziran“, „tematiziran“, zato pa prav on s svojim fingiranim „presihanjem“ spravi v tek, „dramatizira“ in „tematizira“ samo logiko žanrskih fascinacij.

Costa-Gavras je v **Pogrešanem** obdelal prav ta „kramerjevski“ mehanizem, ga dovolj značilno poudaril, razvil pa tisto razsežnost tega mehanizma, v kateri nas montaža fikcijsko-žanrske mašine „va-

ra“. Zgodba je preprosta. Ed Horman (Jack Lemmon) pripotuje v neko južno-ameriško državo (Čile? Skoraj gotovo!), da bi poiskal „izginulega“ oziroma „pogrešanega“ sina Charlieja. Na oblasti je krvoločna in brezdušna vojaška hunta, ki kontinuirano prireja vsakovrstna obsedna stanja, policijske ure, pokole, nasilna obračunavanja s kakršnimkoli nasprotnikom: ulice, stadioni in podobni javni objekti so prave klavnice, morišča in tako dalje. Lemmona pričaka Charliejeva žena Beth (Sissy Spacek). Situacija se napne, razplamtijo se strasti, intersubjektivna razmerja se dramatizirajo in privzamejo kontinuirani vzgib političnega trilinga. Zve, da je bil Charlie zapleten v nekakšne levičarske radikalne labirinte. Pomembno pa je tudi — navidez sicer naivno — dejstvo, da je z mladima zakoncema, Charliejem in Beth, živelo tudi mlado dekle Terry, katere status in funkcija znotraj fabulativno-fikcijske ekonomije ostaneta povsem nejasna, nedoločena, njeno mesto oziroma vloga v fikcijski dispoziciji ni „dramatizirana“, „tematizirana“ (kot Mickey Rooney v *Ničelu domina*); edina izmed državljanov ZDA, ki nastopajo v tej južnoameriški državi, nima priimka, njeno ime, Terry, pa je pred gledalca pripeljano „prvič“ skozi Charliejeve „zapiske“. Terry je poteza v prazno, tek v prazno. Njeno fikcijsko vrednost nam razgrne — to lahko že slutimo — žanrska fascinacija. To bomo v naslednjih nekaj stavkih izolirali! Torej, ameriški oče, Jack Lemmon, se takoj poveže s številnimi uradi, ustanovami in osebami, ki bi utegnili vedeti karkoli v zvezi z izginotjem njegovega sina Charlieja. To nam razkazuje kamera. Nenadoma pa zagledamo — kot da bi imeli opraviti s paralelno montažo dveh akcij — Hormanovega sina Charlieja in tisto nedoločno mlado dekle, ki sliši na ime Terry, kako se na nekakšni morski obali drug drugemu zapeljivo smehljata, se lovita, fotografirata in uganjata vsakovrstne „pristrčne“ norčije. In gledalcu je v hipu vse jasno! Gledalcu je pred oči potisnjen „konec“ oziroma „rešitev“ tega filma (vsaj tista „happy-endovska“ varian-

ta, faktični „konec“ pa šele mora priti!); skrivnostno „izginuli“, „pogrešani“ sin potemtakem ni izginil (ali pa bil „izginit“) v kakšni „noči dolgih nožev“, temveč je enostavno izkoristil (zlorabil?!) aktualno politično kuliso, zato da je lahko zbežal s svojo „ljubico“ in tako zabrisal za sabo vse sledi. „Happy-endovska“ struktura vnaprej „zavrtene“ konca pa ima zgolj (seveda?) hipno vrednost, to je zgolj „zvijača“ z izrazito žanrskimi pretenzijami. Gledalčeva iluzija se zelo kmalu razpoči, saj naposled ugotovi, da ni šlo za „paralelno montažo dveh ločenih akcij“, temveč za retrospektivo, za zanazajsko pripovedovanje enega izmed akterjev, s katerim se pogovarja Jack Lemmon. Seveda: pripoveduje pa ravno Terry! Terry ni tukaj toliko zato, da bi potem lahko pripovedovala zgodbo, ampak zato, da bi s tem, ko bi pripovedovala zgodbo, izdelala sistem žanrskih menjav in spravila v tek žanrsko fascinacijo. Terry učinkuje kot agent žanrske menjave: v fabuli je pravzaprav — v grobem — nikjer ni, ni „dramatizirana“, „tematizirana“ (kot Mickey Rooney). Vsa je zbrana v točki žanrske vokacije in fascinacije. Ta trenutek filma podeljuje nekakšno dokumentarno vrednost, saj ne gre več za čisto politično-fikcijsko dramo, temveč za politični-fakcijski thriller, za fakcijski thriller, torej za fikcijo, ki je strukturirana na način fakta, ki vsebuje številne retrospektive, flash-backe, pričevanja, rekonstrukcije, dokumente, uvodni glas iz off polja (in hkrati napis), ki pove, da „ta film temelji na resničnih dogodkih“, zaključni komentar z epilogom, vse te „dokumentarne“, „objektivne“ momente pa prečka nekakšni srhljivi impresionizem, namreč: kamera se po tem „materialu“ sprehaja, nobenega dogodka, objekta ne pospremi „do konca“, „od začetka do konca“, ni „popolnih aktov“, „celotnih akcij“, prav to pa je zelo značilno za politični thriller. (Naj mimogrede opozorimo, da Sidney Pollack na začetku svojega filma **Brez zlobe**, *Absence of malice*, 1982, uporabi taisti pripovedni trik: film o inkriminirani družini Gallagher gledajo agenti javnega tožilstva, ne pa — tako kot misli gledalec — novinarji! Toliko! Ostalo je povezano s tem!).

Marcel Štefančič, jr.

RAZSTIRANJE OBDOBJA ZORENJA V ZATRTOSTI

Na Festu 85 je bilo na ogled petinštirideset filmov z vrha lanske letošnje svetovne lestvice. Kot vselej je šlo tudi tokrat za paleto, v kateri so se znašla dela različne provenience in obnem različne kreativno-izrazne potence. Vsakokratni Festov

preseki so namreč zbirka raznoterih „draguljev“: tu so spektakli, ki so namenjeni neposrednemu vizualnemu užitku brez relacij s karšnimkoli miselnim ali doživljajskim angažmajem izven samega filma in njegove estetike (tak je bil predvsem nosilni del ameriške „represence“, vpet pod naslovi **Lov za zelenim diamantom**, **Izganjalci duhov**, **Policijska akademija**, **Pod vulkanom**, **Ognjene ulice** in podobnimi); v drugi skupini filmov so individualno-intimne življenjske drame (z opaznimi melodramskimi poudarki), ki skušajo konotirati občo človekovo bivanjsko problematiko, ne da bi jo vpenjale v konkretne zgodovinsko-socialne ali politično opredeljene kontekste (v tej zvezi je mogoče naštevati posamezne ameriške filma, kot so **Tokovi ljubezni**, **Obdobje nežnosti**, **Zvezda 80** in še kakšnega, viden del sovjetske predstavitve, predvsem filma **In življenje in solze in ljubezen** ter **Po vsem**, pa del angleške „filmske estetike“, čeprav z določenimi tipičnimi otoškimi distinkcijami — **Garderobier**, **Udarec**, **Šampioni**, del francoske ponudbe, denimo **Nedeljo na vasi**; in ne nazadnje tudi Wendersov **Pariz, Texas** kot enega nosilnih zgledov v tej „kategoriji“); tretjo skupino pa tvorijo filmske drame, ki skušajo biti ravno tisto drugo in drugačno — družbeno zakoreninjeni kritično-razčlenitveni orisi konkretnih socialno-ali politično-ali moralno-zgodovinskih situacij v posameznih nacionalnih okoljih (španskem v bližnji časovni odmaknjenosti desetih ali petnajstih let, v obdobju torej, ki je samega po sebi mogoče šteti za nukleus sedanosti — v **Svetih nedolžnežih**; zahodnonemškem, zdajšnje aktualnem — v filmu **Jutri v Alabami**; argentinskem v nedavni preteklosti v enem ter v živi, še odprto razboljeni sedanosti v drugem primeru — v **Majhni umazani vojni** ter v **Otrocih vojne**; poljskem v aktualnih reminiscencah na zgodnji povojni čas, ko se je odločalo o biti ali ne biti — v **Letu mirnega sonca**; angleškem v razsoji o tragično uravnanih eksistencijskih posledicah irskega versko-državlanskega spopada za človeške usode — v **Calu**; sovjetskem v prvem povojnem obdobju — v **Vojni baladi** madžarskem v očistično-razčlenitvenem razstiranju obdobja stalinizma — v **Intimnem dnevniku**; izraelskem v specifičnem zornem kotu zdajšnjega dramatičnega prelamljanja — v filmu **Za rešetkami**; ameriškem v razčlenjeni retrospektivi doživljanja v zgodnjem povojnem času — v **Marijinih ljubimcih** ter v politično zaostrenem ambientu neke druge države — v filmu **Skozi plamen Nikaragve**; italijanskem v časovno sicer odmaknjeni, a spričo obstoječih življenjsko-socialnih okoliščin sicilijanske situacije tudi danes aktualni preteklosti — v **Kaosu**; te ne nazadnje jugoslovanskem v iztekajočem se vojnem času — v **Koncu vojne**). S to razporeditvijo Festovega „fonda“ v skupine ali kategorije nismo seveda še ničesar izrekli o vrednosti in pomenu teh filmskih del.

50 Ves filmski dotok kot tudi njegove tako ali drugače koncipirane preseke, vpete v izbere posameznih festivalskih prireditelj, si je mogoče ogledovati z različnimi estetskimi aspiracijami in afinitetami ter se ravnati po iz njih izhajajočih kriterijih vrednotenja. Eden teh kriterijev usmerja glavne žaromete pozornosti k najbolj cineastično poudarjenim, vizualno domiselnim, spektakularnim, doslejšnjam žanrska dognanja variirajočim izraznim prizadevanjem — ne glede na vsebinsko-povedne vidike posameznih projektov. V fokusu, ki ga določa ta kriterij gledanja in vrednotenja, se po logiki znajdejo najbolj gledljivi, najbolj filmični, najbolj kinematografsko mikavni naslovi, z eno besedo povedano: najbolj narejeni filmi. Na Festu 85 so bili v tej „kategoriji“ vidni zlasti filmi, kot so: **Pariz, Texas** (Wim Wenders), **Kaos** (Vittorio in Paolo Taviani), **Dežela**, v kateri sanjajo zelene mravlje (Werner Herzog), **Pod vulkanom** (John Huston), **Ognjene ulice** (Walter Hill), **Izganjalci duhov** (Ivan Reitman), **Indiana Jones** (Steven Spielberg), **Pot v**

vesolje (Philip Kaufman), **Obdobje nežnosti** (James Brooks), **Vojna balada** (Peter Todorovski), **Garderobier** (Peter Yates) in še nekateri, seznam, ki ob pogledu nanj sledi ugotovitev, da teh filmskih del po tematski plati ne povezuje nobena merodajna rdeča nit in tako — v glavnem — nimajo evidencnih skupnih karakteristik. Njihova temeljna lastnost je, da so pač ša za oči, nekateri so sicer relevantni za čas, v katerem so nastali, ali za čas, na katerega se po svoji motivni plati na našajo, spet drugi so brez direktnih (ali indirektnih) konotacij. Prav zavoljo tega pa se zdi toliko bolj merodajen tisti kriterij vrednotenja, ki v prezentiranih delih išče skupna kreativno-izpovedna in povedna obeležja, predvsem njihovo relacijo do življenjske snovi in stvarnosti. V njegovo optiko sodijo filmska dela, ki skušajo biti kritično-analitična upodobitev in tem tudi osvetlitev določenega zgodovinskega (socialnega, nacionalnega, političnega, konkretno eksistencialnega) konteksta.

V znamenju pripisovanja prioritete temu in takemu kriteriju — v nasprotju s poprej opisanim kriterijem izbiranja najbolj gledljivih, sineastično vznemirljivih in vizualno spektakularnih filmskih del — se vnovič, vendar selektivno oziramo na projekte, katerih korenine poganjajo iz povsem določenega in določljivega zgodovinsko-socialno-nacionalnega prostora in časa (torej ne zgolj iz avtorskega korespondiranja z dosedanjimi dosežki v območju te ali one filmske zvrsti ali avtorske estetike).

V jedru tega dela Festovega letošnjega „fonda“ so bili — po sodbi, ki jo izreka esplicirani kriterij: **Intimni dnevnik** (Márta Mészáros), **Leto mirnega sonca** (Krzysztof Zanussi), **Vojna balada** (Petra Todorovskega), **Marijini ljubimci** (Andrea Konchalovskega), **Sveti nedolžneži** (Maria Camusa), **Otroci vojne** (Bebeja Kamina) ter **Cal** (Pata O'Connorja).

To sicer ni in noče biti spisek najboljših stvaritev, ki so s svojo repertoarno navzočnostjo označile pozitivne predznake Festa 85 kot celote, čeprav nekatera teh del v vrh oglednega nedvomno sodijo. (**Kaosu** bratov Taviani, **Pariz, Texas** Wim Wendersa, Tavernierjevi **Nedelji na vasi**, Hustonovemu **Pod vulkanom**, Yatesovemu **Garderoberju**, Brooksovemu **Obdobju nežnosti**, Kaufmanovi **Poti v vesolje** in še nekaterim „velikim“ se zanesljivo enakoopravo, če ne v tem ali onem primeru tudi superiorno pridružujejo še nekateri filmi iz te, našemu zanimanju za zgodovinski, socialni in politični kontekst relevantne „skupine“: **Intimni dnevnik** nedvomno, **Leto mirnega sonca** enako, **Vojna balada** prav tako, **Sveti nedolžneži** več kot za nesljlivo ter **Otroci vojne** in **Marijini ljubimci** kajpak tudi.)

Vrh vsega imajo ti filmi tudi dovolj skupnih obeležij, ki so pravzaprav poglavitna značilnost tokratnih, tematsko izražanih teženj v svetovnem filmu.

Avtorji se namreč vračajo k preteklim doživetjem in k izkušnjam zgodnjega povojnega časa, ki je postal spričo svoje globalne in s tem tudi individualne nerazjasnenosti še posebej vznemirljiv in oblikovalno zanimiv. Razkrivanje doslej nerazkritih in nejasnih okoliščin ter razmerij, ki so se bila manifestirala v tistem času posebnih življenjskih preizkušenj, je očitni trend, katerega zavezanci so filmski avtorji, ki se gleda na svoja življenjska leta izteka vojne in prvih povojnih dni spominjajo kot neposrednih začetkov svojega zorenja in s tem tudi kot svojih korenin. Gre za čas, ki je odločilno oblikoval človeško usodo rodu, o katerem je mogoče reči, da je s svojjo tvorno navzočnostjo dajal ton poznejšemu in dosedanjemu življenjskemu poteku na vseh meridianih, zdaj pa se postopoma poslavlja in skuša (prek samoizpovedi in odstiranja svojega ontogeneze) podati obračun svoje človeške usode, in to na način avtentičnih pričevanj o njeni resnici in njenih dejstvih. Sumarno spoznanje je, da je to tedanje mladost posameznika

fest '85

COŠ
FLAI



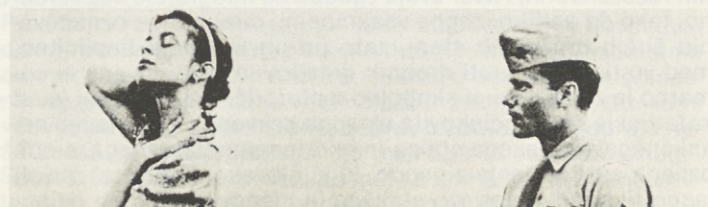
ARJI IN



Cal, režija Pat O'Connor, 1984



Marijini ljubimci, režija Andrei Konchalovsky



kov in skupnosti zaznamovala trpka nespodbudnost razmer in življenjskih možnosti, neke vrste tiranija totalitarnega življenjskega režima nad posameznikom. Poglavitni razgol za pezo moreče zavrtosti in globokega nelagodja (s kakršnimi živi mlada protagonistka **Intimnega dnevnika**, v kakršnem tone-ta v bedno brezizhodnost svojih pričakovanj nesojena ljubimca v **Letu mirnega sonca**) v izraziti družbeno oziroma politično-kritični varianti ter s poudarjeno konotacijsko namembnostjo, ki intimne človeške zgodbe umešča v evidentna širša časovna razmerja, v ameriškem in sovjetskem primeru (pri Konchalovskem v **Marijinih ljubimcih** in Todorovskem v **Vojni baladi**) na način melodramsko podanih sižejev, brez direktne analitične kritike družbenega ozadja, pa vendar z dovolj razvidnim odnosom do vsega, kar tiči v mentaliteti ter v dominantnem duhu časa.

Temeljni naboj vseh pričevanj in izpovedovanj o temni zarji na firmamentu neke življenjske in zgodovinske dobe je trpka nostalgia spomina, nekakšna neodtuljiva, nikoli presežena „kepa pepela“ v ustih in grlu. Čas s svojimi neveselega spomina vrednimi razsežnostmi je te mlade ljudi na začetku njihove poti v življenje usodno zaznamoval, jim odvzel fundamentalne življenjske šanse, ubil njihova velika pričakovanja. Najbolj boleča v tej kombinaciji filmskih junakov je trpka usoda Zanusijevih mlade Poljakinje, vojne vdove, ki v globoki mizeriji svojega prvega povojnega leta doživi človeško zblizanje z ameriškim častnikom, dodeljenim komisiji za raziskovanje nacističnih zločinov na Poljskem — in si z vso močjo svojega bitja prizadeva, da bi si ob njem našla izhod iz mrakotnih območij tamkajšnjih razmer v obljubljeni deželo onstran oceana. Toda zaman! Pot je zaprta, totalitarno utesnjevanje človekove dinamike je močnejše od samobitne subjektivne volje. Izstopa v obljubljeni deželo svobode in sreče ni — Poljska je ostala onstran neprobojne železne zavese. O tem sicer osebe v filmu ne izgovorijo niti ene same besede, a je misel vendarle ves čas navzoča in jasna. Intimna, individualna človeška zgodba intenzivno konotira širša družbenozgodovinska ozadja.

Márta Mészáros je v svojem označevanju dobe, se pravi razvitega in do zadnjih por manifestirajočega se stalinizma veliko bolj ali že kar povsem neposredna. V svoji mladi protagonistiki je nezadržito ponazorila samo sebe in svojo lastno temeljno življenjsko izkušnjo iz obdobja zgodnje mladosti in obenem zgodnje, trpke zrelosti. Dekletovo usodo določa okolje, v katerem ji je — hčerki v enem od Stalinovih gulagov pokončanega madžarskega predvojnega komunista in za posledicami tega tragičnega izničenja umrle matere — živeti po vrnitvi iz Sovjetske zveze na Madžarsko kot posvojenko očetove predvojne partijske sodelavke in soborke, ki postane spricho svojih zaslug v povojnem režimu visoki policijski funkcionar, eden izmed eksponentov zadržtega totalitarizma, katerega nasilje doživlja nad svojo osebnostjo tudi mlada protagonistka **Intimnega dnevnika**, alter ego same avtorice filma. Ta filmska izpoved Márte Mészáros skuša biti globalna razčlenitev zgodnje faze družbene drame stalinizma, ogledana in opravljena skozi zorni kot dekliške intime, ki seveda z mnogoterimi konotacijami prebija okvire človeške zasebnosti in njenega mikrosveta in učinkuje kot razstrta slika zgodovinskih korenin.

Todorovski se je osredotočil k psihološkim dimenzijam doživljanja dovčerajšnjega rdečearmejca, ki kot moskovski civilist v vlogi tipičnega malega človeka ob snidenju z nekdanko bolničarko v svoji enoti doživi svojevrstni prelom v zavesti in odnosu do sveta, nekakšen notranji odpor zoper svojo popolno vdanost v razmerja, ki so mu zaukazana ali dosojena — in razpozna življenjske ter družbene okoliščine v dotlej neznanih razsežnostih. Avtor svoje zgodbe ne nadgrajuje neposredno, tako da se film izogne vsakršnemu direktnemu označevanju širših družbenih stanj, zato pa jih razgrinja implicitno, med vrsticami, v vrsti drobnih detajlov in namigovanj, ki sumarno in z nekaterimi simbolno-metaforičnimi poudarki (med katerimi je zlasti učinkovita sklepna sekvenca v znamenju nekakšnega pijanskega obupa in hkratnega neizbežnega, a odloznega sprijaznjenja z usodo, ki je človeku določena) dovolj jasno fiksirajo avtorjevo stališče in njegov pogled na dejan-

sko stanje stvari v takratnem (in zdajšnjem) sovjetskem življenjskem sistemu.

Najmanjšo dozo konotativnega naboja najdemo v tej vzporedbi pri Konchalovskem, čigar mlada protagonista, zaljubljenca (in zakonca) neizpolnjenega hrepenenja, ki jima ni dano, da bi uslišala svojo dolgo zatajevano erotično in eksistencialno pričakovanje, pač pa morata skozi pekel bolečin in osebnih preizkušenj, sicer nosita v sebi določene (pa vendar samo pogojne) razsežnosti junakov (tistega zgodnjega povojnega) časa, ne označujeta pa z njimi kaj bistveno več kot sama sebe in svojo individualno specifiko. Avtor filma se posveča predvsem njuni individualni psiho-doživljajski dinamiki in jo prežema z izrazitim čutno-senzitivnim nabojem.

V Festovem okviru pa so se, poleg naštetih, tematsko in časovno distanciranih fabulativnih „rakurzov“, znašli tudi omembe vredni filmi, umeščeni v naš, sedanji doživljajski čas. Poskusi osvetlitve aktualnih dogajanj v okoliščinah, ki sodijo v tekoči potek „zgodovine“, so prišli s treh strani, iz treh nacionalnih produkcij: iz Argentine (s Kaminovimi **Otroci vojne**), iz Velike Britanije (Z O'Connorjevim **Calom**) in iz Španije (s Camusovimi **Svetimi nedolžneži**).

Najbolj direkten in aktualen v tej „triadi“ je Bebe Kamin, ki opisuje in razčlenjuje doživljajski svet in boleče mladostniške preizkušnje treh mladeničev, mobiliziranih v zgubljeno bitko za Malvine, le da ne gre samo zanju, za to bitko samo, pač pa za globlja spoznanja o uravnanosti argentinske družbe in njenega politično-oblastniškega režima sploh in s tem za globalna vprašanja človeške eksistence v tem in takšnem svetu. Temeljno in hkrati sklepno vprašanje: v kaj je vprežena človekova pot, kakšen smisel in veljavo ima v takem moralnem podnebu njegovo bivanje? — dočaka mračen, bolesten, v brezizhodnost zazrt odgovor.

V podobnem, čeprav manj kritično izrazitem „tonu“ si zastavlja taisto vprašanje O'Connor v svojem zarisu tragično brezperspektivne človeške in ljubezenske zgodbe mladega irskega katolika, ki je bil kot dozorevajoči mladostnik vpet v krvavi državljanski boj, a bi se mu rad na odločilni stopnici svoje človeške zrelosti izmaknil, zazrt v drugačne bivanjske vizije, kar pa je neizvedljivo, kajti dramatično izključljiva razmerja, ki obvladujejo njegovo deželo na slehernem njenih korakov, mu ne dopuščajo, da bi še kakorkoli določal o samem sebi in si razpiral lastne, svobodne življenjske perspektive.

Iz bistveno drugačne estetike in dramaturgije izhaja v svojem obsesivnem namenu, da bi razgrnil avtentično podobo španske družbene scene v njenih fundamentih, Mario Camus. Tudi njega zanima nemožnost realizacije drugačne človeške vizije, kot je tista, ki jo določa obstoječi družbeni in življenjski sistem, vendar pri tem svojih protagonistov ne obravnava kot nosilcev kakršnegakoli zavestno spreminjivega in s tem tragično akcentuiranega hotenja, temveč kot nezavedne služabnike vladajočih družbenih norm in razmerij. Slutnja prelomnih možnosti se jim razpira le nekje globoko v pozdavesti. Gre za vidike socialne in obenem eksistencialne dramaturgije v izseku, ki se navidezno omejuje na nekaj individualnih človeških usod na tlorisu tipične španske haciende ter njenih „prebivalcev“: aristokratskih gospodarjev z ene in vdanih dni-narjev z druge strani, le da je prav ta razpostavitev likov pronicljivo avtentična podoba španske družbene situacije v ma-llem in kot taka (brez umetelnega spogledovanja s konotativno simboliko ali aluzijami) globalna slika časa, globalna metafora.

Če povzamem, lahko v skladu s svojimi vodilnimi kriteriji pre-seje in doživljajskega premisleka zapišem rang-lestvico no-silnih predstav, ki mi jih je „podaril“ Fest 85: **Sveti nedolžneži... Leto mirnega sonca... Pariz, Texas... Vojna bala-da... Intimni dnevnik... Otroci vojne... Marijini ljubimci... Cal...** Vsekakor dovolj za lep in vreden spomin na petnajste Festove dneve.

Viktor Konjar

GOSPODARJI IN HLAPECI

Na začetku je bil drek.

Leta 1983 si je na berlinskem festivalu film španskega režiserja Maria Camusa **Panj** (La Colmena) delil „zlatega medveda“ za najboljši film. Če so tokrat poročevalci trdili, da je zgolj soliden izdelek srednje kakovosti, s katerim se ni treba posebno hvaliti, pa je bil to znak, da bo naslednji Camusov film morda celo prekašal predhodnika. **Nedolžni svetniki** (Los Santos Inocents) niso samo potrditev, da je Camus avtor s prve linije španskega filma, ampak tudi dokaz, da se španski film enakovredno kosa s tistimi kinematografijami, ki so si delile monopol nad sodobnim socialnim filmom — Italija, Francija, Madžarska, Turčija.

Zgodba se odvija neke na španskem podeželju sredi šestdesetih let. Na eni strani stoji gospodarjeva družina, ki se deli na tri krake, tri hierarhične nivoje — gospodar posestva z ženo, njegov brat Ivan, ki prihaja na posestvo le zaradi lastnega užitka (lova), in markiza z družino, ki je prava lastnica posestva. Na drugi strani stojijo kot opONENTI člani hlapčevske družine — oče Paco, žena Regula, sin Quiel, hčerka Nieves ter dva, ki hkrati sta in nista člana te družine: debilna hčerka Sekijca in ženin brat Azarias.

Hlapčevska družina živi „pred vrati“, zunaj ograje, zunaj horizonta, ki ga zarisuje gospodarjev bivalni prostor. Predvsem morajo odpirati vrata posestva, so vratarji med gospodarjem in preostankom, ostalim svetom. Gre za „čisto“ teoretsko paradigmo odnosa gospodar-hlapec: Paco, oče hlapčevske družine, pred gospodarjem ves čas ponavlja iste besede. „Mi smo tu zato, da nam zapovedujete!“ govori. Torej ne gre samo za vratarstvo, ampak v prvi vrsti za brezpogojno vdanost gospodarju, njegovi volji, besedam in dejanjem.

Lastna pozicija ni vredna refleksije, ker je za to potreben čas, potrebna so leta, da se stvari razvijajo, to pa bodo dočakali potomci. In v tej luči se oba potomca, predhodnika nove generacije, učita pisati, hodita celo v šole in na koncu tudi zbežita v mesto. Gospodarjev brat Ivan je strasten lovec — na ženske, saj na koncu resda odpelje bratu ženo — in pa na ptice, pri čemer mu je Paco zvesti oproda. Največjo radost doživi Paco takrat, ko ga gospodar pohvali, kadar je skratka zadovoljen z njegovim učinkom, ki ga meri s številom pobitih ptic. Da bi Paco dokazal gospodarju zvestobo, mu ni težko v pasji pozi izslediti ranjene jerebice, ker bo za to svoje dejanje nagrajen s pohvalo. Paco ne potrebuje „hvale“, ampak le zagotovilo, da je gospodar — sicer na drugem nivoju — zadovoljen z njegovim učinkom. Na eni izmed teh lovskih pohodov Paco pri nastavljanju golobje pasti pade z drevesa in si zlomi nogo. Nesreča dvigne Ivanovo jezo, gospodar je prvič nezadovoljen, ker ne bo imel oprodove pomoči na strelski veselici, ko se bodo zbrali različni posestniki in preskusili strelske sposobnosti. Paco preskuša vse, da bi bil zopet „normalen“, se pravi vreden gospodarjev ljubezni. Čeprav komaj hodi, ga Ivan na dan lova odpelje s seboj, kjer si Paco dokončno zlomi nogo in postane trajen invalid, za nagrado pa dobi kopico gospodarjevih žaljivk.

Paca na lovu zamenja ženin brat Azarias, ki je stopljen z naravo in ne z gospodarjem. Ker ničesar ne ulovita, Ivan ubije vzgojenega vrabca Milano, Azariasovo najboljšo in edino prijateljico.

Azarias naslednji dan obesi na drevo Ivana namesto golobje vabe. Strpajo ga v zapor, hlapčevsko družino pa preženejo od gospodarjevih vrat; nova generacija odide v mesto.

Azarias je edina oseba, ki se lahko upre gospodarju, saj ves čas uhaja njegovemu polju; gospodar zanj ni svetnik, ampak povsem navaden človek. To neulovljivo, celo odvečno pozicijo Azarias simbolizira odvečnost njegovega iztrebka. Azariasu ni mar, če se poserje pred gospodarjeva vrata in če markiza na obisku najprej trči v smrda njegovega dreka. Čeprav Paco ob večerih vodi Azarias v gozd, da bi se tam iztrebil, je vse zaman. Če se ne poserje, pa s kozjim drekom dobrega pognoji gospodarjeve rože. Skratka, Azarias s tem drekom določi svojo pozicijo: je drek, odvečen predvsem zaradi smrdu, moteč element v normalni menjavi gospodar/hlapec, in ravno zato zmožen dejanja, kakršnega je storil. Toliko, kolikor je metafo-

ričen drek, toliko je metaforičen tudi viseči gospodar na drevesu.

Na delu sta dva koncepta razpleta „večnega“ odnosa gospodar/hlapec, dve nasprotujoči si znani teoriji: ena je evolucijska — potomci se bodo naučili pisati, dobili bodo službe, se osamosvojili in se izvili razredni obliki izkoriščanja gospodar/hlapec (izvitje pač ne bo popolno, ker bodo v mestu znova padli v novo obliko eksploatacije). Druga je teorija prevrata, socialne revolucije, ki jo izbere Azarias, vendar jo lahko izbere prav zato, ker uhaja zgodovinski obliki razrednega boja gospodar/hlapec. Ravno zato, ker je neulovljiv, se mu zdi, da teče razredni boj mimo njega, da teče mimo njega vse razen „narave“.

Na začetku je bil pač drek.

... in moški/ženska.

Nekateri poljski režiserji bežijo v tujino, drugi pa v znanstveno fantastiko, ki je idealno utopično brezrazredno filmsko polje. Drugi film poljskega režiserja Juliusza Machulskega **Seksmisija** — neverjetno hitro je bil prikazan na ljubljanski TV, kar verjetno pomeni, da ga distributerji ne bodo odkupili — solidno tehnično beži v čas po tretji svetovni vojni. Moška vrsta je zbrisana s sveta (končno so oni krivi za vse vojne v človeški zgodovini), ženski rod pa je organiziral družbo pod zemljo, ker je površje zaradi radioaktivnosti smrtonosno. Nenadoma se med njimi znajdetta dva moška, ki sta bila zmrznjena petdeset let namesto pet. Žensko družbo zmotita v normalnem funkcioniranju, tako s svojo drugačno fizično pojavnostjo kot seksualnim nagonom. Največja nevarnost preti ravno v „spodbudivni“ nagona, seksualne želje. Bežita proti površini, svobodi, ki je prikazan skozi periskop kot pekel, vendar je to njuna edina rešitev. Bolje pekel na zemlji kot ženski pekel pod zemljo. Na koncu se izkaže, da je vse skupaj prevara, represivno tlačenje in zatiranje seksualnih želja, reprodukcija je dvakrat umetna. Zato je končni stop posnetek dojenčka z lulčkom toliko bolj šokanten, izove strašen krik, krik presenečenega pogleda na drugačnost. Svet je še vedno takšen, kakršen je bil, pekel pa tvori polkrožna pobarvana lepenka. Tvorca tega ženskega podzemnega kozmosa je moški, ki se za potrebe vodenja preoblači v žensko in s tem zdravi svoje otroške travme.

Filmu nikakor ne gre očitati slabih tehničnih kvalitet, ki so za kinematografijo brez tradicije „maketnih“ spektaklov naravnost presenetljive. Lahko pa mu očitamo izvedbo „mega metafore“. Namreč, podzemski ženski svet, ki ne prenese drugačnosti, ki ne prenese pogleda na otroškega lulčka, je sinonim za družbo realnega socializma. Ta ne prenese pogleda na tuje v svojih vrstah — in znotraj ženske vrste je falos tuje — ne prenese diferenciacij, ne razrednih, ne seksualnih. To je vesolje enoznačnega, monolitnega in monogamnega socialističnega realizma, realnega socializma.

Sovražniki so povsod, kar pokaže tudi pogled skozi periskop; za svoje potrebe ga narišejo na karton. Skratka, že znana stvar, da si mora realni socializem ves čas izmišljati sovražnike. Vladajoči niso del te sive enoznačnosti; so zunaj nje in se za potrebe uspešnega vodenja preoblačijo v svoje nasprotje. Tej mega metafori, mega simbolu, mega ponazoritvi manjka radikalnejši zaključek, doslednejša izpeljava, ne pa zgolj ugotovitev, da je svet brez očal, periskopa in pobarvane lepenke še vedno tak kot prej. In da se bitke ne dobivajo skozi permanentni razredni boj, ampak skozi antagonizem moški/ženska.

Brez rešetak ne gre.

Eno največjih presenečenj je na letošnjem festu pripravil izraelski režiser Uri Barbash s filmom **Za rešetkami** (Meashorei Hasoragim).

Prostor za rešetkami ali zidom je sineastom vedno dovoljeval dovolj svobode za razgrnitev konkretnih družbeno-socialnih odnosov na nivoju mikro enote. Ta mikro enota je bila očistična vsega balasta, ki je zakrival družbene, seksualne, razredne vezi, je pa izredno stilizirana, čeprav brutalna. Zid, ograja, rešetke so meje dovoljenega, normalnega in samoumevnega. Subjekti plačajo „skok“ čez to mejo s smrtjo ali ponovno vrnitvijo v „staro stanje“. Pregrade poenostavljeno ponazarjajo



Nedolžni svetnik, režija Mario Camus, 1984



okvir določene stopnje razrednega boja, zato je zavzetje druge strani neke vrste revolucionarni akt, osvojitve nove kvalitete, nove stopnje v razvoju produkcijskih odnosov.

Uri Barbash je v ta zamejeni prostor postavil Žide in Arabce, dve narodnosti, ki vsaka v svojem imenu vodita križarsko vojno proti drugi. Odločilna točka filma je razkritje tega samoumevnega boja, razkritje, da permanentni boj ne poteka v imenu splošne sovražnosti, tradicije, večnega šovinizma, ampak v imenu vladajočega razreda, ki s tem brani svoje pozicije, svoje vladanje. Posebnost je še v izbiri likov glavnih igralcev: vodja židovske „skupnosti“ v zaporu Uri je fizično stereotipen Arabec, vodja arabske „skupnosti“ Isshan pa je fizično stereotipen Žid. Oba sta stereotipa predvsem v smislu historične filmske „oblike“ nacionalnih tipov. Nasprotja med njimi so izraz nečesa drugega. Uprava zapora je tista, ki po vrsti pospravlja Žide in Arabce, da se bodo na koncu med seboj pobili prav vsi. Nenadoma je ta logična veriga prekinjena, pride do točke samozavedanja: sovražstvo se spremeni v prijateljstvo (simbolično je to cigareta miru v samici), ki odkrije pravega sovražnika. To je razredni sovražnik, politično-vojaška oligarhija v Izraelu, in zato uprava zapora kot njihova podaljšana roka, kot represivni aparat države, ničesar več ne doseže s klasično metodo boja, obvladovanja, to je s podkupovanjem, ki ima v zaporih dolgo, če ne celo konstitutativno vlogo.

Upor sicer ostane na nivoju gladovne stavke, vendar je to enako zmagi. Kljub temu, da je Isshan obsojen na dosmrtno ječo, se odpove svobodi, ki jo poosebljata žena in otrok na koncu zaporskega hodnika, odpove se skoku čez mejo, čez rešetke, zakaj boj mora biti izbojevan na tej strani.

Na koncu je bil rock'n'roll.

Walter Hill je v **Ognjenih ulicah** (Streets Of Fire) združil vse mite ameriške zgodovine in jim dodal še množično kulturo (katere del je tudi film), ki z nekaterimi kraki že pripada mitskim vodam in doživlja nove inkarnacije. Miti, zajeti filmsko v

obliki žanrov, se srečajo z množično godbo (predvsem rock'n'rollom), modo, neoni, imidži in neverjetno razvijajočimi se video spoti. Če bi Hillov film razrezali na več delov, bi dobili lepo število video spotov, ki bi bili vsak zase koeksistentni, a pravo celost tvori ravno njihova vpletenost v paradigme in vzorce najpopularnejšega ameriškega mita/žanra — kavbojke. Tom Kodi, molčeči odpadnik, ki govori le s pestmi, pogledom in puško, reši ugrabljenega bivšega ljubezen, zdaj pop pevko Elejma Ejma (očito bodo prav rock, pop zvezde postale najdragocenejše blago za ugrabitve) ob pomoči „ženske vojakinje“ Mc Coja, ki mu že vnaprej odpove sebe kot možen dobiček za zmago. Tom Kodi je dolžan namesto nemočne policije očistiti mesto umazanije in za to ne zahteva nagrade (Elejma Ejma mu znova ponudi izgubljenega ljubezen). On je jezdec pravice in vrnil se bo takoj, ko se bo po mestnih ulicah nabrala nova nesnaga, ko bo znova potrebna temeljita prevetritev, generalno čiščenje.

Hill sicer zgodbo postavi v nedoločeno prihodnost, vendar je vsa ikonografija povzeta iz petdesetih in šestdesetih let: neoni, avtomobili, motorji, obleke, ulice, podzemna, pubi, kar potrjuje že izrečeno misel, da so deli množične kulture že dobili mitske barve. Hillov film je „tehnično“ povsem prepleten z rock'n'rollom. Glasba Rya Cooderja — očitno je postal pisec filmske glasbe številka ena — poudarja ritem z glasbenimi spoti, zvoki avtomobilov, motorjev in podzemskih železnik, skupaj z glasbo pa poudarja ritem kadiranje montaža. **Ognjene ulice** so v nekem smislu nadaljevanje njegovega prejšnjega filma **Pregon v San Franciscu** (48 HRS), najbolj po kraju dogajanja — mestne ulice, največkrat ob večerih, lokali, podzemna in različni avtomobili — vendar je novost ravno neverjetna groba „montaža“, ki ne lovi ritma rock'n'rolla, ampak največkrat godba lovi film. Na začetku je bil rock'n'roll in ne drek.

Leon Magdalenc

VRNITEV POZABLJENIH

Celotna zadeva ne bi imela takih dimenzij, če bil film Philipa Kaufmana **The Right Stuff** zgolj predočenje oziroma dramaturško nadgrajeno poročanje o prvih poletih ameriških astronautov (programa Mercury) v vesolje (leta 1962 — John Glenn, M.S. Carpenter, W. Shurr in Cooper). Potem bi prevod filma **The Right Stuff** v **Pot v vesolje** čisto ustrezal. A tega preimenovala bi bil Philip Kaufman še najmanj vesel, saj reprezentira točno to, česar se je režiser najbolj bal; namreč, snemanja filma se ni lotil vse do trenutka, ko ni imel v scenariju (prirejenemu po knjigi Toma Wolfa) ključne vzporedne zgodbe in protiuteži v junaku Chucku Yeagerju (ki ga igra vsestranski Sam Shepard, trenutno največkrat omenjen kot Wendersev partner pri delu na scenariju za **Pariz, Texas**). Brez njega bi bil to običajen film dokumentarnega tipa, dovolj patriotsko in dovolj vizualno užitekarsko delo **o potovanjih v vesolje** — tako pa je nastala **prava stvar**, film o Yeagerju, okrog njega in zanj. Medtem ko bodo Yeagerjevi prijatelji, vojaški pilotje po Eisenhowerjevemu zaukazu zapustili vojaško bazo Edwards in prestajali vse možne preizkuse in priprave za polet v onostranstvo zemlje, bo Yeager ostal zvest svojemu poslanstvu preroka in zavezan tradiciji predajanja 'prave stvari' iz generacije v generacijo. V alternaciji z zgodbami astronautov — bivših pilotov, ki v imenu patriotske zavesti, napredka in vzdrževanja tihe vojne s konkurenti z Vzhoda s ponosom dopuščajo vsakršno moralno in fizično (laboratorijsko) obdelavo, sledimo Yeagerjevi zgodbi, zgodbi osamljenega viteza, ki hoče svoje polete režirati sam, in to s „primitivnejšim“ orodjem kot njegovi kolegi astronauti. Yeagerju se posreči prebiti zvočni zid⁺ in tako vzpostaviti lik inkarniranega patriotskega ideala, krilatega heroja, katerega ambicije niso le prestižnega tipa, temveč prej globoke moralne zavezanosti pravim (njegovim) stvarjem. Kaufmanov film je nekako zgodba o zemlji na poti v vesolje, film o neokolonizaciji in neoviteštvu, obenem pa je to tudi zgodba o Hollywoodu, v kateri sta (ponovno v alternaciji) zastopani dve njegovi šoli: Lucas-Spielbergova, t.j. novoameriška, in klasična hollywoodska, celo vesterjanska — obe pa zastopata podobe inkarniranih patriotskih junakov, ki, razumljivo, reproducirajo ameriško ideologijo. Le da obstaja med enim in drugim tipom junakov — med astronauti in individualistom Yeagerjem — moralna razlika. V osamljenem jaču Yeagerju je Kaufman oživel pravega ameriškega *heroja*, etičnega junaka, iniciranega z Garyem Cooperjem ali H. Bogartom, bistveno različnega od samotarskega izgubljenca, kot sta bila npr. James Dean ali Marlon Brando, in še bolj od urbanega melanholika, kot je Hoffman ali Pacino.

Na katerem mestu zaseda Yeager vesterjansko mitologijo? Živi na robu, v polpuščavi (ostane v vojaški bazi). Malo govori. K svojemu letalu prijezdi na konju in ga občuduje kot lastno žival. Ne vozi avtomobila (razen jeepa, seveda). Nikoli ni brez žvečilnega gumija. Ob njem je le nekaj ravno tako robnih figur. Nikoli ga ne vidimo *doma* — kar mora, uredi v *salonu* baze, v kraju kjer potekajo vse pomembne komunikacije, in v kraju, ki ohranja tradicijo (na koncu simbolično pogori). Je vedno na robu smrti (torej nekdo, *ki ve*, saj se smrti ne boji). Kot vesterjanski izdani junak je tudi Yeager zapuščen, saj so njegovi kolegi zamenjali primitivno s sodobnejšim orožjem. Običajno ni razlik med kavbojci, ki se borijo za tako ali drugačno oblast in tudi Yeager in njegovi kolegi astronauti opravljajo svoje naloge viteško in predano — le njihovi cilji se razlikujejo. Po prekrititvi reda, ki je vozil kavbojskega zapleta, je junak običajno izobčen iz družbe, v kateri živi. Nema lokrat pa je usoda te družbe odvisna prav od njegovih sposobnosti. Yeagerja sicer družba ni izvrгла zato, ker bi bil z njo v konfliktu — enostavno pozabila je nanj, predvsem pa se ji je sam odpovedal. Družbene verifikacije ne potrebuje, močno pa jo potrebujejo (in jo tudi dobijo) njegovi kolegi astronauti. Kot kavbojska sosednja, a niti ne nasprotna tolpa, so vesoljci delegati oblasti in njeno orodje. Zato jim pripada vsa čast in slava. Slava pa gre predvsem oblasti sami, ki se ji posreči premakniti uteži na tehnični svetovne scene in se izvleči iz sramotne pozicije na drugem mestu. Le enemu členu te oblasti se film dovoli osmešiti: ameriški takratni vrh Lyndon Johnson je pootročena nevrotična šema, ki cepeta z nogami, ko se Glennova žena upre njego-

vi želji, da bi prisostvovala slavnostnemu (snemanemu) sprejemu. In ker so bili astronauti tako konjunktorno blago, ki se ga ni smelo izgubiti, celo sam Johnson preživi zavrnitev povabila (Glennova žena ima govorno napako, ki se je sramuje).

Astronavt — ideal ameriškega junaka, reproduciran v vseh možnih medijih, je bil bodisi nem, bodisi prebrbljajoč. Glenna (Ed Harris) vidimo v oddaji telediotov v nekem kvizu in v tej sceni bi človek težje branil primerjave z živalsko vrsto kot pa v situacijah v laboratorijih, kjer se te primerjave tudi filmsko ponujajo. Baj je Wolfv Glenn oportunistični politikant, ameriški tip brezmožganca hitrih nog, ki pa ga je Kaufman predelel v dobrovoljčka.

Rekli smo že, da je Yeager puščavski kavboj, zadnji individualist, ki vzdržuje razliko med civilizacijo in divjino. V današnji kavbojki ni več vprašanje odrekanja civilizacijskim procesom, ostaja pa vprašanje, do katere mere so ti procesi sprejemljivi, kako lahko vplivajo na posameznika in kako jih le-ta obvladuje. Yeager je zamenjal konja z reaktivcem, ne pa z astronautsko kapsulo. Zato je prav on tisti, ki lahko vzdržuje tradicijo neke kulture in ohranja njena spoznanja. Yeager ni brezspolno bitje, tudi ne poklanja svojih podvigov izbranki v čast. Ima spremljevalko (Barbara Hershey) in celo oženi se z njo. Le da živita v svetu tišine in eksplozivnih strasti, kjer zaigravata vsak svoje življenje. Njun odnos ni manifestativen in ne potrebuje glasnih izjavljanj, povsem drugačen je od družinskih odnosov njegovih kolegov, ki so poročeni z ameriški kuharicami, katere identiteto določajo moževi poleti v vesolje.

Zadnji končni obračun, lasten vsakemu kung-fuju in seveda vesterju, predstavlja uspešen Yeagerjev preboj zvočnega zidu v alternaciji z baletnim nastopom Sally Rond na slavnostnem sprejemu astronautov. Sally je ptica, je lkar, je večna želja za letenjem. Njene peruti se za trenutek povesejo, Yeagerjev let je prekinjen, Sally graciozno konča ples, Yeager se z osmojenimi krili — perutmi vrača na zemljo. Cooper se v Mercuryju 9 pripravlja na vzlet. Eno pilotsko obdobje je končano, da bi se lahko začelo drugo.

Da je film čisti patriotizem, je jasno že po tem, da ima za seboj štiri Oskarje. A to ni važno, ker je film predvsem vrnitev neke avanture, nekega v zadnjih desetletjih pozabljenega epstva in estetike. Film, ki se je podal v raziskovanje tehnike in vprašanj morale. Je film, ki vrača filmu pravo stvar, ki oživlja tradicijo in eksploatorjevo zgodovino, in je film, ki je v dokumentarnem realizmu našel tudi dimenzijo mita. Je film, ki ga je ZDA morala posneti, saj je Kubrick na to čakal že petnajst let. Najmanj smo govorili o tem, kar je pri celotnem projektu (za marsikoga po pravici) še najbolj zanimivo. Specialni efekti, izdelani na osnovi vsega videnega dokumentarnega gradiva, ki je bilo dostopno (tudi tisto iz SZ), je profesionalno neoporečno. Tehniki, zbrani okrog šole **Star Wars**, baje ne podirajo avtentičnosti realnih vizualnih efektov (sicer so za efekte zapravili dva milijona dolarjev od štiriindvajsetih, ki so jih imeli na voljo).

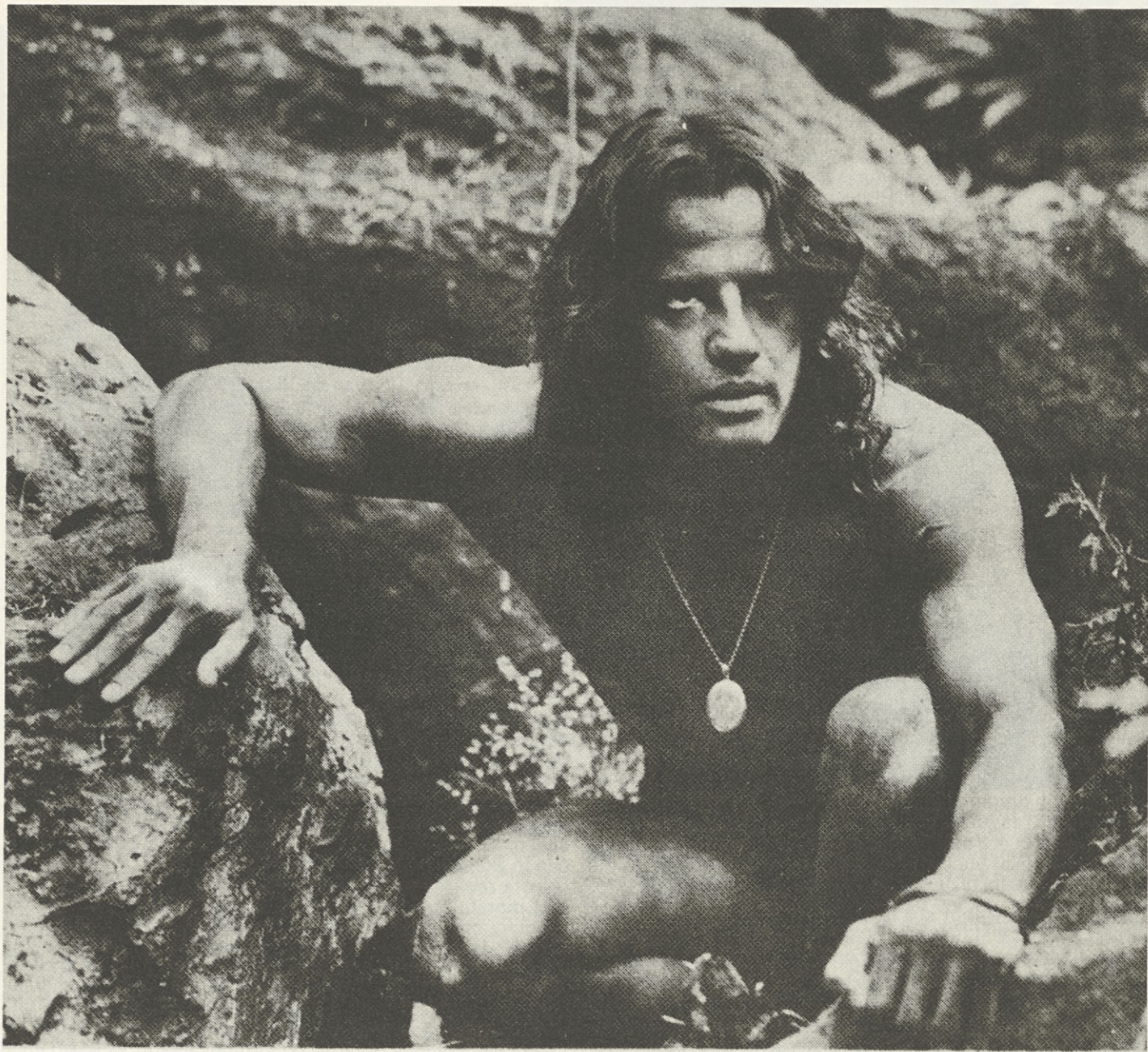
Ko so se fantje hipnotizirani (in nekateri tudi polulani) vrnili od tam zgoraj, so trdili, da se videnega ne da ubesediti. Da pa se ga ufilmiti.

+ Do proboja zvočnega zidu pride takrat, ko leteče telo doseže ali preseže zvočno hitrost (333 m/s), kar povzroči veliko povečanje zračnega upora in zastoj „stisnjene zraka“: zaradi tega nastanejo sunkovite zgoščine, ki povzročijo močan dvojni pok.

Od krilatih herojev do opičjega kralja

Ob pripravah na polete v vesolje **The Right Stuff** so astronauti zgroženi nad primerjavami njihove in opičje uporabnosti teleasa v znanstvene namene. Enačenje predvsem fizičnih zmogljivosti predanih fantov z živalsko vzdržljivostjo, ki se ne vsiljuje samo njim, temveč tudi znanstveni sredini, dejansko ni človeštvu v preveliko čast. Opica v laboratorijski delavnici astronautskega centra mnogo bolj kruli in negoduje nad poizkusi, katerim je podvržena, kot pa astronauti sami, s čimer žival seveda ne izpričuje nikakršnega občutka do napredka, ampak le

Greystoke, legenda o Tarzanu, gospodaruju opic, režija Hugh Hudson, 1984



Prava stvar, režija Philip Kaufman, 1983



egoistično skrb za svoje počutje. In ker vse mogoče preizkuse prenese ravno tako kot njeni neopičji kolegi, se bodoči vesoljci s skupnimi močmi prizadevajo, da bi pred seboj in pred svetom vzpostavili spoštovano razliko med človeško in opičjo uporabnostjo teles: odločno zahtevajo, da imajo njihove kapsule odprtino, recimo temu okno, torej, da so deležni pogleda na eventualno nova kolonialna področja.

Astronavti se sramujejo svojih živalskih sposobnosti in hočejo biti več kot zgolj telo, ki se daje v uporabo in na posodo znanosti. Novi **Tarzan**, ravno tako del kolonialne zgodovine, pa se sramuje svojih človeških sposobnosti in noče biti več kot zgolj telo, ki se daje v uporabo in na posodo naravnosti. Zato se v trenutku, ko se lahko odloča, torej ko prepozna razliko, rajši odloči za zakone džungle kot pa za obveznosti, ki bi jih moral izpolnjevati do človeške družbe.

Po navalu **Tarzanov**, tja do leta 1965 jih je bilo posnetih nad osemdeset inščit, imamo torej novega **Tarzana**, posnetega v vsem spektakelskem sijju, pravi *remake* na do sedaj več ali manj studijske prizore džungle in različne *body-builderje*, ki — vsaj kar zadeva filmske uprizoritve — še zdaleč ne zadoščajo več. Tudi stereotipni elementi tarzanovskih predvsem scenografskih modelov — pragozd, živali, trgovci, ekspedicije, domorodci idr. — dandanes ne morejo ostajati tako prosojni, kot so bili nekoč (zamenjani so s pravimi objekti, na pol resničnimi šimpanzi, efektnimi prizori eksterierov, posnetih s preverjenim kamermanom). Zato pa lahko ostane prosojno vse ostalo, kar je izven samega kazanja: Tarzan je ravno tako stereotipen, kot je bil nekoč. Njegova razlika je le v tem, da je razširil polje svojega delovanja iz džungle še v civilizirano Anglijo. Zatorej njegova vrnitev v domovino, nemožnost vmestitve v njene zakone in navade in kot posledica tega tudi njegov odhod nazaj v džunglo, v ničemer bistveno ne spreminjajo tarzanovskih do zdaj znanih potez. Obratno, še bolj utrdi njegov *image*, še trdneje se vmešča kot zaščitnik prave nature in kot nasprotnik tega, kar je civilizatorično in kar bi lahko ogrozilo njegov opičji individualizem. Drugega izhoda skorajda tudi nima, saj z opičjo vzgojo v svetu svojih genskih staršev nima kaj iskati. Civilizacijski geni ga v opičji džungli ne ogrožajo ali pa so mu še v korist — namreč z orožjem (nožem) si pribori mesto gospodarja — medtem ko je mesto v Angliji določeno le z lastnino. A kljub temu, da je pri dedu podedoval ogromno posestvo in še celo plemiški naslov, mu to ne pomaga kaj dosti, saj mu opičja vzgoja ni privzgojila občutka in ne odnosa do lastnine, ki bi bil aplikativen zunaj džungle.

Zaradi njegove nezmožnosti prilagoditve drugemu okolju, se z novim **Tarzanom** vrača tudi staro vprašanje opozicije kulturalna-natura. Mladež, ki bo po vsej verjetnosti prvi konzument tega izdelka, bo v njem lahko iskala odgovore na pravilnost zgodovinskega razvoja, ki ga je sprožil človek. Kot je že ugotovljeno v tekstu „In memoriam Johnny Weissmüller“ na str. 101 v skupni številki Ekran-Problemi, 1983, je prav današnja mladež tista, ki ima s Tarzanom marsikaj skupnega: tako kot je on produkt človeške genetike, opičje pedagogije in protestantske etike, so oni izdelek človeških genov, usmerjenega izobraževanja in storilnostne moralke. Čeprav — po solznih reakcijah sodeč, ki se niso bistveno razlikovale od tistih pri **Času nežnosti** — pa menim, da bodo prej kot na svojo usodo odreagirali na nesrečno (ali srečno) usodo pragozdnega junaka, ki je vezana na njegov problem s starši. Tarzan je vseskozi človek s starši in brez njih hkrati: ko izgubi enega, dobi novega, zato tudi nenehno žaluje in povzroča neizmerno usmiljenje. Nihče ni ob njem toliko časa, da bi lahko od njega v celoti prevzel vzorce obnašanja. Če izvzamemo civilizacijske vzore vedenja, ki mu jih posreduje belgijski član angleške ekspedicije, Janino plesno vzgojo in dedova predavanja o lastniškem pravu, je Tarzan avtodidakt. V ključni fazi odrasčanja nima nikogar, s komer bi se lahko identificiral. Njegov libido je vezan na objekte, ki stalno umanjkujejo ali pa se zamenjujejo: prvi, genski starši umrejo ob njegovem rojstvu in do njih nima nikakršnega odnosa — oziroma, njegov odnos se navezuje le na njihove kosti, ob katere se spotika in po katerih hodi; opica, njegova krušna mati, umre po zakonih džungle; angleški ded, ki ima Tarzana za sina in ne za vnuka — torej drugi civilni-

zirani oče — je na podobni stopnji kot Tarzan sam (torej otroški) in se ponesreči, ko se gre razposajeno otroško igranje po stopnicah svoje palače; opičjega (krušnega) očeta ustrelijo v Angliji, ko ga Tarzan osvobodi iz kletke, kjer je čakal na znanstveno obravnavo v na novo odprtem muzeju. Preživita le Jane in belgijski profesor, ki pa sta potrebna za eventualno nadaljevanje filmskega projekta.

Tarzan se lahko indentificira le s samim seboj. Preko opic se sicer socializira, ne more pa se z njimi identificirati, če ne zaradi drugega, pa zato, ker ima ogledalo in ve, da je drugačen od njih. Tako ostane ujet v svoj narcizem. Na mesto tistih objektov, ki bi mu morali nuditi normalni živalski in človeški razvoj, vstopi le on sam in zatorej poklanja svojemu telesu vso tisto pozornost, ki bi jo moral namenjati drugemu. Tako ostane na stopnji infantilnega narcizma oziroma na pregenitalni fazi, kjer še niso zdiferencirani seksualni interesi. Kljub temu, da se spravi z Jane v posteljo, njegova seksualna organiziranost še ni odvojena od oralne faze: Jane konzumira podobno kot kak sadež. Čeprav ji pravi, da je lepa (in to celo v francoščini; njegova genialnost namreč nima meje in zagotovo zna čelega Hamleta na pamet), pa do njenega prvotnega zaročenca ni ljubosumen kot zaljubljen moški, temveč se prej obnaša kot opičnjak v položaju, ko se s sosedom bojuje za isto kost. Torej je to vprašanje sitosti, ne pa trpljenja. „Razumljivo je, da si je za partnerico moral dobiti človekinjo, saj bi kakšna opica tega bržkone ne prenašala!“ (v tekstu In memoriam Johnny Weissmüller).

Na okolico v Angliji se odziva otročje, agresivno in z vsem tarzanskim individualizmom, in ponuja družbi okoli sebe zastojkarske predstave, ko je z rokami, se po opičje praska, skače iz tretjega nadstropja..., kar nemalokrat sproži skrito navdušenje prisotnih, skrito seveda zato, ker se pojavi kot dedič, torej legalni naslednik ogromnega premoženja, ne pa kot cirkuška atrakcija, kjer bi bil zagotovo zelo konjunktorno blago. (Jasno je, da film ni hotel mimo kritike edwardianske Anglije in primerjav, ki se vsiljujejo med eno in drugo obliko džungle). Kot smo že rekli, tudi do denarja in lastnine nima nikakršnega odnosa, ker pripadajo obliki organizirane družbe. A njenih zakonov noče prepoznavati, kajti edini njegov zakon je zakon pesti, s pomočjo katerega bo branil naravo pred vdorom znanosti in vse preveč destruktivnih sil človeštva.

Majda Širca

Prava stvar (*The Right Stuff*)

režija: **Phillip Kaufman**,

scenarij: **Philip Kaufman** po romanu **Toma Wolfa**,

glasba: **Bill Conti**,

igrajo: **Sam Shepard**, **Scott Glenn**, **Ed Harris**, **Dennis Quaid**, **Fred Ward**, **Barbara Hershey**, **Kim Stanley**,

proizvodnja: **The Ladd Company**, **Warner Bros**, **ZDA**, 1983

Legenda o Tarzanu (*Greystoke-The Legend of Tarzan Lord of Apes*)

režija: **Hugh Hudson**

scenarij: **H. Vazak** (**Robert Towne**), **Michael Austin** po romanu **Edgarja Riceja Burrougsa**,

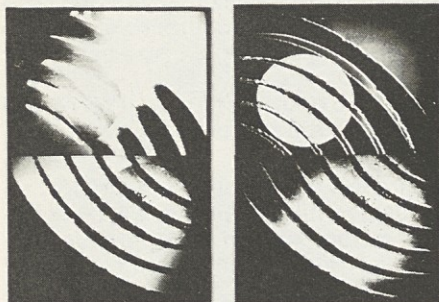
fotografija: **John Alcott**

vizualni efekti: **Albert J. Whitlock**

igrajo: **Ralph Richardson**, **Ian Holm**, **James Fox**, **Christopher Lambert**, **Andre Dowell**

IV. TRIENALE JUGOSLOVANSKE FOTOGRAFIJE

AVTORSKI



Mehmed A. Akšamija, No 2555/83



Željko Borčić, Jutro na kuhinjskom oknu, 1983



Trienale jugoslovanske fotografije, ki ga prireja Pilonova galerija v Ajdovščini (letos je razstava bila prenesena tudi v ljubljanski Cankarjev dom), je tokrat uvedel pomembno konceptualno novost — predstavitev izbranih avtorjev, ki so v zadnjih nekaj letih zavezujoče sooblikovali podobo fotografske ustvarjalnosti pri nas. Kratek pogled nazaj nam razkrije, da se je vsebinska zasnova ajdovske prireditve kmalu po njenem začetku leta 1976 skušala otresti pritiskov in tendencioznosti ljubiteljskega „umetništva“ ter si natančneje določiti vlogo in položaj med fotografskimi razstavami, ki se pod najrazličnejšimi imeni in gesli vrstijo po drugih galerijah in razstaviščih. Opredelitev za tako imenovane „kolekcije“ — tematsko in izrazno povezane sklope (navadno treh ali štirih) posnetkov — je sicer sprva učinkovala obetavno, vendar pa se je že v drugi izdaji izkazala za nezadostno oziroma za zgolj dodatno potrditev konvencionalnega pojmovanja umetniške kvalitete apriorističnega tipa, brez kritične refleksije o statusu medija in njegovih aktualnih tendencah v širšem kontekstu kulturne produkcije ter njenih teoretskih nastavkov, relevantnih za čas in prostor, v katerem se ta produkcija pojavlja. Iz te temeljne nezadostnosti se je kot možna alternativa ponudila selektivna avtorska prezentacija, ki jo Stane Bernik v uvodnem besedilu razstavne kataloga formulira takole: „Odločitev, da se v prvo plast kritične obdelave postavi fotografa kot ustvarjalno osebnost in njegov prispevek k bistveni retrospekciji, ki je zazna-

movala jugoslovansko novodobno fotografijo, je temeljni smoter vsebinsko prenovljenega ajdovskega trienala, kateremu smo k naslovu prav zato pisali pristanek — profili. Gre tedaj za zavestno programsko odločitev. Nekaj tako uresničenih razstav bi vsekakor omogočilo, da ob ustvarjalcih, ki tokrat razstavljajo na trienalu, predstavimo vse najpomembnejše fotografe, ki so s svojim ustvarjalnim prispevkom sooblikovali in so še zmerom prepričljivi dejavniki prizorišča sodobne jugoslovanske fotografije.“

V ta Bernikov koncept torej sodi izbor sedmih avtorjev, ki so vsak zase dali poseben ton fotografskemu dogajanju v okolju, v katerem delujejo, hkrati pa njihovi dosežki pomenijo nesporen kakovostni domet nacionalne fotografske produkcije, in to ne s posameznimi izjemnimi deli ali ciklusi, temveč prav s kontinuiteto in širino svojih ustvarjalnih interesov.

Mehmed A. Akšamija, diplomant fotografskega oddelka praške Fakultete filmskih in televizijskih umetnosti, si je svoj raziskovalni program začrtal v smeri proučevanja problematike barve v fotografiji. Pri svojem delu vztraja pri eksperimentatorski metodi generiranja barvnih nizov s statusom avtonomne vizualne strukture, onstran mimetičnega koda: predmetno izhodišče je prikrito, reducirano na geometriziran izrez, znotraj katerega fotograf eksperimentira s kolorističnimi transformacijami in variacijami v

vnaprej določenih formalnih sestavih. Namesto pripovednih konotacij so nosilci pomena v njegovih fotografijah nizi „čistih“ znakov, katerih bistveni determinanti sta ritem in barva. V tem smislu je Akšamijeva fotografija aktualizirana različica pikturalizma, ki je v določenih sredinah očitno veliko bolj živ kot bi morda pričakovali glede na informacije, ki so nam dosegljive prek razstav in fotografskih publikacij.

Zagrebčan **Željko Borčić** se je kot fotograf uveljavil na začetku sedemdesetih let, ko je na Hrvaškem doživljala največji razmah tako imenovana „nova umetniška praksa“, na njegovo delo pa so vplivale tudi izkušnje, ki si jih je pridobil med bivanjem v ZDA in Kanadi. Iz konceptualističnih raziskav izvira njegovo zanimanje za detajl, za monumentalizacijo in likovno ovrednotenje banalnih uporabnih predmetov ter problematizacijo medija tako z vidika realizacijskih postopkov kot z vidika sporočilne strukture posameznih posnetkov. Tudi pri Borčiću je namreč v ospredju miselni proces, ki mu narekuje izbor in obdelavo motivov, ne pa klasične interpretacije standardnih ikonografskih tem, s katerimi je preokupirana tradicionalna fotografska praksa. Odprtost tega procesa se nenehno izmika prav tistim enoznačnim definicijam, ki so tako značilne za „mainstream“ fotografijo in njene estetske pretenzije.

Na izrazne opredelitve **Petra Dabca** je po absolvirani kon-

ceptualistični fazi pomembno vplivalo gibanje „Novih tendenc“, racionalistično naravnane umetniške smeri, ki je na vrsti razstav v Zagrebu združila vrhunske ustvarjalce iz različnih držav in se globoko vrasla tudi v sodobno hrvaško umetnost. Dabac se je nanj odzval z barvnimi fotogrami, zasnovanimi na geometrijskih principih, s premišljenimi analizami barvnih komponent in prostorske iluzije nemimetičnega tipa. Zadnja leta pa ga zanimajo drugačna vprašanja, predvsem raziskave intimnih bivanjskih ambientov in narave. Med njimi izstopa ciklus „Občutje narave ob koncu dvajsetega stoletja“, ki bi ga morda na prvi pogled opredelili za „krajinske fragmente“, vendar v njih ne moremo identificirati konkretnega pejzaža; avtor se v teh formulacijah še najbolj približuje poetskemu doživljanju, interakciji realnega in irealnega, objektivne danosti in povsem subjektiviziranega pogleda, ki ga prvinska simbolika zemlje, zraka in vode niti najmanj ne reaktivizira.

Fotografsko udejstvovanje **Zmaga Jeraja** se tesno prepleta z njegovim slikarskim opusom. Upošteva vse bistvene razlike med fotografijo in slikarstvom (na formalno-estetski ravni) vzpostavlja avtor vzporednice med enim in drugim medijem skozi podobno ikonografijo in idejno podstat svojih sporočil. Motivno se opredeljuje za obrobne kra-

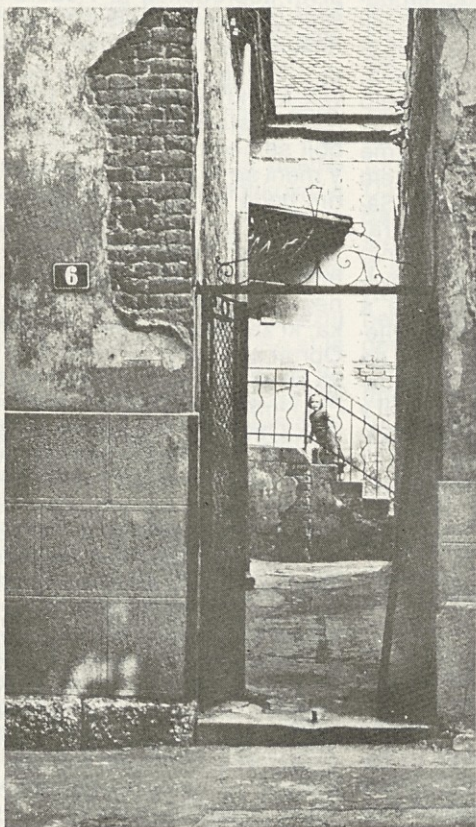
PROFILI



jinske in izpraznjene, odtujene bivanjske ambiente, za podobe razkroja in propadanja. Ne zanimajo ga ekskluzivni, fascinantni vidiki realnosti, temveč ravno nasprotno, skrajno banalne, nepomembne sestavine okolja, v katerem tudi človekova eksistenca najbolj neposredno razkrija svojo nemoč in absurdnost. Upodobitve ekološko ogrožene in uničevane krajine kot posledica industrializacije je v zadnjih letih dopolnil s serijo „Krivoustneži“, v kateri so ga zanimale pustne maske v primestnih ambientih, ki potencirajo njihovo banalizacijo od prvotne magičnosti in ritualnosti v grotesknost.

V delu **Mirka Lovrića** stopa v ospredje analitični pristop k fotografiji, izpostavitve načel, „po katerih se fotografija ne uporablja več kot vir predstav, vzeti iz pojavne realnosti, pač pa jo — po določenih pravilih (po nekem „programu“) „predela“, s čimer nastane struktura „abstraktne“, torej avtonomne, od prikazovanja dane realnosti zelo oddaljene fotografske slike“ (Ješa Denegri v razstavnem katalogu). Lovrić je svoje programske sklope realiziral najprej v tehniški foto-kolaži, nato pa v serijah z vnaprej določenim številom enot, pri katerih sicer vsak element zadrži svojo samostojno vrednost, program pa se v celoti udeleženi šele v nizu kot demonstraciji fotografovega miselnega izhodišča.

Za fotografije **Victorja G. Macarola**, nastale v letu 1983 na beograjskih ulicah, je značilna ukinitev razlike med atraktivnim dogodkom in njegovo vizualno artikulacijo, zabris pomena lokacije motiva glede



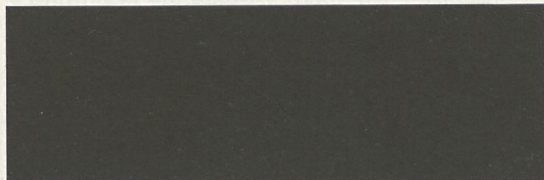
Victor G. Macarol, Deklica na dvorišču, 1983

na status njegove reprezentacije. Avtor se namreč vseskozi zaveda, da je informacija o realnosti, podani skozi fotografijo, selektivna in s tem subjektivna informacija, zato se osredotoča predvsem na sam postopek selekcije, na gradnjo slike z mediju imanentnimi sredstvi. Prizorišče kot prostor dogodka in dogodek sam sta zanj povsem enakovredna dejavnika, ki se lahko pojavljata ločeno ali pa v interakciji, vizualna napetost, ki provocira pogled, se glede na njuno razmerja spreminja samo v odtentkih, po svoji osnovni definiciji pa ostaja ista. Realnost predmeta v Macarolovih fotografijah je po svojih potencialnih pomenskih konotacijah irelevantna, v celoti podrejena realnosti slike kot zavestne avtorske kreacije.

Milan Pajk je s svojim vstopom v razvojni lok sodobne slovenske fotografije izvedel pomemben preobrat v stran od ideologije „lepe“, tehnično perfekcionirane in kompozicijsko izbrušene slike. Njegov ciklus „Moj prostor“ iz leta 1976 je specifično udejanjanje refleksije o razmerju med avtorjevim telesom in prostorom, projicirano skozi povsem intimne odločitve in določitve

bivanjskih koordinat. Pajk se nikoli ne zadovolji zgolj z registriranjem in evidentiranjem, ampak vnese v svoje fotografske projekte interpretacijski podtekst, kritičen odnos, nekakšen komentar posnetemu gradivu v prostoru izven kadra, ki je seveda mentalni prostor in kot tak mobilizira tudi mentalne prostore gledalcev — kajti šele z investicijo njihovega vedenja je možna komunikacija, prehod od zaznave k razumevanju Pajkovih fotografskih sporočil. To izhodišče je avtor kasneje potrdil še v mnogih drugih serijah, med njimi v barvnih xeroxih in polaroidih, posnetih na potovanju po ZDA, kjer še bolj radikalno prebija ideološko opno umestitve fotografije v teritorij „umetniškega“ z njeno razširitvijo in širokim spektrom potrditev v območju socialnega in duhovnega, ki se med seboj stalno dopolnjujeta in drug drugega nadgrajujeta.

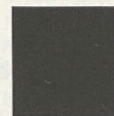
Avtorski profili, zastopani na 4. trienalu sodobne jugoslovanske fotografije, v vsej svoji raznolikosti potrjujejo naše prepričanje, da je prehod iz amaterske miselnosti v obravnavanju fotografskega medija možen in nujno potreben,



Milan Pajk, ZDA II, barvni xerox, 1981

hkrati pa so razstavljena dela dokaz, da nam gradiva za „alternativno“, kritično selekcijo v morebitnem bodočem prikazu zgodovinskega razvoja naše fotografske ustvarjalnosti ne bo primanjkovalo.

Brane Kovič



FAULKNERJANSKI CINEAST SAM PECKINPAH

Lenobno predsilvestrsko vzdušje me je butnilo v udoben naslonjač. Pred menoj je bingljal televizor: napovedovali so Minellijev film z Barbaro Streisand in Ivom Montanom v glavnih vlogah. Obetal se je torej zabaven večer. Zaziban v topli sobi, kamor se je hinavsko tihotapil mraz letošnje zime, sem veselo sledil zgodbi. Hollywoodsko vzdušje me je vedno bolj oddaljevalo od razposajene Barbare in mi speljalo misli na vbogajme slovenskega filma in na čase največjega projekta pri katerem sem sodeloval, na **Železni križec** in njegovega demiurga Sama Peckinpaha, ki mi pogostokrat prihrumi v misel. Tokrat sem, ne vem zakaj, premišljeval o njegovem domu in življenju v Ameriki, o katerem ničesar nisem vedel. Iz njegovih pripovedovanj sem slutil, da živi nomadsko — tudi v Mehiki, kje, s kom — to je bila skrivnost. Kadarkoli je pripovedoval o življenju, je blodil med resničnostjo in fantazijo; vedeli smo le, da pravega doma ni imel, zato se je tudi ponašal s tem, da je beatnik. V Portorožu, kjer smo snemali, se je iz hotela preselil v lepo vilo, cirkuško oboževan od svojih podložnikov. Premišljeval sem o njegovem nemiru, o tem, da si nikoli ni želel samote brez ukanja in vriskanja, da si ni zaželel tistega kontemplativnega miru, ki je pribežališče slehernega ustvarjalca, da ni mogel brez semanjega rajanja dvornih norčkov, saj je med njimi bil še bolj osamljen.

Zazvonil je telefon. Koledniki, kdo drug ob tem času.

Metod Pevec:

„Pred eno uro je umrl Sam Peckinpah“.

Bal se je smrti, tako močno se jo je bal, da ni verjel vanjo, zato jo je izzival. In dotrpel.

Pisali smo leto 1976.

Služil sem kruh pri neki nemški televizijski seriji, ki so jo Barvarci snemali na Slovenskem. Sredi snemanja je iz Zagreba prišlo sporočilo: naj se takoj zglašim na Jadran filmu, kjer so me predlagali za prvega jugoslovanskega asistenta v najnovejšem filmu Sama Peckinpaha. Klic je bil nepričakovan. Nisem se ga niti razveselil — niti ustrašil. Bil je nenavaden. Začuden sem bil, ker mi spomin ni začel odvijati Peckinpahovih filmov, temveč legende, ki so se širile o tem ognjevitem človeku. Slišal in bral sem o njem kot o režiserju, ki trpinči svojo ekipo in na snemanju ustvarja vzdušje strahu, da pa je tudi veseljak, ki se zna približati vsakemu, da je človek, pred katerim trepetajo producenti in ga obožujejo statisti — in obratno. Vse to je vnašalo zmedo vame in mi meglilo navdušenje, ki se me je vedno bolj polasčalo.

Stal sem na razpotju, toda v hipu se je v meni vse obrnilo: porab sem svojo malho in odpotoval v mojstrovo delavnico. Naslednji dan sem v Jadran filmu srečal prvega ameriškega asistenta režije Angleža Bertha Batha. Gospod štiridesetih let, angleško ljubezniv, koščat, govorljiv, ves v vnemi, poln papirjev in načrtov; ne vem zakaj, spominjal me je na baletnega pedagoga. Njegov asistent je bil prikupen črnolasec Chris. Deloval je popolnoma neangleško, čeprav je njegov oče znameniti Londončan, ki si je nabral bogastvo s produkcijo porno grozljivk. Bila sta zanimiv par: učitelj in učenec — pravi Otočan in njegov mladi marokanski eleve. Berth je deloval kot človek, ki z zanesljivostjo obvlada svoj poklic. Takoj ko sva si izmenjala nekaj vljudnostnih nice to meet you, je iz aktovke privlekel debele spise, nekakšen elaborat produkcijskega poteka filma. Na skoraj dvestotih straneh je z znanstveno natančnostjo obdelal plan snemanja — od poglavja do poglavja. Vrtal je v take malenkosti, da sem mu komaj sledil. Ko pa je z mikroskopsko natančnostjo začel pojasnjevati delovanje voznega parka, nisem več vedel, za kaj gre. Začela se mi je le odkrivati podoba ameriškega asistenta režije. Navajen sem bil na „evropsko estetiziranje“, na dramaturške pogovore, na dolge pogovore o zasedbi — zato mi je Bathov govor deloval tuje. Veliko sem že delal v koprodukcijskih filmih in sem dobro vedel, kaj je moja naloga; tokrat pa se mi še sanjalo ni, kaj bom moral početi.

Ko je Berth končal svoj govor, sem spoznal še nekaj naših sodelavcev, med njimi tudi starejšo, ekstravagantno gospo odsluženega glembajevskega kova. S svetovljansko nonšalantnostjo je metala v isti koš Rilkejeve elegije in sočnost Rablajsovega slovarja. Jeziki so bili njena stroka in dediščina. Že od

prvih koprodukcij je v Jadran filmu delovala kot poliglotta. Stari Zagreb je imela v malem prstu, še prav rada pa se je ponašala s tem, da ji „Fric (Miroslav Krleža) ne bo pišal u oči“. Tudi o Peckinpahu je takoj postregla s svojo sodbo: da je človek, ki s krinko gotovosti zakriva svojo negotovost, da s kričanjem postavlja zid pred preplašenimi sodelavci, da tuli, ker se boji samega sebe.

V meni se je zarisala podoba kapricioznega zvezdnika, s katerim bodo še težave. Pred menoj pa je bilo šest mesecev. Za trenutek sem obžaloval, ker sem zapustil alpsko ugodje nemške serije. Na dvorišču Jadran filma je završalo. V sobo so prileteli bogaboječi organizatorji in se postavljali v pozo prisrčnega gostitelja, pri tem pa kolovratili kot šestnajstletna licejka, ki zardeva od zaljubljenosti v svojega profesorja verouka. Obrnil sem se proti oknu, kjer se je kotalila množica. S hodnika so se zaslišali približajoči se glasovi. V sobo je stopil Sam Peckinpah. Za njegovo auro so se gnetle glave spremljevalcev. Obstal je eleganten in sproščen, rahlo nasmejan. To je torej on. Brez besed sem se mu rahlo priklonil. Odgovoril je na enak način. V njem je bila nekakšna blagost, ki še zdaleč ni spominjala na rokovnjača z Divjega zahoda, kot so mi ga opisovali. Predstavili so me. Ko je zvedel, da sem jugoslovanski asistent, je „dunajsko blagohotnost“ v hipu zamenjal za držo „bossa“. To pa je izvedel s tako briljanco že dolgo navajenih spreminjanj, da me niti ni zmotilo. Napotila sva se k tabli, na kateri so visele slike jugoslovanskih igralcev. Moji predlogi (za vsako vlogo je bilo predvidenih pet igralcev) so se skoraj skladali z njegovo zamislijo. Ko je opazoval slike, sem začutil njegovo močno intuicijo, nekatere pripombe pa so bile igrane: pred neznancem je bilo treba zaigrati mit o nedotakljivosti. Predložil sem mu, da iz fotografij narediva ožji izbor igralce, za katere se bo odločil, mu bom še pokazal v odlomkih iz jugoslovanskih filmov. Strinjal se je.

Zaprli sem se v montažo in izbral pomembne in tipične scene predvidenih igralcev.

Z vseh vetrov zbrana ekipa je okupirala zagrebški Intercontinental in ga spremenila v ogromno šotorišče. Po hodnikih hotela se je razlegal otroški ameriški smeh, člani ekipe spremljevalci in spremljevalci s svojimi spremljevalci so begali po hotelu kot po peronih podzemskih železnic. Vsem se je mudilo, vsi so bili silno zaposleni, vse je bilo tako nujno in zelo pomembno. Tam nekje na nadstropju temintem je v svojem apartmaju kraljeval Peckinpah; takrat še skrit pogledom navadnega zemljana. Bolj ko si se bližal njegovim sobanam, manj je po hodnikih bilo šundra in v bližini njegovega šotora je švignil le osamljeni izbrani sodelavec.

Ko sem z igralci stopil v njegovo sobo, nas je sprejel izredno ljubeznivo, a že v naslednjem hipu je skočil na producenta, mu začel tako močno zvijati roko, da je škrtasti Nemec preplašen ječal od bolečine. Kot sem izvedel kasneje, je šlo za malenkosten produkcijski nesporazum. Lep začetek, sem si mislil. Še posebno me je zmotilo to, da ni šlo za nekontroliran nevrotičen izpad, temveč za odlično odigran prizor moči in vlačivosti. Kot da se nič ni zgodilo, je svojo pozornost naklonil jugoslovanskim igralcem.

Ko sem v montaži pregledal lepo število filmov in izbral primerne prizore, so organizirali projekcijo v dvorani Kluba filmskih delavcev. Peckinpah je priplesal, me objel in kričal, kot da je srečal starega prijatelja. Tokrat je bil obdan le s komorno zasedbo, ki pa je nekomorno spremljala njegove koreografske izume.

V dvoranci je zavladata tišina. Takoj je začutil igralce in jih začel razporejati po svojem filmu. Iz odlomkov, ki sem mu jih pokazal, je videl film, zaslutil je režiserja in o filmih govoril, ko da jih zna napamet.

Do projekciji mi je rekel, da naj ostalo zasedbo naredim sam. Bil sem začuden, še bolj pa ameriški kolegi.

V Portorož so začeli prihajati prvi igralci, znanilci bližajočega se prvega snemalnega dne. (Od naših igralcev je prvi prišel Brane Grubar, ki je igral telegrafista v generalovem bunkerju. James Copburn in Maximillian Schell sta pri gosteh zbudila precej pozornosti. Copburn je v hotelski avli deloval kot na platnu: trden, samozavesten, ameriško prisrčen, če je potreboval

no, tudi glasen. Schell je bil priazen, nekoliko oddaljen, deval je kot razmišljujoč Evropejec med ameriški vrtavkami. (Škoda, da takšen ni ostal do konca). Tiho in neopazno je prišel James Masson. Nisem ga spoznal. Ni ga bilo moč spoznati. Ko sem mu bil predstavljen, še vedno nisem mogel verjeti, da je to tisti igralec, ki nas je beograjske mulce navduševal z močnatostjo in gotovostjo nastopa. Spremenil se je, ne postal. Nekdanjo rezkost je zamenjala milina. Njegova ljubeznivost je bila uglajena, v kratkih pogovorih je seval žar omike, vsakemu človeku se je znal približati, a vendar z razdaljo, ki je nakazovala spoštovanje do sebe in sogovornika. Nikoli ni prekoračil meje svojega sveta, ni pa bil hladen in tuj. Nasprotno. Njegova toplina ni prekipevala od evforičnih ekstaz, ki tako pogosto spremljajo filmska znanstva, a je zato delovala resnično.

Helmuta Griema žal ni bilo. Imel je časa le šest tednov. Vloga bi se mu iztekla že v štirih, toda Peckinpah se ni hotel obremenjevati s termini. Igralce je hotel imeti vedno le zase. Producent mu je namesto Griema pripeljal Rogera Fritza, nekdanjega Viscontijevega volonterja, igralca, ki se ni odlikoval s preveliko nadarjenostjo, je pa kot režiser v začetku nemškega novega vala kar precej obetal. Peckinpah ga ni maral, bil je do njega ironičen in posmehljiv, včasih tudi krivičen. Motila ga je njegova negotovost, ki pa jo je samo podpihoval.

Kot duh se je prikazal David Warren. Iz Peckinpaha se je razlil stepski krik in začel je objemati zmedenega dolgina. Ko si je dal duška svoji ekstazi, me je vprašal, če vem, kdo je to. Spomnil sem se čarobnega igralca iz **Slamnatih psov**. Namesto njegovega imena sem povedal zadnje stavke iz filma, ki jih nikoli nisem pozabil. Še en vzrok za Peckinpahovo vznburjenje: tri dni sem hodil s povitim ušesom, ker mi ga je skoraj odgriznil.

Največ časa in energije je Peckinpah posvečal igralcem. Dan pred snemanjem dogovorjenega prizora je igralce in sodelavce povabil na objekt in pojasnil, kako si ga predstavlja. Na grobo je orisal mizansceno in načel pogovor o situacijah in dialogih. To ni bila bralna vaja, bil je sproščen pomeneč, v katerem so zelo aktivno sodelovali tudi igralci. Seanso je vodil z eleganco in omikanostjo, ni se izgubljal v didaktičnih analizah, prizor je le nakazoval in puščal prostor za njegov razmah. Užival je v bitkah in množičnih prizorih, toda njegova ljubezen je le veljala komornim scenam. Stopil je na objekt in umolknil. Po kratkem opazovanju ga je začel kot slikar polniti z rekviziti: igralnimi in scenskiimi. Ob sebi je imel tudi direktorja fotografije, občutljivega Kanadčana Johna Coquillona, ki mu je **Pat Garret and Billy the Kid** prinesel Oskarja. Coquillon je molčal, poslušal in opazoval.

Pred začetkom snemanja je v tihem prostoru bilo slišati mehko balonske konverzacije, nič od običajnega ateljejskega trušča in hrupa; z igralci se je še enkrat pogovoril o prizoru in jih popeljal na sceno.

Prizor je najprej posnel v celoti, potem še vsakega igralca posebej z dvema kamerama (tudi v celoti); če je bilo več igralcev, sta bila dva pred kamero, eden za kamero in obratno. Vsako sceno je izžlel do konca, zato je bilo efektivno v enem dnevu posneto le nekaj kadrov. Nastajanje scene ni vedno snemal molče, vključil se je v njo, postal njen del in z glasom vodil nastopajoče. Takrat je bil zlit iz enega kosa, spremenjen v energijo.

Ko so bili na sceni naši igralci, sem stal poleg nje, on pa je z enako čustveno koncentracijo govoril meni, ki sem moral posredovati naprej. Napotki so bili kot samogovor, kot glasno premišljevanje — „and look to him“ — „Koga,“ mi je v hipu preletelo glavo, saj je na sceni bilo več igralcev, njegovo žarčenje pa tako močno, da se skoraj nikoli nisem zmotil. Bilo je kot molitev.

Bil je eden tistih dnevov, ko nam ne gre nič po sreči, ko se vsak pritožuje, pa še marčevsko sonce nas je zapustilo, bilo je mraz. Povsod. Na dvorišču, po hodnikih, v ateljeu. One of these days. Na sceni so bili James Masson, Schell in David Warner. Masson in Schell sta bila pripravljena, Warren ni bil zbran. Počasi je vlekel cigareto, dajal je vtis človeka, ki slutl, da bo slišal slabo novico, a tega noče pokazati. Bil je na meji tistega miru, ki je edina možnost obrambe: naj se zgodi karkoli, samo da se zgodi. Vaja je potekala brezhibno, le včasih se je Warnerju zataknil tekst; nič hudega, saj to je še vaja. Med snemanjem pa niti enega kadra ni izpeljal do konca. Prebrodil je najbolj zgoščeno in napeto točko scene, koncentracija je popustila in že spet se je zataknil pri tekstu. Pri zadnji ponovitvi je z lahkoto obvladal prostor in sebe v njem. Razbahotil se je v spopadu s partnerjem Schellom. Kljub mojstrsko izpeljani sceni je bilo čutiti, da v njemu še vedno gnezdi hudič. Po kratki pavzi smo nadaljevali. V ateljejsko tišino je butnilo udarjanje s kladivom. Peckinpah je zatulil, razjarjeno skočil in začel bruhati ogenj. Končal je snemalni dan in odbesnel v

svojo prikolico. Za seboj je pustil var tisine. Nihče se ni premaknil. Dolgo. Čez nekaj časa pride v atelje oskrbnik prikolice in ves zbeغان pove, naj se takoj oglašim pri režiserju. Kolegi so me sočutno in preplašeno pogledali. Bil sem miren, bolj radoveden, kaj bo.

Režiserju je v prikolici delal družbo eden njegovih asistentov — široki Ron. Peckinpah je bil užaljen. Kot užaljen otrok mi je začel pripovedovati, kaj da z njim delajo producenti. Ne vem. Ronu ukaže, naj sede na straniščno skolkijo. Ron uboga in mi z gromkim glasom začenja demonstrirati nekonfortnost premikajočega se veceja. Poglej, kaj delajo z mano, je tarna užaljeni otrok, Ron pa je tulil od smeha in se kobacal po neudobju prikolice. Peckinpah je v hipu prekinil predstavo in mi začel govoriti o Warnerju. Občutljivo je govoril o tem žlahtnem igralcu, krasnem Hamletu iz Stratforda in Henryju Nilesu iz Slamnatih psov. Zaskrbljen je bil zanj, vedel je, da ga dušijo zasebne muke, zato mora govoriti z njim. Dolgo, vso noč. Sne-manje je prekinil z izgovorom, da ga moti kladivo — tako naj tudi vsi mislijo, razbijalec tišine pa je tako in tako anonimen. Davidu je treba pomagati.

Sam Peckinpah je povabil svojega igralca na tiho večerjo. Naslednji dan je David Warner igral v vsej svoji bleščavi.

V scenariju je bila epizodica ruskega dečka, ki ga ujamejo Nemci, Steinerju-Copburnu se deček zasmili in ga spusti. Na begu pade, pomotoma zadet od svojih. Vlogica je bila predvidena za statista (po producentovo, seveda). Peckinpah si je želel igralca. Predlagal sem, takrat še puhastega Štimca. Imel sem srečo — na televiziji so predvajali **Salaš u malom ritu**. Peckinpah me je skoraj osmešil. Fantič mu je bil sicer všeč, le da je bil po njegovem premajhen. Skušal sem mu povedati, da je že nekoliko zrastel, bil sem prepričan, da mu bo vlogo razširil, takoj ko ga bo zagledal. Peckinpah je vztrajal pri svojem, jaz pri svojem.

Črni mercedes se je zakadil v liško vas, deček je bil pričaran v Portorož in predstavljen bossu, ki se je zelo potrudil, da bi skril svoje navdušenje.

Opazoval ga je in nekaj naklepal. Vlogo mu je razširil, Slavko pa je bil nejevoljen, rad je hodil v šolo, matematika mu je bila ljubša od „mednarodne filmske slave“. Razburjeni organizatorji so se zapodili vanj kot netopirji, mu vbijali v glavo, da je to pot v mednarodno filmsko areno, mahali z imenom Peckinpah, „koji bre Peckinpah“ je bil njegov ponavljajoči refren. Končno so se le sporazumeli. Vrne naj se v šolo, kjer bo izprašan v vseh predmetih, potem pa naj pride v Portorož. Ko je Slavko odšel, je Peckinpah začel razmišljati o njem. Poklical me je in mi rekel, da mu bomo prebarvali lase in mu zelo razširili vlogo. Slavko se je vrnil: pozlatili smo ga — postal je sanjski deček iz ruske bajke, Dioniz na počrtnem bojišču ruskih step, Peckinpahov beg iz nasilja v lepoto in čistost, po kateri je hlstel, da bi se vrnil v svojo prabit in se dokončno osvobodil svojega oklepa obrambe.

Nikoli mi ni bil jasen spektakel okoli Jožeta Hrovata. Pripeljal sem ga Peckinpahu v njegovo snemalno rezidenco — prikolico. Nežno ga je sprejel. (Jože je imel majhno, a pomembno vlogo: bil je ordonans majorja Stranskega, ki ga je igral Maximilian Schell. V njuni sceni se lušči lisjaški in gospodovalen karakter Stranskega.) V prikolico je prišel tudi Schell, ravno ko je tajnica Kathy pripravljala vitaminsko injekcijo za utrje-nega mojstra. Jože je vse to opazoval s plahostjo začudenega otroka.

Peckinpah mu je začel razlagati vlogo, vmes je posegel tudi Schell, ki je še posebej na snemanju bil Jožetu v oporo. Spodbujal ga je in mu kolegialno pomagal. Peckinpah se je vse bolj razvnel, se prepuščal improvizaciji in trenutnemu navdihu in bistvo prizora zapeljal na Hrovatovo stran. Po končanih snemanjih je govoril, da fanta čaka svetovna kariera. Ko se je naval navdušenja nekoliko polegel, je trezno razložil, da bo prevzel patronat nad Jožetom, mu plačal učitelje angleščine; sledila bo večletna pogodba. Vse to je razglasil v jugoslovanskem tisku. Mene je zadolžil, naj mu najdem profesorja. To sem tudi storil in spraševal, kdaj se bo začelo z lekcijami. Odlasal je, vse se je vedno bolj umirjalo in dokončno popolnoma utihnilo. Resnično navdušenje za Hrovata je minilo in ga vrglo v novo eksaltacijo. Na oder je stopil Slavko Štimac.

Vojak Steiner, ki ga je igral Copburn, je bil v bitki ranjen. Poslali so ga v lazaret, kjer invalidi in težko okrevajoči ranjenci pričakujejo obisk vojaškega velmoža, ki naj bi mu zapeli dobrodošlico. Ko smo se odločili za pesem, sem moral statiste pripraviti za prizor. Nihče med njimi ni znal nemško, nekateri pa tudi latinice ne. Besedilo sem napisal fonetično in začeli smo vaditi. Šlo je presenetljivo hitro. Med pevci je bilo največ pravih invalidov, ki so se odzvali naši prošnji in prišli na teraso portoroškega Palaca, kjer smo snemali prizor.

„Heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt,“ je odmevalo pod oboki, ko se je pojavil general. S smehljajem

sprejme pozdrav. Z istim smehljajem začenja izbirati vojake, ki po njegovem mnenju simulirajo: „Ti... ti...“ Nenadoma z vso močjo začno invalidi razbijati posodo, stole, vse, kar jim pride do rok: skrito sovraštvo do vojne in njenega zla je vzkliklo v upor. Sceno sem vodil jaz, razvnel sem jih do te mere, da so padli v skoraj religiozno ekstazo. Peckinpah je kričal: „Še... še...“ Kamere so utripale do onemoglosti. Po končanem prizoru mi je pristopil režiser in mi čestital. Bil sem vesel, nisem pa vedel, da je z današnjim dnem konec najinega prijateljstva. Ko se je film začel nagibati v drugo polovico, je vedno bolj začel izgubljati živce. Postajal je agresiven. Svojega asistenta je po krivici tako užalil, da je Berth pobral šila in kopita in odfrčal v London. Prepričevali smo ga, naj ostane, saj je bil dragocen sodelavec in dober kolega. Tudi režiser se mu je (z muco) opravičil. A zaman.

Tudi druge, do takrat ljubljene sodelavce je odpustil, da so zgubljeni taval po našem Primorju. Nekateri so se vračali domov, spet drugi so ga prosili, borili so se za svoj kruh in obstoj, vračal jih je, hvaležni so ga malikovali: to mu je godilo in navdajalo z grozo. Iz Amerike so prihajali novi, med njimi jih je bilo tudi nekaj, ki so doživljali svoj filmski krst. Tisti, ki so ostali, jih je bilo malo s srcem, s pametjo nihče.

V ekipi je začel delati rošade, tako je tudi mene za nekaj časa poslal v prekomando v drugo ekipo z izgovorom, da so tam bolj zapletene masovne scene. V bistvu sem mu začenjal iti na živce. In on tudi meni. Sorry.

Na lepem se je spomnil, da sem „interior director“ in me prepuštil našim igralcem. Potem mu spet to ni bilo prav in je kričal, da me morajo vrniti na bojna polja. V ta čudni golf, ki sva ga začela igrati, so se vtihotapili nepoklicani kolegi, začeli so ribariti v kalnem, sprejemal jih je, mene pa klical nazaj, dokler se nisem dokončno uprl. Pa ni šlo. Grozili so mi s pogodbo. Iz Amerike so še kar naprej in naprej kapljali novi sodelavci, ki so bolj služili njegovi zabavi kot filmu.

Pravzaprav pa ni potreboval nikogar. Če film po naravi svoje ga dela ne bi bil kolektivno delo, bi ga lahko izdelal sam. Videl je vse, zapomnil si je vse, vedel je vse.

Bali so se ga — še najbolj njegovi rojaki — a ne vem, zakaj. Tik pred začetkom snemanja nekega prizora je spremenil tekst Bojanu Maroševiću, ki odlično govori angleško, a se je le malce zataknil. Peckinpah se je začel krotovičiti od besa, ameriški kolegi pa križati od strahu. Stopil sem k njemu in ga mirno vprašal, zakaj je nervozen. Zgrbančena maska se je v hipu spremenila v plašen obraz otroka, ki z očmi dopoveduje, da ni bil pčreden. Amerikanci so se še kar naprej križali, tokrat od veselja.

Njegove eksaltiranosti, ki so bile vedre in polne čara, so postajale mrakobne. Začel se je razcepljati, boj med imageom in lastno bitje je bil vse silovitejši. Bolečina, ker (res po krivici) ni oskarjevec, je v nenehnem udrihanju čez Hollywood in pozlačeni kipek, postajala neznosna. Kriza, ki se ga je vse bolj lotevala, je vodila v kompromis. Plahi pesnik, ki mu je ameriški puritanizem zadušil vsa hrepenenja, mu je z orjaško močjo vrnil z nasiljem. In tudi svetu. Že mlad je zavrgel misel o uresničeni lastni identiteti in sprejel nasilje kot edino možnost dialoga in obstoja, svet pa kot Kalvarijo. Strah in napad sta si podala roke. Če bo zdrsnil na estetiko Hollywooda, se bi približal oskarju in izgubil tla pod nogami. V njem se je plodil satan.

Med sodelavce je vnašal babilonsko zmedo, jih vabil na vse konce sveta, tako da so v alkoholnih nočeh prepotovali od Pakistana do Mehike, od Londona do Stockholma in Hollywooda in ravnali v iluzijah njegove fiktivne geografije. Ko so me spraševali, kam sem povabljen, sem jim odgovoril, da se meni ne laže, ker je moj prijatelj. Gledali so me kot črno ovco.

V savudrijsko travo se je zarilo sonce. V zraku plesen. Ekipa nasršene — še najbolj pa mojster: od prečutih noči, bolezenskih tegob, predvsem pa od samote, iz katere je bežal v brezglava ranjanja z oprodami, ki jih je podcenjeval, skoraj sovražil, a brez njih ni mogel, od zavedanja, da se priklanja okusu ameriške povprečnosti zaradi krčevite sle po oscarju. Stopil je iz avtomobila, si razgledal planoto in ukazal, da jo morajo prebarvati v črno, in izginil v svojo prikolico spat.



Vedno, kadar je bil brez navdiha za trenutno akcijo, si je dal časa in ukazal spremembe, ki nikoli niso bile iz trte zvite, temveč domišljene in neponovljive, čeprav porojene v utrinku. Armada delavcev se je vrgla na delo, istrska trava je spremenjla podobo, postala je ožganina boja. Ta dan smo posneli samo en posnetek, ki pa je v svojem tragičnem prikazu groze ostal enkrat.

Nekaj dni po končanem snemanju sem bil naprošen, da bi ga spremljal v Pulj. Opravičil sem se in nisem sprejel te protokolarne vloge. Dosti mi je bilo vzklikajoče množice in njenega klečeplaznega baleta. Izkušnje, ki sem jih pridobil kot človek in kot filmski delavec, so bile neizmerljive, kljub ceni, ki sem jo moral včasih plačevati.

Počakal sem ga po končani tiskovni konferenci. Poslovala sva se tako, kot sva se srečala: lepo in tiho.

Minila sta že dva meseca od njegove smrti, ko me je v globoki noči zbudil telefon. Na nočne klice po navadi ne odgovarjam, ker vem, da pogovori ob tej uri ne bodo kaj prida zanimivi, predvsem pa ne nujni. Pričakoval sem besedo od prijatelja iz daljnih dežel, zato sem vstal. Oglasil se je Slavko Štimac:

Znaš da je umro Sam? Seveda vem, že pred dvema mesecema. Zvaol sam u Englesku, Coquillona. Nije bio tamo. Razgo varao sam s njegovim sinom. Grozan je bio. Znao je zašto ga zovem. Nezainteresovano mi je odgovoril da je umro od srčanog udara. Izvini što te zovem tako kasno, ali imao sam potrebu da te zovem. Morao sam da te zovem.

Peter Zobec

SAM PECKINPAH
(1925 — 1984)

filmografija

- 1961 Smrtonosni sopotniki (The Deadly Companions)
- 1962 Puške popoldne (Ride The High Country — Guns in the Afternoon)
- 1964 Major Dundee
- 1969 Divja horda (The Wild Bunch)
- 1970 Balada o Cable Hogueju (The Ballad of Cable Hogue)
- 1971 Slamnati psi (Straw Dogs)
- 1972 Junior Bonner (Junior Bonner)
- 1973 Pat Garrett in Billy The Kid (Pat Garrett and Billy The Kid)
- 1974 Prinesi mi glavo Alfreda Garcije (Bring me the Head of Alfredo Garcia)
- 1975 Elita morilcev (The Killer Elite)
- 1977 Železni križec (Cross of Iron)
- 1978 Konvoj (Convoy)

Vlada Petrić

KINEMATIČNI DALTONIZEM ALI NEZADOSTNOST ZGOLJ SEMILOŠKEGA PRISTOPA K FILMU

11.4 „Tuji elementi“ in slogovni razvoj

Zdi se, da diskusija s Turkovičem postaja utrudljiva in precej nesmiselna: Turković vztrajno in vedno znova načenja vprašanje „tujih elementov“, ne da bi skušal vstopiti v subtilne difference njihove „tujosti“. Ker ti „tuji“ elementi, čeprav prevzeti iz drugih medijev, prenehajo biti „tuji“ takoj, ko se kinematično transponirajo in funkcionalno vključijo v novo, filmsko strukturo, njihovo „celostno“ delovanje ni več mehanično, ne izhaja iz njihovega „seštevka“, ampak kot gestalta (Gestalt) sprejme novo naravo. Turković se sklicuje na Saussura in Benvenista, da bi podkrepil aksiom (ki ga vsaj pri strokovni diskusiji ni potrebno dokazovati), po katerem v umetnosti „elementi nimajo pomena razen tistega, ki ga dobijo v funkciji celote“. Da bi dokazali ta elementarni strukturalistični princip, uporabljen v filmu, moramo nujno upoštevati „celostno“ (holistično) enotnost filmske strukture na kinematični ravni, tj. preseči tematsko reprezentacijsko celovitost. Ko nadaljuje začeto teoretsko manipulacijo, Turković naenkrat prevzame flogo hudičevega advokata in pravi: „Toda stvar ni tako preprosta. Niso vsi 'tuji' elementi disfunkcionalni, kakor tudi ni vse, kar je na določeni ravni disfunkcionalno, tako še na drugih ravneh.“

Nasprotno, Turkoviću je stvar vseeno videti — enostavna, vsaj glede na to, kako jo formulira. Logično je — in neizogibno — da katerikoli in kakršenkoli element, ki je vključen v filmsko strukturo, mora dobiti določeno funkcijo na določeni „ravni“, kar je nesmiselno dokazovati. Bolj je pomembno in potrebno poudariti, za katere „ravni“ gre in kakšne so njihove karakteristike. Vendar to zahteva poznavanje (in priznavanje) filmskih specifičnosti, za kar pa Turković nima senzibilnosti niti ga to ne zanima.

Na vprašanje, „kaj opredeljuje“ teoretikov „občutek svojine“, tj. pripadnost določenemu sistemu, je Turković zelo kot merilo *standard, prototip*, in trdi, da so standardi različni v različnih zgodovinskih obdobjih in kulturah. Kot primer navaja, da je zgodnji nemi film „za reprezentacijski prototip jemal prikazovalne dejavnosti: cirkus, vaudeville, gledališče“ in da „se je moral držati teh standardov, da bi sploh lahko veljal za umetnost“.

Tu Turković demonstrira popolno nepoznavanje zgodnje filmske teorije. Prvi pomembni filmski teoretiki (Canudo, Münsterberg, Deluc, Epstein in drugi) so še kako nastopali proti registriranju posnetega gledališča, vaudevilla in cirkusa, kažoč na bistveno razliko med temi „prikazovalnimi dejavnostmi“ in novim medijem. So-

očeni s prevladujočo prakso uporabe filmskega medija kot distributerja scenskih izvajanj so ti teoretiki seveda še preveč potencializirali filmske specifičnosti, zamenjali pa druge komponente filmske strukture. No, njihov pomen je prav v tem, da so dojeli — in občutili — da ima film „pomen“, ki jih drugi mediji nimajo, in da brez njih filma ne bi mogel biti avtohtono sredstvo umetniškega izražanja.

Ravno tako ni pravilna trditev, da so zgodnji teoretiki imeli za „tujen“ in „neumetniški“, „prototip negiralskega obnašanja ljudi v vsakdanjih okoliščinah, kar se je tedaj uresničevalo v dokumentarnih posnetkih“. To so menili kvaziteoretiki, novinarji in gledališki kritiki, ki so naenkrat postali strokovnjaki tudi za novi medij. No, takoj ko se je oblikovala struja kritikov in teoretikov, ki so bili dovolj senzibilni do „pomenov“ novega medija, so avtomatično postala odvečna vsa literarna, žurnalistična, gledališka in sociološka razumevanja filma kot ekstenzije novega medija, kakor so odvečna tudi danes ne glede na to, da vstajajo od mrtvih v podobi visoko-znanstvene discipline (kot sta semiologija in kulturni pluralizem). Žurnalistični pristop k filmu je nadaljeval s tem, da je izenačeval film z gledališčem in semenjsko zabavo (kar pravzaprav ni daleč od Turkovičevega kulturološko-funkcionalnega pristopa k filmu in od njegovega žanrskega tretiranja filma).

Če je za Turkoviča „specifično filmski“ sam „repertoar izbora med statično in dinamično kamero“, potem je vprašanje, kaj se dogaja po tem, ko je tak izbor objavljen. Praksa kaže, da šele takrat nastane problem oblikovanja izbranega izraznega sredstva in da se prav na tej stopnji oblikuje estetski učinek, ki je specifičen za filmski medij.

Teorija prakse ravno tako potrjuje, da je sam sistem lahko bolj ali manj specifično filmski, kot lahko ima statična in dinamična kamera, posebno odnos med njima, bolj ali manj kinematični učinek na čisto percepcijski in senzorno-motorni ravni. Turković se seveda izmika razpravljanju o tem specifičnem kinematičnem učinku filmske slike: ker ga ne občuti, verjame, da tak učinek ne obstaja, zato ga ne vključuje v svoj semiološki sistem, ki je filmu vsiljen.

Vendar, če je tako slep za določene barve, to še ne pomeni, da teh barv sploh ni in da jih drugi ne percipirajo. Dejstvo je, da samo gibanje kamere skozi prostor, posebej v tridimenzionalnem filmu, proizvajata *samo po sebi* (tj. ne glede na kulturološke in zgodovinske standarde) edinstven (specifično) senzorno-motorni učinek na gledalce, učinek, kakršnega ne more doseči noben drug medij. Če se torej

režiser odloči za takšen premični (in dolgi) kader-sekvenco, potem bo tudi učinek tistega, kar kader prikazuje na tematsko-fabulistični ravni, dobilo nov, edinstven učinek in — pomen. Igra, mizan-scena, dialog, dramsko dejanje — vse to bo dobilo drugačen učinek v dolgem premičnem kadru, kot bi ga imelo v, recimo, kondenziranem nizu množice kratkih kadrov. Kako neki se teoretik lahko ukvarja s filmom, če ne pozna, ne občuti in ne upošteva takih in podobnih dejstev?

Res je, kakor trdi Turković, da sta „lastnost in tujost slogovni kategoriji, a ne medijski; spreminjata se, kot se spreminja slog, s spreminjanjem repertoarja izbornih preferenc“. Vendar se s tem nikakor ne izčrpa vprašanje „lastnosti“ in „tujosti“, še manj pa dialektična zapletenost interakcije med elementi, ki oblikujejo določeni slog. Če skozi interakcijo elementov pride do kinematične integracije, se preseže *slogovna* kategorija „lastnosti“ in „tujosti“ elementov, ki na tej, višji stopnji filmskega strukturiranja, dobijo poleg slogovnih tudi mnoge posebne, medijske karakteristike. Poglejmo, kako je to videti na nekem hipotetičnem primeru.

Sequenca je sestavljena iz desetih kadrov: pet kratkih statičnih velikih planov osebe, ki gleda levo-desno, je interpolirano (s pomočjo ostrega reza) s petimi dolgimi vozečimi kadri (v splošnem planu z zelo poudarjeno globino polja), ki prikazuje pokrajino (po kateri se sprehaja kamera). Če se na koncu sekvence vključi kader vozila, v katerem se vidi ista oseba, potem bo *sporočilo* sekvence precej jasno: oseba se vozi skozi določen ambient in recimo v tem uživa, kar potrjuje tudi izraz na igralčevem obrazu. Če se isti prizor posname samo v enem kadru (iste dolžine kot tudi prejšnjih deset kadrov), recimo z osebo v prvem planu (ki poudarja izraz na igralčevem obrazu), z oknom vozila v drugem planu in poudarjeno perspektivo predela, skozi katerega vozilo prehaja, bo „tematsko-naratološko sporočilo“ isto ali samo neznatno spremenjeno. Vendar pa bo kinematično-kinestetski učinek sekvence drastično spremenjen; z drugimi besedami, različne filmske strukture bodo proizvedle različne percepcijske učinke na gledalce, učinke, ki bodo — vsak na svoj način — okrepili, pridušili, komentirali ali spremenili osnovni diegetični pomen prizora. Razkosana in kondenzirana montažna struktura prve verzije sekvence bo na poseben način stimulirala gledalce na percepcijskem planu, kar bo ustrezalo „veselju“, ki ga izraža igralčev obraz. Še natančneje: „veselje“, izraženo z igalskimi sredstvi, bo dobilo nov, kinestetični učinek in temu primerno spremenjen osnovni pomen, razširjen z neprekinjeno izmenjavo

interierja vozila in eksterierja (kar lahko implicira potrebo po tem, da se izstopi iz vozila v svobodno naravo). Mirno in enotno gibanje dolgega kadra v drugi verziji sekvence se bo zopet na svoj način integriralo z naratološkim vidikom prizora: tu se avtor (kamera) aktivno vključuje v observatorski proces, ki ga opravlja osebnost v kadru, pri čemer se povečuje senzorno-motorni učinek dolgega kadra (primerno poudarjenemu vibriranju kamere). „Veselje“ na igralčevem obrazu se tu integrira z izraženim kotom opazovanja, ki vključuje v istem prostoru subjekt in objekt. Občutek aktivnega fizičnega *prehajanja* skozi prostor (kar je v predhodni verziji povsem zanemarljivo) tu stopa na prvi plan in „veselje“ se bolj nanaša na uživanje v vožnji kot na uživanje pri samem opazovanju narave (kar lahko implicira potrebo, da se čim dlje ostane v dani situaciji).

Nadaljujmo s hipotetičnimi variacijami navedene sekvence: če bi se (v prvi verziji) pet dolgih vozečih kadrov zamenjalo z mednaslovi (ki bi, recimo, na zelo poetičen način opisovali pejzaž), bi se kinematični učinek sekvence še bolj spremenil. Interakcija med literarnimi mednaslovi in premičnimi slikami bi neizogibno spremenila *slogovno* funkcijo samih teh (vizualnih) kadrov, pri čemer bi „izbor repertoarja“ izraznih sredstev pokazal na posebno režiserjevo strategijo, ki bi bila sama po sebi „sporočilo“ in bi posebno semiologom služila kot baza za „globinsko interpretacijo“. Njim nasprotni, kinematično naravni teoretiki, bi pokazali na dejstvo, da literarni mednapisi ne vsebujejo specifičnega kinestetskega učinka, kar pomeni, da so „tuji“ mediji ne glede na to, da bi njihova diegetična funkcija lahko bila pomembna v ideološkem smislu. Kinematično-estetska analiza bo tudi proučila, kako na vsako od navedenih verzij sekvence delujejo sekvence, ki so bile pred njo, in tiste, ki ji sledijo, ker njihova interakcija ravno tako vpliva na diegetični pomen posnetega prizora. Eisenstein je trdil, da bi imela sekvenca „Odeških stopnic“ popolnoma drug učinek, če bi njen prvi del (sestavljene iz 643 kadrov) ne bi bil hkrati komponiran iz splošnih planov meščanov, interpoliranih s serijo horizontalnih voženj s kamero, ki spremlja jadrnice, medtem ko se približujejo križarki „Potemkin“, kot tudi da se po pokolu na stopnicah v obliki veličastne kinematične „korone“, ne pojavi „fi-efekt“ (ta je dosežen s tremi kadri istega objekta, ki je posnet iz različnih rakurzov), ki ustvarja iluzijo „dviga“ marmornih levov pred mestnimi vrati guvernerjeve palače. O Eisensteinovi *Križarki Potemkin* so napisane knjige, v katerih je dosti prostora posvečenega montažni strukturi filma; vseeno še ni narejena glo-

binska analiza sekvence „Odeških stopnic“, posebno njenega formalnega oblikovanja, katerega sta režiser in snemalec posvetila posebno pozornost. Globinska analiza zares odkriva zelo kompleksno formalno strukturo te sekvence kot tudi fascinantni učinek mnogih specifično filmskih izraznih sredstev, ki so idealno kinematično integrirani in kot taki ne samo krepijo edinstveni kinestetični učinek te sekvence, marveč dosti prispevajo k njemu psihološko-ideološkemu pomenu. Pravkar končujem (s skupino strokovnih sodelavcev) globinsko analizo te sekvence; njeni rezultati bodo objavljeni v ediciji „Centra za filmske studije“ Harvardске univerze (Harvard Film Study Center). Analiza je osredotočena tako na specifično filmske kot tudi na vse ostale (transponirane in zunajkinematične) elemente sekvence in njihov odnos do narativne (tematske) linije, vtkane v montažno strukturo. Rezultati analize so potrdili skoraj vse teoretske postavke, ki jih je Eisenstein objavil v svojih študijah (natisnjenih šele nedavno v njegovih zbranih delih). Izkazalo se je, da ideološki in estetski učinek te sekvence, vključno z mednapisi, trdno izvira iz formalne, kinematične in strukturalne zgradbe te sekvence in vsega filma. Če vse to upoštevamo — ali je, za božjo voljo, nujno dokazovati potrebnost kinematičnega analiziranja ne samo izbire izraznih sredstev v zvezi z režiserjevo stilsko predispozicijo, ampak tudi globinske analize njihovega učinka na kinematičnem področju v zvezi s tem, kaj je režiser hotel izraziti in izpostaviti v posnetem prizoru in kako je sklenil stimulirati gledalce na perceptivno-senzorno-motorno-kinetičnem področju?

Pa naj se Turković še tako „boji“ takšnega „strokovnjaškega“, analitičnega postopka in takšnega „elitističnega“ pristopa k filmu, pa je to edini način, kako pridemo do bistva stvari, tj. do notranje strukture sekvence. V nobeni znanstveni disciplini (teoriji) analitično obravnavanje ne sme imeti vnaprej določene meje, do katerih je mogoče iti, saj se meje določajo same od sebe med analitičnim procesom, in kolikor je analiza radikalnejša in doslednejša v znanstvenem pogledu, toliko bolj oddaljene in širne bodo meje. Empirična znanstvena analiza ima pred seboj natančen cilj: odkriti čim več podatkov in kar se da dosti subtilnih „pomenov“ o predmetu, ki ga preučuje, ne glede na to, koliko je tistih, ki jih zanimajo rezultati („elitizem“). Zato bi zelo rad spoznal analizo sekvence „Odeških stopnic“, seveda pod pogojem, da ne ponavlja več že zdavnaj znane tematsko-semiološke interpretacije posnetega zgodovinskega dogodka. Najmanj spretni so vendarle tisti deli Turkovičevega teksta, kjer

skuša parodirati metodo, ki jo pripisuje „purizmu“. Z variiranjem svoje ideje o nesprejemljivosti razmejevanja filma in drugih medijev trdi: „Vsakokrat, ko v nekem filmskem slogu naletiš na opazno tuje elemente (sic!), jih skušaj odstraniti.“ Parodija je zares — trivialna. Kaj neki pomeni „odstraniti“ „opazno tuje elemente“? Kje le je Turković prebral kakšno „strokovnjaško“ napotilo, ki priporoča takšen „puristični“ metodološki pristop h katerikoli teoriji in praksi? Le kateri kritik „zavrača“ elemente dane estetske strukture, četudi misli, da so uporabljeni neprimerno ali da ne izražajo ideje, emocije, ugodja, atmosfere na način, ki je značilen za določeni medij? Znanstvena analitična praksa govori nasprotno: ravno takrat, ko teoretik ugotovi (s svojimi kriteriji), da kakšna komponenta umetniškega dela ne ustreza bodisi zahtevam medija bodisi splošnim estetskim principom (ki jih kritik priznava), mora slediti podrobno preučevanje razlogov, ki so do takšnega sklepanja pripeljali, še več, potrebno je empirično dokumentiranje izpeljanih sklepov. Glede na vse to je temeljna metodološka zahteva globinske analize ta, da ne odstranjuje nobenega elementa filmske strukture ne glede na njegovo kinematično funkcijo, če pa ugotovi, da kateri od obravnavanih elementov nima takšne funkcije, mora pokazati vzroke, zakaj jih nima, in dokazati, da to vpliva na splošni kinematični učinek filma.

Da bi vsaj do neke mere zmanjšal zaničujoče stališče do „purizma“, Turković uvaja termin „superstandardna funkcija“, s katerim se trudi opravičiti vključevanje „nestandardnih“ (beri: nekinematičnih) postopkov v filmski umetnosti. (Op. prev.: v slovenskem prevodu Turkovičevega teksta je uporabljen izraz „suprastandard“ in ne „superstandard“, gl. Ekran 7/8, 1983, str. 29.) Navedeni termin mu je potreben zato, da bi opravičil svoj semiološki pristop k filmu, po katerem so „taki nestandardni postopki posebej standardizirani kot retorični: od tod možnost, da govorimo o „retoričnem superstandardu“.

V okviru semiološkega pojmovanja filmskega medija se „superstandardna funkcija“ seveda uporablja v svojem „retoričnem“ pomenu. Toda za kinematično teorijo je premalo ugotoviti „retorični“, pomen določenega filmskega postopka in se ustaviti pri tem; kinematično razumevanje filma zahteva, da še dalje raziskujemo takšen postopek, da bi ugotovili, ali določena „nestandardna“ retorična funkcija „kvari pričakovano ureditev“ in ravno s tem oblikuje kakšno novo, „povsem precizno superstandardno, retorično funkcijo, do kraja upravičeno v kontekstu specifičnega stila“, ugotoviti pa moramo tudi, ali ima določena „superstandar-

na, retorična funkcija“ kakršen koli kinematičen učinek ali kaže, da bi ta učinek prispeval tako kot neposredno kinematični inteziteti dane sekvence v splošni estetski vrednosti filma. Ni potrebno imeti veliko teoretične „podlage“, da bi lahko razumeli, kako drugače bi delovala sekvenca „Odeških stopnic“, če ne bi bila — sestavljena iz 830 kadrov — postavljena točno v takšem montažnem sklopu, da pa je ta isti zgodovinski dogodek bil posnet samo v petih splošnih planih (tj. v drugem filmu iz istega časa) in je zato ostal brez kinetičnega dinamizma, ki je posnetemu prizoru tisto, kar Eisenstein imenuje „senzorni kinematični učinek“. To potrjujejo tudi številne „nove verzije“ klasičnih filmov („remake“), ki do najmanjših podrobnosti reproducirajo zgodbo-fabulo, dialog, mizansceno, ambient, celo montažno strukturo originalnega filma, pa jim vseeno manjka specifični kinematični učinek in tudi estetska intenziteta, ki jo imajo originali. Globinska kinematična analiza jasno kaže, da niti v najdoslednejših zgledih takšnega postopka ni prišlo do kinematične integracije vključenih elementov, čeprav je temeljno tematsko-literarno sporočilo v filmu čisto jasno razvidno.

To pomeni, da „tujost“ določene elementa v okviru filmske strukture ne napravi, da bi bil takšen element avtomatično „nekoristen“, kakor misli Turković. Kakšen bo ta element postal v splošnem kinematičnem učinku, je odvisno seveda od „stilskega konteksta in načina uporabe“ (Turković) in — kar je najpomembnejše — od načina (kinematografske) realizacije in (kinematičnega) učinka elementa (podčrtani del stavka ni Turkovičev). Turković dalje trdi, da „filmičnost ni absolutna kategorija, ampak slogovno-zgodovinska in kot taka ne more biti univerzalistično postulirana“. Ta trditev kaže na bistvo razlike med Turkovičevim in mojim pojmovanjem filmskega medija in glede na to tudi estetike nasploh. Če „filmičnost“ razumemo omejeno in izključno kot funkcijo izbire elementov in njihove pomena v diegetičnem kontekstu, potem to seveda ne more biti absolutna kategorija; toda če se ob vsem tem „filmičnost“ razume dejansko kot perceptivno, viscelarno, senzorno-motorno in onirično učinkovanje, ki ga povzročajo specifično kinematična izrazna sredstva, potem je potrebno računati s takšnim učinkom kot resničnim in učinkujočim ne samo v dani filmski strukturi, ampak tudi *per se*. Ali ta učinek imenujemo „absolutna“ ali „psihofiziološka“ kategorija, je popolnoma irelevantno, vendar je nikakor ne moremo zreducirati samo na „slogovno-zgodovinsko“ kategorijo, ki velja edinole za diegetično strukturo filma ali, kot bi rekli še

semiologi, za „makrostrukturo“ ne pa tudi za „mikrostrukturo“. Dejstvo, da takšne funkcije „filmičnosti“ ni opazila klasična teorija filma in da je še zmeraj ne priznajo (in ne sprejmejo) številni teoretiki Turkovičevega tipa, nima nobenega pomena za emancipacijo filmske teoretske misli in znanosti o filmu.

Prevedla:
Dragica Breskvar
(se nadaljuje)

Prešernov
nagrajenec
1985

Polde Bibič



POLDE BIBIČ

GRADIVO ZA PREGLED VLOG FILM

Ilegalac v: Trenutki odločitve. Ljubljana. Triglav film, 1955.
Kiro v: Dobro morje. Ljubljana. Triglav film, 1958.
Sergej (Vončina) v: Akcija. Ljubljana. Triglav film, 1960.
Boltežar v: Balada o trobenti in oblaku. Ljubljana. Triglav film, 1961.
Birič v: Samorastniki. Ljubljana. Triglav film, 1963.
Matija v: Ne joči, Peter! Ljubljana. Viba film, 1964.
Kitarist v: Zgodba, ki je ni. Ljubljana. Viba film, 1966.
Predsednik občine v: Grajski biki. Ljubljana. Viba film, 1967.
Marko v: Na papirnatih avionih. Ljubljana. Viba film, 1967.
Bedanec v: Kekčeve ukane. Ljubljana. Viba film, 1968.
Tone v: Poslednja postaja. Ljubljana. Avtorski studio Ekran in Beograd. FRZ, 1972.

Doktor Janez v: Cvetje v jeseni. Ljubljana. Vesna film in RTV, 1973.
Malovrh v: Begunec. Ljubljana. Viba film in Beograd. FRZ, 1973.
Ferenc v: Let mrtve ptice. Ljubljana. Viba film, 1973.
Albert v: Strah. Ljubljana. Viba film, 1974.
Juš v: Bele trave. Ljubljana. Viba film, 1976.
Žašler v: Vdovstvo Karoline Žašler. Ljubljana. Viba film, 1976.
Don Pietro v: Iskanja. Ljubljana. Viba film, 1979.
Židan v: Razseljena oseba. Ljubljana. Viba film, 1982.
Smiljan v: Dih. Ljubljana. Vesna film, 1983.
Psihiater v: Trije prispevki k slovenski blaznosti: 1. Kronika zločina. Ljubljana. Viba film, 1983.
Stric Marko v: Veselo gostüvanje. Ljubljana. Viba film, 1984.
Silni v: Leta odločitve. Ljubljana. Viba film, 1984.
Tomaž v: Dediščina. Ljubljana. Viba film, 1984.

FILM AGRFT

Župnik v: Polikarp. Ljubljana. AGRFT, 1969.
Cenc v: Smrt pijancev. Ljubljana. AGRFT, 1970.

TELEVIZIJA — navedene so letnice prvega predvajanja

Kmet v: Sosed Luka. RTV Ljubljana, 1959.
Potepuh v: Hlapec Jernej in njegova pravica. RTV Ljubljana, 1961.
Vratar v: Samomor v nebesih. RTV Ljubljana, 1962.
Sempronij v: Celestina. RTV Ljubljana, 1963.
Kurir v: Zvezde na jutranjem nebu. RTV Ljubljana, 1963.
Fortunato v: Sod Amontillada. RTV Ljubljana, 1963.
Birič v: Skrbi z imenitnimi pokojniki. RTV Ljubljana, 1963.
William Shakespeare v: Shakespeare. RTV Ljubljana, 1964.
Pisatelj v: Tangente. RTV Ljubljana, 1964.
Bas v: Čudni roparji in poet. RTV Ljubljana, 1965.
John Erikson (John Walker) v: John Walker piše materi. RTV Ljubljana, 1965.
(razne vloge) v: Večerna šola I. RTV Ljubljana, 1965.

II. Sodnik v: Beg v ječo. RTV Ljubljana. 1965.
Partizan Mali v: Ko bi padli oživali. RTV Ljubljana. 1965.
Italijanski tožilec v: VOS I.: 6. Zob za zob. RTV Ljubljana. 1966.
Grbavec Teobald v: Dogodek v mestu Gogi. RTV Ljubljana. 1966.
Eulenspiegel v: Balada o Eulenspieglu. RTV Ljubljana. 1967.
Ivan Tavčar v: 4000. RTV Ljubljana. 1968.
Don v: Napravite mi to deželo spet nemško. I., II. RTV Ljubljana. 1969.
Peter Kosek v: Mali oglasi: Zapestnica. RTV Ljubljana. 1969.
Profesor Mirko Križaj v: Mali oglasi: 9. Jubilej. RTV Ljubljana. 1969.
Martin v: Mali oglasi: 12. Samomorilci so med nami. RTV Ljubljana. 1969.
Isidro v: Gluhi mož na meji. RTV Ljubljana. 1969.
Polikarp v: Polikarp. RTV Ljubljana. 1969.
Prefekt v Čedadu v: Kaplan Martin Čedermac. RTV Ljubljana. 1970.
Lenčekov v: Srečanje. RTV Ljubljana. 1970.
Pijanec v: Mali oglasi: Maček. RTV Ljubljana. 1970.
Slikar v: Srečni metulj. RTV Ljubljana. 1970.
Pero Kordiš v: Mali oglasi: Posebni odred. RTV Ljubljana. 1970.
Tegeus v: Feniks preveč. RTV Ljubljana. 1971.
Cigan v: Vojaki ob koncu vojne. RTV Ljubljana. 1971.
Grigorij Vasiljevič Groholjski (Griša) v: Živa roba. RTV Ljubljana. 1972.
Škantar, starejši arhitekt v: Veliki načrt. RTV Ljubljana. 1973.
Doktor Janez v: Cvetje v jeseni: 1. Obisk. 2. Slovo. 3. Cvetje. Vesna film in RTV Ljubljana. 1973.
Lojze Gorenc v: Nora hiša: 1. Pred viharjem. 5. Janez Mirotvorec. RTV Ljubljana. 1973.
Mopedist v: Avtopost. RTV Ljubljana. 1973.
Mož v: Mama umrla, stop. RTV Ljubljana. 1974.
Delavec v: Vest in pločevina: 3. Smrt s pesmijo. RTV Ljubljana. 1974.
Gospod v: Josipina. RTV Ljubljana. 1974.
Karel v: Obiski. RTV Ljubljana. 1975.
Lojz v: Suha leta. RTV Ljubljana. 1976.
Grm v: Zadnja šolska naloga. Viba film in RTV Ljubljana. 1977.
Dr. Schwab v: Ipavci: 4. Gustav. 5. Josip. RTV Ljubljana. 1977.
Pavle Križnar v: Pravica vasi Brezje. RTV Ljubljana. 1977.
Jože Petkovšek v: Nori malar. Viba film in RTV Ljubljana. 1977.
Alojz Butina v: Poti in stranpoti. RTV Ljubljana. 1978—1979.
Sosed Tone v: Boj na požiralniku. RTV Ljubljana. 1980.
Komandir milice v: Ščuke pa ni, ščuke pa ne: 4. Nazaj na center, nazaj v partizane. RTV Ljubljana. 1980.
Globačar v: Nenevadni dogodki v kotu ali morebitna vrnitev in ponovno izginotje Jožefa Dremilja. RTV Ljubljana. 1980.
Hrovat v: Naša krajevna skupnost. RTV Ljubljana. 1980—1981.
66 Predstojnik Dečak v: Zorenje in boji mladega Levstika. RTV Ljubljana. 1981.
Kopač v: Slike iz leta 1941. RTV Ljubljana. 1982.
Gašper v: Ante: 3. RTV Ljubljana. 1982.
Znanec v: Pasja pot. RTV Ljubljana. 1983.
Marko v: Zrelo žito (Strici so mi povedali): 4. Vojna. 5. Zemlja. 6. Šarika. 7. Poljanska smrt. RTV Ljubljana. 1983.
Stari Koštrca v: Rdeči gardist. RTV Ljubljana. 1984.
Znanstvenik v: Geniji in genijalci: 6. Žive naj vsi narodi. Viba film. CFL Beograd. RTV Ljubljana. 1985.

TV AGRFT

Erik v: Lepa bela usta in oči zelene. AGRFT in RTV Ljubljana. 1974. (ni bilo predvajano).

TV PRENOSI IN POSNETKI: GLEDALIŠKE UPORIZITVE. PROSLAVE:

Ob 100-letnici Cankarjevega rojstva. Ljubljana. Hala Tivoli. 1976. (Hlapec Jernej)
 Ob 100-letnici Župančičevega rojstva. Ljubljana. Opera SNG. 1978. (Recitator)
 Prešernova proslava. Ljubljana. Cankarjev dom. 1984. (Slavnostni govornik)

TV O POLDETU BIBIČU:

Polde Bibič. (Igralci I.) RTV Ljubljana. 1972
Polde Bibič. (Morda vas zanima) RTV Ljubljana. 1975.
Žepno gledališče. (Ne prezrite) RTV Ljubljana. 1977.
Beseda da besedo. (Pogovor s P. Bibičem) RTV Ljubljana. 1985.

BIOGRAFIJA

1933 — 3. februarja rojen v Mariboru
 1953 — maturiral na klasični gimnaziji v Mariboru in se vpisal na študij dramske igre na AIU v Ljubljani
 1954 — prvič nastopil na javni uprizoritvi AIU in v Drami SNG Ljubljana
 1957 — absolvirat študij na AIU
 1. septembra redno zaposlen v Drami SNG Ljubljana, kjer je bil s presledkom vojašine 1961—1962 do 31. avgusta 1971, nato zopet od 1. septembra 1977 do danes
 1961 — 8. septembra diplomiral na AIU kot dramski igralec
 1969 — od 15. decembra do 1. februarja 1970 imenovan za v.d. ravnatelja Drame SNG Ljubljana
 1971 — od 1. septembra do 31. decembra 1972 redno zaposlen v Mestnem gledališču ljubljanskem
 8. oktobra izvoljen za pogodbenega asistenta za predmet dramske igre na AGRFT
 1972 — 9. oktobra izvoljen v naziv docenta za predmet dramske igre
 1973 — od 1. januarja do 31. avgusta 1977 redno zaposlen na AGRFT, nato honorarno in od 1. septembra 1981 do 17. februarja 1983, ko odpove sodelovanje tretjinsko
 1974 — 1. oktobra imenovan za rektorja AGRFT, nato
 1976 — od 24. februarja za prodekana AGRFT
 1977 — od 1. septembra do 31. avgusta 1981 imenovan za ravnatelja Drame SNG Ljubljana
 1979 — 29. avgusta izvoljen v naziv izredni profesor za predmet dramske igre na AGRFT
 1981 — do danes predsednik ZDUS
 do 1982 predsednik Saveza udruženja dramskih umetnikov Jugoslavije
 17. septembra izvoljen za člana Izvršnega sveta skupščine občine Ljubljana Center in ponovno izvoljen 14. aprila 1982
 član Marksističnega centra pri CK ZKS
 1984 — slavnostni govornik na Prešernovi proslavi v Cankarjevem domu
 ob 30-letnici umetniškega delovanja izidejo v Gledališkem listu SNG Drama Ljubljana 1983—84, uprizoritve 5 prispevki o njem in njegovem delu.

NAGRADE

1958 — študentska Prešernova nagrada AIU
 1965 — nagrada Prešernovega sklada za vlogo Norca v Shakespeareovem Kralju Learu in

Williama Shakespeara v TV drami Candonija Shakespeare

1970 — nagrada Borštnikovega srečanja v Mariboru za vlogo Mosce v Jonsonovem Volponu
 nagrada na Tednu jugoslovanskega radia v Ohridu za vlogo Drugega zasliševalca v radijski igri Zupana Upor črvov
 1971 — nagrada na Borštnikovem srečanju v Mariboru za vlogo Podsekarnikova v Erdmanovem Samomorilcu (tudi nagrada občinstva)
 zlati venec na Tednu eksperimentalnih gledališč v Sarajevu za vlogo Točaja v Strniševih Žabah
 1972 — nagrada na Tednu jugoslovanskega radia v Ohridu za vlogo Starca v radijski igri za otroke Puntarja Gosli
 1974 — nagrada za najboljšo vlogo na festivalu JRT v Portorožu za TV vlogo Gospoda v Grum-Uršičevi Josipini
 Župančičeva nagrada za oblikovanje monodrame Lužana Živelo življenje Luke D.
 nagrada na Tednu jugoslovanskega radia v Ohridu za vlogo Gospoda X v radijski igri Lužana Dan gospoda X
 1975 — nagrada Borštnikovega srečanja v Mariboru za vlogo Slateryja v Storeyevi Kmetiji
 1977 — skupinska Prešernova nagrada za izvedbo Hlapca Jerneja na osrednji proslavi ob 100-letnici Cankarjevega rojstva
 1978 — nagrada za najboljšo igralsko stvaritev na festivalu JRT v Portorožu za TV vlogo Jožeta Petkovška v Hiengovem Norem malarju
 1980 — zlati lovorov venec na jugoslovanskem festivalu malih in eksperimentalnih odrov v Sarajevu za vlogo Voranca v Zajčevem Vorancu
 nagrada žirije občinstva na Borštnikovem srečanju v Mariboru za vlogo Voranca v Zajčevem Vorancu
 1981 — skupinska nagrada za dramsko igro na Borštnikovem srečanju v Mariboru za vlogo v uprizoritvi SSG Trst Shakespeareovega Kar hočete
 Borštnikova diploma za jezik v vlogah Komarja in Cankarjevih Hlapcih in Viteza Tobije v Shakespeareovem Kar hočete
 nagrada Občine Ljubljana-Center za uspešno vodenje Drame SNG Ljubljana
 1982 — kipec Ostrovihar — priznanje Kulturne skupnosti občine Ljubljana-Siška
 1984 — Sterijeva nagrada za najboljšo možno vlogo na jugoslovanskih gledaliških igrah v Novem Sadu,
 nagrada Zlati smeh satiričnega gledališča Jazavac v Zagrebu,
 nagrada žirije občinstva Borštnikovega srečanja v Mariboru za vlogo Jožeta Maleka v Partljičevem Moj ata, socialistični kulak Borštnikov prstan
 1985 — Prešernova nagrada

Mladinska igra Jugielewitezve Srečni metulj (Polde Bibič v vlogi Slikarja) je prejela jeunesse international na tekmovanju v Münchnu 1970 (kategorija Otroci do 7. leta), predvajana je bila tudi na francoski TV.

Vera Visočnik

London '84

V LEONEJEVEM TEKU WENDERSOVEGA ČASA

Londonska „zadeva“

Specifičnost londonskega filmskega festivala je morda v tem, da ima po izboru filmov sicer mednarodni značaj, celo zelo „ugleden“, da pa je to filmska prireditelja, ki bi jo po namenu in učinku, prej lahko označili za „lokalno“. Londonski festival traja natančno tri tedne, običajno v mesecu novembru, in v tem času mu uspe predstaviti množico filmov, tako „tradicionalnih“ kot tudi „eksperimentalnih“, ki bi sicer londonskemu (britanskemu) občinstvu ostali večinoma neznani, saj gre za filme, ki si zaradi različnih vzrokov težko utirajo pot v redno kinematografsko mrežo. Lani se je ta množica filmov še nekoliko povečala, ker se je festivalu posrečilo, da je ob osrednjem mestu dogajanja, ob dvoranih v Nacionalnem filmskem gledališču (National Film Theatre) „zavzel“ še nekaj vidnih kinematografov v mestnem središču. V tej topografski perspektivi je ta filmska manifestacija resnično postala „londonska“. Vendar pa je predvsem „londonska“ tako po svojem konceptu, saj predstavlja večinoma že na drugih mednarodnih festivalih promovirane filme (Cannes, Berlin, Locarno...), kakor tudi glede časovnega obsega, ki tujim obiskovalcem in kritikom skoraj fizično onemogoča, da bi ga celovito spremljali. „Deviza“, da je mogoče videti kopico odličnih filmov z drugih festivalov na enem mestu, tokrat v Londonu, je zelo draga, še posebej za tiste, ki prihajajo iz držav, kjer nacionalna valuta ne kotira kaj preveč visoko.

FEST je bil samo v sedemdesetih letih tak kot je dandanes London

Ker se tako radi primerjamo s svetom, bomo tokrat dosledni Balkanci in zapišimo neumnost, da je mnogo starejši londonski filmski festival (lani je bil že 28. po vrsti) ukradel formulo beograjske manifestacije, in to iz let 1971 in 1972, ko se je še lahko ponašala z naslovom „Hrabri novi svet“. Zadnjih nekaj let je beograjski Fest le distributerski sejum, pa čeprav morda dober. Torej sejmarska institucija, ki svojo že skorajda groteskno naravo najbolj očitno kaže s podaljški v „bratskih“ mestih, kjer si daje du-

ška „kupna moč“ in „osveščena zavest“ kulturniške elite in kjer je film predvsem kurantno blago in intelektualistična fraza. Če je beograjska Fest-ovska „estrada“ predvsem primerno mesto za „trgovce z novci“, potem takšen „Fest“ poteka v Londonu neprenehoma vse leto in ga zato ne spremljajo praznične fanfare, saj se dogaja v nepregledni množici velikih in malih kinematografskih dvoran. Vendar pa se London kot „visoko kultivirano“ mesto še po nečem bistveno razlikuje od beograjsko-jugoslovanske scene — posejan je s številnimi „cinéma d'essais“, kjer si je mogoče ogledati za vrsto let nazaj tako imenovane „umetniške“, „kulturne“, predvsem pa izjemne filme. Pri nas je tovrstna oblika distribucije ali nekakšna alternativna močnost z omejenim obsegom delovanja ali pa posledica naporov in nujnosti televizijskih filmskih urednikov, ki pa zaradi enega samega in poenotujočega televizijskega programa na Slovenskem velikokrat naleti na negodovanje pri množici televizijskih gledalcev.

O „kulturnih“ filmih še tole, pa prej za šalo kot zares. Ker je pri nas skoraj vsak film, zato ker je slovenski, po svoje „kulturni“ proizvod, morda ne bi bilo odveč razmišljati o tem ali celo tudi že ukrepati tako, da bi v Ljubljani ustanovili „slovenski esejistični kinematograf“ — „luškana“ dvoranca s kakšnimi sto sedeži, ki bi bila ob vsakem novem filmu vsaj kakšen teden nabito polna. Da ta ideja ni povsem imbecilna, govori obisk novejših slovenskih filmov, ki je vse prej kot zavidajoč. Kompetentni forumi in subjekti trdijo, da je za takšno stanje kriva „neizobražena“ slovenska publika, ki ne zna gledati slovenskih filmov. Toda „statistično“ je mogoče dokazati, da ta publika zna gledati kvalitetne tuje filme. Zato se postavlja vprašanje, ali ni kaj narobe s slovenskimi „umetniškimi“ filmi?

Mož s kovčkom na festivalu

Tudi za organizacijo in potek festivala je značilno, da sta resnično „angleška“. In to v dobrem pomenu besede, pa čeprav smo prav na ta račun precej filmov v kratkem štiridnevem obisku objektivno izpustili ter smo o njih le kaj malega prebrali, namesto

da bi jih gledali. Kajti četudi si akreditiran na festivalu kot kritik, moraš imeti za vsako predstavo posebej še vstopnico. In ker je za filme na manifestaciji precej zanimanja, je dvorana kaj kmalu razprodana. In to že veliko časa pred dnevom projekcije, tako da kot festivalski zamudnik lahko gledaš le fotografijo filma v katalogu, saj Angleži ne pustijo v dvorano več gledalcev, kot je sedežev. Angleži zelo neradi ponavljajo filme, ker bi to pomenilo precejšnje spremembe v predvidenem odvijanju festivalskih programov.

Tako smo bili na festivalu uspešni le pri popoldanskih predstavah. Ta termin je rezerviran za ne-



konvencionalne, dokumentarne in eksperimentalne filme, ki smo si jih ogledali le nekaj, saj smo raje zakrpali nekaj starih dolgov v londonskih kinematografih. Zato omenimo le dva filma. Le bežno gledališko-filmski „esej“ Raula Ruiza **Realna prisotnost** (La Présence réelle, Francija 1984), ki z režiserja značilno „potujitveno“ metodo postavlja gledališkega igralca hkrati v vlogo lastnega kritičnega gledalca. V filmu se tako prepletata igralčevo uživanje in patos, obenem pa razumska vi-vesekcija lastnega početja.

Drugi film je zadnji prispevek znane belgijske režiserke Chantal Akerman **Mož s kovčkom** (L'Homme à la valise, Francija 1984), filmarke, ki si jo številne feministke postavljajo za zgled kot filmsko izbranko.

Tudi z zadnjim filmom Akermanova nadaljuje z uresničevanjem svojega „umetniškega programa“, ki ima za prvo nalogo izganjanje vsega spektakelskega iz filmske fikcije. V tako izpraznjeno in nedolžno filmsko sliko, ki se skuša otestiti „balasta“ večinskega in predvsem hollywoodskega „narrativnega-reprezentativnega-industrijskega“ filma, je zajeta „esencialna“ podoba ženske, ki zaradi represij totalizirajočega sveta institucij naredi samomor (Jeanne Delman), ki izhodi iz „oblastniškega“ sveta moških išče v „ženskem prijateljstvu“ (Jaz, ti, on, ona), ženska, ki funkcionalni, racionalni in instrumen-

talni govor nadomesti z emocionalno-nostalglično govorico materinih pisem (**Novice od doma**). Če so prejšnji Akermanini filmi obeleženi s tragičnim tonom, potem je **Mož s kovčkom** ironično, samokritično in distancirano ogledovanje te tragične situacije. V film so se naselili gagi, ki „moriijo“ sodobne hipersenzibilne ženske; žensko, ki je na meji paranoje in norosti, prevračajo v „realistično“ burlesko. Kajti če so prejšnji Akermanini filmi uprizarjali žensko subjektivnost, fragmentarnost njenega čutnega telesa in čustvene duše, njeno fantazijsko in fantazmatično notranjost, potem film **Mož s kovčkom** prikazuje žensko kot „objekt“, kot



giblivo stvar med predmeti in moškim soigralcem. S to njeno opredmetenostjo se je tudi ponudila možnost, da žensko telo drseče zapada v komične situacije, saj mu ne uspeva, da bi se funkcionalno vključilo v „red stvari“.

Film v londonski kinematografski predstavi

Tako kot vsa velika evropska mesta je tudi London za „cinefile“ in še posebej tiste, ki prihajajo iz „zaostalih“ filmskih okolij, pravi filmski praznik, po svoje festival festivalov, saj v „West Endu“ in tudi drugih londonskih četrtih vrtilo magične količine odličnih filmov. Kar pa loči London od, recimo, Pariza je to, da so filmi tako v običajnih kinematografih kakor tudi v specializiranih „cinéma d'essais“ predstavljeni kot „dogodek“. Ta sfriziranost filmske predstave, ki je na prvi pogled zelo estetska, pa je po drugi strani oteževalna okoliščina, saj se s tem „fizična“ dolžina filma v precejšnji meri poveča (reklame, reklame za film, najave prihajajočih filmov, filmi, predstavljeni s pavzami). To pa gre na škodo učinkovitega „filmskega“ izkoristika časa, kajti v Londonu so štirje dnevi v hipu naokrog. Vendar pa nam je vseeno uspelo delno zakrpiti nekaj „lukenj“ s svetovne filmske scene.

Naključje je hotelo, da smo si med filmi najbolj „mednarodne“ umetnosti ogledali prav tiste, ki so tudi dobesedno mednarodni.

Sovjetski režiser Andrej Končalovski je v ZDA posnel **Marijine ljubimce**, Italijan Ettore Scola je v Franciji zrežiral **Ples**, vodilni predstavnik novega nemškega filma Wim Wenders je z ameriški sodelavci transponiral ameriško krajino v filmske slike v filmu **Pariz, Texas**, znameniti režiser italijanskih „špageti vesternov“ pa je v ZDA zrežiral briljanten filmski ep **Bilo je nekoč v Ameriki**. Ker smo v obliki festivalskih poročil o omenjenih filmih v Ekranu že pisali, zato raje omenimo neko bolj obrobno potezo, ki se nanaša na „zgodovinsko“ razmerje med evropskim in ameriškim filmom, še posebej kar zadeva Leoneja in Wendersa. Italijani in Nemci so v zgodovini ameriške kinematografije oziroma „Hollywooda“ imeli izredno pomembno vlogo, saj so prispevali k oblikovanju profiliranega žanrskega filma. Spomnimo se samo Franka Capre, Fritza Langa, Douglasa Sirk, in še veliko drugih imen režiserjev in snemalcev, scenografov, igralcev... Če so Italijani odhajali v Ameriko zaradi ekonomskih razlogov, pa so nemški filmski ustvarjalci zapuščali Evropo zaradi politične situacije, zaradi vse hujšega nacističnega terorja. Ameriški dediči nemško-italijanske veje prav tako zavzemajo pomembno vlogo tudi v današnjem „novem Hollywoodu“, če imenujemo le Francis Forda Coppola, Martina Scorseseja, Michaela Cimino... In če so prav Evropejci v odločilni meri sodelovali pri izgradnji „hollywoodskega imperija“, pa ta impozantna „filmska arhitektura“, to mojstrsko utelešenje filma kot takega „deluje tudi vzvratno, in to v pozitivnem smislu, deluje namreč kot nekakšno stimulativno ozadje, kot neka „zgodovinska podzavest“ na nekatere sodobne evropske režiserje. Med njimi posebno pozornost vzbujata prav Sergio Leone in Wim Wenders. Slavoj Žižek je v intervjuju za Ekran (št. 9/10, 1984) zapisal: „Če naj ponovim že tolikokrat povzeto Marxovo reklo — Hollywood je ti isti poseben eter, posebna svetloba, ki daje barvo celoti filmske umetnosti; zato se ne moremo obnašati, kot da Hollywooda ni, ne moremo mimo njega.“ Leone in Wenders to zelo natančno ve, pa čeprav sta morda njuni naslombi na hollywoodsko izkušnjo diametralni, in sicer: dotikata se ekstremnih točk žanrske „ideologije in prakse“, in to tako, da v predelavo teh mejnih polj vnašata še dodatne „potujitvene“ učinke. Leone je s svojo serijo „špageti vesternov“ nadaljeval s „prefabriciranjem“ ameriške zgodovine v mit, ki je tako značilno za klasične ameriške vesterne, vendar pa je prav pri tem mitološko realnost prignol do tiste „idealnosti“, ko kavboj s kroglo preluknja leteči kovanec natančno v sredini. Wenders pa je svoje filmske zglede poiskal v veliko bolj „obskur-

ni“ tradiciji ameriške „črne serije“ (film noir) in filma detekcije, toda njegovo „zasledovanje“ nacionalne identitete, morilca, klasičnega žanrskega filma, deviškega otroškega sveta, je na začetku in na koncu obeleženo z nekakšno nemočjo, sumom, naključjem, z „vonjem po smrti“, negotovostjo... Torej, eruptivni in „žanrski“ Leone ter senzibilni in „umetniški“ Wenders se obnašata, pa čeprav z distanco, kot da Hollywood je.

Silvan Furlan

BUDIMPEŠTA '85

LETO MEDNARODNIH KOPRODUKCIJ

Na budimpeštanskem festivalu 1985 je madžarska filmska produkcija pokazala količinsko nasedovanje (18 filmov, torej štiri ali pet manj od letnega poprečja) in predvsem očiten korak nazaj v kakovosti. Malo, zelo malo je bilo uspešnih ali vsaj zanimivih filmov — nanje bomo opozorili kasneje. Preveč pa je bilo filmov, nastalih v koprodukciji z drugimi državami, v štirih petinah primerov povsem poprečnih s kateregakoli vidika. Težnjo po koprodukcijah s tujino, od ZSSR prek ZDA do Zahodne Nemčije in nordijskih dežel, lahko razložimo z notranjo gospodarsko krizo, ki državi preprečuje ustrezno financiranje petih filmsko proizvodnih centrov; razložimo pa jo lahko tudi z neke vrste „begom“ talentov, ki v domovini ne najdejo zaposlitve in jih tujina bolj ceni kot madžarsko obistinstvo (le-to ima raje vsako zahodno neumnost od kateregakoli domačega filma).

Pojav postane zaskrbljujoč, ko nadarjeni režiserji, kakršna sta na primer Imre Gyöngyösi in Barna Kabay, z nemškimi in ameriškim denarjem ter z zvezdnikoma, ki sta zaslovela z uspehom nemškega filma **Ženska v plamenih** (Die flambierte Frau) — Gudrun Landgrebe in Matthieu Carrière — naredita pošasten spodrsrlaj z naslovom **Yerma**: film, ki je v Španiji posneta priredba slovite tragedije Federica Garcie Lorce, meša špansko psevdofolkloro in religiozne ceremonije z zgodbo brez vsakršne notranje potrebe. Gre za primer standardnega izdelka za neopredeljene gledalce, s „pomembnim“ kulturnim alibijem (Lorca) in „univerzalnimi sporočili“ (tako so ga označili vodilni ljudje madžarske kinematografije, ki so ga predlagali za Oscarja namesto **Dnevnik** Márte Mészáros, mojstrovine, o kateri smo govorili v poročilu s prejšnjega budimpeštanskega festivala). Nič manj srce parajoča ni koprodukcija z Mosfilmom **Gla-**

Cvetni listi, cvetovi, venci,
režija Laszlo Lugossy



Polkovnik Redl (Colonel Redl) Istvána Szaba, tako kot njegov **Me-fisto** (nagrajen z oskarjem za najboljši tuji film), posnet v koprodukciji z nekaterimi nemškimi in avstrijskimi tvrdkami, spet ponuja velikega dunajskega igralca Klause Mario Brandauerja — ne v vlogi ambicioznega režiserja iz obdobja nacizma, temveč kot dvoličnega oficirja v času največjega razcveta avstro-ogrskega imperija. Szabó je dobil navdih pri osebi, ki je dejansko obstajala in ki je že navdihnila gledališko igrro Johna Osborna „A Patriot for Me“ (1961), vendar je presegel konkretno in zasebno zgodbo polkovnika Redla, njegovo domnevno homoseksualnost, njegove idealistične politične načrte, kri- zo vesti v soočenju s habsburškimi spletkami, da bi sestavil očarljiv mozaik o bližajočem se padcu imperija. S kratkimi, včasih izredno hitrimi odslkavami, z eksemplarično udarno montažo (skoraj po Peckinpahovem zgledu) je Szabó opisal življenje svojega junaka od otroštva do zrelosti, vse do prezgodnjega samomora, ki mu ga je vsilil režim; enakopravno je predstavil ambience (dvor, kasarne, zabavišča, letovišča, vrtove, gozdove) in stranske osebe (kolege oficirje, princa Franca Ferdinanda, sestro). Zlasti v zaključnem delu **Polkovnika Redla** dojamemo (in občutimo) mučne izkušnje osrednje osebnosti ter njegovo temeljno „nedolžnost“ glede na pokvarjenost, ki vlada okrog njega. Film, ki je že izbran za prihodnji festival v Cannesu, je po eni strani sijajno nadaljevanje najboljših tradicij madžarskega filma (te so, ali bolje, so bile, dinamičnosti, kritični in samokritični duh, lahkotnost izražanja tudi tako imenovanih „velikih tem“, skrajno jasna fotografska in scenografska predstavitev po zaslugi izjemnih sodelavcev, kakršen je na primer snemalec Lajos Kol-tai), po drugi pa dokaz, da tuj kapital sam po sebi ni nekaj negativnega, če z njim ravnamo inteligentno in ga porabimo za ustrezno temo.

Cvetni listi, cvetovi, venci (Szirmok, viragok, koszoruk) László Lugossyja, dobitnika druge nagrade (za **Polkovnikom Redlom**) na budimpeštanskem tekmovanju, se loteta politične metafore z zelo aktualnimi resonancami. Med vojno za neodvisnost leta 1849 huzarskega poročnika (odlični igralec György Cserhal-mi) preganjajo in nato zaprejo zaradi njegovih prevratniških idej; iz zaporu mu uspe poslati in v Švici objaviti članek, ki obtožuje absolutizem habsburške oblasti, toda usoda mu ni namenila drugega izhoda kot samomor z ognjem v celici. Junak je mrtev, toda njegovi ideali bodo preživeli, sporoča ne preveč pesimistični konec filma. Opogumljanje za boj proti vsakršnemu zavojevalcu, naj stane kolikor hoče, z edinim ciljem uveljaviti ideal: to je starodavni

Filadelfijska atrakcija,
režija Peter Gardos

Koliko je ura, gospod Budilka,,
režija Peter Bacso

Polkovnik Redl,
režija Istvan Szabo



ŠKUCOVA VITRINA

SLUČAJNOST, POROJENA IZ TEME

Ob retrospektivi filmov Želimirja Žilinka v Ljubljani, februar 1985

Zgodnja dela praktično nimajo predhodnika v zgodovinski praksi jugoslovanske kinematografije. Vzrok: skoraj povsem odprta filmska struktura. Kot enostavno serijo epizod bi ga lahko brez škode premontirali tako, kot bi bilo komu všeč, in povsem spremenili vrstni red situacij. Količina izgubljenega užitka je enaka dimenziji pridobljenega nelagodja in obratno. Zgodnja dela kot serija primerov dokazujejo, da se svet spreminja le toliko, kolikor se spreminja naš občutek lastne usode. Film brez enega samega možnega finala kaže na pot z dvoplastnim izhodiščem.

Kot prispevek zgodovini jugoslovanske kinematografije pa moram v tej notici opozoriti še na eno Žilnikovo pionirsko potezo v Zgodnjih delih. Prvič je namreč v domačem igranem filmu uporabil cut-up tehniko, sicer postopek, ki je bolj znan iz eksperimentalnega filma. Cut-up tehniko je prvi uvedel W. Burroughs v svoji literaturi iz petdesetih let, gre pa za ponavljanje posameznih črk, besed ali stavkov in s tem za razbremenjevanje osnovnega pomena ter

vzpostavljanja novih konotacij znaka. Princip se je na široko uveljavil skoraj trideset let pozneje v drugem mediju — v postelektropop glasbi osemdesetih let in iz nje spet prešel v druge medije. Žilnik je leta 1969 v filmu sedemkrat ponovil isto akcijo (Bogdan Tirnanič slači pulover), posneto s komajda spremenjenih rakurzov. Sam je sicer izjavil, da v tem primeru ni zavestno uporabljal cut-up tehnike, ampak so ga pri tem vodile povsem banalne potrebe pri montaži filma. Prav tako se je zgodila tudi sekvenca potovanja s splavom (pri kateri sta Herzog in njegov snemalec Mauch dobila inspiracijo za podoben prizor v filmu *Aguirre, božji srd*), v kateri kamera sedemkrat obkroži splav v enaindvajsetih kadrih. Tu se cut-up tehniki pridružuje še široko polje znaka sedem, kar bi lahko razmišljanje zapeljalo v preširoko strugo, zato jo zožimo z Žilnikovimi besedami: naključje, porojeno iz teme. Sicer pa je cut-up tehniko prvič uporabil v igranem filmu Alain Resnais leta 1960 v filmu *Lani v Marienbadu* — precej podobno kot je Žilnik slačil Tirnaniča, vendar si je Francoz pomagal z interpolacijo negativ.

Štefan Cingesar



VIBINA VITRINA

TUDI MORALNA SANACIJA SLOVENSKEGA FILMA

Teško je zapisati, kateri letni čas je za naš film najpomembnejši. Je to pomlad, ko največkrat z zamudo odobravamo program letne filmske proizvodnje in ga v teh inflacijsko in tudi sicer nestabilnih časih skušamo čim bolj realno, bolje rečeno, čim manj zmotno, finančno ovrednotiti? Je to poletje, ko v Pulju delamo obračun jugoslovanskih filmskih dosežkov? Je to jesen, ko načrtujemo filmski program za prihodnje leto, delamo slovenske filmske obračune na Tednu domačega filma v Celju in se dogovarjamo, kako naprej? Ali je to zima, ko sprejemamo bilance preteklega leta? Letošnji

konec zime je prinesel s seboj bilanco, ki je za Viba film dokaj ugodna. Ne toliko po finančni plati kot po moralni. Proizvodnja leta 1984 je prinesla štiri nove celovečerne filme: *Nobeno sonce* režiserja Janeta Kavčiča, *Leta odločitve* debitanta Boštjana Vrhovca, *Ljubene* Rajka Ranfla in *Dediščino* Matjaža Klopčiča. Priključil se jim je še film Franceta Stiglica *Veselo gostovanje*, na-rejen po in ob televizijski seriji *Strici so mi povedali*. Pričetek leta 1985 napoveduje pet celovečernih filmov. Posnet je že film *Butnskala* režiserja Francija Slaka, steklo je snemanje filma *Dok-*

69

neukrotljivi duh, ki preveva tudi madžarsko poezijo in književnost, v Lugossyjevem filmu (ki niha med pustolovsko dramo in ideološkim pamfletom) se znova razvema ter grozi s požari, ki bodo sledili.

O uporu proti nasilju govori tudi novi film Petra Bacsa (vedno nepredvidljivega avtorja, ki je vedno poln ironije) *Koliko je ura, gospod Budilka?* (Hány az óra, Vekker ur?) Revnega židovskega urarja, ki je pri svojem delu izredno spreten, tako da se poistoveti z uro in je zmožen v glavi šteti minute in sekunde, preganjajo nacistični zavojevalci, vendar se zahvaljujoč svojim izrednim darovom uspe prebiti iz ječe. Tako kot Lugossyjev film je tudi *Hány az óra* brida in paradoksalna komedija, ki noče biti film o neki minuli vojni, ampak želi predvsem spregovoriti sedanosti in nakazati nekatere možne rešitve. Lugossy: herojski pogum; Bascó: višja inteligenca.

Neobremenjen z družbenopolitičnimi obveznostmi, Pál Sándor v *To je samo film* (Csak egy mózi) To je samo film (Csak egy mózi) dosledno upošteva naslov: skrajno poljubno variacijo na filmsko ustvarjanje v slogu 8 1/2. Nevrotični režiser (Jean-Pierre Léaud v eni svojih najprepričljivejših vlog) v odmoru med snemanjem nekega filma o baletu začne razpravljati o svojem privatnem življenju in estetskih opredelitvah. Film, ki ga je na surrealističen način posnel Elemér Ragaly v skorajda wellsovski ambientaciji, odraža Sándorjevo osebno krizo, njegovo vrtenje v prazno in iskanje novih tematskih rešitev; kljub vzponu in padcu pa mu uspe izraziti negotovosti „prehodnega“ trenutka madžarske kinematografije in njegovih najpomembnejših avtorjev.

Ob Sándorju, Lugossyju, Bacsu in Istvánu Szabu budimpeštanski festival ni ponudil posebnih potrditev ali odkritij talentov. Med debutanti (letos so bili štirje) velja omeniti le petintridesetletnega Pétra Gardosa s filmom *Filadelfijska atrakcija* (Uramisten). Mladi cirkuški rokohitrec skuša pripraviti postarane velikega iluzionista, da bi mu razodel skrivnost nenavadne ekshibicije, izvedene med davnim časom v Filadelfiji: kako preživeti popolno zamrzitev v ledenem bloku, ki ga občinstvo lahko več ur gleda? Ves film temelji na izčrpačem dialektič-

nem in fizičnem spopadu med tema dvema nasprotnima poloma, mladim, dinamičnim in kruljavim (igra ga Károly Eperjes, podoben Depardieuju in nagrajen za najboljšo vlogo) ter starim, ciničnim in do konca zvestim svojim načelom (sublimni Kamill Feleki!). Spopad med generacijama in grotesken spopad med različnimi mentalitetami, ki pa se spremeni v prodorno analizo dveh antitetičnih svetovnih nazorov: povzpetištvo za vsako ceno, stiska mladih ter mirna, brezvoljna modrost veteranov.

Preletimo nekaj skrajno povprečnih del ambicioznih avtorjev kot sta András Jeles *Oznanjenje* (Angyali üdvözet), in Bela Tarr *Jesenski almanah* (Őszi almanach) ter z žalostjo ugotovimo, da je veliki Miklos Jancso — že več let neaktiven pri filmu in pred kratkim odpuščen iz gledališča, ki ga je vodil v Kecsemétu, prisiljen za nedoločen čas odločiti različne filmske projekte v tujini — letos „podpisal“ (ne režiral) skromen dokumentarec o rock skupini *Omega*. Jancsó je dejansko postavil leta 1982 nekaj javnih nastopov skupine Omega na stadionih, s koreografsko spremljavo golih žensk in plesalcev v uniformah, nato pa je enega izmed nastopov dal posneti televiziji. Prenešen na 35 mm film in natlačen z optičnimi trikci v slogu tretjerazrednega video-rocka, glasbeni in scenski material ne more nikoli prepričati — tudi zato ne, ker skupina Omega ni nič izvirnega in je le zastarela imitacija različnih zahodnih ansamblov.

Kaj pa filmi žensk, ki so nas lani s triumfom Márte Mészáros posebej pritegnili? Livia Gyarmathy je z *Malo jaz in malo ti* (Egy kicsit én... egy kicsit te...) zgradila sijajno komedijo, ki jo je bleščeče odigrala plavalasa Cecilia Esztergalyos. Ne da bi zapadla v protimoške klišeje, je Gyarmathyjeva preobrnila mnoge ustaljene predstave o „šibkejšem spolu“ ter prikazala zgodbo o močni materi in uporni hčeri. Situacije so komične ali že kar na ravni *slapsticka*, toda morala je resna: razumeti se, ljubiti se, spoštovati se, med spoloma in generacijami, čeprav to ni najenostavnejša stvar na svetu. Nič novega, če hočete, a prijetna ženska variacija na temo.

Prevedel: Brane Kovič

tor režiserja Vojka Duletiča, v pravih je film **Ime mi je Tomaž** — režiserja Tuga Štiglica, katerega snemanje bo steklo julija. Tekoča filmska proizvodnja je pomembna predvsem zaradi svoje moralne plati, kajti moralna sanacija slovenskega filma je po neljubem zastoj zaradi **Dražgoške bitke** nedvomno najbolj razveseljivo dejstvo sedanjega slovenskega filmskega trenutka.

Skupščina Kulturne skupnosti Slovenije je 13. februarja sprejela osnutek programa, ki na filmskem področju predvideva realizacijo celovečernih filmov **Kormoran, Doktor, Hudodelci, Ime mi je Tomaž, Svetnikov konec, Vrag na vasi** ter kratkih filmov **Heroji slovenskega naroda, Grosmanovo filmsko gledališče, Letni časi na Tržaškem, Klošarji, Ja nisam kockar ali gubim, Ples je življenje, Deklice, Medved Bojan, Socializacija bika, Komar, Raca** ter izmišljena zgodba.

Filmski svet Viba film, v katerem so tudi trije delegati Kulturne skupnosti Slovenije, pa je na svojih sejah 17. septembra 1984 in 26. februarja 1985 sprejel najprej predlog, nato pa tudi letni plan za leto 1985, ki predvideva nekoliko drugačen program. Po stališčih programskega in filmskega sveta je med celovečernimi filmi uvrščen projekt **Butnskala**, v medrepubliškem sodelovanju Slovenije in Hrvaške pa film **Vrag na vasi**. Pri kratkih filmih je iz objektivnih razlogov odpadel projekt **Deklice**, ki ga bo nadomestil film **Čez**.

Po skupnem dogovoru RTV Ljubljana in Viba filma, ki ga je potrdila tudi omenjena skupščina KSS, bi v okviru bogatitve kulturnega programa TV Ljubljana posneli 8 filmskih portretov kulturnih delavcev izmed 11 predlaganih imen. To so portreti filmskega ustvarjalca Jožeta Bevca, pisatelja Vitomila Zupana, slikarja Avgusta Černigoja, kiparja Franceta Goršeta, igralka Rada Nakrsta, publicista Lada Kozaka, pevca Antona Dermote, dirigenta Boga Leskovic, skladatelja Vilka Ukmarja ter zgodovinarja dr. Frana Zwittera. Med portretiranci je tudi znani zagrebški igralec Zvonimir Rogoz, pri katerem bi v prvi vrsti predstavili njegovo ljubljansko obdobje ter delo v slovenskem gledališču. Proizvodni plan predvideva enakomerno razdelitev realizacije programa na celo koledarsko leto.

Pomlad je že po ustaljeni navadi čas obračunov na področju kratkega filma. Beograjski festival jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma zadnje dni marca pomeni soočenje vseh pomembnejših ustvarjalnih dosežkov na področju kratkih dokumentarnih, igranih in animiranih filmov. Za letošnji festival je Viba prijavila osem filmov, in sicer: **Čez** — dokumentarni film Jureta Pervanje, **Kje je moj mili dom?** — dokumentarec Milana Ljubića, ki bi moral biti predvajan že lansko

leto, a se je kopija filma med potjo zataknila v nekem železniškem skladišču in ni prišla pravočasno do prirediteljev, **Življenje v plamenih** — dokumentarni film Hadija Talala, **Žeton** — kratek igrani film Igorja Pedička, **Edvard Kocbek** — skica za portret, dokumentarni film Jožeta Pogačnika, **Kasač** — dokumentarni film Tuga Štiglica, **Kamen** — risani film Konija Steinbaherja ter **Raca** — risanka Mira Zajca, za katero omenimo, da je prvi film iz programa 1985, ki je bil posnet v zelo kratkem času. Sicer pa kratek film — kratka realizacija! S tem filmom Viba nadaljuje pred nekaj leti začeto zvrst minifilmov, med katere so se uvrstile risanke Marjana Mančka in Konija Steinbaherja.

Od ostalih dogodkov iz domačih logov omenimo v Novem mestu organizirani teden domačih filmov, ki je bil februarja in na katerem so prireditelji predstavili vrsto novejših slovenskih filmov ter organizirali srečanja z ustvarjalci. Filmska prireditev je potekala v počastitev slovenskega kulturnega praznika in je pritegnila širok krog občinstva iz Novega mesta in okoliških krajev. Praznik slovenske kulture s svojo tradicionalno podelitvijo Prešernovih nagrad in nagrad Prešernovega sklada ni šel mimo slovenskih filmskih dosežkov. Za režijo filma **Ljubezen** je režiser Rajko Ranfil prejel nagrado Prešernovega sklada.

Na mednarodnem področju velja omeniti, da so selektorji filmskega festivala v Tampereju na Finskem izbrali za letošnji festival konec februarja dve slovenski risanki, **Kamen** Konija Steinbaherja in **Poljubi mehka me radirka** Zvonka Cohar. Na mednarodnem filmskem festivalu v Berlinu je na filmskem sejmu Viba prikazala štiri svoje nove filme lanske proizvodnje. Ob tej priložnosti je izšla brošura o Vibinih dosedanjih nastopih na berlinskih festivalih, ki je obenem predstavila letošnje štiri filme: Ranfilovo **Ljubezen**, Kavčičevo **Nobeno sonce**, Štigličovo **Veselo gostivanje** in Vrhovčeva **Leta odločitve**.

Napačno bi bilo misliti, da je nastop teh štirih filmov na filmskem sejmu tako pomembno dejanje, da ga kaže oznaniti s posebno brošuro. Knjižica je bila izhod v sili spričo pomanjkanja plakatov in perspektov za vse štiri slovenske filme. Tiskana in razdeljena v nakladi prek 2000 izvodov pa je v Berlinu le opozorila na slovensko prisotnost, ki je bila bolj opažena kot prejšnja leta.

Vsekakor velja omeniti bližajoči se festival v Cannesu, na katerem bo Jugoslavija po več letih zopet zastopana s svojimi filmi. Prireditelji so se odločili za film **Oče na službenem potovanju** Emira Kušturice, ki bo prikazan v glavnem sporedu, v program „poseben pogled“ pa je uvrščen Klopčičev film **Dediščina**. Nastop dveh ju-

goslovanskih filmov na tej pomembni filmski manifestaciji je spodbudil Jugoslavija film, da se je odločil za celovitejši nastop v Cannesu s primernim propagandnim gradivom, z večjo investicijo v predstavitev jugoslovanskih filmov, za nastop na filmskem sejmu, kjer bodo prikazani filmi novejšje jugoslovanske proizvodnje. Uredništvo časopisa Filmograf pripravlja posebno angleško izdajo te jugoslovanske trimesečne filmske revije, ki naj bi izšla prav za festival v Cannesu.

Je mar vse to dokaz, da filmska „vremena Kranjcem bodo se zjasnila“? Če k temu dodamo, da so slovenski filmi v letu 1984 nastopili na 21 mednarodnih in 7 jugoslovanskih filmskih prireditvah, ugotovimo, da je to za tako majhno filmsko proizvodnjo, kot je naša, kar precej. Da nas ne bi preveč dajalo samoljubje, je za streznitev prišla predstavitev ciklusa „Slabo obiskani slovenski filmi“ v Cankarjevem domu, ki je sprožila vrsto časopisnih zapisov, radij-

skih oddaj in komentarjev na temo komunikativnosti in kvalitete naših filmov. V taki prireditvi in njenih odmevih ne smemo gledati nič slabega. Boj mnenj je bil od nekdaj koristen in treba je le gledati, da sleherni kritični zapis, izrečena ugotovitev ali opozorila prinesejo nauk v prid slovenskemu filmu. Kajti življenje, ki ga živi sleherni film, niso in ne smejo biti le festivali, nagrade, hvalospevi... Življenje so tudi padci, spodrsilaji, kritika... In udarci — tudi nizki! Na žalost! In tudi to je treba znati prenesti mirno in dostojanstveno, pri tem pa ni treba ostati vzvišen nad dogajanjem pri tleh, na zemlji, v prahu in blatu realnosti. Treba je prisluhniti, izluščiti dobronamerno misel, potruditi se za njeno uresničenje predvsem zato, da bi bilo čim manj slabo obiskanih filmov. Kajti filmska ustvarjalnost je kot politika: če nima podpore v ljudstvu, je mrtva.

Milan Ljubić

VIDEO

PRVA SLOVENSKA VIDEO KASETA NA TRŽIŠČU

ŠKUC-FORUM (Š-F) in Cankarjev dom (KDIC) sta izpeljala pionirski založniški projekt — izdala sta prvo slovensko video kaseto, ki je v marsičem novost tudi za jugoslovanski prostor. Posebnost slovenske produkcije (tudi knjig in filmov) je kajpada v tem, da ne more resno računati z dobičkom od prodaje. Za video to velja še toliko bolj, ker je potrebna oprema (video rekorder) ob neugodnih uvoznih možnostih še precej redka. Zanimivo je, da to velja samo za Slovenijo; v drugih republikah imajo očitno drugačne možnosti, saj je izšlo že nekaj komercialnih video kaset, torej je tržišče zadosti opremljeno. Izdaja video kasete je v Sloveniji za zdaj še bolj ali manj simbolično dejanje, ki pa ima dve razsežnosti: po eni strani omogoča tistim, ki delajo na tem področju, zgoščeno predstavitev (minulega) dela in/ali referenčno točko pri nadaljnjem delu, po drugi strani pa materializira strukturo razmerij v samem polju nacionalne produkcije (ni torej v ospredju „formula“ zadovoljive gledalca, kakor tudi ne struktura tržnih razmerij).

Video **Tako mladi** izhaja iz „ljubljanske subkulturne scene“ (če se

ne motim, je ta izraz pred kakima dvema letoma vpeljala Marina Gržinić), ki je po vsem sodeč najaktivnejši raziskovalec produkcijskih možnosti v slovenski kulturi. (Kdor še ne ve, kaj je l.s.s., naj si ogleda VIKS, „glasilo“ Š—F; doslej so izšle tri številke.) Res pa je šele sodelovanje osrednje slovenske hiše kulture omogočilo, da je kasetna izšla. Interes KDIC moramo pri tem gledati z dveh strani: najprej je tam nekaj ljudi, ki jih resnično zanima, da bi to, kar se v slovenskem kulturnem prostoru dela, napredovalo, toda hkrati je očitno tudi, kje se v slovenskem kulturnem prostoru kaj dela — tam, kjer je v osnovi premalo sredstev, da bi se lahko napredovalo, in ne nazadnje tam, kjer ljudje delajo na pol zastonj. Morda se zdi, da je pri tem projektu dejanje „ustvarjalne volje“ pomembnejše kot konkretni proizvod. Napak: kasetna je vrhunski dosežek razpoložljive tehnologije in sijajen rezultat minulega dela skupine Borghesia. Ikongrafija je hkrati specifično ljubljansko-subkulturna (kaj daje mestu podobo, če ne posebnosti v njem) kakor „internacionalistična“ (elektična, žanrska). Ne gre

preprosto za video spot: posnetki so informacijsko težki, nasičeni, in glasba sama včasih deluje kot komentar „scene“ (kar v osnovi seveda je). Že legendarne posnetke iz diska FV, pa „igrane“, ki bi jim lahko rekli „zgodbe o razpadajočem sijaju“, uvaja vojaška parada, podoba Reda in Zakona, ki „sceno“ postavlja na raven fantazme. S tem pa, z dojetjem „scene“ kot fantazme, se je moč lotiti resnice njenega kulturnega prostora.

„Prva slovenska video kasetna tržišča“ je pravzaprav v hrvaščini (jeziku svojih tvorcev). Pohvalno je, da lahko Ljubljano predstavimo kot resnično odprto mesto (težko dojemljivo, pustimo to), vendar ne moremo mimo ugotovitve, kje zares domuje ustvarjalni potencial, domiselnost in prislovični delovni zagon Slovencev: v tem, kar nam pravijo „drugi“.

Rado Bevs



DISTRIBUCIJSKA VITRINA

O KINOLOGIKI FESTA

Ne glede na to, da se je o organizaciji Festa in njegovem programu pisalo že prej in drugje, naj še na tem mestu dodamo nekaj pomislekov k problemu „distribucijskega filmskega sporeda“ Festa. Če ne drugje, smo v eni izmed februarjskih števil Mladine zopet lahko prebrali, kako postaja edini jugoslovanski mednarodni festival celovečernega filma nekakšna predpremiere filmov, ki so jih že tako ali tako rezervirali, v kateri od 18 distribucijskih hiš za Jugoslavijo. Ker se očitki vlečejo že od lani in so na tem, da postanejo splošno priznana dejstva, si je treba natančneje ogledati, kaj se v resnici dogaja s festovskimi filmi.

Če se zanesemo na točnost podatkov v katalogu Fest 85 in poleg navedb v njem upoštevamo še spremembe med festivalom, moramo resda ugotoviti, da je kar tri četrtine filmov že na listi jugoslovanskih distributerjev. Vendar pa se med njimi le komercialnim hitom preteklega leta zagotovo obeta tudi realizacija v kinematografiji. Pri tem pa se rado zgodi, da povrh še zmanjka kopija za Slovenijo (**Žena francoskega poročnika**, Fanny in Alexander, ki ga bomo vseeno videli).

V potrditev se nam je treba samo spomniti programske strukture slovenske Festa, nad katero so obupavali slovenski filmski kritiki kot nad čisto skomercializiranim podjetjem po pogodbi Sava centra in distribucije (trgovcev s filmi). O tem, kaj počnejo ameriški kinematografski blockbusters (ali **Ghostbusters** v spremstvu **Police Academy**, **Streets of Fire**,

Indiana Jonesa in še katerega) na festivalu, ki se deklarira za posredovalca dosežkov svetovne kinematografije, izbranih glede na uspešnost udeležbe na najznamenitejših svetovnih festivalih, se je treba vprašati na nivoju, ki lahko odloči, ali bo Fest predvsem kulturna ali tudi kulturna manifestacija.

Vendar pa je še veliko bolj zaskrbljujoče, da je po kvaliteti filmskega programa Fest še vedno lahko za vzor rednemu kinematografskemu sporedu, na katerega pride v najboljšem primeru le polovica festovskih filmov. Očitno za sestavljalce filmskega sporeda v javnih občilih obsojeni skomercializirani Festov program še ni dovolj skomercializiran, da se distribucije ne odločijo za nakup filma, četudi je že rezerviran.

Za primer naj navedem odločitev Jadran filma, da ne bo odkupil filma **Sofijina izbira** (Sophiés Choie), ki smo ga z veseljem v tej rubriki (prejšnja št. Ekran) že napovedali. Distributer se je premislil, ker mu ameriški producent (ITC Entertainment) ni priznal ugodnosti, ki naj bi mu pripadale kot koproducentu, in zahteva dva tisoč dolarjev.

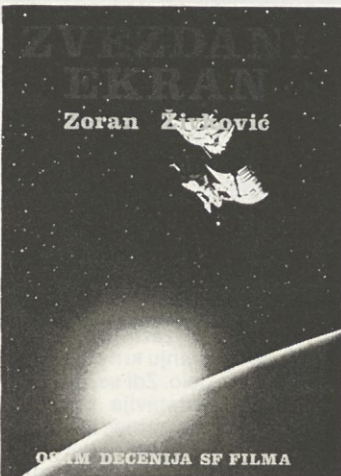
In tako se po Sloveniji ter Jugoslaviji vrti, kar se pač vrti, zato ne bomo videli niti **Zgodbe o Pierri** niti **Sezone v Hakhharju**, **Streamers** ne poljskih ne kitajskih in madžarskih filmov... je treba festovsko travmo obrniti na glavo: ne da je na Festu preveč distributerskih filmov, pač pa je v naših kinih pomanjkanje vsaj takšnih filmov, kot so prikazani na Festu. Šele v tej zvezi se ima smisel zav-

zemati za kvalitetnejši, nacionalno pestrejši, aktualnejši Festov program, da bi se ta v resnici lahko štel za vzdrževalca stikov jugoslovanskega kulturnega prostora z vrhom svetovne kinematografske produkcije. Kulturna blokada se namreč ne bo zrušila, če si bo

v našem glavnem mestu enkrat na leto lahko nekaj sto ljudi ogledalo vsako leto bolj okleščen (številčno in kvalitetno) „Festival festivalov“.

Jelka Budimirovič

KNJIŽNA VITRINA



Zoran Živković: Zvezdani ekran

(Osam decenija SF filma)
Otokar Keršovani, Opatija 1984
cena: 2200,00 din

Zoran Živković je eden ključnih poznavalcev znanstvenofantastičnega žanra pri nas. Pričujoča knjiga, ki je obogatena s stoštirinajstimi črnobelimi in šestnajstimi barvnimi fotografijami, je rezultat avtorjevega dela za Šolski program Televizije Beograd. Živković je napisal scenarij za nadaljevanko, posvečeno znanstvenofantastičnemu filmu. Kot nadalje-

vanje tega projekta je sedaj pred nami knjiga, ki na poljuden način obravnava po avtorjevem izboru osemnajst ključnih filmov v razvoju tega žanra od začetkov pa do leta 1981. V izbor so vključeni naslednji filmi: **Lumiérovo Potovanje na mesec** (1902), **Protozanova Aelita** (1924), **Langov Metropolis** (1926), **Whalejev Frankenštajn** (1931), **King-Kong Cooperja** in **Schoedsacka** (1933), **Palova Vojna svetov** (1953), **Wilcoxov Prepovedani planet** (1956), **Levinovo Potovanje v središče Zemlje** (1959), **Časovni stroj** režiserja **Pa-la** (1960), **Truffautov Farenheit 451** (1966), **Boulleov Planet opic** (1968) in istega leta nastala **Kubrickova Odisejada v vesolju** 2001 ter njegova tri leta kasnejša **Peklenska pomaranča**, **Solaris** Tarkovskega (1972), **Jewisonov Rollerball** (1975), **Lucasova Vojna zvezd** (1977), **Spielbergova Bližnja srečanja tretje vrste** (1977), in končno animirani film **Heavy Metal** Pottertona (1981).

Teh osemnajst filmov predstavlja po avtorjevem mnenju ključni presek skozi zgodovino tega filmskega žanra, vendar skuša opozoriti na razvoj žanra (estetsko, tehnično in ideološko) in obenem pokazati na prepletanje različnih žanrskih obeležij znotraj samega znanstvenofantastičnega filma. Knjiga kljub subjektivnemu pogledu in poljudnosti pomeni prvi

korak v obravnavanju tega filmskega poglavja, mnogim pa bo morda v pomoč predvsem zbrana filmografija, ki knjigo končuje. V filmografijo je vključenih petsto sedemnajst naslovov filmov (avtor se ograjuje od tega, da bi imel to filmografijo za popolno in izčrpno). Filmografiji je dodan abecedni seznam prevedenih naslovov filmov. V dodatku so navedene še ameriške televizijske znanstvenofantastične nadaljevanke, posnete med leti 1949-79, skupaj štiriinšestdeset naslovov. Zadnji del knjige vsebuje krajši izbor iz vse obširnejše literature o znanstvenofantastičnem filmu.

EDI ŠELHAUS: FOTOZGODBE (FOTOPRIČE) PHOTO-STORIES

Delavska enotnost, Ljubljana, 1985

Delavska enotnost je doslej edina slovenska organizacija, ki se načrtno (če že ne sistematično) ukvarja s predstavljanjem slovenske fotografije v obliki avtorskih monografij. Doslej so izšle monografije Toneta Stojka, Stojana Kerblerja in Joca Žnidaršiča, letos pa nam predstavljajo Fotozgodbę Edija Šelhausa, predstavnika medvojne in povojne generacije slovenskih reporterjev in umetniških fotografov.

Knjiga pomeni majhen, toda reprezentativen prerez Šelhausovega velikega fotografskega opusa, vendar nam kljub temu daje dovolj celovit vtis o avtorju. Ključna opredelitev tega dela je avtorjeva vpetost v trenutek, v katerem fotografira, njegovo aktivno soustvarjanje časa, ki ga zapisuje na film. Ta pogled se je oblikoval in kalil predvsem v času NOB. Obdobje prevrata in nastajanje nove družbe zaznamuje Šelhausovo temeljno naravnost: je fotograf z močnim občutkom za trenutek in dogodek, vedno išoč in gibljiv, nadvse dragocen pričevalec časa, ki obenem razkriva svojo istovetnost z dogajanjem, humanost, reportersko senzibilnost in ne nazadnje blago humorno distanco, ki se še bolj izkristalizira v povojnih pričevanjih in je posebej zajeta tudi v sklopu "Stotinka za humor".

Organizacijsko načelo pri urejanju materiala za knjigo je sorodnost trenutkov včeraj in danes. Vsebinska sorodnost je tista, ki povezuje fotografije iz različnih

časovnih obdobjih v zaključene celote. Knjiga je vsekakor zanimiv dokument družbenega dogajanja med vojno in po njej, zaokrožajo pa ga portreti znanih in manj znanih osebnosti, v katerih dosega Šelhausov reporterski in umetniški instinkt svoj estetski višek. Knjigo je solidno stiskala Tiskarna Delo, kupite pa jo lahko za 2250,00 dinarjev. Uvod, ki v skopih obrisih očrtuje Šelhausovo življenjsko pot, je prispeval France Brenk.

Tihomir Pinter: UMETNIK V ATELJEJU

Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1984

Že davno napovedana, dolgo pričakovana Pinterjeva knjiga portretov slovenskih likovnih umetnikov je končno pred nami. Knjiga združuje dva avtorska pristopa: fotografovega in intervjuje Aleksandra Bassina, ki predstavljajo vsakega umetnika glede na njegov opus in estetsko naravnost.

Ideja knjige je prav gotovo zelo vabljiva za oba njena ustvarjalca. Že sam osnovni moment, spoj nekoč dveh „konkurenčnih“ medijev, slikarstva (likovne umetnosti) in fotografije, je prav gotovo izziv tako za fotografa kot za fotografirane — likovnega ustvarjalca. Na žalost je izboru materiala, ki je predstavljen v knjigi in je sprva nastajal naključno in v mnogo širšem izboru, botrovalo dvojje selektivnih načel: izbor predstavljanih umetnikov je omejen le na predstavnike najstarejše še dejavne generacije in srednje generacije nad petintrideset let. In v izbor so prišli samo tisti umetniki, ki imajo atelje. Tako zajema knjiga petinpetdeset likovnih umetnikov, upodobljenih v njihovih ateljejih, pri delu in pogovore z njimi, ki skušajo na zgoščen način podati še drugo podobo vsakega ustvarjalca.

Tako ostaja tak izbor oziroma predstavitev le dokument izseka nekega časa in zato tudi še vedno, ob upoštevanju kriterijev izbora naključno delo. Zdi se, da pričujoči okvir predstavlja določeno omejitev tudi za samega fotografa, saj imamo le ob redkih fotografijah občutek, da se je lahko iztrgal iz zgolj dokumentarnosti svojih portretov in se prilagodil posebnostim, osebnim in ustvarjalnim karakterističnim potezam vsakega umetnika, ki bi jih predstavile in razlikovale v njihovih individualnih potezah.

Osnovna in zelo moteča pomanjkljivost knjige je slaba kvaliteta tiska, ki ga je opravila Tiskarna ČGP Delo.

Spretno besedo je napisal Brane Kovič.

Cena knjige je (ob podpori Kulturne skupnosti Slovenije) 1680,00 dinarjev.

Barbara Habič

K FOTO-ZGODOVINI SLOVENSKEGA FILMA

Slovenci so vendarle enkrat ujeli zgodovino za rep, pa čeprav samo zgodovino kinematografije. Kmalu po znameniti predstavi v pariškem salonu so se tudi nekatere slovenske gostilne spremenile v kina, nekaj Lumièrovih snemalcev pa je celo po tej deželi iskalo urbane prizore. Toda pri nas niso snemali samo tujci, marveč je leta 1905 v provincialnem Ljutomeru zavrtel filmsko kamero pravnik dr. Karol Grossmann, ki velja za pionirja slovenskega filma. In tako smo se letos znašli v jubilejnim, osemdesetem letu slovenske kinematografije. V navadi je, da se jubileje pač nekako počasti, kar nas je navedlo na misel o foto-zgodovini slovenskega filma.

Čemu foto-zgodovina? Provokativen odgovor bi lahko bil, da bi si veljalo slovenski film zapomniti vsaj prek posameznih slik, bolj resen pa ta, da je celovito pisanje o zgodovini slovenske kinematografije bržkone posel pravih zgodovinarjev. Mi se nameravamo zadovoljiti s posameznimi slikami, s filmskimi drobci, ki pa lahko zadoštujejo za nekaj „drobnarij“ o slovenskem filmu. Te „drobnarije“ bodo v razponu od „montaže asociacij“ pa do prebliskov o ekonomskih, ideoloških in estetskih vprašanjih filma.

Foto-zgodovino pričenjamo s flmom dr. Karola Grossmanna Na domačem vrtu (1906) in se bo nadaljevala, kot se za „zgodovino“ spodobi po kronološkem principu, ravnala pa se bo po subjektivnem izboru piscev, tako kar zadeva same filme kot tudi slike iz filmov. Foto-zgodovina slovenskega filma bo tako nastajala sproti iz številke v številko, skratka zdaj in tukaj.

Uredništvo

FOTO-ZGODOVINA SLOVENSKA FILMA



MATERINSKA „ZVEZDA“

Prve žive slike“ ne kažejo le tega, kar dajo videti, kažejo še nekaj več — prav to, da so „prve žive slike“. Vpogled ponujajo svojo tautologijo, a ta ni toliko neka prazna forma kot ravno njihov mitični presešek. Te slike so „mitične“ že zgolj zato, ker so slike začetka kinematografije ali, bolje, zmeraj vidnega začetka. Toda po drugi strani (in hkrati) pa prav zaradi tega vselej vidnega rojstnega znamenja niso prav nič mitične, kot tudi niso neke „primitivne“ ali „infantilne“ podobe filma: naj jih je film po skoraj sto letih že stokrat „prerasel“, pa jim vendar dolguje vse — to je svoj temeljni princip reprodukcije življenja in gibanja, navsezadnje pa tudi svojih „prvih slik“. K njim se dovolj redno vrača v glavnem na dva načina: po enem pač tako, da zgolj potrjuje oziroma se reducira na to svojo reproduktivno zmožnost, ko jih ponareja za „stilne“ namene oziroma „figure“; drugi način je veliko bolj radikalen, predvsem pa manj estetičen, saj je pogosto naperjen ravno proti določeni estetski formi ali šabloni filma, da bi jo prelomil v imenu „zrna realnosti“ (kot bi dejal André Bazin). In to „zrno“ je film zmerom iskal na cesti (pa naj se je potem imenoval neorealizem, *cinéma-vérité* ali *underground*), a ko še to ni bilo dovolj, pa v — džungli (Herzog snema v džungli vlečenje ladje čez hrib, da bi gledalcem vrnil vero v film, ki kaže nekaj realnega tam, kjer bi gledalec mislil, da je trik). Toda džunglo je na določen način zahteval že prvi estet ontološkega realizma filma, André Bazin, ki je videl filmsko jamstvo realnosti v dvojici človeka in zveri: vendar ne v mitični dvojici „lepotice in zveri“, marveč v realni dvojici kralja zveri in „malega“ človeka, otroka, ki sta skupaj v enem in istem kadru. Filmsko jamstvo realnosti je torej smrtna nevarnost, včasih pa nemara zadostuje le materina navzočnost: le kaj bi lahko bilo bolj realno kot to, da se v kadru, kjer dva otroka prešerno tekata sem ter tja, ravno v trenutku, ko jima spodrsne, pojavi mati, ki ju pobere, a zgolj zato, da bi ju privedla nazaj pred kamero.

Toda ta realnost je veliko bolj problematična kot se zdi, in izbrana fotografija predstavlja prav točko, kjer je realno trčilo ob nekaj drugega.

Grossmannov film *Na domačem vrtu* se razlikuje od obeh prvih, *Odhod od maše* v Ljutomeru in *Sejem* v Ljutomeru, že v dveh formalnih pogledih: po poziciji do objekta in sami izbiri objekta snemanja. V obeh prvih filmih je objekt množica ljudi, ki prihaja iz cerkve ali se gnete med sejemskimi ponjavami, in kamera jo zapisuje z oddaljenega in vzvišenega, hkrati pa očem množice skrivaje mesta: noben figurant niti z najmanjšo gesto ali pogledom ne izda, da ve za kamero. Kamera je bila seveda negibna, toda njena lega je bila izbrana tako, da je (v *Odhodu od maše*) dala videti gibanje množice le v smeri proti aparatu, kot da bi jo ta vabil k sebi, čeprav je samo „ravnodušno“ stal nad njenimi glavami. Figuranti torej prihajajo od cerkve h kameri, od daleč blizu, kar bo kasneje, ko bo film izumil svojo retoriko, postalo njegovo gibanje — gibanje od splošnega plana k bližnjemu in velikemu. Toda v tem Grossmannovem filmu ne gre za pravo približevanje h kameri, saj zaradi njenega gornjega rakurza krajani ne pridejo pred njeno lečo, marveč izginejo „pod“ kamero. *Odhod od maše* je seveda mogoče videti kot enostavno registriranje gibanja neke množice, vendar vsebuje tudi moment „igre“ — namreč igre med pojavljanjem in izginevanjem, med praznino in polnostjo: kamera stoji nad prazno ulico, ki jo počasi napolnijo krajani, odhajajoči od maše, in počaka tako dolgo, dokler vsi ne izginejo iz njenega vidnega polja, kjer ostane samo — in spet — prazna ulica. Podobno „igro“ med praznino in polnino zasledimo tudi v *Sejmu*, kjer predstavljajo praznine bele ponjave (oziroma platnene strehe na strojnicah) in polnost množica ljudi.

Na domačem vrtu je družinski film, kar velja poudariti iz dveh razlogov: prej kot *Odhod od maše*, ki je nemara inačica Lumièreovega *Odhoda iz tovarne* (*La Sortie d'usine*) — Gros-

smann je namreč imel (in videl) nekaj Lumièreovih filmov — je ravno *Na domačem vrtu* njegov najbolj „lumièreovski“ film, saj je Lumière — kot navaja Georges Sadoul — v vrsti svojih filmov snemal prizore, ki spominjajo na fotografije iz njegovega družinskega albuma. Važnejši pa je tale razlog: Grossmann je svoje filme prikazoval le družinskemu krogu, nikoli javno in za denar, kar pomeni, da ni izvedel tiste geste, ki je „žive slike“ ustoličila kot septakelsko formo. Znano je namreč, da za rojstvo kinematografskega spektakla ni bil odločilen le tehnični izum — Edisonov kinetoskop ali Lumièreov kinematograf — marveč tudi „družbenoekonomski“ moment, se pravi, tisti nickel ali tistih 25 centimov, ki jih je newyorško ali pariško zijalo plačalo za „predstavo“. Nekaj kinematografskega je na ozemlju slovenskem obstajalo že pred Grossmannom, saj se je kinematografski spektakel iz pariškega salona dovolj zgodaj preselil tudi v slovenske gostilne: razen tega pa so se tod potikali Lumièreovi snemalci, ki so raje iskali urbane prizore in jih nekaj celo našli v Ljubljani, vendar se njihovi filmi niso ohranili (razen filma *Ljubljana*, ki ga je leta 1909 posnela Pathéjeva podružnica iz Trsta).

Toda tukaj nas ta družinski film zanima bolj kot vprašanje forme. Najprej velja omeniti, da veliko bolj zanesljivo kot oba prejšnja sestoji iz dveh kadrov, saj ne gre le za spremembo zornega kota, marveč tudi za menjavo kraja: v prvem kadru je videti jasli z dojenčkom, ob katerih stojita dve deklici, ki nato v drugem kadru tečeta v ravni črti od hišnih vrat proti kameri, se pre njo obrneta in stečeta nazaj ter to nekajkrat ponovita. Kamera je fiksna in naravnana na višino otroških oči, a prav to kaže na drobno režijsko potezo: deklici ne počenjata kar se jima zljubi, marveč tečeta dirigirano, stalno v isti smeri, ki je — podobno kot v *Odhodu od maše* — smer gibanja od daleč blizu. Toda dirigirana ponavljalnost teka kaže na to, da je pravi objekt filma prav to gibanje, ki razen otroškega veselja manifestira tudi neko formo — lestvico planov od daljnega k bližnjemu (vsaj pogojno, kolikor je pač o pravi lestvici planov mogoče govoriti šele tedaj, ko je postala učinek montaže ali vožnje kamere). Z veselim pogledom v kamero deklici (Grossmannovi hčerki) prav nič ne skriveta, da tečeta za film, ki zato seveda ni toliko „dokumentarec“ o otroški igrivosti kot film o formi gibanja.

Toda to dirigirano, „režirano“ gibanje je prekinjeno z drobnim naključjem, ki pa priskrbi najboljši moment: deklici padeta in obležita v travi, kot da se jima ne ljubi več teči za film. Tedaj se z leve strani pojavi v kadru mati (z dojenčkom v naročju), pristopi k deklicama, ju pobere in povede nazaj proti kameri. Slovenska filmska zgodovina ne bi smela prezeti tega pojava, ki ji govori tole: nekje iz „zunanosti polja“ se je vmešala v film mati, da bi v njem zasedla centralno mesto, vendar bo to plačala z glavo. Lahko bi govorili tudi o njeni zaslugi za prvo evokacijo „zunanosti polja“ v slovenskem filmu, toda s tem je približno tako kot z globino polja, ki so jo prav tako poznali že najzgodnejši filmi, vendar je dobila pomen šele tedaj, ko je postala stvar režije. Tukaj je pomembna le materina pojavitev, ki je bila „režijsko“ povsem nepredvidena. Kamera je bila naravnana na višino otroških oči in se s te višine ni umaknila niti tedaj, ko je vdrla v sliko mati, pa čeprav jo je vanjo „poklical“ sam film: ni posredovala le iz materinske skrbi, da bi pomagala hčerkama vstati, marveč hkrati zato, da bi ju privedla nazaj pred kamero in v igro za film. Vendar je to igro hkrati radikalno porušila. Gibanje, ki je preigravalo „lestvico planov“ (od daljnega k bližnjemu), ni spodrsnilo z otroškim padcem, marveč ga je sprevrnila prav materina pojavitev, ki je na lestvico pervertirala z „monstruoznim“ presežkom: ko se namreč mati skupaj z deklicama bliža kameri, ji ta s svojo fiksiranostjo v višini otroških oči podeljuje vse večje telesne razsežnosti, vendar ji odreže glavo. Za film je pač treba nekaj tvegati.

Zdenko Vrdlovec

SUMMARY

Greetings, ladies and gentlemen. Let us introduce to you a film magazine from Ljubljana, Yugoslavia. You have, perhaps, held it in your hands before, not caring to look. You may have occasionally glanced through the English summary; you may have been curious what this part of the world was looking at. But you never could communicate to the paper because of the „language“, of course.

Well, many things could be said introduction. None of which are very obligatory; but all in order to provoke correspondence. (Is there anything in particular you would like to read?) Our editor-in-chief, in the editorial, assertively argues the „new image“ of Ekran. What lays behind this change are, among other things, a new designer, a will for change (not unrelated to the first item), an idea of something other than a catalogue of texts. Yet only better texts. (But that you wouldn't notice.)

And then, films. This issue begins with what Cahiers du cinema seldom begin with: French cinema. Following the well placed theory of genre, Zdenko Vrdlovec analyses the last four films of Jean-Pierre Melville (a kind of thrillers). Next, we meet François Truffaut in a translated interview, accompanied by Silvan Furlan's sketch of Truffaut's life and poetics.

Marcel Stefančič, Jr., in the **Birth of Genre**, compares Costa-Gavras and Stanley Kramer, or rather three of their films and three actors: **It's a mad, mad, mad World** (Spencer Tracy), **The Domino Principle** (Gene Hackman), **Missing** (Jack Lemmon). My god; the subject of genre is certainly taking some borderline cases as examples, in this issue. As a matter of fact, there is something termed „the breakdown“ of genre brought about in the context of its „birth“.

There was, in February, a Fest in Belgrade, the annual international film festival, doing what it can, or a little less. Three of Ekran's editors were there and this is what they fetched. First, Viktor Konjar justly chooses to prefer socially, politically and morally engaged films to spectacles and intimacies. Second, Leon Magdalenc, in his selection of noteworthy films, takes up promising subjects such as the master-slave relation, socialistic realism, the **real** enemy, and the American Myth. Third, Majda Širca weds winged heroes (from Kaufman's **The Right Stuff**) to an ape king (from Hadson's **Lord Greystock**).

It seems we are going deeper and deeper into fragmentation. But then, overall and general views are not really pertinent to the concept of **media**; and media are what a whole section of this issue is about. The intention was to present the differentiation: the media seemed to want to polarize on each side of a frontline. One side pushed forward a purely technical point of view (with the image as an effect), while the other implied employing technology for purposes of narrative (with the image as effecting). Can anything be learned from this difference? The question remains for the following issues.

And last but never the least, there is the **Slovenian cinema**. There is a lot to be discussed in the relation between a national cinema and a national film criticism, but that will wait. This time, it is history. A „personal“ history, nevertheless; in chronological order, yet according to the subjective views of contributors. It begins in this issue with a presentation of dr. Karol Grossman's **In Home Garden** (1905). As you see, it goes exactly eighty years back, and not to a big city, but to a provincial town of north-east Slovenia, Ljutomer.

However, is there anything more eloquent of the above mentioned relation than an attitude towards national film history?

