

CASABLANCA KULTURNI FILMI IN INTERTEKSTUALNI KOLAŽ

Kult

„Je bil to topovski ogenj, ali bitje mojega srca?“ Kadarkoli vrtijo **Casablanca**, se občinstvo v tem trenutku odzove z navdušenjem, ki je sicer rezervirano za nogometne tekme. Včasih je dovolj že ena sama beseda: ljubitelji jočejo vsakokrat, ko Bogey reče „kid“. Pogosto gledalci citirajo najboljše stavke še preden jih igralci izrečejo.

Po tradicionalnih estetskih standardih **Casablanca** ni umetniško delo, če ta izraz sploh še kaj pomeni. V vsakem primeru pa, če so Drydenovi, Eisensteinovi ali Antonionijski filmi umetniška dela, **Casablanca** predstavlja zelo skromen estetski dosežek. Je hopelpopel neprepričljivo zvezanih senzacionalnih prizorov, njeni liki so psihološko neprepričljivi, igralci igrajo zelo izumetničeno. Kljub temu pa je izjemen primer filmske govorice, palimpsest bodočih raziskovalcev religioznosti dvajsetega stoletja, izvrsten laboratorij semiotičnih raziskav tekstualnih strategij. Še več, postala je kulturni film.

Katerim zahtevam moramo ugoditi, če hočemo knjigo ali film preoblikovati v kulturni objekt? Očitno je, da mora delo biti ljubljeno, vendar to še ne zadošča. Predstaviti mora popolnoma opremljen svet, tako da lahko ljubitelji citirajo like in epizode, kot da gre za poteze njihovega osebnega sektaškega sveta, sveta, okrog katerega lahko kujejo uganke in igrajo igre, tako da drugo skozi drugega prepoznajo skupno izkustvo. Kakor bomo še pokazali, pa morajo seveda ti elementi (liki in epizode) imeti nekaj arhetipske privlačnosti. Vprašanja o različnih postajah podzemskih železnic v New Yorku ali Parizu lahko postavljamo ali odgovarjamo nanje samo, če so ti kraji postali ali pa se predpostavljajo, da so postali, mitska področja. Imena, kot so Canarsie Line ali Vincennes-Neuilly, ne zaznamujejo zgolj fizičnih prostorov, ampak so postala katalizatorji kolektivnega spomina.

Nenavadno je, da lahko knjiga sproži kult, tudi če gre za veliko umetniško delo: tako **Trije mušketirji** kakor **Božanska komedija** sodita med kulturne knjige in ljubitelji Danteja se gredo več družabnih iger kot ljubitelji Dumasja. Nasprotno pa mislim, da mora kulturni film kazati nekaj organskih nepravilnosti: zdi se, da je prenapet **Rio Bravo** lahko kulturni film, izvrstna **Poštna kočija** pa ne.

Menim, da če hočemo preoblikovati delo v kulturni objekt, ga mora biti mogoče razbiti, dislocirati, razstaviti, tako da si lahko zapomnimo le njegove dele, ne glede na njihovo zvezo s celoto. Knjigo lahko razvežemo takorekoč fizično in jo zvedemo na niz ekscerptov. Film pa mora biti že sam po sebi razmajan, vegast in razvezan. Ker popolnega filma ne moremo s poljubne točke pregledati kadarkoli hočemo, kakor to lahko storimo s knjigo, ostane zapisan v našem spominu kot celota v obliki osrednje ideje ali čustva; samo nepovezan film preživi kot razvezan niz podob, vrhov, vizualnih ledenih gor. Ne sme prikazovati le ene osrednje ideje, ampak mnoštvo. Ne sme

razkrivati koherentne filozofije kompozicije. Preživeti mora zaradi svoje veličastne skrapnosti in na nje.

Vendar mora imeti nekaj kvalitet. Naj rečem, da je lahko skrpan z gledišča produkcije (tako, da nikoli nihče ni vedel, kaj bo prišlo za naslednjim prizorom) — kakor se je očitno zgodilo s filmom **Rocky Horror Picture Show** — vendar mora prikazati nekatere tekstualne lastnosti, tako da mimo zavestne kontrole ustvarjalcev postane neke vrste tekstualni izvleček, živ primer žive tekstualnosti. Naslovnik mora verjeti, da del ne ustvarjajo njihovi avtorji. Dela ustvarjajo dela, tekste ustvarjajo teksti, vsi skupaj govorijo drug drugemu neodvisno od namenov njihovih avtorjev. Kulturni film je dokaz, da prav tako kot knjige izvirajo iz knjig, tudi filmi izvirajo iz filmov.

Katere elemente filma lahko izoliramo iz celote in jih občudujemo same zase? Da bi lahko nadaljeval to analizo **Casablanca**, bom moral uporabiti nekaj pomembnih semiotičnih kategorij (ki so jih razvili ruski formalisti) o temi in motivu. Moram priznati, da s precej težavo z gotovostjo trdim, kaj so različni ruski formalisti pojmovali pod motivom. Če je motiv — kakor pravi Vaselovski — najpreprostejša narativna enota, potem se lahko čudimo, zakaj naj bi „nebeški ogenj“ sodil v isto kategorijo kot „preganjanje služabnica“ (ker prvega lahko predstavimo s podobo, druga pa zahteva narativni razvoj). Zanimivo bi bilo slediti Tomaševskemu in v **Casablanci** iskati nevezane ali vezane in dinamične ali statične motive. Razlikovati bi morali med bolj ali manj univerzalnimi narativnimi funkcijami à la Propp, vizualnimi stereotipi, kakršen je cinični avanturist, in kompleksnejšimi arhetipskimi situacijami, kakršna je nesrečna ljubezen. Upam, da bo kdo kdaj opravil to delo, tukaj pa bom previdno predpostavil (in si ga izposodil iz raziskav o umetni inteligenci) bolj fleksibilen pojem „vzorca“.

V **Vlogi bralca** sem razlikoval med običajnimi in intertekstualnimi vzorci. Pod „običajnimi vzorci“ sem razumel podatkovne strukture za reprezentacijo stereotipnih situacij, na primer večerjo v restavraciji ali odhod na železniško postajo; z drugimi besedami, sekvenco dejanj, ki so jih bolj ali manj kodirale naše vsakdanje izkušnje. Pod „intertekstualnimi vzorci“ pa sem razumel stereotipne situacije, ki izvirajo iz pretekle tradicije in so jih zabeležile naše enciklopedije, na primer standardni dvoboj med šerifom in zlikovcem, ali narativno situacijo, v kateri se heroj bori s podležem in zmaga, ali pa makroskopske tekstualne situacije, kakršna je zgodba o **vierge souillie** ali klasično sceno prepoznanja (Bathin jo je obravnaval kot motiv v pomenu kronotipa). Lahko bi razlikovali med stereotipiziranimi intertekstualnimi vzorci (na primer pijanec, ki ga odreši ljubezen) in stereotipiziranimi ikonografskimi enotami (na primer zli nacist). Ker pa te ikonografske enote, ko se pojavijo na filmu, če že ne izsilijo akcije, vsaj nakažejo možen razvoj, lahko ta pojem uporabimo za pokrivanje obojega.

Še več, ne zanima nas iskanje tistih vzorcev, ki jih publika zgolj prepozna kot pripadnike neke vrste ancestralne intertekstualne tradicije, ampak tisti, ki tudi vzbudijo posebno fascinacijo. „Osumljenec, ki se izogne kontroli potnih listov in ga ubije policija“ je nedvomno intertekstualni vzorec, vendar nima „magične“ arome. Dovolite, da se intuitivno navežem na idejo „magičnega“ vzorca. Kot „magične“ definiram tiste vzorce, ki se lahko, ko se pojavijo v filmu, ločijo od celote preoblikujejo film v kulturni objekt. V **Casablanci** najdemo več intertekstualnih vzorcev kot „magičnih“ intertekstualnih vzorcev. Zadnje bom poimenoval „intertekstualni arhetipi“. Izraz arhetip ne pretendira na nikakršno psihoanalitično ali mitsko konotacijo, ampak zgolj označuje vnaprej določeno in pogosto pojavljajočo se narativno situacijo, ki je bila citirana ali reciklirana v nešteto drugih tekstih in v naslovniku sproži intenzivno čustvovanje, ki ga spremlja blag občutek *djā vu*, ki bi ga vsakdo rad ponovno doživel. Ne bi rekel, da je intertekstualni arhetip nujno „univerzalen“. Lahko pripada novejši tekstualni tradiciji, kot na primer nekateri toponimi burlesk. Dovolj je, če ga razumemo kot topos ali standardno situacijo, ki je posebej privlačna za določeno kulturno področje ali zgodovinsko dobo.

Stvarjenje, Casablanca

„Ti lahko povem zgodbo,“ vpraša Ilse. In doda: „Ne vem še, kako se konča.“ Rick reče: „No, povej. Morda ti bo konec prišel spetoma naproti.“

Rickov odgovor je neke vrste sežetek **Casablanca** same. Ingrid Bergman pravi, da so si film sproti zmišljevali med snemanjem. Do zadnjega trenutka celo Michael Curtiz ni vedel, če bo Ilse šla z Rickom ali Victorjem in Ingrid Bergman je tako fascinirano skrivnostna, ker ni vedela, katerega moškega naj gleda z več nežnosti.

Zato v filmu tudi dejansko ne izbere svoje usode: izbrana je.

Če ne več, kako bi razvijal zgodbo, postaviš vanjo stereotipne situacije, za katere veš vsaj to, da so dobro delovale drugod. Oglejmo si postranski, toda poučen primer. Vsakokrat, ko Laszlo naroči pijačo (to se zgodi štirikrat), izbere nekaj drugega: (1) cointreau, (2) cocktail, (3) konjak in (4) whiskey (enkrat pije šampanjec, ne da bi ga naročil). Zakaj tako begajoče in zbegane pivske navade pri človeku asketskega značaja? Ni nikakršnega psihološkega razloga. Menim, da je Curtiz, ne da bi se zavedal, preprosto citiral podobne situacije iz drugih filmov in poskušal izdelati relativno popolno ponovitev.

Smo v skušnjavi, da bi brali **Casablanca** tako kot je T. S. Eliot bral **Hamleta**, ko njegove fascinirantnosti ni pripisal dejstvu, da gre za uspešno delo (dejansko je menil, da gre za eno manj uspešnih Shakespeareovih del), ampak napakam v kompoziciji. **Hamleta** je videl kot rezultat združitve različnih prejšnjih različic zgodbe, begajočo dvoumnost glavnega junaka pa je pripisal avtorjevemu teža-

vam pri združevanju različnih toposov. **Hamlet** se zdi tako publiki kakor kritikom čudovit, ker je zanimiv, verjamejo pa, da je zanimiv, ker je čudovit.

V manjšem merilu se je isto zgodilo s **Casablancu**. Avtorji so bili prisiljeni improvizirati zaplet, pomešali so malo od vsega in vse, kar so izbrali, je prihajalo iz repertoarja, ki ga je potrdila raba. Če uporabimo le nekaj takšnih formul, dobimo preprosto kič. Če pa repertoar preizkušenih formul uporabimo na debelo, dobimo rezultat, ki je podoben Gaudijevi Sagradi Familiji: enaka vrtočlavlava, enaka genialnost.

Postaja za postajo

Vsaka zgodba vsebuje enega ali več arhetipov. Za dobro zgodbo navadno zadošča en arhetip. **Casablancu** pa se s tem ne zadovolji. Uporabi vse.

Lepo bi bilo slediti arhetipom prizor za prizorom in kader za kadrom, ustaviti trak na vsaki pomembni stopnji. Vsakokrat, ko sem pregledoval **Casablancu** z zelo kooperativnimi raziskovalnimi skupinami, je pregled zavzel dolgo časa. Ko se skupina položi take igre, se zahteve po zaustavitvi traku množijo premo sorazmerno s številčnostjo skupine. Vsak član skupine opazi nekaj, kar so drugi spregledali, in mnogi najdejo v filmu celo spomine na filme, ki so bili posneti po **Casablancu** — to je očitno normalna situacija za kulturni film, ki sugerira, da je mogoče najuspešnejše dekonstruktivno brati prav razvezane tekste (ali da je dekonstrukcija preprosto način razbijanja tekstov). Vendar mislim, da prvih dvajset minut filma predstavlja nekakšen pregled glavnih arhetipov. Ko so združeni brez sintetičnih skrbi, zgodba začne nakazovati divjo sintakso arhetipskih elementov in jih organizira v večstopenjske opozicije. **Casablancu** se kaže kot glasbeno delo z nenavadno dolgo uverturo, v kateri je vsaka tema izvedena v skladu z monolitno linijo. Simfonično delo nastopi šele kasneje. Na nek način bi prvih dvajset minut najbolje analiziral ruski formalist, preostalo pa greimasovec.

Zelo preprosto bom poskusil analizirati prvi del. Menim, da bomo morali pravo analitično študijo teksta **Casablancu** šele opraviti. Bodočim raziskovalcem, ki bodo nekega dne opravili popolno rekonstrukcijo njene globoke tekstualne strukture, bi rad dal le nekaj namigov.

1. Najprej afriška glasba, nato **Marseljeza**. Evocirana sta dva različna žanra: avanturistični in patriotski film.

2. Tretji žanr. Globus: Filmski vesti. Celo glas sugerira novinarsko poročilo. Četrty žanr: odisejada beguncev. Peti žanr: **Casablancu** in Lizbona sta tradicionalno **hauts lieux** internacionalnih intrig. V dveh minutah smo priča evokaciji petih žanrov.

3. **Casablancu**—Lisbona. Izhod v obljubljenem deželu (Lisbona—Amerika). **Casablancu** je čarobni izhod. Še vedno ne vemo, kaj je čarobni ključ ali s katerim čarobnim ko-

njem lahko poletimo v obljubljeni deželo.

4. „Čakajo, čakajo, čakajo.“ Če hočeš najti izhod, moraš opraviti preizkušnjo. Dolgo pričakovanje. Vice.

5. „Deutschland über alles.“ Nemška himna vpelje temo barbarov.

6. Kasba. Pépé le Moko. Zmeda, ropi, nasilje in represija.

7. Pétain (Vichy) nasproti lorenškemu križu. Na koncu filma ista opozicija. Višijska voda nasproti izbiri odporiškega gibanja. Vojnopropagandni film.

8. Čarobni ključ: vizum. Okrog boja za čarobni ključ se sproščajo strasti. Omenja se kapitana Renaulta, ključarja čarobnih vrat, ali čolnarja na Aheronu, ki ga je treba kupiti s čarobnim darilom (denar ali seks).

9. Čarobni konj: letalo. Letalo leti nad Rickovim Café Américain in spomni na obljubljeni deželo, katere pomanjšan model je Rickov Café.

10. Prikaže se major Strasser. Tema barbarov in njihovih skupljenih služabnikov. „Je suis l'empire à la fin de la décadence/Qui regarde passer les grandes barbares blancs/En composant des acrostiques indolents...“

11. „Vsi zahajajo k Ricku.“ S citiranjem izvirne igre Renault vpelje publiko v Café. Notranjost: Tujska legija (vsak lik je druge narodnosti, z različno zgodbo in svojim madežem iz preteklosti), Grand Hotel (ljudje prihajajo in odhajajo, nikoli se nič ne zgodi), Rečna ladja na Missisipiju, Bordel v New Orleansu (črni pianist), kockarski pekel iz Macaa ali Singapurja (s kitajskimi ženami), Paradiž tihotapcev, Zadnja postojanka na robu puščave. Rickov lokal je čarobni krog, v katerem se lahko zgodi karkoli: ljubezen, smrt, pregon, vohunstvo, igre na srečo, zapeljevanja, glasba, patriotizem. Omejene možnosti prostora, ki jih gre pripisati gledališkemu izvoru zgodbe, so narekovala občudovanje vredno kondenzacije dogodkov na enem samem prizorišču. Identificiramo lahko običajne parafernalijske vsaj desetih različnih žanrov.

12. Počasi se prikaže Rick, najprej s sinekdohom (njegova roka), potem z metonimijo (ček). Vpeljani so različni aspekti kontraktorne (plurifilmske) Rickove osebnosti: usodni avanturist, samostojni poslovnež (denar je denar), grobijan iz gangsterskih filmov, naš človek v Casablanci (internacionalna intriga), cinik. Šele kasneje bo dobil karakterizacijo hemingwayskega heroja (Etiopcem in Špancem je pomagal v boju proti fašizmu). Ne pije. To nedvomno predstavlja lep problem, ker mora Rick v nadaljevanju igrati vlogo spreobrnejšega pijanca in mora biti pijanec (kot razočarani ljubimec), zato da je lahko odrešen. Toda Boge-

yjev obraz dobro prenese na neznosno množico kontradiktornih psiholoških potez.

13. Čarobni ključ osebno: poverilna pisma. Peter Lorre jih zaupa Ricku in od tega trenutka naprej jih vsi hočejo imeti: kako se sploh lahko izognemo misli na Sama Spada iz **Malteškega sokola**?

14. Variete. Gospod Ferrari. Zamenjavo žanrov: komedija z briljantnim dialogom. Rick je sedaj razočarani ljubimec ali cinični zapeljivalec.

15. Rick nasproti Reanultu. Šarmantna zapeljivca.

16. Vrnitev teme čarobnega konja in obljubljeni dežele.

17. Ruleta kot igra z življenjem in smrtjo (ruska ruleta, ki požira bogastva in lahko uniči srečo bolgarskih ljubimcev, nedolžnost na praznik Svetih treh kraljev). Umazana prevara: varanje pri kartah. Sedaj je ta prevara v službi zla, toda kasneje bo v službi dobrote in bo bolgarskemu paru prinesla čarobni kljub.

18. Ugartejeva aretacija in poskus pobega. Akcijski film.

19. Laszlo in Ilse. Brezmadežni junak in femme fatale. Oba v belem — vedno; bistra opozicija z Nemci, ki so navadno v črnem. Ob srečanju pri Laszlovi mizi je Strasser v belem, da opozicija ne bi bila tako očitna. Vsekakor sta Strasser in Ilse lepota in zver. Norveški agent: vohunski film.

20. Obupani ljubimec pije, da bi pozabil.

21. Zvesti služabnik in njegov ljubljani gospodar. Don Quixote in Sancho.

22. Zaigraj (še enkrat) Sam. Napoved Woody Allenovega citata.

23. Začne se dolg flashback. Flashback kot vsebina in flashback kot forma. Citiranje flashbacka kot topično stilistično pomagalo. Moč spomina. Zadnji dan v Parizu. Dva tedna v nekem drugem mestu. Bežno srečanje. Francoski film tridesetih let (postaja kot **Quai des brumes**).

24. Sedaj je pregled arhetipov bolj ali manj popoln. Pride še trenutek, ko Rick igra plemenitost v grobijanu (bolgarskima ljubimcema omogoči zmago) in dve tipični situaciji: prizor z **Marseljezo** in ljubimca, ki odkrije, da je ljubezen večna. Darilo bolgarske nevesti (z navdušenjem natakarev), **Marseljeza** in ljubezenski prizor so tri instance retorične figure vrhunca kot kvintesence drame (vsakemu vrhuncu kakopak sledi antiklimaks).

Sedaj zgodba lahko obdeluje svoje elemente.

Prva simfonična obdelava pride v drugem

PREVODI

CASABLANCA KULTURNI FILMI IN INTERTEKSTUALNI KOLAŽ

CASABLANCA, REŽIJA MICHAEL CURTIZ



prizoru ob mizi za ruleto. Prvič odkrijemo, da je čarobni ključ (za katerega smo vsi mislili, da ga je mogoče kupiti le z denarjem) v resnici lahko le podarjen, je nagrada za čistost. Rick bo darovalec. Laszlu (brez plačila) da vizum. V resnici je tukaj še tretje darilo. Rick daruje lastno željo in se žrtvuje. Po udariti je treba, da ni nobenega darila za Ilse, ki je prevarala dva moška, četudi je nedolžna. Darilo sprejme brezmadežni junak. Ko Rick postane darovalec, se sreča z odrešitvijo. Samo brezmadežni lahko dosežejo obljubljeni deželo. Toda Rick in Renault se odrešita in lahko dosežeta obljubljeni deželo, ne Amerika (ki je Paradiž), ampak od porniško gibanje, sveto vojno (junaške vice). Laszlo odleti naravnost v Paradiž, ker je že trpel v podzemlju. Žrtvovanja pa ne sprejme samo Rick: ideja žrtvovanja preveča celotno zgodbo, Ilseina žrtev v Parizu, kjer zapusti ljubljenega moškega, da bi se vrnila k ranjenemu heroju, žrtev bolgarske neveste, ki se je pripravljena predati, da bi pomagala možu, Victorjeva žrtev, ki je pripravljen Ilse prepustiti Ricku, da bi zagotovil njeno varnost.

Druge simfonična obdelava se poloti teme nesrečne ljubezni. Nesrečna za Ricka, ki ljubi Ilse in je ne more imeti. Nesrečna za Ilse, ki ljubi Ricka, pa ne more biti z njim. Nesrečna za Victorja, ki razume, da Ilse v resnici ni njegova. Igra nesrečnih ljubezni proizvede vrsto obratov in preskokov. Na začetku je Rick nesrečen, ker ne ve, zakaj ga Ilse zapustila. Potem je nesrečen Victor, ker ne razume, zakaj Rick privlači Ilse. In na koncu je nesrečna Ilse, ker ne razume, zakaj jo Rick pošlje z možem.

Nesrečne ljubezni so razporejene v trikotnik. Toda v običajnem trikotniku sta prevlani mož in zmagoviti ljubimec, v tem primeru pa sta oba prevarana in utrta izguba.

Še neki dodaten element pa v tem porazu igra pomembno vlogo in to s tako subtilno igro, da skoraj ubeži zavestni percepciji. Še kar sublimno se namigne na platonsko ljubezen. Rick občuduje Victorja, Victorja dvoumno privlači Rickova osebnost in v nekem trenutku se zazdi, da vsakdo od njiju igra dvoboje žrtvovanja, da bi ustregel drugemu. V vsakem primeru je, tako kot v Rousseaujevih **Izpovedih**, ženska tukaj posrednik med dvema moškima. Sama ne nosi nobene pozitivne vrednote (razen seveda lepote): zgodba je moški posel, zapeljiv ples med moškimi junaki.

Od tukaj naprej film izpelje dokončno konstrukcijo prepletenih trikotnikov, ki se konča z rešitvijo najvišje žrtve in odrešenih slabih fantov. Opomniti velja, da je Rickova odrešitev dolgo pripravljana, medtem ko je Renaultova odrešitev absolutno neupravičena. Do nje pride zgolj zato, ker je to zadnji pogoj, ki ga mora film izpolniti, da je lahko popoln ep o vzorcih.

Arhetipi se srečajo

Casablanca je kulturni film zato, ker vsebuje vse arhetipe, zato, ker vsak igralec ponovno odigra vlogo, ki so jo že odigrali ob drugih

priložnostih, in zato, ker človeška bitja ne živijo „realnih“ življenj, ampak življenja, ki so jih stereotipno prikazali drugi filmi. **Casablanca** pripelje občutek **déjà vu** do take stopnje, da ga naslovnik občuti tudi glede filmov, ki so jih posneli kasneje. **Bogey** do **Imeti in ne** ni igral vloge hemingwayskega junaka, tukaj pa je „že“ opremljen s hemingwayskimi konotacijami preprosto zato, ker se je Rick boril v Španiji. Peter Lorre sledi reminiscencam na Fritza Langa. Nemškega oficirja Conrada Veidta se drži blag nadih **Kabineta Dr. Caligarija**. Ni brezobziren tehnološki nacist, ampak diabolični ponočni Cezar.

Casablanca je postala kulturni film, ker ni en film. Je „kino“. In to je razlog, da deluje vsem estetskim teorijam navkljub.

Ker uprizori silo narativnosti v naravnem stanju, preden nastopi umetnost, ki jo udmači. Zato sprejemamo način, na katerega liki iz trenutka v trenutek menjujejo razpoloženja, moralnost in psihologijo, način, na katerega zarotniki kašljajo, da bi prekinili pogovor, ko se približuje vohun, in način, na katerega dekleta ob točilni mizi jočejo, ko zaslišijo **Marseljezo**...

Ko vsi liki brez sramu izbruhnejo, merimo homersko globino. Dva klišeja nas spravita v smeh, sto klišejev pa nas gane, ker megljeno zaznamo, da se klišeji pogovarjajo med seboj in praznujejo srečanje.

Nihče ne bi mogel namenoma priti do tako kozmičnega rezultata. Narava je spregovorila namesto njih. Že to je dovoljšen razlog za oboževanje.

Nabit kult

Struktura **Casablance** nam pomaga razumeti, kaj se zgodi s kasnejšimi filmi, ki se rodijo, da bi postali kulturni filmi. To kar **Casablanca** stori nezavedno, bodo drugi filmi naredili z izjemno intertekstualno zavestjo in bodo predpostavili, da se bo naslovnik prav tako zavedal njihovega namena. To so „postmoderni“ filmi, kjer citiranje toposov prepoznamo kot edini način, na katerega je mogoče opraviti z bremenom naših enciklopedičnih filmskih ekspertiz.

Pomislite na primer na **Banane**, z očitnim citatom odeskih stopnic iz Eisensteinovega **Potemkina**. V **Casablanci** uživamo pri citatih tudi, če jih ne prepoznamo, tisti pa, ki jih prepoznajo, imajo občutek, da pripadajo isti majhni kliki. Tisti, ki v **Bananah** ne ujamejo toposa, ne morejo uživati v prizoru, tisti, ki ga ujamejo, pa se preprosto počutijo bistroumne.

Drug (in drugačen) primer je citat topičnega dvoboja med črnim arabskim velikanom in njegovim handžarjem ter nezaščitenim junakom v **Iskanju izgubljenega zaklada**. Najbrž se boste spomnili, da se topos prelevi v nekega drugega, nezaščiteni junak pa v trenutku postane najhitrejši revolveraš na Zahodu. Poduhovljen gledalec lahko spregleda, da gre za citat in njegov užitek bo nekoliko plitek; pravo uživanje je rezervirano za gledalce, ki so vajeni kulturnih filmov in poznajo celoten repertoar „magičnih“ arhetipov. Na nek način **Banane** delujejo na kul-

virane „cinefile“, **Iskalci** pa delujejo na zavojece s **Casablanc**.

Tretji primer je **E.T.**, kjer vesoljčka peljejo ven v karnevalski preobleki in sreča palčka iz filma **Imperij vrača udarec**. Spomnili se boste, kako **E.T.** steče, da bi ga pozdravil. Tukaj sploh ni mogoče uživati v prizoru, če gledalec ne pozna naslednjih elementov intertekstualne kompetentnosti:

(1) vedeti mora, od kod izvira drugi lik (Spielberg, ki citira Lucasa),

(2) vsaj nekaj mora vedeti o zvezi med obema režiserjema in

(3) vedeti mora, da je obe pošasti oblikoval Rimbaldi in da ju torej povezuje nekakšna bratovščina.

Zahtevana ekspertiza ni zgolj interkinematika, je intermedijska, v pomenu, da naslovniku ne zadošča, če pozna le druge filme, ampak mora poznati tudi medijske trače o filmih. Ta tretji primer predpostavlja „vesolje **Casablance**“, v katerem je kult postal običajen način uživanja v filmih. Tako smo v tem primeru priča instanci metakulta ali kulta kultov — kulture kultov.

Iskati arhetipe ali citate v **Iskalcih** ali **Indiana Jonesu** bi bilo semiotično nezanimivo: spočeli so ju v metasemiotični kulturi. V njih semiotik najde točno to, kar so režiserji tja postavili. Spielberg in Lucas sta semiotično vzgojena avtorja, ki delata za kulturo instinktivnih semiotikov.

Pri **Casablanci** je položaj drugačen. **Casablanca** pojasni **Iskalce**, **Iskalci** pa ne pojasnijo **Casablance**. Največ, kar lahko stori, je to, da pojasni, kako bodo **Casablanc** sprejemali v prihodnjih letih.

Zalosten dan bo nastopil, ko bo prepametno občinstvo prebralo **Casablanc**, kakor da jo je Michael Curtiz posnel potem, ko je prebral Calvina ali Barthesa. Ta dan pa bo prišel. Morda smo tukaj lahko zadnjič odkrili Resnico.

Après nous, le déluge.

UMBERTO ECO

PREVOD

ERVIN HLADNIK-MILHARČIČ