

revija za zgodovino in estetiko filma

# ekran

lanterna  
posebna številka ekrana

vol. 22  
letnik XXXIV  
7,8 & 9,10 1997  
1000 SIT

zgodovina slovenskega filma  
zgodovina filma  
estetika  
françois truffaut  
avtorji  
duras, guitry, malle, riefenstahl,  
fassbinder, kaurismäki  
**memento**







## S Stylusom so vaše šanse 1:100.000!



EPSON Stylus 1520



EPSON Stylus 300



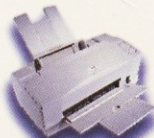
EPSON Stylus 400



EPSON Stylus 600



EPSON Stylus Color



EPSON Stylus 800

Ne, ne, ne bojte se. To ni skrivna koda kakega novega, visoko-rizičnega člana slovite družine tiskalnikov Stylus. Zgornje razmerje tudi ne pomeni verjetnostnega izračuna uspeha printa - ta bo, na veliko žalost konkurence, še naprej brezhiben že iz prve - temveč z njim EPSON sporoča, da je mogoče z enim samim printom priti do sto tisoč tolarjev! Kako? S sodelovanjem na natečaju za najboljšo fotografijo, natisnjeno na katerem koli Epsonovem tiskalniku Stylus.

Pošljite vašo najboljšo avtorsko fotografijo, kar jih je kdaj šlo skozi tiskalnik Epson, na naslov **REPRO Ljubljana, Šmartinska 106, 1001 Ljubljana** - in vse šanse imate, da se vam nasmehne 100.000 tolarjev. Vse podrobnosti natečaja pri vašem najbližjem dealerju ali na [www.repro.si](http://www.repro.si).

SLEDI PRIHODNOSTI

**EPSON**<sup>®</sup>



# lanterna ekrana

posebna številka ekrana,  
posvečena zgodovini in estetiki filma

## uvodnik 3

silvan furlan, simon popek

## dnevi nemega filma v pordenonu 4

simon popek pozabljeni maurice elvey  
mateja valentinčič-intervju "srebrno  
platno in nemi film - ko kino sreča  
glasbo": neil brand

## zgodovina slovenskega filma 10

ivan nemanič filmski spomin na  
misijonarja i.f.barago  
joe valenčič srebrni slovinci - 70 let na  
ameriškem ekranu

## zgodovina filma 18

david gill rojstvo naroda:  
sirota ali izobčenec?  
william k. everson griffith in  
rojstvo naroda  
matjaž klopčič portret: henri langlois  
afeta langlois  
igor kernel "vzporedna" zgodovina filma  
dejan sluga abstraktni animirani film  
vladimir pogačič filmska umetnost v  
službi zločina

## estetika 47

françois truffaut določena tendenca  
francoskega filma

## avtorji 52

brina švigelj mérat marguerite duras  
ali jo vidite? vidim  
matjaž klopčič sacha guitry  
simon popek nepredvidljivi louis malle  
majda širca leni riefenstahl - triumf filma  
darko štrajn r.w.fassbinder, avtor  
evropske melodrame - od družine do  
travme zgodovine

## memento 74

marcel štefančič, jr. umrli leta 1997

## filmske inštitucije 80

aleš čakš, igor prassel b.f.i.-inštitucija  
filmskih doživetij

## film in realnost

michael benson o iztrebljevalcu,  
digitalnem videu, sarajevu in hong kongu

Na naslovnici: Ita Rina

vol. 22 letnik XXXIV 7,8 & 9,10 1997

1000 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije izdajatelj Slovenska kinoteka sofinancira

Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije glavni urednik Simon Popek uredništvo Stojan Pelko,

Vlado Škafar, Andrej Šprah, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc svet revije Mladen Dolar,

Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič

lektorica Mojca Hudolin oblikovanje Metka Dariš, Tomaž Perme stavek dariš gregorič perme

osvetljevanje filmov Alten tisk Tiskarna Jože Moškrič naslov uredništva Miklošičeva 38, 1000

Ljubljana, tel 061 318 353; www.ljudmila.org/ekran stiki s sodelavci in naročniki vsak delavnik od

12. do 14. ure naročnina celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM) žiro račun 50100-603-

403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana

Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

Po mnenju Ministrstva za kulturo RS št. 415-42/92 se zaračunava 5% prometni davek od proizvodov,  
tarifna št. 3, 13. čl. (Ur. list RS 4/92).

Pričujočo številko sta uredila Silvan Furlan in Simon Popek.









# z lanterno v filmsko zgodovino in estetiko

silvan furlan, simon popek

Leta 1994, ko so se pojavljale prve ideje za *Lanterno*, je bila ta zamišljena kot revija za estetiko in zgodovino filma, ki naj bi izhajala v okviru takrat še porajajoče se Slovenske kinoteke. Ko je bila leta 1996 z razdelitvijo Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja (SGFM) končno ustanovljena Slovenska kinoteka kot samostojna ustanova nacionalnega pomena, je tudi revija *Dokumenti*, ki je v času obstoja SGFM pokrivala gledališko in filmsko zgodovino, postala v prvi vrsti revija za gledališko zgodovino. V letu 1997 pa se je Ministrstvo za kulturo vendarle odločilo, da z minimalnimi sredstvi omogoči zagon *Lanterne*. Prav v tem letu je *Ekran*, revija za film in televizijo, prešla pod okrilje Slovenske kinoteke, ki je postala njen izdajatelj. Skromne finančne zmožnosti tako Slovenske kinoteke kot revije *Ekran* pa so narekovale rešitev, ki je sedaj pred vami. *Lanterna* začinja svojo pot kot posebna tematska številka *Ekрана* in tako bo tudi v bodoče. Tega, da je bilo nujno potrebno zagotoviti revijalni prostor, ki bi bil izrazito namenjen zgodovini in estetiki filma, verjetno ni treba na dolgo in široko utemeljevati. Revija *Ekran*, ki bo kmalu praznovala štiridesetletnico svojega delovanja, v prvi vrsti pokriva kritiško in teoretsko pisanje o filmu in televiziji, zato tudi ni odmerjala večjega prostora estetskim refleksijam in zgodovinskim študijam o filmu. To vrzel bo skušala pokriti *Lanterna*. Ob predstavitvi posameznih poglavij oziroma avtorjev iz svetovne zgodovine filma, ob objavljanju ključnih prispevkov iz zgodovine filmske misli – tak je na primer pričujoči esej Françoisa Truffauta Določena tendenca francoskega filma –, pa bo *Lanterna* po svojih najboljših močeh poskušala artikulirati slovensko filmsko zgodovino oziroma zgodovino filma in kinematografije na Slovenskem ter seveda tudi prispevek slovenskih filmskih ustvarjalcev k zgodovini svetovnega filma. To usmeritev tokrat potrjuje historiografska študija izpod peresa Joela Valenčiča, ki nosi naslov Srebrni Slovenci – 70 let na ameriškem ekranu (1925 - 1995). O tem, da bo na tak in drugačen način v središču pozornosti *Lanterne* slovenska filmska zgodovina, pa priča tudi naslovnica, na kateri blesti največja slovenska filmska igralka Ita Rina, ki je zaslovela v nemškem in češkem filmu dvajsetih in tridesetih let. Nanjo smo na Slovenskem že skoraj pozabili, saj se je njeno ime pojavljalo le še kot uporabno geslo v križankah. Slovenska kinoteka – k temu jo je še posebej spodbudila devetdeseta obletnica njenega rojstva (1907 - 1979) – pa se je odločila, da popravi to napako. Ob proslavi, razstavi in retrospektivi, ki potekajo v letošnjem letu, bo v letu 1998 v sodelovanju z občino Divača postavljena stalna razstava v rojstni hiši Ite Rine, znameniti Škratelnovi hiši v Divači, prav tako pa bo izšel zajeten katalog v slovenskem in angleškem jeziku, kjer bo predstavljena njena življenjska pot ter njena nenavadna in uspešna filmska kariera..



# pozabljeni maurice elvey

simon popek



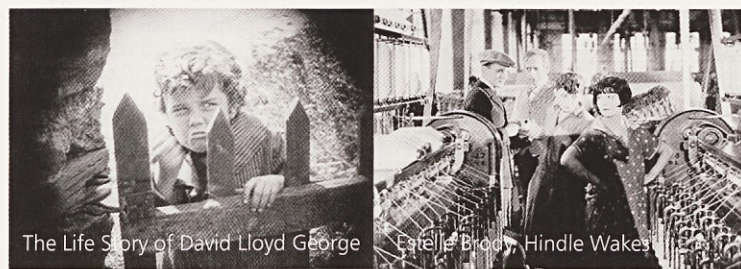
Estelle Brody  
Hindle Wakes

Nemi filmi so se od prihoda zvoka pogosto izgubljali, namerno ali nenamerno; avtorji so bili sčasoma pozabljeni, namerno ali nenamerno. Tako so nam koncem dvajsetega stoletja, po stotih letih, ostali "velikani" in tisti "pozabljeni" ali vsaj zapostavljeni. Slednji so si svoj status "zagotovili" glede na tri možnosti: da so dejansko snemali slabe filme, da so sicer delali povsem solidne izdelke, a se je njihov opus raztreščil po svetovnih arhivih, nikjer pa niso hranili nekega celovitejšega avtorskega pregleda, ali da so se filmi preprosto izgubili. V primeru angleškega režiserja Mauricea Elveya (1887, Darlington – 1967, Brighton) gre dejansko za nenavadno usodo: snemal je dobre, solidne in celo odlične filme, torej bi lahko bil zapostavljen le po krivici; njegov opus je – seveda z izjemami – večinoma ohranjen. V oči pa bode predvsem dejstvo, da je Elvey med leti 1913 in 1957 posnel več kot 180 filmov. Le kako lahko spregledaš in pozabiš človeka, ki je posnel v povprečju štiri filme na leto, pri čemer je treba poudariti, da je šlo v veliki večini za celovečerce (v VB je posnel enega prvih) in ne za eno ali dvokolutarje, ki so denimo Griffithov opus navili na petsto in več posnetih filmov. Elveya omenjajo le redke enciklopedije, če pa ga že, ga običajno odpravijo v nekaj vrsticah. Resda je bil njegov največji projekt in po besedah avtorja samega "daleč najboljši film, kar sem jih kdaj naredil", *The Life Story of David Lloyd George* (1918, pravzaprav ga nikoli ni videl!) izgubljen do leta 1994, toda še vedno je ostalo preostalih 179 zgodovinarjem precej neznanih filmov. Pordenonski festival vsega kar je Elvey ustvaril seveda ni mogel prikazati, tako zaradi glomaznega števila kot dejstva, da je skoraj polovico filmov posnel v zvočnem obdobju. In Maurice Elvey za svojega časa ni bil kakšen mali, avantgardni, eksperimentalni režiserček, ki je svoj obsežni opus štancal na osmico; bil je gospod, pomemben možakar v filmski industriji in če bi filme snemal v

17. stoletju, bi bil gotovo kraljevi osebni filmar. No, na nek način je bil tudi angleški "državni" filmar; koncem drugega desetletja je denimo posnel gromozansko, epsko produkcijo Nelsonovega življenja (*Nelson*, 1919), leto dni poprej ga je zabavišni magnat Sir Oswald Stoll s kamero in asistentom poslal po vsej Evropi, da bi "intervjuval" prve može vseh največjih narodov (*The Victory Leaders*, 1918; brez zvoka seveda), nakar se je Elvey lotil svojega največjega projekta, *The Life Story of David Lloyd George*, triurnega biografskega epa o enem najbolj naprednih in liberalnih britanskih politikov z začetka dvajsetega stoletja, tako rekoč narodnemu junaku, ki je v britansko družbeno ureditev uvedel tako pomembne spremembe kot recimo zdravstveno zavarovanje za vsakogar. Elvey je film končal leta 1918, a še preden ga je uspel do konca zmontirati, so ga neznanci ukradli in ga skrili neznano kam, ponovno pa so ga našli šele leta 1994. Še vedno ni povsem jasno ali so film tik pred premiero ukradli Georgeovi nasprotniki ali kar on sam, ker bi mu projekcija nemalo kontroverznega filma pred prihajajočimi volitvami utegnila škoditi. Kakorkoli že, film je sedaj ohranjen kot je bil zamišljen v izvirniku, in še enkrat se je pokazalo kako vizualno bogat je bil nemi film, še posebno tako razkošna Elveyeva produkcija (ne preseneča, da je kot dva največja vpliva omenjal Griffithova *Rojstvo naroda* in *Nestupnost*). Tovrstni "državniški" filmi so bili v Elveyevem opusu ne glede na njegov status seveda bolj izjema kot pravilo (sicer pa, kdo bi gledal 180 političnih biografij), vsaj glede na prikazani pordenonski izbor pa lahko mirno zatrdimo, da lahko Elvey – glede na raznovrstnost tematik, katerih se je loteval – obvelja kar za nekakšnega angleškega Howarda Hawksa; med drugim je snemal tudi kriminalke, komedije, melodrame, plesne in vojne filme, grozljivke, znanstveno fantastiko, glede na videni opus in na razpoložljivo literaturo bi

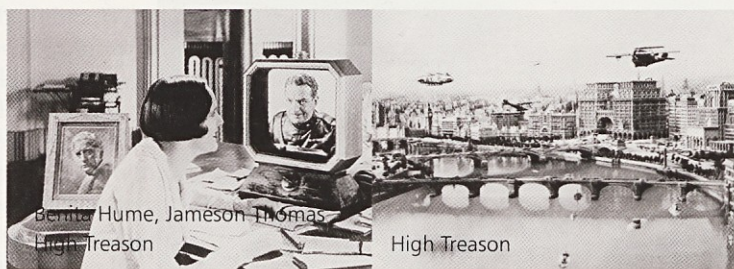


lahko rekli, da se ni lotil le westerna, kar je za Angleža nekako razumljivo. Elvey se ni branil zunanjih vplivov, in ko se je leta 1920 vrnil s krajšega obiska v Nemčiji, je pod vplivom Wienejevega *Caligarija* nastal po romanu Arthurja Conana Doylea posneti *Baskervilski pes* (*The Hound of Baskervilles*, 1921); klasična zgodba o psu, ki seje grozo na angleškem podeželju, predvsem pa med plemiško rodbino, je daleč od tistega, kar se je v tistem času dogajalo v filmsko nesporno bolj razviti in napredni Nemčiji, ter odraža razumljiv poskus prilagajanja "modnim" tokovom. A če kaj rešuje Elveyeve filme, potem je to njihova vizualna brezhibnost in obvladovanje kontrastnega *chiaroscuro* ter fascinacija z detajli (vse to je vidno še pred obiskom ekspresionistične Nemčije), pri čemer zahtevnost projekta ni igrala nobene vloge: Maurice Elvey je bil porok za bogastvo podob. K temu je žal treba pripomniti, da žanra ni posebno dobro obvladoval, predvsem kriminalke in horrorja; ker je bil precej eklektičen režiser, se mu je pač dogajalo, da je pozabljal na osnovne žanrske smernice in material "plemenitil" s povsem neumestnimi in nepotrebnimi dodatki, kar je razvidno tudi iz *Baskervilskega psa*, kjer Elveyu kot edini objekt (v tem je problem) suspenza služi fluorescentni pes, in še posebej iz povsem ponesrečenega *At the Villa Rose* (1920), v katerem je združil verjetno vse, kar je Hitchcock v kriminalnem žanru tako sovražil. V filmu oropajo in ubijejo bogato starko, ki je preveč razkazovala svoje dragulje. Kot po naročilu je v mestu (smo na azurni obali) slavní angleški detektiv, ki nato skupaj z amaterskim možicljem raziskuje primer, in ko Elvey že po polovici razkrije morilca, nam v drugem delu zelo detajlno, točko po točko, razloži zli plan naše



dvojice. Skratka, polovičarski *whodunit*, v katerem Elvey s svojo povsem nepotrebno razlago gledalca dobesedno ubija. Resda sta oba filma nastala okrog leta 1920, ko so se nekatere največje neme mojstrovine obeh žanrov šele pripravljale (denimo Langov *Mabuse* in Murnauov *Nosferatu*), a očitno je šlo za začetniški deli, narejeni brez potrebnih referenc. In če je na eni strani v žanru kriminalke in horrorja Elveya "zavirala" nevednost, mu je v melodrami nagajala predvsem (sicer lahkotna in neškodljiva) naivnost, razvidna iz še enega zgodnjega filma, *Rocks of Valpre* (1919), kjer se zdi, da je junaku filma, mlademu izumitelju Bernardu, na glavo pade vse gorje tega sveta, kar nas neizgledljivo napoti k patetični ikonografiji neme kitajske melodrame. Mladi oficir Bernard iznajde nov tip orožja, nakar mu neznanec ukrade načrt in ga pred njim predstavi vojski; Bernarda obtožijo vojne kraje in zaprejo za deset let – potem, ko se je nekaj dni prej na horuk zaljubil v Angležinjo. Bernard po dveh letih pobegne in emigrira v Anglijo, kjer ga najde "edini človek, ki je več čas verjel v njegovo nedolžnost". Problem je v tem, da se je "edinec" poročil z njegovo ljubeznijo-enodnevnico izpred dveh let, nakar v vas pride tudi tat Bernardovega načrta, ki prične prisotne izsiljevati kar po vrsti – dokler Bernard kot (pre)tragična figura tega filma ne umre, od bolečine psihičnega trpljenja. Podobno naiven je *Palais de Dance* (1928), s katerim je Elvey iz preproste ljubezenske zgodbe želel narediti ironično kritiko angleškega razrednega sistema, kjer so kar vsi skorumpirani in vsak na nek način izsiljuje nekoga drugega. Znova je film rešila vizualna briljanca in Elveyevo obvladovanje množičnih prizorov, predvsem plesne sekvence in masa poplesujočih na plesišču, ki bi se lahko primerjale z bodisi lubitschevsko elegantnimi bodisi stroheimovsko natančnimi hollywoodskimi gala ekstravagancami. A kolikor je bil Elvey natančen in superioren v pogledu skozi

kamero, ostaja (med vidnimi) njegovo najboljše delo vizualno najmanj ambiciozno zastavljeni *Hindle Wakes* (1927), druga ekranizacija Elveyevega najljubšega gledališkega komada, izpod peresa Stanleya Houghtona (prvo verzijo je posnel leta 1918). Film je mala mojstrovina o hčerki iz skromne delavske družine, ki ima aferico z sinom lastnika tekstilne tovarne, kjer sama dela. Lastnikov sin je tik pred poroko s hčerko še enega tovarnarja – poroka pa naj bi bila pomemben korak k združitvi obeh velikanov –, a se tako zacopa v "skromno" dekle, da prekliče poroko, pa tudi oče, zavoljo časti, zahteva, da se poroči z njo ("K vragu pa posel!"). A tedaj nastopi "skromno" dekle in da jasno vedeti, da je šlo le za avanturico, kar ni jasno nikomur, ne tovarnarju ne "ženinu", še najmanj pa njeni mami, ki se že vidi v veliki hiši, z veliko denarja in nasploh na višji družbeni stopnici. *Hindle Wakes* naj bi vplival celo na velikega dokumentarista Humphreya Jenningsa, prvenstvena kakovost pa je neverjetno lahkotno razpoloženje, s katerim Elvey operira kljub – vsaj za tisti čas – kočljivi tematiki, saj tako močnega in na nek način samosvojega ženskega karakterja (izjemna Estelle Brody) nemi film skorajda ne pozna. Elvey nikakor ne gradi tragičnega vzdušja (njen oče je edina resnično prizadeta partija spodletelega "razmerja"), pravzaprav vseskozi meji na lahkotno komedijo z do potankosti izdelanimi karakterji, kjer seveda posebej izstopa močna "nevesta", ki v nemem filmu enkrat za spremembo ni le ubogo naivno dekle, temveč tako s svojo frivolnostjo kot seksualno nedostopnostjo napoveduje močan "feministični" karakter, ki smo ga večinoma pogrešali pri Pabstovi Louise Brooks in ki ga bo šele v zvočnem filmu utelesila denimo sternbergovska



Marlene Dietrich. *Hindle Wakes* je tako moderen film, da bi bil lahko posnet tudi danes, z istimi igralci (vključno z vse prej kot afektirano "nemo" igro), emocijami in tematiko. Da pa Elvey s svojimi filmi ni bil le "moderen", temveč je v njih celo vizionarsko napovedoval prihodnost, dokazuje z najmlajšim prikazanim *High Treason* (1929), koncipiranim in posnetim še v nemem obdobju. Elveyev status v britanski kinematografiji mu je omogočil, da je film nasinhroniziral in ga priredil kot zvočni film. *High Treason* je utopični propagandistični *science-fiction*, po katerem naj bi bil svet leta 1950 razdeljen na Atlantsko unijo (ZDA etc., s sedežem v New Yorku) in Združene Države Evrope (s prestolnico, jasno, v Londonu). Na obzorju je vojna, a Pacifistična liga je zelo močna, s 25 milijoni podpornikov po vsem svetu, in ko po sabotaži v železniškem predoru med Anglijo in kontinentom (Elvey je imel že takrat vizijo povezave) predsednik Evrope skupaj s svojim svetom napove Ameriki vojno, stopi v akcijo predsednik Pacifistične lige: ustrelí predsednika, svetu pa v neposrednem prenosu po "televiziji" sporoči, da vojne ne bo; morilca sicer obsodijo na smrt, on pa dahne, da bolje eden kot pa ves svet – za njim pa krščanska svetloba, kot bi šel Jezus na kalvarijo. *High Treason* mnogo tega dolguje Langovemu *Metropolisu* (1927) – tako utopično futuristično vizijo kot močan ženski lik, ki stopi na stran nemočnih in zapostavljenih (v tem primeru žensk, ki jih kani oblast mobilizirati). Maurice Elvey je posnel več kot 180 filmov in bi jih posnel še več, če producenti leta 1957, po njegovem zadnjem filmu, *Second Fiddle*, ne bi odkrili dolgo čuvane skrivnosti, da je na eno oko tako rekoč oslepel; nobena zavarovalnica ga ni hotela več zavarovati, naslov zadnjega filma pa je tako pomenljivo zaključil kariero najbolj produktivnega angleškega režiserja. •



# neil brand

## "srebrno platno in nemi film - ko kino sreča glasbo"



Neil Brand že več kot deset let spremlja neme filme, najpogosteje v londonskem National Film Theatre, pa tudi na turnejah po Veliki Britaniji, v Ameriki, Kanadi, Luxemburgu in na pordenonskem festivalu nemega filma v Italiji. V Ljubljano ga je v Evropskem mesecu kulture povabil Miha Zadnikar, ki je tedaj ustanavljal Svetovni center za sinestezijo in harmolodiko v scenskih umetnostih pri Slovenski kinoteiki. Neil Brand se je 16. junija kinotečni publiki predstavil s predavanjem *Skozi zvočni zid* (*Through the Sound Barrier*), ki ga je na platnu podprl s številnimi zgledi oziroma odlomki iz neme filmske klasike. Po predavanju je bila prikazana ena najzgodnejših srhljivk velikega mojstra žanra Alfreda Hitchcocka *Najemnik* (*The Lodger*), film iz leta 1926, ki ga je s klavirsko improvizacijo v živo ozvočil kar sam Neil Brand. Pogovor z njim je v nadaljevanju 6 razburljive noči potekal v predverju Kinoteke.

Gospod Brand, ravnokar ste svoje odlično predavanje *Skozi zvočni zid* končali s stavkom, da nemi film ni mrtev... Bi lahko to podrobneje pojasnili? Vsekakor... Mislim, da obstaja predsodek, da nemi film zaradi svoje specifične narave danes ni več relevanten, ker je predzvočen, ker obravnava teme, ki so bile aktualne v 20. letih in prej. Sam sem prepričan, da nemi film ni nič manj pomemben, kot so Shakespeareove in Molièrove drame za današnje gledališko občinstvo. Gre predvsem za dejstvo, kako je bil film ustvarjen, kako je naredil prve korake... In kar je najpomembnejše, tematika, s katero se je ukvarjal nemi film nikakor ni izgubila aktualnosti, kajti prikazoval jo je na izjemno vizualen način: vsaka podoba je morala nekaj povedati in ta zmožnost pripovedovanja izključno skozi kamero je po mojem bistvena kvaliteta nemega filma. To je nekaj, česar bi se morali zavedati sodobni filmarji. Seveda obstajajo tudi takšni, katerih filmi nam še vedno ponujajo zapomnljive podobe, toda večina današnjih hollywoodskih filmov ima tako hitro montažo, da je pravzaprav nemogoče določeno podobo obdržati v glavi dlje časa... Kar ti ostane, so obrisi zgodbe, razpleta, morda še glasba. Za zvočne mojstrovine pa je bistveno ravno to, da ti dajejo podobe; odideš s podobami iz *Lawrencea Arabskega*, odideš s podobami iz *Državljana Kanea*, odideš s podobami iz *Taksista*... Gre za podobe – v tem je bistvo nemega filma. V tistih časih so imeli za pripovedovanje zgodb zgolj podobe.

**Vi spremljate neme filme na klavirju... Rekli ste, da pri tem ponavadi improvizirate... Je to zares običajna praksa, saj se mi zdi, da zahteva ogromno znanja in predvsem utrjenosti?**

Se strinjam, da moraš biti precej utrjen. Večina pianistov improvizira... Mislim, da se dandanes s spremljanjem nemih filmov ne ukvarja več kot 50 pianistov na svetu. To je zelo majhna številka.

**Prej ste omenili Keitha Jarretta...**

Da, obožujem in občudujem Keitha Jarretta, ker je eden od peščice glasbenikov, ki so si zgradili kariero skozi improvizacijo. Zame je improvizacija nekakšna izgubljena umetnost... V času nemega filma je bilo na milijone pianistov, ki so se bili sposobni vsteti za klavir in igrati glasbo za film, ki so ga gledali prvič in ki je resnično učinkovala. Ko pa je prišel zvok, so ti ljudje izgubili službe. Postali so barski pianisti ali pa so preprosto izginili. Cela veja glasbe oziroma umetniška forma improvizacije je izginila skupaj z njimi. Zdaj, hvala bogu, jazz še vztraja pri improvizaciji, prav tako določene oblike modernega plesa in ljudje kot Keith Jarrett. Res mi je všeč, da je toliko naredil ravno zaradi svojih improvizacijskih sposobnosti. Toda na splošno je umetnost improvizacije močno podcenjevana, kajti če zmoreš improvizirati, igrati zgolj po posluhu, je tisto, kar igraš, v tistem trenutku prisotno, v naslednjem že izgubljeno. Ljudje ji zato včasih niso pripravljeni priznati legitimnosti, češ da to ni prava glasba, ki bi jo lahko uživale naslednje generacije, ampak le nekaj priložnostnega... Toda če poslušáš Keitha Jarretta, če zares prisluhneš njegovi glasbi... Ravno prejšnji teden sem poslušal intervju z njim. Rekel je, da se pred koncertom vsede za klavir, povsem izprazni svojo zavest in če mu uspe zavest očistiti do popolne



praznine, preden položi prst na prvo tipko, ve, da bo koncert dober...

**To je zanimivo, kajti improvizacija je tako zelo odvisna od trenutka...**

Igranje klavirskih improvizacij je precej podobno tistemu, kar počne igralec, ko improvizira na odru.

**Slišala sem, da ste tudi vi profesionalni igralec...**

Da, tako sem pravzaprav začel. Mislim, da sem ravno zaradi tega sposoben opravljati takšno delo. Kajti brez igralske izkušnje, brez razumevanja dramske umetnosti, ne bi mogel dati tem filmom nič, česar ne bi imeli že sami. Glasba, ki jo igram ob filmih, se mi zdi kot samostojen lik, ki v sebi zaobsega vse ostale, ki poudarja njihovo dramatičnost, vendar tudi lik, ki živi zdaj, v 90. letih, ki zgolj zdrsnje v te filme in ustvarja določeno vzdušje... Če ne bi bil igralsko izšolan, če ne bi imel tako rad igre in gledališča, bi mi bilo dosti težje sesti za klavir in improvizirati ob nemih filmih.

**Ko že govoriva o improviziranju... Povedali ste nam anekdoto o tem, kako ste igrali ob nekem filmu Cecilia B. de Milla...**

Če se ukvarjaš s spremljanjem nemih filmov, moraš računati s tem, da si včasih filma ne moreš prej ogledati. Tako se vsedeš za klavir in začneš igrati, ne da bi vedel, kaj se bo v naslednjem trenutku zgodilo... To je lahko čudovito, lahko se ti zgodi predstava tvojega življenja, ker reagiraš povsem instinktivno, samo igraš in igraš. Ob tem filmu, bil je precej dolg, dve uri in pol, imenoval se je *The Godless Girl*, so mi povedali, da se konča s sekvenco požara, ko ogenj zajame celo stavbo. Nekdo mi je celo dejal, naj pazim le na to zadnjo sekvenco, da ni važno, kako bom odigral vse ostalo, če bom dober pri tej sekvenci, bo v redu. Tako sem v trenutku, ko sem zagledal prvo iskro, začel igrati na vso moč, a problem je bil v tem, da me nihče ni opozoril, da je sekvenca dolga kar dvaindvajset minut. Že po desetih minutah sem bil povsem izčrpan, ker sem igral tako glasno in hitro, kot sem le mogel in si mislil, o bog, da bi se že enkrat končala... Nenadoma pa se je v filmu pojavila nova oseba in zavedel sem se, da konca še ne bo tako kmalu... Kot sem sekvenco začel, sem jo moral tudi končati; nisem mogel upočasniti, niti začeti igrati tišje. Ko se je naposled končalo, sem pri poklonu publiko skoraj zgrmel na tla. Občinstvo pa je bučno zaploskalo, čisto upravičeno, saj sem se počutil, kot da sem dal deset let svojega življenja za to predstavo. To je bila moja najboljša predstava, čeprav moram priznati, da se sploh ne spominjam, kaj sem igral. Gre za del procesa, v katerem me tako potegne v film, da preprosto ne znam odgovoriti, kadar me kdo vpraša, kaj pa si igral pri tisti sekvenci... Ne spomnim se, kot se ne spomnim zdajle, tik po spremljanju *Najemnika*... razen ene teme, ki sem jo uporabil kot hommage Hitchcockovemu filmu *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958), za katerega je glasbo napisal Bernard Herrmann. Resničen užitek je bilo odigrati to Herrmannovo temo, saj je nedvomno bil genij.

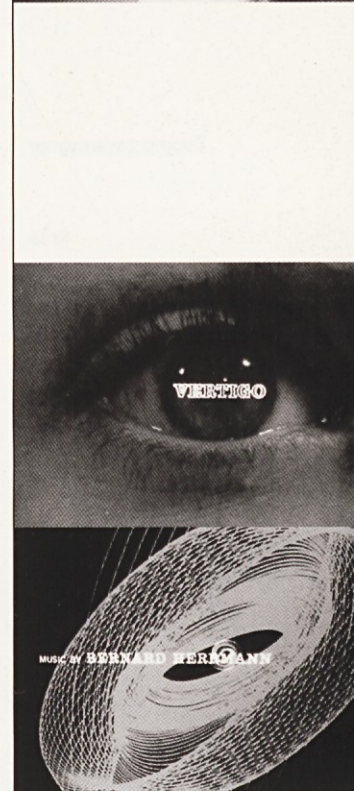
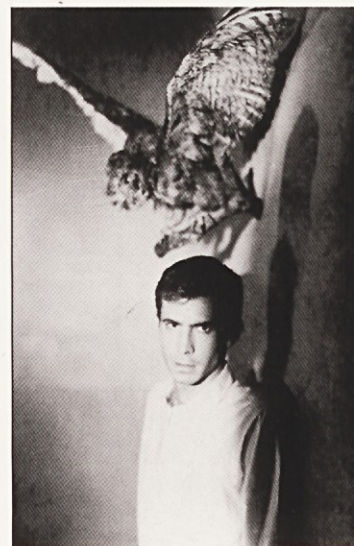
**Bi mi lahko prosim povedali nekaj o tem, kako glasba součinkuje s podobami?**

Seveda. Ko sem začel na klavirju spremljati neme filme, sem se začel ukvarjati tudi s filozofijo tega,

kako glasba učinkuje. Presenetilo me je, da publika v dvorani, kjer predvajajo zvočni film, kakih tristo ali štiristo povsem različnih ljudi, reagira enako. Glasba na vse učinkuje povsem enako. In začel sem se spraševati, zakaj je tako, zakaj na primer poslušamo partituro Bernarda Herrmanna za *Psiho* (*Psycho*, 1960) in se nam zdi srhljiva, kako to, da ima glasba Johna Williamsa za *Vojno zvezd* (*Star Wars*, 1977) isti učinek. In končno sem o tej temi napisal knjigo za Art Council v Angliji, ki izide oktobra. Šel sem intervjuvat veliko skladateljev, pogovarjal sem se z njimi o njihovem delu. Pogovarjal sem se z Georgeom Fentonom, ki je napisal glasbo za filme kot *Gandhi* (1982) in *Norost kralja Jurija* (*The Madness of King George*, 1996); pogovarjal sem se z Barringtonom Pheloungom, ki je ozvočil Minghellov film *Truly, Madly, Deeply* (1990); potem z Ronnyjem Bennetom, ki je delal za Johna Schlesingerja v šestdesetih letih in je napisal tudi glasbo za *Umor v Orient Ekspresu* (*Murder on the Orient Express*, 1974). Začel sem spoznavati, da je tisto, kar jim je skupnega, prav sposobnost vedeti, kako ljudje reagirajo na dramo. Sposobni so se zživeti v določeno situacijo in točno vedeti, katera glasba je prava, kako napisati partituro in kako skozi drobne nianse, skozi drobne momente pošiljati sporočila gledalcem, ki so včasih tako subtilna, da se jih niti ne zavemo. Spomnim se *Schindlerjevega seznama* (*Schindler's List*, 1993) oziroma glasbe Johna Williamsa zanj. Šel sem gledat ta Spielbergov film, ki me je tako kot ostale dotolkel, prišel sem iz kina v potokih solza in film je ostal z mano še cel dan. Bil sem prepričan, da je bilo v njem le kakih pet minut glasbe, dokler nisem kupil zgoščenke, dolge kar uro in četrt. Ko sem jo poslušal, mi je vsaka posamezna scena ponovno prišla pred oči – in to, se mi zdi, je bistvo vsake dobre partiture, saj ta nate med gledanjem filma ne učinkuje le intelektualno, da bi si lahko rekel, glej, to je pa res odlično napisana glasba, preveč namreč pritegne že samo dogajanje na platnu. Glasba učinkuje na neki drugi, dosti globlji ravni kot sta jezik in intelekt, gre za čisto emotivni nivo, zato se njenega učinka zaveš šele pozneje, ko to glasbo znova preposlušáš ali ko ponovno gledaš film in se ji bolj posvetiš.

**Ali ste videli film *Iztrebljevalec* (*Blade Runner*, 1982) Ridleya Scotta? Francoski teoretik Michel Chion je napisal zelo zanimiv esej o Vangelisovi glasbi za ta film.**

Da, to je bilo prvič, da je nekdo razdelal idejo o popolnoma elektronskem svetu, v katerem ritem šteje dosti več od melodije, ko je ustvaril ta neverjetni drugi svet, drugost v pravem pomenu besede. Partitura za *Iztrebljevalca* je bila prva med tistimi, ki so danes običajna praksa v Hollywoodu. Zelo elektronske partiture, ki nam dajejo bolj pulzirajoče ritme kot melodijo. Od *Iztrebljevalca* vodijo sledi h glasbi za filme, kot sta *Terminator II* (1991) ali *Alcatraz* (*The Rock*, 1996), ki smo ga videli lani. Hans Zimmer je delal podobno in mislim, da je zelo podcenjen skladatelj, čeprav je dal ogromno hollywoodskim akcijskim filmom. Pa tudi Danny Elfmann – sam sem namreč velik občudovalec vsega njegovega dela, ki ga je opravil pri Timu Burtonu, na primer pri filmih o *Batmanu*, ali pri zgodnejšem *Edward Scissorhands* (1990). Mislim, da je ravno ta partitura ena najboljših stvari v zadnjih letih... Prav



Anthony Perkins  
*Psiho*

*Vrtoglavica*



pri skladateljih kot sta Hans Zimmer in Danny Elfmann se pogosto dogaja, da pišeta za velike akcijske filme, glasba pa je tako tiha, da je skoraj ne slišimo, saj jo z ekrana izrinejo in preglasijo neverjetno glasni zvočni efekti. To ni ravno najbolj pozitiven trend... Hollywood dandanes opremlja svoje filme z glasbo, ki je pravzaprav ne moremo slišati. Slišimo sicer nekakšno brenčanje v ozadju, zelo hitro, da te vznemiri in se začneš spraševati, le kaj za vraga je to, medtem ko se je ubogi skladatelj s tem mučil cele mesece. Poznam namreč zgodbo v zvezi s filmom *Alcatraz*. Hans Zimmer je bil eden od treh skladateljev, ki so jih najeli, in producent je z njimi v studiju preživel tri tedne in jih gnjavil, na koncu pa je še sam zmontiral zvok. Tako so mu ti trije zgolj priskrbeli nekaj ritmičnega materiala, ne da bi imeli kakršen koli vpliv na to, kar delajo. Bili so le kolesce v stroju, ki se je imenoval *Alcatraz*, v akcijskem filmu s Seanom Conneryjem in Nicolasom Cageom, z milijoni rezov na minuto in s partituro, ki jo komaj slišiš neke v ozadju... Mislim, da je škoda, da Hollywood na tak način uporablja in izrablja skladatelje. Včasih dobijo možnost, da nekaj naredijo dobro, Ennio Morricone na primer nikoli ni hotel sodelovati pri filmu, kjer bi ne imel te možnosti, vendar si je on to lahko privoščil. Večina skladateljev v Hollywoodu pa poskoči od veselja, ko jim ponudijo delo pri filmu, potem pa so prisiljeni producirati metre in metre hitrega ritmičnega štofa, ki se ga na filmu niti ne bo zares slišalo.

Dvojno zavarovanje

Krila

**Katera je vaša najljubša glasba za nemi film oziroma vaš najljubši skladatelj?**

Oh, teh je veliko. Moj absolutno najljubši je Miklos Rosza, ki je pisal večinoma za *film noir*, zvrst, ki mi je bila od nekdaj blizu. Napisal je partiture za črne klasike iz štiridesetih let, kot sta na primer Wilderjevo *Dvojno zavarovanje* (Double Indemnity, 1946) ali Kubrickovi *Ubijalci* (The Killers, 1956). Če pa govorimo o sodobnih skladateljih, občudujem, kot sem že rekel, Dannyja Elfmanja, njegova glasba za film *Edward Scissorhands* se mi zdi odlična, vendar mi je lažje na lestvico uvrstiti starejše skladatelje, kot sta na primer Franz Waxman ali Alex North. Vsekakor cenim vsakogar, ki zmore narediti nekaj drugačnega. Ta hip mi je prišel na misel film Michaela Manna *Poslednji Mohikanec* (Last of the Mohicans, 1992). V njem, se mi zdi, je bila čudovita mešanica indijanske etnične in moderne glasbe. Pozabil sem, kdo jo je napisal – občutek imam, da je bil Hans Zimmer, želim si, da bi bil res on – ker je glasba z uporabo zelo različnih stilov resnično dobro podpirala filmsko naracijo; v nekem trenutku so zadoneli indijanski bobni, zelo naravna in preprosta inštrumentacija, v naslednji minuti pa je glasba postala že povsem elektronska, s celotno orkestracijo. Vendar to sploh ni bilo moteče, nikoli nisi dobil občutka, da gre od nečesa majhnega k nečemu velikemu, enostavno – delovalo je... Še posebno pa občudujem Morriconeja...

**Poznate njegovo glasbo za Pasolinijev film *Ptički in ptičice* (Uccellacci e uccellini, 1965)?**

Da, seveda. Zdaj, ko je vse njegovo delo dostopno, je mogoče slediti njegovemu razvoju. Nekateri pravijo, da se je z leti prodal, vendar se s tem ne strinjam. Mislim, da je Morricone melodičen, ne da bi se tega sramoval. Vedno je znal zadeti pravo melodijo in jo

variirati na vse možne načine, odvisno od zahtev in potreb filma. Pri samem sebi sem opazil, da se, kadar skušam napisati vodilno temo za televizijsko ali radijsko oddajo, sliši, kot bi jo napisal Morricone... To je največji poklon, ki ga lahko dam Morriconeju – ne morem napisati teme, ne da bi zvenela kot njegova... Morricone ti zleze pod kožo, ima nekaj, karkoli že to je... Osupljivo, zares osupljivo.

**Vas še prav posebej zanima nemi film. Kakšno in kolikšno je danes v Veliki Britaniji občinstvo te zvrsti?**

Zanimivo je, da britansko občinstvo ni preveč nagnjeno h kazanju čustev, zato nikoli pravzaprav ne moreš vedeti, kako film učinkuje nanje. Ko igran na tujem, kjerkoli v Evropi na primer, dobim tisti čudoviti občutek povratne reakcije, odziva publike, slišim njihov smeh ali zgolj začutim, da sledijo filmu, da ima nanje nek učinek. V Angliji je malo težje, ker se ljudje ne odzivajo tako živahno. Toda na splošno se mi zdi, da zanimanje za nemi film v zadnjih dvajsetih letih raste. Mislim, da so prišle nove generacije. V Veliki Britaniji hodi gledat neme filme predvsem mlada publika, in to sem opazil tudi nocoj v Ljubljani, kar me zelo veseli. Mladi se mi zdijo v primerjavi s starejšimi veliko bolj odprti za tisto, kar nemi film lahko ponudi. Sicer pa je tudi britansko občinstvo kar v redu. Problem nemega filma je danes v tem, da ni poceni. Potrebujete žive glasbenike, ki nekaj stanejo, potrebujete dobre kopije, ki stanejo še več, zagotoviti mu moraš publiciteto in potem upati, da bo prišlo dovolj ljudi, ki jih to sploh zanima. Seveda so določeni nemi filmi, ki se vedno izplačajo: na primer *Nosferatu* (1922), *Metropolis* (1927), *Fantom iz opere* (Phantom of the Opera, 1925), ti filmi se prodajajo avtomatično in lahko ste prepričani, da se bo vedno našla publika zanje. Toda poskusite prodati film, za katerega ljudje še niso slišali... Britanska publika ne mara tvegati, medtem ko se mi tukajšnje občinstvo zdi dosti bolj odprto, ker je nemi film še neraziskano področje, ki je bilo šele pred kratkim odkrito. V kulturnem smislu je od dežele do dežele drugače. V Franciji, na primer, je občinstvo nadvse radoživo. Če jim je nekaj všeč, bodo ves čas glasno odobraval in te vzpodbujali; če pa jim ni všeč, kar se meni na srečo še ni zgodilo, bi verjetno pianista zvlekli naravnost z odra in ga pretepli... Tudi v Italiji je mogoče občutiti veliko zanimanje za nemi film, posebej italijanski. Sprejeli so ga kot pomemben del lastne kulturne dediščine, zdi se mi, da je tako tudi pri vas. V Britaniji pa še vedno prevladuje miselnost, da so nemi filmi zgolj muzejski primerki, ki niso relevantni za sodobno občinstvo. In to velja zlasti za generacije, ki so odrasčale v tridesetih in štiridesetih letih, kajti starši so jim govorili: "Oh, mi smo hodili gledat tiste grozne stare filme, res so bili obupni, glasba je bila zanič, igralci so bili zanič, hvala bogu, da je končno prišel zvočni film!" Moja starša sta iz te generacije. Včasih me sprašujeta, zakaj se ukvarjaš z nemimi filmi – že mi smo se jim posmehovali... Mogoče res, ampak nova generacija jih je očitno sposobna bolje razumeti, jih doumeti kot avtonomno umetniško formo, formo, ki lahko stoji sama zase.

**Nocoj ste nam pokazali restavrirane inserte iz več pomembnih nemih filmov, ki ste jih v predavanju povezali v nekakšen pregled nad celotnim nemim obdobjem. Od Tuckerjeve Trgovine z dušami (Traffic**





in Souls, 1913) do McCareyevih Tatov in broške (Two Thieves and a Brooch, 1927) ste gledalce popeljali na potovanje z mejniki v razvoju nemega filma: D. W. Griffith, Robert Wiene, F. W. Murnau, Fritz Lang, Erich von Stroheim, Clarence Brown in Alfred Hitchcock so imena, ki zazvenijo tudi nepoznavalcem... Kateri od omenjenih se vam zdi najboljši, najpretnesljivejši, najbolj zapomnljiv? Težko bi se odločil. Med nocojsnjimi filmi bi izbral Zoro, ki so jo posneli tik pred iztekom nemega obdobja. Zrežiral jo je mož, ki je resnično razumel nemi film, ki je obvladal njegov jezik. Uporabil je lahko tehnologijo Foxovega studia, ki je bil v tistem času eden najboljših. Govorim seveda o Friedrichu Wilhelmu Murnauu, režiserju, ki je znal človeškost upodobiti na platnu tako subtilno in nevsiljivo, da kamere sploh ne opaziš, saj te v prizore kar potegne. To je čudovit primer filmske umetnosti... Rad imam Busterja Keatona, ki ga žal nismo mogli dobiti za to predstavo. Obožujem tudi Wellmanov film Krila (Wings, 1927), zgodbo o letalcih med prvo svetovno vojno, ki velja za enega najboljših vojnih filmov. Predstavo Skozi zvočni zid smo pripravljali z British Film Institute celih šest mesecev in izbirali smo lahko le med filmi, ki so v Nacionalnem filmskem arhivu, med filmi, za katere smo vedeli, da bodo zanimivi za občinstvo in iz katerih se je dalo dobiti dobre kopije. Eden od insertov, ki so bili prikazani nocoj, ljubezenski prizor med Greto Garbo in Johnom Gilbertom iz Brownovega filma *Flesh and the Devil* (1927), je sploh edini, ki je ostal od razpadajoče originalne kopije. Življenjska doba nitratnega filma je petinpetdeset let, zadnjega pa so posneli leta 1942 ali 43. Ne le, da se nitratni filmi, ki jih arhivi niso pravočasno rešili, sesipajo v prah, temveč so zaradi hitre vnetljivosti tudi nevarni... Zato bi se morali podvzati vsi, ki vam nitratne kopije po nemarnem ležijo v kletih in na podstrešjih, da jih nemudoma odnesete v najbližji filmski arhiv! Tisto, kar se je na prehodu iz nemega v zvočno obdobje dogajalo z nitratnimi filmi, je naravnost neverjetno... Studiji, ki so v letih 1895-1927 producirali neme filme, so bili lastniki njihovih absolutno neprecenljivih in nenadomestljivih negativov. Leta 1930 je ameriška administracija obdavčila filmske družbe, ker pa ni dobro vedela, kaj bi obdavčila in kako, se je odločila za davek na vsako posamezno filmsko kopijo v studijskih arhivih. Ko je leta 1931 prišel zvok, so v studijih vedeli, da z nemimi filmi ne bodo mogli več zaslužiti, pač pa bodo zaradi njih zgolj obdavčeni. Da bi jih skrili pred davkarji, so jih odpeljali v zapuščene kalifornijske rudnike, jih potapljali v morje in podobno. Universal je v izvirnosti prekosil vse druge, ko je s svojimi negativi, med katerimi so bile takšne mojstrovine kot *Fantom iz opere* in *Notredamski zvonar* (Hunchback of Notre Dame, 1923), podkuril ogromen kres na snemanju nekega drugorazrednega zvočnega džungelskega filma v njihovi produkciji. Ti negativi so bili resnično neprecenljive vrednosti, saj je šlo za originale, iz katerih bi lahko še danes delali najboljše kopije. Sam sem le enkrat spremljal film iz originalnega negativa. To je bil *The Kid Brother* (1927) Teda Wilda s Haroldom Lloydom. In ko to vidiš, ti postane jasno, kako kvaliteten je bil nemi film: čudovito izostren, poln detajlov, brez kakršnekoli zabrisanosti ali madežev. Na srebrnem nitratu se podobe dobesedno

lesketajo; od tod tudi izvira izraz "silver screen" za filmsko platno. Medtem ko so ljudje včasih v kinodvoranah gledali te prekrasne kopije ob spremljavi orkestrrov ali manjših bendov, ki so igrali fino muziko, ni čisto nič čudno, da danes nekateri menijo, kako obupen je nemi film, saj poznajo le kopije tretje ali četrte generacije... Nemi film je specifična umetniška forma neke druge kinematografije. Zaradi svoje narave je bližje operi kot filmu v današnjem pomenu besede. V njem se podobe srečujejo z glasbo na povsem irealen način, ki ustvarja nepozaben fantazijski, sanjski svet. Ti filmi so sanje iz nekega drugega časa, ki še vedno posedujejo moč, da se nas dotaknejo, da nas ganijo. To niso filmi brez zvoka, temveč čudovite vizualne mojstrovine, ki jih v življenje vsakič znova obuja glasba.

#### In vi, gospod Brand, ste eden izmed tistih, ki to omogočajo...

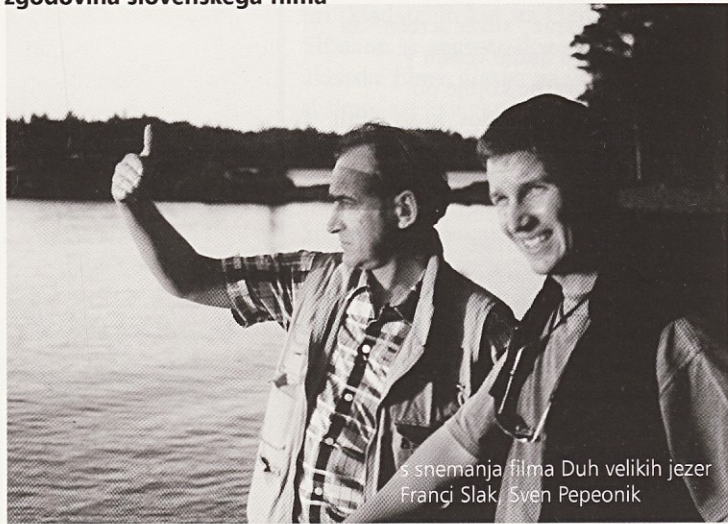
No, jaz prispevam le malo. Tisti, ki to zares omogočajo, so gledalci, ki jih razumejo, kajti sicer jih naslednje generacije ne bodo dojemale kot del sodobne kulture. Nocoj je bilo v Kinoteki zelo prijetno, publika se je odzivala, jaz pa sem užival. Zelo pomirjajoče je igrati nekje, kjer veš, da bi ljudje radi videli in naredili nekaj več. Prepričan sem, da bo SIHaPa (World Centre for Sinesthesia and Harmolodics in Performing Arts) pri Slovenski kinoteki na čelu takšne dejavnosti, ki bo vsem zainteresiranim omogočala stik z nemim filmom. Glasba je tista, ki v vseh kulturah podira zidove, od političnih do jezikovnih, ker je univerzalna, ker nagovarja vse enako. In nemi film je bil moj način, da sem se tega zavedel. •



Neil Brand v Slovenski kinoteki

fotografija Jože Rehberger





s snemanja filma *Duh velikih jezer*  
Franci Slak, Sven Pepeonik

ivan nemanič

## filmski spomin na misijonarja irineja friderika barago

Letos, ob prazniku apostolov Petra in Pavla, 29. junija, je minilo 200 let odkar je v Mali vasi pri Trebnjem zagledal luč sveta Irenej Friderik Baraga (1797-1868), duhovnik in neutrudni misijonar med indijanskimi plemeni ob Velikih jezerih v Severni Ameriki in prvi škof s sedežem v Marquettu v gornjem Michiganu. S peresom sta njegovo podobo in zlasti misijonsko dejavnost predstavila dr. Franc Jaklič (v knjigi *Friderik Baraga*, ki je izšla leta 1951 v Buenos Airesu) ter pisatelj Alojz Rebula v obširni monografiji *Duh Velikih jezer* (1997) v zanj značilnem izklesanem jezikovnem slogu.

O velikem slovenskem misijonarju Frideriku Baragi so ohranjene portretne upodobitve. Naslikal ga je Kriehuber, po njegovi podobi sta ga portretirala Vl. Mazi in Matej Langus. Baragovo življenje se je izteklo pred iznajdbo filma, zato neposrednih filmskih posnetkov o njem nimamo, pač pa pripovedujejo o njegovem misijonskem življenju dokumentarna filma v Slovenskem filmskem arhivu pri Arhivu Republike Slovenije in pa film režiserja Francija Slaka. Objavljene publikacije in filmsko gradivo se med seboj dopolnjujejo. Oba avtorja objavljenih knjig sta pred našimi očmi oživila svojevrsten "film" z vsakdanjimi podrobnostmi, dogodivščinami in nevarnostmi, katere je Baraga premagoval na poteh po brezmejnih širjavah indijanskih gozdov in zaledenelih jezer – kljub nasprotovanju belih priseljencev pri njegovem misijonskem poslanstvu. Lazarist Tone Zrnec je v svojem filmu *Sledovi* po Baragovih stopinjah prepotoval od postaje do postaje in tako zaokrožil njegovo misijonsko delovanje med Očipvejci in drugimi indijanskimi plemeni.

V začetku 80. let je Arhiv Republike Slovenije prevzel v svoj filmski arhiv film *Sledovi*. Film opisuje Baragovo življenjsko pot od rojstnega kraja, šolanja, priprave za duhovniški poklic, prve službe po posvetitvi za duhovnika, do Baragove odločitve za misijonsko delo na širjavah Velikih Jezer med "poganskimi" Indijanci. Film so v začetku 80. let predvajali po župnijskih skupnostih v Sloveniji, širši slovenski javnosti pa ni bil prikazan. Potem, ko smo si ga ogledali v Arhivu RS, smo sklenili, da ga uvrstimo v naš arhiv. Odločitev je temeljila zlasti na ugotovitvi, da je film, čeprav nastal v tujini, posnel slovenski avtor in v njem predstavil slovenskega rojaka, ki se je z velikimi črkami vpisal v cerkveno in kulturno zgodovino. Pri prebiranju sodelavcev v filmski ekipi ugotovimo, da je bil Tone Zrnec, lazarist v Torontu, zgodovinski svetovalec pri snemanju, pobudnik snemanja ter pisec scenarija. V temeljiti študiji je osvetlil življenje in delovanje Friderika Barage med Indijanci. Snemalne spretnosti je prevzel v roke Joseph Silvay, glasbo za film je skomponiral Jože Osana, ton pa posnel Frank Kus ml. Slovenski tekst v filmu bere Tone Zrnec. Film je bil sinhroniziran tudi v angleščino, kar je prav tako pripravil Zrnec. Angleško besedilo bere Marjan Resnik. Barvni, 16mm film v dolžini 660m je bil izdelan pri Production Film Makers Association v Torontu. Presneli so ga tudi na 8mm trak ter na kaseto. Idejo za film *Sledovi* so uresničili tudi s podporo dopolnilne šole in župniji Marije Pomagaj v Torontu.

Otroci šole so prirejali koncerte in izkupiček namenili fundaciji za film.

Scenarij filma zajema celotno življenje misijonarja Barage. Snemalec nas najprej popelje v njegov rojstni kraj Malo vas pri Trebnjem, kjer v graščini še danes stoji opremljena rojstna soba.

V njej so ohranjene tudi knjige izpod peresa Friderika Barage. Nato obiščemo župnijsko cerkev v Dobrniču, kjer je bil misijonar krščen; tam so mu v spomin postavili doprsni kip. V Ljubljani si ogledamo portal semenišča, kjer je študiral bogoslovje. Ustavimo se ob oltarju v stolnici, pri katerem je bil posvečen v duhovnika. Prav v tem semenišču hranijo Langusov portret škofa Barage.

Svojo duhovniško službo je začel v Šmartinu pri Kranju. Tu si ogledamo župnijsko cerkev, kjer je mladi duhovnik maševal. Kmalu je bil premeščen v Metliko. Ogledamo si križev pot, ki so ga v cerkvi namestili po prizadevanju Barage samega. Tu snemalec prikaže še belokranjske običaje ter vsakodnevna opravila vaščanov.

Po dveh letih dušnega pastirstva med preprostim belokranjskim ljudstvom je v njem dozorela želja po misijonskem poslanstvu. Njegov cilj so bili Indijanci ob obalah Velikih jezer Severne Amerike. Film nas popelje prek mesta Harbor Springs na obali Michiganskega jezera do zadnje življenjske postaje škofa Barage, v Marquett. Spotoma se ustavimo ob cerkvicah in misijonskih postajah, ki jih je zgradil v letih svojega bivanja med Indijanci. Ob koncu leta 1853 je prejel škofovsko posvečenje. Ogledamo si prvi škofijski sedež in središče Baragove dejavnosti v kraju Sault St. Marie. V hiši, kjer je živel, so pozneje uredili njegov muzej. V njem so ohranjeni Baragov križev pot, doprsni kip, krplje, s katerimi je premagoval snežne zamete, škofovski sedež, škofovski grb in križ ter cel kup indijanskih predmetov. Baraga je kmalu prenesel škofijski sedež v Marquette, mesto ob južni obali Gornjega jezera. V cerkvi so ohranjeni nekateri osebni predmeti škofa: škofovski prestol in prstan, kelih, ki ga je dobil v dar od Franca Jožefa, mašni plašč, misijonski križ, pečat, brevir, dnevnik in drugi predmeti.

Baragova zapuščina nam pove, da se je poleg dušnopastirskih dela ukvarjal tudi z znanstvenim raziskovanjem in publicistiko. Veliko časa je posvetil proučevanju jezika indijanskih plemen, pripravi indijanske slovnice, slovarja in drugih knjig v indijanskem jeziku. Ob potovanju po obalah Velikih jezer nas pritegnejo izbrani motivi, posnetki zgodovinskih znamenitosti krajev, ki danes vabijo turiste od blizu in daleč. Pred kamero stopijo Indijanci Očipvejci v svojih živo pisanih oblačilih. Obiščemo njihova borna bivališča. Prikazane kraje je Baraga obiskoval in prehodil, povsod zasledimo njegove "sledove". O filmu *Sledovi* je pisal dr. Drago Klemenčič v Družini (št.24/1984).

Drugi film *Slovesnost*, ob odkritju spomenika škofu Frideriku Baragi v Clevelandu, katerega tudi hrani Slovenski filmski arhiv, prikazuje obisk ljubljanskega nadškofa dr. Gregorja Rožmana v ZDA ter celoten potek slovesnosti septembra 1935. Uvodna slovesnost je potekala na Brezjah, kjer je pred cerkvijo maševal





Duh velikih jezer

nadškof Rožman s prošnjo razglasitve Barage za svetnika. Na pobudo Jugoslovanskega kulturnega vrta s predsednikom Antonom Grdino se je slovesnosti udeležilo 60.000 ljudi, zlasti slovenskih izseljencev v ZDA. Mesto Cleveland je podarilo v parku prostor za spomenik Baragi. Sprejem dr. Rožmana je potekal v župniji sv. Lovrenca v spremstvu župnika Omana in drugih duhovnikov. Dekleta v narodnih nošah in množica Slovencev ob straneh ceste je z zastavicami pozdravila nadškofa; v sprevedu so se zvrstili godba, cerkvena bandera in drugi. Nadškofa je spremljala častna straža. V fari Sv. Vida v Clevelandu so Slovenci sprejeli dr. Gregorija Rožmana 21. septembra; po prihodu se je srečal z duhovščino, med njimi s pomožnim škofom v Clevelandu, Jamesom McFadenom, na slovesnosti pa je bil tudi predstavnik jugoslovanske ambasade iz Washingtona dr. Božidar Stojanović, vodja kranjske slovenske katoliške enote John Plevnik in druge visoke osebnosti. Nato se je zvrstil spreved z jezdec v narodnih nošah, mladinski pevski zbori, godba sv. Lovrenca in drugi.

Na slovesnosti ob odkritju spomenika misijonarja Barage se je zbrala množica slovenskih izseljencev, mnogi med njimi so prišli v narodnih nošah. Proslavo je vodil ugleden Slovenec iz Clevelanda, John Mihelič. Govor je nadaljeval predsednik Jugoslovanskega kulturnega vrta Anton Grdina. Sledil je govor dr. Gregorja Rožmana, ki je spomenik tudi odkril, blagoslovil pa ga je škof James McFaden. Sledili so govorniki: guverner države Ohio, zastopnik župana Clevelanda, predsednik Baragove zveze in drugi. Film o slovesnostih ob odkritju spomenika škofu Frideriku Baragi je posnel slovenski izseljenec Anton Grdina. Slovenski zdravnik dr. Anton Pelko pa je kopijo odkupil in jo podaril nadškofu Rožmanu. Arhivu Slovenije je kopijo v začetku 70-ih let izročil Triglav film, o tem, kako so prišli filmi iz škofije, pa ni podatkov. Slovesnost ob odkritju spomenika škofu Baragi v Clevelandu opisuje Amerikanski Slovenec (24.-26.sept. 1935). Časopisno poročilo dopolnjuje filmske posnetke in je pomembno zlasti zato, ker je film nem.

Režiser Franci Slak je v letu 1995 v produkciji Televizije Slovenija in Bindweed Soundvision dokončal celovečerni dokumentarni film **Duh velikih jezer**. Film je nastal po temeljitem proučevanju dostopnega gradiva o Baragi, po ogledu krajev v ZDA in pogovorih z izvedenci, ki so preučevali Barago. Med njimi so bili sociologi, zgodovinarji, arhivarji, muzejski kustosi, pisatelji in drugi. Kot je zapisano na koncu filma, je avtor vzel naslov po knjigi pisatelja Alojza Rebule. Pri snemanju filma je bilo uporabljeno še naslednje gradivo: Dnevnik Friderika Barage, njegovi življenjepisi, npr. delo Bernarda J. Lamberta, *Shepherd of the Wilderness*, in drugi. Sledile so nekatere kronike, npr. *Kronika Marquetteške škofije*; temeljno literaturo pa predstavlja zbirka devetnajstih obsežnih knjig različnih avtorjev, *Handbook of the North American Indians*, in pričevanje ter znanstvena študija zgodovinarke Helen H. Tanner, *Atlas of Great Lakes: Indian History*. Med viri ugotovimo še *Baraga County Historical Book*, *Baraga County Ethnic Pageant*; foto dokumentacija je iz knjižnice Newbery Library, Chicago.

Pomembna je literatura o indijanskih plemenih Ojibwa in Ottawa in pogovori s pisateljema Gordonom Henryjem (*The Light People*) in Geraldom Vizenorjem (zbirka novel *Earth Power Coming*). Film je posnet na videotraku.

V začetku režiser predstavi področja, kjer je Baraga deloval. Sledijo misijonske postaje Krivo drevo, njegova prva postaja, nato postaja Cross Village z leseno cerkvijo in velikim križem, pokopališčem ter grobovi priseljencev in domorodcev. Nato prikaže cerkvi v Petoskeyu in Harbor Springsu, postajo v La Pointu in končno Baragov muzej z eksponati. Sogovorniki pripovedujejo o življenju indijanskih plemen, o običajih, zlasti pa o trgovini (menjavi rib in živalskih kož za "ognjeno vodico").

Že pred Barago so obiskovali Indijance na območju Velikih jezer jezuitski misijonarji in jih pokristjanjevali. Misijonarji, zlasti Baraga, so se trudili, da bi jih zavarovali pred žganjem. Ob krstu je od odraslih zahteval, da se odpovedo alkoholu; pri tem je imel misijonar velik uspeh, pa tudi neprijetna srečanja z belimi trgovci. Za Indijance je ustanavljal šole in jih učil branja, pisanja in osnov računanja. Temeljito je obvladoval indijanski jezik, saj je le tako mogel uresničevati svoje misijonarsko poslanstvo. Kakor je zapisal pisatelj Alojz Rebula, je Baraga pridigal tudi v nemščini, francoščini in angleščini; s svojimi petimi jeziki je simbolično predstavljal vesoljno katoliško Cerkev. Sad njegovega večletnega študija predstavljata *Slovnica* in *Slovar indijanskega jezika* (1700 strani), ki ju je dokončal 1853. leta. Obe deli sta še danes v uporabi in služita za ponovno učenje tega jezika, ki izumira. Novi priseljenci so si prizadevali, da bi Indijancem odvzeli zemljo, jih potisnili v rezervate in jih tako omejili pri nekaterih pravicah, npr. pri ribolovu. Tudi na tem področju se je Baraga postavil po robu novim priseljencem. S temeljnim znanjem prava, ki ga je študiral na Dunaju, preden se je odločil za bogoslovje, je nemalokrat odvrnil nevarnost, ki je pretila Indijancem. V indijanskem jeziku je natisnil katekizem in molitve, ki so jih uporabljali pokristjanjeni Indijanci. Film v drugem delu prikaže spomenik Baragi – duhovniku s krpljami. Na njem preberemo med drugimi napisi tudi ime ljubljanskega nadškofa Jožeta Pogačnika. Ustavimo se v kraju Assinis, kjer je nekoč stala ena izmed Baragovih misijonskih postaj. V Sault Ste. Marie je bil sprva sedež njegove škofije; leta 1866 jo je Baraga preselil v Marquette, kjer je zgradil škofijsko cerkev - katedralo, v kateri je pokopan skupaj s svojimi nasledniki (Ignacij Mrak, Janez Vertin). V katedrali je nameščen tudi portret Barage. Marquetteški škof James H. Garland nam tu pripoveduje o življenju in misijonskem poslanstvu Friderika Barage. V Baragovem muzeju si ogleđamo njegove osebne stvari: dnevnik, škofovski prstan, portrete iz zadnjega obdobja njegovega življenja, kjer spominja na Indijanca, in končno sliko Barage na mrtvaškem odru. Umrl je leta 1868. Raziskovalec filma bo ob podrobnejšem pregledu in študiju odkril v njem še druge zanimivosti in podatke – vseh seveda ni bilo mogoče predstaviti v tam zapisu. •

#### Duh velikih jezer

Avtor teksta: Franci Slak

Ekipa v ZDA: Sven Pepeonik (kamera), Bob Schneider (producent)

Ekipa v Sloveniji: Franci Slak (scenarij, režija, izvršilni producent)

Saša Lošić (glasba), Andrej Praprotnik (montaža)

Produkcija: TV Slovenija

Izvršni producent: Bindweed Sound Vision



# srebrni slovinci

joe valenčič

70 let na  
ameriškem ekranu

(1925-1995)

Mladi Pavle je leta 1924 pripravil kovček in odpotoval v Hollywood. Ambicija, ki ga je nekoč iz ene najmanjših primorskih vasi gnala čez ocean v jeklarski pekel Clevelanda, ga je tokrat usmerila v Kalifornijo. Star je bil dvajset let in prijetnega videza z izrazitim profilom ter z briljantno oblikovano pričesko, kakršno so nosili najstniški vzorniki. Prijatelji iz tovarne so ga klicali Valentino. "Biš mogel bit v movies," so ga nenehno prepričevali, "si lep kot Valentino." Nekega dne pa je šalo vzel zares. Pustil je službo, oblekel nedeljsko obleko, odplačal najemnino in sedel na vlak za Kalifornijo. Več mesecev se ni oglasil nikomur.

Potem pa je gospodarica pozno zvečer zaslišala trkanje. Razcapana pojava jo je pretresla. Pod umazanijo in gostim strniščem na obrazu je komaj prepoznala Pavla. Skozi luknje v čevljih so kukali prsti. "Prosim, strinka," jo je rotiti, "ne pusti, da me vidijo takega." Pavle nikoli več ni omenil Hollywooda.

Pavlova pripoved je resnična, kljub temu pa se v njej zrcalijo filmske zgodbe o nesreči in razočaranju ob ponarejenem blišču Hollywooda. Vendar se zdi, da je bil Pavle zgolj izjema med slovenskimi Američani. Iz zaprtih skupnosti Slovencev v severni Ameriki je le redke zapeljala bleščeča skušnjava filmske slave in uspeha, čeprav so morda živeli v Kaliforniji. Raje so se za deset centov zasanjali v temi bližnjega kinematografa. Morda jih je pred skokom v negotovost obvarovala prirojena praktičnost. Zato je priznanje na ameriškem platnu doživela samo peščica Slovencev. Slovenci se ne ponášajo z nobeno kronano hollywoodsko glavo, kot so Clark Gable, Elizabeth Taylor ali Walt Disney. Bili pa so njihovi sodelavci v filmski industriji. Njihovi uspehi so v splošnem razmeroma skromni, vendar vredni nič manjšega priznanja. Nekaj osebnosti je ameriškega občinstvu celo priraslo k srcu. Ker je bilo med njimi samo ducat igralcev in tehnikov, ni mogoče trditi, da je njihovo delo odlikovalo karkoli izvirno slovenskega. Toda v času, ko Slovenci po svetu znova uveljavljajo svojo kulturno identiteto, prav teh nekaj igralcev in strokovnjakov, potomcev Kranjske, Koroške in Krasa, hrani zgodbe, ki si zaslužijo na plano.

## Slovenci v nemih filmih

Kako se je Rozalija Sršenj iz Kranja prelevila v hollywoodsko Zallo Zarano? Zarana je prva znana, neizpodbitno slovenska igralka, ki je nastopila v hollywoodskih filmih. Čeprav je edina hollywoodska igralka z dvema Z-jema v monogramu, pa njena filmska dediščina meri samo nekaj metrov celuloidnega traku. Toda tisto nekaj malega, kar vemo o njej, je vznemirljivo. Njeno umetniško ime je kot slovenski epigram: zala gospa ob zori. V obeh znanih odlomkih iz leta 1925 igra eksotično plesalko. Na seznamu igralcev v filmu

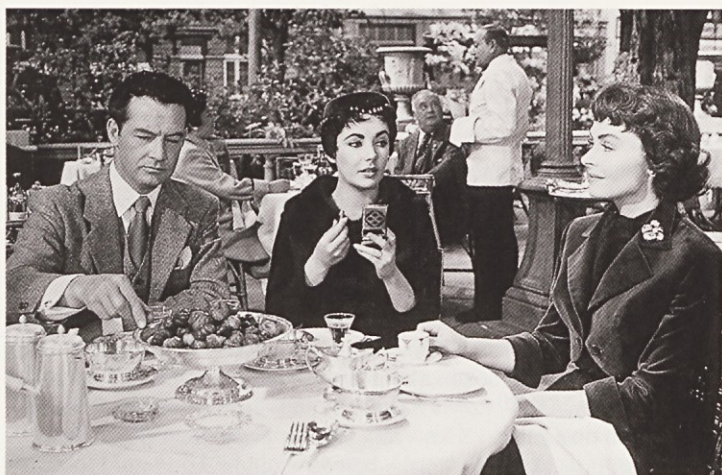
*Lažnivka* (The Lady Who Lied, 1925, Edwin Carewe), kjer nastopa kot alžirska zapeljivka, je njeno ime predzadnje. Že naslednji film, visokoproračunska uspešnica Ericha von Stroheima *Vesela vdova* (The Merry Widow, 1925) pa jo postavi med Mae Murray in legendarnega Johna Gilberta. Murray in Zarana sta člana varietetske skupine, ki potuje po balkanskem kraljestvu Montebello. Zarana v obeh prizorih vihti rdečilo za ustnice in pudrino kot kričeče oblečena igralka Frenchy Christine. Von Stroheimova zbadljiva, razkošna *Vesela vdova* je tako kot večina njegovih filmov sprožila plaz govoric o zaklenjenih studiih, šampanjcu, kaviarju in škandaloznem vedenju. Kako se je Zalika znašla z ramo ob rami s kraljico MGM in z enim največjih ljubimcev na platnu? Von Stroheim je za stranske vloge pogosto izbiral avstroogrske rojake. Zalikina minutka ali dve na platnu je vrhunec njene kariere. Za Clarka Gabla, ki med nastopajočimi sploh ni bil omenjen, je bil film šele začetek.

Slovenski slikar Božidar Jakac je pozimi med letoma 1929 in 1930 preživel nekaj tednov v južni Kaliforniji, kjer je obiskal tudi filmske studije. Narisal in naslikal je nekaj portretov Zalle Zarane in igralko Mildred Del Mar (Milka Prašnikar), ki še ni nastopila, pa tudi priznanih zvezd, kot sta bili Dolores Del Rio in Fanny Brice. Med drugimi rojaki, ki so se ukvarjali s tem poslom, je spoznal tudi studijskega fotografa Joa Z. Lista (Žnidaršič – umrl l. 1954). Starosta slovenskih odrskih desk Augusta Danilova trdi, da sta s sinom Ralphom Danilom pred prvo svetovno vojno med krajšim bivanjem v Kaliforniji nastopila v neimenovanem filmu. Piše tudi, da je med drugim obiskom deset let kasneje premišljevala o tem, ali naj sprejme vlogo matere Ala Johnsa v *Pevcu jazza* (The Jazz Singer, 1927, Alan Crosland). Ne o prvi ne o drugi zgodbi ni dokazov. Danilova je v New Yorku leta 1917 pela ljudske pesmi na prvih slovenskih posnetkih.

## Morebitni Slovenci

Potrđiti slovenski izvor znane osebnosti je težko. Zgled je igralka Laura La Plante (roj. 1904). V slovenski skupnosti so jo imeli dolga leta za svojo zaradi materinega dekleškega priimka Turck. Vendar iz podatkov o štetju prebivalstva sledi, da je bil stari oče Turck kmet iz Missourija, ki je bolj verjetno emigriral iz Nemčije. La Plantejeva je bila ob koncu obdobja nemega filma v drugi polovici dvajsetih let največji magnet pri gledalci pri družbi Universal. Živahna plavalaska je imela glavno vlogo v več uspešnih lahkih komedijah, kakršna je *Maček in kanarček* (The Cat and the Canary, 1927, Paul Leni), med resnimi vlogami pa je igrala Magnolijo v izvirni filmski različici *Show Boat* (Ladja zabave, 1929). La Plantejeva se je rodila





2

v St. Louisu, filme pa sta s sestro Violet začeli snemati že pri petnajstih letih. Če je res Slovenka, je najpomembnejša slovenska Američanka na platnu. Govorice o slovenski materi krožijo tudi v zvezi z bleščečo sodobnico La Plantejeve, Glorio Swanson, in današnjim superzvezdnikom Arnoldom Schwarzeneggerjem. Njuni materi sta Poljakinja in Čehinja.

Priimki z morebitnim slovenskim izvorom se zgolj občasno izpišejo na filmskem platnu. Fred Sersen, ustanovitelj oddelka za posebne učinke pri 20th Century Fox, je v tridesetih in štiridesetih letih sodeloval pri približno 145 filmih, med katerimi najdemo tudi znamenita naslova *Laura* (1944) in *Čudež v 34. ulici* (Miracle on 34th Street, 1947, George Seaton). Za delo pri filmih *Prišlo je deževje* (The Rains Came, 1939, Clarence Brown) in *Strmoglavski skok* (Crash Dive, 1943, Archie Mayo) je dobil oskarja. V južni Kaliforniji je veliko slovenskih družin s priimkom Sersen. Čeprav priimek Fonda najdemo tudi v Sloveniji, so bili predniki Henryja Fonde protestantje, ki so iz severne Italije zbežali na Nizozemsko in se pozneje naselili v Združenih državah ter ustanovili vas Fonda v državi New York.

Nekatere hollywoodske osebnosti so živele v Sloveniji. Romantični glavni igralec iz filmov *Casablanca*, *Zdaj, popotnik* (Now Voyager) in klasičnih uspešnic Paul Henried se je rodil v Trstu kot Paul von Henried, sin avstrijskega bankirja, ki mu je cesar Franc Jožef podelil viteški naslov. Filmski režiser Fritz Lang se je med prvo svetovno vojno ukvarjal s kiparstvom na posestvu prvega slovenskega filmarja dr. Karola Grossmanna v Ljutomeru.

#### Slovinci v studiih

Ko slovenski filmski zgodovinar Silvan Furlan piše, da je imela Slovenija filmske zvezde, preden je sploh dobila prvi film, misli na Ito Rino. Slovenska igralka Ida Kravanja je imela glavno vlogo v številnih omembe vrednih čeških in nemških produkcijah s konca dvajsetih in začetka tridesetih let, njena veljava pa je bila enaka blišču studijske kolegice Hedy Kiesler oziroma kasneje Lamarr. Iz zlate dobe sistema hollywoodskih studiev izstopa samo ena igralka slovenskega rodu, Audrey Totter (roj. 1918). Znana je predvsem kot plavalaska neposrednega *film noir*, odigrala pa je tudi več vlog v resnih filmih in komedijah, tako da so jo nekajkrat primerjali s Carole Lombard in Ido Lupino. Njen najljubši nastop je hkrati tudi najboljši. Igralec Robert Montgomery je režiral filmsko različico detektivskega romana Raymonda Chandlerja *Dama v jezeru* (The Lady in the Lake, 1946) s stališča junaka, igralci pa so morali izražati čustva neposredno v kamero. Nobena od velikih zvezd pri MGM ni bila pripravljena žrtvovati kariere za tako nenavadno produkcijo. "Imela sem občutek, da nimam kaj izgubiti," se spominja Totterjeva, "toda v studiu so menili, da nimam dovolj izkušenj." MGM je mladi igralki, ki je podpisala pogodbo, kljub pomislekom zaupal vlogo elegantne, vzvišene založnice. Izid: ena izmed filmskih klasik štiridesetih let in velik preboj za Audrey. Tehnika snemanja od spredaj ji je zelo ustrezala, saj je tako lahko pokazala svoje globoko izrazne oči in ličnice. Ljubezenski prizor, ki je zahteval, da dejansko poljubi objektiv kamere, ji je zagotovil mesto v filmski zgodovini. "Imela sem



3

izredno srečo, da sem dobila vlogo," je izjavila.

Audreyin oče je v Joliet v Illinoisu emigriral iz avstrijskega Gradca. Njegova mati je imela slovenske prednike. Čeprav ima Joliet močno slovensko skupnost in župnijo, je švedsko-ameriška mati poskrbela za to, da sta bila Audrey in njen brat vzgojena v popolnoma protestantskem duhu. Po srednji šoli je Audrey postala priljubljena na čikaškem odru in newyorškem radiu. Z izjemnimi potezami in poslušom za glasovne upodobitve je pritegnila pozornost filmarjev in podpisala pogodbo z MGM. Med letoma 1944 in 1980 je igrala v več kot 40 filmih, in sicer pogosto v glavnih ženskih vlogah ob takratnih največjih imenih kot so Ray Milland, Robert Taylor in Clark Gable.

Lionel Barrymore jo je označeval kot eno najboljših igralk, kar jih je kdaj videl. "Nikoli pa ne boš zvezda," ji je povedal, "preveč vsestranska si." Na platnu je zares ustvarila neverjetno različne ženske podobe. Gledalci so jo prvokrat opazili v vlogi čudaške spremljevalke Johna Garfielda v filmu *Poštar vedno zvoni dvakrat* (The Postman Always Rings Twice, 1946, Tay Garnett), kjer je poskrbela za sprostitev ob sicer mrakobni zgodbi. V *Visokem zidu* (High Wall, 1947, Curtis Bernhard) je bila dinamična, odločna psihiatrinja v bolnišnici. Howard Hughes jo je sam izbral za potrpežljivo, ljubečo ženo boksarja za denar Roberta Ryana v boksarski klasiki *Podtikanje* (The Set-Up, 1949, Robert Wise). Govori se, da je moral RKO plačati lepo vsoto MGM, da si jo je lahko sposodil za to vlogo. "Če to drži," je pripomnila, "sama denarja nisem videla." Film je v Cannesu dobil nagrado kritike. V drugi polovici petdesetih let je začela dobivati manj pomembne vloge, tako da je presedlala k televiziji, nikoli pa ji ni bilo žal: "Skušala sem izžarevati osebnost zvezde, vendar mi preprosto ni šlo od rok." Zato pa je dosegla tisto, kar se je tragično izmuznilo mnogim drugim igralkam: dolg, srečen zakon, materinstvo in polno družinsko življenje.

Samo en slovenski igralec je nastopil v filmu z glavno vlogo v zlati dobi Hollywooda. George Dolenz (1908-1963) je našel nišo v razvedrilnem poslu v stranskih vlogah kot ljubezniv Evropejec ali eleganten uradnik najprej v manjših programskih mašilih, potem pa v prvorazrednih zgodovinskih spektaklih. Dolenz je kot svoj rojstni kraj navajal Trst, vendar nekateri trdijo, da je odrasčal v slovenski četrti Gorice. Začel je kot obiralec oliv in kovaški vajenec in si z natakarskim delom v Havani ter Mexico Cityju utrl pot do Kalifornije. Med vojno je študiral v Hollywoodu pri Maxu Reinhardt, se poročil in kmalu podpisal pogodbo z Universalom – kot eden izmed neštetihih lepotev v zvečine pozabljenih nizkoproročunskih izdelkih za pojoče zvezdice v slogu Susanne Foster, ali zahajajoča velika imena kot Boris Karloff. Dolenz je imel sicer redno plačo, ker pa je bil tipičen praktični Slovenec, je delal tudi zvečer, in sicer sprva kot natak v Trocaderu, potem pa kot pomočnik direktorja enega najbolj razvpitih hollywoodskih "napajališč" Circa. V enem od teh klubov je Dolenz po naključju spoznal Howarda Hughesa, kar je pomenilo veliko priložnost, hkrati pa tudi skorajšnji konec kariere.

Hughes je za svoje novo privlačno odkritje Faith Domergue predelal precej trhllo melodramo Prosperja Meriméeja o vojskujočih se

13





4

družinah na Korziki **Vendetta**. Ko je James Mason odklonil glavno moško vlogo grofa Orsa, je Hughes iskal sredozemskega novince, ki ne bi mogel zasenčiti njegove prelestne naložbe. Domerguejeva z lepoto žal ni mogla nadomestiti pomanjkljivih igralskih sposobnosti, toda to je bila pri filmu še najmanjša težava. Hughes je bil tako zaposlen z drugimi posli, da se je moral potek snemanja ravnati po njegovem trenutnem razpoloženju. Če se je režiser pritoževal, je Hughes pač poiskal drugega. Pri **Vendetti** je sodelovalo nekaj največjih hollywoodskih režiserskih imen štiridesetih let: Preston Sturges, Max Ophüls, Stuart Heisler. Še sam Hughes je stopil za kamero. Film je v svojem prvem režiserskem poskusu dokončal igralec Mel Ferrer. Snemanje se je vleklo pet let. Dolenz je bil obupan. Zaradi pogodbe z RKO ni smel delati nič drugega. Njegov sin Micky se spominja svojega odgovora, ko je učiteljica vprašala učence, s čim se ukvarjajo očetje: "Moj očka kosi trato." Dolenz je nekega večera naletel na Hughesa. Producent ga ni spoznal; Dolenz se mu je moral še enkrat predstaviti. Hughes mu je zagotovil, da bo film uspešnica, toda po premieri je bilo za **Vendetto** manj zanimanja in kmalu je izginila s platen.

Peripetije z **Vendetto** za Georga vendarle niso bile popoln polom. Vrnil se je k stranskim vlogam, toda ocene njegovih prizadevanj v velikih celovečercih in barvnih zgodovinskih spektaklih ob mnogih ikonah petdesetih let, kot sta Elizabeth Taylor in Kirk Douglas, so nihale med "dolgočasen" in "olesenel" ter "zanimiv" in "učinkovit". Vendar je znal svoje prizore vedno oplemenititi z urbanim pridihom, naj je nosil frak ali toga. Kot italijanski ljubimec Olivie de Havilland v viktorijanski melodrami **Moja sestrična Rachel** (*My Cousin Rachel*, 1952, Henry Koster) je vzbudil goreče ljubosumje pri Richardu Burtonu, ki je prav s tem filmom debitiral v Ameriki. V **Purple mask** (Škrlatna maska, 1955, Bruce Humberstone) je bil učitelj mečevanja Tonyja Curtisa, ponoči pa vodja francoskega podzemlja rojalistov. Hun Atila (Jack Palance) ga je v **Poganskem znaku** (*Sign of the Pagan*, 1954, Douglas Sirk) vrgel

s prestola kot Teodozija cesarja brez hrbtenice. Njegova najboljša vloga je bila morda v filmu **Štirje apokaliptični jezdeci** (*The Four Horsemen of Apocalypse*, 1962, Vincente Minelli), kjer je upodobil prezirljivega nacističnega poveljnika v Parizu. Dolenčev sen je bil, da bi imel restavracijo in bi igral le takrat, kadar bi sam hotel. Naslovna vloga v televizijski nanizanki **Grof Monte Cristo** (1955-1956) mu je omogočila, da je odprl hollywoodski klub **The Marquis**, ki je postal priljubljeno zbirališče prijateljev in sodelavcev. Nekaj let kasneje je v lastni restavraciji podlegel srčnemu napadu. Umrli je prekmalu, da bi doživel igralski uspeh sina in vnukinje.

"Bil je izredno prijazen človek. Zelo metafizičen. In prijetnega videza," se spominja njegova soigralka iz filma **Krogla za Joeyja** (*A Bullet for Joey*, 1955, Lewis Allen), Audrey Totter. "Zdelo se mi je, da bi lahko dosegel še veliko več." George prav v tem filmu spregovori prve znane slovenske besede v zgodovini Hollywooda – s Slovenko Audrey. Nuklearnemu fiziku Dolenzu, ki ga namerava ugrabiti George Raft, gangsterjevo dekle nastavi past. V restavraciji ji v nekaj jezikih izpove svoja čustva: "*My darling, I love you ... Yo te quiero ... Ich liebe dich ... Jaz te imam rad ... Je t'aime.*" Totterjeva se spominja prizora, vendar se ni zavedala, da sta istega rodu, še manj pa tega, da je George nekoliko priredil besedilo. "Scenarij nikakor ni mogel biti tak," pravi.

Vsi hollywoodski igralci seveda niso bili zvezde. Večina jih je bila statistov: varuške, plesalke, vojaki ali zgolj obrazi v množici. Nekateri so povedali vrstico ali dve; drugi so samo prikimali. Med njimi je bil tudi boksar Eddie Simms (Simončič, roj. 1908), ki je prišel v Hollywood prek znanstva s prvakom v lahki kategoriji Maxiejem Rosenbloomom. Začel je s filmom **Ringside Maisie** (Maisie ob ringu, 1941, Edwin Marin) in se v številnih drugih prikazal kot boksar ali silak, nekajkrat tudi v prizorih z Williamom Powellom (**Song of the Thin Man**, 1947, Edward Buzzell) in Jerryjem Lewisom (**Sailor Beware**, 1951, Hal Walker). Simms je z izrednim igranjem harmonike v dvajsetih in tridesetih letih razveseljeval clevelandske Slovence in igral na prvih slovenskih posnetkih s triom Matije Hoyerja. V kriznih časih se je posvetil boksu in se srečal tudi s svetovnima prvakoma Joejem Louisom in Maxom Baerom.

Slovence najdemo tudi med hollywoodskim tehničnim osebjem. Animator Michael Lah je pomagal Williamu Hanni in Josephu Barberi pri nekaj kratkih risankah iz štiridesetih let, da sta lahko oživila mačka Toma in miška Jerryja. Delal je tudi z domiselnim Texom Averyjem pri produkciji brezizraznega kužka Droopyja in na koncu prevzel nanizanko. Lah je do druge svetovne vojne sodeloval pri celovečernih risanih klasikah kot sta **Sneguljčica in sedem palčkov** (1937) ter **Fantazija** (1940), nato pa prestopil k MGM. Leta 1957 je bil **One Droopy Knight** (Vitez Droopy), ki ga je režiral Lah, nominiran za oskarja v kategoriji za najboljšo risanko. Lah (roj. 1912) je odraščal v okolici Chicaga in se ukvarjal z atletiko pri Sokolih. Ker je imel smisel za humor in risanje, se je javil na oglas za službo risarja pri Disneyevih studiih. Lah je poleg risank sodeloval v ekipi, ki je animirala plesne sekvence za filma z Genom Kellyjem **Dvignimo sidra** (*Anchors Aweigh*, 1944, George Sidney) in **Povabilo na ples** (*Invitation to the Dance*, 1956, Gene Kelly), ter narisal miška Jerryja, ki je plaval z Esther Williams v filmu **Mokro je nevarno** (*Dangerous When Wet*, 1953, Charles Walters). Lah je prispeval k uveljavitvi močno pretiranega, večkrat nasilnega sloga v takratnih risankah. Ko je leta 1956 prevzel nanizanko o Droopyju, je prevzel moderni slog, ki je bil značilen pri evropskih animatorjih. Tega so bili najbolj veseli računovodje družbe, saj je bila produkcija s takim pristopom cenejša. Ko je oddelek MGM leta 1958 razpadel, se je Lah posvetil reklamnim filmom in televizijskim spotom. Ves čas delovanja v Hollywoodu je sodeloval pri prireditvah v Slovenskem domu v kalifornijski Fontani.

Igralec Frank Gorshin (roj. 1934), ki je prav tako odraščal v slovensko-ameriški družini, še danes reče kakšno domačo. Čeprav je nadarjen komik, ki je znan predvsem po posnemanju zvezdnikov kot sta Kirk Douglas in Burt Lancaster, pogosto igra v vlogah najetih zločincev ali čednih, navadno psihotičnih izobčencev. Obe odliki je združil v upodobitvi stripovskega junaka Riddlerja v



televizijski nadaljevanki **Batman** (1965-1967) in kasnejšem celovečercu (1966, Leslie Martinson), po katerih se ga največkrat spominjamo.

Žilavi domačin iz Pittsburgha je diplomiral na Carnegie Tech School of Drama. Njegovi zgodnji filmi so zvečinoma nizkopračunske zgodbe, kakršna je melodrama o tolpah **Portlandsko poročilo** (Portland Expose, 1957, Harold Schuster) ali znanstveno-fantastična parodija **Invazija letečih krožnikarjev** (Invasion of the Saucer Men, 1957, Edward L. Cahn). Z uspešnimi televizijskimi nastopi v petdesetih letih si je prislužil karakterne vloge ob Tonyju Curtisu, Jacku Nicholsonu in drugih. Gorshin bi lahko opisali kot igralca, ki je na eni strani podoben Marlonu Brandu v glasbeni komediji **Zvonovi zvonijo** (Bells Are Ringing, 1960, Vincente Minnelli), na drugi strani pa spominja na Davida Janssena, nasilneža, ki terorizira državnega gozdarja v filmu **Ognjeni obroč** (Ring of Fire, 1961, Andrew Stone). Čeprav je nastopil samo v petih nadaljevanjih **Batmana**, je za portret klepetavega, maničnega Riddlerja pridobil naklonjenost gledalcev in nominacijo za nagrado emmy. "Veliko srečo smo imeli, da je prav on igral prvega falota," pravi **Batman** Adam West v svoji avtobiografiji. "Zaslužen je za velik del uspeha te nanizanke."

Gorshin je leta 1969 postal prvi slovenski Američan z imenom v naslovu broadwayskega muzikala. Igral je newyorškega župana Jimmyja Walkerja v *Jimmyju*. Dolgo vrsto let je nastopal kot komik v Las Vegasu.

Še vedno nastopa v komornih igran in posameznih filmih. Ob nedavnem nastopu v komediji je dejal, da preživlja tretje obdobje kariere: "Najprej je mladost, potem odraslost in nato: 'Joj, kako dobro se držiš!'"

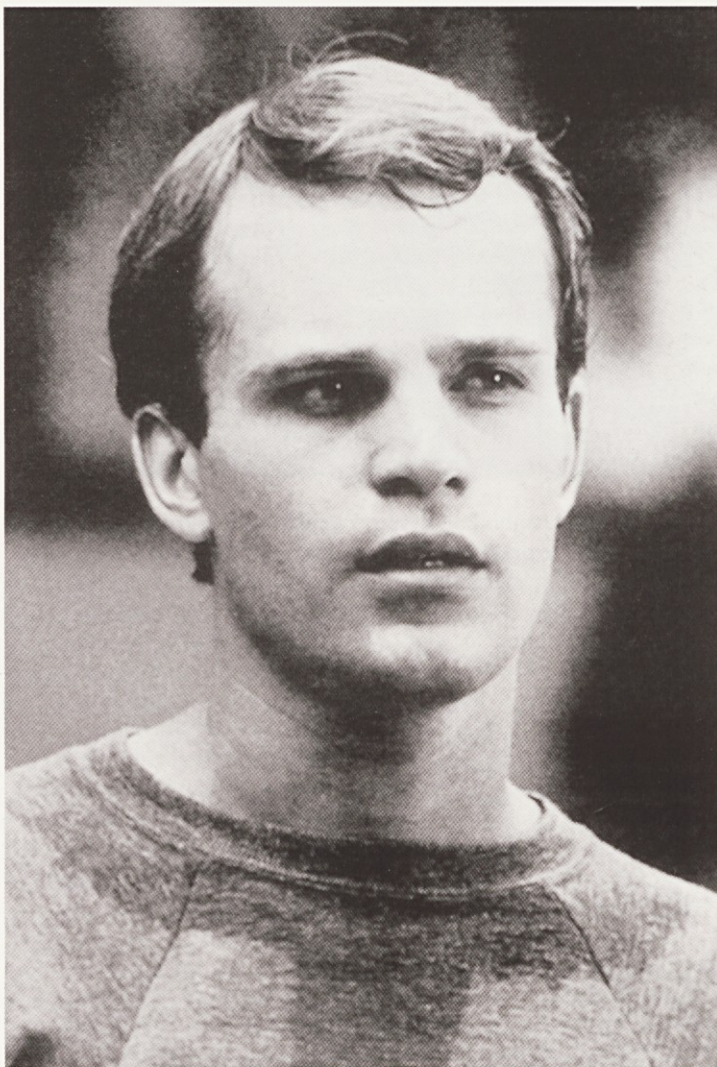
#### Pojočji Slovenci

Slovenci se kljub svoji majhnosti v talilnem loncu Združenih držav lahko pohvalijo s prispevkom k ameriški kulturi – s slovensko polko. Slovenski glasbeniki v Clevelandu so pred prvo svetovno vojno postopno amerikanizirali izvirno ljudsko glasbo, tako da so začeli spremljati harmoniko in kontrabas še z banjom in bobni. Slovenske melodije so posodobili z jazzovskimi in plesnimi priredbami, v tem slogu pa so igrali tudi ameriške popevke in tako v dvajsetih letih pritegnili še več poslušalcev.

Polka zasedba Franka Yankovica (roj. 1915) je bila vodilna med slovensko zvonečimi orkestri, resnično pa je zablestela v letih 1948 in 1949, ko je prodala dva milijona izvodov uspešnic *Just Because* (Samo zato) in *The Blue Skirt Waltz* (Valček modrega krila). Vročica polke je v obdobju hladne vojne preplavila Ameriko in Yankovic je leta 1950 polnil dvorani hollywoodskih Mocambo Cluba ter Aragon Ballrooma. Na plesišče mu je uspelo zvabiti celo igralke Lano Turner in Rosalind Russel ter igralca Josepha Cottena. Pripravil je poskusno snemanje za Universal, posnel vrsto kratkih glasbenih filmov za kino in televizijo ter snemal s pevko in igralko Doris Day. Kasneje je v okviru združenja vodil televizijsko oddajo s polkami. Yankovic je leta 1985 dobil prvo nagrado grammy za najboljšo polko. Marca 1995 je televizijska postaja PBS predvajala njegov portret.

Banjoist in kitarist Joe Sodia je napisal in izvajal glasbo ter igral v nizkopračunskem vesternu **Pastor in odpadnik** (The Parson and the Outlaw, 1957, Oliver Drake). Pokojni komik John Candy je odraščal ob glasbi kralja polke Walterja Ostaneka, ki ga je gledal po televiziji, in ga omenja kot navdih pri upodobitvi vodij polka zasedb v filmih **Sam doma** (Home Alone, 1992, Chris Columbus) in **Zadnja polka** (The Last Polka, 1984), parodij dokumentarnega filma Martina Scorseseja **Zadnji valček** (The Last Waltz, 1978).

Pred kamerami se je začela kariera treh slovensko-ameriških izvajalcev popularne glasbe. Sin Georga Dolenza Micky (roj. 1943) je bil član The Monkees, rock-and-roll zasedbe, sestavljene posebej za televizijo, ki je postala izredno priljubljena v televizijski nanizanki. Dolenz je na televiziji prvič nastopil v glavni vlogi v projektu **Deček iz cirkusa** (Circus Boy, 1956-1958) pod imenom Mickey Braddock. Ustvarjalci nanizanke **The Monkees** (1966-1968), v kateri je bilo polno pesmi, gagov in posebnih učinkov, so dobili navdih pri filmu Beatlov **A Hard Day's Night** (1964, Richard



5

Lester), vsebovala pa je celo polurno situacijsko komedijo.

"Dolgolasi bratje Marx," jih je opisal Dolenz; v vlogi ostarelega monkeea z gumijastim obrazom je pel in se naučil igrati bobne, tako da je na koncu zamenjal studijskega glasbenika, ki je posnel prvih nekaj skladb skupine. Kvartet se je zadrževal na vrhu lestvic s platinastimi ploščami, kot sta *I'm a Believer* in *The Last Train to Clarksville*, ter navduševal najstnike po vsem svetu.

Edini psihodelični celovečerec The Monkees z naslovom **Glava** (Head, 1968) je režiral televizijski producent skupine, Bob Rafelson, scenarij pa je napisal Jack Nicholson. Film je omadeževal njihov sloves in dosegel prodajni neuspeh, vendar v zadnjih letih postaja kultni zgled za kič šestdesetih let. Dolenz je kasneje produciral in režiral televizijske oddaje in kratke filme ter nastopal v različnih gledaliških predstavah in filmih v Veliki Britaniji. Leta 1986 se je vrnil v ZDA na dobro sprejeto turnejo oživljenih The Monkees, trenutno pa gostuje z novo **Briljantino** (The Grease).

Andrea True (Truden, roj. 1943) je leta 1976 posnela disko uspešnico "More, More, More", potem ko je v začetku sedemdesetih igrala v erotičnih filmih. Truejeva, ki je imela glasbeno izobrazbo, je vodila TV oddajo za mladino v rojstnem mestu Nashvillu. V New York se je preselila v času, ko se je javnost začela navduševati nad pornografskimi filmi in porno zvezdami tipa Linda Lovelace. Truejeva je nastopala z najbolj znanima zvezdnikoma erotičnih filmov, Harryjem Reemsom in Marcom Stevensom, v filmih **Zapeljevanje Lyn Carter** (The Seduction of Lyn Carter, 1975, Wes Brown) in **Dama na kavču** (Lady on the Couch, 1975, Oscar Tripe), kritiki pa so jo hvalili kot najboljšo igralko v tej zvrsti. V kratki karieri je nastopila vsaj v 50. filmih, katere je včasih režirala ali zanje napisala scenarij, hkrati pa je poskušala uspeti kot pevka. Njen prvi disko izdelek se je za kratek čas prebil na prvo mesto lestvic in postal mednarodna uspešnica. Skupina The Andrea True Connection je imela še dve pesmi na lestvicah, nastopala pa je tudi s plesnim sporedom.





Rock-and-roll harmonikar Albert "Weird Al" Yankovic ("odštekani Al", roj. 1959) je nesporni smešni možakar MTV-jevske generacije. Dolgonogi očalar "odštekani Al" je med drugimi napisal nekaj parodij na glasbene video spote Madonne (*Like a Surgeon*) in Nirvane (*Smells Like Nirvana*), v katerih tudi nastopa in pred navdušenim občinstvom razpihuje pretirani egoizem rock-and-roll zvezd. Yankovic, ki se je rodil v Kaliforniji in ki ni v sorodu s Frankom, je dobil grammy-ja za parodiji na pesmi Michaela Jacksona: za ploščo parodij *Eat It* (1984) in glasbeni video spot *Fat* (1988, Jay Levey). Ko sta bila leta 1985 oba Yankovica nominirana za grammy-ja, je odštekani Al posnel polurno TV humoresko *Frankie Goes to Hollywood*. V svojem prvem celovečercu UHF (1989, Jay Levey) podeduje manjšo televizijsko postajo in odigra različne osebe skupaj s satirično upodobitvijo Ramba.

#### Slovenci danes

Uspešni slovensko-ameriški igralci so v Hollywoodu še vedno redkost. Izjema je tretji rod igralcev iz družine Dolenz. Ami Dolenz (roj. 1969) je junakinja ducata poceni grozljivk in mladinskih pustolovskih filmov, ki ciljajo na tržišče kableske televizije in izposojevalnic video kaset. Drobčna plavalaska z velikimi modrimi očmi izžareva ganljivo ranljivost v vlogi nesrečno zaljubljenega duha iz filma *Obala čudežev* (*Miracle Beach*, 1991, Scott Snider), v filmu *Otroci noči* (*Children of the Night*, 1991, Tony Randel) pa je predmet vampirjevega hrepenenja, če omenimo dva njena boljša nastopa.

Na koncu zgodbe Ami vedno zmaga, naj jo obseda hudobni duh mrtvega slikarja (*Srečanje čarovnic II: Hudičeva veža*, 1993, Kevin Tenney) ali pa jo preganjajo velikanski drevesni Klopi (*Ticks*, 1993, Tony Randel). Dolencova je nastopila tudi v popoldanski televizijski nadaljevalki *Splošna bolnišnica* in večerni *Ferris Bueller*. Ami, ki se je izkazala kot glavna igralka naivka, bo imela na platnu zagotovo še dolgo kariero.

Broadwayski gledališki igralec Željko Ivanek (roj. 1957) je začel filmsko kariero z dvema izjemnima glavnima vlogama v celovečerni grozljivki o telepatskem potniku *Pošiljatelj* (*The Sender*, 1982, Roger Christian) in filmu *Množična privlačnost* (*Mass Appeal*, 1984, Glenn Jordan), v katerem je ob Jacku Lemmonu igral upornega semeniščnika. Ivanek, ki se je rodil v Ljubljani, vedno obdrži strešico nad črko Ž. S starši se je preselil v Kalifornijo, ko je bil še otrok. Študiral je dramsko igro na univerzi Yale in londonski Akademiji za glasbo in dramsko umetnost. Izostreni slog mu je leta 1981 prinesel nagrado Drama Desk Award za vlogo v off-broadwayski predstavi *Deveti oblak* (*Cloud Nine*), leta 1983 pa nominacijo za tonyja za najboljšo stransko vlogo v *Spominih z brightonske obale* Neila Simona.

Ivanekova prva ljubezen je newyorški oder, tako da v filmih in na televiziji nastopa zgolj občasno. Njegova upodobitev Toma v novi postavitvi *Steklene menažerije* leta 1990 je pri kritiki naletela na navdušen sprejem. Slovenski režiser Karpo Godina mu je zaupal vlogo hollywoodskega prijatelja režiserja Fritza Langa v *Umetnem raju* (1990).

Igralka Sabrina Meško, ki se je rodila v Sloveniji, je v Ljubljani

študirala balet in glasbo. Po nastopih v televizijskih nadaljevalkah v Sloveniji in Nemčiji se je preselila v Združene države. Poleg dela za televizijo in gledališče smo jo v stranski vlogi lahko videli tudi v filmu *Skrivne igrice* (*Secret Games*, 1992, Alexander Gregory Hippolyte).

F. Daniel Somrack (roj. 1955) je delal najprej kot kaskader, potem pa je začel sodelovati s filmskimi družbami kot izvršni producent med drugim pri dokumentarcu o boksu *Prvaki za vekomaj* (1989, Dimitri Logothetis) in filmu *Bližji* (Dimitri Logothetis, 1990).

#### Slovensko-ameriška kinematografija

Večje založbe plošč so v dvajsetih letih poskrbele za založenost s slovensko glasbo, filmske industrije, ki bi bila namenjena posebej temu trgu, pa ni bilo. Poslovnež iz Clevelanda Anton Grdina (1874-1957) je konec dvajsetih let kupil filmsko kamero in začel semati dogodke v mestu ter v slovenskih soseskah. Filme je prikazoval v slovenskih dvoranah, poleti pa jih je projiciral na rjuho ob pogrebem zavodu. Snemal je poroke, prva obhajila, pogrebe in parade. Dokument o posledicah katastrofe v plinarni East Ohio, v kateri je umrlo veliko slovenskih Američanov, je imel širok odmev. Božidar Jakac je leta 1931 skupaj z Grdino posnel gladovni pohod skozi središče Clevelanda. Grdina je snemal vse do sredice petdesetih let. Žal se je večina njegovih izdelkov na gorljivem nitratnem filmu izgubila.

Prvi jugoslovanski zvočni film so posneli v New Jersey, sodelovalo pa je tudi precej slovenskih igralcev. Da bi ženi Raquel Davidovich, ki je bila Srbkinja, omogočil nastopanje v filmih, je režiser Frank Melford ustanovil podjetje Yugoslavian Pictures Co. Leta 1932 je bila premiera filma *Ljubezen in strast* (*Born to Kiss/Ljubav i strast*). Manjšo vlogo je imel tudi slovensko-ameriški tenorist in studijski glasbenik John Ribič. Revija *Variety* je film ocenila za "precej brezupnega" in "hudo amaterskega": "Ekipo sestavljajo Jugoslavlani, ki so jih pač našli v New Yorku," je zapisal avtor ocene. "Melford morda računa, da bo zaslužil v Jugoslaviji, kjer je pomanjkanje filmov." Davidovicheva je za promocijo obiskovala jugoslovansko-ameriške skupnosti, toda film ni nikoli prišel čez Atlantik.

Prve slovenske filme so videli tudi slovensko govoreči prebivalci Združenih držav. Okrog leta 1932 so v Clevelandu prikazovali film *V kraljestvu Zlatoroga* (1931, Janko Ravnik). V osemdesetih letih so bili gledalci v širših slovenskih skupnostih veseli redkih slovenskih produkcij. Neposredne teme nekaterih filmov, namenjenih odraslim, npr. *Cvetje v jeseni* (1973, Matjaž Klopčič), so užalile veliko domačih gledalcev, ki niso bili v kinu že od filma *Moje pesmi, moje sanje* (*The Sound of Music*, 1965, Robert Wise). *Sergeant Jim* (Narednik Jim, angleški prevod za film *Dolina miru*, 1956, France Štiglic) je bilo mogoče videti v okviru prikazovanj umetniških filmov, daleč v sedemdeseta leta pa večkrat tudi po televiziji. Temnopolti olimpijec John Kitzmiller je na cannskem festivalu za upodobitev ameriškega vojaka dobil nagrado za najboljšo moško vlogo. Prva in edina retrospektiva slovenskega filma v Ameriki je bila v Pittsburgu leta 1983. Od vseh slovenskih del, ki so se prikazovala na ameriških festivalih, je najboljši sprejem kritike doživel *Splav meduze* (1980) Karpa Godine.

Na ameriške odrske deske je stopilo mnogo igralcev iz Slovenije. Leta 1926 je pri dramskem društvu Ivan Cankar v Clevelandu gostovala Augusta Danilova. Njena prisotnost je navdihovala cel rod ljubiteljskih gledališčnikov. Nekaj njenih monologov iz komedij je ohranjenih na zgodnjih zvočnih posnetkih. Polde Bibič je leta 1988 nastopal na ameriški turneji tria Terlep. Tudi filmski igralci Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani in Trstu so že nastopali v Združenih državah in Kanadi.

#### Slovenija na platnu

Jugoslavije vse do druge svetovne vojne v ameriških filmih skoraj nikoli niso omenjali, še manj Slovenijo. Hollywood je Jugoslavijo končno opazil, ko se je zaradi nacistične invazije začela pojavljati v naslovih časopisov. Postala je kulisa herojskih vojnih filmov *Chetniks* (1943, Louis King) ali eksotičnih intrig *Diplomatic Courier* (1952, Henry Hathaway). Jugoslavlani so upodobljeni kot





balkanski stereotipi, se pravi zagoreli melanholični veseljaki v filmu *Ženska leta* (Woman of the Year, 1942, George Stevens) ali skrivnostni tujci iz zaostale gorate dežele, kakršne so srbske ženske-panterice iz filma *Ljudje mačke* (Cat People, 1942, Jacques Tourneur). Priročniki za igralce so vsebovali navodila o jugoslovanskih narečjih, opisana pa so bila kot različice ruščine. Ameriški filmi še vedno zelo poredko omenjajo Slovenijo in Slovence. Prvi primer je verjetno film *Ženska leta*, v katerem novinarka Katherine Hepburn gosti mednarodno delegacijo in ima težave pri iskanju pravega sogovornika za športnega novinarja Spencerja Tracyja. Ena od možnosti je gospa Laruga. "Saj verjetno ne govorite slovensko," jo vpraša. "Ne," se glasi odgovor, "samo nekoliko polomljeno angleščino."

Edino jugoslovansko filmsko prizorišče, ki bi bilo lahko Slovenija, zasledimo v filmu *The Yellow Rolls Royce* (1965, Anthony Asquith). V zadnji tretjini filma nastopa Omar Sharif kot partizan Zoran Davič, ki z zvijačo pregovori bogato ameriško vdovo, da ga v rolls royceu pretihotapi v Trst. Gospa Millet (Ingrid Bergman) potuje na sprejem pri angleški kraljici materi. Naroči ji, naj ga odloži pred Ljubljano (v gozdu nad mestom). Večerjo v hotelu "Imperial" prekine nemški bombni napad. Zoran jo poišče, potem pa skupaj rešujeta prizadete Ljubljance. Ko ga pripelje k tovarišem na planini (vodi jih v ovčjo kožo odeti Janez), postane avto partizansko prevozno sredstvo, prestreza nacistične krogle in nudi zavetje za ljubimca. Angleškega filma zaradi uradnega nesporazuma niso mogli posneti v Sloveniji. Prizore so posneli v Avstriji in angleških studiih v Ealingu.

Del dogajanja v najboljši produkciji Michaela Balcona je postavljeno v Slovenijo. *The Divided Heart* (1954, Charles Crichton) govori o paru, ki posvoji jugoslovansko vojno siroto. Čez nekaj let se pojavi fantova mati. Med drugimi slovenskimi besedami zaprosi v prizoru na sodišču: "Dajte mi dete." Slovenska filmska podjetja so pomagala mnogim britanskim, nemškim in ameriškim ekipam in jim omogočila snemanje filmov *The Crooked Road* (1946, Don Chaffey) in edini vojni film Sama Peckinpaha *Železni križec* (Cross of Iron, 1977). Občasno so v njih nastopali tudi slovenski igralci, denimo Demeter Bitenc.

Gorica in soška fronta iz prve svetovne vojne sta ozadje razmerja med voznikom rešilnega avtomobila in bolničarke v romanu *Zbogom, orožje* Ernesta Hemingwaya. Najboljša od treh filmskih različic je prva, ki jo je leta 1932 režiral Frank Borzage. Ljubimca igra Helen Hayes in Gary Cooper. Kritikom se je zdel najbolj učinkovit odlomek z umikom iz Kobarida. Spektakelska različica Charlesa Vidorja z Rockom Hudsonom in Jennifer Jones v glavnih vlogah ni šla v denar, producenta Davida O. Selznicka pa bi skoraj uničila.

Južni rob železne zavese Trst so v nekaterih filmih prikazovali kot golaž intrig – evropsko *Casablanca*. V filmu *Diplomatic Courier* glavni junak Tyrone Power prek Trsta tihotapi komunistične vohune, nazaj pa prinese skrivni ruski načrt za invazijo v Jugoslavijo. Med igralci sta bila srbski Američan Karl Malden (rojen kot Mladen Sekulović) in Dalmatinec Peter Coe (rojen Petar Knego).

## Slovenci kot junaki

Če je bil Tito po materi Slovenec, imamo dva Slovenca, ki nastopata kot osrednji osebi v biografskih filmih. Uniformo prvega Jugoslavana je leta 1972 oblekel Richard Burton v vojni sagi *Sutjeska*. Ta film je bil nominiran za oskarja kot najboljši tuji film. Burtona je izbral Tito sam.

Pittsburški jeklar Matt Cvetič je v vrsti člankov razkril svoje delovanje v vlogi vladnega vohuna. Pri Warnerju so zgodbo preoblikovali v kričečo melodramo *Bil sem komunist za FBI* (I was a Communist for the FBI, 1951, Gordon Douglas), s Frankom Lovejoyem v glavni vlogi. Cvetič se predstavi kot Slovenec. Čeprav film danes velja za togega in poenostavljenega, je populariziral novo hollywoodsko zvrst protikomunističnih filmov. Slog, ki združuje sestavine uveljavljenih zgodb o podzemlju in o nacističnih vohunih, je bolj kot na ameriške gledalce ciljal na Notranjo komisijo za neameriške dejavnosti, da bi kongresnike prepričal o domoljubnosti filmske industrije. Ob premieri je doživel le malo slabih kritik. Še več, bil je nominiran za oskarja za najboljši dokumentarec.

Ob kakemu ducatu igralcev in tehnikov, ki si zaslužijo obravnavo, se zdi nemogoče dokazati, da je v njihovem delu karkoli izvirno slovenskega. Samo peščica jih je bila vzgojena s slovensko zavestjo. In kaj je lahko skupnega tem naključnim izbrancem? Očitna lastnost vsaj treh je nadarjenost za mimiko in telesno komiko. Frank Gorshin, Micky Dolenz in "odštekani Al" Yankovic so takoj razpoznavni v vlogah, ki so sicer značilne za risanke. Michael Lah je z animiranimi liki dodal svoj kanček odtrganega smisla za humor. Mnogi vrhunski komiki v svetu zabave so otroci priseljencev. Psihatri pravijo, da je humor (tudi igra) odziv na negotovost. Morda prav odraščanje med priseljenci v Ameriki vpliva na njihovo izbiro poklica. Igralci ne glede na motiv venomer pravijo, da so komične vloge težje od resnih.

Vsak igralec ima sebi lastno zgodbo. Preučevanje še poteka, zato je pričujoča študija pravzaprav le uvod. Z novimi odkritji o njihovem delu in novimi imeni ter talenti bo nastala jasnejša slika o prispevkih Slovencev k ameriški kinematografiji..

## Opombe k fotografijam:

- 1 Audrey Totter in John Garfield načrtujeta izlet v Mehiko preden se njegovo dekle (Lana Turner) vrne z obiska pri materi. Prizor iz filma *Poštar vedno zvoni dvakrat* (The Postman Always Rings Twice, 1946). Režija Tay Garnett, MGM)
- 2 George Dolenz trpi ob ženi (Donna Reed), ki je skrivaj zaljubljena v moža Elizabeth Taylor. (The Last Time I Saw Paris, 1954. Režija Richard Brooks, MGM)
- 3 Frank Gorshin v karakteristični vlogi z grozečim pogledom in pištolo v roki. (Portland Exposé, 1957. Režija Harold Schuster, Allied Artists)
- 4 Plesalki Zalla Zarana (s šminko) in Mae Murray sta sprejeti v kraljevini Monte Blanco. (The Merry Widow, 1925. Režija: Eric von Stroheim, MGM)
- 5 Željko Ivanek kot uporni študent teologije (Mass Appeal, 1984. Režija: Glenn Jordan, Universal)
- 6 Micky in Ami Dolenz, dve tretjini ekranske dinastije (Iz avtobiografije *I'm a Believer*, 1994)
- 7 Slovenec Slovenki: Jaz te imam rad. George Dolenz se zaljubi v gangsterjevo dekle Audrey Totter. V tem prizoru Dolenz spregovori prve slovenske besede na Hollywoodskem platnu. (A Bullet for Joey, 1955. Režija: Lewis Allen, United Artists)
- 8 Intenzivni trio: Audrey Totter, Alexis Smith in Clark Gable. (Any Number Can Play, 1949.)





Henry B. Walthall, Lillian Gish  
Rojstvo naroda

(1929-1996)

# william k. everson

## david gill

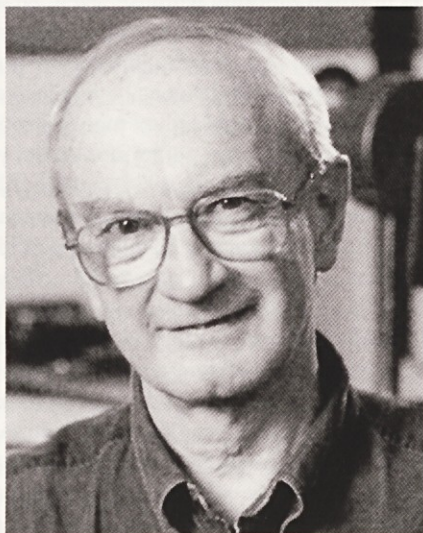
(1928-1997)

V zadnjem letu dni sta nas zapustila dva izmed največjih zgodovinarjev, restavradorjev, zbiralcev in poznavalcev nemega obdobja filma, David Gill in William K. Everson. Gilla smo poznali predvsem kot vnetega sodelavca Kevina Brownlowa, s katerim sta od konca sedemdesetih odkrila in restavrirala nepregledno število filmov (od leta 1990 pod lastno streho, Photoplayom), ki bi v nasprotnem primeru propadli, Everson pa je tako rekoč vse začel; ko se je koncem štiridesetih iz Anglije preselil v New York, je začel zbirati (takrat zelo poceni) neme filme in tako rekoč sam pred propadom rešil približno 4000 filmov, ki jih je zbral do konca življenja in jih navdušencem radodarno prikazoval kar v svojem stanovanju. Everson je bil zakladnica znanja, in če vprašate Kevina Brownlowa, danes največjo avtoriteto na področju nemega filma, je bil Everson oče, neizmerna inspiracija, skratka, Bog in batina. Ali kakor je dejal v svojem nekrologu ob Eversonovi smrti: "Če me kdo od tistih francoskih teoretikov vpraša, od kod prihajam, povejte mu, da pripadam Ecôle Bill Everson."

Ekran se od obeh mojstrov poslavlja z njunima tekstoma o **Rojstvu naroda**, s katerim je Griffith letos ponovno triumfalno obkrožil dobršen del sveta (tudi Ljubljano); Gillov tekst je nasploh zadnji, ki ga je napisal, Eversonov pa je izsek iz njegove mojstrske knjige *American Silent Film*.



# rojstvo naroda: sirota ali izobčenec?



david gill

To je zgodba o restavraciji filma, ki ga ni nihče hotel. V nobeni drugi umetniški zvrsti ni primera, ki bi se lahko meril z usodo epskega filma D. W. Griffitha *Rojstvo naroda* (Birth of a Nation, 1914). Film, ki je bil ob svojem rojstvu opevan kot prva prava kinematografska mojstrovina in so ga zgodovinarji in filmski ustvarjalci označili za najpomembnejše delo tistega časa, danes mnogi črtijo, institucije, katerih namen je ohranjati filmsko dediščino, pa se mu odpovedujejo.

Občasno se nam je zdel najbolj nepriljubljen med nemimi filmi. Pa ne zavoljo pomanjkanja filmskih dosežkov, pač pa zaradi nedvoumnega rasizma v drugi polovici filma. Postal je delo, o katerem ljudje pišejo, a si ga le redko ogledajo. Če si ga že kdo ogleda, pa gre verjetno za 16-mm ali nekvalitetno 35-mm črno-belo kopijo v zagotovo nepopolni obliki. V petdesetih so ga tu in tam zavrteli v majhnem art kinu The Everyman v londonskem Hampsteadu. Verzija, ki so jo prikazovali, je bila obupen duplikat zvočne izvedbe, ki se je pri hitrosti 24 slik na sekundo vrtela za polovico prehitro, zato so prizori bitk spominjali na *Neumno simfonijo* (Silly Symphony) Walta Disneya. V zgodnjih sedemdesetih je majhno podjetje za 16-mm kopije iz Los Angelesa, imenovano Thunderbird, izdalo kolorirano verzijo filma, ki je osupnila vse, ki so jo videli. Celó na 16 milimetrih je kakovost slik z vsemi svojimi vznemirljivimi otenki poudarila moč filma kot še nikdar dotlej. Iz strahu pred tožbo Raymonda Rohauerja, ki je trdil, da je dobil avtorske pravice za film, je bilo podjetje zelo skrivnostno glede izvora filma. Davidu Shepardu je, medtem ko je bil arhivar pri Ameriškem filmskem inštitutu, prišlo na ušesa, da v Minneapolisu obstaja originalna kolorirana kopija verzije iz leta 1921, ki da je v lasti nekega gospoda Landryja. Postaló je jasno, da je Thunderbird svoj 16-mm *master* izdelal prav iz te kopije, nihče pa ni bil

pripravljen povedati, kje se nahaja. Ko smo v poznih sedemdesetih delali serijo o Hollywoodu, je naši raziskovalki po nagovarjanju, naj poišče kopije, ki bodo čim bližje originalu, uspelo dobiti nekaj zelo kakovostnega materiala iz Kongresne knjižnice. A čeprav je ugotovila, da imajo ogromno število kopij, ni bila nobena kolorirana. Torej med njimi ni bilo Laundryjevó kopije. Po senzacionalnem uspehu našega restavriranega *Napoléona* (1927) leta 1980, nas je veliko ljudi nagovarjalo k oživitvi *Rojstva naroda*. Logično se jim je zdelo, da mora takšnemu epu slediti še dedek vseh filmskih epov. Patrick Stanbury, ki se nam je leta 1990 pridružil pri oblikovanju Photoplaya, nas je skoraj vsako leto spraševal, kdaj bomo to klasično delo vključili v repertoar. Toda predstavitev tega filma, na način, kot ga je treba videti, z dobro kopijo na velikem platnu in ob spremljavi velikega orkestra, je izziv za vsakogar. Kako ga je mogoče ponuditi kot popularno zabavo? Saj prav za to gre pri živem kinu – navdušiti moderno občinstvo s prikazovanjem nemega filma na kar najbolj vznemirljiv in silovit način. Takšna predstava bi v Londonu lahko bila plamenišče za izbruh jeze, kot se je zgodilo leta 1915. Kar ni nič čudnega. Tako smo bili deset let del konsenza, ki se je izogibal oživiljanju *Rojstva*. Leta 1990 pa smo se lotili dokumentarnega filma v treh delih o

D. W. Griffithu. Tako smo se morali ne samo neposredno dotakniti polemike okrog filma, temveč tudi odločiti, katere njegove celovečerce bomo v navezavi s serijo na televiziji prikazali. Če smo že nameravali tako natančno obdelati nastajanje *Rojstva*, zakaj bi ne pokazali celega filma, da si lahko ljudje sami ustvarijo sodbo o njem? V tem kontekstu in na malem ter pomanjšujočem televizijskem zaslonu smo imeli priložnost, ki smo jo iskali. Zdaj smo se vrnili k iskanju pogrešane kolorirane nitratne kopije, Laundryjeve kopije, za katero se je zdelo, da je popolnoma izginila. Domnevali smo, da je morala v nekem trenutku zaiti v domet arhiva ZDA, saj je leta 1978 Muzej moderne umetnosti izdelal 35-mm barvno kopijo, ki je po vsebini ustrezala Laundryjevi. Ni pa imela niti kančka izvrstne kakovosti originala – enodimenzionalna in pusta je bila slabša od 16-mm Thunderbirdove kopije. Tako smo lahko le upali, da je originalni material še v dobrem stanju in da bo mogoče narediti nov negativ. Žal pa so nam na Muzeju, kjer so sicer priznali, da je bil njihov zaščiteni negativ slab, povedali, da nitratne kopije več nimajo. Rekli so, da so ga vrnili Kongresni knjižnici, tam pa so trdili, da je še zmeraj v Muzeju. Končno smo na pomoč poklicali "posebne enote" – velikega filmskega detektiva Davida Thaxtona iz Washingtona. Ideja, da bi izbrskal najboljšo obstoječo kopijo, ga je navdušila. Po tednih in tednih potrpežljivega poizvedovanja je poslal prvo poročilo, ki nas je popolnoma potrdilo. Odgovorni pri Kongresni knjižnici o svoji zbirki materiala o *Rojstvu* niso mogli povedati nič določnega. Deloma zato, ker je bila njihova evidenca nepopolna, deloma pa zato, ker so zelo neradi javno govorili o 'temi, o kateri je bilo že toliko polemik in razprav'. Eden od njih je razprave med teoretiki in arhivom na to temo imenoval 'kačje gnezdo'. (Vedeli smo, kaj to pomeni. American Masters pri WNET, ki so v koprodukciji s Thames TV delali serijo, so pri Državnem skladu za humanistiko (National Endowment for the Humanities) zaprosili za sredstva. Da so sredstva končno odobrili, je bilo potrebno v dveh letih vložiti tri prošnje in odpotovati v New York ter zadevo predstaviti komisiji akademikov. Težava je bil D.W. Griffith, človek, ki je posnel *Rojstvo naroda*.)

Pri Muzeju pa so bili še kar prepričani, da so kopijo vrnili. Ko smo že nameravali vreči puško v koruzo, je dobil Thaxton eno tistih preprostih idej, ki delajo velike detektive velike. Vprašal se je, kakšna je povezava med tema dvema institucijama. Odpremní oddelek, kakopak. In tam je bila. Dragocena nitratna kopija je več kot dvanaest let ležala v odpremnem oddelku Muzeja, označena za vrnitev v Kongresno knjižnico...

Na naše veliko olajšanje je bil material še vedno v dobrem stanju in uspelo se nam je dogovoriti z Eileen Bowser iz Muzeja, da lahko iz nitrata zase napravimo nov barvni negativ, v zameno pa še enega za njih. Vendar je bil Channel Four pripravljen le simbolično povečati



sredstva. Izdelati nov material pod temi pogoji je pomenilo plačati ga iz lastnega žepa. Ker pa smo prišli že tako blizu, nismo mogli izpustiti te zlate priložnosti, da bi ne glede na stroške ohranili Laundryjevo kopijo kar najbližje izvorni kakovosti. Preteklo je veliko časa, bil je že marec 1992 in do roka za oddajo treh dokumentarcev in celovečerca smo imeli le še 12 mesecev časa. Četudi smo bili dogovorjeni z Muzejem, nismo zagotovo vedeli, kdaj bo novi barvni negativ narejen. Za odlomke znotraj prve epizode serije smo se že odločili uporabiti 16-mm Thunderbirdovo kopijo – ja, Kevin je eno dobil, takoj ko je bila narejena – in za majhen televizijski zaslon je bila dovolj impresivna. Odločili smo se, da oživimo glasbeno spremljavo, ki jo je za premiero v New Yorku napisal Joseph Carl Breil. V Kongresni knjižnici se je ohranila le kot dirigentov klavirski izvleček z napotki za orkestracijo in nekaterimi posameznimi deli. Odločili smo se za Johna Lanchberyja. Kot glasbeni direktor Kraljevega baleta je sestavil, priredil in napisal precej dovršenih spremljav za balet in čeprav je bil ples njegovo življenje, je bil tudi goreč navdušenec nemih filmov. Toda bil je zelo zaposlen in velik del leta 1992 je bil zaseden z drugimi obveznostmi. Njegove naloge ni prav nič olajšalo tudi dejstvo, da je bila spremljava napisana za zgodnejšo različico *Rojstva* in ne za verzijo iz leta 1921. Ali bi lahko tvegali in ga zadrževali, dokler bi mogoče, ampak zgolj mogoče, ne dobili 35-mm kopije?



Henry B. Walthall, Miriam Cooper

Stvar je začejala že spominjati na Griffithovski vrhunec, ko smo hiteli dokončevati dokumentarce in omahovali med "Naj ostanemo pri 16 milimetrih?" in "Naj počakamo na 35 milimetrov?" Odlomitev je padla, ko je postalo jasno, da 35-mm kopije ne bo pravočasno. Maja smo prejeli pismo, v katerem nas je Eileen Bowser opozorila, da John F. Allen ne more izdelati naše kopije, dokler ne bo končal vsega tekočega dela zanje za tisto "fiskalno leto". To je pomenilo, da bi z delom nikakor ne mogli začeti pred junijem, film za skladatelja pa smo morali začeti pripravljati takoj. Vsi smo se strinjali, da nimamo druge izbire kot prenesti 16-mm kopijo na video, da bo lahko začel delati. Tolažili smo se, da film teče s konstantno hitrostjo 16 slik na sekundo in da bi ga torej lahko zamenjali s 35-mm, če bi prispel v doglednem času pred snemanjem. 35-milimetrska kopija je iz ZDA prispela oktobra. John E. Allen in njegov laboratorij so opravili veličastno delo. Že prej nam je povedal, da je bil original kopiran "sliko po sliko" in zato izredno oster. Prepričan je bil, da z nitratom lahko doseže še veliko boljši rezultat in zdaj je to tudi dokazal. Ta čudovita kopija nas je postavila pred strašno dilemo. Čas in operaterji so terjali svoj davek. Ko smo jo pregledovali in primerjali s 16-milimetrsko, smo ugotovili, da je bolj poškodovana in da večkrat manjkajo deli

prizorov, da pa je en posnetek presenetljivo za skoraj dva metra in pol daljši! Lanchbery je že skoraj končal spremljavo, mi pa so bili tik na tem, da zamenjamo obstoječ 16-mm material, za katerega je Jack tako natančno priredil spremljavo, z novo kopijo, za katero smo ugotovili, da se s spremljavo ne sklada. Kevin je bil, razumljivo, na svojo kopijo navezan in je menil, da bo – ker gre za prikazovanje na televiziji, še zmeraj si namreč nismo mogli predstavljati projekcije v kinu – kopija vzdržala. Patrick, ki je še naprej hrepenel po spektakularni predstavitvi filma, je bil zelo za to, da uporabimo 35-mm kopijo. David je bil mnenja, da je tudi v tej fazi vredno poskusiti, 35-milimetrska je boljša in to bi bila tudi edina priložnost, da pokažemo, kako kakovostna je, pa čeprav samo na televiziji. Ko je padla odločitev, smo se morali spoprijeti s praktičnimi problemi, ki jih je 35-mm kopija predstavljala. Kako daleč lahko gremo z restavracijo takšne kopije? Treba se je bilo sprijazniti z omejitvami. Vsekakor je nismo mogli spraviti na verzijo, ki je bila prikazana na premieri leta 1915, veliko materiala niti ni več obstajalo. Toda želeli smo material najboljše kakovosti, da bi lahko zapolnili najhujše vrzeli. Državni filmski in televizijski arhiv (NFTVA) je imel nitratno drobnozrnato kopijo, ki so jo leta 1948 izdelali iz duplikata, ki jim ga je posodil Muzej, iz njega pa novo kopijo. Clyde Jeavons nam je velikodušno ponudil dostop do njega. Ker pa je segal njihov material toliko generacij nazaj, smo sklepali, da mora biti najboljši material v Kongresni knjižnici. Pisali smo jim in pojasnili, da se z Državnim filmskim in televizijskim arhivom lotevamo, kakor smo jo poimenovali, "delne restavracije". David Francis nam je v pismu sporočil, da ga skrbi, ker razmišljamo le o delni restavraciji. *"Imamo 28 različnih nitratnih kopij. Če z NFTVA razmišljate o popolni restavraciji, vam bomo z veseljem dovolili pregledati ves material, ki je shranjen v Daytonu v Ohio... Vendar vam pa ne moremo pomagati pri predlaganem projektu, ker po naši evidenci nimamo drugega koloriranega materiala."* (David Francis v pismu Kevinu Brownlowu, 25. oktobra 1992) Torej je bila Laundryjeva kopija unikatna! Neverjetna misel, še zmeraj pa nam je ostal problem, kako najti dober material, s katerim bi nadomestili 35-mm kopijo. Zdaj smo bili odvisni od NFTVA in njihovega negativa-duplikata, iz katerega bi naredili odseke, ki bi jih lahko kolorirali, da bi se skladali z našo kopijo in tako zakrpali najhujše luknje. Le tri mesece smo imeli do glasbenih snemanj januarja 1993 – datuma, ki smo se ga morali držati, če smo želeli izpolniti obveznost do Thames TV in American Masters, ki naj bi serijo predvajali pred našimi prikazovanji v Veliki Britaniji. Želeli smo jih pridobiti za načrt, da bi ob dokumentarnih prikazali tudi tri celovečerce. V skladu z rokom je Jack Lanchbery že končal kompozicijo in jo je zdaj orkestriral za 70 glasbenikov. Naš predlog je pomenil, da bi moral na novo napisati nekaj iztočnic, da bi ustrezale razširjenim prizorom. Čeprav tako pozno, je Jack plemenito privolil, poudaril pa je, da moramo pri 3 urah in četrtr glasbe spremembe obdržati na absolutnem minimumu. Potem ko je končal delo, je ostalo še vnašanje sprememb v vsak posamezen del, kar pa je zelo počasno in naporno opravilo. Določili smo najpomembnejše manjkajoče dele, ki bi jih lahko popravili z materialom NFTVA. Pet jih je bilo:

- prizor z mulatsko dekle in Stonemanom; zaradi slabega preskoka, ki je trajal kar nekaj sekund, je prizor izgubil ključni moment, ki je zelo jasno nakazal fizično razmerje med njima;
- celoten prizor smrti drugega sina;
- prizor s kovačem in majhnim polkovnikom, več preskokov v dolžini 4,8 metrov
- bližnji plan Gusa in osredotočenje na "sestrico", preden se ta požene v smrt
- prizor, v katerem je družina prejela novico o smrti drugega sina in prijetje malega polkovnika, več preskokov, ki so zmotili emocionalni tok. Sam Griffith je povzročil, da je restavracija njegovih filmov labirintski proces. *Rojstvo* je montiral in ponovno montiral več kot petnajst let, vse do zvočne verzije, v kateri je film skrajšal na 2879 metrov. Našli smo primer njegovih "pomislekov"



glede prizora, v katerem konfederacijska vojska koraka na bojišče. V kopiji NFTVA traja posnetek parade z nekaj preskoki 44 sekund, za razliko od ohranjene verzije iz 1921, kjer je dolg 12 sekund. Morda je v nekem trenutku želel dati občinstvu njihovo dozo "dixieja", a je spoznal, da bi takšna dolžina podrla ravnotežje celotne sekvence – kdo bi vedel? Odločil se je obdržati dolžino iz 1921 leta.

Še zmeraj smo se v glavnem ukvarjali z video verzijo. Zamenjavo 16-mm s 35-mm kopijo smo izvedli na traku z *off-line* sistemom. To je pomenilo, da smo lahko ohranili pomembno časovno kodo, razen seveda v primerih, ko smo povečali dolžino. Omogočilo nam je tudi, da smo material lahko primerjali sliko po sliko, in kjer smo ugotovili, da nobena 35-mm kopija ne ustreza, smo pustili 16-mm. Zadnja faza je bila *on-line* poenotenje elektronsko koloriranih NFTVA prizorov z originalno koloriranimi, poleg običajne "čistilne" operacije – odstranjevanja madežev in številnih motečih oznak, ki so se nabrale na kopijah. Glasbo smo posneli v Luksemburgu z njihovim RTV orkestrom. Bilo je 18 snemanj, ki so trajala 46 ur. Posnetke smo potem zmontirali in dodali video sliki in po našem mnenju dobili najpopolnejšo verzijo tega poškodovanega in izmučenega klasika v obliki, ki je najkakovostnejša v zadnjih nekaj desetletjih. Potem ko smo premagali vse ovire in težave, smo film v roku dostavili American Masters. Ko je prišel čas za projekcijo, ga niso prikazali. PBS in WNET sta odstopili od prikazovanja *Rojstva naroda* ameriškemu občinstvu; po 78 letih so ga še zmeraj imeli za preveč nevarno podžigajočega. V Veliki Britaniji Channel Four sicer ni odstopil od svoje prvotne odločitve, zdelo se jim pa je potrebno dodati opozorilen uvod črnega akademika. Film so predvajali v varnih urah med enajsto zvečer in tretjo jutraj – za nespečnejše in video rekorderje. To pa še ni konec zgodbe. Dve leti kasneje je z nami navezal stik Fred Junck, pokojni kustos Mestne kinoteke iz Luksemburga. Stoletnico kinematografije je želel obeležiti s projekcijo *Rojstva naroda*, ki bi ga prikazali v njegovem majhnem kinu, glasbo pa bi sinhronizirali z uporabo HIFI VHS sistema. Je to mar priložnost, da pokažemo to čudovito kopijo na velikem platnu, za katero smo se tako dolgo odločali? To bi bilo prikazovanje tiste vrste, ki bi ne povzročilo spotike, ki smo se je bali pri večjem in bolj javnem dogodku. In tako je bilo. Fredu se še enkrat zahvaljujemo. Zdaj smo morali zbrati vse 35-mm elemente filma in jih čim bolj uskladiti z videom. To ni bilo zmeraj mogoče. Kjer smo se bili prej odločili za 16-mm verzijo, si je bilo zdaj treba pomagati z boljšo od obeh 35-mm kopij. Brez finančne podpore Chanella 4 namreč nismo imeli dovolj sredstev za povečavo izsekov, četudi bi bili prepričani, da so dovolj kakovostni za 35 milimetrov. To je pomenilo, da smo se morali sprijazniti z nekaterimi poškodovanimi prizori, ki smo se jim na traku izognili. Pomenilo je tudi, da se Lanchberyjeva natančno ukrojena glasba ne bo zmeraj tako natančno prilegala, kot naj bi se. Kakšen glavobol za operaterja HIFI projekcije in zdaj za Jacka pri predstavi v živo! Dodatno kopiranje in koloriranje so opravili pri Metrocolorju, kjer so opravili že večino našega dela v Londonu. Prizore je Doug Massey spretno zlil in časovno uskladil, tako da jih je bilo mogoče zmontirati v barvno kopijo Johna E. Allena. Leta 1996 sta bili dve predstavi v National Film Theatre 1 in pri obeh je bil avditorij s 460 sedeži skoraj razprodan. Odzivi so bili mešani. Vsem je vzelo sapa ob lepoti podob in vznemirljivi ter čustveni glasbi. Končno smo lahko videli in občutili silovitost filma in docela razumeli, zakaj so ga označili za prelomnico v zgodovini kinematografije. Nekateri so bili v zadregi zaradi čustev, ki jih je film v njih vzbudil, drugi so ga še bolj zasovražili zaradi spretnosti, s katero je prikazal tako sprevrženo razumevanje zgodovine in temnopoltih Američanov. A prav vsi so lahko sami presojali, ne da bi nanje vplivala kakšen pristranski očividec ali bleda in tresoča projekcija, ki bi film osiromašila do absurda. Dolžina *Rojstva* je na naši kopiji 3461 metrov, kar pri hitrosti 16 slik na sekundo pomeni, da film traja nekaj čez 189 minut. Že takoj na začetku smo se sprijaznili z dejstvom, da bo to omejena restavracija. Poskušali smo pokazati,

zakaj. Upamo, da bodo ljudje nanj gledali kot na "projekt v delu", kot je pač skoraj vsaka restavracija, in da bomo nekega dne imeli priložnost še jasneje videti Griffithovo izvirno vizijo. Zaenkrat pa smo presrečni, da Dnevi nemega filma v Pordenonu začenjajo počastitev dela D.W. Griffitha prav s filmom, ki ga je postavil za najsijajnejšega filmskega ustvarjalca svojega časa. To je hkrati tudi eden redkih krajev na svetu, kjer je mogoče ta izredni film prikazati in nepristransko presoјati, v obliki, ki je kar najbližja originalu. Za nekatere bo morda ostal izobčenec, vsekakor pa ga nikoli ne smejo zavreči tisti, katerih naloga je varovati krhko dediščino kinematografije, najmlajše med vsemi umetnostmi. •

Prevedla Petra Kaloh



Josephine Cromwell, Henry B. Walthall,  
Lillian Gish



# griffith in rojstvo naroda



william k. everson

Danes je praktično nemogoče docela razumeti vtis, ki ga je na občinstvo, filmske ustvarjalce ter tako na filmsko umetnost kot filmsko industrijo naredil film *Rojstvo naroda* (Birth of a Nation, 1914), ko je bil februarja 1915 premierno prikazan. Film je bil zaradi svoje rasistične vsebine zmeraj tako sporen, in ta spornost je bila večkrat umetno vzpostavljena in vzdrževana, da so mu tudi umetniške in inovativne kvalitete priznali le nejevoljno, kot bi bile zgolj manjši dosežki, ki ne odtehtajo njegove podžigalnosti. Pa vendar nobenemu drugemu filmu v zgodovini ni uspelo, kar je uspelo *Rojstvu naroda*: čez noč uveljaviti film kot mednarodno umetnost in mednarodno industrijo in vsaj za nadaljnjih šest let zaznamovati način naracije v ameriškem filmu. Griffithove metode niso bile nove, a jih pred *Rojstvom naroda* niso niti razumeli niti imeli za dovolj pomembne, da bi bile vredne posnemanja. Neverjeten finančni uspeh filma je "upravičil" Griffithove tehnike in vsaj do konca dvajsetih let so film (leno) posnemali manjši režiserji in instinktivno, iz spoštovanja, novi in bolj nadarjeni (John Ford, Henry King). Med igralci in filmsko ekipo je bilo verjetno več igralskega in režiserskega talenta kot pri kateremkoli filmu, razen mogoče pri Griffithovi kasnejši *Nestrpnosti* (Intolerance, 1916). *Rojstvo naroda* je vpeljalo in upravičilo prakso povišane cene vstopnic in tako enkrat za vselej dvignilo film nad kategorijo desetih centov. Prvi del (nekaj več kot prva tretjina filma) prikazuje dogodke, ki so vodili k državljski vojni 1861-65, in vojno samo, vključno z Leejevo predajo in atentatom na Lincoln. Ta del vsebuje tudi prolog, ki opisuje uvedbo suženjstva v Ameriki v 17. stoletju in nastanek abolicijskega gibanja 150 let kasneje. Kljub briljantnemu crescendo navzkrižne montaže (cross-cutting) v vrhuncu druge polovice, je prva gotovo boljša. Tu pride Griffithova sposobnost učlovečiti zgodovino najbolj do izraza. Zgodbo pripoveduje skozi

odnose med dvema družinama, eno severnjaško in drugo južnjaško, prikazujoč bolešč državljske vojne na osebnem in ideološkem nivoju. Večino najizrazitejših podob najdemo v prvi polovici: tragedijo vojne prav tako bridko prikaže en sam posnetek mrtvega vojaka, ki leži napol pokrčen kot v snu, in ki ga napove podnapis "Vojni mir", kot ga bo kasneje tehnično dovršen z dvigala za kamero posnet odmikajoči se posnetek celotnega trga v Atlanti, prekrita z mrtvimi in umirajočimi v *V vrtincu* (Gone With the Wind, 1939). V kratki sekvenci Shermanovega marša proti morju lahko vidimo enega prvih izvrstnih primerov "slikanja s svetlobo" v filmu. Majhna skupina beguncev (verjetno družina, ki ji je pogorel dom) se stiska v levem delu platna v stilizirani in delno pobarvani kulisi, ki ponazarja ostanke uničene hiše. Kamera se premakne nadnje in sledi panoramski posnetek Shermanove vojske v velikem planu, ki se korakajoč mimo goreče stavbe odmika od kamere. Vstavljen je bližnji plan, ki mu sledi rez h končni poziciji prejšnje panorame in kamera se pomakne nazaj k nesrečnim beguncem. V par sekundah poleg narativnega sporočila bridkega prizora dobimo še zlitje stiliziranih in dokumentarnih slogov, bližnji in izredno velik plan, ki se razlikujeta po vrsti osvetlitve in kompozicije, a sta vendar povezana z motivom vzroka in učinka ter fizično z gibanjem kamere. Še en odličen trenutek v prvem delu je vrnitev polkovnika Camerona (Henry B. Walthall) domov k materi (Josephine Crowell) in sestri (Mae Marsh), potem ko je bil zajet, v zaporu in nazadnje v vojaški bolnišnici. V prizorih neposredno pred družinskim snidenjem Griffith ustvari razpoloženje, ki je sprva radostno (vesele priprave na vrnitev) in nato žalostno (zavest o revščini, v katero jih je pahnil poraz Juga). Sámo snidenje, ki se začne z velikim planom razcapanega vojaka, ki vstopi v sliko na koncu ulice, in ki doseže vrh, ko vojak objame sestro na vratih in ga roke matere (ki je sicer ne vidimo) potegnejo v hišo, je čudovito nežen in zadržan prizor. Kaže tudi na veliko spoštovanje do sposobnosti občinstva, da v prizor vnese svoje emocije, da sprejme namige namesto izdelanih trditvev in da si dejanja (in zaključke prizorov) predstavlja izven platna. Čeprav je bil ta prizor večkrat kopiran (hote ali nehote), verjetno ga je najbolj učinkovito posnel John Ford v svojem zvočnem filmu iz leta 1933, *Romanje* (Pilgrimage), originala nekako ni bilo mogoče preseči; celo izven konteksta, kot nekakšen filmski odlomek, zmore biti silno ganljiv. Drugi del *Rojstva naroda* prikazuje izkoriščanje na novo emancipiranih črncev z Juga s strani severnjaških bankirjev in industrijalcev (pritepencev s severa) ter političnih fanatikov s Severa in Juga (ničvrednežev). Prikaže boj proti, in na koncu poraz maščevalnega gibanja zgoraj omenjenih, da bi "poteptali beli jug pod peto črnega juga" (citat Woodrowa Wilsona) in nato s Severa vladali premaganemu Jugu z gospodarsko, politično in rasno diktaturo. Ta drugi del je s svojim opevanjem tedanjega ku kluka klana filmu povzročil največ težav. Ne samo da se močno naslanja na pisanje Thomasa Dixona, ampak je zaradi izločitve večine avtentičnih zgodovinskih oseb in vpeljave vzporednice Thaddeusa Stevensa v večji del fiktivne melodrame tudi bolj dovzeten za vprašanja popačenja zgodovine. Seveda je bila dinamična kvaliteta *Rojstva naroda* tista, ki je filmu povzročila, in še povzroča, težave glede rasizma. Še nikoli prej ni bilo filma s takšno domišljijско in prepričevalno močjo. Z vsem spoštovanjem do izrednih zgodnjih Turnerjevih in drugih filmov, je vendar bilo, kot bi občinstvo, ki je dotlej poznalo le stripe, nenadoma dobilo Tolstojeva dela, predstavljena na tak način, da so jih lahko razumeli. Vendar pa občinstvo, razumljivo, še ni bilo dovolj sofisticirano, da bi moglo razumeti filmsko tehniko in kako ta z njimi manipulira. Zelo malo verjetno je, da je celo Griffith popolnoma razumel silno moč filmskega medija. V Griffithovih očeh je film govoril resnico, a šlo je le za eno plat resnice. Kategoričen slog filma ni drugi strani pustil nikakršne alternative. Občinstvo, soočeno z neustavljivim tokom podob, pogosto povezanih z dokumentiranimi in v celoti točnimi mednapisi, ni moglo vedeti, kako lahko povezanost in razvrstitev posnetkov pripelje gledalca na stališče filmskega ustvarjalca. Tako



Griffith predstavi sekvenco, podprto z zgodovinskimi viri, v kateri prikaže sprejetje zakona, ki dovoljuje poroke med belci in črnici. Toda takoj za njo uvrsti kratek posnetek mladega črnca, ki pohotno pogleda navzgor, in za njim posnetek belega dekleta in njenih spremljevalcev (verjetno staršev), ki se v grozi odmikajo, ko z balkona spremljajo dogajanje. Nikakršnega dokaza ni, da temnopolti moški gleda belo dekle, vendar razporeditev posnetkov ne pušča nobenega dvoma. Na tem mestu rekonstrukcija zgodovine nevsiljivo pride v komentar. Na nekem drugem mestu mulatski malopridnež Silas Lynch (George Siegmann) na cesti zastavi pot polkovniku Cameronu in mu reče: "Ta pločnik pripada meni enako kakor vam, 'poročnik' Cameron." V njegovi izjavi in vedenju ni nič nesramnega, vendar pa postavitev besede "poročnik" v narekovaje mednapisu takoj doda prizvok žaljivega posmeha. *Rojstvo naroda* je bilo vseskozi izpostavljeno nadlegovanju NAACP, ki je najavljene predstave bombardiral z množico "protestnih" pisem, enakomerno porazdeljenih v tri različne in vedno "dobesedne" slogovne kategorije, iz katerih se je dalo razbrati, da njihovi pisci filma, zoper katerega so tako odločno protestirali, nikoli niso videli. Griffith je v posnetem intervjuju ob ponovnem prikazovanju filma leta 1930 izjavil: "Prvotni klan je bil potreben." Kakršnekoli so že bile njegove slabosti, delal je, kar je menil, da je njegova naloga, in se nato razpustil. Kasnejše oživitve klana niso mogle navajati potrebe ali koristnosti kot razlog za svoj obstoj, ki je bil preprosto razširjanje rasnega sovraštva in terorizma. Slepi fanatizem poznejšega klana je imel zmeraj škodljiv učinek na upodobitev izvi Ena najšibkejših obtožb zoper Griffithovo domnevno rasno razlikovanje je, da je za črnske vloge uporabil bele igralce, ker da zaradi predsodkov ni želel najemati temnopoltih igralcev za pomembnejše vloge. To obtožbo je mogoče zlahka ovreči, saj je šlo le za vprašanje ekonomičnosti, Griffithovih metod produkcije in dejstva, da je bilo leta 1915 največ igalskih priložnosti za črnce na Vzhodni obali in je bilo zato število črnih igralcev v Hollywoodu zanemarljivo. (Sicer pa lahko vsakdo razume popolno nepripravljenost črnih igralcev, da bi nastopili v filmu, posnetem po Thomasu Dixonu.) Da bi prihranil stroške in kar najboljše izkoristil igralce, ki so poznali njegove metode, je Griffith pogosto uporabil iste igralce v vrsti vlog znotraj istega filma. Z ustrezno masko so belci lahko učinkovito igrali črnce, obraten proces pa je bil iz očitnih razlogov nemogoč. Zato je Walter Long, ki se je na začetku filma pojavil v gverilskem napadu v Piedmontu kot "ničvredni beli poveljnik", kmalu postal črnski odpadnik Gus; Robert Harron pa se je po svoji smrti na bojišču, ko je bil unionistični vojak, ponovno pojavil kot član črnske milice. Proti-Griffithovske struje so stalno skušale dokazati, da je Griffith, ogorčen in s slabo vestjo zaradi *Rojstva naroda*, posnel svoj naslednji film *Nestrpnost* kot obliko pokore. Z njegovega stališča je *Nestrpnost* jezen (čeprav ne zmeraj logično prikazan) protest proti vsiljivcem in psevd-cenzorjem, ki so mu želeli omejiti svobodo izražanja na velikem platnu. Ko bi se bil hotel spokoriti, bi bila *Nestrpnost* za to vsekakor pravo sredstvo. Toda od vseh oblik nestrpnosti, ki jih je v filmu uporabil in obsodil, sumljivo umanjka prav rasna nestrpnost. Pravzaprav razen etiopskega kontingenta vojske Kira Perzijskega v *Nestrpnosti* ni nobenih črncev – tudi v utopičnem svetu prihodnosti, kjer ni več vojn in sovraštva in povsod vlada le Kristusova ljubezen. Tudi v Griffithovih naslednjih filmih ni opaziti spremenjenega odnosa. V filmih *Največja stvar v življenju* (*The Greatest Thing in Life*, 1918), *Bela vrtnica* (*The White Rose*, 1923), *Amerika, Največji problem* (*The Greatest Question*, 1919) in celo v zvočnem filmu *Abraham Lincoln* (1930) obravnava črnce na zabaven način, sentimentalno, včasih resno, ponavadi pristržno, a vedno pokroviteljsko. Vendar pa nikoli sovražno. Kar se tiče filmske zgodovine, Griffithovo obravnavanje črncev in njegovo mnenje o njih sploh ni pomembno. Toda ker je *Rojstvo naroda* verjetno najpomembnejši film vseh časov in ker se ga zaradi rasne vsebine le redko presoja objektivno, se zdi pomembno razčistiti Griffithov namen in poudariti, da ga je treba prikazati v razpoloženju, ki

poskuša ločiti formo od vsebine. (Vse preveč kolidžev in univerz danes le bežno omeni njegove inovacije in predstavi film v oblaku opravičil.) Ne gre dvomiti o tem, da film ostaja rasno zelo polemičen in utegne biti njegova kinematografska oživitve za nepoučeno občinstvo nevarna in nespametna. Dejstvo, da lahko še več kot pol stoletja po nastanku razvname čustva občinstva, samo priča o izredni moči filma. Medtem ko so kritiki nemudoma odkrili ogromno moč *Rojstva narodov* kot oblike zabave, pa vsi niso bili tako navdušeni nad njegovimi inovacijami. Bil je pravcat učenik filmske slovnice, sloga in sredstev, ki ne bo presežen vse do prihoda zvoka, in čigar vpliv se bo nadaljeval še po tem. Nekateri kritiki so menili, da je absurdno, da uporaba gibljive kamere v prizorih bitk in lova občinstvo zmede, s tem da ga vsrka v dogajanje, in tako trmasto vztrajali pri teoriji, da mora biti občinstvo strogo ločeno, zgolj gledalec v tradiciji gledališča. Platno v obliki perunike, trtnega lista in celo vodoravnih plošč v pričakovanju cinematoskopske podobe je še dodatno zmedlo tiste kritike, ki so še vedno gledali na film kot alternativo gledališču. Toda osnovna zgradba filma – metodičen začetek; vzpostavitev časa, kraja in oseb; stopnjevanje napetosti proti začetnemu vrhuncu; upočasnitev tempa in ponovitev procesa ter stopnjevanje napetosti proti drugemu, večjemu, daljšemu vrhuncu; matematična preciznost montaže znotraj vrhunca, celo vključitev kratke, dozdevno nenamerne "šale", da se občinstvo lahko sprosti, razbremenjeno nakopičenih napetosti in še bolj uživa v ostanku vrhunca filma – vse to je postalo model, na katerem bo naslednjih pet let temeljila struktura ameriškega filma. Akademski vrh je ameriški film doživel z *Nestrpnostjo*, ki je bila komercialna polomija. Toda komercialen uspeh *Rojstva naroda* je bil tako velik in dolgotrajen, da je s svojim fenomenalnim izkupičkom in umetniškim vplivom zasenčil *Nestrpnost*, ki je veljala za umetniško izživljanje, in do danes ostal eden vrhov filma nasploh. •

Prevedla Petra Kaloh



Miriam Cooper, Lillian Gish,  
Henry B. Walthall



# henri langlois

(1914 – 1977)

ustanovitelj  
francoske  
kinoteke



Howard Hawks in Henri Langlois

Pravzaprav je bil Henri Langlois velik in močan. Kljub temu ga v svojem spominu vedno znova vidim kot človeka, ki se iz mračnega, polskrivnostnega sveta tu in tam pritipa v osveljen prostor. Bolj bledega kot ne, z okroglim, mesnatim obrazom in pogledom, v katerem se je navadno utrinjala blaga ironija z utrujenostjo, ki je bila, tako vsaj mislim, bolj igrana kot prava. Glas je prihajal zadržano, nekje globoko iz grla in se je popolnoma skladal z vsemi tistimi zunanjimi znaki, ki so nas prepričevali, da gledamo človeka, ki se le redko pokaže belemu dnevu in še redkeje soncu.

Tako je bila vsa njegova oprava skoraj vedno v temnih tonih, s široko kravato, ki je v podaljšanem, malce malomarno zavezanem vozlu lezla proti širokim reverjem suknjiča. Ta je vedno utesnjeval njegovo postavo, ki se navadno ni lomila globlje kot do pasu.

V njegovem nastopu – največkrat ga vidim, kako se prebija med stranskimi sedeži po levi strani kinotečne dvorane v palači Chaillot – je bilo vedno nekaj, kar me je spominjalo na Mandraka, junaka mojih stripov iz otroštva. Velikokrat se mi je zazdelo, da so dolgi prameni njegovih skoraj ogljeno črnih las podobni tistim znanega čarodeja. Vsi njegovi gibi so se zlivali v kretneje pravzaprav kratkih, lopatastih rok, ki so se mehko uvijale ali pa lomile ob telesu med njegovo hojo. Zato se je včasih privid škriccev, ki naj bi podaljševali njegov suknjič, prepričljivo pojavljal, ko se je zaustavljal pred mikrofonom in projekcijskim platnom.

Njegovi nagovori gledalcem Kinoteke so poznali sijajne odenke hvaljenj in skrivnostnosti. Vsakega od filmskih ustvarjalcev, ki jih je tako predstavljal, so spremljali podatki, ki so prepričljivo poudarjali izjemnost njegovega dokumenta oziroma filma, kateremu je bil

Taki prazniki so bili zelo pogosti. Za vse nas, ki smo bili štipendisti francoske vlade in za vse druge redne obiskovalce vseh kinotečnih projekcij tistega časa v letih 1965 in 1966 so bili to izjemni dnevi. Najavljali so se s poltovornjaki, ki so pripeljali okrog sedme ure zvečer, natakariji v belih suknjičih so tekali sem in tja, in že med projekcijo je kapljalo v dvorano zvenenje kozarcev, krožnikov in steklenic, ki so jih razvrščali v hodniku pred garderobo Kinoteke. Slavnost, ki se je tako najavljala, je vedno odprl Henri Langlois, ustanovitelj in tedanji vodja francoske Kinoteke, ki se je s svojo čudovito, skoraj novo dvorano palače Chaillot sredi šestdesetih let uveljavljala kot najbolj bogata in obenem tudi najbolj dragocena kinodvorana na svetu.

Langlois navadno ni prihajal sam. Skoraj vedno se je iz ulice Courcelles, kjer je imela Kinoteka svoje pisarne, pripeljal z Lotte Eisner in Mary Meerson ter v vhodnem nadstropju pozdravljal operaterje dvorane in vse tiste, ki so bili nekakšni "sodelavci" Kinoteke in so morali zato simbolično odšteti vstopnino v višini enega franka. Kadar je bil naval obiskovalcev prevelik, ženska pri blagajni sploh ni hotela vzeti te vsote, saj ji je plačevanje simbolične vstopnine vzelo preveč časa.

Nato smo se razvrščali po oblazinjenih, nagnjenih foteljnih dvorane Kinoteke ob prvi vsakodnevni projekciji okrog pol pete ure popoldne in po četrti projekciji, okrog pol ene zjutraj, zapuščali Chaillot na bližnjem Trocaderoju, v podzemlju metroja, ki nas je z zadnjim vlakom odpeljal proti Montparnassu. To so bili čudoviti časi! Izjemni, podobni pravljicam, ki jih nisem slišal nikdar kasneje, časi neverjetnega, stalnega bogatenja mojega spomina in ljubezni do sedme umetnosti. Ta je takrat prav v pariški Kinoteki navduševala vse ljubitelje filma, zahvaljujoč dolgoletnemu delu in zaneseni upornosti človeka, kateremu posvečam teh nekaj vrstic.

Zgodovina v letu 1898 prvič omenja misel o ustanavljanju Kinotek. Sprožil jo je Poljak Boleslaw Matuszewski, ki je prihajal iz vrst Lumièreovih snemalcev, tedaj razpršenih po vsem svetu. Misel je ostala brez zaželenega uspeha. Ob uveljavitvi zvočnega filma v dvajsetih letih so sistematično uničevali mnoge neme filme, ki so naenkrat postali povsem nezanimivi. Mnogo ljudi je bilo nad tem uničevanjem ogorčenih, med njimi tudi francoski filmski zgodovinar in teoretik Leon Moussinac, ki je zaman ponavljal misel, naj bi se leta 1933 ustanovil Filmski arhiv. V istem letu je švedska ustanovila prvo Kinoteko na svetu – "Svenska Filmsandfundets Arkiv".

V naslednjem letu po nalogu propagandnega ministra nacistične Nemčije, Josefa Goebbelsa, ustanovijo "Reichsfilmarchiv". Nato sledijo novo ustanovljene "National Film Library" v Londonu in "Film Library", ki je priključena k "Muzeju moderne umetnosti" v New Yorku. V letu 1936 ustanovi peščica zanesenjakov "Francosko kinoteko" in dve leti kasneje "Kraljevsko kinoteko" v Belgiji. V istem letu (1938) je ustanovljena Mednarodna zveza filmskih arhivov (FIAP), ki povezuje vse filmske arhive sveta. Francoska kinoteka (Cinématheque Française) slovi skupaj z Kinoteko Rusije (Moskve) kot najbogatejša po številu filmov in kopij, ki jih dandanes dnevno vrtijo 3 dvorane v Parizu. Leta 1938 so jo ustanovili Georges Franju, Henri Langlois, Jean Mitry in Paul-Auguste Harle, za njen obstoj in delovanje pa ima zasluge predvsem Henri Langlois. Njeno zbirko je začel oblikovati takoj po ustanovitvi in je v poznih tridesetih letih kupoval filme po sejmiščih in v starinarnicah. V začetku jih je spravljaj v svojo kopalno kad, ker je preprečevala možnosti požara nekaj gorljivih filmov. Kasneje je veliko filmov spravljaj v skladišče, ki ga je uredil v domu za onemogle igralce; tam je srečeval tudi obubožanega in nemočnega Georges Mélièsa. V prvih povojnih letih je tako rešil pozabljeno gradivo nedokončane mojstrovine Jeana Renoirja. Gre za projekt filma *Izlet* (Une partie de campagne), ki je bil prekinjen že v letu 1936. V letu 1955 je Kinoteka predstave svojih filmov prirejaj v dvorani pedagoškega centra v Rue d'Ulm, od leta 1963 dalje pa prejema Kinoteka, ki jo vodi privatna družba, državno subvencijo. Dodelili so ji projekcijsko dvorano v Palači Chaillot, v kateri je Langlois, ki je bil do svoje smrti njen glavni skrbnik, v letu 1973 odprl stalno razstavo: Filmski muzej. Dandanes ima poleg teh dveh dvoran Kinoteka še projekcijsko dvorano v centru Beaubourg. Ime Henrija Langloisa, enega ustanoviteljev pariške Kinoteke,



je danes znano vsem, ki se kakorkoli seznanjajo z filmsko umetnostjo. Leta, ki sem jih sam prebil v tem panteonu filmske umetnosti, sodijo med legendarna leta njegovih izborov in najbolj vidne skrbi za arhive novih kinematografij, ki jih je vedno znova odkrival in predstavljal. Tako tudi slovenski film: ob izboru naših del, ki jih je predvajal v Kinoteki v letu 1964, smo "načrtno pozabili" nekaj kopij v Parizu, in te morda še danes pričajo o obstoju naše kinematografije. To so bili dnevi zelo odmevne promocije naše kinematografije. Spominjam se, da sta teden slovenskega filma pomagala organizirati Marko Sajko in Vladimir Koch. Sam sem mu prisostvoval v družbi Franceta Štiglica, ki je bil takrat zaradi svojih nastopov in nagrade v Cannesu med francoskimi avtorji tudi zelo znan. Sam pa je bil, tako se mi zdi, izredno ponosen na srečanja in prijateljstvo z Jacquesom Beckerjem, ki ga je spoznal na festivalu v Cannesu. Njegovo snemalno knjigo je hranil med najdragocenejšimi dokumenti. Tam je shranjeval tudi vse svoje pogodbe in anekse vseh vrst, zato so jih vsi kasnejši upravitelji in upravniki podjetja zaman iskali. Imel jih je doma, v kovinskih škatlah in je vsaj trideset let točno vedel, kje ležijo tantieme, kako si jih zagotavlja, kako se jih drugim s pogodbami za vedno odvzema. Zanj to seveda ni veljalo: sam je določal pravila pogodb, saj je bil vendar dolga leta direktor! Takrat je veljalo mnenje, da filmi prinašajo denar s prodajo v tujino, kasneje pa se je pokazalo, da največ prinašajo projekcije na televiziji, doma in v tujini, kjer nas glavna presenečenja morda šele čakajo! Mlajši avtorji so naivno pristajali na to, da so del prihrankov produkcije ali pa izkupička prepuščali Viba-filmu, da ga bi uporabila pri kasnejših njihovih projektih. Denar so prepuščali, vendar ga Vibini ljudje niso nikoli uporabljali za namene produkcije: so si morda povečevali plače? Kdo bi vedel?! To je umazana stran nekdanje "urejene" produkcije slovenskega filma. Viba-film ni bil nikdar kako navdušujoče podjetje filmskih umetnikov. V veliko večji meri je bilo to podjetje vseh karakterističnih lastnosti Slovencev, podobnih tistim, o katerih slišim besede sira Georgea Soltija, velikega dirigenta svetovne slave, ki trdi podobno za madžarsko Budimpešto ob prvi svetovni vojni. *"Bili so /prebivalci tega mesta/ produkt siromašnega standarda in malih razmer, kjer si najbolj opazil njihovo strašno željo, da bi se dvignili iz anonimnosti malega središča in siromašnega naroda, kjer je predvsem cvetela zavist!"*

V mojem spominu ostaja Langlois kot človek nedoločljive starosti, močne postave, s skoraj predolgo desnico (tako je bilo vsaj videti), katero je vedno nemirno tiščal v žep suknjiča. Vzbuja je vtis, da iz nedoločljive osebne zakladnice črpa vsa bogastva filmske umetnosti, na katera je njegov mirni, malce zagrljeni glas tolikokrat opozarjal. Njegovi sodelavci – njegovo spremstvo? Na videz so bile to mračne osebe, predvsem zaradi ubranih, temnih barv, v katere so zavijale svoja telesa. Tu mislim predvsem na vedno prisotni Lotte Eisner in Mary Meerson, ki sta imeli svoji zrcalni podobi v nenavadnem paru filmskih operaterjev palače Chaillot. Mimogrede: če hočete kdaj ocenjevati ali predvideti kvaliteto projekcij in predanost osebja takšne dvorane, potem si morate natančno ogledati ljudi, ki vrtijo čudežni, perforirani filmski trak, in ob tem (bolj ali manj) pazijo na vse, kar lahko projekciji oziroma kopiji filma koristi ali škodi. Obe spremljevalki Langloisa sta bili že na pogled zelo posebni. Mary, vdova slovitega scenografa Lazarja Meersona (1900 – 1938), ki je umrla pred nekaj leti, je bila vedno v ogromnem, težkem in zelo širokem krilu, ki ji je ovijalo spodnji del telesa, kakor da bi hotelo vso njeno bržkone mogočno postaviti skriti in tako podčrtati samo njen obraz s čudno spetimi, dolgimi lasmi, ki so bili včasih razdraženi in tako razmršeni, da bi lahko rekel, podobno kot Dickens, da je njena pričeska kazala hkrati na vse strani sveta in pravzaprav na nobeno. To poveličevanje spiritualnega pri gospe Meerson je bilo nenavadno tudi zato, ker si imel neprenehoma občutek, da zaradi predolgega in pregostega krila, ki je skrivalo njene noge, njena veličastna postava bolj plava kakor hodi. Gotovo je spominjala na tisto, kar so srečevali v "alhambrah" naši južni sosedje iz Bosne, saj v njih veljaki niso hodili, ampak so jih njihovi služabniki prenašali v nosilnicah. Življenje je bilo tedaj v resnici podobno snu!

Če je gospa Meerson prinašala sanjavo monumentalnost v svoje

nastope, je bila Lotte Eisner s svojim tankim, tudi vedno v temne odenke starih krznenih plaščkov zavitim telesom, tista oseba, ki je vedno vse vedela o filmih in včasih še več o njihovih ustvarjalcih. Ona nam je pojasnila nastop Gerde Maurus pri Langu, predstavila Kingu Vidorju in Vincentu Minnelliju, razjasnila bistrost prelepe Louise Brooks in poskušala razložiti, zakaj se v filmih Murnaua tolikokrat pojavlja banalno podčrtana grotesknost v popolnem neskladju s prevladujočo estetiko tega mojstra. Poleg tega je Lotte Eisner (1896 – 1983) ob projekcijah v dvorani nešteto krat sedela med nami. Mary Meerson, kolikor se spominjam, tega ni nikdar počela. Ostajala je v preddverju, ob blagajni. Sedela je, zagrnjena v svoje ogromno krilo, ki ji je padalo ob razprtih nogah, na katere se je opirala tako kakor dr. Bertin na znanem portretu, ki ga je naslikal Ingres. Napornega spuščanja po stopnicah v dvorano ni ljubila in če je kdaj kaj pogledala, je to morala storiti z balkona.

Oba operaterja teh let sta bila kar najbolj ustrežljiva. Prvi, suh in visok, je nastopal z drugim, malce pogrbljenim in majhnim človekom z očali. Le redkokdaj sta se pokazala in skoraj vedno sta bila v paru. Vse sta vedela o kopiji filma, o dolžini trajanja, največkrat tudi marsikaj o odlikah del, ki jih bosta vrtela. Le tu in tam sta se spustila po stopnicah, da bi si ob stranskih vratih dvorane ogledala slavljence večera. Ves čas pa sta bila nenavadno pozorna do vseh mlajših obiskovalcev, bržkone bodočih cineastov, in vedno sta skušala najti odgovore na vsa vprašanja. Jasne izraze njunega občudovanja sta v mojem spominu izkazovala samo ob obisku Kinga Vidorja, Vittoria De Sice in pogovoru, ki smo ga imeli študentje z Nicholasom Rayem.

Do tedaj sem videl večino filmov Nicholasa Raya, njegovih prvih stvaritev pa nisem poznal. Poezija in krhkost njegovega občutljivega sveta, v katerega so vedno znova vstopali mladi junaki instinktivnih revoltov, trpečih iskanj in obupanih ljubezenskih čustev, sta mi ga predstavljali kot dragocenega oblikovalca problematike, ki je bila nekoč zavezana razvoju evropskega romana in je bila skoraj izključno posvečena doraščanju mladega človeka: za svoj slavnostni večer v Kinoteki je izbral svoj prvi film *Živijo ponoči* (They Live by Night, 1947).

Prišel je v malce ponošeni, zeleni žametni obleki. Nosil je tesno in temno polo srajco in med nemirnimi rokami je stiskal pomečkan dnevnik, na katerega je sam zapisal nekako vodilo svoje nujne trmoglavosti in vztrajanja ob svojih nazorih in v poklicu. Prebral sem njegove zlomljene črke na platnicah zvezka: "I am a stranger here myself!" Kazalo je, da te besede, ki dovoljujejo mnogo različnih razlag, izražajo trenutne stiske, ki jih je Ray doživljal v nevrščenosti z zakoni filmske produkcije. Njegove okrvavljene oči, predvsem pa občutljivo oblikovana, izsušena usta, so takrat, v tem še zelo mlademu človeku, kazala znamenja utrujajoče vročnosti, ki jih je nemirni, tresoči stisk rok vedno znova podčrtoval. Sodim, da je imel v tem času že opazne težave z alkoholizmom. Vendar – kakšna toplina, kakšna jasnost spomina in dragocenih resnic, ki nam jih je zaupal! Odprtost za vprašanja in navdušujoče razlage vseh vrst! V tistih trenutkih sem sodil, da je veliko vprašanje življenjske rasti in dozorevanja duha ljudi v tem poklicu podobno oznaki, ki jo je Ray zapisal v sam začetek filma večera. Oznaka je zatrjevala, da so nastopajoči ljudje osebe "ki niso nikdar poznale pravih vzornikov za svoja življenja". V njegovi ranljivi osebi, v njegovi usodi in postopnem razkrajanju discipline in kontinuiranega dela sem začutil, da je delo v tej umetnosti nujno vezano na strahovito upornost, nesporazume vseh vrst, pa tudi na naključja, laži in izkupiček trgovine, ki se tako ali drugače organizira, odloča s temi ali onimi kriteriji in podporami. Slutil sem tudi, da je Rayev napis o občutenem tujstvu veljal prej pogojem njegovega dela in moralnim principom filmskega ustvarjanja, kakor pa življenju. Vseh medsebojnih odvisnosti jezika, naroda, pogojev produkcije in ekonomskih zakonov te občutljive, velikokrat še kako krivične rezultante posebne vitalnosti, tedaj seveda še nisem mogel poznati. Prepričanje, da je filmska umetnost postala po končani vojni dostopna vsem civilizacijam, tudi naši, morda eni najsiriomašnejših in – glede na govorjeni slovenski jezik, zaradi katerega smo se kot narod tudi ohranili – sploh eni najmanjših v Evropi, se je v meni vezalo na občutek jasne, naravne nujnosti, v kateri je bila sila



poslanstva in nalog tolikanj močnejša, kolikor je bilo večje neznanje ocenjevalcev naših filmskih začetkov. Zdelo se mi je, da bo provincialna ozkost kmalu premagana in da bo deklarirana enotnost in suverenost naših posameznikov pripomogla k prodornosti naše filmske produkcije in naše problematike, ki se bo nujno vezala na dragocenost samega reflektiranja civilizacije, ki obstaja "v srcu Evrope", kakor smo nekoč poskušali naivno reklamirati naš položaj na zemljevidu. Zato se mi je navdušenje kolegov v Kinoteki Pariza, hitro očaranih nad kulturnimi filmi tistega časa, pogosto zdelo povsem nepomembno. Kazalo se je celo v tako jasnih znakih občudovanja, da so slovito sceno z Faulknerjevimi dialogi o "dekletu" in "žvižgu" filma Howarda Hawksa **Imeti in ne imeti** (To Have and Have Not, 1944) snemali s kamerami ozkega traku kar med projekcijo. Enake prizore sem zasledil še ob Hustonovem filmu **Malteški sokol** (The Maltese Falcon, 1941).

V istem času sem tudi osupel odkrival, da je bil konec druge svetovne vojne v Evropi v reviji *Life*, tedaj najvplivnejši reviji sveta, zaznamovan z naslovnico poroke Bogarta in Lauren Bacall, medtem ko je bilo o sami vojni moč zaslediti le nekaj majhnih fotografij v notranjosti revije. Kakšna delitev pozornosti?!

V tistem času sem nekega dne stal ob Ameriškem kulturnem centru pred gledališčem Odeon, kjer je tedaj kraljevala prelepa Genevieve Page s Claudelovim *Satenastim čevljem*. Bil sem očaran od pahljačasto razporejenih restavracij s školjkami, ki so cvetele pod oranžnimi svetilkami odprtih prostorov restavracij, ki so medlele vzdolž ulice, kjer so se nekoč sprehajali Joyce, Steinova in Fitzgerald. Mislil sem na Hemingwayevo izjavo, ki se je takrat pojavljala v njegovi novi, posthumni knjigi. V njej zatrjuje, da pripada najlepši del njegovega življenja mladosti v Parizu, času, "ko je bil zelo reven in tako zelo srečen!"

Pariz je tudi v letih, ko sem v njem živel sam, z vsem, kar je ponujal, še posebej z bogastvom Kinoteke, v resnici omamljal in navduševal mlade študente – tudi tiste iz tako zavrtih in zapletenih držav, kakršna je bila čudno ubrana kompozicija, ki se je imenovala Jugoslavija in v tistih letih še ni dovoljevala svobodnega prehajanja v tujino.

Ko sem se nekega večera po navdušujočem ogledu Sternbergovega filma **Dogodek v Šanghaju** (Shanghai Gesture, 1941), ki mu je nenadoma zmanjkalo dvajset minut, zadnji zvitek kopije, obrnil na Langloisa z ogorčenjem, zakaj nam vrti nepopolno kopijo, mi je leta lakonično in z duhovitostjo, ki jo je znal včasih tako spretno združevati z ocenami neizpodbitnih kriterijev nekoga, ki pozna vso zgodovino filma, odvrnil: "Zakaj? Mar bi zahtevali, da bi bila miloška Venera razstavljena v Louvru samo, če ne bi bila poškodovana...?"

Tako je rad nastopal. Kakor na pol bog, ki posega v zgodovino bežečih slik in našo radovednost brez posebnega sistema, zato pa s kombinacijskimi manevri osuplja in navdušuje na ta način, da s svojim elementarnim, včasih tudi anarhičnim temperamentom trga posamezne dosežke kalejdoscopa filmske produkcije in jih kaže ljudem v zaporedjih, ki jih je sam določal, kakor je najbolje znal! Njegova osupljiva navdušenost je našla v meni zvestega in še kako radovednega gledalca. Zapisoval sem si nešteto informacij in veliko zvezkov sem zapolnil z opazkami. Mislil, da sem se tako navadil vestnega beleženja vseh, vsaj zame tedaj pomembnih novosti, v katerih sem spoznaval razvoj filmske poetike, pa tudi konstrukcijo filmske misli. Neštetokrat sem se igral s svojimi analizami, ki so mnoge rešitve predvidele in že poznale, ob teh pa se je moje dojemanje filmske umetnosti šolalo in izoblikovalo. Tega mnogi moji študentje nočejo razumeti: ničesar ni brez lastnega razvoja misli, ki pogojuje vse osebno delo in prepričanje. Sicer pa sem bil ta čas povsem prepričan, da pripadajo vsi nesporazumi te umetnosti samo preteklosti.

Takrat bi se moral seveda zavedati, da je bil naš prvi slovenski film v veliko večji meri navdušujoča, idealno zamišljena zgodba kakor dokument resničnosti, da je bilo kasnejše nastopanje Františka Čapa pri nas jasen dokaz zmedene kadrovske politike ob mladih, doraščajočih imenih slovenskega filma, da vrsta nesporazumov in slaba filmska omika neprestano krha nastajajočo samostojnost filmskega ocenjevanja in da rast strokovne filmske kritike ne ustreza

zrelosti filmske kulture, ki sem jo pričakoval. Ker se vsega tega nisem zavedal, je bilo moje bivanje v Parizu izjemno kulturno razkošje, vir velikega poleta, neverjetne energije in udarne naivnosti. Resnične podobe filmske kulture in mesta, ki ga zavzema film med ostalimi umetnostmi (populistično zavezanost velikokrat infantilni pripovedi in publiciteti ter kasnejši strašni preboj ameriškega poenostavljenega oblikovanja, ki v sedemdesetih letih prinese nove tržne rekorde pravljičnih, gangsterskih in fantazijskih svetov, ki začenjajo kolonialno obvladovati svet) tedaj nisem mogel niti slutiti! Ob teh spominih se moram dotakniti razgovorov, ki sem jih imel s Kingom Vidorjem, velikanom svetovnega filma. Po mojih spominih je bil eden prvih, ki je svoje uspele filme vezal na mlado ameriško literaturo dvajsetih let. Njegova mojstrovina **Množica** (The Crowd, 1928), katere scenarij je pisal z mladim, obetajočim pisateljem Johnom Weaverjem, me je povsem prevzela. V njej sem videl odseve kasnejših mojstrov, ki so se najavljale v Vidorjevem filmu. Eden od avtorjev, v čigar delih sem prepoznaval rokopis nekdanje *Množice*, je bil tudi De Sica, častni gost enega večerov v pariški Kinoteki. Mojim besedam je z zanimanjem prisluhnil in jih dopolnil z ugotovitvijo: "Filma ni nikjer več. Izgubljen je, kakor mnoge mojstrovine nemega filma!"

Projekcija *Množice*, ki sem jo poznal iz programa Langloisa, mi je dovoljevala, da sem temu dejstvu oponiral. Začudenje De Sice je bilo še vedno veliko. Ni mi povsem verjel. Užaloščeno je zabrundal predse: "Era un capolavoro assoluto!" in segel po novem obloženem kruhku; te kanapejčke je tako hitro basal vase, da sem podobno strast občutil samo še pri njegovi odločitvi, da poskusi leta kasneje (1972) srečo v igralnici hotela "Metropol" v Beogradu. Takrat ga je spremljala Irma Flis in s svojim svežim pogledom me je takoj prepoznal. Mimogrede mi je zabrusil: "*Množica* se nikjer več ne pojavlja. Nemi filmi so najboljši v starih ocenah!" V tem nesporazumu, ki me je za hip zapljusnil z občutkom negotovega spomina, ki so mi ga užaljeno očitali ljudje, katerih dela sem vztrajno oboževal in gledal na žrtveniku sedme umetnosti, so mi za trenutek vzbudili nezaupanje v osebno rast in vztrajno rast omike, ki mora vključevati tudi poznavanje filmske poetike. To nezaupanje sem v sebi takoj zadušil, vendar sem videl v njenem obstoju velik prepad med svojimi predstavami in resnico. Film je bil v letu 1965 zelo mlada umetnost in je, ob prvi stoletnici svojega obstoja, še tudi danes! V vseh teh prebliskih se mi kaže posvečena vloga dvorane pariške Kinoteke, kjer se je na enem redkih mest v svetu začelo studiozno preverjanje vrednosti filma, kar so kasneje prevzela z večjim in manjšim uspehom druga, dragocena mesta širom po svetu. Vendar je bil prvi pomemben vir teh opozoril postavljen v Parizu. Henri Langlois je človek, ki se mu je to posrečilo. Njegovo čudno obsedenost z umetnostjo svetlobe in mraka, v katero udarjajo prameni iskanj najmlajše umetnosti, slutim v svojem spominu, ko me sprejema v pisarni ulice Courcelles. Na pol skrit za temnimi zavesami Meersonovih dekoracij, avtomati Mélièsa, senčnimi lutkami Reisingerjeve in za steklenico s špiritom, ki razstavlja odrezano in preparirano roko **Atalante**...

Kakor da bi čudno trepetanje življenja, ki ga rojeva naše nepopolno oko ob vsaki projekciji znova, tudi njegov obraz zaznamovalo z magičnim optimizmom prihodnosti, ki je zagotovljena filmski umetnosti tudi zaradi obstoja francoske Kinoteke! •



# afera langlois

9. – 16. februar 1968

**Prvi teden, petek, 9. februar**

Triletni mandat umetniškega in tehničnega direktorja Henrija Langloisa se izteka, sestane se Upravni svet Francoske kinoteke. Novi predsednik g. Pierre Molnot (direktor Umetnosti in Književnosti) najprej zapoje ganljiv slavospev Henriju Langloisu, potem pa pride z nenavadnim predlogom, da bi na njegovo mesto postavili Pierra Barbina. Sledi presenečenje med člani Sveta, ki ne prihajajo iz Ministrstva. Zahtevajo teden za premislek, njihov predlog je zavrnjen in preidejo na glasovanje. Manjšina (Yvonne Dornes, Denise Lemaesquier, François Truffaut) zapusti sestanek brez glasovanja. Pierre Barbin je izvoljen. Izmed 24 članov Sveta jih je 16 glasovalo po naročilu ministrstva. Gre torej za naročeno glasovanje, primerljivo s pučem in pripravljeno dalj časa vnaprej. Že pred mesecem dni so po hodnikih narodnega centra Kinoteke krožile govorice, da bo Barbin dobil Langloisovo mesto – in Langloisovi prijatelji so storili napako, da jih niso vzeli resno, saj sta se jim oseba v ozadju in njeno delo zdela neoporečna. Štirinajst dni so se v Toursu na skrivaj sestajali (pod vodstvom Barbina) Moinot, Holleaux in Chevasson (ataše v Malrauxovem kabinetu) in uradniki Ministrstva za finance, da bi se dogovorili o poteku operacije. Tega sijajnega dne smo se marsikaj naučili: da odstranitev Langloisa ni naključna niti logična ali demokratična, da gre nasprotno za dolgo načrtovano zaroto, za katero bi težko trdili, da ni bila izpeljana z vso odgovornostjo in lucidnostjo. Vendar nas preseneti vrsta nerodnosti, ki še danes niso pojasnjene. Najprej stalna nepredvidljivost, nezavedanje o resnosti načrtovanih dejanj. Kdo so

filmski vodje, ki se sploh ne zavedajo, da je z odpustitvijo Langloisa v igri usoda celotnega filma in da bodo imeli za petami celotno filmsko produkcijo. Kakšni upravljalci so sami, oni, ki očitajo Langloisu slabo upravljanje? Kdo je zadolžen za obveščanje Ministrstva za kulturo o stanju francoskega filma? Še druge nauke lahko potegnemo iz te zgodbe: C.N.C. (Centre National de la Cinematographie) je želel kolonizirati celotno filmsko umetnost, danes to počno odkrito. C.N.C. se je lotil po vrsti producentov, distributerjev, direktorjev kina, še pred njimi neprestano tudi cineastov samih, katerim je ne ravno sijajen policaj. Mislili so, da je Kinoteka lahka žrtev in še nihče jim ne bo oporekal. So si sploh predstavljali, da je Kinoteka srčika francoskega filma? Kakšni so bili motivi Centra? Na eni strani so imeli brez dvoma ambicijo, lastno vsakemu upravitelju, spraviti vse pod svoj nadzor, vse preiskati in posedovati. Zagotovo pa tudi neke vrste sovraštvo do Langloisa zaradi njegove samostojnosti in sposobnosti. Center je kraljestvo ambicioznežev, ki niso nujno tudi kompetentni. Še druge stvari so, za katere bi bila analiza morda prezdoljna, med njimi ta obvezni depozit filmov v arhiv, ki funkcionira kot kača, ki je za trenutek pogledala iz morja, da bi prestrašila producente. Kaj pomeni takojšen obvezni depozit – ukrep, ki je sicer nujen za daljše obdobje. To pomeni, da bi filme zaprli v bunkerje, v skladišča. Tako pride na plano še en mrhovinar, televizija, ki se ne bi obotavljala in bi svoje dolge in drage ure v programu zapolnila z Langloisovo zalogo. Je imela naša televizija morda še kaj drugega za bregom, ko se je branila pokazati svoje karte in je objavljala samo informacije iz Uradnega dnevnika?

**Sobota, 10. februarja.**

Začenja se vojna med različnimi stališči, hodniki, vojnimi jarki, telefonske bitke, prvi v dolgi vrsti novinarskih napadov. Bitka s časopisom *Chapier* zjutraj, z *Le monde* in Jeanom de Baroncelijem popoldne, vsi obveščajo in protestirajo hkrati. 40 cineastov in to ne neopaznih (Gance, Truffaut, Resnais, Franju, Godard, Marker, Astruc, Chabrol, Bresson, Renoir itd.), se zgraža, a (po čigavi iniciativi) najde takoj najučinkovitejši odgovor: prepoved Kinoteki brez Langloisa, da predvaja njihove filme, bojkotiranje Kinoteke z neudeležbo gledalcev in filmov.

In Jean de Baroncelli odgovori na zmedeno (že na začetku) sporočilo za javnost s strani *Arts et des Lettres*: "V Franciji ne manjka dobrih računovodij in upraviteljev. Vendar Henri Langlois je samo eden. Ali bomo dopustili, da nam ga vzamejo?" V prvem sporočilu za javnost *Arts et des Lettres* nismo spregledali zanimive dvojnosti: v njem očitajo Langloisu, umetniškemu vodji, da ni uspel zagotoviti "administrativnega upravljanja" Kinoteke, ko pa vendar sploh ni bil zadolžen za to.

Zanimiva je tudi hitrost in ostrina reakcij. Filmska industrija se je mobilizirala v nekaj urah, še isto soboto so iz različnih koncev sveta poslali več kot sto telegramov, ki so od največjih cineastov zahtevali, naj protestirajo s prepovedjo predvajanja svojih filmov.

V pisarni komunistično usmerjenega *Cahiersa* so oblikovali pobudo – podpisali so jo kritiki, igralci, pisatelji – s katero so vabili "vse prijatelje filmske umetnosti, da izkažejo podporo vsakemu dejanju, ki bi lahko preprečilo samovoljno odločitev proti Henriju Langloisu."

Že lahko opazimo tudi veliki dogodek tedna, ki bo zaznamoval vso filmsko zgodovino: solidarnost med vsemi cineasti in prijatelji filma, njihovo skupno borbo, ki je preseгла siceršnja razhajanja in nasprotja. Tako so se prvič v zgodovini francoskega filma združile vse generacije cineastov različnih političnih in estetskih barv, od Gancea do Eustacha.

V nekaj urah so se skupaj uprli samovoljni odločitvi.

**Ponedeljek, 12. februar**

Ena izmed najdaljših kampanj, kar jih poznamo, se začne s članki Truffauta, Chabrola, Philippa Tessona in Henryja Chapiera v časopisu *Combat* (z naslovom Malrauxov mit je dolgo trajal) v *Aurore* (Guy Teisseire) v *Le Figaro*... Več kot 60 cineastov je podpisalo pobudo za prepoved. Verjetno enkratni dogodek v analih: še sami dediči cineastov protestirajo. Ga. Luce Vigo-Sand



Claude Chabrol, Jean-Luc Godard



prejave projekcije filmov Jeana Vigoja. Isti teden sledi njenemu zgledu še kakšnih deset imetnikov avtorskih pravic. Hitro se pridružijo tudi sindikati. Vendar ostaja bistvenega pomena demonstracija pred Kinoteko na ulici Ulm, na kateri se je med 18. in 22. uro spontano zbiralo od dvesto do tristo cineastov, kritikov, cinefilov in igralcev. Tam smo se znašli, ne da bi prav vedeli, kaj početi; prva ideja je bila tudi prava, postavili smo stavkovno stražo. Prijazno smo svetovali morebitnim gledalcem, naj se ne udeležijo projekcij Kinoteke brez Langloisa. Napisali smo plakate, ki smo jih pritrdili nad vrati, cinefili so dali natisniti letake z denarjem iz svojega žepa; začeli so prihajati fotografi, novinarji in nekaj policajev. Samo sedem gledalcev je bilo na projekciji ob šestih. Michel Simon in Claude Berri sta se ob osmih pridružila Godardu, Rouchu, Chabrolu, Kastu in Doniol-Valcrozu itd.

#### Torek, 13. februar

V časopisih: članki Roucha in J.-A. Penenta v *Combat*, ki se ves preda bitki. Fotografije ulice Ulm in Michela Simona. Prihajajo prvi protesti tujih cineastov. Guy Allombert se opredeli v časopisu *Le Populaire*. Prva protiofenziva Centra: nepodpisani članek je izšel v *France-Soir* in opredelil "cilje, ki bi jim morala slediti francoska Kinoteka: združiti v enem samem organizmu vse obstoječe kinoteke; ustvariti organizacijo, ki bi filme lahko dala na razpolago različnim kulturnim društvom, podpirati širjenje filmskih klubov z dobavo potrebnega materiala, organizacija izmenjav s tujimi kinotekami, organizacija stikov s televizijo, ki je danes ne moremo več zapostavljati". To je bil načrt, ki so ga narekoval sive eminence C.N.C. Združevati, nadzorovati, izkoriščati, rentabilizirati: ti "kulturni" cilji slabo prikrivajo voljo po moči in dobičku. Anonimni avtor članka je najprej napadel v tonu C.N.C. "zmedo, v katero se pogreza že več let francoski film", in obžaloval, da "se raziskovalno delo in dokumentacija v Kinoteki pokriva z deli v Centru. Na primer, spisek Filmske produkcije Centra bi lahko bil poenoten s sistemom v Kinoteki." Te hipokritske želje kažejo na to, da so se želeli polastiti filmov, in si s tem, ko so predlagali prenos filmskega spiska iz Kinoteke v Center, zagotoviti kontrolo nad programom v dvoranih Kinoteke in tudi v filmskih klubih (še enih organizmih, katerih kulturna neodvisnost je dražila voditelje Centra) in na televiziji. Posledica tega bi bila prečiščena kultura, usmerjena, koristna za propagando in po drugi strani pozaba in prekletstvo del, ki jih bi C.N.C. ocenil za preveč nevarna ali subverzivna. Vprašajmo se naslednje: samo Langlois predvaja Buñuelovo *Zlato dobo*; ali bi državna kinoteka, ki oskrbuje filmske klube in državno televizijo, uvrstila na program ta film vsem pritiskom navkljub? V to dvomimo.

Torek popoldne odpuščeni uslužbenci Kinoteke mirno demonstrirajo pred Chaillotom. Napisi, ki jih prekrijejo še isti večer, se pojavijo na zidovih "bivšega filmskega muzeja" in zidovih C.N.C. Javno zaprejo dve dvorani "zaradi inventure in reorganizacije". Vendar resnični vzrok je, da predvajanje ne more biti več zagotovljeno, niti normalen potek predstav.

#### Sreda 14. februar

Dan gumijevk. Dogodek v kulturni zgodovini Francije: nikoli še nismo videli policajev z naperjenimi puškami proti cineastom, igralcem in intelektualcem. Zgodilo se je zaradi nekaterih prestrašenih komisarjev – nič več ne more tega izbrisati. Na pobudo organizacije "Otroci Kinoteke" se je na ploščadi na Trocaderu zbralo 3 tisoč ljudi, med Theatre national de Paris in muzejem človeške zgodovine. Približno trideset policijskih vozil in mobilnih paznikov je obkrožilo prostor ob 15 uri in prepovedalo dostop do Kinoteke po aveniji Albert-de-Mun. Televizijske hiše (francoska, ki ne stori ničesar, in tuje, ki bodo izdelale dolga poročila o Aferi) so prisotne. Množici razdelimo letake s sporočilom "Otrok Kinoteke", ki ga bo prebral Jean-Pierre Kalfon. Potem se odpravimo po vrtovih Trocadera proti dvorani Chaillot. Slogani: "Holleaux odstopi, Barbin odstopi". V vrtovih nastopi prva policijska pregrada in pride do prvih spopadov. Godardu uspe predreti pregrado, a samo njemu. Pustijo mu oditi. Demonstranti se pomikajo proti aveniji Predsednika Wilsona in blokirajo promet. Na križišču avenije Albert-de-Mun je nova prepreka. Tukaj policaji v

več vrstah naperijo puške in dvignejo gumijevke. Med demonstranti so ranjeni Godard, Truffaut, ki ga zdravijo pod arkado; Bertrand Tavernier ima obraz v krvi, Anne-Marie Roy ima zlomljeno zapestje, žena Yvesa Boisseta je padla na tla in policaji so jo udarili. Množica se spet obrne proti Trocaderu, Godard da ukaz, naj se razpršimo.

#### Četrtek, 15. februar

Dogodki dobijo značaj upora. Kljub rahlo tendencioznim sporočilom za javnost poročevalca Francoske tiskovne agencije ("nekaj sto demonstrantov, ponarejanje ran"), celoten tisk reagira. Govori se, da oddelek za kulturo na ministrstvu ni ravno pohvalil policijskega komisarja. Igralci (mnogi so prisotni pri Chaillotu) so solidarni s cineasti.

#### Petek, 16. februar

Tiskovna konferenca: sodeluje pet tujih televizijskih hiš, tristo novinarjev, dvajset cineastov. Njihovo besedilo bomo navedli kasneje. Objavljeno je drugo sporočilo za javnost s strani "des Arts et des Lettres", manj napadalno kot prvo in piše o "novih umetniških funkcijah", ki bi se jih spodobilo dodeliti Langloisu in ponovno spravijo na dnevni red znameniti obvezni depozit. Ta teden je Andre Holleaux na počitnicah in Henri Langlois pripravlja izredno zasedanje kinotečne generalne skupščine. Danes vemo, da je uspel. Vendar je to le prvi korak, nihče več ne dvomi, da se bo Langlois vrnil, Barbina pa bodo odslovili.

#### TISKOVNA KONFERENCA

**Jean-Luc Godard:** Po mojem mnenju je Kinoteka spektakel in raziskovanje hkrati. Včeraj smo imeli pred Chaillotom spektakel, danes bomo pa raziskovali. Prav gotovo ne bo tako zabavno, bo pa bolj poučno. Opravičila sta se Alain Resnais, ki je v Varšavi, in François Truffaut, ki končuje svoj projekt. Že včeraj smo želeli pripraviti tiskovno konferenco na Chaillotu – a so na žalost policaji motili javni red –, da bi spregovorili o desetih vprašanjih, ki si jih postavlja veliko ljudi v zvezi z afero v Kinoteki. In tudi po našem mnenju deset najboljših odgovorov nanje. Konferenca bi morala biti povsem improvizirana, pod vplivom jeze in podpore Henriju Lanloisu in v imenu podpore francoski Kinoteki. Prebral bom torej deset vprašanj:

1. Kaj predstavlja danes francoska Kinoteka?
2. Kaj je danes Center za filmsko umetnost (C.N.C.)?
3. Zakaj hoče C.N.C. kolonizirati Kinoteko?
4. Zakaj zamenjava Henrija Langloisa? In v čem se ta zamenjava razlikuje od običajne zamenjave visokih uradnikov?
5. Ali lahko francoska Kinoteka obstaja brez Langloisa?
6. Ali lahko (francoska ali svetovna) filmska umetnost obstaja brez kinoteke Langloisovega kova?
7. Pred protestanti je vladni komisar govoril o političnih manevrih in spet strašil s komunizmom. Za kaj gre?
8. Ministrstvo govori, da ima za Henrija Langloisa pripravljeno drugo umetniško mesto; za kaj pravzaprav gre?
9. Kakšna je vloga Ministrstva za kulturo v tej žalostni zadevi?
10. S kakšnimi obrambnimi sredstvi in dejanji razpolagajo gledalci francoske kinoteke?

Ponavljam. Prvo vprašanje: Kaj danes predstavlja francoska Kinoteka? Claude Chabrol...

**Claude Chabrol:** Danes francoska Kinoteka ne pomeni več ničesar. Še prejšnji petek jo je predstavljal en človek, to je bil Langlois, ki je v tridesetih letih zbral približno 60.000 filmskih naslovov. Sam jih je zbral. Prav tako je ustanovil filmski muzej z unikatnimi dokumenti, katere so preučevali ljudje od vepsosod. Eno je gotovo, med vsemi stvaritvami, ki so Franciji v ponos, lahko Kinoteko štejemo za edinstveno. Bolj kot most Tancarville ali kaj drugega. Dejstvo je in ves svet se s tem strinja, da je bila francoska Kinoteka najlepša na svetu. Zanimivo je, da je bila delo enega samega človeka, Langloisa. In majhna subvencija, ki jo je nekaj časa prejemal, pri tem ničesar ne spremeni. Ravno zato se nam ta afero zdi tako zelo pomembna. **Jean Renoir:** Rad bi dodal samo svoje osebne občutke – rečem lahko samo to, kar bodo moji kolegi povedali za mano in samo ponavljam



lahko že povedano: Kinoteke ni brez Langloisa, rad bi omenil Mary Meerson, ki je opravila veliko dela. Mislim, da brez Kinoteke ne bi bilo centra za boj proti grozotam komercialnega filma. Imamo film, ki prinaša veliko denarja in poneumlja gledalce z zelo banalnimi proizvodi. Potem pa je tudi nekaj ljudi, ki bi želeli ustvarjati bolje. In za te ljudi je Kinoteka center, mesto zaveznikov, simbol. To je vse, kar sem želel povedati.

**Godard:** Drugo vprašanje. Kaj predstavlja danes Filmski center (C.N.C.)? Jaz bom prvi odgovoril na to vprašanje. Vedno me je presenečalo, a zdaj se mi zdi povsem samoumevno: Filmski center ni obstajal pred vojno. Na zahtevo Nemcev ga je ustanovil Vichy (to pomeni, da je edini organizem, ki se je obdržal po osvoboditvi), ker je Goebbelsova služba v Franciji menila, da je pomembno kodirati vse, kar se tiče slike in zvoka. Po osvoboditvi je to prišlo vladi zelo prav. Spominjam se, ko sem hotel začeti ustvarjati filme, sem se naivno odpravil h Kodaku po filmski trak. In v tistih časih, v letu 47-48, je bil potreben bon za razvijanje. Francozi niso imeli pravice svobodno ustvarjati filmov. Še ena stvar; mene zanimajo jezik in besede, Center se imenuje "organizem za mentorstvo". To pomeni, da imamo filmske profesionalce za otroke, ki potrebujejo skrbnika in jih kot otroke skušamo popravljati in jih peljati v park. Danes je Filmski center v središču prepira, saj njegov direktor, g. Holleaux, bivši funkcionar na sodišču v Algeru med alžirsko vojno, sploh ne pozna filmske umetnosti. Nastavljen je bil samo zato, ker se je minister za kulturo naveličal njegovega obraza v svoji pisarni. Tako so ga postavili na nepomembno mesto, na najbolj nepomembno, kar je mogoče, torej na kinematografski položaj, saj vsi vedo, da film, kljub svoji kulturni pomembnosti (kar nekateri zanikajo, drugi priznavajo in želijo) kot industrija ni pomemben, na 800. mestu je na ekonomski lestvici. Ta položaj so torej prisodili Holleauxju (smeh), ki je seveda opazil, da obstaja še pomembnejši in v svetu poznan center: francoska Kinoteka. In za vsako ceno se ga je bilo treba polastiti. Danes je Holleaux v čudnem položaju: njegovega predhodnika Fourre-Cormerayja so sovražili režiserji in imeli zelo radi producenti. Danes Holleauxa sovražijo tako režiserji kot večina producentov in direktorjev kina, ki so tudi moji sovražniki. Pred 15 dnevi so direktorji kina zahtevali ukinitve Filmskega centra. Filmski center nikakor ni izraz ali orodje filmskih profesionalcev za sporazumevanje z vlado, je vladni policaj. Ustvarjen je zato, da gre film v pravo smer.

**Astruc:** Še enkrat bi rad ponovil, kar je rekel Godard: obstajata dva centra: Filmski center in obstajal je Langloisov filmski center. Kaj sploh predstavlja Filmski center? Nekaj, kar lahko pomaga filmu. Filmu lahko pomagamo na več načinov. Materialno ali kulturno, tako da omogočimo otrokom, kot smo bili sami, ogled Murnauove Zore in podobne stvari. In brez Langloisa jih ne bi nikoli videli. Filmu lahko pomagamo tudi materialno: ne govorim o subvencijah, ampak o 16 mm filmskem traku ali hrani za režiserje, ki so ostali brez ficka. Ko smo ostali brez fičnikov, smo šli v Kinoteko na aveniji Messine in blagajna nam je izplačala 500 frankov (ploskanje). Zakaj pa Filmski center, uradna institucija, tega ne more storiti? Zato ker moraš biti za to kot Fenelon z impresionisti. Torej nekdo, ki je sklenil, da bo temu posvetil svoje življenje. To je močnejše od njega samega, to mu je v krvi. Uslužbenci bi že, prav radi, ne trdim, da so načelno proti, vendar ne vedo, po kateri glasbi bi plesali. Zdaj subvencionirajo kup del, da lahko rečejo: vidite, da smo res avantgardni, svobodni. In trenutek za tem..., ničesar več ne vedo o tem, ne govorijo več istega jezika. V petih ali šestih letih lahko uslužbenca naučimo, kako se zanimati za Chateabrianda, lahko ga pripravimo do tega, da ga vzljubi, a potem ga odpustijo.

**Notar Kiejman:** Rad bi dodal še eno tehnično pripombo. Filmskemu centru namenjam kritike, za katere ne morem soditi, če so upravičene s tega določenega stališča. Ne smete misliti, da je Kinoteka javna administrativna služba, ki bi bila pravno in organsko odvisna od Narodnega filmskega centra. Mnogo ljudi je slabo informirani tisk zavedel in mislijo, da je odpustitev Langloisa odpustitev uslužbenca in da je to navsezadnje stvar vlade. Vendar Langlois ni uslužbenec z razliko od direktorja C.N.C. Bil je

predstavnik privatnega društva, privatnega organizma, ki ga določa zakon iz leta 1901. Teoretično je na istem kot vsak drugi privatni član Kinoteke. Langlois je imenoval administrativni svet istega društva. Iz pravnega stališča je še posebno škandalozno v tej zadevi, da je bil Langlois na nek način, če že ne odstavljen, pa vsaj neimenovan na isti položaj, ki mu ga je dal administrativni svet, kateremu je potekel rok. Koga predstavlja administrativni svet v društvu? Predstavlja seveda člane društva. Šlo je za zelo resen ukrep o nadaljevanju Langloisovih pooblastil. Pravna tehnika in najbolj osnovno spoštovanje demokracije zahtevata, da se za to posvetuje z društvom iz leta 1901, torej s Kinoteko. Pri tako pomembni odločitvi je potrebno dobiti mnenje članov Kinoteke. Vendar je administrativni svet zelo demokratično zlorabil dejstvo, da je v njegovem jedru vlada zastopana direktno ali indirektno z večino, ki se je v to jedro zelo spretno vrinila in je, ne da bi se posvetovala s skupščino, Langloisa odvezala njegovih obveznosti. In to sem želel poudariti. Ne gre za odstranitev uslužbenca, za katero bi lahko rekli, da je nepravilna, in jo je sprejel organizem, ki je zato zadolžen. Gre za odstavek, ki jo je sprejel administrativni svet, ki so ga skrbeli samo interesi vlade, ko je pa njegova naloga, da se zavzema za to, kar želijo vsi člani Kinoteke. (ploskanje).

**Rivette:** Rad bi še nekaj dodal k temu, kar je rekel notar Kiejman. Prostori na ulici Courcelles pripadajo Društvu francoske kinoteke, to pomeni, da pripadajo 780-im članom velike skupščine Francoske kinoteke, od tega je 22% tujcev. Do zdaj se s temi 780-imi člani ni nihče posvetoval. Te prostore smo kupili s posojilom pri U.G.C., ki ga je Kinoteka vračala leto za letom. Kinoteka mora vrniti še milijon 700 tisoč starih frankov, kar je zanemarljiva vsota. Torej Pierre Barbin trenutno ni v svojih prostorih, ampak se nezakonito nahaja v prostorih v ulici Courcelles. Celotno ime "Francoska kinoteka" pripada Društvu. Torej do njega Barbin nima pravice. (ploskanje)

**Godard:** Vprašanje številka tri. Zakaj hoče C.N.C. kolonizirati Kinoteko?

**Rivette:** Dozdeva se mi, da je to v skladu s celotnim načrtom vlade, ki želi skoncentrirati industrijo. O tem se je veliko govorilo v ekonomskih časopisih, pa tudi v časopisih, ki jih vsi prebiramo, kot so *Le Figaro* in *Le Monde*. Da se bomo lahko borili proti tuji konkurenci v okviru skupnega tržišča, moramo skoncentrirati industrijo. In pred šestimi meseci so po tej isti logiki hoteli načrt za združitev treh glavnih francoskih festivalov: Toursa, Annecyja in Cannesa. Dvema izmed njih je že predsedoval Pierre Barbin. Ne bomo ponavljali, kako je postal predsednik, bi bilo predolgo in preveč žalostno. Zakaj so dali Barbinu Kinoteko? G. Holleaux je videl, da znotraj filmske industrije (ki je zdaj skoraj popolnoma pod nadzorom Centra) ustanova z določeno mero samostojnosti. In zdelo se mu je, da to ni normalno. Menim, da imamo pred sabo tipičen primer boja, kar je sicer zelo shematično in grobo, med uslužbenci in umetniki. Ne maram uporabljati besede "umetnik", a žal nimamo jasnejše, primernejše. Film ni umetnost uslužbenec. Filma ne ustvarjajo uslužbenci, ampak umetniki. Edini primer filma, ki so ga ustvarili uslužbenci, je nemški hitlerjevski in pohitlerjevski film. Dejansko je to bila z administrativnega in pravnega stališča zelo urejena filmska umetnost. Ki je brez vrednosti in v zgodovini filma ni pustila pečata.

**Godard:** Četrto vprašanje. V čem se odstavek Langloisa razlikuje od običajne zamenjave visokih uslužbencev?

**Pierre Kast:** Mislim, da je Kiejman že odgovoril na to vprašanje. Rekel je, da je Kinoteka privatno društvo, ki nima nič skupnega z vodstvom železnic ali z narodno knjižnico. Langlois je zasnoval Kinoteko kot pesniško delo, ki je nastalo s pomočjo skoraj poetičnih zvez med darovalci filmov in tistimi, ki so Langloisu izročili dokumente osebno. Odpustitev Langloisa je predvsem tatvina.

**Notar Kiejman:** Rad bi dodal še nekaj pripomb, ki niso pravnega značaja. Od Langloisa so zahtevali račune za slabo upravljanje, za katero pa ni bil odgovoren. Langlois ni bil zadolžen za



administrativno upravljanje Kinoteke, temveč je bil njen umetniški vodja. Druga pripomba pa je, da poskušajo odgovornost za primanjkljaj Kinoteke zvaliti na Langloisa. Vlada je poudarila, da bo sodelovala pri delovanju in subvencioniranju Kinoteke samo, če se bodo subvencije sčasoma lahko zmanjšale in bo postala Kinoteka rentabilna. Govorili so o 700 milijonih primanjkljaja, kar pa ne predstavlja niti polovice enega ministrskega letala. Od Kinoteke, ki je kulturna institucija, zahtevajo, da je rentabilna. Tako bodo nekega dne vprašali provizorja Voltairjevega liceja, zakaj ima primanjkljaj.

**Rivette:** Začeli smo govoriti o dolgovih francoske Kinoteke pod Langloisom; primanjkljaj Kinoteke je daleč manjši od 700 milijonov. Poleg tega je že 8 mesecev blokiranih 40 milijonov, ki predstavljajo tretjino subvencij za leto 1967. To vsoto so nakazali na začetku tega tedna, po imenovanju Pierra Barbina. Barbinovo nominacijo mora podpisati Malraux, ki jo je tudi predlagal. To še zmeraj ni storil in danes je zadnji rok. Po drugi strani pa mislim, da bi zlahka dokazali, da je Langlois najboljši direktor v Franciji, saj ima Francoska kinoteka največ gledalcev. In če že govorimo o deficitu, kaj pa deficit Operne hiše, Comédie Française...

**Godard:** Mislim, da o primanjkljaju sploh ne moremo govoriti. Kulturni organizem s subvencijami ne more imeti ne deficita ne dobička, ne moremo ga primerjati na primer z RATP-jem.

**Kast:** Še nekaj bi želel dodati v zvezi z deficitom. Pozabljamo na vrednost dokumentov in pridobljenih filmov, ki predstavljajo 90% kinotečne zakladnice.

**Godard:** Na misel mi je prišla primerjava. V filmski umetnosti režiser ni samo pesnik, ampak je tudi tehnik poezije in poet tehnike. Oboje je povsem nevzdržno. Zame je Henri Langlois eden najboljših režiserjev v Franciji. Mislim, da je ta odnos med tehniko in poezijo zelo pomemben, in Langlois je večkrat poudaril pomen dobrega upravitelja. Lahko bi rekli, da je bil Henri Langlois režiser in scenarist filma, ki se je imenoval "Francoska kinoteka", direktor produkcije je bil Filmski center in generalni producent francoska država. Henri Langlois je vedno zahteval odličnega direktorja produkcije. In koga so mu pošiljali? Sovražnika.

Vprašanje številka pet: Ali lahko Kinoteka obstaja brez Langloisa?

**Jean Rouch:** Poskušal bom odgovoriti v treh točkah. Kinoteka brez Langloisa ne pomeni ničesar. Je kot telo brez krvi in telo brez duše, kot so se izrazili moji tovariši. Izjemno gibanje, ki je pripeljalo do tega srečanja in protesti iz vsega sveta nam povedo, kaj pomeni Henri Langlois. Največja napaka C.N.C. je, da tega ni vedel. Drugič. Kinoteka je ustanova za shranjevanje filmov. Danes je Kinoteka brez popisa lastnine in brez stražarja; kdo torej lahko prepreči ljudem, ki se danes nahajajo v njenih prostorih, plenjenje kinotečnih zakladov?

In tretjič, Kinoteka brez Langloisa je popolni škandal, to je morda največji kulturni škandal novejšega časa. In opazimo lahko, da je svet pokazal veliko solidarnost do Langloisa. Začenja se kulturna revolucija. Prvič po mnogih letih so ljudje solidarni v nekem kulturnem pogledu.

**Astruc:** Rouch, povedal si nekaj zelo zanimivega. Rekel si, da so se ljudje, ki so odpustili Langloisa, nenadoma zavedli, kaj so storili, ko niso prepoznali Langloisove vrednosti. Zakaj pa je niso prepoznali? Zato, ker obstaja skrivnostni pojav: ko nek umetnik bere stvaritev drugega umetnika, ga prepozna. Tako je nas prepoznal Langlois. Prepoznal nas je za umetnike in si ni dovolil soditi – priznal nas je. Zakaj je delovanje ustanove, kot je Center nemogoče? Zato ker bi morali biti v njem izključno ljudje, ki opravljajo ta posel, od jutra do večera, in ki prepoznajo umetnika.

**Godard:** Šesto vprašanje: ali francoski in, povejmo naravnost, svetovni film, lahko obstajata brez institucij, kot je Francoska kinoteka pod vodstvom Langloisa.

**Rivette:** Vem, da sem začenjal razumeti, kaj pomeni filmska umetnost – ne vem, če mi je to uspelo, poskušal sem – s pomočjo francoske kinoteke, ko sem lahko na hitro gledal ne samo italijanske in ameriške filme in filme z Elizejskih poljan, ampak filme, ki jih imenujemo z napačno besedo filmske "klasike" (saj so filmski klasiki moderni). In zame je to veljalo, ko sem bil mlad, in drži še danes. Ves čas si moram ogledovati Griffithove, Eisensteinove in Murnauove filme, pa tudi sodobne. Saj filme vedno delamo v povezavi z ostalimi cineasti. Filmov ne delamo abstraktno. Ne projiciramo notranjih vizij, to ne obstaja. Filme ustvarjamo v povezavi s tem, kar so že naredili veliki cineasti v preteklosti, tisti, ki so ustvarjali filmsko umetnost in v povezavi z našimi sodobniki. In ravno to je bilo izredno v Kinoteki, da sem v njej kot cineast lahko odkrival filmsko stalnico. Kinoteka je torej bila Louvre in muzej moderne umetnosti, takšen kot bi moral biti z vsemi pariškimi galerijami hkrati. Kaj bi postala Kinoteka, če bi jo spremenili v filmski muzej?

Če nam bodo odvzeli Kinoteko, kot si jo je zamislil Langlois, torej ne kot muzej, ampak kot dejanje v nastajanju, kot permanentno revolucijo, bi to pomenilo, da nam jemljejo kisik in nam jemljejo voljo po ustvarjanju filmov.

**Godard:** Vprašanje številka sedem. Pred protestanti je vladni komisar André Holleau govoril o političnem manevru in spet strašil s komunizmom. Kako je s tem?

Prvi bom odgovoril. Strašiti s komunizmom ni umestno, saj komunisti nimajo svojega mesta v tej zgodbi. In francoska Kinoteka je, kot je omenil Rivette, popolnoma odprta ustanova, ki predvaja tako Samuela Fullerja kot severnovietnamske in druge filme, kadar je to potrebno. Ko kak cineast ni vedel, kje predvajati svoj film, ker ga niso hoteli predvajati v dvoranah ali ker mu je vlada prepovedala projekcijo...

**Rivette:** ali ker je cenzura prepovedala njegov film v Franciji.

**Godard:** In samo v Francoski kinoteki je lahko predvajal svoj film. Številni tuji in mladi cineasti so prihajali v Pariz poslušat "predavanja" v Kinoteko. In potem so se vračali v svojo deželo, kjer kinoteke ni bilo. Spet se vračamo k vprašanju, zakaj C.N.C. hoče kolonizirati Kinoteko? Ravno zato, ker govori Kinoteka jezik, za katerega, kot je rekel Astruc, uslužbenci niso usposobljeni. Rad bi navedel primer, ki dokazuje, da gre za politični manever. Da bi našli pravo številko demonstrantov pred Chaillotom, smo morali odpreti *Le Figaro*, ki se je po izraelsko-arabski vojni obrnil proti vladi. Ostali časopisi so pisali o 40-ih ali 50-ih študentih.

**Notar Kiejman:** Želel bi poudariti, da Kinoteka za razliko od drugih kulturnih ustanov ne more postati vladna institucija. Dejansko je vloga Kinoteke več kot shranjevanje filmov. Lahko dopustimo, da narodno knjižnico upravlja državni organ. Saj lahko vsak izmed nas stopi vanjo in zahteva knjigo, ki si jo zaželi. Vsi razumemo, da še nismo tako daleč, da bi lahko v Kinoteki zbirali film po svojih željah trenutke pred predvajanjem. Tako se torej postavlja vprašanje odgovornosti za izbiro filmov, ki bodo predvajani. Henri Langlois je bil varuh te pravice do izbire. In ravno zato sedanja afera prerašča problem Langloisa. Ne gre torej zato, ali bomo jutri uspeli najti boljšega, ampak moramo razumeti, da se ta ukrep vpisuje v naslednjo odločilno logiko: narediti iz privatne ustanove, kjer je imel nekdo zaupanje vseh in je zagotavljal svobodo izbire, državno ustanovo, v kateri bo odslej film orožje, ki bo lahko uporabljeno proti vsakomur izmed nas.

**Godard:** Osmo vprašanje. Ministrstvo govori o novi umetniški vlogi za Langloisa; za kaj pravzaprav gre?

**Kast:** Mislim, da se tukaj dotikamo bistva v načrtu ministrstva. To, da so Langloisu predlagali drugo umetniško mesto in v njegovo službo postavili njegovega sovražnika, je samo metanje peska v oči.

**Astruc:** Še ena zanimiva stvar: v Centru si predstavljajo, da je razlika med poetom in tistim, ki ima denar, to lahko natvezijo



vsakomur, le cineastom ne. Najbolj neumen med cineasti dobro ve, da bo takoj letel, če mu dodelijo producenta, s katerim se ne razume.

Z Langloisom je tudi tako: Kinoteka je Langloisov filmski projekt, Godard je to dobro povedal.

**Godard:** Vsako leto število uslužbencev v Centru narašča in število novih francoskih filmov pada v istem razmerju.

**Rivette:** Rad bi dodal nekaj pojasnil o delovanju Kinoteke. Nekaj pozabljamo, Kinoteka veliko filmov ne dobi v last, ampak jih v njej samo skladiščijo, isto velja za rokopise, makete scen, scenarije, skratka vse, kar je Langlois potrpežljivo zbiral. Dal bom primer iz bližnje preteklosti. Gre za arhive Georgesasa Sadoula, ki je bil po pravici nezaupljiv, in je v svojem testamentu zapisal, da njegovi osebni arhivi – in bog ve, kako zelo pomembni so in kako nas vse zanimajo – pripadajo Kinoteki pod pogojem, da Langlois ostane njen vodja. Kinoteka bo tako izgubila Sadoulove arhive in še marsikaj drugega. Ta problem skušajo rešiti z obveznim depozitom. Teoretično je to krasno, a v realnosti naletimo na velikanske težave. Najprej zato, ker je večina producentov in distributerjev proti tudi iz finančnih razlogov, vsaka filmska kopija stane. Vlada zato predlaga obvezni depozit v 16 mm različici. Žal mi je, ampak kakšna bo *West Side Story* na 16mm. Ne more obstajati drugače kot na 70mm. Pred tremi meseci sem v Kinoteki videl Griffithove *Zlomljene cvetove*: Langlois nam je predvajal kopijo iz leta 1920, torej s prizori v modrih in roza odtenkih, drugi prizori so bili spet v dveh ali v treh barvah, to je nekaj izrednega, čudovitega in neprimerljivega s 16 mm verzijo.

In na koncu, obvezni depozit nam ne daje pravice do predvajanja filmov. Imeli bomo torej Kinoteko, ki si bo napolnila arhiv s filmi boljše ali slabše kvalitete, vendar jih ne bo mogla predvajati. In spet se vračamo k temu, kar sem že prej povedal: Kinoteka obstaja samo s stalnim predvajanjem filmov.

**Godard:** Pa smo spet pri osmem vprašanju.

S tem ko ponuja Langloisu zgolj umetniško vlogo, želi vlada dati nadzor nad projekcijo upravitelju, ki torej ne bo več Langlois. To pomeni, da bi Langlois obdržal pravico do zbiranja, vendar ne bo več izvajalec programa in projekcije. A treba je poudariti, da vse to spada skupaj.

Deveto vprašanje: Kakšna je vloga Ministstva za kulturo v tej farski?

**Chabrol:** Nikoli nisem razumel vloge ministrstva v aferah. Računam na vas, da mi boste vi to pojasnili, me zelo zanima.

**Godard:** Sam sem zelo nezaupljiv in mislim, da je vse skupaj del načrta, ki ga je izdelalo več ljudi ali ustanov skupaj. Odstranitev Langloisa in Picon sledi odstranitvi Pierra Bouleza. Kot po naključju g. André Malraux vedno odstrani ljudi, ki imajo svojstveno govorico in določeno samostojnost. Povedal vam bom za podatek, ki mi ga je v nekem pogovoru izdal g. Biasini: francoska televizija čaka samo na to, da bo kinotečna zaloga prišla pod vladni nadzor. Tako si bo lahko zastonj prilastila in kadar koli predvajala ali ne predvajala kulturno dediščino iz celega sveta, saj vemo, da je arhiv francoske Kinoteke najpopolnejši na svetu. To je zelo pomembno in mislim, da igra ministrstvo za kulturo zelo pomembno vlogo pri tem. Polastilo se je francoskega gledališča, francoske glasbe, ni se mu posrečilo polastiti francoske literature, del francoske filmske umetnosti se mu tudi izmika. Torej vprašanje številka deset: načini obrambe, ki so na voljo gledalcem kinoteke.

**Jacques Doniol-Valcroze:** Ta problem ne zadeva samo gledalcev, ampak vse nas. Kaj lahko storimo, ko imamo za nasprotnika vlado, kaj lahko mi proti njim? Na to bi odgovoril, da nismo v tako težavnem položaju, kot je bil Langlois 32 let, ko je iz francoske Kinoteke ustvaril najboljšo svetovno Kinoteko. Najprej moramo preprečiti, da se hrup okoli afere ne poleže. To poskušamo z demonstracijami, z današnjim srečanjem, z zbiranjem podpisov vseh svetovnih cineastov, umetnikov in producentov.

Pomislimi moramo, kako ustvariti primerne okoliščine za to, da bomo dosegli naš cilj. Naš edini cilj je, da se Langloisu vrne njegov položaj. Govori se, da bodo Langloisu predlagali drugo mesto in s tem razdelili Kinoteko na dva dela. Takšni predlogi nas sploh ne zanimajo.

Mislim, da bi lahko tudi paralizirali delovanje Kinoteke s prepovedjo predvajanja filmov.

**Nicholas Ray:** Mislim, da predstavlja delo francoske Kinoteke najpomembnejši dosežek individualnega dela v filmski zgodovini. Velik delež dobička prinašajo ameriški filmski industriji dežele s Kinoteko, in to zahvaljujoč ljudem, kot je Henri Langlois. Pošteno bi torej bilo, da Društvo ameriških ali mednarodnih producentov odvzame svoje filme Kinoteki. Tako bi majhen delež denarja, ki so ga zaslužili, vrnili.

**Maurice Lemaitre:** Sem hkrati novinar in cineast. Tako imam pripravljeno dvojno pričevanje. Pričevanje nekoga, ki je bil na vseh generalnih skupščinah Kinoteke, na katerih so poskušali odstraniti Langloisa. Na vsakem generalnem zasedanju so od nas zahtevali, naj zmanjšamo Langloisova pooblastila ali naj postavimo pod vprašaj njegovo upravljanje. Moje drugo pričevanje je naperjeno proti Centru. Leta 1951 sem posnel film in doživel finančni polom. Film sem ponudil Centru, in ker ni bilo težav s cenzuro, zaradi spolnosti ali politike, so moj film onemogočili z vizo: "nekomercialen", kar je pomenilo, da ga nisem smel predvajati v dvoranah. Samo Henri Langlois ga je predvajal na avenui Messine. In ko sem imel za petami sodne izvršitelje, mi je samo on dal denar, da sem kupil kopijo svojega filma in se izognil sodnemu preganjanju. Nekaj let zatem sem posnel še en film, tokrat na 16 mm, bilo je ceneje. Spet sem ga ponudil Centru. Rekli so mi dobesedno: povečajte film na 35 mm, vaš film ne ustreza normam C.N.C. Ko boste to storili, torej ko boste zapravili dodatnih 600.000 frankov (s katerimi bi lahko posnel še en film), takrat vam bomo dali zaščitni znak. Film sem povečal na 35 mm, bil sem naiven. Predstavil sem ga Centru, ki mi seveda ni dodelil zaščitnega znaka; predsednik komisije je bil Pierre Barbin.

**Simone Signoret:** Danes zjutraj sem v časopisu prebrala pismo, ki je namigovalo, da med štiriletno okupacijo Langlois ni prav ničesar storil za Kinoteko. **Oklepnicu Potemkin** sem prvič videla leta 1941 v Langloisovi jedilnici; med okupacijo mi je predvajal prepovedane filme, sovjetske filme in filme Renoira in Preverta. Langlois se je sprehajal s filmskimi koluti po metroju, to danes zveni smešno, takrat pa je bilo nevarno. Gospod, ki je napisal to pismo, pa res ni ničesar storil.

**Marcel Carne:** Res je, med vojno mi je Langlois prinesel filmske kolute in skrila sva jih v kleti.

**Gledalec:** Nisem Francoz, sem tujec. Zaradi političnih dogodkov sem zapustil Bližnji vzhod. Imel sem izbiro med Francijo, Anglijo in Brazilijo, izbral sem Francijo, zaradi Kinoteke v Parizu. To, da so odslovili Langloisa, je škandal. Če ne bomo dosegli, kar smo si zadali, nam preostane samo še to, da emigriramo.

**Godard:** Ampak ne bomo obupali in uspelo nam bo. Hvala. •





Christopher Lee  
The Satanic Rites of Dracula

igor kernel

# vzporedna zgodovina filma

Vsaka obletnica pomeni obujanje spomina. Države s filmsko zgodovino, ki je neprimerno bogatejša od naše, so ob stoletnici filma pripravile retrospektive svojih mojstrov, vsi po vrsti – tudi Slovenska kinoteka – pa so ob tej priložnosti prikazali vsaj nekatera izmed del, ki sodijo v svetovno filmsko dediščino.

V ustrezno prazničnem, hrupnem vzdušju se je bilo sicer včasih prav težko v miru posvetiti tistemu, kar nam je bilo dano na ogled, namreč filmom kot takim, poleg tega pa je bil seveda poudarek na naslovih, ki jih pozna vsak cinefil in njihov ponovni ogled se je v tem kontekstu prejkone zdel kot nekakšna obredna potrditev, da so vse stvari še vedno vsaka na svojem mestu. Zato so bili toliko bolj izjemni tisti redki trenutki, ko je kljub temu blišču in trušču do nas le prodrla zavest, kako negotova je pravzaprav podlaga, na kateri sloni naše prepričanje, da filmi, potem ko so enkrat posneti, ostanejo na razpolago: le nekaj let je treba počakati, pa jih bomo spet lahko videli, potem ko se bo kak distributer, v primeru starejših naslovov pa kak sestavljalec kinotečnega programa spomnil, da bi ga uvrstil na spored. Le kaj nam je moglo lepše ponazoriti to temeljno zmoto kot predstava Lubitschevega filma *Ko sem bil mrtev* (Als ich tot war, 1916), seveda obenem s sladkostjo zavesti, da so bile prav te žive podobe, ki so se odvijale pred našimi očmi, toliko desetletij izgubljene in šele pred kratkim spet najdene?

"Tolažba", da gre pač za film iz obdobja, ko je izginilo na tisoče naslovov, ni niti najmanj umestna. Nedavno smo si namreč v dvorani Kinoteke lahko ogledali Demyjeve *Cherbourške dežnike* (Les parapluies de Cherbourg) iz leta 1963, to je pred dobrimi tridesetimi leti (sedemindvajset let po ustanovitvi Francoske kinoteke, torej v času, ko je bila zavest o potrebi po ohranitvi filmske dediščine nekaj samo po sebi umevnega), ki so bili na ogled zgolj po zaslugi francoskega Filmskega arhiva, kjer jim je uspelo restavrirati že močno poškodovan negativ. Dejstvo je, da se filmi – tudi filmi vidnejših avtorjev – izgubljajo še danes, pa naj se to sliši še tako neverjetno. Ko film ni več zanimiv za distribucijo, gre negativ v bunker lastnika pravic. In v primeru, da njegova filmska "knjižnica" obsega več sto naslovov, sploh ni tako zelo neobičajno, da film, po katerem več let ni povpraševanja (še posebej, če tudi za video in televizijo ni zanimiv) čez nekaj časa enostavno "izgine"; četudi bi se po lastnikovi evidenci moral nahajati v njegovem skladišču, ga tam ne najdejo več. (Do takih primerov največkrat pride tedaj, kadar posamezen film večkrat menja nosilca pravic zaradi propada prvotnega lastnika.



Tako je pri marsikaterem naslovu iz šestdesetih, sedemdesetih ali celo iz osemdesetih let danes zelo težko izslediti že samo današnjega nosilca pravic, če se je ta nekajkrat zamenjal, kar pomeni, da je takšen film čez čas skoraj nemogoče dobiti v distribucijo, tudi če bi si kakšno podjetje to želelo storiti. Tisti filmi pa, ki se ne izgubijo, nezadržno propadajo, pri čemer je hitrost tega propadanja seveda moč upočasniti z ustreznim skladiščenjem, ustaviti pa je očitno ni mogoče, tako da na koncu preostane le še restavracija, ki pa je tako draga, da si jo – na sistemski ravni – lahko privoščijo le najbogatejše države.

Kot smo videli, se lahko celo filmi avtorjev, glede katerih vlada splošno prepričanje, da so "pomembni", mimogrede "izgubijo". Kaj se potem dogaja s tistimi izdelki, ki jim večina "poznavalcev" ne posveča nobene pozornosti oziroma se od njih s prezirom odvrača? Za ilustracijo odnosa do tega marginalnega dela filmske proizvodnje bi se lahko oprli na katerokoli zgodovino kinematografije. Za primer vzemimo *Filmografijo francoskega zvočnega celovečernega filma*, ki sem jo pred kratkim dobil v roke, sicer pa jo je že leta 1985 založila Francoska kinoteka. Gre za temeljito delo, ki obsega dva indeksa (režiserjev in filmskih naslovov), v knjigi naj bi bili zbrani vsi filmi, posneti med letoma 1930 in 1984, ki so bili v komercialni distribuciji, podnaslov pa nam – v nekoliko drobnejšem tisku – sporoča, da v njej le niso "čisto vsi" filmi. Iz uvoda nato izvemo, da so izzeti vsi naslovi s klasifikacijo "X" ("filmi pornografskega značaja" – torej ne nujno pornografija v strogem pomenu te besede – in "filmi, ki spodbujajo k nasilju", kar je še precej bolj meglena oznaka). Obrazložitev je naslednja: 1. zaradi njihove številnosti bi se precej povečal obseg filmografije, kar bi bilo "brez kakšne posebne koristi", glede na to, da gre "v večini primerov za nekvalitetne izdelke"; 2. dodaten problem predstavlja dejstvo, da se ti filmi velikokrat pojavljajo pod različnimi naslovi, dogajalo se je tudi, da je producent naredil "nov" film tako, da je skombiniral kadre različnih že prikazanih filmov (pri čemer je včasih uporabil tudi tuje filme, ne le svoje), letem pa je dodal nekaj novih posnetkov; 3. ti filmi pogosto nimajo prave filmske špice, kjer pa ta obstaja, avtorji praviloma uporabljajo psevdonime, pri čemer se posamezni režiserji dostikrat podpisujejo z različnimi psevdonimi ali pa si istega izposojajo različni režiserji, "kar vnaprej onemogoči razporeditev filmov po avtorjih". Odgovor na vprašanje o usodi tovrstnih izdelkov je torej na dlani: poleg tega, da njihovi negativni izginjajo še hitreje kot negativni filmov, ki so bili deležni drugačne distributerske obravnave, so zato, ker podatkov o njih ni mogoče najti v nobeni filmografiji in ker jih je med njihovim kratkokrajnim prikazovanjem po obrobni

dvoranah popolnoma prezrla tudi filmska kritika, obsojeni na popolno pozabo, potem ko še tistim redkim gledalcem, ki jim je te filme uspelo videti, zbledi spomin nanje. Kadar se izgubi film te vrste, ga nihče nikoli več ne bo našel, ker ga ni na nobenem seznamu "izgubljenih", tam pa ga ni, ker tisti, ki te sezname sestavljajo, ne vedo, da je kdaj obstajal (in tudi če bi vedeli, ga nanje najverjetneje ne bi uvrstili).

Če teh filmov "Z-kategorije" torej nihče ne bi pogrešil, vidijo pa jih le filmski obsedenci in tisti, ki so med njihovo bliskovito potjo skozi maloštevilne kinodvorane (če jim je seveda sploh uspelo priti v kino) tja tedaj zašli slučajno ali po pomoti, zakaj bi jim sploh posvečali tolikšno pozornost ob obletnici, ki bi po vseh pravih morala biti v znamenju "visoke umetnosti"? Prvi razlog se skriva v dejstvu, da tovrstni izdelki pogosto v veliko večji meri odražajo obdobje in mesto svojega nastanka kot t.im. "art" filmi, ki jih navadno odlikuje določena "brezčasnost"; če torej hočete resnično podoživeti tisto, kar so čutili povprečni gledalci v času nastanka določenega filma, je večja verjetnost, da vam bo to uspelo v primeru čistega žanrskega filma s skromnim proračunom, kot pa pri čistem "art" filmu. Drugi razlog je prav njihova krhkost, o kateri govorimo zgoraj: ti filmi so "ogrožena vrsta", ki ji grozi popolno iztrebljenje, zato si zaslužijo posebno zaščito, ne pa izločitev v nekakšen geto. Podatki o njih so tako maloštevilni in tako težko dostopni, da njihovo iskanje predstavlja pravo "filmsko arheologijo", vsaka najmanjša informacija, ki jo iskalcu uspe izbrskati v zvezi s kakim malo znanim "šlokerjem" (kot jih ljubkovalno imenujejo Američani), pa predstavlja zadoščenje, ki včasih daleč prekaša tisto ob možnosti neskončnega poglobljanja v podrobnosti, kar cinefilom omogočajo bolj znani in dostopnejši filmi. Tretji razlog pa je, da imajo ta drobna, skrajno nizkobudžetna delca najrazličnejših žanrov (od fantastike, grozljivke in srhljivke, do vesterna, melodrame, pustolovskih in erotičnih filmov) pogosto prav poseben čar, lasten le šlokerjem. Ta čar postaja izrazitejši, čim starejši so filmi. V "filmih za odrasle" iz petdesetih ali tridesetih let, da ne govorimo o obdobju nemega filma, tako danes nihče več ne vidi nekdanje "šokantnosti" (v zvezi s prikazovanjem spolnosti ali nasilja), ostala je le še otroška nedolžnost. Zdi se, da je po tem mogoče spoznati tudi marsikaterega ljubitelja teh filmov, ne glede na to, kako "pokvarjeni", "pošastni", "krvavi", predvsem pa "poceni" se šlokerji zdijo vsem drugim. Ko so vas kot otroka starši poslali spat, sami pa so se zatem še naprej pogovarjali ali pa celo gledali na televiziji film, ki je bil za vas "neprimeren" – ali se niste vsaj včasih prav po tihem prikradli iz svoje postelje do dnevne sobe in skozi priprta vrata oprezali za dogajanjem, ki je bilo obenem



Astro-Zombie



Vampira  
Plan 9 from Outer Space



prepovedano, skrivnostno in le napol razumljivo, pa vendar prav zato tako zelo vabljivo? Ta otroška radovednost je lastna ne le gledalcem šlokerjev, temveč tudi njihovim ustvarjalcem, pri čemer slednje velikokrat označuje še dodatna značilnost, da pri snemanju svojih filmov nočejo sprejeti "pravil igre" odraslih, zato so njihovi izdelki tudi videti takšni kot so. Avtorji "šlokerjev" ne poznajo "filmskega jezika", ker ga nočejo poznati, zato pa se med snemanjem nedvomno zabavajo precej bolj kot katerikoli režiser visokoproračunskih blockbusterv. Ne zanima jih, kako se "naredi film", ker so filme vedno jemali dobesedno; svojih filmov zato ne "delajo", temveč jih "živijo".

"Travme" prepovedi so zaznamovale marsikaterega ljubitelja šlokerjev. O Michaelu Weldonu, avtorju fascinante knjige *The Psychotronic Encyclopedia of Film* (1983), posvečene prav šlokerjem, iz predgovora v to njegovo življenjsko delo izvemo, da je šprical šolo, zato da je lahko v bližnji kino hodil gledat filmske smeti. Ko so se začele množiti slabe ocene, se je njegov oče nekega dne razjezil in mu zmetal stran vse revije, posvečene grozljivkam. Pri nas doma je bil položaj nekoliko drugačen. Po zaslugi mojih filmsko prosvetljenih staršev sem bil veliko v kinu, po drugi strani pa je bilo moje gledanje filmov omejeno le na strogo izbrane naslove, za selekcijo pa je bila odgovorna moja mati. Grozljivke, moj najljubši žanr, so bile strogo prepovedane, in potem ko sem svojo prvo (**Skrivnost starega mlina**) "po pomoti" (v kino me je spustil moj oče) gledal v tretjem razredu osnovne šole, vse do sedmega razreda osnovne šole "uradno" nisem smel videti nobene več. Zato sem si bil v tem prehodnem obdobju prisiljen pomagati z izvenšolskimi aktivnostmi in še danes se spominjam takratnega občutka grešnega zadovoljstva, ko sem filme kot **Matthew Hopkins** – lovec na čarovnice, **Bostonski davitelj** in **Čarovnica iz hudičeve hoste** gledal prav v času, ko bi moral biti pri verouku. Kljub temu mi je marsikateri prepovedani film ušel in veliko večino sem jih nadoknadil šele v sedemdesetih in osemdesetih letih (predvsem v dvorani Kinoteke). Četudi grozljivk nisem smel gledati, sem o njih – ker je bilo doma zadosti filmske literature – vedel več kot tisti moji sošolci, ki so drugače precej manj pogosto od mene hodili v kino, vendar so praviloma videli prav tiste filme, na katere je pri nas doma veljal embargo, zaradi tega pa so bili seveda deležni moje neprikrite zavisti. Michaela Weldon, ki je s svojo knjigo utrgal pozabi delček "vzporedne zgodovine filma", odlikuje še ena značilnost pravih ljubiteljev šlokerjev. Ti namreč sčasoma lahko vzljubijo tudi tako imenovane "dobre" filme, medtem ko do pristne ljubezni v obratni smeri praviloma ne prihaja. Tudi tu pa imamo seveda opravlja s svojevrstno doslednostjo: Weldon je tako bralcem svojega fanzina *Psychotronic* mirno priporočil ogled filma **V vrtincu**, ker je "sceno postavljala isti možakar, ki je sodeloval tudi pri Whalovem **Možu z železno masko**". Pri meni osebno je bilo nekaj podobnega tudi razlog, da se nisem mogel udeležiti Ekanovega izbiranja "desetih najboljših filmov vseh časov". Ko enkrat zares vzljubiš film, prej ali slej začneš gledati vse od kraja. Glede na to, da danes po vsej verjetnosti ne bi pisal o filmu, če ne bi pred skoraj tridesetimi leti videl *Skrivnosti starega mlina*, pa se mi odločanje o prvih desetih najboljših med naslovi kot so **Oklepnica**, **Potemkin**, **Tretji človek** ali **Osem in pol** ne bi zdelo popolnoma iskreno, saj so me pred tem intimno zaznamovale popolnoma drugačne stvaritve.

Pred leti, v času, ko sem še neposredno sodeloval pri sestavljanju programa za dvorano Kinoteke, se je za poletne mesece ponudila priložnost, pripraviti spored iz samih filmov, ki v Ljubljani še niso bili predvajani. Ker je bilo jasno, da je šlokerje moč prikazati v Kinoteki le v čisto določenem programskem sklopu, je bila to seveda obenem tudi možnost, da se predstavijo filmi, ki jih sicer ne bi mogli videti. Nabralo se je sorazmerno veliko število filmov (okoli trideset naslovov), pri njihovi izbiri pa sem imel popolnoma proste roke, za kar gre zahvala tako gospe Kurentovi, takratni vodji dvorane Kinoteke, kot vodstvu Ljubljanskih kinematografov. Ker je bil skupni imenovalac teh filmov zgolj dejstvo, da jih v Ljubljani pred tem nismo gledali, so se med njimi znašle celo umetnine, ki se jim je s tem, da niso prišle na spored, očitno zgodila krivica, do tistih del, o katerih teče beseda tukaj. Med njimi pa je bil tudi

naslov, zaradi katerega sem bil resnično v dvomih, če ga je umestno prikazati v kinotečni dvorani. Šlo je za **Ljudožerco Amazonke** (1980), značilnega predstavnika zvrsti "cannibale", pri nas enega najbolj razvpitih filmov, ki ga je Union film zaradi številnih protestov ogorčenih gledalcev moral nehati posojati slovenskim kinematografom. Na koncu se je vse dobro izteklo, film je bil med najbolj obiskanimi iz ciklusa, protestov pa tokrat ni bilo. Ko sem bil leto dni kasneje na stažu v pariški Kinoteki, me je že na samem začetku veselo presenetil pogled na program, ki se je prav v času mojega prihoda začel odvijati v eni od obeh njegovih dvoran. Šlo je za (kompletno) retrospektivo filmov Maria Bave, avtorja, o katerem sem si že kot otrok prebral vse, kar se je tedaj dalo prebrati, sedaj pa sem imel priložnost njegov celoten opus videti še na velikem platnu. Ko sem zatem spoznal Jean-François Raugerja, vodjo programa, so mi stvari postale bolj jasne. Gre seveda za ljubitelja šlokerjev, ki je v Francoski kinoteki na tem mestu pričel delati leta 1993 in takoj (kljub nasprotovanju nekaterih svojih sodelavcev) uveljavil svoj koncept programa, ki je (prvič v zgodovini te ustanove) omogočil (seveda v določenih programskih sklopih) tudi predstavitev filmov "Z-kategorije" (ki so jo tam – bolj blago – poimenovali "Série B"). Ko sem videl, da so malo pred tem – v sklopu ciklusa "Le Cinéma des Assassins" – med drugim predvajali tudi **Jacka Razparača** (1976) Jesusa Franca s Klausom Kinskim v naslovni vlogi (enega redkih filmov tega režiserja, ki smo ga – pod naslovom **Nož za prostitutke** – videli tudi pri nas), sem s tem tudi dokončno dobil potrdilo o ustreznosti uvrstitve *Ljudožercev Amazonke* na naš spored. Kajti če Francoska kinoteka lahko prikaže Jesusa Franca, potem tudi morebitno nasprotovanje predvajanju tovrstnih filmov v naši dvorani resnično izgubi vsak smisel, razumljivo pa je, da je takšne izdelke dejansko moč servirati samo v okviru čisto določenih programskih sklopov. (Mimogrede, v času, ko sem bil še odgovoren za nabavo novih filmov za fond bodoče Slovenske kinoteke, je bil prav Francov **Jack Razparač** eden tistih filmov, ki sem si jih zelo želel pridobiti, žal pa je nekdanje zagrebško predstavništvo beograjskega distributerja kopije tega filma že pred vojno na Hrvaškem odposlalo v centralo.) Skrita želja tako Jean-Françoisa kot mene osebno bi seveda bila organizacija popolne retrospektive Francovih filmov. Žal pa je to popolnoma nemogoč podvig, ne samo zato, ker je Franco posnel blizu 200 filmov, od katerih jih dokajšen del po vsej verjetnosti sploh ne obstaja več, temveč tudi zato, ker nihče (vključno s samim režiserjem) ne ve točno, koliko jih je v resnici naredil (Francovega **Grofa Draculo** so v ljubljanski dvorani Kinoteke predvajali leta 1994 v sklopu ciklusa Okužba).

"Z"-filmi so v zadnjih dveh letih postali "in". Kdor pri nas tega ni verjel, se je lahko na lastne oči prepričal o tem, ko si je ogledal Burtonovega **Eda Wooda**. Burtonov film, v vseh pogledih izpiljena mojstrovina, je vsemu navkljub obdržal tisto značilnost, lastno šlokerjem nasploh, ne le Woodovim filmom: otroško čistost in nedolžnost, daleč od tako imenovanega "realnega sveta", ki ga Louis-Ferdinand Céline opisuje kot gnilega od laži, do te mere, da se od tega seseda in razpada. Laži, neumnost, nizkotnost in povprečnost – je res tako presenetljivo, da se marsikomu svet okoli nas zdi ne le tuj, temveč na nek način "neresničen"? Burtonu so prav Woodovi filmi pomenili vir navdiha, potrditev slutnje, da obstaja še neka drugačna raven realnosti, neprimerno intenzivnejša, prodornejša in torej "bolj resnična" vrsta zavesti od tiste, ki je sposobna zaznavati le Célinov "realni svet". •



# abstraktni animirani film

dejan sluga



Vormittagsspuk,  
Hans Richter, 1927/28

## 1. UVOD

"Problemi v moderni umetnosti so vodili direktno k filmu. Organizacija in orkestracija oblike in barve, dinamika gibanja, simultanost so bili problemi, s katerimi so se morali spoprijeti Cezanne, kubisti in futuristi. Kubizem, dadaizem, ekspresionizem, abstraktna umetnost in nadrealizem pa v filmu niso našli le primerne izraznega sredstva, ampak novo "dopolnitev" na višji ravni."  
Hans Richter

Navedena misel enega od protagonistov avantgardnega filma nam jedrnatno ponazarja pričakovanja, ki so jih nekateri gojili v zvezi z novim medijem v prvih dveh desetletjih 20. stoletja. V likovni umetnosti so takrat intenzivno iskali nova izrazna sredstva, ki bi primerneje izrazila duha časa tedanjega znanstveno-tehnološkega napredka. Objekti industrijske revolucije so postali predmeti fascinacije umetnosti. Po drugi strani je sama umetnost, zlasti slikarstvo, evoluirala do tiste stopnje, ko so se nekateri imanentni slikarski problemi zdeli nerešljivi zgolj z uporabo konvencionalnih likovnih sredstev. Mnogi avantgardisti so bili prepričani, da lahko novi tehnološki mediji nudijo ustrezen odgovor na mnoga nerešena vprašanja umetnosti.

Leta 1895 sta brata Lumière prikazala prvi film in tako svetu predstavila novo sredstvo za posredovanje vizualnega. Odkritje na tedanje umetnike najprej ni napravilo prevelikega vtisa, vendar pa je že čez nekaj let film (zlasti zaradi svojega temeljnega elementa – gibanja) postal močno prisoten v zavesti slikarjev. Gledano umetnostno-zgodovinsko je po letu 1895 (letnica ne označuje le odkritja filma, pač pa tudi konec obdobja impresionizma!) šel razvoj slikarstva ravno k ukvarjanju s problematiko svetlobe in gibanja, dveh konstitutivnih elementov filma. Potem ko so impresionisti razrešili problem barve z vidika uporabe svetlobe, pa je ostal problem gibanja, ki se je v slikarstvu reševal s simbolnim in sugestivnim prikazovanjem. Poleg navedenega je film tedanje umetnike zanimal tudi kot medij, v katerem bi lahko končno verificirali idejo Gesamtkunstwerka. Teoretsko misel je vznemirjala praksa kolektivne produkcije in percepcije filmskega dela (oz. "anonimnost ustvarjalca" ter industrijska obdelava dela), kar je prav tako stalo v centru umetnostnih polemik tedanjih avantgard. Že zgodaj sta se oblikovala dva osnovna trenda avantgardističnega ukvarjanja s filmom: za prvega je značilno formalno ohranjanje narativne (asociativne) strukture in fotografske realnosti, čeprav je vsebinsko daleč od konvencionalnega filma. Druga smer je pojmovala film kot slikovno tehniko likovne umetnosti, kot neke vrste kinetično umetnost, katere glavni cilj so vizualne harmonije, ustvarjene s pomočjo barv, svetlobe in gibanja.

Ker obstaja v korpusu sicer precej nesistematske literature o tem predmetu precejšnja terminološka zmeda, bom najprej uvedel bazično distinkcijo, po kateri bomo abstraktni film delili na tri osnovne skupine:

- Prvo predstavlja t.i. "svetlobno-prostorski-kinetični" film, ki ga določajo postopki multidimenzionalnega projiciranja barvne svetlobe. Gre za eksperimentalna iskanja Hirschfeld Macka, Lazsla Moholy-Nagyja, zlasti pa Thea van Doesburga na Bauhausu, ki pa razen redkih izjem niso prerasla okvirja eksperimenta in teoretskih spekulacij.
- Drugo skupino tvorijo abstraktni filmi, v katerih se uporablja (v glavnem, ne pa izključno!) posneti, "realni material", se pravi, da gre za fotografsko registracijo oz. odslikavanje realnosti s filmskimi slikami kot "dozdevki realnosti". Za to zvrst se najpogosteje uporablja izraz "predmetni ali absolutni film" (francoski avtorji so uveljavili oznako *cinéma pur*!). Dela temeljijo na ne-narativnem principu asociativno montiranih prizorov; značilne primere sta ustvarila zlasti Fernand Leger (npr. *Ballet Mécanique*) in Man Ray (npr. *Emak Bakia*).
- V tretjo skupino sodi abstraktni animirani film (dalje AAF). Od prejšnjih skupin abstraktnega filma se loči po tem, da uporablja izključno grafični material, ki ga harmonizira z glasbo. Prevladujoči motivi so transformacije barv in svetlobe ter gibanje oblike.

Izmed vseh prej naštetih smeri abstraktnega filma kaže po prisotnosti tako formalnih kot vsebinskih, tj. likovno-ikonografskih elementov, najmočnejšo povezavo z likovno umetnostjo ravno AAF. Dela AAF učinkujejo kot abstraktno slikarstvo, ki mu je dodana dimenzija gibanja. Notranjo logiko jim daje ritmična gradnja, ki jo lahko strukturno primerjamo, povezujemo z glasbo. Pri tem so analogije z glasbo dveh vrst; po eni strani gre za "ilustrativno" navezanost na določene zvrsti glasbe ali kar določene glasbene kompozicije, po drugi strani pa gre za globlje strukturne, teoretsko domišljene povezave z zakonitostmi glasbe.

## 2. ZGODOVINA IN RAZVOJ ABSTRAKTNE ANIMACIJE

AAF lahko v ožjem pomenu datiramo v čas med 1919 in 1925 (obdobje, ko delujejo glavni predstavniki), čeprav njegovi začetki segajo v leto 1910 in se nadaljuje tudi po letu 1930. Simptomatično je, da rojstni datum AAF – leto 1910



– sovpađa z začetkom abstraktnega slikarstva; to leto Wasilij Kandinski namreč naslika svojo prvo abstraktno kompozicijo (Abstraktes Aquarell). Lahko bi rekli, da je razvoj slikarstva v določenem trenutku pripeljal do tiste točke, ko je bilo slikarska iskanja – vsaj v določenih smereh – nujno nadaljevati s pomočjo novega medija.

Za neposredne predhodnike oz. "prvo fazo" AAF moramo šteti tiste posamezne poskuse, ki so nastali (neodvisno eden od drugega) deloma na osnovi takrat že razvite tehnologije animiranega oz. trik-filma, deloma pa kot neposredno ročno obarvani ali "viražirani" kosi filmskega traku. Žal se ni ohranilo niti eno delo, ostali so le pisni fragmenti in skice.

Prve abstraktne filme, ki so bili kdajkoli realizirani, sta ustvarila futurista Arnaldo Gina in Bruno Corra med leti 1910-12. Šlo je za prve ročno obarvane – direktno na celuloid – animirane filme, ki so nastali kot rezultat njunega ukvarjanja s t.i. "kromatično glasbo". Postopek sta imenovala "prevajanje iz glasbe v barvo" in "vizualizacija lirike". Najprej sta svoje ideje poskušala realizirati z "glasbenimi orglami", vendar sta kmalu našla ustrežnejši medij. Tudi poskusi nemškega slikarja Hansa Stoltenberga so šli po tej poti, namreč "prevajanja glasbe v barve". Njegova teorija se je tesno navezovala na sodobne raziskave o povezanosti barve in zvoka, ki sta se jih v praksi pozneje lotevala zlasti Kandinsky in Klee. Za Stoltenberga AAF ni bil nova smer v filmu, temveč nova tehnika slikarstva.

Leopold Survage, sicer kubistični slikar, je znan kot avtor manifesta *Le rythme colore* (1914). Tudi Survage se je ukvarjal s problemi analogij med glasbo in "barvno umetnostjo". Njegovo istoimensko filmsko delo (*Le rythme colore*, Obarvan ritem) je bilo zamišljeno kot serija ločenih prizorov, kjer naj bi čiste abstraktne barvne oblike, postavljene v gibanje in kinetično interaktivne, "evocirale v gledalčevem umu ritem melodičnega in harmoničnega razmerja, ki se giblje v času". Prvo ohranjeno delo, ki bi ga po formalno-estetskih kriterijih lahko uvrstili v smer abstraktnega animiranega filma, je **Opus 1** nemškega slikarja Walterja Ruttmanna. Poleg Ruttmanna so se v 1. polovici 20-ih let z AAF intenzivno ukvarjali še Viking Eggeling, Hans Richter in Oskar Fischinger. Našteti niso nikoli tvorili tesneje povezane skupine, šole ali gibanja, čeprav sta npr. Eggeling in Richter vsaj dve leti tesno sodelovala, stiki pa so obstajali tudi med Ruttmannom in mlajšim Fischingerjem. Štiri umetnike, ki so se označevali s pomenljivim nazivom "die Filmbildner", je v prvi vrsti družila tesna navezanost na slikarstvo, saj so bili trije od njih – Richter, Eggeling in Ruttmann – šolani slikarji, sopotniki avantgard, medtem ko se je Fischinger s slikarstvom začel ukvarjati pozneje. Vsem je bilo skupno iskanje, usmeritev pozornosti na tisto, kar je v filmu bistveno: to sta svetloba in gibanje. Druga pomembna skupna značilnost skupine je bila njihova afiniteta do glasbe, najsi je šlo za študij glasbenih zakonitosti ali zgolj intimno glasbeno prakso oz. neposredno ukvarjanje z glasbo.

Viking Eggeling, na akademiji Brera v Milanu šolani slikar, se je v tem času zmeraj bolj ukvarjal z idejo koncipiranja "objektivne slikarske gramatike", pri čemer je analogije iskal predvsem v glasbenih zakonitostih. Prvi osnutki tega, čemur je sam rekel "Generalbass der Malerei", so nastali med 1915 in 1919, npr. serija grafik, litografij, z naslovom *Basse generale de la Peinture – Extension*.

V osnovi gre za oblikovanje takšne vizualne govornice, ki bi bila razumljiva vsem ljudem in ki bi zato morala biti sestavljena iz preprostih, geometrično-abstraktnih znakov. V spisu *Prinzipielles zur Bewegungskunst* Eggeling pravi: "Umetnost ni subjektivna eksplozija individuuma, ampak organski jezik vsakega človeka, zato je njegov pomen primaren. V osnovi mora biti lapidaren in brez napak, da se lahko resnično uporablja kot govorica človeštva."

Ideja t.i. "univerzalnega jezika umetnosti" se seveda ni pojavila šele v 20. stoletju; sledimo ji lahko daleč nazaj v kulturno zgodovino, v umetnosti pa se ves čas nekako periodično pojavlja. V slikarstvu naj bi "jezik osnovne linije slikarstva" temeljil na določeni "abecedi", katere elementi bi pri vsakem gledalcu povzročili isti vizualni doživljaj. Zaradi skupnih korenin vseh "ustvarjalnih področij" bi

takšna "abeceda" povezovala vse umetnosti (v romantiki se je ideja pojavljala v kontekstu zamisli o *Gesamtkunstwerku*!) V prvih dveh desetletjih 20. stoletja se je ideja "univerzalnega jezika umetnosti" najizraziteje pojavila pri avtorjih skupine De Stijl ter Kleeju in Kandinskem. Leta 1918 je Eggeling v zürskem krogu dadaistov, ki mu je takrat pripadal, prek Tristana Tzara spoznal nemškega slikarja Hansa Richterja, s katerim je nato tesno sodeloval do leta 1921 (oziroma 1923, kot je navedeno v nekaterih virih). Richter, rojen leta 1888, je bil izmed četverice najbolj vsestranski avtor. Njegova zapuščina obsega obširen slikarski opus, večje število raznovrstnih filmov in precejšnje teoretsko-publicistično delo. Razen tega je Richter izdal prvi umetniški časopis – *G*, ki je eno številko v celoti posvetil filmu (izšla leta 1926).

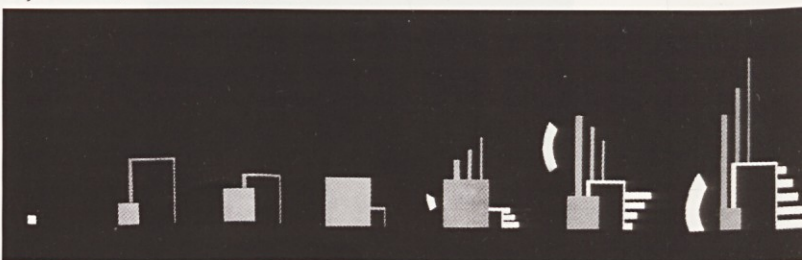
V skladu z načeli gibanja DADA je Richter 1917. začel s t.i. "vizionarskim slikarstvom", pri čemer je po lastnih besedah razvijal "proste improvizacije in svobodne igre z barvo". A že leto pozneje so se njegovi slikarski principi spremenili in začel je iskati neke vrste "strukturni red" (serija grafik *Portreti v črno-belem*). Šlo je za podobno iskanje oz. oblikovanje "slikarske gramatike", kot jo je iskal Eggeling v svojem delu.

Richter in Eggeling sta v letih 1919-21 živela in delala na posestvu Richterjevih staršev v Klein-Holzigu. Potem ko je formiranje "slikarske gramatike" obrodilo v serijo grafičnih kompozicij, sta začela iskati možnosti kontinuiranega povezovanja elementov in kompozicij. To ju je pripeljalo do koncepta "zvitkov" (*Rollenbilder*), v katerih sta videla idealno možnost vizualizacije ritma in gibanja v sicer statičnem slikarstvu in grafiki. Zvitki so nastali po vzoru vzhodno-azijskih slikarskih zvitkov; nanje sta Richter in Eggeling vnašala glavne momente nepretrganega gibanja, pri čemer je postala evidentna razlika med simultanim (slikarskim) in sukcesivnim (filmskim) gibanjem. V zvitkih, ki so bili neke vrste "partiture" poznejših filmov, kot npr. v *Vertikalno-horizontalnem orkestru*, je Eggeling razvijal kompleksne grafične in tonalne kompozicije, Richter pa je v abstraktnem kolažu **Rhythmus 21** moduliral obseg, barvo in gibanje pravokotnikov. Že iz povedanega sledi, da je Eggelingu osnovni element in likovno-animacijsko temo predstavljala – linija, Richteru pa – ploskev. Ukvarjanje z nakazanim, sugeriranim gibanjem in "kontemplativnim" časom je Eggelingu in Richteru tako vodilo od po principih "objektivne slikarske gramatike" koncipiranih grafik prek zvitkov do filmskega predstavljanja realnega časa in realnega gibanja. Walter Ruttmann velja tako po idejni kot po realizacijski plati za začetnika "druge faze" abstraktnega animiranega filma. Kot slikar nikoli ni bil v ospredju, vendar je bil buden opazovalec avantgarde in je obenem – v nasprotju z večino slikarskih kolegov – uspešno živel od prodaje svojih del. Že od mladih nog se je intenzivno ukvarjal z glasbo, med študijem je npr. skupaj s prijateljem Maxom Buttingom, ki je kasneje napisal glasbo za **Opus 1** in **2**, igral čelo v različnih münchenskih kavarnah.

Leta 1918, po prihodu s fronte, je Ruttmann manifestativno naslikal svojo zadnjo sliko s pomenljivim naslovom *Letztes Bild*. Končanje slike je menda pospremil z besedami: "Es hat keinen Sinn mehr zu malen. Dieses Bild muss in Bewegung gesetzt werden." ("Slikanje nima več nobenega smisla. Sliko je treba "spraviti" v gibanje!"). V tem času sta nastala tudi teksta *Kino und Kunst* in *Malerei mit Zeit*, ki predstavljata odločen poziv in precizno utemeljitev nove smeri v umetnosti.

Ruttmannovo delo **Lichtspiel Opus 1** je bilo prvič javno prikazano

Rhythmus 25, Hans Richter, 1925







Oskar Fischinger z enim svojih zvitkov

aprila 1921 v Münchnu. Tam je s posredovanjem kritika Bernharda Diebolda prišlo do prvega srečanja med Ruttmannom in 12 let mlajšim Oskarjem Fischingerjem. Fischinger, sicer strojni inženir in orgelski konstruktor, je do tega leta že napravil nekaj filmskih poskusov z napravo, ki jo je skonstruiral sam in ki bi jo lahko imenovali "rezalnik voščenega bloka" (*Wachsschneidemaschine*). Prve filme je Fischinger naredil v studiju Louisa Seela, med leti 1925-26 pa je sodeloval z Alexandrom Lazslom, ki je razvijal varianto barvnega klavirja. Fischinger se je nato zaposlil kot specialist za trik-filme pri podjetju UFA (mdr. je ustvaril "specialne efekte" za Langov film *Ženska na mesecu*, *Frau im Mond*, 1919), kjer je v filmsko prakso vpeljal tri-barvni sistem, imenovan Gasparcolor.

Po letu 1925 je bil Fischinger edini, ki je še delal abstraktne animirane filme; pravzaprav je s kreativnim delom takrat šele prav začel. Njegovo glavno delo predstavlja serija *Studien*, kjer gre za parminutne filme, v katerih je izbrane skladbe precizno sinhroniziral s spreminjanjem oblik in njihovim gibanjem. Ta nekdanji inženir strojništva je paradoksalno konec 40-ih, zlasti pa v naslednjih dveh desetletjih, doživel več razstav v pomembnih ameriških galerijah; deloma kot slikar, deloma kot eden izmed pobudnikov ameriškega avantgardnega filma.

Manifestacija *Der Absolute Film*, ki je potekala maja 1925 v Berlinu in kjer je bilo prikazano večje število avantgardnih filmov, predstavlja obenem vrhunec in začetek zatona AAF. Dejstvo je namreč, da po letu 1925 Richter, Ruttmann in Eggeling niso več delali abstraktnih animiranih filmov. Ruttmann je po dvehletnem premoru ustvaril verjetno najboljšo delo, "abstraktno" montažni eksperiment, ki uporablja dokumentarni material: *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt*; Richter mu je sledil s surrealističnim *Der Vormittagspuk*. S tem se je tudi v nemškem filmu začelo obdobje *Neue Sachlichkeit* (Nova stvarnost).

Na tem mestu lahko navedemo vsaj dva razloga, ki pojasnjujeta, zakaj je prišlo do nenadne spremembe ustvarjalne orientacije pri teh avtorjih. Prvega lahko najdemo kar v soočenju "šole AAF" s francosko avantgardo (Leger, Clair, Picabia, Man Ray) na tej manifestaciji, saj sta Legerjev *Ballet Mechanique* in Clairov *Premor* (*Entr'Acte*, 1923) nemškimi ustvarjalcem dokazala, da je možno "abstraktne" filme delati tudi s "kolažiranjem" posnetkov realnosti, predmetnega sveta. Drugi razlog pa verjetno tiči v filmu, ki je jeseni leta 1925 prispel v nemške kinodvorane in z revolucionirali poglede na filmsko ustvarjanje. Sergej M. Eisenstein je z *Oklepnico* *Potemkin* opozoril na veliko izrazno moč do takrat slabo izkoriščenega filmskega postopka oz. sredstva – montaže. *Berlin in Vormittagspuk* kažeta, da sta se njuna avtorja moči tega sredstva zavedla med prvimi.

### 3. SLIKARSTVO – ANIMACIJA – FILM

Po izvedbeno-tehnični plati spada večina del AAF na področje animiranega filma, vendar je treba pri takšnem uvrščanju upoštevati kontekst avantgardnega filma, ki ločnice med animiranim in

neanimiranim filmom (ki temelji na fotografski realnosti) ne postavlja.

Animirani film bomo formalno-estetsko uvrstili med slikarstvo in film. Vendar je treba poudariti, da je temeljni dispozitiv, ki "poganja" animacijo – kinematografski oz. filmski. Najpomembnejša konstitutivna elementa filmskega dispozitiva sta namreč gibanje in svetloba. Gibanje kot zaporedje enot v času (npr. zaporedje 24 sličic na sekundo), kjer čas po eni strani dojemamo kot simultano pojavnost – trajanje, po drugi strani pa kot sukcesivno pojavnost – gibanje. Svetloba je prezentna kot umetna svetloba, ki jo proizvaja luč projektorja, ki pada na platno in se od tam odbija na gledalčevo mrežnico. Tudi osnovni material, medij oz. "nosilec" je skupen; gre za filmski trak, prekrit z emulzijo, se pravi, da so nanj s fotokemijskimi postopki "vtisnjene" podobe, ki potem odsevajo na platnu. Abstraktni animirani film ni le del slikarske ali filmske zgodovine, pač pa tudi del zgodovine animiranega filma in tega dejstva ne smemo izgubiti izpred oči. Seveda predstavlja AAF v tem kontekstu precej ekskluzivno, eksperimentalno in hermetično zvrst, ki ravno zaradi tega v tedanjem času ni bil pripoznan znotraj animiranega filma. Pomen avantgarde tudi za to področje je dobil šele post festum.

S pojavitvijo (okoli leta 1840) in razvojem fotografije je slikarstvo začelo opuščati nekatere, predvsem mimetične naloge. Začetek tega procesa lahko spremljamo ob vzporedni analizi in primerjavi razvoja impresionizma in fotografije (pri čemer lahko trdimo, da je fotografija neposredno vplivala na impresionizem!). Podobno se je pojavitev filma, čeprav bolj posredno, odrazila na razvoj umetnosti v začetku 20. stoletja. V tem času je umetnost ekspandirala; znanstveno-tehnični revoluciji je sledila tudi revolucija v umetnosti (ki se je oprla na znanstveno-tehnične dosežke!). Izoblikovala se je umetnostna avantgarda, ki je utemeljila obdobje v zgodovini umetnosti, ki mu danes pravimo moderna. Značilna lastnost likovne avantgarde je bila interakcija umetnosti in življenja. Novemu umetnostnemu hotenju se je film ponujal kot idealno izrazno sredstvo. Sam produkt moderne tehnologije je ponujal odgovore in rešitve za mnoge nerešene probleme likovne umetnosti, obenem pa je postavljala nova vprašanja in problematizirala funkcijo umetniškega dela. Predstavljal je reprodukcijsko umetnost *par excellence*, pokazal se je kot optimalen medij za razrešitev problematike gibanja, bil je primer kolektivne produkcije in recepcije umetniškega dela, obenem pa idealni primer realizacije romantičnega koncepta *Gesamtkunstwerk*. Tako je bil dojet pomen filma nasplošno znotraj večjega dela likovne avantgarde. Na kakšen način pa je v kontekstu likovne avantgarde fungiral konkretno abstraktni animirani film? Zdi se, da je odgovor najlažje poiskati v kratkem prerezu tistih praks, ki so utemeljile abstrakcijo, izhajale pa so iz ukvarjanja s problematiko gibanja, svetlobe in temporalnosti. Najradikalnejši premik v avantgardni umetnosti se je nedvomno zgodil z oblikovanjem abstraktno slikarske govorice. "Razkroj" reprezentacijske forme je v glavnem šel v dve smeri: v abstrahiranje figuralne podobe in "čisto", nerepresentacijsko slikanje. Bistvena sta postala dva elementa slikarstva: barva in ploskev. Potem ko sta Picasso in Braque po Cezannovih stopinjah opustila perspektivično enoglediščno pozicijo, sta z abstrahiranjem figuralnih form fragmentirala reprezentacijski (slikovni) prostor. Z druge strani je v abstrakcijo vodilo ukvarjanje s problematiko svetlobe, kot ga poznamo pri t.i. orfistih. Na pomembnih odkritjih o svetlobi in barvi iz 19. stoletja je najprej temeljila postimpresionistična praksa divizionizma oz. pointilizma. Kasneje se je na dognanja Eugena Chevreula oprl Robert Delaunay in se peljal teorijo "simultanih barvnih kontrastov". Drugi orfist, František Kupka, je svojo zgodnjo varianto abstrakcije naslonil na teorije Herschela in Younga, zlasti pa na dognanja takrat med umetniki precej branega Ogdena Rooda. V osredotočanju na problematiko svetlobe in barve so Delaunay in Kupka sledili zlasti rayonisti (Larionov in Gončarova) ter ustvarjalci iz skupine *Der blaue Reiter* (Marc, Macke, Klee).

Zanimanje za problematiko gibanja kot dinamičnega razmerja med objekti je stalo v središču razprav gibanja futuristov. V slikarstvu sta se s tem najvehementneje spoprijela Balla in Severini, medtem ko je



Boccioni želel v svojih skulpturah "ujeti hitrost". Ker bomo o analogijah med slikarstvom in glasbo govorili v enem naslednjih poglavjih, se raje ustavimo pri tisti temeljni potezi, ki je v osnovi prisotna pri velikem delu abstraktne umetnosti – t.j. težnja po oblikovanju "univerzalne slikarske gramatike".

Seveda pri tem ne moremo mimo omembe treh velikih začetnikov abstrakcije: Kandinskega, Mondriana in Maleviča. Kandinski je "možnost sozvočja s kozmosom" uzrl predvsem v barvnih harmonijah. Mondrian je besedo likovne govorice utemeljil na geometrični mreži in treh osnovnih barvah. Malevič pa je zakonitosti slikarskega jezika povezal s spiritualnostjo (P.D. Ouspensky), kar ga je pripeljalo do opustitve barve in oblike; do "točke nič". Od tu naprej sta vodili dve liniji razvoja abstrakcije. Težnja po definiranju elementarnih sestavin likovne govorice je predstavljala temeljno preokupacijo članov skupine De Stijl, zlasti Van Doesburga, ki je celo utemeljil novo smer – t.i. elementarizem (Van Doesberg je pomemben kot propagator del Eggelinga in Richterja, slednjega je l. 1922 pripeljal v skupino De Stijl). Ideja o internacionalni povezanosti umetnikov in oblikovanju vsem razumljive likovne govorice je bila močno prisotna tudi v delih ruskih konstruktivistov. Svojo najdoslednejšo verifikacijo pa je ta koncept našel v dolgoletni dejavnosti šole Bauhaus. Če je ena smer razvoja abstrakcije vodila v zmeraj večjo matematično geometrizacijo oblik in "mašinizem", skratka, v estetiko purizma, pa je drugi pol z igrivostjo, z vključevanjem kaosa in slučajnosti predstavljalo gibanje DADA. Na tem mestu velja izpostaviti njena člana Duchampa in Picabio, tudi zaradi tega, ker sta bila v 20-ih letih protagonista tistega odvoda abstraktnega filma, ki smo ga na začetku definirali kot "predmetni ali absolutni film" (o tem več v naslednjem poglavju). V slikarstvu sta z *ready-madei* in mehanomorfičnimi figurami parodirala svet strojev.

Po tej krajši skici širšega kulturnega konteksta in specifične umetnostno-zgodovinske situacije, iz katere so izšli in v okviru katere so delovali avtorji AAF, lahko izpeljemo naslednjo primerjalno ugotovitev, namreč, da sta Eggeling in Richter sledila razvoju likovnih avantgard, medtem ko pri Ruttmannu in Fischingerju močnejše vpetosti v avantgardna gibanja 20-ih ni (tudi ob upoštevanju biografskih podatkov!). Na podlagi formalnih in vsebinskih značilnosti del AAF, postavljenih v ožji kontekst likovnih avantgard, lahko ta dela pogojno definiramo tudi kot konstruktivistična in ekspresionistična.

a) Ekspresionistična smer razume gibanje predvsem kot barvne metamorfoze. Učinek teh del temelji na prilagajanju barve in glasbe, saj gre za abstraktne filme, ki so koncipirani po glasbenih kompozicijah. Zato večkrat delujejo kot kinetično nizanje posameznih oblik, katerih tematska povezanost je razvidna šele iz glasbene spremljave. Ta smer, katere središče je bilo v Münchnu, kaže tesne navezave na kubizem, futurizem, orfizem Roberta Delaunaya in skupino Der blaue Reiter.

b) Konstruktivistična smer obsega le filme brez glasbene spremljave, gibanje pa razume kot oblikovne metamorfoze. Osnovni elementi teh del so "puristični" – abstraktno geometrični. Ožje stilistično-formalne povezave obstajajo zlasti s konstruktivizmom, rajonizmom, suprematizmom, neoplasticizmom (De-Stijl), in šolo Bauhauusa. Pomembna pa je tudi naslonitev na gibanje DADA, iz katere tudi izvirajo glavni protagonisti. Središče teh tendenc je bilo v Berlinu.

#### 4. DRUGE FORME AVANTGARDNEGA FILMA DO 1940.

##### A) Svetlobno-prostorsko-kinetični film

Specifična izrazna kvaliteta "svetlobno-prostorsko-kinetičnega" filma (dalje SPK) v primerjavi z AAF in "absolutnim filmom", je oblikovanje s svetlobo ter manipuliranje s časovnimi in prostorskimi dimenzijami. Temeljni element teh del, ki bi jih dandanes lahko mirno označili za performanse, je avtonomna svetloba oz. orkestracija barv z mnogodimenzionalnimi kinetičnimi svetlobnimi projektorji. Z abstraktnimi multiprojekcijami so avtorji poskušali preseči še danes običajno prakso dvodimenzionalnih filmskih projekcij, s tem (in obenem) pa dotedaj uveljavljeno sintakso filmskega jezika.

Na Bauhausu, šoli, katere dejavnosti so sicer vodile h kompleksni, celoviti arhitekturi, k neke vrste Gesamtkunstwerku, sta imeli filmska praksa in refleksija opazno vlogo. Najpomembnejši umetnik, ki se je na Bauhausu ukvarjal z abstraktnim filmom, je bil Theo van Doesburg. Leta 1929 je koncipiral "prostorsko-filmski" projekt, ki je sicer ostal v fazi teoretičnega izmisleka, sam pa ga je opisal kot "dinamično svetlobno arhitekturo". Van Doesburg je v tem delu videl logično nadaljevanje abstraktnih filmov Eggelinga in Richterja, ki jih je sam sicer cenil in je njuno delo spodbujal, čeprav je kritiziral zanemarjanje "projekcijskega prostora" na račun projekcijskega platna. Zaradi tega je bil celo mnenja, da naj omenjena avtorja ne bi "preseгла slikarskega in fotografskega oblikovanja". Šele ko "ploskev eksplodira", se dimenziji prostora in časa zlijeta v "prostorsko-časovni filmski kontinuum". Van Doesburg je zato postuliral drugačen pristop:

1. Logično gradnjo filma s "čistimi sredstvi"; tj. s svetlobo, gibanjem in sencami.

2. Kontrolirano geometrično orkestracijo svetlobnih in senčnih oblik.

Po teh principih je želel graditi "svetlobno arhitekturo", ki bi z uvedbo barvnega filma proizvedla učinke "kristaličnega filmskega kontinuum". Gledalci takšnega dela ne bi sprejemali kot konvencionalno filmsko predstavo, ampak naj bi delo "optično in akustično podoživeli".

Na žalost so tovrstne zamisli tudi na Bauhausu vse preredko dosegle verifikacijo v praksi. Še tistih nekaj redkih realiziranih projektov danes ne moremo občudovati, saj je to zaradi narave teh del seveda nemogoče. Zaradi tega lahko trdimo, da je bistvo "svetlobno-prostorskega-kinetičnega" filma s svojo neponovljivostjo, "efemernostjo", bližje povojnim happeningom in performansom, vsekakor pa blizu temu, kar se je dogajalo znotraj gibanja Fluksus v 60-ih.

##### B) Absolutni, predmetni film ali *cinema pur*

Čeprav obstajajo raznovrstne povezave z likovno umetnostjo, zlasti na področju problematike kinetizma v slikarstvu, pa je formalno-estetski okvir, v katerega umeščamo abstraktni predmetni ali absolutni film (imenovan tudi *cinema pur*) – povsem filmski. Bistvena razlika je namreč v gradivu, s katerim delajo avtorji različnih smeri: pri AAF je to grafično gradivo, pri "SPK" barvna svetloba, pri *cinema pur* pa posnetki fotografske realnosti. Izhodiščno vprašanje te smeri je, kako z eksperimentiranjem s filmskimi sredstvi dospeti do popolnoma novih možnosti oblikovanja filmske realnosti. V največji meri so ta dela osvobodjena koncepta narativnega dogajanja, zato lahko trdimo, da je eksperiment s filmskimi sredstvi tukaj postavljen pred literarno-vsebinske poudarke. Dejansko je refleksija samega medija povzdignjena na raven vsebine. V tem primeru je to ritmična kompozicija asociativno montiranih sekvenc fotografske realnosti ali njihovih kolažnih kombinacij s prizori abstraktnih oblik, kot tudi nekonvencionalna raba običajnih filmsko-tehničnih sredstev. Tako je dosežen učinek odtujenosti in vizualno "povzdignjenje pojavnosti stvari (predmetov)", s tem pa ustvarjena raven resničnosti, ki daleč presega "realnost kamere". Pri tem sta avtorje – v glavnem tedanje dadaiste – v prizadevanju za posebno obliko filmske poezije vodila princip psihičnega avtomatizma in princip drugačne izkušnje predmeta.

Poleg teoretičnih postulatov gibanja DADA ne smemo mimo navdušenja nad filmi Lumièra in Mélièsa, groteskami Maxa Lindra, zgodnjimi *slapstick* komedijami Macka Senetta in Charlieja Chaplina, neposredne predhodnike pa bi lahko našli tudi v teorijah futurističnega filma, predvsem pa v teoriji in delih francoskega impresionističnega filma. *Slapstick* komedije so npr. vsebovale mnoge od pomembnih principov, "elementov" dadaizma: pomen naključja, improvizacijo, nežive stvari kot protagonisti dogajanja, ritem kot temeljni kompozicijski element, različne tehnične trike kot upočasnjeno in pospešeno gibanje, montažne trike itd. Predmetni ali absolutni film je velikokrat uporabljal "mešano formo", se pravi, da so ga sestavljali posnetki fotografske realnosti in animirani posnetki. Večina francoskih piscev to smer označuje z izrazom "cinema pur", in če smo v enem od prejšnjih poglavij ugotavljali, da je velika



večina del AAF nastala v nemškem prostoru, lahko sedaj ugotovimo, da dela *cinema pur* izvirajo v glavnem iz francoskega prostora. Kronološko ga lahko uvrstimo med impresionistični in surrealistični film, saj se je v glavnem uveljavil med leti 1923-27. Zadnja letnica predstavlja leto obrata k surrealizmu, določata pa jo filma *L'Etoile de Mer* Mana Raya in *La Coquille et le Clergyman* Germaine Dulac. Za osrednje delo smeri *cinema pur* sicer velja film *Premior* avtorjev Renéja Claira (ki je film režiral) in Francisca Picabia (ki je napisal scenarij). Tukaj so v najpopolnejši obliki izpeljani principi dadaizma, kar postane jasno že iz kratkega opisa nekaterih najznačilnejših prizorov: šahovske partije, ki jo na strehi igra Marcel Duchamp in Man Ray, prizor z baletno plesalko, za katero se pozneje izkaže, da je moški, ironična demonstracija fetišizma gibanja in hitrosti v prizoru, ko kolesarji, avtomobili, ladje in letala zasledujejo mrtvaški voz, ki s pospešenim ritmom divja po pariških ulicah. Odlični posnetki so komponirani s precizno asociativno, "abstraktno" montažo. Kljub temu (ali ravno zato) pa bi to delo prej umestili na mejo med *cinema pur* in surrealizem. Film je znan tudi po tem, ker v njem nastopa veliko znanih umetnikov, npr. Erik Satie, Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp itd. V nasprotju z AAF in "svetlobno-prostorskim-kinetičnim" filmom moramo dosežke *cinema pur* vrednotiti kot eksperimente, ki so dosledno širili obseg polja filmskega jezika. Drugače povedano: analiza *cinema pur* mora izhajati iz specifično filmsko-estetske problematike, zato moramo dela *cinema pur* obravnavati v kontekstu filmskega razvoja. Sredi 20-ih je prišlo do medsebojnih vplivanj med nemškim ekspresionizmom, Novo stvarnostjo, sovjetsko filmsko avantgardo in francoskim impresionizmom, kar je nedvomno vplivalo na avtorje *cinema pur*. Pomemben je zlasti slednji vpliv, saj je estetika *cinema pur* v veliki meri temeljila na francoskem impresionističnem filmu.

## 5. GLASBA IN SLIKARSTVO

"Zelo zavidam vam in sploh vsem glasbenikom, ki se ukvarjajo z umetnostjo, ki je prišla tako daleč. S pravo umetnostjo, ki je že na tej stopnji, da se lahko popolnoma odpove zgolj praktičnim namenom. Kako dolgo bo na to še moralo čakati slikarstvo," je leta 1911 Kandinski pisal prijatelju, komponistu Arnoldu Schonbergu. A ne le Kandinski; mnogi slikarji so v začetku stoletja prostorsko določenost in manko časovne dimenzije čutili kot usodno omejitev, zato so na glasbo, ki se odvija v času, dejansko gledali z zavistjo. Slikarje je pri glasbi zmeraj fascinirala njena nematerialnost, suverena neodvisnost od sveta vidnega in od reproduksijskih imen, na kar je bilo slikarstvo vezano. Rušenje enotnega slikovnega prostora, fragmentacija predmeta, osamitev barve, oblike in strukture, naraščajoča dinamizacija; ves ta proces, ki se je med leti 1908-14 odigral pod plaščem kubizma, futurizma, vorticisma, simultaneizma, orfizma itd., je težil k enemu cilju – slikarstvo "odpreti" za časovnost. Naenkrat so se v manifestih in programih slikarskih skupin začeli pojavljati izrazi kot dinamika, ritem, hitrost, istočasnost ali kar eksplicitni glasbeni termini kot disonanca, polifonija, kadenca itd. Trdimo lahko, da je zgledovanje po glasbi kot idealni umetnosti v končni posledici pripomoglo k razvoju abstraktne umetnosti (med 1910-12) v Evropi. Vendar do "spogledovanja" z glasbo ni prišlo šele v 20. stoletju z abstraktno umetnostjo, ampak se je izrazilo tudi v figuralnem slikarstvu prejšnjih stoletij. Če izpustimo posamezna sporadična razmišljanja o analogijah z glasbo, se vsekakor velja ustaviti pri povzdigovanju glasbe kot "najvišje in najčistejše umetnosti" v romantiki. Za ponazoritev v tej zvezi naj služi izjava slikarja Phillipa Otta Rungeja: "Glasba že ima to, čemur v vseh treh ostalih umetnostih pravimo harmonija in mir. Tako kot mora v lepi pesmi zveneti glasba, tako mora v lepi sliki, lepi zgradbi ali kateri koli ideji, ki je izražena z linijami." Zanimivo je, da se je ravno Runge že takrat ukvarjal z možnostjo gradnje slike po principih bachovske fuge, kar je desetletja pozneje postal priljubljen postopek mnogo slikarjev (npr. Kleeja). Za razliko od Rungeja je nekaj kasneje Moritz von Schwind slike kompozicijsko strukturiral kot simfonije z ustreznimi deli: ekspozicijo, andantom, scherzom in allegrom. Naslednji kreativni sunek je iz glasbe v slikarstvo prinesel

Wagnerjev koncept *Gesamtkunstwerka*, se pravi ideja o "zlitju" oz. brisanju meja med umetnostmi. Seveda ni šlo za neposredne "prenose", ki so bili možni pri aplikaciji zakonitosti polifonije ali simfonije, pač pa za temeljitejša slikarska razmišljanja o naravi zaznave barv in oblik, kar bi lahko zajeli pod pojem sinestezije (o čemer bo govora pozneje). Idejo o skupnih virih in izraznih oblikah glasbe, slikarstva in poezije, je med drugim formuliral Baudelaire s teorijo o "correspondances", globlji povezanosti treh umetnosti. Neposrednejše odmeve je ta ideja doživela v simbolično-mističnih upodobitvah *fin de sieclovskih* slikarjev, npr. Maxa Klingerja, Gustava Klimta, Jamesa Whistlerja, Odilona Redona, Paula Gaugina in drugih.

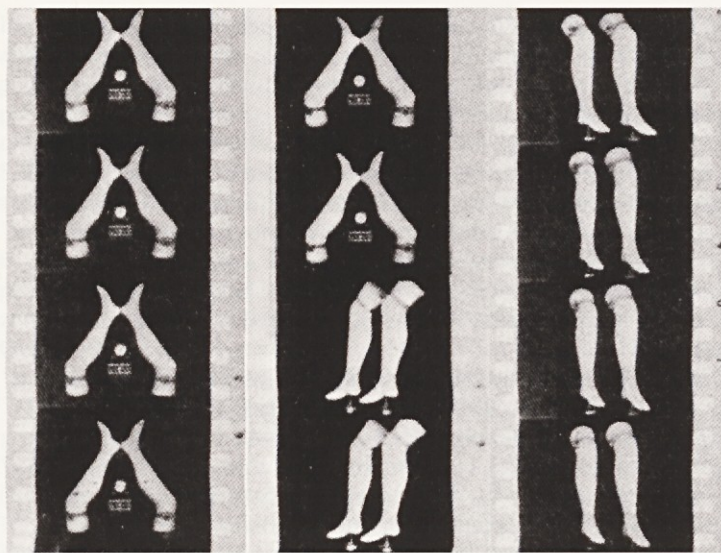
"Muzikalizem" je bil v začetku stoletja le ena od poti, ki so vodile k avtonomiji slikarstva. (S stališča umetnostne zgodovine je treba upoštevati zlasti njihov vpliv na poznejšo *École de Paris*.) Splošno prepričanje je bilo, da je ta cilj treba doseči z odpovedjo vsebine, tj. z odpovedjo predstavljanja zunanjega sveta. Abstrakcija je postala geslo avantgarde, glasba pa njen ideal. Glasba je postala metafora za Nevidno in Nezemeljsko, prispodoba zvenečega kozmosa in univerzalne harmonije. Robert Delaunay se je intenzivno ukvarjal s povezavami med svetlobo in barvo, z glasbenim občutenjem časa in simultano zaznavo; iz tega je izpeljal teorijo "simultanosti" (v delu *La Lumière – O svetlobi*). Paul Klee je princip simultanosti nadgradil z domišljeno vpeljavo zakonitosti polifonije (bachovske fuge) v slikarstvo. Po načelih kontrapunkta in polifonske glasbe je gradil, razvijal oblike na ploskvi kot strukturalno mrežo, ki temelji na taktih, ritmih in stavkih (glej delo *Das bildnerische Denken*). Toda najdalje je s svojo teorijo o analogijah med glasbo in slikarstvom v delu *O duhovnem v umetnosti* segel Vasilij Kandinski. V svojem praktičnem in teoretičnem delu se je sicer odrekal načelom harmonije in polifonije, zato pa je prisegal na atonalno, serijalno glasbo Arnolda Schonberga. Na principih serijalnosti je temeljilo tudi delo članov skupine De Stijl, čeprav so pozneje inspiracijo za njihova dela iskali bolj v sodobni popularni glasbi, npr. v jazzu in boogie-woogieju (zlasti poznejša Mondrianova dela).

Po drugi svetovni vojni je bilo manj enostranskega vplivanja glasbe na slikarstvo, naraščalo je medsebojno oplajanje obeh medijev. Kot primer za to lahko služi "procesno" slikarstvo Jacksona Pollocka, ki ga je kot osnovni princip skladanja povzel John Cage. Vrhunec obojestranskih vplivanj in obenem izvirno realizacijo ideje *Gesamtkunstwerka* pa predstavlja gibanje fluxus, katerega performansi so pomenili modernistično "zlitje" akustičnih, optičnih in taktilnih vtisov (npr. Kaprow, Beuys, La Monte Young, Nitsch, June Paik, Maciunas itd.). Drugo smer je predstavljalo neposredno zgledovanje glasbe po slikarstvu, kar je vodilo do t.i. "grafične glasbe" ali "plastičnega zvoka". Skratka; sredi 20. stoletja je že bila razvidna tendenca konvergiranja obeh umetnosti. Slikarstvo je pridobi(va)lo časovno dimenzijo, medtem ko je glasba začela težiti za izrazom v prostoru. Adorno je tako leta 1967 ugotavljal: "S transformacijo časa v material, kot tudi z redukcijo nosilca na zvočni material, se je zgodilo "oprostorjenje" (*Verraumlichung*) glasbe."

Kot že rečeno, se je slikarstvo v 20-ih zdelo passe; mnogi slikarji so iskali novo umetnost, nova izrazna sredstva, ki bi nadomestila platno in barvni pigment. "Medij te nove umetnosti bo svetloba, barva v svoji najčistejši in najintenzivnejši obliki," je v knjigi *The future of painting* napovedoval ameriški slikar Willard Huntington Wright. Preroki kot Wright so imeli pri tem v mislih zlasti medij svetlobno-barvnih projektorjev (ki so predstavljali zadnjo fazo razvoja t.i. svetlobnih orgel; o tem več pozneje), še ustrenejši pa se je zdel nov medij – film.

Prej smo govorili o težnjah po muzikalizaciji slikarstva, o poskusih vpeljave dimenzije časa in podobni strukturiranosti slikarstva, kot jo pozna glasba. Sonja Delaunay-Terck je bila prva, ki je časovno dimenzijo poskušala vključiti tako, da je slikala posamezne faze barvnih in oblikovnih transformacij na dolge zvitke papirja (npr. *Syberien Zyklus*). Neodvisno od tega sta dve leti pozneje Eggeling in Richter uporabila identičen postopek, da bi ponazorila gibanje in čas. Avtorja, katerih ideal je bil takrat kontinuiran potek glasbe, sta





Prizor iz filma "Ballet mecanique" F. Legerja

želela različne faze spreminjanja koncipirati po načelih fuge in simfonije. Izhajala sta iz predpostavke, da "mora vsaki akciji slediti reakcija, da se morajo nasprotujoče energije v dinamični napetosti navezovati ena na drugo, njihovo naraščanje in upadanje pa naj bo določeno s kreativnim sklopom kontrastov in izenačevanj."

Kontrapunkt sta Eggeling in Richter prevzela po skladatelju Fredericu Busoniju. Richter se v svoji avtobiografiji spominja: "V glasbenem kontrapunktu sva odkrila oblikovni princip, ki je odgovarjal najini filozofiji: vsaki akciji naj sledi odgovarjajoča reakcija. Kontrapunktična zgradba fuge se nama je zdela ustrezen model in odslikava samega življenja." Eggeling je bil poleg tega pod močnim Bergsonovim vplivom, posebej knjige *Evolution creatrice*. Iskal je možnost, da bi dinamiko, o kateri je pisal Bergson, izrazil v realnem gibanju. Bergson je primerjal akt "ustvarjalne evolucije" z razvojem glasbene teme, Eggeling pa je zavestno uporabljal strukture iz glasbe, da bi dosegel "bistvo realnosti". V spisu *Theoretical presentations of an art of movement* pravi: "Sam postopek – oblikujoče evolucije v sferi čistih umetniških abstraktnih oblik – je analogen odvijanju glasbe, ki ga zaznava uho. Tako kot tam, nastopa tudi tukaj dogajanje (v povsem duhovnem pomenu) s čistim materialom." Eggeling je različne oblike na zvrtkih in filmih vpeljeval kot instrumente v simfonični kompoziciji, pa tudi sicer lahko v njegovih delih najdemo vrsto vizualnih ekvivalentov strukturi glasbe. Diagonalna simfonija se npr. formalno-strukturno zgleduje po obliki sonate kot prvega dela tradicionalne simfonije.

## 6. ZVOK IN BARVA

Film je v začetku 20. stoletja za mnoge slikarje predstavljal možnost realizacije njihovih v slikarstvu neuresničljivih idej. Kot smo že dejali, je šlo za idejo o oblikovanju z gibljivo barvno svetlobo, zamisel torej, ki pa ima precej daljšo zgodovino kot sam film. Pojav abstraktnega animiranega filma je v širšem smislu treba umestiti v linijo razvoja te zamisli, v ožjem smislu pa se AAF s svojim nastankom od takrat že uveljavljenih praks na tem področju loči, poteka z njimi vzporedno ter obenem pomeni njihovo kvalitativno nadgraditev. Poglejmo na kratko idejno in materialno zgodovino tistega koncepta, ki mu pravimo "oblikovanje z barvno svetlobo". Osnovo za znanstveno-teoretično ter praktično ukvarjanje s problematiko svetlobno-barvnih in glasbenih povezav nedvomno predstavlja Newtonovo raziskovanje spektralne narave bele svetlobe in poskus "prilichenja" tako dobljenih barv glasbeni oktavi lestvici. Na področju optično-auditivnih zaznav je v istem času omembe vredno delo angleškega očesnega zdravnika J.T. Woolhausa. Ta dva znanstvenika omenjam zato, ker sta neposredno vplivala na delo Louisa Bernarda Castela, ki je realiziral prvo napravo za hkratno proizvajanje barv in zvokov, ki jo je imenoval *clavécin oculaire*. Ne da bi se spuščali v tehnične podrobnosti, naj omenim le, da je bila naprava sestavljena iz dveh diskov z 12. barvami za 12 glasbenih poltonov. Castelovemu barvnemu klavirju je sledilo

presenetljivo veliko število raznovrstnih naprav, za katerimi je v ozadju v veliki meri stala težnja po ustvarjanju "nove umetnosti", katere osnova bi bila časovno-prostorska sinteza. Od optičnega čembala iz sredine 18. stoletja, prek pirofona (orgel, ki so imele z barvnim plinom napolnjene cilindre), znamenitih svetlobnih orgel Wallaca Rimingtona in optofoničnega klavirja Barranoffa-Rosina, do sonhromatospa Alexandra Lazsla in lumigrafa Oskarja Fischingerja. Konstruiranju naprav, ki so hkrati proizvajale zvoke in njim ustrezajoče barve, pa se je v začetku 20. stoletja priključila še ena smer ukvarjanja z barvno svetlobo. Skupna značilnost te smeri je bila uporaba projektorjev za projiciranje barvne svetlobe na kinematografsko platno. Za začetnika tovrstnih poskusov velja ameriški slikar Morgan Russell, ki je bil prepričan, da bo s tem medijem "presegel slikarstvo". Relevantne dosežke v tej smeri moramo videti v projektih četverice nemških umetnikov: Josef Hartwig, Hirschfeld-Mack, Kurt Schwertfeger in Raoul Hausmann so od leta 1922 dalje pod nazivom *Reflektorische Farblichtspiele* uprizorili vrsto za tiste čase nenavadnih predstav. Po letu 1925 se je njihovo delo zmeraj bolj povezovalo s početjem Lazsla Moholyja-Nagyja (ki je kreiral svetlobno-kinetične skulpture) in predvsem Thea Van Doesburga, ki je na Bauhausu raziskoval možnosti "svetlobne arhitekture".

Za razliko od naštetih umetnikov, v glavnem slikarjev, pa so se mnogi konstruktorji "barvnih klavirjev", inženirji in mehaniki, poleg umetniške zanimali tudi (ali predvsem) za znanstveno plat glasbeno-barvnih povezav. Velikokrat je ozko zgledovanje po glasbi posamezne ustvarjalce vodilo v izumljanje svojevoljnih shem, po katerih so prilagajali barve in tone, do arbitrarnega prenašanja struktur glasbe v vidne forme, skratka: umetniško senzibilnejši konzumenti in lucidnejši kritiki so ustvarjalcem "barvnih klavirjev" očitali manko intelektualnega koncepta in nekoherentnost njihove metode. Učinki, ki so jih proizvajale tovrstne naprave, se niso zdeli kaj prida umetniški, zato jih v krogih elitne umetnosti niso jemali resno. Tudi zato je konec 20-ih let prišlo do opuščanja umetniških iskanj in zadovoljitev v praksah neposrednih glasbeno-barvnih analogij. Del kreativnih sil se je obrnil k filmu (npr. Gina in Corra), del pa je sledil tehničnemu razvoju, ki je pripeljal do dandanašnjih dovršenih *sound-light-performansov*.

Znanost je razpravam o barvno-tonskih analogijah z Newtonom in Woolhausom dala fizikalne temelje. Teorija o korespondiranju barv in tonov oziroma o "istovrstnosti" zvočnih in barvnih valov je konec 18. in skozi 19. stoletje navdihovala številne pisce. Zadnjo besedo v dolgi razpravi sta imela slikar Adrian Klein s *Colour Music, the Art of Light* (1925) in skladatelj Alexander Lazslo z delom *Coloured Light Music* (1926). Znanstvena dela na to temo so imela svoj pendant v filozofskih razpravah o "kozmični harmoniji" oz. ideji "harmonia mundi", kot se je razvijala od Pitagore prek Platona, Keplerja, Kirchnerja, Schopenhauerja idr. Medtem pa iz zgodovine umetnosti vemo, da je veliko umetnikov intuitivno "doživljalo" analogije med glasbo in slikarstvom. Zlasti v obdobjih manierizma, zgodnjega baroka, romantike, simbolizma in avantgardnih gibanj so pozornost ustvarjalcev pritegnile "globlje vezi" med obema umetnostima. To, kar so senzibilne umetniške duše poznale že prej, je v začetku tega stoletja z raziskavami perceptivnih psihologov dobilo tudi znanstveno verifikacijo. Gre za fenomen t.i. sinestezije, pojava, ko zaznava v enem senzornem modusu sproži, povzroči, vzbudi predstavo v drugem senzornem modusu. Nastane "soobčutje", integrirano perceptivno doživetje primarnega in sekundarnega občutja. Gre za neke vrste "vzporedno vezavo" predstav oz. zaznav, kjer imamo primarno zaznavo in drugo, ki je v odnosu na to "parazitska". Tako lahko nekateri pesniki slišijo zvoke, glasbene tone, ko gledajo besede, slike ali barve; prav tako pa lahko določeni zvoki izzovejo resnično doživetje določenih barv. V tem primeru gre za pojav, ki nas najbolj zanima in je znan pod imeni "kromostezija", "kromatična sinopsija" ali "barvni sluh" (*colour hearing, audition coloree*). Gre za analogni učinek dveh virov dražljajev oz. zaznav - barve in tona - na psihični ravni. Obstajajo posebej "nadarjeni" ljudje, ki imajo izrazito zmožnost za "videnje tonov" ali "slišanje barv". Te sposobnosti se označujejo z izrazi "fotizem" oz. "fonizem". Poskusi so pokazali, da



imajo le redki sinestetični razvit tudi umetniški talent, medtem ko imajo mnogi umetniki razvit občutek za sinestetično doživljanje. Problematika analogij med barvo in zvokom (zlasti v kontekstu razprav o pomenu sinestezije) je kulminirala okoli leta 1910 v povezavi z razvojem abstraktne umetnosti. Tej je s svojim praktičnim in teoretičnim delom utiral pot Wasiľi Kandinsky. V tem oziru je še danes relevantno delo *O duhovnem v umetnosti*, kjer v poglavjih Učinek barv ter Govorica oblike in barv pravi: "Nemara bi si lahko...pojasnili, zakaj so prav pri visoko razvitih ljudeh poti do duše tako neposredne in zakaj tako hitro doživljajo vtise, zakaj učinek, ki gre prek okusa, takoj dospe do duše in potem iz duše ustrezno povzroča sozvenenje na drugih materialnih čutilih. Takšni globoko čuteči ljudje so dobro uigrana violina, ki ob vsakem dotiku zadrhti v vseh delih in vlaknih." "Cinobrova rdeča privlači in draži kot plamen, rezka limonina rumena po daljšem času oko zaboli kot tanko zvoneča trobenta uho..." Tudi njegovo multimedialno delo *Der gelbe Klang* (ki smo ga omenili v 2. poglavju) je temeljilo na avtorjevih sinestetičnih sposobnostih. Neposredno vzpodbudo za ta projekt pa je dal ruski skladatelj Aleksandre Skrjabin, ki se je med skladatelji v tistem času največ ukvarjal s vprašanji sinestezije. Sploh je veljalo njegovo eksperimentalno delo *Prometheus*, ki je bilo premierno prikazano l. 1915 v New Yorku, in je še kazalo Wagnerjevega duha, za sinestetično delo *par excellence*.

## 7. ČAS IN PROSTOR

V tradicionalni delitvi umetnosti je veljalo, da slikarstvo oz. likovno umetnost nasploh uvrščamo med "prostorske" umetnosti, glasbo (deloma tudi gledališče) pa med "časovne" umetnosti. Definicija sloni na teoriji zaznavanja oz. dojemanja, po kateri se npr. slikarstvo "razteza" v določenem prostoru, kar od gledalca zahteva fizično aktivnost (premikanje oči in telesa). Nasprotno pa "časovne" umetnosti ne zahtevajo recipientovega premikanja oz. gibanja, saj je le-to že imanentno vpisano v njihov dispozitiv. Film lahko na podlagi tovrstne distinkcije definiramo kot "prostorsko-časovno" umetnost, pri čemer ga z likovno umetnostjo (zlasti s slikarstvom) družijo skupna zavezanost vizualni podobi in zavezanost podobnemu ploskovitemu prostoru (platnu), z glasbo pa ima skupno odvijanje zaporednih elementov (tonov, harmonij: podob) v času. Gre za gibanje kot sukcesivno spreminjanje v času (dejali smo že, da lahko gibanje dojemamo tudi simultano – kot trajanje). Čas je namreč dimenzija spremembe, ki je pojavnost oblika nekega dogajanja v najširšem smislu. Brez dogajanja čas ne bi obstajal. Gibanje je torej funkcija časa. Gibanje pa je tudi funkcija prostora; pomeni spremembo oz. translacijo v prostoru. Pomeni spremembo v pogojih nekega okolja; kaže na neko dogajanje. Dogajanja kot takega pravzaprav sploh ne vidimo, vidimo le, kako se stvari spreminjajo. Moment spreminjanja stvari se izraža kot transformacija ali kot transpozicija, se pravi kot sprememba oblike ali kot sprememba položaja (mesta) v prostoru. Proces gibanja določajo tri spremenljivke: hitrost, smer in ritem. Gibanje se torej odvija v prostoru in času (v vesolju, ki je prostor-čas), zato je film, katerega konstitutivni element je gibanje, prostorsko-časovna umetnost. Film nam podaja "lažno" gibanje, ko s pomočjo "negibnih rezov" (fotogramov podob) tvori kontinuiteto ob določeni hitrosti (npr. 24 sličic na sekundo).

Ko je projektor vključen, se fotografsko fiksirane podobe na traku zlijejo v kontinuiran tok podob. Prostorski in časovni elementi doživijo transformacijo. In kako to zaznava človeško oko? Fiziološko se gibanje "ustvari" nekje v možganih in ga lahko pojasnimo na dva načina. Po eni razlagi se t.i. retinalne stimulacije (dražljaji, ki jih sprejema oko) trenutek zatem, ko se pojavijo, še zadržijo na mrežnici, in se spojijo z naslednjimi v koherenten niz. Gre za fenomen ti. "persistence videnja" oz. "vztrajnosti podobe", na čemer so temeljile mnoge naprave, ki smo jih omenjali v 3. poglavju. Oko zaradi efekta "naknadne podobe" (*after image*) ne zaznava prekinitev, ampak samo menjavanje podob, gibanje. Gibanje je tisto, ki oživlja podobe, zato je zaznavanje gibanja v večji meri psihološki fenomen, kot stvar fiziologije. Po drugi interpretaciji ne gre za nikakršno "vztrajnost podobe", ampak za nezmožnost našega očesa, da bi razlikovalo hitro ponavljajoče se stimule, ki so

posledica naglega nizanja skoraj identičnih, pa vendar različnih fotogramov.

Pri gledanju (zaznavanju) filma so dražljaji, ki jih zaznava oko, realno gibljivi fenomeni, zato pravimo, da je ta proces fiziološko-psihološki. V primerjavi z likovno umetnostjo, kjer so vizualni dražljaji "statični" in se gibanje ustvari, realizira zgolj mentalno, torej je proces zaznavanja psihološko-fiziološki. Pri slednjem gre za individualno določeno trajanje percepcije, za t.i. "kontemplativni čas", za subjektivno občutenje časa, za simultano dojetje, po Bergsonu – za trajanje. Pri filmu zaznavamo vizualne predstave, s tem, da je v nasprotju z zaznavanjem likovnih umetnosti, kjer se telo (ali del telesa) giblje, le-to mirujoče. Poleg zaznavanja vizualnega pa naši možgani dobivajo tudi podatke o položaju telesa (v odnosu na tla) in ravnotežju. Običajno se percepcija (ta percepcija temelji na vstopnih, aferentnih vtisih, ki v možgane prihajajo iz receptorjev, čutil v mišicah, tetivah in sklepih) o vzajemnem položaju in stanju delov telesa označuje s terminom kinestezija. Kinestezija je pojav, ko percipirane vizualne predstave v gledalcu sprožijo motorično-senzorične reakcije. Opozoriti je treba, da kinestezije ne povzroča, spodbuja, le vizualna percepcija, ampak tudi možgansko (centralno) spodbujene predstave. Film je najmočnejši medij, ki zbujajo kinestetične predstave, zato se običajno meni, da je kinestezija tipično filmski pojav. Gre za svojevrstno "spojitev" gledalca z dogajanjem na platnu, za izgubo občutka o realnem položaju telesa in nezaznavanje realnega okolja. Fenomen "popolnega vživetja" in "totalne predstave" ("reprezentacije realnosti" po Bazinu) poznamo tudi iz drugih medijev (slikarstva, gledališča, TV-ja, nenazadnje tudi iz literature), kjer pa lahko govorimo le o stopnjah tovrstnega vživetja. Popolno kinestetično občutje daje verjetno šele elektronski medij virtualne realnosti. Kot vsak optično-kinetični fenomen tudi dela AAF zbujajo kinestetične predstave. Z gibanjem geometričnih in organskih elementov, z barvnimi metamorfozami, pulziranjem, vtisom globine itd. Vendar je stopnja občutenja kinestezije manjša kot pri narativnem filmu. Ni namreč identifikacije z okoljem, ki bi dajalo "vtis realnosti"; kajti pri kinesteziji je pomemben kriterij verjetnosti in objektivnosti, kjer je v ospredju zlasti figurarno predstavljanje. •

### Izbrana bibliografija:

1. Le Gricce Malcolm: *Abstract Film and beyond*. London 1977
2. Drummond Phillip: *Film as Film ali Notions of Avantgarde Film*. London 1979
3. Sitney Adams: *The Avantgarde Film*. New York 1979.
4. Standish Lawder: *The Cubist Cinema*. New York 1975
5. Curtis David: *Experimental cinema*. New York 1971
6. Maur von Karin: *Vom Klang der Bilder*. Stuttgart 1985
7. Schamoni Victor: *Das Lichtspiel*. Berlin 1926
8. Gray Cleve: *Hans Richter by Hans Richter*. London 1971
9. Hans Richter: *Malerei und Film*. Frankfurt 1989
- Filmgegner vom Heute*. Berlin 1929
- DADA-Kunst und Antikunst*. Köln 1964
10. Georgen Jean Paul: *Walter Ruttmann*. Berlin 1989
11. O'Konor Louis: *Viking Eggeling*. Stockholm 1971
12. Moritz William: *Oskar Fischinger*. New York 1980
13. Mitry Jean: *Storia del cinema sperimentale*. Milano 1971
14. Schleugl Hans/Schmidt Ernst: *Eine Subgeschichte des Films*. Frankfurt 1974.
15. SADOUL GEORGES: *Zgodovina filma*. Ljubljana 1960
16. Schobert Walter: *Der Deutsche Avantgarde Film der 20-er Jahre*. Frankfurt 1983
- Musik und Film*. Frankfurt 1983
17. Prox Lothar: *Film und Musik*
18. Hrvoje Turković: *Razumijevanje filma*. Zagreb 1988
19. Korte Helmut: *Film und Realitat in der Weimarer republik*. Frankfurt 1980
20. Arnheim Rudolf: *Film kao umjetnost*. Beograd 1962
- Anschauliches Denken*. Köln 1972
21. Moholy Nagy Laszlo: *Malerei, Photographie, Film*. 1926
22. Bazin Andre: *Što je film?* Beograd 1967
23. Béla Balazs: *Zur Kunstphilosophie des Films*. Stuttgart 1979
24. Lutzeler Heinrich: *Abstrakte Malerei*.
25. Anna Moszynska: *Abstract Art*. London 1990
26. Wasilly Kandinsky: *O duhovnem v umetnosti*. Ljubljana 1985
27. Gilles Deleuze: *Podoba-gibanje*. Ljubljana 1991
28. Jerzy Plazewsky: *Jezik filma*. Beograd 1971



# filmska umetnost v službi zločina



Olympia  
Leni Riefenstahl

## FILMSKA UMETNOST V SLUŽBI ZLOČINA

(Filmska umetnost u službi zločina, Prosveta Beograd, 1993)

### UVODNO RAZMIŠLJANJE

Oče obeh bratov-izumiteljev "cinématographa" – kamere za snemanje, razvijanje in prikazovanje filmov – Louisa in Augusta, gospod Antoine Lumière je po prvi (javni) projekciji njunih filmov 28. decembra 1895 v indijskem salonu Grand Caféja na Boulevard des Capucines v Parizu izjavil, da imamo lahko njun izum "nekaj časa za znanstveni kuriozum", da pa "mimo tega nima nobene (komercialne) prihodnosti". Te besede je zapisal Georges Méliès in prav on bi ga še iste noči rad odkupil.

Papanu Lumièru nasprotno mnenje pa izkazuje že takoj prva omemba znamenitega dogodka iz Grand Caféja, objavljena v časopisu *Radical* 30. decembra 1895, ki govori o fascinantnosti novega medija, saj ga imenuje "najbolj čudovito stvar našega časa". Čarobnost gibljivih slik je tako vznemirila kronista, da je trdil, kako je videl "številne osebe, zajete v življenju", in sicer "v naravni velikosti in v barvah", čeprav to ni bilo res (saj filmi niso bili v barvah in tudi predvajali jih niso na tolikšnem platnu).

Poročilo v listu *Radical* govori o naravnost nepričakovani impresivnosti "gibljivih slik" in o njihovi nesluteni prepričljivosti, s katero lahko učinkujejo na gledalce. Saj vemo, kako so poskočili s sedežev, ko se je približala kameri lokomotiva vlaka, ki je vozil na železniško postajo Ciotat, prepričani, da bo s platna zapeljala v dvorano in jih povozila.

"Doslej smo reproducirali govor, zdaj lahko reproduciramo tudi življenje. Obstaja možnost, da še dolgo po smrti svojih najdražjih spet vidimo njihovo gibanje," je zapisal *Radical*.

"Lepota tega izuma je v novotariji tega aparata in v njegovi domiselnosti. Ko bo postal splošna last, ko bodo vsi lahko fotografirali ljubljene osebe, in sicer ne samo mirujoče, ampak tudi v gibanju, pri delu, z vsemi za njih značilnimi gibi, z besedami na ustnicah, tedaj celo smrt ne bo več absurdna," je napovedal *La Poste*.

Čeprav sta oba inteligentna in senzibilna udeleženca že na prvi projekciji opazila eno od razsežnosti "cinématographa" – novega fenomena naše dobe, vendar iz tistega, kar je bilo tedaj pokazano, nista mogla ugledati kaj več, na primer tistega, kar je Marx dognal skoraj petdeset let pred tem (kar pa se seveda ni nanašalo na film), namreč da "produkti počasi zagospodujejo nad njihovimi izdelovalci", in kar se je kmalu res dogodilo; najbolj burno in temeljito prav s filmom. Ob tem ko sta dva dobrodušna novinarja v "ingenioznosti" Lumièrove naprave videla možnost, da "smrt ne bo več absolutna", torej njeno dokumentarno vrednost, so trije drugi ljudje drugačnega profila, in sicer Georges Méliès, lastnik iluzionističnega gledališča Robert Houdin, direktor Muzeja Grevin Thomas in direktor "Folies-Bergère" Lallemand, zagledali še eno dimenzijo iznajdbe bratov Lumière: ustvarjanje iluzije, prevare. Seveda pa tudi oni, kakor tudi ne brata Lumière in niti praktični Edison, še niso mogli odkriti za tisti čas bistvene dimenzije "najbolj čudovite stvari naše dobe", namreč da ima kinematograf prihodnost predvsem kot industrija zabave. Šele ko so si izum prigrabili klobasičarski pomočnik Charles Pathé in podeželski trgovec Léon Gaumont in z njima vzporedno v Ameriki "mala židovska krznarja" Maurice Kohn in Adolph Zukor, nato pa še "židovska priseljenca" Marcus Loew, William Fox in Nemec Carl Laemmle ter mesarski pomočniki, bratje Warner, je postalo očitno, da ima film prihodnost predvsem kot zabava za množice. Taka zabava se je rodila iz potrebe, da se nove in napol izobražene proletarske množice, ki jih je iz vasi v nastajajoča mesta prignala želja za lepšim življenjem in boljšim zaslužkom, razvedrijo in odpočijejo po garaškem tednu. Neizobraženim trumam sodobnih industrijskih sužnjev, ki so bili največkrat, posebno v Ameriki, ubogi (evropski) priseljenici različnih narodnih in etničnih skupin, je najbolj ustrežal "preprosti, primitivni in univerzalni jezik filma", ki je ponujal nekaj, šlo je za nemi film, kar ni postavljalo jezikovnih pregrad.

"Zgodbe s platna so bile razumljive za Poljaka, Slovaka, Rusa, Madžara in Italijana. In vse je bilo poceni kot kozarec piva," pravi prečastiti Terry Ramsay, sodobni opazovalec razmer s konca



prejšnjega stoletja v Pittsburgu, ki da je "srce premoga in jekla te dežele z velikim številom komaj asimiliranih delavcev, ki tvorijo široko pahljačo različnih jezikovnih skupin".

1.

Prvi program je vseboval naslednje naslove (vsak je bil dolg po 16 metrov oziroma po dve minuti trajanja): **Odhod delavcev iz Lumièrove tovarne, Otroški prepir, Bazeni v Tueilleriesu, Brzovlak pripelje na postajo Ciotat, Regiment, Kovači, Partija kart, Plevel, Zrušenje zidu in Vihar na morju.**



Film se je torej pojavil sočasno z masovnim oblikovanjem industrijskega proletariata v razcvetu kapitalistične družbe in ker se je pojavil kot rezultat novih razmer v meščanski družbi, je začel ustvarjati nove, dotlej neznane probleme. Čeprav je bil film namenjen primitivcem in so ga tudi ustvarjali primitivci (klobasičarji, krznarji, mesarji, mehaniki, pustolovci) je moral biti predvsem "poceni zabava", torej nadomestilo za drage varieteje, music halle, operetna gledališča in druge možnosti lahke zabave, ki jih je užival in zase rezerviral meščanski razred. A to še ni bilo dovolj, da bi film postal način izražanja novega razreda, stopajočega na prizorišče svetovnega dogajanja. Nasprotno, videli bomo, da je bil film (in tudi ostal) orodje meščanstva v prizadevanju, da podučuje in vzgaja proletariata v smeri, ki ohranja spoštovanje političnih, družbenih, moralnih in drugih norm in zahtev meščanske družbe in kapitalistične ureditve.

Ne sme nas zapeljati dejstvo, da so skoraj vsi predstavniki meščanske družbe – njihovi ideologi, filozofi, književniki, esteti in vsa "meščanska aristokracija" – pričakovali film, "to novo obliko komuniciranja" s prezirom, grajo in podcenjevanjem. V njem so videli ne samo vulgarnost in vsakršne nevarnosti za kulturo, ampak tudi nevarnost za družbo v celoti. Lahko rečemo, da sta vzlet in vpliv filma v bistvu vse presenetila, da je film pravzaprav zalotil družbo nepripravljeno, da bi se do njega znala opredeliti.

Če se ozremo samo na Francijo, kjer se je film pojavil, moramo ugotoviti, da mu zakonodajna in izvršna oblast nista posvečali nobene pozornosti. Film so stlačili v kategorijo sejmskih zabavišč druge ali tretje vrste, kot da je brez avtorja, zgolj proizvod nemega stroja (!) ali kot nekakšne serijske fotografije in tako je ostal zavezan zakonu s "spectacle de curiosités", zajetem v dekretu iz l. 1864.

Čeprav se je govorilo, da film "z izžabljanjem najnižjih instinktov med ljudmi" postaja "družbena nevarnost" (ne pozabimo, da so ta izraz skovali na začetku XX. stoletja), je prišlo do prvih ukrepov proti filmu z določeno zamudo, šele ko je pariška prefektura zaradi pohujšanja in pretepev prepovedala Mélièsov film *Dreyfusova afera* (*L'Affaire Dreyfus*, 1899) in so se počasi začeli zavedati, da je film vseeno nekaj drugega kot navadni "spectacle de curiosités".

Ne glede na alarm, kako filmi kvarijo "navade in moralo" v smislu zakona z dne 5. aprila 1884 (novega pa ni bilo v Franciji vse do l. 1916), so bili pristojni za ukrepe pač prefekti in župani, če bi prikazovani filmi "z neprikrito krutostjo veličali ingenioznost in moč zločina".

Pod udar vse bolj naraščajoče sumničavosti proti novemu mediju je kot prvi prišel film Ferdinanda Zecca *Zgodba nekega zločina* (*L'histoire d'un crime*, 1901), iz katerega je pariška prefektura

izrezala zadnji prizor giljotiniranja zaradi "krvoločnega prikaza", kako se odkotali odsekana zločinčeva glava, ki si jo je Zecca sposodil v muzeju Grevin. Na drugi strani oceana pa je l. 1895 v Združenih državah Edison posnel prvega iz serije filmov "ljubavnih prizorov" in "serije poljubov" med Mary Irvin in Johnom Riceom, a jih je že v začetku stoletja moral opustiti zaradi gonje "resnega" in "etičnega" tiska, ki je zahteval policijske ukrepe.

Že omenjeni častiti Terry Ramsay v čikaškem *The Chap Bock* ironično navaja, kako lastniki kinematografov "nastopaško prezirajo vse, kar se je doslej poskušalo napraviti za ustavitev prikazovanja prostaštva". Vdova Jones je naslov članka, v katerem beremo: "Iz sodobnega gledališkega dela se morda spominjate poljubov, ki si jih izmenjujeta gospodična Mary Irvin in neki John Rice. Noben od njiju ni fizično privlačen in težko je prenesti razkazovanje njunega medsebojnega lizanja ustnic. Že v naravni velikosti je to živalsko. A to ni še nič v primeri z učinkom, kadar se tako dejanje poveča do gargantujske mere in celo trikrat ponovi. To je vsekakor ogabno. Ves čar ali vsaj ostanek očarljivosti gospodične Irvin je izginil, njena igra postane nespodobna in nazaslišano prostaška. Zaradi teh dejstev kličemo policijo, naj ukrepa. Obscenost "živih slik" ali sejmskih "bronastih figur" ni nič v primeri s tem!"

Dalo bi se dokazati, da je bila tovrstna kampanja zoper film najbolj temeljita v Nemčiji, in sicer med letoma 1907 in 1927.

Konservativna meščanska "inteligenca" je tam šla najdlje s pedantnim raziskovanjem filma kot "nevarnosti za ljudstvo".

To dvajsetletno obdobje je na nemškem govornem območju dalo za celo knjižnico knjig, ki so jih spisali ljudje z akademskimi naslovi. Pišejo o različnih temah, a vsi imajo skupno tezo, namreč da je film drastična nevarnost za obstoječo meščansko družbo. "Film ocenjujejo kot skupek vsega slabega in nedostojnega" (dr. Oskar Kalbus), kar kaže tudi tale nepopolni, a indikativni seznam publikacij, s katerim so "moralisti" vodili gonjo proti filmu in njegovemu prikazovanju v kinodvoranah. Že golo naštevanje naslovov daje sliko vsebine in odkriva namene avtorjev:

*Šola v boju zoper umazanijo v besedi in sliki* (Düsseldorf, 1909), *Varovanje mladine pred detektivskimi romani in kinematografi* (Bern, 1909), *Vloga šole v zavračanju kinematografskih nesmislov* (Dunajsko novo mesto, Deželni svet, 1910), *Šund na filmu, kaj pomeni, komu grozi in kako ga zatreti* (Halle, 1911), *Sovražnik naših otrok – sovražnik našega ljudstva* (Aarau, Nemško-švicarska ženska zveza, 1912), *Kino – očitna nevarnost* (Essen, 1912), *Sodobni kino – nevarnost za ljudi* (Berlin, 1913), *Kinematografski nesmisel* (Riga, 1913), *Filmska plaža in boj proti njej* (1914), *Zastrupljena duševna brana in Resno opozorilo mladini, staršem in učiteljem* (obe objavljeni v Leipzigu, 1914), *Kinematograf in zločin* (Heidelberg 1918), *Kino: svarilo in ognjevitni apel staršem in mladini* (Celovec, 1919), *Filmski šund in mladina* (Biefeld, 1920), *Nove poti za preprečevanje nevarnosti, prihajajoče iz kinematografov* (Köln, 1920), *Izrojeni pojavi v kinu* (Kassel, 1924), *Nevarnost kina* (Altona, 1926), *Hamburg in boj zoper šund* (Urad za mladino, 1927).

Navedeni nemško pisani spopad s filmom je bil pred začetkom prve svetovne vojne nekako olajšan glede na to, da Nemčija pač ni bila pomembna izdelovalka filmov in tudi zato, ker so jih v Nemčiji prikazovali izključno po sejmi, v varietejih in cirkusih, saj so filme šteli za manjvredno "zabavo za ljudstvo", ki je lahko kvečjemu "kulturni ventil" (subkultura) – rabljeno v slabšalnem smislu. Kajti od 150 kinematografov v Nemčiji jih je bilo l. 1900 kar 100 po predmestjih in trgih in poleg tega je bilo vse do l. 1914 v Nemčiji 90 % programa francoske proizvodnje (Pathé in Gaumont) – kar je bila odlična osnova za šovinistično in vojnohujškaško propagando, saj je lahko tudi na primeru filma predstavljala Francoze kot dekadente, pokvarjence, skratka kot narod izrojenih, izprijenih "zastrupljalcev mladine".

Popolnoma nepričakovano pa je prišlo v Nemčiji do prodora drugačnih idej glede pomena filma, dasi prav nič slučajno, čeprav je presenetljivo, da je prišla pobuda od korenjaških oficirjev iz generalštaba nemških oboroženih sil, ki so se bolj ali manj zavedali, kako izgubljajo vojno. Jasno je, da niso razmišljali o afirmaciji



filmske umetnosti v Nemčiji (kar se bo sicer zgodilo s pojavom ekspresionizma). Z mislijo na prihodnost so se lotili pobude za preoblikovanje materialne osnove za nemško kinematografijo in se zavzeli za spremembe v finančnem in organizacijskem pogledu. Tako je l. 1917 general Ludendorff ukazal, naj se vse nemške filmske družbe podredijo tajnemu nadzoru države z namenom, da bi poenotili vse propagandne dejavnosti med vojaštvom na fronti in civilni v zaledju. S tem ciljem so ustanovili državni "propagandni urad BUFA" (Bild und Film Amt) in ta je najprej usklajeval vojaške dejavnosti "proti Angliji", nato pa proti boljševikom. Naj bo naključno ali ne, dejstvo je, da je uradni propagandni film ustanovljen v Nemčiji.

Najpomembnejše je, tako je pisal Ludendorff vojnemu ministrstvu, da bo filmskim družbam "zagotovljen državni odkup njihovih izdelkov".

Ta pobuda je Nemčiji zagotovila visoko akumulativnost filmske industrije in veliki "nacionalni" kapital jo je že med vojno sprejel za model, po katerem naj bi po vojni zagotovili dominacijo nemškega filma na samo v Nemčiji in po Evropi, ampak tudi na svetovnem trgu dosegli enakopravno konkurenco z Združenimi državami, ki so medtem že prevzele prvenstvo Francozom. Čeprav vodilna v svetu pred vojno, je francoska filmska industrija skoraj zamrla med vojno, ki se je dogajala na njenem ozemlju.

2.  
Res pa je, da sta Stuart Blackton in Smith l. 1898 izdelala sploh prvi vojaškopropagandni film, a v zasebni režiji, brez uradnega naročila, zgolj iz domoljubne in komercialne zagnanosti, ga naslovila "Raztrgajmo špansko zastavo!" in posnela na pokrajinskem ozadju New Jerseyja. Med ameriško-špansko vojno za "osvoboditev Kube" sta Edward H. Amat in Spoor v bazenu svoje vile s pomočjo maket, ki so streljale in se tudi razpočile, istega leta posnela nočno bitko v zalivu Santiaga.

Prvi rasistični film pa je že l. 1897 posnel John Williamson na svojem domu v Bightonu: "Napad na kitajski misijon". Prikazuje napad rumenih pretepaških hudobnežev na mirno, bogaboječo misijonarsko družino na Kitajskem, ki jo morajo na koncu reševati pogumni angleški mornarji.

Zamisel nemškega generalštaba ni izvirna in se od takih (in podobnih) komercialno domoljubnih, posamičnih, primitivnih zasebnih prizadevanj razlikuje po tem, da gre pri pojavu BUFA (in kasneje UFA) za premišljeno akcijo države in za načrtno financiranje.

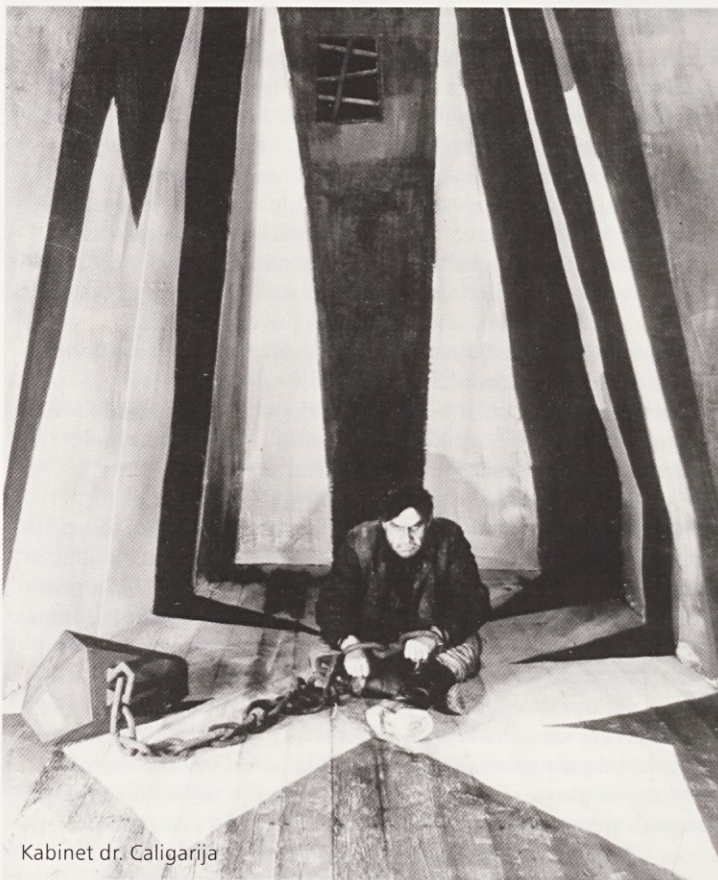
Ludendorffova zamisel se je uresničila. Zasebna pobuda ob jamstvu države, z domoljubnimi poudarki, ob vlaganju Nemške banke in koncernov vojne industrije, skratka s kapitalom 25 milijonov mark, so novembra 1917 ustanovili podjetje UFA (Universum Film Aktiengesellschaft).

Najprej so pokupili nekaj manjših produkcij, glavno pozornost pa so posvetili ustvarjanju mreže kinodvoran, kjer bo zagotovljen plasma njihovih prihodnjih filmov. Sliši se neverjetno, a je resnično, da so že l. 1918 v splošnem kaosu po vojaškem porazu odpri v Berlinu "hišo filma" UFA-PALAST, najrazkošnejši (in največji) kino v Evropi, z dvoranami za konference, s potratnimi restavracijami in številnimi kavarnicami in kajpak s pisarnami. Obenem so prevzeli nadzor nad celotno kinematografsko mrežo v Nemčiji in se podvzivali s kupovanjem kinodvoran, od Španije do Finske. Posebno pozornost so posvečali ustvarjanju pozicij na Balkanu, predvsem v Turčiji in nato načrtovali še prodor na Bližnji vzhod. Šele po tem so začeli graditi v Tempelhofu pri Berlinu najmodernejše filmske ateljeje in tedaj se je produkcija nemškega filma lahko začela. In ko se je pojavila, je presenetila svet.

Film-manifest "nemškega ekspresionizma" kot nove smeri v svetovni kinematografiji, *Kabinet dr. Caligarija* Roberta Wienea (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1919), je svet presenetil, saj je dojel, da nova, izvirna, tokrat nemška kinematografija vstopa na svetovni oder skozi velika vrata. Sledili so filmi Fritza Langa *Utrujena smrt* (Der Müde Tod, 1921) in *Nosferatu* (1921) Friedricha Wilhelma Murnaua, pa tudi vesele, ali bolje, ironične komedije Ernsta Lubitscha.

Svet je bil presenečen, osupel in imel deljeno mnenje v oceni, kaj se je pravzaprav pripetilo s pojavom filma *Kabinet dr. Caligarija*. Naivni in nekompetentni, če že ne rečemo neinteligentni kritik socialnodemokratskega lista *Vorwärts* je menil, da je film "moralno izmuzljiv", da apelira na "sočustvovanje z duševno motenimi osebami" in da terja "razumevanje za napore psihiatrov in zdravniškega osebja".

Konzervativni in nacionalistični in za njimi tudi nacional-socialistični pogledi so bili politično preciznejši in so opozarjali, da se je v spremljanju filmskega medija nekaj korenito spremenilo in da bo to odslej skupno vsem totalitarnim sistemom. Definiral jih je nacistični zgodovinar Rudolf Oertel, ki je trdil, "da vpliv židovskih intelektualnih stališč in pogledov vsebuje nevarno možnost, da postane favorizirana ena sama določena tema in da bo njeno delovanje na podložno občinstvo velika nevarnost", ker pri tem ne gre več za "privatno erotiko" iz nekih filmov, "temveč za nekaj, kar je veliko bolj usodno: namreč razširjanje mračnih, pesimističnih in razdiralnih pogledov. In to pogosto z impresivnimi umetniškimi sredstvi in z odličnimi igralci, kar je še posebno nevarno. Sredi dogajanja ni več zdravega, aktivnega in domoljubnega človeka s ciljem v življenju, temveč gre za telesno - in kar je še huje - za duševno bolne osebe, ki svojo od bolezni skaženo podobo vsiljujejo kot splošne vrednote".



Kabinet dr. Caligarija

Prav tragično je, da je podobno (in komplementarno z nacističnim in stalinističnim/boljševiškim sistemom oziroma z njunim pogledom na umetnost in s tem tudi na film) ta primer definiral celo sam Sergej Mihajlovič Eisenstein, torej visoko kompetentna oseba, kot da bi Oertel in Eisenstein prepisovala drug od drugega. Za Eisensteina je *Caligari* "barbarski praznik samouničevanja zdravega človeškega principa v umetnosti" in še "skupna grobnica zdravih filmskih načel". Sledi pa "mešanica neme histerije dogodkov, asortima pobarvanega platna, načechkanih kulis, poslikanih obrazov, nenaravne prismukljenosti in oprakov pošastnih spačkov" in končno "tak kričavi in zmrcvarjeni sveti Sebastijan kinematografije je preveč tuj mlademu, zdravemu telesu vzhajajočega razreda".

V nasprotju z agresivnimi, a vendarle naivnimi malomeščanskimi moralisti, kot je častiti Terry Ramsay (ki so v filmu kot mediju videli zgolj "obsenost živih slik" in so varovali predvsem mladino pred



"umazanijo v besedi in sliki" in pisali proti "detektivskim romanom in kinematografiji", zahtevali "zatiranje kinematografskega nesmisla", ga imenovali "filmski šund" in klicali policijo, naj prepreči "očitno družbeno nevarnost in prepove zastrupljeno duševno hrano") in ideologi totalitarizma, v prvi vrsti npr. med Leninom, so ti videli velikanski pomen filma v službi propagande in indoktrinacije "mladega in zdravega telesa vzhajajočega razreda" (Eisenstein), ali, kakor je to v imenu nacistov definirali dr. Oertel, "aktivnega, delovnega človeka, ki ima cilj v življenju". Ko je Lenin l. 1922 rekel Lunačarskemu, da je "za nas med vsemi umetnostmi najvažnejši film", je nedvomno mislil na film kot sredstvo propagande in indoktrinacije. Gre zgolj za logično nadaljevanje tistega, kar je že l. 1905 objavil v pogosto citiranem članku "Partijska organizacija in partijska literatura". "V nasprotju z buržujskimi navadami," je pisal Lenin, "nasprotno buržoaznemu književnemu karizmu in individualizmu, "gosposkemu anarhizmu" in nasprotno od tekmovanja v bogatenju, mora socialistični proletariati uveljaviti princip partijske književnosti in ga razviti in uveljaviti v življenju v kar najbolj popolni, celoviti obliki...



Vladimir Iljič Lenin v  
Kinopravdi No.25 (1923)

Književnost ne more ostati individualna stvar, neodvisna od splošne proletarske stvari. Dol z nepartijskimi književniki! Dol s književniki – nadljudmi! Književna ost naj postane sestavni del organiziranega, planskega, združenega socialno-demokratskega partijskega dela! Književniki morajo obvezno stopiti v partijo.

Svoboda buržoaznega pisatelja, slikarja, igralke je samo zamaskirana odvisnost (ali pa odvisnost, ki jo hinavsko prikrivajo) od vreče z denarjem, od podkupovanja ali pa od vzdrževanja." Če je torej že l. 1905 imperativno zahteval "partijsko književnost" in od pisateljev terjal, "da naj vstopijo v partijske organizacije", kaj naj bi drugega moral zahtevati "od filma kot za nas najvažnejše umetnosti" zdaj, s pozicije boljševiške oblasti? Samo partijsko, ki pomeni poslušnost, indoktrinacijo in propagando.

Sicer pa to potrjujejo Stalinove besede na partijskem kongresu l. 1924: "Film je najvažnejše sredstvo za propagando. Vprašanje je, kako naj ga zadržimo v naših rokah."

Tudi Hitler v knjigi "Mein Kampf" omenja vprašanje uspešnosti (propagande) filma:

"Slika ima," pravi Hitler, "v vseh oblikah, prav do filma, še vedno zato več moči, ker človeku ni treba v tolikšni meri uporabljati razuma (možganov)... V mnogo krajšem času, lahko rečem, da skoraj v enem samem trenutku, ponuja slika človeku spoznanja, ki bi si jih sicer moral pridobiti iz nečesa napisanega z napornim branjem." Tudi papež – politik Pij XII (Pacelli) je takole oblikoval negativni odnos katoliške cerkve do filma: "Film interpretira ali pa razpihuje občutke in strasti, ki zaprte spijo na dnu človeškega srca!" Ravno nasprotno mnenju častitega Terry Ramseya (ki se je prvi na svetu že l. 1895 začel zanimati za vplive filma "na ljudstvo" in ki je trdil, da "film z izzivanjem najnižjih instinktov med ljudmi negativno vpliva na dobre običaje in moralo"), pa je bil demonski

dr. Joseph Goebbels prepričan, da je "film najmočnejši pionir, najmodernejši porte-parole našega časa". Še pred prihodom nacistov na oblast je dojel, "da je film bolj kot druge umetnosti v bistvu ljudska umetnost" in kot minister za propagando tretjega rajha se je najprej lotil najvažnejše naloge – ustanavljanja organizacije nacistične kinematografije.

"Film je najmodernejšo sredstvo za vplivanje na množico in ne postavlja se vprašanje, da bi ga prepustili njemu samemu," je zapisal Goebbels.

Spomnimo se, da so to dobesedno prepisane Stalinove besede, izrečene l. 1924. Ne gre za slučaj.

## UVOD H POGLAVJU O LENI RIEFENSTAHL

Ali je bila Leni Riefenstahl "pajdašica nacizma in genialka, odločna v obrambi perverzne strasti"?

Ali ji je bilo treba soditi ali naj jo ocenjujemo samo kot umetnico, saj ne gre mešati umetnosti s politiko?

Ali je bila Leni Riefenstahl oseba, ki se je odrekla moralnim načelom, da bi bolje (in popolneje) ustregla svojim umetniškim principom?

Ali je bila "zagrizena nacistka (in Hitlerjeva ljubica)" ali pa resnično "edina svobodna ženska v nacistični Nemčiji"?

Ali je imela prav državna komisija Baden-Badna za ugotavljanje zločinov proti človeštvu, ko je v Freiburgu 16. decembra 1949 po ugotovitvi, "da nikoli ni bila članica NSDAP/nemške nacionalsocialistične delavske partije" v sklepu razsodbe, ki jo razglasa zgolj za "simpatizerko" stranke, dognala, "da ji je bila popolnoma tuja namera propagiranja NSDAP... Če so jo pooblastili, naj napravi dva filma, ki ju je financirala stranka, to še ničesar ne dokazuje, če že zanemarimo dejstvo, da je gospa Riefenstahl obe naročili odločno odklonila in ju je realizirala šele na vnovične zahteve samega Hitlerja. Če je nato filma stranka priznala kot primera za propagando v Nemčiji in po svetu, to še ni dokaz, da je kriva gospa Leni Riefenstahl, ki je bila producent."

Ali je imelo prav sodišče v francoski okupacijski coni (kjer so jo aretirali Američani), ki se je izreklo, da ji filmi "v političnem pogledu niso prinesli nobenih koristi" in da zato "ni razloga za kaznovanje"?

Ali pa, ko je sedem let kasneje tudi senat zahodnega Berlina razglasil, "da ni razloga za kaznovanje gospe Riefenstahl", ker so bili "njeni stiki z organizacijami tretjega rajha zgolj komercialne narave". Tedaj je bila dobila nazaj rekvirirano vilo v gosposki četrti Berlina, v Dahlemu (v predvojni vrednosti ogromnih 140.000 mark) in l. 1952 spet tudi dovoljenje, da sme nadaljevati svoje delo – snemanje filmov.

Ali so imeli prav tisti Američani, ki so ji konec leta 1938 in v začetku 1939 pripravili hladen sprejem v Hollywoodu – po izjavi nemškega konzula dr. Georga Gyslinga je prišla v Združene države kot turistka, a je v resnici šla v ZDA reklamirati svoj film *Olimpia* in Hitlerja, ali pa tisti, ki so, kot Walt Disney in Hal Roach<sup>1</sup> prirejali večerje in sprejem v njeno čast?

Ali so imeli prav tisti Američani, ki so po aneksiji Avstrije in razbitju Čehoslovaške menili, da se Hitlerjevi osebni prijatelji ne spodobijo posvečati pozornosti? Svoje stališče so utemeljevali z njeno izjavo ob prihodu razkošne nemške čezoceanske ladje Evropa v New York, ko je na provokativno vprašanje reporterja lista *Chicago Tribune* (5. novembra 1938) "Ali ima kakšne bližnje stike s Hitlerjem?", odgovorila: "Narava mojega dela terja, da ga pogosto srečam. To mi ni težko. Poznam ga od 1932. leta. Videl je nek moj film in bil mu je zelo všeč!" Vsi kometarji so podčrtavali tisti del izjave "da ji ni težko" obiskovati tedaj že nedotakljivega in skoraj nedostopnega führerja – ali pa so imeli prav tisti, med njimi Walt Disney in Hal Roach, ki so na stvari gledali takole:

*Olimpia* je film o olimpiadi leta 1936 v Berlinu in posnela ga je Hitlerjeva prijateljica. "Kaj potem? ... Ali naj bo to razlog, da ga prepoznavamo?... Leni Riefenstahl je dobra režiserka, kajne? No, torej – kaj nam mar, kdo so njeni prijatelji!"

Morda pa so imeli prav vsi tisti, ki so vztrajali v bojkotu, posebno še, ker se je med njenim bivanjem v ZDA dogodil v Nemčiji strašen pogrom, imenovan "Kristalna noč" – Kristallnacht<sup>2</sup>, v kateri so po



vnaprej izdelanem programu odpeljali v koncentracijska taborišča 26.000 Židov in je bila škoda zaradi požganih sinagog, razbitih in oropanih židovskih trgovin ocenjena na 25.000.000 ameriških dolarjev. Ko so jo vprašali, kaj misli o tem, je odločno trdila, da so poročila o čem takem pač del kampanje določenih informacijskih sredstev proti Nemčiji in, seveda, proti njej sami.

"O tem ne verjamem niti besede!" je dodala. Resničnost teh zagotovil je potrjevala izjava, ki jo je takoj po vrnitvi iz ZDA že v pristanišču Cherbourg dala novinarju, in sicer, da sta jo ves čas nadzorovala dva detektiva, ki ju je, po njenem mnenju, plačala neka protinacistična organizacija. Trdila je, da je imela med bivanjem v Hollywoodu vrsto težav, in to kar večkrat. Poleg tega je ponavljala izjave, ki jih ni mogla dokazati, na primer, da so direktorji določenih studijev svojim zvezdam prepovedali, da bi navezali stik z njo. Bila je "prepričana", da je bilo tako.

Dalje – kaj pove o njej kot o umetnici (in samo umetnici) njena uradna izjava na pogovoru pri Hitlerju, objavljena v Ameriki po njenem odhodu iz ZDA?

"V Združenih državah neprekinjeno izvajajo propagando proti tretjemu rajhu in zato so preprečili projekcijo filma o olimpijskih igrah, čeprav je bil izredno dobro sprejet v vseh drugih državah sveta. Umetnike v Hollywoodu so prisilili, naj podpišejo izzivalno deklaracijo proti Nemčiji. Vse to je izzvalo nerazumljiv odpor proti nemškemu filmu. Že doslej je dokazljivo, da je ameriška filmska industrija pod židovskim vplivom in zato je pač lahko razumeti, zakaj se število ameriških filmov, ki se prikazujejo v Nemčiji, zmanjšuje." (*New York Times*, 24. januar 1939)

Sporna vprašanja, ki so spremljala (in še spremljajo) njeno osebnost in razsežnost njenega dela, so se pojavila tudi po vojni in po razsodbi, da je bila pač samo "simpatizerka nacizma", posebno še, ker se je občutno razmahnila kampanja, ki jo je začela mednarodno ugledna francoska revija *Cahiers du Cinéma*. V prvi vrsti se je nanašala na njeno umetniško rehabilitacijo. Kino klubi, festivali in kinoteke so začeli prikazovati njene filme. Sledile so nagrade, medalje in diplome ter seveda številni intervjuji.

Obenem pa je naraščal odpor proti takemu načinu rehabilitacije. Vprašanja in odgovori so ostali enaki. Razlika je bila samo v tem, da so bile teze o "neodvisni (generalni) umetnici" in "edini svobodni ženski med nacistično Nemčijo" zavržene z dokumenti iz državnih (javnih) arhivov, o katerih je bila sama prepričana, da so uničeni in je gradila svojo rehabilitacijo na tem, da jih ni več. Ni bilo samo to. Nekatere stvari so se tudi ponavljale.

Tako so se l. 1960 pri British Film Institute (Britanski filmski institut, BFI) odločili, da v Londonu prikažejo filme Leni Riefenstahl. Osebnost so jo povabili in obenem zaprosili Petra Sellersa, tedaj zelo priljubljenega igralca, in Ivorja Montaguja, vodilnega angleškega filmskega kritika, zgodovinarja, scenarista in producenta, naj sodelujeta v manifestaciji. Tedaj je Ivor Montagu napisal Sellersu pismo, v katerem ga obvešča, kako "ne more pristati na sodelovanje v manifestaciji, kjer bo zraven Leni Riefenstahl". V pismu je tudi izrazil pričakovanje, da bo Sellers storil enako. Ta pa mu je odgovoril (tudi s pismom) takole:

"Ali ni gospodična Riefenstahl povabljen, ker je talentirana cineastka? Glede na njen prispevek k filmu je naš videti sila skromen, če naj se tako izrazim. Ali mi lahko zatrdite, da umetnik v civilizirani družbi samo zato nima pravice, da se oglašja kot umetnik, ker obstaja proti njegovemu političnemu stališču ali osebni morali določena populistična opozicija?"

Vendar se je splošni konsenz britanske kulturne javnosti strinjal z Montagujem. Uprli so se prihodu Leni Riefenstahl v London, ne pa prikazu njenih filmov. Po ostri javni polemiki je BFI umaknil vabilo. "BFI poudarja, da ima pravico vabiti umetnike glede na njihovo umetniško vrednost in brez vpletanja političnih stališč, vendar v nastali situaciji ugotavlja, da obisk gospodične Riefenstahl ne more služiti namenu BFI in zato povabilo preklicuje."

Nekaj podobnega se je ponovilo l. 1972, ko so častilci njene umetnosti hoteli v Berlinu ob njeni navzočnosti v isti najprezentativnejši dvorani kina UFA-Palast-am-Zoo, kjer je bila leta 1937 v okviru proslave Hitlerjevega rojstnega dne (20. aprila) premiera, ponoviti projekcijo njenega filma *Olimpia*. Vendar so

protesti v časopisih in po radiu, pa tudi demonstracije na ulicah, pripeljali do odpovedi predstave in Leni Riefenstahl se je morala vrniti v München.

Najbolj kontroverzen (in najbolj spektakularen) spopad med tistimi, ki v njej vidijo samo umetnico in tistimi, ki ne morejo mimo dejstva, "da je svoj talent vpregla v službo neki pošasti", se je dogodil leta 1974 v mestu Telluride (Colorado, ZDA) na festivalu, na katerega so med drugimi povabili kot častno gostjo tudi Leni Riefenstahl. Predvidena je bila podelitev srebrne medalje za njen prispevek k filmski umetnosti in seveda projekcija njenih filmov. Na proteste proti takemu programu je župan mesta Jerry Rosenfeld pripomnil, "da je sicer Žid", ter dodal: "Mi častimo umetnico, ne posamezne osebe."

Na tako izjavo se je odzval rabin Yaakov Rosenberg, predsednik komisije za židovska vprašanja v ameriškem Kongresu:

*"Gospodična Riefenstahl je s svojim propagandističnim talentom služila neki pošasti in ji pomagala očarati nemški narod in uspavati svet, da ni nihče ničesar posumil. Z moralnega gledišča za tako osebo ni mogoče opravičiti nagrade, naj bo kakršnakoli že. Samo fanatična nacistka je lahko ustvarila Zmagoslavje volje (Triumph des Willens, 1934). Upravičena je trditev, da je to delo globoko subverzivno in tisti, ki ga je ustvaril, je najuspešnejši filmski propagandist. Strogo gledano lahko upoštevamo, da je zadnja leta gospodična Riefenstahl prosila odpuščanje za svojo osebno odgovornost, kar zadeva nacistične strahote. Prav neverjetno je, da ima še vedno toliko gorečih zagovornikov in močnih zaveznikov. Čast za Leni Riefenstahl je žalitev vseh, ki so pretrpeli nacistično tiranijo, ki jo je sama promovirala."*

Festival je vseeno potekal. Ob Leni Riefenstahl so bili častni gostje Gloria Swanson, Francis Coppola in direktor francoske kinoteke Henri Langlois. Na zahtevo, naj se umaknejo in naj ne sodelujejo več na festivalu, je Gloria Swanson rekla novinarjem: "*Zakaj bi se morala umakniti? Ali bo morda gospodična Leni Riefenstahl razvila nacistično zastavo? Mislila sem, da je Hitler mrtev in nočem se pogovarjati o škandalih!*" Francis Coppola ni rekel nič, pač pa je demonstrativno priredil večerjo za gospodično Riefenstahl v najbolj luksuznem hotelu v mestu.

Tistega večera, ko so Leni Riefenstahl v Operi Sheridan v navzočnosti izbranih gostov podelili srebrno medaljo, so se pred glavnim vhodom v Opero zbrali demonstranti, večinoma ženske, s transparenti z napisi "Protestiram kot ženska! Protestiram kot Američanka! Protestiram kot Židinja! Vsak pravi umetnik ve, da je bil nacizem antiumetnost!"

Leni Riefenstahl je med ploskanjem izbranega občinstva prejela srebrno medaljo in pred televizijskimi kamerami rekla, bolj sama sebi (tedaj je imela 72 let): "To je kot pred vojno. Radi me imajo!" Vendar je šla ven pri stranskih vratih, da je televizijski reporterji ne bi posneli pred transparenti demonstrantov. Napovedana tiskovna konferenca je bila odpovedana. Povsem drugačne volje kot leta 1939 je ob odhodu iz ZDA rekla:

*"Lepo je bilo, le malo bolj žalostno. Vse to mi ne more vrniti tistega, kar sem izgubila..."*

Leni Riefenstahl je odšla. Od nas je odvisno, da ugotovimo, kdo je bila Leni Riefenstahl in kaj je tisto, kar je izgubila. •

#### Opombi:

1 Hal Roach (1892) znani ameriški filmski producent, scenarist in režiser. Kariero pri filmu je začel s snemanjem prvih filmov Harolda Lloydja. V primerjavi s svojim tekmečem Mackom Sennettom, ki se je zanašal samo na vizualne gege, si je Roach prizadeval za zgodbo s komičnimi zapleti. Sennett je tonil v pozabo. Roach pa je uspeval pri občinstvu, posebno s serijo filmov Stana Laurela in Oliverja Hardyja. Med drugo svetovno vojno je kot polkovnik snemal propagandne filme za ameriško armado.

2 Neposredni povod za ta strašni genocid je bil vpad osemnajstletnega poljskega Žida Herchela Grynzpana v nemško ambasado v Parizu. Streljal je na tretjega sekretarja ambasade, ki je izdihnil dva dni po atentatu.



# določena tendenco francoskega filma

françois truffaut

Edini namen pričujočih zapiskov je poskus definicije določene tendence francoskega filma – tako imenovanega psihološkega realizma – in zaris njenih meja.

## Deset ali dvanajst filmov...

Če francoski film letno proizvede stotino filmov, tedaj je jasno, da jih le deset ali dvanajst zasluži pozornost kritikov in cinefilov, potemtakem tudi pozornost naših *Cabiers*.

Teh deset ali dvanajst filmov sestavlja tisto, kar so ljubko imenovali Tradicija kvalitete: s svojo ambicijo silijo v občudovanje tuji tisk, dvakrat na leto pa branijo barve Francije v Cannesu in Benetkah, kjer vse od leta 1946 dovolj redno pobirajo medalje, zlate leve in najvišje nagrade.

Na začetku zvočnega filma se je francoski film pošteno razlikoval od ameriškega. Pod vplivom Hawksovega *Brazgotinca* (Scarface, 1932) smo naredili zabaven film *Dedek Moko* (Pépé le Moko).

Nato je francoski scenarij po zaslugi Préverta doživel najsjajnejši razvoj, *Obala v megli* (Quai des Brumes, 1938) pa ostaja mojstrovina šole tako imenovanega poetičnega realizma.

Vojna in čas po njej sta prenovila naš film. Razvijal se je pod vplivom notranje napetosti, poetični realizem – za katerega lahko rečemo, da je umrl, ko je za sabo zaprl *Vrata noči* (Les Portes de la Nuit, 1947) – pa je zamenjal psihološki realizem z imeni, kot so Claude Autant-Lara, Jean Dellanoy, René Clément, Yves Allgret in Marcel Pagliero.

## Filmi scenaristov...

Spomnimo se, da je Delannoy pred kratkim posnel *Grbavca* (Le Bossu) in *Senčno stran* (La Part de l'Ombre), Claude Autant-Lara *Zaljubljenega vodovodarja* (Le Plombier Amoureux) in *Ljubezenska pisma* (Les Lettres d'Amour), Yves Allegret *Sanjsko skrinjico* (La Boîte aux Réves) in *Demone zarje* (Les Démons de l'Aube). Vsi ti filmi so bili prepoznani za strogo komercialna podjetja, treba pa je priznati, da so uspehi oziroma neuspehi naštetih filmarjev posledica scenarijev, ki so jih bili izbrali. *Pastoralna simfonija* (La Symphonie Pastorale), *Vrag v telesu* (Diable au Corps), *Prepovedane igre* (Jeux Interdits), *Maneže* (Maneges), *Mož hodi skozi mesto* (Un Homme marche dans la ville) – vse to so v prvi vrsti filmi scenaristov.

Mar ni tedaj nesporna evolucija francoskega filma mogoča predvsem po zaslugi prenove scenaristov in vsebin, drznosti v odnosu do mojstrov in nenazadnje zaupanja v občinstvo, da bo znalo prisluhniti tudi vsebinam, ki jih ponavadi označimo za težavne?

Zato bo v tem prispevku govora le o scenaristih – prav tistih, ki jim gre pripisati korenine psihološkega realizma znotraj Tradicije kvalitete: to so Jean Aurenche in Pierre Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson (novi), Robert Scipion, Roland Laudenbach in drugi.

## Danes je vsakomur jasno...

Jean Aurenche se je najprej preizkusil v režiji in posnel dva kratka filma, ki sta danes že pozabljena. Nato pa se je specializiral za adaptacije. Leta 1936 je z Anouilhom napisal dialoge za filma *Ni*

*nimate za prijavit* (Vous n'avez rien à déclarer) in *Lisjaki iz 11. okrožja* (Les Dégourdis de la 11e). V istem času je Pierre Bost pri založbi N.R.F. objavljaj izvirne kratke romane. Prvič sta se Aurenche in Bost združila v ekipo za priredbo in dialoge filma *Douce*, ki ga je režiral Claude Autant-Lara.

Danes je vsakomur jasno, da sta Aurenche in Bost rehabilitirala adaptacijo tako, da sta preobrnila njeno klasično pojmovanje: stari predsodek dobresedne zvestobe črki sta zamenjala, kot pravijo, z zvestobo duhu – zaradi česar se je lahko porodil celo naslednji drzen aforizem: "Poštena priredba je izdaja" (Carlo Rim, *Travelling in sex-appeal*).

## O enakovrednosti...

Preizkusni kamen adaptacij, kakršnih se lotevata Aurenche in Bost, je postopek, ki ga imenujeta enakovrednost. Ta postopek predpostavlja, da obstajajo v adaptiranem romanu prizori, ki jih je mogoče posneti, a tudi taki, ki se jih ne da: namesto da bi te slednje opustili (kot so to počeli včasih), je zdaj treba iznajti enakovredne prizore – se pravi takšne, kot bi jih avtor romana bil lahko napisal za film.

"Iznajdba brez izdaje" – to je geslo, ki ga rada navajata Aurenche in Bost, pri čemer pozabljata, da je mogoče zlahka izdati tudi z opustitvijo.

Sistem Aurenchea in Bosta zna tako zapeljivo razglasiati svoja načela, da ni še nikomur prišlo na misel, da bi od blizu preveril njegovo delovanje. Prav to je moj namen.

Ves ugled Aurenchea in Bosta temelji na dveh točkah:

- 1) na zvestobi duhu del, ki jih adaptirata
- 2) in na talentu, ki ga v to delo vlagata.

## Ta slovita zvestoba...

Od leta 1943 sta Aurenche in Bost napisala dialoge in priredila za film naslednja dela: *Douce* Michela Daveta, Gideovo *Pastoralno simfonijo*, Radiguetovega *Vraga v telesu*, Queffelecovega *Rektor na otoku Sein* (*Bog rabi ljudi*) (Un Recteur à l'Île de Sein- Dieu a besoin des hommes), *Prepovedane igre* Françoisa Boyerja in Colettino *Nepožeto žito* (Le Blé en herbe).

Napisala sta še priredbo *Dnevnika vaškega župnika* (Journal d'un Curé de Campagne), ki ni bila nikoli posneta, scenarij o Devici Orleanski, katerega del je nedavno realiziral Jean Dellanoy, poleg teh pa še scenarij in dialoge *Rdeče krčme* (L'Auberge Rouge) v režiji Claude Autant-Laraja. Opazili boste globoko raznolikost navdihov del in adaptiranih avtorjev. Predstavljam si, da je potrebno za podvig, ki naj ostane zvest duhu Michela Daveta, Gidea, Radigueta, Queffeleca, Françoisa Boyerja, Colette in Bernanosa, imeti neverjetno gibčnost duha in redko videno mnogoplastno osebnost, zapovrh pa še dobršno mero enkratnega eklekticizma.

Treba je tudi upoštevati, da sta Aurenche in Bost sodelovala s kar najbolj različnimi režiserji: Jean Dellanoy, denimo, se ima za mističnega moralista. Toda nizkotnost *Divjega dečka* (Garçon Sauvage), ozkosrčnost *Minute resnice* (La Minute de Vérité) in nepomembnost *Napoleonove ceste* (La Route Napoléon) kažejo na nestanovitnost takega poslanstva.





Gérard Philipe, Micheline Presle  
Vrag v telesu

Claude Autant-Lara pa je, narobe, dobro znan po svojem nekonformizmu, "naprednih" idejah in ostrem antiklerikalizmu: priznajmo mu, da v svojih filmih dejansko ostaja zvest samemu sebi. Ker je Pierre Bost tehnični del tega para, se nam zdi, da gre duhovno plat njegovega skupnega dela pripisati predvsem Jeanu Aurenchu. Jeana Aurencha so vzgojili jezuiti, česar se spominja s hkratno nostalgijo in odporom. Spogledoval se je z nadrealizmom in simpatiziral z anarhističnimi skupinami tridesetih let. To gotovo priča o moči njegove osebnosti, verjetno pa tudi o nekompatibilnosti z osebnostmi Gidea, Bernanosa, Queffleca in Radigueta. Več pa se bomo gotovo poučili iz pregleda del. Oče Amde Ayfre je znal zelo dobro razčleniti *Pastoralno simfonijo* in določiti razmerje pisanega dela s filmskim: "Najprej redukcija vere na religiozno psihologijo pri Gideu, zdaj pa redukcija le-te na čisto psihologijo... Temu kakovostnemu poslabšanju bo zdaj, po zakonu, ki je dobro znan vsem estetikom, ustrezalo količinsko popoljšanje - dodali bodo nove osebe: Piette in Casteran sta zadolžena za predstavitev določenih čustev. Tragedija postane drama, melodrama." (*Dieu au cinéma*, str. 131).

#### Moti me...

V tem slovitem postopku enakovrednosti me moti to, da nisem čisto prepričan, če nek roman res vsebuje prizore, ki se jih ne da posneti, še manj pa seveda verjamem, da kdo drug ne bi znal posneti prizorov, ki se jih proglašajo za neposnemljive.

Ko je André Bazin hvalil Roberta Bressona za njegovo zvestobo Bernanosu, je svoj izvrstni članek *Stilistika Roberta Bressona* sklenil s temi besedami:

"Po Dnevniku vaškega župnika sta Aurenche in Bost le še Viollet-Leduc adaptacije."

Vsi, ki občudujejo in dobro poznajo Bressonov film, se spominjajo čudovitega prizora v spovednici, ko se obraz Chantal "pričenja pojavljati počasi, malo po malo" (Bernanos).

Ko je Jean Aurenche nekaj let pred Bressonom pisal priredbo *Dnevnika*, ki jo je Bernanos zavrnil, je ta prizor ocenil kot neposnemljiv in ga nadomestil s prizorom, ki ga objavljamo:

- *Hočete, da vam prisluhnem tu?* (Pokaže na spovednico).

- *Nikoli se ne spovedujem.*

- *Pa vendar ste se bili spovedali včeraj, saj ste davi prejeli obhajilo?*

- *Nisem prejela obhajila.*

Gleda jo, ves presenečen.

- *Oprostite, saj sem vam vendar jaz podelil obhajilo.*

Chantal se hitro oddalji h klečalniku, kjer je bila zjutraj.

- *Pridite pogledat.*

Župnik ji sledi. Chantal mu pokaže molitvenik, ki ga je tam pustila.

- *Poglejte v knjigo, gospod. Sama se je morda ne smem več dotikati.*

Župnik radovedno odpre knjigo in med dvema listoma odkrije hostijo, ki jo je Chantal tja izpljunila. Na njegovem obrazu je čutiti osuplost in vznemirjenje.

- *Izpljunila sem hostijo*, reče Chantal.

- *Vidim, mirno reče župnik.*

- *Česa takega niste še nikoli videli, mar ne?* reče Chantal ostro, skoraj zmagoslavno.

- *Ne, nikoli*, reče na videz povsem mirni župnik.

- *Ali veste, kaj je treba storiti?*

Župnik za hip zapre oči. Razmišlja ali moli. Nato reče.

- *Zelo lahko je to popraviti, gospodična. Toda grozljivo je to storiti.*

Gre proti oltarju z odprto knjigo. Chantal mu sledi.

- *Ne, ni grozljivo. Grozljivo je prejeti hostijo, ko grešite.*

- *Ste torej grešili?*

- *Manj od drugih, toda njim je to vseeno.*

- *Ne sodite.*

- *Ne sodim, obsojam*, silovito izbruhne Chantal.

- *Utihnite pred Jezusovim telesom!*

Župnik poklekne pred oltarjem, vzame hostijo iz knjige in jo pogoltne.

Sredi knjige naletimo na razpravo o veri, v kateri se spopadeta župnik in topoglavi ateist po imenu Arsene. Arsene zaključí razpravo s stavkom: "Ko si mrtev, je vse mrtvo." V adaptirani verziji je razprava prestavljena na župnikov grob. Zdaj poteka med Arsenom in drugim župnikom ter končuje film. In prav stavek "Ko si mrtev, je vse mrtvo" bi naj bil zadnja replika filma – tista torej, ki jo občinstvo ponese s seboj, morda celo edina, ki jo ohrani v spominu. Bernanos svojega dela seveda ni sklenil s stavkom "Ko si mrtev, je vse mrtvo", temveč: "Kaj je vendar to – vse je milost". "Iznajdba brez izdaje?" Povejte sami, toda meni se zdi, da je tu bolj malo iznajdbe, prav zato pa veliko izdaje. Samo še podrobnost ali dve. Aurenche in Bost nista mogla narediti *Dnevnika vaškega župnika*, ker je bil Bernanos živ. Robert Bresson je izjavil, da mu je prav dejstvo, da je Bernanos še živ, dovoljevalo večjo svobodo. Tako je Aurenchu in Bostu v napoto, če si pri življenju, Bressona pa veliko bolj moti, če si že mrtev.

#### Strgana maska...

Že samo iz preprostega branja tega odlomka izhajata:

1) vztrajna in premišljena zagata nezvestobe tako duhu kot črki;

2) zelo očiten okus za skrunitev in bogokletstvo.

Ta nezvestoba duhu degradira tudi druga dela: ljubezenski roman *Vrag v telesu* postane proti-vojni in proti-meščanski film, z zgodbo zaljubljenega pastora v *Pastoralni simfoniji* Gide postane Beatrix Beck, *Rektor z otoka Sein* pa zamenja svoj naslov z "enakovrednim" *Bog rabi ljudi*, medtem ko so otočani uprizorjeni kot sloviti "bebci" iz Buñuelovega filma *Zemlja brez kruha* (*Terre sans Pain*).

Na bogoskrunstvo pa bolj ali manj zvijačno naletimo vsakič, pač glede na snov, režiserja ali celo zvezdo.

Spomnite se prizora iz spovednice v filmu *Douce*, pogreba Marthe v *Vragu v telesu*, oskrunjenih hostij v omenjeni priredbi *Dnevnika vaškega župnika* (na prizor naletimo nato v filmu *Bog rabi ljudi*), pa celega in še posebej Fernandelovega scenarija lika v *Rdeči krčmi* ter kompletnega scenarija *Prepovedanih iger* (pretep na pokopališču). Vse to torej priča o Aurenchu in Bostu kot avtorjih odkrito antiklerikalnih filmov, ker pa so talarji v modi, sta naša avtorja pač pristala, da se pred njo priklonita. Ker seveda ne smeta izdati svojih prepričanj, je treba tu in tam poseči po temi skrunitve in bogokletstva ter po dvoumnih dialogih, da bi tako pokazala znancem, kako znata zadovoljiti producenta in ga obenem "prevarati", zapovrh pa nategniti še enako zadovoljno "množično občinstvo".

Ta postopek si zasluži ime alibizem: njegova raba je upravičena in



celo nujna v dobi, ko je treba na vse načine razgaljati neumnost, da bi lahko sploh razumno delali. Toda – celo če gre v primeru "vrtenja producentov" za pravično vojno – ali ni nekoliko škandalozno zaradi tega delati *re-write* avtorjev, kot so Gide, Bernanos in Radiguet?

V resnici Aurenche in Bost delata natanko isto kot vsi svetovni scenaristi, denimo pred vojno Spaack ali Natanson.

V njunih glavah ima sleherna zgodba like A, B, C, D. Znotraj te enačbe pa je vse urejeno po kriterijih, ki so znani le njima. Ljubijo v skladu s povsem precizno simetrijo, liki izginjajo, spet druge na novo iznajdeta, scenarij se postopoma oddaljuje od izvirnika in postaja celota, brezoblična, toda sijajna celota, novi film pa korak za korakom slovesno vstopa v Tradicijo kvalitete.

**Že, že, porečete...**

Rekli boste: "Priznamo, da se Aurenche in Bost ne držita izvirnikov, toda – ali s tem ne zanikate tudi njunega talenta?" Talent, jasno, ni odvisen od zvestobe, pa vendar priznavam veljavnost le tisti priredbi, ki jo napiše filmar (*un homme de cinéma*). Aurenche in Bost sta predvsem literata in očitam jima prezir, ki bije iz njunega podcenjevanja filma. Do scenarija se vedeta približno tako kot tisti, ki hočejo prestopnika prevzgojiti s tem, da mu najdejo delo. Vedno sta prepričana, da sta "storila največ" zanj, ko sta ga očistila vseh subtilnosti, cele znanosti nians, ki so sploh ena glavnih zaslug modernih romanov. Navsezadnje razlagalci naše umetnosti vedo, da prav nič ne počastimo filma, če zanj uporabimo literarni žargon. (Mar nista bila ob delu Pagliera omenjena Sartre in Camus, v zvezi z Allegotom pa fenomenologija?)

V resnici Aurenche in Bost priskutita dela, ki jih adaptirata, saj gre enakovrednost vedno v smeri bodisi izdaje bodisi skromnosti.

Kratek primer: v Radiguetovem *Vragu v telesu* je srečanje François in Marthe na peronu železniške postaje opisano tako, da Marthe skoči z vozečega vlaka. V filmu se srečata v šoli, ki je preurejena v bolnišnico. Kakšen je cilj te enakovrednosti? Dopustiti scenaristoma, da razporedita proti-vojne elemente, ki sta jih delu dodala v soglasju z režiserjem.

Več kot očitno pa je, da je bila Radiguetova ideja že v izhodišču ideja režije, medtem ko je prizor, ki sta si ga izmislila Aurenche in Bost, zgolj literaren. Verjemite mi, da bi lahko primere naštevati v neskončnost.

**Nekega dne bo treba...**

Skrivnosti ni mogoče večno skrivati, recepti se raznosijo, o novih znanstvenih odkritjih poročajo v Akademiji znanosti – in če gre verjeti Aurenchu in Bostu, da je adaptacija ekzaktna znanost, tedaj nas bosta morala nekega dne podučiti o naslednjem: v imenu katerih kriterijev, ob spoštovanju katerega sistema, katere notranje in tajanstvene geometrije dela režeta, bogatita, množita, delita in "brusita" mojstrovine?

Te domnevne enakovrednosti potemtakem niso nič drugega kot skromne zvijače za izogib težavam: kako z zvočnim trakom rešiti probleme, ki zadevajo podobo, kako počistiti sliko, da na ekranu ne ostane nič drugega kot globokumno kadriranje, komplicirana osvetljava, "polizana" fotografija, vsa ta živahna celota "tradicije kvalitete". Zdaj, ko smo enkrat ponudili to osnovno idejo, se moramo lotiti množice filmov, ki sta jih adaptirala Aurenche in Bost, da bi poiskali vztrajnost določenih tem, ki bodo pojasnile – ne pa tudi upravičile – stalno nezvestobo obeh scenaristov delom, ki jih jemljeta kot "pretvezo" in "priložnost".

Takole so videti njuni scenariji, če jih povzamemo najbolj na kratko: *Pastoralna simfonija*: Poročeni pastor ljubi, a ne bi smel.

*Vrag v telesu*: Izkazujeta si ljubezen, čeprav ne bi smela.

*Bog rabi ljudi*: Bere mašo, blagoslovlja, in daje v poslednje olje – a nima pravice.

*Prepovedane igre*: Pokopujejo, a nimajo pravice.

*Nepožeto žito*: Ljubita se, a se ne bi smela.

Rekli boste, da obnavljam tudi vsebine knjig, česar ne zanikam. Rad pa bi opozoril, da je Gide napisal tudi *Ozka vrata*, Radiguet *Ples grofa Orgela*, Colette *Potepuha* – pa ni noben od teh romanov zamikal Delannoyja ali Autant-Laraja.



Jean Gabin, Michèle Morgan  
Quai des brumes

Povem naj še, da mojo trditev potrjujejo tudi scenariji, o katerih se mi tu ne zdi vredno izgubljati besed: *Izza rešetk* (Au dela des grilles), *Stekleni grad* (Le Château de verre), *Rdeča krčma*...

Kaj hitro uvidimo spretnost branilcev Tradicije kvalitete, ki izbirajo le tiste snovi, ki so kot nalašč za nesporazume, na katerih počiva cel njihov sistem. Pod plaščem literature – in seveda kvalitete – ponujajo občinstvu redno dozo hudobije, ne-konformizma in lahke drznosti.

**Vpliv Aurencha in Bosta je ogromen...**

Pisatelji, ki so se lotili filmskih dialogov, so se soočili s podobnimi imperativi. Anouilh je med dialogi za *Lisjake iz 11. okrožja* in *Trmo ljube Caroline* (Un Caprice de Caroline chérie) v bolj ambiciozne filme vpeljal svoj svet, ki prepleta slikovitost bazarja z ozadjem nordijskih meglic, prestavljenih v Bretanjo; *Bele tačke* (Pattes Blanches). Še en pisatelj, Jean Ferry, je postal žrtev mode, saj bi lahko dialoge Manon mirno podpisala Aurenche in Bost: "Misli, da sem devica, v civilu pa je profesor psihologije!". Tudi od mlajših scenaristov ne moremo prav veliko pričakovati. Držijo se nazaj in pazijo, da bi se pomotoma ne dotaknili tabujev.

Jacques Sigurd je eden zadnjih prišlekov k "scenariju in dialogom". Dela z Yvesom Allegrotom, francoski film pa jima dolguje nekaj najbolj mračnih mojstrov: *Dad iz Anversa* (Dad d'Anvers), *Maneže, Tako lepa majhna plaža* (Une si jolie petite plage), *Čudež se je dogodil samo enkrat* (Les Miracles n'ont lieu qu'une seule fois), *Mlada norica* (La jeune folle). Jacques Sigurd je zelo hitro obvladal recept. Imeti mora občudovanja vredno sposobnost sinteze, saj njegovi scenariji brez težav nihajo med Aurenchem in Bostom, Prevertom in Clouzotom, vse skupaj pa še rahlo pomladi. Religije ni nikoli zraven, zato pa se bogokletstvo vsakič skromno priplazi po zaslugi kakšnega Marijinega otroka ali skupine nun, ki prečkajo polje ravno v trenutku, ko bi jih najmanj pričakovali (*Maneže, Tako lepa majhna plaža*).

Krutost, zaradi katere naj se "buržujem obrne želodec", najde svoje mesto v opaznih replikah tipa "star je že bil, naj crkne" (*Maneže*). V filmu *Tako lepa majhna plaža* Jane Marken zaviha Bercku blagostanje, ki mu ga prinašajo tuberkulozni bolniki: družine jih prihajajo obiskovat in posel cveti! (Pomislimo na molitev Rektorja z otoka Sein).

Roland Laudenbach, ki je videti precej bolj nadarjen od večine



kolegov, je sodeloval pri filmih, ki so najbolj tipični za to stanje duha: *Minuta resnice*, *Dobri bog brez izpovedi* (Le Bon Dieu sans confession), *Hiša molka* (La Maison du Silence).

Tudi Robert Scipion je nadarjen. Napisal je eno samo knjigo: knjigo pastišev. Posebni znaki: dnevno obiskovanje kavarn v Saint-Germain-des-Prés, prijateljevanje z Marcelom Pagliermom, ki ga imenujejo tudi filmski Sartre – najbrž zato, ker so njegovi filmi podobni člankom iz *Temps Modernes*. Oglejte si nekaj replik iz filma *Ljubimca z mrtve reke* (Les Amants de Bras Mort), populističnega filma, katerega "junaki" so mornarji, tako kot so bili pristaniški delavci junaki filma *Mož hodi skozi mesto*:

- Ženske prijateljev so zato, da spiš z njimi.

- Počneš, kar se ti splača: za to bi splezal na vsakogar, je že treba reči.

V enem samem kolutu filma, bolj proti koncu, lahko v manj kot desetih minutah slišimo izraze, kot so "cipa, kurba, prasica in sranje". Je mar to realizem?

#### Pogrešamo Preverta...

Če pogledamo uniformnost in skopost današnjih scenarijev, se nam kar malo stoji po Prevertovih scenarijih. On je verjel v hudiča, torej v boga – in četudi je bila večina njegovih likov iz čiste trme nabita z vsemi grehi stvarstva, se je pri njem vedno našel prostor za par, Adama in Evo, s katerim se je film končal, boljša zgodba pa šele zares začela.

#### Psihološki realizem: ne realen ne psihološki...

V francoskem filmu redno dela vsega sedem ali osem scenaristov. Vsak od njih zna povedati le po eno zgodbo – in ker si vsak izmed njih prizadeva doseči uspeh "velikih dveh", ni pretirano reči, da vseh sto in nekaj francoskih filmov, posnetih vsako leto, pravzaprav pripoveduje isto zgodbo: vedno gre za žrtev, ponavadi za prevaranega soproga(o). (Če bi ne bil neskončno grotesken, bi bil ta rogonosec edini simpatični lik filma: Blier-Vilbert itd.) Prebrisanost njegovih bližnjih in sovraštvo, s katerim se obkladaajo člani njegove družine, vodi "junaka" v pogubo; krivičnost življenja in kot lokalna začimba še hudobija sveta (župnikov, hišnic, sosedov, mimoidočih, bogatih, revnih, vojakov, itd.).

Pozabavajte se ob dolgih zimskih večerih in poskusite najti tiste francoske filme, ki izstopajo iz opisanega okvirja. Ko boste že pri tem, poiščite med filmi tiste, v katerih se med dialogi ne pojavi tak ali podoben stavek, ki ga praviloma izreče najbolj nizkoten filmski par: "Vedno imajo oni denar (ali možnost, ali ljubezen, ali srečo). Ah! Kako krivično je vse skupaj!".

Ta smer, ki meri na realizem, ga uniči vsakič, ko je končno le videti, da ga je ujela, saj jo veliko bolj skrbi, kako bo zaprla bitja v brezizhoden svet, zabarikadiran s formulami, besednimi igrami in maksimami, kakor da bi jim pustila, da se nam pred oči pokažejo taki, kakršni so. Umetnik ne more vedno obvladovati svojega dela. Včasih mora biti Bog, včasih pa njegova kreatura. V nekem znanem modernem delu se glavni lik, ki je ob dvigu zastora videti povsem običajen, na koncu predstave znajde kot pohabljenec brez rok in nog, saj je zaporedna izguba vsakega od udov zaznamovala vsako novo dejanje. Čudna je doba, v kateri si zadnji falirani igralec upa rabiti izraz "kafkovsko" za opis svojih domačih zagat. Ta tip filma prihaja naravnost iz moderne literature, pol "kafkovske", pol bovaryjevske!

V Franciji ne posnamejo več niti enega filma, ne da bi avtorji bili trdno prepričani, da delajo novo *Gospo Bovary*.

Prvič v francoski literaturi je avtor zavzel do svoje snovi oddaljeno, zunanjo držo, zaradi česar je snov postala nekakšen insekt pod mikroskopom entomologa. Toda če je na začetku tega podviga Flaubert lahko rekel: "Vse jih bom povaljal v istem blatu – in ostal pravičen" (kar bi današnji avtorji gotovo rade volje povzdignili v motto), je pozneje vendarle rekel tudi: "Gospa Bovary – to sem jaz". Močno dvomim, da bi taisti avtorji lahko privzeli ta stavek, še manj pa ga izrekli na svoj račun!

#### Režija, režiser, besedila...

Namen tega pisanja je omejen na preizkus določenega tipa filma, pa še to zgolj z vidika scenarijev in scenaristov. Vseeno pa bi veljalo poudariti, da so režiserji tisti, ki so in hočejo biti odgovorni za scenarije in dialoge, ki jih uprizarjajo.

Omenjal sem že filme scenaristov – in Aurenche ter Bost mi gotovo ne bosta oporekala. Ko predata scenarij, je film narejen; v njunih očeh je režiser tisti gospod, ki skrbi za kadriranje vsega tega – in žal je tako celo res! Omenjal sem že pravo manijo vrivanja pogrebov na vseh mogočih koncih. Pa vendar se prav smrti ti filmi najbolj na daleč izogibajo. Spomnimo se čudovite Nananine smrti ali smrti Emme Bovary pri Renoirju; – v *Pastorali* (La Pastorale) je smrt kvečjemu izziv za maskerja in snemalca. Primerjajte veliki plan mrtve Michele Morgan v *Pastorali*, Dominique Blanchard v *Skrivnosti Mayerlinga* (Le Secret de Mayerling) in Madeleine Sologne v *Večnem vračanju* (l'Eternel Retour): to je isti obraz! Vse se zgodi po smrti.

Citirajmo končno še Delannoyjevo izjavo, ki jo perfidno posvečamo francoskim scenaristom: "Ko se nadarjeni avtorji nekega dne spravijo 'pisati za film' – zaradi dobičkaželjnosti ali zaradi slabosti –, tedaj to počno z občutkom, da se ponižujejo. Lotevajo se številnih nenavadnih poskusov povprečnosti, skrbi jih, da ne bi kompromitirali svojega talenta, predvsem pa so čvrsto prepričani, da mora biti pisanje za film razumljeno od spodaj." (Pastoralna simfonija ali Ljubezen do poklica, revija *Verger*, november 1947). Brez obotavljanja moram razkriti sofizem, ki mi ga nenehno servirajo, preoblečenega v argument: "Te dialoge vendar izgovarjajo nizkotneži in umazano govorico jim posojamo, da bi bolje stigmatizirali njihovo hudobijo. To je naš način, kako biti moralist." Na to odgovorjam: ni res, da take stavke izrekajo le najbolj nizkotni liki. Drži sicer, da v filmih "psihološkega realizma" ni drugih likov razen hudobnih, toda vzvišenost avtorjev nad njihovimi liki je tako prekomerna, da so vsi tisti, ki slučajno niso podli, v najboljšem primeru neskončno groteskni.

Sicer pa poznam vsaj za pest mož v Franciji, ki tako nizkotnih likov, ki izgovarjajo tako nizkotne stavke, preprosto niso sposobni zasnovati, nekaj cineastov torej, katerih vizija sveta je vsaj tako pomembna kot vizija Aurenche in Bosta ali Sigurda in Jeansona. Gre za imena, kot so Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt. Vse to so prav tako francoski cineasti in – kot po naključju – vsi po vrsti avtorji, ki pogosto pišejo svoje dialoge, nekateri med njimi pa tudi sami iznajdevajo zgodbe, ki jih režirajo.

#### In še boste rekli...

"Toda zakaj – mi boste rekli – zakaj bi ne mogli z istim navdušenjem govoriti tudi o vseh tistih cineastih, ki se trudijo delati znotraj te Tradicije in te Kvalitete, iz katerih se s tako lahkoto norčujete? Zakaj ne občudovati tako Yvesa Allegreta kot Beckerja, tako Jeana Dellanoyja kot Bressona, Clauda Autant-Laraja kot



Maria Casarès  
Dame iz Bonljonskega gozda



Jean Marais, François Périer  
Orfej



Serge Reggiani, Simone Signoret  
Zlata delava



Jacques Tati  
Gospod Hulot na počitnicah



Renoirja?" *Okus je sestavljen iz tisočih gnusov.* (Paul Valéry)  
Povem vam, da ne verjamem v miroljuben soobstoj Tradicije kvalitete in avtorskega filma.

Navsezadnje nista Yves Allegret in Dellanoy nič drugega kot karikaturi Clouzota in Bressona.

Razvrednotenja sicer splošno hvaljenih filmov se nisem lotil iz želje po škandalu. Prepričan sem, da je prav pretirano podaljšan obstoj psihološkega realizma osnovni razlog tega, da občinstvo ne razume del, ki so po svoji zasnovi nova, kot so to denimo *Zlata kočija* (La Carrosse d'Or), *Zlata čelada* (Casque d'Or), celo *Dame iz Bulonjskega gozda* (Le Dames de Bois de Boulogne) in *Orfej* (Orphée). Živela drznost, seveda, vendar jo je treba najprej šele poiskati – tam, kjer res je. Če bi se morali ob koncu tega leta (1953) lotiti nekakšne bilance drznosti francoskega filma, tedaj bi se v njej zagotovo ne znašli ne bruhanje iz filma *Prevzetneži* (Orgueilleux), ne zavrnitev blagoslova Claudea Layduja v filmu *Dobri bog brez spovedi*, ne pederastični odnosi likov v *Plačilu za strah* (Salaire de la Peur). Raje bi se odločil za hojo Hulota, za samogovore služkinje v filmu *Ulica Estrapade* (La Rue de l'Estrapade), za režijo *Zlate kočije*, za vodenje igralcev v *Madame de...*, pa tudi za poskuse Abela Gancea z multivizijo. Jasno je, da gre za drznosti filmarjev in ne scenaristov, drznosti režiserjev in nič več pisunov.

Dovolj značilen se mi zdi neuspeh, ki je doletel najbolj bleščeče scenariste in režiserje Tradicije kvalitete, ko so se lotili komedije: Ferry-Clouzot *Miguette in njena mama* (Miguette et sa mère), Sigurd-Boyer *Vse poti vodijo v Rim* (Tous les chemins manent Rome), Scipion-Pagliero *Rdeča vrtnica* (La Rose Rouge), Laudenbach-Dellanoy *Napoleonova cesta*, Aurenche-Bost-Autant Lara *Rdeča krčma*, ali, če hočete, *Poskrbi za Amelijo* (Occupe-toi d'Amélie). Kdorkoli se je kdaj lotil pisanja scenarija, se bo strinjal, da je komedija daleč najtežji žanr, da zahteva največ dela, največ talenta, a tudi največ ponižnosti.

#### Sami buržuji...

Prevladujoča poteza psihološkega realizma je njegova protiburžoazna usmeritev. Toda kdo so Aurenche in Bost, Sigurd, Jeanson, Autant-Lara, Allegret, če ne ravno buržuji – in kaj je tistih petnajst tisoč novih bralcev, ki jih vsakič privabi film, posnet po romanu, če ne ravno tako buržujev? Kakšna je potemtakem vrednost anti-buržoaznega filma, ki ga buržuji delajo za bružuje? Znano je, da delavci ne cenijo posebej te vrste filma, celo tedaj ne, ko se jim skuša posebej približati. Niso se hoteli prepoznati v pristaniških delavcih iz filma *Mož hodi skozi mesto*, kakor tudi ne v mornarjih iz filma *Ljubimca z mrtve reke*. Morda morajo res poslati otroke na hodnik, da bi se lahko v miru ljubili, toda starši tega ne marajo slišati, še posebej ne v kinu, pa če je izrečeno še s tako dobrohotnostjo. Če se hoče občinstvo družiti s sodrigo pod pretvezo literature, tedaj to prav tako rado počne tudi pod pretvezo sociale. Poučno je opazovati filmski program v Parizu po posameznih četrtih. Videli boste, da ima ljudsko občinstvo morda raje male naivne tuje filme, ki jim kažejo ljudi "kakršni bi morali biti", kot pa take, kakršne si predstavljata Aurenche in Bost.

#### Kot bi si podali dober naslov...

Vedno je lepo skleniti, to godi vsem. Nenavadno je, da so "veliki" režiserji in "veliki" scenaristi vsi po vrsti dolgo delali drobne filme in da jim ves njihov talent ni pomagal, da bi se razlikovali od drugih (tistih, ki so to počeli brez talenta). Prav tako je nenavadno, da so vsi hkrati odkrili kvaliteto – kot bi si podali dober naslov. Zapovrh pa producent – in režiser – zaslužita več denarja z *Nepočetim žitom* kot pa z *Zaljubljenim vodovodarjem*. "Pogumni" filmi so se izkazali za dobičkonosne. Dokaz: Ralph Habib se na hitro odpove polpornografiji, posname *Nočne družice* (Les Compagnes de la Nuit) in se sklicuje na Cayattea. Kaj navsezadnje preprečuje vsem tem Andrejem Tabetom, Companeezom, Jeanom Guittonom, Pierrom Veryjem, Jeanom Lavironom, Ciampirom in Grangierjem, da se preko noči ne odločijo za intelektualni film, da adaptirajo mojstrovine (nekaj jih je vendarle še ostalo), in da seveda tu in tam dodajo še kakšen pogreb?

No, tistega dne bomo v "tradiciji kvalitete" do grla, francoski film

pa bo z vsem svojim "psihološkim realizmom", "trpkostjo", "strogostjo" in "dvomnostjo" le še en sam velikanski pogreb, ki se bo lahko odpravil iz studija Billancourt naravnost na bližnje pokopališče, ki je očitno nalašč v sosesčini, da bi lahko kar najhitreje prešli od producenta do grobarja.

Ker se občinstvo rado ponavlja, naj se identificira s filmskimi "junaki", in na koncu bo tudi res pričelo verjeti. In tako bo gledalec nekega dne odkril, da nesrečni dobrodušni debeli rogonosec, s katerim sočustvuje (malo) in se mu reži (veliko), ni morda – kot je mislil – njegov bratranec ali sosed, temveč kar ON SAM, nizkotna družina NJEGOVA družina, zasmehovana religija pa NJEGOVA religija. Tega dne se zna zgoditi, da bo precej nehvaležen do filma, ki se je tako zelo trudil pokazati mu življenje tako, kakor ga je videti iz četrtega nadstropja Saint-Germain-des-Pres.

Seveda moram priznati, da me je pri tem namerno pesimističnem izpraševanju določene tendence francoskega filma vodilo veliko strasti in celo predsodkov. Trdili boste, da je razvpita "šola psihološkega realizma" morala obstajati, da bi sploh lahko nastali filmi, kot so *Dnevnik vaškega župnika*, *Zlata kočija*, *Orfej*, *Zlatolaska*, *Gospod Hulot na počitnicah* (Les Vacances de Monsieur Hulot).

Toda naši avtorji, ki bi radi vzgajali občinstvo, morajo razumeti, da so ga morda zapeljali z glavne poti in ga odvedli na subtilnejše potke psihologije, popeljali so ga v tisti šesti razred, ki je bil tako pri srcu Jouhandea – toda enega razreda se ne da v nedogled ponavljati!

#### Opombe:

1. *Pastoralna simfonija*. V filmu sta dodana lika Jacquesove zaročenke Piette in njenega očeta Casterana, ukinjeni pa so trije pastorejvi otroci. Film tudi ne omenja, kaj se zgodi z Jacquesom po Gertrudini smrti. V knjigi odide v samostan.  
"Operacija Pastoralna simfonija": a) Gide adaptira svojo knjigo; b) Presodijo, da se te adaptacije "ne da posneti"; c) Jean Aurenche in Jean Dellanoy napišeta svojo verzijo; d) Gide jo zavrne; e) Prihod Pierra Bosta spravi vse sodelujoče.

2. *Vrag v telesu*. Claude Autant-Lara je med neko radijsko oddajo, ki jo je Andre Parinaud posvetil Radiguetu, izjavil naslednje: Lotil sem se filma, ker sem v 'Vragu v telesu' videl roman proti vojni. V tej isti oddaji je Radiguetov prijatelj Francis Poulenec izjavil, da ni ob ogledu filma našel ničesar iz knjige.

3. Nesojenemu producentu *Dnevnika vaškega župnika*, ki se je čudil, zakaj je v adaptaciji izginil lik zdravnika Delbenda, je Jean Aurenche (ki je podpisal tudi režijo) odgovoril: "Morda bo čez deset let kak scenarist lahko obdržal lik, ki umre na sredi filma – sam pa tega ne znam." Tri leta pozneje je Robert Bresson ohranil zdravnika Delbenda in ga pustil umreti na polovici filma.

4. Aurenche in Bost nista nikoli trdila, da sta "zvesta". To so trdili kritiki.

5. *Zeleno žito*. Roman Colette je bil adaptiran že od leta 1946. Claude Autant-Lara je obtožil Rogerja Leenhardta, da je s filmom *Poslednje počitnice* plagiral Colettino *Nepočetno žito*. Arbitražna Mauricea Garcona je spodbila obtožbo Autant-Laraja. Aurenche in Bost sta zaplet, kakor si ga je zamislila Colette, obogatila z novim likom, lezbijko Dick, ki je živila z "Belo damo". Ta lik je nekaj tednov pred snemanjem črtala gospa Ghislaine Auboin, ki je s Claudeom Autant-Larajem "pregledala" adaptacijo.

6. Liki Aurenchea in Bosta radi govorijo v maksimih. Nekaj primerov:  
*Pastoralna simfonija*: "Ah! Bolje bi bilo, če bi takih otrok sploh ne rojevali."  
"Vsi ljudje nimajo te sreče, da bi bili slepi."  
"Nebogljjen je tisti, ki se dela, da je tak kot vsi drugi."  
*Vrag v telesu* (Vojak je izgubil nogo): "Morda je to zadnji ranjenec"  
"Lepo nogo bo imel."

*Prepovedane igre*: Francis: "Kaj pomeni: postaviti plug pred vola?" - Berthe: "To, kar počneva midva." (ljubita se) - Francis: "Nisem vedel, da se temu tako reče".

7. Jean Aurenche je bil del ekipe filma *Dame iz Bulonjskega gozda*, vendar se z Bressonom nista ujela.

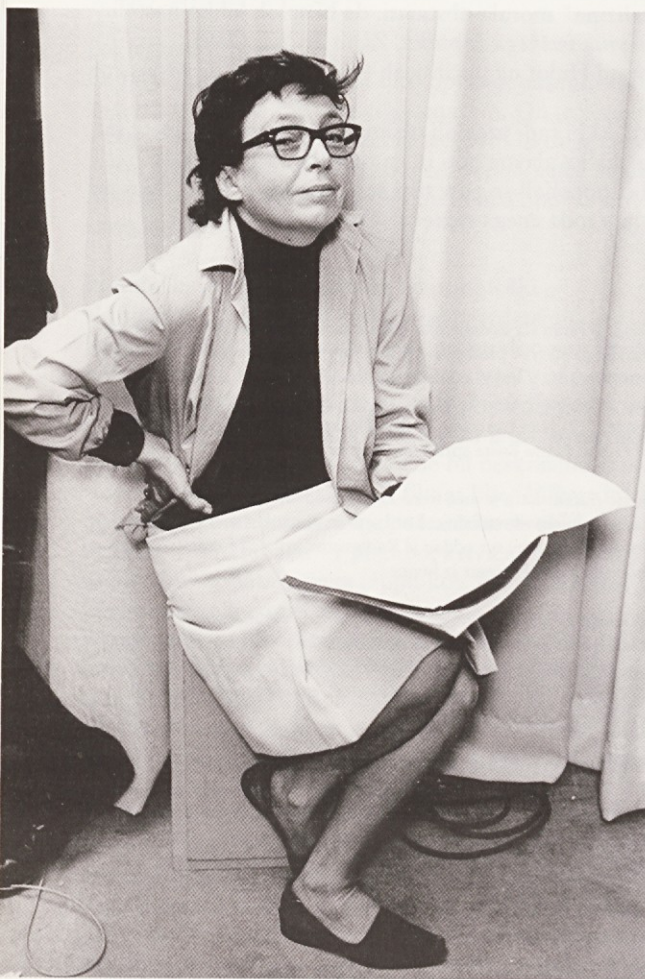
8. Odlomek dialogov Aurenchea in Bosta za *Devico Orleansko* je bil objavljen v *Revue du cinéma* (št. 8, str. 9).

9. V resnici je psihološki realizem nastal vzporedno s poetičnim realizmom dvojca Spaak-Feyder. Nekega dne bo treba odpreti še dokončno debato o primeru Feyder, preden dokončno ne pade v pozabo.

Prevedel Stojan Pelko



# marguerite duras



## ali jo vidite? vidim

"Kaj pomeni danes zate dejstvo, da si bil producent *Kamiona*, enega najbolj znanih filmov Marguerite Duras?" vprašam François Barata (ki je bil po naključju tudi producent mojega prvega kratkometražnega filma *Nikola*). Nenadoma se mi namreč zazdi, da moram tekst o filmih Marguerite Duras začeti prav s producentom, ki je leta 1975, pri svojih tridesetih letih vložil ves svoj denar v *Kamion*, kmalu zatem pa vse izgubil in bankrotiral.

"Biti producent *Kamiona* z današnje perspektive je nekaj podobnega, kot biti velik galerist v začetku stoletja, leta 1910 na primer, in naročiti platno Matisu. Ali pa biti producent Stravinskega, njegovega *Posvečenja pomladi*. Takrat, leta 1975, pa je pomenilo financirati Marguerite Duras kot financirati Rdeče brigade. Zase, intimno, pa lahko rečem predvsem to, da sem srečal svojo usodo. Da sta film in Duras spremenila tok mojega življenja, že samo zato, ker sem bil leta in leta zadolžen do vratu, predvsem pa sta spremenila moj pogled na svet in sebe v njem. Film in Duras sta na novo zastavila moje življenje."

Filmografija Marguerite Duras je v enciklopedičnem stilu naslednja:

Marguerite Duras, francoska pisateljica in režiserka. Rojena leta 1914 v Vietnamu. Po njenih romanih je bilo posnetih več filmov, med njimi tudi *Jez proti Pacifiku* (Barrage contre le Pacifique) režiserja Renéja Clémenta in *Moderato cantabile* Petra Brooka. V filmski svet je vstopila predvsem s sodelovanjem pri filmu *Hirošima, ljubezen moja* (Hiroshima, mon amour, 1959) režiserja Alaina Resnaisa, za katerega je napisala scenarij in dialoge. Ta film je zametek vsega njenega kasnejšega filmskega ustvarjanja. Za kamero stopi leta 1966 in posname svoj prvi film po gledališkem tekstu *Musica*, nato *Uničiti* (Détruire, dit-elle, 1969) in *Sonce, rumeno* (Jaune, le soleil, 1971). *Nathalie Granger* (1973) je prvi film, ki je bil napisan direktno za film in šele nato izdan kot tekst. Njen najbolj znani film *India Song* iz leta 1975, posnet po vsebini treh različnih romanov, katerih glavna junakinja je Anne-Marie Stretter, je bil najprej gledališki tekst, nato radijsko delo, nato knjiga in šele na koncu film. *Ime Benetk v zapuščeni Kalkuti* (Son nom de Venise dans Calcutta désert, 1976) in *Kamion* (Le Camion, 1977), v katerem avtorica in Gérard Depardieu bereta tekst oziroma dialoge, sta gotovo njena najbolj radikalna filma, ki jima v začetku osemdesetih sledijo še *Ladja Night* (Navire Night), *Atlantski mož* (L'homme atlantique, 1981), *Rimski dialog* (Dialogue de Rome) in leta 1985 *Otroci* (Enfants), s katerimi se povrne v bolj tradicionalne dialoge. Marguerite Duras je tako ob Jean-Lucu Godardu, Chantal Akerman in Jean-Marie Straubu ena glavnih figur francoske moderne kinematografije.

Marguerite Duras se je srečala s filmom relativno pozno. Po njenih besedah je vstopila v film s tremi stavki, ki jih je predala Alainu Resnaisu po preteklih treh tednih, v katerih naj bi napisala sinopsis za film o atomski katastrofi tega stoletja, o Hirošimi, kjer je umrlo 250.000 ljudi. "Nič nisi videl v Hirošimi, nič. Ničesar ni moč videti v Hirošimi. Vse, kar boš rekel o njej, bo laž." Resnais je sprejel projekt filma v treh stavekih: film bo predvsem zgodba o nemoči narediti film na to temo. Marguerite Duras je tako začela svojo filmsko kariero z negacijo, in jo je kasneje pripeljala do skrajne točke: film brez igralcev in v skoraj zabrisani sliki v *Imenu Benetk v zapuščeni Kalkuti* ter v *Kamionu*, v katerem avtorica bere dialoge, ki naj bi postali film. *Hirošima, ljubezen moja* pa je – predvsem po zaslugi scenarija – postal svetoven film. Marguerite Duras je po njem objavila scenarij v knjigi z istim naslovom. Tako je zastavila svoj bodoči sistem: knjiga – gledališče – film in prvič resno pomislila, da bi sama stopila za kamero.

Njene izjave o lastnem filmskem početju so kot vse njene izjave radikalne in paradoksalne. Kot take jih je treba tudi jemati: radikalne, paradoksalne in zato nujno resnične. Najbolj znana je gotovo naslednja: "*Filme delam zato, da uporabim svoj čas. Če bi imela dovolj moči, da ne bi delala nič, ne bi delala nič. Ker nimam te moči, da ne bi počela ničesar, delam filme. Zaradi nobenega drugega razloga. To je najbolj resnično, kar lahko rečem o svojem početju.*"<sup>1</sup> Druga in po avtorici prav tako veljavna verzija pa je, da sta bila filma po njenih romanih *Jez proti Pacifiku* in predvsem *Moderato Cantabile* Petra Brooka tako slaba oziroma da se je avtorica tako malo prepoznala v njih, da je enostavno morala vzeti stvari v svoje roke. "*Film Petra Brooka je ostal na površini,*" je zapisala.<sup>2</sup> Ob neki drugi priliki pa pravi takole: "*Zakaj moji filmi? Vsi razlogi, ki jih navajam zadnja leta, so le približni. Ne vem točno zakaj. Najbrž zaradi mojega lastnega življenja. Mogoče gre za željo po kosih pisave, nalepljenih na podobe. Ali pa me preprosto privlači prostornina filma, filmske dvorane, ta točka konvergence.*"<sup>3</sup>

Naj bo tako ali drugače, Marguerite Duras začuti – podobno kot njeni stanovski kolegi Pasolini, Cocteau, Robbe-Grillet – željo, potrebo po filmu. Ob tem pa se od vsega začetka zaveda, da vendarle ne bo tako enostavno.

"*Ne vem, če sem našla film. Naredila sem filme. Za profesionalce moji filmi ne obstajajo. Losey v svoji knjigi hvali moje tekste, medtem ko moje filme obsoja na smrt, pravi, da sovraži Détruire, dit-elle. Kar se mene tiče, ni naredil enega samega*





Robert Hossein, Delphine Seyrig  
La Musica

filma, ki bi segel vsaj do gležnjev Détruire, dit-elle. To dokazuje, da moj film ne more prestopiti neke meje. Za profesionalce imam prej tiste, ki reproducirajo film kot tiste, ki reproducirajo slike, v nasprotju z avtorji filma, avtorji slik... Za tak film smo mi zlikovci, ki jemljemo "njihov" denar... Zadnjikrat sem slišala govoriti nekoga na televiziji – neki jezni mož je izjavil: dati denar Duras za snemanje Kamiona pomeni priskutiti kino gledalcem za šest mesecev."

Filmi Marguerite Duras so se torej od vsega začetka konstituirali in definirali kot drugačni, razlikujoč se od ambientne tradicionalno-reprezentativne, narativne in komercialne kinematografije (ki ji Marguerite Duras največkrat reče kvantitativna). Imenujmo za zdaj njihovo drugačnost durasovsko in pogledajmo, kaj bi to lahko pomenilo.

Filmi Marguerite Duras presenečajo (ali iritirajo) s celo serijo postopkov, ki jih na hitro označimo kot nefilmske.

Začnimo z njihovo statičnostjo, ki je paradokсно najbolj antinomna filmski specifičnosti oziroma njeni definiciji: uporabi gibljivih slik. *India Song*, ki je kvantitativno najbolj uspešen avtoričin film, deluje (razen v redkih trenutkih: ples pred ogledali, spuščanje po stopnicah) kot naniz slik (z različno konstituiranimi skupinami protagonistov) ali tihožitij (kristalni kozarci, kolo, preproge...) Kamera le tu in tam zapanoramira, sicer pa vztrajno ostaja na mestu. Največkrat so tudi same osebe tako rekoč negibne. Glavna junakinja Agate (Agatha) Bulle Ogier preždi večino filma v naslanjaču ali stoje pred velikim, zastekljenim oknom. Marguerite Duras in Gérard Depardieu se skozi ves *Kamion* ne premakneta izza mize, za katero bereta svoj tekst. Jeanne Moreau in Lucia Bose sta v filmu *Nathalie Granger* dobesedno ujeti v hišo, kuhinjo, vrt. Serija *Avrelij* (Aurélia Vancouver, Aurélia Melbourne) ali kratkometražni filmi *Césaire* (Cezareja) in *Negativne roke* (Mains négatives) so sicer narejeni iz dolgih, počasnih travellingov skozi nočni Pariz (s fiksno kamero v avtu ali na tovorni ladji), ki pa nam s svojo počasno in svečano enakomernostjo kmalu vzamejo občutek gibanja in paradokšno ustvarijo še intenzivnejše, globlje mirovanje. Drugi nefilmski atribut kinematografije Marguerite Duras je njena vidna in ostra montaža, rezi, ki niso zamaskirani v gibu ali na tak način, da bi ustvarjali iluzijo kontinuitete. Zdi se, kot da Duras teži ravno v to diskontinuiteto, v ločitev, največkrat ostro, brutalno, med posameznimi kadri. Da ji ni niti malo mar, da bi ustvarila občutek, da so dejanja in čas njenih protagonistov med sabo povezana ali da bi s tako ali drugačno zvijačo, kakršnih imajo

režiserji ali scenaristi, na pretek, pomagala gledalcu. Marguerite Duras enostavno odreže in preide na nekaj drugega: obe protagonistki *Nathalie Granger* na primer, se nenadoma, brez kakršne koli povezave, dialoga ali drugačnega namiga znajdeti iz kuhinje v šoli oziroma pred učiteljico. Pri kasnejših filmih, *Agati* ali *Atlantskem možu*, je prehod iz ene sekvence v drugo še bolj radikalno zaznamovan s črnim ekranom, kot bi avtorica hotela poudariti luknje, brezna med scenami.

Najbolj očiten element odmika oziroma prekinitve s tradicionalnim filmom pa je gotovo ločitev med zvokom in sliko, ki je hkrati najbolj prepoznaven element durasovskega stila. Glas in slika se dokončno ločita po *Nathalie Granger*, ki je, vsaj kar se tiče igre in dialogov, še dokaj tradicionalno zastavljen film. V filmu *India Song* obstajajo še določene relacije, izmenjave, neke vrste dialogi med igralci, čeprav le-teh ne izgovarjajo igralci, ampak anonimni glasovi off. Igralci le poslušajo te dialoge, ki jih namesto njih izgovarjajo drugi, nedoločeno moški ali ženski glasovi. Ta način prisluškovanja notranjim dialogom, neke vrste podvojitve, ki bi gotovo ugajala Bertoldu Brechtu, je sicer ustrezala načinu snemanja filma *India Song*: snemanje se je odvijalo v vnaprej posnetim zvočnim trakom oziroma glasovi in glasbo. Isti glasovi so služili kot zvočni trak tudi za *Ime Benetk v zapuščeni Kalkuti* (to je najbrž edini primer v svetovni kinematografiji, kjer sta z istim zvočnim trakom narejena dva različna filma), medtem ko ni bilo na ekranu nobene sledi o kakršnemkoli protagonistu: film je narejen kot dolg, počasen sprehod po zapuščeni palači Rotchildov v Boulonskem gozdu. Po filmu *India Song* prevzame glas popolno avtonomijo, tako da imamo največkrat občutek, da se pred nami odvijata dve različni realnosti: realnost slike in realnost besede. Tu in tam sta sicer povezani – beseda išče svoj odmev slike, čeprav je tudi ta odmev komaj zaznaven (še zlasti v kratkometražnih filmih in filmu *Ladja Night*; *Navire Night*). Največkrat pa je nosilec besede glas same Marguerite Duras. Do *Kamiona*, kjer se avtorica tudi sama prikaže na ekranu kot protagonistka glasu oziroma besede in s tem seveda kot absolutna avtorica. Podobno razdiralno, nemimetično vlogo ima tudi scenografija. Po *Nathalie Granger* (ki jo je avtorica integralno posnela v svoji hiši v Nuples-le-Chateau) in *Musici*, kraji in scenografija ne predstavljajo več resničnih krajev in scenografije filma. Tako je na primer vsem jasno, da *India Song* ni posneta v Indiji in da se Marguerite Duras niti najmanj ne trudi za kakršno koli rekonstrukcijo Indije. Še več: avtorica na samem začetku razdre



vsakršno povezavo z realno geografijo in opozori gledalce, da imajo celo imena mest, rek, dežel in Indijskega morja le muzikalen, ritmičen pomen. Sicer pa nam bo kot primer zadostoval eden zadnjih kadrov *Indie Song*: Duras nam v velikem planu kadrira prsi Delphine Seyrig, junakinje filma, slavne Anne-Marie Stretter. Rahlo dvigajoče se prsi s komaj opaznim lepotnim znamenjem na beli koži. In glasom off, ki drugege za drugim monotono recitira izmišljena imena indijskih mest. Geografija je torej absolutno notranja, avtoričina kategorija.

Seveda bi lahko spregovorili še o nemimetični igri njenih igralcev (od katerih avtorica zahteva predvsem pristnost, zvestobo samim sebi in določeno svežino oziroma deviškost (tako je na primer Gérard Depardieu odkrival svoj tekst vsak dan znova), o vlogi glasbe, svetlobe..., skratka, o vseh dodatnih elementih, ki prispevajo k nereprezentativnosti njenih filmov. Filmi Marguerite Duras ne odklanjajo samo iluzije, tradicionalne dramaturgije oziroma narativnosti, ampak z eno besedo: reprezentativnost.

Ali še drugače: njeni filmi ne pripovedujejo, ne predstavljajo, ampak samo prikazujejo. Ne pripovedovati, ne predstavljati pa je gotovo velik izziv za filmsko umetnost, ki se z naracijo in reprezentativnostjo oziroma posnemanjem realnosti hrani. In hkrati izziv in frustracija tudi za gledalca, ki ga posnemanje realnosti fascinira in mu omogoča identifikacijo. Gledalec filmov Marguerite Duras se mora torej sprijazniti ne le z določeno upočasnitvijo in statičnostjo, ostrimi montažnimi rezi in diskontinuiteto, nesinhrono besedo oziroma ločitvijo med sliko in zvokom, ampak tudi z načrtnim razdiranjem vsakega posnemanja realnosti in pripovedovanja. Razdiranje: détruire (ali kot pravi naslov enega izmed njenih tekstov: *Détruire, dit-elle*) je gotovo ena izmed ključnih besed avtoričinega filma in tudi literature, h kateri se bomo še vrnili. Za zdaj se vprašajmo, kaj gledalcu filmov Marguerite Duras sploh še ostane in kako to, da ima Duras kljub temu neusahljivo, trdno jedro svojih zvestih gledalcev in občudovalcev (med katerimi, kot smo izvedeli, sicer ni Loseya in še marsikoga drugega).

Marguerite Duras postavi svojega gledalca pred celo serijo odčaranj in razočaranj. Odčaranj od reprezentacije realnosti, narativnosti; razočaranj nad izredno minimalizacijo filmskih sredstev, ki jih uporablja. Marguerite Duras svojega gledalca destabilizira. Od njega zahteva skrajni napor, sodelovanje in pozornost. A začetno odčaranje in razočaranje počasi prepustita prostor drugačnemu čaru: fascinaciji. Fascinaciji, ki nastane ravno iz te upočasnitve, iz ritma, melodije glasu, iz njegove urečenosti. Iz nekakšne "vznemirljive tujskosti" kot bi rekel Freud. Ta drugačen film, drugačno kinematografijo enostavno gledamo na drugačen način. Zdi se, kot da nas z njo povezuje skrivnostna iniciacija, vibracija, ritual. Da smo ujeti vanjo. Uročeni.

"Imam med petnajst in štirideset tisoč gledalcev," je leta 1980 zapisala Marguerite Duras. "To dokazuje število bralcev moje knjige *Le ravisement de Lol V. Stein. To je veliko*." In še naprej: "Spomnim se, da je Raymond Queneau rekel, da v Franciji obstajajo samo določeni bralci, dva do tri tisoč, ki odločajo o usodi neke knjige... Pri filmu lahko govorimo o deset tisoč gledalcih, ki nosijo film. Ti ga proti vsem in vsakomur postavijo v kinematografijo ali pa ga zavržejo."<sup>4</sup>

Kaj torej ostaja tem desetim tisočem bistvenih gledalcev, ki postavljajo pisateljčine filme v kinematografijo? Ob tem minimaliziranju podobe filma, iskanju njegovih skrajnih točk, njegove zavrtnitve?

Njegova zvočna podoba, pa naj se to sliši še tako paradokсно. Njegov glas. Njegov tekst. Tekst, ki seveda ni kateri koli tekst in ki predvsem nima iste funkcije kot v tradicionalnem filmu. Beseda v tradicionalnem – komercialnem filmu služi kot podlaga in hkrati kot element "ekonomije" filma. Kadar nekdo reče: "Popoldne grem na pošto", s tem prihrani eno sekvenco. Marguerite Duras pa ne potrebuje teksta kot podloge ali elementa filmske ekonomije, ki bo poganjal dogajanje. Marguerite Duras potrebuje film, da bo zaslišala svoj tekst. In s tem uničila svojo knjigo.

"Ali vas lahko definiramo predvsem kot pisateljico?"<sup>5</sup> so vprašali Marguerite Duras na tiskovni konferenci po projekciji filma *India Song* v Kinoteki v Montréalu leta 1981.

"Popolnoma," je odgovorila. "Ponavadi šele po knjigi pomislim na film. Razen Kamiona nisem imela nikoli nobene neposredno filmske ideje."<sup>6</sup>

Film pride torej na vrsto po knjigi. Knjiga postane triada: tekst-gledališče-film. Film kot zadnji element triade dobi predvsem funkcijo uničenja. "Da uničim, kar je napisano, in kar se torej ne konča, moram iz knjige narediti film"<sup>7</sup>, zapiše pisateljica ob prvi večji "uničevalski" izkušnji *Ženska Ganga* (La femme de Gange). Kasneje, pred snemanjem *Kamiona*, zapiše v projekt filma naslednje: "Film ustavi tekst, usmrti njegovo poreklo: domišljijo. To je njegova lastnost: ustaviti. Zaustaviti domišljijo... Film ve, da nikoli ni mogel nadomestiti teksta. Da je tekst sam po sebi nedoločen nosilec podob. A film se ne more več vrniti k testu. Ker se ne zna vrniti."<sup>8</sup>

Filmi Marguerite Duras predstavljajo tako dvojen proces: vrnitev k tekstu, vrnitev v neskončen gozd imaginacije in hkrati likvidacijo tega teksta oziroma kompleksa, triade knjiga-gledališče-tekst. Film je za njeno avtorico končna postaja dolgega procesa. Angleško pokopališče v filmu *India Song* pomeni tako nepreklicni konec Anne-Marie Stretter, njene glavne, fetišistične romaneskne junakinje, čeprav njen duh fantomatično tava po neskončnih hodnikih in razvalinah *Imena Benetk v zapuščeni Kalkuti*. Tako predstavlja pravo pokopališče, pravo smrt, likvidacijo romanov *Vice consul, Le ravisement de Lov V. Stein* in *Amour* šele skrajno opustošenje *Imena Benetk* ali drugače rečeno: za dokončno smrt Anne-Marie Stretter sta bila potrebna dva filma. V tej zvezi je zanimivo omeniti primer *Ljubimca* (L'amant). *Ljubimca* je filmsko "ubil" Jean-Jacques Anneaud, le da Marguerite Duras kot pri *Moderatu Cantabile* ali *Jezu proti Pacifiku* niti približno ni bila zadovoljna z Anneaudovo filmsko adaptacijo svojega romana (kjer je bila na delu smrt romana, kot jo ponavadi občutimo pri adaptacijah znanih romanov). Marguerite Duras ni preostalo drugega, kot da napiše nov tekst, da oživi svojega kitajskega ljubimca, kar je tudi storila. Leto dni po filmu je pri založbi Gallimard izšel nov roman z naslovom *Ljubimec iz Severne Kitajske*.

Zastoj, blokada imaginacije, o kateri govori Marguerite Duras, pa presenetljivo ne velja za njene filme: avtorica jih razsvetli s prisotnostjo, centralnostjo teksta in filmu povrne evokativno, imaginativno sposobnost in moč – neskončna branja (kot je podnaslovila film *Agatha*) – kakršna poznamo pri literaturi. V tej luči je *Kamion* najbolj radikalna izpeljava njenega koncepta filma. *Kamion*, kabina kamiona, postane tako neke vrste camera obscura, bralnica, prostor, iz katerega se rojeva, projecira tekst. Matrica teksta.

"Ali je to film?" vpraša Gérard Depardieu na samem začetku.

"Lahko bi bil film," odgovori Marguerite Duras. In nato nadaljuje v tem istem gramatikalnem času (hipotetični prihodnjik, med drugim čas predlogov otroških iger): "Kamion bi izginil. Se spet prikazal. Slišali bi morje, od daleč, a zelo močno. In nato bi ob cesti čakala ženska. Pomahala bi z roko. Približali bi se ji. To je starejša ženska. Navadno oblečena. Ali jo vidite?" vpraša. "Ja, vidim"<sup>9</sup>, odgovori Gérard Depardieu.

V teh replikah, v tej kratki sceni na samem začetku *Kamiona* je zgoščena vsa kinematografija pisateljice Marguerite Duras. Njena navidezna nefilmskost, nevizualnost, ki hkrati odpira film v nešteta videnja in branja. Ali jo res vidimo, starejšo, neopazno oblečeno žensko, ki stoji ob cesti, od koder se sliši valovanje morja? Nikoli je ne bomo ugledali na ekranu, a jo vendar vidimo. Vsak zase, kot bi zaprli oči, jo ugledamo, starejšo žensko, ki kdove zakaj stopa na samotni avtocesti. •

#### Opombe:

1 *Les lieux de Marguerite Duras* (Les Editions de minuit, 1977)

2 *Cahiers du cinéma*: Les yeux verts, junij 1980

3 idem

4 idem

5 *Marguerite Duras à Montréal* (Editions Spirale - 1981)

6 idem

7 *La femme du Gange* (Gallimard, 1973)

8 *Le Camion* (Les Editions de minuit, 1977)

9 idem



# sacha guitry



## v slovenski kinoteki

matjaž klopčič

"Kaj ne poznate Sache Guitryja? Kako je to mogoče? To je nedopustno!" Moja profesorica francoščine v Boulevardu Raspail, kjer sem v poznih šestdesetih letih obiskoval višji tečaj francoščine za tujce, se je razširila z rokami nad stolom, na katerega se je naslonila in me s svojim omamnim oprsjem ter rahlim vonjem po "Houbigant" parfumu, v katerega se je vedno zavijala, skušala zaprepasčena opozoriti, da poznavanje njegovih gledaliških in filmskih uspehov vsekakor sodi v prtljago mladega, obetajočega cineasta, za kakršnega me je imela. To je bilo prvič, da sem slišal za človeka, ki je nekoč zapisal: "Imel sem priimek, ki sem ga dobil z rojstvom, sam pa sem si naredil svoje ime!". Francozi, predvsem Parižani, so ga dolga desetletja spremljali in tudi poznali po njegovih komedijah, filmih in njegovih ženah, ki so pogosto nastopale z njim vred v tekstih, ki jih je sam napisal. Poznal sem njegov film *Biseri krone* (Les perles de la couronne, 1937), ki ga je nekoč vrtel Francoski kulturni center v zelo neugledni projekciji. Moja profesorica je predvsem hvalila njegovo duhovitost in neizčrpno zabavnost njegovih komedij, ki jih je včasih menda posnel tudi na film. Pripovedovali so mi, da so bile njegove predstave v medvojnih letih Pariza vedno zanimive zato, ker je nastopal med originalnimi kosi pohištva slovečih lastnikov iz preteklosti. Nad njegovimi dekoracijami so po vsaki predstavi spustili železni zastor, da so bile varno spravljene z vsemi dragocenimi rekviziti, s katerimi je opremljal svoje sloveče predstave. Po vojni so ga skušali nekaj časa obdolžiti kolaboracionizma, vendar se je Guitry sijajno branil in se zatekal v različne izgovore, na primer: da so hodili predstavniki okupatorja k njemu na predstavitev francoske kulture, ki jo je vedno skušal uveljavljati, ne glede na razmere, v katerih je živel. Vsi ti podatki, pomešani med vzdihne in priznanja zanesene in privlačne, čeprav ne več najmlajše profesorice, so me zanimali bolj kot glagoli in subjunctivi, ki bi mi prinesli več priznanj obvladanja tujega jezika. Besed omamnega navdušenja, ki so se vsipale v razredih tistih dni Pariza, nisem mogel pozabiti, zato sem njegove izbrane komedije po vrnitvi v Ljubljano poiskal v knjižnici na mojem kasnejšem zavodu AGRFT. To je bilo dolga leta pred mojo zaposlitvijo. Slavka Lokarjeva mi je natrosila na mizo neprerezana, neprebrana in izbrana dela Sache Guitryja, ki ga menda pri nas še niso nikdar igrali. Pred leti sem jih zopet prebiral in našel v knjigah polaroid fotografije s snemanja *Cvetja v jeseni*: torej sem ga prvič bral že v začetku sedemdesetih let. Del monologa iz njegove komedije *Sanjajva* (Faisons un rêve), ki sem jo preteklo leto prvič videl v kinoteki, poznal pa že nekaj let nazaj, sem delno priredil za moj film *Gospodična Mary* in ga z Marušo Oblak posnel v letu osamosvojitve Slovenije.

Do mojega prvega jasnejšega srečanja s komediografom Guitryjem je prišlo v sedemdesetih letih. Takrat sem našel njegovo ime v zbirki citatov francoskih avtorjev, ki jih zdaj navajam ob ljubeznivi pomoči Francoskega kulturnega centra iz Ljubljane. Del očarljive igrivosti in privlačnega cinizma Sache Guitryja smo lahko spoznali v lanskoli sezoni v Slovenski kinoteki, kjer smo si lahko prvič ogledali nekaj njegovih filmov. Naj predstavim nekaj stavkov Sache Guitryja: nekateri so neprevledljivi in vezani na igrivost in dvoumnost francoščine. Njegovega najpogostejše izbranega citata: "O Bog, kako si bila po telefonu včeraj lepa!", ni najlažje prevesti. Sogovornice ni mogel videti, saj telefon tega ne omogoča, odtod dvoumnost in šegavost ugotovitve. Očarljivo! Poglejmo naprej.

"Poštene žene so neutolažljive zaradi grehov, ki jih niso zagrešile!"

"Poznamo ženske, katerih nezvestoba je edina zveza, ki jih trdno veže na moža!"

"Kadar ne zaupamo ironiji, se bojimo razuma!"

"Lahko se delamo, da smo pomembni, ne smemo pa se delati, da smo polni duha!"

"Kadar pravimo za kakšno žensko, da je dovolj lepa, takrat to gotovo ni!"

"Nečimrnost je napuh drugih!"

"Ednino rabimo, kadar o ženski govorimo samo dobro, vedno pa uporabljamo množino, kadar nam kakšno zagode!"

"Nikoli nas ne varajo tiste, za katere bi želeli, da bi nas!"

"Ženske zadržuje samo slutnja, da bomo takoj po njihovem odhodu začeli iskati tolažbo!"

"Ženska, ki zbeži s svojim ljubimcem, ne zapusti svojega moža, ampak ga reši nezveste žene!"

"V življenju ni pomembno, da imaš sam denar, mnogo važnejše je, da ga imajo drugi!"

"On je rogonosec – zaradi tega ga varam!"

"Rečemo si 'na svidenje!', kadar upamo, da se ne bomo nikoli več videli, nasprotno se pa radi srečujemo, kadar si rečemo 'zbogom!'"

"Še tisto malo, kar vem, dolgujem svojemu neznanju!"

"Ne zdi se mi dovolj pameten, da bi bil lahko nor!"

Pisec komedij in dram, filmski režiser Sacha Guitry se je rodil leta 1885 kot sin slovitega francoskega igralca Luciena Guitryja v Sankt Petersburgu. Režiral in napisal je dvaintrideset filmov, med njimi tudi uveljavljeno mojstrovino *Roman*





Sacha Guitry  
Roman goljufa

V resnici je Guitry zelo hitro snemal in nizal filme enega za drugim. Včasih je snemal menda istočasno celo z več kamerami, da je lahko obdržal ritem snemanja svojih filmov. Ni mu bilo mnogo mar za odlike filmskega jezika, ki ga je med delom odkrival in z njim izpopolnjeval svoje režijske invencije. Te so ga hitro uveljavile kot enega mojstrov-komediografov, filmskih avtorjev katerih opus je bil še številnejši kot dela, ki jih je podpisal Ernst Lubitsch. Dramaturgijo je izpopolnjeval z domisleki, ki so se najbolj uveljavljali pri oblikovanju govorjene besede v filmu. Tako je predvsem v komentarjih "off", s katerimi njegovo delo najbolj preseneča. Film *Roman goljufa* in ekranizacija še danes priljubljene komedije *Sanjajva* se v tem najbolj odlikujeta. V obeh je pozornost posvečena monologom, v *Romanu goljufa* pa še veliko bolj komentarju, s katerim Guitry (seveda s svojim glasom) izpeljuje vrsto briljantnih in zabavnih domislic. Spomnimo se menjave straže v Monte Carlu in besed, s katerimi Guitry tako vodi razvoj nemoralnega "goljufa" skozi dobro polovico filma. O odlikah filma *Sanjajva* naj samo pripomnim, da v njem monolog predstavlja vsebino enega od dejanj in da uglajenost igre, duhovitosti izpisanih besed in finesa družbene etikete na sublimni način predstavljajo odlike avtorja, ki se kaže tako v igri kakor tudi v timingu ritma, s katerim Guitry vedno osuplja. Ne pozabimo: Guitry sam je velikokrat zagovarjal mnenje, da potrebuje dober film zanimivo osnovno situacijo, plastične like nastopajočih in predvsem – na to nas spominja večina njegovih del – "dobro odmerjen, uglašen ritem scen nastopajočih". Dialog je igriv, živ, poln smešnih domislic, ritem je ves čas izvrsten, ne pozna mrtvega trenutka. Igralci so vodeni s sproščeno šegavostjo, med katero se osupli lovimo in iz katere se



Jacqueline Delubac  
Sanjajva



Sacha Guitry, Jeanette Renoir  
Sanjajva

goljufa (Le roman d'un tricheur, 1936). Duhovit in igriv avtor je poleg zgoraj omenjenih del zapustil vrsto člankov, spominov na javne nastope, kjer je predstavljal sedmo umetnost v tujih in svojih filmih ter z njimi z živo besedo zagovarjal izvirnost svoje misli in stališč. V njih ohranja duh svoje dobe, osebnega esprija in nekomformizma. Sacha Guitry je umrl v Parizu leta 1957. Naj bo že občudovan ali osovražen, takšna je usoda vseh velikih osebnosti, "dandanes Guitry nima več sovražnikov, ki so mu očitali predvsem to, da je preveč živ!"

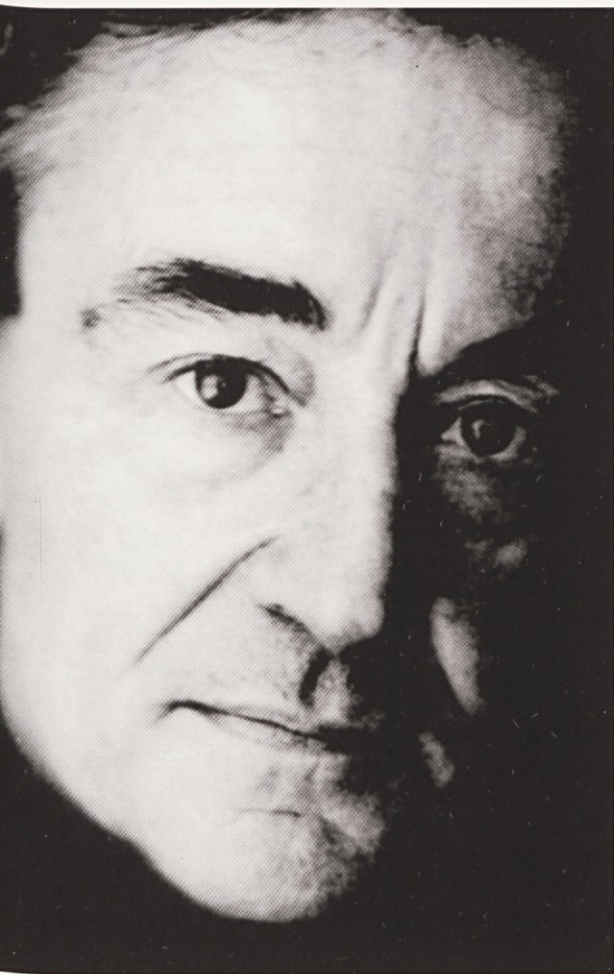
Filme Sacha Guitryja so prezirali več desetletij, pred tremi leti pa je njegova obširna retrospektiva, ki je v Ljubljani nismo v celoti videli, povzročila med raziskovalci razvoja filmske estetike pravi boom. Veliko prej so se kritiki pritoževali čez predolge in preveč gostobesedne monologe, da, celo čez dialoge, ki so spominjali na gledališke predstave, filmane uspešnice komedij, ki so nekoč predstavljale železni repertoar francoskega bulvarja. Vendar je treba v opusu Guitryja razlikovati več časovnih plasti filmov, ki so se prilagajali razvoju filmske umetnosti. V času nemega filma je vselej nemirni Guitry posnel dokumentarno kroniko znamenitih Francozov – reportažo *Naši velikani* (Ceux de chez nous, 1915). V njem nam je predstavil Rodina, Moneta, skladatelja Camille Saint-Saënsa, Degasa, pisatelja Edmonda Rostanda, slikarja Augusta Renoirja, igralko Sarah Bernard in pisatelja Anatola Francea. Potem zasledimo prve filme, ki že zaznamujejo vrsto izjemnih uspehov zvočnega filma, in jih je Sacha Guitry realiziral po letu 1935. Gre za štirinajst celovečercov, ki jih je posnel v letih med 1935 – 1943 in šestnajst med 1947 – 1957. Mednje lahko prištejemo še en film srednje dolžine, ki je nastal po njegovi enodejanki *Beseda Cambronna* (Le Mot de Cambronne, 1936).

poskušamo zaman iztrgati. Odločitve kraljevskega komedianta in neutrudljivo inovativnega filmskega režiserja, kakršen je bil Guitry predvsem v vrsti svojih prvih filmov (marsikatera od fresk iz zadnjega desetletja njegovega življenja ne pozna več vznemirljive lahkotnosti začetkov) gradijo film po njegovih tekstih tako, da je v vseh smereh sveta bogat, dograjen in izigran kakor baletna predstava.

Sacha Guitry je avtor zabavnega filma, ki je zelo blizu svetu Ernsta Lubitscha. Bil je poln nasmejane amorarnosti in izjemno eleganten v iskanju rešitev filmske poetike, ki jih je v tridesetih letih z bleskom predstavljal. •



# nepredvidljivi louis malle



Naključje. Ali – če želite bolj ustaljeno formulo: poetično naključje. Filmi so polni naključij, toda filmi Louisa Malla so nekaj posebnega: pri njem vse nepredvidljivo temelji na nekem osebnem interesu, dejanju iz koristoljublja, na nelegalnem, protizakonitem posegu. Tako je vsaj v dveh njegovih odličnih filmih: v prvcu *Dvigalo na morišče* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1957) in v leta 1980 posnetem *Atlantic City, USA*. Ko pišemo o velikih avtorjih, navadno poudarimo, da se v njihovih filmih nič ne zgodi po naključju, da je vse premišljeno, dvakrat pretehtano. Louis Malle je redka zverina. V njegovih filmih se junakom naključja dogajajo kar tako, kot če rečeš keks.

Še preden rečeš keks. Dogajajo se tako pogosto, da že sumimo na neko naklepno nepredvidljivost. Predvidljivo naključje. Naključno predvidenost. Zdaj zvenim kot Hartley. Skratka, *Dvigalo na morišče* in *Atlantic City, USA* sta dva temeljna kamna. Julien in Florence se odločita za umor njenega moža, njegovega šefa. Naklep. Vse gre kot po maslu: on ga fenta, pospravi dokaze... in stopi v dvigalo, čeprav ve, da ob določeni uri (v petek popoldne) odklopijo vso elektriko v zgradbi. Ostane v dvigalu. Naključje? Predvideno naključje. Veronika in Louis sta noro zaljubljena, pred zgradbo opazita šik avto, last Juliena..., ki je (naključno) obtičal v dvigalu. Saj veste, petek popoldne, *week-end* na obzorju, periferija... Avta ni več. Naključje? Ne, ne, o tem sta brala v cenenih romanih (pulp fictions?). Stampedo sledi: Louis ubije osumljenega Nemca, Juliena policija ujame, ker nima s čim pobegniti. Gre za naključja, ki pa so pogojena s predhodnimi (naključnimi?) dejanji. Kakor *Atlantic City, USA*, ki je videti kot nadaljevanje *Dvigala*, kjer Burt Lancaster, utrujeni, zmahani mali gangster po dolgih letih dobi priložnost, da si pridobi pravo samospoštovanje, ko sreča hipija, ki mu je v naročje padla vreča kokaina in se naveže na privlačno sosedo... Vmes je Malle v filmsko zgodovino vnesel še marsikatero malleovsko naključje kot na primer v *Ljubimca* (*Les Amants*, 1958) ali *Lacomba Luciena* (1973). V *Boemskem življenju* Akija Kaurismäkija pa se Malle nenadoma – povsem naključno – pojavi celo osebno, in persona, ter Kariju Väänanenu in družini plača večerjo.

Ti prvi stavki so le uvod za razumevanje dveh Mallovih filmov, ki na nek način konstituirata njegovo, ne bom rekel obsesijo, temveč zanimanje, ali pa vsaj bežno misel na naključja, naklepna ali nenaklepna, v katera zahajajo njegovi junaki. To namreč "počnejo" tako vztrajno in repetitivno, da v nekem trenutku postane že kar prepoznavn indic njegovega opusa. Toda nas tokrat zanimata predvsem dva filma; prvenec *Dvigalo na morišče* in *Atlantic City, USA*. V prvem naključje junaka – Juliena in Florence (Jeanne Moreau) – loči, v drugem Louja (Burt Lancaster) in Sally (Susan Sarandon) združi. Ali ni magično prav dejstvo, da Mallova fikcija ločuje in združuje na najbolj pomenski ravni, z ekstremnimi učinki: ločitev bo pomenila tudi dokončen krah izjemno čustvenega ljubezenskega razmerja, za katerega sta Julien in Florence pripravljena celo ubijati. Na drugi strani se razmerje med Loujem in Sally spočne na povsem perverzen način – z njegovim voyeurstvom. Sally si vsak večer, po službi v ribarnici, vtira v kožo limonin sok, "da ne bi zaudarjala po ribah". Čeprav jo Lou opazuje vsak večer, dan za dnem, ga prav tedaj, ko ji gangsterji uničijo stanovanje, ni tam; potrebno bo naključno srečanje v Casinoju. Glede voyeurizma bi nam lahko najprej padlo na pamet Hitchcockovo *Dvoriščno okno* (*Rear Window*, 1954), še veliko lepši primer pa je izjemen Kubrickov prvenec *Killer's Kiss* (1955), kjer pot do razmerja med moškim in žensko opravi tako rekoč identično krivuljo, no ja, skorajda. Propadli boksar (Frank Silvera, prav tisti večer je izgubil dvoboj) enako opreza za barsko plesalko nasproti svojega okna. Tako rekoč sosedo sta, a se vendarle ne poznata, niti na stopnicah se ne pozdravita – enako kot Lou in Sally. Potreben je vdor zunanjega (naključnega) dejavnika, ki ju združi. Toda Kubrick pri "spoznavanju" ne uporablja naključij: boksar svojo plesalko gleda zavoljo neke notranje ljubezni, ves čas upa, da jo bo nekoč vendarle srečal. Lou pa gleda fetišistično – tako rekoč iz firbca, saj njegova "ljubezen" leži v postelji eno nadstropje nižje. Odveč je pripominjati, da boksar (le-ta hlini ljubezen) prisostvuje incidentu, ki ju bo končno združil in celo fizično prepreči, da bi gangsterji "njegovo" dekle izsiljevali, Lou pa ne.

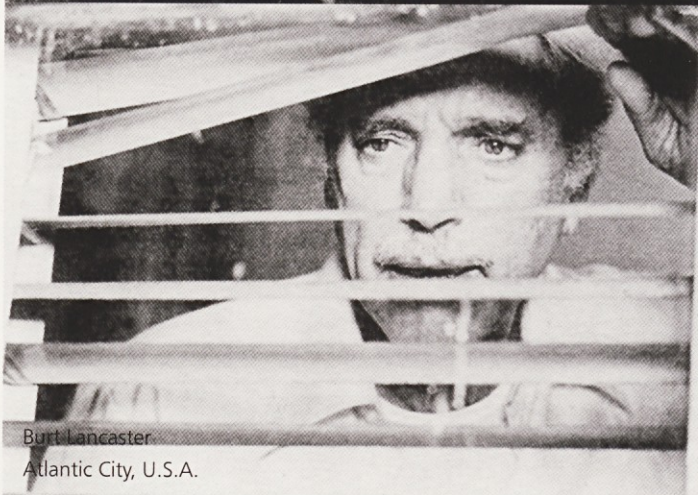
Malle neposredne komunikacije seveda ne potrebuje: prvič zato, ker je Louju malodane vseeno, kaj se bo zgodilo s sicer privlačno sosedo in drugič, ker se, jasno, zanaša na naključje. Tu pa pridemo do lepega paradoksa: naključje pri njem ne pogojuje dejstev, temveč novo naključje. Filmi Louisa Malla torej dajejo vtis, da so posneti kar tako, naključno seveda, kot da scenarija sploh ni bilo in so snemali, kakor jim je pač padlo. Le kako so potem dobili denar? So jim ga posodili gangsterji? Verjetno ne, sicer bi Malla doletela podobna usoda, kot Friedricha Munroeja v Wendersovem *Stanju stvari* (*Der Stand der Dinge*, 1982). A vrnimo se k Louju (Lancaster), ki ga v korist naracije doletita dve naključji, da bi se vendarle soočil z dejstvom. Najprej Dave (Robert Joy) – ne pomotoma, temveč naklepno, a vendarle povsem po naključju – nekje v New Yorku gangsterjem ukrade žakelj droge in nato z nosečo družico odpotuje v *Atlantic*





Maurice Ronet  
Dvigalo na morišče

Jeanne Moreau  
Dvigalo na morišče



Burt Lancaster  
Atlantic City, U.S.A.

City. Tam naključno izve za Louja (njegovo ime je v Vegasu nekaj pomenilo), za katerega pa se izkaže, da je tako ali tako – glej ga vruga – sosed njegove sestre. Ko prvič pride k njej, se celo srečata na stopnišču! Naveže stik in ga pregovori za posel. Lou gre z robo k stranki v prvo nadstropje, ravno v tistem trenutku pa oropani newyorški gangsterji najdejo Dava, ki čaka v pritličju in mu prerežejo vrat. Sedaj pride najlepše. Lou je do droge (in s tem denarja) prišel po spletu naključij, le-ta pa so pogojevala predhodna naključja; do sem je vse okej, celo nič posebno mallovskega, bi lahko rekli. Kar res fascinira, je obravnavanje od sveta pozabljenega Louja, ki je imel nekoč "ime", zdaj pa ga preživlja rahitična, pokroviteljska Grace (Kate Reid), ki spominja na shizoidno mati Lule iz Lynchevega filma *Divji v srcu* (Wild at Heart, 1990). Nenadna, nepričakovana tombola, ki jo Lou prejme v obliki žaklja droge, ne bo pomenila njegovega ponovnega vzpona na družbeni lestvici. Čeprav si kupi nove obleke in obdari stare prijatelje, kljub vsemu ostaja ubogi, sluzasti voyeur. Namreč, sredi mallovskega naključja se pojavi strašanski lapsus. Sally in Lou resda postaneta prijatelja in celo ljubimca – po naključju, ker pač njej razmečejo stanovanje in jo Lou vzame v svoj bran; toda slednje pogojuje še eno naključje: Lou je nenadoma obogatel in ponuja se mu priložnost, da se iz voyeurja prelevi v ljubimca. Lou je potemtakem negativec, *scum of the earth* in bi brez denarja ostal ubogi voyeur. Z drugimi besedami: nikoli se ne bi zares srečala. Lou se v Sally zaljubi le zato, ker je nenadoma poln denarja, tako rekoč kupi si ljubezen, ali pa vsaj pozornost. Nič čudnega torej, da vsa komunikacija med ljudmi teče na materialni ravni. Tudi sam Atlantic City se znova, po dolgih letih prebujanja le zaradi ponovnega odpiranja velikega števila igralnic, zaradi dotoka denarja. Ponosni meščani poleg novonastalega casinoja celo obesijo gromozanski napis, ki pravi: "*Atlantic City, your're on the map. Again.*" Tudi Lou se je vrnil na zemljevid, kajne, in ko s Sally pobegne od Grace in od mesta, se na cestninski postaji opraviči, ker nima drobiža za plačilo: zadnjih dvajset let namreč ni hodil iz mesta. Atlantic City je torej mesto emocionalno (in seksualno) neizživetih degenerirancev; Lou je samo en primerek, kar Malle potrdi s samim zaključkom. Ko Sally pobegne z denarjem, Louju ne preostane drugega, kot da se vrne h Grace, da bi ponovno postal voyeur. Če zbanaliziramo,

potem gre za preprosto matematično formulo: dva minusa dasta plus oziroma dve naključji eno dejstvo. In naprej: naključja pri Mallu nikoli niso plod golega naključja, ne-naklepnosti: Lou gangsterja sicer res ustrelji iz strahu, v samoobrambi. Toda – na ta trenutek je čakal cela leta, vse odkar je bil pozabljen, odkar je živel v Atlantic Cityju, se pravi zadnjih dvajset let. Zato naslednji dan, ko zadevo pograbijo časopisi, ponosno razlaga naokoli: "*Jaz sem to storil.*" Podobno je s tatom Julienovega avtomobila v *Dvigalu na morišče*: Nemca sicer ustrelji po naključju, iz strahu, a vendar je dejanje posledica njegove imaginacije in hotenega avanturizma; oboje črpa iz pogrošnih romanov. Na eni strani spomin, na drugi fikcija. In za to gre pri Mallu, pervertirati in prakticirati neuresničene (neuresničljive) sanje.

P.S.: Hecno, dva dni po tistem, ko sem dokončal tekst o naključjih v Mallovih filmih, v časopisu preberem, da je umrl v Los Angelesu. Naključje? Ali morda zato, ker je bil to prvi tekst, ki sem ga spisal o omenjenem režiserju, sedaj nekdo zahteva, da napišem še enega? Sanja se mi ne, vsekakor pa ni naključje, da so ga vedno imeli za neenakega Truffautu, Chabrolu, Godardu in ostalim režiserjem avtorske politike francoskega novega vala. Če ne zaradi filmov, pa zaradi dejstva, da je bil Daddy's Boy, mulc s polno ritjo, sin buržujskih staršev, ki je šel filme snemat kar tako, malo za zabavo. Nihče ga nikoli ni imel za resnično velikega režiserja, iz tega ali onega razloga. Da je filme snemal z denarjem staršev, to so radi poudarjali (kar seveda ne drži); odgovarjal jim je, da je tudi Renoir posnel svoje prve filme, ko je prodal nekatere očetove slike. Njemu tega nihče ni omenjal.

Kakor koli že, s štiriindvajsetimi je v Cannesu skupaj s Cousteaujem prejel zlato palmo za *Svet tišine* (Le monde du silence, 1956). Že tedaj kritiki niso pozabili pripomniti, da je šlo pri podeljevanju za kompromis; druga dva favorita, Bergmanov *Nasmeh poletne noči* in Rayev *Pather Panchali* so odpravili z nadvse čudnima nagradama: prvega za 'poetični humor' in drugega kot najboljši 'dokument človeštva'.

In potem je nekajkrat šokiral z goloto. Z Jeanne Moreau že leto dni po samostojnem prvencu v *Ljubimcih*, z Leo Massari v *Šumu na srcu* (La Souffle au Coeur, 1971) - incest med materjo in sinom), z Brooke Shields v *Punčki* (Pretty Baby, 1978) - otroška prostitucija itd. Malle pa je, glede na avtorsko politiko, ki so jo zagovarjali novovalovci, snemal "nevarno" raznovrstne filme, kar ga je seveda ločevalo od francoskih eminenc šestdesetih let.

A vendarle se zdi, da je Francoz ustvaril štiri filme, ki definirajo esenco Malla: *Ljubimca*, *Šum na srcu*, *Lacombe Lucien* in *Nasvidenje, otroci* imajo eno skupno točko: ukvarjajo se s spominom, preteklostjo, od tega trije z režiserjevo lastno, avtobiografsko. Malle seveda ni ignoriral tega aspekta svojega opusa in je poudarjal, da si nikoli ni opomogel od incidenta (izdajstva Nacistom) v filmu *Nasvidenje, otroci*. Govoril je, da je še vedno otrok, da ga adolescence – prehodno obdobje od otroštva do 'resnosti' – najbolj zanima, še več, da je otroštvo zanj najbolj zanimivo obdobje človekovega življenja. In tu je Malle v dobri družbi z že omenjenima Satyajitem Rayem in Truffautem (ki ga je nemalokrat branil): na primer – vsi so svoja najboljša dela posneli na podlagi lastnih izkušenj. •



# leni riefenstahl

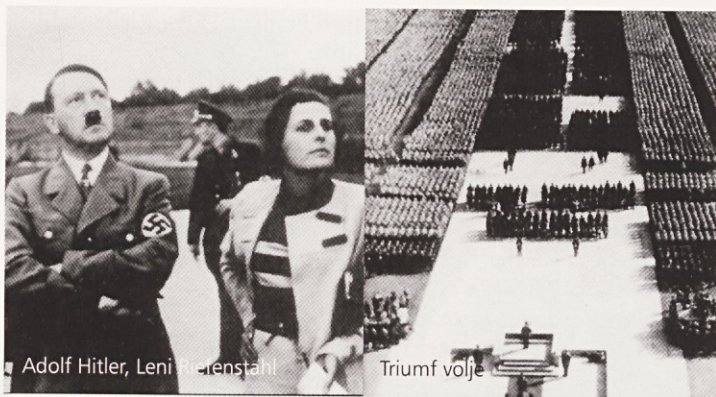


## triumf filma

majda širca

Vse od dneva po drugi svetovni vojni, ko so jo zaprli Francozi, Leni Riefenstahl dokazuje, da ni zavestno podpirala Hitlerjeve politike. Trdi, da je za koncentracijska taborišča slišala šele po koncu vojne, z nora, ko ji pripisujejo prijateljevanje z Goebbelsom in pove, da jo je hotel za ljubico ali pa za eno in da ji njenega "ne" ni nikoli oprostil. Goebbelsovi spomini, zapisani v dnevniku, pričajo, da ni bilo tako. Pravi, da ji je bil v *Mein Kampf* vseh Hitlerjev socialni program, rasni pa ne in to si je ob prebiranju tudi zapisovala na robove knjižnega teksta. Zanika, da bi prostovoljno in sploh snemala dokument o prvem glorifikatnem zboru Tretjega Reicha. Sprašuje se, če je bil Michelangelo fašist, ker je znal malikovati telo – prav tako kot ona, ki se je obrnila v antiko in je človeka s telesom in dušo premestila v center sveta, na mesto, ki ga je vedno zasedal Bog... Skratka, Leni poskuša sebe in film braniti pred ideologizacijo. Toda to njeno simptomatično vztrajanje na nedolžnem pogledu, zaobljubljenemu zgolj umetnosti, ki so ga kasneje sprejeli tudi zgodovinarji in kritiki (s tem, da so Hitlerjevi filmi podobi pripisali psihopatsko dimenzijo), ni v resnici nihče zares ovrigel razen Leni Riefenstahl same. Toda tega ni storila z nervoznim in agresivnim zanikanjem svoje vloge propagandistke; konec koncev je spodbijanje Goebbelsa z izjavljanjem, da je bil mojster laži, je le priznavanje storjenega. To je storila z vsem, kar je počela kasneje, ko so jo po kazni rehabilitirali. Kajti vse do danes je počela natanko to, kar je počela, preden je postala članica Nationalsocialistične stranke: še naprej je kultivirala moč telesa in glorificirala moč nature, ki si jo to fascinantno telo lahko podredi. Sedaj deluje kot fotografinja primitivnih plemen v Afriki, ali – še pri sedemdesetih – kot raziskovalka in dokumentaristka morskih globin. Zakaj je odšla prav med Nubije, med voščene statue popolne lepote divjega plemena, ki so v svoji nekontaminirani civilizaciji mogoče prakticirali le druge kode fašizma? Zato, ker lepota ni bila samo problem, ampak tudi tema njenih filmov. Če se je pri dvajsetih vzpenjala na gore, je kasneje, pri dvainsedemdesetih, odkrivala njihov negativ: odplavala je v najbolj izzivalne globine morja in premagovala naravo na istem mestu kot takrat, ko je v skalovju gora dokazovala stabilnost človeške moči. Moči, ki je – ob volji – kos večnosti narave. Ko se je Leni (sicer plesalka) v mladosti dvigovala na vrh gora, se je dvigovala nad majhnostjo duha in telesa tistih, ki tega ne zmorejo (S.O.S., 1934, *Sveta gora* in *Veliki skok* A. Francka, 1926/27, *Modra svetloba*, L. Riefenstahl, 1932), se pa zato lahko identificirajo s tistimi, ki stopijo tja gor. In to ne s tveganim korakom, temveč z lahkoto baletke in s pogledom zmagovalke, ki ji je dana možnost triumfalnega zrtja iz vrha v dolino, kjer človek, z oblaki pod seboj, lahko samo še izpodrine stvarnika sveta. Prav v tem premagovanju narave – ne kot nasprotnice, temveč kot podredljive narurne kulture – prav v premagovanju ledenikov, skal, višin, plazov..., ki ob zagrizeni neomajanosti na vrhu potem sproži absolutno in zmagoslavno katarzo, je srž t.i. planinskih, Heimat filmov dvajsetih in tridesetih let: Dvignemo se nad, združeni v skupni zavesti, da smo – če sami to želimo in če voljo ukrotimo – lahko osvobojeni spon ničevosti neduhovnega sveta doline! Ni čudno, da si jo je Hitler zapomnil prav iz teh prizorov, kot tudi iz kadrov, ko je plesala v morski mesečini (*Sveta gora*, 1926), kot da bi povzela Jezusov korak in opozarjala: tu je le moje telo, ki prebada telo narave, tu je Lepota, ki naturo transformira v kulturo. Ko je kasneje hodila med afriška plemena, je kadrirala le telo, bolj popolno in prvobitno, bolj čisto in skladno, kot je bilo katero koli telo germanskega blondinca ali olimpijskega bilderja. Skratka, ta lok med Leni prej in Leni potem potegne radirko med vprašaji, ki jih – kot temeljne – sproža Lenino filmsko delo, skoraj vedno percipirano kot najbolj grandiozno glorificiranje političnega projekta. Polstoletna filmska zgodovina je k njenemu opusu – še preden je odtipkala njene inicialke – odtipkala vse etične vprašaje, ki težko opravičujejo estetske: sme politična moč podrediti (izrabiti, manipulirati, kultivirati) za svoj cilj in program moč ustvarjalnega duha? Napačno postavljeno vprašanje, kjer je oblasti ta relacija imanentna in znotraj političnih kod tudi normalna. Vprašanje je zgolj v tem, koliko ustvarjalec sam sprejme ta dialog. Pa še to vprašanje nima tako enostavnega odgovora: če ustvarjalec dialog odkloni, lahko ostane v avtu, če ga sprejme, lahko v zavezanosti svoji stroki odpiše namebnost naročnika, če se mu upre, dela revolucijo, če od njega živi, mogoče samo evolucijo. So bili arhitekti italijanskega razia fašisti, ker jim je delo masovno naročal Mussolini? Je bi Hitlerjev arhitekt Speer fašist ali pronicljiv zaznamovalec časa, ki je znal dekodirati Führerjevo slo po večnosti? Ko je gradil Reichstag je uporabljal ogromne marmornate kubuse in ne le z marmorjem obložen kamen. In zakaj? Da bi razvaline, ko bo enkrat monument podrt (se pravi, da je vračunal konec) ostale še naprej lepe. Kot forumi ali amfiteatri grških ali rimskih stavb, kjer je bil kult lepega, absolutnega, vsemogočnega, večnega in popolnega ravno tako vpet v ideal doseganja nadmoči bogov. A vendarle: potencial Leni Riefestahl, plesalke, igralke, režiserke in raziskovalke eksotičnih kultur in prostorov, se je – ne glede na humus, ki jo je hranil – napajal v vznesenem dojemanju lepote. Morda je v tistem trenutku, ko so jo kupili zločinci,





pozabila na pogodbo z njimi, morda pa ji je ustvarjanje pomenilo več kot pogodba sama. Kot D' Annunzio, ki ga je hranil Mussolini, sam pa je druge in sebe hranil z zgolj večnimi projekti, kot jih je zmožna politika. Leta 1932 je Leni sama režirala film *Plava svetloba* (*Das blaue Licht*) po scenariju, ki ga je napisala skupaj z Belo Balazsom. Legendo, vmeščeno v Dolomite (tu je igrala tudi glavno vlogo), so kritiki, kljub izjemni vizualni lepoti (ali prav zaradi nje) sprejeli z zadržki in ji očitali hladnost, obremenjeno z optičnimi finesami, s katerimi je zapostavila vsebino, seveda na račun višje, nedosegljive lepote. Res, snemalna knjiga je bila izrisana matematično, do poslednjega giba, jezik kamere pa je podredila melodramsko zastavljeni gloriiji. Nič čudnega, da vse to Goebbelsu ni ušlo. Ne le zato, ker je bil sam nor na filme (cele noči je prečepel pred projektorjem, še posebej pred *Sneguljčico* in *V vrtincu*), temveč tudi zato, ker se je zavedal temeljne zmote takratnih vznesenih "propagandistov", ki so v začetku tridesetih rastle kot zalivane gobe. In je filmom, ki so na ekspliciten način govorili o odpovedi, herojstvu in žrtvovanju (kot recimo zgodba o fantku Quexu, ki je umrl za Führerja) – odločno rekel ne. Ljudi se pač ne kupuje z direktnim nagovorom, temveč se jih dobi z zabavo – z iluzijo, ki ljudi odvrača od problemov vsakdana –, je menil. Tako 90 odstotkov filmov, ki so jih takrat posneli v Babelsbergu, ni imelo očitne propagandne vsebine. Od melodram se je Goebbels naučil, da se gledalec vedno ujame na čustva – na strah, radost in žalost. Zato je že vnaprej vedel, da bo izrazilo protižidovski film, ki ga je naročil Hitler, antiproduktiven. V dokumentarnem filmu *Večni Žid* so namreč na Hitlerjevo željo Žide predstavili kot parazitsko raso, kot izmeček, gnusobo, smeti in okuženo drhal, ki jo je treba uničiti. Žide na koncu filma celo "zastopajo" najbolj gnusne podgane, ki zavzemajo ves ekran, komentator pa jim v *offu* doda: "Takšni so Židi!" Gledalci so omedlevali. Čisto drugače od Hitlerja se je Židov lotil Goebbels, ki je – v skladu s svojimi teorijami – izbral mehkejši siže. Lepo, srednje pametno žensko zapeljuje Žid v času, ko njenega moža ni doma. Podli nameni tako razkrijejo Žida – kot nevarnega, nesramnega, tujo lastnino želečega pohotneža, kot podgano. Torej je povsem samoumevno, da je fanatični Goebbels celo tako fanatičen, da je takrat, ko je leta 1945 Hitler tako rekoč že izgubil, vztrajal na nemanju zgodovinske drame o odporu proti Napoleonovi vojski. Iz takratne, že skoraj poražene fronte, je za statiranje v filmu odpoklical 1000 nemških vojakov – ni torej čudno, da je takratno nacistično ministrstvo za propagando, z Goebbelsom na čelu, opazilo Leni Riefenstahl.

*Triumf volje* (*Triumph des Willens*, 1934/35) je montirala leto in pol, snemala s tridesetimi kamerami, štiridesetimi asistenti in z neomejenim proračunom. Na dan kongresa stranke je zajela 700.000 udeležencev in vse *leaderje*, s Hitlerjem na čelu, ki ga je pripeljala v film tako, da je vstopil v kader naravnost z neba. Kot mesija razkrije oblake in zakoraka med – po pravilih vojske geometrije razprostrto, disciplinirano, v ornamente formirano maso ljudi s pridvignjeno roko. Odrekla se je *offu* in vse stavila na sliko. Danes razlaga, da je Hitlerjev govor povzemala le tako, da je sledila ritmu in dramaturgiji, ki je bila v službi filma, ne pa stranke: ne preveč dolgo, z jasnim uvodom, jedrom in zaključkom. Strukturiranost in emocionalna nabitost slike. Z metodami, ki jih je spoznala pri Pudovkinu in Eisensteinu. Z uporabo vseh perspektiv, še najbolj udarno pa z zavedanjem moči velikega plana, spojenega

na gibanje, na prodiranje v neskončnost perspektivično zaseženih teles. Potovanje po mrzlih robotih v profilu, *en face* in od zadaj... Rezi, ki sekajo v živo meso gledalčevega očesa. Zaobljuba stranki se zgodi skozi veliki plan bobnov (uvod), prilepjenih na veliki plan lopate, zašitih na veliki plan roke (jedro), spojenih na neskončni plan vojakov (zaključek). Hitlerjev govor se začne z obrazom mladega vojaka, ki sprašuje: "Od kje prihajaš, tovariš?" Kader se nadaljuje z obrazom drugega mladega vojaka, ki mu zavpije "Iz Wiessbadena!" Rez na obraz prvega vojaka z vprašanjem: "Od kje pa ti prihajaš?" Vstije na obraz novega vojaka z odgovorom: "Iz Linza!" Vrnitev, vprašanje, odgovor... štafeta glasno vpijočih hladnih obrazov in besed se z dramaturško popolno vezavo zaključi v Führerjevem vzkliku. "*Ein Volk, ein Führer, ein Reich!!!*" Da, kadri spregovorijo. Resda v imenu Führerja, a tudi v imenu filma.

*Olimpijado* (*Olympia*, 1936) je razdelila v *Praznik naroda* in *Praznik lepote*. Dvakrat po dve uri dolgo "reportažo" o olimpijskih igrah v Berlinu je montirala dve leti, posnela več kot 500.000 metrov filma, s kamero je snemala v balonu (ptičja perspektiva) in prvič pod vodo (ne samo žabja, temveč tudi ribja perspektiva), tudi tokrat z neomejenim proračunom. Hitler je sicer takrat besnel, ker je pustila, da je v kader vstopila tudi temnopolta rasa, Leni si je mogoče s tem pridelala kasnejši odpustek v ZDA – vsekakor pa je z *Olimpijado* svet dobil standarde, ki jih današnja tehnologija lahko preseže zgolj s konciznostjo strojev, ne pa s preseganjem Lenijine umetniške taktičnosti.

Gibljava kamera, ki je lovila gibanje. Razkurzi, plani, *travellingi*. Vse. Vse inovacije, da bi gledalcu oddaljeno telo ostalo blizu, da bi zasegal njegove potne srage, tako rekoč pore, skozi katere je prodirala v telo. In v duh dviga željnega ljudstva. Da ne bi opazovala le od zunaj. Katapultirala je od vsepovsod – brez komentarja, temveč zgolj z glasbo in virtualno montažo. Vzela je slikice z najbolj svetovljanskimi šivi. Vsak dan po deset ur. Maraton je snemala le tam, kjer je bila dramatičnost največja – na zadnjem kilometru. Šport je razumela kot estetsko dejanje, zato ni silila v groteskne izraze tekača, ki je imel za seboj 41 km. Šla je v njegovo senco, v odsev, zdaj že eterične mišice, in jo naslonila zgolj na glasbeno kuliso.

Šport je postal umetniški akt, akt zmagoslavja volje, *Olimpijada* pa akt zmagoslavja filma, ki ji je prinesel zlatega leva. Ta je postal obči učbenik, ki je vseeno osrečil Hitlerja, zameglil percepcijo zaveznikov (*Kraft durch Freude*) in celo neprivrženemu Goebbelsu odpihnil tezo o propagandi kot zabavi v kabaretu.

Toda kinoteke se ob njenih filmih danes ne napolnijo zaradi tovrstnih dejstev. Resda današnji čas producira vse več propagandistov, resda je manipulacija z ljudmi in za ljudi – v imenu oblasti ali umetnosti – vse bolj edini kredo, na katerega se danes igra brez vsakega zardevanja. Res je torej, da je čas Leni naklonjen. Vendar ji je naklonjen tudi zato, ker izpraznjenost filmskih podob vsak dan vpije k popolnosti nekdanjih. •



# rainer werner fassbinder

avtor  
evropske melodrame



od družine  
do travme  
zgodovine

danko štrajn

## Evropa v razliki

Evropa je vsaj na enem področju povzeta v en pojem – kajpak na filmskem in seveda nasproti Ameriki, ali še natančneje: nasproti Hollywoodu. Pravimo "nasproti" in ne "proti", kajti odnos se je vseskozi spreminjal in je pravzaprav še vedno v veliki meri ambivalenten. Hollywood ima pri tem velike zasluge, saj se je zaradi njega, v razlikovanju, ki sicer ni vedno enoznačno, v času po drugi svetovni vojni ustvaril pojem "evropskega" filma. To razlikovanje se sicer polni in prazni, se modificira, a vendarle je vedno tu in se nadaljuje tudi v obdobje postmodernizma. Tržni aspekt je kajpak samo ena od komponent razlikovanja, čeprav ne najmanj pomembna, kajti navsezadnje je od sistema distribucije in prodaje filmov veliko odvisno. Dejstvo, da Hollywood ohranja največji tržni delež v svetovnem merilu in velikokrat izriva domače filme na njihovem nacionalnem tržišču, v Evropskih kinematografijah podpira netržne mehanizme subvencioniranja, a tudi vzpone različnih "alternativ", torej filmske in tudi televizijske produkcije z minimalnimi sredstvi, na podlagi katere se je potem mogoče boriti proti hollywoodskemu "monopolu". Ni dvoma, da se bo merjenje moči med Hollywoodom in "Evropo" nadaljevalo, a pri tem ne kaže prezreti, da se v tem nenehnem soočanju dogaja živahna izmenjava kapitala, idej in ljudi, ki jo lahko v različnih pojavnih oblikah opazujemo ves čas, kar obstaja Hollywood. Ta je bil in je "ameriški" predvsem glede na svojo geografsko lokacijo in glede na svojo profitno usmerjenost ter ustrezno organizacijo proizvodnje, hkrati pa je vseskozi ostajal kozmopolitski, v čemer lahko iščemo enega od ključev njegovega uspeha. Vse od začetkov Hollywooda so se tam uveljavljala mnoga evropska imena, sem in tja v poangleženih inačicah. Res, kaj bi bila zgodovina Hollywooda brez Stroheima, Sternberga, Langa, Hitchcocka, Wilderja, Sirka, Verhoevena, ali brez Grete Garbo, Marlene Dietrich in Ingrid Bergman? Izčrpnejši pregled hollywoodskih imen evropskega izvora bi nemara lahko sprožil vprašanje s področja neobstoječe vede filmo-etnologije, namreč vprašanje o tem, zakaj so se Nemci in Skandinavci v Hollywoodu bolje znašli kot na primer Francozi ali Španci? Naj bo kakorkoli že, evropska kultura je vpisana v Hollywood, pa čeprav predelana, prepakirana, rearanžirana in predvsem adaptirana in filmskih žanrih, ki so vsi po vrsti v svojih "pred-filmskih" množično kulturnih oblikah evropskega izvora, vključno z Westernom, čigar predhodnik je seveda William Shakespeare. "Kaj je Evropa? Neka ideja, neki nikjer, neka fantazma... In film je torej neverjetni ne-kraj (*non-lieu*), ki je metaforičen, imaginaren, kjer se zbirajo posamezniki, telesa, duše, ki a priori nimajo kaj početi skupaj." (Jousse, 1992: str. 56) Lahko bi torej rekli, da je "evropski film" pravzaprav mit, da vendarle ni mogoče zvesti na skupni imenovalac denimo Bergmana in Buñuela, Tarkovskega in Makavejeva, Schlöndorffa in Fellinija, Schlesingerja in Godarda..., če vendarle ne bi bilo neke določljive razlike med evropskim in ameriškim filmom. V čem je končno vidna ta razlika, in na podlagi česa je sploh nastala? Razvidnost te razlike je pravzaprav površinska in stvar nadaljnje analize je vprašanje, ali gre za učinek kulturnih paradigem. Hollywoodska filmska proizvodnja je pač pretežno žanrska, skupna poteza evropske pa je to, da je označena z različnimi filmskimi stili: nemški ekspresionizem, sovjetski socrealizem, italijanski neorealizem, francoski novi val, angleški *free cinema*, jugoslovanski črni film, mladi nemški film... Seveda ni mogoče trditi, da ni vzajemno transgresivnih pojavov. Poskusi žanrske proizvodnje so bili vedno prisotni tudi v evropskem filmu. V ameriškem je mogoče najti "stilistično" opredeljene filme predvsem v ne-hollywoodskih produkcijah, vendar pa se je tudi Hollywoodu že zgodil stil – na primer *film noir*, pri čemer že samo poimenovanje priča o neudomačenosti takega pristopa. Avtorski evropski film je v šestdesetih in sedemdesetih letih odmeval tudi v Hollywoodu, vendar še z določenim žanrskim akcentom. Ugotovljena razlika med ameriškim in evropskim filmom ima pač toliko "globoke" vzroke kot so "globoki" vzroki za to, da je na eni strani oceana filmska proizvodnja koncentrirana v velikih studijih, na drugi pa je razparcelirana po nacionalnih filmskih centrih in je zato tudi tesneje povezana z nacionalnimi kulturnimi izročili. Toda prav konec petdesetih in v začetku šestdesetih, ko so se v evropskem filmu začele uveljavljati nove generacije, iz česar so izvirali nazivi struj, ki so namigovali na novost in mladost, je evropski film dosegel vrhove filmskega modernizma. Nekakšen ojdipski filmski upor novih generacij je pomenil tudi spremenjeno gledanje na Hollywood. Toda to se ni zgodilo brez teorije, kajti Evropa je vsaj takrat prednjačila tudi na tem področju. To je na primer izrazito opazno v primeru francoskega novega vala, ki ga je utemeljil kritiški krog okrog André Bazina in *Cahiers du Cinema*, pa tudi skoraj desetletje pozneje v primeru mladega nemškega filma, ki ga je utemeljilo predvsem teoretsko delo Alexandra Klugeja, ki je sodeloval z enim od osrednjih filozofov nemške nove levice, Oscarjem Negtom.



Effi Briest



Zakon Marije Braun



V območje razlike, ki smo jo opredelili kolikor je le mogoče enostavno, torej glede na filmsko-zgodovinsko empirijo, se kajpak vrinjajo tudi druge tematizacije in neredko tudi mistifikacije. Vsekakor najbolj značilna mistifikacija je tista, po kateri naj bi bil evropski film bolj sofisticiran, bolj artističen, bolj akademski in kar je še takšnih atributov iz ropotarnice elitistične estetike, ki ima bolj izrazite predstavnike v politično desno obarvanem razumništvu. Toda v tradiciji od tridesetih let naprej najdemo pri vrsti marksističnih teoretikov pravzaprav iste koncepte – v spektru od bolj vulgarnega zavračanja Hollywooda kot "sredstva v rokah velekapitala za zavajanje delavskih množic", do bolj prefinjenih Adornovih zavračanj produktov množične kulture nasploh na podlagi teorije izgube spontanosti subjekta in izginjanja subjekta. Nobeno naključje ni, da je to "defetistično" naravnost, ki se je v poznem Adornovem in Horkheimerjevem delu iztekla v kritiko "upravljanega sveta", preobrnilo odkritje na začetku vojne preminulega sodelavca frankfurtske šole Walterja Benjamina, predvsem pa njegovega esejja *Umetniško delo* v času svoje tehnične reprodukcije, ki je v kondenzirani artikulaciji pokazalo na emancipatorični potencial množične kulture. "Množica je matrica, iz katere danes prerojeno izbaja celotno tradicionalno razmerje do umetniških del. Kvantiteta je prešla v kvaliteto. Veliko večje množice uporabnikov so porodile nov način človekove udeležbe v umetnosti. Opazovalca pa ne sme zavesti, če se ta udeležbenost kaže najprej v zloglasni podobi." (Benjamin, 1981: str. 88) Prav Benjaminova konceptualizacija "novega načina človekove udeležbe v umetnosti", ki ga je med drugim opredelil v razliki med koncentriranim in raztresenim dojemanjem umetnosti in v ugotovitvi učinka reproducirane umetnosti, ki modificira celo mehanizme čutnega zaznavanja, je spremenila samo polje teoretizacije estetske prakse. Skratka – ne gre več za iluzijo avtonomnega subjekta, ki absorbira sporočila, vrednote in lepoto v intimnem srečanju z umetnostjo, ampak gre za to, da je vseprisotnost reproduciranih proizvodov estetskih praks tista, ki absorbira subjekt. Filmska aparatura je v tem pogledu kajpak še posebno učinkovita, saj "(...) postane očitno, da je narava, ki govori kameri, drugačna od tiste, ki govori očem. Drugačna predvsem zato, ker namesto prostora, ki je prepojen s človekovo zavestjo, nastopi prostor, prežet z nečim, česar se ne zavedamo." (Benjamin, 1981: str. 86) Omemba nezavednega v tem kontekstu kajpak ni naključna, saj Benjamin v nadaljevanju pojasni, da zahvaljujoč se kameri prvič dojemamo politično-nezavedno, kakor zahvaljujoč se psihoanalizi prvič dojemamo nagonno nezavedno. V tukaj zgolj nakazani benjaminovsko spremenjeni perspektivi glede na tradicionalno estetiko, ki je navsezadnje skrepnela v široko ideološko cenzuro v pogledu tradicionalističnega esteta – ne glede na intelektualno raven odklanjanja množično kulturne umetnosti – se spremeni sam teren komunikacije avtorja in občinstva. Filme, ki se naslavljaajo na množičnega gledalca, je potemtakem depasirano *a priori* diskvalificirati kot "umetnost za nizek okus", kajti film kot estetska praksa, ki je izvirno mogoča predvsem glede na množično

občinstvo, problem okusa iz tradicionalne estetike premešča na drugo raven. Pojav filma, pred njim pa že pojav fotografije, odločilno poseže v samo konstitucijo umetnosti; ta s filmom postane vpletena v proces, ki reproducira konstrukcijo družbene realnosti. Če torej sprejmemo, da v posebnih evropskih razmerah obstaja nekaj takega kot "akademski film", ki ga omogoča evropska državno subvencionirana kultura, je gotovo, da tudi tak film nujno rabi ista sredstva kot komercialni film. Toda očitno je, na eni strani, da je tak film, ki je denimo namenjen maloštevilnemu intelektualnemu občinstvu, lahko po inherentnih pravilih filmske naracije kratkomalo slab, na drugi strani pa se lahko zgodi, da tak film ob osuplosti avtorjev in kritike celo uspe pri širšem občinstvu. Dober primer za to je na primer Resnaisov film *Lani v Marienbadu* (*L'anée dernier a Marienbad*, 1961), ki je kljub domnevni hermetičnosti dosegel dokaj visoko gledanost. To je vendarle nasledek evropskega "akademskega filma", torej tipa filma, kakršen je bil v Ameriki mogoč predvsem zunaj Hollywooda in predstavlja eksperimentatorski prispevek glede na formo filmske naracije. Živahno eksperimentiranje v šestdesetih letih v evropskem filmu je razvilo številne elemente v samih prijemih, ki so modernizirali filmsko naracijo in znatno vplivali tudi na Hollywood. Če je francoski novi val na podlagi Bazinove teorije opravil veliko delo na sami filmski formi, se je malo poznejši mladi nemški film vpisal v zgodovino filma kot dokaj uspešen poskus socialno-kritičnega filma, ki je meril na množičnega gledalca, na povnanjanje politično-nezavednega v posredni uporabi Benjaminovega esejističnega namiga in brechtovske koncepcije potujitvenega učinka v filmu. Gotovo je bilanca obeh najpomembnejših vrhov modernizma v evropskem filmu svojevrstno obratno-sorazmerna pričakovanjem, saj so novovalovski filmi s svojimi inovacijami v formi in drugimi odstopanji od konvencij učinkovali na percepcijo družbene konstrukcije realnosti, mladi nemški film pa je v iskanju učinkovitih modalitet socialno-kritičnih sporočil razvil raznoliko, a razpoznavno lastno estetiko. V obeh "šolah" pa se je na podlagi skupnega teoretskega izhodišča, ki je v obeh primerih vključevalo koncepcijo avtorstva, izoblikovala vrsta izrazitih individualnosti tako, da sta obe oznaki postali bolj ali manj zgolj orodje zgodovinske klasifikacije.

#### Družina

Mesto Rainerja Wernerja Fassbinderja (1945 – 1982) v tej mreži razmerij in določil, ki torej vključujejo razliko med filmsko Ameriko in filmsko Evropo, razlike med različnimi strujami v evropskem filmu in ne nazadnje razlike med različnimi avtorskimi osebnostmi znotraj teh struj, je vsekakor zelo posebno. Četudi ni mogoče zanikati, da so drugi avtorji mladega nemškega filma vsak zase poseben fenomen, denimo Herzog s svojimi filmskimi dokumenti fascinacije nad avanturističnimi marginalci, ali Wenders s svojimi refleksivnimi filmi, ali Schloendorf z najbolj dramaturško dodelanimi filmskimi proizvodi itd., pa je bil Fassbinder v njihovem krogu kratkomalo največji filmski obsedenec, najmanj zgovoren pri





Lili Marlene



Lola

pojasnjevanju svojih filmov, ki so nemara tudi zaradi hitrega nizanja drugega za drugim nazorno vzajemno povezane interpretacije samih sebe. Fassbinder je hkrati, čeprav se je najbolj med vsemi oziral na Hollywood, ostal najbolj zavezan nemškemu kulturnemu prostoru. "*(Fassbinder) je lahko imel stanovanja v Parizu, obiskoval bordele v severni Afriki, ali obiskoval leather-bars v New Yorku, a njegov dom je bil trdno in nedvomno Zahodna Nemčija: München, Frankfurt, Bremen, Coburg v njegovih filmih. Na koncu se zdi, da je sploh štel samo še München; celo Berlin v Obupu (Despair, 1978) in Berlin Alexanderplatz (1980) sta bila navsezadnje 'made in Bavaria (ateljeju)'.*" (Elsaesser, 1995: str.4) To, da je bil s svojim osebnim načinom življenja, torej v tistem času še s provokativnim javnim razglasjanjem svoje homoseksualnosti, znane nagnjenosti k drogam in alkoholu ipd., najbolj škandalозна figura na nemškem filmskem prizorišču, je pač nekaj, kar kratkomalo najbrž sodi zraven. Njegov neverjetno obsežni filmski (in še televizijski) opus, še zlasti, če upoštevamo dokaj kratko obdobje, v katerem je nastal, zajema širok spekter vse od avantgardističnega filma, ki se je navezoval na njegovo vodenje gledališke skupine, nekakšnega nemškega odmeva na Living Theatre, ki se je poimenovala za "anti-teater", prek vrste žanrovsko opredeljenih filmov, med katerimi je bila kajpak osrednja melodrama.

Fassbinderja sicer ne kaže šteti izključno za režiserja melodram, čeprav je gotovo, da se je najbolj neizbrisno vpisal v povojno zgodovino filma ravno s svojo interpretacijo in reformulacijo tega žanra v filmskem mediju. V povojni "Evropi do Fassbinderja" je sicer mogoče zaslediti elemente melodramskega žanra v posameznih neorealističnih filmih, tudi v nekaterih sovjetskih filmih (npr. pri Grigoriju Čuhraju), v posameznih francoskih filmih pred nastopom novega vala in denimo še v filmski proizvodnji v Franciji Španiji s serijo filmov pevke in igralkke Sarite Montiel. Vendar pred Fassbinderjem skorajda ni mogoče govoriti o pomembnejšem evropskem prispevku na področju tega žanra, pravzaprav žanra žanrov, glede na to, da so filmi drugih žanrov pogosto lahko melodramsko obarvani. Melodrama pa vendar obstaja sama zase, kar je v filmski teoriji bilo bolj opaženo po Fassbinderju in v zvezi z njim. Fassbinderjevo "odkritje" melodrame je bilo skorajda hkratno s semiološkim branjem in interpretacijo žanra v britanski reviji Screen, kjer so med drugim opozorili na velikega avtorja petdesetih let, Clausa Detleva Sierka alias Douglasa Sirka, in na njegove hollywoodske vrhunce kot na primer na *Veličastno obsedenost* (Magnificent Obsession, 1954), *Zapisano v vetru* (Written on the Wind, 1956), *Potemnele angele* (The Tarnished Angels, 1958) in seveda na pravi melodramski ep *Imitacija življenja* (Imitation of Life, 1959). Fassbinderjevo navdušenje nad Sirkovimi filmi ter njegovo osebno srečanje s samim avtorjem, ki se je po svojem zadnjem Hollywoodskem filmu upokojil v Švici, je botrovalo odločitvi za ta žanr. Kot je sam Fassbinder v svoji robustni maniri povedal Wolfgangu Limmerju v dolgem intervjuju, ga je srečanje s Sirkom rešilo bojazni, da "bi bil nekako profan". Neizrecno opisujoč mehanizem brechtovskega potujitvenega učinka

melodramske naracije, je v nadaljevanju rekel, da mu je "*pri Sirku postalo jasno, da je absolutno mogoče opisovati zgodbe, ki bi jih ljudje govorili na normalen način, kakor da pripovedujejo lažnivo.*" (Limmer, 1981.) Ogled malodane kateregakoli filma iz Sirkovega melodramskega ciklusa takoj pojasni, kaj je fasciniralo Fassbinderja: namreč Sirkove mojstrske prezentacije travmatičnih virov in ozadij dogajanj, ki ob razkritju postanejo v dramaturškem pogledu točka, na kateri se dogajanje zaustavi, da bi se pojasnili motivi protagonistov, in se potem požene naprej k vrhuncu zapleta. Denimo v *Potemnelih angelih*, kjer lahko najdemo prepričljivo ilustracijo za to trditev v prizoru prvega dialoškega srečanja med osrednjima akterjema, ki ju igrata Rock Hudson in Dorothy Malone: "*V prvem daljšem dialogu med Burkom (športnim novinarjem) in LaVerne sta udeleženca dialoga v temni sobi razporejena podobno kot v psihoanalitski ordinaciji. LaVerne (v kombineži) leži na zofi in pripoveduje svojo travmatično zgodbo Burku, ki je zleknjen v naslanjaču, tako da je obrnjen rahlo v stran. Preden se začne retrospektiva, v kateri se LaVerne spominja, kako sta Roger in Jiggs kockala za to, kdo se bo z njo poročil, se kamera približa pripovedujoči LaVerne, ki govori z značilno dikcijo in s pogledom uprtim v daljavo. Toda pomembno je, da v tem ne najbližjem možnem planu (skoraj v srednjem) LaVerne sloni na komolcu in da kamera zajema odprti dekolte kombineže. S kontrastno osvetlitvijo črno-belega posnetka je vzpostavljena zveza med travmatičnim dogodkom, ko moška kockata za poroko z LaVerne, spričo dejstva, da je zanosila – in torej iz ljubimke postaja mati, ki jo je pač treba poročiti – in pojavnostjo ženske, ki je aranžirana tako, da nas vse prepričuje v njeno čutnost, v njeno žensko željo.*" (Štrajn, 1989: str. 58). V Fassbinderjevem *Hrepenenju Veronike Voss* (Die Sehnsucht der Veronika Voss, 1982), v ključnem srečanju nekdanje igralkke in novinarka Roberta, v prizoru, ki ga lahko dojamemo kot nekakšen *hommage* Sirku, kot variacijo na opisani prizor iz *Potemnelih angelov*, je travmatično pravzaprav dejstvo, da Veronika ni več, kar je bila, in stori vse, da bi sama verjela v iluzijo svoje identitete – filmske zvezde studijev UFA. V tem primeru je razmerje travme in simptoma v Veronikini nevrozi svojevrstno preobrnjeno, saj je prav sedanjost tista, ki je travmatična v perspektivi njene nekdanje samorealizacije, ki je zdaj predmet pozabe in ohranjenega spomina pri državljanih poraženega Reicha. Svetloba in sence, dikcija "lažnivega pripovedovanja" itd., subjekt v zgodbi prikazujejo občinstvu v funkciji njegove lastne želje s hkratnim jasnim kontrapunktom sprenevedavosti, ki ponazarja, da akterka fingira svojo samorealizacijo, vsaj za tisti trenutek, v katerem drugi podpira njeno iluzijo, da je iluzija sama nekaj realnega. Tu smo se nekoliko prehiteli, saj govorimo pravzaprav o predzadnjem Fassbinderjevem filmu, ki mu je prinesel končno priznanje na Berlinskem festivalu. Celotni melodramski opus R. W. Fassbinderja bi nemara lahko opredelili kot pot od poudarjene vsebine k poudarjeni formi, od direktne socialne in politične kritične angažiranosti do ambicioznejše reinterpretacije zgodovine, ali še natančneje: do intervencije v zgodovino. V Fassbinderjevem delu





Obup



Hrepenjenje po ženi

najdemo, kot pravi že citrani Thomas Elsaesser (1995), "*dovolj sociologije, da bi z njo lahko napolnili celotni kurikulum sodobnih nemških študij*," saj je v svojih filmih zadel ob vrsto širokih kulturalnih in političnih diskusij: na razred, etnijo, raso in barvo kože, radikalno politiko, in predvsem na spol. Pri tem je treba opozoriti, da te teme niso enakomerno in enakovredno razporejene po vsem njegovem opusu glede na, recimo tako, različne faze Fassbinderjevega filmskega dela. Melodramski filmi njegovega zgodnejšega obdobja, ki jih bomo tu bolj ali manj zgolj površno omenili, so razvidno bolj enoznačno opredeljeni s kritično sociološkim pogledom na sodobnost, v katero je takrat v Nemčiji, vsaj v širših intelektualnih krogih, vidno interveniralo na tradiciji kritične teorije zasnovano gibanje nove leve. Poenostavljeno povedano je temu idejnemu toku, čigar vpliv na film je bil posredovan v teoretski in filmsko-praktični artikulaciji Alexandra Klugeja, Fassbinder ustregel s svojim odkritjem melodrame. Kritična novolevičarska teorija se je trudila demaskirati pozno industrijski kapitalizem in meščansko kulturo kot sistem "represivne tolerance" (Marcuse) in tako reinterpretirati klasično marksistično kritiko, v kateri je vendarle bila osrednja teorija ekonomske eksploatacije. Prek nove leve, ki je v izhodišču reaktualizirala besedila mladega Marxa, se je težišče kritike "represivnega sistema" preneslo na teren kritike ideologije in v zvezi s tem na območje dešifriranja represivnih mehanizmov institucij civilne družbe. Vsaj v šestdesetih letih se je ta teoretska naravnost potrdila v ojdipso obarvanem študentskem revoltu. Naj bo kakorkoli že, v Fassbinderjevih zgodnejših melodramah je vizija represivnega sistema dobila svoj estetski odmev. Osrednje figure zlasti zgodnejših filmov, glede katerih je v filmski kritiki in teoriji mogoče srečati kontroverzne posplošitve, sprejemanja in odklanjanja, so posamezniki ali posameznice žrtve, ki so bile "*(...) tihe tožnice sistema in so potemtakem postale slaba vest moške družbe, ki jo same niso razumele ali je niso prav razumele*". Po prvih melodramah se v vlogi žrtev sistema, čigar represija se prevaja v vzajemne konflikte in

prevare ter samoprevare, v kasnejših filmih tega zgodnjega obdobja pojavijo "*(...) homoseksualci, ki jih cinično in brutalno izkoriščajo drugi homoseksualci*". (Elsaesser. 1995, str. 12) Koliko gre tu za to, da seksualnost metaforično zastopa "razredno represijo", je pač vprašanje, ki se vpisuje v tisto polje dešifriranja Fassbinderjevih sporočil, ki ga je oblikoval politično levičarski emancipatorično zainteresirani diskurz. Mi bi raje rekli, da je Fassbinder, morda tudi v seznanjenosti s takrat v intelektualnih krogih prevladujočo levičarsko socialno-kritično naravnostjo, odkril nekaj radikalno drugega: ireduktibilnost ravni posameznika. V svoji pogojenosti z lastno željo po sreči, ljubezni, pripoznanju itd. posameznik pravzaprav jemlje vse determinante v ideološkem, moralnem in ekonomskem kompleksu – ki je prostor prisil in omejitev njegovih iskanj zadovoljitve – za nekako samoumevne, za določila svoje usode. "*Nekateri Fassbinderjevi protagonisti ne iščejo odrešitve in integritete zunaj meja seksualnosti in razreda, ampak živijo eksploatacijo od znotraj*." (Elsaesser. 1995, str. 13) V tem smislu bi lahko rekli, da je bil Fassbinder v svojih melodramskih naracijah pravzaprav "ortodoksen melodramatik", ki je dosledno upošteval osnovna pravila žanra: "*Za razliko od 'globinsko-psiholoških-socialnih' dram, melodrama ne namiguje na nikakršno 'pravo resnico' o človeku in družbi, proti ideologiji ne postavlja 'razkrinkujočih' razrednih resnic, ampak družbo veliko razdiralnejše kritizira tako, da povsem od zunaj prezentira njeno funkcioniranje v individualnem. To pomeni, da melodrama ni zaposlena s tem, da bi dokazovala lažnost ideologije, ampak se nanjo nanaša kot na reprezentacijo realnega, ki subjektivnemu torej predstavlja realno in ga v skladu z že nekoliko izrabljeno Althusserjevo formulo interpelacije postavlja kot agens realnega. Nikakor ne kot agens, ki bi 'obvladoval' realno, ampak kot subjekt, ki je s svojimi fantazmatskimi, imaginarnimi lastnostmi z realnim zapleten v igro, v kateri ne stavi nič manj kot samega sebe*." (Štrajn. 1989, str. 20) Toda v določenem pogledu so že zgodnje Fassbinderjeve melodrame, glede na v osnovi hollywoodski žanr, inherentno izvedle interpretativni premik, ki ga lahko zaznamo prav v njegovi sem in tja citatni rabi Sirkovih prijemov in v izrecnih zgostitvah v narativnih eksplikativnih gestah, bodisi povsem režijsko izvedenih bodisi v gestah samih protagonistov, ki skozi nakazan upor pridejo do nekakšne nove lastne identitete. V sami konstrukciji filmov zaznamo pojasnjevalne in potujitvene momente, ponavljanje posameznih gest protagonistov, s katerimi skušajo obračati pozornost na svoja čustva, drugič spet sekvence, ki so, kakor da bi jih prepisali iz psihoanalitičnih učbenikov. V filmu **Hočem samo to, da bi me imeli radi** (Ich will nur, dass Ihr mich liebt, 1976) mučnemu družinskemu prizoru, ki nakaže materino odklanjanje sina, sledi prizor, v katerem oče sinu daje denar; ravno v "pravem trenutku" se na vratih pojavi mati s svojim srepim pogledom na očetovo odplačilo sinu za njeno odtegotanje ljubezni. Ti komaj zaznavni odmiki od šablone ali prav njihovo prepoudarjanje, vkomponiranost namerno skonstruiranih scen, ki jih lahko pripišemo Fassbinderjevemu "evropskemu" prisvajanju melodramske forme, v ozadju katerega slutimo brechtovskega duha, delujejo interpretativno glede na celotni žanr. Rahlo parodični učinek je v teh filmih kajpak dovolj zadržan, da ne razdre same osnovne žanrske logike. Skratka, že prve Fassbinderjeve melodrame so sprožile novo interpretacijo tega poprej pretežno preziranega žanra v luči njegove vmeščenosti v socialne kontekste in predvsem v luči porajajočega se feminizma, ki je s tem, ko je v teoriji emancipiral diskurz s stališča ženske, našel v melodramski estetiki svoj korelat zatrtosti spola. Zgodnje Fassbinderjeve melodrame so bile pretežno nizko proračunski filmi, kar se jim brez škode za njihov nazorni estetski učinek dodobra pozna. Ne samo, da v njih ni skoraj nobenega glamourja, kakršnega pač ni v proletarskih okoljih in razmerah nižjega srednjega sloja, pač pa celotne sekvence delujejo kot izseki iz amaterskega filma, včasih z že dolgočasno statično kamero brez posebnih montažnih manipulacij. In vendar ti filmi učinkujejo



dovolj homogeno, to pa, kar se lahko zdi kot režijske in montažne nerodnosti, sovпада z revno scenografijo in bednostjo protagonistov. Prav ta "nizko proračunska oblika" zgodnejših Fassbinderjevih filmov je v skladu z njihovo socialno-kritično poanto, v središču katere so kajpak podrtije meščanske družine, ki jo patriarhalna pravila toliko razdirajo kot jo vzpostavljajo. Zdi se, da je Fassbinder sicer sledil modernističnemu levičarskemu "programu" glede "razkrivanja represivnih mehanizmov" in se usmeril na družino kot institucijo individualne investicije v srečo, ki se prav prek učinkovanja socialnega konteksta sprevrže v freudovsko razložljivo, ne pa tudi ozdravljivo, prizorišče frustracij. Toda pri tem se je pustil ujeti sami formi melodrame in tudi ob odklanjanju levičarskega okolja pristal na naslikavo individualne ireduktibilnosti. Povsem v soglasju s klasično melodramo ni sugeriral nobene rešitve zunaj sfere individualnih razmerij in s tem seveda ohranil konsistentnost svoje filmske prakse. Skratka, zgodnje Fassbinderjeve melodrame so vizija družbe, predvsem skozi prezentacije institucije družine, in so pač emancipatorske toliko kot je tudi hollywoodska melodrama s svojimi povnanjani strukture, ki določa posamezno subjektivno usodo. Melodrama se praviloma odreka temu, da bi bila pedagoško sredstvo izboljševanja družbe.

### Travma zgodovine

Če spet navežemo na Thomasa Elsaesserja, se v Fassbinderjevem opusu zarisuje lok od "vizije k misiji", k poslanstvu v njegovem zaključnem melodramskem ciklusu, ki ga tvori t.im. ženska tetralogija; ta je bila ob gigantskem televizijskem projektu *Berlin Alexanderplatz*, ki je sicer poglavje zase, najpomembnejši projekt njegovega zadnjega obdobja. Gre za filme *Zakon Marije Braun* (Die Ehe der Maria Braun, 1978), *Lili Marleen* (1981), *Lola* (1982) in *Hrepenenje Veronike Voss*. "Verjetno je, da se je Fassbinder zavedal tega, kar ga je gnalo; na določeni točki v svoji karieri se je njegova vizija spremenila v misijo, ki jo je kar dolžnostno vzel nase, včasih celo mehanično: da bi bil kronist Zahodne Nemčije." (Elsaesser. 1995, str. 7) Dejstvo, da je pred svojo nenadno smrtjo Fassbinder načrtoval film o Rosi Luxemburg, nas dodatno prepričuje o tem, da je metamorfozo, ki jo Elsaesser označuje s prehodom od vizije k misiji, izvedel pravzaprav v sestopu v zgodovino, čeprav ta sestop lahko vidimo v nelinearni liniji. *Zakon Marije Braun* je film o začetkih gospodarskega čudeža, *Lili Marleen* opredeljuje drugo svetovno vojno, *Lola* se sicer dogaja v okolju novih povojnih bogatašev, toda mnoge asociacije na Sternbergovega *Plavega angela* (Der blaue Engel, 1930) pravzaprav pričajo o obravnavi weimarske Nemčije, *Veronika Voss* pa končno izvede samonanašalano gesto, saj se skozi karakter nacistične filmske zvezde v filmu srečata film in zgodovina. *Zakon Marie Braun* je v določenem smislu še najbolj refleksija srečanja Amerike in Nemčije, pa ne samo zaradi v filmu opazne paralele zgodbe nekakšnega erotičnega srečanja med Mario Braun in črnskim okupacijskim vojakom. Film pravzaprav varira temo ameriške melodrame, ki sega v petdeseta leta, namreč temo t.im. močnih žensk, ki "pozabljajo same nase" v skrbi za od vojne travmatizirane moške. Drugi motiv, prav tako opazen v vrsti filmov iz časov vrhuncev Hollywooda, namreč motiv eksotičnih srečanj (npr. ameriških vojakov z vzhodnjaškimi ženskami) je tu pač obrnjen glede na Marijino srečanje z ameriškim vojakom. Da so vse osebe ujete v "zgodovino" – ne samo kot posamezniki, ki se prebijajo skozi preizkušnje, ki jim jih le-ta nalaga, ampak imajo hkrati metaforične vloge –, je vseskozi očitno. Marijina epizoda z ameriškim vojakom ilustrira zgodovinsko srečanje med Ameriko in Nemčijo, ki je slednje dolgoročno zaznamovalo v njenem položaju v Evropi. Marijino dolgo pričakovanje moža in ponovno snidenje z njim je očitna metafora želje po vrnitvi "srečne mladosti", toda to, kar se vrne, je nekaj drugega, ni izpolnitev želje. Marijin mož na koncu pravzaprav mora umreti, da bi bilo jasno, da neke Nemčije ni več.

*Lili Marleen*, ki je verjetno najbolj poznan in popularen Fassbinderjev film, je še bolj kot *Zakon Marije Braun*, za razliko od zgodnjih nizko proračunskih produkcij, pravi melodramski



spektakel. Če pustimo ob strani banalno dejstvo, da je Fassbinderjev status takrat svetovno priznanega filmskega avtorja pač omogočal razkošno drago produkcijo, ima "glamourozni" aspekt filma pomembno funkcijo. S filmom o ozadju popevke Lili Marleen in o pevki Willy, ki jo potem, ko nacistična propagandna mašinerija vendarle posvoji pesmico, identificirajo s samo pesmijo, si je Fassbinder privoščil svojevrsten sestop v najbolj travmatičen čas nemške zgodovine in s tem pridobil posebno interpretativno pozicijo, ki zadeva razmerje množične kulture in zabave, v tem primeru nacistične oblasti. "Film) *Lili Marleen* je hotel kar najdlje prignati dekonstrukcijo samega filma kot potenciala oblasti in prikazati fašizem kot prvo moderno samozavedno politično organizacijo množične zabave. S sintetiziranjem druge svetovne vojne in razcvetajoče se industrije zabave radia in fonografa v isti zgodbi, je Fassbinder dramatisiral to transformacijo oblasti v 'čezmernem' spektaklu." (Elsaesser. 1995, str. 10) To gotovo lucidno Elsaesserjevo opazanje dovolj zadeto opredeljuje strukturno fundiranost filma in s tem nakazuje določeno dešifriranje pomenov, ki jih film sugerira. Sam propad nacizma namreč ne pomeni propada industrije zabave in torej družbe spektakla. Potemtakem so mehanizmi (s katerimi se, kot bi rekli z Benjaminom, lahko odvija najprej v fašizmu preizkušena "politicizacija umetnosti") pač tu in so pač na voljo tudi v demokraciji latentno navzočemu fašizmu. Toda s tem nikakor niso izčrpane vse razsežnosti tega filma. Fassbinder je bil seveda predvsem filmski avtor in je torej na zgodovini in zgodovinarskem pristopu kot tak parazitiral. S samo temo filma, ki je osrediščena s pevko Willy in se odvija v razpotjih njene zgodbe, je pač ortodokсно melodramsko soočil zgodovino in sfero individualnega, konstituirano z željo po samorealizaciji, po sreči in ljubezni. Ponazoril je vso spervertirano konfuzijo zgodovine. V zvezi s tem so bili najbrž neizbežni tudi nesporazumi med Fassbinderjem in nemara prenapeto levičarsko filmsko kritiko. Ker se tragedija



pevke Willy zaplete zaradi zavrnitve judovske družine, da bi se njen sin z njo poročil, so mu med drugim očitali "levi anti-semitizem". Drugi so mu spet zamerili implikacijo, da je popevka Lili Marleen pravzaprav bila nekakšna himna zatajevanega in pasivnega odpora, ker je razkrivala drugačno emocionalnost nemškega vojaka od zaželenih patriotičnih. Vsi ti očitki so seveda zgrešili svoj cilj in so pravzaprav proizvedli potlačitev dokaj radikalne Fassbinderjeve poante. Soočenje sistema in posameznice pravzaprav tvori polje, ki ga križata razredna in spolna razlika, vsaka s svojo zalogo imaginarnosti, ki pomeni adaptacijo podrejenega subjekta na realnost, predelano v želji in hrepenenju po samorealizaciji. To preobrača in sprevača subjektivne investicije. Če je bila popevka pritajena drobna subverzija sistema nacistične dominacije, pa se hkrati pokaže zmožnost sistema, da njen naboj obrne v svoj prid; monstroznost sistema je s tem še dodatno poudarjena. Vpletenost judovskega ljubimca Roberta v zgodbo ljubezni, ki ji okoliščine onemogočajo uresničitev, in razredno pogojena zavrnitev Willy, ob hkratnem ožigosanju patriarhalne meščanske družine, nemara bolj kot tudi filmske redukcije nacizma na holokavst in s tem svojevrstne dehistorizacije nacizma, postavlja v ospredje individualnost, ki ni zapopadljiva v vnajprejšnjih shemah. Bolj ko so se namreč nekateri filmi o holokavstu trudili poudariti njegovo grozovitost, bolj je iz njih sledilo sporočilo o premaganosti zla, ušli pa so jim prav sublimni aspekti kontinuiranja fašizma v demokracijo.

Fassbinderjeva melodramska interpretacija travmatične nemške zgodovine, ki se spleta okoli protagonistkininega upiranja temu, da bi bila žrtev, dovolj jasno nakazuje, da prav subjektivne investicije iz tega jedra hočeš-nočeš zapadejo premoči totalitarne oblasti, ki ji prav taka konstituiranost subjektivnega predstavlja temelj obstoja. Oblast kajpak fascinira. Konstrukcijo razmerja med subjektom, pravzaprav objektom oblasti, ki ga predstavlja pevka Willy, kot razmerja s poudarkom fascinacije, izvrstno ilustrira sekvenca, ki se zaključuje s tem, da Willy sprejme v avdienco sam Führer. Uvodni kadri, posneti s pravimi wellesovskimi sredstvi, torej v izmenjujočih se globinskih posnetkih, z razmeščenimi svetilkami, kipi in kajpak odlitkom Hitlerjeve glave, pripovedujejo o ambivalentnosti vzajemnega razmerja individualne težnje po sreči in oblasti, ki se kaže v korumpirajočih medosebnih izmenjavah. Sekvenca se stopnjuje vse do trenutka, ko Willy vstopi skozi ogromna vrata Hitlerjeve pisarne. Seveda ni mogoče spregledati žareče svetlobe, ki se vlije skozi vrata (gotovo so pri izdelavi tega prizora uporabili močne reflektorje) in njen metaforični naboj. Še tako temna oblast žarči s svojo močjo fascinacije, pred katero mora podanik otrpniti v strahospoštovanju. Poplašilo, ki ga subjekt dobi za svoje sodelovanje s totalitarno oblastjo, seveda ni dokončno, a označi ga s soodgovornostjo za početja oblasti. Toda hkrati gre za krivdo, ki se je ne da individualizirati, subjektivno je zapisano desubjektivaciji, nenehni grožnji, da je nasproti sistemu, njegovi nad-subjektivnosti, nično, je torej njegov produkt. Edino območje, kjer je oblast nemočna, je samo tam, kjer se subjektova želja in nenazadnje razpoznanje narave oblasti, lahko obrne tudi proti njej. *Lola* se oddalji od te perspektive, v kateri se je Fassbinder najbolj približal nekakšni tematizaciji nedojemljivega in hkrati paradoksnega transparentnega delovanja oblasti pri samem vrhu. Ta film nas, kot pretežna variacija na Sternebergovega *Plavega angela*, pelje skozi mikrokozmos takrat sodobne nemške demokracije, ki se kaže na neizrecnem ozadju weimarske. Vprašanje, ki se zastavlja skozi film, je, ali je *femme fatale* potem, ko je bil vmes nacizem, sploh še mogoča? Ponovitev razmerij dominacije v novih razmerah porajanja gospodarskega čudeža se izteče v razdiralno potlačitev, ki žensko prikrajša za njeno samo-realizacijo. In končno: v *Veroniki Voss* se sama ženska v nekakšni dostojanstvenosti iluzoričnega subjekta prikaže kot privid patriarhalne družbe. Ženska želja, ki se usmerja k lastni podobi v ogledalu, ali v danem primeru k podobi v nekih filmih zgrešenega obdobja, nujno zgreši svoj objekt, da bi namreč bila njena želja objekt moške želje. Njena nekdanja samo-uresničitev jo pač dokončno prikrajša za to in pot povratka "k sami

sebi" pelje preko česa drugega le kot histerije? Dejstvo, da je bil Fassbinder homoseksualen sicer lahko podkrepi domnevo, da mu je bil s takšne pozicije misterij ženske želje še zanimivejši in razvidnejši, kot bi mu bil sicer, a to lahko ostane samo domneva. Ne pozabimo pa, da je umrl sredi dela na scenariju o revolucionarki Rosi Luxemburg in samo ugibamo lahko, kako bi se s te ženske perspektive razpostrla še ena travma nemške zgodovine. Kdo ve, kako bi se ta neuresničen Fassbinderjev projekt sinhroniziral s truščem podiranja berlinskega zidu, ki je označil konec novolevičarskega modernističnega projekta, utopije demokratičnega socializma, v katero se je Fassbinder vpisal, čeprav ne brez dvomnosti, ki so bile nemara anarhistično označene slutnje neizvedljivosti zmage nad zgodovino. •

#### Literatura:

- Benjamin, Walter, 1981. *Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije*. V: Misel o moderni umetnosti. Ljubljana: Mladinska Knjiga
- Elsaesser, Thomas, 1995. *Historicizing the Subject: A Body of Work?* V: New German Critique 63 - cit. po separatu - korekturnem odtisu, paginiranem od str. 1-21.
- Jousse, Thierry, 1992. *Europe: l'autre, tat*. V: Cahiers du cinema 455/6. Pariz: maj 1992. str. 56-59.
- Limmer, Wolfgang, 1981. *Rainer Werner Fassbinder, Filmemacher*. Reinbek bei Hamburg: Spiegel Verlag.
- Štrajn, Darko, 1989. *Melodrama - žanr sreče in obupa*. Ljubljana: Imago-revija Ekran.



# aki kaurismäki



## samotariskival evropskega filma

andrej šprah

Razmišljanje o "poetiki" režiserja, ki je v trinajstletni samostojni karieri ustvaril opus trinajstih (celovečenih) filmov, s katerimi se je sprehodil skozi večino filmskih žanrov, že ob prvem, najsplošnejšem pregledu napeljuje na misel, da imamo opravka s samosvojostjo, za kakršno je filmska teorija izumila pojem avtorstva. Čeravno je Kaurismäkijevo avtorstvo še najbolj poznano po tem, da se ponaša z eno najboljšežnejših zbirk primerjav, ki so si jih za oznako njegovih del izmišljevali razlagalci, menim, da je notranje gibalno njegove ustvarjalnosti prav avtorski vpis v filmske stvaritve, ki se na prvi pogled dozdevajo res strašansko raznorodne. Z oznako avtorski vpis se naslanjam na tisto misel, ki v avtorju ne prepozna genialnega ustvarjalca, ki ima nekaj "izjemnega povedati" in ki mu je film zgolj medij za prevajanje lastnega "videnja sveta" v vizualno govorico, pač pa ga določa koncept, kot so ga ob analizi *Mladega gospoda Lincolna* (Young Mr. Lincoln, 1939) Johna Forda razvili sodelavci redakcije *Cahiers du cinéma*. Silvan Furlan to metodo v zgoščenih obliki povzema z naslednjimi besedami: "*K filmu Johna Forda skušajo pristopiti tako, da bi v procesu aktivnega branja razbrali v njem tisto, kar pove na ta način, da zamolči, da bi v njem odkrili tiste praznine, luknje, nedoločena mesta, ki ga v resnici konstituira. Te praznine, luknje, nedoločena mesta, pa niso napake v filmskem sistemu, saj so jih večinoma izdelali mojstri filmske režije, niti goljufije in prevare avtorja filma (čemu bi goljufal in varal, saj ni cirkusant), ampak strukturirajoče odsotnosti, premestitve in prekrški. Skratka, vse tisto, kar je stvar neke 'nad-določenosti' (seksualno-familijarne in socialno-zgodovinske), in kar je edina osnova, ki sploh omogoča realizacijo filmskega diskurza. Torej tisto zamolčano, ki je vključeno v izrečeno in na ta način neposredno v sam motor diskurzivne prakse.*"<sup>2</sup>

Skušal bom torej predočiti avtorski vpis v dela, ki so po Kaurismäkijevih lastnih opredelitvah ali prek zaznamb kritikov prejela vsaj naslednje oznake: **Zločin in kazen** (Rikos ja rangaistus, 1983) – moderna adaptacija, povsem zvesta duhu originala klasične krimi zgodbe Dostojevskega; **Calamari Union** (1985) – takorekoč film, znanstvenofantastična komedija; **Sence v raju** (Varjoja paratiisissa, 1986) – prvi film proletarske (luzerske) trilogije; **Hamlet posluje** (Hamlet liikemaaailmassa, 1987) – črno-bela underground B-film klasična drama; **Ariel** (1988) – drugi del trilogije luzerjev naj bi bila ironična združitev *film noirja*, melodrame, *road-movieja*, gangstereske kriminalke, zaporniškiga filma z begom, zaokroženega s *happy-endom*; **Leningrajski kavboji gredo v Ameriko** (Leningrad Cowboys Go America, 1989) – komedija, *r&r road movie*, prežet z otožnim pop-eksistencializmom; **Dekle iz tovarne vžigalic** (Tulitikkutehtaan tyttö, 1989) – minimalistična mojstrovina, črna komedija, intimna drama; zelo bressonovski film (Kaurismäki o njem pravi: "*To je film, osredotočen na norost sodobnega sveta, na odtujenost, ki smo se jo navadili prenašati, ki pa nas iz dneva v dan uničuje, razjeda. Je bolj dramatičen in bolj tragičen od mojih ostalih filmov; v nekem smislu predstavlja zaključek trilogije, popolno izgubo upanja. Tragični konec je tisti, ki sprevrta pravila filma, ki priča o koncu sanj, smrti, propadu, uničenju, obupu ljudi, ki živijo na pragu tretjega tisočletja.*" ); **Najel sem poklicnega morilca** (I Hired a Contract Killer, 1990) naj bi, predvsem zaradi glavnega akterja Jeana-Pierra Léauda, nosil truffautovski pečat; **Boemsko življenje** (La vie de bohème, 1991) – melodramska komedija; **Pazi na šal, Tatjana** (Pidö huivista kiinni, Tatjana, 1994) – pop nostalgčna farsa, *down-beat* realizem modrih ovratnikov; **Leningrajski kavboji srečajo Mojzesa** (Leningrad Cowboys Meet Moses, 1993) – katastrofalno zanič *remake Kavbojev*; **Total Balalaika Show** (1994) je v enkratni projekciji videlo 17 gledalcev, zato kakšnih posebnih opredelitev ni bil deležen; **Daleč potujejo oblaki** (Kauas pilvet karkaavat, 1996) naj bi bil vsebinsko zelo caprovski, s fascinantno ameriškim *touchem*, spominjajoč na nekaj klasičnih hollywoodskih dram in komedij štiridesetih in petdesetih let (Kaurismäki zatrjuje, da ta film spada nekam med *Čudovito življenje* (It's a Wonderful Life, 1946) F. Capre in *De Sicove Tatove koles* (Ladri di biciclette, 1948)).

Poskušal bom določiti avtopoetsko raven režiserja, v čigar opusu je mogoče odkrivati neposreden vpliv – če ne kar prevzemanje – ustvarjalnih postopkov cineastov, kot so Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer, Loius Buñuel, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Woody Allen, Frank Capra, Jim Jarmusch. Tem pa sam dodaja še Andreia Tarkovskega, Michaela Powella, Johna Cassavetes, Johna Hustona, Orsona Wellesa, Louisa Malla, Sama Fullerja ter ameriško B-filmsko produkcijo. Vsemu živopisu ustvarjalnih praks navkljub poudarja, da ga zanima predvsem pripovedovanje zgodbe – in to na način klasičnega filma: "*Klasični filmi so najboljši filmi v filmski zgodovini. Filmi, ki*





*pripovedujejo zgodbe na tradicionalen način, tradicionalne zgodbe, povedane na star način: malo gibanja kamere, ogrole slike, dobra montaža, to je zame klasični film. To je povedati zgodbo. Večina režiserjev je to sposobnost pozabila ali izgubila. Sprememba je prišla okrog leta 62; potem so celo veliki mojstri pričeli delati grde filme, ker se je skozi šestdeseta leta vztrajalo pri nekakšni revoluciji v filmu, vendar je pri celi stvari morda uspelo samo Godardu. Vsi ostali so samo uničevali klasični film ter okoli sebe puščali praznino in razpad.*"<sup>3</sup>

Ker je v dani obliki seveda nemogoče zajeti vseh trinajst navedenih filmov, se bom skušal omejiti na nekatera tipična mesta, oziroma na mesta, kjer se režiserjevi prijemi najbolj prepoznavno poigrajo z ustvarjalnimi postopki, ki navajajo na misel, da je, vsej svoji netipičnosti navkljub, globoko vpet v tokove filmske zgodovine. Na eni strani povzemajoč nekatere njene kreativne dosežke in na drugi seveda vanjo vtiskujoč neizbrisen pečat. Iz opusa sem tako izluščil tri temeljne načine, ki ne samo da konstitutivno določajo njegovo delo, pač pa so tudi osrednji del poetike njegovega zadnjega filma, ki je po mojem mnenju nekakšen nostalgичen povzetek lastne filmske dejavnosti oziroma točka, s katero se zapira njegov dotedanji ustvarjalni krog. Trije tematski sklopi, ki bodo vodilo nadaljnjemu razmišljanju, so: zunanost polja, minimalizem, ironija. Preden pa prestopimo prvi prag, se bomo za hip zaustavili še pri filmu *Calamari Union*, ki se mi dozdeva nekakšen (ironični) filmski manifest vsej njegovi nadaljnji ustvarjalnosti, saj na vizualni ravni določa meje tako filmskega jezika kakor luzerskega geta; meje, katerih Kaurismäkijevi anti-junaki nikakor ne morejo prestopiti. (Če pa že, je to prestop v *no-lands*: Estonija, Mehika.) *Calamari Union* pripoveduje o obupanem iskanju obljubljene dežele (Eire), ki seveda ne obstaja; pripoveduje o poti, ki – čeravno na povsem drugih ravneh – v osnovi zelo spominja na besede, s katerimi je Stojan Pelko določil gibanje protagonistov Wendersovih filmov: "pot od nikoder, do tja, kamor ni mogoče priti."

### I. Zunanost polja:

Avtorja, ki se najpogosteje pojavljata ob imenu finskega režiserja sta gotovo Y. Ozu in R. Bresson. Ne gre zgolj za dejstvo, da Kaurismäkijev prvenec *Zločin in kazen* povzema isto zgodbo Dostojevskega<sup>4</sup> kot Bressonov *Žepar* (Pickpocket, 1959), in da so nekatere sekvence Finčevega filma precej podobne onim iz Bressonovega<sup>5</sup>, pač pa bolj za spoznanje, da je moč skozi (skoraj) celoten Kaurismäkijev opus slediti nekaterim stilnim prvinam, ki so nosilni postopki estetike omenjenih veličin svetovne kinematografije. Moj namen na tem mestu ni nekakšna primerjalna analiza kadrov, ki naj bi razkrila koliko – in od kje – naj bi Finec napaberkoval v svoja dela, pač pa bi rad opozoril, da podobni ustvarjalni prijemi terjajo podoben kategorialni aparat – torej takšen, kot ga je filmska teorija razvila ob delih omenjenih režiserjev.

**68** Začetni tematski sklop naj bi bil zunanost polja, kjer prvi pogled

takoj in samoumevno pade na Ozuja – "pionirja podobe-časa" – oziroma teoretika, ki je za določen postopek njegove ustvarjalne prakse izumil sintagmo *pillow-shot*<sup>6</sup> – na Noéla Burcha<sup>7</sup>. V mislih imam v bistvu dva elementa, ki sta tesno povezana z zunanostjo polja, oziroma ki, po opredelitvi Stojana Pelka, na eni strani določata "dialektiko dveh prostorov – prostora znotraj kadra in zunanosti polja", na drugi pa posnetke, "ki se zdijo popolnoma neodvisni od onih, med katere so vpeti". Pelko ju poimenuje "dva temeljna tipa *pillow-shots*: najprej delni *pillow-shot* in potem čisti *pillow-shot*". Delni nosilni posnetek je v bistvu posnetek prostora preden (v)stopi vanj oseba – oziroma bolje, preden se v njem pojavi ali zazna "prisotnost", kajti v kader lahko vdre tudi samo del telesa, npr. roka s kozarcem, lahko pa je objekt znotraj kadra ves čas že navzoč, le da ga zaradi njegove negibnosti ne prepoznamo – ali potem, ko ga zapusti. Bistveno za takšen "prazen" posnetek je, po Burchu, da "dlje ko traja prazno polje, večja je napetost, ki se ustvarja med prostorom ekrana in prostorom zunaj polja, in bolj prostor zunaj polja prekaša prostor kadra."<sup>9</sup> S takšne "dramatične točke gledanja" pa se razstira še dejstvo, da je moč off prostor zamišljati tudi v časovni in gibanjski razsežnosti, ko – s pomočjo igre kadra-nasprotnega kadra, s panoramiranjem, z uporabo zvoka – določena zunanost postane notranost in notranost zunanost. Kar vse povečuje "metonimijo realnosti": "Prostor zunaj kadra je predvsem metonimično področje kadra; v bistvu predstavlja njegovo nadaljevanje in imaginarno oporo."<sup>10</sup> Prazen prostor pa nima samo funkcije krepitve "metonimije realnosti" ali "vzpostavljanja napetosti" in s tem vdora dinamike v statičnost narativnega razmerje med izpraznjenim in ter izpolnjenim off prostorom, pač pa predpostavlja tudi raven imaginarnega. Toda preden dospemo neposredno do imaginarnega, se zdi potreben kratek ovinek k tistemu elementu filmskega izjavljanja, ki naj bi bil odgovoren za protipol imaginarnega – za realno. "V filmu se 'realnost' ne more uresničiti do popolnosti, povsem hipnotično. 'Vtis realnosti' je predvsem oblika nečesa, česar ni."<sup>11</sup> Ta nemožnost realizacije realnosti je, po prepričanju Pascala Bonitzeja, posledica "materialne strukture filmske fikcije", ki jo določajo sistem projekcije, filmsko platno in filmska scena nasploh. Skratka predstavnost razmerje, ki vsekoli predpostavlja (tudi) tisto, česar v filmski sliki ni – kar manjka; in kar nikoli ne more postati filmska slika: "*Stvar je namreč v tem, da zunanost polja pravzaprav ne 'postane polje' (kajti zunanost polja je vselej nekaj, kar je zunaj videanja), temveč je z njim na več načinov v razmerju, in v tem razmerju se s premeščanjem pogleda (gibanjem kamere, spreminjanjem osi, ponovnim kadriranjem) artikulira filmski prostor. 'Imaginarno' pomeni samo to, da si lahko le predstavljamo prostor zunaj polja, če ni kadra, ki bi ga umestil.*"<sup>12</sup> Čisti nosilni posnetki pa so lahko samo tisti, ki nimajo več nikakršne veze s pripovedjo, ki ne "posredujejo prav nobene narativne informacije"<sup>13</sup>. Torej vizualna mesta, ki ne pretendirajo za tem, da bi karkoli izjavljala, pač pa za tem, da bi vzpostavila stanje. To so predvsem prazni interierji, eksterierji ali pejzaži – objektnost brez "dogajanja", določena zgolj z razsežnostjo prostorske in prisotnostjo časa, ali pa sama predmetnost kot taka. Zavaljo svoje neintencionalnosti zadobivijo avtonomijo, s tem pa "dosežejo absolutno, kot stopnjo čiste kontemplacije, v kateri prihaja do identitete mentalnega in fizičnega, realnega in imaginarnega, subjekta in objekta, sveta in jaza."<sup>14</sup> Kot prazna, neizjavna mesta tudi nimajo več razmerja in/off, temveč so hkratna zunanost in notranost; prav ta hkratnost, sočasnost, sinhronost, pa predpostavlja posebno razmerje do časa samega. Pomembno pa je, da tovrsten posnetek ne more biti kakršno koli prazno mesto, še posebej ne takšno, ki sugerira izpraznjenost, odsotnost, manjko, temveč le posnetek, ki je sam v sebi – v izpraznjenosti dejanja – izpolnjen in kot tak zmožen delovati soodnosno; torej posnetek, ki je negiben – ki je v sebi uravnovešen (uravnovešenost je edina lahko tista, ki ničesar ne predpostavlja, s tem pa ne vzbuja nikakršne napetosti – morda jo še najbolje opredeli angleški izraz "still life"). "Bistveno je, da se prav na podlagi teh mrtvih, negibnih časov šele



vzpostavlja časovni horizont podobe-časa." <sup>15</sup> Ali kot za te vmesne, nosilne posnetke, ki jih sam poimenuje tihožitja, pravi Gilles Deleuze: "Posnetek vaze v *Poznem poletju* (Ozu, op. A.Š.) je vrinjen med hčerkin nasmeh in začetek joka. V tem je postajanje, sprememba, prehod. Toda forma spreminjajočega se sama ne spremeni, ne mine. To je čas, čas kot tak, 'drobec časa v svojem čistem stanju': direktna podoba-čas, ki spreminjajočemu daje nespremenljivo obliko, v kateri je sprememba nastala." <sup>16</sup> Tihožitje, ta mirnost, ta negibnost, ta breznapetost predstavlja čas, kajti vse, kar se spreminja, se spreminja v času, čas sam pa se v sebi ne spreminja. In na teh točkah, kjer se filmska podoba "najbolj neposredno sooča s fotografijo, se v resnici od nje najbolj radikalno razloči" <sup>17</sup>. Razmerja med filmsko in fotografsko podobo pa se v mnogočem spremenijo, ko se fotografija v filmu "pojavi"; takrat torej, ko ne gre več za soočanje dveh hkrati sorodnih a obenem različnih podob, (na kar s pojmom fotogenskosti opozarja npr. Jacques Aumont v knjigi *The image*), temveč za vprašanje "notranjega" – fotografskega – bistva filmske podobe. Oziroma takrat, ko film sam, direktno ali posredno, opozarja na – ali pa kar enostavno razgalja – svojo notranjo bit. Gre seveda za fotogram, ki ga na neposreden način razkrinka preprosta zamrznitev kadra, na posreden – stiliziran – pa kakršna koli fotografija, ki nima zgolj narativne vloge, pač pa tudi simbolno. Obstaja pa še tretja možnost, ki se je Kaurismäki očitno popolnoma zaveda, saj se svojskost postopka, s katerim opozarja na to notranjo strukturo filmske podobe, zagotovo ponaša z antologijsko vrednostjo. V mislih imam sekvenco iz *Boemskega življenja*: Mimi, nosilni ženski lik filma, se na železniški postaji poslavlja od prijateljice, ki ne more več zdržati vrtincev boemskega vsakdana svojega pisateljskega partnerja in njegovih prijateljev. Na steno za njunimi hrbti se v svetlobi, ki sije skozi okna vagona, projicirajo sence dogajanja znotraj kupejev. Ko se poljubita v slovo, Mimi ostane na peronu, vlak spelje, s tem pa se premaknejo – in zvrstijo – tudi sence, projicirane na steno. Za moje razmišljanje ta hip ni najpomembnejše, da je v mimobežečih sencah moč zaslediti tudi silhueto značilne pričeske *Leningrajskih kavbojev* ali pa npr. "tihožije" steklenice in kozarcev, marveč je bistveno, da je v samem gibanju projekcij svetlobnih okvirjev in senc v njih mogoče neizgledno prepoznati predvsem nize stiliziranih fotogramov. Navedeno mesto ni niti prvo niti edino, kjer je Finec sencam namenil pomembno vlogo v svoji filmski izraznosti. Toda v predhodnih primerih so imele sence neposredno pripovedno vlogo. V *Hamletu* posluje je njihova uporaba istovetna s tisto, ki so je imele v ekspresionističnem filmu, kjer so utelešale predvsem podobo Usode. V *Najel sem poklicnega morilca* je njihov prvenstven namen v stopnjevanju napetosti. Tukaj, v navedenem primeru, pa sence ne nosijo več nikakršnega narativnega pomena, pač pa opozarjajo na izjavnost filma na sebi – na tisto, kar Barthes označi s pojmom filmsko, in kar naj bi bilo "nekaj drugega kakor film: filmsko je od filma prav tako oddaljeno kakor romaneskno od romana (napišem lahko marsikaj romanesknega, ne da bi kdaj napisal kakšen roman)." <sup>18</sup> Omenjeno (za)vedenje finskega režiserja postavlja ob bok tistim – bolj poznanim – avtorjem, ki se sprašujejo tudi o notranjih, imanentnih gibalnih filmske podobe, s tem pa o nadaljnjih možnostih in usodi filmske umetnosti. V teoretskih presvetljavah le-te eno pomembnejših mest – še vedno – pripada izzivu, ki ga je z vprašanjem tretjega smisla odprl Roland Barthes: "A če tisto, kar je filmskemu najbolj lastno (filmska prihodnost), ni v gibanju, pač pa v tretjem smislu, ki ga ni mogoče artikulirati, in česar ne moreta prenesti ne navadna fotografija ne narativno slikarstvo, ker jima manjka diegetično obzorje, konfiguracijska možnost, ki smo jo že omenili, tedaj 'gibanje', ki so ga razglasili za bistvo filma, nikakor ni animacija, tok, mobilnost, 'življenje', kopija, pač pa edinole armatura permutativnega razgrinjanja, in zato je nujna teorija fotograma." <sup>19</sup>

Po vsem povedanem se zdi naslednja misel Noëla Burcha docela samoumevna: "Drugi režiser, za katerega je prazno polje in s tem prostor izven kadra bistvenega pomena, je Robert Bresson." <sup>20</sup>



Daleč potujejo oblaki

Uporaba obravnavanih prijemov v ustvarjalni praksi Akija Kaurismäkija najbrž ni samo nostalgichen pogled v zgodovino filma, v čas "klasičnega filma" oziroma klasičnega načina filmskega izjavljanja, kakor ga pojmuje finski režiser in kateremu naj bi bil globoko zavezan, pač pa estetska nujnost, ki v asketskem stilu izjavnosti njegovega filmskega jezika vzpostavlja potrebno ravnotežje, s tem pa seveda vez, ki njegove minimalistične segmente spaja v logično celoto. Morda v takšno celoto, za kakršno Deleuze zatrjuje: "Celota je zunanost" in za katero se predpostavlja, da ob njej ne govorimo več o vprašanju združevanja ali atrakcije podob, temveč o prav nasprotnem – o zevu, o reži med podobami, o razmiku, ki pomeni, da je vsaka podoba iztrgana iz praznine, v katero potem spet pade nazaj.

## II. Vidiki minimalnega:

Tematika večine Kaurismäkijevih filmov je – sicer *fin-de-sièclovsko* razpršeno – variranje predvsem enega: pozicija človeka v svetu, ki ne vzbuja nikakršnega upanja. V svetu, ki je tako zaprt v samem sebi, tako brez vsakršnega zunanjega smisla, da pogledu komajda dopušča kakšen razgled, kakšno odprto mesto, kakšno panoramo, kakšno daljavo. V svetu, ki je časovno naddoločen; ki je v bistvu umeščen v neko pogojno "retrodatiranost", vendar težko prepoznavno, če pa že, jo zagotovo zanika kakšen element iz povsem drugega časa, kar vse vpeljuje občutje nekakšne "ledene nadčasnosti", v kateri protagonisti zgolj izpolnjujejo misijo z nemogočo nalogo: "povrniti filmu njegov izgubljeni vid" (Wenders). To pa je seveda naloga, ki jo v prvi vrsti določa neposredno razmerje z realnostjo. V tem iskanju primarnih odnosov znotraj filmske govornice ne gre za vprašanje realizma, pač pa za način podajanja realnosti. Realnosti, ki je v našem primeru strukturirana predvsem kot površinskost – izčiščena do takšne mere, da se v njej zrcalijo odsevi izpraznjenih usod –, katero le redko prebija zahteva po globini; realnost zreducirana na "minimum", v tem najmanjšem pa ni bistveno poudarjanje odsotnosti, manjka, okrnjenosti ali izropanosti, pač pa je odločilnega pomena samo dejstvo, vztrajnost ne-izpolnjenega. Če hočem na tem mestu za Kaurismäkijev način podajanja realnosti vsiliti "zasilni" izraz minimalizem, katerega pojmem v tistem smislu, ki "govori o simbolnem, moralnem, eksistencialnem, in čustvenem svetu minimalnega jaza" <sup>21</sup>, se moram potruditi korak vstran od filmskega in se – čeravno se zavedam popreproščanja, ki je lastno takšnim *ad-hoc* primerjavam – za kratek čas pomuditi na področju likovne umetnosti in (predvsem) literature. Dejstvo, da si je literarna veda izraz izposodila pri glasbi, arhitekturi in likovni umetnosti oziroma pri ne-figuralnem segmentu le-te, ne govori v prid odločitvi pretapljanja določil raznorodnih umetnosti. Toda če k filmu pristopimo z naivnostjo seciranja njegove biti kot "sinteze vseh umetnosti", iz katerih naj bi bilo filmsko dejanje sestavljeno, morebiti vendarle najdemo besedo v zagovor tveganemu početju. In če se – v izogib nadaljnemu poenostavljanju – ne naslonimo le na prosluli moto Bauhausa: "manj je več", ki stoji nekje na začetku samega procesa skrčevanja,





Leningrajski kavboji

ali na načelo, da se z minimalnostjo forme izraža maksimalnost vsebine, pridemo do tistih razmišljanj v likovni teoriji, ki v tovrstnem procesu prepoznavajo pot do nereduktibilne esence stvari. Koncept radikalnega zmanjševanja s težnjo po približanju bistvu, imenovan tudi esencializacija, je pogosto obravnavan kot nujna notranja logika minimalistične (likovne) umetnosti.

"Redukcionistični trud, da bi se definirala esenca določenega medija,"<sup>22</sup> naj bi bil v iskanju mejnih razsežnosti same umetnosti, postajajoče proces preverjanja, koliko tradicionalnih sestavin lahko umetnik izloči, da bi to, kar je ostalo, še vedno predstavljalo umetniško dejanje. Na drugi strani pa velik del likovnih minimalistov svojih postopkov ne pri(po)znava za redukcijo, ampak jih pojmuje kot poenostavljanje. Za proces poenostavitve, ki sicer intencionalno lahko vsebuje tudi elemente redukcije, le-ta nikakor ni obvezen predpogoj. Gre za bistveno razliko, ki jo ustvarjalci vidijo med konceptom enostavnega umetniškega dela ter med procesom krčenja, ki kompleksnost zmanjša do zahtevane enostavnosti. Seveda se ves čas gibljemo v mejah preprostosti, ki je vezana na vprašanje oblike in ki je nikakor ne gre izenačevati s preprostostjo izkušnje. Kaurismäki s kategorično izjavo: "*V mojih filmih ni nikakršnih globljih pomenov, vse je na površini,*" morebiti stopi še za korak globlje, kot segajo zgoraj omenjane težnje po preprostosti. Zdi se, kakor bi hotel z izpostavljanjem ne-globlinskiosti svojega dela opozoriti na posamezne vidike minimalnega, ki jih je moč v njegovih filmih dejansko zaslediti. Če bi morali na tem mestu izbirati med principom redukcionizma in poenostavljanja, bi se v našem primeru znašli v nemajhni zadregi. Aki namreč oba načina minimalnega izraza uporablja na vseh tistih mestih, kjer to omogoča filmski medij, tako da je moč govoriti o enostavnosti vsebinskih kakor tudi formalnih elementov, oziroma natančneje: zgodbe, žanra, igre, scenografije ali celo pogleda. "Zgodbe" v njegovih filmih so docela enostavne: življenje, ljubezen, smrt so samoumevnosti, skozi katere se njegovi akterji gibljejo s stoično vdanostjo in jim ne pripisujejo nobenega posebnega pomena; tudi če se stvari popolnoma zapletejo (*Najel sem poklicnega morilca*), je razplet nepričakovano preprost. "Žanrska pravila" so poenostavljena do tolikšne mere, da je en sam žanr preprosto premalo za en Akijev film, zato so filmi praviloma mešanica posameznih žanrskih principov. Pri "igri" je na delu minimalizem igralskega izraza, saj avtor sam striktno prepoveduje več igre, kakor jo je moč uprizoriti z obrvijo ("Vsi občutki, vsa profesionalnost igralcev je lahko izražena z desno obrvjo, če se tako želi," zatrjuje režiser). Igralci (razen v hotenih in poudarjenih

izjemah) ne gestikulirajo, ne kričijo, ne tečejo, ne igrajo, so le obrazi, ki ničesar ne izražajo, ki niso nikomur podobni.

"Scenografijo" v večini filmov predstavljajo kar obledela pročelja starih stavb, opustele ulice, izpraznjeni lokali, revna stanovanja, tovarniške hale, če pa gre za "umetno scenografijo", gre praviloma za površine, ki – še posebej v barvnih filmih – s svojimi praznimi razsežnostmi delujejo izrazito ploskovito, za uporabo omejenega števila barvnih odtenkov in za nadzor nad prisotnostjo objektov v prostoru. "Pogled" je omejen, kamera se malo giblje, izbira planov je okrnjena, odprti prostor, panorama, daljava so redke izjeme, ki ne morejo spremeniti občutka o restrikciji pogleda.

Zmanjševanje je praviloma uporabljano kot notranji, delni ustvarjalni akt, a bi ga težko obravnavali kot dejavnost drugega reda, čeprav se vendarle dozdeva, da se avtor bolj nagiba k uporabi načela preprostosti. Govorimo predvsem o možnosti izbire, ki, kadar je to mogoče, uporabi enostavne elemente, redukcije pa se posluži predvsem takrat, kadar so že v osnovi na voljo zgolj kompleksne danosti. Znotraj omenjanih razmerij, na eni strani med likovno umetnostjo, literaturo in filmom, ter na drugi med zmanjševanjem in poenostavljanjem, se za moj namen dozdeva še najbolj plodna primerjava z minimalizmom znotraj literature, konkretnije z delom Raymonda Carverja<sup>23</sup>, ki naj bi predstavljal enega najtipičnejših minimalističnih tokov v sodobni literaturi, t.i. "*post-alcoholic blue-collar minimalist hyperrealism*". Ob tem je pomembno poudariti, da literarni minimalizem zajema izključno pisce kratkih zgodb. Pomembno zato, ker ob Kaurismäkijevih filmih lahko samoumevno pomislimo na formo kratke zgodbe.<sup>24</sup>

Pomembno pa tudi zato, ker sam Carver pravi, da je za pisanje romana potrebno živeti v svetu, "*ki ima smisel, v svetu, v katerega pisatelj lahko verjame*"<sup>25</sup>, v svetu torej, ki ga on sam ne pozna, kakor ga seveda prav tako ne pozna Aki Kaurismäki. Zato je Carver pisal kratke zgodbe. In to s prav takšno predanostjo, s kakršno Kaurismäki snema svoje filme. Oblika kratke zgodbe na sebi seveda še ne pove ničesar dokončnega o svetu, ki ga opazuje in upodablja, pač pa prav s svojo formalno instanco izseka, epizode, okruška, govori o nedokonč(a)nosti dejanja, s tem pa vendarle dopušča možnost. Navzlic navidez brezizhodni ujetosti akterjev v trenutnost, ki je brez pravega pomena, kajti njihov temeljni bivanjski način je osamljenost, stanje torej, ki bi ga lahko osmisli predvsem pobeg iz jarma izoliranosti, se v svojem samotnem popotovanju po robovih eksistenčne izpraznjenosti oziroma opotekanju od ene k drugi brezpomembnosti, ki jih nalaga brezdušna logika vsakdana, o smislu niti ne sprašujejo. Ker, če bi si takšno vprašanje zastavili, bi morebiti prišli do ohlapnega spoznanja "*da je njihova samota v eksistencialnem smislu nepreklicna in zato nemara tragična. Ali bolje: kolikor je tragedija v modernem svetu še možna, je možna le na način svoje odsotnosti. Če je kaj tragično v svetu izčrpanih življenjskih možnosti, kakor ga izrisujeta Hemingway in (bolj neizprosno in z manj možnosti za pobeg) Carver, potem leži tragika ravno v dejstvu, da do usodne zmote, do temeljnega konflikta zares ne pride. 'Vse' se je na nek način že odigralo pred začetkom zgodbe same, izven kadra, (podčrtal A.Š.) onstran pripovedne perspektive, ki beleži sedanje dogodke tako, da je povsem očitno, kako razlogi za takšen ali drugačen razplet ležijo v preteklosti.*"<sup>26</sup> Toda tovrstno zavedanje jim vendarle ne omogoča nikakršnega razloga za dejanje. Komajda da je zadosti za vztrajanje v okvirih življenjskih možnosti, pa četudi so te videti tako nesmiselne kot je – v primeru Kaurismäkijevih zgublencev – delo v klavnici, rudniku, tovarni vžgalic, pri komunali ali za blagajno v veleblagovnici; če pa se vendarle odločijo za pobeg, je to pobeg v dežele, ki ne obstajajo – Eira, v dežele kamor nima nikakršnega smisla pobegniti – Estonija, Mehika, ali pa pobeg v zločin in s tem v vzporedno realnost na oni stani zakona.

Če za hip še vztrajamo pri okornih primerjavah Kaurismäkijevega dela z drugimi vrstami umetnosti, nam preprost poizkus – da na eni strani sledimo pojmovnosti, ki jo refleksija uporablja za označevanje literarnega minimalizma: "ploskovitost pripovednega tona, izjemna



okleščenost zgodbe, obsedenost z enoličnostjo vsakdanjosti, dosledna zadržanost v proznem stilu, špartanska tehnika<sup>27</sup> in na drugi tej, ki jo je moč zaslediti ob razmislekih o Kaurismäkijevih filmih: "stilna umirjenost, izsušenost, reducirane izrazne pripovedne in psihološke dimenzije, distanciran pogled kamere in suha montaža"<sup>28</sup> – pokaže, da smo na sorodnih področjih. Če pa se prepustimo mislim iz spremenega eseja k Carverjevimi zgodbam v slovenščini Aleša Debeljaka – "Njegovi junaki že s samim obstojem, s svojo usodno neartikulirano pasivnostjo, že z načinom, kako so postavljeni v svet, jecljajoče oziroma nemo pričajo o temeljnem porazu, ki ga živijo, za katerega ubesedenje pa vedno zmanjka pravih in primernih besed. V tem dejstvu leži tudi razlog za popolno odsotnost refleksije o njihovem stanju. 'Vse', se pravi, bistveni elementi za bralčevo razumevanje obupne osamljenosti, v katero so ujeti Carverjevi junaki, so prikazani v dozdevno nepomembnih trenutkih, v načinu, kako odgovarjajo na telefonski klic, v okorni kretnji, ki bi bila rada nežna, a ji to ne uspe. Mislim, da je Carver tako močan avtor prav zaradi svoje sposobnosti opazovanja navidez zanemarljivih podrobnosti in tankega občutka za goli trenutek streznujočega, 'kako zajebrano življenje, pravzaprav', za taisti hip surove spraznjenosti, ki bi se lahko zlahka sprevrgel v patetiko, če bi trajal samo nekoliko dlje."<sup>29</sup> –, pa lahko brez velikih zadržkov zatrdimo, da bi bilo navedeno moč uporabiti za spremenjeni tekst k retrospektivi Kaurismäkijevih filmov.

Ko sem skušal vsaj v grobih obrisih locirati realnost, ki naj bi bila dejanskost bivanjskega načina Akijevih likov, sem s tem morda določil nekakšen najsplošnejši družbeno-časovni okvir, znotraj katerega mineva trajanje teh izgublencev. Toda s tem nisem povedal še ničesar o filmskem razmerju z realnostjo; o odnosu torej, ki vzpostavlja ali podira opornike realnega v Kaurismäkijevih filmih. Čeravno avtor sam o "proletarski trilogiji" pravi, da pripada njegovemu "realističnemu delu"<sup>30</sup>, bi bilo v njegovem opusu pravzaprav težko locirati nekakšna eksplicitna "realistična" izjavna mesta. V kolikor seveda realizem pojmuje v najsplošnejši tendenci objektivnega prikazovanja stvarnosti, oziroma realistično podobo kot tisto, "ki zagotavlja maksimalno informacijo o realnosti."<sup>31</sup> Navkljub nekaterim Kaurismäkijevim "dokumentarističnim" prikazom proizvodnih procesov, so bržkone to tudi edina mesta, ki bi jim bilo moč pripisati tovrstno "realističnost". V bistvu pa tako ali tako že dolgo vemo, da se je v filmu "realizem vedno zdel dobiček realnosti, v odnosu do predhodnih načinov reprezentacije. Ker se, zaradi tehnoloških inovacij, ta dobiček neprenehoma prenavlja, je prav takšna nedokončnost tudi v dejstvu, da realnosti ne bo moč nikdar doseči."<sup>32</sup> Da bi zamejili "pravo" realnost Kaurismäkijevih filmov, moramo prisluhniti nekemu drugemu cineastu, ki ima s Fincem – razen oboževanja Ozuja – na prvi pogled kaj malo skupnega: Wim Wenders. Oziroma njegovemu eksperimentu snemanja na način, kot je to počel Ozu, s tem pa na odpoved podobi, saj tako posnete podobe – posnete na način drugega – ne "pripadajo več" tistemu, ki jih snema. Ta poskus nas samoumevno napelje k najnovejšim analizam Wendersovih podob izpod peresa Stojana Pelka. K misli torej, ki na podlagi Wendersovega eksperimenta spoznava, da realnost "še zdaleč ni nič nasebnega, temveč je produkt specifične forme, specifičnega pogleda."<sup>33</sup> Realnost torej, ki je znotrajfilmska realnost; ki se približuje "resnici realnosti" ... Prevzeti pogled drugega, kar je seveda še kako pogosta metoda dela Kaurismäkija, kjer je realnost morebiti "že strukturirana kot fikcija" (Žižek), pa pomeni tudi prestopiti "ključno oviro na poti do samega sebe. Odpoved intimni identiteti kot pogoj za postajanje stvari, subjekt kot radikalno eks-timni subjekt, celo trajekt"<sup>34</sup> Kakšna realnost je torej vpeta med Kaurismäkijev špartanski minimalizem na eni strani in vmesnike "nosilnih posnetkov", ki te minimalne površinskiosti<sup>35</sup> afirmirajo, na drugi? Če sem na začetku v širokem spektru avtorjev, ki naj bi bili tako ali drugače zavezujoči za pogled s podobami obsedenega Finca (Kaurismäki je namreč samouk, ki se je filmske obrti naučil v mraku kinoteke), omenjal predvsem



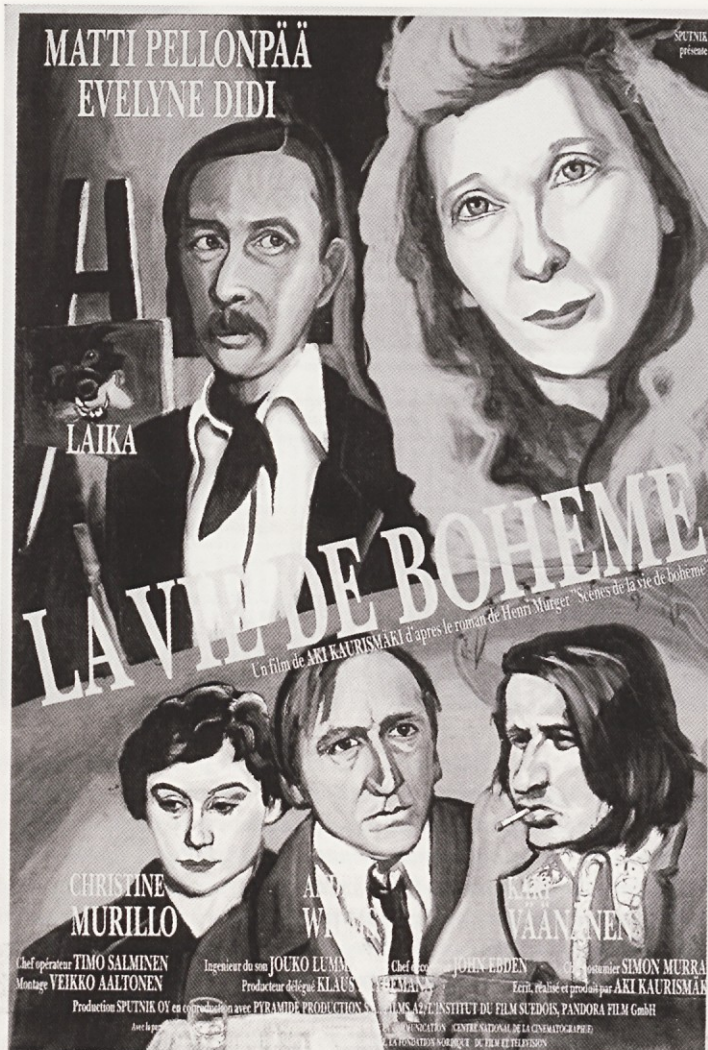
Daleč potujejo oblaki

Ozuja in Bressona, pa se na tem mestu dozdeva pravšnje zazrtje v genezo njegovega lastnega pogleda. Torej še ena presvetljava nekaterih segmentov v opusu, ki ga dovolj natančno določa misel Majde Širce: "Toda niti v enem trenutku ne boste trdili, da ste priča tragičnim usodam, kajti vsi filmski atributi, ki jih Aki iz enega v drugi film vse bolj potencira, pervertirajo njegovo izhodišče. Asketski jezik, trdi dialogi, ostri rezi, počasna potovanja kamere, stilizacija, tišine in artifične situacije – vse to rezultira v presežek, kjer resno postane cinično, nesrečno ironično in žalostno smešno."<sup>36</sup>

### III. Ironični flashback:

Mukotrpne naloge ponovnega stopicanja po že prehojenem nas je na srečo odrešil kar sam režiser, ko nas je v svojem zadnjem filmu *Daleč potujejo oblaki* dobrohotno popeljal skozi nekaj temeljnih zapikov, ki so v relativno kratkem, a plodnem ustvarjalnem obdobju, najbolj določili njegovo poetiko. Toda to je storil na način, v katerem prevladuje nekakšna (samo)ironična distanca. "Ironija nas draži. Pa ne zato, ker se norčuje ali napada, ampak zato, ker nam spodmika trdna tla pod nogami, saj nam svet prikazuje kot nekaj skrajno dvoumnega."<sup>37</sup> Navedeno prav očitno navaja na vprašanje, kaj za vraga nam dopoveduje Finec, ko na primer poglavitno (in edino) "akcijo" v filmu prestavi v zunanost polja. Po mojem je ravno tukaj Akijeva ironična ost najbolj očitna (četudi ne gre za ironijo kot logično protislovnost ali njej odgovarjajoči protifrazni obrat), kajti tisto, česar Finec ne pokaže, na nek način posnema tisto, kar je bilo v njegovih prejšnjih filmih – ali, recimo, v delih Ozuja in Bressona – ne-pokazano drugače, prav nastala oscilacija med obema načinoma pa tvori nov, ironični pomen. Dejstvo je pač, da imajo – posebej poudarjana – dogajanja v zunanosti polja v *Daleč potujejo oblaki* zgolj posredno navezavo na takšno zunanost polja, o kakršni je tekla beseda v prvem delu pričujočega razmišljanja. Res je, da v primeru najnovejših režiserjevih prijemov zunanost prav tako kot prej "ne postane polje", res je tudi, da je z notranostjo kadra v neposrednem razmerju, toda to razmerje ima povsem drugačen pomen od tistega, ki, po Bonitzerju, artikulira filmski prostor. V takšni rabi, kot si jo v svojem zadnjem filmu privoščil Kaurismäki, zunanost sicer predstavlja nadaljevanje področja kadra, ne vzpostavlja pa nikakršne napetosti, če pa že, je le-ta radikalizirana v tolikšni meri, da se izgubi pomen "metonimije realnosti", s tem pa se seveda razkroji tudi funkcija "imaginarne opore" kadru. Ostane le gola zunanost in v njej dejanje, ki ima narativno vez z zgodbo, toda zaradi načina podajanja izjave se je njena pomenskost spremenila.





preteklosti - nostalgijo,<sup>39</sup> – se izogne tako, da ironično raven prenaša na nivo, kjer lahko deluje kot "ustvarjalni postopek", kot (diskurzivna) praksa, ki v svojem deklarativnem nivoju išče lastno – izjavno – mesto znotraj načinov filmskega prikaza, ki jih določajo pomeni soodnosnosti: metonimija in metafora.

Če smo v dosedanjem pregledu Kaurismäkievega dela na metonimijo naleteli predvsem ob problematiki zunanosti polja, je metaforična raven v njegovem delu pravzaprav redka. V bistvu se metafora pojavlja predvsem na mestih, ki so najbolj "realistična", torej tam, kjer skoraj dokumentaristično prikazuje proizvodni proces (ni naključje, da v ta namen izbira tekoči trak ali klavnico). Večinoma gre za zunaĳtektualno metaforiko – metaforiko na nivoju izjavljanja idejnih pomenov, ki ni izražana s pomočjo montaže. S to mislijo se nanašam na tisto mesto v Deleuzovi *Podobi-času*, kjer pravi, da je metafora včasih "zunanja", včasih "notranja". Toda v nobenem od primerov kompozicija ni zgolj preprost način izraza igralčevega doživljanja stvari, temveč izraža tudi način, kako ga avtor in gledalec presojata – kompozicija "dopolnjuje podobo z mislijo. (nastala, op. A.Š.) Celota je konstantno odprta (spiralna), vendar tako, da lahko ponotranji sekvence podob, kakor je lahko v njih tudi povnanjena. Celota tvori vednost v heglovskem smislu, kjer se podoba in koncept združujeta v dvoje gibanj, ki gresta drug drugemu nasproti."<sup>40</sup> Na Jakobsonovo trditev, da je film "tipično metonimičen", ker temelji na jukstapoziciji in sosledju – film naj bi ne mogel, kakor pesnik, reči: roke drhte; najprej je potrebno pokazati roke in potem npr. listje v vetru –, Deleuze odgovarja, da to drži, v kolikor filmsko podobo primerjamo z govorico, da pa ne drži, če filmsko podobo jemljemo kot to, kar je: "podoba-gibanje, ki lahko, prav tako kakor gibanje razdvaja, s tem, da ga povezuje z objekti, med katere se naseljuje (metonimija, ki podobe ločuje), gibanje tudi pretaplja, tako da ga spaja s celoto, ki jo izraža (metafora, ki podobe povezuje)."<sup>41</sup> Iz tega izhaja, da je Griffithova montaža metonimična, Eisensteinova pa metaforična. Kajti pri Eisensteinu imata lahko dve različni podobi enako harmonijo in s tem tvorita metaforo. "Metafora je definirana prav s harmonijo podobe."<sup>42</sup> Toda film je sposoben metaforičnega izraza tudi na nivoju same podobe, brez montaže. Za primer Deleuze navaja sekvenco iz Keatonovega *Navigatorja* (1924), kot eno najlepših metafor v zgodovini kinematografije. Povratek nazaj k vprašanju ironije – oziroma k tistim ustvarjalnim "presežkom" Kaurismäkija, kjer nesrečno "postane ironično" in s tem seveda na nujno pomisel na *Boemsko življenje*, kot na nekakšen prefinjen ironični manifest – nam razkriva tudi tisto večpomenskost ironije, ki je tako značilna za Kaurismäkijev odnos do (filmskega) sveta. Najbolj – se zdi – prav v njegovem zadnjem filmu. Na tem mestu velja opozoriti na misel Slavoj Žižka, ki ironijo – v paru s cinizmom – prepozna za možnega ključarja do "temeljne zagate, ki proizvaja radikalno dvoumnost pojma ideologije, zaradi katere se nasprotje ideološkega postopanja prej ali slej samo izkaže za nič manj ideološko. Cinik zvede ideološke himere na surovo realnost, išče resnično podlago vzvišenih ideoloških funkcij, medtem ko ironik goji sum, da morda realnost sama ni realna, temveč vselej že strukturirana kot fikcija, da ji vlada in jo uravnavajo nezavedne fantazme."<sup>43</sup> Če predpostavljamo, da ironično nikakor ne predstavlja samo dvoumnosti izrečenega, temveč da lahko tudi neizrečeno – ne-pokazano – vsebuje potrebo po dopolnitvi z drugačnim "izjavnim pomenom", se lastnosti ironije lahko zazdijo še kako "kaurismäkijevske". "Bistvena značilnost ironije je, da vsebuje tako semantične kot vrednostne kriterije."<sup>44</sup> In prav ta dva kriterija sta po mojem mnenju na delu v Finčevi dosledni, radikalni (upo)rabi tistih ustvarjalnih postopkov, ki smo ju izpostavili v predhodnem razmišljanju: zunanosti polja in vidikih minimalnega. V tej radikalizaciji, s katero je morda izgubil kanček svoje "umetniške" pronicljivosti, pridobil pa ravno ironično ost, s katero so ustvarjalni postopki (končno!) postali povsem "akijevski", so vsebovana tudi tista razmerja, ki režiserju uspevajo ohranjati distanco do (post)modernistične sočasnosti – v mislih imam bolj

Negotovost, ki je posledica ironije, nas spravlja v afekt, oziroma vzbuja to, čemur Linda Hutcheon pravi "afektivna dimenzija ironične ostrine". "Zakaj bi kdorkoli izbral ta nenavadni diskurz, kjer v resnici ne mislimo tistega, kar izrečemo, obenem pa pričakujemo, da bodo ljudje razumeli ne samo tisto, kar smo mislili v resnici, pač pa tudi naš odnos do tega? Kako sklepamo, da je neka izjava ironična? Z drugimi besedami: kaj nas prepriča, da kar smo slišali (ali videli) ni bilo mišljeno na sebi, ampak da potrebuje dopolnitev z drugačnim izjavnim pomenom (in sodbo), s tem pa napeljuje k zaključku, da gre za 'ironijo'? V nasprotju z metaforo ali alegorijo, kjer gre za dopolnjevanje istovrstnih pomenov, ima ironija preračunljivo ostrino, s katero izzove emocionalni odziv tako pri teh, ki jo 'razumejo' kakor pri onih, ki je ne."<sup>38</sup> Ironično idejo posrednega komuniciranja novejša raziskave – npr.: E. Behler, L. Hutcheon – pogostokrat obravnavajo kot način, kako postmodernost v svojem razvoju, s pomočjo značilne diktije dolgovernosti, zastranitev, površinskiosti, prekriva prav lastno nemoč govoriti o modernosti direktno, odkrito, s pojmovnostjo neposrednega pomena. Navkljub povedanemu se zdi, da je v Kaurismäkijevem filmskem univerzumu ironijo sicer mogoče pojmovati prav z vidika odnosa s postmoderno sočastnostjo, toda jemati jo gre predvsem kot metodo dela, s katero se hoče, zavoljo svojega očitnega eklekticizma – paradokсно – ubraniti ravno pred tem, da bi ga mogli poenostavljeno uvrstiti na nepregleden seznam postmodernističnih ustvarjalcev. Na prvi pogled bi se Kaurismäki – zaradi mnoštva navzkrižnih referenc, zaradi heterogene uporabe materialov in virov – res lahko dozdeval tipični postmodernist. Toda paster, da bi njegovo ironično izjavnost dekodirali v zgolj mejah, ki jih postavlja Hutcheonova – "Za Hutcheonovo, ki v svojem obravnavanju postmodernizma dosledno zagovarja kritični potencial parodije in dialogizma, je dvoglasna ironična parodija postala protistrup, ki naj bi nevtraliziral drugo obliko oživljanja



znatraj-umetnostna kakor družbena razmerja. Kajti zdi se, da se njegov zadnji film ves čas giblje na ostrini razmejitve med samoreferencialnostjo na eni in nostalgijo na drugi strani. Ne tisto nostalgijo, ki jo Kaurismäki poudarja v javnih nastopih z izjavami o Finski, ki je ni več<sup>45</sup> (in ne tisto, ki njegove redke časovno prepoznavne izdelke umešča v sedemdeseta leta, ko je bil sam še mladi luzer), pač pa tisto, ki po besedah Anne Friedberg še kako določajo postmoderno "nostomanijo" po preteklosti: "filmski gledalec in z njim povezana cinefilija kot taka, temelji na nostalgicnem brepenenju – na želji, ki se uklanja brezkončni sekundarnosti, nostalgiji po nostalgiji, v brezkrainem vračanju k selektivni, toda drugoredni reprezentaciji."<sup>46</sup> In kdo, seveda, je najbolj pravičen med vsemi filmskimi gledalci, če ne prav filmski režiser – še posebej tisti, ki se je svoje obrti izučil v mraku kinotečnih dvoran.

In realnost, o kateri smo se spraševali na polovici pričujočega zapisa? Vse bolj se dozdeva, da je to realnost "pogledov", ki "vstajajo iz kinotečnih grobnic, saj niso nikoli zares pokopani, ujeti med nemo prezenco črke, ki je pravzaprav le zakrivila njihovo slepo praznino, in prezenco telesa, v katerega so se zdeli začasno ujeti."<sup>47</sup> Mogoče bo Kaurismäki sam s svojimi naslednjimi filmi to trditev postavil na laž. A dejstvo, ki ga je moč prebrati v junjski številki revije *Sight and Sound*, kjer je objavljen obsežen razgovor s finskim režiserjem, je, da bo naslednji film, ki ga pripravlja, nemi film.

• Naslov pričujočega predavanja sem si izposodil pri Majdi Širci, oz. v njeni predstavitvi filma *Boemsko življenje* v Katalogu avtorskega filma 1993.

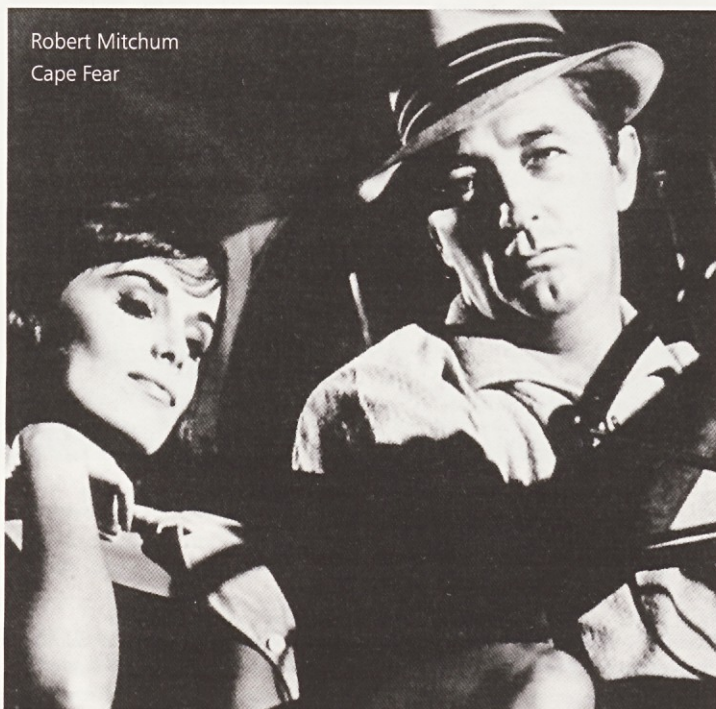
#### Opombe:

- 1 V redakciji *Chaiers du cinéma* so v tistem času (l. 70) med drugimi sodelovali Jean Narboni, Jacques Rivette, Jean-Pierre Oudart, Jean-Louis Comolli, Pascal Bonitzer, Jacques Aumont...
- 2 S. Furlan, "Avtor", Knjižnica Ekran, 1983, str. 8 – (izšlo kot priloga revije Ekran).
- 3 Vse navedbe Kaurismäkijevih misli so povzete po: A. Kaurismäki; v: B. Fornara i F. Bono, "Moja Finska: razgovor sa Aki Kaurismäkijem", v: *Sineast*, 88/89, 1991, str. 75-88.
- 4 "Najambicioznejši literarni vir, ki se ga je (Bresson, op. A.Š.) polotil, je bil model za Žeparja: 'Zločin in kazen' Dostojevskega." P. Adams Sitney, *Modernist montage: the obscurity of vision in cinema and literature*, Columbia University Press, New York, 1990, str. 91.
- 5 A. Kaurismäki o Zločinu in kazni pravi: "To je bil moj prvi film, ki sem ga napisal in posnel popolnoma samostojno. Zgodba je zasnovana na prečudovitem istoimenskem romanu Dostojevskega in mnogi so vleki vzporednice med mojim filmom in delom Roberta Bressona Žepar, vendar preden sem posnel Zločin in kazen, sam Bressonovega filma nisem videl. V bistvu je bil Bressonov film na Finskem dolgo prepovedan s strani cenzure – cenzura na Finskem je absurdna stvar – ker je bilo rečeno, da bi film lahko mladino navajal k prestopkom. Tako sem Žeparja videl šele nedavno. Na koncu tudi moj junak Rahikainen pristane v zaporu in zgodba se zaključi tako kot pri Bressonu, toda v zaključni sceni Žeparja je nekaj odprtega, nekakšna možnost, ki je sam v nobenem primeru nisem hotel dopustiti." A. Kaurismäki, *ibid.*, str. 77.
- 6 S. Pelko to sintagmo v analogiji z nosilno besedo – kakor pillow-word, kar je ustaljen prevod za japonsko besedo makurakotoba, (Njen izvor je v haiku poeziji, označuje pa kratek petzložni verz, ki ponavadi modificira prvo besedo naslednjega verza.) v slovenščino prevaja Mart Ogen v spremni besedi v Kondorjevi "Mali antologiji japonske poezije" – prevaja z izrazom nosilni posnetek. S. Pelko, "Black-out (Ozu, Wenders, Jarmusch)", v: *Montaža*, urednik Z. Vrdlovec, Revija Ekran, Ljubljana, 1987, str. 105-113; str.108.
- 7 "Ne brez zadržkov bom te podobe poimenoval pillow-shots, nanašajoč se z oblapno analogijo na 'pillow word' klasične japonske umetnosti." N. Burch, *To the distant observer: form and meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley, 1979, str. 160.
- 8 S. Pelko, *ibid.*, str. 108-109.
- 9 N. Burch, *Praksa filma*, Institut za film, Beograd, 1969, str. 23.
- 10 P. Bonitzer, "Fetišizam tehnike: pojam plana", v: *Teorija levica*, urednik D. Stojanović, Institut za film, Beograd, 1987, str. 154-171; str. 163.
- 11 *Ibid.*, str. 161.
- 12 P. Bonitzer, "O zunanostih polja", v: *Lekcija teme: zbornik filmske teorije*, urednik Z. Vrdlovec, DZS, Ljubljana, 1987, str. 149-162; str. 156.
- 13 S. Pelko, *ibid.*, str. 109.
- 14 G. Deleuze, *Cinema 2: the time-image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991, str.16.
- 15 S. Pelko, *Pogib in počas: podobe Wima Wendersa*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1997, str. 50.
- 16 G. Deleuze, *ibid.*, str. 17.
- 17 *Ibid.*

- 18 R. Barthes, "Tretji smisel", v: *Lekcija teme*, *ibid.*, str. 131-147; str. 145.
- 19 *Ibid.*, str. 145-146.
- 20 N. Burch, *ibid.* Ob tej Burchovi misli pa se zdi smiselno opozoriti še na sekvenco iz *Boemskega življenja*, kjer se Kaurismäki neposredno pokloni Bressonu in njegovemu Žeparju: prikaz žeparske kraje na metroju je identičen tovrstnim prizorom iz filma francoskega mojstra.
- 21 A. Debeljak, "Glasovi neznane, brezimne Amerike: Raymond Carver in umetnost kratke zgodbe", spremna beseda v: R. Carver, *Peresa: izbrane zgodbe*, Aleph, Ljubljana, 1991, str. 135-142, str. 141.
- 22 J. Perreault; v: F. Colpitt, *Minimal art: the critical perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1994, str. 114.
- 23 Poleg Carverja naj bi minimalističnim slogom – za katere se je v anglo-saksonskem govornem področju uporabljala plejada oznak, npr.: "pop realism", "dirty realism", "neo-domestic neo-realism", "wised up realism", "coke fiction", "white trash fiction", "TV fiction", "high tech fiction", "around-the-house-and-in-the-yard fiction", "diet-pepsi minimalism", "post-vietnam, postliterary, postmodernist blue collar neo-early-Hemingwayism", "post-postmodernism" – pripadali vsaj še Ann Beattie, Elizabeth Tallent, Tobias Wolff, Mary Robinson, Frederick Barthelme...
- 24 Osnovna žanrska pravila kratke zgodbe so npr.: omejeno število junakov, selektivna dramaturgija, fokus na en sam dogodek, neskladje med opisi in dialogom...
- 25 R. Carver; v: A. Saltzman, *Understanding Raymond Carver*, University of South Carolina Press, Columbia, 1988, str. 12.
- 26 A. Debeljak, *ibid.*, str. 137.
- 27 A. Saltzman, *ibid.*, str. 4.
- 28 B. Fornara, "Proleterji u kadilaku", v: *Sineast*, *ibid.*, str. 64-74; str. 66-67.
- 29 A. Debeljak, *ibid.*, str. 139.
- 30 A. Kaurismäki zatrjuje: "V trilogiji sem hotel prikazati, kakšna je bila Finska, kot vedno v Mikinih in mojih filmih. Mnogih mest, na katerih smo snemali, danes ni več: stare zgradbe, stari lokali, itd. Če nič drugega bodo imeli najini filmi vrednost dokumenta o tem, kakšna je bila Finska."
- 31 Vendar pa na drugem mestu o trilogiji poudarja: "Moj osnovni namen je povedati zgodbo, ne pa karkoli dokumentirati. Logično pa je, da je v mojih zgodbah Finska vseskozi prisotna."
- 31 J. Aumont, *The image*, British Film Institute, London, 1997, str. 157.
- 32 J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Aesthetics of film*, University of Texas Press, Austin, 1992, str. 109.
- 33 S. Pelko, *ibid.*, str. 46.
- 34 *Ibid.*
- 35 "Ne bi želel, da bi bili moji filmi analizirani drugače kot takšni, kakršni so; v mojih filmih je vse na površini..."
- 36 M. Širca, "Boemsko življenje", Katalog festivala avtorskega filma 1993, str. XI.
- 37 L. Kundera, *Umetnost romana*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1988, str. 137.
- 38 M. Hutcheon, *Irony's edge: the theory and politics of irony*, Routledge, London, 1995, str. 2.
- 39 A. Friedberg, *Window shopping: cinema and the postmodern*, University of California Press, Berkeley, 1993, str. 174.
- 40 G. Deleuze, *ibid.*, 161.
- 41 *Ibid.* 160.
- 42 *Ibid.*
- 43 S. Žižek, "Cinizem in ironija: film vpricho Vsesplošne težnje po ponižanju v ljubezenskem življenju", v: *Audio-vizualni mediji in identitete: 7. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, uredila M. Zajc, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 1996, str. 183-195; str. 194.
- 44 L. Hutcheon, *ibid.*, str. 12.
- 45 "Res mi je bilo težko pri srcu, ko sem videl, kaj se je s Finsko dogodilo, ker se mi je moja zemlja zelo dopadla. Zadnji kader v Dekletu iz tovarne vžigalic je popolnoma prazen: samo stroji v prvem planu nadaljujejo z delom. To je konec Finske, to je konec mojega odnosa s to deželo."
- 46 A. Friedberg, str. 188.
- 47 S. Pelko, *ibid.*, str. 60.



# marcel štefančič, jr. umrli leta 1997



Robert Mitchum  
Cape Fear

## VELIKANI & LEGENDE

### Robert Mitchum

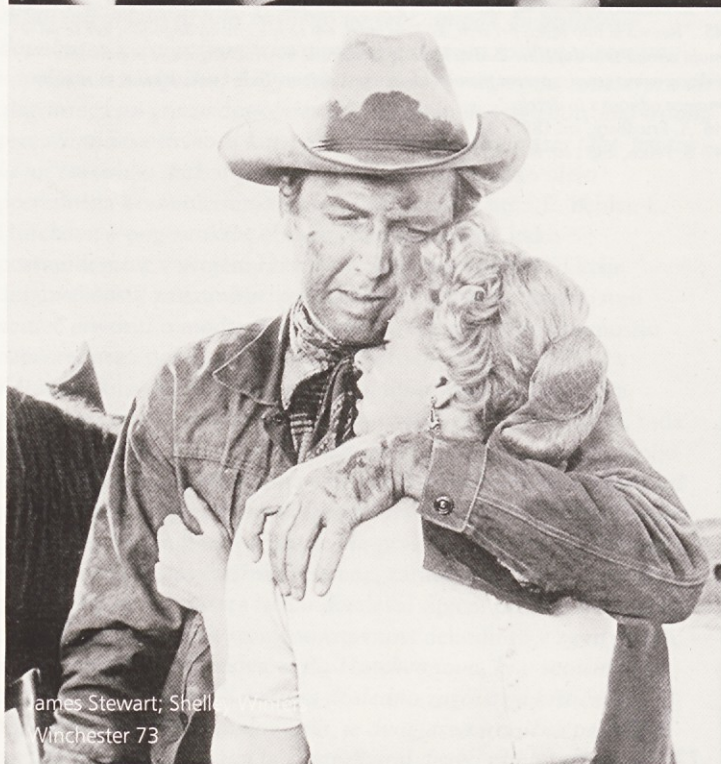
Bil je ameriška legenda. O tem ni dvoma. Toda nikoli ni bil vse-ameriški. Za začetek, nikoli ni igral v božičnih filmih. Ali bolje rečeno, igral je v vseh napačnih božičnih filmih. Ni zgedal kot božična čestitka. Nikoli ni bil zelo priljubljen in nikoli ni bil čaščen od vseh. Vedno ga je skušalo kaj umazati. In vedno je počel reči, ki bi ga lahko umazale. Problem je bil v resnici v tem, da ga ni moglo nič umazati. Čisto nič. Niti uživanje marihuane, zaradi katere so ga l. 1948 aretirali in za dva meseca zaprli. Vse tiste fotografije s sojenja, pa vse tiste fotografije iz aresta, na katerih je pometal celice, in vse tiste fotografije, na katerih je prihajal iz aresta, oh, vse te fotografije so zgledale kot inserti iz njegovih filmov. Ljudem se je zdelo, kot da gledajo le še en film z Robertom Mitchumom. Iz aresta, ki bi drugim zvezdam uničil kariere in življenja, se je vrnil z nepoškodovanim imidžem. Robert Charles Duran Mitchum se je rodil l. 1917 v Bridgeportu (Connecticut).

### James Stewart

Bil je ameriška legenda. Vse-ameriški heroj. Priljubljen – in čaščen od vseh. Nič ga ni umazalo. Nič ga ni moglo umazati. V resnici sploh ni nikoli storil ničesar, kar bi ga lahko umazalo. In kaj je storil, da je bil tako priljubljen, tako legendaren, tako čaščen in tako vse-ameriški? Za začetek, vsako leto se je za Božič na TV prikazal v sentimentalnem, tipično božičnem filmu *Življenje je čudovito* (1946), v katerem igra garača, ki se mu zdi, da v življenju ni uspel, in zato razmišlja o samomoru, dokler mu angel varuh ne pojasni, da je življenje pravzaprav čudovito. In Jimmie randija z Ameriko ni zamudil. Nikoli. Niti enkrat samkrat. Vedno je prišel. Natančno. Kot sonce. Kot dan. Kot Božič. Film *Življenje je čudovito* je vedno prišel kot božična čestitka. Namesto nje tako rekoč. In vsakič se je ljudem zazdelo, da je življenje čudovito. James Stewart je bil več od filma. James Maitland Stewart se je rodil l. 1908 v Indiani (Pensilvanija).

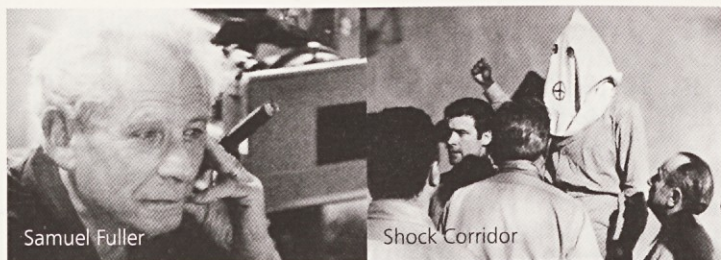
### Samuel Fuller

Če 20. stoletje razglasite za stoletje vojn, kar ni daleč od resnice, potem je *Sam the Man* velika enciklopedija 20. stoletja. Kamor se je namreč obrnil, je videl vojno. Vse je bilo vojna. Življenje je bilo vojna. Zgodovina je bila vojna. Filmi so bili vojna. Šur, o tem bi lahko Sam napisal knjigo. Ali pa bi jo lahko napisali tisti, ki so delali z njim. S kamero je vedno odskočil nazaj in vse skupaj lovil z distance, potem pa je velike plane šopal tako, kot bi s kopitom tolkel insekte. Vojna. Vse vojne. II. svetovna vojna: *Merrill's Marauders* (1961), *The Big Red One* (1980). Korejska vojna: *The Steel Helmet* (1950), *Fixed Bayonets* (1951). Hladna vojna: *Hell and High Water* (1954), *Pickup on South Street* (1953). Pa obe varianti medrasne vojne. Vojna z Indijanci: *Run of the Arrow* (1957). Vojna s črnci: *White Dog* (1982). Vietnamska vojna: *China Gate* (1957; plačanci napadejo komunistično bazo v Indokini).

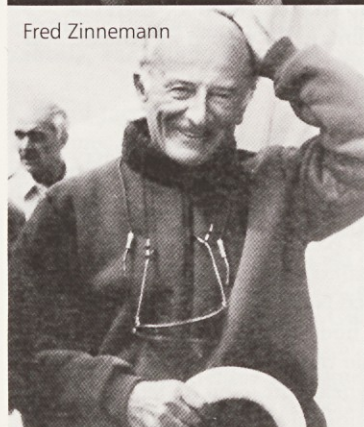


James Stewart; Shell  
Winchester 73





Samuel Fuller



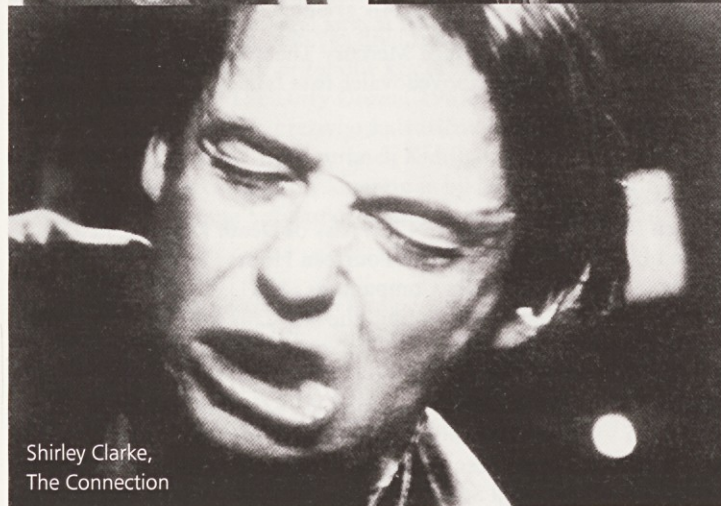
Fred Zinnemann



Shock Corridor



Točno opoldne



Shirley Clarke,  
The Connection

Medijska vojna: *Park Row* (1952). Obe varianti posledic vojne. Japonska: *House of Bamboo* (1955). Nemčija: *Verbotten!* (1958). Vojna s kriminalom: *Underworld USA* (1961), *Shock Corridor* (1963), *The Naked Kiss* (1964), *Sans espoir de retour* (1988). In moj osebni favorit: *The Crimson Kimono* (1959). In obenem tragedija: če je kdo bil rojen za sedemdeseta, potem je bil Fuller, toda v sedemdesetih je posnel le en sam film, pa še to denarjem nemške TV (*Dead Pigeon on Beethoven Street*, 1972). Milosti zanj ni bilo: filma *Shock Corridor* in *The Naked Kiss* sta bila preveč divja in cinična, da bi se ga kdo razveselil, polomiade *Shark* (1968), pri kateri je morski pes požrl enega kaskaderja, pa se je odrekel. Njega so se kakopak odrekli finančniki, bankirji in sponzorji. *Sam the Man* je ostal sam, pisal romane, puhal cigare in na stara leta epizodno nastopil v seriji filmov, najbolj opazno kot gangster s cigaro v *Ameriškem prijatelju* (Der amerikanische Freund, 1977, Wim Wenders), kot fetiš pa so ga uporabili tudi drugi režiserji, recimo John Milius (*Red Dawn*, 1984), Steven Paul (*Slapstick of Another Kind*, 1984) in Aki Kaurismäki (*Boemsko življenje*, 1992). Star je bil 86 let.

#### Fred Zinnemann

Slovenci lahko še tako zviška gledamo na Avstrijce, toda uvrstili so se na svetovno prvenstvo v nogometu. In svetu so dali Freda Zinnemanna. Njegova kariera je zgledna, zlasti v prvem delu, ki nam lepo pokaže, kaj vse so nekoč počeli filmarji, preden so bili pripravljene za pravo akcijo. Kariero je začel kot asistent snemalca (5 filmov). Nadaljeval je kot asistent režiserja (štirikrat je asistiral Bertholdu Viertel in enkrat Busbyju Berkeleyu). Potem je za studio MGM štiri leta režiral kratke filme (1938-42, en, *That Mothers Might Live*, mu je vrgel celo Oskarja za kratki film), ki jim je sledilo nekaj B-filmov. In šele po ostrem drilu so prišli večji filmi, recimo *Sedmi križ* (*The Seventh Cross*, 1944), *Dejanje nasilja* (*Act of Violence*, 1948), *Možje* (*The Men*, 1950), debi Marlona Branda, in za vsak primer še en kratki, *Benjy* (1951), ki mu je prinesel še enega Oskarja za kratki film. Tako opremljen je lahko potem z zgodovino filma odigral simultanko: *Točno opoldne* (*High Noon*, 1952), *Od tod do večnosti* (*From Here To Eternity*, 1953), ki mu je vrgel Oskarja, *Oklahoma* (1955), *A Hatful of Rain* (1957), *Zgodba o nuni* (*The Nun's Story*, 1958), *Mož za vse čase* (*A Man For All Seasons*, 1966), ki mu je vrgel še enega Oskarja, *Šakalov dan* (*The Day of the Jackal*, 1973) in *Julia* (1977). Star je bil 89 let.

#### Shirley Clarke

Dvomim, da so slovenski videodenserji videli kak njen film, toda bržčas so videli veliko dens filmov, na katere so vplivali filmi Shirley Clarke, prve dame ameriškega neodvisnega filma. Okej, izraz neodvisni film ni ravno najboljši – izraz underground film je boljši. Pod neodvisnim filmom danes ljudje najprej pomislijo na *Šund*, *Masko* in *Angleškega pacienta*, ki so seveda bolj h'woodski od *Casablance*. Shirley je kariero začela kot plesalka in se kmalu pridružila newyorški avantgardni plesni komuni. L. 1953 je Negrinovo plesno predstavo – "performance" – prelevila v film *Dance in the Sun*, ki so mu sledili drugi filmski plesni eksperimenti (*In Paris Parks*, *Bullfight*, *A Moment in Love*), kar jo je pripeljalo med avantgardne filmarje, kakršni so bili Stan Brakhage, Maya Deren, Jonas Mekas, D.A. Pennebaker in Richard Leacock. V filmu *Bridges-Go-Round* (1958) so plesali celo mostovi, film *The Connection* (1961) je bil prvi, ki je na sodišču potolkel cenzuro zvezne države New York, *The Cool World* (1963) je bil prvi "komercialni" film, posnet v Harlemu, *Portrait of Jason* (1967) pa je bil ultrarealistični portret temnopoltega geja. Po l. 1969 se je Shirley oprijela ekskluzivno videa. Bil je cenejši od filma, Shirley pa je itak ves čas delala v gverilskih okoliščinah. Stara je bila 78 let.

#### Tomoyuki Tanaka

Godzila – kraljica pošasti... King Kong proti Godzili... Godzila proti stvoru... Godzila proti pošasti iz morja... Sin Godzile... Maščevanje Godzile... Godzila proti Megalonu... Godzila proti kozmični pošasti... Godzila proti Biollantu. Ne, Tanaka ni igral Godzile.





Niti je ni režiral. Toda odločal je o njenem življenju. Tanaka je namreč Godzile produciral. Godzila je bila le ena izmed njegovih mutanskih pošasti – dodate lahko še Yoga, Rodana, Dagoro, Gigantisa, Mothro, Ghidro in podobne pošasti iz vesolja in morja, ki so lepo dopolnile popkulturo 20. stoletja. Njegove vojne pošasti in planetov so bile popolni portreti japonskega post-atomskega pekla, njegovi sci-fi produkti pa so imeli precej več domišljije kot h'woodski sci-fi. Jep, imel je dovolj domišljije, da je produciral tudi dva filma Akire Kurosawe – *Telesno stražo* (Yojimbo, 1961) in *Sanjura* (1962). Eh, če bolje pomislim, je šlo v obeh za pošasti. Star je bil 86 let.

#### Harry J. Essex & William Alland

Harry je bil scenarist. Mnogi so. A nimajo kaj pokazati. Harry je imel kaj pokazati. Recimo, kultno *Pošast iz črne lagune* (Creature From the Black Lagoon, 1954). Recimo, kultno *Pošast iz vesolja* (It Came From Outer Space, 1953). Ali pa *Hodil je ponoči* (He Walked by Night, 1948), realistično kriminalko o lovu na morilca. In navsezadnje, *The Killer That Stalked New York* (1950): o lovu na tihotapski par, ki je v tujini staknil hudo nalezljivo bolezen. Točno, Harry je bil kralj B-filmov. Če je bilo treba, je napisal tudi kak roman ali pa scenarij za Johna Waynea. Star je bil 65 let. Ironično, letos je umrl tudi William Alland, mož, ki je produciral kopico filmov, med drugim tudi *Pošast iz črne lagune* in *Pošast iz vesolja*. A bil je tudi član Wellesovega Mercury Theatra, v filmu *Državljan Kane* (1941) pa je bil pripovedovalec tiste famozne *News on the march* sekvence.

#### KARAKTERJI

##### Brian Keith

Kakšen štart: *Boomerang* (1947)... *Kiss of Death* (1947)... in *The Naked City* (1947)!!! Pa potem *Fourteen Hours* (1951), *Run of the Arrow* (1957), *The Deadly Companions* (1961), *The Parent Trap* (1961), *The Russians are Coming, the Russians are Coming* (1966), *Reflections in a Golden Eye* (1967), *Nevada Smith* (1968), *The Yakuza* (1974), *The Wind and the Lion* (1975), *Hooper* (1978), *Sharky's Machine* (1981) in *Hammett* (1982). Neverjetno, pa vendar ga v mnogih filmskih enciklopedijah ne boste našli! Bil je *tough*, toda z rahlim srcem, zlasti če se spomnim, kako je v vesternu *Nevada Smith* posvojil Stevea McQueena, s kakšno granitno eleganco je v filmu *The Wind and the Lion* odigral ameriškega predsednika Teddyja Roosevelta in s kakšno šarmantno razumnostjo je v komediji *The Russians are Coming, the Russians are Coming* preprečil III. svetovno vojno. Ko se je ustrelil, je bil star 75 let.

##### Burgess Meredith

Bil je eden izmed tistih karakternih igralcev, ki nastopijo v nepregledni trumi filmov, a so kljub temu zreli za to, da jih nihče ne registrira. Burgess je imel srečo – registrirali so ga. Navsezadnje, bil je Rockyjev trener. In to petkrat! Za vse generacije. Kot otrok je bil čudežni soprano, potem pa zabriljal v filmih *Of Mice and Men* (1939) in *The Story of G.I. Joe* (1945), v sedemdesetih pa uprizoril pravi comeback, ko je za vlogi v filmih *Blišč in beda Hollywooda* (*The Day of the Locust*, 1975) in *Rocky* (1976) dobil oskarjevski nominaciji. Pet let je bil poročen s Paulette Goddard. Star je bil 88 let.

##### Red Skelton

Če pritisnete TNT, zlahka ugotovite, da na tej TV mreži vrtijo predvsem filme studia MGM. Kar pomeni, da so zelo velike možnosti, da naletite na popularnega Reda Skeltona. Red, ki so mu rekli Red, ker je imel rdeče lase, je namreč v štiridesetih igral v seriji komedij in musicalov tega studia, med drugim tudi v *Plesu na vodi* (*Bathing Beauty*, 1944), ki je bil po vojni v naših krajih huronski, tako rekoč pregovorni hit. Reda je še vedno lepo videti, čeprav ni nujno, da se vam bo to, kar počne, zdelo smešno. Njega dni so se ljudje valjali po tleh. Toliko, da veste. Star je bil 84 let.



### William Hickey

Šele John Huston je na stara leta v njem videl več kot drugi: kot Don Corrado Prizzi, boter prevarane mafijske družine v **Časti Prizzijevih** (Prizzi's Honor, 1985) je dobil nominacijo za stranskega Oskarja, kar ga je pripeljalo v nove opazne vloge. Bil je Ubertino de Casale v **Imenu rože** (The Name of the Rose, 1986, Jean-Jacques Annaud) in oče Ala Pacina v **Morju ljubezni** (Sea of Love, 1989, Harold Becker). Toda tedaj je bila za njim že dolga kariera gledališkega igralca in filmskega epizodista, ki so ga tu in tam dobro izkoristile le komedije (Mel Brooks, Elaine May). TV ga je povsem zaobšla, kar je morda tudi razlog, da je toliko časa ostal v senci.

### Richard Jaeckel

Blondinec deškega obraza, ki se je z leti prelevil v zanesljivega karakternega igralca in za vlogo v filmu **Nikoli ne popuščaj** (Sometimes a Great Notion, 1971, Paul Newman) dobil stranskega Oskarja. Broadwayska igralka Milicent Hanley je bila njegova mama, sam je dolgo okleval med športom in igranjem, se nekaj časa preživljal kot kurir v studiu Fox, dokler ni kot pomorski rekrut debutiral v **Dnevniku bitke za Guadalcanal** (Guadalcanal Diary, 1943, Lewis Seiler), ki ga je vodil v nove in nove vloge vojakov, zelo opazno v filmih **Melišča Iwo Jima** (Sands of Iwo Jima, 1949, Allan Dwan) in **Goli in mrtvi** (The Naked and the Dead, 1958, Raoul Walsh). Pogosto v filmih Roberta Aldricha, praviloma v vlogah vojakov, ki se skušajo prebiti čez divji zahod ali pa skozi II. svetovno vojno: nikoli ni prišel dlje kot do narednika, toda v **Ducatu umazancev** (The Dirty Dozen, 1967) mu je pripadla čast, da je bil eden izmed treh, ki preživijo kalvarično misijo. Westerni so ga tudi našli, zelo opazno: **Bivši prijatelj Kid** (Pat Garrett and Billy the Kid, 1973, Sam Peckinpah), v katerem je bil šerif Kip McKinney. Iz rešpeкта do Zorana Smiljanica **Chisuma** ne bom niti omenil.

### Paul Lambert

Bil je predvsem TV in gledališki igralec, toda že to, da je v Kubrickovem **Spartaku** (1960) igral Gannicusa, v **Vseh predsednikovih možeh** (1976) pa notranje-političnega urednika, ga kvalificira med karakterje. Ni čudno, da je v TV filmu o Grace Kelly igral Raymonda Masseyja, velikega karakternega igralca. Star je bil 74 let.

### Ruth Storey

Kljub temu da je igralsko kariero zelo kmalu zamenjala za kariero h'woodske terapevtke, pa je nemogoče pozabiti njen obraz. Le kako bi lahko pozabili obraz ženske, pri kateri že od prvega kadra vemo, da bo umrla – in to nasilne smrti. V filmu **Hladnokrvno** (1967) je namreč igrala mamo Clutter, ki jo – skupaj z družino – pokončata dva psihopata. Ker je bil film posnet po resničnih dogodkih, ni bilo nobenega dvoma, kaj jo čaka. Stara je bila 84 let.

### Polly Ann Young & Sally Blane

Loretta Young, nekoč velika zvezda, je imela dve sestri – Polly Ann Young in Sally Blane. Jasno, obe sta bili igralki, tako da so potem celo vse tri skupaj nastopile v **Zgodbi o Alexandru Grahamu Bellu** (1939). Toda nobena ni bila tako popularna in glamurozna kot Loretta, pa čeprav je kazalo drugače: Loretta se je v Hollywood namreč prebila tako, da je nekega lepega dne prestregla telefonski klic, ki je bil namenjen njeni starejši sestri, Polly Ann Young. Polly je nastopala predvsem v B-robi (npr. **Road Show**, **The Invisible Ghost**, **The Masks of the Devil**, **Tanned Legs**, **The Bellamy Trial**, **Stolen Secrets**, **Hitchhike to Heaven**, **Border Patrolman**), medtem ko je Sally ujela boljše filme, čeprav se je njena kariera hitro končala. V štiridesetih je bilo zanjo bazično že vsega konec, toda l. 1954 se je vrnila, da bi lahko z legendarnim Edwardom G. Robinsonom in Georgeom Raftom zaigrala v **Krogli za Joeya**. Če pomislimo, da je v tem filmu igral tudi George Dolenz, slovenski B-zvezdnik, potem se lahko takoj prepustimo perversnemu uživanju v misli, da se je vrnila zaradi njega. Polly Ann Young in Sally Blane sta umrli druga za drugo. Prva je bila stara 88, druga pa 87 let.

### Jelena Majorova

Bila je spoštovana filmska in gledališka igralka, toda Rusija ni več dežela zaslužnih umetnikov, zato se je polila z bencinom in zažgala. Niti ne v svojem moskovskem stanovanju in niti ne javno, ampak nekje vmes – na stopnišču v svoje stanovanje. Ergo, njen samomor je bil nekaj osebnega in obenem tudi drobno sporočilo. Dopolnila ni še niti 40 let.

### Juri Nikulin

Doma je bil heroj, svet pa ga je spoznal prek filma, ki je bil dolgo časa v bunkerju, heh, kot drugi filmi Alekseja Germana. Nikulin je namreč v filmu **20 dni brez vojne** (1976) igral majorja Lopatina, ki po bitki za Stalingrad dobi 20 dni dopusta, zato jo mahne domov, v Taškent, kjer na svoje presenečenje ugotovi, da tam že veselo snemajo film o njegovih prigodah. Šur, s tem, kar vidi, ni ravno zadovoljen. A po drugi strani – Emir Kusturica je bil s tem, kar je videl, očitno zelo zadovoljen, saj je del tega angažiral za potrebe svojega **Podzemlja**. Moja poanta se glasi: Kusturica je vzhodnoevropski Tarantino. In vendar ni bil tako pameten, da bi v **Podzemlje** vključil tudi Nikulina. Še dobro, da je imel dobri stari Juri živ smisel za humor. "Smeh pomaga trpečim," je rekel nekoč. Ne pomaga. Star je bil 75 let.

### Jeep Swenson

Bil je orjaški, dvestokilski bodybuilder, čigar mišice so zašle tudi v **Guinness Book of World Records**. Bil je rokoborec, znan po vzdevku "Jeep the Mercenary", zvezdnik WCW Nitro TV programa. In seveda, svoje mišice je združil tudi v filmih **No Holds Barred**, **The Big Brawl** in **Bulletproof**, nazadnje pa smo ga videli v filmu **Batman in Robin**, v katerem je bil "Bane", zlovesči asistent Ume Thurman, ki se ji je reklo Poison Ivy. Strašnemu Džipu je odpovedalo srce, štel pa jih je šele 40.

### Robert Ridgely

Če rečem Mel Brooks, boste avtomatično rekli **Vroča sedla**. Zelo primerno za tale trenutek. Umrl je namreč RR, ki je tam igral tipa po imenu Boris the Hangman. Ker nam je bil tako všeč, je ta lik oživil tudi v Brooksovem **Robinu Hoodu**. V **Philadelphii** je bil homofobični advokat, v **Policaju z Beverly Hillsa 2** pa župan mesta iluzij. A očitno je tudi sam ostal brez iluzij – svojo zadnjo vlogo je namreč odigral v filmu **Fire Down Below**, v katerem je bil glavni Steven Seagal. Star je bil 65 let.

### Drue Leyton

Drue je bila dovolj seksi, da je v tridesetih nastopila v mnogih filmih o Charlieju Chanu, pa čeprav ji je bilo enkrat ime Paula, enkrat Pamela Gray, enkrat pa Nellie. Kasneje je pristala v Parizu in med II. svetovno vojno špikirala za radio Voice of America, kar pa je šlo nacijem tako živce, da so jo poslali v koncentracijsko taborišče. Zbežala je in se pridružila francoskemu odporiškem gibanju. L. 1946 je objavila memoare "The House Near Paris" ter preživela Hitlerja in mnoge, ki so Hitlerja igrali. Stara je bila 93 let.

### LJUDJE IZ OZADJA

#### Leo Jaffe

Vsak za silo inteligentni aparatčik bi ga moral poznati. Dobri stari Leo je namreč l. 1979 dobil častnega humanitarnega Oskarja (Jean Hersholt Humanitarian Award) za svoj delež pri prezervaciji dobrih starih filmov. Toda dobri stari filmi niso bili edina reč, ki jo je rešil: rešil je namreč tudi dobre nove filme, specifično – Jaffe je v sedemdesetih dobri stari studio Columbia rešil pred zanesljivim bankrotom (hiti kalibra **Kramer proti Kramerju** in **Bližnja srečanja tretje vrste** so bili njegovo maslo). In ko je David Begelman, eden izmed šefov Columbie, poneveril nekaj studijskih čekov in zanel orjaški škandal, je Leo pokazal, kaj je to srce in kaj je to um. Begelman je samomor naredil šele lani. Leo je bil star 88 let.

#### Ben Raleigh

Ko Ray Peterson zapoje "Tell Laura I Love Her," bi se moral vsak cinefil na licu mesta zjokati. Libreto te popevčice je namreč *ready-*



made scenarij, še več – v glavni vlogi bi lahko igral James Dean. Ali pa James Spader. Morda se spomnite, to je zgodnica o fantu, ki nima denarja, da bi svoji puncu kupil zaročni prstan, pa potem sklene, da bo denar zaslužil z dirkanjem, a se žal smrtno ponesreči. In njegove zadnje besede so: "Tell Laura I Love Her!" Ben Raleigh, ki je napisal to in še nekaj drugih slavnih popevk (npr. "Love is a Hurtin' Thing," "Wonderful, Wonderful"), je hotel letos malce kuhati. Prižgal je plin, ujel ga je ogenj, tako da je potem zgorel. Njegovih zadnjih besed ni slišal nihče. Star je bil 83 let.

#### Princesa Diana in producent Dodi Al Fayed

Diana je umrla v prometni nesreči – tako običajno umirajo filmski zvezdniki. James Dean in Jayne Mansfield prideta najprej na misel. 200 km na uro! In tako umira večina Slovencev, kakor tudi večina junakov Ballardovega/Cronenbergovega **Trka**. Njen pogreb je bil nekaj med halucinacijo, religioznim transom, histerijo, onesveščanjem, kolektivno blodnjo, specialno vojno in izpranimi možgani. Civilizacija je jokala. Celó Kitajska! V tem patološkem žalovanju lahko vidimo le perverzno mutacijo postmodernizma: ljudje ne žalujejo več, ko umre človeško bitje, ampak le še tedaj, ko umre slika... fotka... imidž. Človeka lahko ubiješ – le fotke mu ne ukradi. Samo tega ne! Imidž je vreden več od življenja. Ljudem ni žal, da je umrla Diana, ampak da je umrla njena fotka. Ironično: ženska, ki je živela od fotk in nekje vmes tudi postala fotka, "najbolj fotografirana ženska na svetu", je umrla, ko je kot obsedena bežala pred fotografi – pred fotko. Je Diana res umrla? Ne, spremenila je le slog. Imidž. Diana pač ni bila nič drugega kot postmodernistična ikona, khm, ikonca, na katero so pritisnili – in že je spremenila imidž. Znova in znova. Nenehno se je na novo izumljala – menjala je imidže, stile, kostume. Huh, Madonna aristokracije. Umrla je seveda v objemu egipčanskega playboya Dodiya Fayed, občasno filmskega producenta. Čisti Mayerling potemtakem. Kleopatra & Mark Antonij *redux*! Da ne bo kazalo, da je bila Diana povsem brez okusa, naj poudarim, da je Dodi produciral – oz. financiral – tudi nekaj zelo opaznih filmov, predvsem **Ognjene kočije** (1981), ki so snele celo Oskarja, in efektne **F/X - umor s trikom** (1986). Res je pa, da mu zadnje čase ni šlo ravno najbolje, zlasti če se spomnimo dizastra po imenu **Škrlatno znamenje** (1995).

#### FILMSKI LITERATI

##### Bohumil Hrabal

Čeprav je bil advokat, je napisal trumo knjig, ki pa so v okupirani Češkoslovaški krožile pretežno v ilegali. Na srečo so kako tudi ekranizirali – in tako smo dobili Menzlove **Strogo nadzorovane vlake** (1966), ti pa tujejezičnega Oskarja. Bohumil je zadnje čase preživel v bolnišnici. Padel je namreč s petega nadstropja. Menda je hranil ptičke. Star je bil 82 let.

##### James Dickey

Imel se je predvsem za pesnika, a kljub temu nekako napisal roman **Deliverance** (**Odrešitev**), ki ga je John Boorman l. 1972 prelevil v natur-mojstrovino. In bil je tako prijazen, da je drobno vlogico našel tudi za Jamesa (šerif). Tako lahko zdaj vedno pogledamo, kako je zgledal.

##### William S. Burroughs

"Ni ga čez fiks," je nekoč vzdihnil Burroughs in napovedal **Trainspotting**. Ni čudno, da je sam epizodno nastopil v **Drugstore kavboju** (1989), ameriški verziji **Trainspottinga**, bazično **Trainspottingu** pred **Trainspottingom**. Igral je... oh, ni kaj dosti igral – ni mu bilo treba. "Igral" je namreč duhovnika, ki je džanki, visokega svečenika džankijev potemtakem. Ko je čemel v tisti motelski sobici, je zgledal kot čisti *overdose*: oči, skozi katere buta lobanja, skeletno telo, suh in rašpljast glas. *Don't*, mu je pisalo na čelu. *Do!* OD. Splošno insidersko mnenje tedaj je bilo, da je angažma Burroughsa edina napaka tega filma. Z drugimi besedami, iz nekih povsem absurdnih razlogov se jim je zdel Burroughs v "fikciji" nesprejemljiv. Burroughs je bil preveč podoben realnosti, 78 huh. Burroughs je bil realnost. Ni kaj, Burroughs je bil ameriški

*reality show*. Ven in ven. Non-stop. William S. Burroughs se je rodil 1914 v St. Louisu, l. 1944 pa je bil že *full-time* džanki... čeprav vedno lepo oblečen, antiseptičen in zabaven, nikoli bolan. Sliši se bombastično, toda v New Yorku je bil nekaj časa celo privatni detektiv. Celó življenje se je selil. Jep, v glavnem za mamili. Sadil je travce v Teksasu, po perujski džungli lovil halucinogene substance, tankal heroin v maroškem Tangierju in seveda ganjal dečke po New Orleansu, Parizu in Londonu. Roman **Golo kosilo** (1959), ki ga je pred nekaj leti ekraniziral David Cronenberg, je bil bolj avtobiografski, kot bi bilo pripravljeno verjeti 20. stoletje. Star je bil 83 let.

##### Allen Ginsberg

Rodil se je l. 1926, življenje pa prebil na ulici – kot štopar, beatnik, poet, guru. Vase je zmetal ves seks, vsa mamila, ves alkohol, vse ceste, vse knjige, vse tiče, vsa petdeseta in šestdeseta, vse, kar je bilo na voljo – Ginsberg je bil polemični kontrakulturni eksperiment. Njegove pesmi bi lahko uporabljali namesto zgodovinskih priročnikov. A da se razumemo: ni pisal poezije, v kateri so samostalniki skakali v rit glagolom, ampak poezijo, ki je z jajci v rit brcala zgodovino, politiko in vladarje sveta. Da je kot prvak kontra-kulture ob koncu šestdesetih vplival tudi na filme, predvsem one kontra-kulturne, se vidi že po tem, da so ga režiserji radi postavljali v drobne epizodne vloge. V čudnem, intrigantnem underground filmčku **Me and My Brother** (1969), ki ga je režiral Robert Frank (ko-scenarist je bil Sam Shepard, v mali vlogi pa lahko opazite tudi Christopherja Walkena!), je igral psihiatra, kar je bil seveda dober *joke*, zlasti če pomislite, da se je film vrtel okrog katatoničnega shizofrenika, sicer brata beat-poeta Petra Orlowskega, Ginsbergovega ljubimca. Film je bil za tiste čase tako šokanten, da so ga na Beneškem festivalu za javnost zaprli. Najdete ga tudi v drugih underground filmih (**Chicago 70**, 1970; **Prologue**, 1970; **Rinaldo and Clara**, 1978), zelo tipično v **Chappaqui** (1967), halucinantnem dnevniku eks-džankija, v katerem je igral Mesijo, kar je kako ustrezalo njegovi socialni vlogi.

##### James Michener

Njegov prvi roman, **Zgodbe z Južnega Pacifika**, ki je l. 1948 osvojil prestižno Pulitzerjevo nagrado, sta Rodgers & Hammerstein prelevila v huronski broadwayski musical **Južni Pacifik** (South Pacific), ki ga je Hollywood l. 1958 predelal še v istoimenski film. Tudi mnoge druge njegove bestsellerje so vrgli na veliko platno (**Sayonara**, **Mostovi Toko-Rija** itd.) in kasneje na mali ekran (nazadnje Teksas), iz njegovih Havajev pa so ob koncu šestdesetih naredili kar dva filma. V svoji dolgi karieri je napisal okrog 40 knjig in jih prodal v nakladi 75 milijonov izvodov.

##### Harold Robbins

Mnogi njegovi bestsellerji so zelo kmalu doživeli filmske in TV ekranizacije (**The Carpetbaggers**, **Where Love Has Gone**, **Stiletto**, **The Adventurers**, **The Betsy**, **The Lonely Lady**, **79 Park Avenue** itd.). Napisal je 23 romanov in jih prodal v nakladi 750 milijonov izvodov.

#### BREZ NJIH NI FILMA

##### • Jacques Cousteau

Potapljač, kapitan Kalipsa, oceanograf in režiser podvodnih dokumentarcev, med drugim tudi prelomnega **Sveta tišine** (*Le Monde du silence*, 1955), ki ga je korežiral pokojni Louis Malle.

##### • Marjorie Reynolds

Igrala je v 47 filmih, v enem, **Holiday Inn** (1942), pa sta se zanjo tepla Bing Crosby in Fred Astaire.

##### • Heiner Carow

Režiral je vzhodnonemški hit **Legenda Pavlu in Pavli** (1973), že naslednje leto pa s filmom **Rusi prihajajo** pri komunistih padel v nemilost. Film je bil zato javno prikazan šele l. 1987.



- **Cecil Lewis**

Letalski as I. in II. svetovne vojne je uspel vmes napisati tudi scenarij za **Pigmaliona** (1938), ki mu je vrgel Oskarja. Po vojni se je v Južni Afriki raje posvetil ovcam. Ista reč.

- **Bill Zuckert**

Veteran mnogih TV serij (**Rockfordovi dosjeji**, **Columbo**, **Ograje našega mesta**), ki so ga ponucale tudi oslarije **Ace Ventura**, **Gola pištola 3** in **Critters 3**. Toda sredi šestdesetih je bil karakter v filmih **Obesite ga brez usmiljenja** (*Hang 'em High*) in **Cincinnati Kid** (1965).

- **Tom Parker**

Ja, *the* Tom Parker. Polkovnik Parker! Menedžer Elvisa Presleya. 25% vsega, kar je pridelal Elvis, je romalo na njegov žiro. Ni čudno, da je Elvis, znani filmski igralec, raje zrežiral svojo smrt. Zdaj se lahko mirno vrne.

- **Edith Haisman**

V stotem letu je umrla Edith, zadnja preživela s Titanika, ki je potonil 14. aprila 1912. Njen oče je ostal na ladji – s kozarčkom brendija in cigaro v roki. "Vidiva se v New Yorku!" Žal ne morem reči – vidiva se na Cameronovem **Titaniku**.

- **Adriana Caselotti**

Pri petnajstih je dala glas Sneguljčici v Disneyevi klasiki **Sneguljčica in sedem palčkov** (1937). Bi vi lahko to rekli zase?

- **Diana Lewis**

Lepotička, ki je bila dobra banana za brate Marx (**Bratje Marx na divjem zahodu**), Andyja Hardyja in Dr. Kildarea, omožil pa jo je William Powell, kralj čisto druge serije.

- **Jesse White** *"Pooka: From old Celtic mythology, a fairy spirit in animal form, always very large, appears here and there, now and then, to this one and that one, a benign but mischievous creature, very fond of rum-pots, crack-pots, and how are you Mr. Wilson?"* Tako je v filmu **Harvey** iz slovarja bral Jesse ("Mr. Wilson"), ko je hotel zvedeti, kaj je to "pooka", ki je obsedal Jamesa Stewarta. Klasika!

- **Catherine Scorsese**

Sinko Marty jo je angažiral v svoje najbolj divje in krvave filme – **Ulice zla**, **Dobri fantje**, **Cape Fear** in **Casino**. Ljubil jo je – vsaj toliko kot Roberta De Nira.

- **Linda Stirling** "The Tiger Woman" v istoimenskem serialu in lepotička v B-vesternih, kakršna sta bila **The Cherokee Flash** in **Topeka Terror**, ki so ga videli le v Topeki. Bimbo, si rečete. Ne, potem je diplomirala in magistrirala na univerzi UCLA ter na kolidžu Glendale 27 let predavala književnost. Baba in pol!

- **Jack Kulle**

Bergmanov mali favorit (npr. **Fanny in Alexander**).

- **Georges Guetary**

V Amerikancu v Parizu (1951) je z Genom Kellyjem zaplesal na Gershwinovo vižo "S'Wonderful". Nepozabno.

- **Elisabeth Brooks**

Če ste njeno zlobo videli v šokerju **The Howling** (1981), je vaša za vse večne čase. Aaaa!

- **Edward Mulhare**

Karakterni igralec, ki je zadnja leta vegetiral v TV serijah, v šestdesetih pa se mu je Marija – čeprav epizodno – nasmehnila v filmih **Ekspres polkovnika Ryana** (*Von Ryan's Express*) in **Naš človek Flynt** (*Our Man Flynt*). **Out to Sea**.

- **Alvy Moore Pidgeon**

Igrala je v kultu **The Wild One** (1954). A kasneje je tudi sam produciral kult – **A Boy and His Dog** (1975).

- **George O. Petrie**

Joe Scanlon v **Hudu** (1963). Kul tip.

- **Magda Gabor**

Bila je igralka, eh, tako kot njeni pompozni sestri Eva in Zsa-Zsa, čeprav se je držala zadaj. Toda nekaj časa je bila poročena z Georgeom Sandersom, ki se je poročil tudi z Zsa-Zso.

- **Hy Averbach**

Režiser, ki se je ob koncu šestdesetih specializiral za ekstremno dolge naslove – **Where Were You When the Lights Went Out, I Love You, Alice B. Toklas & Suppose They Gave a War and Nobody Came**. Kaj je bilo narobe z efektim in elegantnim naslovom **The Chamber of Horrors?** •



# b.f.i. – institucija filmskih doživetij

aleš čakš, igor prassel

British Film Institute je bil ustanovljen leta 1933 in je najpomembnejša angleška filmska institucija. Kot nacionalno telo igra pomembno vlogo v promoviranju in razvijanju filmske kulture v Veliki Britaniji. Kot javni zavod se BFI javno financira, kar pomeni, da dobi večji del svojih finančnih sredstev od države. Ves svoj zaslužek mora reinvestirati v nove projekte. Na ta način hoče država onemogočiti privatizacijo kulture (ali drugače povedano ustvarjanje trivialnosti). V primeru Britanskega Filmskega Inštituta prevladuje kvalitativni pristop k delu pred kvantitativnim. In prav to je razlog, da kljub nestalnemu financiranju s strani države, ostajajo vodilna svetovna filmska institucija.

BFI-jeve najbolj pomembne naloge so "skrb za nacionalno umetniško promocijo – s podpiranjem filmskih in video aktivnosti na območju celotne Velike Britanije, spodbujanje razvoja filmske umetnosti, s promoviranjem le-te kot dokumenta sodobnega načina življenja, podpiranje znanstvenega raziskovanja in ocenjevanja televizijskih filmov in televizijskega programa na splošno ter spodbujanje kvalitativne uporabe televizijskega medija."

(Ustanovna listina BFI)

BFI je razdeljen na več sekcij, divizij, oddelkov... Zaposluje približno 500 kreativnih ljudi, ki se ukvarjajo z različnimi, s filmom povezanimi dejavnostmi. BFI denar za svoje delo pridobiva iz komercialnih dejavnosti, sponzorstev, različnih donacij in članarine (ima 25.000 članov). Kljub 17.000.000 funtov težkemu letnemu proračunu, pa je ta državna institucija v velikih finančnih težavah.

## NATIONAL FILM ARCHIVE (NARODNI FILMSKI ARHIV)

Je največji izmed nacionalnih in televizijskih arhivov na svetu. Ustanovili so ga leta 1935, naloga ljudi, ki v njem delajo, pa je zbiranje, arhiviranje, servisiranje in kataloško urejanje nacionalnega filmskega fonda. Njihova zbirka predstavlja dokumentarni pregled umetnosti in zgodovine britanskega filma ter televizije 20. stoletja. Razpolagajo namreč z 275.000 filmi in tv naslovi – z letnicami nastanka od 1895 pa do danes. Gre za različne vrste filmov in videov – od celovečercer, dokumentarcev, filmskih tednikov, kratkih filmov, risank, do televizijskega programa, ob tem pa hranijo tudi obširno kolekcijo fotografij, plakatov in risb. V dolgoletnem delovanju si je Narodni Filmski Arhiv ustvaril obširno mrežo donatorjev filmov (med najbolj znanimi so BBC TV, Kitajska ambasada, Columbia TriStar Distribution, United International Pictures, Universal Studios, Virgin Video, Warner Bros ter številni zasebni donatorji). Pomembna dejavnost Arhiva je restavriranje ter shranjevanje filmske in video kolekcije. Vse filme, ki so posneti na gorljivem nitratu, shranjujejo v posebej prirejeni kleti Konservatorskega Centra J. Paul Getty Jnr, ki je poimenovan po njegovem darovalcu. Že dolgo tudi presnemavajo filme, posnete na starih, razpadajočih trakovih, vključno s presnemavanjem magnetnih zvočnih zapisov. Pri teh občutljivih operacijah sodelujejo s strokovnimi in univerzitetnimi ustanovami. V sodelovanju z Univerzo East Anglia so leta 1990 začeli izvajati podiplomski študij Filmske arhivistike. Narodni Filmski Arhiv je aktiven tudi na mednarodni ravni, saj njegovi sodelavci zasedajo številne funkcije v organizacijah kot so FIAF (Mednarodna Federacija Filmskih

Arhivov), FIAT (Mednarodna Federacija Televizijskih Arhivov) in ACCE (Združenje Kinotek Evropske Skupnosti).

## NATIONAL FILM THEATRE

NFT je ena izmed vodilnih svetovnih kinotek, ki si prizadeva predstaviti občinstvu obsežen pregled filmov in televizijskih programov iz celega sveta. Sestavljen je iz treh kinodvoran; mednje spada tudi dvorana Muzeja gibljivih slik (MOMI), kjer se vrtijo filmi vseh možnih filmskih formatov (Super 8 in 16 mm, 70mm...) in video filmi. Neme filme ponavadi spremlja pianist. NFT je vsako leto gostitelj londonskega filmskega festivala, ki predstavlja najnoveše filme iz celuloidega sveta. Med pomembnejše dejavnosti NFT uvrščajo predvajanja filmov iz držav, ki so občinstvu v Veliki Britaniji neznani. Gre seveda za filme tujih kinematografij – novi kitajski filmi, zgodnja ruska kinematografija, filmi iz Tajvana, Afrike, skandinavska produkcija, češki filmski modernizem, holywoodski glasbeni filmi, kanadska kinematografija – ki jih v NFT predstavljajo sezonsko.

Retrospektive so značilni filmski prispevki vseh kinotek po svetu. NFT je gostil filme skoraj vseh svetovnih režiserjev in igralcev, ki so v njih igrali in so danes filmske ikone – Woody Allen, Jane Campion, Vicente Aranda, Amitabh Bachchan, Paul Schrader, Bette Davis, Robert Siodmak, Federico Fellini...

V omenjenih treh dvorinah NFT se letno odvijajo filmski festivali različnih vsebin – festival židovskega filma, otroški filmski festival in festival avantgardnega filma, ki med različnimi avantgardnimi filmi ponuja tudi prve eksperimentalne filme, povezane z umetniškimi in literarnimi obdobji v Parizu in Münchnu in jim zato lepimo etikete poetičnih, osebnih, vizionarskih, bizarnih, alternativnih, abstraktnih filmov. Pozornost pa vzbujajo tudi vsakoletni festivali gay in lezbičnih filmov, ki so uspešni tako pri homo kot pri heteroseksualni publikli. Vrtijo se celovečerci, dokumentarci in kratki filmi z različnimi pogledi na življenje spolno drugače orientiranih in njihovih skupnosti. Distributerji BFI nenehno promovirajo homoseksualne filme in poskušajo konzervativno filmsko tržišče prepričati, da so takšni filmi potrebni in pomembni filmski dokumenti. NFT je tudi pomembno shajališče ter center za diskusije in razprave o bistvenih (spornih) vprašanjih filmske kulture.

NFT igra glavno vlogo v BFI-jevem skupnem namenu predstaviti film in televizijo široki publikli ter povečati "javno uporabo" filmske dediščine.

## MUZEJ GIBLJIVIH SLIK (THE MUSEUM OF THE MOVING IMAGE – MOMI)

MOMI predstavlja unikatno in čarobno zgodovino filma in televizije kot kronološki prerez filmske umetnosti, od prvih korakov na področju filma in še celo pred tem, do tehničnih "čarovnij" modernih TV studijev. Omogočen je vpogled v čas nemega filma, zlato obdobje hollywoodskega filma, rojstvo televizije, mednarodno kinematografijo in kratko zgodovino satelitske in kableske televizije. V sklopu muzeja deluje tudi oddelek, ki se ukvarja s filmsko animacijo (BFI ima namreč veliko število animiranih filmov na



videu). če vam gre risanje od rok, lahko v animacijskem studiju ustvarite risanko po lastnem okusu. Na stotine filmov in televizijskih videov se neprestano vrti ob razstavljenih fotografijah, plakatih in originalnih risbah ter dragocenostih kot so klobuk Charlieja Chaplina ali obleka Marilyn Monroe iz filma *Nekateri so za vroče*. V vlogi eksponatov se pojavljajo tudi živi modeli, s katerimi se lahko obiskovalec pogovarja o zgodovini filma. MOMI pa je poleg naštetega tudi center za izobrazbo na področju medijev. Izobraževalni oddelek, ki deluje v sklopu muzeja, skrbi za organizacijo konferenc, šolskih ekskurzij in seminarjev ter oskrbuje šole (ciljno publiko predstavljajo učenci stari od 5 do 16 let) z literaturo s področja filma (kronologije svetovnih kinematografij, vloga glasbe v filmu ter razni vodiči po specifičnih temah, povezanih s filmom).

#### BFI DISTRIBUCIJA

Ta odloča, kateri filmi se bodo vrteli v kinih, na videu ali na televiziji. Distribucijski oddelek poskuša v svoj program uvrstiti najsodobnejše filmske režiserje in vse tiste, ki so zaradi kontroverznega pristopa k filmu nezanimivi za širšo publiko in mreže kinematografov, kot so na primer MGM Cinema, kjer vrtijo hollywoodske uspešnice eno za drugo. Prav zaradi tega BFI kot distributer skrbi za lansiranje novih filmov ter ponovno lansiranje filmskih klasik na kinotečno tržišče. Poleg tega so tudi redni oskrbovalci mreže regionalnih angleških kinotek (tudi kinoteke v Walesu), finančni soorganizatorji festivalov in razstav v Veliki Britaniji in drugod po svetu. Njihove najbolj zveneče filmske turnee (gostovanja na raznih festivalih ali kulturnih prireditvah po svetu) predstavljajo retrospektive "The Best of British Animation", "The Art of Animation", selekcije filmov iz londonskega gay in lezbičnega festivala ter festivala japonskih in židovskih filmov. V zadnjih letih so, z ustanovitvijo založbe Connoisseur Video, zelo uspešni tudi na video področju.

#### BFI IN RAZISKOVALNI ODDELEK

Njegov cilj je promocija znanja in razumevanja gibljevih filmskih podob. Glavni raziskovalni projekti, ki jih koordinira Komunikacijska Skupina (Communications Group), preučujejo različne tematike, kot so na primer zgodovina pojavljanja temnopoltih ljudi na britanski televiziji, afriške in karibske raziskave, melodrama in film, raziskava nagnjenj televizijskih gledalcev, študija identitet, pobude britanske filmske industrije... Rezultati teh raziskav so objavljeni na različne načine; predstavljeni so na konferencah, v knjižni obliki, zadnje čase pa celo v televizijskih dokumentarnih oddajah. Dejavnosti raziskovalnega oddelka dopolnjujeta Vzgojni oddelek, ki se pri promociji znanja o filmu povezuje s šolami in pedagogi, ter Produkcija, ki postavlja v ospredje nove načine filmske "izdelave".

S svojimi specializiranimi funkcijami dejavnosti BFI zapolnjujejo še Knjižnica in informacijski center, ki v branje ponujata največjo svetovno zbirko knjig, časopisov in publicističnih del, ki jih povezuje filmska tematika (zgodovina, teorija, bibliografije...) ter scenarije in vrsto festivalskih publikacij; Oddelek za dizajn, fotografijo in filmske plakate, v katerem je zbranih več kot 5 milijonov črno-belih kopij ter 700.000 barvnih unikatnih zbirk fotografij in ilustracij, vezanih na več kot 700.000 filmskih in televizijskih naslovov; Oddelek za izdajanje knjig in revij s področja filma in televizije (*Sight and Sound* je filmski mesečnik z različnimi filmskimi predstavitvami in novicami) ter produkcija britanskega filmskega inštituta, ki je producent ali koproducent različnih filmov (dva do trije nizkoprorračunski in šest kratkih filmov letno) predvsem mladih, nadarjenih režiserjev. Globalno sliko Britanskega filmskega inštituta dopolnjuje BFI televizija, ki proizvaja dokumentarne filme o filmu in televiziji. •

#### Video zanimivost

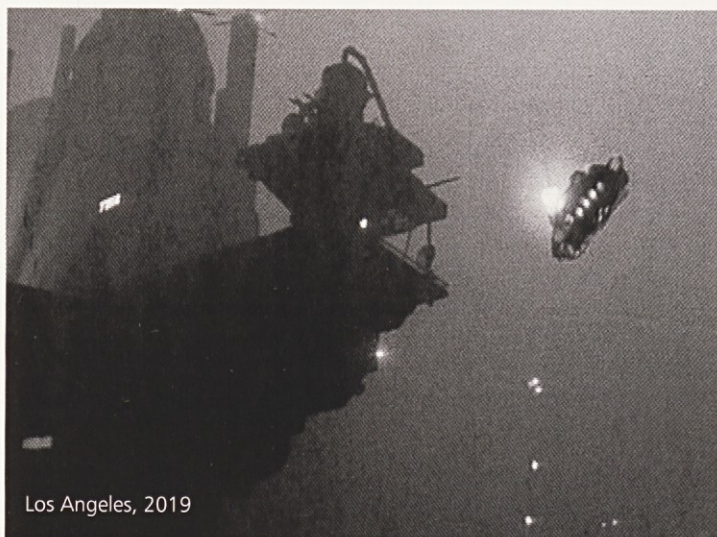
##### ZGODNJA KINEMATOGRAFIJA

BFI kot novost predstavlja video kasete z več kot štiridesetimi celovečernimi filmi iz obdobja 1895 – 1912.

Zgodnjo kinematografijo lahko spoznamo skozi prve filme bratov Lumière in nekaj filmov angleških režiserjev. To so filmi *Poljub v tunelu* (*The Kiss in the Tunnel*), *Daring Daylight Burglary*, zgodnji primerki kratkih akcijskih posnetkov kot so *Grandma's Robbery* *Reading Glass in Ladies Skirts Nailed to a Fence*, prvi reklamni filmi – *Rescued By Rover*, *The Great Train* in drugi. •



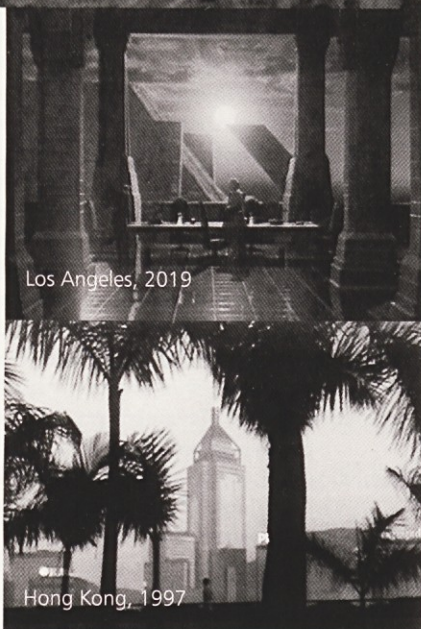
# o iztrebljevalcu, digitalnem videu, sarajevu in hongkongu



Los Angeles, 2019



Hong Kong, 1997



Los Angeles, 2019



Hong Kong, 1997

Slikovno gradivo je vzeto iz  
**Iztrebljevalca**, "igranega"  
filma Ridleyja Scotta  
(Blade Runner, 1982),  
in iz "dokumentarnega"  
filma Michaela Bensona  
**Dišeče pristanišče/**  
VB→ LRK/Podaj kozarec

*Nadel si bom železni oklep/ in poslal Satana na potep  
z Zemlje ga spodil bom v prostranstvo/ poiskati novo raso njegovo  
bo poslanstvo.*

Lee "Scratch" Perry

Kam naj postavimo središče krožnice, ki se neprestano giblje med fantazijo in dejanskostjo, med dejanskostjo in fantazijo? Ali naši čuti sploh zaznavajo razliko med "dejanskostjo", ki naj bi se v možganski receptorji aparat zapisovala s hitrostjo več kot 24 sličic na sekundo (in ki je v filmski knjigi ponavadi označena kot EXT, zunanost) – in med "realnostjo", imenovano "fikcijska", "posredovana" ali "umetna" realnost? Če postavimo izmuzljivo središče nekje med "realnost" in "fikcijo", oziroma bolje, med pola označevalnega para "fikcija" – "nefikcija", ali bomo potem skozi par objektivov – "umetno vzgojenih" ali "naravnih" oči – videli ostrejšo sliko? Ali se bo pred našimi očmi izkristalizirala podoba ogromnega rjovečega sensoriuma, ki nastaja v babilonskih stolpih na vseh štirih koncih sveta/zaslona? Ali je realnost, ki je sestavljena iz 24. sličic in x tonov na sekundo, kaj manj resnična? Ali pa morda bolj? Ali je "zunanja" realnost, ki vse bolj sledi formatom filmskih scenarijev, zato kaj manj resnična – ali pa morda bolj? Je mogoče, da se bo v trenutku, ko bodo iz velike "zunanosti" izginili še zadnji znaki realnosti *per se*, realnosti, neposredovane skozi človeško intervencijo, razlika med fikcijo in dejstvom z velikim pompom sesula?

Ali se je to zgodilo v Sarajevu, denimo?

*"S tem ko jim podarimo preteklost, ustvarimo blažilec za njihova čustva, in potem jih lažje nadzorujemo."*

Tyrell, direktor korporacije Tyrell

Oh, replikantski bralci, morda se vam zdijo vsa ta vprašanja, ki brizgajo iz potiskanih strani (padlih dreves in črnih lignjev) oziroma iz svetlečih ekranov (migljajočih elektronov, švigajočih skozi nešteta nevronska optična vlakna), popolnoma odvečna. Zato naj kar takoj odgovorim: razlika obstaja. "Dejstvo" je, kadar so na odru živi ljudje, kadar živa bitja v mesu in krvi (v spremstvu neizrekljivega duha) bahavo protestirajo proti nedoumljivo odmerjenim uram, minutam in sekundam, ki so jim dane živeti na tem odru. Toda, ko ti igralci stopijo na "pravi" oder in zavestno sprejmejo vlogo, drugačno od tiste, ki jim jo je namenila usoda, ko njihova smrt ni več resnična, ko njihovo trpljenje obstaja samo zato, da bi zabavalo, medtem ko oni dobivajo dobro plačilo za svojo simulacijo – potem vedite, da imate pred sabo "fikcijo". In takšno razlikovanje bom branil, četudi soočen z napadajočo falango francoskih teoretikov-v-odsotnosti.



*"Ko bi ti lahko videl, kar sem skozi tvoje oči videl jaz."*

Roy, Nexus 6, replikant

Ne porabi se vse črnilo zgolj za kamuflažo pobega, četudi realnost včasih spominja na kadečo se gomilo črne rižote. Če je umetnost laž, ki govori resnico, potem govorimo v kontekstu *Iztrebljevalca* o preseljevanju duš – duš, ki potujejo od "nas", nas, ki se reproduciramo skozi "normalne" biološke procese, k "njim", replikantom, ki smo jih ustvarili, da bi postali mi. Da bi dosegli občutek samo-zavedanja in istovetnosti. In potem umrli. "Igralci" so v tem primeru sfabricirani, umetno izdelani objekti, ki prav tako kot mi ne morejo poljubno izbirati med različnimi vlogami, ki prav tako spadajo v kategorijo živih bitij – in ne fikcije ali igrač za zabavo. Lobanja, napolnjena z možgansko snovjo, pride neizbežno do svojih lastnih zaključkov: Naj ti pripovedujem o svoji materi.

*"Naj ti pripovedujem o svoji materi."*

Leon, replikant

Želvo prevrneš na hrbet; nemočna leži sredi ceste. Kaj storiš? Znajdeš se sredi ceste, nemočno ležeč vznak. Kaj storiš?

*"To je samo poizkus, ki naj bi izzval čustveno reakcijo pri opazovanemu."*

Holden, iztrebljevalec

Fikcija mita in oživiljene zgodovine, ki so jo zavestno vsadili v srbsko kolektivno nezavedno, je imela za posledico dejansko, preverljivo in ne-fiktivno zdesetkanje bosanskega prebivalstva. Igra fikcije in dejstva v dejanskosti. Veliki obračun, kjer mitologija izstavi svoj račun v krvi.

*"Raje bi bil ubijalec kot žrtev."*

Deckart, iztrebljevalec

Pa vendar (ali morda bolje: zatorej), vprašanje ostaja: Kam postaviti izmikajoče se središče krožnice, ki potuje med fantazijo in dejanskostjo? In, ali ima določitev takšnega centra sploh kakšen smisel? Je središče najvišja, najnižja ali pa morda le neka poljubna točka tam nekje, "zunaj"? Je morda celo možnost določiti takšno točko zgolj fantazma?

Iz polja zunaj kroga razprave se vsiljujejo abstraktni simboli, nakopičeni v estetizirane stopničaste stolpe – artefakti dobe komunikacij, digitalnih notesnikov in zaslonov na tekoče kristale.

*"Tistole mi izpiši na papir."*

Deckart, iztrebljevalec

Iz drobovja mesta se dviga dim. Mesto, v celoti zgrajeno iz diagramov in načrtov, človeški projekt od pet do glave, se zarisuje v konturah, ki jih opredeljuje njegovo lastno računalniško ohišje. Razstavni eksponat A: potovanje v Hongkong aprila leta 1997. Namen: prisostvovati na zadnjem hongkonškem filmskem festivalu preden bo kolonija prešla pod upravo Ljudske republike Kitajske. Na eni strani kipečega pristanišča se ogromni nebotičniki dvigajo nad vrhove okoliških hribov in njihova veličastna razsvetljava se razliva vse do nasprotnega brega zaliva, kjer se zavoljo položnejše topografije, ki pomeni več zazidalnih zemljišč in s tem po notranji logiki kapitala dostopnejše cene, razprostirajo nižje stavbe. Kolo se vrti; celo mesto je kot parnik, ki pluje vzdolž toka časa, in pri tem povzroča neprestano gibanje denarnih tokov. Narava se v Hongkongu nahaja v parkih: v drevesih in na nebu nad njimi, na "starem mestu", kot bi dejal Allen Ginsberg. Prisotna pa je tudi skozi cvetoči artefakt samega mesta, skozi tvorbo človeških rok. Kajti, če odpravimo iluzorno delitev na "nas" in "tisto", postane očitno, da je narava prisotna tudi v tistem, kar se ponavlja razume kot njeno odsotnost: v produktu svojega produkta.



Los Angeles, 2019



Hong Kong, 1997



Los Angeles, 2019



Hong Kong, 1997





"Ste kdaj po pomoti "upokojili" človeka?"  
Rachel, replikant

V "fikciji", v konstrukt, v odmiku od "narave" igramo središčno vlogo, ko pa gre za preprosto "dejstvo", za prgišče tropskih dreves, obkroženih s kipečimi stolpi azijskega kapitalizma, ne sežemo dlje od minimalnega površinskega zaznavanja. Tako fikcija kot dejstvo se nahajata v veliki "zunanosti", v zunanjem svetu, ki ga podnevi osvetluje sonce, ponoči pa luči na fosilno gorivo. Postavljen v ta svet, malo pred koncem enega zgodovinskega konstrukta in začetkom drugega: filmski festival. Lobanja z binokularnim vidom, s specifično identiteto in usmeritvijo, za povrhu opremljena z digitalno video kamero je tukaj, da bi se ga udeležila, da bi pokazala dvakrat 270.720 sličic svojega filma. In ne more si kaj, da ne bi opazila neverjetne podobnosti: "Pa, saj to je... *Iztrebljevalec*!"



"Implantanti. To niso tvoji spomini, to so spomini nekoga drugega."  
Deckart, iztrebljevalec

Hongkong: kadeče se ulice, restavracije na odprtem, množice drenajočih se ljudi, hlapi slane vode, ki načenjajo fasadne omete. Celotno futuristično mesto je zgrajeno na organskem bambusovem ogrodju. Na številnih gradbiščih nedokončane stavbe razkazujejo svoje bambusove konstrukcije, ki jim morski zrak ne more do živenga. Delavci plezajo po ogrodjih, ki so tudi do nekaj stotin nadstropij visoka, in z modrim plamenom varijo jeklene dele. Spodaj na ulici se sveti kantonski neon, nadstropja visoko se dvigajo stolpi kaligrafsko izpisanih reklam, ki zanihajo vsakič, ko se mimo pelje avtobus ali tovornjak. Skratka: *Iztrebljevalec*. Konstrukt z živčnimi končiči, skeletno strukturo in utripajočim samozavedanjem. Misli, torej je. Lobanja z digitalno kamero potuje po vrhu topografije, ki jo je ustvarila človeška roka: snemanje s Sonyjevo kamero. Na festivalu razlaga vsakemu, ki je pripravljen poslušati: "Pa, saj to je... *Iztrebljevalec*!"

"Replikanti so kakor vsak drug stroj. So bodisi koristni ali pa škodljivi. Če so koristni, potem me ne zanimajo."  
Deckart, iztrebljevalec

Končno mi neki filmski režiser iz Manile da tale odgovor: "Hm, ja. Ridley Scott je v nekem intervjuju z začetka 80-ih let dejal, da je bil v Hongkongu tik preden je začel snemati ta film, in da je svojo vizijo zgradil prav na modelu Hongkonga. Ja. To sem prebral. Prav imaš. Še eno pivo?" Namesto denarnice je iz žepa potegnil pištolo, da bi me odpihnil v zgodovino, vendar sem bil hitrejši: skočil sem pod mizo, se skozi razbito steklo pogljal k izhodu in se izgubil v

neonski histeriji na samem kraju kolonializma. Pač še en replikant z omejenim rokom trajanja.

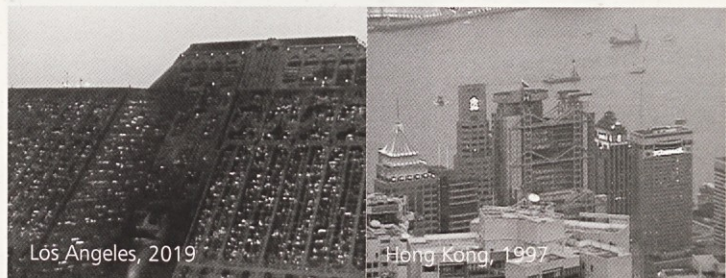


"Ali lahko stvarnik popravi, kar je ustvaril?"  
Roy, Nexus 6, replikant

Ob realnosti (par dreves) in posredovani realnosti (vse ostalo), obstaja še ena realnost: prav na vrhu prehranjevalne verige čepi veliki mesojedi meta-konstrukt – *Iztrebljevalec*, izvor in sprožilec teh asociacij. *Iztrebljevalec* deluje kot dvojni dispozitiv in v sebi združuje vse tri plasti, ki jih prikazuje – z realnostjo svojega lastnega konstrukta vred. Realnost, posredovano realnost in realnost posredovanosti prve in druge. Kje se potemtaka nahaja izmuzljivo središče te krožnice? Ali je ob vseh teh plasteh, ob vsem tem celuloidu, ki se kot kača vije skozi mašinerijo, vprašanje središča sploh še smiselno? Če sta Hongkong kot posredovana realnost in *Iztrebljevalec* kot dvakrat posredovana realnost konstrukta, mašineriji, ki sestojita iz kapitala, časa, neona, dima in ogledal – ali središče sploh obstaja?

In ali se lahko obdrži?

Baudrillard. Če sta Hongkong in Sarajevo samo reprezentaciji, kaj je potem kri, in kaj so uničena življenja, ujeta v primež celuloidne zanke? "Zev, distanca in alienacija čuvajo enkratnost misli." Kljub temu pa v to široko hladno distanco v obliki granat vstopa realnost, ki vrača posameznike smrti, mestu, za katerega celo Baudrillard priznava, da je neločljiv od telesnega jaza. Če je misel agens ločitev od realnosti, je smrt definitivna ločitev med "mislim" in "sem". Povedano drugače: koliko ogledal je potrebnih, da potone primarni izvor luči v absolutno temo? Odboj svetlobne hitrosti, srebrna površina ob srebrno površino – dokler med njima ne izgine še zadnja sled svetlobe. Genetsko kodo, opremljeno z lobanjo in binokularno optiko odreši rdeča luč projektorja: spusti jo na svet, v totalno anarhijo. To bitje, ki je sposobno razumevanja (ali vsaj poskusov razumevanja), bitje, skozi katerega se pretaka kri in katerega živčni končiči drhteče utripajo v stanju izginjajoče časovne razlike, skuša vstaviti objektiv med narobe obrnjeni sliki dveh pokrajin: med zunaj in znotraj. EXT in EXIT. Objektiv, najprej vrkan in potem izvržen v eksplozijo luči. V vrtinčasti večnosti sta zasluga in krivda zastopani v enaki meri.

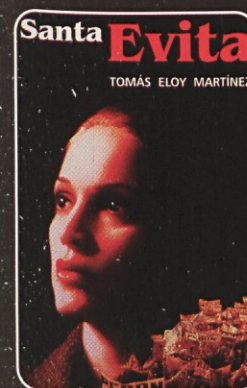
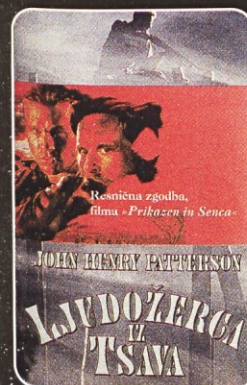
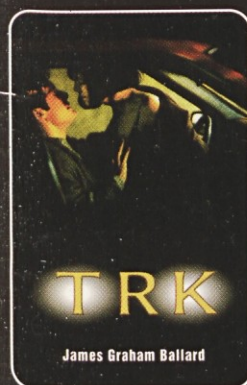


"Vsi ti trenutki bodo izginili kot solze v dežju."  
Roy, Nexus 6, replikant

Vse ostalo je odprto. •

Prevedla: Melita Gabrič





Filme, ki ste jih videli na velikih platnih, lahko še enkrat podoživite z našimi filmskimi romani!

**Michael Crichton:**  
**IZGUBLJENI SVET**

Na kostariški obali neznana žival napade deklico. Paleontolog Richard Levine se odpravi v Srednjo Ameriko, da bi se prepričal o resničnosti svoje dolgoletne domneve - pred nekaj leti naj bi podjetju InGen uspelo kloniranje dinozavrov ... Razburljivo nadaljevanje Jurskega parka, po katerem je Steven Spielberg znova posnel film z enakim naslovom.

400 strani  
ISBN 86-341-1626-3

**Irvine Welsh:**  
**TRAINSPOTTING**

Ta nevsakdanja zgodba o komično-tragičnih prigodah in nezgodah skupine edinburških narkomanov, napisana v slengu urbanega škotskega vzhodnega obrobja, je postala, takoj po tem, ko je bil po njej posnet film, svetovna uspešnica.

360 strani  
ISBN 86-341-1986-6

**James Graham Ballard:**  
**TRK**

Tehnološko pornografski futuristični thriller, po katerem je bila posneta filmska uspešnica, lani v Cannesu posebej nagrajena za drznost! Glavne metafore romana so spolnost in avtomobili, halucinacije tehnološke mistike, izprijenega eroticizma, voyeurizma, razbite pločevine in poškodovanega telesa. Srhljivo in vznemirljivo obenem!

211 strani  
ISBN 86-341-2000-7

**John Henry Patterson:**  
**LJUDOŽERCA IZ TSAVA**

Resnična zgodba filma Prikazen in Senca. Srhljivo napeta avtobiografska pripoved angleškega podpolkovnika Pattersona iz pionirskih časov osvajanja notranjosti Črne celine, ki je pred desetletji navdihnila pisatelja Hemingwayja, pred nedavnim pa tudi ustvarjalce filma Prikazen in senca.

194 strani  
ISBN 86-341-1793-6

**Tomás Eloy Martínez:**  
**SANTA EVITA**

Nenavadna knjiga argentinskega časnikarja o še bolj nenavadnih dogodkih, ki so sledili smrti Eve Peron. Če ste videli film Evita ali si ga nameravate ogledati, vsekakor preberite še ta roman in razumeli boste marsikaj, kar je režiser Alan Parker le nakazal ali obrnil po svoje.

350 strani  
ISBN 86-341-1775-8

**Ostale knjige v zbirki**  
**»Prvinski nagon«**

*Michael Crichton:*  
**JURSKI PARK**

*John Grisham:*  
**FIRMA**

*Michael Crichton:*  
**RAZKRITJE**

*John Grisham:*  
**PELIKANOVO POROČILO**

*Michael Crichton:*  
**KONGO**

*John Grisham:*  
**KLIENT**

*Michael Crichton:*  
**VZHAJAJOČE SONCE**

*Richard Preston:*  
**IZBRUH**

*Anne Rice:*  
**INTERVJU Z VAMPIRJEM**

*Mary Shelley:*  
**FRANKENSTEIN**

*Nicholas Evans:*  
**ŠEPETATI KONJEM**

*John Le Carré:*  
**NAŠA IGRA**

*Frances Hodgson Burnett:*  
**SKRIVNI VRT**

**KNJIGE**  
**POVEDO**  
**VEČ!**

Cena posamezne knjige v  
žepnem formatu (11 x 19,5 cm)  
je samo 2490 tolarjev!

Zbirka »Prvinski nagon« je na voljo  
v vseh knjigarnah in prodajnih  
mestih, naročila sprejema tudi  
založba



DZS, Mestni trg 26, Ljubljana  
ali po telefonu 061/140 5 140.





eduard lumière  
pomaga svojemu očetu  
montirati kamero  
na postaji la ciotat