

Yorku, St. Antonu itd. Problem pa je v tem, da se ne glede na nizek proračun kraja dogajanja ne jemlje v ločenosti od lokacije, kar pomeni, da se skuša vseskozi uprizarjati enotnost kraja dogajanja in lokacije (pač kraja, na katerem so film zares posneli). Ali z drugimi besedami, Glickenhauz zgoščenosti lokacij ne racionalizira in ekonomizira s studijsko možnostjo, marveč lokacije vzame dobesedno, potemtakem tako, da jih našteva: Philadelphijo posname zares v Philadelphiji, Berlin v Berlinu, Buffalo v Buffalu, Izrael v Izraelu, New York v New Yorku, St. Anton pa v St. Antonu. Te menjave lokacij seveda niso „neverjetne“ znotraj toka pripovedi, ampak predvsem kot moment nizko-proračunske produkcije (menjave lokacij namreč jemljejo čas in denar, kar z nizkim proračunom kajpada ni združljivo). In prav v tem vztrajanju na enotnosti kraja dogajanja in lokacije kot kraja, na katerem so film zares posneli, moramo videti vrhovno in skrajno potezo, s katero skuša B-film „posnemati“ in obenem „uprizarjati“ naturo A-filma, visokega proračuna, „duha korporacije“ ipd.

Drugič. In če bi smeli reči, da lahko B-film v vsakem trenutku učinkovito „posnema“ naturo A-filma, ne da bi s tem prenehal biti B-film, potem to velja le, kolikor sam A-film „dvomi“ v to, da je A-film, „dvom“ v svojo naturo pa skuša nevtralizirati prav s „chic“ visoko-proračunskimi zamenjavami krajev dogajanja, pri čemer je seveda enotnost kraja dogajanja in lokacije, potemtakem kraja, na katerem se film „fikcijsko“ dogaja, in kraja, na katerem so film zares posneli, definitivna, pa čeprav pogostokrat simulirana in mistificirana, največkrat „studijsko posredovana“. Kaj hočemo s tem reči? S tem hočemo reči, da B-filmu ni treba pokazati kodificiranih, tipičnih, markantnih in „prepoznavnih“ objektov lokacije oz. kraja, na katerem so film posneli in na katerem se film dogaja, pa še vedno ostane B-film, (v Glickenhauzovem filmu so vse te markantne in „prepoznavne“ objekte New Yorka ali pa Berlina „zgrešili“, pa vendar so ju posneli na avtentičnih lokacijah — New York so posneli v New Yorku, Berlin pa v Berlinu). A-film pa vse te markantne in hitro „prepoznavne“ objekte lokacije/kraja, na katerem se film dogaja in na katerem so film posneli, mora pokazati, kolikor hoče ostati A-film (v San Franciscu se zaljubljenca vedno peljeta čez Golden Gate, na Dunaju se špijoni vedno preganjajo okrog Praterja, v Londonu čas vedno odšteva Big Ben, v Parizu zločinci vedno bežijo na Tour d'Eiffel, v New York se vedno pride čez Manhattan itd.). In lahko bi rekli, da A-film „dvomi“ v to, da je A-film, prav kolikor mora nenehno „dokazovati“ enotnost kraja dogajanja in filmske lokacije, enotnost kraja, na katerem se film dogaja, in kraja, na katerem so film posneli, v skrajni liniji potemtakem enotnost „dvoma“ v svojo lastno naturo in tega, kar mora B-film v A-filmu „zgrešiti“, če hoče ostati B-film; B-film pa mora v A-filmu „zgrešiti“ prav dejstvo, da A-film s tem, ko „dvomi“ v svojo lastno naturo, „posnema“ naturo B-filma, njegovo prisilno identičnost kraja dogajanja in lokacije.

In tretjič. Da A-film s tem, ko „dvomi“ v to, da je A-film, v resnici „posnema“ naturo B-filma, nam na sublimen način ponazarja tudi zadnji politični thriller Coste Gavrasa **Kobilica** (Betrayed, 1988), v katerem FBI Debro Winger pošlje nekam na prostrani srednji zahod, da bi tam odkrila, kaj se v resnici skriva za umorom znanega chikaškega radijskega voditelja in satirika: kmalu se izkaže, da za tem umorom stojijo „beli supremacisti“ oz. „beli etnicisti“, rasistično-ksenofobična tajna organizacija, ki hoče restavrirati duh „pionirske“ in „neokrnjene“ Amerike ter v tem smislu likvi-

dirati vse Žide, črnce in homoseksualce, ker da ovirajo „čistost“ Amerike. Na koncu se izkaže, da „čistost“ Amerike najbolj ovirajo prav tisti, ki skušajo to „čistost“ restavrirati, potemtakem „beli etnicisti“. „Čistost“ najbolj ovira prav ta, ki „opazi“, da je „čistost“ motena in kontaminirana. Kakor hitro se „čistost“ subjektivira, je že omadeževana: refleksija „čistosti“ je madež na sami „čistosti“. Gavrasov film je metafora A-filma, ki „posnema“ B-film, kako „posnema“ A-film. Začne se namreč kot B-film s hitro in divjo zamenjavo kraja dogajanja: najprej smo soočeni z masakrom v Chicagu, takoj zatem pa se film „odlomi“ in najdemo se neke na ameriškem srednjem zahodu (tako se praviloma začnejo B-filmi osemdesetih: npr. akcija v Vietnamu, takoj zatem pa se film „odlomi“ in preselimo se kam v sodobno Ameriko). To je vsekakor trenutek, ko lahko „zdvomimo“, da je A-film res A film, še več, to je trenutek, ko A-film „zdvomi“ v svojo lastno naturo. In kako skuša A-film ta svoj „dvom“ še v istem trenutku nevtralizirati? Ali natančneje, kako skuša to hitro zamenjavo kraja dogajanja subjektivirati in „reflektirati“? Zelo preprosto in celo „verjetno“: začetek dogajanja v Chicagu sovpade z začetkom najavne špice, medtem ko trenutek ko se film „odlomi“ in premakne nekam na ameriški srednji zahod, sovpade s koncem najavne špice. Prvi kraj dogajanja potemtakem uokvirja najavna špica kot tista forma, ki iz začetka filma dela „predpostavko“, nekaj „neposrednega“, „objektivnega“, kolikor nam vedno onemogoča vprašanje, kaj se je zgodilo „pred“ tem in zakaj se film začne prav tako, kot se začne. Dogajanje v Chicagu je del najavne špice: vse skupaj pa se objektivno začne šele v trenutku, ko se film „odlomi“ nekam na srednji zahod.

Gavras v tem filmu problem začetka filma „simbolno“ povistoveti s problemom „pionirskih“ začetkov, ki jih skušajo rekreirati „beli etnicisti“. S tem ko dopušča, da je sama refleksija „čistosti“ in „neposrednosti“ že tudi madež na tej „čistosti“/„neposrednosti“, prizna, da je tudi kakršnakoli refleksija filmskega začetka in njegove „neposrednosti“ (npr. dogajanje v Chicagu kot integralni in objektivni del najavne špice) le „predpostavka“. Tudi to, kar dela „predpostavko“, je le „predpostavka“. Ne le zato je Gavrasova **Kobilica** velik in dragocen film.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

ODDALJENI GLASOVI, TIHOŽITJA

DISTANT VOICES, STILL LIVES

režija:	Terence Davies
scenarij:	Terence Davies
fotografija:	William Diver, Patrick Duval
igrajo:	Freda Dowie, Pete Postlethwaite, Angela Walsh, Dean Williams, Lorraine Ashbourne
proizvodnja:	British Film Institute/Film Four International, Velika Britanija, 1988

Naslov filma praviloma povzema ključni moment vsebine — pa najsi gre za topologijo, geografijo ali kar katerega od protagonistov. Le redko naslov meri na obliko filma. **Oddaljeni glasovi, tihožitja** pa storijo natanko to. Najprej zato, ker spojitev dveh pojmov v naslovu natanko ustreza spoju dveh posameznih epizod, ki se posamično imenujeta **Oddaljeni glasovi** in **Tihožitja**; še veliko bolj pa zaradi tega,



ker sta prav ti dve figuri osnovni figuri nekega specifičnega filmskega postopka. Specifičen je ravno toliko, kolikor je artikuliran skozi vzajemno posredovanje tihožitij in oddaljenih glasov, preprosteje povedano — pogleda in glasu.

„Tihožitje“ je ena od inacic, s katero so zahodni filmski teoretiki poskušali kar se le da ustrezno povzeti vse razsežnosti tistega Ozujevega posnetka, ki ga je Burch kasneje povzel v pillow-shot. Kaj je osnovna značilnost Ozujevih „natures mortes“? Neka radikalna odsotnost življenja, slehernega gibanja — tudi gibanja kamere — ki mora praviloma predstaviti neko izvenčasovno stanje. Tak abstrakten posnetek se lahko v hipu sprevrne v povsem konkreten kader — dovolj je le katerega od protagonistov uvesti vanj. Včasih ga celo pokazati ni treba — le njegov glas damo slišati za kakšnim od robov kadra. Zakaj ta kratek ekskurz v Ozujevo mrtvo prirodo? Zato, ker je pričetek Daviesovega filma do te mere zaznamovan s tipičnimi Ozujevimi figurami, da „tihožitje“ ne moremo brati drugače kot posvetila japonskemu mojstru. Kako se torej prično **Oddaljeni glasovi, tihožitja?** S samim seboj, z oddaljenimi glasovi in s tihožitjem! V medlo podobo hišnega stopnišča se najprej zariše materin glas, ki kliče svoje tri otroke k zajtrku. Četudi je to prvi kader filma, povsem nedvoumno vemo, da so otroci nekje v nadstropju, mati pa je tu, desno od nas, v pritličju. Nič bolj samoumevnega ni torej od tega, da bodo otroci po stopnicah, ki jih gledamo, morali slej ko prej priti do kuhinje, do matere. A ni tako! Le hip zatem, ne da bi umaknili pogled s stopnic, že zaslišimo njihov pogovor v kuhinji. Šli so torej dobesedno **mimo** našega pogleda, spregledali

smo jih. Ravno kolikor je pillow-shot po definiciji izvenčasoven, je ta prva scena dobesedno neka prvotna, izvorna scena, ki naj za vselej utemelji razmerja — v družini, v filmu, v svetu — in je kot taka nujno spregledana. To je torej prvi nauk. Takoj za njim sledi drugi. Kamera se s stopnišča prvič pomakne nekoliko v desno in nam razkrije hodnik, ki vodi do vežnih vrat. Ta so zaprta. Preliv iz enega kadra v drugega je obenem odprtje vrat in preliv iz enega časa v drugega. In spet je kot pri Ozuju — dokler je kader „prazen“, smo v negotovem, brezčasnem prostoru in brezprostorskem času. Dovolj je že, da v ta kader odprtih vrat pripelje avtomobil — počasi, prav izjemno počasi zapelje v zadnji plan — in takoj vemo, kakšen je prostor in v katerem času smo. Vrata bodo odslej funkcionirala kot metafora meje — časov, prostorov, konec koncev tudi ljudi. Sploh bi lahko rekli, da je Daviesova hiša sestavljena kot v otroški pravljici — iz samih oken in vrat. Vse je odvisno od tega, ali gledamo od znotraj navzven ali od zunaj navznoter. Paradigatski prizor v zvezi s tem je brez dvoma prizor materinega pomivanja oken. En in isti dogodek, pravzaprav en in isti položaj vidimo z dveh različnih zornih kotov. Z ulice je materino sedenje na robu okenske police videti prav strašljivo, saj se zdi, da bo njeno telo vsak hip presešlo težo police. Nasprotno pa je s hišnega hodnika njen položaj prav komičen, saj se zdi kot uokvirjena z okenskim okvirjem. Najbrž ni treba posebej poudarjati, da oba zorna kota kamere še zdaleč nista objektivna posnetka, ki naj nevtrarno predstavita dogajanje, temveč naj natanko ustrezata dvema perspektivama — perspektivama dveh sester, ki materino početje spremljata s popolnoma različnima občutjema, kar neposredno potrjujeta tudi njuna notranja monologa. Toda lepota in hkratna paradoksnost tega prizora je prav v dejstvu, da bi bil tudi brez besed enako učinkovit: zorni kot kamere je tokrat neposredno v funkciji vsebine! In spet je to neko tihožitje, ki ga oplajajo oddaljeni glasovi, spet sta to pogled in glas.

Podobno, kot je torej vstop avtomobila v prazen kader odprtih vrat dal slutiti vpeljavo neke figure, ki bo bistveno določila čas in prostor (seveda ni naključje, da je ta avto v neposredni zvezi s smrtjo brutalnega očeta, dobesedno „določujoče figure“), tako je tudi prizor materinega pomivanja oken v marsičem zarisal intersubjektivno mrežo tega filma. Vrata, preliv, oče; okno, subjektivni pogled, mati — taka je mreža, v katero se morajo, hote ali nehote, razvrščati trije otroci tega hišno-filmsko-zakonskega para. Njihova naloga še zdaleč ni lahka, od tod morda tudi vsa tista tavanja, beganja in zgubljanja, od tod vsa tista otožnost, ki odmeva iz pesmi, ki jih pojejo v tem filmu. In v **Oddaljenih glasovih, tihožitjih** pojejo zelo, zelo veliko.

STOJAN PELKO

BABETTINA GOSTIJA

BABETTE'S FEAST

režija:	Gabriel Axel
scenarij:	Gabriel Axel po zgodbi Karen Blixen
fotografija:	Henning Kristiansen
glasba:	Per Norgard
igrajo:	Stéphane Audran, Jean-Philippe Lafont, Gudmar Wivesson, Bibi Andersson
produkcija:	Panorama Film International AB Collection, Danska, 1987

Splošna oznaka, s katero bi lahko zaznamovali vzdušje Axelovega filma, je svojevrstna „pravljичnost“. Ta oznaka seveda ni daleč od dejstvene resnice, kolikor je namreč izhodišče za ta film ravno neka „pravljica“ — namreč zgodba Karen Blixen. Nekako v navadi je, da pravljичnost pripišemo razsežnosti zgodbe, da jo izenačimo z vsebino povedanega. A kaj hitro nam že najzgodnejše otroško izkustvo da vedeti, da je vsebina pravljice pravzaprav irelevantna in da je tisto, kar vsakič znova pripravi otroka do nekega „Še!“ ravno samo pripovedovanje. Konec koncev