

# NEČISTA UMETNOST



## *Pogovor s francoskim glasbenikom in filmskim teoretikom Michelom Chionom*

**EKRAN:** Še preden ste pričeli pisati o filmu in še zdaj se ukvarjate s komponiranjem elektroakustične glasbe. Ne mislim vas vprašati, kaj vas je zaneslo k filmu, marveč bi želel nekoliko več slišati o odnosu oziroma primerjavi, ki ste jo nekje že načeli, tj. o primerjavi elektroakustične glasbe s filmom z vidika „minimalne“ kulturne vloge, ki jo ti dve panogi uživata ali „trpita“ v odnosu do tradicionalnih umetnosti.

**MICHEL CHION:** Povem lahko nekaj svojih izkušenj, kolikor sam delujem na obeh področjih. Z elektroakustično glasbo se ukvarjam že petnajst let, s filmom oziroma s pisanjem knjig o njem pa nekaj let manj. V Franciji imamo tako dva občinstva, dva majhna občinstva, ki pa sta si povsem tuja, se pavi, to niso isti ljudje. Kar me dejansko preseneča, je dejstvo, da imajo elektroakustično glasbo še danes v Franciji mnogi, povsem uradni glasbeniki, za divjo, še ne-kulturno, nevredno spoštovanja. To me po svoje spominja na položaj filma v začetku stoletja, ko je bil film še ljudska, popularna umetnost in kot tak preziran s strani meščanov.

Burch se je ukvarjal s problemom občinstva prvih filmov in odkril, da so bili ti prvi kinematografski spektakli vezani na „slaba mesta“, sejme ipd., precej daleč od

„kulture“. Če je nato kdo hotel narediti drugačen film, ki bi bil umetniški, ki bi bil Lep Film z velikim L in velikim F so najpogosteje nastali precej akademski proizvodi, ki niso bili nič drugega kot nekakšne imitacije slikarstva, akademskega slikarstva. V Franciji je tak primer „umetniškega“ filma **Uboj vojvode Guiškega** (L'Assassinat du Duc de Guise), ki je star, kostumski film, prav nič zanimiv, in kjer pod pretvezo kulturnega filma vidimo lepo oblečene osebe, v lepih dekorjih, z vse preveč literarnim tekstom. Če bi kakšnega sodobnega pisca zaprosili za dialoge in k temu dodali glasbo, kakega znanega skladatelja recimo Saint-Saensa, bi bilo vse skupaj gotovo precej lepše.

Mislim, da je elektroakustična glasba na določen način še vedno na tej ravni. Na eni strani so ljuje, ki poskušajo iz nje narediti nekaj živega, toda pod pogojem, vsaj zdi se mi, da morajo zato streti nekatere podobnosti s tradicijo. Na drugi strani pa imate veliko število skladateljev, ki poskušajo vrniti tej glasbi spoštovanje, jo narediti na določen način bolj akademsko. Velika razlika med filmom in elektroakustično glasbo pa je vseeno predvsem v tem, da je bil film že takoj tudi industrija. To dejstvo, da temelji na ekonomski logiki, mu je omogočilo, da se je iztrgal ravni sejemskih atrakcije pa tudi obstoječim umet-

niškim modelom in da je lahko iznašel nove, svoje oblike. Film je bil ekonomsko tako močan, da si je lahko privoščil iznajdbo novih form, in pobegnil lepemu gledališču in lepi literaturi, čeprav je vedno imel tudi kulturne ambicije. Film je torej ekonomsko imel toliko življenja, toliko vitalnosti, da se je lahko izognil akademskim modelom, medtem ko tega za elektroakustično glasbo ne bi mogli reči. To je glasba, ki je subvencionirana, tako v Franciji kot drugod po svetu, in skladatelji potrebujejo veliko več moči, da ustvarijo osebno glasbo. Kolikor so subvencionirani, namreč nujno — pa naj se tega zavedjo ali ne — iščejo glasbo, ki jo od njih pričakujejo, spoštljivo glasbo. Mislim, da elektroakustična glasba ni bila spoštovana, temveč je živela svoje življenje, kot gospa s slabim ugledom. Treba je „živeti svoje življenje“. Tudi za svojo glasbo lahko rečem, da je pogosto akceptirana, kar povzroča veliko hrupa, ki je komična, tragična. . . Toda takšno jo rad delam in zato moram hkrati upoštevati, da kot taka ni ravno upoštevana, da je nimajo za velik umetniški objekt.

To je očitno torej precejšnja razlika. Vendar gre še za nekaj drugega: moč filma je v tem, da je bila popularna umetnost in da to še vedno je. In če pogledamo danes filme izpred tridesetih, štiridesetih let, se nam tisti, ki so takrat uživali status inteli-



ugotovili, da gre vselej za isto stvar. Obstaja neka tekstualna redundanca, neko ponavljanje brez konca, ena sama tema, ena sama barva. Kritika na to odgovarja: to ni dobra glasba. Jaz pa pravim: to sploh ni pomembno! Glasba v filmu je vselej element filma. Vzeti jo ločeno od njega je približno tako, kot če bi vzeli neko Beethovovo orkestralno delo in poslušali samo kontrabas. Kontrabas vselej igra isto stvar. Rekel bi torej, da je glasba v filmu do filma v istem razmerju kot partija kontrabasa ali oboe do celotne partiture. Če jo vzamemo samo zase, deluje ubogo. Podobno je v filmih, kjer ima glasba izredno močan učinek: trda, čim jo vzamemo samo zase, zveni prav ubogo. Trda, to enostavno ni pomembno. Obstaja plošča z glasbo Bernarda Hermanna za **Psiho**, ki jo zelo težko poslušam, čeprav mi je v filmu zelo všeč. Samo je enostavno uboga. Vselej je tako. Glasba dejansko prihaja z vrsto drugih informacij, drugih elementov. Glede leit-motiva imata torej Adorno in Eisler prav, kolikor gre za glasbo na sebi, mislim pa, da se tega ne da reči za glasbo v filmu. Ne gre za glasbo, ki bi se potem dala igrati na koncertu in ki bi jo lahko obču-

gentnih, kulturnih filmov, pogosto zdijo prav slabi, nasprotno pa na primer Hitchcockove filme, ki so jih imeli v Franciji za popularne filme, filme za razvedrilo, sprejemamo kot dobre. Zato tudi mislim, da dobri filmi niso nujno tudi kulturni oziroma prepoznani kot „kulturni“.

**EKRAN:** V knjigi *Zvok v filmu* ste postavili tezo, da ne obstaja neka posebna filmska glasba, temveč samo glasba v filmu. Kako v tej optiki vidite uporabno glasbo v sodobnem filmu?

**MICHEL CHION:** Mislim, da obstajajo zvrsti glasbe, ki gredo odlično skupaj s filmom, in da obstajajo druge, ki se z njim ne skladajo. Tako npr. glasba, ki jo sam pišem, in sodobna glasba nasploh ne gre dobro s filmom. Ne slišim je rad v kinu, razen res redkih izjem. Zdi se mi, da deluje preveč „kulturno“. Resnais je na primer eden redkih režiserjev, ki za svoje filme izbira skladbe sodobnih avtorjev oziroma glasbo v t.i. sodobnem, se pravi atonalnem stilu. Tako je izbral Pendereckega (v filmu *Je t'aime, je t'aime*) in še nekatere druge. Učinek se mi zdi težak, neroden. Nasprotno pa se mi zdi, da se popularna glasba, šansoni, rock-glasba, zelo dobro ujema s filmom. Prav tako tudi klasična glasba. Glasba torej, ki ima formo melodije: Zakaj je tako? Ne vem. Vem le, da nisem prav nič navdušen, nasprotno, včasih sem prav znerviran, če slišim v filmu sodobno atonalno glasbo. Celó pri Bergmanu, režiserju, ki ga imam sicer prav rad, ne maram glasbe v nekaterih njegovih zgodnjih filmih, na primer v *Personi*. To je glasba, ki je podobna moji, a je ne maram, saj deluje nekako kulturno. Nasprotno pa, recimo, pri Ozuju slišimo glasbo, ki je kot glasba v kakem supermarketu, in deluje zelo, zelo lepo. Ali pa pri Tatiju. Mislim, da so veliki režiserji začutili, da je glasba lahko najlepša taktat, ko je najbolj preprosta. Tudi pri Felliniju je glasba popularna. To je glasba kavarn, piano-barov, nekaj lahkonega, kar je preprosto v zraku.

Seveda imamo tudi hollywoodsko glasbo, simfonično, pustolovsko glasbo. Moram reči, da imam precej konzervativen okus glede glasbe v filmih. Se pravi, da imam rad tisto, kar imajo radi vsi v kinu: rock-glasbo, ameriško plesno glasbo. . . Obstajajo glasbeni filmi, ki jih imam rad, npr. *West Side Story* z glasbo Leonarda Bernsteina, pa ameriške glasbene komedije. . . Še enkrat se opravičujem za svoj malo tradicionalni okus.

**4 EKRAN:** Pogosta oblika glasbe v filmu je leit-motiv, ki se morda prav zato, ker je lahkotna forma, tako dobro ujema s filmom, s pripovedovanjem zgodbe. . .

**MICHEL CHION:** Obstaja knjiga Adorna in Eislerja o filmski glasbi, ki predstavlja inteligenten, marksističen pogled na to vprašanje. Onadva sta princip leit-motiva kritizirala s stališča dejstva, da je njegov učinek nujno repetitiven. Toda treba je povedati naslednje: če vzamemo nek film in poslušamo glasbo v njem, bomo kaj hitro

dovali kot tako. Enostavno ne gre zato. Če jo lahko občudujemo kot tako, na koncertu, toliko bolje, toda to ni bistveno.

**EKRAN:** Kaj pa menite o uporabi klasične glasbe, npr. Mahlerjeve v *Smrti v Benetkah*?

**MICHEL CHION:** Obstaja določen problem z uporabo klasične glasbe v filmu. Veliko režiserjev to počne. To je po navadi glasba, ki jo gledalec že pozna kot del kulture. Kot taka je konotirana z mnogimi stvarmi, z mnogimi občutji, vtisi, ki pri gledalcu že obstajajo v odnosu do te glasbe. Ko torej gleda film in v njem sliši npr. Wagnerjevo Walküro ali neko Mozartovo delo, v trenutku opazi, da ne gre le za neko glasbo v filmu, temveč tudi za določen kulturni objekt, podobno kot če bi kopirali neko slikarsko delo. Očitno je torej, da so to stvari, ki bolj vplivajo na manj kultivirane gledalce, saj jih le-ta sliši kot vsko drugo hollywoodsko filmsko glasbo. Vsekakor je manj v zadregi, toda to je očitno eden od problemov filma. Mislim celo, da ni preveč dobro početi stvari na ta način, saj je zelo lahko izbrati lepo klasično glasbo in jo postaviti v film v trenutku emotivnega klimaksa, da bi nato vsi planili v jok. To je zelo enostavno. Pa vendar obstajajo

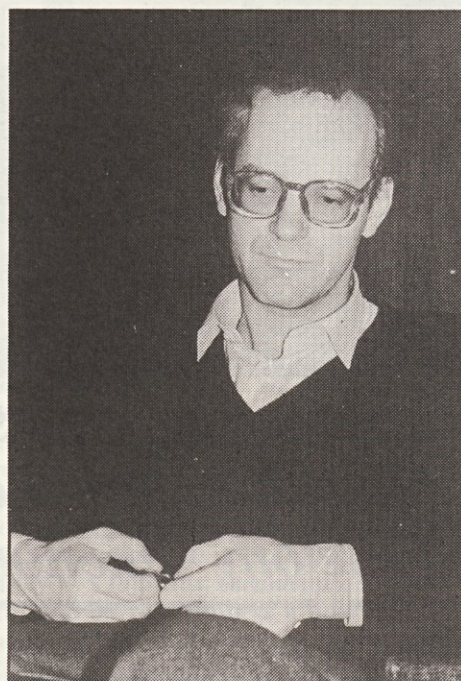
cinestati, ki to znajo početi. Ophüls je v filmu *Plaisir* uporabil Mozartovo glasbo, in to na način, ki me niti najmanj ne spravlja v zadrego.

Visconti je v *Smrti v Benetkah* uporabil adagietto Mahlerjeve Pete simfonije, in to prav pogosto. S tem ji je dal določeno redundanco, določeno ponavljanje, toda to me pravzaprav ni motilo. Morda jo slišimo malo preveč, toda vseeno gre. Treba pa je reči, da gre pri uporabi klasične glasbe za neke vrste kulturno krajo. Bilo bi enostavno, ko bi film bil proizvod zelo lepe glasbe in zelo lepih dekorjev. Toda to bi ne bil več film. Lepota ne pride vedno tako, da preprosto izberemo lep kulturni objekt. Ta kraja je pogosta pri filmu. Toda film je pač tak: je nečista, skoraj tatinska umetnost. Ukradel je že mnogo stvari.

**EKRAN:** Če je glasba le eden od delov globalne partiture filma, ali je potemtakem enako mogoče reči za dialoge? Natančneje, to meri na vaše lastno vprašanje, ki ste si ga zastavili med predvajanjem, na vprašanje o odnosu med dialogom in zvokom. Je za gledalca pomemben zvok teh dialogov?

**MICHEL CHION:** Za označevalec in označenec gre. Očitno je, da dialog obstaja v filmu že od začetka oziroma od trenutka, ko je film postal narativen. Znano je, da na samem začetku film ni bil narativen, temveč dokumentaren. V trenutku pa, ko je postal narativen, je začel uporabljati mednapise, ki so pogosto ponujali dialoge. Dialogi so torej prisotni od začetka filma, toda šele z govornim filmom (cinema parlant) je prišel trenutek, ko so postali slišni in ne več samo berljivi. Odtlej je dialog element zvočnega traku, ki ima svojo zvočno vrednost, se pravi barvo glasu in ritem, dikcijo, akcent, torej konkretne elemente na ravni označevalca: na ravni označenca pa je seveda ves pomen besed. Povsem očitno je, da ko gledamo nek film z dialogi, sledimo zaporedju podob držč s indikacij dialoga. Le-ta nam da vedeti, da se neka oseba imenuje X in druga Y, da je prvi brat drugega; jasno je, da je dialog tisti, ki nam to pove, in ne zvok. Če gre za dialog, pa gre za govorico. Na tej ravni torej zvok služi temu, da prinaša temeljne elemente, je neke vrste baza filmske naracije.

To pa je hkrati tudi tista nečista plat filma — zakaj ne bi rekli tako, saj je lepota filma morda prav v tem, da je nečista umetnost — nečista plat, kolikor je temeljno zavezana govorici; govorici, se pravi besedam, najsi bodo zapisne ali slišane, ali pa je — kot je to pogosto pri Hitchcocku — sam razrez na kadre narejen na način stavka. Lep primer je začetni prizor v *Dvoriščnem oknu*: nanj je bil Hitchcock zelo ponosen, saj nam je uspel brez ene same besede pokazati, da je James Stewart v svoji sobi, da ima noge v mavcu, da je fotograf, da ima zaročenko, ki je cover-girl, nakar nam kamera s svojim gibanjem pokaže še noge oziroma mavec, na katerem je zapisano ime osebe, sledi polomljen fotoaparati itd. itd. Lahko rečemo, da tak način predstavljanja stvari rekonstituira verbalno figuro:

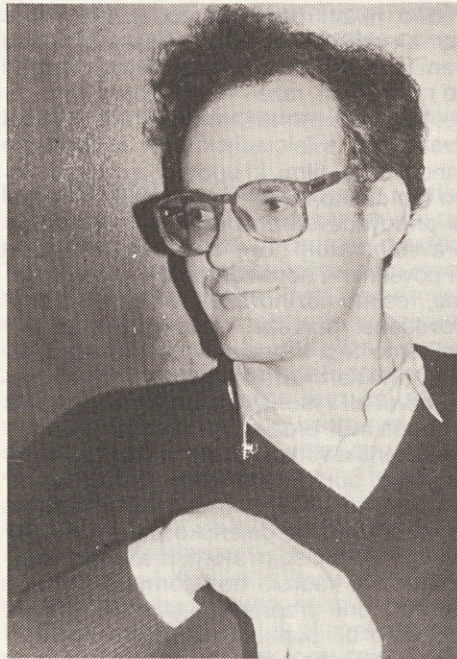




drugače, bolj občutljivi smo za glas, zvok v filmu...

**MICHEL CHION:** Upam, da s tem ni razdrta tudi vsa magičnost. Pomembno namreč je, da to ne ubije magičnosti. Zame je ni ubilo. Ni mi šlo za to, da bi demontiral nek mehanizem, ki bo to storil, pa bi me film ne zanimal več. Ne, mislim, da je še vedno veliko stvari za povedati, da je še veliko skrivnosti, in kakor tudi analiza filmskih podob ne ubije skrivnosti filma, tako je torej tudi analiza odnosa med zvokom in podobo ne bi smela. Skrivnost filma bo le veliko bolje povedana, če bomo upoštevali tudi zvoke, medtem ko jo vsi še zmerom iščejo le v sliki.

Morda prav zaradi tega ne maram preveč filmov, kjer je zvok močno poudarjen. Pogosto mi prijatelji v Parizu pravijo: „Zvok ti bo všeč v tem filmu!“ grem gledat ta film, in najpogosteje je to film, v katerem so zvočni učinki, vse preveč očitni; preprosto vidimo, da so raziskovali z zvokom ali da nam ob nekem dogajanju ponujajo zvok nečesa čisto drugega. Na splošno se mi zdi to slabo. Veliko raje imam filme, kjer je odnos med zvokom in sliko bolj neopazen, bolj zahrbtn, zato pa toliko bolj vznemirljiv.



kot da bi kamera pisala besede. Na povsem nenaraven način se sprehodi po prostoru, da bi nam pokazala nogo v mavcu — v tem trenutku preprosto transpornira verbalne kategorije, kategorije govorice, v vizualni besednjak. Konec koncev bi lahko rekli, da je celo takrat, ko ni nobene besede, niti slišane niti zapisane, govorica vedno že tu.

Vprašanje, ki sem si ga zastavil na predavanju, je po svoje neumno, a se mi je pogosto zastavljalo tudi med pisanjem **Glasu v filmu:** ali naj se ukvarjam s pomenom besed? Ne, sem se odločil, kajti to so že vsi počeli. Obstajajo zelo dobre analize filmov, Bellourjeve na primer, pa tudi mnogih drugih. Toda največkrat njihovi avtorji mislijo, da analizirajo podobe, filmske podobe, tudi samo to pogosto skromno izjavljajo, v resnici pa s tem, ko govorijo npr. o detektivu, ki išče žensko, ki ga je izdala itd., vidijo podobe že posredovane prek izgovorjene besede, skozi neki red, diskurz, ki je bil izrečen o osebah in ki smo ga slišali. V tem primeru vse, kar pravi dialog, služi le strukturiranju, usmerjanju percepcije samih podob. Na ravni označenca, na ravni pomenjanja torej, ne moremo reči, da je dialog zvočen; zato pa, nasprotno, na ravni označevalca dialog ostaja zvočen, se pravi lahko pride do tega, da glasovi oseb naredijo vtis, včasih bolj neutralen, včasih pa dajo prav specifično lepoto, kot npr. Marlene Dietrich, Lauren Bacall, Maryllin Monroe ali pa nekaterih francoskih igralcev in igralk, npr. Arletty v **Otrocih galerije;** vse to je film, to je konkretna plat filma, to je Glas osebe, to je Obraz osebe, pa četudi je bolj ali manj našminkan.

**EKRAN:** Vaša knjiga **Glas v filmu** je bila za mnoge pravo odkritje, saj je presenetila z načinom, kako videti in povedati stvari, ki se nam v filmu zdijo očitne, pa vendar nanje nismo prav pozorni in se jih nemara niti ne zavedamo. Vsi slišimo glasove v filmu, kar se nam, sodobnim gledalcem, zdi samoumevno, vi pa ste pokazali, kako so lahko glasovi v filmu vse prej kot nekaj „naravnega“ ali „realističnega“, npr. akuzmatični glasovi...

**MICHEL CHION:** Mislim da dejansko vsi ljudje, razen če niso gluhi in neobčutljivi, občutijo učinke glasu in zvoka v filmu, vendar na splošno ne najdejo besed, da bi jih opisali. Moja glasbena vzgoja, predvsem pa delo človeka, ki se imenuje Pierre Schaeffer in ki ni zgolj skladatelj, temveč predvsem teoretik zvoka — to dvojje me je na nek način oskrbelo z neke vrste konceptualno prtljago — med katero je bila, recimo, tudi beseda „akuzmatičen“ — ki mi je omogočila poimenovati stvari, ki jih sicer vsi občutijo, a jih ne znajo imenovati. Lahko rečem, da mi je to veliko pomagalo, čeprav je še vedno ogromno stvari, ki bi jih morali raziskati, in to stvari, ki jih vsi čisto dobro občutijo.

**EKRAN:** Toda dejstvo je, da ste s samim tem, ko ste to povedali, v temelju spremenili sam pogled, perspektivo. Gledamo

**EKRAN:** Omenili ste delo Pierra Schaefferja, ki vam je veliko pomagalo. Zanima nas pa tudi vloga nekaterih psihoanalitičnih avtorjev, katerih vplive je mogoče opaziti v vaših tekstih. Kar je šarmantnega v njih, je naslednje: povsem očitno je, da poznate lakanizem, vendar vam filmi nikoli ne služijo zgolj za ilustracije lakanovskih konceptov, temveč so ti koncepti vselej že v samem tekstu, v interpretaciji...

**MICHEL CHION:** Glas v filmu je zelo lakanovski spis. Predvsem pa sem se opiral na knjigo Denisa Vassa **Popek in glas**, zelo lepo knjigo, ki je — vsaj zdi se mi — uspešna o glasu povedati nekaj stvari, ki jih še nihče ni povedal, stvari, ki nam lahko pomagajo pri razpravljanju o tem skrivnostnem objektu, kar je glas.

Sicer pa je moja psihoanalitična kultura predvsem lakanovska. Ne morem ravno reči, da vselej razumem, kar Lacan pravi, vsekakor pa veliko berem. Onstran tega „razumeti vse“ je namreč nek užitek besed, neka lepota sloga. Včasih ga berem na malce magičen način, kajti tako — z veliko branja — le absorbiram tekst. Rečem si sicer, da bi ga moral brati bolj sistematično, si zapisati tisto, kar razumem, in česar ne toda... Konec koncev, mislim,

da sem razumel kar nekaj stvari in da se me le-te tičejo, me celo prevzemajo. Lacan je velik filozof, velik mislec, posebej pa me prevzame dejstvo, da je pri njem tragična stran še posebej prisotna. To je človek z izrednim občutkom za tragiko življenja. Veliko govori o nemožnosti, o odsotnosti, o nemožnosti spolnega razmerja. To je v resnici tragična misel, toda nikakor ne v negativnem, deprimirajočem smislu, temveč v temeljnem, človeškem smislu. Ko torej mislim na Lacana, ne mislim zgolj na njegovo teoretizacijo, četudi je le-ta fantastična in ponuja veliko dela tistim, ki mu sledijo, saj je dejansko vse svoje življenje iskal; še posebej fundamentalna se mi zdi njegova pozna dela o matematizaciji nezavednega, ta njegova topologija; mislim tudi na nekoga, ki je imel določen odnos do življenja, določen diskurz, ki ga zelo dobro razumem, ki ga skorajda spontano sprejemam. Če pišem knjigo, lahko prav hitro vidim, kako se nek film, ki mi je všeč, sklada s tem mojim dojemanjem Lacana.

**EKRAN:** Nekoč ste zastavili zanimivo vzporednico med Lacanom in Schaefferjem. Jo lahko poskusite nekoliko eksplicirati?

**MICHEL CHION:** Mislim, da je Schaeffer, še posebej s svojo knjigo **Le Traité des objets musicaux**, neke vrste neprepoznani Lacan. Morda to še bolje, če ga primerjam s Freudom. Odkril je temeljne koncepte za opis poslušanja, ki so seveda v marsičem še nepopolni provizorični, toda en človek ne more vsega narediti sam. To je delo, ki je bilo objavljeno še ne tako daleč nazaj, pred komaj dvajsetimi leti, 1966. Sam sem napisal knjigo, ki bi naj bila neke vrste praktični uvod — **Le Guide des objets sonores** — mislim pa, da bi morali še veliko storiti, znova razviti, znova osvetliti Schaefferjeve ideje, ki se jih pogosto še sam ni zavedal. Svoje delo o poslušanju je sicer tudi sam interpretiral, toda mislim, da se ga da interpretirati še na druge načine. Če ni preveč pretenciozno, bi si celo upal reči, da je z njegovim delom mogoče storiti isto, kar je Lacan storil s Freudom, se pravi, proizvesti temeljito ponovno osvetlitev, ki je seveda tudi že interpretacija, ki pa stvari pelje naprej. Torej je njegovo delo morda le bolje primerjati s Freudom, z določenimi rezervami seveda, kolikor je namreč Freud v svoja odkritja vložil dobesedno vse svoje življenje. Schaeffer na področju zvoka ni šel tako daleč kot Freud na področju nezavednega, ostaja pa dejstvo, da je bil v svojih raziskavah sam, medtem ko je bil Freud v položaju, ko je moral svojo misel stalno reafirmirati v razmerju z drugimi. Schaeffer je bil torej v tem smislu sam, saj še danes najdete ogromno glasbenikov, ki pravijo: „Zvok — ne, to nas ne zanima!“ To je vsekakor njihova pravica, da rečejo, da svoje glasbe ne delajo z zvoki. Ljudje, ki se zanimajo za zvoke, za zvočno materijo, so še danes bolj ali manj osamljeni. Mnoge to enostavno ne zanima, še najmanj pa glasbenike. Malce paradokсно, mar ne?



**EKRAN:** Med vašimi prihodnjimi objekti je po knjigi o Tatiju tudi spis Četrta stran, ki bi naj se ukvarjal s problemom odnosa prostora in zvoka. To vprašanje prostora v filmu se v zadnjem času pogosto zastavlja s tendenco t.i. filmanega gledališča. Nam lahko poveste kaj več o tem projektu?

**MICHEL CHION:** Sama zamisel o knjigi se opira na naslov članka „Četrta stran“ (prevedli ste ga v zborniku o Hitchcocku), kar pomeni, da bom povzel in nekoliko predealal ta tekst ter mu dodal nekaj še neobjavljenih člankov, v katerih obravnavam vprašanja scenografije, gledališča in prostora v filmu. Res je, mnogi sodobni filmi skušajo najti filmske korenine v gledališču. Nedavno smo v Franciji lahko videli Resnaisov film **Melo, La Paltoquet** Michela Devilla, pa Oliveiro, ki to počne že dalj časa, Technēja. . . Morda je to zato, ker film ponovno išče svojo identiteto. Pri tem odkrivamo mnogo stvari, ki nas vodijo k izvorom filma.

**EKRAN:** Se vam ta tendenca zdi produktivna?

**MICHEL CHION:** Če je produktivna? Da, mislim, da je. Kajti prostor je bil nekaj, kar je moral film osvojiti. Na samem začetku so bila to poslikana platna, igralci so bili poenostavljeni frontalno itd. Za osvojitvev prostora v filmu, se je bilo treba naučiti razreza na kadre, montaže. Mislim, da je v zadnjem času prav ta razrez na kadre izgubil vso svojo pomembnost, za kar je v veliki meri odgovorna televizija. Po svoje je to normalno, saj je s svojimi neposrednimi prenosi dogodkov, z več kamerami hkrati, dosegla nekakšno kaotično izmenjevanje snemalnih kotov, gledišč, kar sicer nikogar več ne moti, proizvaja pa neko odsotnost prostora, nek popolnoma abstrakten prostor, brez moči. Temu se tudi film ni mogel izogniti in nastala so dela, kjer sta pojma razreza na kadre in konstrukcije prostora — dva nekoč tako pomembna pojma — izgubila ves svoj smisel. To velja, recimo, za mnoge glasbene filme, še posebej tiste ameriške, ki jim pravimo „clips“, in kjer predstavlja osnovo glasba, po navadi zelo dinamična, podoba pa se poljubno pojavljajo in izginjajo brez vsakega pravega reda. V takih primerih morda najlepše vidimo, kako je temeljni princip montaže ritmičen, se pravi, da je zamisel prostora v času. Prostora preprosto ni več. V mnogih sodobnih filmih je tako — z drugimi besedami, danes vam kamera, ki se premika, ničesar več ne pove, prehod z velikega plana v splošni nima več pomena. Nekoč je bilo to še kako pretresljivo. Splošni plan nam je dal eno emocijo, veliki plan drugo. In v tem smislu je mogoče reči, da se film išče v gledališču in skuša znova najti, osvojiti prostor. To je slavna Bazinova problematika: bolj ko se film približuje gledališču, bolj je film. . . Je pa še nek drugi fenomen, v filmih znanstvene fantastike, v katerih je prostor zares prostor: interplanetarni prostor, v nekem smislu ne-strukturirani prostor, kjer ni mogoče „gor“ in „dol“ določiti smeri zgoraj, spodaj, levo in desno. Ta „odprt“ prostor je mesto mnogih filmov znanstvene fantastike, ki s tem zastavljajo nekaj vprašanj: Kako v njih določiti razrez na kadre, ali kaj lahko pomeni „gledališče“ v znanstvenofantastičnem filmu? Morda je to idiotsko vprašanje, toda mislim, da je nekaj na tem. Nekoč so si tako na primer zastavljali vprašanje: „Ali smemo kamero postaviti tako, da bo njeno gledišče v notranjosti hladilnika?“ To je bil potem slaven kader

iz notranjosti hladilnika. Določeni režiserji so se hvalili: „Ne, jaz tega nikoli ne počnem!“ Kamera naj bi vedno zasedala človeško gledališče. To je bilo torej moralno vprašanje režije, če si je režiser prepovedal kader hladilnika ali pa kader stropa. Toda, naj se vrnem k filmom znanstvene fantastike. Zdi se mi najbolj živ del sodobne kinematografije, čeprav vsi seveda niso dobri. Pogosto so prav to tisti redki filmi, ki sploh še znajo povedati zgodbo — iniciacijsko zgodbo, medtem ko velika večina današnjih filmov — celo ameriških, sicer prav dobro narejenih, trpi zaradi prevelikega psihologiziranja. Ljudje se analizirajo, problem sicer obstaja, ni pa tiste iniciacijske ravni, ki je obstajala nekoč, npr. v pustolovskih filmih, ki so bili vsi po vrsti iniciacijski filmi. „Najti zaklad“ je vedno hkrati pomenilo tudi „spremeniti se“ ali „izkusiti življenje“. Vsaka pravljica vam to dovolj nazorno pove. Film je izgubil to razsežnost, razen — po mojem mnenju — znanstvenofantastični film. **Vojna zvezd** npr. je iniciacijski film, in to so še mnogi drugi filmi, ki uporabljajo znanstveno fantastiko, da bi pripovedovali mite, da bi pripovedovali pravljice. Ti filmi so tudi pravi laboratoriji nove tehnologije in kot taki povsem na novo zastavljajo problem filma, recimo bazinovsko problematiko prepovedane montaže, človeka in zveri. To najdemo tudi v nekaterih sodobnih grozljivkah, ki nam kažejo transformacijo človeka v zver ali v monstuma. Ne vem, če je bil v Jugoslaviji predvajan film Johna Landisa **Ameriški volkodlak v Londonu**, za katerega so porabili ogromno časa, da so skonstruirali masko, ki naj bi nas prepričala, da se igralec dejansko transformira v zver. Poskusili so to storiti brez montaže, z enim sami kadrom transformacije, kar bi nekoč storili preprosto z razrezom na kadre. Če bi bili puristi, bi dejali, da je bil film veliko bolj vznemirljiv in razburljiv, ko je to pokazal s pomočjo montaže, ki je bolj izzivala gledalčevo imaginacijo. Toda obenem je treba opozoriti še na problem kontinuitete in diskontinuitete, zaradi česar mislim, da se je Bazin s svojo dvojico Človek-zver dotaknil nečesa res pomembnega. To, kar se zdi danes enostavno narediti z novimi tehnikami, vsebuje namreč neke precej starejše zamisli, npr. o androidi, umetnih bitjih, vse tja do metamorfoz iz grške mitologije; in če so zdaj te transformacije prikazane kontinuirano, se pravi v enem samem kadru, tedaj to pomeni, da sam pojem kadra nima več enakega pomena kot prej. V sodobnih filmih kader pogosto izgublja svojo vrednost, svojo kraljevsko vlogo.

Če naj sklenem: film znanstvene fantastike ponovno zastavlja problem prostora, prav kolikor je le-ta ponujen kot prazen prostor. Če je kamera obešena v praznem prostoru, to povsem sprejme vprašanje gledališča. Kaj je gledališče, kadar smo med zvezdami?

**EKRAN:** V tej Bazinovi ideji je še nekaj drugega, namreč vprašanje posnetka kot tveganja, kot soočenja z nevarnostjo, v čemer je Bazin videl jamstvo avtentičnosti filmanja. . .

**MICHEL CHION:** Mnogi današnji filmi so proizvedeni z dejanskim tveganjem — Herzogovi na primer, ali pa film **Misija** Ronalda Joffeja; celo nekateri hollywoodski filmi, ki so bili včasih praviloma narejeni v studiih se danes snemajo na kraju samem (**Tarzan, King Kong** na primer). Režiserji zares tvegajo, prav fizično tvegajo. Toda, kar me preseneča, je to, da je učinek na ekranu praviloma šibak. Če ni prave režiserjeve vizije, lahko film snemajo na samem vrhu Himalaje, pa nam bo čisto vseeno. Videl sem film Jeana Françoisa Stevenina **Double Messieurs**, kjer je zadnji del posnel v gorah pokrajine Dauphinee pri temperaturi minus trideset stopinj. Pa vendar ni na ekranu prav ničesar zanimivega, čeprav vemo, da so igralci skoraj zmrznili. Res je torej, kar pravi Bazin, ne vem pa, če danes to sploh še kaj pomeni: Kaj pa še ostane od „realnosti“, ko se v njej znajdemo z ekipo petdesetih ljudi. . . ? Tudi tu ima znanstvena fantastika svoj smisel, saj proizvaja imaginaren prostor, konstruiran z maketami v studiu, medtem ko se pustolovski filmi — in to je njihova napaka — dogajajo na kraju samem, na realnem mestu. Ni več imaginarnega. Zares se snema v puščavi, na odprtem morju. . . je pa veliko manj lepo kot včasih. Mislim, da je film v prvi vrsti umetnost imaginarnega, in da ni nujno zanimivo, če akcijski film snemamo na avtentičnem mestu dogajanja zgodbe.

**EKRAN:** Je mogoče teze o t.i. „direktnem“ snemanju primerjati s posnetkom zvoka, direktnega zvoka. Sami ste zapisali, da je zvok tisti, ki prispeva k učinku realnosti. Toda, po drugi strani lahko ta učinek tudi pokvari, skazi. Recimo, dolby. . .

**MICHEL CHION:** Dolby je brez dvoma povečanje zvočnih možnosti v filmu, kolikor je namreč zvok lahko veliko bolj precizen, veliko bolj definiran, bolj čist na ravni poslušanja, z veliko večjimi kontrasti intenzivnosti, ki sedaj segajo od izredno šibkih do prav enormnih razsežnosti, in ne nazadnje, z veliko več zvočnimi stezami. Učinek vsega tega je hiperrealističen, je velik spektakl, ki je v protislovju z imaginarnim. Dolby-stereo sicer proizvaja prav lepe učinke, sanjamo pa veliko manj. Na ravni prostora in še posebej, če gre za off glasove, pa mislim, da dolby-stereo ne funkcioniira najbolje. V **Apokalipsi zdaj** so na primer zvoki na večjih stezah in eden od njih je pripovedovalčev glas. V klasičnem filmu je tak glas prihajal iz istega zvočnika kot vsi ostali zvoki in je v hipu zasedel ves ekran, postal je magičen. V Coppolovi **Apokalipsi** pa slišimo pripovedovalčev glas iz enega zvočnika, medtem ko drugi zvoki prihajajo iz drugih zvočnikov: posle-





dica je ta, da glas postane lokaliziran in izgubi vso magičnost. Ali **Blade runner**, film, ki ga imam celo veliko raje od **Apokalipse zdaj**, in v katerem se mi zvok sicer zdi čudovit — kot kakšna vagnerijanska opera z absolutno fantastičnimi elementi — pa vendar ima podobno pomanjkljivost: tu je namreč pripovedovalčev glas vpeljan kot v kakšnem filmu z Bogartom, toda v dolby tehniki prihaja ta glas iz posebnega zvočnika, z določene zvočne steze, in je zato v razmerju s podobami preveč lokaliziran in nič več magičen. Temu bi lahko rekli anti-imaginaren učinek, ki ga lahko najdemo tudi v primeru t.i. izstopa zvoka iz slikovnega polja. Z dolbyjem so namreč nekaj časa poskušali — na srečo pa so to zdaj opustili — spremljati korake neke osebe, ko le-ta zapušča prostor in s tem polje ekrana, tako da so dali slišati korake še naprej. Učinek teh korakov v zvočniku, v „ambientu“, je bil malce smešen, saj je s tem postopkom zunanost polja postala povsem konkretna, izstop osebe z ekrana pa spominja na sestop z gledališkega odra, ki se nadaljuje za kulisami. V kinu je to še toliko bolj neumno, kolikor se koraki pogosto nadaljujejo proti stranišču ali izhodu... Učinki lokalizacije zvoka so dobri, kadar so stvari imaginacije. Vse tisto, kar sem v **Glasu v filmu** povedal o mestu zvokov, zadeva imaginarno, saj glas ni realno na ekranu. Obstaja torej neka ambiguiteta glede pozicije zvokov, nek imaginarij, ki ga izgubimo tisti hip, ko so zvoki realno lokalizirani. Kar je treba po mojem mnenju storiti, je naslednje: ponovno odkriti imaginacijo z dolby-stereom, se pravi, razbiti prostor, prenehati poskušati lokalizirati zvoke na realističen način — ali pa morda odkriti novo stran realizma, toda katero?

**EKRAN:** Tati pogosto uporablja zelo realistične, natančne zvoke, učinek pa je komičen, včasih celo grotesken, kolikor so postavljene v nek popolnoma drugačen kontekst. Situacija je torej čisto drugačna, kot če bi spojili neko realistično sliko z realističnim zvokom...

**MICHEL CHION:** Vprašanje realizma se zares znova postavlja v filmu. Ali je realizem le posnetek realnosti v nekem trenutku, ali pa jo je morda treba na novo sestaviti? Pri Tatiju me preseneča ta očitna abstraktnost njegovih zvokov. Film, ki ga je Tati imel res rad, je bil nemi film. V njem so bili določeni gagi opremljeni s šumi, toda z abstraktnimi šumi. Če je v neki burleski — tako kot v cirkuški točki — nekdo padel, je to pomenilo „Bum“, torej nek abs-

trakten šum in nerealen šum s prizorišča. Pri Tatiju so zvoki pogosto prav take abstraktno punktuacije, kot udarec cimbal v music-hall točki. Prav nasprotje temu je Bresson. Pri njemu je zvok izredno konkreten, z njim izraža samo materijo. Ko ustvarja zvok ključa v ključavnici, zapiranja vrat, hoje, imamo pogosto občutek, da hoče najti zvok materije, kovine ključa v drugi kovini, zvok lesenih vrat, usnjenege jopiča, skratka, nekaj konkretnega, materialnega. Bresson je morda eden redkih režiserjev, ki je s konkretnimi zvoki delal v istem smislu, kot so slikarji, ko so slikali jabolka, sadje, videli v tem materijo, prostornino ipd. Ni prav veliko režiserjev, ki bi to počeli. Za mnoge od njih je zvok že nekaj abstraktnega, le da je Tati to znal izraziti in stilizirati. Jasno je, da je v večini filmov zvok že stiliziran, da pravzaprav nikoli ni povsem realističen, vendar je zelo malo primerov, kjer pride do izraza ta konkretna plat zvoka, se pravi sama zvočna materija, zvočna vztrajnost. Bresson je eden redkih, ki je opozoril na to, da je konkretno nekaj, kar vztraja, kar lahko vznemiri...

**EKRAN:** Ali so to že zastavki vašega dela o Tatiju?

**MICHEL CHION:** Glede knjige o Tatiju sem trenutno v fazi, ko spoznavam, kaj mi je pri njem všeč, pa tudi česa ne maram. To je kar precejšen problem, saj sem mnenja, da je treba o nekom pisati z ljubeznijo, ne pa nekakšno distancirajočo, kritizirajočo knjigo. Mislim, da je treba biti solidaren z lastnim sižejem, ga ne izdati, temveč pisati z ljubeznijo. Toda če vem, kaj mi ni všeč, potem vem tudi, kaj imam rad. Zdaj se torej sprašujem, kako bom pripovedoval v tej knjigi, kajti veliko stvari je, ki me pri njem zanimajo. Ena takih stvari, je nekakšen kozmični občutek. Kaj je to? Glejte, ena najlepših stvari v **Playtimeu** je že na samem začetku, ko vidimo nebo. Čisto preprosto, nebo. Imamo nebo, moderne bloke, pa letališče — ki je bilo rekonstruirano v studiu — imamo torej celo satiro sodobnega sveta; toda obenem imamo tudi občutek nečesa kozmičnega. Ali pa, kadar v njegovih filmih pade noč. Takrat je to zares noč: pri Tatiju dobro čutimo, da gre za nek določen trenutek dneva, da se del življenja in sveta potopi v noč itd. — prav nasprotno torej, kot v vrsti drugih filmov, kjer smo priče neke vrste abstraktnosti noči, kjer nam, kot v gledališču, rečejo: „Zdaj je noč“. Čeprav je prizor dejansko posnet ponoči, to še ne pomeni, da bo v filmu prava noč. Kako pa to naredi Tati? V **Mojem stricu**, recimo, je prizor, ki ga zares občudujem: ljudje gredo zvečer nekaj spit v nek bistro, nato pa ga, že malo okajeni, zapuščajo. V tem prizoru tako zelo čutimo, da je noč, da ostali prebivalci vasice že spijo... Čudovito!

Lahko bi torej rekli, da cineast pričanja z drobnimi, preprostimi stvarmi, nato pa med potjo odkriva še marsikaj. Te Tatijeve kozmične razsežnosti danes ni več veliko v filmu — bolj ko so filmi posneti v realnih dekorjih, bolj abstraktni namreč postajajo. To je bizarno. Ne zadostuje posneti filma sredi Pariza, sredi New Yorka, ali pa na osem tisoč metrih nadmorske višine, da bi imeli realnost. Treba je ali obiskati studio ali pa poiskati neko intenzivnost občutkov sveta, kot je to storil Tati, da bi tako na no-

vo občutili dan, noč, zemljo. To počne Tarkovski, ko snema zemljo, dan, dež tako, da v trenutku deluje neverjetno konkretno.

**EKRAN:** Kako je prišlo do knjige **Napisati scenarij**?

**MICHEL CHION:** Napisati scenarij je zelo priložnostna knjiga. Iskal sem delo in nek prijatelj mi je povedal, da pri I.N.A. (Institut National de l'Audiovisuel) iščejo nekoga, ki bi se hotel ukvarjati s scenarijem. Ker sem torej iskal delo, sem se ponudil, nato pa sem predlagal, da o tem napišem še knjigo. Scenarij me je sicer zanimal kot kinematografski vidik, vendar dotlej nisem imel pravih kvalifikacij za tak posel. Zato sem — kar se tiče sižaja — dobesečno začel od ničle, saj nisem ničesar poznal. Zato moram reči, da je to knjiga malo „iz druge roke“, kot pravijo, da sem torej sam mnogokrat uporabljal informacije iz drugih knjig, da pa sem kljub vsemu poskusil vnesti osebno delo vsaj v tisti del knjige, kjer govorim o štirih filmih. Konec koncev je bil moj osnovni namen napisati zares praktično knjigo, neke vrste priročnik, toda brez tistega „s tem boste lahko napisali dober scenarij!“ V to namreč ne verjamem, čeprav menim, da obstajajo zelo stara dramatska pravila, ki se jih vsi poslužujejo. Celó Godard. Očitno je seveda, da so to stvari, ki še ne naredijo velikega filma, so pa nujni tehnični elementi. Mislim, da je včasih tudi tehnika lahko v veselje, kot element fabrikacije dela, čeprav seveda sama tehnika ni vse. **Napisati scenarij** je torej, če ponovim, priložnostna knjiga, ob kateri sem se sam veliko naučil. Upam, da bo komu pomagala, jasno pa je, da ne gre za teoretičen spis.

**EKRAN:** Zanimiva je že v uvodu razvita distinkcija med zgodbo in pripovedjo. Po vašem mnenju je zgodba vselej enaka, gre le za to, kako jo povemo.

**MICHEL CHION:** Nekatere ljudi moti že sama zamisel, da so zgodbe vselej enake. Takoj vam bodo rekli: „Ne, ne zgodbe so vendar različne!“ Meni je zamisel, da so zgodbe enake, močno všeč. Ko sem bil majhen, sem imel zelo rad grško mitologijo in rad sem videl, da so mi pripovedovali zgodbe. V Franciji obstaja zbirka, ki se imenuje **Pravljice in legende** in ki obsega ogromno zvezkov: pravljice in legende Starega Egipta, Grčije, različnih francoskih pokrajin, Amerike, Japonske. To so bile zgodbe! Kulture, v katerih se te zgodbe dogajajo, so različne, če pa pogledamo, kaj se dogaja v teh zgodbah, najdemo univerzalne stvari, npr. Ojdipa. Meni se to zdi zelo vznemirljivo, da si človek vselej pripoveduje iste zgodbe, in da so vselej zanimive, če so le dobro povedane.

V zvezi s filmom, še posebej sodobnim zgodnjim filmom, pa moram reči, da se mi zdi glavni problem prav v tem, da se v teh filmih ne potrudijo več, da bi pripovedovali zgodbo. Za to je več razlogov. Vzemimo ameriški film: igralci v njih so fantastični, zgodbe pa so šibke. Slabo so povedane. Kar me je presenetilo pri **Piratih** Romana Polanskega, je prav dejstvo, da je zgodba tako slabo povedana. V tem filmu je prizor zasledovanja med dvema ladjama; v pravem gusarskem filmu, po mojem, ne zado- stuje le pokazati eno ladjó, ki zasleduje drugo, temveč rabimo tudi nekoga, ki bo rekel: „V napad!“ Kot v otroški igri. V tem filmu sem pogrešal prav tak kader, v katerem bi vodja gusarjev potegnil svojo sabljo in zakričal: „V napad!“ Morda je na-





ivno, kar pravim, toda ko se otroci igrajo, si na nek način pripovedujejo zgodbe. Ni pomembno samo tisto, kar počnejo, temveč tudi to, kar rečejo. Če torej nekoga napademo, ne da bi rekli „V napad!“, to ni pravi napad. Če ne rečemo „Ogenj!“, „Zadet sem“, če torej ne rečemo stvari, le-te ne obstajajo. Mnogi današnji filmi pa so na-rejeni po principu: aha, ljudje to že pozna-jo, torej jim ni treba tega še povedati. Ni vredno reči „V napad!“, saj je bilo to reče-no že v petdesetih gusarskih filmih. Nare-dil bom torej gusarski film, v katerem nih-če ne bo rekel „V napad!“. Osebnost mislim da je učinek slabši.

**EKRAN:** Je to napaka režije ali scenarija?

**MICHEL CHION:** Režije, seveda. Polanski je brez dvoma dober režiser, toda na tem mestu je zgodba slabo povedana. Še veli-ko drugih filmov manj zanimivih režiserjev je danes slabo povedanih. Verjetno je raz-log v tem, da današnji gledalec ne hodi v kino le zaradi zgodb. Le-te gleda na televi-ziji. Ko na televiziji gleda nadaljevanko, pričakuje, da bo sledil zgodbi. V kino pa gre najpogosteje zato, da bi gledal velike dekorje, velike igralce, velike tehnične efekte. ..., zgodba pa ga ne zanima. Celo to, ali bo junak na koncu ostal živ ali pa bo umrl, ga ne zanima več. Film je tako na nek način spet postal sejemska umetnost: umetnost specialnih efektov, trikov, osup-ljivih točk — toda zgodba, ki naj bi vse to držala skupaj, je manj pomembna kot ne-koč. Ko so včasih ljudje odhajali iz kina, so si predvsem pripovedovali zgodbo. Da-nes imajo doma televizijo in v kino ne gre-do več zato, da bi videli zgodbe. Zato so scenariji, tudi ameriških filmov, danes bis-tveno šibkejši, a to vseeno nikogar ne vznemirja. Igralci so odlični, fotografija je odlična, scenariji pa so šibki. Morda je pa-radokšno, toda četudi sem napisal knjigo o pisanju dobrega scenarija, ne mislim, da dober scenarij naredi tudi dober film, še manj pa sem prepričan, da ljudje sploh ho-čejo dobre scenarije.

**EKRAN:** Na to je opozoril tudi Pascal Bo-nitzer v tekstu „Določena tendenca ameri-škega filma“, kjer pravi, da ni več režiser-jev, ampak so samo še mojstri specialnih efektov. ...

**MICHEL CHION:** Da, res je. Le da imam jaz veliko raje specialne efekte kot on. Jaz jih imam prav rad. Obožujem filme s speci-alnimi efekti, če so le dobro narejeni in če imajo vsaj minimalno zgodbo. Zato lahko tudi rečem, da imam veliko raje sodobne ameriške filme kot on. Se pa strinjam z njim, da je ta hip le malo ameriških reži-serjev. Danes jih je res malo. Je Scorsese, Cassavettes, pa Carpenter. ...

**EKRAN:** Kaj pa newyorški režiserji? Ali ni-so prav oni neke vrste reakcije na opisano situacijo v Hollywoodu? Poznajo zgodovi-no filma, predvsem pa vedo, kako pripove-dovati zgodbe.

**MICHEL CHION:** Da, res je. Toda vrnil bi se še k vprašanju scenarija. Sprašujem se, ali ljudje sploh hočejo dobre scenarije. Mi-slim namreč, da ljudje zmerom potrebuje-jo zgodbe in četudi jim jih pripoveduje tele-vizija, ta ne more povedati vseh zgodb. Tu spet vidim pomembno vlogo nekaterih so-dobnih filmov znanstvene fantastike, ki pripovedujejo prave zgodbe. Obstaja pa še drugo vprašanje, moralno, vprašanje cini-zma. Morda je le-to najbolj očitno v neka-terih francoskih, pa tudi ameriških filmih, v katerih je vse dovoljeno, nič ni prepove-danega, vsi imajo prav. Če pripovedujemo zgodbo s tega stališča, ni prav ničesar več zanimivega. Nastajajo grobi filmi, kakršen je *Rambo*, z mišičastimi super-Američani, ki z ognjenimi zublji pobijajo množice. Tak film postaja dobesedno odvrten. V Fran-ciji, je nekoliko drugače. Ni ravno veliko fil-mov, v katerih bi se ljudje medsebojno po-bijali s plameni ali bazukami, zato pa jih je toliko več, v katerih so si ljudje drug druge-mu zoprni. Vsi so ciični, na koncu pa zma-ga tisti, ki je bil najbolj ciničen, najbolj zlo-ben. To moti in povzroča, da zgodbe eno-stavno ni mogoče pripovedovati. Na ravni scenarija se tako zastavlja problem vloge Zakona. Vemo, da ni zgodbe, če ni Zako-na. Ni nujno, da je tu ravno policaj kot predstavnik Zakona, toda če ni vsaj ideje Zakona, ideje sankcije, kaznovanja, ukazo-vanja, prepovedanega — potem zgodba ni vredna, da bi bila povedana. Na nek način je to normalna evolucija: vzemite npr. in-cest. Ta ni več tabu v filmu zadnjih deset let. Narejenih je bilo pet, deset, dvajset fil-mov o incestu in morda res lahko rečem, da smo napredovali na tem področju. To-da, če ni več zakona, prepovedi, če delamo film zato, da povemo, kako je incest lep, potem to ne more biti prav nič zanimivo. Vzemite npr. film Louisa Malla *Šum na sr-cu*. To je tipičen primer filma, ki računa na škandalozni učinek s tem, da krši tabu, to-da o samem tabuju ne zna ničesar pove-dati. Nasprotno pa je *Carstvo čutil*, film, ki upošteva Zakon in tragičen občutek življe-nja. Mogoče je torej narediti zelo drzen film, kakršen je Oshiminov *Carstvo čutil*, v katerem pa je občutek tragičnega še kako prisoten, z nekim človeškim, univerzalnim smislom. Film torej s tem, ko briše določe-ne meje, izgublja zgodbo, pa naj se giblje k cinizmu ali pa k rožnatim vizijam življenja. Še okoli enega vprašanja se danes — po-sredno ali neposredno — vrti mnogo sce-narijev: to je problem očetovstva, očetov-ske vloge. Tudi to je po svoje normalno, saj zahodni svet, zahodna Evropa, pogo-sto ne ve več, kaj to je. Kaj je to očetovska funkcija, kdo je Oče? Filmu se ponuja cela pahljača problemov, povezanih s spre-membami v generacijah, z genetskimi eks-perimenti. ...

**EKRAN:** Toda oče se vrača. V *Vojni zvezd* so celo trije.

**MICHEL CHION:** Res je. Zelo rad imam *Vojno zvezd*. To je res „vrnitev očeta“. Tudi filmi Tarkovskega govorijo o tem vpraša-nju, seveda z veliko več subtilnosti in am-biguitete.

**EKRAN:** Kar ste govorili o cinizmu, bi se pri nas dalo povezati s problemom korupci-je (politične, moralne. ...). Če je vse sko-rumpirano, o čem sploh še pripovedovati?

**MICHEL CHION:** V Franciji temu pravimo „les ri-poux“. Tako se je imenoval tudi neki film, ki je imel izjemen uspeh. *Ri-pou* je obrnjeno od *pourri* (pokvarjen), je pa to vr-sta argota, slanga, v katerem se obračajo besede in ki se imenuje *le vers-l'en*, kar je obrnjeno od *l'envers* (obratno, obrnjeno, druga stran). Gre za jezik, ki ga v Parizu, pa tudi drugje v Franciji mnogi mladi govorijo med sabo in ki že dolgo obstaja, a ga spet vse pogosteje uporabljajo. *Les ri-poux* to-rej pomeni *pourris* in tako se je imenoval film Clauda Zidija, o policajih, ki so bili povsem izven zakona, ki so počeli vse mo-goče nelegalne stvari, kupovali in prepro-dajali drogo ipd. Na koncu zmagajo in ob-činstvu se celo zdi, da so imeli prav. To „ri-pou“ moralo lahko najdete v mnogih fil-mih, toda mene osebno dolgočasi. Je vizi-ja, ki je povsem nezanimiva. Ne rečem, da bi morali biti vsi dobri, ali pa preprosto do-bri in zli, toda tam, kjer so vsi podkupljeni, ni prav nobene dvournosti.

**EKRAN:** Morda bi se sodobni povratek k žanru dalo razložiti prav s to odsotnostjo Zakona, odsotnostjo Očeta. Kajti v starih žanrskih filmih vse to imamo, še posebej v črnih filmih. ...

**MICHEL CHION:** Najpogosteje so to re-konstrukcije, *remakes*. Toda treba je reči, da film pogosto ne ve, kaj bi počel. Ameri-čani ne vedo, kaj bi počeli. Še naprej sne-majo filme, še naprej nekateri prinašajo ogromno denarja, včasih potrebujejo neo-westerne, neo-črne filme itd. Smešno je, recimo, da kupujejo francoske filme, da bi jih ponovno posneli v Združenih Državah. Kot da bi sami ne imeli več nobenih zgodb. Kupili so *Tri može in zibelko*, kupili so več komedij francoskega scenarista Francisa Weberja, da bi jih na novo posne-li v Ameriki, z ameriški igralci. Smešna ideja! Vemo pa tudi, da delajo veliko rema-keov. To daje občutek neke praznine, ki jo skušajo zapolniti s tistim, kar je film že na-redil. So pa tudi nove, žive stvari. Filmi, kot so Carpenterjevi, so se morda že nekoliko izčrpali so pa še glasbeni filmi. Tudi tu prave novosti prihajajo iz popularnih ža-nrov. Z dveh strani pravzaprav: s strani naj-bolj elastičnih, kulturnih režiserjev, in s strani popularnega filma. Nimam sicer do-volj vpogleda v filme z Orienta, toda zdi se mi, da je v aktualnih hongkongskih in ja-ponskih filmih nek določen klasicizem, ne-ka perfekcija umetnosti pripovedovanja, ki je v ameriških in evropskih filmih danes ne najdem. Ko vidimo te filme, si rečemo: da, še je mogoče pripovedovati zgodbe!

Za *Ekran* sta se pogovarjala Zdenko Vrdlo-vec in Stojan Pelko, ki je pogovor pripravil za objavo

**Opomba:**

1. To je delo *Composing for film*, 1944.