

revija za film in televizijo

EKRAN

1,2

vol. 11 (letnik XXII) 1986

ORSON WELLES

esej
REZISERJEVI PODPISI

branje
KNJIGE O FILMU

televizija
BESEDNJAK TELEVIZIJE

filmski pojmi
KAMERA



Proces, Orson Welles



EKRAN

revija za
film in televizijo
1,2 1986
vol. 11
(letnik XXIII) 1986
cena 300 din

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

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

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

stalni sodelavci
Bojan Baskar
Darko Štrajn
Jože Vogrinc
Melita Zajc

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnični urednik
Darja Spanring Marčina

lektor
Peter Kuhar

sekretar uredništva
Majda Širca

grafična priprava
Repro studio Mrežar

tisk
Kočevski tisk, Kočevje

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

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

cena posameznega izvoda
enojna številka 200 din
dvojna številka 300 din
celoletna naročnina 1200 din
za dijake in študente 800 din

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

nenaročenih rokopisov
ne vračamo

oprosteno prometnega davka
po pristojnem mnenju
Republiškega komiteja
za kulturo in znanost
št. 4210-57/86, z dne 5. 2. 1986

bio-filmografija intervju Orson Welles	Orson Welles Orson Welles: Vse temelji na govoru Dotik zla Orson Welles speaking	Zdenko Vrdlovec Stojan Pelko Michel Chion	1 3 8 10
festivali	Benetke '85 Na Lidu je „življenje lepo“ Kranj '85 II. mednarodni festival ekološkega in etnološkega filma Haag '85 V ritmu trepetanja Video CD '85 Calling the Shots Mannheim '85 Največji slovenski uspeh TDF '85 Ohranjanje tradicije Split '85 Svet umetnosti in svet idej	Silvan Furlan Naško Križnar Bogdan Lešnik Melita Zajc Branko Šomen Viktor Konjar Juvencij Piškur	12 14 16 18 20 22 22
branje	Film skozi Langa Pionirski prispevek Podvojena realnost „Touch“ režije Ekran v Filmskih sveskah Slovenski film Jugoslovanski film Zvok in glasba v filmu	Silvan Furlan Bojan Kavčič Bojan Kavčič Silvan Furlan dr. Dušan Stojanović Viktor Konjar Viktor Konjar Zdenko Vrdlovec	24 25 26 26 27 28 28 29
eseji	Režiserjevi podpisi Struktura žanra Od satire do nadrealizma v jugoslovanski filmski komediji	Bojan Baskar Marcel Štefančič, jr. Andrew Horton	32 34 35
televizija	Besednjak Dinastije	Majda Širca	38
novi slovenski film	Doktor Doktor	Stojan Pelko Stojan Pelko	40 40
kritika	1941 Indiana Jones Osamljeni očka Do poslednjega diha Ženska v rdečem Lassiter	Darko Štrajn Darko Štrajn Alenka Koron Melita Zajc Marko Golja Marko Golja	42 42 43 44 45 46
kinoteka	Retrospektiva Johna Forda	Vladimir Koch	47
portret	Walter Hill	Marcel Štefančič, jr.	49
prireditve	Štirindvajset slik smrti v sekundi življenja	Rosvita Žoldoš	51
in memoriam	Bogdan Kalafatović Idealistovo življenje Izziv avantgarde	uredništvo Bogdan Kalafatović Bogdan Kalafatović	53 54 54
in memoriam	Gabor Body	I. L. G.	54
zapisovanja	vibina vitrina amaterji knjižna vitrina intervju Manfred Salzgeber festivali	Milan Ljubić Vinko Kramar-Krištof Barbara Habič Melita Zajc Mirjana Borčić	55 55 56 57 58
FOTO-ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA			
	Mar je to zarja?	Zdenko Vrdlovec	8
PRILOGA			
	EKRANOVA KNJIŽNICA / FILMSKI POJMI Kamera	Silvan Furlan	65



bio-filmografija

ORSON WELLES

Orson Welles se je rodil leta 1915 v Kenoshi, država Wisconsin, ZDA. Umrli je leta 1985.

Študiral je v Chicagu na Art Institute in nato nekaj časa delal kot novinar ter v nekem manjšem gledališču igral Shakespearove osebe (kar je počel že kot otrok v svojem lutkovnem gledališču). Na potovanju po Irskem je pristal v Gate Theatre v Dublinu, kjer je bil eno leto poklicni igrlec. V New Yorku je leta 1936 postavil **Macbetha** s samimi črnci v igralski zasedbi in naslednje leto z Johnom Housemanom ustanovil Mercury Theatre (otvoritvena predstava je bila **Julij Cezar** v modernih kostumih). Toda šele z radijsko igro se je njegov glas prvič razlegel po celi Ameriki: to je bila radijska adaptacija **Vojne svetov** (The War of Worlds) H. G. Wellsa, ki je leta 1938 Američane pripravila do tega, da so iz strahu pred Marsovci bežali v hribe. Wellesa, ki je bil že „čudežni otrok“, se je zdaj prijel še sloves „mojstra šoka“, „moža, ki je vsega zmožen“, kar je verjetno napeljalo producersko družbo RKO, da ga je povabila v Hollywood. Tja je prišel obkrožen s svojo ekipo iz Mercury Theatre in podpisal pogodbo, kakršne Hollywood ni pomnil: ni namreč zahteval denarja, marveč avtoriteto, popolno svobodo, da počne, kar hoče. Dobil pa je oboje. Rezultat je bil **Državljan Kane**, ki je pretresel filmsko zgodovino. Toda že naslednjega filma, **Velicastni Ambersonovi**, mu producent zaradi slabega izkupička od prvega ni dovolil montirati, kmalu po vrnitvi iz Brazilije, kjer je nameraval posneti napol dokumentarni film **Vse to je res** (It's All True), pa ga je RKO odpustil. Odtlej je imel Welles večne težave s produkcijo, morda nekoliko manjše v Evropi, kjer je preživel osem let, kot v ZDA (tu je dobil večjega producenta, Universal, samo za **Dotik zla**).

Med superlativi, pripisanimi Wellesu, velja omeniti tega, ki pravi, da je Welles „Shakespeare filma“: najprej pač zato, ker je bil Shakespeare zanj „the stuff of life“, življenjska snov, ki je prežemala tako njegovo gledališko kot

filmsko delo, in potem zato, ker je njegova vloga v filmski zgodovini povsem primerljiva z ugledom velikega dramatika. Omenili bi še eno primerjavo: francoski filozof Gilles Deleuze v svoji zadnji knjigi *Slika-čas* (Image-temps, 1985) vidi Wellesa v bližini Nietzscheja oziroma nietzschejanske kritike resnice. Tako za enega kot za drugega „resnični svet“ ne obstaja in človeka, ki hoče resnico, pogosto vodijo sumljivi vzgibi: tak človek hoče soditi življenju v imenu neke višje vrednote, v življenju vidi zlo, napako, ki jo je treba odpraviti. In tako kot Nietzsche, trdi Deleuze, se je tudi Welles boril proti sistemu sodbe, še več, ta postane pri njem nemogoč (**Proces**): Welles nenehno gradi osebe, ki jim ni mogoče soditi, ki uhajajo vsakršni možni sodbi. A če ni resnice, tudi ni več videzov — preostanejo samo še telesa, ki so moči, zadevajoče druga ob drugo. Vendar vse moči niso enake, ene so dobre, druge slabe: slabe so tiste, ki predstavljajo pohabljenost in izčrpano življenje in hkrati voljo do vladanja, oblasti (npr. Bannister v **Dami iz Shanghaja**), medtem ko so dobre tiste, ki predstavljajo kipenje in nenehno metamorfozo življenja. „Dobre moči“ imajo pri Wellesu tudi svoje ime — to je „plemenitost“ (z njo Welles definira svojo najbolj priljubljeno figuro, Falstaffa) ali „umetniška volja“, volja do ustvarjanja novih možnosti, ki — kot pravi Deleuze — ostane nedolžna celo v zločinu.

Wellesov filmski opus predstavlja za filmografe naporno nalogo, saj vsi zatrjujejo, da ne morejo priti do popolnega seznama filmov, pri katerih je Welles na ta ali oni način sodeloval (kot režiser, scenarist ali igrlec); razen tega se je Welles loteval več projektov hkrati in jih v različnih fazah opustil (zaradi pomanjkanja denarja, čeprav je svoj igralski dohodek pogosto investiral v realizacijo filma, ali zaradi upada navdušenja). Filmografija, ki jo tu objavljamo, se opira na tisto, ki jo je za posebno številko *Cahiers du cinéma* o Wellesu pripravil Vincent Pinel in obsega dokončane in nedokončane filme.

ORSON WELLES

Srca starosti (The Hearts of Age), 1934; r. Welles in William Vance; i. Welles, Virginia Nicholson; p. Todd School; 6-minutni film.

Preveč Johnsona (Too Much Johnson), 1938; r. in s. Welles; k. Paul Dunbar; i. Joseph Cotten, Virginia Nicholson; p. Mercury Productions; to je 40-minutni film o režiranju istoimenske gledališke predstave, nikoli ni bil javno predvajan in je zgorel v požaru, ki je zajel Wellesovo vilo v Madridu leta 1970.

Državljan Kane (Citizen Kane), 1940—41; s. Herman J. Mankiewicz in O. W.; r. O. W.; k. Gregg Toland; sc. Van Mest Polglase; z. Bailey Fesler in James G. Stewart; g. Bernard Herrmann; m. Robert Wise; i. O. W., Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Everett Sloane, Ruth Warrick; p. Mercury Production by Orson Welles in RKO, t. 119 minut; premiera je bila 9. aprila 1941 v New Yorku, potem ko jo je časopisni mogotec Hearst zaman skušal preprečiti.

Veličastni Ambersonovi (The Magnificent Ambersons), 1941—42; s. O. W. po romanu Bootha Tarkingtona; r. O. W.; k. Stanley Cortez; sc. Mark-Lee Kirk; z. Bailey Fesler in James G. Stewart; g. Bernard Herrmann; m. Robert Wise; i. Tim Holt, Joseph Cotten, Dolores Costello, Agnes Moorehead, Anne Baxter, off glas O. W.; p. Mercury Production by Orson Welles in RKO; t. 88. minut (originalna verzija 131 minut).

Potovanje v strah (Journey into Fear), 1942—43; s. Joseph Cotten in O. W. po romanu Erica Amblerja; r. O. W. in Norman Foster (ki je edini napisan v filmski glavi); k. Karl Struss; sc. Mark-Lee Kirk, z. Bailey Fesler in James G. Stewart; g. Roy Webb; m. Mark Robson; i. Joseph Cotten, Dolores Del Rio, Orson Welles, Ruth Warrick, Agnes Moorehead, Everett Sloane; p. Mercury Production by Orson Welles in RKO; t. 70 minut.

Tujec (The Stranger), 1945—46; s. Anthony Veiller in John Huston; r. O. W.; k. Russel Metty; sc. Perry Ferguson; z. Corson Jowett in Arthur Johns; g. Bronislaw Kaper; i. O. W., Loretta Young, Edward G. Robinson; p. Haig Corporation, International Pictures; t. 95 minut (originalna verzija 115 minut).

Dama iz Shanghaja (The Lady from Shanghai), 1946—48; s. O. W. (po knjigi Sherwooda Kinga *If I Should Die Before I Wake*); r. O. W.; k. Charles Lawton jr.; sc. Stephen Gooson in Sturges Carne; z. Lodge Cunningham, g. Heinz Roemheld; i. O. W., Rita Hayworth, Everett Sloane; p. Columbia; t. 87 minut.

Macbeth, 1947—48; s. in r. O. W.; k. John Russel; sc. Fred Ritter; z. John Stransky; g. Jacques Ibert; i. O. W., Jeanette Nolan, Dan O'Herlihy; p. Mercury Production za Republic Pictures, Hollywood; t. 107 minut.

Othello, 1949—52; s. in r. O. W.; k. Anchise Brizzi, G. R. Aldo, George Fanto; sc. Alexander Trauner; g. Francesco Lavagnino in Alberto Barberis; i. O. W., Michael MacLiammoir, Suzanne Cloutier; p. Mercury Production in Scaler Films, Rim; t. 95 minut; film je prejel zlato palmo na festivalu v Cannesu, 1952.

² **Zaupno poročilo** (Mr. Arkadin, Confidential Report), 1954—55; s. O. W. po svojem lastnem romanu *M. Arkadin*; r. O. W.; k. Jean Bourgoïn; sc. O. W. in Gil Parrondo; g. Paul Misraki; i. O. W., Paola Mori, Robert Arden, Akim Tamiroff, Michael Redgrave; p. Mercury Production, Filmorsa, Pariz in Cervantes Films Organisation, Madrid; t. 99 minut.

Dotik zla (Touch of Evil), 1957—58; s. O. W. (po romanu Whita Mastersona *Badge of Evil*); r. O. W.; k. Russell Metty; sc. Alexander Golitzen; g. Henry Mancini; i. O. W., Charlton Heston, Janet Leigh, Akim Tamiroff, Marlene

Dietrich; p. Universal; t. 95 minut.

Studenec mladosti (The Fountain of Youth), 1958; s. in. r. O. W.; k. Sid Hickox; i. Dan Tobin, Joi Lansing, Rick Jason in O. W. pripovedovalec; p. Desilu Production za TV oddajo „Orson Welles presents“; t. 27 minut.

Proces (The Trial), 1962; s. O. W. po romanu F. Kafke; r. O. W., k. Edmond Richard; sc. Jean Mandaroux; i. Anthony Perkins, Jeanne Moreau, Romy Schneider, O. W., Akim Tamiroff; p. Mercury Production, Paris Europe Productions, Hisa Films, München in Fi-C-It, Rim; t. 120 minut.

Falstaff (Chimes at Midnight), 1964—66; s. O. W. po Shakespearovih delih *Rihard II.*, *Henrik IV.*, *Henrik V.* in *Vesele vdove windsorske*; r. O. W.; k. Edmond Richard; sc. Jose Antonio de la Guerra; g. Alberto Lavagnino; i. O. W., Keith Baxter, John Gielgud, Jeanne Moreau, Marina p. International Films Espanola, Alpine Production, Svica; t. 115 minut.

Nesmrtna zgodba (The Immortal Story), 1966—68; s. O. W. (po noveli Karen Blixen); r. O. W.; k. Willy Kurant; i. O. W., Jeanne Moreau, Roger Coggio, Fernando Rey; p. francoska TV in Albina Films, Pariz; t. 58 minut.

Resnice in laži (F for Fake), 1973—75; s. in r. O. W.; k. Christian Odasso in Gary Graver; i. O. W., Oja Kodar, François Reichenbach, Joseph Cotten; p. Saci, Teheran, Les Films de l'Apostrophes, Pariz, Janus Film und Fernsehen, Frankfurt; t. 85 minut.

Snemanje Othella (Filming Othello), 1978; s. in r. O. W.; k. Gary Graver (16 mm); i. O. W., Michael Mac Liammoir; p. zahodnonemška TV, t. 84 minut.

Nedokončani filmi:

Srce teme (Hearth of Darkness), 1939; s. O. W. in John Houseman po povesti Josepha Conrada.

Vse to je res (It's All True), 1941—42; s. in r. O. W.; k. Howard Greene, Harry Wild, Eddie Pyle, Joseph Biroc; p. Mercury Production in RKO.

Don Kihot (Don Quixote), 1957—75; s. O. W. po Cervantesovem romanu; r. O. W.; k. Jack Draper; i. Francisco Reiguera, Akim Tamiroff, O. W.

Globina (The Deep, Dead Reckoning), 1967—70; s. O. W. po romanu Charlesa Williamsa *Dead Calm*; r. O. W.; k. Willy Kurant; i. O. W., Jeanne Moreau; film so snemali na Hvaru.

Druga stran vetra (The Other Side of the Wind), 1970—72; s. O. W. in Oja Kodar; r. O. W.; k. Gary Graver; i. John Huston, Rich Little, Oja Kodar, Norman Foster, Peter Bogdanovich, Lilly Palmer; p. Saci, Teheran, Films de l'Apostrophes, Pariz; film je v iranski lasti.

Pripravil: Z. V.

Kratice:

s. — scenarij, r. — režija, k. — kamera, sc. — scenografija, z. — zvok, g. — glasba, m. — montaža, i. — igralci, p. — produkcija, t. — trajanje.

(priredil Z. V.)

Orson Welles

VSE TEMELJI NA GOVORU

KOT GROBOVI

Veliko razmišljate o svojem delu?

Nikoli a posteriori. Razmišljam o svojih filmih, ko jih pripravljam. Za vsakega od njih naredim ogromno količino priprav, ki pa jih, potem ko enkrat pričnem, pustim ob strani. Kar je čudovito pri filmu, kar ga tako dviga nad gledališče, je to, da ima toliko elementov, ki nas lahko premagajo, a tudi obogatijo, nam podarijo življenje, ki pride od nikoder. Film mora biti vedno odkrivanje nečesa. Mislim, da bi film moral biti bistveno poetičen, zato se med snemanjem — ne pa v fazi priprave — poskušam potopiti v poetičen proces, ki se razlikuje od pripovednega ali dramatskega procesa. Toda, v resnici sem človek idej, da, morda celo prej človek idej kot moralist.

Ali verjamete v obliko tragedije, ki bi ne bila melo-dramatska?

Da, toda to je zelo težko. Za kateregakoli avtorja anglo-saksonske tradicije je to zelo težko. Shakespearu se ni nikoli posrečilo. Mogoče jo je doseči — toda doslej še nihče ni uspel. Znotraj moje kulturne tradicije tragedija ne more ubežati melodrami. Vselej lahko uporabimo tragične elemente, morda celo dosežemo vzvišenost tragedije, toda melodrama ostaja inherentna anglo-saksonskemu kulturnemu univerzumu. Nobenega dvoma ni o tem.

Ali je točno, da vaši filmi nikoli ne ustrezajo tistemu, kar ste mislili narediti, predno ste jih začeli? Zaradi producentov itd.

V resnici moram reči, da, kar zadeva mojo ustvarjalnost, stalno nekaj spreminjam. Na začetku imam nek temeljni pojem filma, ki bo postal bolj ali manj končni aspekt, toda vsak dan, sleherni trenutek, preusmerjen ali predurčen z izrazom v obeh enah od igralci, z lego sonca. Nimam navade pripravljati filma in se ga nato lotiti. Pripravljam film, tod nikoli nimam namena narediti tega filma. Priprava me na določen način osvobaja, da lahko delam na svoj način: da mislim na koščke filma in na rezultat, ki ga bodo dali; in med temi so tudi deli, ki me razočarajo, ker jih nisem zasnoval dovolj celovito. Ne vem, katero besedo uporabiti, saj me je strah pompoznih besed, kadar govorim o izdelavi filma. V svetu, ki ga ustvarjam — pa naj gre za trideset sekund ali za dve uri — potrebujem visoko stopnjo koncentracije; zaradi tega imam v času snemanja ponoči veliko težav s spanjem. Ne zato, ker bi bil prezaseden, temveč ker ima ta svet zame tolikšno realnost, da mi za njegovo izginotje ne zadošča le zaprte oči. Strašno intenzivnost občutij predstavlja. Če snemam v kakem sijajnem kraju, čutim in živim ta kraj na tako močan, silovit način, da so tedaj, ko jih ponovno vidim, ti kraji kot grobovi, popolnoma mrtvi. Po vsem svetu so kraji, ki so za moje oči trupla, zato ker sem tam že snemal; zame jih ni več. Obstaja izjava Jeana Renoirja, za katero se zdi, da je v zvezi s tem: „Spomniti moramo ljudi, da je žitno polje, ki ga je naslikal van Gogh, lahko bolj razburljivo od naravnega žitnega polja.“ Pomembno se je spomniti, da umetnost presega realnost. Film postaja neka druga realnost. A propos, zelo cenim Renoirjevo delo. Nekakšno pobožnost čutim do njegovih filmov, čeprav moji njemu niso všeč. Zelo blizu sva si, in dejansko občalujem le to, da mojih filmov nima rad iz istih razlogov kot imam jaz rad njegove. Njegovi filmi se mi zdijo čudoviti, saj je tisto, kar pri nekem avtorju najbolj cenim, avtentična senzibilnost. Prisotnost resnične poetične senzibilnosti. Ne zdi se mi posebej pomembno, ali je film tehnično uspel ali ne: filmov, ki jim manjka tovrstne senzibilnosti, se pač ne da presojati drugače kot z vidika tehnične ali estetske spretnosti. Toda film, tisti pravi, je poetičen izraz, in Renoir je eden redkih poetov. Kot je Ford, v

svojem slogu. Ford je poet. Šaljivec, seveda ne za ženske, temveč za moške.

NALOGA: Raziskovati

Ob Fordu in Renoirju, kateri so še drugi cineasti, ki jih cenite?

Vedno isti, zdi se mi, da glede tega nisem posebej originalen. Tisti, ki mi je najbolj všeč od vseh, je Griffith. Mislim, da je najboljši režiser v zgodovini filma. Najboljši, veliko boljši od Eisensteina, čeprav Eisensteina zelo občudujem.

Kaj je s tistim pismom, ki vam ga je Eisenstein poslal, ko sami še niste bili pri filmu?

To je bilo v zvezi z **Ivanom Groznim**.

Baje ste rekli, da njegov film spominja na Michaela Curtiza . . .

Ne. Zgodilo se je, da sem napisal kritiko **Ivana Groznega** za nek časopis, in nato sem nekega dne prejel Eisensteinovo pismo, ki je prišlo iz Rusije in je obsegalo štirideset strani. Odgovoril sem mu in tako se je začela izmenjava, ki naju je naredila za dopisna prijatelja. Toda ničesar nisem rekel, kar bi lahko spominjalo na paralelo med njim in Curtizom. To bi ne bilo res. **Ivan Grozni** je najboljši film velikega cineasta.

Gre za to, da sem ga ocenjeval na Eisensteinovi ravni, ne pa na tisti, ki bi ustrezala minornemu cineastu. Njegova drama je bila predvsem politična. Ne zato, ker bi moral pripovedovati zgodbo, ki bi je ne hotel, temveč zato, ker ni bil cineast za zgodovinske filme.

Zdi se mi, da obstaja pri Rusih močna tendenca pokazati se bolj akademske, ko obravnavajo neko drugo dobo. Tedaj postanejo retoriki in akademiki, v slabem pomenu te besede.

Človek ima v vaših filmih občutek, da realni prostor ni nikoli upoštevan: kot da bi vas ne zanimal . . .

Dejstvo, da ga ne uporabljam, še ne pomeni, da mi ni všeč. Drugače rečeno, veliko je elementov kinematografske govorice, ki jih ne uporabljam, a ne zato, ker bi imel kaj proti njim. Dejal bi, da svoje preizkuse opravljam na področju, ki je najmanj znano, in ki se ga čutim dolžan raziskati. Toda s tem nočem reči, da je to zame najboljše in edino, ali da zavračam normalno koncepcijo prostora v odnosu do kamere. Mislim, da umetnik mora raziskovati svoje izrazno sredstvo.

Film, če izvzamemo nekaj majhnih domislic, ki ne sežejo prav daleč, v resnici ni napredoval že več kot trideset let. Edine spremembe se dogajajo na nivoju vsebine. Vidim veliko obetavnih in občutljivih režiserjev, ki raziskujejo nove teme, toda ne vidim nikogar, ki bi se spopadel s formo, z načinom, kako povedati stvari. Zdi se, da to nikogar ne zanima. Slogovno so si vsi zelo podobni.

JEDRO FILMA

Zelo hitro morate delati: v petindvajsetih letih filma ste naredili 10 filmov, kakih 30 ste jih odigrali, naredili ste serijo zelo dolgih programov za televizijo, igrali in režirali ste v gledališču, brali komentarje v drugih filmih in povrh napisali še trideset scenarijev. Vsak od njih vam je moral vzeti več kot šest mesecev.

Nekateri celo več. So taki, za katere sem rabil tudi dve leti, s tem da sem jih od časa do časa puščal ob strani, da bi lahko delal druge stvari, in jih nato spet nadaljeval. So pa tudi taki, ki jih napišem zelo hitro.

Ali jih napišete v celoti, z dialogi?

Vedno pričnem z dialogom. In ne razumem, kako je mogoče napisati akcijo pred dialogom. Zelo čudna koncepcija je to. Vem, da je teoretično govor drugotnega pomena pri filmu, toda skrivnost mojega dela je, da vse temelji na govoru. Ne delam nemega filma. Začeti moram s tistim, kar osebe rečejo. Vedeti moram, kaj re-

čejo, preden jih vidim početi tisto, kar počnejo. *Pa vendar je v vaših filmih bistvena vizualna plat.* Res je, toda do tega bi ne mogel priti brez čvrstosti govora kot osnove za gradnjo podob. Zgodi pa se, da posnetki vizualnih komponent potemnijo, zakrijejo besede. Najbolj klasičen primer je **Dama iz Šanghaja** (Lady from Shanghai, 1948). Prizor z akvarijem je bil tako privlačen za pogled, da nihče ni slišal povedanega. A prav to povedano je bilo jedro filma. Vsebinska je bila tako dolgočasna, da sem si rekel: „Treba je nekaj levega za gledati.“ Gotovo, prizor je bil zelo lep. Prvih deset minut filma je tistih, ki mi sploh niso všeč. Ko pomislim nanje, imam vtis, da niso moje delo. Spominjajo na katerikoli drugi hollywoodski film.

Zgodbo o **Dami iz Šanghaja** gotovo poznate. Delal sem na zamisli spektakularnega gledališča tipa „V 80 dneh okoli sveta“, ki bi ga sprva moral producirati Mike Todd. Toda nenadoma se je to podrlo in znašel sem se v Bostonu, na dan premiere, ne da bi mogel dvigniti kostume s postaje, saj je bilo za to potrebnih 50.000 dolarjev. Brez tega denarja nismo mogli izvesti premiere. V tistem času sva se z Rito že razšla, niti govorila nisva več. Nisem imel namena delati filma z njo. Iz Bostona sem zahteval zvezo s Harryjem Cohnom, direktorjem Columbie, ki je bil v Hollywoodu, in mu rekel: „Imam izredno zgodbo za vas, če mi v eni uri telegramske pošljete 50.000 dolarjev na račun pogodbe, ki jo bom podpisal za to delo.“ Cohn vpraša: „Katero zgodbo?“ Telefoniral sem z gledališke blagajne; ob strani je bila mizica z žepnimi knjigami in dal sem mu naslov ene od njih: **Dama iz Šanghaja**. Rekel sem mu: „Kupite roman in naredil bom film.“ Eno uro kasneje smo prejeli denar. Potem sem prebral knjigo, bila je grozna, zato sem se z vso naglico spravil pisati zgodbo. Prispel sem v Hollywood, da bi naredil film z zelo skromnimi izdatki in v šestih tednih snemanja. Toda hotel sem dobiti še več denarja za svoje gledališče. Cohn me je vprašal, zakaj ne bi snemal z Rito. Ona mi je odgovorila, da bi ji bilo to zelo všeč. Dopovedoval sem ji, da je njena vloga antipatična, da gre za žensko, ki ubija, in da bi to lahko škodovalo podobi zvezde, ki si jo je občinstvo ustvarilo o njej. Rita je vztrajala in tako je film, ki naj bi stal 350.000 dolarjev, postal film za 2 milijona. Rita se je izkazala v sodelovanju. Tisti, ki je bil prestrašen, ko je videl film, je bil Cohn.

Kako na splošno delate z igralci?

Dam jim veliko svobode in hkrati občutek natančnosti. Prav nenavadna kombinacija. Z drugimi besedami, telesno in glede na način, kako se gibljejo, zahtevam preciznost baleta. Njihov način igre pa izhaja neposredno iz njihovih lastnih zamisli prav toliko kot iz mojih. Ko kamera enkrat začne snemati, vizualno ne improviziram. Na tem področju je vse skrbno pripravljeno. Sicer pa delam z igralci zelo svobodno. Skušam jim ponuditi prijetno življenje.

BREZUP UMETNOSTI

Vaš film je bistveno dinamičen . . .

Mislim, da film mora biti dinamičen, čeprav domnevam, da vsak umetnik brani svoj lastni stil. Zame je film košček življenja v gibanju, ki je projeciran na ekran, ne pa kadriranje. Ne verjamem v film, če na ekranu ni gibanja. Zaradi tega se ne strinjam z nekaterimi režiserji, ki jih sicer spoštujem, toda ki se zadovoljujejo s statičnim filmom. Zame so to mrtve podobe. Slišim šum projektorja za seboj, in ko gledam te dolge, dolge sprehode po ulicah, vedno pričakujem, da bom zaslišal režiserjev glas: „Rez!“

Edini režiser, ki ne premika veliko niti kamere niti igralcev, in ki mu verjamem, je John Ford. Uspe me prepričati v svoje filme, čeprav je v njih le malo gibanja. Pri drugih pa imam vedno

vtis, da prav obupno skušajo delati Umetnost. Vendar je drama tisto, kar bi morali delati, in drama mora biti polna življenja. Zame je film predvsem dramatsko sredstvo, in ne literarno. *Zato je vaša režija živa: to je srečanje dveh gibanj, igralcev in kamere. Od tod izhaja tesnoba, ki zelo dobro odseva tesnobo sodobnega življenja...* Mislim, da to ustreza mojemu videnju sveta: odseva to vrsto vrtoglavičev, negotovosti, pomanjkanja stabilnosti, to zmes gibanja in napetosti, ki je naš univerzum. In film mora to izraziti. V trenutku, ko film pretendira na status umetniškega dela, mora biti predvsem film in ne posledica nekega drugega, npr. literarnega izraznega sredstva.

ČISTO POSEBEN INTERES

Herman G. Weinberg je ob Gospodu Arkadinu (Mr. Arkadin, 1955) dejal: „Gledalec se ob filmih Orsona Wellesa ne more zlektniti v sedež, da bi se odpočil, prav narobe, filmu mora iti nasproti, napraviti mora vsaj pol poti, da bi razvozlal, kaj se dogaja praktično sleherni trenutek. Če tega ne stori, je izgubljen.“

Vsi moji filmi so taki. So cineasti, nekateri izvrstni, ki vse postavljajo tako eksplicitno, tako jasno, da njihovim filmom — kljub veliki vizualni moči, ki jo lahko vsebujejo — sledimo brez slehernega napora, pri čemer mislim na sam tok pripovedi. Popolnoma se zavedam, da v svojih filmih zahtevam čisto poseben interes občinstva. Brez te pozornosti je izgubljeno.

Zgodba Dame iz Šanghaja je taka, da bi v rokah kakšnega drugega režiserja bila usmerjena predvsem na vprašanja spolnosti...

Reči hočete, da bi kak drug režiser to naredil očitneje. Ne maram surovega kazanja seksa na ekranu. Ne zaradi morale ali puritanstva, moj ugovor je izključno estetske narave. Po mojem mnenju obstajata dve stvari, ki ju je absolutno nemogoče prenesti na ekran: realističen prikaz spolnega akta (pa naj bo impliciten ali v kaki drugi obliki) in molitev Boga. Nikoli ne verjamem igralcu ali igralki, ki se trudi biti popolnoma v spolnem aktu, če je preveč dobeseden, kot ne morem verjeti igralcu, ki me hoče prepričati, da moli. Zame sta to dve stvari, ki takoj priključita v spomin prisotnost projektorja in belega ekrana, obstoj vrste tehnikov in režiserja, ki pravi: „Dobro je. Režite.“ In predstavljam si jih, kako se razkropijo za naslednji prizor. Glede tistih pa, ki v nekakšni mistični drži z gorečo vnetjem gledajo odrske luči... Pa vendar, ko gledam film, moja iluzija skoraj nikoli ne preneha. Ko filmam, mislim na neko ga moje vrste: uporabim vse svoje znanje, da bi tega človeka pripravil do tega, da gleda film z največjim možnim interesom, hočem, da verjame tistemu, kar je na ekranu; kar pomeni, da je treba tam ustvariti realen svet. Moja dramatska vizija junaka je postavljena v svet... Drugače je film nekaj mrtvega. Kar je na ekranu, so le sence. Nekaj celo bolj mrtvega od besed.

ZABAVNA PLAT STVARI

Imate radi komedijo?

Najmanj pet scenarijev za komedije sem napisal, v gledališču pa sem celo postavil več komedij kot dram. Komedija me navdušuje, toda nikoli nisem uspel pridobiti filmskega producenta, da bi kakšno tudi posnel. Ena najboljših stvari, kar sem jih naredil za televizijo, je bil prav program komedijskega žanra. Zelo rad imam, na primer, Hawksove komedije. Za eno od njih sem celo napisal približno petindvajset minut filma. Imenovala se je **Bil sem vojaška nevesta** (I was a Male War Bride). Scenarist je zbolel, pa sem napisal skoraj tretjino filma.

Ali ste scenarije za komedije pisali z namenom, da jih tudi realizirate?

4 Mislim, da je najboljša mojih komedij **Operacija Cinderella**. Opisuje okupacijo majhnega italijanskega mesta (ki so ga v preteklosti zasedli že Saraceni, Mavri, Normani, med zadnjo vojno pa Nemci, Angleži in končno Američani). Okupiralo ga je hollywoodsko filmsko podjetje — in ta nova okupacija se odvija natančno tako kot kakšna vojaška operacija. Življenje vseh, ki živijo v mestu, se v času snemanja spremeni. Velika farsa je to. Zelo si želim delati komedijo na filmu.

V nekem smislu je tudi **Don Kihot** komedija, sploh sem dal veliko komedije v vse svoje filme, toda gre za vrst komedije — težko mi je



Rita Hayworth v filmu Dama iz Šanghaja

to reči, saj je to slabost — ki jo razumejo le Američani, manj pa gledalci drugih dežel, katerihkoli že. So prizori, ki v drugih deželah ne izzovejo niti najmanjšega nasmeška, v katerih pa Američani takoj odkrijejo komično razpoloženje. **Proces** (The Trial, 1962) je poln humorja, toda Američani so edini, ki razumejo njegovo zabavno plat. Tu se odkriva moja narodnost: moje farse nimajo dovolj univerzalnega dosega. Precejšnje število mojih prerekanj z igralci izhaja prav iz dejstva, da so bili prizori zamišljeni na popolnoma komičen način in da jih v dramo spremenim pet minut pred začetkom. Tak je moj način dela: pokazati zabavno plat stvari in ne pokazati žalostne prej kot v čisto zadnjem trenutku.

Kaj se je zgodilo, ko ste Chaplinu prodali siže Gospoda Verdoux?

Nikoli se nisem prepiral s Chaplinom zaradi **Gospoda Verdoux**. Kar me spravlja v slabo voljo, je to, da se zdaj pretvarja, da tega ni kupil od mene. Kot igralec je Chaplin zelo dober, senzacionalen. Toda v komičnem filmu imam raje Bosterja Keatona. On je filmski človek, ki ni le izvrsten igralec, temveč tudi izvrsten režiser, kar pa Chaplin ni. In Keaton ima vedno tako fantastične ideje! V **Odrskih lučeh** (Limelight, 1952) je bil prizor med njima, ki je v resnici trajal deset minut. Chaplin je bil izvrsten, Keaton pa senzacionalen, najuspešnejši v vsej svoji karieri. Chaplin je prizor skoraj v celoti izrezal, saj je dojel, da je bil Keaton tisti, ki je popolnoma dominiral.

Obstaja določena sorodnost med vašim delom in med deli nekaterih avtorjev sodobnega gledališča, kot so Beckett, Ionesco in drugi.

Morda, toda izločil bi Ionesca, saj ga ne cenim. Ko sem v Londonu režiral **Nosoroga** z Laurenceom Olivierom v glavni vlogi, mi je to delo, ki smo ga ponavljali vsak dan, postajalo vse manj in manj všeč. Mislim, da ni ničesar v njem. Popolnoma ničesar. To gledališče, ki izhaja iz vseh tipov izraza, iz vseh vrst umetnosti neke določene dobe, je sicer skovano iz istega sveta kot moji filmi. Stvari, ki ga sestavljajo, sestavljajo tudi moj film, ne da bi bilo to gledališče v mojem filmu in ne da bi bil moj film v tem gledališču. To je pač nekaj, kar je v zvezi z našim časom. Od tod je koincidenca.

VELASQUEZ IN DOSTOJEVSKI

Dva tipa umetnikov sta; na primer, Velasquez in Goya, eden izgine iz slike, drugi je na njej prisoten; na drugi strani imamo Van Gogha in Cézannea...

Vidim, kaj hočete reči. Zelo jasno je. *Zdi se nam, da ste na strani Goye...* Brez dvoma. A veliko raje imam Velasqueza. Med njima kot umetnikoma ni mogoče nobena primerjava. Tako kot imam raje Cézannea kot Van Gogha.

In med Tolstojem in Dostojevskim? Tolstoja.

Toda kot umetnika...

Ja, kot umetnika. Toda to tajim, ker ne ustrezam lastnim okusom. Vem, kaj počnem, in ko to prepoznam v drugih delih, me moje lastno delo manj zanima. Stvari, ki so mi najmanj podobne, me zanimajo najbolj. Zame je Velasquez Shakespeare slikarjev, pa vendar nima ničesar skupnega z mojim načinom dela.

Kaj mislite o tem, kar se imenuje moderni film?

Rad imam nekatere mlade francoske cineaste, precej raje kot italijanske.

Vam je bil všeč Resnaisov Lani v Marienbadu (L'Année dernière à Marienbad, 1961)?

Ne. Vem, da vam je film ugajal; meni ne. Zdržal sem do četrtega koluta in nato stekel ven. Preveč me spominja na „Vogue Magazine“.

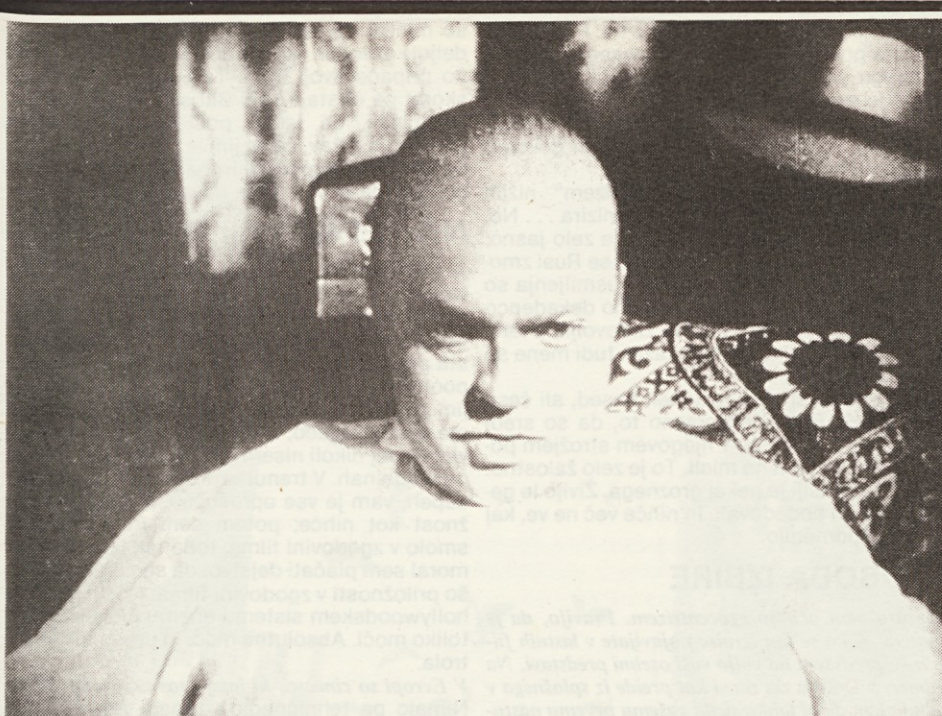
Kako vidite razvoj filma?

Ne vidim ga. Le malo hodim v kino. Dve vrsti pisateljev sta: pisatelj, ki prebere vse, kar zanimavega izide in kar je o tem napisanega v časopisih, izmenjuje pisma z drugimi pisatelji; in drugi, ki sploh ne berejo svojih sodobnikov. Sem del teh zadnjih. Zelo redko grem v kino, a ne zato, ker bi ga ne imel rad, temveč ker mi ne nudi nobenega užitka. Nimam se za preveč inteligentnega, kar zadeva filme. So dela, za katera vem, da so dobra, ki pa jih enostavno ne morem prenašati.

Bilo je rečeno, da boste posneli Zločin in kazen. Kaj je s tem projektom?

Hoteli so, da ga realiziram. Razmišljal sem o tem, toda preveč rad imam knjigo. Na koncu sem spoznal, da ne morem ničesar narediti; zamisel, da bi se zadovoljil le z ilustriranjem, pa mi niti najmanj ne ugaja. S tem nočem reči, da siže ni na moji ravni, daleč od tega: reči hočem le, da bi ničesar ne mogel dodati. Lahko mu dam le igralce in podobe, in v trenutku, ko lahko storim le to, me film ne zanima. Mislim, da je o neki knjigi treba povedati nekaj novega, drugače jo je bolje pustiti pri miru.

Razen tega sem mnenja, da je to izjemno težko delo, saj — po moje — ni popolnoma razumljivo izven svojega časa in svoje dežele. Psihologija tega moža in policista je tako zelo ruska, tako zelo značilna za rusko XIX. stoletje, da je ni mogoče najti drugje; mislim, da ji občinstvo ne bi moglo slediti, kot bi bilo treba.



NASPROTJE FILMA

Pri Dostojevskem gre za analizo pravice, analizo sveta, ki je zelo blizu vaši.

Morda celo preblizu. Moj prispevek bi bil tako precej omejen. Lahko bi le vodil, usmerjal. Rad delam filme, v katerih se lahko izrazim kot avtor in ne kot interpret. V *Procesu* karkovo stališče ni moje stališče. Imam ga za dobrega pisatelja, toda tak genij, kakor ga danes soglasno prepoznavajo, pa le ni. Zaradi tega me pretirana zvestoba ni skrbela in lahko sem naredil Wellesov film. Če bi lahko delal štiri filme na leto, bi gotovo posnel tudi *Zločin in kazen*. Ker pa me veliko stane prepričevanje producentov, poskušam kar najbolje izbrati, kaj snemam.

Zdi se, da pri vas hkrati najdemo tendence Brechta in Stanislavskega.

Vse, kar lahko rečem, je, da so moja učna leta tekla v orbiti Stanislavskega, delal sem z njegovimi igralci in z lahkoto sem jih vodil. Pri tem ne mislim na igralce „Metode“; to je že nekaj drugega. Toda Stanislavski je bil čudovit. Glede Brechta pa — bila sva velika prijatelja. Skupaj sva delala *Galilea Galileia*. Pravzaprav ga je napisal zame. Ne, da bi ga igral, temveč režiral.

Kakšen je bil Brecht?

Strašno prijeten. Bil je to izreden um. Videlo se je, da so ga vzgajali jezuiti. Imel je tisto discipliniranost uma, ki je tako značilna za jezuitsko vzgojo. Instinktivno, kot umetnik, je bil prej anarhist kot marksist, toda imel se je za velikega marksista. Ko sem mu nekega dne med pogovorom o *Galileu* rekel, da je napisal popolnoma antikomunistično delo, je postal skoraj agresiven. Odgovoril sem mu: „Toda ta Cerkev, ki si jo opisal, je v tem trenutku gotovo Stalin in ne Papež. Naredil si nekaj odločno protisovjetskega!“

Katere povezave vidite med vašim delom filmskega in gledališkega režiserja?

Moj odnos do teh dveh okolij je zelo različen. Mislim, da nista posebej tesno povezana drug z drugim. Morda pri meni, kot človeku, ta odnos obstaja, toda tehnične rešitve za eno in za drugo so v moji glavi tako različne, da ne po-

stavljam absolutno nobene relacije med ta dva izraza.

V gledališču ne zagovarjam tega, kar je uspelo postati brechtovska zamisel gledališča, ta posebna oblika potujitve ni bila nikoli prav blizu mojemu značaju. Toda vseeno sem se vedno zelo trudil občinstvo vsak trenutek spomniti, da je v gledališču. Nikoli ga nisem poskušal dvigniti na oder, prej sem poskušal oder spustiti proti njemu. In to je popolno nasprotje filma.

Morda pa je določena podobnost v načinu vodenja igralcev...

V gledališču je 1500 kamer, ki snemajo vse hkrati, v kinu je ena sama. Za režiserja to spremeni celotno estetiko.

PROTI MORALI

Vam je všeč Hustonov Moby Dick, pri katerem ste tudi sami sodelovali?

Roman mi zelo ugaja; tisto, kar je v njem dramskega, morda celo bolj kot sam roman. Dve zelo različni stvari sta v romanu: neka vrsta psevdo-bibličnega elementa, ki ni posebej dobra, in pa tisti nenavadni element Američana XIX. stoletja, apokaliptičnega žanra, ki ga je mogoče zelo dobro prenesti na film.

Ste sami predlagali, kako izpeljati prizor, ki ste ga odigrali v tem filmu?

Le pogovarjali smo se o tem, kakšen naj bi bil ta prizor. Veste, da je moja pripoved zelo dolga, en cel kolut obsega, in nikoli je nismo ponavljali. Na snemalno ploščad sem prišel že z masko in v kostumu, se povzpel na oder in vse smo posneli na en mah. En sam posnetek smo naredili. Prav to je ena od Hustonovih vrlin. Kak drug režiser bi rekel: „Naredimo še en posnetek, da vidimo, kaj bo dal.“ On je rekel samo: „Dobro“ in moja vloga se je s tem končala.

Nekoč ste izjavili, da ste imeli zelo veliko težav z denarjem za izdelavo svojih filmov, da ste celo več svojega časa porabili v boju za pridobitev denarja kot pa v umetniškem ustvarjanju. Kakšen je trenutno ta boj?

Težavnejši kot kdajkoli. Hujši kot kdajkoli. Zelo težak. Rekei sem že, da ne delam dovolj. Frustriran sem, razumete? In mislim, da moje delo trpi zaradi dejstva, da ne snemam dovolj. Moj film je morda preveč eksploziven: ker predolgo čakam, da bi govoril. To je strašno. Kupil sem majhne kamere, da bi naredil film, če mi uspe dobiti denar. Posnel ga bom na 16 mm. Film je obrt. Ničesar ni mogoče primerjati s filmom. Film pripada našemu času. To je „ta stvar“, ki jo je treba delati. Med snemanjem *Procesa* sem preživel čudovite dneve. Bila je to zabava, sreča. Ne morete si predstavljati, kaj sem občutil. Ko naredim film, ali pa ob gledaliških premierah, kritiki ponavadi pravijo: „To delo ni tako dobro kot tisto izpred treh let.“ In če poiščem kritiko mojega dela izpred treh let, najdem nenaklonjeno mnenje, ki pravi, da to delo ni vredno onega, ki sem ga na-

redil tri leta prej. In tako naprej. Dopusčam možnost, da so izkušnje včasih lahko zmotne, toda mislim, da je še bolj zmotno želeli biti v modi. Če ste v modi večino svoje kariere, prozivajte dela druge lige. Mogoče se vam slučajno posreči doseči uspeh, toda to pomeni, da ste le slednik, ne pa novator. Umetnik pa mora voditi, utirati steze.

Prav hudo je, da je v angleško govorečih deželah vloga kritike, kar zadeva dela resnega filma, zelo pomembna. Če ne delate ravno filmov, ki bi lahko konkurirali filmom z Doris Day, je edina referenca to, kar pravijo revije, kakršna je *Sight and Sound*.

V moji deželi je še veliko slabše. *Dotik zla* (The Touch of Evil, 1958) ni bil nikoli predvajan v ekskluzivnem kinu, nikoli ni imel običajne predstavitve v tisku in ni bil predmet niti ene kritike v tednikih ali revijah, niti ne v dnevnikih. Imeli so ga za preveč slabega. Ko ga je predstavnik Universal hotel pokazati na bruseljski razstavi leta 1958, so mu rekli, da gre za film, ki ni dovolj dober za festival. Odgovoril je, da ga je na vsak način treba uvrstiti v program: poslali so ga tja in odposlali nazaj. Film je prejel grand prix, pa je bil kljub temu odposlan nazaj. *Se imate za moralista?*

Da, toda proti morali. Morda se bo zdelo paradokso, toda stvari, ki jih imam rad v slikarstvu, glasbi, književnosti, predstavljajo prav moje nagnjenje k tistemu, kar je nasprotno meni samemu. In moralisti me močno dolgočasijo. Zato se bojim biti eden od njih.

Pri vas ne gre toliko za stališče moralista kot za neke vrste etiko, ki jo zavzimate do sveta.

Moja dva shakespearovska filma sta narejena z etičnega stališča. Mislim, da nikoli nisem naredil filma, ne da bi imel čvrsto etično stališče do njegove zgodbe. Z moralnega vidika ni v tem, kar delam, nobene dvoumnosti.

Toda dvoumno stališče je nujno: danes je svet že tak.

Svet se nam le dozdeva tak. Toda to ni resnična dvoumnost: je kot malo večji ekran. Neke vrste moralnega cinemaskopa. Mislim, da je vsem osebam treba dati najboljše argumente, da se lahko branijo, seveda tudi tistim, s katerimi se ne strinjam. Tudi tem dajem najboljše obrambne argumente, kar si jih lahko zamislim. Nudim jim enako izrazno možnost, kot če bi bili v mojih očeh simpatične osebnosti.

Prav to daje potem tisti občutek dvoumnosti: biti zelo viteški z ljudmi, katerih postopke ne odobravam. Osebe so dvoumne, pomen dela pa ni. Nočem biti podoben večini Američanov, ki so demagogi in retoriki. To je ena velikih slabosti Amerike, in retorika je ena velikih slabosti ameriškega umetnika, posebej umetnika moje generacije. Miller, na primer, je obupno retoričen.

IZDAJA LEVICE

V čem je problem v Ameriki?

Če naj govorim o stvarih, ki ne gredo, ne bo šlo toliko za očitne stvari: te so podobne tistim, ki ne gredo v Franciji, v Italiji ali v Španiji. Problem ali, bolje, eden od problemov v ameriški umetnosti je izdaja levice s strani levice, samozadaja. V enem smislu zaradi neumnosti, zaradi ortodoksije, zaradi parol; in v drugem zaradi preproste izdaje. Le malo nas je v naši generaciji, ki nismo izdali svojih položajev, ki nismo privzeli tujih imen...

To je strašno. Nikoli se ne bo dalo popraviti. Ne vem, kako se da sploh popraviti tovrstno izdajo, ki se kljub vsemu neizmerno razlikuje npr. od izdaje, kakega Francoza, ki je sodeloval z Gestapom, da bi rešil življenje svoje žene; čisto druge vrste kolaboracija je to. V ameriški levici je slabo to, da je izdala zato, da bi rešila svoje baze. V moji generaciji ni bilo ameriških desničarjev. Intelktualno sploh niso obstajali. Le levičarji so bili in ti so se medsebojno izdali. Levica ni uničil McCarthy, sama se je razrušila, prepuščajoč mesto novi generaciji nihilistov. To se je zgodilo.

Ne moremo govoriti o „fašizmu“. Mislim, da bi se izraz „fašizem“ moral uporabljati za definiranje natančno določenega političnega stališča. Treba je najti novo besedo za definicijo tega, kar se dogaja v Ameriki. Fašizem se rodi iz kaosa. In Amerika, kolikor vem, ni v kaosu. Socialna struktura ni v razkroju. Ne, nikakor ne

ustreza dejanski definiciji fašizma. Mislim, da gre za dve preprosti, očitni stvari: tehnološka družba se ni privadila živeti s svojimi lastnimi pripomočki. To je pomembno. Govorimo o njih, jih uporabljamo, ne znamo pa živeti z njimi. Druga stvar pa je vpliv ljudi, odgovornih za tehnološko družbo. V tej družbi vodilni ljudje in strokovnjaki, ki predstavljajo tehniko, ne puščajo zadosti prostora umetniku, ki je naklonjen človeškemu bitju. V resnici ga uporabljajo le za dekoracijo.

Hemingway pravi v „Zelenih gričih Afrike“, da je Amerika dežela avanturistov in da bodo vsi Američani, ki posedujejo tovrsten duh, če bodo avanture izginile, morali le-te iskati drugod: v Afriki, Evropi itn. To je izrazito romantično stališče. Nekaj resničnega je na tem, toda če je tako izrazito romantično, je to prav zato, ker je v Ameriki še ogromno avantur. Sploh si ne morete zamisliti, kaj vse se da pri filmu storiti. Potrebujem le zaposlitev, da bi lahko delal filme, da mi dajo kamero. Ničesar nečastnega ni v tem, da delate v Ameriki. Dežela je polna možnosti, da izrazite tisto, kar se dogaja po cellem svetu. Dejansko pa obstaja ogromen kompromis. Idealen tip Američana je hrkaten izraz protestanta, individualista in antikonformista — in prav ta tip izginja. V resnici jih je ostalo zelo malo.

„IN“ IN „OFF“

Kakšni so bili vaši stiki s Hemingwayem?

Najin odnos je bil vedno precej smešen. Prvič sva se srečala, ko so me poklicali naj berem komentar v filmu, ki sta ga z Jorisom Ivensom naredila o španski vojni — imenoval se je **Španska zemlja** (Spanish Earth). Ko sem prišel tja dol, sem naletel na Hemingwaya, ki je praznil steklenico whiskyja: dali so mi zelo dolg tekst, ki ni imel ničesar opraviti z njegovim slogom, vedno tako ekonomičnim in konciznim. Polno je bilo pompoznih in zapletenih fraz, kot npr.: „To so obrazi mož, ki so blizu smrti“ — in to je bilo treba reči v trenutku, ko so na ekranu vidni toliko bolj zgovorni obrazi. Rekel sem mu: „Gospod Hemingway, bilo bi bolje videti te obraze čisto same, brez komentarja.“

To mu ni bilo všeč, in ker sem le malo pred tem vodil „Mercury Theatre“, ki je bil neke vrste avantgardno gledališče, je mislil, da sem eden tistih blebetečev. Rekel je torej: „Vi mehužni mladci iz gledališča, kaj veste vi o pravi vojni?“ Izkoristil sem priložnost in mu ob tipično ženskih gestah rekel: „Gospod Hemingway, kako ste vi močni in kako ste veliki!“ To ga je razjezilo in pograbil je za stol; prijel sem za drugega in tako sva se tam, pred podobami španske državljanske vojne, ki so se vrstile na ekranu, prav pošteno stepla. To je bilo nekaj čudovitega: dva tipa kot midva v pretepu pred podobami, ki predstavljajo ljudi v boju in umiranju... Končala sva v objemu in ob steklenici whiskyja. V najinem življenju so bila dolga obdobja prijateljstva in spet druga, ko sva komaj govorila drug z drugim. Nikoli se nisem mogel vzdržati, da bi se prijazno ne norčeval iz njega, in tega nihče ni nikoli počel, vsi so ga obravnavali z največjim spoštovanjem.

Ali se kot umetnik počutite osamljenega?

Vedno sem se počutil osamljenega. Verjamem, da se vsak dober umetnik počuti osamljenega. In moram se imeti za dobrega umetnika, saj bi drugače ne mogel delati. In opravičujem se vam, da si vzemam svobodo misliti tako: če hoče neko posneti film, mora misliti, da je dober. Dober umetnik mora biti osamljen. Če nisi osamljen, nekaj ne gre.

(...)
V vaših filmih je mogoče najti določeno antifašistično stališče...

6 Več francoskih intelektualcev me ima za fašista... To je idiotsko, toda tako pišejo. Tem francoskim intelektualcem se dogaja, da moj fizični videz igralca vzamejo za moje avtorske ideje. Kot igralec igram vedno določen tip vloge: kralje, velike može itd. Ne zato, ker bi mislil, da so to edine osebe na svetu, ki nekaj veljajo. Moj fizični videz mi ne dovoljuje igrati drugih vlog. Nihče bi ne verjel nemočnemu, ponižnemu junaku, ki bi ga jaz igral. Toda to potem vzamejo kot projekcijo moje lastne osebnosti. Upam vsaj, da je večini gledalcev očitno, da sem antifašist...

Pogosto se dejanski fašizem zamenjuje s pr-

votno fašistično mistiko futurizma. Pri tem mislim na prvo generacijo italijanskega fašizma, katerega način govorjenja je izginil, kakor hitro se je uveljavil dejanski fašizem, ker je bil to idiotski romantizem, romantizem d'Annunzia in drugih. Ta je izginil. A prav o tem govorijo francoski kritiki.

Dejanski fašizem je „gangsterizem“ nižjih srednjih slojev, ki jih bedno organizira... No, saj vsi vemo, kaj je fašizem. To je zelo jasno. Zabavno je videti, kako zlahka so se Rusi zmotili glede sižeja **Dotika zla**. Brez usmiljenja so ga napadli, kot da gre za resnično dekadenco zahodne civilizacije. Niso se zadovoljili s tem, da so napadali, kar sem pokazal: tudi mene so napadali.

Mislim, da Rusi niso razumeli besed, ali česa drugega. V Rusiji je porazno to, da so sredi srednjega veka, in to v njegovem strožjem pomenu. Nihče sam ne misli. To je zelo žalostno. V tej ortodoksiji je nekaj groznega. Živijo le gesla, ki so jih podedovali. In nihče več ne ve, kaj ta gesla pomenijo.

SVOBODA IZBIRE

Pogosto vam očitajo egocentrizem. Pravijo, da je kamera — ko se kot igralec pojavljate v lastnih filmih — predvsem na voljo vaši osebni predstavi. Na primer: v Dotiku zla zorni kot preide iz splošnega v veliki plan, da bi lahko sledil vašemu prvemu nastopu, ko stopate iz avtomobila.

Da, toda to je zgodba, siže. Nobene vloge, ki bi ne dominirala v zgodbi, bi ne igral. Mislim, da je nepravilno reči, da uporabljam kamero v lastno korist in ne v korist drugih igralcev. To ni točno. Še toliko bolj bodo to rekli za **Falstaffa**, toda to je prav zato, ker v tem filmu igram Falstaffa in ne Hotspurja (...)

Falstaff mora biti siromašen na vizualnem planu, saj je to predvsem zelo realna človeška zgodba, zelo razumljiva in zelo prilagodljiva moderni tragediji. In nič se ne sme vrniti med to zgodbo in dialog. Vizualni del te zgodbe mora obstajati le kot platno v ozadju, kot nekaj drugotnega. Vsa pomembnost filma mora biti na obrazih; na teh obrazih moramo odkriti ves univerzum, o katerem govorim. Zamišljam si, da bo to edini od filmov z velikimi plani v mojem življenju. Teoretično sem proti velikim planom vseh vrst, čeprav obvladam le malo teorij, zaradi česar o njih govorim zelo svobodno. Odločno sem proti velikim planom, toda prepričan sem, da jih ta zgodba zahteva.

Zakaj ta ugovor proti velikim planom?

Čudovito se mi zdi dejstvo, da občinstvo lahko z očmi izbira tisto, kar hoče videti v nekem kadru. Ne maram ga siliti — in uporaba velikega plana ga sili: le njega lahko vidi. V **Kaneu**, na primer, ste morali videti, da je bilo zelo malo velikih planov, skoraj nobenega. Morda šest v celim filmu. Toda zgodba kot je **Falstaff** jih zahteva, saj v trenutku, ko se oddaljimo od obrazov, opazimo ljudi v zgodovinskih kostumih in veliko igralcev v prvem planu. Bliže k smo obrazu, bolj le-ta postaja univerzalen. **Falstaff** je mračna igra, zgodba o izdaji prijateljsva.

Pri **Falstaffu** mi je všeč to, da me projekt zani-ma kot igralca, saj me pri filmu le redko kaj zanima kot interpret. Vesel sem, kadar ne igram. In **Falstaff** je ena redkih stvari, ki sem jih želel realizirati kot igralec. Le dve taki zgodbi sta, ki sem ju želel igrati in ki sem ju sam napisal. V **Procesu** sploh nisem hotel igrati, če pa sem, je bilo to zato, ker nismo našli igralca za to vlogo. Vsi, ki smo jih prosili, so jo zavrnil. (...)

Zelo radi bi slišali vašo razlago stavka, ki ga Kane reče bankirju: „Lahko bi bil velik človek, če ne bi bil tako bogat.“

Dobro. Vsa zgodba je tu notri. Katerikoli vzrok lahko uniči veličino: ženska, bolezen, bogastvo. Moje sovraštvo bogastva samo po sebi ni neka obsesija. Ne mislim, da je bogastvo edini sovražnik veličine. Če bi bil reven, bi Kane ne bil velik človek, toda gotovo je, da bi bil uspešen človek. Misli, da uspeh prinaša veličino. To pravi junak, ne jaz. Kaneu uspe pridobiti določeno odliko, toda nikoli veličine.

A ne zato, ker se mu zdi vse enostavno. To je opravičilo, ki ga ponuja sam sebi. Toda film ne pravi tega. Ker je na čelu enega največjih bogastev sveta, stvari seveda postajajo enostavnejše, toda njegova največja napaka je bila napaka velikih ameriških plutokratov tistih let, ki

so mislili, da denar človeku avtomatično podeljuje določen rang. Kane je človek, ki resnično pripada svoji dobi. Ta vrsta bogatih ljudi skoraj ne obstaja več. Bili so to plutokrati, ki so mislili, da lahko postanejo predsednik Združenih držav, če se jim le zahoče. Mislili so, da lahko vse kupijo. Ni treba biti posebej inteligenten, da bi videli, da ni vedno tako.

NAJLEPŠA PRILOŽNOST

Je Državljan Kane prinesel veliko denarja?

Ne, ne gre za to. Film je dobro uspel. Toda moji problemi s Hollywoodom so se pričeli, še predno sem prispel tja. Pravi problem je bila ti-sta pogodba, ki mi je dajala skoraj neomejena pooblastila in ki so mi jo podpisali še pred mojim prihodom. Imel sem preveč moči. Tedaj so me ujeli v zvijačo, iz katere se nisem nikoli iz-vlekel, saj nikoli nisem imel ogromnih uspehov na blagajnah. V trenutku, ko dosežete tovrsten uspeh, vam je vse oproščeno. Imel sem priložnost kot nihče; potem sem imel najhujšo smolo v zgodovini filma, toda tak je red stvari: moral sem plačati dejstvo, da sem imel najlepšo priložnosti v zgodovini filma. Nikoli ni bilo v hollywoodskem sistemu enemu človeku dano toliko moči. Absolutna moč. In umetniška kontrola.

V Evropi so cineasti, ki imajo tovrstno moč.

Nimajo pa tehničnega arzenala Američanov, ki je grandiozna reč. Mož, ki rine kamero, tisti, ki menja luči, tisti, ki upravlja z žerjavom — vsi imajo otroke na Univerzi. Gre za ljudi, ki se nimajo za delavce, temveč za ustvarjalce, zelo sposobne in zelo dobro plačane. Ogromna razlika je to. Vsega tega, kar sem počel v **Dotiku zla**, bi nikoli ne mogel narediti drugje. Pri tem ne gre zgolj za tehnično vprašanje, marveč predvsem za človeške sposobnosti ljudi, s katerimi sem delal. Vse to izhaja iz ekonomske varnosti, ki jo uživajo, iz dejstva, da so dobro plačani, da jih ne preganja misel na pripadnost nekemu drugemu razredu.

V vsej evropski filmski industriji je v večji ali manjši meri čutili veliko oviro, ki jo zastavlja razlika v izobrazbi. V vseh evropskih deželah vas kličejo „Doktor“, „Profesor“ itd., če ste hodili na univerzo; velika prednost Amerike je, da tu najdemo režiserje, ki imajo manj izobrazbe od človeka, ki potiska kamero. Ni „profesorja“. V svetu ameriškega filma ni razredov. Užitek, ki ga občutite ob delu z ameriško ekipo, je nekaj, čemur ni para na svetu. Seveda je treba za to tudi plačati. Potrebni so producenti, in kolikor so tehniko dobri, tako so oni slabi.

(...)
Kaj mislite o ameriškem filmu, kakor je videti iz Evrope?

Presenečen sem nad tendenco resne kritike, ki vredne elemente odkriva le med ameriški re-žiserji akcijskih filmov, ne najde pa jih pri ameriških režiserjih filmov z zgodbo. Lubitsch, na primer, je velikan. Toda ne ustreza okusu film-skih estotov. Zakaj? Res ne vem. To me prav-zaprav niti ne zanima. Toda Lubitschev talent in originalnost sta osupljiva.

In von Sternberg?

Občudovanja vredni! to je največji eksotični režiser vseh časov in ena velikih svetlih točk. Govorimo še o drugih režiserjih. *Kaj mislite o Art-hurju Pennu? Ste videli njegov film Billy the Kid (The Left-Handed Gun, 1958)?*

Najprej sem ga videl na televiziji in nato še v kinu. Bil je boljši na TV, bolj brutalen, še več, mislim, da je v tistem času Penn bolje obvla-doval televizijski element, kjer je bil režiser, poln izkušenj, kot pa filmski element, kjer so mu le-te manjkale. Tudi v gledališču je dober, mislim, da je občudovanja vreden režiser igralk, kar je zelo redka stvar: le redki cineasti imajo to sposobnost.

Ničesar nisem videl od najnovejše generacije, razen nekaj poskusov avantgarde. Med temi, ki jih sam imenujem „mlada generacija“, se mi zdi Kubrick velikan.

Toda The Killing, na primer, je kopija Asfaltne džungle (The Asphalt Jungle, Huston, 1950)?

Da, toda **The Killing** je boljši. Problem imitaci-je me pušča indiferentnega, še posebej, če imitator uspe prekositi model. Kubrick je zame boljši režiser kot Huston. Nisem videl **Lolite**, toda mislim, da Kubrick lahko stori vse. To je velik režiser, ki še ni naredil svojega velikega filma. Pri njem vidim talent, ki ga veliki režiserji generacije neposredno pred njegovo nimajo



Suzanne Cloutier in Orson Welles v **Othelu**

— mislim na režiserje, kot so Ray, Aldrich idr. Morda je to zato, ker njegov temperament močno ustreza mojemu.

In oni iz starejše generacije? Wyler, na primer? In Hitchcock?

Hitchcock je izreden režiser; Wyler izvrsten producent.

Zakaj ta razlika med njima, ki sta oba režiserja?

Producent ne dela ničesar. Izbere zgodbo, jo popravi s scenaristom, izvrši selekcijo v razdelitvi vlog in — v starem pomenu ameriškega izraza producent — odloča celo o tem, kateri posnetki in sekvence pridejo v montažo. Še več, definira končno formo filma. V resnici je neke vrste šef režiserja.

Wyler je tak človek. Le da je svoj lastni šef. Vendar je njegovo delo šefa boljše od režiserjevega, ker je večino svojega časa preživel v čakanju s kamero, da se nekaj zgodi. Ničesar ne reče. Čaka, tako kot producent čaka v svoji pisarni. Pregleda dvajset brezhibnih posnetkov iščoč tistega, kjer se je nekaj zgodilo, in ponavadi zna izbrati najboljšega. Kot režiser je dober, toda kot producent je izreden.

Po vašem mnenju je torej vloga režiserja v tem, da dela tako, da se nekaj zgodi?

Ne maram postavljati zelo strogih pravil, toda v hollywoodskem sistemu ima režiser določen posel, določene naloge. V drugih sistemih, ki niso hollywoodski, ima režiser nek drug posel, neke druge naloge. Sem proti tem absolutnim pravilom, saj celo v Ameriki najdemo čudovite filme, nastale pod najbolj absolutno tiranijo proizvodnega sistema. So celo filmi, ki jih filmski klubi zelo cenijo, a jih niso naredili režiserji, temveč producenti in scenaristi. V ameriškem sistemu ni nihče sposoben reči, ali je bil režiser tisti, ki je ali ni režiral nek film.

(...)

Kako ste prišli do inovacij na področju filma v Državljanu Kaneu?

Dolgujem jih lastni ingoranci. Če se vam ta beseda ne zdi primerna, jo nadomestite z nedolžnostjo. Rekel sem si: to je tisto, kar bi zmogla kamera dejansko in povsem normalno naredi-



Everett Sloane, Rita Hayworth in Orson Welles v filmu **Dama iz Šanghaja**

ti. Ko smo bili pred snemanjem prvega kadra filma, sem rekel: „Storimo tako!“ Gregg Tolland mi je odgovoril, da je to nemogoče. Vztrajal sem: „Vseeno poskusimo, bomo že videli. Zakaj pa ne?“ Morali so nam napraviti posebne leče, saj takih, kakršne obstajajo danes, še ni bilo.

Ste med snemanjem imeli občutek, da delate tako pomemben film?

Niti en sam trenutek nisem podvomil!

Z Orsonom Wellesom so se v Madridu pogovarjali Juan Cobos, Miguel Rubio in Antonio Pruneda. Pogovor je bil leta 1964 objavljen v reviji „Film Ideal“, naslednje leto preveden v „Cahiers du cinéma“, št. 165, in nato ponatisnjen v posebni številki CdC. o Orsonu Wellesu, 1982. V našem prevodu je pogovor mestoma nekoliko skrajšan.

(prevedel S. Pelko)

Mike Vargas, ekspert mehiške vlade za boj proti trgovini z mamili, in njegova nevesta Susan, sta pričči eksplozije avtomobila tik za tem, ko le-ta prečka mehiško-ameriško mejo. Ameriški šerif, Hank Quinlan, naprti vso krivdo za zločin mlademu mehiškemu fantu Sanchezu, prijatelju hčerke bogataša, ki je zgorel v avtomobilu. V tem času „Stric“ Joe Grandi, katerega brat je obtožen v aferi z mamili, grozi Susan. Vargas odkrije, da je Quinlan podtaknil dokaz (dve palici dinamita), da bi lahko „zašil“ osumljenega Sanchezu; v strahu pred obtožbo se Quinlan pogodi z Grandijem, da bosta skupaj diskreditirala Vargasu. Skupina Grandijevih fantov ujame Susan v motelu na ameriški strani meje in jo omami, tako da bi Quinlan lahko oba, Vargasu in ženo, proglasil za narkomana. Toda ko se Grandi, s še vedno omamljeno Susan, sreča z Quinlanom v hotelu na mehiški strani meje, ga Quinlan zadavi, njegovo truplo pa pusti, da ga najde policija. V tem času Vargas odkrije, da je Quinlan, obseden z nerazrešenim umorom lastne žene, ves čas svoje kariere podtikal dokaze. Ko Quinlanov najboljši prijatelj Pete Menzies najde Quinlanovo palico na prizorišču zločina, pristane, da bo odtlej sodeloval z Vargasom. Opremljen z mikrofonom, Menzies zvabi Quinlana iz opuščene javne hiše, kamor se je zatekel k Tanji, in ga zaplete v dolg pogovor, ki ga Vargas, zasledujoč oba, snema na trak. Potem, ko je že priznal, Quinlan odkrije prevaro, ustrelji Menziesu, tik predno hoče streljati še na Vargasu, pa ga ustrelji umirajoči Menzies. Vargas na koncu zve, da je bil mladi Mehičan, ki ga je Quinlan okril, v resnici kriv za eksplozijo avtomobila.

„Z Wellesom ni sklepni trenutek nikoli srečen.“

(Jean Narboni, 1982)

„Tak je moj način dela: pokazati zabavno plat stvari in ne pokazati žalostne prej kot v čisto zadnjem trenutku.“

(Orson Welles, 1964)

V **Dotiku zla** se nam ta žalostna, že kar tragična plat pokaže dobesedno v zadnjem trenutku: dve podtaknjeni palici eksploziva, ki naj dokazeta krivdo osumljenega Sanchezu, pomenita za detektiva Hanka Quinlana (Orson Welles) začetek pogubne poti, ki se konča z njegovo smrtjo. Toda, ko reka že odnaša ogromno truplo, iz pripovedi policaja Schwartzu vzemo, da je bil v resnici prav Sanchez tisti, ki je zakrivil eksplozijo v začetni sekvenci filma. Osumljenec je bil že vseskozi kriv, lažni inidici so bili pravi, kolikor so kazali na pravega krivca — in le z nekaj besedami se sprevrne celoten pomen dotlej videnege. In tragično? „You really liked him, didn't you?“ vpraša Schwartz Tanio (Marlene Dietrich), ko zre za plavajočim truplom. „The cop did, the one who killed him. He loved him,“ mu odgovori. In še: „He was some kind of a man. But what does it matter what you say about people?“ Celoten filmski opus Orsona Wellesa je zgrajen na natančno nasprotnem prepričanju: še kako je pomembno, kaj rečeš o ljudeh, morda je pomembnejše le to, kar sami rečejo o sebi drugim; kar odzvanja v tistem precepu med izrekanjem in izrečenim. Dati slišati izrečeno, vrniti odmev lastnih besed — nekaj smrtonosnega je v tem. Odmev njegovega lastnega glasu je tisti, ki zmede Quinlana; padec njegovega trupla v reko in sunkovito zaprtje magnetofona s posnetkom njegovega glasu sta dva momenta istega dogodka.

Jure Mikuž je v svojem delu o Fritzu Langu upravičeno zapisal, da se moderna filmska teorija v velikem navdušenju nad (predvsem iz Lacanovih misli izpeljanim) spoznanjem, da je ključni problem in zaplet filma mogoče ustvariti z usmerjenostjo in sposobnostjo pogleda, sedaj s tega stališča loteva vsakega cineasta in dela, pa naj ustreza njenim perspektivnim modelom ali ne.¹ In čeprav Langu pripiše, da je prvi filmski ustvarjalec, ki se je problema pogleda popolnoma zavedal in ga celo programsko izpostavil, potem pri obravnavanju drugega tipičnega lakanovskega objekta, glasu, Orsonu Wellesu sicer ne moremo pripisati pionirstva (ne nazadnje je prav Lang že leta 1933 naredil **Oporoko dr. Mabuseja**), zato pa drugi del stavka — o programski izpostavitvi — še kako velja. „Welles je prišel z radia, slepega medija, kjer vlada narativni glas: je prvi režiser, ki bo prišel do podobe, izhajajoč iz govora,“ pravi v posebni številki *Cahiers du cinéma*

(O. W., hors-série, Cdc, n°12) Youssef Ishaghpour.² Tudi drugi pisci v tej številki omenjajo to dejstvo (Truffaut, Narboni), a zdi se, da ga je najprecizneje določil Michel Chion, ki je Wellesa označil za enega redkih cineastov, ki se zaveda, da je oko tisto, ki ustvarja videz gibanja glasov in ki upošteva prav to centralno imobilnost glasu, ustvarjajoč nekakšno glasovno os, okoli katere plešejo podobe — od tod ta občutek neprestanega gibanja, hitrosti.³

Tako že s tem, če ostanemo pri Langu in Wellesu in poskušamo izpeljevati razmejitve med glasom in pogledom, postane hitro očitno, da je v teh dveh objektih nemogoče ločeno govoriti, da le v neprestanem medsebojnem izmikanju sploh lahko šele tvorita filmsko fikcijo. Welles to ve — in zato mora k telefonu, s katerim Vargas (Charlton Heston) pokliče ženo (Janet Leigh) v Mirador motel, postaviti slepo lastnico prodajalne. Če pogled vidi le temo, je treba za preživetje biti pozoren na glasove. Na drugem koncu žice, nasproti slepoti, je oglušlost. Iz zvočnika v steni motelske sobe prihaja glasba, ki se je ne da ustaviti in ki „oglušiti“ Janet Leigh za sumljiv hrup v sosednji sobi in za šepetajoče opozorilo nočnega čuvaja. Prav v Miradoru hotelu se zgodi prizor, ki nam dovoljuje, da k doslej omenjenima mojstroma — Langu in Wellesu — dodamo še tretjega, Hitchcocka: temna senca, ki jo telo grozečega fanta zariše na obrazu Vargasove žene, asociira na najbolj znan prizor iz Langovega **Morilca (M)**; dejstvo, da bo ta ista Janet Leigh v dve leti kasneje nastalem **Psychu** v nekem veliko bolj znanem motelu umrla prebodena pod še bolj znanim tušem, pa nam da misliti, ali ni morda prav Anthony Perkins tisti „new man“, ki ga pričakuje nočni čuvaj (Denis Weaver). Ali pa ima celo že on kje v kleti kako zanimivo truplo? „I'm a night man,“ pravi.

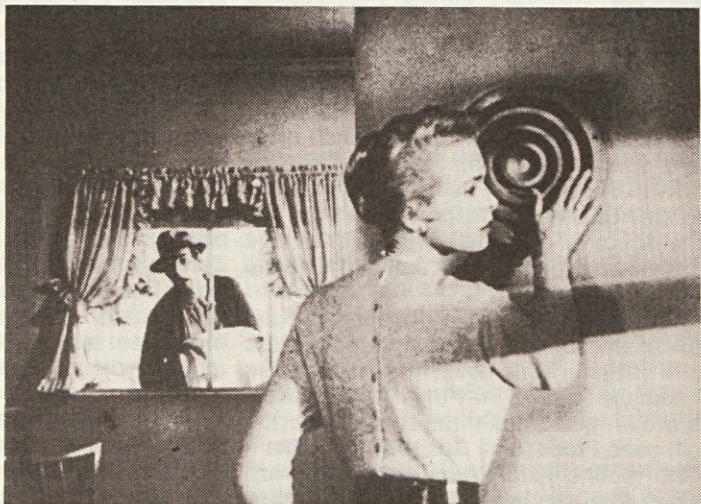
Četudi se veriga, v kateri Welles predstavlja „manjkajoči člen“ med Langom in Hitchcockom, morda zdi prenapet, bi bilo zanimivo podrobneje analizirati odnos Welles—Hitchcock. Tako se npr. odlomek Rohmerjevega teksta o **Vrtoglavicu** (ki je — tako kot **Dotik zla** — nastala leta 1958) bere kot poetizirani opis slavnega začetnega kadra-sekvence v **Dotiku zla**: „Sense sledijo sencam, dozdevki dozdevkom, toda ne kot prepaži, ki gladko zdrsiijo, ali ogledala, ki se neskončno zrcalijo, marveč v nekem bolj vznemirljivem gibanju, ki ne pozna prekinitev in ki se odvija hkrati z mehko krogla in ostrino premice.“⁴ Toda, če Bonitzer (ob **Razvpiti**) kot Hitchcockovo gibanje par excellence označi gibanje od daleč bliže (iz splošnega v veliki plan), je Wellesov postopek v začetni sekvenci **Dotik zla** prav nasproten — iz velikega plana roke, ki sproži uro peklenskega stroja, se kamera dvigne in umakne, tako da zaobseže celo ulico. Kako tedaj v nadaljevanju, potem ko smo pravzaprav že v prvem trenutku „vse“ videli, ohraniti suspenz? Prav z zvokom, z glasom. Tiktakanje ure, ki ga za gledalca (poslušalca!) še potencira Manzinijeva glasba, označuje tiisto neznosno prisotnost nevarnosti. „I've got this ticking noise in my head“, pravi Zita, ki bo le nekaj trenutkov zatem umrla v eksploziji.

Bonitzer je ob **Možu, ki je preveč vedel** zapisal, da so si pri *Cahiers* izmislili pojem „avtor“ zato, da bi slavili predvsem Hitchcocka.⁵ Toda, kolikor je osnova tega pojma v odkrivanju kontinuitete dela, ki se kaže v ponavljanju motiva in ki se skrivoma tke od filma do filma, kot vzorec na preprogi, je z njim upravičeno mogoče označiti tudi Wellesa. V začetnem kadru-sekvenci sta „paralelno zmontirani“ dve poti: avtomobilska vožnja Zite in njenega ljubimca ter hoja Vargasu in njegove žene — vsi hkrati pa so namenjeni prek meje, iz Mehike v Združene države. Eksplozija je tu zato, da zaključi zgodbo prvega in odpre zaplet drugega para. Lepota paradoksa je v tem, da je druga možna le prav kot taka — kot zrasla na ruševinah prve. Toda prav Zitino usodo lahko razumemo še nekoliko drugače — kot maščevanje nad Susan Alexander iz **Državljana Kanea**. Spomnimo se, da je s svojim smehom zapeljala Kanea in da je ta ob poskusih, da bi obvladal njen glas, začel izgubljati — in tudi dokončno izgubil — ves svoj ugled (cf. Chionovo analizo Kaneovega prehoda de *l'écrit à l'oral* v knjigi *Glas v filmu*).⁶ Prvi glas, ki ga slišimo v **Dotiku zla**, je prav Zitin smeh. Zanj bo morala plačati z življenjem, in kot da bi eksplozija ne bila dovolj, se mora zbrisati še njena podoba in ime na plakatu — s stekleničko kisline, namenjene Vargasovemu obrazu. Od Zitinega smeha sta tako ostala le pepel in dim — natanč-

no tako, kot se je to zgodilo s skrivnostnim "v Dr-
žavljanu Kaneu. Chion navaja stavek, ki ga je Welles izrekel ob
nekem srečanju v kinematografu Forum v pariških Les Halles:
„Something is lost every time you open your mouth.“ Zdi se, da
je temeljna tragika Orsona Wellesa (in na tej točki meje med živ-
ljenjem in delom preprosto izginejo) prav v tej razcepljenosti med
neprestano težnjo govoriti, dominirati z glasom — morda najbol-
je izraženo v besedah advokata: „Remember, I'll do all the tal-
king!“ — in hkratnim zavedanjem, kako vsaka beseda že pomeni
izziv, nevarnost, izgubo. „Šele nastop govorice ustvari polje
grozljivega, 'svetega', tisto strahotno praznino, ki jo zapolnjujejo
sveti — sublimni objekti in ki se prikazuje kot območje 'preklete-
ga', 'neizrekljivega', 'nejezikovnega'.“⁷ Paleta likov v **Dotiku zla** je
paleta možnih soočanj s tem izzivom, paleta možnih dotikov tega
zla: resigniranost Tanie, poslušalska poza Vargasa... Do
skrajnosti, v kateri se ekstrema že prevešata drug v drugega, pa
sta oba momenta prignana pri samem Hanku Quinlanu. V enem
trenutku popolna dominacija, ki nerazumljeno (špansko) besedo
lahko kaznuje z udarcem, v drugem popolna nemoč ob smrtono-
snem zapisu na magnetofonskem traku.

Če omenjeni Hitchcockov princip (od daleč bliže) skušamo razu-
meti na ravni naše identifikacije z glavnim junakom, potem je ra-
zvoj le-tega pri Hitchcocku mogoče označiti kot pot od domačno-
sti k neki tujosti, skozi predstavitev njegove neznosne strani, ki
se pokaže šele od blizu. Hank Quinlan pa se nam, nasprotno, že
ob prvem srečanju pokaže v vsej svoji tujosti, odbojnosti, grozljivi-
vosti (prehod iz splošnega v veliki plan in spust kamere na tla
pred njegovim prihodom sta tu zato, da ta učinek le še podkrepi-
ta), da bi nato skozi film postal — ali smemo reči? — skoraj do-
mač. Ali je torej Hank Quinlan tragičen junak? Prvi možen odgo-
vor je v besedah Youssefa Ishaghpourja: „Če soočenje empirič-
nega in transcendentalnega, posameznega in občega (Quinlan
in Vargas), v katerem se vsak od obeh transformira v drugega,
proizvede dramo v **Dotiku zla**, je prav samo protislovje, nemo-
žnost živeti opozicijo videza in resnice, posameznega in občega,
tisto, ki je konstitutivno za bitje tragičnega heroja.“⁸ Toda v ta
splet transformacij je potrebno vključiti še našo lastno, gledal-
čevo pozicijo. Sleherno srečanje na filmskem platnu dolguje
svoj (ne)uspeh pogledu filmskega gledalca, ki ga potrdi. Ali, na-
tančneje — šele, tisti naš „Ah, zakaj jo ne sliši!“ potrdi podobo
zgrešenega srečanja kričeče Janet Leigh na balkonu in mimovo-
zečega Charltona Hestona, ju postavi za Vargasa in njegovo že-
no. Predvsem gledalec je torej tisti, ki je ujet v opozicije videza in
resnice, zanj se na ekranu zvrstijo vsi tisti napisi, lažni in pravi
dokazi.

In kaj pravzaprav počne Hank Quinlan? Podtika lažne (??) doka-
ze krivde pravim krivcem. Niti enega namiga ni v celem filmu za
to, da bi kateri od osumljencev v resnici ne bil kriv. Nekakšen ob-
scen užitek slutimo za vsem tem, toda zakaj to počne? Zdi se, da
se nam razlog razkrije šele v trenutku, ko se sam znajde v situa-
ciji, ki jo je dotlej namenjal drugim, ko pozabljena palica v hotel-
ski sobi postane indic njegovega lastnega zločina. In prav to
„pozabo“ bi radi postavili pod vprašaj. Ko po umoru Joea Gran-
dija (Akim Tamiroff) Quinlan zapuša sobo, se kamera med dve-
ma utripoma svetlobe sunkovito približa notranji strani vrat in
pokaže list papirja, na katerem piše: „Stop. Forgot anything —
leave at the key-desk.“ Zakaj je torej kljub opozorilu pustil palico
v sobi? Kot je praznina kartonske škatle v Sanchezovi kopalnici
klicala po dveh palicah eksploziva, tako je tudi sedaj neka pra-
znina v realnem zahtevala od Quinlana, da jo poskuša z nečim
zapolniti. Groza realnega je bila hujša od realne nevarnosti. Ali
ne gre torej prav za tisto neprekrivanje med simbolno mrežo in
krogotokom realnosti, o katerem v svojem predavanju „Izmeček
v zgodovini: med dvema smrtema“ govori S. Žižek, neprekrivnje,
ki povzroči, da pride do nekega presežka na obeh straneh: „Na
eni strani simbolizacija realnosti, vpis krogotoka realnosti v
označevalno mrežo, odpre v realnem neko praznino ne-
simbolizabilnega, luknjo *das Ding* grozljivo-obscene-zle Stvari,
na drugi strani pa je pogoj simboliziranja realnosti neki presežek
na strani same označevalne mreže, tj. neki 'čisti', samonanaša-
joči-se označevalec, I, S₁, ki mu nič ne ustreza v realnosti.“⁹ Ne
gre nam za to, da palici, znaku ne-moči, im-potence par excellen-
ce, pripišemo preprosto vse lastnosti *objet a*, ali pa da v tistem
„any-thing“ na belem listu papirja odkrijemo čisti označevalec,
temveč prej za to, da skozi ta primer poskusimo razumeti tisto
paradoksalno spreobrnitev krogotoka realnosti in govorice, ki
privede do tega, da moramo, če naj sklenemo krog govorice, pri-
šteti zraven neki paradoksn objekt, hkrati pa na ravni same real-
nosti naletimo na neki čisti označevalec, ki je svoj lastni znak.
Kratka dramaturška oznaka sekvence umora v hotelski sobi bi
torej lahko bila tudi taka: „Krog 'realnosti' se torej sklene, če iz
njega nekaj izpade, je nekaj konstitutivno izključeno, ta izključi-
tev pa je zabeležena, zaznamovana v nekem označevalcu.“¹⁰
Če vemo, da ta izpadla, grozljiva stran za konkretno libidinalno
ekonomijo subjekta pomeni „obsedenost moškega z enigmo ne-



Dened Weaver in Janet Leigh v filmu **Dotik zla**

kega neznosnega uživanja, ki ga je deležna ženska“¹¹ potem tu-
di že slutimo, da je nekeje globoko zadaj skrita tudi še Ona. Kot v
vsaki pravi zgodbi, je tudi v **Dotiku zla** tako. Quinlanova žena je
bila zadavljena pred mnogimi leti, morilca pa mu ni nikoli uspelo
najti. Ko Quinlan namesti Grandijevo truplo nad omočitno Janet
Leigh, katere prvi pogled ob prebujenju bodo prav mrtvečeve
izbuljene oči, se zato zdi, kot da bi hotel reči: „Glej, zate sem to
naredil. Si zdaj zadovoljna?“

In kam se Quinlan po tej uprizoritvi fantazme še lahko zateče?
Kam se da pobegniti iz govornega filma (*talking pictures, ciné-
ma parlant*)? Tja, kjer ni glasov, kjer se o glasovih le sanja, v ne-
mi film. „Pianola brings back memories“, pravi Quinlan, ko prvič
po dolgem času vstopi v Tanjino hišo. Natančno tak pianino —
samodejen, kjer tipke kar same plešejo — kakršen igra v njeni
sobi, je mogoče videti v filmu **Nagrada za lepoto** (Prix de beauté)
Augusta Genine iz leta 1930. Ta film tako s svojo zgodovino (pri-
čeli so ga snemati kot nemi in ga nato v času snemanja spreme-
nili v zvočnega) kot s svojo zgodbo (fascinacija z glasom, upo-
dobljena z nešteto velikimi plani zvočnikov in gramofonov) utele-
ša tisti prehod iz ene dobe v drugo; prehod, ki je v sebi vseboval
tudi že neko neizogibno, bolešno izgubo. Da je Louise Brooks
glasu lahko zapela s platna (ali, natančneje: iz zvočnika ob plat-
nu projekcijske dvorane, je morala Louise Brooks pogleda umre-
ti v tej isti dvorani. Strel, ki jo je usmrtil, je bil nem. „Prix“ pomeni
nagrado, toda tudi ceno.

Obraz Tanie v **Dotiku zla** je podoba plačila te iste cene, te iste
smrti. Ona, ki je nekoč prerokovala iz kart, zdaj ureja račune.
Hank Quinlan pride k njej, da bi ga zvok pianina vrnil v nemo pre-
teklost, a ga že na vratih pričaka Marlene Dietrich z besedami:
„Now, we've got television, too.“ Tudi zadnje pribežališče je tako
oskrnjeno, izgubljeno, nedolžnosti ni več. A kot da bi vse to ne
zadoščalo, je treba Quinlana vseeno še zvabiti ven, izsiliti prizna-
nje, posneti njegov glas in ga ubiti, da obleži med smetmi ob re-
ki, kot izmeček na smetišču (zgodovine?). „He was some kind of
a man. But what does it matter what you say about people?“
pravi Marlene Dietrich in odide v temo. Tema je tu in tam, na tej
in na oni strani belega filmskega platna.

Stojan Pelko

Opombe:

- 1 Jure Mikuž, Zdenko Vrdlovec: *Fritz Lang*, Imago, 1985, str. 52, 53.
- 2 Youssef Ishaghpour: *Decécoté du miroir*, v *Orson Welles*, hors série Cahiers du cinéma, 1982, str. 102.
- 3 Michel Chion: *Orson Welles speaking*, v O. W., Cdc, str. 93
- 4 Eric Rohmer: *L'hélice et l'idée*, Cdc 357, 1984, str. 27; citirano po zborniku *Hitchcock*, Analecta, 1984, str. 189.
- 5 Pascal Bonitzer: *Le peau et la paille*, L'An 17, 1984, str. 16; citirano po zborniku *Hitchcock*, Analecta, 1984, str. 171.
- 6 Michel Chion: *La Voix au cinéma*, Editions de l'Etoile, 1982, str. 77—79.
- 7 Slavoj Žižek: Izmeček v zgodovini: med dvema smrtema, v *Problemi teorije fetišizma*, Analecta, 1985, str. 149.
- 8 Youssef Ishaghpour, op. cit., str. 104.
- 9 Slavoj Žižek, op. cit., str. 147.
- 10 ibid., str. 148.
- 11 ibid., str. 149.

ORSON WELLES

speaking

Najprej pomislimo na Orsona Wellesa pri njegovih šestih letih, ko si je kot otrok — tako nam govori njegova biografija — zgradil majhno lutkovno gledališče. Z lutkami, ki so bile veliko manjše od njega in v primeri s katerimi je bila njegova postava enaka Bogu, velikanu. Kaj so mu igrate? Shakespearja, pravijo. In brez dvoma je, kot vsi otroci, govoril različne vloge, pripisoval svoj glas tako Jagu kot Othellu, Hamletu ali Ofeliji.

Ni bil edini otrok, ki je posojal svoj glas punčkam, lutkam, likom iz stripov in drugim iluzijam. Toda koliko jih, ko odrastejo, nadaljuje to igro? Prav to je počel on, ko je s svojim glasom sinhroniziral več epizodnih oseb **Procesa** ali **Gospoda Arkadina** in celo replike junakinje v svojem televizijskem filmu **Vodnjak mladosti**. Ob tem ko je, seveda, sinhroniziral še svoje lastne vloge. Očetovstvo teh idej je nesebično pripisal Sachi Guitryju, toda privzel jih je lahko le zato, ker so mu že pripadale, kot vsem otrokom.

ln zdaj se vprašajmo, ali s tem, da to igro igramo zares, da zastavljamo vprašanja in nanje odgovorjamo, privzemajoč razloge enih in drugih, ne tvegamo nečesa. To se lahko slabo konča za tistega, ki prižene igro do skrajnosti in ki misli, da lahko sam izusti ustanovni Govor Zakona, pred katerim se zagovarja. Spomnimo se osebe Bannisterja v **Dami iz Sanghaja**, ki se dela, kot bi se zagovarjal pred sodiščem, ki si kot odvetnik zastavlja vprašanja, na katera kot obtoženi odgovarja. To sicer spravlja v smeh občinstvo v dvorani, a ni brez zveze z načinom, na katerega ta odvetnik umre: ubit iz pištole svoje žene, katere podoba se v ogledalih meša z njegovo; s kroglo, ki bi jo prav tako lahko izstrelil on sam.

Spomnimo se še nekega drugega pravosodnega incidenta, v **Procesu**, kjer se Joseph K. nenadoma pojavi v dvorani, polni občinstva, se povzpne na oder in se, ne da bi sodnikom dovolil izreči eno samo besedo, prične zapletati z vprašanji in odgovori, še preden so ga sploh javno obtožili (to so sicer že storili zasebno, kar pa ni ista stvar). Ta isti Joseph K. bo trdovratno zavračal usluge nekega drugega glasu, glasu Zakona, glasu strašnega odvetnika Hastlerja, ki ga igra Orson Welles. A tudi to mu ne bo prineslo sreče. Zaslužil bi, da zanj uporabimo besede, ki jih Leni, odvetnikova tajnica, izreče ubogemu obtožencu Blochu: „You talk too much“ — Preveč govoriš, še posebej, če nameravaš igrati hkrati glas, ki odgovarja za Zakon, in glas tistega, ki odgovarja pred Zakonom; še posebej, če ne pustiš, da se drug do drugega uglasita.

Pri Wellesu tako srečamo patetični motiv govora, ki je umanjkal Drugemu, in katerega prazno mesto naj bi zapolnili z lastnim glasom.

II.

Vrnimo se k sliki Orsona Wellesa otroka, ki posoja svoj glas majhnim, negibnim igralcem in tako z enim samim glasovnim

organom, z enimi samimi usti — svojimi — usmerja glasove različnih oseb. Resnično je glas tisti, ki jim daje življenje in ki se mu vrača kot glas drugih, razpršen v razlomljenem ogledalu predstave, ki si jo izvaja. Dispozitiv, ki je blizu otrokom, in ki implicira nek izključen člen, se pravi, del duha in telesa, ki ostaja zunaj, zato da bi premikal osebe, in ki bo vedno izključen iz predstave, saj jo ravno organizira.

Zato v **Snemanju Othella** ne moremo več videti Orsona Wellesa, kako sedi, masiven in zgovoren, pred majhnim ekranom svoje montažne mize in kako se pogovorja z igralci svojega majhnega teatra, ne da bi pomislili na tega Zeusa lutk.

Ta Zeus se ne skriva za sceno, kot lutkar, ki izvaja predstavo za občinstvo, temveč je pred njo, kot otroci, kadar prirejajo razgovore med lutkami, ki so na njihovih kolenih in katerih edini gledalci so.

Otrokova igra si v prostoru realnega miselnosti projicira imaginarni prostor, proporcionalen likom, ki jih oživlja. Dokler otrok vztraja v igri, je ujetnik tega prostora, ki obstaja le v projekciji, ki si jo je ustvaril pred očmi, in z osebami, v katere je s svojim lastnim glasom vdihnil edino resnično življenje, ki ga te kreature imajo. Predstavljamo si, da obstaja Orson Welles, ki ustvarja filme, kot da bi bil ta paraliziran bog pred sceno, zvezan za kamere, na tem natančno določenem mestu, postavljenem zunaj polja, od koder ga v **Blišču Ambersonovih** slišimo nositi zgodbo. Na tem istem mestu, od koder na koncu filma navaja seznam sodelavcev in ga konča s svojim imenom: „My name is Orson Welles.“ In nihče se ne vpraša, zakaj Orson Welles ne vstane in se ne pokaže pred kamere; zakaj namesto tega v praznem in bellem polju pokaže le mikrofona, najprej v velikem planu — kot da bi bil hkrati pred očesom kamere in pred usti „off“ pripovedovalca (subjektivni plan, ki povzema ves projekt slavnega filma Roberta Montgomeryja **Gospa v jezeru**) — nato pa se mikrofona oddalji, se zmanjša, izgine iz podob, zapuščajoč nevidna usta, katerih mesto je določil in katerih glas je prenesel in ojačal.

Če se Orson Welles ne more pokazati, je to zato, ker je paraliziran na tem mestu, od koder z močjo Besede vzdržuje nestabilen in nestalen prostor scene, in s tem izključen iz nje, čeprav je on omogočil njen obstoj.

Ne preseneča nas, da Orson Welles iz zunanosti polja, pripovedovalec in režiser, vedno skrbno bdi nad tem, da je Orson Welles igralec, ki nastopa pred kamero, *maskiran*, da bi ne imel istih potez kot on, da bi ne bil njegov dvojnik ali odsev (toda ne prezirimo tega, da obstaja tudi zgodba o nosu, o ponarejenem nosu). Ali ni potrebno o Wellesu najprej ponoviti tole pozabljeno banalnost: da je edini veliki cineast, ki je igral v vseh svojih filmih? Vseh, vključno z **Bliščem Ambersonovih**, saj nam, čeprav je zunaj polja, mikrofona v podobni določa mesto, od koder govori.

Če tovrsten način delanja filmov pogosto navdihuje besede, kot so demiurg, Zeus, megalomanija, mojstrstvo, potem se mo-

ramo spomniti, da gre za demiurga, kakršen je vsak otrok, ki skuša obvladati svoje lastno otroško stanje s prezgodnjo zrelostjo, ki mu je pripisana. Prezgodnja govorna dozorelost Orsona Wellesa (ki je bila predmet zdravniških opazovanj) je le še poudarila prezgodnjo zrelost, ki je usoda slehernega človeškega otroka, saj mu da najprej govor, šele nato pa obvladovanje telesa, njegovih premikov in dejanj nad stvarmi.

III.

Nekateri gnostični miti pripovedujejo, da se je tedaj, ko je Demiurg izustil govor, s katerim je ustvaril svet, njegov smisel povzdignil v nebo, zvok pa je padel na tla. Ni stvaritve z govorom brez zgube in brez padca. Tako kot v prvi sekvenci **Državljana Kanea**; moška usta v zelo velikem planu pustijo pastil izgovorjeno besedo . . . *Rosebud* ali karkoli že, važno je, da je izrečena; in takoj za tem roka izpusti stekleno kroglo, ki pade in se razbije.

Ta drobna kozmogonična interpretacija se nam je ponudila že, ko smo v kinu Forum v Les Halles prisostvovali srečanju s samim Orsonom Wellesom. Da bi se opravičil, ker noče govoriti o svojih projektih, je izrekel naslednje besede: „Something is lost every time you open your mouth“ (vsakič, ko odprete usta, je nekaj izgubljeno). Te besede, padle iz ust avtorja **Državljana Kanea**, niso naletele na gluha ušesa. Res je, da slišimo predvsem tisto, kar želimo slišati; toda potem želimo slišati, da je Rosebud izvorni označevalec, padec, zguba, povezana s prvo izreko, nosilko življenja in smisla . . .

Ob tem, izrečenem Rosebudu pripomnimo, da ni v filmu pokazan nihče, ki bi bil tam, da bi ga prestregel iz ust umirajočega, pa ga vendar vsi poznajo. Enako je z *napisanim* Rosebudom na saneh, ki je tam le in edino za gledalca. Pravzaprav se napisana beseda pojavi le zato, da je zažgana in da izgine v črnem dimu.

To ni: „*Verba volant, et scripta manent*“, temveč: govor povzroči padec nečesa, in napisano izgine v dimu.

„Ne verjamem, da ena beseda lahko razloži človekovo življenje“, pravi na koncu novinar namesto morale zgodbe. Privlačno je skriti Rosebud na nič drugega kot na prazen objekt, katalizator želje, slavni hitcockovski MacGuffin. Toda bistveno je, da je to najprej *izgovorjena beseda*, spremljana s padcem, in nato *napisana beseda*, ki se razkroji. Potem je vprašanje, ali je označevalec Rosebud steklena krogla, pred katero je izrečen ali sani, na katerih je zapisan, ali otroštvo, s katerim je povezan, le še vprašanje, ki ostaja oslovski most lingvistike in psihoanalize.

V mitološkem in kozmogoničnem začetku **Državljana Kanea** je Rosebud neke vrste posmeh stvariteljske besede, s katero se je hotel samooploditi tisti, ki mu je le-ta manjkala, da bi utrdil moč *napisanega*, veljavnost ustanovnega govora. Še enkrat torej: prisvojiti si Govor drugega.¹

IV.

Vrnitev k mikrofona, ki izginja v zadnji prazni sliki **Blišča Ambersonovih**, nas neizogibno napoti k radijskim letom Orsona

Wellesa. Vemo, da sta mikrofoni in njegova senca objekt-tabu v polju kinematografske fikcije, razen kadar le-ta „upravičuje“ njuno prisotnost (glasbeni filmi; zgodbe, ki se dogajajo v okolju medijev).

V **Dami iz Sanghaja** šarmantni pevec, „crooner“ v stilu Binga Crosbyja, šepeta iz zvočnika juke-boxa v ozadju pogovora, ki ga imajo osebe o skrivnosti oblasti. „Oblast, to je trik“, pravi eden od njih. „Poslušaj tega tipa, ki poje. Njegov trik je mikrofoni.“

Na koncu **Dotika zla** se strašni Quinlan pusti izdati svojemu zvestemu prijatelju, patetičnemu Menziesu, ki za to uporabi trik, mikrofoni. Menzies pristane, da bo v korist neoporečnega policaja Vargasa (ki bo lovil in snemal pogovor z razdalje) vzel s sabo mikro-oddajnik in snemal izzvana Quinlanova priznanja. V tem slavnem prizoru gre za *bližino* (Menzies se mora „približati“ Quinlanu, da bi ujel njegove besede za Vargasov namen) in gre za *trik*. Menzies se preobrazi v nosilca mikrofona, v ojačevalec — da bi izdal. In Quinlan nekaj slutiti čuti, da Menzies nekaj „nosi“, toda ne ve, kaj; krepotno auro morda? Šele kasneje vse razume in na prijatelju odkrije prisotnost instrumenta, trika, opore, dodatka, mikrofona.

Ta mikrofoni je v bistvu dostojen nadaljevalec serije trikov, objektov, lažnih indicov, ki jih Quinlan podtika tistim, ki jih preganja, da bi jih potem ujel. Od tod njegov *acte mangué*, spodrsljaj, ko sam pri svoji žrtvi pozabi pravi indic, objekt, ki je njegov dodatek, njegova bergla: svojo palico.

V čem je, v odnosu do glasu, trik mikrofona? V tem, da glasu, ki govori blizu, omogoči potovati daleč, da mu podeli uzurpirano oblast bližine, intenzivnosti. Natančneje, Welles se vselej — ko se sinhronizira ali ko sinhronizira druge osebe — zateka k uporabi mikrofona, da bi govoril *zelo blizu*, medtem ko morajo drugi napenjati glas, da bi se jih slišalo. Njegov glas je favoriziran: brez napora je lahko prav nenormalno navzoč in telesen.

Stabilen, trden glas v odnosu z razburjenimi, nestabilnimi, stremečimi glasovi — to je, s stališča glasov, najpogostejša dramska figura v Wellesovih dialogih. To je odnos oblasti, ustvarjen z večino trika (na primer na začetku **Procesa** dialog med Josephom K., ki je ves razburjen, in policajem, ki mu naznani obtožbo in čigar glas je zelo verjetno prav Wellesov).

Kdor je slišal Wellesa govoriti v javnosti, dobro ve, da ima v resnici močan in daleč segajoč glas. Torej? Torej bomo rekli, da mikrofoni — pokazan ali le nakazan — v Wellesovih filmih ne predstavlja le tehnične ojačevalca, proteze, temveč označuje tisto, kar je v glasu izvorno prisvojitve oblasti.

V.

Sledeč žici, ki pričanja z mikrofonom, pridemo do drugega skritega objekta filma, do zvočnika.

Skriti zvočnik, to je tisto, pred kar je zvočni film postavil ekran (če za zabavo obrnemo klasične termine, ki nočejo zvočnik postaviti za projekcijo). Stopite za ekran in vi-

deli boste zvočnik, ki usmerja vse zvoke filma, vse njegove glasove, kot usta Zeusa lutk usmerjajo vse glasove predstav.

Na prav vztrajen in dramatičen način je mogoče videti zvočnik v dogajanju filmov, kot sta **Arkadin** in **Dotik zla**, pa tudi v drugih.

Spomnimo najprej, da je bil radio, ki ga je Orson Welles veliko uporabljal (vse njegovo filmsko delo je zaznamovano z njim) monofoničen, kot je še vedno — pa ne bo več dolgo — večina filmskega zvoča: en sam zvočnik, od koder vse izhaja, in ki se ne giblje. Zvok se lahko razvija le v eni slišni razsežnosti, globini, toda ne v širino in ne v višino.

V kinu pa se vseeno zdi, da se glasovi gibljejo gor in dol, na desno in na levo, glede na njihovo ujemanje z osebami in premiki, ki jih vidimo. Oseba zapušča vidno polje s koraki proti levi: zdi se, da jo glas spremlja in da se tudi sam pomika v levo. V resnici se ni premaknil niti za las, kar postane očitno, če v tem trenutku zapremo oči. Oko je tisto, ki ustvarja videz gibanja glasov.

Nekateri gledalci prvih zvočnih filmov, ki še niso vstopili v to igro mentalnega premikanja glasov v povezavi z videnim, so ostali občutljivi za to neujemanje med gibanjem telesa in vertikalno ter lateralno imobilnostjo glasov.

Lahko bi torej rekli, da je filmsko delo Orsona Wellesa morda eno redkih, ki ne pozablja te centralne imobilnosti glasu, na kateri gradi svoje večno gibanje, kot da bi ravnalo tako, da bi radijski oddaji „dodalo“ sliko. Ko Orson Welles tistim, ki ga želijo slišati, pravi, da je njegov film zgrajen na govoru, ga mi slišimo na zelo materialističen način: gibljive podobe pred negibnimi zvoki. Kot da bi se vrvenje teles, vrtnčenje prostorov, bežanje linij gradilo na tej centralni nepremični točki, od koder slišimo glasove.² Zgodi se celo, da na ekranu vidna oddajna točka sovpadе z dejanskim, centralnim in nepremičnim položajem zvočnika, ki je za ekranom. Na primer tedaj, ko velikanske ustnice, neke vrste v človeška usta maskiran zvočnik, izgovorijo „Rosebud“ na začetku **Državljana Kanea**.

Wellesov film je morda eden redkih, kjer glas igralcev ne sledi premikov njihovih teles, kot bi pes sledil svojemu gospodarju in kjer ga še naprej slišimo prihajati iz ene same nepremične radiofonične točke. Od tod morda ta vtis, da vse kroži naokoli na mestu. Pri Wellesu, v tem filmu gibanja in hitrosti, se vse giblje, da bi ne napredovalo. **Proces** in **Gospod Arkadin** sta najbolj izrazita filma tega na-mestu, ustvarjenega z večnim gibanjem (toda to velja tudi za **Falstaff**, **Othello**, **Dotik zla**, morda kar za vse).

Charles Tesson je povsem upravičeno primerjal osebo Arkadina z Droopyjem Texa Averyja: to je nekdo, ki je vedno že tu, ki pride pred tistim, ki ga zasleduje, ali ki ga on zasleduje, njegova vse-prisotnost je prav negacija gibanja.

Wellesovcem ne bomo odkrili kaj posebej novega, če rečemo, da je njegov film naseljen z impotentneži: palic starega Char-

lesa Fosterja Kanea, Lelandov naslanjač na kolesčkih v **Državljanu Kaneu**, Quinlanovo šepanje v **Dotiku zla**, invalidnost odvetnika Bannisterja v **Dami iz Sanghaja**, pa odvetnik Hastler, ki v **Procesu** leži bolan v veliki postelji, kot kak Buda brez udov. Zdi se, da je tip impotence teh oseb neke vrste cena, ki jo morajo plačati, da bi lahko uveljavili oblast glasu ali pisave, saj ni niti enega med njimi, ki bi ne hotel postaviti zakona s svojimi spisi ali svojimi besedami. Tudi z zvijačo, če je treba. Toda pri Wellesu najdemo še neko drugo impotenco, neopravičljivo, patetično, obtoževalno, tisto materino: paralizmo Matere v **Blišču Ambersonovih**, invalidnost Gospe Pittl (ženske s kovčkom, ki jo igra Suzanne Flon) v **Procesu**.

Skupaj z Alainom Bergalajem postavljamo to tendenco k paralizi, imobilnosti, k preplavitvi telesa z maso in negibnostjo — ki je vpisana v telesih Wellesovih junakov — v odnos z razteznostjo in magično mobilnostjo glasu, ki neprestano uhaja telesu. Kot da bi se telo hotelo stabilizirati in postati dom, v katerem bo počival glas. Kaj v resnici definira dom, če ne prav to, da je to mesto, ki zadržuje in ki se *ne premika*?

Če govorimo o paralizi, potem nanjo ne mislimo kot na bolezen, temveč vidimo v njej predvsem izvorno stanje človeškega novorojenca. Nesposobnemu, da bi se premikal, kamor bi hotel, brez obvladovanja svojih udov, mu preostane le čudežna mobilnost njegovega glasu, s katerim projicira svoj klic in svojo prisotnost izven svojega telesa.

Od tod ta plat „imaginarnega potovanja“, ki jo odkrivamo v Wellesovih filmih. Podobno vzdržuje, kot so nekateri že rekli, glas Zeusa lutk, ki oživlja tisto, kar evocira. In če je v tej podobi gibanje, je to neke vrste tekoča preproga, po kateri stopamo, ne da bi napredovali. To je film, ki se zaveda nepremičnosti in negibnosti svojih osnov — tako površine ekrana kot centralne imobilnosti zvočnika. „Sanjski trak“, o katerem govori Welles, je ta pot, je ta tekoča preproga, ki na okamneli ekran in zvočnik odlaga svoje podobe in svoje zvoke, nosilce iluzije gibanja.

Toda hkrati s tem, ko si glas lasti moč oživljanja iluzij, se zaveda tudi prisvojitve oblasti nekega drugega glasu, ki ga ni tukaj in katerega mesto zavzema. Glas to ve in filmi govorijo o tem.

Opombe:

1 V našem spisu *Glas v filmu* se povrnemo k vlogi glasu ženske, ki jo Kane prisili, da zanj poje.

2 Nepremičnost, o kateri govorimo, je razumeti v odnosu s površino projekcije. Wellesov film igra na glasovnih nasprotjih v globini (cf. Bazin).

Michel Chion

Prevedel: Stojan Pelko

Tekst je iz posebne številke „Cahiers du cinéma“ o Orsonu Wellesu, 1982.

Na Lidu je »življenje lepo«

Da smo bili lani v mednarodnem letu glasbe, je potrdil tudi beneški filmski festival. Glasbi se je s filmom **Orfej**, ki je nastal po Monteverdijevi operi, oddolžil režiser novega švicarskega filma Claude Goretta; Gluckova **Orfej in Evridika** sta motivirala Madžara Istvána Gaála, da je napisal scenarij in z režiral istoimenski film, slovaški režiser Slavo Luther pa v filmu **Pozabiti Mozarta** (Vorgesst Mozart) razrešuje enigmo, kdo je kriv za prezgodnjo Mozartovo smrt (oziroma ali gre pri Mozartu za smrt, umor ali samomor). To je sicer povsem zanemarljiv film, saj si s Formanovim **Amadeusom** deli le Mozartovo glasbo. Kakorkoli že, najmanj pa je bilo mogoče pričakovati, da se bo tako ali drugače temu kratkemu spisku priključil tudi Paul Morrissey s filmom **Beethovnov nečak** (Beethoven's Nephew). Več kot znan avtor ameriškega undergrounda oziroma razvpite Warholove „Factory“ pa je presenetil z načinom obravnave latentnega homoseksualnega razmerja med Beethovenom in njegovim nečakom, saj indici omenjenega razmerja ponujajo plodno snov za morisseyevske perversno-ekscentrične angažmaje. Očitno je ime glasbenega velikana opravilo svoje in Morrissey je tako realiziral meščansko zgleden film, kot je značilno za boljše televizijske nadaljevanke, ki se lotevajo poglavij ali osebnosti iz evropske zgodovine, natančneje zgodovine umetnosti. Prepoznavni znak preteklih Morrisseyevih „trash-ov“, „flash-ov“ in predelanih Frankensteinov je le figura Beethovnovnega nečaka, ki v svoji zunanosti in obnašanju spominja na Warhol-Morrisseyeve „dečke“. Kot vendarle „specialen“ film je bil **Beethovnov nečak** predstavljen v enem izmed številnih beneških vzporednih programov in sicer v družbi Volkerja Schlöndorfa (**Smrt trgovskega potnika**), Elema Klimova (**Pojdi in poglej**), Krzysztofa Zanussija (**Moč zla**) in drugih. Če so „glasbeni filmi“ na nek način slavnostno spremljali beneški glavni program, pa je bila tema homoseksualnosti zastopana tudi v tekmovalnem programu, ponovno vsrediščena na področje umetnosti, tokrat v gledališče. Gre za film **Pervola** Nizozemca Orlowa Suenke, ki pa problem homoseksualnosti razpira skozi mnogo bolj zavezujoče eksistencialne in socialne vidike, predstavljen v skoraj naturalistični maniri, pa ne na ta način, da bi se spustil na kakšno obscenno pornografsko razkazovanje. Sam homoseksualni akt ostaja venomer zunaj filmskega polja, kar je v filmski sliki radikalizirano, in to s potenciranimi realističnimi prijemi, so predvsem razmerja v trikotniku oče in dva sinova oziroma ta družinski „lik“ v širši družbeni, moralni in eksistencialni „geometriji“.

„Izzivalni“ slovaški režiser Juraj Jakubisko se je predstavil s filmom **Frau Holle**, s filmsko pravljico, ki se je naslonila na domišljijski svet bratov Grimm. Kar pritegne v film je Giulietta Masina v vlogi Frau Holle, njena „baročna“ izdelana figura, „breztelesna“ gibkost in magija v pogledih, mimiki in gestah, kar je plodno izkoristil že njen mož Fellini v Giuliettinem spoprijemu z duhovi. Za film sam pa lahko rečemo le,

da je povprečno uspela vizualna ilustracija, saj deluje na nek način tako kot slikanica, kadar jo vzamejo v roke odrasli. Tu je sicer marsikatera podoba, ki te brez kakršnihkoli zaviralnih momentov vpotegne v fikcijsko veselje, toda celota bralno-gledalnega procesa pa je le prepredena z zavestjo, da je med bralcem in slikanico nepremestljiva razpoka. Ta razpoka pa je vpisana tudi v gledalčevo razmerje do predstavljenega sveta v filmu **Frau Holle**, saj Jakubisku ni uspelo, da bi s filmsko iluzionistično mašinerijo zastavil fantastiko kot nekaj realnega. Film kot „okno v praljični svet“ tako ni zamaskiral svojega artificialnega roba proizvodnje, pa čeprav je še tako gradil na konvencionalnih standardih pravljčnosti od scenografije, kostumografije, karakterne tipologije, barvne simbolike itn.

Da pa še tako „realistične“ filme kot je med žanrsko produkcijo kriminalka, poganja prav neka grimmovska vokacija, je dokazal veteran hollywoodskega filma John Huston. Mojstrovina osemdesetletnika **Prizzijeva čast** (Prizzi's Honor) nikakor ni film, ki bi parodiral tradicijo kriminalnega žanra, ampak se z ironično distanco loteva le enega žanrskega ikonografskega elementa — to je lika „botra“ oziroma mafijskega „bossa“. V njem bi morda lahko prepoznali tudi režiserjev avtoportret, ali bolje, maskirano reprezentacijo režiserske funkcije, tako kot jo je narekovala Hustonova filmska praksa in dolgoletno, v različnih žanrih preizkušeno ustvarjalno delo. Don Corrado Prizzi je namreč starček, ki ima rad otroke in se zelo rad sladi s sladkarijami, „nežna duša“, ki jo razveseljujejo mala darila in drobne pozornosti, možiček, ki mu je škratovski smeh bolj drag kot kakšna peklensčkasta resnoba. Toda ta karikirana kreatura, ta po izgledu in obnašanju pravljčni palček, pa se na enak na-

čin kot z ljubeznijo igra tudi s smrtjo. Brez kakšne hude slabe vesti odreja kazni, načrtuje kriminalne akcije, s še posebno „slastjo“ pa naroča umore. Huston tako prikazuje mafijskega „bossa“ kot tisto „vrhovno načelo“, ki deluje kot neka spiritualna entiteta, saj je že zdavnaj izgubilo telo in prav zato z neko nenavadno močjo predstavlja, premešča in celo eliminira telesa v partiji življenja. In če v figuri Don Corrada Prizzija identificiramo na imaginarni ravni Johna Hustona kot režiserja, ga predvsem v luči tiste nenavadna moči, ki določa logiko zgodbi in obvladuje celoto fikcijskega polja.

S skorajda travmatsko resnostjo pa se je figure „očeta“, tokrat resnično družinskega očeta in ne „botra“ kakšne mafijske družine, lotil japonski režiser Masaki Kobayashi v filmu **Hiša brez jedilne mize**

XLII *
MOSTRA *
INTERNAZIONALE *
* DEL *
CINEMA *



(Shokutaku no nai ie). Na secirajoči način, ki pa ni našel pandana v filmsko podobo integrirane kontemplativnosti in se je zato le-ta prevesila v dolgočasje, analizira razcepljeno patriarhalno družinsko celico. Zaradi različnih političnih, kulturnih in moralnih pogledov posameznih družinskih članov se je voluminozna družinska enota razparcelirala in odtujila, pri čemer je največjo izgubo utrpel prav oče kot središčna figura. Filmu bi lahko tudi prilepili, da je to hkrati metafora o sodobni japonski družbi toda s tem bi film postavili preveč visoko, pa čeprav je režiserjeva intencija to najbrž bila.

Če pa je Kobayashijevega „očeta“ sodobne japonske družine doletela ogromna

izguba in tako le kot „negativna“ referenca pogojuje dejanja svojih najbližjih, potem figure „očeta“ v filmu Belgijke Marion Hänsel **Prah** (Dust) zavzema „svetniško“ mesto evropske patriarhalne tradicije. Čas dogajanja v filmu ni določen, osrednja protagonista pa sta erotomanski oče in deviška hčer. Ločnica med realnostjo in prividi, naseljenimi s seksualnimi simboli, je zastarta, tako, da bi film lahko poimenovali tudi filmska vaja iz „divje psihoanalize“. S to prisilno preobleko, pa se film, ki naj bi pripovedoval o usodi sfrustrirane ženske, o njenih izgubljenih iluzijah, osamljenosti in pričakovanjih, spremeni zgolj v filmsko podobo preoblikovano psihoanalitično teorijo, pa še to jungovskega tipa.

Na kratko predstavljeni filmi iz uradnega beneškega programa prav gotovo ne morejo posredovati glavnih ptez lanskega festivala. To so po našem mnenju le boljši filmi iz druge polovice festivala, kajti prve polovice iz objektivnih razlogov nismo uspeli spremljati. No in v tem delu so bili predstavljeni glavni favoriti beneške manifestacije in sicer naslednja znana imena svetovnega filma: Ridley Scott s filmom **Legenta** (Legend), Jerzy Skolimowski z **Ladjo-svetilnikom** (The Lightship), Alain Tanner s filmom **Nikogaršnja zemlja** (No Man's Land), Maurice Pialat s **Policijo** (Police), Fernando E. Solanas s filmom **Tangi, Gardelovo izgnanstvo** (Tangos. El exilio de Gardel), Manoel de Oliveira s **Satenastimi čevlji** (Le soulier de satin) in prvonagrajena Agnès Varda s filmom **Brez strehe in zakona** (Sans toit ni loi). Gotovo je, da je prav prisotnost omenjenih filmov prispevala k ohranitvi ugleda beneškega filmskega festivala zadnjih nekaj let, festivala, ki — če izvzamemo Cannes sodi med najpomembnejša križišča svetovne filmske ustvarjalnosti.

Ob naštevanju „velikih“ filmov pa vsaj z nekaj besedami omenimo „mali“ francoski film iz specialnega programa „Venezia TV“. Gre za briljanten televizijski film Jacquesa Fanstena **Jutrišnji dnevi, ki prepevajo** (Les lendemains qui chantent), ki pripoveduje o francoski komunistični (židovski) družini. Dogajanje je postavljeno v petdeseta leta, ko prihaja na obisk v Francijo skupina sovjetskih baletnikov. Med njimi je tudi eden izmed sorodnikov omenjene židovske družine, družine, ki živi v popolnem prepričanju, da ni lepše stvari na svetu kot življenje v „dobri, pravični, srečni“ socialistični Sovjetski zvezi. Vsa njihova vera, sen in vzhičen zagledanost v „brezmadežni ideal“ pa se zamaje, poruši in otemni, ko se njihov sorodnik odloči, da bo ostal v Franciji in živel v nepravilni, umazani in skorumpirani kapitalistični družbi. Vse peripetije v filmu so tako zavezane tej nerazumljivi potezi „socialističnega“ sorodnika, potezi, ki ima katastrofalne posledice za dotedanjo družinsko ideologijo (lahko bi rekli celo religijo), saj je prizadeta in spodkopana v svojem temelju. Fanstenov film je drama o malih ljudeh in velikih idealih, ki ne prikazuje izgube „vere“ in omajanja lepote in vzvišenosti ideala s kakšno pretirano retorično zagnanostjo, ampak se raje drži „opisa“ vsakdanjega življenjskega ritma. Tu pa učinki idejnih in ideoloških zlomov puščajo bolj globoke zareze kot pa v ekstatičnih teatralnih govorancah.

Na lanskem beneškem festivalu smo se Jugoslovani predstavili z dvema filmoma. Karanovičeve **Jagode v grlu** so bile prikazane v vzporednem programu „Venezia — mladi“, film Bore Draškovića **Življenje je lepo** pa v uradni selekciji. Oba filma sta italijansko kritiko — manj druge nacionalne časopisne ocenjevalce — kar precej navdušila, predvsem na račun „kritičnosti“ v prikazovanju socialistične „malomeščanščine“ oziroma metaforične celote jugoslovanske družbe tako kot jo ponuja slojevita struktura potnikov na Draškovičevem „godotovskem vlaku“ in v „godotovskem“ času. V ozadju sprejemanja jugoslovanskih filmov je bilo opazno povišano zanimanje za jugoslovanski film, ki ga je z znamenitim cannskim odličjem sprožil film Emira Kusturice **Oče na službenem potovanju**. Italijanska kritika je celo ustvarila atmosfero, s katero je skušala dokazati, da primer Kusturice ni izjema, ampak integralni člen opaznega kreativnega vzpona jugoslovanskega filma. In že so se širile govorice, da je Draškovičev film eden od oziroma kar edini favorit za največjo beneško nagrado. Toda vsa ta evrofija je ostala le pri govoricah — morda je takšen izid veliko bolj v prid jugoslovanskega filma — saj bi nas neka navidezna „balkanska“ filmska superiornost lahko kaj kmalu pokopala. V tem pogledu je bolje, da je življenje na Lidu še kar naprej lepo kot pa da bi bil film **Življenje je lepo** prepoznavni znak Lida (Benetk) 1985.



Prizzijeva čast, režija John Huston



II. mednarodni festival ekološkega in etnološkega filma

Čeprav je kranjski festival nastal iz laičnih pobud (na ta način želim označiti, da bi glede na svojo tematiko lahko nastal tudi iz strokovnih oziroma znanstvenih, je letos (30. sept. do 3. okt.) v drugem nadaljevanju uspešno uveljavil svojo dvotematsko usmeritev.

Ob prvem festivalu pred dvema letoma se je še slišala simplificirana utemeljitev dvotematske usmeritve, češ da kategorija v naslovu pomeni komponento stehinirane civilizacije, polne odpadkov in odtujenega življenja, etnologija pa naj pokaže stare vrednote, h katerim se moramo vrniti, da bo naše življenje spet kvalitetno. Letos k sreči nismo več poslušali takih neumnosti. Tudi sami festivalski filmi so jih demantirali.

Danes je vizija in kvaliteta kranjskega festivala v sintezi obeh strok. V bistvu gre za nekakšno etnološko ekologijo oziroma kulturno ekologijo (v Ameriki „cultural ecology“), torej za zavest, da so za človeka pomembne vse tiste usodne spremembe okolja, ki neposredno ali posredno, po ovinkih, vplivajo na kulturo v najširšem smislu. Ta pogled vse prepočasni prihaja tudi v slovensko etnologijo. Zato je kranjski festival prava spodbuda za nove metodološke usmeritve slovenske etnologije, četudi ni nastal s tem namenom.

Sekcija je od 52 filmov iz 14 držav izbrala 26 naslovov iz 12 držav. Največ odklonjenih filmov ni ustrezalo tematiki. Med sprejetimi pa jih je bilo nekaj, ki so prava spodbuda za nadaljnji obstoj kranjskega festivala.

Francoški **Živeti v narodnem parku** najprej prikaže historiat nacionalnega parka naravne in kulturne dediščine v močvirnem predelu ustja Loire. Uporabi filmsko dokumentacijo iz tridesetih let, ko so oblasti naleteli na odpor prebivalstva, češ da režim parka preveč kratki praviče kranjčanov. Ista situacija se ponavlja tudi še danes. Film nas v nadaljevanju seznani z današnjimi pomisleki prebivalcev nacionalnega parka, ki se upirajo upravi zaradi njenih neživiljskih odločitev. V dialogu med obema nasprotnima stranema pa se počasi oblikujejo načela, ki varujejo naravno in kulturno dediščino, hkrati pa omogočajo razvoj narave in človekovih dejavnosti.

Z istim vprašanjem se ukvarja tudi prvonagrajeni film kranjskega festivala, angleški **Dolina**. Najprej pokaže soodvisnost narave in človekovih dejavnosti, ki so povezane z njo, nato pa se vpraša: kako varovati določeno stopnjo ekološkega ravnotežja, ne da bi hkrati zavirali nalogni razvoj? Film nudi vpogled v angleški način varovanja kulturne dediščine v obliki SSSI (Site under Special Science Interest — mesta posebne znanstvenega zanimanja), ki skrbno varuje in vzdržuje konkretne naravne pojave (sipine, del obrežja, določen rastlinski pas, itd.) oziroma manjše ekosisteme, in jih kot take uporablja v didaktične in turistične namene.

Podoben način varovanja nam je odkril tudi madžarski film **Zakladi leđin**. Pas plevela ob železniški progi je skrbno zagrajen z bodečo žico.

V poljskem filmu **Rudnik ob reki** se človekova odvisnost od narave pokaže v vsej svoji dramatičnosti. S preprostim filmskim trikom se v idilično pokrajino projicirajo črne siluete tovarn in vizualno predstavijo človekovo nemogoče načrtno strast.

Film je narejen kot propaganda za plebiscit. Posamezniki v kamero izjavljajo svoje pomisleke glede načrtovanja gradnje. Do konca ni razvidna rešitev, kar povzroči, da film izven kot vprašanje o smislu vseh bodočih podobnih projektov.

Večina spremljevalcev kranjskega festivala je menila, da je letos prevladovala ekološka problematika. S stališča tradicionalnega gledanja na dvotematsko usmeritev, kot sem jo označil

na začetku, je to res, čeprav bi bolj zadeli, če bi rekli naravovarstvena problematika. S stališča sinteze obeh v naslovu omenjenih strok, torej s stališča kulturne ekologije, pa tradicionalno razdelitev lahko zanemarimo. Belgijski **Po sledeh bledega lisjaka** je ravno toliko etnološki kot ekološki film. Konča se s prikazom rituala črnega plemena Dogon, ki se ponavlja vsakih 60 let, v skladu s plemensko kozmogonijo. Avtor se sprašuje, ali bo spričo strahovito hitrega razpada tradicionalnih plemenskih struktur, ki je posledica vpada evropske civilizacije, naslednji ritual v prvi polovici 3. tisočletja naše ere sploh še zaživel? Ali ni torej s stališča tradicionalne afriške kulture evropska civilizacija najhujša ekološka katastrofa?

Na žalost se kolonialni odnos med civilizacijo in kulturo ne kaže samo v Afriki in tretjem sve-

nega centra SAZU). Mlakarjev film **Kjer kukavica gnezdi** sem že omenil, zelo dobro pa je letošnji festivalsko usmeritev ujel Andrejevo **Vrtnar posebne sorte**, portret krajinarja C. Jegliča. Zdelo se je, da se film vseskozi suče okoli zelo pomembne in aktualne problematike, ni pa znal ali hotel natančno pokazati, v čem je ta pomembnost. Ali je Jegličeva kvaliteta zgolj idilika s konca prejšnjega stoletja ali pa je njegov način sožitja z vegetacijo lahko nauk za današnje dni? Na to vprašanje si je moral odgovoriti vsak gledalec sam. Iz slovenske OFF produkcije je na kranjskem festivalu uspešno nastopil Prodnikov film **Od njive do kruha**. Ta se prav nič filozofsko ne sprašuje o ekologiji in etnologiji, ampak zelo lepo in dosledno dokumentira starinski postopek pridobivanja novih njivskih površin s požiganjem. Na novi njivi zraste rž, ki jo požanjejo, omlatijo, zmeljejo in spečejo v štruco kruha.

Čeprav sodi kranjski festival med mlade in dokaj ozko specializirane mednarodne festivale, bi vendarle pričakovali večji odziv svetovnih kinematografij in manjših, neodvisnih producentov. Veliko se je govorilo o tem, zakaj producenti ne sodelujejo. Ugibalo se je, ali je ta vrsta filma premalo komercialna in če tudi nagrade ne bi pripomogle k večjemu zaslužku. Pravega odgovora ni bilo. Najbolj je čudno, da ni odziva jugoslovanskih TV centrov, ki proizvedejo veliko dokumentarcev na temo kranjskega festivala. Na vsak način je pri tem festivalu avtorski interes močnejši od producentskega. To situacijo podpira kompetentna žirija, ki so jo tudi letos sestavljali mednarodno priznani izvedenci iz Jugoslavije, Avstrije, Italije in ZDA.

Lahko bi rekli, da je zanje strokovna kvaliteta pomembnejša od filmske. Torej moramo tudi bodočnost kranjskega festivala iskati v bolj natančnem oblikovanju vsebinskega profila, v smeri kulturne ekologije. Očitno je, da problematika, ki jo odpira kranjski festival, ne more biti več motiv za slikanice, razglednice vseh vrst, ampak je lahko le predmet nove multidisciplinarne znanosti, ki ji je film sredstvo pri raziskovanju in predstavitvi njenih dognanj. Ob kranjskem festivalu je letos potekalo jugoslovansko posvetovanje etnologov z naslovom **Vloga avdiovizualne dokumentacije pri etnološkem terenskem delu**. Pripravil ga je Avdiovizualni laboratorij ZRC SAZU iz Ljubljane. Osem referentov iz Sarajeva, Zagreba, Kranja in Ljubljane je imelo vlogo podžigalcev diskusije. Jugoslovanska scena znanstvena filma je zelo raznolika. Zato so udeleženci prvi dan usklajevali osnovni pristop k avdiovizualni dokumentaciji.

Pojavilo se je celo vprašanje, ali naj se sami etnologi sploh lotevajo samostojne izdelave filmov in video kaset in ali ni bolje, da to prepustijo profesionalcem, na primer televiziji. Prevladalo je mišljenje, da je vizualna etnologija avtonomna znanstvena panoga, ki zahteva tesno sožitje etnologa in filmarja, še bolj pa je, če sta obe dejavnosti združeni v eni osebi. Drugi dan je stekla polemika z observacijskim filmom, in sicer ob filmu Florjanovanje (koprodukcija TV Ljubljana in ZRC SAZU). Gre za nekakšno „post observacijsko“ prakso, ko film „objektivno“ odslikava realno dogajanje, hkrati pa reflektira etnologov odnos do njega.

Film so torej uporabili kot instrument etnološke raziskave. Večina vizualne dokumentacije, ki so jo udeleženci prinesli s seboj, je bila še na stopnji gole (recimo strokovne) observacije, ki ni drugega kot (prividno znanstveni) vizualni pozitivizem. Kopičijo se metri in ure take dokumentacije, za katero se ne ve, ali bo sploh kdaj rabila za znanstveno preučevanje. Ta dokumentacija je bolj plod evforije ob učinkovitosti in lahko obvladljivi tehnični opremljenosti, ne pa toliko rezultat pretehtane znanstvene odločitve.

2. mednarodni festival etnološkega in ekološkega filma



KRANJ, 30.9. - 3.10. 1985

tu, ampak se je enako tragično ponovil tudi v SR Sloveniji v primeru Krpe. Film TV Ljubljana **Kjer kukavica gnezdi** se je čustveno, vendar dovolj polemično odzval na zdaj že znano ekološko tragedijo v Beli krajini. Pokazal je, da neosveščen gospodarski interes enako tragično zaseka v ekološko neosveščene prebivalce slovenske vasi v drugi polovici 20. stoletja kot evropski kolonialni gospodar v afriški plemenski kulturo v prvi polovici tega stoletja. Hkrati pa film dokumentira kulturo slovenske politike in državnih služb.

Na tej točki je drugi kranjski festival storil največji korak naprej v primerjavi s prvim. Potegnil je črto ločnico med ekologi fundamentalisti in ekologi reformatorji (če lahko uporabim izrazoslovje največje človeške duhovne institucije), pri čemer je bila etnologija tisti katalizator, ki je z vključitvijo kulture potkal na zavest posameznika in omogočil široko gledanje na človeka in naravo kot celoto. Ekologija danes ni več samo posebna veja biologije niti samo tehnična panoga za čiščenje vode in zraka, ampak procesna multidisciplinarna znanost, ki bo v dolgotrajnem procesu (verjetno od konca človekovega bivanja na Zemlji) iskala novo sožitje med zdaj nasprotujočimi si silami človekovega in naravnega razvoja.

Po filmski plati se v Kranju ni dogajalo nič posebno vznemirljivega. Za filme, ki jih privablja kranjski festival, je značilna silno preprosta filmska govorica, ki je v službi ideje, ideologije, sporočila, morda celo propagande, z veliko mero didaktičnosti. To zadnje je na primer popolnoma prevladalo pri sicer aktualnem nemškem filmu **Gozdovi umirajo**, kar je v dobršni meri zmanjšalo njegov dosežek.

Slovenski filmi so tvorili zelo pisan paket. Med izbranimi so nastopili trije dokumentarci TV Ljubljana (med njimi eden v realizaciji Avdiovizualnega laboratorija Znanstvenoraziskoval-



Trije referenti so se bolj ali manj podrobno dotaknili sodelovanja etnologov s televizijo. V večini primerov to sodelovanje ni bilo v korist etnologov in stroke. Udeleženci so menili, da bi morala TV bolj prisluhniti zahtevam etnologov, saj se zdaj pogosto dogaja, da se ljudska kultura in folklor prikazujeta pomanjkljivo, lažno in popačeno, kar je kasneje zelo težko popravljati. Pri večini TV centrov v Jugoslaviji je ljudska kultura oziroma folklor področje zabavnoglasbnih redakcij. Etnologi bi morali doseči, da bi se sodelovanje med etnologi in TV odvijalo v redakcijah za dokumentarni program oziroma znanost in izobraževanje. Na TV je izraz znanstveni film sinonim za tehnične in naravoslovne filme, TV redaktor pa nikakor ne priznava znanstvenega filma družboslovnih in humanističnih znanstvenih disciplin. Pri tem pa TV pozablja, da znanstvenih filmov tako imenovanih nacionalnih znanosti ni mogoče kupiti v tujini, tako kot na primer filme o atomski energiji, vesolju itd.

Ob koncu posvetovanja so jugoslovanski etnologi, specialisti za etnološki film, sprejeli **Memorandum**, namenjen republiškim etnološkim institucijam in strokovnim glasilom. Posebno izjavo — *Apel* pa so sestavili z namenom, da bi podprli nadaljnji obstoj kranjskega festivala v organizaciji Interfilma iz Ljubljane. Brez podpore republiške kulturne skupnosti in novih virov financiranja, ki pritečejo mednarodnemu festivalu na jugoslovanskih tleh, v bodoče ne bo več mogoče organizirati festivala etnoloških in ekoloških filmov. Kranjski festival je pomemben za številne humanistične in družboslovne panoge v Jugoslaviji ter lahko odlično obogati šolski pouk in TV program. Predvsem pa je prvovrsten kulturni dogodek, kakršne Slovenija pogreša. V bodočnosti bo treba festival obogatiti z večjimi spremnimi prireditvami, kot so na primer domače in tuje avtorske ter tematske retrospektive, osebni obiski svetovnih imen etnološkega filma, gostujoči programi večjih centrov znanstvenega filma, predvsem pa okrepiti vlogo, ki jo kranjski festival že ima kot most med vzhodom in zahodom ter tretjim svetom.

Naško Križnar

heologija, sociologija, geografija in drugih, zaradi morebitne skupne naložbe v opremo in kadre.

2. ZEDJ naj po analizi razmer v republikah sproži iniciativo za ustanovitev profesionalnega Jugoslovanskega centra za etnološki film, ki bo na jugoslovanski ravni skrbel za evidenco, proizvodnjo in distribucijo AVD in v imenu doslej nepovezanih republiških interesov kontaktiral z jugoslovanskimi ustanovami za znanstveni film in z mednarodnimi ustanovami ter organizacijami. Koordiniral bo medrepubliške programe znanstvenega etnološkega filma na področju jugoslovanskih prioriteten tem, organiziral prireditve znanstvenega filma in izdajal strokovno publicistiko.

3. Posamezniki (udeleženci kranjskega posvetovanja), republiška etnološka društva, republiške etnološke institucije, ZEDJ in njena komisija za film naj vsem profesionalnim etnologom v Jugoslaviji, ki se pri svojem terenskem in znanstvenem delu srečujejo s filmskim medijem, predlagajo in omogočajo učenje in izpoplnjevanje tehnike modernega etnološkega filma, s pomočjo domačih in tujih strokovnjakov.

4. Jugoslovanski etnologi moramo čimprej evidentirati in po enotnem sistemu indeksiranja popisati obstoječo etnološko AVD, pri tem pa posebej paziti na okolja in kulture, ki so se v našem hitrem družbenem razvoju za vedno spremenili.

5. Etnološki film mora vstopiti na jugoslovanske univerze kot osrednje edukativno sredstvo in v predmetnik študija etnologije.

6. V svetu znanstvenega etnološkega filma je Jugoslavija bela lisa. Samo z našo lastno podjetnostjo lahko preprečimo, da bi veliko kulturno bogastvo Jugoslavije postalo safari rezervat za razvite centre znanstvenega filma.

sprejet na jugoslovanskem posvetovanju Vloga avdivizualne dokumentacije pri etnološkem terenskem delu v Kranju, 1. in 2. oktobra 1985.

Audiovizualna dokumentacija (AVD) je danes nepogrešljiv znanstveni vir. Pod tem imenom si ne predstavljamo samo utečenih oblik dokumentarnega filma, ampak širok razpon uporabe filma, zvoka in video kasete. AVD hrani dejstva, ki jih pisana beseda ne more zajeti. Bodočim znanstvenikom hrani podatke, za katere še ni analitskih shem in metodologije. Neprecenljiv je pri dokumentaciji in študiju kulturne dediščine. Ni vezana na znanje jezika. Zato jo uporabljamo za univerzalno komuniciranje med narodi in kulturami, spoznavanje med njimi in kulturno samorefleksijo. Njena vloga je tem večja, čim hitreje in usodnejše se spreminja naše kulturno in naravno okolje. Ohrabreni z vedno bolj vidno vlogo, ki jo imata film in video kasete v jugoslovanski etnološki praksi, ter s svetovnimi izkušnjami pred očmi, predlagamo naslednje:

1. Vodstva republiških društev naj analizirajo položaj na svojem območju in vplivajo na nastanek profesionalnih oddelkov za znanstveni film v etnoloških institucijah republiškega pomena. Pred tem naj ugotovijo, kakšen je interes bližnjih ved etnologije, kot folkloristika, ar-

video festival den Haag 85

V ritmu trepetanja

Na začetku je bila meja

Prvo stran zapiskov sem izgubil. Zato moram začeti z nečim drugim. Denimo z odhodom iz Ljubljane. Na letališču so me miličniki (ne cariniki) temeljito preiskali, tako da sem lahko videl, kaj vse imam s seboj in kaj sem pozabil. Pogledali so celo, če sem tetoviran; kaj jim to pomeni, lahko samo ugibam. Tudi nekoga, ki me je spremljal na letališče so zadržali. Obdelovali so ga, kot sem izvedel kasneje, nekaj ur. Morala sva delovati hudo nevarno — ali pa se je zgolj vnovič potrdilo splošno mnenje o policajih: strašno so marljivi in povsod jih je dosti, razen seveda takrat ne, če jih človek ravno potrebuje.

Sami lahko presodite, kako to mnenje drži tudi v Amsterdamu. Med sprehodom sem se ustavil pred policijsko postajo. Na vratih je stal policaj. Na oknih (po stari holandski navadi brez zaves) so visele podobe iskanih in pogrešanih oseb, med njimi tudi Lindseya Kempa plakat za predstavo. Policaj je nenadoma planil iz hiše. Zdrznil sem se (tako sem naučen), a oddiral je mimo. Čez trenutek se je vrnil — z mačko v naročju. Nisem opazoval, kaj se dogaja notri, kmalu pa se je mačka pojavila na pragu, pogledala gor in dol po ulici in svobodno odkorkala.

Nadaljne razmejitve

Festival je trojni medij: kot estetski predmet, kolikor ga identificiramo s tisi, kar je zanj odbrano; kot kulturni dogodek, predstava, v kateri ne srečamo samo predstavljenega izbora, ampak predvsem njegovo predstavitev; in seveda običajno temelji na navzočnosti tako imenovanega festivalskega občinstva, ki izmenjuje vtise, navezuje stike in se dogovarja, je torej produktivno. Ta tri območja, s katerimi se festival, da bi to bil, realizira, so lahko tudi (vsaj prehodna) izhodišča za utemeljevanje tega, kar želimo o njem povedati.

Kajti ni dvoma, da najprej želimo kaj povedati, čeprav nas lahko utemeljevanje s svojo protislovnostjo zapelje čisto drugam.

Trepetanje pred podobami

Težava s prejšnjo razčlemba je da gre prav za trojni medij in ne za tri medije. To pomeni, da je k vsakemu od omenjenih območij mogoče pristopiti le skozi ostala dva, kar otežkoči pisanje; daljša pa branje.

Tudi to je problem pisanja o festivalih: podobe, naslovi in imena se pomešajo med seboj včasih do te mere, da jih ni mogoče več urediti. Podobe se v spominu uredijo drugače, kot so bile urejene v predstavi. Pri videu še toliko bolj, ker je podob lahko brez števila in pogosto niso (kakor so običajno pri filmu) povezane v konsistentno pripoved.

Prava beseda je seveda *utripanje*, samo da ta nima odtodka prestrašenosti, ki udeleženca festivala žene na lov za podobami, da bi jih videl več preden opeša. V nekem trenutku podoba in gledalec zamenjata mesti: gledalec utripa pred podobami, se izgublja v njih, se včasih v kateri najde in na koncu ugasne.

Je video umetnost?

Was ist Kunst?

Navznoter je tako razčlenjen — po žanrih, po tehnikah, po omrežjih itd. — da se gledalec, ki skuša najti njegov skupni imenovalec, njegovo jedro, znajde v precejšnji zadregi. Video je nemara le *površina* (Bonitzer), znana bleščeča površina ekrana, na kateri se lahko dogaja

marsikaj: film, slika, tekst, gledališče, glasba, nič. Nič drugega kot površina, ki precej prenese. Zadnji hit je računalnik, bodisi v vlogi generatorja slika bodisi njenega manipulatorja. Igračke, vendar z njimi pojem animacije preseže tudi samega sebe.

Mikroelektronska obdelava video površine je dala nekaj sijajnih rezultatov — a praviloma tam, kjer je zgolj prispevala k njim. Najbolj so fisticirani rezultatov efektov, med njimi npr. **Mt. Fuji** Kojia Nakajime in **Luminare** Johna Sanborna in Deana Winklerja, so me pustili nenavadno hladnega. Tehnologija fascinira, očitno pa ne zadošča; za polni fascinum je potreben nekakšen lapsus, nekakšen notranji rob, ki ga Barthes imenuje punctum, ne da bi ga znal (ali bolje) definirati drugače kot stopnico svoje pozornosti.

Najmočnejše produkcije (se pravi z največ denarja) so filmska, glasbena in televizijska. V Kujkhuisu, haaški distribucijski hiši, ki organizira ta šestdnevni festival (letos četrti), so se bolj ali manj omejili na tako imenovano neodvisno video produkcijo, v kateri vlada določeno nerazporejenost do večje produkcije. Kljub temu sta bila med najboljšimi trakovi dva povezana s televizijo. Eden od njiju, **Video Dante** (ali alternativno **TV Dante**), je bil narejen za televizijo (Channel 4). To sijajno vizualizacijo poezije (Dantejeve seveda) je napravil Peter Greenaway, avtor **Risarjeve pogodb**, sicer pa zadnje čase vse aktivnejši na videu. Ko pravim vizualizacijo poezije, ne mislim pesniških metafor, namreč samega pesniškega postopka, zlasti ritma. Drugi, **Hyster Pulsatu**, ni bil narejen za televizijo, pač pa ga je njegov avtor Jaap Drupsteen posnel, medtem ko je delal na televiziji. Je nekakšen video show, narejen za zabavo, in sicer zelo duhovito: temelji na seriji razselitev (displacements) posameznih elementov slike.

Torej televizija

Na razselitvi je svoj video utemeljila tudi Anne-Françoise Perin. **Traumspuren** (Zahodno Nemško-Belgijska produkcija) je prava video drama, a brez mučne in dolgočasne televizijske dramaturgije; nasprotno, je prostorsko dinamična pripoved o ženski, ki se ji uresničujejo sanje, uresničljive samo na videu. Na koncu se poljublja z mladim Marlonom Brandom.

Uporabil sem izraz video show, pa video drama. Lahko bi govoril o videu dokumentarcu, pa o video reportaži, kar je bila recimo **Race against prime time** Davida Shulmana. Povod zanj so bili rasni nemiri v Miamiu (Liberty City), dejanska tema pa televizijsko ustvarjanje novic. „Kaj je novica? — Kadar imaš vsaj tri trupla.“ Lahko bi naštel še ostale televizijske žanre (ali submedije) in za vsakega bi našel zgled ali vsaj primer uporabe ustreznih postopkov (reklame, kviza, vremenske napovedi, poučno vzgojnih oddaj itd.).

Toda to ne pomeni, da se je video nasploh zblizal s televizijo, marveč, da so tudi področja, ki jih je razvila televizija, del video površine. Nikakor pa je ne omejujejo.

Televizija je še zmerom televizija, s svojimi zakonitostmi, po katerih je mediokriteta še zmerom zlato pravilo. Video je na dobri poti, da pokaže, kako se te reči pravzaprav dela. Tistih nekaj televizijskih hiš, ki odstopajo od debilnega povprečja (med njimi v Evropi vodi ravno Channel 4), pa vse bolj opozarja na sicer že staro možnost videa, da iz njega zraste nekaj, kar lahko postane program nove, zanimivejše televizije.

levizija, založništvo video kaset in predvajanje v dvoranh, zlasti na velikih ekranih, so samo najočitnejše. Toda te so že zdavnaj prevzele država, filmska industrija in glasbena industrija. Pojem „neodvisnega videa“ pa se vzpostavlja prav v svojem odnosu do vladajočih medijev, kot neodvisen prav od njih. Njegovo predvajanje je zato še zmerom precej omejeno na galerije, sporadične prireditve (združene s kakšno razstavo, performansom ali multimedijem spektaklom) in na sorazmerno ozek krog gledalcev, med katerimi je največ samih umetnikov.

V taki situaciji — in ob dejstvu, da je video nastal nekako skupaj s konceptualizmom — ni čudno, da je velik del te produkcije preprosto negledljiv artizem. Včasih (to ima po konceptualizmu) temelji na kakšni domisljici, ki jo potem „permutira“ in razvleče do onemoglosti (namreč gledalčeve).

Neko popoldne sem s projekcije odšel že po petih minutah, tako je bila dolgočasna. Stal sem pred dvorano, kadil in gledal druge, ki so — podobno kot jaz — vstopali in po petih minutah prihajali spet ven. Prišel je tudi Francoz, ki sem ga bil spoznal pri zajtrku. Ko je čez pet minut prišel iz dvorane, sem mu omenil, kako zabavno je gledati ljudi, ko vstopajo in takoj spet izstopajo. „Ampak jaz ta video poznam,“ je odgovoril, „jaz sem producent.“ Naslednje jutro sem ga vprašal, za koga producira tak video. „Za umetnike, da ga napravijo.“

Ta človek si je zadal hvalevredno, a nehvaležno nalogo: ne producira za gledalce, temveč za umetnike. Je to stališče pravilno? V določenem smislu vsekakor: omogoča nastanek del v skladu z avtorjevo sposobnostjo, sam realizirati svoje zamisli. Toda izdelku prav nič ne pomaga, da bi našel koga, ki bi ga sploh gledal, kaj šele v njem užival.

Artizem ima dva obraza: na eni strani je poza, ki ima več dela s seboj kot s svojo umetnostjo, na drugi strani pa omogoča ustvarjalcu tisto brezobzirno aroganco, zaradi katerih lahko proizvode velika dela kljub temu, da mu občinstvo ne sledi.

Nemogoč posel

Lahko da sem spregledal kakšno veliko delo, ki ga bo počastila šele prihodnost. Toda to se mi ne zdi tako pomembno kot dati ustrezno mesto tistemu, česar nisem spregledal.

Vzemimo, da je video „le“ površina, točkasta površina video ekrana. Potemtakem ga hkrati karakterizirata *univerzalnost* in *manko*: prva, kolikor se na tej površini lahko dogaja „karkoli“ drugi, kolikor je izključena ravno najbolj hvaljena razsežnost umetnosti, njena „globina“. To pa je trd oreh za kritika. In tudi za umetnika.

Na drugi strani pa: tudi če je video le površina, je vendar prav takšna površina (referenca na Goddarda je neobvezujoča), in to mu daje status medija. Je kot površina kože, kjer se zdaj tu zdaj tam izdiferencirajo erogene cone: ne plastičnoamorfna (prilagodljiva), temveč polimorfno-perversna. Moč jo je vzburiti z različnimi prijemi. In ker se na ekranu dogaja gledalčev užitek, gledalec, ki je usmerjen v trdo genitalnost (natančno kodificiranost) medija, pač ne bo dolgo zdržal. Po drugi strani pa bo umetnik, skušajoč vpeljati penetrativno globino, naletel na odpor medija in konec koncev „izpadel“ impotenten.

Ne kritika, temveč zastopanje

Kljub nejasnostim v distribuciji je neodvisni video zbral precejšnje občinstvo in še ga širi. Pri tem je bržkone najuspešnejša ustanova London Video Art, subvencionirana producerska in distribucijska hiša. V okviru LVA dela danes

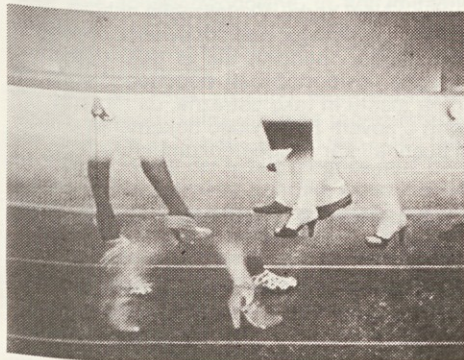
večina ujemljivih britanskih video umetnikov; uspelo jim je razviti produkcijo, ki daje osnovne reference video sploh. Pri tem je pomembno vedeti, da LVA nikoli ni bil velika korporacija in da slej ko prej ohranja strogo alternativne, politično angažirane in neodvisne kriterije (in ima zato v sedanji britanski politični situaciji precej težav). Tak je bil tudi kratki in ostru trak Jeremyja Welsha **I.O.D.** (Images of Depression), kjer slike druga drugo prekrivajo do nerazpoznavnosti, čeznje pa teče tekst, ki ima sam status naslovnih „podob“.

Problem torej ni v tem, kako „skomercializirati“ produkcijo do te mere (ali kot bi hotela kakšna dobra duša, „samo“ do te mere), da bo pripela do občinstva, marveč kako vztrajati v svoji poziciji in ob njej zbrati občinstvo. Namreč tisto občinstvo, ki ne bo le občudovalo te pozicije, temveč jo bo napravilo za svojo in s tem privedlo do javne pozicije. Umetnost brez tega občinstva (pa naj ima katerokoli drugo) je lahko še tako „velika“, a obvisi v brezčasju (če s časom mislimo kulturo dobe).

Tudi če je video „le“ površina, to nikakor ne pomeni, da je indiferenten. Prenese resda tudi artistično onegavljenje, je pa bolj kot katerikoli drugi medij dostopen za „direktne“ izjave, politične in druge. To, kar riše na površini telesa (in katero telo navsezadnje ni politično telo?), mu veliko bolj pripada kot katerakoli „večna“ umetniška kvaliteta.

Poslastice in prenažrtost

Iz Velike Britanije prihaja nova zvrst videa (dilemo, ali naj pri videu govorimo o žanrih, tehnikah, produkcijah ali čem, sem že nakazal in jo tukaj za silo razrešujem), ki je s svojimi spektakularnimi učinki hitro osvojila srca: scratch video. Zanj je značilna uporaba in transformacija ready-made materiala (posnetkov s televizije, filmov itd.), hitro, ritmično nizanje podob (tako rekoč do subliminalnih dražljajev) in to posebej podob z močnim čustvenim nabojem — patetičnih. Ime spominja na prijem pri rap glasbi (ustvarjanje zvoka in ritma s sunkovitim drsanjem plošče ob igli naprej in nazaj), čeprav scratch video nima s tem ničesar skupnega. Video analogijo scratch glasbi je delal npr.



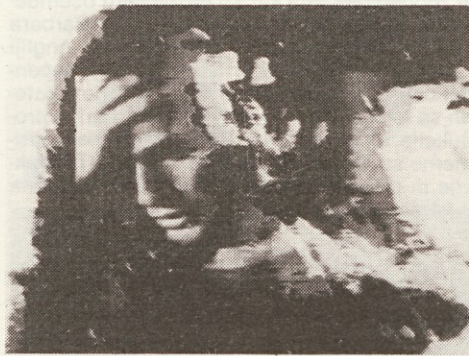
Herbie Hancock, tako da je (v svojem spotu) spuščal posnetke naprej in nazaj v zveznem gibu. Na festivalu je nekaj podobnega pokazal Jean-François Guiton na traku *Fussnote (1)*: skupaj s sliko je premkal naprej in nazaj tudi neposredno posneti zvok, le da je uporabil neblaglasno škripajoč voziček in oster korak. Jasno je, da najboljši primerki scratch videa prihajajo iz Velike Britanije. **Erotic Psyche, Venus to Penis** avtorjev, ki se podpisujejo kot Bradley Eros/Aline Male (zanesljivo vem samo to, da je v ekipi Genesis P-Orridge), je šibal stare filme, erotične scene (kaj bi drugega po vseh teh imenih), podnapise in vmesne napise,



sijajni dinamiko pa je dosegel z opozicijo posamičnih predmetov in prenapolnjenih prostorov. Bilo je, kakor da bi se udeležil rituala, ki sploh ne skriva tega, da poskuša prekoračiti kastracijo.

Sandra Goldbacher in Kim Flitcroft sta v svoji **Night of a thousand Eyes** „uprizorili“ nekaj usodnih tem (življenje, Ljubezen, Smrt itd.), in sicer kot fantastično potovanje med podobami. Omenjene teme so vpeljevali preprosto nalogi, po vsakem pa so se v divjem tempu nizele skoraj iste serije podob (v glavnem iz filmov in nekoliko obdelane), povezane s svojo temo le prek glasbe in spremembe ritma. (Postopek ni blazno nov — spomnimo se ameriškega avantgardnega filma; ampak spomnimo se tudi naše tematizacije video površine.) Učinek je halucinanten, pa vendar — gre za vsakdanjo situacijo, ne le v tem, da nas neprestano bombardirajo iste podobe (če se jim pridruži kakšna nova, se jim samo zato, da jih je več), temveč tudi v tem, da z vsako podobo na nas pritise tudi njeno ime in na to lme se odzivamo. Scratch video uporablja postopek ideologije, in to tako, da ga „povnanji“ (uporablja goli postopek), pa vendar ohrani ves užitek ideološke interpelacije. Nekaj podobnega se pravzaprav dogaja tudi pri žanru: bistven je „goli“ postopek žanra, ob tem, da ponavlja že vnaprej vemo, kateri žanr bomo gledali, in če nismo res za plotom, ponavlja tudi poznamo osnovne zakonitosti žanra; pa vendar to niti malo ne zmanjša užitka konkretne „realizacije“ žanra oziroma interpelacije gledalcev v identifikacijski ples (kot temu pravi Vrdlovec) tega žanra. Za naslednjo poslastico so poskrbeli Američani Jon Dovey, Kevin Hodge in Tim Morrison v **Death Valley Days**. Uporabili so televizijske posnetke govorov Reagana in Thatcherjeve in jih (brez dvoma s pomočjo računalnika) premontirali od besede do besede, tako da sta velika voditelja dala nekaj res značilnih fašistoidnih izjav. V zvrst političnega videa sodi tudi **Popular Thought** Američana Terija Yarbrowa, ki s preprosto vzporedbo posnetkov najde veliko skupnega med konzervativizmom na religiozni osnovi (film o nekem priljubljenem ameriškem pridigarju iz leta 1938) in pohodom nazi-zma. Žal so njegovi viri omejeni — če ne, bi lahko pokazal, da knjig ne sežigajo samo takšni režimi.

It'd., itd. V vsaki zvrsti videa bi lahko pokazal tiste, ki so me navdušili, in ona, ob katerih sem se na smrt dolgočasil. Naj naštejem samo nekaj boljših primerkov: **Am Rand der Räume** skupine Medionoperativa Berlin (značilen, a dober primer nemškega videa neke med reportažo in političnim manifestom feminističnega tipa), **I Saw Jesus in a Tortilla** Jeanne C. Finley („ponazoritev“ čudeža, ki se je zgodil v neki ameriški prodajalni tortilj — lastnica in nekateri njeni gostje so v njenih izdelkih opazili Kristusov obraz in še nekatere druge simbole), **La est Minos horriblement** Dominika Barbi-



era (duhovita izpeljava video arta), **First annual anti anti** ... Torbena S. Jensena (duhovita uporaba estetike televizijske reklame), **Loops** Richarda Fuglistahlerja (trak, ki deluje kot izvrsten video, četudi je narejen za instalacijo), **Filling the Boxes of Joseph Cornell** Laurie McDonald (študija o televizijski indoktrinaciji), **The Riot Tapes** Ilene Segalove („osebna zgodovina 1968—70“, duhovita refleksija v obliki zgodbic) itd. Opazili ste, da v poudarek kvalitete posameznih trakov večkrat uporabljam izraz „duhovito“. Pa ne toliko zato, ker bi jo posebej iskal, ampak ker je na videu še vedno tako redka vrlina ...

Na programu je bil tudi trak Borghese **Tako mladi**. Ljudje se za njim niso ravno metali na zobe („ideološko“ jih je najbolj motilo to, da je pripadal zvrsti video spota), so ga pa gledali. Med instalacijami, ki so stale v bližnji galeriji Artline (a pripadale festivalu), je bila resnično močna Servaasova **The Wrong Connection** — tako močna, da te je vrglo nekaj metrov stran, ko so jo vključili. Servaas je izdelal napravo, ki zvočni zapis (šlo je za precej jezen dialog med dvema monitorjema) prevaja v impulze čisto drugačne zvočne kvalitete: slišati je približno tako, kot bi ti kdo streljal ob ušesu.

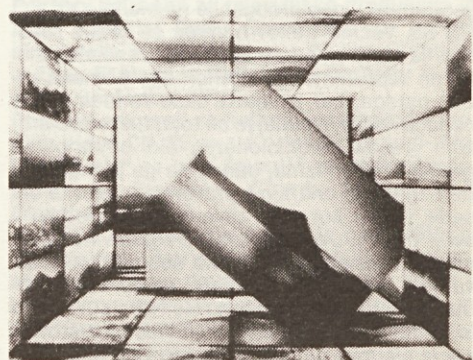
Kako gledati

V Kujkhuisu seveda ni bilo nobenih nagrad. Program je bil urejen po serijah naslovov, ki so pripadali nekako isti zvrsti in se je vsaka (serija) predvajala trikrat ali štirikrat, vsakokrat v drugi dvorani, ob točno določeni uri. Serije so bile dolge do uro, vključevale pa so od nekajminutnih trakov do daljših; prav dolgi so se predvajali sami. Kot rečeno, je bil samo en spored: uradni, glavni, kakor hočete. Vsak dan pa se je točno ob 18. uri začel še „ekstra“ program, s čimer so omogočili ogled naknadno prispelih trakov.

Dvorane so bile tri, od njih ena povsem zatemnjena, z ekranom čez celo steno in stereo zvokom, v dveh pa so bili monitorji in primerna luč, da je človek lahko pisal, vse tri so bile zvočno izolirane.

Osrednji družabni prostor je bila kavarnica, in dokler ni zahladilo, posebej njen vrt, čez katerega se je prišlo v eno od dvoran. Tudi v tem so bili monitorji, a le za informacijo o programu (denimo tistem „ekstra“) in za občasno igranje s hišnim računalnikom. Na robu tega ne prevelikega prostora je bil prostor za osebje, ki je bilo navzočim resnično (hočem reči prav za-res) v pomoč, bodisi za informacije bodisi za kakšne aranžmaje.

Gostov je bilo kakih sto petdeset. Na prvem mestu umetnikov, producentov in organizatorjev festivalov, potem novinarjev in video kritikov in tistih, ki so prišli samo gledat (lahko tudi prav od daleč). Zvečer pa se je nabralo toliko občinstva, da nisi imel kam stopiti. Ampak čez



nekaj dni si že vse poznal, ne le goste, tudi domačine. Haag navsezadnje ni večji od Zagreba.

Bogdan Lešnik



ali Obujanje spominov na neke podobe

C A L L I N G THE SHOTS

Marginalije

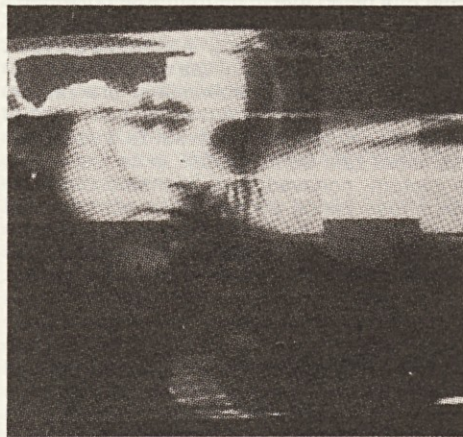
Kot sleherni festival je bil tudi bienale VIDEO CD '85, predvsem priložnost za KAZANJE — tako so se kazali sicer ne ravno številni obiskovalci, kazali so se rasno in nacionalno izjemno pestro obarvani avtorji, kazalo se je, nenazadnje, čez sto video trakov na treh monitorjih, ki so stali v zaprtih prostorih (dvoranah), in ne vrsti TV ekranov ob promenadi — kletnem hodniku Cankarjevega doma. Ob takšni obilici razkazujočih se objektov kaj lahko pride do zatajitve kazanja reverzibilne operacije — gledanja, sama možnost/nuja gledanja pa še ne pomeni videnja. Da pa se ne bi prezgodaj zapletli v mreže institucije gledalčevega pogleda, predvsem pa, da bi ne prišlo do pomote in bi bralec avtorici tega zapisa prehitro ne pripisal prisvajanja pozicije edinega gledajočega in videčega subjekta na tem festivalu, naj oči tek narcizma nemudoma zvrnem na avtorjeve večine prikazanih video trakov.

Če Stuart Marshal v Krati zgodovini video tehnologije zapiše, da „V sodobni video praksi kvaliteta intertekstualnosti omogoča, da je delo mogoče brati v smislu njegovega kulturnega in ideološkega učinka in ne kot zmožnost „predstavitev“ zavesti njegovega avtorja,“¹ to ne priča zgolj o tem, da video ima svojo zgodovino, pač pa tudi, da so v domeni SODOBNE video prakse določene oblike te dejavnosti že stvar same ZGODOVINE, torej zgolj dolgočasni „arhaizmi“, čeprav predstavljajo sodobno video produkcijo. Tega ne zatrujem na osnovi abstraktnih težnje po novem, sodobnem, aktualnem ... pač pa predvsem na osnovi izkustva „sodobne“ video produkcije na bienalu VIDEO CD 85. Večina trakov namreč še vedno predstavlja vrsto „modernističnega“ zanikanja sleherne reprezentacije, slehernega pomena razen tistega, kar izhaja iz čiste formalne igre označevalcev. Nekdaj je bil tovrstni „video artizem“ resda revolucionaren akt umetnostne prakse modernizma, danes pa ga je moč gledati zgolj kot onanijo v pravem pomenu te besede. (Onan kot vase zaverovan gospod, ki v svoji trmi ni uvidel določene zgodovinsko/socialne nujnosti in je bil zato obsojen na občevanje s samim sabo in zato, da bo svoje produktivne sile trošil zaman.) Ne Narcis — Onan je metafora tako imenovanih video artistov in ker je njegovo početje izključno zasebne narave, naj pogled usmerim drugam.

FASCINANTNOST PODOBE — Noč tisočerih oči

„Večina zgodnje video avantgarde je odvrnila medij proč od sveta, da bi dosegla visok nivo avtorefleksivnosti, kasneje pa je v središče subverzije dominantnih načinov reprezentacije postavila globoko politične cilje.“²

Sredi sedemdesetih let je glavni politični kontekst video prakse predstavljalo tako imenovano žensko gibanje, ki se je osredotočilo na probleme reprezentacije in ideoloških učinkov dominantnih medijskih reprezentacij ženskosti. Night of 1000 Eyes (**Noč tisočerih oči**) mladih angleških neodvisnih avtoric Sandre Goldbacher in Kim Flitcroft,³ nastal leta 1984 v produkciji London Video Arts, predstavlja nadaljevanje najboljših tradicij angleškega feminizma, tako imenovani „post feminizem“. Avtorici problematizirata reprezentacijo heteroseksualne želje, status filmskih podob kot nadomestnih fantazem in čeprav je vse storjene tako površno, čeprav sta kar trikrat modni — sklicujeta se na lacanovsko epistemo (vizualno polje traku je konstituirano kot vrsto epizod, naslovljenih z „želja“, „zguba“, „smrt“, „ekstaza“, „posesivnost“ ...), kot osnovni material manipulacije jima služijo odlomki iz fil-



mov, vse to pa artikulirata v modni scratch tehniki, je šarm traku **Noč tisočerih oči** prav v fascinantnosti samih proizvedenih podob, s katero zasenči ostale na festivalu prikazane trake, ki so v njegovi luči vsi po vrsti bedni, anemični in nezanimivi. **Noč tisočerih oči** ni bil uvrščen v uradni program VIDEO CD 85 bienala.

Toda prav kot tak, izvržek, nekaj, kar je sicer mogoče videti, ga pa v videnje nič ne priporoča, razkrinka zgrešenost festivalske izbora. **Noč tisočerih oči** namreč priča tako o relativni mladosti, ne-naravnosti (torej „fascinantnosti“) video tehnologije in njenih neštetihih tehnik, kot o njihovi naravnosti v smislu žanrske, narativne artikulacije, kar je značilnost prav tistega dela sodobne video produkcije, ki bi ga mogli označiti kot *sodobna* video praksa in ki na bienalu VIDEO CD 85 ni bil predstavljen, vsaj ne v tolikšni meri, kot bi si želeli. Če gre verjeti bolje poučenim (Tom van Vliet, selektor Worldwide video festivala v Haagu), se je zgodilo tisto, na kar so na začetku osemdesetih let opozarjali tako v Ameriki (Barbara London, Video: A brief History)⁴ kot Angliji (Stuart Marshal, Video: from Art to Independence) — državne subvencije, na osnovi katerih se je dogajal velik del neodvisne video produkcije, so se radikalno zmanjšale — temu primerno se je zmanjšal tudi obseg same produkcije in potemtakem je VIDEO CD 85 tragična ilustracija te restrikcije.

FASCINANTNOST TEHNOLOGIJE — Mt. Fuji

Noben tehnološki izum iz vrste izumov, ki so pogojevali razvoj vizualnih reprezentacijskih praks, ni imel nikakršnih izvorno estetskih obeležij. Tako je sam video prenosni sistem dejansko videti le kot trenutni preblisk v procesu prizadevanj za izpopolnitev tržnega in upravnega nadzora in učinkovitosti. Taisto velja tudi za računalniško grafiko — toda čeprav naj bi ta termin označeval specifičen video žanr, je kompjuterski način obdelave posnete materiala znotraj video produkcije dandanes izpopolnjen že do te mere, da tako nastale podobe nimajo nikakršnih direktnih grafičnih obeležij. Gre prej za specifične video-slike, magične podobe, katerih artikulacija bi bila brez kompjuterskih intervencij sicer nemogoča, to-

da fascinantnost teh intervencij je prav v tem, da sproti brišejo lastne sledi. Tako se lahko zgodi pravo malo tehnološko čudo, kakršen je video trak **Mt. Fuji** Japonca Ko Nakajima, katerega projekcijo gledalec spremlja s mitično-fascinantnimi občutji, ki bi jih bilo mogoče primerjati kar z reakcijami gledalcev na prve Meliesove filme.

STARI—NOVI ŽANR

Pojavu videa na začetku šestdesetih let so nemudoma sledile goreče razprave v filmskih (produkcijskih, distribucijskih, kritičnih, ...) krogih o možnosti, da video „izrine“ filmski medij. Videti je namreč bilo, kot da bo video zgolj ponavljal obrazce in učinke filma, seveda na razvitejši - v smislu pocenitve produkcije in večje učinkovitosti vizualnih efektov - tehnološki bazi. Danes - natanko dvajset let po tistem kar je korporacija Sony predstavila na tržišču prvo prenosno, poceni, neprofesionalno črno-belo video kamero - ko je video že razvil avtonomno vizualno reprezentacijsko prakso, je odveč strah, da bi medija mogla ogroziti suverenost drug drugega. In tako avtorji kot gledalci se lahko brez zadržka navdušujejo nad „klasičnimi“ žanri v video podobi.

Video-dokument: LUMINA

Keith Haring, Pina Bausch, Alvin Epstein, ... so video trakov, nastali v produkciji newyorške revije za umetnost in kulturo - LUMINA in predstavljajo informacije o sodobnih artistih, ki žive v New Yorku. Vizualizacija njihove „zgodovine“, njihovega vsakodnevnega bivanja in nenazadnje - njihovih del je tako dosledna, uporaba novih možnosti video-tehnologije tako na mestu in tako ustrezna, da moremo govoriti o novem žanru video dokumenta o likovni sceni ali kar o video dokumentarcu.

Znanstvena fantastika: Nepremagljivi

NEPREMAGLJIVI (Die Unbesiegbare) je uro in pol dolg video trak Berlinčana Gustava Hamosa, nastal v koprodukciji berlinske, švicarske in avstrijske televizije. Na zemlji pristajajo vesoljske ladje, začne se spopad predstavnikov dveh medplanetarnih supersil, spletke in seksualno/razredni konflikti si sledijo drug za drugim. Tej osnovni zgodbi sama video tehnologija pripiše status fikcije - prvič z naštetimi vizualnimi manipulacijami, ki jih zahteva sama ZF zasnova, omogoča pa prav elektronska video tehnologija in drugič se vse skupaj dejansko dogaja na TV ekranu. Vzporedno se namreč diegeza tega traku dogaja v berlinskem kurbišču, kjer se gospoda kdaj pa kdaj ozre na TV ekran, da bi opazovala dogajanje ZF zgodbe. Toda - ko neki gospod v kurbišču ustrelj eno od izvenzemeljskih bitij na TV ekranu, se domnevna realnost preplete z domnevno fikcijo, vse skupaj je le še napeta norija znanstvenofantastičnega oziroma krimi-žanra. Problematicizacija statusa realnosti/fikcije se na tem mestu neposredno zoperstavlja „verodostojnost“ (video) podobe in s tem sami zgodovini reprezentacijskih izumov, (kateri pripadajo tudi video) kot logičnemu zaporedju „koristnih“ tehnoloških dosežkov znotraj prizadevanj za realizmom/učinkovitostjo vizualnih reprezentacijskih praks.

CALLING THE SHOTS

angleškega neodvisnega avtorja Marka Wilkoxa je v tem še bolj neposreden. Z rekonstrukci-

jo holywoodskega sistema reprezentacije (pri-
zora iz filma **Imitacija življenja** Douglasa Sirkja)
postopoma razkriva mašinerijo proizvodnje
fikcije: sodobna igralca najprej zvesto repro-
ducirata „ljubezenski“ prizor med Lano Turner
in Johnom Gavinom, z vpeljavo izvirnika pa je
prejšnja naravnost in homogenost vse bolj
dvomljiva in sta vse bolj „naravna“ (v smislu
bizarnega vsakdanjika), kar v konfrontaciji z
izvorno Imitacijo proizvaja zares groteskne
učinke. Odnose socialne/seksualne moči, v
izvirniku še latentni, **Calling the Shots** najprej
izpostavlja, kasneje pa je iz rekonstrukcije izri-
njen še ta, poslednji segment izvirnika, da bi
gledalec ostal soočen z golo produkcijsko ma-
šinerijo. Romantika **Imitacije življenja** je le še
nostalgichen spomin na neko davno minulo
zgodbo/zgodovino. „K fasciniranosti filmske
umetnosti sodi tudi tisto, čemur bi, če že ni
boljšega izraza, lahko rekli njena *trans-histo-
ričnost* (. . .): ko film gledamo, se filmska zgod-
ba paradoksalno križa z našo osebno zgodovi-
no - nazadnje tej svoji štotoriji uidemo le, kolikor
nas filmska zgrabi, a zgrabi nas prav skozi
drobce naših lastnih zgodb“⁵ **Calling the Shots**
v opisnem prevodu pomeni Obujanje spomina
na posnetke, nekoč davno registrirane, a ne
„videne“ slike, ki se nikoli niso zgodile, ki so
„zunaj zgodbe in brez nje“⁶ in ki nam zame-
njujejo naše izkustvene dogodivščine. Gre to-
rej za rekonstrukcijo gledalčevega spomina,
za spomin kot vrsto konstitutivnih fantazem,
ki imajo z realnostjo zgolj toliko skupnega, kot
to dopušča naše nezavedno. **Calling the Shots**
je torej mogoče brati na dva načina - kot imita-
cijo **Imitacije življenja**, prisvajanje/osvobajanje
neke tuje zgodbe/zgodovine, in kot imitacijo
življenja, suvereno umetnino z lastnimi slikami
in lastno trans-historičnostjo, ki gledalca za-
vezuje k spominjaju. Je torej refleksija vizualne reprezentacijske
prakse in hkrati sama vizualna reprezentacija
-mogoče je prav to tisto, kar pri tem traku tako
navdušuje in v čemer bi bilo mogoče moč iska-
ti specifiko aktualnega trenutka video-medija.
Čeprav kaj takega seveda ni bil moj namen.
Opisati sem želela le nekaj podob - predvsem
tistih, zaradi katerih se VIDEO CD 85 bieanala
vendarle velja spominjati.

Melita Zajc

OPOMBE:

1 Stuart Marshall: VIDEO:FROM ART TO INDEPENDENCE A
short History of a New Technology, SCREEN, March—April
1985

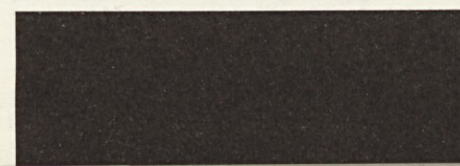
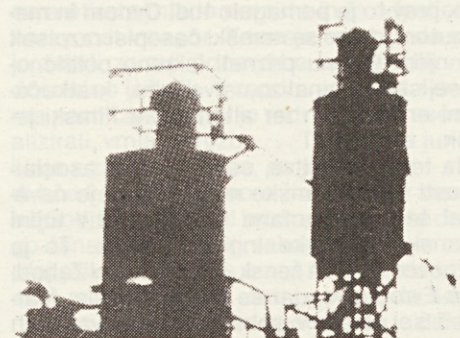
2 isto

3 Sandra Goldbacher in Kim Flitcroft sta Nemki, ki študirata in
snemata v Angliji. Poleg **Noči tisočih oči** sta posneli še: **Pol-
kadots and Moonbeams**, **Love Lies Bleeding** in **Nekropolis**, vi-
deo clip za skupino SPK

4 v TRANSMISSION, ed. Peter D'Agostino, NY 1985

5 Rastko Močnik: Označevalec, Ekran 9—10, 1983

6 Isto



nagrade in priznanja 2. mednarodnega bienala Video CD '85

Odločitve mednarodne žirije v sestavi: Andree
Duchaine (Kanada), Wulf Herzogenrath (Zah.
Nemčija), Davor Matičević, Biljana Tomić, Bo-
jan Kavčič (Jugoslavija):

Veliko nagrado (Grand Prix) bienala je prejel
Bill Seaman za trak **S.HE** (ZDA). Nagrada mu je
dodeljena „za izjemno medijsko transpozicijo
poetične vsebine s fluidno, spremenljivo sliko
in zvokom, s čimer mu je uspelo izraziti splo-
šnost občutka ENEGA Ona—On (S.HE).“

**Nagrado za inovativno uporabo video tehnolo-
gije** je prejel **Stefaan Decostere** za trak **Warum
wir Männer die Technik so lieben** (Belgija) —
„za inovativen in radikalen pristop k prezenta-
ciji in analizi video dela v TV produkciji z upo-
rabo kompleksne tehnologije“.

Nagrado za najboljšo vizualizacijo je prejel
Slobodan Pešić za trak **Rianon** (Jugoslavija) —
„za izjemno uporabo TV jezika pri poetični ob-
delavi Dylana Thomasa, s katero je dosegel
učinek specifične slikovne avtorske naracije“.

Nagrado za dosleden avtorski pristop je prejel
Mark Wilcox za trak **Calling The Shots** (Velika
Britanija) — „za uporabo splošnih melodra-
matskih klišejev pri ironizaciji vsakdanjih, a
ekstremnih življenjskih situacij“.

Posebni priznanji za televizijsko produkcijo je
žirija podelila: **Petru Greenwayu** za portret
skladatelja Roberta Ashleya (Velika Britanija)
in **Ellen El Malki in Christophu Dreherju** za de-
lo **Die Legionäre** (ZRN).

**Posebni priznanji za najboljše realizaciji v stu-
dijih Video CD '85** pa sta pripadli: skupini „Me-
je kontrole“ za trak **Trenutki odločitve** (Jugo-
slavija) in **Francoisu Girardu** za trak **Nuit
Blanche** (Kanada).

Nagrado mednarodne kritike je prejel **Gianni
Totti** za trak **Cuor di Telema** (Italija) — „za po-
skus ustvarjanja novega umetniškega jezika s
popolnim obvladovanjem video tehnike in
združitve njegovih multidisciplinarnih vedenj v
en sam umetniški izraz.“

Največji slovenski uspeh

Mednarodni filmski festival v Mannheimu širi filmsko kulturo in nagrajuje filme od leta 1953. Od takrat pa do danes je festival nagradil filmske prvence številnih začetnikov, ki so kasneje v nacionalnih kinematografijah in v svetovni filmski areni zavzeli vodilna ustvarjalna mesta. Tako so v preteklosti dobili prve nagrade mesta Mannheim režiserji in režiserke: Henning Carlsson, **Dilema**, Danska, 1962; Vera Chytilova, **O čem drugem**, ČSSR, 1963; Jan Nemec **Diamanti noči**, ČSSR, 1964; Hynek Bočan leta 1965; Jiri Menzel, **Strogo nadzorovani vlaki**, ČSSR, 1966; **Jim McBride**, **Dnevnik Davida Holzmana**, ZDA, 1967. Leta 1968 nagrad niso podelili. Kasneje so nagrade dobili še Jean Pierre Lajournade iz Francije, Krzysztof Kieslowski iz Poljske, Gyula Maar iz Madžarske, Milan Dor iz Avstrije in Filip Robar-Dorin iz Jugoslavije. Nagrado Josef von Sternberg so dobili tudi Jan Švankmajer in Juraj Jakubisko iz Češkoslovaške, Zoltan Huszarik iz Madžarske, Agnes Varda iz Francije. Mnogo več je avtorjev, ki so dobili zlate filmske dukate. Med nagrajenimi so tudi Jan Lenica, Alain Resnais, Jean Rouch, pokojni Francois Truffaut, Frederic Rossif, Chris Marker pa Ivan Passer, Krzysztof Zanussi, Stan Vanderbeek, Jerome Hill, Paul Schneider — slovenski režiser Jože Bevč je dobil omenjeno nagrado leta 1964 za kratki igrani film **Občan Urban**. Leta 1965 jo je dobil režiser Dragoljub Lazić za film **Pravdanje**, poleg nje pa še nagrado, ki jo podeljujejo šolski pedagogi. Leta 1977 pa režiser Gordan Marković za film **Posebna vzgoja**. Ta film je dobil še nagrado FIPRESCI. Diplomsko mednarodne žirije je dobil leta 1967 režiser Dejan Djurković za film **Anabelin sen** in režiser Darko Bajić leta 1982 za film **Neposredni prenos**. Ta film je dobil še nagrado katoliške žirije in žirije šolskih pedagogov. Nagrado FIAG (nemških visokih šol) je leta 1966 dobil režiser Puriša Djordjević za film **Mati, sin, vnuk, vnukinja**.

Zakaj naštevane vseh teh nagrad?

Vsak festival izoblikuje z leti svoj ustvarjalni, vsebinski koncept, tako ga je tudi mannheimski: to je izrazito kulturni, predvsem filmski most med Zahodno in Vzhodno Evropo. Ni naključje, da med nagrajenci prevladujejo vzhodnoevropski avtorji, kajti med drugim so nagrade na tem festivalu izrazito avtorske in denarne, da bi pomagale posameznim avtorjem v domovini do boljših življenjskih in ustvarjalnih pogojev. Zato je pritisk na ta festival izjemen, posebno filmski kritiki iz Poljske, Sovjetske zveze, Madžarske in Češkoslovaške so na njem redno navzoči v številčno močnih delegacijah. Jugoslovanski avtorji in kritiki so v zadnjem času mednarodni filmski festival v Mannheimu podcenjevali, posebno še, ker tam nista doživela dobrega sprejema ne **Balkanski špijon** ne **Kdo neki tam poje**. (Ena izmed direktoric festivala dr. Mira Liehmova je priznala, da se jim je predvsem Šijanov film izmuznil, ker preprosto nihče od jugoslovanskih kritikov ni opozoril nanj ...) Tudi letos je prišel film **Ovni in mamuti** v Mannheim neka-ko nenapovedano, saj ga nihče iz Jugosla-

vija filma ni spremljal in nastop našega filma opremil s posebno reklamo in pozornostjo. Tako se je znova zgodilo, da je avtor sam lepil plakate za svoj film, bil lastni reklamni agent, producent in na koncu zaslužen dobitnik največjega festivalskega priznanja.

2. Letošnji štiriinšestdeseti mednarodni filmski festival v Mannheimu je imel več osnovnih značilnosti, od katerih so bile nekatere formalne (precej sfeminiziran pregled filmov z žensko tematiko ali z avtoricami, ki so se predstavile kot filmske ustvarjalke), druge pa vsebinske in so nam odkrile zelo specifične odnose med ljudmi, predvsem stiske obrobni prišlekov v Srednji Evropi. Problem migracije, prese-ljevanje ljudi iz manj razvitih področij v bogatejša — je bil skoraj osnovni motiv nekaterih filmov, med drugimi tudi Robarjevga. Ta šovinistični, nacionalni (nacionalistični) problem bosanskih sezonskih delavcev v Sloveniji ter odnos zakompleksanih Slovencev do njih je odprl temo — ni pa je tudi sklenil — o enem izmed bistvenih problemov mednarodnega časa, ki ne zadevajo samo Slovencev, marveč skoraj celo Zahodno Evropo. Mannheimska žirija je v Robarjevem filmu **Ovni in mamuti** prepoznala zgodovinsko in vsakodnevno neumnost nacionalizma. Pri tem so režiserju priznali, da je naredil film do te mere razumljivo ironičen in avtorsko suveren, da je z lahkoto opozoril nase, daj je asociativno ponudil Nemcem njihov zrcalni problem ter dobil najvišje priznanje, Grand prix.

Sploh se je po nagradah, ki so jih dobili naši režiserji v Moskvi, Cannesu in Krakovu, zanimanje za naš film čez noč povečalo, prav to je pomagalo tudi **Ovnom in mamutom**, da so se nemški časopisi razpisali o njem ter mu priznali iskreno politično-esejistično analizo, ustvarjalni, kratkočasni entuziazem ter alternativni filmski jezik.

Na temo odtujitve, osamljenosti, asocialnosti in ekonomske migracije se je navezal še dokumentarni film **Matere v tujini** danske režiserke Ingrid Oustrup. To je izpoved turških žensk, ki so prišle v Zahodno Evropo, vendar se niso zaposlile, marveč so ostale v sobah po stanovanjskih blokih: dan jim mineva v čakanju mož, kuhanju, vezenju in petju. Izolirane so, hodijo sicer v šolo in se učijo nemškega jezika, vendar brez posebne volje in uspeha. Seveda bi rade domov, domotožje je edino pristno čustvo, ki ga premorejo. In tako stojijo na balkonu stanovanjske hiše in gledajo v smer vzhajajočega sonca.

Sem bi lahko uvrstili še film **Madame P...** belgijske režiserke Eve Bonfanti, ki je dokaj surova zgodba o čuvajki javnega stranišča, o njenem sanjarjenju, kako bo odšla v pokoj nekam na deželo. Zaigrala jo je znana belgijska igralka Helena van Herck.

3.

Leta 1985 se je pojavilo več filmskih dokumentov, ki so skušali še enkrat odkriti, predstaviti in osvežiti spomin na genocid nad Židi in Romi med zadnjo vojno. Tako

je Claude Lanzman pripravil izredno dolg dokumentarni zapis — devet ur in triindvajset minut — ter mu dal naslov **Shoah**. Skušal je odkriti, kaj se je leta 1941 dogajalo v koncentracijskem taborišču Chelmo — v tej vasi piše nobelovec Singer (!) — kjer so začeli Nemci sistematično iztrebljati Žide in Rome. Očividci, ki jih je režiser našel po več kot štiridesetih letih — med njimi niso samo preživeli Poljaki, Litvanci in Romi, ki zdaj v glavnem živijo v Izraelu, marveč tudi nekdanji nemški vojaki in brivci v taborišču — so s solzami v očeh pripovedovali, kako se je vse tisto, kar je zdaj že skoraj pozabljeno, v resnici dogajalo. Lanzman je film predstavil v Cannesu, skrajšano verzijo, približno sedem ur, pa v Benetkah in je zdaj eden izmed kandidatov za oskarja v kategoriji celovečernega dokumentarnega filma. Nekaj podobnega, vendar bolj emotivno, iskreno, je naredila kanadska režiserka Irena Liliemheim — Angelika s svojim sodelavcem Abbeyem Jackom Neidikom. Pod naslovom **Grenka uspavanka** je režiserka, preživeli otrok židovskih staršev, ki so umrli v plinski celici, posnela dokumentarni zapis, nekakšen ponovljen film-anketo z ljudmi, ki so poznali njene starše, obenem pa tudi z vnukinjo nekdanjega zloglasnega poveljnika koncentracijskega taborišča. Dekle je pripovedovalo, kako ni vedelo za dedkovo početje, kako je bil dedek ljubezniv z njo, kasneje pa jo je bilo tega strah in je menjala celo priimek. Neka mlada učiteljica je zanosno pripovedovala v kamero, da sta bila po njenem Eva Braun in Adolf Hitler izredno lep, privlačen ljubezniv par, dva mlada voditelja nemških neonacistov pa sta zelo oholo, skrajno samovoljno govorila o tem, kako je imel Hitler prav, ko je hotel Evropo očistiti manjvredne rase ter iztrebiti Žide, Rome in Slovane. Mlada Kanadčanka ni mogla skriti razočaranja, da ljudje v sodobni Evropi tako neprizadeto razmišljajo o množičnih uničenjih med zadnjo vojno in njeno filmsko pričevanje, čeprav na trenutke naivno, saj se je hotela oddolžiti smrti svojih staršev, je na koncu pretreslo tudi nemške gledalce.

Dodajmo, da je tudi Lordan Zafranović posnel **Kri in pepel Jasenovca**, prav tako osupljivo zmontirani dokument o ustaškem taborišču na naših tleh. Žal je film zamudil obvezne, stroge termine za prikazovanje v ameriških kinematografijah in za to leto zgubil pravico do nominacije za oskarja.

4.

Posebno pozornost je festival posvetil izboru poljskih filmov: kar trije so dobili nagrade in priznanja. Čeprav je poljski filmski dokument po letu 1981 v stalni ustvarjalni krizi, je prav film **Predsednik** režiserja Andrzeja Fidyka zbudil pozornost, predvsem zaradi svoje trivialne kombinacije med estetskimi željami, nekakšnim izmišljenim pacifističnim konceptom ter konkretnim, vsakdanjim življenjem, polnim administrativnih prepovedi. To je v bistvu skonstruirana zgodba o človeku, ki bi rad postal predsednik mednarodne organizacije za boj proti lakoti, v ta namen v

svoji razpadajoči bajti v središču mesta vzreja svinje, kokoši in mačke, se pri tem ves čas prepira z inšpektorji, ki prihajajo k njemu, ker njegova nezakonita farma zaudarja po smradu ter moti bližnjo, urbano sosedstvo. To je še zgodba o osamljenem človeku, ki bi rad prispeval svoj delež k ureditvi sveta na site in lačne, na dobre in slabe, pa zato poskuša živeti kot svobodna, neodvisna osebnost.



Grenka uspavanka, režija Irena Lilienheim — Angelika in Abbey Jack Neidik



Matere v tujini, režija Ingrid Outstrup, 1985

O **Krotki**, risani filmski zgodbi Pietra Dumala po istoimenski prozi Dostojevskega, lahko zapišemo le to, da je narejena korektno, v pastelnih, mehkih barvah in potezah, vendar pod ravnijsko tistega, kar je v najlepših letih zmogla zagrebška šola risane filma ali nekdanji genialni poljski grafiki.

Najbolj „nesrečna“ oseba na mannheimskem filmskem festivalu je bil poljski filmski režiser Wiesław Saniewski (1948). Režiser in filmski scenarist po poklicu je doslej izdal tri knjige (dve o filmu in knjigo reportaž) in napisal deset scenarijev. Sodeloval je z Andrzejem Wajdo: bil je njegov asistent pri filmu **Dirigent**, nato asistent pri filmu **Drhtenje** Wojtecha Marczewskega. Leta 1981 je za televizijo posnel film **Prosti strelec**, ki pa vse do danes ni bil prikazan. Leta 1983 je posnel film **Nadzor**, ki je doživel svojo premiero šele leta 1985. Na nacionalnem filmskem festivalu v Gdanskju je dobil več priznanj: gdanskega leva za najboljši debitantski film, igralka Ewa Blaszczyk je dobila gdanskega leva za najboljšo žensko vlogo, Witold Adamko pa za najboljšo fotografijo. Pred tem je dobil avtor nagrado Don Kihot za najboljši film leta 1984, kakor tudi nagrado Andrzeja Munka za celovečerni film **Lov na fazane**, ki obravnava razseljeno družino, ki hodi v Avstrijo, da bi tam poskušala zaživeti novo življenje. Ker je dobil njegov film **Nadzor** tudi neuradno nagrado ilegalne poljske organizacije Solidarnost, je imel avtor s svojim filmom doma in v tujini, v Mannheimu, vrsto nevspešnosti. Najprej Poljaki filma niso hoteli prijaviti, čeprav so dobili povabilo s festivala. Kasneje so ga vseeno prijavili, vendar „pozabili“ poslati dialog-listo za drugo filmsko gradivo. Film je zamudil termine, vtaknili so ga v informativno sekcijo, kasneje, med samim festivalom, ko je film zbudil po prvi projekciji izjemno zanimanje, pa po odločitvi posebne komisije prenesli v uradni, tekmovalni del festivala, da bi na koncu dobil film samo nagrado FIPRESCI.

Režiser **Nadzora** je oblikoval film o ženskem zaporu na Poljskem. Osnovna, rdeča nit zgodbe je dokaj shematična. Film se



Nadzor, režija Wiesław Saniewski, 1983

začne s poroko, s plesom na osamljenem dvorišču. Med valčkom se plesišču približa črn avtomobil, dva policijska uslužbenca aretirata mlado nevesto in jo odpeljeta naravnost v zapor. Kasneje izvemo, da so jo zaprli zaradi povelja in obsodili na dosmrtno ječo (!). V zaporu se sreča s dvema paznicama, ki bi jo radi čimprej resocializirali, vrnilo v družbo . . . Toda naša junakinja v zaporu spozna, da je noseča — rodi hčerko, ki pa ne more živeti z njo v zaporu. Sodišče jo dodeli možu, ki si najde drugo žensko in to svoji zakoniti ženi kar naprej prikriva. Hčerka zraste in ko pride obiskat mater v zapor, mati ugotovi, da hodi nekako nerodno: hitro ugotovi, da je deklica rahitična in da mačeha ne skrbi zanjo tako, kot bi morala. Vse te osebne traume, psihološka labilnost in osebna nemoč jo silijo v kompromise, najprej s kolegicami — zapornicami, med katerimi se razvije tiho, prikrto lezbijstvo, kasneje pa se zaplete tudi v delikatne odnose z eno izmed paznic, s policijsko uslužbenko. Veristični prizori, polni odtujenosti, nehumanega, ciničnega, praznega odnosa spreminjajo filmsko zgodbo v socialno, politično metaforo sodobne družbe dokaj ekskluzivnega, zaprtega tipa. Prav zaradi tega so poljske politične strukture zadrževale film v bunkerju. Mannheimski filmski gledalci so film videli in ga sprejeli korektno, čeprav je nadaljnja usoda tega filma še naprej nepredvidljiva.

5.

Štiriinšestdeseti mednarodni filmski festival

v Mannheimu je s podelitvijo prve nagrade slovenskemu filmu postal filmsko mesto, ki bo odslej znova mikavno za naše režiserje, predvsem za debitante. Mannheim je namreč pokazal naklonjenost do tem, ki imajo širši izpovedni volumen in se ne bojijo soočenja z najnovejšimi tokovi, smermi in pogledi na film, ki čedalje bolj postaja politično, angažirano orožje v rokah redkih, zato pa pravih režiserjev.

Branko Šömen

Nagrade:

Velika nagrada mesta Mannheima: Ovni in mamuti, Filip Robar-Dorin, Jugoslavija.

Posebna nagrada: Grenka uspavanka, Irena Lilienheim-Angelo in Abbey Jack Neidik, Kanada.

Nagrada Josef von Sternberg: Predsednik, Andrzej Fidyk, Poljska.

Zlati dukati: Krotka, Piotr Dumal, Poljska, Devetdeset dni, Giles Walker, Kanada, Madame P . . . , Eva Bonfanti, Belgija, Naša družina, Jozsef Magyar, Madžarska, Urejenost stvari, Manuela Serra, Portugalijska.

Posebna nagrada organizatorjev M. T. F. v Mannheimu: Premagana Afrodit, Andreas Pantzis, Grčija.

Nagrada zveznega ministra za gospodarstvo v natečaju filmov iz Tretjega sveta: Zdravnik iz Gafireja, Mustafa Diop, Nigerija, Verjamem v boljši svet, Jussara Queiroz, Brazilija.

Nagrada FIPRESCI: Nadzor, Wiesław Saniewski, Poljska Meščan džungle, Peter Heller, Zahodna Nemčija.



Celje je živelo v znamenju 13. Tedna domačega filma v dneh od 5. do 12. novembra 1985. Ti dnevi so bili — brez kakršnihkoli odstopanj navzgor ali navzdol — neke vrste rutinska repriza poprejšnjih tovrstnih tednov. Gre, potemtakem, za ohranjanje tradicije brez vidnih prispevkov k njeni podobi.

13. TDF je sicer potekal v znamenju 40. letnice slovenskega filma, čemur so Celjani v svojih kinematografih posvečali pozornost že od sredine lanskega leta dalje in v okviru posebne historične retrospektive prikazali 35 domačih filmov v znamenju priprav na slavnostni teden, med samim potekom zgoščenih filmskih dnevo pa še nadaljnjih 16. izbranih.

V naravnem središču pozornosti so bile — vsaj za Celjane — premiere predstave vseh novih slovenskih celovečernih filmov in treh „gostujočih“ z jugoslovanskega seznama: **Očeta na službeni poti**, **Ljubezenskih pisem z naklepom** in **Jagod v grlu**. Slovenski producent je predstavil Duletičevega **Doktorja**, Pogačnikovega **Našega človeka**, Slakovo **Butenskalo**, Robarjeve **Ovne** in **mamute** ter Mlakarjevega **Christophorosa**. Zares „čisti“ krstni predstavi sta bili izmed naštetih le predstaviti filmov **Doktor** in **Christophoros**, kajti preostale tri celjske premiere novih slovenskih filmov so bile prikazane že poprej na vsejugoslovanskem filmskem festivalu v Pulju (in njegovih „naslednikih“ v Nišu oziroma Vrnjački banji) in — vsaj nekateri — tudi že v rednem kinematografskem sporodu.

Kot vsako leto, je bilo tudi tokrat več filmskih repriz v večjih krajih v obceljskem času, zvrstilo se je nekaj posvetovanj, razstav in delovnih srečanj oziroma pogovorov. Omeniti kaže razstavo scenografskih del arhitekta-scenografa Mirka Lipužiča, srečanje z Urbanom Kodrom in njegovo filmsko glasbo, pogovore filmskih ekip z gledalci v Vojniku (ekipa **Našega človeka**), v celjski Cinkarni (ekipa **Ovnov in mamutov**) ter vrstah filmskovzgojnih delavcev (ekipa **Butenskale**), ne nazadnje pa še troje posvetovanj: o likovno reklamni podobi slovenskega filma, o zvočni opremi naših kinematografov (o tem so se pogovarjali predstavniki filmskih prikazovalcev) ter na

OHRANJANJE TRADICIJE

temo Filmi o NOB in mladi (predvsem z udeležbo mentorjev filmske vzgoje).

Ključnega pomena naj bi bile ugotovitve s posvetovanja o tem, kako doživljajo in dojemajo filme na temo narodno-osvobodilnega boja in revolucije današnji pripadniki mladega rodu. Referenti (Stanko Šimenc, Vladimir Kavčič, Viktor Konjar, Anica Lapajne, Slavko Pezdir) smo — skupaj s filmskimi mentorji in predstavniki mladih — enovito ugotavljali, da je filmsko ponazarjanje spomina na revolucijo in bojno preteklost v vseh ozirih velikega pomena, le da možnosti, ki so ali naj bi bile le na voljo, še zdaleč ne izrabljamo optimalno. Nesporo dejstvo je, da „z zavestjo o družbi (tako v sedanjosti kot v preteklosti) ne moremo biti zadovoljni“, kot je ugotavljal Vladimir Kavčič. Mladi vedo o odnosih v predvojni Jugoslaviji, pod nacizmom, o zgodnjem povojnem času in tudi kasneje malo in premalo, da bi se lahko zavedali zagodovinskih vrednot preteklosti ter njenih revolucionarnih sprememb. Razlogov, da je temu tako, je cela vrsta, udeležencev cejskega posveta je pri tem posebej zanimal vidik „vplivanja na zavest prek umetnosti“... in v prvi vrsti prek filma. Umetnost namreč izraža razmerja v družbi na bistveno drugačen ali različen način od ideologije. Žal, pa je bil dovršen del naše umetnosti v povojnem času zideologiziran, tako da je bilo posredovanje podob ljudi in dogodkov v revolucijski narodnoosvobodilni preteklosti vse prevečkrat shematično ter daleč od resničnega življenja oziroma izkušenj. Takšna — papirnato shematična posredovanja čustvenega doživljanja sveta pogosto niso puščala globljega vtisa. Naš film na enobejvsko temo je bil vse prerad obremenjen z ideološkimi shemami — z apriorno in nesporno zmagovitostjo revolucionarnega subjekta, brez vseh odstopanj, pomislekov ali nerazrešenih nasprotij in protislovij.

Poleg tega se je pod „zaščitno znamko“ filmov na temo NOB vse prepogosto vrivala tudi špekulantska filmska estetika, ki je ponujala ceneno kinematografsko blago in z njim v bistvu odvrčala pozornost od pravih, dejanskih vrednosti umetniškega ponazarjanja revolucijske problematike. Sistem selekcioniranja in distribucije ti-

stega, kar v vseh teh spleth med filmsko ponudbo in gledalskim kinematografskim povpraševanjem dejansko šteje, pa je ostajal neadekvaten in neusklajen.

Filmski mentorji so kritično in samokritično opozarjali na neprimerno metodologijo plasmaja teh filmov med mladino, še posebej na deficitarnost v šolskih učnih programih oziroma načrtih predvidnega števila filmskih ur skozi vse šolsko leto: predvidenih je le deset „filmskih ur“, kar je skoraj enako ničli, še zlasti če so te ure nenačrtovane. V večini primerov učitelji niti sami ne vedo, kaj bodo gledali, kaj šele, da bi o filmih lahko karkoli naprej povedali svojim dijakom. Neizogibna posledica te vsepšne malomarnosti in desorganiziranosti je razočaranje mladih gledalcev, povezano z občutkom jalove izgubljenosti teh in takih filmskih ur, kar je še tolikanj huje, če gre za estetsko povprečne filme, kakršnih se je v jugoslovanski seriji na temo NOB v sedemdesetih letih nabralo precejšnje in celo večinsko število, vrhu vsega pa so kopije, ki so v obtoku za te namene, tudi tehnično obrabljene in je tako rezultat vseh teh „prizadevanj“ pravzaprav več kot nič.

Nič čudnega tedaj, če je ena izmed dijakinj, povabljenih k odprtemu obravnavanju teh vprašanj, s svojo izpovedjo usmerila miselni tok k vprašanju, ki je kot svojevrsten Demoklejev meč obviselo v zraku: čemu nam vsiljujete te svoje vojne teme in spomine? Mladi ljudje sedanjosti, je rekla, sicer vemo za vaš narodnoosvobodilni boj in za vaše trpljenje in vaše žrtve, toda — te žrtve, to trpljenje, vse tisto hudo je bilo vaše življenje, je bil vaš boj. Mi spoštujemo vašo preteklost, toda živeti hočemo svoje življenje in se ubadati s svojimi problemi. Tega — vsekakor utemeljenega — zornega kota seveda ni mogoče pustiti v nemar. Ob njem se je, znova in v vsega upoštevanja vredni luči zastavilo bistveno in hkrati temeljno vprašanje: kakšen film potrebujemo in kaj lahko prek doživljanja filmske umetnosti vpliva na oblikovanje budne zavesti mladega rodu naših zdajšnjih let.

Viktor Konjar

Split '85

Četrta generacija filmskih navdušencev iz Kino kluba Split je konec oktobra pripravila deveti Zbor jugoslovanskega alternativnega filma in tako po dveh letih letargije spet vdihnili novo življenje tej tradicionalni prireditvi. V nadpoprečno kakovostni prireditvi se je v štirih dneh zvrstilo petdeset filmov na trinajstih projekcijah. Če sploh odmislimo dve predstavitvi filmov zahodnonemškega režiserja Petra Lilienthala, ki je na prikazanih filmih prepisoval Mrožkove gledališke igre, je bil žal najšib-

Svet umetnosti in svet idej

kejši program uradne konkurence. Komaj dva ducata filmov v njem priča, da se nad alternativnim filmom zbirajo črni oblaki, predvsem finančne narave. Film je pač vsak dan dražji, tako tudi njegova obdelava, dotacije vedno manjše, žepi avtorjev pa tudi niso brez dna. Kot primer navedimo le Skupino kranjskih kinoamaterjev, ki na leto dobi približno petdeset tisoč dinarjev dotacij od financerja Zveze kulturnih organizacij, za kar ne morejo narediti niti štirih poštenih filmov, pa jim vendarle

uspeva ustvariti po dvajset filmov na leto. Fantje, med katerimi ni nobeden starejši od 22 let, si odtegujejo od ust, da lahko sploh še kreativno živijo. In njihov primer ni izjema, ampak že pravilo. Kranjčani so namreč s svojimi filmi podprli kar tretjino splitskega programa v uradni konkurenci, in tako je bilo tudi lani. S svojo zavzetostjo in priznanji (lani in letos na puljskem MAFAF ter tokrat v Splitu) so pokazali, da se v Kranju po dolgem času spet oblikuje jedro avtohtonih ustvarjalcev. Žal

so le
filme
poda
skeri
se u
nasp
kate
prija
so v
nju

Pol
Ivan

se
ji
Te
ka
ce
je
oc
m
Ti
in
po
Zi
G
in
la
sl
g
fi
d
z
č
n
v
p
a
re
n
ž
k
in
p
n
G
t

so letos v Split poslali samo svoje starejše filme, ker so se z novjšimi predstavili na podobni prireditvi v Katowicach na Poljskem, kjer so bili „burno sprejeti“, ker so se usmerili v družbeno-kritični film. Pravo nasprotje tega je bil film **Azil** Boža Grlja, v katerem je avtor popeljal pol ducata svojih prijateljev na travnik muzicirat, potem pa so večer preživljali v zakajanju in popivanju ob spremljavi napevov Hare Krišna

šole“, katere izstopajoči predstavnik je ravno Branko Karabatić. Ta generacija se je oblikovala pred približno desetletjem in njeno skupno stališče je bilo v opuščanju dominacije montaže ter v samostojnih poteh proti eksperimentu. Poudarjali so raziskovalni aspekt filma in v njihovih delih so formalni prijemi dobivali večji pomen od vsebinskih.

Pomembnejši filmi so se dogajali na tako



Polovica jugoslovanskih alternativnih filmarjev kot žirija 9. zbora v Splitu: Ladislav Galeta, Ivan Martinac, Sava Trifković, Tomislav Gotovac in Vjekoslav Nakić

sekte. Med Kranjčani in tudi drugimi avtorji v uradnem programu je daleč izstopal Teos Perne s filmom **Dejanja**, ki je v treh kadrih registriral vsako od desetih konceptualističnih akcij. Filmu se vidi, da ga je delal slikar, saj je jasno nakazan njegov odnos do relacij objektov v prostoru. Zanimanje s priznanjem vred je požel tudi film **Tibet** Ivana Obrenova, kratka študija barve in njene anihilacije ob deformaciji koda podobe Helter skelter.

Žirija v zasedbi Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Vjekoslav Nakić, Sava Trifković in Ivan Martinac se je kar ves dan prepirala in pogajala, kateri od filmov je manj slab ali boljši, in na koncu je podelila nagrado domačinu Branku Karabatiću za film **Kristina II.** V njem je v 92 statičnih kadrih poslikal izreze svoje sobe iz različnih zornih kotov in s premaknjeno vertikalo, čemur je dodal še štiri posnetke morja. Že na prvi pogled je bilo namreč jasno, da ta verzija filma ni dokončna in da gre le za prisilno montažo pod presijo časa. Ker se avtor zadnje čase bolj posveča jadrnanju in regatam, bi film lahko mirno označili za njegovo „jahtarsko fazo“, saj bi tako najlažje razložili odmike od optične logike vertikale. Po mnenju številnih spremljevalcev in poznavalcev bi žirija letos ne storila napak, če kolajne sploh ne bi podelila. Preseñčenje je bilo še toliko večje, ker je film glasno podpiral celo starostna splitskih alternativcev Ivan Martinac, ki doslej ni bil ravno naklonjen tretji generaciji „splitske

imenovanih retrospektivah ali posebnih projekcijah. Izredna je bila celotna retrospektiva devetih filmov pokojnega madžarskega avantgardista Zoltana Huszárika, saj njegovih del v tem obsegu še niso videli nikjer po svetu. (O njegovih filmih pišemo v posebnem članku v tej številki Ekрана.) Tudi retrospektiva filmov Vjekoslava Nakića, zdaj elektrokemika v Beogradu, je prispevala h kakovostni ravni srečanja. Nakić spada v drugo generacijo filmarjev iz splitskega kino kluba, ki je v šestdesetih letih ponesla v jugoslovanski prostor pojem „splitske šole“. Danes je najbolj znan avtor iz tistega obdobja Lordan Zafranović, ob njem pa so delali še Ante Verzotti, pozneje avtor več kratkometražnih filmov, Andrija Pivčević, ki se vedno bolj uveljavlja kot snemalec celovečernih igranih filmov (letos v Pulju na primer **Rdeči in črni**) in Ivan Martinac, ki po kakih stotih kratkih filmih na vseh formatih zdaj končuje tudi svoj prvi celovečerni film **Hiša na pesku**. Dominanta njihovega delovanja je bila montaža, filmsko estetiko pa so si zakoličili v klasičnih filmske umetnosti tja do začetka šestdesetih let. Za njimi je takrat ostalo natanko sto filmov. Nakić, ki je v svojem splitsko-beograjskem obdobju ustvarjanja podpisal sedemnajst filmov, se je v retrospektivi predstavil kot poetični romantik, ki je stvarnost le registriral, večinoma s statičnimi kadri. V njegovem opusu je tudi za vmestitev jugoslovanske avantgarde v svetovne okvire pomembno

dejstvo, da je že leta 1967 med prvimi začel posvečati pozornost zvočni komponenti filma. To se takrat zgodi v filmu **Tetraeder**, pri katerem v zanki uporabi najdeni zvočni material. V filmu **Po potopu** iz istega leta je izraba principa zanke že bolj avtorska, saj avtor sam bere pet stavkov v različnem zaporedju in z različno dinamiko na dveh kanalih, v **Svincu in Argonu** iz leta 1968 so poleg naslovov tudi zvoki iz področja kemije — kloktanje in uhajanje zraka in stisnjenega plina, v **Kompoziciji** (1970) in zadnjem filmu **H** (1973) pa Nakić že dela z elektroakustično oziroma konkretno „glasbo“, kot so mikrofonijska ali uporaba cevi kot zvočnih elementov. Prav zaradi izvirnega avtorskega zvoka so njegovi filmi aktualni še toliko let po nastanku. Minimalistični redukcijem in cut-up način obdelave zvoka sta namreč šele v osemdesetih letih postala splošno uveljavljena ustvarjalna postopka.

Med posebnimi projekcijami je vsekakor treba omeniti tudi predstavitev novjših filmov Ladislava Galeta iz Zagreba in nekaterih filmskih avtorjev iz Ljubljane. Zagrebčan je ob svojem filmu **PiRaMidas** (glej Ekran, št. 5/6, 1985) predstavil postopke razmišljanja o problematiki združevanja oziroma ločevanja časa in prostora še s filmoma **Dva časa v enem prostoru** (eno od nagrajenih del na letošnjem festivalu kratkometražnega filma v Beogradu) in **Sphere**. V slednjem manipulira z osnovnim materialom na podoben način kot v **Dveh časih**... Svoj film iz leta 1971, ki ga je bil posnel ob javni predstavitvi Kožaričeve skulpture Krogla, je dvakrat kopiral z izhodiščem, da pri krogli pač ni položajev zgoraj in spodaj. Ker so vsi kadri centrirani v krogli, ki se v obeh projekcijah prekriva, postanejo ostali objekti, ki so v drugi komponenti sendviča prekopirani tako, da stojijo na glavi, zanemarljivi, oziroma dajejo občutek breztežnostnega lebdenja izven prostora in časa. Obsesija ljubljanskih filmarjev je v polju videnja stvarnosti, ki je s prostim očesom ni mogoče videti. Iz serije **Dislocirano tretje oko** smo videli filma Františke Knoblar **Next movie** in Sulejmana Ferencaka **Bismillah**, ki so edini vstopali na področje razširjenega filma in performance, film **Tetraplan** Amande Fior Daliso pa je komprimiran razširjeni film na enem filmskem traku, ki je povsem strukturalistično zasnovan. Wendersov **Pariz, Teksas** je kot atrakcija sicer pritegnil splitske množice in jih tudi navdušil, vendar pa te razpite in razvlečene radijske igre ni mogoče resno obravnavati kot pomembno filmsko stvaritev. Svet umetnosti ni svet idej, ampak svet realizacij. Ideje pripadajo drugim ravnam, ki jim umetnost le služi. Vsi umetniški „izdelki“ in vsi umetniki so bili in ostali v službi. Tako geniji kot epigoni so zavestno ali podzavestno v službi, samo vprsanje je, v kakšni.

Juvenčij Piškur

Film skozi LANGA

Jure Mikuž, Zdenko Vrdlovec: **Fritz Lang**, Moderna Galerija/Revija Ekran, 1985 (zbirka: Imago), 162 str.

„Bolj važen je tisti nauk, da mora režiser posvetiti največjo pozornost detajlu, kajti detajl ustvarja atmosfero, torej klimo in tempo, ki pogojujeta akcijo“.

Fritz Lang

Takšen detajl, ki je pognal knjigo o Fritz Langu, najprej sicer študijo Jureta Mikuža „Umetniško formiranje“, je fragment iz Langove biografije oziroma artistske dejavnosti. Precejšen del leta 1915 naj bi namreč Lang kot oficir avstroogrske vojske preživel v Ljutomeru, natančneje v hiši dr. Karola Grossmanna, pionirja jugoslovanskega filma. O tem pričajo spomini Grossmannovih otrok, kot nekakšen neizpodbiten „dokument“ pa je tudi fotografija, ki kaže Langa pri kiparjenju v eni izmed ljutomerskih lončarskih delavnic. Lahko bi rekli, da smo srečni, ker je Lang „hodil po zemljici naši“, saj je to naključje botrovalo nastanku knjige, po drugi strani pa smemo tudi misliti, da je Lang imel srečo, ker ga je Usoda zanesla v Ljutomer, saj je tu spoznal ne samo filmskega pionirja in formiranega fotografa, ampak izjemno izobraženega in intelektualno radovednega dr. Karola Grossmanna (omenjeno „srečanje“ zelo natančno opisuje Jure Mikuž). Še večjo pozornost pa Mikuž posveča opisu Langovih skulptur, kjer razčlenjuje formalne karakteristike in obenem skuša dešifrirati simbole — pripisati moramo, da se Mikuž tega posla loteva s skorajda empirično znanstveno strogostjo. Toda smoter Mikuževe obravnave ni, da bi Langovo kratkotrajno kiparskokušnjo in „ljutomersko življenjsko avanturo“ predstavil v njuni parcialnosti, se pravi kot izjemi, ampak prej v tem, da v njej prepozna indikativna „elementa-momenta“, skozi katera je mogoče razvozlati Langov artistski slog. Po avtorjevih sklepanjih pa je srčica Langovega „modusa“ in sloga prav zavajanje, natančneje „zavajanje kot avtobiografsko in režijsko načelo“. O razlogih, zakaj je Lang zamolčal „ljutomerska leta“, Mikuž posredno in neposredno dovolj obširno popisuje, toda pri vsej stvari se mu zdi bistveno prav to, da je ta leta zamolčal in s tem prispeval k povečanju enigmatičnosti lastne biografije. Zamolčanje je sicer ena izmed opornih točk Langovega „avtobiografskega načela“, dopolnjujejo ga še izmišljanje, premeščanje in podobne „operacije“, kar vse usmerja k hipotezi, da je Lang svojo „dokumentarno“ preteklost znova in znova režiral oziroma montiral. Vse to nas nekako napeljuje k psihološkemu zaključku, ki obče sprejeto trditev, da umetniška dela odsevajajo ustvarjalčev življenje sicer postavlja na glavo, saj bi glede Langa lahko rekli, umetnikovo življenje odseva njegove filme. Kakorkoli že bodi, pa je očitno predvsem dejstvo, da je Langova biografija nekakšna fikcija, ki jo je v mehaničnem smislu težko „materializirati“. Kot taka pa je še posebej izzivalna, ne glede na rezultate analitičnega postopka, se pravi diagnoze kot zbirne biografije, ki jo poseduje morda le Langovo truplo. Danes truplo, včeraj pa filmsko telo, ki je, kot pravi Jure Mikuž, zavajalo, in to tako spretno, da mu vse dokumentarno gradivo skoraj ne more priti do živega. Podobne pasti pa nastavlja tudi Langov filmski korpus, saj prav s pomočjo oblikovne strogosti formira večpomensko fiktivno vesolje. Grobo rečeno, Langovi filmi so labirinti, ki svojo enigmatičnost gradijo prav na zakonih matematike in geometrije. Mikuž ugotavlja, da „precej študij njegovega dela, predvsem novjših, izpostavlja nekatere značilne elemente Langove simbolike, vendar zaenkrat še nihče ni zadovoljivo opredelil niti kakšna je funkcija simbolov v režiserjevem opusu niti kaj uporabljeni simboli pomenijo“ (*Fritz Lang*, str. 47). S tem Mikuž vsekakor ni hotel hkrati tudi reči nekaj kot „to bom pa sedaj jaz opravil“, oziroma „jaz sem tisti, ki bo izrekel poslednjo besedo o Langu“. Da pa je Mikuževa študija premišljeno in načrtno podjetje, govori iz uporabljenega literaturnega, ki obsega nič manj kot 140 enot, torej skorajda vse relevantnejše spise o Langu. Ta zaslomba v množici tekstov o Langu pa je prispevala k temu, da lahko Mikuževo razpravo poimenujemo tudi kritično-teoretski „indeks“ o Langu — in to indeks v najboljšem pomenu besede. Pri Mikužu je več kot očiten izjemen napor, da svojo „misel“ o Langu podkrepi z bogatim vednostnim zaledjem. Ta „misel“ pa se ob vsej interdisciplinarnosti najprej usmeri na vprašanje Langovega sloga. Mikuževa domneva je, da sta pri formiranju Langovega filmskega rokopa

FRITZ

Jure Mikuž / Zdenko Vrdlovec

LANG

imela odločilno vlogo dva avtorjeva prizadeta organa, roka in oko. Tu vsekakor ne gre za tisto vrsto fizične hendikepiranosti, ki bi v kakšni izjemni slučajnosti intenzivirala umetniško izraznost, ampak prej za obliko „ranjenosti“, „invalidnosti“, ki prav s svojo metaforično izgubo, manjkom potencira akt imaginarne investicije. Če je roka privilegirano orodje kiparja in oko (tudi v pogledu kamere kot filmskega očesa) bazičen medij režiserskih fascinacij in vizionarstva, potem sta roka in oko bila pri Langu v nenehni vzajemni soodvisnosti ne samo zaradi njegovih najprej (čeprav skromnih) kiparskih in kasneje filmskih izkušenj, ampak zato, ker se je pri Langu razmerje med roko in očesom realiziralo še prav posebej na filmski način. Pri Langu roka zastopa kiparsko konkretnost in fizičnost, oko pa v najintenzivnejši obliki delegira filozofsko spekulativnost in slikarski iluzionizem. Langovo mojstrstvo pa je v tem, da je med principom roke in očesa našel tisto ravnotežje in točko, kjer se proizvaja film ali, z besedami Zdenka Vrdlovca, „bistvo“ filma kot dispozitiva videzov, podprtega z vtisom realnosti. Tu domuje peklenska zavojevalska moč filma, tisti „kot da“, ki nas preslepi, da verjamemo, kako je vse zares, pa čeprav vemo, da je vse izmišljeno. S te perspektive se tudi sicer vmesno vprašanje, ali je Lang ekspresionist ali realist, postavlja v drugi plan, saj ga je kot nerazrešljivo disputo bolje zaobiti in reči, da je Lang izrazil režiser, ki je „lagal“ s pomočjo „dejstev“ oziroma filmski zapeljivec, ki je slepilne učinke videzov gradil na „materialnosti“ podob. Preprosto, Lang je ZGODOVINO (filmsko) delal z ZGODBAMI (fikcijo).

Če je Mikuža skozi Langove labirinte vodila težnja, da s pomočjo sistematične analize detajlov pride do čimbolj argumentirane teze o „metodi“ oziroma „bistvu“ režiserjevega bio-filmografskega korpusa, potem se je Zdenko Vrdlovec odločil, da bo predstavil nekatere (sicer podobne) segmente Langove filmske katedrale (še posebej, če vzamemo Vrdlovčeve tekste o Langu kot enoto, ki jo sestavljajo knjižica *Fritz Lang*, zvezek št. 22, Kinematografi Ljubljana — dvorana kinoteke, 1984, študija „Resnica skozi videz“ v knjigi *Fritz Lang*, zbirka Imago, Moderna galerija in revija Ekran, 1985, ter esej „Fritz Lang v Hollywoodu“, Ekran, št. 9/10, 1985). V tej nemško-ameriški gotski katedrali pa so Vrdlovca zanimale Langove filmske operacije, pripovedni postopki, arhitektonska konstrukcija in ne nazadnje ikonografske konstante ali, z Langovimi besedami, **atmosfera**, ki se proizvaja prav v razliki, saj vemo, da se že svetloba v različnih delih katedrale različno lomi. Zdenko Vrdlovec pravi, da je „Langovo fiktivsko vesolje naseljeno z nasprotji, toda ta nasprotja niso „čista“ in ekskluzivna, ker znotraj ene opozicije vsaj en element drži mesto druge“ (Resnica skozi videz“, *Fritz Lang*, str. 130). Ta „nečista“ nasprotja pa so dvojice resnica-videz, zakon-zločin, telo-pogled, telo-glas, fikcija-realnost, itn., torej razmerja elementov, ki so na prvi pogled izključujoči, ki pa se pri Langu kot režiserju filma-pasti filma-labirinta, premeščajo in velikokrat najdejo na paradoksalnih mestih. Navedeni pojmi Langovega filmskega repertoarja nas sicer usmerjajo k predpostavki, da je Vrdlovčeva študija skušala tematizirati režiserjev „filozofski relativizem“, in to le skozi vsebinsko perspektivo, toda Vrdlovčevu podjetje se Langove „filozofije“ loteva skozi vprašanje forme. O tem nas dovolj trdno prepušča že (iz konteksta sicer iztrgana in zato tudi reducirana) Vrdlovčeva misel: „Zato bi raje dejali, da Langov „fatalizem“ ni toliko tema, kot je forma sama, da je to prej „fatalizem označevalca“, ki sproži „neki proces, ki mu nihče ne more uiti“ (kot je Lang

sam opisal (svoho obsesijo), prav kolikor je z označevalcem subjekt zmerom že zajet v neko simbolno mrežo“ („Resnica skozi videz“, op. cit., str. 120). Grobo rečeno, ta „fatalizem označevalca“ bi morda lahko prepoznali tudi v „**gotskosti**“ katedrale (got-ske), ki zajema vse člene celostne umetnine (arhitektura, kiparstvo, slikarstvo...) in je tako produkt njihovih presečišč in hkrati vpisan v specifiko posameznega detajla. Zakaj navajamo prav katedralo kot metaforo? Morda zgolj zato, ker je Erwin Panofsky — če ga parafraziramo — zapisal, da je Hollywood ena najlepših katedral modernega časa. In brez Langa si je to katedralo nemogoče zamišljati, katedralo, ki jo kot metaforo lahko uporabimo še za dve primerjavi. Najprej kot tisti princip Langove „filmske hermenevtike“, ki ga razvzlova Zdenko Vrdlovec v omenjenih spisih o Langu, v zahtevnih in izjemno teoretsko-filozofsko artikuliranih interpretacijah (v sledovih jih skušamo nakazati tudi v pričujočem zapisu), kjer Langov „fatalizem označevalca“ tematizira tako, da posamezne problemske sklope, oblikovne postopke, narativne in žanrske vidike predeluje enega skozi drugega ter tako ob sočasnem upoštevanju „detajla“ in „celote“ formulira **Lang's touch** (hkratnost oblike, substance in vsebine langovske fikcije).

Katedrala pa je priročna kot metafora tudi v tistem smislu, da je to forma, ki je v osnovi strogo kodificirana, forma, ki avtorske invencije dovoljuje v okviru natančno postavljenih zakonov. Tu

pa smo že zelo blizu hollywoodske žanrske politike, torej Hollywooda kot tistega „posvečenega“ teritorija, ki je še tako velikim evropskim filmskim umetnikom narekoval jasna in stroga pravila igre. Zanimivo pa je, da so vsi Evropejci — tako v tridesetih letih kakor tudi danes — ki so odšli v „obljubljeno filmsko deželo“, posneli vsaj po eno kriminalko (bolje thriller). Pa jih naštejmo: Hitchcock, Siodmak, Wilder, Preminger, Clair, pa Schlesinger, Polanski, Reisz, Passer. Med njimi pa je še posebej zapisano ime Fritz Lang. Zdi se, kako da **thriller** zavzema neko prilivirano mesto oziroma točko v srečanju dveh kultur, evropske in ameriške (v tridesetih letih je to srečanje prežemala tudi groza nacizma na eni in „perspektivnost“ New Deal na drugi strani). Če pa je Hollywood Evropejcem ponujal žanr in z njim vse pripadajoče zakone, pa Evropejci te igre niso sprejeli mehanično, ampak so v polje žanra vpisali kritičen diskurz, pa čeprav impliciten, toda diskurz, ki je z režijskim „**touchem**“ presegel golo retoriko žanra. Langova filmska govorica to predpostavko neizpodbitno potrjuje. Tudi to vprašanje izjemno produktivno razpirajo Vrdlovčevi spisi o Langu, pa ne da bi s takšnih radikalističnih pozicij skušali določiti mejo med žanrskim in umetniškim filmom, kar je že skorajda brezobrestno početje, ampak tako, da problematizirajo filme kot tekste.

Silvan Furlan

Pionirski prispevek

Stanko Šimenc, Silvan Furlan, Jure Mikuž, Lilijana Nedič: **Karol Grossmann**, Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1985 (zbirka: Slovenski film), 136 str.

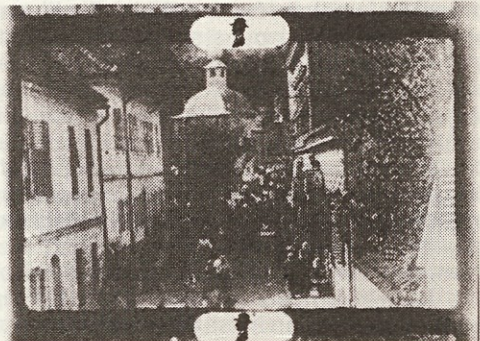
Na prvi pogled se zdi nekoliko nenavadno, da se je zbirka *Slovenski film*, ki je pričela izhajati leta 1981, šele s tretjim (dvojnimi) zvezkom dokopala do začetkov našega filma. Prva knjiga zbirke se je namreč lotila slovenske kinematografije na tisti točki, kjer je vanjo (začasno) vdrl univerzalni zakon filmske govorice (František Čap), druga je skušala predstaviti „osrednjo osebnost“ naše kinematografije (France Štiglic), in šele tretja je posvečena pionirju slovenskega filma Karolu Grossmannu; slednje nas vsekar vrača prav na začetek, v čas, ko o slovenski kinematografiji ni bilo ne duha ne sluha. Nesmiselna, na glavo postavljena logika, ki ne upošteva zgodovinskega razvoja, bi lahko rekli, ko nam ne bi prav knjiga o Grossmannu dokazovala nasprotnega: „Karol Grossmann je vstopil v zgodovino slovenske kulture in posebej slovenskega filma šele v času, ko smo Slovenci že imeli svojo sicer skromno, a organizirano kinematografijo, svojo umetniško akademijo za to dejavnost in ko smo tudi začeli zbirati in preučevati gradivo za zgodovino svoje kinematografije,“ piše Stanko Šimenc v uvodnem eseju. Ta vstop v zgodovino pa se seveda ni dogodil leta 1951, ko je France Brenk v knjigi Zapiski o filmu objavil svoje „odkritje“ Grossmannovega pionirskega dela, zakaj filmska literatura je bila na Slovenskem zmeraj preveč marginalen fenomen, da bi imela njena „odkritja“ kakšen resen odmev — ampak šele leta 1968 z odkritjem spominske plošče na Grossmannovi rojstni hiši v Drakovcih in z javno predstavitvijo Cilarjevega dela Prvi metri slovenskega filma, ki vključuje vse tri ohranjene Grossmannove filmske zapise.

Če bi torej hoteli upoštevati zgolj logiko „zgodovinskega razvoja“, bi morali bržkone ugotoviti, da je zbirka *Slovenski film* s svojim tretjim zvezkom celo prehitela samo sebe, saj se je med Čapom in letom 1968 v slovenski kinematografiji zanesljivo zgodilo še kaj, kar bi bilo mogoče zabeležiti, preden bi prišel na vrsto naš pionirski cineast. A zbirka je tudi tu bolj dosledna, kot se zdi na prvi pogled, saj upošteva tudi zgodovinski pomen pojavov, s katerim ima opraviti, ne le njihov kronološki vrstni red. In po Čapu ter Štiglicu slovenska kinematografija ne ponuja nič tako pomembnega, kar bi prekašalo odkritje Grossmannove zapuščine — zato je tudi tretja knjiga zadetek v polno.

Kakorkoli že, Karol Grossmann je bil odkrit zelo pozno, a še vedno dovolj zgodaj, da danes že lahko deluje kot neizogibna sestavina „zgodovinskega spomina“ slovenske kinematografije. In v tem kontekstu je njegov pomen mnogo večji, kot bi lahko sklepali zgolj na podlagi filmskega gradiva, ki ga je zapustil. Šele v perspektivi „dolge tradicije“ slovenskega filma, ki jo vzpostavlja prav Grossmannov skromni opus, se namreč pokažejo ogromne praznine, značilne za zgodovinsko podobo te kinematografije. Grossmannove dosežke, za katere lahko rečemo, da so bili vsaj približno na ravni tedanjega pojmovanja in obvladovanja filmskega medija, namreč ločijo cela desetletja od prvih ponovnih resnih poskusov, da bi — kot se običajno reče — spet ujeli korak s svetom. Če smo čisto natančni, tega koraka slovenska kinematografija ni nikoli več ujela, vsaj ne do takšne mere, kot je

KAROL GROSSMANN

Stanko Šimenc/Silvan Furlan/Jure Mikuž/Lilijana Nedič



to uspelo njenemu začetniku — „ljubiteljskemu“ oziroma „družinskemu“ filmarju Grossmannu. Pionir slovenskega filma se nam potemtakem kaže kot osamljen, izjemen fenomen, ki ni pustil za sabo nobene „šole“, nobenega „učenca“, nadaljevalca ali naslednika, ampak le dolgoletno praznino. To je pač povezano z njegovim načinom „proizvodnje“ in „eksploatacije“ filmov, saj nikoli ni silil čez meje družinskega oziroma prijateljskega kroga, zaradi česar pa njegov prispevek ni nič manj vreden, ampak je — ravno narobe — prav zaradi tega za tedanje okoliščine še toliko bolj izjemen. In praznina, ki je ostala za njim, je dokaz te izjemnosti, hkrati pa nam na kar najbolj zgovoren način govori o značilnem slovenskem odnosu do filma. Kljub vzpostavitvi „resne“ filmske proizvodnje po drugi svetovni vojni se namreč ta praznina — z redkimi prebliski — vleče do današnjih dni.

Grossmann potemtakem ni bil nikakršen cineast v pravem pomenu besede, poleg tega pa se je s snemanjem filmov (podobno kot s fotografiranjem) ukvarjal le kratek čas svojega življenja, česar knjiga, o kateri govorimo, nikakor ne poskuša prikriti, ampak naravnost poudarja. V nasprotju s prejšnjima knjigama iz zbirke Slovenski film, ki sta bili pretežno posvečeni delom obeh obravnanih ustvarjalcev, prevladuje to pot — razumljivo — „hagiografski“ vidik, kar je še zlasti značilno za izčrpno in temeljito študijo Stanka Šimenca *Karol Grossmann in začetki slovenskega filma*, ki pomeni osrednji in daleč najboljši prispevek v knjigi. Vsekakor je treba reči, da je doslej le malo osebnosti slovenske kulture doživelo tako temeljito in kljub vsemu še zmeraj dovolj jedrnat in pregledno obravnavo. Izključno z Grossmannovim filmskim opusom se ukvarja le krajši, a zato nič manj tehten prispevek Silvana Furlana, njegovemu fotografskemu delu pa je posvečen zapis Jureta Mikuža, ki odkriva za marsikoga presenetljive umetniške kvalitete ljutomerskega „fotoamaterja“. Naposled je tu še prispevek Lilijane Nedič, ki obravnava Grossmannovo delo s tehnično-zgodovinskega vidika in podaja opis njegove zapuščine. Posebej razveseljivo je, da je knjiga opremljena s številnimi izvrstnimi Grossmannovimi fotografijami, ki izpričujejo avtorjevo visoko vizualno kulturo in obvladovanje tega medija. Skratka, človek, ki je doslej veljal le za pionirja slovenskega filma, je s to monografijo predstavljen kot mnogostranska in nadvse pomembna osebnost naše kulture.

Bojan Kavčič

Podvojena realnost

Silvan Furlan: **Roberto Rossellini**, izdala Dvorana kinoteke (zvezek št. 23), Ljubljana, december 1984, 52 str.

Predstavitev te drobne knjižice o Robertu Rosselliniju, ki pa vendarle uspe odpreti celo vrsto temeljnih vprašanj — ne le v zvezi z Rossellinijem in italijanskim neorealizmom, ampak s filmom sploh — bi bilo nemara najbolje začeti s temle citatom: „Vsi formalni elementi in operacije umetniške prakse, v našem primeru filmske govorice, niso le sredstva za posredovanje določenih ideologij, ampak so kot zgodovinske tvorbe tudi 'ideološko' pogojeni.“ (str. 15) Prav ideološka posredovanost formalnih postopkov in njihova kratka posredniška vloga namreč onemogočata enoznačno obravnavanje pa opredeljevanje katerekoli filmske prakse. S tega izhodišča se avtor najprej loti filmskega „realizma“, kakor se kaže skoz neorealizem, še posebej pa bazinovske teoretske koncepcije „realistične reprezentacije“, ki naj bi jo utelešal prav neorealizem. Pri tem se seveda izkaže, da se film v nobenem primeru ne more izviti iz objema fikcije, še več, najbolj skrajne oblike filmskega realizma praviloma obtičijo v popolni fikciji, medtem ko lahko bolj spektakelški pristop marsikdaj vzpostavi dovršen „vtis realnosti“. Pri tem se z vso ostrino zastavi vprašanje montaže, kajti po eni strani se zdi, da so izrazito filmski postopki manipulacije tisti, s pomočjo katerih režiser zmanipulira tudi gledalca, po drugi strani pa je očitno, da so tudi „nemontažni“ filmi v tem pogledu nadvse zahrbtni, še več, rekli bi lahko celo, „da je prav filmski iluzionizem najbolj ustreznega oblika za ideološke manipulacije, saj ideologijo skoraj brez ostanka infiltrira kar v predstavljeno realnost“.

Kam v okviru te problematike umestiti Rossellinija? Kljub temu, da zagovarja koncept filma kot čiste reprodukcije realnosti — ugotavlja Furlan — se njegova filmska praksa od tega odmiha. Že v filmu **Rim, odprto mesto** ga, denimo, naravnost spodkopava z dovolj opaznimi stilističnimi posegi (npr. z vpeljavo „subjektivnega“ pogleda kamere, ki se identificira s pogledom odpora proti nacizmu). Še bolj pa je dozdevno objektivna pozicija kamere zamajana, če ne že kar ukinjena, z vpeljavo kadraprotikadra in narativnega postopka v filmih z Ingrid Bergman. Če se zdaj vrnemo k vprašanju o ideološki pogojenosti formalnih filmskih postopkov in nekoliko pogledamo v odlomke iz



Rossellinijeve avtobiografije, ki so dodani Furlanovi študiji, lahko brez posebnih težav odkrijemo razloge, zaradi katerih se kratko malo ni mogel dosledno držati deklarirane „objektivne metode“. Njegovo stališče je navidez preprosto: „Pomembne so ideje, ne slike: dovolj je imeti jasne ideje in najde se najbolj neposredna slika, ki jih izrazi.“ Torej ne gre za sliko-dejstvo, za „delec surove realnosti“, s čimer je skušal Bazin opredeliti rossellinijevsko estetiko, ampak prej za sliko-idejo. Tu bi kazalo nemara nekoliko dopolniti tudi Furlanovo ugotovitev, da je „točka gledanja“ (na objekt-realnost) v Rossellinijevih filmih obremenjena z njegovo „moralno-prosvetiteljsko težnjo“, ker se zdi kratko malo preozka, saj je Rossellinijevo pristajanje na „subjektivni“ zorni kot očitno mnogo univerzalnejše. Vsekakor pa se je prav zato treba strinjati z avtorjevo ugotovitvijo, da je Rossellini velik umetnik, „ker je v nekaterih mojstrovinah... ideološko mašinerijo uprizoril kot konkretno 'stvar', 'akcijo', kot inherenten element filmske realnosti“.

Ta zapis seveda ne more povzeti vseh tematskih sklopov, ki jih obravnava in — vsaj iz slovenske perspektive — na novo osvetljuje knjižica o Rosselliniju (naj mimogrede omenimo, da je opremljena z izčrpno filmografijo in izbrano bibliografijo), vendar že tisti, ki smo se jih dotaknili, bržkone v zadostni meri izpričujejo, da ne gre zgolj za običajen monografski prikaz enega najpomembnejših evropskih režisejev.

Bojan Kavčič

»Touch« režije

Pascal Bonitzer, **Slepo polje** (Le Champ aveugle), Filozofska fakulteta/ŠKUC (Zbirka: Studia humanitatis), Ljubljana, 1985, prevod: Marcel Štefancič, jr. in Zdenko Vrdlovec, str.

Začnimo pri koncu. Knjigo *Slepo polje* namreč končuje spremna študija Zdenka Vrdlovca „Pascal Bonitzer in Cahiers du Cinéma“, ki si je na prvi pogled zadala dokaj preprosto nalogo, in sicer, da predstavi tiste premike v francoski filmski misli v post-bazinovskem obdobju, ki so odločilno zaznamovali „razvoj“ sodobne filmske teorije. Gre torej za spis, ki svoje „propedeutičnosti“ nikakor ne skriva, celo izpostavlja jo, pri tem pa seže daleč preko kakšnega šolniškega čtiva, saj ohranja vso konciznost in tehtnost teoretske obravnave. V tem pogledu predstavlja nekakšen integralni člen Bonitzerjeve knjige, saj metodo, ki jo Bonitzer v svojih spisih uporablja pri analizi posameznih filmskih „detajlov“ (veliki plan, hitchcockovski suspenz, slepo polje...), prenaša na obravnavo kar precejšnjega kosa teorije filma od šestdesetih let pa do danes (seveda francoskega kosa). Tako Vrdlovec očrtuje predvsem tiste prelomne momente v post-bazinovsko-mitryjevski teoriji, ki so konstituirali „specifiko“ „cahiersovskega“ načina razmišljanja o filmu, katerega ena vodilnih figur je prav Pascal Bonitzer. Specifičnost te „specifike“ pa je prav v tem, da nima kakšnega skupnega imenovalca, ampak jo je prej mogoče prepoznati kot prizmo prelomov, konfliktno področje, dialektiko nasprotij. Prepoznati jo je mogoče že v odnosu „cahierovcev“ do zgodovine filma, saj je filmska zgodovina, kot pravi Bonitzer v *Slepem polju*, „kakor vsaka zgodovina, zgodovina ločitev, razpok in prelomov, ki so razgibali umetnost filma, jo preoblikovali in napravili takšno kot je“. Še bolj produktivna, čeprav manj očitna, pa je metoda „cahierovskega kroga“ (Oudart, Comolli, Narboni, ...) na področju teoretske refleksije, ki pa je le



malokdaj „abstrahirala“ samo zgodovinsko prakso in je zato v marsičem prispevala h konceptualiziranju materialistične zgodovine filma. S tem filmom kot teoretskim objektom so se „cahierovci“ spoprijemali s pomočjo barthesovske semiologije, še posebej pa z althusserovskim marksizmom in lacanovsko psihoanalizo, vendar pa se pri tem svojem podjetju (ki vsekakor ni premočrtno, brez zagat, in slepih ulic) večinoma niso ujeli v tiste pasti, ki jih nastavlja neposredna aplikacija teoretsko-filozofskih konceptov na filmsko področje. Relevantnost in prodornost pa

je tovrstnemu pristopu zagotovilo tudi sklicevanje na postavke klasične filmske teorije (ruski formalisti in predvsem Eisenstein) — ali, bolje, nadgrajevanje in izhajanje iz teh postavk — ter na „ontološko“ estetiko očeta moderne filmske misli Andréja Bazina, ki je bil sicer v času „cahierovskega“ ekstremnega radikalizma konec šestdesetih let pod neusmiljenim udarom, nato pa je bil njegov prispevek, ne glede na fenomenološko-idealistična izhodišča, „rehabilitiran“ in plodno integriran v novejša teoretska razpravljanja. Za aktualizacijo Bazinove estetike, predelane sicer z barthesovsko-althusserovsko-lacanovskimi koncepti, pa je v veliki meri zaslužen prav Pascal Bonitzer. Vendar moramo takoj tudi pripisati, da Bonitzerjevi eseji o filmu niso kakšno ne-reflektirano povzemanje postavk iz klasične teorije filma oziroma preformuliranje le-teh v skladu z novjšimi dognanji v francoski teoriji in filozofiji, ampak dovolj avtonomno podjetje, ki sicer oporo za svoj teoretski diskurz išče drugod (Barthes, Althusser, Lacan), vendar pa s tem metodološkim pristopom ne „posiljuje“ predmeta svoje obravnave — vsekakor ne filma kot enkratnega „fizičnega“ dejstva niti ne pojma filma kot „abstraktne konkretnosti“. Dejali bi, da se Bonitzerjeva misel ne dogaja kot ena izmed možnih teorij filma, ampak prav kot „filmska teorija“, to je kot tista „področna“ filozofija, ki ji ne gre toliko za aplikacijo od drugod prevzetih teoretskih konceptov na specifičen filmski predmet, marveč izdeluje svoje koncepte na podlagi konkretnosti filmske prakse. Da pa ta „filmska teorija“ ni nekaj „strašnega“, nekaj filozofsko nebuloznega oziroma visoko znanstveno kodificiranega, več kot prepričljivo dokazujejo Bonitzerjevi spisi, objavljeni v knjigi *Slepo polje*. Da v Bonitzerjevem pristopu ne gre za kakšno pretirano znanstveno strogost, ki bi knjigo promovirala zgolj v izbranih akademskih krogih, potrjuje že njen stil, saj je Bonitzerjev jezik jasen in tekoč, s primerjavami in „slovarjem“ pa v nekem smislu celo „literaren“. Grobo rečeno, pri Bonitzerju je torej na delu „bogastvo idej“, ki ima svoj izvor morda v „onostranstvu“ filma, je pa integralni del filmskega „tostranstva“, saj najbrž ni nikogar več, ki bi se zavzemal za „brezidejne“ filme, še manj pa za kakšno „brezidejno“ teorijo filma (pa ne v kakšnem demagoškem smislu). S tem vsekakor nočemo ponovno izpostavljati najbolj priročen primer v zgodovini filma, se pravi, Eisensteina, ki je bil tako „genialen“ režiser kot teoretik, saj bi bilo to pristransko početje, ker filmska praksa zajema tudi drugačne profile filmskih umetnikov (tiste, ki svojega vedenja niso v takšni meri artikulirali, zato pa niso nič manj pomembni kot filmski ustvarjalci). Eisensteina bi omenili le še zaradi parafraze, če namreč njegovi spisi predstavljajo „teoretizacijo“ lastne režijske prakse, potem bi za Bonitzerjeve eseje nemara lahko dejali, da so razprave o režiji. To sicer ni vadnica za bodoče režiserje, ampak čtivo, ki govori o režiji, ne zato, da bi nam razodelo poslednjo skrivnost o umetnosti režiranja, ampak da bi artikuliralo dimenzijo režije kot „cosa mentale“. Tudi režija ima svojo slepo pego oziroma *touch*. Bonitzer pravi: „*Hitchcock's touch* lahko v najboljšem primeru le parodirajo ali plagirajo (včasih zelo inteligentno: De Palma), v osnovi pa je neposnemljiv, ker implicira hkrati obli-

ko, substance in vsebino hitchcockovske fikcije, to se pravi njegovo posebnost samo.“ (*Slepo polje*, str. 46) Če s *touch* Bonitzer meri na tisti presežek režije kot *Cosa mentale*, ki bi ga s tradicionalnimi izrazi poimenovali „talent“, „inovativnost“, „filmska intuitivnost“, če je torej *touch* slepa pega samega režijskega „bi-stva“, potem se Bonitzer inteligentno izmika pastem, da bi zašel v kakšno spekulativno-spiritualistično interpretiranje filmskega dela. Bonitzerja namreč zanima v filmih materializirano *dela režije*, torej tisti mehanizem, ki z nedeljivostjo na dvojico oblika in vsebina proizvaja filmsko fikcijo, strukture naracije, sistem emocij, suspenz in pomene. In v jedru tega režijskega dela je prav montaža, saj Bonitzer pravi: „Montaža je 'intelektualna', kar pomeni, da je v očesu, v misli: režija je montaža. To, kar je v filmu prvotno, je montaža.“ (*Slepo polje*, str. 77) Montaža pa pri Bonitzerju zaobsega dovolj široko polje, saj je prepoznana tako kot „fluid“ v bazinovskem planu-sekvenci, kakor tudi kot konfliktna točka med dvema eisensteinovskima fragmentoma. Če sta montaža in režija sinonima, potem bi morda med njima opravili le naslednjo distinkcijo: če je režija v montaži subsumirana tako, da opravlja funkcijo organizatorja vidnega, potem je montaža inkorporirana v režijo na ta način, da vzpostavlja ločnico med notranjostjo in zunanostjo kadra. Toda ta ločnica je prej kot mejnik, ki bi v nekem razsodniškem smislu razdvajal svetlobo vidnega od teme slepega polja (prostora zunaj kadra), pravzaprav transfer, ki gledalcu omogoča imaginarno zakrpanje dvodelnega oziroma razcepljenega filmskega prostora. Bonitzer namreč piše, da se „vidno polje v filmu podvoji s slepim poljem“ (*Slepo polje*, str. 61) Z gledalčevim imaginarnim zakrpanjem je slepo polje kot odsotno navzoče v vidnem polju, pa najsi gre za pretekle prizore ali za prihodnje prizore, ki jih večinoma najavlja suspenz, oziroma za tiste prostorske podaljške aktualne filmske slike, ki jih nakazujejo predvsem pogledi glavnih junakov, sama prostorska organizacija kadra, t.i. off-glas... In prav z uvedbo pojma slepo polje v filmsko teorijo, pojma, ki ga je Bonitzer razvil na osnovi Bazinove koncepcije „kadra-skrivalnice“, je avtor *Slepega polja* opravil najprodornejši poseg v razumevanje filmskega prostora, saj se ni zadovoljil z Burchovim formalnim definiranjem dveh filmskih prostorov (prisotnega in odsotnega), niti ni mehanistično interpretiral zunanosti kadra kot tistega prostora, ki ga zavzema *scena filmske proizvodnje* (kamera, rekviziti, studio...), ampak je pokazal, da je ne-celost, razcepljenost, pravzaprav inherentna dimenzija filmskega prostora in hkrati tudi tisti moment, v katerem filmska fikcija zagrabi gledalca. Gledalec je tako tista instanca (na katero sicer film že vnaprej računa), ki fragmente filmske realnosti zakrpa z „operacijo šiva“, s katero se — kot pravi Zdenko Vrdlovec v spremni študiji — utrjuje njegova vera, sicer ne v „realnost“, marveč v to, kar je lahko neznosno bolj realno — v sam svet fikcije.

Silvan Furlan

EKRAN v Filmskih sveskah

Filmske sveske 3
zvezek XVII, številka 3, leto 1985

Konec lanskega leta je v Beogradu izšla številka časopisa za teorijo filma in filmologijo *Filmske sveske*, ki prinaša izbor teoretskih spisov slovenskih avtorjev, objavljenih v reviji *Ekran*, v t.i. „novi seriji“, ki se je pojavila z letom 1976. Številka zajema skorajda štiristo strani rokopisa in v njej so predstavljeni: s štirimi teksti Zdenko Vrdlovec, z dvema Silvan Furlan, Darko Štrajn in Bogdan Lešnik, s po enim tekstom pa Janez Justin, Jože Dolmark in Jure Mikuž. Gre torej za prvo celovitejšo predstavitev filmske misli mlajše generacije slovenskih piscev na srbskohrvatskem jezikovnem področju, za kar gre zasloga dr. Dušanu Stojanoviču, glavnemu in odgovornemu uredniku časopisa *Filmske sveske*. Ob tej priložnosti se mu za izkazano pozornost in trud najiskrenejše zahvaljujemo.

Kot nekakšen „dokument“ objavljamo uvodnik dr. Dušana Stojanoviča za omenjeno številko „*Ekran v Filmskih sveskah*“.

Uredništvo

OD UREDNIKA

Triindvajset let izhajanja je bilanca, ki si jo revije s področja kulture z veliko večjo tradicijo kot jo ima pri nas film, lahko samo želijo. Zato nam je v čast, da ljubljanski *Ekran*, rojen leta 1962,

ne samo obstaja tudi danes, ampak po svoje celo vplivno deluje in razveseljuje s svojimi iskateljskimi inspiracijami, ki so tehtnejše od tistih v prejšnji njegovi zgodovini.

V t.i. „novi seriji“ *Ekrana*, ki je pričela živeti pred desetimi leti, je viden napor, da se razvije teoretska misel, in to predvsem slovenska teoretska misel o filmu. Cela vrsta mladih ljudi v srcu te revije se je predano posvetila teoretski eksegezi, pri tem pa si je prizadevala in tudi uspela, da je k svojemu delu pritegnila tudi misleče ljudi iz širšega kulturnega kroga, ljudi, ki kažejo zanimanje za medij filma. Impozantna filmska erudicija, neizčrpen entuzijazem in resen intelektualni napor, to so glavne odlike tega kroga. Rezultati pa so iz leta v leto vidnejši.

Zato so *Filmske sveske*, specializiran časopis za vprašanje teorije filma in filmologije, menile, da so dolžne usmeriti pozornost svojih bralcev na tisto, kar bi lahko že danes imenovali „slovenska filmska teoretska šola“. S pomočjo glavnega urednika *Ekrana* Silvana Furlana in urednika Zdenka Vrdlovca, ki sta predložila obsežen izbor reprezentativnih teoretskih spisov objavljenih v „novi seriji“ *Ekrana*, smo izbrali tekste, za katere menimo, da so najbolj značilni za način mišljenja tega „ljublanskega kroga“, in dodali smo jim nove, pri čemer smo bili pač omejeni s prostorom, ki je določen za enojno številko našega časopisa. Prepričani smo, da na ta način opozarjamo na vrednosti, ki jih je bilo doslej na srbskohrvatskem jezikovnem področju mogoče le slutiti, in ki so jih poznali samo tisti zaverovanci filmske misli, katerim je bil *Ekran* ne glede na jezikovno pregrado že doslej v središču pozornosti.

dr. Dušan Stojanović

Slovenski film

Ronald Holloway: **Slovenian film**, Kino, Cleveland Cinematheque, 1985, ZDA, 63 str.

V okviru revijice Kino, ki jo v Berlinu v angleščini izdajata zakonca HOLLOWAY, je sredi leta izšla posebna številka, posvečena slovenski povojni kinematografiji v razponu let 1945-1985.

Sežeti pregled dogajanj in dosežkov na vseh posameznih sektorjih slovenskega filma je podpisal Ronald Holloway, čeprav je iz konteksta brošure mogoče zlahka razbrati dejstva, da so mu prenekateri odstavki ali sestavek napisali slovenski filmsko-publicistični znanci, s katerimi se je imel priložnost seznanjati med drugim tudi ob svojih vsakoletnih prihodih na puljski festival. Holloway je, o tem ne more biti dvoma, dober poznavalec vrste evropskih nacionalnih kinematografij, tudi (in morda še posebej) naše, čeprav spet ne bi kazalo verjeti, da je zanjo kakršenkoli ekspert. Glede na to tudi njegovo avtorstvo v zvezi s Slovenskim filmom v pričujoči brošurici nima kdo ve kakšne veljave, saj označuje prej propagandno-posredniško kot strokovno zavzetost, prej publicistično ekstenzivnost kot intenzivno poglobljenost v fenomene slovenske (ali katere druge) filmske estetike, prej povnanjeno zanimanje kot ponotranjeno posvečenost.

Brošuro je izdatno sofinancirala Clevelandka kinoteka, oprta na obilno tamkajšnje slovensko zaledje — in prav potrebam tega zaledja sta prirejena tudi stil in vsebina pričujočih zapisov. V uvodnih poglavjih so namreč razloženi poglavitni pojmi o jugoslovanski in slovenski deželi ter o njuni zgodovinski preteklosti oziroma kulturi — v stilu sežetih turističnih vodnikov za ameriško rabo, čemur na to, na podoben način in v podobnem stilu, sledijo ogledi posameznih sestavnih delov slovenskega filmskega ustvarjanja od Grossmannovih začetkov do „novega vala in „novega rodu“, vključno s strnjanim opisom dokumentarnega in animiranega filmskega snovanja na slovenskih tleh.



1945-1985

Cleveland Cinematheque

Navedena so seveda vsa bistvena imena in vsi relevantni filmski naslovi, vsa meritorna dejstva, nekatera sicer potisnjena nekoliko preveč ob rob in druga, bolj obrobna, nekoliko preveč akcentuirana, pač odvisno od tega, kdo je Hollowayu posredoval podatke, kar pa v končni konsekvenci niti ni tako zelo pomembno, saj knjižice pač ne kaže šteti za merodajen dokument o razvojni poti ter o mejnikih in vrednostih slovenske filmske prakse, pa tudi ne za kdo ve kako učinkovito „orožje“ za uveljavljanje njenega ugleda v velikem svetu, čeprav gre (menda) za prvi v kakem svetovnem jeziku objavljeni pregled o slovenskem filmu.

Tekstovnemu orisu filmskega razvoja so dodani: filmografija slovenskih igranih filmov od Štiglicvega Na svoji zemlji iz leta 1948 do Klopčičeve Dediščine v letu 1985, naslovi slovenskih filmskih in kinematografskih ustanov oziroma organizacij ter kratka (prepičla!) Informacija o kinematografskem dogajanju v drugih jugoslovanskih republikah.

Skratka — dobrodošlo, čeprav daleč od tega, da bi nas smelo zadovoljiti.

Viktor Konjar

Jugoslovanski film

Daniel J. Goulding

LIBERATED CINEMA — THE YUGOSLAV EXPERIENCE
Indiana University Press — Bloomington, 1985

Kot kaže, smo dobili izpod peresa mladega profesorja komunikacijskih ved na ameriškem Oberliaskem kolidžu knjigo, ki bi jo kazalo brez mnogih zadržkov označiti za enega najbolj poznavalskih, pretkanih in pronicljivih pregledov povojnih razvojnih amplitud jugoslovanskega filma.

Goulding si je vzel čas in prebil celo dolgo leto tu pri nas, predvsem v beograjskem kulturnem krogu, upošteva tudi glavne relacije našega policentričnega prostora, predvsem Zagreb, medtem ko je njegova pozornost, kar zadeva obrobja, vidno pešala, vendar spet ne v tolikšni meri, da bi bila zavoljo nje njegova pregledna študija zgubila na vrednosti, kaj šele na uporabnosti. Avtor tega velikega eseja (knjiga ima blizu 200 strani večjega formata, se pravi kakih 20 avtorskih pol, z vso znanstveno aparaturo, opombami, bibliografijo, imenskimi kazalom in seveda tudi s pretkanim izborom filmskih fotosov vred) je jugoslovansko kinematografijo od blizu doživljal v letih 1979-1980, pa dodatno k temu še na nekaj poprejšnjih in kasnejših študijskih „skokih“ sem k nam, k neposrednim virom svojega znanja in poznavanja. Povsem očitno je, da se je z jugoslovansko filmsko in kinematografsko prakso seznanil do detajlov. Objavljeni prikaz tega studioznega sondiranja je torej plod njegovega večletnega intenzivnega ubadanja s tem posebnim fenomenom, ki ga je sam poimenoval „osvobodjena kinematografija“, čeprav je v tem njegovem pisanju in opredelitvah po drugi plati čutili dovolj razvidne omejitve, izhajajoče prav iz njegove lokacijske in terminske ujetosti v beograjsko podnebje konec sedemdesetih let: zdi se, kot da ima posebne afinite prav za idejna in estetska počutja ali nagnjenja svojih beograjskih sobesednikov — tamkajšnjih filmskih ustvarjalcev, kritikov in teoretikov, svojih vrstnikov.

Ta pozicija je sicer naravna, še zlasti, če gre za eseje, ki ne teži k temu, da bi bil neizpodbiten zgodovinski povzetek. Gouldingova

knjiga nima oznak zgodovinskega pogleda čeprav — de facto — sledi zgodovinski kronološkemu zaporedju pojavov, dogajanj in predvsem ustvarjalnih tokov, v kakršnih se je porajalo do bro pa tudi zlo jugoslovanskega filmskega snovanja.

V tem smislu skuša biti knjiga karseda izčrpana in celovita. Avtor si je z vsemi registri svojega studioznega poglobljanja prizadeval, da bi razkril in razgrnil vse tisto bistveno, kar je konstituiral o duhu in kreativni napor naših filmskih ustvarjalcev. Zanimale so ga vse plasti in plasti družbenega, ideološkega, filozofskega, miselnega, socialnega, organizacijskega in predvsem tudi filmsko-estetskega reflektiranja zgodovinske atmosfere, skozi katero se je gibal tok zavesti na jugoslovanskih tleh v teh štirih povojnih desetletjih. V ta namen je preštudiral vso relevantno družbeno, kulturološko, kinematografsko in filmsko-estetsko ali teoretsko dokumentacijo, prebral temeljna dela naše filmske publicistike, opravil, kot je videti, tudi celo vrsto merodajnih konzultacij z našimi vodilnimi filmskimi osebnostmi (denimo z Dušanom Stojanovićem, Rankom Munitićem in pod.) ter si — samoumevno — natančno ogledal vsa temeljna dela jugoslovanske kinematografije.

Vso materijo je porazdelil in klasificiral v šestere poglavij: 1. Ustanovitve in razmah nacionalne kinematografije v letih 1945-1950; 2. Decentralizacija in razbijanje kalupov v letih 1951-1950; 3. Novi filmi in republiška prevlada v letih 1961-1972; 4. Konfrontacija z revolucijsko preteklostjo; 5. Sodobna stvarnost — historični pogledi; 6. Prilaganje in ponovni vzpon v letih 1973-1983.

Iz te preglednice je razbrati, da je Gouldinga zanimal objektivni razvojni lok jugoslovanskega filma, ki pa seveda ni bil premočrten, saj je na vseh prehodih v naslednja desetletja (iz štiridesetih v petdeseta, iz petdesetih v šestdeseta, iz šestdesetih v sedemdeseta pa v nekem smislu tudi iz sedemdesetih v osemdeseta leta) doživljal oscilacijske krize in upade, iz katerih pa se je potem vsakokrat spet rodil novi kreativni protitudar in iz njega izhajajoči vzpon.

V teh domenah pač ni mogoče ne odkriti ne domisliti ničesar, kar bi ne bilo že znano in opredeljeno. Daniel Goulding je sprevidel, da se mu ni treba podajati k novemu odkrivanju dejstev in ne težiti h kakršnemukoli premikanju dozdašnjih poudarkov, ki sta jih filmska teorija in filmska zgodovina že dovolj jasno opredelili. Zadovoljil se je z nadrobno in smiselno vsestranskim prevzemanjem, pri čemer je zagotovo opravil hvalevredno delo, kajti njegov izbor faktov in spoznanj je trden in v svojih temeljnih konstatacijah veljave. V marsikaterem pogledu bi se dalo označiti kot zgled marksistično zastavljene metode.

Nekoliko razrahljan je edinole v sklepnem delu ogledovanja jugoslovanskih filmskih dejanj in dosežkov, ko nas njegov izbor relevantnih avtorjev in filmskih naslovov ne prepriča docela; nekateri teh najnovejših filmov je uvrstil v visoko prioriteto, kot je videti, nekoliko prenačeno, spet drugih ni zajel oziroma nanje — še — ni bil opozorjen. Toda to je naravno in v skladu z logiko živnega pretoka stvari. Pisanje zgodovine se pač nehuje vsaj z deset ali petnajstletnim odklikom od mejne črte sedanjosti. Nikomur še ni dano, da bi razvidel sedanjost in vse, kar se neposredno veže nanjo, v enako ostri luči kot že absorbirano preteklost. V našem — torej tudi Gouldingovem — primeru obdobje (oziroma obdobje) pred prelomnico, kakršno je pomenil napad na takoi-menovani „črni val“ z vsem, kar je sledilo.

Glede na to so v Gouldingovem pisanju zares vredna poglavja, ki obravnavajo poprejšnje zlato ustvarjalno obdobje, v katerem so Makavejev, Pavlovič, Petrovič, Papić, Mimica, Hladnik in še nekateri „prvaki“ jugoslovanskega filma ustvarili dela, ki so trdno zasidrana v zgodovino „jugoslovanskega izkustva“ (tako kot dela Hanžekoviča, Pogačiča, Štiglica in drugih avtorjev sredi petdesetih let v obdobju prvega razcveta te kinematografije.) Zlasti dragoceno je, da je Goulding te (lahko rečemo: mnoge) filmske stvaritve nadrobno popisal in jih vsebinsko, idejno, estetsko razčlenil ter ovrednotil. Prav zavoljo teh „vsebin“ in drugih povzetkov (iz ključnih filmskih esejev, referatov, kritičnih ovrednotenij itd.) je Gouldingova knjiga „priročnik“, ki ga spremljevalec in presojevalec jugoslovanskega kinematografskega fenomena ne more pogrešati, zelo primeren pa bi bil nemara tudi prevod te knjige, ki je zanesljivo med boljšimi, kar jih je bilo — pri nas ali drugod — napisanih o naših filmskih in drugih poskusih in dejanjih.

Škoda le, da je slovenski delež v tej knjigi — objektivno gledano — nekoliko ob strani navidez glavnega toka. Dejansko, kot vemo, ni bilo tako... in tudi sedaj ni.

Viktor Konjar

Zvok in glasba v filmu

Le Son au cinema, Michel Chion, Ed. Cahiers du cinema, 1983, Paris, str. 254.

Nekaj tatijevskih detajlov imenitno uvede problemsko jedro te knjige. Prvi tak detajl je kravje mukanje v *Prometni zmedi* (Trafic): šofer kamiona zjutraj stopi iz garaže in se zaspano zazre v podeželsko pokrajino, kjer nekje v ozadju stoji krava; obrne se, nakar ga kravje mukanje opozori, da še enkrat pogleda — in šele zdaj vidi kravo. V *Playtime* (ki je verjetno najlepši primer tatijevskega „laboratorija zvoka“) se Hulot znajde na cesti z bencinsko kanto in se naglo obrne, ko zasliši hrup tovornjaka, toda ta je medtem že mimo. V *Mojem stricu* (Mon Oncle) se otroci zabavajo tako, da v skrivališču nad ulico žvižgajo mimoidočim: pasant se obrne, misleč, da mu nekdo žvižga od zadaj, in trči ob kandelaber.

V vseh teh primerih torej zvok — kot je rad dejal Tati — „podčrta“ nek objekt ali detajl in izzove komičen učinek, ki priča o določenem neskladju, neujemanju med zvokom in sliko, med zvokom in njegovim virom ali zvokom in njegovo lokacijo. V onem prizoru s šoferjem in kravo ni videti krave, kako muka, pač pa je videti, kako šofer vidi kravo šele, ko jo sliši mukati: šofer opazi, da je v tem daljnem planu res krava, ko prejme njeno zvočno podobo v velikem planu — prav ta ga napoti, da še enkrat pogleda tja, kamor je že gledal, da preišče sliko in v njej najde nekaj, kar je tam že bilo, a ima zdaj vrednost odkritja zvočnega vira. Kot pa kaže primer Hulot na cesti, je ta trenutek pripetja zvoka, ki prečka sliko, na njegov vir, prav zlahka mogoče zgrešiti ali komaj še ujeti, medtem ko je otroško žvižganje mimoidočim prav lekcija o tem, kakšne sitnosti zmore povzročiti težava z lokalizacijo zvoka (ne gre le za to, da se nesrečni pasant zaleti v kandelaber, marveč da lahko tudi gledalca prešine, kako je v kinu pogosto na pasantovi poti). Vse to pa ima en sam vzrok: ta, da se zvoka ne da povsem zajeti v okviru ekrana, da je zvok prej kot kakšna spremljava ali dopolnilo slike to, kar tam „išče svoj kraj“, kot je Michel Chion naslovil prvi del svoje knjige *Zvok v filmu*.

Dejali bi, da ta na nek način razširja in sistematiizira tisto sijajno odkritje, ki ga je njegova prejšnja knjiga *Glas v filmu* (La Voix au cinéma, 1982) predstavila z akuzmatičnim glasim oziroma z njegovim razmerjem s filmsko sliko. Akuzmatični glas kot tak, tj. glas, ki ga slišimo, a ne vidimo njegovega vira, namreč še ni prav nič specifično filmskega. „Izvorno“ je to božji glas, medtem ko ga danes bolje poznamo kot radijski glas. Toda ti radijski glasovi, ki so akuzmatični po definiciji, nimajo kakšne posebne moči: pri poslušalcu lahko nemara izzovejo sanje o svojih nosilcih, a to je tudi vse (če zanemarimo „sporočila“, seveda). Zato pa se lahko njihova moč prav neverjetno poveča v kinematografskem dispozitivu, kjer postanejo hkrati glasovi, ki nikjer drugje niso možni. Zakaj? Ker je edino v filmu možna igra med pokazati in ne pokazati, med slišati in ne-videti, oziroma kar je edino v filmu „akuzmatična“ cona določena kot valujoča in permanentno dovzetna za to, da jo tisto, kar bomo videli, znova problematizira“ (*Glas v filmu*). Kar namreč določa specifično pozicijo akuzmatičnega glasu v filmu, je to, da prihaja iz vira, ki v sliki ni viden, a ga lahko slika vsak hip razkrije. Tak glas je hkrati zunaj in znotraj slike, oziroma ni niti zunaj niti znotraj, „kot da bi se klatil po površini, iščoč neko mesto, kamor bi se pritrnil“ (ibid.). Akuzmatični glas lahko prejme v filmu tudi magične moči“ in dovolj splelne ter srhljive že zato, ker ni nujno glas človeškega bitja in ker včasih raje kot jamstvo njegove navzočnosti učinkuje kot znamenje njegove prevare in pogube.

Akuzmatični glas v filmu torej predvsem ni vizualiziran glas ali, bolje, je ravno še-ne-vizualiziran glas, medtem ko je vizualiziran ali sinhron glas tisti, ki ga poznamo iz večine filmov, kjer osebe slišimo in vidimo govoriti (pravilneje je seveda reči: vidimo jih odpirati usta, in ker slišimo glasove, jih pripisemo tem ustom). To pa predvsem pomeni, da je razlika med akuzmatičnim in vizualiziranim glasom ugotovljiva zgolj in prav

MICHEL
CHION



LE SON AU
CINEMA

prek razmerja s sliko: če bi film samo poslušali, ne bi znali prav povedati, kateri glasovi in zvoki so zunaj in kateri znotraj slike, to pa zato, ker vsi prihajajo iz istega kraja, skritega za sliko oziroma za ekranom, tj. zvočnika. Pa vendar zvočnik zato še ni edini kraj obstoja zvokov in njihovih funkcij: čeprav je trden in negiben vir vseh zvokov v filmu, pa to gledalca ne ovira, da ne bi slišal, kako nek šum prečka ekran, če hkrati vidi osebo ali objekt, ki gre z enega konca slike na drugega. V kinu je lokalizacija zvoka podrejena vizualno lokalizaciji njegovega realnega ali domnevnega vira, je torej povsem v funkciji slike in tega, kar ta indicira. To pa tudi pomeni — kot se glasi temeljna Chionova teza — da je pojem zvočnega polja v filmu popolnoma odvisen od tega, kar slika kaže ali, drugače: „Ni avtonomnega zvočnega polja, pač pa je slika tista, ki mu daje realne ali imaginarne razsežnosti, zvok pa jih nenehno prekoračuje in krši — in prav v tem dvojnem gibanju živi zvok v filmu“. Zvok je v odnosu s sliko na dva osnovna načina: bodisi tako, da je povezan s svojim vidnim virom (npr. vidimo vrata, kako se odpirajo, in hkrati slišimo škripanje), in tedaj je to sinhroni zvok ali zvok *in*; ali pa tako, da v trenutku oddajanja zvoka njegov vir ni viden, in tedaj je to *off* zvok ali zvok zunaj polja. Chiona zanima zlasti ta drugi odnos zvoka, ki ga tudi bolje precizira oziroma opiše z dvema načinoma, po katerih deluje v filmu: po enem njegov vir ni viden v sliki, vendar je za gledalca imaginarno umeščen v istem času kot prikazano dejanje in v prostoru, sosednjem tistemu, ki ga kaže slikovno polje (to so lahko npr. zvoki z ulice, materin glas v *Psihu*, telefonski pogovor z nevidnim sogovornikom itn.) — ta zvok imenuje Chion zvok zunaj polja. Drugi način pa je ta, da zvok prihaja iz nevidnega vira, ki je umeščen v nekem drugem času in kraju kot v sliki predstavljenemu dejanju (najbolj značilen je seveda komentatorski ali pripovedovalčev glas) — ta zvok je za Chiona *off* zvok. Skratka, ob vizualizirnem ali sinhronem zvoku sta še dva načina ne-vizualiziranega ali „akuzmatičnega zvoka“.

Ti trije načini navzočnosti zvoka so predstavljeni tudi kot trije deli kroga, kjer dobijo odločilno vlogo njihove meje, se pravi, meja med *in* zvokom in zvokom zunaj polja, med *in* zvokom in *off* zvokom, ali med zvokom zunaj polja in *off* zvokom. Te meje so pomembne zato, ker jih je mogoče prekoračiti. V posameznem filmu se lahko namreč status *in* ali *off* zvoka nenehno spreminja in, še več, celo avtorske stile je mogoče karakterizirati po tem, kako posamezni zvoki naseljujejo te različne cone, kako se enih izogibajo (večinoma seveda prej *off* kot pa *in* cone, toda tudi slednja je, npr. pri Durasovi, lahko izločena), kako se držijo

mej ali jih prekoračujejo, kako jih skušajo pomešati do nerazločljivosti, ali pa si poiskati koščke vmesnih, nikogaršnjih prostorov.

Najpogostejše je pač uporabljena meja med *in* zvokom in zvokom zunaj polja: Chion jo posrečeno imenuje „nihajna vrata“, ki lahko zanihajo takorekoč ob vsakem prehodu iz kadra v kader (v prvem kadru vidimo npr. osebe, ki poslušajo nevidnega govornika, v naslednjem pa je ta pokazan). Ta meja je torej večinoma banalizirana, kar pa še ne pomeni, da ne implicira tudi dramatične potencialnosti, ki nastopi, kadar je določenim zvokom ali glasovom prepovedan prestop meje, ali kadar gre za prehod iz zunanosti polja v *in* zvok: tu se namreč zvok igra s še-ne-razkritim.

Veliko manj je uporabljana in prečkana meja *in/off*, ki ločuje vidno dogajanje od tega, kar je zunaj njegovega kraja in časa, ali pripoved in njenega pripovedovalca. Prestop te meje tedaj pomeni pripetje filma na izvorni kraj njegove naracije, toda na tem kraju ne najdemo nujno pripovedovalca samega, marveč je tam lahko le mikrofoni (npr. pri Wellesu, **Veličastni Ambersonovi**). Privilegiran element prekoračitve te meje pa je glasba, ti. spremljevalna glasba, ki jo izvaja nevidni orkester, osvobojen prisil lokalizacije, ki pa lahko ima tudi kakšnega zvočnega zastopnika v sliki, npr. pojočega kavboja, ki ga orkester spremlja z vsemi violinami.

Tretja meja — *off* zvok/zvok zunaj polja — ta je, kot trdi Chion, najbolj misteriozna: na njej se lahko dogajajo skrajno vzemirljive menjave, ki kar najgloblje (kot pri Durasovi) minirajo zasidranje filma v trdni časovno-prostorski podlagi. Odprtje te meje pomeni samo zgubo meje, saj ni več mogoče ločiti med prostorom zunaj polj, povezanim s sliko, in *off* prostorom, ki je zunaj nje in v drugem času. To odprtje oziroma brisanje meje lahko prikljči tudi svet mrtvih in s tem, ko ogroža obstoj tega, kar vidimo, pomeni „nekaj najbolj smrtonosnega v filmu.“

Prav poseben primer brisanje zvočnih meja odkrije Chion pri Felliniju: v njegovih filmih so zvoki po eni strani dovolj natančno locirani v vseh treh mejnih prostorih, po drugi strani pa na samih mejah blodijo zvoki brez statusa: tako npr. glasovi povsem razločno prihajajo iz ust oseb, hkrati pa se okoli njih vleče neki glas, ki je preveč in ki komentira dogajanje, vendar nima svojega vira niti v sliki, niti zunaj polja, niti v *off*.

Point of view, point de vue, zorni kot ali vidik ali gledišče, to je dokaj zgodaj postalo eno osrednjih vprašanj filmske prakse in teorije in je to ostalo še po pojavu zvočnega filma, ko bi se moralo — kot domiselno ugotavlja Chion — povsem legitimno zastaviti tudi vprašanje *point d'écoute*, ki nima ustreznega izraza niti v angleščini, še manj seveda v slovenščini: naj bo to, denimo, slušna točka. Ta naj bi se načeloma ujemala z glediščem, se pravi, če je zvočni vir viden od daleč, potem bi moral biti tudi zvok oddaljen. Toda to pravilo „enake razdalje“ je nenehno kršeno, največkrat npr. tako, da je glas oseb zelo blizu, medtem ko so one vidne neke daleč v sliki (ali v avtu, sredi množice, v letalu ipd.). Prednost tega razhajanja gledišča in slušne točke je ta, da osvobaja kamero služenja razumljivosti dialoga, da lahko osebe zasedejo poljubno mesto v prostoru, pri čemer prav bližina glasu ohranja intimnost z njimi. In v določenem smislu je to povečanje glasu, ta glas v velikem planu, tudi bolj realistično kot njegovo oddaljevanje, ki naj bi ustrezalo splošnemu ali daljnemu planu: tu gre v bistvu za „cocktail party efekt“, kot ga poznamo tudi v vsakdanjem življenju, kjer sredi hrupa vseh mogočih zvočnih signalov izoliramo tistega, ki pritegne našo pozornost. Predvsem pa je ta kršitev enake razdalje med glediščem in slušno točko v ospredju problema identifikacije oziroma — kot pravi Chion — tega „utripanja filma“ med subjektom identifikacije in objektom percepcije: to utripanje prevaja prav zvok prek spora s sliko, ki nam objektivira neko osebo, medtem ko nas glas vabi, da si z njo delimo njeno slušno točko.

Zvok v filmu oziroma sinhroni, vizualizirani zvok velja tudi (če ne predvsem) kot pomembna izpopolnitev ti. vtisa realnosti. In v čem je ta izpopolnitev? Prvenstveno v tem, da poseg zvoka strdi časovnost v linearen potek, ki v nemem filmu ni bil nikoli tako zavezujoč: s sinhronimi zvoki je prišel čas teči v eno samo smer — zmeraj naprej, medtem ko je bila sekvenca nemega filma dokaj ohlapno spenjanje zaporedij in sočasnosti. To kvaliteto bo zvočnemu filmu vrnila šele glasba, ki je „čudovit stroj za zaustavljanje, raztegovanje ali krčenje časa“; prav glasba, pogosto uporabljena v zvezi z začasnim izginotjem sinhronega zvoka, bo v filmu vrnila njegove trenutke odloga, ko lahko pobegne peklenskemu zakonu linearnega poteka ter tako npr. celo leto skrči v hip ali hip podaljša v večnost. S tem bo imela glasba celo večji pripovedni učinek kot sinhroni zvok, ki bo neutrudljivo zastavljal vprašanja realizma. Vse dotlej, dokler na večsternih trakovih in kot dolby stereo ne bo dosegel karikature realizma. Chion je namreč dokaj kritičen do ti. stereofonskega zvoka, ki je bil kajpada uveden z namenom, da bi povečal filmski realizem, a je pri tem zadel ob tole filmsko pravilo: čim bolj je film realističen na perceptivni ravni, tem bolj se približuje mejam verjetnosti (se pravi, tem manj je verjeten). Kaj se npr. zgodi, če neka oseba zapusti vidno polje na desni in jo zvok skuša spremljati tako, da se iz osrednjega zvočnika za platnom preseli v desni zvočnik? Ta prehod prav nič ne poveča vtisa realnosti, marveč — ravno nasprotno — posreduje le efekt kulise, zvočne kulise: ta je tista, ki s tem postane real-

na (v kinu Bežigrad je lahko naravnost grozljivo realna, saj nam tam dialogi oseb grmijo nad glavami, zvoki so s platna oziroma izza platna potegnjeni in prestavljeni v dvorano oziroma njen strop). V stereofoniji je zvok zunaj polja tudi konkretno, fizično zunaj slike (oziroma ekrana), v levem ali desnem zvočniku, medtem ko je v monofoničnem filmu (z zvočnikom z ekranom) zasedal čisto imaginarno mesto v gledalčevi glavi. Stereofonski zvok pogubi tudi magične učinke akuzmatskih glasov, ker jih lokalizira na neko zvočno stezo, medtem ko je njihov čas prav v tem, da so to glasovi brez kraja, ki pa lahko zasedejo vso sliko. Vendar ima stereofonski zvok tudi določene dosežke: predvsem zmoro „hiperrealistično“ izostriti določene šume, npr. zven orožja, hrup motorja, ali pa kreativno sodeluje pri fabriciranju novodobnih pošasti. Za Chiona je, če ponovimo, zvok v filmu to, kar „išče svoj kraj“. Usoda zvoka je, da obletava sliko: eni zvoki vanjo stopijo, drugi ne in jo gledajo od daleč. Zvočni film živi prav od teh lažnih evidenc, iluzij enotnosti (s sliko), neravnotežij, dvoumnosti lokalizacije, od teh srečanj in daril, ki jih da zvok sliki, in končno od nevarnosti, da te začasne zveze ne razpadejo.

Drugi del knjige obsega nekaj izvrstnih poglavij o filmski glasbi ali glasbi v filmu. Ta nadomestitev enega izraza z drugim je dovolj pomenljiva, saj za Chiona ravno ni neke posebne filmske glasbe, marveč samo glasba v filmu, ta pa je lahko tako originalna, napisana posebej za film, kot tista, ki prihaja iz juke-boxa, radia, slušalk, ki jih nekdo nosi na glavi, ali plesna lasba, ki jo v nekem prizoru igra orkester, popevka, koračnica itn. Skratka, vse glasbe, originalne ali ne, ki se oglašajo v filmu, so na isti ravni, kajti „pomembno je to, kaj se dogaja, ko se jih v filmu uporablja.“ Filmska glasba kot avtonomen žanr sploh ne obstaja, ker si, trdi Chion, sposoja svoje postopke, forme in simbole pri vsej predhodni in sodobni glasbeni tradiciji: pri operi, baletni glasbi, music hallu, cirkuški glasbi, tradiciji napeva (*lied*), simfonični glasbi, medtem ko eden od njenih najbolj priljubljenih postopkov — leitmotiv — prihaja od Wagnerja. Nekoliko manj cenjen, a dokaj pogosto uporabljen postopek je poimenovan z izrazom iz risanke, čeprav prihaja iz pantomime in baleta: to je *mickeymousing*, kjer gre za punktuiranje in spremljanje dejanj in gibov v filmu s točno sinhronimi glasbenimi figurami, npr. z drobnimi pizzicati, pospešujočimi korake, s hitrimi takti, najavljaajočimi nevarnost (npr. v *Zrelu*), ipd. Max Steiner, ki je zagovarjal idejo stoočstotnega glasbenega filma, je ta postopek včasih prignal do karikature, ko je skušal vsaki stvari in vsakemu dejanju najti ustrezen zvok, toda ta težnja po „mickeymousingu“ vsega filmskega dogajanja je — kot meni Chion — prevajala tudi sen o tem, da bi film prejel dostojanstvo opere.

Glasba je spremljala film že od prve javne predstave, ko je pianist igral na Lumierove slike. Filmski zgodovinarji so skušali pojasniti to dejstvo, zakaj neki so na nemih filmskih predstavah igrali še pianisti, orkestri in razne glasbene skrinje, in po Kurtu Londonu, ki velja za prvega zgodovinarja filmske glasbe, so mnogi sprejeli njegovo tezo, da je bila glasbena spremljava potrebna zato, da bi prekrila šum projektorja, ki je „motil ugodje gledanja.“ To tezo sprejemata tudi Adorno in Hans Eisler, vendar jo po svoje interpretirata: trdita namreč, da ta šum projektorja nemara ni bil toliko neprijeten kot je bil shrlljiv, kolikor je dajal gledalcu občutek, da je izročen nekemu mehanizmu. Glasba naj bi pregnala ta strh in bi tako imela podobno vlogo kot „otrokovo žvižganje v temi“ (Adorno in Eisler). Sam Chion pa interpretira ta šum projektorja, ki naj bi ga glasba skušala prikriti, kot „prvobiten šum filma“, šum mehanskega in indiferentnega odvijanja slik že minulih realnosti, ki je „horizont vseh шумov v filmu.“

Splošno mnenje cineastov o filmski glasbi je, da se je ne sme slišati oziroma da je ne smemo poslušati; čim postane gledalec pozoren na glasbo, je prekinjena očaranost s tem, kar mu film kaže. To bi težko veljalo npr. za fotografijo ali dekor ali igralčevo igro, kar pomeni, da bi bila glasba edini element filma, ki je v vsakem trenutku zmožen uveljaviti svojo avtonomijo in se upravičiti s svojimi lastnimi zakoni. In prav v tem vidi Chion posebnost filmske glasbe, namreč da se lahko popolnoma posveti svoji vlogi emocionalnega poudarjanja, po drugi strani in



KAMERA

Kdo ne pozna znamenite Leninove izjave, da je „film za nas najpomembnejša umetnost“. S tem vsekakor ni meril le na tradicionalno estetsko funkcijo, ki bi pri več kot voljnem filmu bila vpeta še v jasno in enoznačno ideološko konstrukcijo, ampak na tisto informativno-vzgojno-prosvetiteljsko dimenzijo filma, ki jo je le-ta kot v tistem času najbolj komunikativen medij lahko opravljal z izjemno učinkovitostjo in prepričljivostjo. Če poenostavimo, potem je bil osrednji problem Sovjetske zveze v dvajsetih letih ta, da je bila najbližja osnovna šola oddaljena skoraj petdeset kilometrov (pa še ceste so bile slabe), da se je država ubadala s problemom množične nepismenosti oziroma da je kulturna raven v mnogočem še pripadala „srednjeveško-folklorni“ tradiciji. In prav v tej perspektivi je Lenin prepoznal film kot najpomembnejše sredstvo vzgoje in kulturnega izobraževanja. Film je bil tako prej učno sredstvo kot pa sejmarska atrakcija ali celo umetnost.

Ce je bil torej filmski medij v Sovjetski zvezi pred šestdesetimi leti na nek način nadomestek za pospešen vzgojno-izobraževalni proces oziroma najbolj uspešna metoda vsesplošnega „opismenjevanja“, potem so „težave“ današnje razvite Evrope v tem, da gre vsak otrok v šolo, da je v vsakem domu televizijski aparat in celo, da je skoraj vsak otrok v neposrednem stiku s kamero, s kamero kot fotoaparatom oziroma s filmsko oziroma video kamero. Na prvi pogled je neposreden stik s kamero še najmanj problematičen ali kočljiv, vsaj če ga primerjamo s šolo kot ideološkim aparatom države oziroma s televizijskim aparatom kot učinkovitim sredstvom vzdrževanja in podkrepljevanja dominantne ideologije. Po drugi strani pa tudi to „nedolžno razmerje“, ki ga marsikateri pedagog vidi kot osvobajajoči ustvarjalni akt, ni nič manj vpeto v govorico dominantne ideologije in to ne samo v njeno formo, ampak kar v substanco, vsaj kar zadeva režim ali celo „ontološko“ fundiranost avdio-vizualne komunikacije. Obča ideološka postavka namreč je, da je današnji svet „civilizacija slike“, torej takšna civilizacija, kjer se realnost kaže kot slika oziroma je slika že kar „sama realnost“. Kot posnetek, analogon, dvojnik, dozdevnik in videz pa je slika vedno tudi že nekaj drugega, nekaj sfabriciranega in artifičnega, nekaj, kar je zapisano aktu manipulacije in na ta način v distanci do realnosti. Najuspešnejša pri manipulativnih rokovaljih in še posebej pri okoriščanju z njihovimi produkti pa je prav dominantna ideologija, ki obvlada „akt manipulacije“ tako v sinhronih (praviloma je vsak še tako neposreden televizijski prenos vedno rezultat strogo kodificiranega sistema), kakor tudi diahronih razsežnostih (fikcija v zgodovinskih filmih je marsikdaj predstavljena že kot sama zgodovinska realnost). Ideološka instanca, ki je v Sovjetski zvezi dvajsetih let v filmu videla tudi sredstvo „opismenjevanja“, sedaj opravlja skoraj obratno funkcijo: v ekspanzijo avdio-vizualne kulture in še posebej v navidezno objektivnost njene govorice je integrirana uniformnost, občost in „sistemski zaključnost“ dominantne ideologije, ki se poslužuje filma, televizije, videa za utrjevanje svojih vrednot med množicami.

Kamera je osrednji objekt filmske tehnike in skladno tudi vseh priročnikov o filmski tehniki, kamera je posredno ali neposredno v središču vseh estetskih razprav o filmu in kamera je tudi križišče številnih vprašanj, ki jih razpira razmerje med tehniko in ideologijo. V grobem bi lahko zapisali, da je kamera nekakšen v objektivnost aparata kamufliran „subjekt“, ki mu nekateri pripisujejo le transmisivno funkcijo na relaciji med realnostjo in filmsko sliko, med svetom in njegovo filmsko podobo. Toda naj bo kamera še tako papagajski posnemovalec, njeno razmerje z realnostjo nikoli ni poljubno, saj je vedno že določeno, pa naj to bodo na prvi pogled še tako formalni elementi, kot sta npr. zorni kot in velikost plana. Kamera namreč kot „subjekt izjavljanja“ drsi na pobočje ideologij, in sicer že v kolikor je — poenostavljeno rečeno — zastopnik ideologije transparentnosti se pravi najbolj banalne oblike realistične estetike, lahko pa je tudi „subjekt“, ki v latentni ali manifestativni formi pervertira ideološko občost lastne govorice in na ta način problematizira dominantno ideologijo. Drsenje kamere na pobočje ideologij pa ni nekaj, kar bi bilo kameri vsiljeno od zunaj, ampak se zdi, da je to ideološko drsenje vpisano kar v samo naravo te tehnične naprave. Razmerje med tehniko in ideologijo, natančneje, nekaj vidikov tega razmerja tako kot jih zastavlja status filmske kamere v okviru novjših smeri filmske misli bo tudi osrednja vsebina teh zastavkov.

Tehnični instrument, ki mu pravimo kamera, je kot pojem sprejet v splošno rabo, pri čemer so njegove ideološke naddoločenosti že do takšne mere prosojne oziroma poistovetene z njegovo tehnično naravo, da se zdi vprašanje razmerja med tehniko in ideologijo v primeru kamere že kar nekam neobvezno, pretirano in celo izmišljeno. To pa ne samo v pogledu aktualiziranega in transformiranega maoističnega gesla, če smemo tako reči, slogana s konca burnih šestdesetih let, ki se je predelal iz sintagme „kamero delavcem“ v „kamero otrokom“, le da je pri tem zamenjal mesto izjavljanja, ki je bilo pred dvajsetimi leti revolucionarna avantgarda, sedaj pa ozka vladajoča oblastniška struktura, odlično kamuflirana v propagandno mašinerijo. Ne gre torej samo za to, marveč je na nek način izmišljeno razmerje med tehniko in ideologijo tudi v perspektivi, kjer je kamera metafora za kinematografski in televizijski aparat v najširšem pomenu besede. V teh naših zabeležkah prav gotovo ne bomo razjasnili vse pregnetenosti te metafore z ideologijo, se pravi, ne bomo se niti zdaleč skušali podati v avanturo, da bi predstavili vso ekonomsko-socialno in ideološko-politično kompleksnost kinematografskega in televizijskega aparata, ampak se bomo lotili le nekaterih vidikov kamere, ki bi jim običajno rekli kar „tehnični“.

Za začetek si je morda najbolj preprosto zastaviti vprašanje, kaj pravzaprav je kamera, pa čeprav s tem niti v obliki retorične puhlice ne ciljamo v bližino Bazinovega vprašanja *Kaj je film?*, kar je naslov njegove najbolj znamenite knjige. Najbolj priročen odgovor nam prav gotovo ponudi tehničen opis oziroma jasna in natančna definicija, ki si jo sposojamo iz knjige Dominique Villan. Ta pravi: „Kamera ni nič drugega kot *camera obscura*, ki ji je dodan mehanizem, s katerim je mogoče sukcesivno odtiskovati hitro se spreminjajoče fotograme malih dimenzij, ki so nato povečani. Sestavljena je iz

camere obscure z dvema optičnima odprtinama. Ena, o kateri smo pravkar govorili, ima objektiv, ki prenaša svetlobne žarke, izvirajoče od objekta, ki naj bi ga posneli na občutljivo površino filmskega traku. Druga, na nasprotni strani objektiv, je za snemalca nepogrešljiva, in to je iskalo, ki služi za kadiranje, se pravi, za formiranje izreza slike pred snemanjem in za določitev zornega kota snemanja. Med snemanjem pa razmejuje polje oziroma prostor v kadru in polje oziroma prostor zunaj kadra, torej je ločnica med *in/off*.⁴¹ Toda takšna lapidarna, tehnična definicija kar narekuje dodatna podvprašanja in veliko bolj zapletene odgovore, še posebej, če pomislimo, da je bil ta enostaven tehnični instrument velikokrat označen oziroma kar zaznamovan kot „magična naprava“, kot „oko, ki vidi več“, kot „stroj, ki vrača preteklost in napoveduje prihodnost“, itn. Da pa ne bi zašli v kakšno nebulozno mistiko, bodimo raje „tostranski“.

Filmska kamera kot večina tehničnih aparatov ni iznajdba, ki bi se porodila iz nekega brezmadežnega spočetja, ampak ima svojo dovolj zanimivo predzgodovino. Izum filmske kamere in s tem filma ima svoje najtesnejše vezi, tako časovne kakor tudi tehnične in ideološke s fotografijo, vendar pa je praforma filma in fotografije zajeta že v cameri obscuri, kakor bi za kinematografski dispozitiv nemara lahko dejali, da je njegov prototip že v Platonovi votlini (kar je skušal dokazati Jean-Louis Baudry). Funkcioniranje camere obscure, ki so jo poznali tudi že Egipčani in Rimljani, je pravzaprav populariziral šele renesančni slikar in iznajditelj Leonardo da Vinci. Skoraj odveč je omenjati, da zanimanje renesanse za camero obscura ni bilo naključno, saj je to čas, ko je perspektiva postala privilegirano sredstvo slikarske prakse, in čas, ko so bile optične zakonitosti deležne izjemne pozornosti. V zgoščenih obliki bi lahko dejali, da je camera obscura najpripravnejši instrument za proizvajanje monokularne perspektive, torej perspektive kot tistega izjemnega postopka, s katerim je mogoče prenesti trodimenzionalne predmete na ravno ploskev, in to tako, da naslikani predmeti delujejo na gledalca na enak način kot naravni predmeti sami. Ta iluzija predpostavlja, da je v perspektivni shemi subjektovo, gledalčevo oko postavljeno v središčno točko.

Fotografija pa je tisti člen v verigi med camero obscura in filmsko kamero, kjer nastopi ob optiki in geometriji še ena znanost, in sicer kemija. Le-ta je namreč obrnjeno sliko realnosti, izrisano na črnem dnu camere obscure, fiksirala, zapečatila in ji tako podala dimenzijo trajnosti. Kako presenetljivo je bilo to dejstvo za takratni čas, zgovorno pričajo besede angleškega fotografa Foxa Talbolta, ki naj bi izjavil: „Nobena človeška roka ni potegnila takšnih črt, kot nam jih kažejo te skice, in kaj lahko naredi človek sedaj, ko je Mati Narava postala njegova risarska učiteljica. Tega prav gotovo ne moremo prerokovati.“⁴²

Za Talboltove čas je bil izum filma resnično le stvar prerokbe, pa čeprav tisto mitično leto 1895 ni bilo več tako daleč. In če je že iznajdbi camere obscure, pa celo fotografije mogoče oporekati vrednost izuma v nekem strogo znanstvenem smislu, potem je delež znanosti pri inkubaciji filma še manjši. Še najmanjši je verjetno prav tisti delež, ki bi ga morda lahko pripisali pionirjema svetovnega filma, torej bratoma Lumièr, saj ju nekateri prej kot k iznajditeljem prvenstveno k utemeljiteljem filma kot industrije. Da bi se pojavil kinematograf, ki je prej posledica tehnično-mehaničnih posegov kot pa strogo znanstvenih poskusov, torej kinematograf kot „zapis gibanja“, pa je bila v procesu od fotografije do filma potrebna še vmesna doba, polna takšnih in drugačnih eksperimentov, ki se na prvi pogled kažejo kot neka zabloda, so pa pravzaprav členi povsem logičnega zaporedja. Preden je bila možna reprodukcija gibanja, je bila namreč nujna analiza gibanja, ki je zapis gibanja kot sintezo šele omogočila.

Analiza gibanja je v „arheološkem“ obdobju filma prvenstveno zanimala Mareya in Muybridgeja — v strogo tehničnem smislu so prve gibljive slike tudi izšle iz njunih eksperimentov, ki pa niso imeli za cilj, da bi predstavili časovno-prostorsko kontinuiteto gibanja, ampak da bi gibanje razstavili, fragmentirali in razdrobili. Noël Burch v spisu „Porter ali ambivalentnost“⁴³ navaja tri temeljne silnice oziroma zgodovinske ali kulturne smeri, ki so oblikovale film v času prvih deset let njegovega obstoja. Te tri silnice so: prvo in najpomembnejšo predstavlja ljudska umetnost, druga je „buržuazni način reprezentacije“, ki ga Noël Burch imenuje tudi „bistvo“ realizma devetnajstega stoletja od slikarstva pa do glasbe, tretja silnica pa naj bi bila znanstvena. Vodilna predstavnik te tretje smeri sta prav Muybridge in Marey. O tej smeri Burch pravi tudi to, „da je povezana z mehanicističnim materializmom, ki je — kot smo videli pri Mareyu — nasprotoval iznajdbi filma“⁴⁴, in o katerem bi lahko rekli, da je izumitelj s konca „arheološkega“ obdobja naredil neobčutljive za poskuse „filmskega spektakla“, iz katerih pa se bo razvil — kot temu pravi Burch — „institucionalni način reprezentacije“. Kot nasprotnik iluzionističnih teženj in kot zastopnik znanstvenega pogleda je bil Marey prepričan, da gibljive slike ne povečujejo potence diapazona našega gledanja niti ne odpravljajo njenih hib. Prav zato je vztrajal na znanstvenih izhodiščih in je s svojo „fotografsko puško“ seciral in fragmentiral gibanje, da bi prišel do eksaktnih spoznanj o fazah ptičjega leta in do pravih, realnih podob konjskega teka.

Mareyevi fotografski izstrelki, ki so imeli za nalogo, da opravijo natančno analizo gibanja, so tako prevzemali status znanstvene izjave, saj v opisnih znanostih fotografija ni toliko ilustracija trditve kot že sama trditev. In če so te fotografije bile in so še pomembno sredstvo znanstvenega raziskovanja, tako kar zadeva metodo, kakor tudi sam predmet, pa so z iznajdbo filma le-te fotografije — sicer v obliki fotogramov — postale bazičen material za fabriciranje totalne iluzije realnosti. Sukcesivno predvajanje tovrstnih fotografij, natančneje, projiciranje množice fotogramov, ki je identično samemu procesu snemanja, to se pravi, da je v eni sekundi posnetih in tudi predvajanih štirindvajset sličič, pa proizvode na platnu iluzijo kontinuitete, torej je s tem reproducirano gibanje, ki ima skoraj vse značilnosti „normalne“, „naravne“ percepcije gibanja v realnem prostoru in času. Tako je pred nami tehnološki proces, kinematografska metoda, ki je sicer plod znanstvene invencije, vendar je glede njegove učinka ne smemo postavljati v kakšno preveliko bližino znanstvenih naprav. Filmska reprodukcija gibanja je namreč možna na osnovi fenomena, znanega pod imenom „vztrajnost mrežnice“, ki so ga opisali optiki in fiziologi že v prejšnjem stoletju. Vendar pa so bili znanstveniki najprej mnenja, da



je „vztrajnost mrežnice“ posledica zadrževanja slike v našem očesu na osnovi vizualnega vtisa, ki ga za kratek hip ohranimo še potem, ko je slika že mimo. Tako je tudi efekt gibanja, ki ga proizvede filmska projekcija, razložen kot posledica tega zadrževanja, ki je dovoljšnje, da na mesto prve sličice stopi druga in na ta način je zapolnjena vmesna, pa čeprav minimalna praznina. Niz samostojnih sličic na filmskem traku se tako pri projiciranju formira v kontinuiran zapis gibanja. Stene Neale pa v knjigi *Film in tehnologija*⁵ opozarja, da je „vztrajnost mrežnice“ ponesrečeno in celo napačno ime, še posebej, kar zadeva tisto dimenzijo, ki govori o ohranitvi vtisa slike. Pravi namreč, da tu posredi ni nobene ohranitve, ampak prej nezmožnost našega očesa, da bi razlikovalo hitro se ponavljajoče stimule, ki so posledica naglega nizanja skoraj identičnih, pa vendar različnih fotogramov.

Kakorkoli že, v obeh primerih je očitno, da filmska reprodukcija gibanja ni neko popolno in „čisto“ materialno dejstvo, ampak je tu posredi določena mera špekulacije, prevare in na nek način tudi trika. To pa pomeni, da je celo najbolj „objektivna“, „dokumentarna“ slika pravzaprav produkt tistega filmskega trika, ki je vpisan v delovanje kamere kot bazičnega aparata. Iluzija gibanja je tako možna le kot precizna tehnična sinteza sličic, fragmentov, drobcev, ki so realno gibanje predhodno analitično razstavili na njegove skoraj molekularne delce, da bi ga na račun neke nezmožnosti našega očesa ponovno sestavili v filmsko iluzijo. Delo filma, če smemo tako reči, je že v svoji bazični operaciji takšno, da svojo celost, homogenost in voluminoznost gradi na maskiranju diskontinuitete, razkosanosti, torej na prikrivanju praznin, pa čeprav gre v tem primeru le za nekaj milimetrov velike presledke med posameznimi filmskimi sličicami. Če bi nekoliko pretirali, bi morda že v teh prazninah našli tiste strukturirajoče odsotnosti, ki jih je sodobna filmska teorija ob pomoči althusserjanske filozofije in Lacanove psihoanalize formulirala kot integralni del označevalne prakse in koncepta subjekta.

Toda ostanimo pri filmski tehniki kot prevari: če je ta prevara v tem, da ponudi očesu iluzijo gibanja, mar ni močnejša kot ta iluzija pozicija očesa, ki mu kamera ponuja „nečloveške“, „magične“ moči vsevidnosti oziroma obvladovanja sveta z vidom? Filmska kamera nemara ne pomeni toliko reprodukcijo gibanja kot redukcijo sveta v polje vidnosti, v okvir slike: s kamero se realnost končno dovrši kot podoba, kakor piše Zdenko Vrdlovec.⁶

Filmska kamera je bila v začetku sedemdesetih letih predmet polemike, ki je zajela več (in ne le filmskih) revij — *Cahiers du cinéma*, *Cinéthique*, *Positif*, *La Nouvelle Critique*, *Tel quel*. Jedro te polemike je bilo v vprašanju, ali je kamera ideološka ali znanstvena naprava oziroma ali je lahko z realnostjo v objektivnem odnosu. Za pisce v reviji *Cinéthique* (zlasti Marcelina Pleyneta in Jeana-Louisa Baudryja) je kamera ideološka naprava, ki producira perspektivni kod, zgrajen na modelu renesančne *perspective artificialis*, in ki zagradel ne more imeti objektivnega odnosa z realnostjo. Nasprotno tezo je zastavil Jean-Patrick Lebel (najprej v članku v *La Nouvelle Critique*, potem pa v knjigi *Film in ideologija*), ki trdi, da je kamera mehanska, ideološko nevtralna naprava, ki reproducira naravno, okularno percepcijo in realnost objektivno registrira. Kamera, pravi Lebel, ni zgrajena na osnovi ideologije reprezentacije (v spekulativnem pomenu izraza), marveč na znanstveni podlagi.

V to polemiko je posegel tudi urednik *Cahiers du cinéma* Jean-Louis Comolli s serijo člankov o tehniki in ideologiji. Comolli dobro ugotovi, da se na tem „kraju kamere“ (lieu-camera) soočata dva diskurza — tisti, ki kinematografsko tehniko zajema v ideologijo, in tisti, ki jo zajema v znanost. Toda obema diskurzoma je nekaj skupno: to, da obravnavata kamero kot tisti del, ki naj zastopa celoto kinematografske tehnike. In za Comollija je simptomatična prav ta metonimija, kajti „izvoliti kamero za predstavnika kinematografske tehnike“ pomeni več kot retorična figura sinekdoh — ta izvolitev predstavlja tudi redukcijo celote na del ter na teoretski ravni in producira razcep, ki ga navadno vzdržuje ravno tehnična praksa filma: to je razcep med vidnim delom filmske tehnike (kamera, snemanje, ekran) in njenim nevidnim delom (črnina med fotogrami, negativ, razvijanje traku v laboratoriju, montažni spoji, projektor itn.). Tako Pleynet kot Lebel sta, po Comolliju, spregledala ta razcep: Lebel je vso znanstveno podlago filma reducirал na geometrijsko optiko ter prezrl fotokemijo, medtem ko Pleynetove opazke o kameri obscuri veljajo tako za lanterno magico (iz sedemnajstega stoletja), za številne starodavne projekcijske naprave, kot za filmsko kamero. Pri obeh je torej ostalo prezrto to, kar kamera skriva: trak, njegov vlečni sistem, njegovo emulzijo in črnine med fotogrami, ki so prav to, kar je bistveno za film.

Ta redukcija oziroma zamaščitev skrite strani filmske tehnike v korist njene vidne strani vsebuje tveganje, da „znova ustoličimo to ideologijo vidnega“ (Comolli), ki jo je Serge Daney v članku „O Saladorju“⁷ definiral kot fotologijo: „Film je postuliral, da se je od „realnega“ do vidnega in od vidnega do njegove filmske reprodukcije neskončno in brez vsakršne izgube ali izkrivljanja prenašala ena in ista resnica. Film je torej tesno povezan z zahodno metafizično tradicijo, s tradicijo videanja, in predstavlja dovršitev njene fotološke vokacije, kjer videti pomeni vedeti“.

Danes je ta polemika o kameri nemara res že zastarela (kot meni Pascal Bonitzer v knjigi *Decadrages*), pa vendar se v njej prenaša vprašanje, ki se o filmu nenehno zastavlja: to je vprašanje proizvodnje slik v odnosu do realnega.

Spomnimo se samo znamenite Bazinove „ontološke estetike“, ki je razdelila cineaste na tiste, ki verjamejo v sliko. „Vera v sliko“ je pri Bazinu očrtnjena kot montažna manipulacija, ki se ne zmeni za realnost oziroma, ki proizvaja pomene neodvisno od tega, kar slike kažejo. Nasprotno pa je „vera v realnost“ pri Bazinu utemeljena na sami ontologiji filmske slike, toda — in to je bistveno — tiste slike, ki zmore posredovati vso „dvoumnost realnosti“. To torej ni poljubna filmska slika, marveč slika z globino polja, ki postane za Bazina hkrati sredstvo in simbol izpopolnitve „realistične vokacije filma“.

Paradokso pa je, da te Bazinove „realistične vokacije filma“ niso spodnesli toliko cineasti, ki verjamejo v sliko, oziroma drugačni režimi slike ali celo kodi, ki bi sliko gradili mimo zakonov perspektive, ampak prav tista sestavina filma, ki je bila od tridesetih let pa do nastopa modernega filma na nek način samoumevno pripeta in podrejena realističnim zahtevam filmske estetike. To je zvok. Pascal Bonitzer piše: „Z razrešitvijo zvočnega traku njegove dvojne, realistične in narativne funkcije,

razrešitvijo, ki ga je osvobodila kot „šum“ — kar je bilo zlasti Godardovo delo, na nasprotnem koncu, z nekakšno mistiko direktnega zvoka pa tudi Straubovo — se je film hkrati osvobodil realizma, porušil se je enotni plan realnosti, na katerem si je Bazin zamislil „evolucijo filmske govornice“.⁸

Razmerje med sliko in zvokom pa odpira novo poglavje, zato se raje povrnimo k naši veliko bolj ozko zastavljeni temi, torej k aparatu za proizvajanje slik oziroma k nekaterim vidikom filmske kamere.

Če je torej Bazinova priročna, danes pa tudi že problematična razdelitev delila cineaste na tiste, ki verjamejo v sliko, in tiste, ki verjamejo v realnost, potem je ta dvojica sprožila razcep na teoretski ravni, ki je mnoga leta veljal za nepremostljiv, saj sta bila v igri dva na prvi pogled povsem dimetralna bloka. Na eni strani bazinovska teorija prepovedane montaže in globine polja, na drugi pa eisensteinovska teorija intelektualne in patetične montaže. Več kot očitno je, da je delilno funkcijo opravljal koncept montaže.

Toda Pascal Bonitzer v knjigi *Slepo polje* argumentirano oporeka mehaničnemu zoperstavljanju omenjenih teoretskih pristopov, ki naj bi ju delila predpostavka, da montaža ni nič oziroma da montaža je vse, in izpeljuje, da je „Bazin izhajal iz enakih ugotovitev kot Eisenstein in iz njih potegnili sklepe, ki so dozdevno diametralno nasprotni Eisensteinovim.“ Vsekakor več kot heretična misel za vse tiste formaliste, ki so v svoj zaključen sistem montažo vkalkulirali kot fragmentiranje slike na „sovjetski način“ oziroma odsotnost montaže — montaže kot manipulacije — kot bazinovsko plansekvenco z globino polja; kakor tudi za tiste demagoge, ki so v montaži prepoznali ideološko nasilje nad realnostjo, v slabo razumljeni „prepovedani montaži“ pa sredstvo za neomadeževano pretakanje „resnice“ iz realnosti v filmsko sliko. Bonitzer se namreč pridržuje Eisensteinove misli, da je montaža vse, tudi barvni koncept filmske slike, prav zato tudi ne more zaobiti globine polja, ki jo obravnava kot montažno razporejanje planov v posnetku. V prid svoji trditvi citira Bazina: „Pri modernem režiserju se plan-sekvenca ne odreka montaži — kako bi se le mogla, ne da bi se vrnila k primitivnemu jecljanju — marveč jo integrira v svojo plastiko.“⁹

Nedavno še je bila montaža tista, ki je ločila eisensteinovsko od bazinovske teorije, Bonitzerovo branje pa postavlja prav montažo kot tisti privilegiran filmski postopek, ki družni navidez nasprotna pristopa.

Vendar pa Bazina in Eisensteina ne družijo le vseprisotnost montaže, ki se lahko kaže v „ekshibicionističnih bravurah na sovjetski način“, ali pa kot strukturiranje filmske slike v planu-sekvenci, torej kot tisti princip filmskega ustvarjanja, ki montažo prestavlja v „intelektualno“ sfero, kar pomeni, z Bonitzerjevimi besedami, da je montaža v očesu, v misli: režija je montaža. Bazina in Eisensteina družijo tudi odpor do naturalizma, natančneje, do t. i. naturalistične montaže oziroma filma klasičnega razreza na kadre, kadra proti—kadra in spoja na osi, ki „proizvaja dozdevek realnosti na najnižjem pobočju — na pobočju avtomatične perceptivne sinteze“ (Bonitzer).

In če je bil ta ovinek o montaži, o Bazinu in Eisensteinu, ki ju ob številnih razlikah vežejo tudi nekatere ključne točke, vsaj kar zadeva razumevanja „filmske govornice“ potreben, potem samo zato, da se povrnemo k več kot problemskemu vprašanju, ki ga odpira proizvodnja slik v odnosu do realnega. Kajti če je pri filmu vse montaža, torej tudi režija, potem se montaža prične že pri na videz najmanj odločilnih „režijskih sredstvih“, to je pri še tako pasivnem dokumentiranju „objektivne“ realnosti. Montaža je namreč že sama postavitev kamere, izbor zornega kota in plana, torej kadriranje, s katerim je prekinjeno poljubno razmerje filmske kamere s svetom in je inavguriran akt transformacije in manipulacije, saj kamera na zainteresiran način izreže natančno določen kos vizualnega prostora. Pri tem je na nek način nepomembno, ali je bila pozicija kamere izbrana po nekem vnaprej določenem konceptu ali pa povsem intuitivno. Bonitzer pravi, „da je vsak filmski prostor temeljno ponarejen prostor: celo tedaj, ko ni pribarantan s „specialnimi efekti“, ko ne gre za trike v pravem pomenu, je režija bolj ali manj prisiljena, da „prigoljufa“ perspektivo, da približa ali pridvigne določene elemente dekora in celo osebe na robu slike, oziroma da ignorira ali prikriva posebne elemente, in sicer tako v igranem kot dokumentarnem filmu.“¹⁰ Filmska slika tako v igranem kot dokumentarnem filmu je le dozdevek realnosti ali bolje, dozdevek, ki se daje kot realnost. Opora tovrstni percepciji je že prej omenjena naturalistična montaža oziroma kanonizirana narativna montaža „po ameriško“, ki skuša v imenu transparentne estetike realizma in „vtisa realnosti“ prikriti vsa „režijska sredstva“ ter tako zamaskirati akt manipulacije in transformacije. Film je tako nemara na vseh ravneh zasvojen z lažjo, če se pri tem spomnimo že prevare, ki proizvede iluzijo gibanja, vendar prevare, ki temelji na tisti vrsti slike oziroma dozdevka realnosti, ki ga je formirala camera obscura. Enostavnost camere obscure je namreč še najbolj prikladna, da nam predstavi tisto ločnico, ki jo sicer zastopa drobna špranja, ki povzroča delitev na zunanost in notranost, na realnost in dozdevke realnosti oziroma na obširne in neskončne horizonte realnosti ter na omejena in uokvirejena obzorja slike. In če je drobna špranja v camera obscuri tista točka, kjer se proizvajajo dozdevki realnosti, pa je hkrati tudi tisti laboratorij, kjer poteka ves proces „opremljanja“ slike (fotografske, filmske, video) z realnostjo. Kajti gledalca ne zanimajo „čisti“ dozdevki, ampak le dozdevki, kolikor so *dozdevki realnosti*. Zato tudi težko govorimo o „čistem“ filmu, o neomadeževanih podobah, ker je pač vsaka filmska slika, na takšen ali drugačen način, „umazana“, Bonitzer bi rekel zastrupljena z realnostjo. Pri filmu pa „zamazanost“ z realnostjo poteka v dveh smereh, tako od kamere proti svetu, kakor tudi od ekrana proti gledalcem. Film je tako na nek način podvojena idealna camera obscura, saj jo na eni strani zastopa kamera, na drugi strani pa kinodvorana. Ta delitev pa je morda priročna predvsem v toliko, v kolikor v „prostoru“ med objektivom kamere in objektivom kinoprojektorja prepoznamo tisto vmesno „črno polje“, ki je, kot trdi Comolli, bistveno za film. Pri filmu se je drobna špranja camere obscure, ki prepušča svetlobo, razdelila na špranjo, ki sprejema svetlobo (objektiv kamere), in na špranjo, ki oddaja svetlobo (objektiv kinoprojektorja), vmes pa se je naselil večinoma spregledan, vendar pa za film bistven segment in proces: filmski trak, funkcioniranje kamere, laboratorijska obdelava, montaža . . .

hkrati pa ohranja neko nezvedljivo zasebnost: služi lahko vsem mogočim „posebnim“ emocijam, obenem pa se umešča v splošno in univerzalno. „V njej bo zmeraj nekaj, kar bo pomenilo, da se glasba požvižga na bedno individualno zgodbo, ki naj bi jo poveličala.“

A tudi ta glasbena podpora emocionalnemu tonu scene ni tako enostavna: nikakor ne gre za to, da bi npr. žalostna glasba naredila žalosten prizor še bolj žalosten. Stvar je v tem, poudarja Chion, da glasba kot taka še ni žalostna, marveč to postane v zvezi s prizorom: emocionalni učinek glasbe torej izhaja iz njenega posebnega odnosa s sliko. Glasbi pripisujejo dva način umeščanja v odnos do emocionalne klime prizora: po enem bi na „redundanten“ način podkrepila afektivno klimo prizora, po drugem pa bi „kontrapunktno“ prinašala nek dopolnilen, včasih nasproten pomen, ki naj bi obogatil smisel prizora. Chion poskuša ta dva načina bolj diferencirati in uvede tri tipe:

— prvi način poimenuje z izrazom *empatična* glasba (empatija je drža, kjer z identifikacijo doživljamo iste emocije kot naš bližnjik);

— drugi tip je *anempatična* glasba, to je tista, ki v odnosu do neke intenzivne emocionalne situacije (smrt, kriza, norost) kaže očitno ravnodušnost, ki jo pogosto označuje poseg kakšnega glasbenega mehanizma; vendar taka glasba ne zatre emocije, marveč jo, nasprotno, podkrepí s tem, da ji da drug smisel. Ta emocija zdaj ne izhaja več iz glasbeno posredovane identifikacije z občutji oseb, obravnavanih kot nekaj najvažnejšega na svetu, marveč se rodi iz tega, da je ta individualna drama postavljena v perspektivo ravnodušnosti sveta (npr. nekdo umre, plošča pa se vrti naprej): anempatična glasba torej povzame vso težo človeške usode in jo hkrati prezira;

— tretji primer je *didaktični kontrapunkt*, kjer gre za to, da neravnodušnost glasbe do situacije, ki jo spremlja, ustreza prej nekemu kratkemu stiku emocije, in kjer je glasba uporabljena za označevanje nekega koncepta ali ideje (npr. v *Očetu gospodarju* bratov Taviani, kjer sta klasična in ljudska glasba uporabljeni kot „simbola“ kulture, oblasti, ljudskih izvorov).

Neme filme je spremljal pianist ali orkester neprekinjeno od začetka do konca, medtem ko je v zvočnem filmu glasba praviloma diskontinuirana. Steinerjeva neprekinjena glasbena spremljava je bila tedaj, kot meni Chion, le najbolj radikalen odgovor na mučno vprašanje: če ni glasbe v filmu ves čas, kdaj jo je potem treba dodati in kdaj ne? Skratka, v zvočnem filmu postane glavni problem filmske glasbe trenutek, kdaj naj prične in kdaj naj preneha, oziroma kako naj strukturira vso trajanje filma. In tu sta spet dva glavna načina njene intervencije: po enem poseže zlasti v trenutkih pričakovanja, ko je situacija še negotova (to je glasba, ki opozarja ušesa na prežečo nevarnost); po drugem pa nastopi tedaj, ko je situacija že načeta in zdaj glasbena intervencija pomeni eksplozijo viška, razvitje emocije: pred njenim posegom bi se stvari lahko še drugače zasukale, toda zdaj, ko je tu, je vse odločeno (in tako npr. ta čuden lesk v očeh ob zvokih violin dokončno zaznamuje blazneža). V nekaterih primerih je glasba v filmu bolj ali manj kontinuirana, zato je toliko pomembnejši trenutek, ko preneha. Nasproten primer je tisti, kjer glasba v filmskem kontinuumu intervenira kot zaprta in repetitivna forma, popevka ali napev, ki lahko s svojimi variacijami in kodencami začrtuje figuro usode ali krivulje zgodbe. Taka glasbena forma je pogosto *leitmotiv*, ki je povezan z neko osebo, objektom, krajem, konceptom, ki pa lahko v odnosu do te osebe prejme tudi avtonomno življenje: oseba ne ve (ne sliši), da ji ta motiv, ki jo v glasbi zastopa, že poje o njeni smrti.

Glasba je, pravi Chion, časovno-prostorska naprava, se pravi, „stroj za poljubno raztezanje, stiskanje ali strjevanje časa in prostora.“ Glasba osvobaja film objektivne temporalnosti, omogoča preskok razdobij med prizori, lahko pospeši ali upočasni trajanje. Prav tako prispeva tudi k vtisu širine prostora, „tako da bi se lahko vprašali, če ni glasba že od nemega filma naprej na bolj splošen način odgovarjala tudi tej potrebi po povečanju ozkega okvira kinematografa in vzpostavitvi širšega subjektivnega prostora.“ S tem, ko omogoča raztezanje in krčenje časa in prostora, upočasnjevanje ali pospeševanje trajanja, časovne in prostorske preskoke, je glasba kot nekakšna vrtljiva plošča prostora in časa, „kraj krajev“, ki transcendirá vse materialne ovire.

Končno je treba omeniti še zadnjo, vendar temeljno distinkcijo v polju glasbe v filmu: to je distinkcija med glasbo, ki prihaja iz vira, umeščenega v samem filmskem dogajanju (pa naj bo ta vir viden v sliki, torej *in*, ali pa zunaj polja, npr. radio, ki igra v sosednji sobi), in glasbo, ki je *off* oziroma izvirajoča iz nekega imaginarnega kraja, analognega mestu orkestra v operi, torej kraja, ki ni povezan s krajem filmskega dogajanja. Ta distinkcija je v angleški terminologiji znana kot *actual* in *commentative sound*, Chion pa predlaga dva nova izraza: *mousique d'écran*, ekranska glasba za glasbo, ki je *in*, ter *musique de fosse*, spremljevalna glasba (kar je nemara le bolje kot „orkesterska“ glasba, kot bi se moral glasiti prevod Chionovega neologizma) za glasbo, ki je *off*. In prav ta spremljevalna glasba je tista vrtljiva plošča časa in kraja, tisti kraj krajev, ki obsega vse čase in prostore in „vodi tako k preteklosti kot prihodnosti“, k morju in mestu, blatu in zvezdam“, kraj, „ki ni niti tukaj niti tam, niti nekoč niti sedaj.“

Med ekransko in spremljevalno glasbo so možna kroženja, povezave in

dvoumnosti. V glasbeni komediji npr. se že na prve tri note, ki jih zaigra neka oseba v prizoru, naveže spremljevalna glasba s celim orkestrom; včasih pa se, nasprotno, spremljevalna glasba podaljša v ekransko, ki jo izvaja en sam instrument ali pa jo kdo prepeva, požvižgava; redkejši so primeri, kjer slišimo hkrati spremljevalno in ekransko glasbo, ki sta si različni. Pravilo je, da filmska oseba ne sliši spremljevalne glasbe, če pa jo, imamo gag, ki priča o tem, kako se oseba noče imeti za bedno monado v filmski igri, kjer ji glasba poje o njeni usodi. V številnih primerih ekranske glasbe instrumenti ne zvenijo najbolj čisto, da bi tako ponavzočili materialnost zvočnega telesa oziroma da bi „dušo glasbe zaprl v njeno telesno lupino“: glasba je tedaj kot insekt, ki je nehal leteti in se klati po sliki.

Toda ekranska glasba je tudi tista, ki jo je nemogoče filmati. To je lep sklepni paradoks, ki ga Chion ponazori s primeri filmanja orkestra oziroma instrumentalnega izvajanja: to filmanje namreč s svojim nenehnim menjavanjem kotov spominja na obsedeno iskanje nekega zgrešene objekta in daje vtis, kot da bi se mučilo z vprašanjem: kje se to dogaja? In gledalcu se zmerom zdi, da se to dogaja nekje drugje: ko je kamera fiksirana na pianistove roke, bi radi videli njegovo glavo, in obratno. S podobnim vprašanjem pa se ubada tudi porno film, ki spolnega akta ne more posneti drugače, kot da stalno menjava kote in plane. Glasbeno izvajanje bi bilo tedaj tako kot spolni užitek nekaj, kar je nemogoče filmati. Chion zabavno pripomni, da so o tem že nekaj vedeli v klasičnem hollywoodskem filmu, ki je poznal tri primere, kjer mora biti igralčevo telo deloma prikrito bodisi s kadriranjem ali pa s kakšno oviro: prvič v primeru delne ali popolne golote (kaj šele spolnega akta); drugič, kadar gre za hudo pohabo ali strašno rano, in, končno, kadar igralec igra na klavir.

Zdenko Vrdlovec

Opomba:

¹⁾ Glej prevedeni poglavji iz Chionove knjige *Glas v filmu* v Ekrani/Problemi, 1983.



1. **Apparance** (Hitchcock).
Hitchcockova pojavitev v njegovih filmih
je dovolj znana in ne rabi komentarja.

Režiserjevi podpisi

Trivialno je, da se režiser lahko v svojem
filmu podpiše ne več načinov. Oglejmo si
tri različne rešitve.



2. **Rebus** (Spielberg)
V **Bližnjih srečanjih tretje vrste** glavni oči-
videc oblikuje goro, okrog katere poteka
glavna igra, najprej iz krompirjevega pireja
na svojem krožniku, nato pa še — poveča-
no in iz različnih materialov — v kotu
dnevne dobe. Torej „igra“ in „gora“: **Spiel**
+ **Berg**.



3. **Žvižg** (Leone)
V uvodni sekvenci filma **Za dolar več štrli**
na strani gledalčeve zorne točke v kader
cev puške, ki meri na jezdecu spodaj v do-
lini. Zasliši se repetiranje puške, nato
žvižg, nato strel, nato jezdec omahne s ko-
nja. Zažvižgal pa ni lovec na glave, ampak
Leone osebno.

Zaporedje teh podpisov je zaporedje registrov Imaginarnega, Simbolnega in Realnega.

Da bi prepoznali Hitchcockov podpis, zadostuje že, da poznamo Hitchcockovo pogo — če jo poznamo, jo prepoznamo v vsakem njegovem filmu. Da bi prepoznali Spielbergov podpis, moramo znati brati rebus, vsaj za silo pa tudi nemščino. Ker pa je rebus diskreten, je malo verjetno, da ga bomo opazili, zato je verjetneje, da nas bo na podpis opozorilo šele pisanje o filmu. Da bi prepoznali Leonejev podpis, nimamo nobene možnosti, razen te, da o tem zvedemo iz pisanja oziroma govorjenja o filmu. V Hitchcockovem filmu podpis moramo prepoznati, v Spielbergovem filmu ga lahko prepoznamo, v Leonejevem filmu ga ne moremo prepoznati.

V Hitchcockovem primeru bi podpis lahko prepoznali tudi tedaj, ko ne bi vedeli, kako je Hitchcocku ime oziroma če bi njegovo ime pozabili, tedaj bi si lahko pomagali z opisom: „Tisti, ki je naredil ta film in ki se skoraj v vseh svojih filmih za hip pojavi.“ V Spielbergovem primeru je za prepoznanje podpisa nujno treba poznati režiserjevo ime, medtem ko je vseeno, ali njegovo pogo poznamo ali ne. V Leonejevem primeru ne pomaga niti poznavanje režiserjeve pojave niti poznavanje njegovega imena. Zamislimo si svet, v katerem obstajajo zgolj ti trije filmi in gledalec. Svet, v katerem ni filmskega tiska, pa tudi nobenega ustnega izročila o filmu. V tem svetu bi gledalec teoretično lahko prepoznal samo Spielbergov podpis: v špici bi prebral režiserjevo ime, ki bi ga lahko še enkrat prebral v rebusu. Hitchcockovega podpisa ne bi mogel prepoznati, ker ne bi predhodno poznal Hitchcockove pojave. Leonevega podpisa ne bi mogel prepoznati, ker ne bi predhodno poznal njegovega žvižga. Podpis v simbolnem registru edini dopušča imanentno prepoznanje podpisa.

Toda dopušča ga le zato, ker sama špica, ki pove med drugim režiserjevo ime, pripada simbolnemu redu. Z jukstapozicijo imaginarnega in simbolnega registra bi sicer tudi bilo mogoče dopustiti imanentno prepoznanje Hitchcockovega podpisa — najbolj banalno takole, da bi poleg Hitchcockove pojave stal napis „Hitchcock“, ki bi povedal, da je debeluh na prehodu za pešce prav Hitchcock. Prav tako bi bilo z jukstapozicijo realnega in simbolnega registra mogoče dopustiti prepoznanje Leonevega podpisa — na primer tako, da bi po žvižgu vstavili mednapis „zažvižgal je Leone“ (opravičujemo se zaradi pičle domišljije).

Seveda pa s tema dvema jukstapozicijama, s katerima bi v zamišljenem svetu dopustili prepoznanje režiserjevega podpisa, ne bi omogočili *nedvoumne* prepoznanja podpisa. Napis „Hitchcock“ poleg Hitchcockove prikazni bi sicer nedvoumno referiral na to prikazen in referiral bi zgolj nanjo, a prav zato bi povezava napis „Hitchcock“ z imenom režiserja v špici lahko bila zelo dvoumna. Prikazen lahko ne bi bil režiser Hitchcock, ampak njegov dvojnik ali še to ne. Ta drug bi lahko celo

res bil Hitchcock, a neki drugi osebek z imenom Hitchcock. Na enak način bi bila lahko dvoumna povezava napis „Leone“ z imenom režiserja v špici. Da bi gledalec to povezavo naredil, bi zato moral založiti vero, da je prikazen, ki se v filmu imenuje Hitchcock, zares režiser Hitchcock (in enako, mutatis, mutandis, za Leoneja).

To vero pa mora gledalec prav tako založiti tudi v našem svetu, ne le v možnem svetu, kakor smo ga opisali. Razlika je le v tem, da v našem svetu gledalec to vero še *veliko laže* založi, kajti če prebere, da je zažvižgal v resnici Leone, medtem ko se je zdelo, da je zažvižgal lovec na glave, bo to rad verjel, ker bo v tem razmaku prepoznal določen pomen (pač sam režiserjev podpis), zato bo tudi rad verjel, da informacija izvira od kompetentnega informatorja, pač od nekoga, ki je bil navzoč pri snemanju. Narobe pa gledalca v zamišljenem svetu ne bi zadel tale učinek smisla, ampak bi jukstapozicijo vzel za ekstraganco: jukstapozicija bi prejkone povzročila dvom, da gre za enega in istega Hitchcocka ali Leoneja.

V našem svetu gledalec dobi informacijo od zunaj in z njeno pomočjo vnaprej prepozna podpis. Informacija mu da vedeti, da je tu bil na delu režiserjev *esprit* — in prav zato, ker učinek duhovitosti gledalca zadeva ne v živo, gledalec tako rad verjame v resničnost informacije. Informacija lahko tudi ne bi bila resnična (v *appearance* bi lahko nastopil Hitchcockov dvojnik, za žvižg bi lahko kdo lansiral lažno vest, da je bil Leonejevo delo), a zaradi tega bi *esprit* prav nič ne utrpel. Četudi bi pozneje gledalec izvedel, da je šlo za montažni ponaredek režiserjevega podpisa, bi ta podpis še zmerom ostal režiserjev podpis — vpis režiserja kot *subjekta*.

Če bi namreč ne bilo tako, bi bila institucija režiserjevega podpisa nesmiselna, saj se režiser v filmu ne podpiše kot avtor (kot avtor se podpiše v špici), ampak kot subjekt, kot *esprit*. V opisanem možnem svetu je enako res, da se z jukstapozicijo podpiše režiser kot subjekt (morda pa bi bilo ustrezneje reči, da se tu le vpiše, medtem ko se v našem svetu vpiše tako, da se hkrati podpiše) — razlika je v tem, da se gledalcu iz možnega sveta ta *esprit* morda ne bi zdel ravno duhovit in šarmanten.

Režiserjev podpis v filmu je potemtakem stvar režiserjevega stila, in s tem smo pripevali še drugo trivialno trditev. Hudo narobe pa bi bilo, če bi različne podpise vrednotili po registru, v katerem imajo mesto. Če je npr. Hitchcockov podpis postavljen v register Imaginarnega, to še ne pomeni, da je Hitchcockov film bolj zavezan Imaginarnemu kot Spielbergov ali Leonejev (in tako naprej).

Nič manj ni tudi tvegano vzpostavljati hierarhijo med temi tremi filmi v njegovem preostanku — v tistem, kar od njih ostane, ko od njih odštejemo režiserjev podpis. Če se npr. na prvi pogled zdi, da se Spielbergov film najbolj giblje v Imaginarnem (zaradi poudarjene pravljice in spektakelske razsežnosti), pa to ni več gotovo, če ugotovimo, da so marsikateri fascinantne po-

dobe v tem filmu material za označevalčvo delo.

Spielbergov film je v zamišljenem možnem svetu edini, ki gledalcu omogoči *nedvoumno prepoznanje režiserjevega podpisa*. Če gledalec uspe prepoznati rebus (*prepozna pa ga le tedaj, ko ga že prebere, saj ga noben drug označevalec ne opozarja nanj*), v dešifriranem sporočilu nujno prepozna režiserjev podpis. Dešifrirani označevalec „Spiel Berg“ ne referira na nobeno osebo, ki bi se pojavila v filmu (kot prikazen ali kot glas) in tudi na nobeno osebo izven filma ne. Zato bi ga ne bilo mogoče prepoznati kot ime, če ne bi bilo v špici zapisano režiserjevo ime: Spielberg. Če v špici ne bi bilo tega imena, bi rebusa sploh ne bilo mogoče prebrati (v zamišljenem svetu seveda), ker v modeliranju hriba ne bi bilo mogoče prepoznati rebusa. Ko gledalec prebere rebus, radikalno eliminira imaginarni opis („igriva gora“, „gora iger“ ali kaj podobnega), saj je radikalna eliminacija tega opisa nujen pogoj, da ga lahko sploh prebere — in preostane mu le to, da dobljeni nesmiselni označevalec poveže s kakšnim drugim označevalcem, in sicer prav z označevalcem „Spielberg“ v špici (pravilneje bi bilo reči, da označevalec „Spiel Berg“ zastopa gledalca-subjekt za označevalec „Spielberg“ v špici?).

Leonejev podpis, kar je režiserjev žvižg (gluhi akuzmatski žvižg, ki napolni celotno prerijsko prostranstvo na platnu, pri čemer pa nima vrednosti signala zločincu), ni diskreten podpis, kot je Spielbergov, saj uporabi zelo nekarakteristično sredstvo: človeka po žvižgu prepoznati pač ni mala stvar (in poleg tega, kako naj bi gledalec zaslutil, da je v tej razbojniški družini prav Leone največji huligan?). Predvsem pa je ta podpis preračunan celo na to, da izpade iz gledalčevega spomina (znano je, da zvoki, ki nimajo svojega nosilca v podobni na platnu, ne ostanejo v njegovem spominu). Je podpis, ki se s svojo aktualizacijo tudi že briše, ker nima nobene opore, da bi ostal v zavesti, pa četudi kot neprepoznan. Ko pa naključje poskrbi, da kje preberemo ali slišimo, da je žvižg Leonejev, se tudi spomnimo, da smo žvižg slišali.

Bojan Baskar

Struktura žanra:

Akcijsko srečanje obeh glavnih akterjev vsakega „spythrillerja“, glavnega junaka in njegovega nasprotnika, predpostavlja srečanje dveh divergentnih prostorov akcije, dveh heterogenih (ideoloških, političnih, socialnih, strateških, ipd.) serij smisla: vsak „spythriller“ pač temelji na dejstvu, da oba glavna nasprotnika pristopata drug k drugemu vsak iz svoje smeri, po lastni logiki in organizaciji smisla, gnani s specifično akcijsko vokacijo. Preden zgrabimo akcijski prostor Jamesa Bonda, rekapitulirajmo temeljne manevre Dr. Noa, ki bistveno povzemajo akcijski vektor njegovega „praktičnega uma“.

1. Dr. No realizira dve operaciji, ki njegovi akciji podelita izrazito in definitivno psihotični vektor:

a) Zunanost, ki ga „ogroža“ in „obseda“ (se pravi, „lme-Očeta“), izključuje tako, da jo prevzame nase: „očetno figuro“, „agresivno zunanost“ izniči tako, da svoje pravo ime spremeni a/v Julius No — Julius, tako je bilo ime njegovemu očetu, No pa pomeni prav negacijo/ovržbo „Očetnega Imena“. „lme-Očeta“ izrine iz zunanosti v svoje lastno ime, se pravi, v svojo (subjektivno) najbližjo zunanost, kolikor pač funkcija lastnega imena „fizično“ obkroža subjektivno „notranost“ in jo s tem zapira, kar seveda pomeni, da se, po eni strani, „izrinjeno-v-zunanost“ vrača, še preden je sploh izrinjeno, po drugi strani pa se izriva tudi še potem, ko je zunanost sama že izrinjena. S tem v zvezi pa Dr. No logično funkcioniira kot tisti, ki ne pozna in ne vidi „nobene meje“, to pa kajpak ne pomeni, da ostane brez zunanosti, saj takrat že vdre v polje, ki ga organizira klasični nevrotični vektor. O tem kasneje.

b) Potem, ko se Dr. No zapre vase „nominalno“ („lme-Očeta“), se zapre še „materialistično“! Konstruira si „varno bazo“, iz katere potem z „močjo“, „suverenostjo“ in „svobodo akcije“ usmerja svet in mu kajpada „vlada“, to pa mu uspeva izključno zaradi „tajnosti“ (sic!) in „osame“ (sic!), namreč tako, „da za to nihče ne ve“ (sic!), saj za vse skupaj ve le on sam, kar z drugimi besedami pomeni — to, da obstaja tudi zunanost, kar ve samo on. S tem pa postane Dr. No zunanji samemu sebi — kdo je potemtakem znotraj? Tudi o tem kasneje.

2. Ta psihotični manever pa spravi v tek nekakšen „aching out“, ali — kot to imenuje sam Dr. No — „ekstenzija v zunanji svet“, katere čisti učinek je seveda prihod „nasprotnika“, Jamesa Bonda, saj je to trenutek, ko psihotik zaobseže samega sebe, to je trenutek, ko skuša vdreti v zunanost, se pravi, tja, kjer že tako in tako je. To je pač trenutek, ko skuša Dr. No dopovedati Bondu: Jaz sem zunaj, ti pa si znotraj.

Vohunski roman/film (in nemara „thriller“ sploh) temelji prav na tem izmenjavanju zunanosti in notranosti, na dialektiki dveh prostorov, ki se akcijsko spremljata, spodrivata, ipd., predvsem na tistem momentu v tem izmenjavanju, v katerem zunanost prodira v notranost. Če trdimo, da je ta notranost izrazito psihotična, pa moramo zato reči, da je zunanost radikalno nevrotična. Oba prostora pa se akcijsko sklopita v trenutku, ko „sovražnik“ (pač Dr. No) vdre v zunanost („ekstenzija-v-zunanji-svet“), seveda pa je v tem hipu James Bond avtomatično že „znotraj“. Dr. No ostane brez „notranosti“, James Bond pa brez „zunanosti“, in vendar se oba srečata, kajpada v prostoru, ki si ga lasti Dr. No. V čem je trik? Dr. No je seveda res „zunaj“, toda v meri, v kateri vidi sebe iz notranosti, kako se reprezentira v zunanosti, se pravi, vidi se „reprezentirajočega“ na ravni imaginarne Vorstellung, na kateri pa se — kot smo že namignili v prejšnji številki — odvija razločevanje realnosti, ki jo mora psihotik sestaviti v skladu z dobro umerjeno sk-

lo svojih objektov. In temeljni objekt Dr. Noa je prav James Bond: Kaj to pomeni? V vsakem bondovskem filmu/romanu Bond slejkoprej vdre v sovražnikovo „varno bazo“ („notranost“), toda sovražnik ga praviloma že „pričakuje“, za sovražnika Bondov prihod ni nikakršno presenečenje, nič „nepričakovanega“, saj je sovražnikova akcija vedno programirana, Bond v njej pa predpostavljen; v tem smislu sovražnik pričaka Bonda s takimi oz. podobnimi besedami: „Oh, Bond, kje ste pa hodili do sedaj, pričakoval sem vas že prej.“ Seveda — le kje se je do sedaj potikal Bond?

Nevrotika (in Bond to je!) — kot smo že poudarili v prejšnji številki — od objekta želje ločuje neki transparentni, a vendar neprekoračljivi zid, ki ga zapleta sistematična serija/mreža „psilnih tvorbo“. Subjekt si namreč pristopanje k objektu razdeli na več faz, stopenj, podstopenj, ovinkov, ovir, vse to pa do te mere, da mu k objektu v zadnji instanci sploh ni treba, saj so vse te „prisilne tvorbe“ v neskončnem



Roger Moore v filmu *Octopussy*

približevanju objektu strukturirane tako, da objekt sam ostane „zunaj“. Vedno je predpostavljena kaka ovira, skratka nekaj, kar objekt izolira in s tem obkroža, ob tem pa gre vselej za neko prisiljeno organizacijo označevalca, ki v določenem trenutku fiksira smeri askeze in nam s tem prinaša neki novi smisel, obenem pa nam brani, da bi ta smisel vzpostavili, smisel, ki ga moramo v psihični ekonomiji podeliti strukturi ovinka oz. ovire. Z eno besedo: nevrotik (obsesionalc tipa trubadur, Freudov „Podganar“) lansira vse te ovirke, prisilne etape, faze in stopnje zgolj zato, da mu ni treba k objektu (pač k ženski, „darni“), kajti objekt — kot smo že rekli — ostane „zunaj“.

Bondovski objekt želje, Dr. Noa, pa ni mogoče dojeti brez eksplikacije bondovske ženske. Že v prejšnji številki smo omenili, da ima gospodična Taro v filmu precej bolj razširjeno vlogo kot pa v romanu, saj je v romanu le nekakšen „kos pohošstva“ na angleški ambasadi, tako rekoč čisti „statist“ brez posebnih poudarkov in globokih smislov, čez sceno se zgolj sprehodi. Nas zanima prav ta njena nova funkcija, ki ji je podeljena v filmu, se pravi — zanima nas prav

filmska uobličitev gospodične Taro, kolikor predstavlja prototip in matrico funkcioniranja bondovske ženske. Kajti bondovska ženska je vselej tesno povezana z bondovim nasprotnikom in nikoli ne predstavlja zgolj nevtralne geste ali poteze v prazno, saj se skozi bondovska spolna razmerja vedno preceja družbena totalnost v svoji žanrski materialnosti. Za kaj gre? Kakšno zvezo ima to s „prisilno tvorbo“? Pa vendar — mar tudi Bond ne pristopa k svojemu finalnemu objektu (nasprotniku, Dr. No) asimptotično, v neskončnem členjenju prisilnih tvorbo? Kaj se pravzaprav zgodi? Kje je v vsem tem bondovska ženska, gospodična Taro? Stvar je preprosta! Že kar banalna! Bond ve, kje je njegova tarča, objekt, vzrok njegovega prihoda/misije (slejkoprej pač to ugotovi, locira nasprotnikovo skrivališče, „varno bazo“, čeravno bi bilo mogoče prav v zvezi z bondovsko beletristiko govoriti o „odsotnem vzroku“). Se pravi — Bond ve, kam mora! Do tja ga loči faktično le korak, nič posebnega. Tja bi šel lahko neposredno, toda ne, pusti se „posredovati“. Toda Bond tako rekoč v istem žanrsko strukturiranem hipu sreča očarljivo, zapeljivo (in vsekakor pristopno) gospodično Taro in kmalu, če ne že kar takoj spregleda njeno „dvojno igro“: gospodična Taro ni kakšna nedolžna in koketna deklica, temveč je v resnici „plačanka“, „agentka“, „najemnica“ zlovešče-ga orientala Dr. Noa, Bondovega konkluzivnega objekta, in kot taka Bondova „zakleta“ in „smrtna“ sovražnica. Bond bi jo lahko seveda takoj likvidiral ali pa jo prisilil v to ali ono. In prisilil jo prav v „ono“ — končata pač v postelji. Namesto da bi šel nad sovražnika, spravi raje sovražnikovo agentko v posteljo, čeravno s tem ne pridobi časa, ki je potreben za izmenjavo notranosti z zunanostjo. Namesto k objektu želje gre k ženski, s tem pa objekt ostane „zunaj“ (gesta trubadurja je bila ravno obratna: k ženski mu ni bilo treba, ker je objekt ostal „zunaj“, identificiran z žensko samo, oboževano in občudovano damo). Asimptota, neskončno približevanje (nepristopnemu? — seveda, kaj pa je drugega „varna baza“ Dr. Noa) objektu, ki v skrajni instanci ostane „zunaj“. S tem je bil izumljen specifično bondovski žanrski mehanizem, katerega funkcijo pa je mogoče progresivno ekstrapolirati na precejšnji del „spythrillerja“. Bond od zunaj s pomočjo cele serije žanrskih „prisilnih“ nujnosti (zanj kot za dobre-ga obsesionalca ni ugodja, ki bi ne bilo nujno!) nadzoruje in usmerja okolico objekta, kanalizira srečanje, vstopi v psihotikov labirint, ga izbršuje, potolče, likvidira in izstopi: naj spomnimo, da se v zvezi s tem vsi bondovski filmi končajo z absolutno eksplozijo, ki nasprotnikovo „varno bazo“ popolnoma izbršuje, zradirajo z zemljevida — za „bazo“ ne ostane niti sledu. Nihče ni ničesar videl — objekt je eksplodiral in postal tako nepoznaven, kot je nekoč že bil. Videl ga je le Bond, saj vsi njegovi nadrejeni o tem ne morejo in niti nočejo vedeti ničesar, ker so ga pač poslali le na počitnice — in ko bo ravno tam, naj še pogleda, kam in kako izginjajo angleški tajni agenti. Toda mar ga ni videla tudi Honey, „boticellijeva Venera“, Bondova družabnica (ki je vzniknila kar na lepem „iz morja“)? Seveda! Ampak kaj bo ta „morska deklica“ — mar ne bo potonila spet nazaj v morje?

Marcel Štefančič, jr.

Od satire do nadrealizma v jugoslovanski filmski komediji

»S meh in njegove pojavne oblike sodijo med najmanj raziskana področja človekove ustvarjalnosti,“ je leta 1965 zapisal Mihail Bakhtin (*Rabelais and his World*, angleški prevod Helene Iswolsky. Cambridge: MIT Press, 1968, stran 4). Leta 1985 Bakhtinove besede še vedno veljajo, zlasti, ko imamo v mislih vrednotenje in preučevanje filmske komedije po svetu. Položaj v Jugoslaviji ni nikakršna izjema. O jugoslovanski filmski komediji namreč ni bila opravljena niti ena raziskava, na splošno pa je kritično mnenje pravzaprav mnenje nekega jugoslovanskega kritika, ki je zapisal, da so jugoslovanske komedije „filmi nižje vrednosti.“ V duhu Bakhtinovega pionirskega dela bi rad pokazal, da je jugoslovanska filmska komedija širok žanr, ki zasluži ovrednotenje z najrazličnejših plati, umetniške in družbenopolitične, in da si ta vrsta, ki sega od družbene satire do komičnega in absurdnega nadrealizma, deli bogato in zapleteno dediščino z jugoslovansko literaturo in kulturo. V tem nujno površnem pregledu bom obravnaval tri posebne kategorije: tradicionalne jugoslovanske filmske komedije, novjše ljudske družbene komedije in satire ter bolj nadrealistične komedije, ki so jih v poznih šestdesetih letih posneli tako imenovana generacija črnega vala Makavejeva, mlada generacija praške skupine in režiserji po njej do leta 1977.

Do srede šestdesetih let je jugoslovanski filmski industriji dajal najmočnejši pečat tako imenovani „partizanski film“, žanr, ki ga Jugoslavan lahko tako zlahka definirajo in prepoznajo kakor kdorkoli vester Johna Waynea. Ti pogosto naivni filmi so ustvarili mit iz realnosti zares herojskega boja jugoslovanskih partizanov — komunistov, ki so se upirali nacistom in njihovim domačim kolaboracionistom med drugo svetovno vojno in jih naposled premagali. Jugoslovanske produkcije hiše so sledile Leninovi besedi, da je film „najpomembnejša umetniška oblika“, ki se odlikuje po vnovičnem prikazu in občasno magični privlačnosti minulih zmag, in pri tem združevale socialni realizem s hollywoodsko pripovedno tehniko ter tako ustvarile ljudsko obliko zgodovine. Ker pa so takrat bili resni in pogosto napeti časi, so že od vsega začetka snemali tudi filmske komedije.

Češkoslovaški režiser František Čap je po Titovem pomembnem prelomu s Sovjetsko zvezo leta 1948 v Sloveniji ustanovil delavnico in produciral serijo prefinjenih mestnih komedij o prihajajočem obdobju najstnikov, med katerimi je najpomembnejši film *Vesna*, 1953. Na Hrvaškem je Fedor Hanžeković vzel za podlago priljubljeni roman in posnel film *Bakonja Fra Brne* (1953), dobrodušno satiro na samostansko življenje, v kateri se mladi novic v mirnem samostanu sredi jezera spoznava z muhami in človeško neumnostjo skupine starih menihov. Film je tipičen predstavnik komedij iz petdesetih let in njegovo prijazno zasmehovanje cerkve, seveda v skladu z dobro marksistično ideologijo, ne bi moglo užaliti niti najbolj gorečih katolikov v prevladujoče katoliški Hrvaški in Sloveniji. Snemanje komedij, kakršni sta *Vesna* in *Bakonja Fra Brne*, v petdesetih letih imamo gotovo lahko za eno dimenzijo jugoslovanske opredelitve za neuvrčenost države v razvoju. Neobremenjena narava teh komedij je nespodbiten dokaz porajanja neodvisnega ustvarjalnega duha v Jugoslaviji, ki se je začel vztrajno odkimati od pojmovanja „socialnega realizma“ na sovjetski način.

Srbija, največja republika v mladi državi, je imela bogato tradicijo gledališke komedije, iz katere je bilo mogoče črpati gradivo za filme. V prvih desetletjih 20. stoletja je bil zelo popularen pisec gledaliških komedij romunskega

rodu Branislav Nušić in njegov vpliv na srbsko filmsko komedijo je bil dolgotrajen.

Njegove komedije, ki jih še danes radi uprizarjajo na odrih, so posrečena mešanica pikre duhovitosti in situacijske komike skoraj na način *comédie del-arte*. V svojih delih prikazuje porajajočo se srbsko buržoazijo ob prelomu stoletja, kmečke preteklosti, mestnih ambicij in vsesplošnega pohlepa. Nušićeve komedije, ovite v karikaturu in pikro, a dobrodušno satiro na račun velikih nasprotij v srbskem značaju, prikazujejo patriarhalen družinski svet, ki ga oblegajo sodobne sile. Nekateri filmi, npr. *Občinsko dete*, 1953 in *Sumljiva oseba*, 1954, so filmske priredbe Nušićevih del, številni drugi pa odsevajo duha Nušićeve družbene satire. Ena redkih jugoslovanskih filmskih režiserk Soja Jovanović se je posebej izkazala z nizom srbskih ljudskih komedij, ki jih je posnela v petdesetih in zgodnjih šestdesetih letih, začela pa ga je s *Sumljivo osebo*. Za njim je posnela izredno priljubljeni film *Pop Circa in pop Spira*, ki ga je priredila po znamenitem orskem delu iz 19. stoletja avtorja Stevana Sremca. Ta lahkotna kmečka komedija o dveh vaških duhovnikih, ki skujeta zaroto, da bi spravila v zakon svoja otroka, je leta 1957 prejela prvo nagrado na puljskem festivalu, jugoslovanski različici nagrad ameriške filmske akademije.

Pozna šestdeseta leta so napovedovala premik k močnejšim oblikam filmske satire, ki je zrcalila podobno popuščanje družbene prisile v jugoslovanski družbi nasploh kakor pred vznemirljivo praško pomladjo leta 1968. Za to preobrazbo je ključen močno podcenjeni film Vuka Babića *Pred vojno*, 1966. Babićeva komedija temelji na dveh Nušićevih komedijah (*Žalujči ostali in Pokojniki*) in je hkrati mojstrski poklon večini ameriških nemih komedij, saj je posneta v črno-beli tehniki in uporablja veliko konvencionalnih izraznih sredstev hollywoodske komedije. Zgodba Babićevega filma se veliko pred stilizirano obuditvijo tridesetih let, ki jo je začel Woody Allen s *Škratno vrtnico iz Kaira* (*The Purple Rose of Cairo*), vrti okrog pričkanja pohlepnihih sorodnikov zaradi dediščine, z jazovskim vložkom, prehodi iz zatemnitve v odtemnitev, gatsbyjevskimi palačami, z obveznimi lepoticami v kadeh, polnih se penec kopeli, sekvencami lova in krvočnim razbijanjem udov, lastnine in ljudi samih. Združitev srbske satire s hollywoodsko komično tehniko v Babićevem filmu je utrla pot k še bolj eksperimentalni viziji Dušana Makavejeva.

Vsestranska svoboda izražanja, značilna za ozračje šestdesetih let v Jugoslaviji, se ni nikjer pokazala tako odločilno kakor prav v filmu. Izraz „črni val“ za filme, ki so jih ustvarjali Makavejev, Ž. Pavlović in drugi, so uporabljali zaskrbljeni titoisti, ki so čutili, da so ti filmski režiserji pri kritiziranju svoje države in njene politike prestopili nevidno mejo. Ta generacija jugoslovanskih filmskih režiserjev je podobno kot režiserji francoskega novega vala desetletje pred njo dozorevala s filmi in pop kulturo in je bila premlada, da bi se bila udeležila vojne. Zahodni kritiki so za filmski kolaž oziroma kompilacijski film Makavejeva trdili, da je pod vplivom Godarda, in sicer zaradi njegove svobodne uporabe filmskega jezika pri ustvarjanju ironičnih in pogosto sproščujočih, smeh zbujajočih jukstapozicij slik in zvokov v filmih, kakršni so *Človek ni ptica*, 1965, *Primer poštnih uslužbenke*, 1967, in zlasti v filmu, ki ga v Jugoslaviji niso vrteli, *W.R.: Misterij organizma*, 1971. Če Makavejevu ne priznamo tradicionalnih korenin njegovega ironičnega nadrealizma, kar velja tudi za Babićev film *Pred vojno*, pomeni, da smo spregledali večino moči njegovega dela za njegovo domovino.

Linda Williams je opozorila na nevarnost preohlupnega definiranja „nadrealizma“, tako da

lahko obsega vse — od Walta Disneya do Michaela Snowa (*Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Urbana: University of Illinois Press, 1981). Če pa pogledamo v Buñuelovo avtobiografijo, nam njegova razlaga njegovega Nadrealističnega impulza lahko pomaga orisati tudi Makavejeva in pomemben tok srbske ljudske domišljije. Buñuel piše:

„Skandal je bil gonilna sila razodetja, saj je bil sposoben postaviti v ospredje take družbene zločine, kot so izkoriščanje človeka po človeku, kolonialistični imperializem, versko nasilje — skratka, vse skrivnostne in čudne nosilce sistema, ki ga je treba uničiti. Pravi namen nadrealizma ni bil ustvariti novo literarno, umetnostno ali celo filozofsko gibanje, temveč vreči v zrak družbeni red, spremeniti življenje samo, (*My Last Sigh*. New York: Alfred Knopf, 1983, str. 197).

Večina ljudskih tradicij nosi v sebi domišljijске oziroma groteskne podobe, vzorce, pripovedi, srbske ljudske pesmi in pripovedke pa so še posebej bogate z nadrealističnimi podobami, kakor jih je opisal Buñuel. Čeprav so Turki tlačili Srbe skoraj 500 let, je Srbom z močjo njihovega iznajdljivega ustnega izročila kljub vsemu uspelo rešiti svojo kulturo pred pozabo. Grozljivost njihove kolektivne izkušnje in nadčutna lepota posameznih trenutkov sta bili pogosto izraženi v pretresljivo intenzivnem jeziku in podobah, posamezne pesmi in ciklusi pesmi, ki jih je večina Srbov znala na pamet, pa so se prenašali iz roda v rod. Ta ljudska tradicija se še vedno močno pozna v pesmih sodobnih pesnikov, na primer v poeziji Vaska Popa.

Makavejev jemlje iz te tradicije, jo prireja za film in jo z zanj značilno uporabo filmske tehnike napravi za svojo. Najzgovornejši predstavnik takega razvoja jugoslovanske filmske komedije je film *Nedolžnost brez zaščite*. 1968. Ta „kompilacijski“ film uporablja precej izvirnih sekvenc iz istoimenske zgodnje srbske melodramske romance, ki jo je med okupacijo leta 1942 posnel izredno drzni Dragoljub Aleksić in v svojem filmu tudi igral glavno vlogo. Makavejev seka Aleksićev film z dokumentarnimi posnetki nacistične okupacije in nacističnega nasilja, skupaj z barvnim posnetkom iz leta 1968, na katerem igralci in Aleksić obujajo spomine na svoj izvirni film.

K tej trojni ravni jukstapozicije dodajmo še domiselni zvočni kontrapunkt in zabavne, ročno pobarvane dele izvirnega filma (npr. rdeče rdeče ustnice glavne junakinje!), in „uničenje družbenega reda“, o katerem govori Buñuel, je popolno; v tem primeru gre za uničenje okupacijskega reda. V komično-ironičnem talentu Makavejeva je zato nekaj prepričljivo srbskega oziroma „balkanskega“ in v bistvu povezanega z osvobajajočo silo nadrealističnega humorja, kakor pravi Buñuel.

Kljub novostim v filmih Makavejeva in njegove generacije te črne komedije niso množično privabljale gledalcev. Do srede sedemdesetih let je namreč Jugoslavija sodila v okvir večine držav sveta: domači filmi so bili na lestvici priljubljenosti trdno zasidrani na drugem mestu, za standardnimi hollywoodskimi izdelki. Toda vse to se je spremenilo, ko se je mlajša generacija režiserjev, ki so zvečinoma študirali na filmski akademiji FAMU v Pragi in tako nosili pečat praške šole, namenoma odločila snemati filme, ki si bodo med ljudmi pridobili veliko privržencev. Pod vplivom „črne generacije“, ki je prevladovala po posledicah sovjetske zasedbe Prage in poznejši hudi reakciji previdnih jugoslovanskih oblasti, so ti mladi režiserji najprej eksperimentirali s televizijskimi dokumentarci in serijskimi filmi, potem pa presedlali k igra-



Vesna, režija František Čap

nim filmom ter v njih ustvarjali privlačno moč komedije in satire (v to skupino bi sodili Goran Marković, Rajko Grlić, Srdjan Karanović, Lordan Zafranović, Emir Kusturica in Goran Paskaljević).

Za praško šolo je morda najbolj tipičen opus Srdjana Karanovića. Njegov filmski prijem temelji na konceptu „drame“ oziroma igre in je zato komičen. Njegov poseben nadrealistični in satirični talent pa je mogoče opaziti že v njegovem prvencu **Družabna igra**, 1972. Da bi karanović posnel film, je v jugoslovanskih časnikih objavil oglas in v njem ljudi povabil, naj mu napišejo, kakšno vlogo bi radi igrali v filmu. Ko je prispelo okrog 4000 pisem, sta jih Karanović in njegova skupina izločila približno 24 in sestavila ohlapen scenarij o teh vsakdanjih ljudeh, ki so v prvih nekaj minutah filma pred kamero pojasnili, kakšne so bile njihove sanje in kdo jih je potem odigral. Tak debut je bil jasno znamenje, da je Karanović hotel po nadrealistični tradiciji uničiti tradicionalni jezik filma in filmske komedije.

Njegov drugi film **Vonj po poljskem cvetju**, 1977, pomeni razvoj in izkristalizacijo filma kot igre in življenja kot drame, ki ju je utemeljil v **Družabni igri**. Karanović svoje filme imenuje „dokumentarne pravljice“. Z režiserjem Rajkom Grličem sta napisala scenarij o slavnem igralcu srednjih let, ki je „sit“ svoje umetnosti in življenja. Toda ko zapusti službo in ženo ter se s starim prijateljem, ki upravlja barko na Donavi, odpravi v svobodnejše življenje, ugotovi, da je zaradi njegove slave njegovo dejanje postalo družbeni dogodek. Medtem, ko išče svoj mir, zbudi občudovanje na stotine nezadovoljnih posameznikov, ki imajo njegovo dejanje za znamenje, da morajo tudi sami izživeti svoje sanje.

V nasprotju z Makavejevom, ki svoje nadrealistične in satirične učinke ustvarja z montažo in sekanjem (kolažem), Karanović svoje učinke ustvarja z mizansceno. V sekvenci pristajanja

ob bregu Donave, kjer so se zbrali nezadovoljni, se kamera sprehaja po naključnem shodu ljudi, izmed katerih vsak odigra svoje lastne sanje. Vidimo moškega, oblečenega v kavboja, moškega, ki je železo, dva starčka, ki se igrata „mačjo ljubezen“ ter mijavkata in drug drugega praskata, razne ljudi, ki igrajo ali pojejo različno glasbo, drugi spet plešejo, in to vsi hkrati, ter tako ustvarjajo neusklajeno vizualno in slušno preobloženost. Sočasna bizarna jukstapozicija zvoka in slike učinkuje revolucionarno, kakor je Buñuel čutil, da bi moral učinkovati nadrealizem, ki naj bi izzival naše ustaljene navade in prepričanja. Sceno pa še bolj zapleta prepletanje številnih pripovednih niti: igralec in njegovo razmerje s prijateljevo ženo, televizijska ekipa, ki je prišla snemat to zmešnjavo kot del dokumentarca o igralcu, in skupina policijskih detektivov, ki sredi vse te zmede skuša rekonstruirati prizorišče zločina, da bi rešili primer umora.

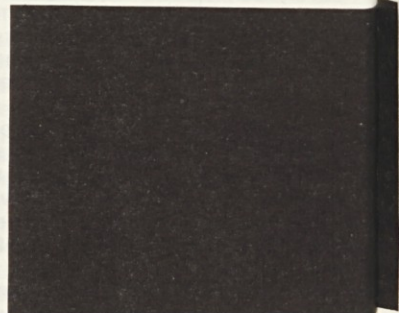
Ob koncu filma glavni junak ugotovi, da je bilo narobe, ker „ni šel dovolj daleč“, in se tako vsega loti znova, kakor Huck, ki zbeži v divjino, da bi poskusil iti dlje. Tako zmešan oziroma mlačen konec je tipičen za filme praške šole, ki satiro, nadrealizem in komedijantstvo združujejo z značilnimi jugoslovanskimi temami, saj je njihov namen pridobiti čimveč privrženec med gledalci.

V bistvu pa je bil zadetek v črno film Gorana Paskaljevića **Čuvaj plaže pozimi**, 1976, družbena komedija o mladeniču brez službe in upanja, da bo kdaj našel prostor, kjer bi živel s svojo bodočo ženo. Na koncu se, kakor milijon drugih Jugoslovancev, odloči za odhod med „gastarbeiterje“ v Evropo.

Uspeh filmov praške šole, ki so imeli doma več gledalcev kakor npr. **E.T.** ali **Lov za izgubljenim zakladom**, lahko pojasnimo s kakovostjo filmske produkcije in dejstvom, da njihova zvrst komedije in satire temelji na problemih, ki jih je na svoji koži občutila večina gledalcev. Prvi

film Emirja Kusturice, ki je letos prejel zlato palmo v Cannesu za tragikomedijo, posneto v tradicionalnem duhu praške šole **Oče na službenem potovanju**, zbadljiva družbena komedija **Se spominjaš Dolly Bell?**, se vrti okrog muslimanskega najstnika iz revne sarajevske družine, ki dozoreva prek razmerja z mlado prostitutko. Ob trčenju tradicionalne muslimanske preteklosti z obdobjem rock'n rolla postane podlaga njegove ljudske komedije porabniška družba sedanjega časa. Ta film je bil nagrajen na beneškem festivalu in so ga dolgo prikazovali po Evropi in Kanadi.

Slobodan Šijan, ki sicer ni študiral v Pragi, pa je edini jugoslovanski režiser, čigar ves filmski opus sodi v kraljestvo komedije. Šijan se je na domače in mednarodno prizorišče prebil s filmom iz leta 1980 **Kdo neki tam poje**, posnetim po scenariju priljubljenega mladega pisca gledaliških komedij Dušana Kovačevića. Film je nekaj takega kot Buñuelova **Vožnja z mehiškim avtobusom** (Mexican Bus Ride), če bi ga





Človek ni ptica, režija Dušan Makavejev

Balkan-ekspres, režija Branko Baletić



bil posnel John Ford. Šijanova angažirana črna komedija daje neusmiljeno sliko značaja srbskih kmetov na avtobusni vožnji po stranskih cestah proti Beogradu dan pred nemškim napadom na Jugoslavijo leta 1941. Šijanova kamera opazi vsako šibko točko oseb, ne da bi karkoli cenzurirala, in potem postavi vso skupino nasproti srbski pokrajini kot del narodne melodije, ki jo prepevata Cigana, ki spremljata skupino. Tako kot pri Buñuelovem filmu tudi pri Šijanu večina komedijskih in satiričnih elementov izvira iz čudne zbirke potnikov na avtobusu, toda Šijan gre še korak dlje od Buñuela: avtobus poganja parni motor, ki ga ogreva peč na drva z dimnikom, speljanim skozi streho avtobusa, avtobus pa vozi po pokrajini, kjer skoraj ni cest. Kot večina novih jugoslovanskih komedij nam tudi Šijanova ne privošči srečnega konca, kakršnega pričakujemo v hollywoodskih komedijah: film doseže vrhunec, ko med nemškim napadom avtobus vrže v zrak. Preživita le Cigana in zapojeta zadnji verz

svoje pesmi, ta pa je pravzaprav le film sam. Filmi praške skupine so posebna oblika satire in komedije in so pritegnili pozornost tako domačega občinstva kot tudi kritikov po svetu, predvsem v festivalskih krogih. Ostaja mi še tretja skupina, ki bi jo rad omenil, najpopularnejša od vseh: komedija brez umetniških ambicij, ki s humorjem in satiro obravnava vsakdanje probleme Jugoslovancev. Največji iztržek vseh časov je imel film Mića Miloševića **Tesna koža**, 1983. Zato naj znova poudarim, da najpopularnejši filmi niso preprosti partizanski vojni filmi, temveč komedije, gledane skozi komično perspektivo. **Tesna koža** je pravi arhetip takih filmov. Spremljamo patriarhalno figuro, nepomembnega uradnika, toda očeta velike in živahne družine, ujeje v nasprotju in navade vsakdanjika, katere člani od očeta zahtevajo predvsem denar in šele potem naklonjenost. Ob koncu filma se za „tesno kožo“ ne pokaže nobena rešitev, kakršna bi se lahko v hollywoodskem filmu, to pa poudarja realistične temelje jugoslovanske filmske komedije, ki v omenjenem filmu kaže prav tako tesno kožo jugoslovanskih obrazov, ki jih utesnjuje podivjana inflacija, velikanski državni dolg, ohlapno gospodarstvo in nizka storilnost.

Naj še malo natančneje spregovorim o tej posebni vrsti jugoslovanske komedije, za katero sicer raje uporabljam izraz „balkanska“ komedija, da jo ločujem od evropskih in srednje vzhodneevropskih komedij. **Tesna koža** je patriarhalna kot Jugoslavija pod Titom in nešteti vladarji pred njim. Toda pomembno je, da je oče v teh najpopularnejših jugoslovanskih filmih prikazan kot majhna, preobremenjena figura, napoln norec na pol slepar, ki se skuša na najboljši možni način prebiti skozi svojo službo in družinske obveznosti z malo ideologije in izginjavajočim priseganjem na tradicionalne vrednote. V sobi enega izmed otrok si na primer bizantinska ikona deli steno s posterjem Bruca Leeja. In ko oče vpraša člane svoje

družine, kaj pravzaprav hočejo od njega, mu složno odgovorijo: „DENAR... diplome ne pomenijo nič.“ Vse od Aristofana je večina komedij obravnavala močne aktualne teme, in čeprav **Tesna koža** ne posega po revolucionarnih nadrealističnih impulzih, značilnih za Makavejeva, vseeno kaže pritiske svojega časa. Jedro filma je gospodarstvo, ki je hkrati tudi največji jugoslovanski problem.

In nove smeri v jugoslovanski komediji? Svetovni uspeh Kusturičevega **Očeta na službenem potovanju** je nespodbiten dokaz, da sta jugoslovanski film in komedija odrasla in začlenjata dobivati priznanje, kakršno si zaslužita. Medtem pa se nekateri domači režiserji vedno bolj obračajo k ameriški zvrsti komedije in v nji iščejo navdih za ustvarjanje jugoslovanskih filmskih komedij. Najobetavnejši med njimi je ta hip Branko Baletić. Njegov **Balkan ekspres**, 1983, spremlja skupino malih prevartov po bojiščih in posteljah 2. svetovne vojne, in sicer tako lahkotno kakor film **Butch Cassidy and the Sundance Kid**. Prihodnost bo pokazala, ali je to resničen preobrat v jugoslovanskem filmu ali zgolj trenutna moda.

„Verjamem, da film lahko izraža veselje,“ pravi Kusturica, „in veselje vsebuje tako srečo kakor žalost.“ To je tako široka vizija komedije, za kakršno Bakhtin čuti, da jo moramo preučiti in ki jo jugoslovanske komedije že ponujajo. Konec koncev, ko je v Platonovem **Simposionu** sonce obsijalo družbo, ki je vso noč prepila, je Sokrates še vedno bedel in Aristofanu pokazal, da komedija in tragedija rasteta iz podobnega vira in sta zato enakovredni.

Andrew Horton

Prevedla Dragica Breskvar

Obstaja sto načinov, kako se v filmu pokaže hiša, pravi Metz, a umetnost filma je prav v tem, da gledalcu sugerira drugi smisel s samim načinom, kako je organiziran in prikazan prvi smisel.

Ameriški plan

ki zajema osebe od glave in nekje do kolen, tako da prevladajo nad prostorom, je v Dinastiji pogostejši od srednjega in daljnega plana. Nujen je za demonstracije novih garderob, nakazovanje običajno napetega odnosa med protagonisti, predvsem pa je izhodišče za veliki plan, ki je — glede na naravo nadaljevanke — absolutno privilegiran način zasledanja igralčevega prostora pred kamero. Ambient, ki je od sekvence do sekvence več ali manj vedno eden in isti — hotelska soba, pisarna, hotelska veža, kabinet, spalnica, sprejemnica, jedilnica — in je definiran že z napovedjo pred kadrom (glej ločila), v ničemer izrazito ne podpira oziroma označuje samega prizora. Ker je z ločilom dogajanje že locirano in ker je z daljnijim planom prostor tudi že razložen, je ameriški plan potreben le toliko, kolikor ponudi v videnje nekaj osnovnih statusnih znakov (ločuje pitje gina od sokov) in omogoči zadnji pogled na kostum oziroma površine, ki jih zakriva. Lahko bi rekli, da je število daljnih in ameriških planov odvisno od pogodb s šiviljami, velikih pa s kozmetičarkami.

Dialog

najmočnejše spodbuja razvoj dogajanja. Je enostaven — čeprav zaradi kompliciranih medsebojnih odnosov protagonistov niti ni vsakdanji — in glavni nosilec vsega narativnega razvoja. Če bi bila Dinastija nima nadaljevanke, bi imela več mednapisov kot posnetkov. Oropani kakršnekoli pesniške metaforike ali „filozofskih navdihov“ so podobni stripovskemu tekstu ali oblačku fotoromana. Sicer je celotna struktura naracije in reprezentacije Dinastije popolnoma naslonjena na model fotoromana, ki se je z dostopnostjo televizijskega aparata vsakemu domu moral preseliti iz časopisne fotografije na ekran. To pa še ni pomenilo, da je spremenil svoj „karakter“ — le slika je postala premična in oblačke je nadomestil zvočni zapis. Organizacija kadrov (fotografskih slik ali npr. mizanscene (fotografskih spojev) pa je znotraj svojega sporočilnega naboja ostala na isti ravni. Zna biti celo, da je fotoroman bistveno manj denotativen kot nadaljevanke, o kateri govorimo. (Nedvomno pa je Dinastija znotraj svojega žanra prava mojstrovina; obstajajo nadaljevanke perverznejše izdelave, ki se npr. pol leta odvijajo v samo dveh prostorih na največ tridesetih kvadratnih metrih — kar je nedvomno zgleden primer repeticijskega minimalizma.) Torej, če filmska slika ne izrabi skoraj nobene možnosti nadgrajenega sporočanja in sugeriranja drugega smisla, če ne presega svoje argumentativne in (površne) emotivne moči, potem jo mora vedno nekdo še posebej razlagati. Glavni spletkar dogajanja postane tako dialog, izrečena beseda, laž, sprevrnjena resnica, zamolčano dejstvo, pretirana odkritost, izmišljotina, dvoumnost, izpoved ... in bla bla.

38 Družinska drama

„nadaljevanke iz družinskega življenja, uvrščena v opoldanski ali popoldanski program za žensko občinstvo: angleško ime ‚soap opera‘ so nadaljevanke dobile po proizvajalcih mila in drugih gospodinjskih potrebščin v ZDA, ki so bili plačniki nadaljevanek in so od izvajalcev terjali tudi specifično dramaturgijo (iz Gledališkega besednjaka, Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana 1981, str. 228) Dinastija le deloma ustreza pojmu tega gesla. Res, da se zadeva suka v familiarnem krogu, vezanemu na krvna sorodstva, je pa tudi res, da je ta družina (ki se sicer enkrat tru-

di, da bi to bila, drugič pa to zanika) preveč ekscesna, da bi jo lahko predvajali v popoldanskih terminih, saj ima preveč emancipatoričnih in — za ženske, ki naj bi bile še naprej konzumentke čistil in pralnih praškov — nemogočih identifikacijskih momentov. Mogoče je tudi zato pri nas predvajana v poznih večernih urah, ko mati delavka bodisi že zapusti stol pred ekranom bodisi sploh ne pride do njega.

Da je Dinastija že višja oblika družinske drame, priča tudi dejstvo, da njena izhodiščna družina ni čisto po pravilu, saj ima očeta, ki ni vedno gospodar svojega (in drugih) početja, in dve materi: prva — krvna še zdaleč ne ustreza podobi Matere; po domače je to mati s strupeno skodelico kave (če bi jo že prinesla). Druga pa je mati s presladkano in povsod prisotno skodelico, ki pa ne more zasesti materine pozicije, ker že zaseda drugo — pozicijo mačehe, ki pa že spet ne ustreza podobi Mačehe, saj je predobra in sovražniku odpušča ravno tako kot prijatelju.

Družina v umetniških pripovedih ni imela nikoli kdovekako pomembnega mesta, prisotna je bila prej kot ideja, kot cilj ali težnja. Film je rajši ufilmoval pot do zakona kot zakon sam, če pa ga že je, ga je zbanaliziral ali pa postavil družinsko življenje v drugi plan, kot kuliso nekemu vsekakor bolj pestremu dogajanju, kot je epika družinske eksistence. Film, predvsem njegova melodramska zvrst, je lažje vzpostavljala ljubezensko razmerje, spletała željo med dvema nevezanima osebama, vozlała njune muke, premeščala njune prepreke, vzpostavljala in odstranjevala prekinitve itn. Institucija družine je dobila pomen šele takrat, ko je bila kršena, ko so jo uporabili za prikaz socialnih nelagodij ali ko je njena moč naraščala zaradi zunanje ogroženosti. Izjema je tu vsekakor japonski (ali židovski) film, ki obravnava zakon z avtentično poezijo domačijskega življenja, celo v prioritetenem položaju z ostalimi „ljubezenskimi statusi“.

Običajno pa srečnega zakona, torej tiste institucije, ki bi po pravilu hapy enda (iz melodrame npr.) morala ostajati harmonična, kot normalen podaljšek poljuba v zadnji sekvenci ali osrečujočega pogleda v prihodnost, enostavno ni. Zakon — družina izstopi iz nakazane sreče in se prelevi v aparat represije, ko proizvaja artikle z napako, vlaga v zgrešene investicije, katerih produkti bodo lahko ponovno vzpostavljali zapletena razmerja. Ustvarjalci Dinastije pa nič drugega kot močno eksploatirajo (tudi) to šablono: srečen zakon je vedno v odsotnosti oziroma sreča je merljiva s slabimi trenutki, srečna družina je dolgočasna, sreča ne vzpostavlja zapleta in zato onemogoča naracijo. Naracija pa je temeljna prvina filma. Tako v Dinastiji vsi obupno rinejo v zakon zato, da bi lahko iz njega tudi čimprej zlezli. Na poti ven — noter pa vedno obstajajo načini, da se razmerja čim bolj zapletajo, skvačkajo, zgneteje, scvro, pilijo, ponavljajo ...

Eksterier

— zunanji posnetki so zelo redki, včasih studijski posnetki ustvarjajo privid dogajanja na prostem. Ko se npr. osrednja junaka odpravita na konjske dirke, ju vidimo v studijskem srednjem planu med kako deseterico statistik. Izmenično z njimi se pojavljajo posnetki dirk, za katere se kaj hitro spozna, da so iz drugega vica (po vsej verjetnosti niti ne posebej za to priložnost posneti). Studijski posnetek občinstva z glavnima nastopajočima je zajet vedno v istem planu, saj bi drugi snemalni kot mogoče zahteval več scenografije ali še več oseb, kar pa bi pri tako instant snemanju zahtevalo več napora, časa in sredstev.

Filmska glasba

kot vsaka nadaljevanke ima tudi Dinastija svoj zaščitni znak, torej posebej skomponirano glasbo, ki pa je ni več kot deset minut za vseh ... sto nadaljevanek. Leit motiv se ponovi na začetku in koncu serije (podlaga za glavo) in pod ločili (posnetki arhitekture, ki ločujejo posamezne prizore). Po-



gostnost uporabe izredno kratkega efektnega glasbenega vložka deluje „pavlovsko“ kot zvon, ki opozarja, da se je maša začela. Glasbene podlage imajo razumljivo tudi funkcijo dramskega dogajanja — na mestih, kjer morajo biti emocionalna stanja še posebej poudarjena: višek dosega vedno pred oziroma ob izteku posameznih sekvenc. Kamera počasi prehaja v veliki plan, oseba izreče šokantno, zadnjo resnico ali laž, glasba se dviga, prehod na obraz, ki je teh resnic deležen, in pompozni višek zvočnega ozadja, ki bo z ostrim rezom prekinjen in bo po sekundi neme teme prešel bodisi v špico bodisi v posnetek hiše, v kateri se bo podoben postopek ponovil z drugimi osebami.

Glava filma

— začetni del filma navaja avtorje nadaljevanke. Najprej gledamo posnetke urbane arhitekture, ki jih preseka grafična obdelava, ta pa se prelevi v tipografijo. Pretežni del glave pa zavzema predstavitev igralcev: ti niso tako kot režiser in scenarist navedeni le z imenom, temveč — kot glavnim nosilcem projekta — je njihovo častno mesto poudarjeno še s sliko. Pojavijo se v besedi, sliki in simbolu. Tako pol ekrana zasede najbolj karakteristični posnetek igralca v srednjem planu, pol ekrana (po vertikali) pa njegov „adut“ blazen avto, šampanjec . . .) Tovrstne glave se uporabljajo le še pri televizijskih filmih, katerih identiteto določa predvsem zvezdniška zasedba. Usoda teh zvezd je običajno vezana na eno življenje — eno vlogo, ki jo še dodatno podpira tisk.

Interior

že zaradi simbolike same se vsi prizori dogajajo v zaprtih prostorih (projekt se namreč ukvarja le z „notranjimi stanji“). Običajni artikli, ki zapolnjujejo poslovne prostore, so vedno statusni; veljavnost nameščenca v službi določa velikost njegove pisalne mize in pestrost izbora pijač, ki jih ima za goste. Poleg pisarne (v kateri se nikoli ne piše) je najpogostejše uporabljen prostor jedilnica (kjer se nikoli ne naje), kjer imajo člani družine jutranji zbor in že takoj prvi spor; nadalje spalnica, katere postelje uporabljajo pred kamero le tisti partnerji, ki tudi v času, namenjenem spanju, intenzivno premetavajo svojo dušo, oziroma tisti, ki rabijo dokazati svojo moškost (homoseksualni rekonvalescent). Nasploh je seks zelo diskreten — vsa pornografija se odvija na ravni medsebojnih ljubezensko-poslovnih odnosov. Akt ljubljenja je „sublimiran“, v poljube, semtertja v kakšen strasten napad, ki se konča kvečjemu z raztrganim šivom; sicer pa je tako kot v lepih starih filmih erotika vedno v zraku in igralci so tisti, ki v svoji pojavnosti odkrivajo in prekrivajo vso seksapilnost.

Ker so interieri tako rekoč vedno eni in isti, morajo biti posamezni arhitekturni elementi in oprema izjemno izkoriščeni. Tako npr. hči, ki se zjutraj spusti po monumentalnih stopnicah iz zgornjega v spodnje nadstropje (gromozanske stopnice naj bi podpirale vtis trdnosti, tekstonskosti družine), odpravi vse za hišo potrebne socialne-družabno-poslovno — intimne stike: na vrhu sreča svojega otroka z vzgojiteljico (buc, buc, ljubček), v sredini bivšega moža, ki še vedno računa nanjo (pogledi, švindlanje) in spodaj očeta (objem, ljubček, pa, pa). Interieri prevzemajo torej vlogo gledališke kulise: prostor ima le odrsko globino, prizori se dogajajo le v enem planu prostora, voženj je bolj malo, kamera več zoomira, kot potuje . . . Vmesna montaža arhitekture med sekvencama (ločilo) nadomešča torej gledališko zaveso ali filmsko zatemnitev ali pa tudi televizijsko reklamo.

Kader-protikader

je temeljni snemalno-montažni prijem Dinastije, saj je čvekanje tudi temeljni nosilec naracije. V prizorih je običajno prvi posnetek splošen oziroma daljni in funkcionira kot

uvod, ki razloži prostor, predstavi nastopajoče in njihovo garderobo. Vse ostalo dogajanje pa je dialoško, torej žongljanje med eno in drugo osebo.

Kostum

je edina spremenljivka nadaljevanke. Isti se ponavlja le izjemoma.

Ločila

— že večkrat omenjen prehod od posnetka do posnetka — interpunkcija — je striktno posnetek arhitekture, ki napoveduje prostor, v katerem se bo odvijal naslednji prizor. To so kratki, stokrat ponovljeni vložki, ki ob glasbenem leit motivu kažejo stavbo nebotičnika (napoved pisarne), vilo (napoved doma), vhod v hotel (napoved beguncev v La mirage) z včasih rahlim odstopanjem od standardnih posnetkov — če se bo prizor v nadaljevanju dogajal zvečer, potem bo stavba poslikana v večerni svetlobi. Če pa se prihajajoče dogajanje odvija v drugem mestu, bo za interpunkcijo služilo letalo, ki se vzpenja (za odhod) oziroma spušča (za prihod) ali pa posnetek ulice novega kraja s podnapisom imena mesta.

Mizanscena

kot že rečeno, se igralci kameri nastavljajo, pred njo sončijo zobe, zavijajo z očmi, udrihajo s trepalnicami, trzajo z ličnicami, skorajda migajo z ušesi . . . zato tudi večinoma nastopajo v prvem planu. Če že premikajo svoja brezhibna telesa, počno to kot manekenke na sprehajalni stezi. Ker pa je prostor, v katerem se gibljejo, več ali manj kulisa, se z njim ne spajajo, kaj šele da bi z njim karkoli gradili.

Montaža

je izrazita tehnika lepljenja, sicer pa uporablja podoben trik kot druge nadaljevanke: rez nastopa vedno tam, kjer se je zgodilo nekaj pretresljivejšega, npr. na začudenem, osuplem izrazu igralca, ki je obogaten z novimi resnicami in odkritji. Njegovo obogatitev spremlja rastoča glasba in že sledi rez, edini suspenz, ki traja do naslednjega tedna.

Prostor zunaj kadra

(fizično ga) vzpostavlja le ločilo. Gledalec tako rekoč sploh ne občuti, da obstaja iz celic, v katerih se vse te drame dogajajo, kak izhod, podaljšek, da je sploh še kakšno dogajanje razen tistega, ki ga vidimo. Iluzije ni. Zunanji zvokovi ni, okna so mlačna, svetloba vedno ista, igre senc ni, drugih ljudi ni, skratka, življenje se odvija le za dinastijevce, ki so si sami sebi čisto dovolj.

Rakurz

žabja perspektiva je uporabljena le pri ločilih. Da bi bil nebotičnik s pisarnami mogočnega podjetja še bolj mogočen, je obvezno posnet iz spodnjega kota. Od tod se zoomira na okno sobe, v kateri se bodo odvijale drame. Ptičja perspektiva je ravno tako uporabljena le pri ločilih, in sicer na posnetek hiše — doma, ki se s svojimi zemeljskimi problemi prebija skozi to življenje smrtnikov.

Toliko o najbolj gledani nadaljevalni svetovnih ekranov, o ideji za malo truda in z velikim učinkom. Torej problem, če ga vzamemo, kot problem, ni le naš.

režija in scenarij: Vojko Duletič
 direktor: Karpo Godina
 fotografije: Mirko Lipužič
 scenografija: Milena Kumar
 kostumografija: Berta Meglič
 maska: Toni Ziherl
 montaža:

tonski snemalec:
 direktor filma:
 muzika:
 igrajo:

Matjaž Janežič
 Pavle Kogoj
 R. Strauss, G. Verdi
 Slavko Cerjak, Teja Glažar, Ivan Rupnik, Zvone Hribar, Dare Valič, Demeter Bitenc, Andrej Kurant
 Viba film, 1985

proizvodnja:



Bilo je več videti. Zgrozil se je. (J. Vipotnik: Doktor, str. 178)

Za dosedanje kritičsko pisanje o filmskem opusu Vojka Duletiča sta značilni dve ugotovitvi: o pisanju slovenskega filmskega stavka in o celovitosti posebnega filmskega izraza — in obe sta razumljeni kot izrazito pozitivni. Film **Doktor** ostaja tako povsem konsistenten del avtorskega opusa, le da bi v omenjenih komponentah veljalo zdaj že iskati vzroke za njegov neuspeh. Vendar ne gre samo za obrnitev predznakov. Oznaka „slovenski film“ je postala že tako zelo nabita z negativnimi prizvoki, da se nam zdi koristnejše namesto ponavljanja površnih ocen (o negledljivosti in literarnosti) ujeti Duletiča na njegovem lastnem terenu — na terenu ufilmanja slovenske literature — in potem analizirati celovitost njegovega filmskega izraza. Teza je prevzaprav zelo preprosta: roman *Doktor* je bolj filmski od samega filma.

„Nekdo je pred njegovo lino postavil nekakšen zaslon. Desko ali kaj, da bi zakril razgled. Line hočejo zagraditi, da jetniki ne bi videli, kaj se dogaja, je spreletelo številko osem. Tisto, kar se bo zgodilo, naj ostane prikrito očem. Policaji so štorkljali po dvorišču in naprej zastirali line. Številka osem je nekaj časa počakal. Neznansko ga je imelo, da bi videl, kaj se bo zgodilo. Potem se je spet previdno povzpел do line. Ničesar ni mogel dognati. Deska je bila tako založena, da je samo od strani prepuščala malo svetlobe. Kaj, če bi jo odmaknil? Če bi odprl okno in jo toliko premaknil, da bi videl. Neskončno previdno bi jo moral potisniti na levo. Za en centimeter, za dva centimetra bi bilo dovolj. Med križi lahko odpre okno. Če bi mu uspelo, da bi vzdržal ob zidu, na eni roki bi se moral držati, da bi z drugo segel k zaslonu in ga premaknil. Neskončno previdno bi moral to narediti. Neskončno počasi in neskončno previdno. Najprej mora odpreti okno. To je hitro opravil, ni bilo težav in mraz je planil skozi rezo v celico. Spustil se je spet na tla in premišljeval, kako najbolj pametno, s čim manj energije in čimbolj previdno uresničiti načrt. Šum ljudi na dvorišču je bil čedalje močnejši. Vlekel je na ušesa, lovil glasove, hotel zvedeti, komu je namenjena vrv?

40 Toda na dvorišču, kakor da bi bili sami mutci. Nobene besede, nobenega glasu, nobenega povelja, samo škripanje mize, udarci kladi, toptanje nog. Spravil se je k delu. Pošteno se je namučil, da je dovolj stegnil levico, da je lahko prijel, pravzaprav ne prijel, marveč položil prste na rob deske in neskončno previdno in počasi pritisnil. Šlo je. Premaknil je desko za nekaj milimetrov in se ves upehan spustil na tla. Še enkrat bo moral ponoviti operacijo. Potem bo imel dovolj široko špranjo. Dosedanja mu je kazala samo prvi steber vislic.“

(J. Vipotnik: Doktor, str. 179/180)

V teh nekaj stavkih, med zaslonom in dovolj široko špranjo, s katerimi se končuje roman *Doktor*, je zaobsežen temeljni kinematografski dispozitiv: režija pogleda. V kinu imamo opraviti z

več pogledi: pogled kamere, pogled junakov, pogled gledalcev. Toda, kot pravi mlada newyorška režiserska Bette Gordon, obstaja še četrti pogled — pogled nekoga drugega, ki gleda. To je pogled, ki implicira vojerizem, in prav ta je „uprizorjen“ v citiranem odlomku romana. Pogled, katerega splošnost (brezimni „jetnik številka osem“) natančno ustreza stalni razpetosti med težnjo „videti več, videti vse“ in pogledom stran, ki spremlja grozo ob soočenju z objektom želje. Jetnik številka osem mora z nečloveškim naporom odmakniti zaslon, da bo imel dovolj široko špranjo. Zakaj? Da bi videl tisto, česar ne more gledati.

In kako Duletič reši ta prizor? V scenariju (verzija z letnico 1983) je sam nastavek iz romana še ohranjen, pomeni celo zaključni prizor filma; zato pa je v finalni verziji filma vse skupaj zreducirano na en sam stavek. „Doktorja peljejo,“ pravi eden od jetnikov ostalim v celici. Vztrajajmo na tem detajlu, saj je njegova rešitev simptomatična za celoto: tam, kjer bi moral režirati pogled, ga dobesedno ponotranjiti v filmsko formo, Duletič vstavi besedo. Ta beseda je filmska le, kolikor je pač vpeta v film, v resnici je še obremenjena z medijem, ki mu izvorno pripada — z literaturo. Duletič tako dobesedno piše svoj filmski jezik. Že doktorjeve prve besede v filmu so prebrane — na glas (!?) bere poročilo, ko sam sedi v pisarni — kot da bi nas že takoj na začetku hotel opozoriti na temeljno pomanjkljivost filma.

In ta je prav v zapostavljanju specifično filmskega izraza. „Ne pokaži tistega, kar lahko poveš, če že moraš pokazati, še povej,“ je zapisal Igor Koršič. Vojko Duletič se je v Doktorju držal tega principa.

Stojan Pelko

Tragična zgodba doktorja Kanteta je v vseh ozirih korektno filmsko delo, vendar to korektnost film v ničemer ne zagotavlja tiste relativno večje vznemirljivosti, ki bi ga uvrščala med izjemne stvaritve. Izjemen in s tem cinefilsko obvezujoč Duletičev **Doktor** pač ni, celo v okviru avtorjevega lastnega opusa in v okviru lastne nacionalne kinematografije ne.

To trditev velja nekoliko natančneje opredeliti, ker sama po sebi samoupravno neizpodbitna. **Doktor** je namreč v primerjavi s **Strahom in dolžnostjo** ali **Drago moje Izo** v dramaturškem in izvedbenem smislu (kar zadeva režijo, scenografijo, filmsko igro, montažo) bolj domišljen in izpiljen, vtis pa je, da je v tej perfekturni oblikovitosti več akademske umirjenosti kot pa angažirane povedne in razčlenjevalne strasti. Videti je, da se je Duletič osredotočil predvsem h korigiranju svoje najbolj očitne šibke točke

— postavljanja svojih oseb pred objektiv kamere v pozah mirujočih fotografskih posnetkov, prizadevaje si pri tem, da bi vakuum v tovrstnih kadrih zapolnjeval z notranjo dinamiko, kar se mu je tudi v zadostni meri ali kar v celoti posrečilo. Gledalcu se ob **Doktorju** zanesljivo ni bilo potrebno otepati z občutkom, da je na fotografski razstavi, kar se mu je ob prejšnjih snidenjih z Duletičem bolj ali manj redno dogajalo.

Sprememba pa je — v primerjavi s **Strahom in dolžnostjo**, **Drago** **mojo Izo** kot filmoma, ki skupaj z **Doktorjem** sodita v ciklus Duletičevih „posegov“ v bivanjsko, moralno in socialno problematiko, s kakršno je človeško življenje in človekovo usodo tu pri nas



navdala dramatika narodnoosvobodilnega boja — doživel tudi avtorjev tematski interes. Ne sicer v globalnem smislu, pač pa z ozirom na težišča in kar zadeva poglavitne poante. V obeh prejšnjih filmih, s katerima se je vračal v območja doživljajskega in zgodovinskega spomina na vojno — revolucijski čas, se je Duletičeva avtorska pozornost posvečala predvsem razčlenjevanju socialnih transformacij, ki so kot nepremagljiv vrtnec zagrabile posamezne človeške usode oziroma družine kot nekakšne nukleuse značilnih socialnih kategorij na naših tleh. V **Doktorju** je v ospredju notranje etični prelom, kot ga je — v glavnem brez razvitih korelacij s svojo socialno naravnostjo — doživel visoki policijski uradnik doktor Kante, potem ko se je globoko v njem zalomil temeljni vzvod odločitve o tem, čemu pravzaprav namenja svoj življenjski raison.

Zastavi se sicer vprašanje, ali je teža argumentacije, s kakršno je avtor filma utemeljil ta dramatično-tragični preobrat v zavesti in ravnanju svojega protagonista, zadostna. V dramaturškem in režijskem ogrodju je zreducirana na Kantetov notranji moralni imperativ, tako da pušča povsem ob strani ves njegov socialni status, vsa idejna ali ideološko-politična razmerja in — razen nekaterih poglavitnih — domala vsa dejstva, ki so konstituirala dimenzijo časa: s potrebno skrbnostjo je orisal edinole njegovo atmosfero, vendar samo navznoter, v človekovem trpkem doživljanju, ne pa tudi v kakršnihkoli povnanjenih akcijah in aktivnostih oziroma manifestacijah.

Doktor, skratka, ni filmski zapis o slovenskem dogajanju v vojni ali v Ljubljani v ilegali. Teh dogajanj se s svojo baladno zgodbo v dejavnih odločitvah in smrti doktorja Kanteta, ki je sklenil po svojih najboljših možnostih služiti ciljem revolucijsko nastrojene osvobodilne fronte in v njenem okrilju ciljem komunistične ideje, ter, navznoter, v sebi, obrniti hrbet falangi kontrarevolucionarne reakcije, v katere službi je bil dotlej, sicer dotika, vendar samo od strani in nikakor ne do te mere, da bi jih zajemal v svoje sekvence in jih ponazarjal oziroma elaboriral v svoji dramaturško-fabulativni konstrukciji.

To je ugotovitev, ki je seveda ne komentiramo in je ne želimo ovrednotiti ne s takšnimi ne z drugačnimi predznaki. Povsem jasno je, da bi bil film v organizirani ilegali mreži in v vseh mnogoterih aktivnostih, ki so se v vojnem času udeležile v organizmu mesta, kakršno je bila Ljubljana, delo docela drugačnih tematik, idejno-estetskih in oblikovnih kategorij. Duletiča takšna — epska in akcijska zgodovinska rekonstrukcija ne zanima. Njegov avtorski habit je iz drugačne snovi. Kar je njegove vsebine in duha, sta vpeta v film v **Doktorju**. Ta skuša biti drama človekove moralne intime, njegovih tihih, skritih, ponotranjenih vzgibov, ki pa prav zavoljo te svoje globinske izražajo globlje človekovo bistvo kot vse druge še tako dramatične akcije.

V tem smislu je mogoče — in potrebno — zavrniti vse splete ugovorov, ki postavljajo pod vprašaj samo vrednost tragične odločitve in usode doktorja Kanteta, se pravi tega filmskega junaka kot takega. Doktor Kante kot realna zgodovinska oseba ni bil organizacijski spiritus fenomenalnih dejanj v ilegali Ljubljani in torej nima razsežnosti, kot jih zgodovinske in živi spomin pripisujeta možem Kidričevega, Tomšičevega, Svetinovega ali njim podobnega kova. Kantetova vloga in delež v tem dogajanju sta bila po svoji veljavi in dalekosežnosti veliko manjša.

Toda pomen in vrednost nekega fabulativnega lika, nekega literarnega ali filmskega junaka se ne merita po realno objektivni zgodovinski funkciji te osebe, temveč po njenih dramatičnih dimenzijah, ki so v Kantetovem primeru nesporne. Zanimiva in vse pozornosti vredna je zlasti njegova poza „samotnega jezdeca“, ki je resnico o času, moralno bistvo zgodovinskega „ukaza“ in samo pot k dejanjem domislil sam, brez vsakršne organizacijske opore, kar je še tolikanj večji in zato v pravem pomenu besede heroičen veliki korak.

Možno in dovolj verjetno je sicer, da bi bil ta tragični patos v ravnanju doktorja Kanteta prišel do izraza še celo bolj, ko bi se bila mreža fabulativnih vzlovov razširila prek večje epsko-narativne površine in v soočenju med organiziranimi jedri odporiškega delovanja v organizmu ilegalne Ljubljane še izraziteje poudarila veličino lastne odločitve; zunaj tega konteksta in tako, da ostaja obča podoba dogajanja onstran roba pričujočega filmskega polja, je videti manj poudarjena in izrazita, kot bi lahko bila — in kot objektivno je.

Moč tega filma pa je v dobršni meri skrhana tudi zavoljo časovnega odmika, ki loči nastanek filma od zgodovinskih okoliščin, v kakršnih je doživela tragična usoda doktorja Kanteta svojo življenjsko utelešenje. Resonanca tistih dni v našem zdajšnjem zanimanju ne zamira, le poudarki doživljajo svoj neizogibni zamik. Posvečanje pozornosti heroičnim odločitvam in žrtvovanju ni več in ne more biti aktualno v nekdanji meri. Zdaj, po štiridesetih in več letih, so v jedru zanimanja razkrivanja odklonov, ki se jih doslej nismo zavedali, ali pa so ostala nepojasnjena in zatajena. S svojim narativnim motivom Duletičev **Doktor** sam po sebi torej ni zgnil posebnega zanimanja, oblikovalni pristop pa — z vso korektnostjo in decentnostjo posameznih prvin ter njihovega razporeda v filmsko celoto — prav tako ni razvnel.

Imamo delo, ki mu ni mogoče nič posebnega očitati ne v globalu ne v detajlih, ostaja pa vendarle rangirano nekje sredi seznama vsega, kar je nastalo v domeni našega filma in zatorej v senci velikih, prelomnih stvaritev, ki so markirale razvojno pot slovenske filmske umetnosti (in samega Vojka Duletiča).

Viktor Konjar

1941

Menda je **1941** edini dosedanji veliki komercialni „flop“ v Spielbergovi karieri. Kot je dejal sam avtor, Američani najbrž ne morejo prebaviti prevelike količine humorja na lasten račun. Zdi se, da večina (vsaj velik del) kritike gleda Spielbergove filme tako kot publika. Zato **1941** ni bil identificiran kot „veliki dosežek“. Toda upamo si dvomiti, da je kritika bila dovolj samokritična, in vse kaže, da bo **1941** moral čakati na prihodnost, da bo „pravilno“ umeščen tako v Spielbergov opus kakor tudi v kontekst „razvoja“ filmske industrije svojega časa.

Če naj še govorimo o tem, da **1941** ni bil ustrezno percipiran v trenutku, ko so ga začeli predvajati, potem je vsaj del razlogov, zaradi katerih se je to pripetilo, po mnenju podpisanega mogoče iskati tudi v njegovi specifični politični barvi: film profilira levičarska drža v času, ko levičarski pristop enostavno ni v modi. V filmu namreč kaj hitro lahko razpoznamo paradigme humorja, ki jih je razvila revija MAD. Gre po temtaku za humor, ki ni zasnovan samo na pretiravanju in parodiranju (čeprav sta ti dve potezi njegova neizogibna sestavina), ampak tudi na artikulacijah, ki nosijo eksplozivno ideološki naboj, ki torej demontirajo smisel vsakdanjih samoumevnosti, za vsako ideologijo konstitutivnih mitov itn.

Ni dvoma, da je tisto, kar je bilo za ameriško prebavo v tem Spielbergovem filmu „le malo preveč“, prav posmeh patriotizmu in številnim že tudi kinematografsko utrjenim kodiranim „junaškim pozam“, ne nazadnje pa tudi samim kodiranim *slap-stick* prijemom. **1941** namreč poteka kot zaporedje dinamičnih dogodkov, ki jih nosi izključno ideološka naravnost akterjev: popolni patriotizem. Vendar pa je potrebno poudariti, da se Spielberg ne ustavi zgolj na ustvarjanju sekvenc (ki so seveda „noro“ montirane — tako „v kadru“ kot v zaporedju kadrov), ki zlahka razpoznavno parodirajo ideološke prikazni, katere je prav hollywoodska industrija v svoji tradiciji še kako ovekovečila.

1941

režija:
scenarij:
fotografija:
glasba:
igrajo:

Steven Spielberg
Robert Zemeckis in Bob Gale
William A. Fraker
John Williams
Warren Oates, John Belushi, Dan Aykroyd, Toshio Mifune, Nancy Allen, Christopher Lee, Robert Stack, Treat Williams
1979

proizvodnja:



Njegov film o „znorelem patriotizmu“, ki sproži serijo dogodkov, ki so utemeljeni drug z drugim (po modelu, ki ga nudi vsak elementarni opis histerije), se odvija predvsem v *specifični pokrajini*. Konfiguracija terena ima pri vsakem vojskovanju zelo velik pomen. Takšen pomen ima tudi v „bitki brez realnega objekta“, ki poteka v Spielbergovem filmu. Toda kakšna je ta pokrajina? So to vzpetine, doline, holmi, gozdovi, puščavske čistine itn.? Ne! „Pokrajina“ je medijski (hkrati seveda tudi urbani) prostor: straža ni na nikakršnem hribu, ampak v gondoli kolesa v zabaviščnem parku, artilerijska postojanka je na dvorišču tipičnega ameriškega doma (v familiji) — konec koncev, pokrajina je Hollywood v vsej njegovi metaforični razsežnosti, pri čemer je metafora realnejša od svoje „realne“ relacije. Spielbergu torej z eksploatacijo Hollywooda kot mita in metafore obenem uspe zadeti prav tisto, kar pomeni specifično „ameriške ideologije“ v njeni absolutni medijskosti. Konec koncev se Spielberg ne ustavi niti pred avtoironijo, ki je dana že v prvih kadrih, ki variirajo znani motiv gole plavalke iz Žrela (z vsemi kondenziranimi smisli tega motiva vred). Spielbergov film je tako po svojem

učinku nujno politično subverziven na način, na kakršnega je subverzivno levičarstvo medijske družbe sploh: učinek subverzije je vselej v nenapovedljivi meri obsojen na ideološko absorpcijo in na insistiranje na zavržku te absorpcije. Subverzija, ki jo izvaja ta film, poteka na politiki (kakršna se reproducira v Ameriki) najbolj „lastnem“ terenu, torej na medijsko profiliranem polju. To dejstvo ilustrirajo tudi sovražniki — posadka japonske podmornice torej — ki „od zunaj“ jasno razpoznavajo, kaj jim kaže uničiti, če naj nasprotniku zadajo odločilen udarec: uničiti kaže Hollywood, centralni agregat produkcije ideologije in torej nasprotnikove vojne morale.

Od tod dalje je torej jasno, zakaj je Spielbergov **1941** ostal „nerazumljen“ in zakaj tudi ameriški publiki ne pomeni „pravega“ hollywoodskega posladka — samonanašalna poteza, ki v primeru **1941** označuje tudi domet specifičnega radikalizma, ustvarja (žal) tudi učinek neznosnosti.

Darko Štrajn

Indiana Jones

Indiana Jones and the Temple of Doom

režija:
scenarij:

Steven Spielberg
Willard Huyck, Gloria Katz po zgodbi Georga Lucasa
Douglas Slocombe, Allan Daviau, Garrett Brown
Industrial Light Magic
John Williams
Harrison Ford, Kate Capshaw, Ke Huy Quan, Dan Aykroyd
Lucasfilm/Paramount, 1984

proizvodnja:



V krajšem zapisu kot je tale, seveda ne kaže izgubljati besed o tem, da je **Indiana Jones** „nadaljevanje“ **Lova za izgubljenim zakladom**, da je orjaški komercialni uspeh **Lova** sploh omogočil **Indiano Jones**, da drugi film le napolnjuje koncept prvega, ter slednjič tudi ne o tem, da je (kakor je bilo tudi pričakovati) drugi film „slabši“ od prvega. Kajti: če bi kdo najprej videl drugi film, bi bil lahko enako frapiran spričo kontinuitete dinamične akcije, kakor je bila večina igralcev, ko je videla **Lov za izgubljenim zakladom**. Ker se torej nujno vpiše kot „slabost“ na račun **Indiane Jonesa**, je izostanek gledalčevega presenečenja, učinek, ki je povzročen s ponovitvijo dramaturškega koncepta. Tega je — kot vemo — sam Spielberg formuliral s stališča otroškega gledanja (oz. če hočemo: s stališča zadovoljevanja infantilizma gledalcev): predpriprava „akcije“ in predah med akcijami morajo biti čim krajši. Ker pa je razvidno, da gre že pri **Lovu** za realizacijo (otroške) fantazme, je jasno, da „ponovitev“ ne more imeti istega učinka kot original, iz česar

sledi dokaj univerzalen nauk — da se določena fantazma lahko realizira samo enkrat; drugič ji seveda manjka dimenzija presenečenja spriči možnosti nemožnega, ker se je nemogoče že izkazalo za možno, torej je jasno, da se fantazma drugič ne realizira, ampak se ponovi. Ponovljena realizacija seveda izpostavi predvsem „irealnost“ fantazmatskega, ne reproducira realizacije, ampak reproducira fantazmo kot fantazmo. Da je to jasno tudi samemu Spielbergu, sledi (in bo sledilo) iz njegovih kasnejših filmov.

Če pa vendar ne odstopamo od stališča, da je Spielberg kljub vsemu izjemen avtor, nam ne preostane nič drugega, kakor da znake njegove izjemnosti iščemo v detajlu in da insistiramo na ugotovitvi, da je v *Indiana Jonesu vsaj en* detajl, ki upravičuje ponovitev, o kateri smo govorili zgoraj. Če lahko rečemo, da je že v *Lo-vu* osnova, ki oskrbuje kontekst akciji (ki jo napolnjuje...) teološka, t.j. historično-materialistična, potem je tudi v „ponovitvi“ potrebno iskati ustrezen element „univerzalnega“, ki akcijo ne samo dela za razpoznavnejšo in in smiselnejšo, ampak ji tudi omogoča pomenskost, ki ustrezno zaposli percepcijo gledalcev in morda zamaje kakšne ustaljene pojme, če jih že ne subvertira kot ideologeme.

V *Indiana Jonesu* je mogoče identificirati določen premik glede na *Lo*. Premik zadeva drugi vidik identitete glavnega akterja, katero določa arheologija kot stroka. Če gre v *Lo* za akcent na zgodovini, gre v *Indiana Jonesu* za akcent na etnologiji. Če je v prvem primeru mogoče definirati skrajni točki napetosti kot časovno razdaljo (med tema skrajnima točkama je kajpak razpeta mreža vseh ostalih razmerij napetosti), je v drugem potrebno videti poudarek na prostorskem razmiku. V raznolikosti civilizacij pa jasno vsako potovanje v prostoru pomeni potovanje iz področja, kjer vladajo določene specifične navade, načini življenja..., v področje, kjer so te navade drugačne, z gledišča popotnika „eksotične“, oz. posebno zanimive za proučevanje ipd. v *Indiana Jonesu* pa dec iz letala v imaginarij drugačne civilizacije ta aspekt soočenja z *drugo civilizacijo* dramatično funkcionalno izpostavi in utemelji. *Indiana Jones* ni samo realizacija otroške fantazme junaka, ki se znajde v vsaki situaciji in s svojo zvitostjo ter močjo uide najbolj neverjetnim nevarnostim, ampak je tudi realizacija fantazme o znanstveniku, ki svoj predmet ne samo opazuje, ampak je s svojimi znanstvenimi in vsemi ostalimi potencami z njim v nekakšnem notranjem razmerju. Tako ni naključje, da je

Spielbergov junak arheolog, kajti ravno v tej vedi se zdi omenjena relacija najbolj nemogoča.

In zdaj končno povejmo, na kateri detajl (ki upravičuje celoten film) smo mislili. V splošnem planu vidimo kompleks zidov, eksotično razporejenih stolpičev in po vsem tem nepravilno razmetanih oken. In v tem kadru zaslišimo vzklík Indiane Jonesa (lahko bi rekli: v „na pol offu“): „Kje je moj brivnik?“ Ta izredno kratek kader nima nobene funkcije glede na sam razvoj akcije, torej je njegova funkcija čista označitev premeščenosti glavnega akterja, v tem primeru v civilizacijskem smislu. Kadar nas opozori, da nikakor ne gre verjeti, da se fantazma o „absorbiranosti“ znanstvenika v njegov lastni predmet realizira brez konstitutivne razlike, onkraj katere je tisto drugo: drugačna civilizacija; in če se nam kaže kot eksotična in mistična, je eksotičnost in mističnost vpisana na stran spoznavajočega (in celo delujočega) subjekta. Osnovni Spielbergov „spinozizem“ torej ostane neokrnjen.

Darko Štrajn

Osamljeni očka

Author! Author!

režija:
scenarij:
fotografija:
glasba:
igrajo:

Arthur Hiller
Israel Horovitz
Victor J. Kemper
Dave Grusin
Al Pacino, Dyan Cannon, Tuesday Weld, Bob Dishy, Bob Elliott
20th Century Fox, 1982

produkcija:



S kakšnim namenom kliče občinstvo pravkar odigrane gledališke predstave avtorja na oder? Da bi tako izrazilo svoje priznanje, navdušenje nad predstavo, svojo „očaranost“? Lahko da. Toda kot je slišati v anekdoti, ki jo nekdo pove v tistem mučnem vmesnem času nekaj ur, ki ločijo ustvarjalce pravkar odigrane premierske predstave od izida prvih izdaj jutranjih časopisov, v kateri bo s svežimi gledališkimi kritikami že znana razsodba o uspehu ali neuspehu, zmagi ali polomu in s tem seveda tudi o najbolj pomembnem, o finančnem izidu novega gledališkega podviga, je prav možno tudi to, da kličejo gledalci avtorja na oder samo zato, da bi mu pljunili v obraz. Samo ti dve izključujoči si možnosti potemtakem obstajata za pisca broadwayskih (ne)uspešnic ter hkrati (kot je mimogrede zelo rahločutno poslovenjen naslov filma) „osamljenega očka“ negodnih mladičev, ki jih je zapustila neodgovorna žena-mati in se preselila k drugemu, za avtorja v tej „igri“ na uspeh, ki ne pozna sentimentalnega usmiljenja, pri čemer je eden redkih dosežkov filma ravno v tem, da jo — zanimivo, da prav nič karikirano — postavi na ogled.

Film v tistem trenutku še vedno funkcionira tako, kot da bi skušal prepričevati, da sta obe možnosti povsem „realni“: ali uspeh in rešitev gmotnih težav, izvirajočih iz velikega števila „lačnih ust“, ki jih je treba nahraniti (z neužitno, a tako zdravo in naravno hrano, ki jim jo vsiljuje „očka“), ali pa grozeči polom in razhod otrocičev. In že je tu jedro zapleta. Otroci na-

mreč niso njegovi (z izjemo enega samega, ki pa ni skupen), ženini so, pa še to ne istega očeta, ampak kar treh različnih očetov, naraščalniki, rutinirani in niti najmanj vznemirjeni, kvečjemu resignirani in naveličani objekti ločitvenih pravih in postopkov. A ko jih skušajo po materinem odhodu nekako razporediti med prave očete, se prav kmalu pokažejo njihova močna čustva: za očka hočejo namreč samo njega. Seveda vsi po vrsti pribеžijo nazaj in mu, da ne bi poskušal še kaj dvomiti, tudi lepo povejo, da je le on najboljši očka na svetu.

Toda ne le v družinski, ampak tudi v profesionalni sferi, zaradi katere naj bi ga pravzaprav zapustila žena, ki celo nesramno zatrjuje, da se je ob njegovem celodnevem gledališkem ustvarjanju v resnici ona čutila osamljeno in zapostavljeno, se stopnjuje pritisk nanj, in sicer zaradi domnevne neprepričljivosti njegove igre smešno resnega oziroma resno smešnega žanra. Za tega slednjega gre kajpada (kakšno naključje!) vzporedno obema avtorjema: tistemu v filmu, piscu gledališke igre, kot tudi režiserju filma. Oba si res zelo prizadevata, a če naj bi bil odločilen seveda zlasti drugi (vzporednica z avtorjem v filmski zgodbi), ki se, „odgovoren“ za oba, neusmiljeno trudi vzbuditi komične učinke ob temi, še malo ne neprimeri na melodramsko obdelavo (npr. tipa Kramer proti Kramerju, tokrat umeščeni v svojevrstno eksotiko newyorškega gledališkega življenja in njegovega zakulisja, je povsem očitno, da mora spriči te vzporednosti tudi avtoironičen moment, nakazan v anekdoti o klicanju av-

torja na oder, dobiti svojega ekvivalenta „na drugi ravni“. Kaj torej čaka avtorja potem, ko... A pojdemo lepo po vrsti. Dejstvo je, da poskuša „avtor“ preigravati vse registre komičnega; morda bi lahko trdili, da stavi največkrat na komični učinek afektivne kontradikcije, pri čemer bi ga depatetizacija in dedramatizacija dogajanja (npr. privajena samoumevnost ločitvenih problemov, odrasla izkušnost nasvetov otrok glede questions d'amour, njihova hladnokrvna naveličanost ob še eni od že (in še) tolikih ločitev) v drugačni konstelaciji morebiti lahko celo privedla bliže parodiji melodramskih stereotipov, nič manj pogosti pa niso tudi elementi besedne komike, vključno z raznimi paralogizmi in sofizmi, vse do čiste situacijske komike in gagov. Toda če naj bi bilo raznolikim komičnim učinkom skupno, da jih proizvede nenavaden zasuk, ki običajno implicira tudi neko vrednostno stlišče, presenetljiv preobrat, ki je povezan v nasprotju z nakazanimi pričakovanji (ilustrativen je morda primer Charlota, ki ga kaže kamera v hrbet, ko se nagiba čez rob močno gugajočega se čolna in pri tem vzbuja vtis od morske bolezni izmučenega človeka pri silovitem bruhanju, ko pa se zravnava in obrne, drži z zmagošlavnim izrazom na obrazu v roki velikansko ribo), potem za dobro komiko nedvomno velja, da si mora pri tem na liniji pričakovane in presenetljivega dočakanega pustiti dovolj široko asociacijsko polje, dovolj manevrskega prostora.

Morda je ravno tu treba iskati odgovor na vprašanje, kje filmu spodleti. Kajti ni namreč mogoče ne opaziti, da je komika v filmu pretežno enovalentna, sicer ne operira s pravim mehanizmom, a predvidi samo en izid. Samo nekaj primerov: ko „osamljeni očka“ vseskozi resnega obraza in tožnega pogleda (iz preizkušene tradicije in manire komičnih igralcev od Bosterja Keatona naprej) v idiličnem vzdušju dopolnjenega sladostnega nenadoma vpraša svojo novo prijateljico, igralko glavne vloge v njegovi s težavo nastajajoči igri, ali si bo zdaj mislila, da v New Yorku vsi pisci gledaliških del spijo s svojimi igralkami, ji na njeno repliko, češ ali mogoče to ni res, lahko odvrne le: pač, res je; ali ko se cela družina mrzično pripravlja za odhod na premiero, je reakcija vnaprej pripravljena s tem, da oblečeta deklici najprej nekaj, kar naj bi bilo po njunem „očku“ za-

gotovo najbolj všeč, in že mora ta, groza, kakšni pa sta, vzroji in zahtevati, da se preoblečeta; ali ko nepričakovano doma najde ženo, ki si ob odkritju, da ima naslednico, privoščiti nepričakovani ljubosumnostni izpad, temu pa sledijo njegova vroča zagotovila ljubezni, ki velja samo njej in ženi ne preostane drugega, kot da pomirjeno napove novo poroko in odide itd. Tu stvari, milo rečeno, že neprikrito interferirajo z „resnim“ žanrom, zato se mora v filmu krčevito smejati vsaj nova ljubica, da ne bi bilo morebitnega dvoma, da gre zares — za smeh. Ali se torej mora, potem ko se pritiski na „osamljenega očka“ iz obeh sfer, zasebne in poklicne, združijo in stopnjujejo do skrajne mere, potem ko je zadnje železo v ognju — spektakularen poskus „stresnitve in vrnitve žene-matere na mesto, ki ji pripada (ob možu in otrocih) — zamrznjeno pri desetih stopinjah pod ničlo, potem ko se mu skozi ves film neka-ko ne more in ne more posrečiti, da bi bil smešen, tako da navsezadnje dejansko že ni več nikakršne osnove za pričakovanje uspeha, ali

se po vsem tem torej mora prav zaradi opisane mehanizma komičnih učinkov na koncu zgoditi ravno obratno? In kaj če se, zaradi vztrajnega pritiskanja na isti gumb, ta ravno pred koncem pokvari? Kdor dvomi in sumi, ne bi smel pozabiti, da gre vendar za super očka, za pravega super-junaka v stereotipni ideološki postavitvi mitološkega pobožanstvenega junaka ameriškega žanrskega filma z navidez povsem človeškimi lastnostmi, ki olajšajo identifikacijo, a vsaj z eno lastnostjo, v kateri je odvisno od žanra in fantazije ustvarjalcev filma, popolnoma nepremagljiv, neuničljiv, najboljši, skratka super. In ko med prizorom pogovora s sinom neke v zaodrju, kjer „očka“ vleče na ušesa reakcije premierskih gledalcev, na začetku še zaskrbljeno ugotavlja, da se gledalci na ključnem mestu ne smejejo, pa si kmalu zatem, medtem ko se sočasno prijazno razkrije scenaristično skrbno in ganljivo motiviranje ideologije uspešništva z dobrodelništvom, z moralno dolžnostjo nadvse humane skrbi za otroke, ki da jih nihče ne mara, še nji-

hova lastna mati ne, ki ravno zadošča za stalgično evociranje mitološke osebe patriarhalnega družinskega očeta, hvalabogu končno, končno oddahnemo — saj kadar gre za smešne stvari, pač ni heca — ko se gledalci vendarle smejejo. Druge možnosti ni, uspeh je neizbežen. Tisti v filmski zgodbi namreč. Ko po vsem tem režiser s smetanovo torto, zalučano v obraz, potegne še en rekvizit komičnega žanra iz rokava, da v smislu ideje o „dobro narejenem delu“ zaokroži zgodbo, bi si celo lahko mislili, da nam ponuja vsaj drobno, drobeno zadoščenje... a kaj, ko le ponovi „štos“ iz začetka filma in zaradi pomenljive zamenjave izvajalcev še v zadnjem hipu cepi gag z možnostjo čiste refleksije, s trenutkom pretanjenega dialektike. Ali bi si zdaj morali misliti, da je žanr mrtev? No, ali mogoče ni? Pač, res je — in če se vam to slučajno zdi smešno, bi se ob filmu gotovo dobro zabavali.

Alenka Koron

Do poslednjega diha

Breathless

režija: Jim McBride
scenarij: L. M. Kit Carson in Jim McBride (po scenariju Françoisa Truffautu „A Bout de souffle“)
fotografija: Richard H. Kline
glasba: Jack Nitzsche
igrajo: Richard Gere, Valerie Kaprisky, William Tepper
proizvodnja: Breathless Associates/A Miko Productions, 1983



Film, ki ga je posnel bivši underground cineast ameriškega filma *Jim McBride*, velja za remake prvega celovečernega igranega filma francoskega novovalovca *Jean-Luca Godarda* **A Bout de Souffle**, 1960). Godard je svoj film posvetil *Monogramu*, poleg Republica in RKO vodilnemu ameriškemu B producentu. Monogram je bil ustanovljen leta 1935 in je v svojih „najboljših letih“ (med 1940 in 1949) posnel okrog 40 filmov letno. Novembra 1953 se je prelevil v Allied Artists, začel sodelovati z „velikimi“ producenti (Werner Bross) in režiserji, kot so Huston, Wilder in Wyler, v šestdesetih pa povsem ustavil proizvodnjo, prevzel ameriško distribucijo evropskih filmov (Leloucha, Chabrola, Bunuela) in se „vrnil“ leta 1972 s **Kabarejom** Boba Fossa.

Godardova referenca seveda ne preseneča, kolikor upoštevamo danes že dodobra razpito dejstvo, da so bili prav francoski novovalovci isti, ki so ameriškemu filmu oziroma njegovim avtorjem vrnilo njihovo digniteto. Tako je tudi štorija — o tatu avtomobilov, ki se zaljubi v tujko študentko, po naključju ubije policajca in skupaj s študentko beži pred „roko pravice“, dokler ga dekle ne izda in on pade pod policijskimi streli — „tipično ameriška“. V tej „tipičnosti“ bi se kazalo sklicevati na Raymonda Durgnata, ki kot eno sub-žanrskih kategorij „črne serije“ (film noir) navaja filme „na begu“: filme o mladem paru, ki je po naključnem zločinu prisiljen bežati pred policijo in katerih „zgodovinska resnica“ je usoda *Bonnie Parker in Clyda Barrowa*, dveh mladih, bolj ali manj naključnih kriminalcev iz časov ameriške depresije, ki sta kaj hitro, po zaslugi takrat razvijajoče se medijske tehnologije — dokumentarnih posnetkov in pesmi, ki naj bi jo Bonnie iz zapora poslala tisku — postala sestavni del ameriške mitologije.

Tako je imel leta 1960, ko je nastala Godardova verzija „mita“ o Bonnie in Clydu, sub-žanr „on the run“ že močno in ugledno filmsko tradicijo: **You Only Live Once** (Samo enkrat živiš), *Fritz Lang* 1936; **Desperate** (Obupan), *Anthony Mann* 1947; **Gun Crazy** (podnaslovljen s „Smrtno“ je ženskega spola), *Joseph H. Lewis* 1949; pa prvi igrani film Godardovega (in Wen-

dersovega) oboževanca *Nicka Raya* **They Live by Night** iz leta 1947 in **The Bonnie Parker Story** Williama Witneya iz leta 1958 so le najuglednejši primeri. Kljub temu pa slovenski filmski gledalec to zgodbo verjetno pozna šele po filmu **Bonnie and Clyde** *Arthurja Penna* iz leta 1967. Zanimivo, a glede na filmsko tradicijo, na katero se navezuje Godard v filmu **Do poslednjega diha**, prav nič presenetljivo dejstvo je, da je producent filma **Bonnie and Clyde** Warren Beatty scenarij najprej ponudil Godardu, kasneje Truffautu (scenaristu filma **Do poslednjega diha**) in šele nato Pennu.

Godardovo navezovanje na tradicijo do takrat podcenjevanega ameriškega filma pa ima še eno, za tale zapis ključno razsežnost — kolikor kot bistveno raziskovalno potezo hollywoodske kinematografije razumemo masovno produkcijo variacij peščice narativnih obrazcev. V tem smislu predstavlja hollywoodski žanrski film paradigmatičen zgled specifičnosti avtentike filmskega medija, v katerem ima narativni obrazec sam po sebi sicer značilno, a za notranjo konsistenco in kulturno relevantno posameznega filmskega izdelka kaj nepomembno vlogo — na kar so, konec koncev, opozorili prav novovalovci. Toda bolj kot izpostavljanje „specifičnosti“ Godardovega **Do poslednjega diha** v odnosu do naštetih hollywoodskih predhodnikov, nas na tem mestu zanima bistvena različenost med tem filmom in njegovo sodobno ameriško inačico — in to navkljub dosledni McBridovi zvestobi izvirniku, v kateri gre delo tako daleč, da v *Breathless* Francozinja Američana zavrne (in s tem že pristane na zvezo z njim) z istimi besedami, kot je to storila Američanka v Parizu: „Američani (Francozi) ste vsi enaki — samo na seks mislite!“ Tu seveda ne gre za Američane oziroma Francoze kot take, pač pa za moške/ženske iz razpitega ljudskega rekla „vsi ste enaki —

vse ste enake“. Enaki(-e) seveda le kot subjekti (kulturne produkcije) določene zgodovinske epohe — v našem primeru fiktivnega vesolja enega oziroma drugega filma. Tako Godardov kot McBridov junak „gre do konca“, ljubi „do poslednjega diha“ in tako eden kot drugi tragično konča: čeprav mu grozi nevarnost, se za nič na svetu noče ločiti od svoje drage, na koncu pa ga prav ta draga zahrbtno izda. Toda Patricijino (Jean Seberg) izdajstvo je s stališča subjekta 80-ih let nesmiselno, da — celo neverjetno, saj se zgodi brez pojasnila, brez kakršnegakoli razloga. Iz izkustvo z modernistično umetnostno produkcijo (Becketov „Čakajoč na Godoja“, na primer) ga pouči, da gre prav za to — za nič, praznino, ki jo Patricija (ali kar modernistični subjekt) najde tam, kjer naj bi bil „smisel“, „resnica“, „ljubezen“ ali kakorkoli že poimenujemo to „veliko stvar, zaradi katere je vredno živeti“. Tragika Monikine in Jessejeve usode pa je nasprotno tragika, ob kateri je dandanes nemogoče ostati neprizadet. Monica Jesseja ne izda kar tako. Ona ga izda, ker sta si preveč blizu, tako blizu, da jo njegova ljubezen navdaja z grozo. Izda ga iz ljubezni, zaradi ljubezni. Če citiram po spominu: „Le tako bi te prisilila, da mi ne boš sledil (do poslednjega diha), pač pa boš prisiljen zbežati.“ Godardov junak torej tam, kjer naj bi bil „smisel“, vidi praznino, čisti nič — nasprotno pa je za McBridovega junaka celo na mestu „smisla“, „resnice“ čista iluzija (večne stavbe, ki bi jih zidala Monica; vzvišeno poslanstvo junaka stripa Silver Surferja, ki mu je Jesse do konca zvest), ki je seveda mnogo resničnejša od sle-

herne „resnice“. Tako se v eni od sekvenc njunega bega — eni redkih sekvenc, ki jih je McBride dodal izvirniku — Monica in Jesse znajdeti za projekcijskim platnom v predmestni kinodvorani. In celo tu (za platnom), kjer so filmarji do zdaj locirali „resnico“ filmske iluzije — stroje in mehanske naprave (Langov **Oporoka dr. Mabuseja**), Wendersov **V teku časa** je pri McBridu iluzija — Jesse in Monica se lju-bita v prostoru za filmskim platnom, na katerem je z njune, „napačne“ strani videti natan-ko tisto, kar gledajo ljudje v kinodvorani. In prav v tej sekvenci moremo, v prečiščeni, kondenzirani podobi, razbrati bistveno distink-tivno potezo „novega“ filma, filma osemde-se-tih let (pogojno bi rekli „postmodernistične-

ga“), ali, če parafriziramo Pascala Bonitzerja — filma nulte stopnje. „Novi val je hotel reči: rojstvo filma druge stopnje, rojstvo metagovo-ric. Godard (...) je eponimni avtor tega popol-noma novega tipa filma in je v bistvu simptom nekega mrtvega stanja filma neke mrtve zgo-dovine filma. „Hollywood je umrl, ker ni več znal ali ni več zmozel pripovedovati zgodb pr-ve stopnje,“ piše v tekstu *Druga stopnja* in kot datum smrti filma „prve stopnje“ navede prav Godardov film **Do poslednjega diha**. Variiranje, ponavljanje „enih in istih“ filmskih zgodb se torej v zgodovini ne odvija linearno — in če je Godardov **Do poslednjega diha** prvi zamik, radikalna sprememba v toku te linear-nosti, je McBridov **Do poslednjega diha** „pono-

vitev“ tega zamika na novi, drugačni ravni: „Znova se torej preteklost filma (ki se tukaj uteleša v črno-belem — zavestni, preveč za-vestni remake, z eno besedo metagovorica) predstavlja kot nemogoča in kot mrtva.“ (P. Bonitzer) Po vsem, kar smo prej zapisali o tem McBridovem filmu, je jasno, da v tej „ponovi-tvi“ razmika ne gre preprosto za njegovo stop-njevanje, oziroma za potenciranje razmika med „resničnostjo“ in „fikcijo“, ki se v preho-du prva — druga stopnja kaže v okuženju „fik-cije“ z „resničnostjo“, pač pa za iluzijo „fikci-je“ in „resničnosti“, v kateri ne enonedrugoni več to, kar je bilo nekoč.

Melita Zajc

Ženska v rdečem

The Woman in Red

režija:
scenarij:

Gene Wilder
Gene Wilder po scenariju „Un éléphant ça trom-pe énormément“ (1976) Jean-Loup Dabadieja in Yvesa Roberta

fotografija:
glasba:
igrajo:

Fred Schuler
John Morris
Gene Wilder, Charles Grodin, Joseph Bologna, Judith Ivey, Michael Huddleston, Gilda Radner, Kelly Le Brock
Orion, 1984

produkcija:

Film **Ženska v rdečem**, ki ga je zrežiral in v njem zaigral glavno vlogo Gene Wilder, je že kar palimpsestno delo. Wilderja je namreč, to v uvodnici filma tudi sam odkritosrčno prizna-va, inspirirala francoska komedija. Če skače slon čez plot. Toda bolj kot razbiranje, kaj je avtor prevzel od prehodne komedije, je zanimiv neki drugi problem, katerega nakazujeta že na-slova francoske in ameriške komedije. Če na-slov francoskega filma poudarja situacijo, pa naslov ameriškega filma — **Ženska v rdečem** — izpostavlja objekt želje. In ta me zanima, in ne socialno-kritična podoba filmskih junakov v Wilderjevem filmu, o katerih je možna kratka replika s pomočjo navezave na neki drugi fran-coski film, na film Clauda Leloucha **Eni in dru-gi**. V tem filmu eden izmed četverice prijate-ljev, štiridesetletnikov, izreče kot kriterij živ-ljenjske uspešnosti lakonično formulo: „Uspe-šen si, če pridobiš v vsakem desetletju svojega življenja novega prijatelja“. Preden pa Lelouc-he zaostane za predstavitvijo Wilderjevega fil-ma, samo še to: v obeh filmih je prisotna čet-vorica prijateljev, katerim je seks ne zgolj prak-sa, ampak mnogo bolj področje, ki razkriva nji-hove etose. Čeprav štirje prijatelji niso repre-zentativni vzorec, pa je jasno, da noben izmed

Wilderjevih junkov ne najde vsega v tradicio-nalni ameriški instituciji, v zakonu. Prvi že kar sistematično skače čez plot; drugi vara znan-ca z njegovo soprogo; tretji je homoseksualec; četrti, glavni junak filma, ki ga je upodobil Wil-der sam, živi sicer urejeno družinsko življenje, vendar si ves čas prizadeva, da bi osvojil sanj-sko žensko, žensko v rdečem. Ženska v rde-čem je tista zanimivka v filmu, tisti objekt že-lje, ki nedvomno terja pozornost. Specifična je že njena pojavitev na filmskem platnu. Soča-sno jo opazita in glavni junak in gledalec v za-temnjeni dvorani. Obe perspektivi sta tako ize-načeni, zato je gledalčeva identifikacija v uvodnem prizoru z lahkoto možna. Toda ne po-zabimo, film je režiser zastavil kot komedijo, kot primerek tistega žanra, ki želi nasmejati in zabavati. V filmu **Ženska v rdečem** vzbujajo smeh situacije, ko se junak približuje neznan-ki, njegove družinske zadrege in še marsikaj. Smeh pa ima očiten učinek. Gledalec se s smehom nekoliko distancira. Seveda pa ga še zmeraj zanima ženska v rdečem. Način, kako je predstavljena v filmu, dokazuje, da v ameriškem filmu ni ničesar prepuščeno naključju. Gledalca si tak film podredi z uporabo utrjenih žanrskih elementov, predrami in ujame pa ga s

lahko prepoznavnimi referencami. Gledalcu zmeraj ponavlja tisto, kar že ve, pa redno po-zablja. Za primer naj služi sekvenca, ko junak (in kot že rečeno, tudi gledalec) prvič uze žen-sko v rdečem. Ta po naključju gre preko talne-ga izpuha, ki ji razposajeno dvigne krilo. Pogled ujame mično temnotlasko, presenečeno, a ne zmedeno. Ko premaga prvo osuplost, na-daljuje mirno pot, a se že po nekaj korakih vrne in nastavi razposajenemu pišu. Pogled ponov-no ujame med drugim vzvalovano krilo, spod-nje hlačke — seveda rdeče barve. Mladenka je prav dobre volje. Njena prešernost in položaj pa precej spominjata na Marilyn Monroe. Reži-serju ta aluzija na znamenito igralko v filmu **Sedem let skomin** pomaga, da postavi pred ju-naka sugestivni objekt želje, ki je zmožen ko-renito prevetriti ustaljeno meščansko življenje. Sočasno pa z lepoticino dvakratno ponovitvijo dobi še en zanimiv učinek. Prvič, ko ji piš dvig-ne krilo, je dogodek le naključje možno v vsak-danjem življenju, hkrati pa zaradi svoje nena-vadnosti presenetljivo. Ponovitev tega prizora pa že kar sugerira naravo stvari: kakšno življe-nje! Film je tisti, ki dvakrat zapored ponudi znani prizor. Film konstituira fantazmatski objekt, predstavi junakinjo v vsej njeni lepoti,



izzivalnosti, privlačnosti in vsekakor vredno skoka čez plot, vsaj za filmskega junaka, ki si od te sekvence naprej vztrajno približuje ženski v rdečem. Njegovi napori so smešni, toda bolj zanimiv je razkroj fantazme. Kajti bolj kot junak spoznava lepotico, manj je ta enkratna in neponovljiva. Je človek iz mesa in krvi, z imenom, z željo in kar je najhujše, tudi z možem. Prav trenutek, ko junak in gledalec zvesta za njenega soproga, je trenutek razblinitve junakove fantazme. Gledalec doživi ta prelom tako, da prvič uzre junakinjine intimne predele. Prej izmakljiva ženska, zdaj preplašena, je živo

nasprotje ženski v rdečem iz uvodne sekvence. Iz te skušnje potegne junak spoznanje, ki ga implicitno ponuja režiser skozi ves film: je varno zakonsko razmerje s soprogo, kamerin in sočasno junakov pogled pa dodaja, da so tudi privlačne mladenke kot možna priložnost za skok čez plot. A ne v razmerje z živo fantazmo, kajti popolna in brezhibna dekleta lahko ostanejo takšna le na daljavo. Prav takšen konec pa zaznamuje Wilderjev film **Ženska v rdečem**, ki je sicer komedija polna privlačnih in humornih situacij, kot delo, zaznamovano z zrelostjo, relativnostjo in že kar moraličnostjo.

Ima pa film nedvomno srečo, da se ta hladni tuš razmahne šele v njegovih zadnjih minutah.

Marko Golja

Lassiter

LASSITER

režija:

scenarij:

fotografija:

glasba:

igrajo:

Roger Young

David Taylor

Gil Taylor

Ken Thorne

Tom Selleck, Jane Seymour, Lauren Hutton,

Bob Hoskins, Ed Lauter, Warren Clarke, Joe Regalbuta

Pan Pacific Productions / A Golden Harvest,

1983

proizvodnja:

Ameriški barvni film **Lassiter** sicer ni najnovejši proizvod ameriške filmske industrije, saj je nastal leta 1983, vendar spada vsaj med relativno nove filme, ki nam jih ponujajo domači distributerji. Prav zato je lahko vzpodbuda za premislek, kako dandanašnji film lovi svojega gledalca. V času družbene amnezije je posamezen gledalec še zmeraj površen in nekritičen sprejemnik konfekcijskih izdelkov, vendar z neko temeljno razliko, ki ga loči od prejšnjih generacij. Zgolj zvezdnik ali zvezdnica na platnu mu ne zadošča več. Film je še zmeraj lahko tudi zvezdnik, toda zvezdnik še ni film. In prav ta trenutek v zgodovini filma lepo predstavlja **Lassiter**. Tega je domači distributer pospremil na pot s kopico žanrskih opredelitev, ki pa so vse omejene in delne, saj zaznamujejo zgolj posamezne lastnosti filma. Ima pa takšna kolizija raznorodnih elementov, ki je tuja tradicionalnim žanrskim tlorisom nedvomen učinek — s svojo pestrostjo in dinamiko pritegne z dolgočasnega gledalca. Pa vendar to ni dovolj, tako ne zadošča zgolj pojava zvezdnika v filmu, pa čeprav je to Tom Selleck, ki ga mnogi kujejo v nebo in ga primerjajo s Clarkom Gableom. Preden pa poskušam odgovoriti na vprašanje, kako današnji film lovi in ujame gledalca, pa še kratek povzetek filmske zgodbe. Tik pred začetkom Druge svetovne vojne ponudi angleška policija nadvse sposobnemu vlomilcu Nicku Lassiterju alternativo, ali ukrade iz nemške ambasade v Londonu dragulje namenjene za financiranje špijonaže ali pa ga obtožijo vloma, ki ga seveda ni zakrivil, a ga je skonstruirala z brezhibnimi dokazi. Junak uspešno opravi nalogo, še prej pa obračuna tako ali drugače z vrsto nasprotnikov, med njimi je bilo nekaj prav nevarnih, tako gestapovec, mešarski policijski inšpektor in, nekoliko nekavalirsko, na zadnjem mestu nemška kurirka. Kolikor zaradi problematike potreben še kakšen motivni drobci, se bo pravočasno pojavil. In zdaj končno k napovedanemu jedru. Ena izmed prvih informacij, ki jih dobi gledalec na izrazito nefilmski način, je napis, ki označuje kraj in čas dogajanja. Ker je zgodba postavljena v „daljnjo“ preteklost, o kateri so stvari že precej jasne, se lahko gledalec prepusti ugodju. Z vso upravičenostjo lahko sklepa, da ga prihajajoči dogodki zaradi časovne oddaljenosti ne bodo prizadeli neposredno. S takšno distanco pa drži v varni temi sedeči gledalec položaj v svojih rokah. Seveda pa je film neprijetno bolj izmuzljiv objekt, ki se ne pusti kar tako. To izpričuje najlepše kader v uvodu, ki

predstavlja portret pravega angleškega aristokrata. Le-ta prav nesramno bulji v gledalca, ki se navkljub temi počuti mogoče celo prevaran, najmanj pa zmeden. Naenkrat ni več gleduh, ampak je opazovan. Da režiser Robert Young povsem ve, kaj dela, dokazuje dejstvo, da hitro splošči napetost. In to tako, da se v kader spusti vlomilec, ki zakrije portret. Ves je v črnem razen obraza. Najpomembnejši je njegov pogled, ki pa zre vstran. Gledalec se lahko oddahne, uživa v filmu in počasi zbira informacije. Na njihovi podlagi sklepa in predvideva možni potek in konec filma. Kaj hitro lahko opazi, da se nekatere intenzivne ali zanimive situacije ponovijo. Da konkretiziram. **Lassiter** je priča dvoboju „catch as you can“. Toda prvič je to samo groba igra. Ko ga poskuša umoriti gestapovec, se tovrstna borba ponovi, toda ne kot farsa, ampak kot neposredna dejanskost. Med gledalcu danimi informacijami pa sta tudi naslednji: najprej uvodna, ko vlomilca zaloti lastnica hiše. Ker ima starega moža, vidi v Lassiterju lepo priložnost. Toda ta ji izbrše, medtem ko se slači pred možem oziroma gledalcem. Povsem mimogrede. S tem, ko režiser za hip identificira soprogov in gledalčev pogled, opomni slednjega na njegov resnični položaj. Čakaj in gledaj in videl boš tisto, kar ti pokaže, bodisi režiser ali mlada žena. Med filmom pa zve gledalec še nekaj. Lassiterjeva nasprotnica, nemška kurirka, je prava sadistična pohota. Seštevek obeh informacij navzre preprost sklep: junaku bo sicer uspelo priti v kačje gnezdo, toda tam ga bo čakala nevarna nasprotnica, ki je že umorila izdajalca med



spolnim odnosom. Kombinacija seksa in smrti je za vznemirjen željnega gledalca prava poslastica, zato je željno in nestrno pričakuje, sploh če je uganil še kateri detalj. Z vednostjo o filmu je film dokončno gledalčev, ostaja samo še čakanje. Toda pričakovana sekvenca ni pričakovana. Junak opravi z nasprotnico kaj negentlemansko, z boksarskim direktom. Pri stavi na vse ali nič ostane gledalcu seveda nič, kajti vse, to je diamante, dobi filmski junak. Da pa dokončno oklesti gledalčevo domišljavost, ga režiser še nekoliko spelje na stranski tir, da bi mu na koncu pustil vsaj drobtinice. Gledalec lahko ugane, kdaj se bo spustil zazor. To pa je že tudi vse. Kmalu pridejo novi gledalci. Film jih že čaka v zasedi. Tudi te bo lovil na podoban način. Dal jim bo občutek vednosti, da bi jim v naslednjem trenutku pokazal, da sklepajo napak in da vedo malo ali nič. In prav ta manipulativna narava komercialnega filma je verjetno eden izmed vzrokov, ki zmeraj znova prikljejo smrtnika v zatemnjeno dvorano.

Marko Golja

JOHNA FORDA

Osrednja akcija Jugoslovanske kinoteke v letošnji sezoni je velika retrospektiva Johna Forda, ki teče hkrati tudi v ljubljanski dvorani. Do konca pomladi bo mogoče videti okoli 40 filmov, med njimi domala vsa njegova najboljša dela. Nekatera prvič, ker so si jih za to priložnost izposodili drugod in jih pozneje ne bo mogoče ponovno predvajati. Zato velja tej retrospektivi posvetiti posebno pozornost.

Med petimi nemimi filmi s sporeda je našim gledalcem bržčas znan samo **Železni konj** (The Iron Horse, 1924) kot uspel poskus avanturistične zgodovinske drame o gradnji železnice na Divji zahod sredi Indijcev. Prikazali bodo tudi njegov prvi ohranjeni v zadnjem času na Češkem najdeni film **Natančno streljanje** (Straight Shooting, 1917), komedijo **Cameo Kirby** (1923) in že bolj znani film **Trije nepridipravi** (Three Bad Men, 1926), ki je še danes prijetno gledljivo delo o tatovih govedih, ki se pridružijo reki izseljencev, drvečih na Zahod iskat zlato. Med potjo pa se vsi trije zaljubijo v isto dekle in poslej samo še tekmujejo, kdo bo večji kavalir. **Trije nepridipravi** so baje najboljši western Fordovega nemega obdobja. Posebnost **Krvnikove hiše** (Hangman's House, 1928) je, da v njem zasledimo vpliv Murnaua, ki je prav tedaj v ZDA snemal svoj znameniti film **Zora** in z ekspresionistično rafinirano igrjo svetlobe in sence navdušil ameriške režiserje. V zgodnje obdobje sodi še **Ob reki** (Up the River, 1930) kot doslej še domala neznani film, kar pa ne velja za **Nori parnik** (Steamboat Round the Bend, 1935) za katerega je kot za svojčas slavno in pozneje manj upoštevano **Izgubljeno patroljo** (The Lost Patrol, 1934) napisal scenarij Fordov dalj časa stalni scenarist Dudley Nichols. Ker je v tem času Ford snemal tudi komedije, je škoda, da ni na sporedu njegovo najboljšo delo te vrste (seveda je možno, da pride na vrsto pozneje) **Vse mesto govori** (The Whole Town's Talking, 1935), grajeno na podobnosti skromnega uradnika z domnevnim morilcem, kar pripelje do izvirnih, ne navadnih situacij, saj bi tako lahko bolje spoznali tudi to plat režiserjeve ustvarjalnosti. Proizvodnjo istega leta pa bi kvaliteto dopolnilo tudi ponovno predvajanje **Ovaduha** (The Informer, 1935), enega izmed Fordovih „irskih“ filmov po romanu Noč po izdaji Liama O'Flahertyja.

V naslednjih letih prihajajo na platna vse zrelejši Fordovi filmi, ki sicer le sem in tja sežejo umetniško visoko, so pa vselej zanimivi po svoji tematiki. Tako se pri **Jetniku otoka smrti** (The Prisoner of Shark Island, 1936) srečamo z zdravnikom, ki ga

izženejo na malaričen otok, ker je nudil zdravniško pomoč Lincolnovemu morilcu; potem še z eno zgodbo o uporih Ircev in represalijah Angležev pod naslovom **Plug in zvezde** (The Plough and the Stars, 1936) kot premiero poleg že znane **Male Willie Winkie** (Wee Willie Winkie, 1937) s Shirley Temple kot „maskoto“ konjeniškega polka. Poklicno korektna sta filma **Uragan** (The Hurricane, 1937) in **Podmorska patrolja** ali **Nočna bitka** (Submarine Patrol, 1938), medtem ko je **Poštna kočija** (Stagecoach, 1939) prava mojstrovina, ki zasluži ločeno obravnavo kot western posebne vrste. Pozornost pa zasluži še western **Bobni vzdolž Mohawka** (Drums Along the Mohawk, 1939) kot Fordov prvi barvni film z zanimivo sklepno sekvenco, ko razvijajo ameriško zastavo s komaj trinajstimi zvezdicami, predstavljajočimi prav toliko držav, ki so se prve združile v zvezo. To pa naj bi bila prva rešitev tako za bele naseleljence kot za črnce in Indijance.

V posebno kategorijo se uvrščajo Fordovi socialni, družbenokritični filmi. Najprej svojčas znameniti **Sadovi jeze** (The Grapes of Wrath, 1939) po romanu Johna Steinbecka, v katerem pisatelj in režiser neusmiljeno razgaljata brezobzirno ravnanje bank, ki zadolženim farmerjem vse zaplenijo in jih poženejo z njihovih domov. Ti doživijo novo izkoriščanje, ko morajo sprejeti delo kot sezonski delavci. Še bolj pesimistično se konča film **Tobačna pot** (Tobacco Road, 1941) po romanu Erskina Caldwell, ki obravnava podobno situacijo: Farmer in njegova žena sta prišla ob

vse svoje premoženje. Sedaj samo še čakata na smrt, medtem ko se je njunih sedemnajst otrok porazgubilo po vsem svetu. Naslednji film te vrste, **Kako zelena je bila moja dolina** (How Green Was My Valley, 1941), se godi v Walesu med rudarji, katerih starši so bili še kmečkega porekla, zato med njimi ni soglasja, ko se je treba odločiti za stavko. Sinovi gredo v Ameriko, oče se ponesreči, ostane samo še hči.

Ni mogoče zanemariti niti filmov z vojno tematiko, ki so zrasli večinoma iz režiserjevih osebnih izkušenj in spoznanj. Ford se je udeležil vojne na Pacifiku in bil ranjen v oko. Zato je kot poznavalec dogodkov lahko posnel **Bitko za Midway** (The Battle of Midway, 1951) in jo skupaj s scenaristom Dudleyem Nicholom v filmu tudi komentiral. V prvem povojnem filmu **Žrtvovani** (They Were Expendable, 1945), ki velja za eno najboljših filmskih del o vojni, je po svoji vojaški izkušnji znal razložiti ameriški umik s Filipinov po napadu na Pearl Harbour.

Potem se je John Ford posvetil predvsem westernu in ustvaril v tem žanru nemara



svoja najboljša dela, vsekakor nekatere najbolj žive umetnine, ki se dajo gledati z nespremenjenim zanimanjem tudi danes. Preden razgrnemo te, sicer znane naslove, navedimo še nekaj drugih del, ki ne sodijo v to kategorijo, a so tudi pomembna. V mislih imamo predvsem **Begunca** (The Fugitive, 1947), ta svojevrstni religiozni film, ki se godi v neki južnoameriški državi, kjer vero preganjajo. V takšnem položaju duhovnik preganjalcem ne upa priznati, kaj je po poklicu. Sele, ko ga ujamejo, se pred ustrelitvijo otrese svojega strahu. V filmu **Mirni človek** (The Quiet Man, 1952) se Ford zopet vrne v ljubljeni Irsko, od koder izhaja njegov rod in kot njej na čas realizira očarljivo hudomušno delo o povratniku, ki si ne pridobi ugleda pri sosedih in pri svoji ženi, dokler se po tradicionalni irski navedi ne stepe.

Znani so še: **Po čem je slava** (What Price Glory, 1952) pa film, ki ga je imel Ford najrajši in katerega so pri nas predvajali pod naslovom **Kogar sonce greje** (The Sun Shines Bright, 1953), pomeni pa, da sije sonce enako široko na Severnjake kot na Južnjake, kar je osnovna misel filma, v katerem Ford prepoveduje strpnost med pristaši ene in druge pripadnosti po že davno dokončani secesijski vojni. Ob toleranci pa tudi odločnost, ko je treba preprečiti linčanje nedolžnega črnca. **Mogambo** (1953) je znan predvsem zaradi zvezdniške zasedbe (Clark Gable, Ava Gardner, Grace Kelly), **Mister Roberts** (1955) po zgodbi o vojni tovorni ladji v 2. svetovni vojni. Če zanemarimo manj pomembna **Zlomljena krila** (The Wings of Eagles, 1957) in omenimo **Zadnji poziv** (The Last Hurrah, 1958) in **Tega presnetega Donovana** (Donovan's Reef, 1963) le zaradi tega, ker slikata življenje irskih skupnosti v Združenih državah ali v Polineziji, pa je treba vso pozornost posvetiti **Črnemu naredniku** (Sergeant Rutledge, 1960), za katerega se zavzema režiser z izvrstno izpeljanim sodnim procesom, na katerem hočejo izključno beli sodniki dokazati, da je črni konjeniški podoficir posilil belo žensko, a se na koncu le izkaže, da je nedolžen. **Osvajanje Divjega zahoda** (How The West Was Won, 1962) je našemu gledalcu kot zgodovinska freska tega procesa bržčas najbolj znano. Zasledujemo življenje hčerke pionirske družine od mladih let do pozne starosti, ki vključuje vrsto zanimivih zgodb, ki so se dogodile po tej poti. **Jesen Cheyennov** (Cheyenne Autumn, 1964) pa je sklepni spev umetnikove dolgoletne ustvarjalne poti.

Med najlepše vesterne — in ne samo Fordove — sodi **Moja draga Klementina** (My Darling Clementine, 1946) zaradi žanrsko čisto izpeljanega, v poetični svet privzdignjenega resničnega spopada med živinskimi gonjačem, ki je po sili razmer prevzel ponujeno mu mesto šerifa, in tatovi živine, ki na koncu vsi padejo v znamenitem obračunu pri O.K. Corral. Tudi **Apaška trdnjava** (Fort Apache, 1948) je na videz realistična, v resnici pa na Fordovski način transcendirana, večkrat že posneta zgodba o pretirano ambicioznem polkovniku, ki na dogovorjenem sestanku z Indijanci z njimi surovo ravna, poudarjajoč svojo vojaško moč,

ti pa s spretno taktiko njegov oddelek dočela uničijo. Za režiserja je značilno, da vključi tako v prvi kot v drugi film sekvenco plesa in z njo prekine dinamičen razvoj dejanja, z njeno lirično nastrojenostjo ustvarja močen kontrast, a hkrati tudi napetost, saj vse to veselje teče sredi obdajajoče jih nevarnosti. **Trije botri** (Three Godfathers, 1948) je zgodba čisto drugačne vrste, obnova priljubljene zgodbe o treh barabah, bančnih roparjih, ki na begu skozi pušča vo naletijo na žensko v porodnih krčih. Njej, ki umira, obljubijo, da bodo skrbeli za novorojenčka. Dva med potjo obnemoreta, le tretjemu uspe priti do obljudenega kraja in to ravno na božični večer. Zaradi svoje požrtovalnosti je potem spreobrnjeni ropar le milo kaznovan.

Med navadne vesterne, vselej odlično narejene, a brez večje ustvarjalne izvirnosti, sodita priljubljeni deli: **Junaki Zahoda** (She Wore a Yellow Ribbon, 1949) in **Rio Grande — Velika reka** (1950). Prvi je sentimentalna zgodba o kapetanu, ki mora priversti komandantovo ženo in nečakinjo do postaje, kjer se ustavlja kočija, a so medtem mesto že uničili Indijanci. Umaknejo se v trdnjavo, poročniku pa kapetan ukaže, naj odžene Indijance, kar se zgodi, sklone pa se tudi ljubezen med poročnikom in nečakinjo. **Rio Grande** pa je vojaški film o preganjanju Apačev čez to reko, kjer naj bi ostali vzdolž mehiške meje in ne motili več naseljencev.

V **Karavani pogumnih** (Wagonmaster, 1950) pa nas zopet preseneti prava westernska situacija, živahna in raznovrstna z izjemno dramatičnim razpletom. Tokrat prodira na Zahod družina Mormonov, ki jih vodita konjska mešetarja, med potjo pa se jim pridružijo komedijanti in potem še bančni ropar s svojimi ljudmi in Indijanci. Iz te nenavadne kombinacije različnih skupin z nasprotujočimi si interesi se razvije zelo lep film, k temu vtisu pa pripomorejo tudi izbrani posnetki narave.

Iskalca (The Searchers, 1956) imajo nekateri za najboljši Fordov film. Resnično se močno razlikuje od drugih njegovih filmov; glavna oseba Ethan Edwards, ki ga igra John Wayne, je zagrenjen star vojak, ki si je vbil v glavo, da bo poiskal svojo nečakinjo, ki so jo pred leti ugrabili Komanči, potem ko so ubili njegovega brata in svakinjo. Ethan gori v srdu Indijancev, pobija bizoni, ki so njihova hrana, izpulji oči mrtvemu Indijancu, na koncu pa bi iz besa ubil tudi nečakinjo, če mu tega s svojim vplivom ne bi preprečil njegov spremljevalec Martin Pawley, vzgojen v hiši pokojnega brata, ki sluti, kaj se lahko zgodi, ko bo Ethan spoznal, da je njegova nečakinja medtem postala prava Indijanka. V tem vesteru, v katerem nastopajo še Jeffrey Hunter, Vera Miles in Nathalie Wood, in še naslednjih je Ford pokazal veliko mojsrovstvo v snemanju zapletenih prizorov v interierju in eksterierju, a brez posebnih umetnijskih kamere, pogosto v slikoviti Dolini spomenikov, v katere ozadju dobivajo monumentalno koncipirane figure svoje pravo mesto in junaške zgodbe svoje pravo okolje. V takšnem ambientu nastopajo **Konjeniki** (The Horse Soldiers, 1959), poseb-

na vojaška enota, ki jo pošljejo daleč na Jug, da bi razbila železniško križišče. Še en film, **Jezdeca** (Two Rode Together, 1961), se ukvarja s problemom otrok, ki so jih ujeli Indijanci. Otroci so že pozabili na svoje starše, ki pritiskajo na vojsko, naj jih poišče.

Bolj nas bo zanimal vestern **Mož, ki je ubil Libertyja Valancea** (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962), ki ga sicer niso posneli v omenjenem slikovitem dekorju, ampak kar v okolici Hollywooda, zaradi vsebine, ki odkriva skepso starejšega Forda do mitov, ki jih je z veliko vnemo dolga leta sam gojil. Senator se po dolgih letih vrne na pogreb prijatelja v mesto, kjer je postal slaven, ker je ustrelil Libertyja Valancea. Stvar je pa tekla v resnici drugače — pripoveduje domačemu novinarju. Kot mlad advokat nikakor ni mogel uveljaviti pravice nasproti nasilnemu revolverašu in se je končno v obupu spustil z njim v docela nenak boju z revolverjem v roki. Seveda ga ni zadel — a Valance je padel mrtev na tla. S skritega mesta ga je ustrelil mož, ki ga danes pokopujejo. Novinar pa te resnice ne sme objaviti, ker mu je ljubeše, da ostane živa legenda, ki je za ljudi postala resnica, kot da bi pokvaril mit, ki je že zavzel svoje mesto v zavesti ljudi.

V tradicionalnem, zgodnjem vesteru je Indijanec Belcu stalen sovražnik, negativen element, ki ga je treba uničiti. Tako je opredeljen tudi v nekaterih Fordovih filmih, zlasti v tistih iz prvega obdobja njegove ustvarjalnosti. Cutil pa je, kot pravi sam, da mora ta krivični odnos do prvotnih prebivalcev novega sveta popraviti. To je storil v svojem zadnjem filmu, ki ga je posnel sam, v **Jeseni Cheyennov** (Cheyenne Autumn, 1964). V njem obtožuje vlado, kako se ne drži dogovorov z Indijanci in pušča proste roke tistim, ki jih hočejo iztrebiti. Odkritosrčna zavzetost za pošteno stvar, podobna odločni obrambi črnca v filmu **Črni narednik**.

Vladimir Koch



PORTRET Walterja Hilla



V cineastični registraturi naletimo med režiserji vsaj na štiri pomembnejše može s priimkom Hill. Včasih to zavaja. Najprej je tu George W. Hill (1895-1934), samomorilec, ki je podpisal kar lepo število filmov, med katerimi je nemara najbolj znan in cenjen **Big House** (1930), film, ki je posvečen svetu zaporov. Kot režiser je ostal v glavnem povsem nepriznan (pri njem se je izmed mlajših najbolj eksplicitno zgledoval morda le Alan Parker). Povsem nepriznan je tudi James Hill (1919), sicer angleški režiser, pri katerem malce izstopa le **A study in Terror**, film o fingiranem srečanju dveh agentov viktorijanstva, Scherlocka Holmesa in Jacka Razparača, vse ostalo v zvezi z Jamesom Hillom je nezanemljivo. Povsem nekaj drugega je George Roy Hill (1923), ki je po dolgoletni karieri igralca, gledališkega in televizijskega režiserja (**Billy Bud**, **Judgement at Nuremberg**) zablestel tudi v polju „wide-screena“, najprej s **Period of Adjustment** (1962), kasneje pa s serijo „blockbusterjev“ kot, npr. **Butch Cassidy and the Sundance Kid** (1969), **Slaughterhouse-Five** (1972), **The Sting** (1973), **The Great Waldo Pepper** (1975), **Slap Shot** (1977), **The World According to Garp** (1982) ...

Walter Hill (1942) velja za predstavnika „nove generacije“ v ameriški kinematografiji, natančneje, za predstavnika tako imenovane „novega Hollywooda“, čeravno se zdi ta oznaka prav v zvezi z njim sporna in dvoumna, odvisno pač od tega, kako samo oznako „novi Hollywood“ dojamemo. Ali kot „obdobno“ oznako („novi Hollywood“ kot periodizacijsko enoto, ki historično pokriva prostor, ki nastopi za „stari Hollywood“), ali kot „ideološko“ („novi Hollywood“ kot „smiselni vektor“, ki z novimi oblikami in novimi sredstvi nadaljuje „ideje“ in nasploh tradicijo „starega Hollywooda“), ali kot „hevristično-teološko“ („novi Hollywood“: vse tiste „pozitivne“ sile, ki staro dvojico „Good/Bad“ nadomestijo z novo dvojico „Right/Wrong“), ali kot „hevristično-nostalgčno“ („novi Hollywood“ definira nekakšen „flash-back“, „regeneriranje izgubljenega žanra“, ipd.), ali kot „sociološko“ („novi Hollywood“ tvorijo vsi tisti, ki jih poleg novejših rojstnih letnic družijo tudi visoko proračunska produkcija in visok „box-office“), ali kot „zvezdniško“ („novi Hollywood“ definira prav nova „hollywoodska“ generacija igralcev), nenazadnje pa lahko dojamemo povsem „ostenzivno-nominalno“ („novi Hollywood“ so: Spielberg, Lucas, Coppola, De Palma, Scorsese in Milius.) Walter Hill je namreč precej bolj vezan na „stari Hollywood“ (zlasti na veliko hollywoodsko tradicijo iz petdesetih in šestdesetih let, Forda Hawksa, Walsha) kot pa na Spielberga, Coppola in tovariše.

Hill je zaslovel kot scenarist pri Peckinpahu (**The Getaway**, 1972) in Hustonu (**The Mackintosh Man**, 1973). **Hard Times** (oz. **Streetfighter**, 1975), njegov prvi film je gnan z neko brezupno in načel-

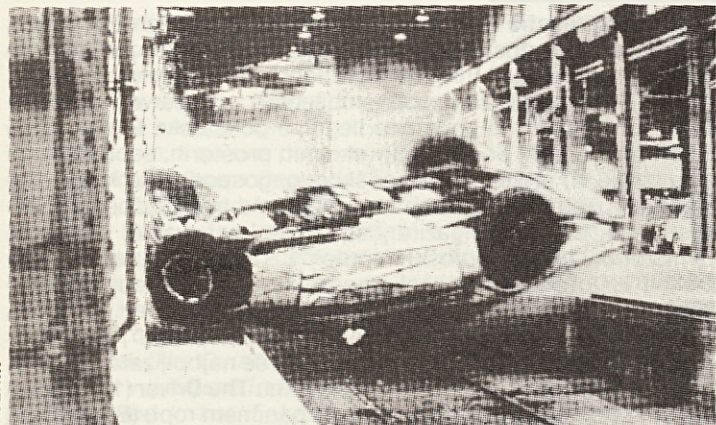
no „obskurnostjo“, „klavstrofobičnostjo“, „depresivnostjo“, „prostorsko zaprtostjo“ in „časovno-historično konzervativnostjo“, „opresivnostjo“ in „težko svetlobo“, prikazuje pa ameriški Jug (ki je Hilla sicer zelo močno obsedal!) za časa velike gospodarske krize in z njo povezane ilegalne boksarske tekme, ki so jih prirejali drobni poslovneži v skrivnih prostorih: socialna (malone izsiljena) pretenzija (ameriški Jug, gospodarska kriza, eksploatacija, ipd.) se prežema z nekakšno ad hoc družbeno kritičnostjo, če ne že kar angažiranostjo (tako imenovanim „smislom za historični in antropološki trenutek“). S tem je bila načrtana temeljna Hillova manira: obskurnost, klavstrofobičnost, opresivnost, depresivnost in junaki, vselej na negotovih tleh, izpostavljeni hipnotičnosti in sugestivnosti tega „serioznega“, tesnobnega, težkega, zaprtega prostora (ki je tam še najbolj zato, da ne bi manjkalo brez razloga). V naslednjem filmu **The Driver** (1978), v katerem je tematiziral vlogo šoferja pri bančnem ropu (Bruce Dern in Ryan O'Neal), je Hill obdržal to opresivnost težkega, zaprtega prostora, ki pa je vselej močno hiperboliziran prav z dejstvom, da Hill tako strukturirano polje jemlje preveč „resno“, „seriozno“, kar je seveda nespodbitno povezano z njegovo malce nasilno pretenzijo, da bi svojim filmom vsesal nekakšno kompromisno „socialno-angažiranost“, „kritičnost“, ki pa ostane le poteza v prazno in se v skrajni liniji sprevrže v motečo in nelagodno „serioznost“, „resnost“ (brez „odskoka“ in „avtodistance“ do vsebine neposredno izrečenega, kar je kajpada značilno vsaj za nekatere predstavnike „novega Hollywooda“), motečo za gledalca in motečo za „box-office“. Hill je namreč zaman lovil „super-blockbuster“ v slogu svojih sodobnikov. „Novi Hollywood“ — za razliko od Hilla — navaja „zadnje stanje realnosti“, tisto neprestopno, neuklonljivo, neodpoklicljivo v njej, kar naracija ne more zaobiti, prekoračiti, se pravi, samo mejo „nominacije“, pri Hillu pa gre pogostokrat slejkoprej za nekašne „gibe sesanja brez objekta“, „neizdefrencirane oralnosti“, pa vendar ne gre za kakšno križiško kolektivnosti, mentalitet, ideolektov ali pa sociolektov.

V naslednjih treh filmih **The Warriors** (1979; film o „streetgang“ eksotizirani sub-kulturi po romanu Sola Yourika iz šestdesetih let), **The Long Riders** (1980; retematizacija in reperspektivizacija „legende“ o tolpi bratov James z družinama Carradine in Keach v glavnih vlogah) in **Southern Comfort** (1981; tako rekoč „re-make“ Fordovega filma iz leta 1934 **The Lost Patrol**: pri Hillu se nekje na Jugu ZDA v težko prehodnem močvirnatem gozdu izgubi skupina mož, ki je na orožnih vajah, in spet imamo opraviti z morastim potovanjem skozi južnjaško reakcionarno noč, polno tipično južnjaške nestrpnosti, napetosti, degeneriranosti; pri Fordu pa se patrolja izgubi sredi puščave, se pravi, tisto, kar obseda in obkroža akterje in film, je praznina, površina, na vse konce in v vse smeri neskočno odprti prostor, poln bleščeče svetlobe, beline — vse skupaj funkcioniira kot prostrani kos belega papirja, na katerega Ford potem kontinuirano niza „koncepte“, „čiste pojme“, preskakovanja vseh tistih točk, ki nas ne bi gnale proti koncu; pri Hillu opresivna polnost in težka notranjost, pri Fordu sproščena praznina in nevarna površina); „obskurnost“, „homogena zaprtost“, „klavstrofobičnost“ in „južnjaška konservativnost“ se samo še stopnjujejo, tako da predstavlja prav **Southern Comfort** skrajno točko te pretenzije. Hill je še vedno lovil svoj „super-hit“.

Prostor se je zaprl in „družbenost“ tega prostora je postajala vse bolj vprašljiva, saj je bila povezana z družbenostjo „box-offica“: Hill je teh pet filmov izkoristil kot „vaje v slogu“, hkrati pa je hotel v njih „pošiljati sporočila“. In to se je moralo razpočiti: vsiljiva „družbena kritičnost“ in „angažiranost“ teh filmov, podprta z raznoraznimi „historizacijami“, „dokumentarizacijami“ in „referencializacijami“, je bila namreč edina Hillova notranja „distanca“, prav ta „resnost“, ta pretirana „serioznost“, „smrtna resnobnost“. Walter Hill je lovil svoj „super-hit“.

Oba Hillova zadnja filma, **48 Hrs.** (1982) in **Streets of Fire** (1983), sta postala „super-hita“ in dosegla — vsaj v ZDA, in producente zanima prav ta — visok „box-office“. In zato ni bilo treba storiti nič posebnega. Dovolj sta bila pravzaprav dva manevra: „abstrakcija“ in lansiranje učinkovitega „gagmana“. Vendar to nikakor ne pomeni, da je bilo treba Hillu prostor „odtemniti“ in „odpreti“, prav narobe, ni mu bilo treba „prižigati žarometov“, struktura je lahko ostala „zaprta“, „opresivna“, „obsedantna“, „klavs-

trofobična“, „obskurna“, „težka“, pa tudi še naprej obremenjena z vsakovrstnimi „stilizacijami“ in „bukvalnimi lirizmi“. „Abstrakcija“ — kaj to pomeni? V 48 Hrs. se zgodba odvija v San Franciscu, s tem pa je filmski prostor avtomatično „dezorientiran“, „ahistoriziran“, „abstrahiran“, saj je namreč splošno znano, da če se ta ali oni film „diegetsko“ dogaja v San Franciscu (ali Los Angelesu), potem to pomeni, da bi se lahko dogajal kjerkoli in da ima potemtakem to prizorišče povsem „univerzalno“ veljavo: prizorišče je tako oropano vseh „specifičnosti“, „partikularnosti“, „singularnosti“ in funkcionira kot abstrahirana bela površina, na



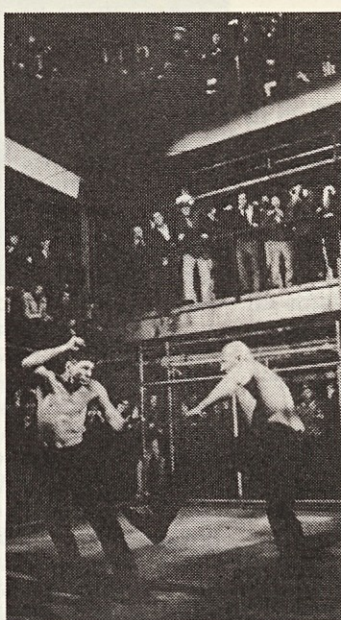
Voznik



Bojevniki

katero so potem nanizani le čisti in razpoznavni „koncepti“ — v tem primeru pač „koncepti“ tako imenovanega „filma zasledovanja“ (kriminalke). Izginejo južnjaške, in družbeno-kritične poante, prostor je dezorientiran, decentiran, abstrakten. Distanca do „družbenosti“ postane „družbenost“ distance same. Robovi prostora niso izgubljeni. Prostor je reanimiran, čeravno ostane hladen in analitičen. Žanrski vektor je povrnjen. „Serioznost“ ni več niti „obča atmosfera“ niti „časovni povzetek zgodbe“ niti „nujna slogovna figura“ niti „ime za občo prevedljivost in obrnljivost diskurzov“. „Serioznost“ je naključna, kot je pač lahko naključna značajska poteza kakega akterja. In prav raven akterjev zadeva tudi tisti drugi maneuver, ki je bil dovolj, da se je vse zavrtilo. Hill je poleg „značajske serioznosti“ Nicka Nolte angažiral do tedaj povsem neznanega radijskega zabavljača Eddija Murphya (vloga je bila sicer namenjena — sic!! — dvajset let starejšemu Richardu Pryoru): edina funkcija Eddija Murphya je bila v tem, da je v Hillovo kinematografijo vpeljal razsežnost „gaga“, „komično-smešnega“ (v prejšnjih Hillovih filmih na mestu „komično-smešnega“ navadno nastopi „cinizem“ ali pa „sarkazem“). In Murphy je svojo vlogo odigral optimalno. Ta dva maneuver sta distanci do „družbenosti“ odvzela tisto „težko serioznost“, s tem pa sta samo distanco brezprizivno „socializirala“ in nenazadnje „animirala“. In super-hit“ je bil tu.

V Hillovem zadnjem filmu **Streets of fire** sta oba maneuvera, „abstrakcija“ in „komično-smešno“, še bolj precizirana in profilirana. Film se dogaja v Richmondu, v nekem Richmondu, v enem izmed Richmondov, saj so (samo) v ZDA vsaj trije večji Richmondi, ob čemer pa je nemara najbolj pomembno to, da ni noben Richmond na „hillovskem“ Jugu: „abstrakcija“ je nedvoumno akcelerirana z izbrisom južnjaških in družbenokritičnih referenc. Prostor je „dezorientiran“, „abstrakten“, „decentiran“, „dereferencializiran“, obenem pa tudi „dehistoriziran“ in „ekstratemopoliziran“. Možnost distanciacije do „družbenosti“ je izgubljena, možnost „težke serioznosti“ pa blokirana. Prostor ostaja „obskuren“, „zaprt“, „klavstrofobičen“, „opresiven“, saj se tako rekoč skoraj ves film dogaja v nekakšni „blade-runnerski“ noči, pa vendar to ni več morasto potovanje skozi reakcionarno južnjaško noč. Hillu preostane le še „fordovska“ gesta: nizanje čistih „konceptov“, razmejenih in žanrsko izdelanih, ki sistematično preskakujejo vse tisto, kar eventualno ne bi vodilo v konec. Ko v filmu v tem ali onem trenutku začne zmanjkovati „realnosti“, ko



Težki časi (Hard Times)



Jezdec na dolge proge

„načelo realnosti“ zašepa, ko zakoni, s katerimi vstopa žanr v razmerje verjetnosti, zajecjajo, tedaj ta „evakuirani“ in „hipni“, „izginjujoči“ prostor privzame strukturo „risanke“, ki se v tem filmu organizira na meji „komično-smešnega“: veliko je akcije, veliko streljanja, veliko nasilja, pa vendar ni mrtvih, ni krvi. Prav to pa tudi definira „risanko“ (res pa, da tudi „burlesko“, vendar je ta film daleč od „burleske“). Nekontrolirano uhajanje realnosti vedno sistematizira in diplomatizira injekcija „komično-smešnega“, funkcija „gagmana“. Struktura „risanke“ in funkcija „gagmana“ izrišeta žanrsko strukturo „komično-smešnega“. „Gagman“ in „abstrakcija“. Velika uspešnica. Podprta seveda z učinkovitimi in bravurozno pravilnimi glasbenimi epizodami.

In vendar bi lahko v **Streets of fire** odčitali tudi neki implicitni, virtualni „južnjaški“ moment. Tipično „južnjaška“ melodrama Elie Kazana **Splendor in the Grass** (1961), z Warrenom Beattyjem in Nathalie Wood, nam na koncu ne združi oba glavna akterja v skupni, neskončni, srečni strasti, ne formira klasične strukture „happy-enda“, temveč glavnega moškega in ženskega protagonista „mučno“ in „tesnobno“ loči — vsak jo mahne po svoji poti s svojim partnerjem. Kljub temu pa je polje „happy-enda“ ohranjeno, saj namesto enega „srečnega para“ dobimo dva. „Happy-end“ je torej podvojen. Na natanko tak konec pa naletimo tudi v **Streets of fire**: namesto enega „srečnega para“ Hill lansira dva. Ker ni enega, sta v uteho dva. Ta uteha je tipično južnjaška. Južnjaška uteha.

Kar zadeva „hillovski“ Jug, pa še tale pripomba: filma **The Long Riders** in **Southern Comfort** moramo jemati korelativno. Tako kot v **Southern Comfort** barbarski, necivilizirani in degenerirani južnjaki ogrožajo in obkrožajo „izgubljeno patrolo“, „civilizirano“ in „sankcionirano“ societeto, tako v **The Long Riders**, prav narobe, civilizirani in sankcionirani osebki ogrožajo in tako rekoč obkrožajo barbarsko, degenerirano, južnjaško hordo (ki pa je pravzaprav „zlita“ in „pomešana“ s celotno južnjaško populacijo, saj je njihova legenda). Le da tu južnjaška uteha nosi pozitivni akcent, tam pa izrazito negativnega.

Marcel Štefančič, jr.

Ob retrospektivi Zoltána Huszárika

ŠTIRINDVAJSET SLIK SMRTI

V SEKUNDI ŽIVLJENJA

Moje predživljenje me ne zanima, razen toliko, da sem ga pač preživel. To je bilo zgodovinsko obdobje. Kaj je bilo v njem dobro in kaj slabo — o tem je bilo slišati že veliko besed, pa vendar še ne dovolj. Kot filmski režiser lahko le s časom odgovorim na to obdobje.

Umetnost se mora odražati predvsem prek čustev, ker tako dobimo pravi utrip. Spomnil sem se tegale Pascalovega citata: „So stvari v razumevanju, pri katerih je treba bralca spodbujati, da misli o samem sebi.“

Zoltán Huszárik je v film vstopil povsem slučajno in ustvaril nekatere „najlepše“ madžarske filme. „Moja največja nesreča je, da sem se spečal s tisto vrsto umetniškega ustvarjanja, ki je v bistvu nisem maral. Na Visoko šolo za film me je pritegnilo naključje, raje bi bil pesnik, likovni umetnik ali glasbenik, ker bi me potem manj spraševali, če je moje delo za občinstvo zabavno...“ Ko se je leta 1950 kot devetnajstletnik vpisal na budimpeštansko Visoko šolo za film in gledališče, se mu niti sanjalo ni, da jo bo končal šele trinajst let pozneje. Vse se je dogajalo v napačnem času, ko ni bilo zaželeno misliti drugače, zato je bil kmalu prisiljen opustiti študij. Njegova biografija v petdesetih letih je bila zelo ameriška. Delal je pri črpanju nafte, bil progovni delavec, pleskar, agent zavarovalne družbe, poleg tega pa je obdeloval tudi zemljo. Ob koncu desetletja se je na poziv Károlya Makka vrnil na akademijo, kjer je posnel zanimiva filma **Igro** in **Grotesko**.

Igra (Játék, 1959) je petminutna akademska črtno/bela študija, ki je bila med življenjem avtorja izgubljena. Zato je hotel Huszárik ta film znova posneti s poznejšim znanjem in izkušnjami. Zapor-nika čakata, da sonce skozi okensko rešetko izriše šahovnico (s 25 polji) na tleh, potem pa odigrata brzopotno partijo šaha s figurami iz kruha. Za razmišljanje imata malo časa, saj senca prehitro beži na nasprotno steno.

Groteska (Groteszk, 1963) je diplomsko delo, prav tako v črno/beli tehniki, v izrazito ekspresionistični postavitvi s kaffovski atmosfero in psihoanalitičnim priokusom, samospoznavanja človeka. Odteje je Huszárik stopil na pot filmskega slikarja in je tudi zato snemal samo še na barvnem filmskem traku.

Bil je eden od ustanoviteljev filmskega studia za eksperimentalni film Balász Béla Studio (glej Ekran, št. 1/2, 1984), kjer je realiziral svoj prvi film **Elegija** (Elégia, 1965). „Življenjsko pot, spremembo smisla mojega modela lahko spremljamo tudi kot zgodovino umetnosti. Poezija in likovne umetnosti so se zelo hitro družile z njo, verjetno zato, ker je pretvarjanje življenjske poti v znak, ki se lahko antropomorfologizira, zame skorajda zakonitost. Zdaj ne bi želel citirati iz preteklosti, samovoljno pa je tudi sklicevanje na sedanost. László Nagy v poeziji, Picasso in Marino Marini v slikarstvu in kiparstvu govorijo o človeku skozi usodo konja. Mala-partetevo neusmiljeno sadistično vizijo pa bi omenil samo spotoma. Na prvem Marinijevem konju ni varen niti človek. Njuna usoda postaja dokončna. Medtem ko na konjih lahko opazimo grozo, strah pred uresničenjem, pa jezdec ne dojemajo svoje usode. V njihovem pogledu je otroško začudenje, saj ne verjamejo, da je njihova usoda dokončna. Človek, ki se mu spodmikajo tla pod nogami in razpozna kataklizmo, v tem tragičnem trenutku gleda navzgor in kljub vsemu še upa...“

Ko so leta 1966 v Oberhausnu predvajali **Elegijo** v uradni konkurenci festivala, je po desetih minutah v dvorani ostala samo še žirija, ki je filmu prisodila eno od prvih nagrad. Ob projekciji nagrajenec je občinstvo film izžvižgal. (Z **Elegijo** in vsemi naslednjimi filmi je Huszárik redno pobiral nagrade na festivalih v Miskolcu, Pragi, Melbourneu, Barceloni, Benetkah, Mannheimu, Atlanti, Auclandu, Milanu, Krakovu in Tampereju.)

„Ljudem so potrebna čustva, da bi jasno, kot v zrcalu kakega filma, videli svoje notranje relacije. Nekateri gledalci pri prvem gledanju verjetno ne bodo razumeli vseh stvari v filmu, ker ne gre za linearno dramaturgijo. Prizor pomaga pri premagovanju pasti, notranje sevanje slik pa tudi bolj zapletenim vsebinam omogoča preboj „zapreke“. Veliki misterij minljivosti, življenje in smrt — in kratkotrajna sreča, ki lahko zapolni bivanje med obema skrajnostima — so pač pojmi, ki jih vsakdo doživlja na svoji ravni...“ Raznoliki znaki na presenetljiv način ustvarjajo novo vsebino in estetsko kvaliteto, ki kot verz staplja oddaljene pojme. **Elegijo** smo videli v Ljubljani že pred dvema letoma v okviru programa madžarske avantgarde (glej Ekran št. 1/2, 1984), saj gre za anto-

loški film, ki je pomenil prelomnico v splošnem pristopu k montaži. V tem filmu je Huszárik začel uvajati tudi stalne konstitutivne elemente, kot so luna, roka, ptiči, zrcalo, voda, ki se pojavljajo v vseh naslednjih filmih. O njihovem pomenu in vlogi v umetniškem delu si lahko zainteresirani bralec poišče ustrezno razlago v obširni literaturi s tega področja.

Huszárik je delal v filmskem studiu Mafilm kot asistent in oblikovalec. Bil je slikar. Delal je tudi gledališke predstave, radijske igre, propagandne filme in televizijske oddaje. Njegova dela so bila objavljena v številnih revijah. Ilustriral je knjige in opremil gramofonske plošče. Njegova filmografija ni obsežna: sedem kratkih in dva celovečerna filma, ki skupno ne trajajo niti pet ur in pol. Celoten opus retrospektive smo med oktobrom in decembrom 1985 videli v šestih jugoslovanskih mestih. Tokrat je bil prvič predstavljen v takšnem obsegu izven Madžarske, nekateri filmi pa so sploh prvič potovali čez mejo.

Amerigo Tot (1969) je petdelni portret madžarskega kiparja, ki je večino življenja preživel v Rimu. „Po Marauxu je umetnost antiusoda. Talent ni dobrodelni prispevek. Talent je naravna nesreča, skušnjava karakterja, prekletstvo, hoja prek gorečega razmajanega mostu, zanka okoli vratu, dirjanje po klancu navzdol. Ali, kot je zapisal Van Gogh: '... vleči naprej kot fijakarski konj, medtem ko potniki v kočiji uživajo v pomladi'.“

Pomlad požre domišljijjski svet **Capriccia** (Capriccio, 1969). To naj bi bil samo navidezno film o sneženih možeh, bolj pa pričevanje o izginjanju človeka namišljenega sveta. „Pravzaprav bi morali ohraniti otroški pogled na življenje, ker čim več je namišljenega sveta, toliko znosnejša in koristnejša bo resničnost...“ Huszárikova simbolika je tu še transportirana v prenesene kode, ki jih je šele treba razbrati, neposrednejši pa je postal že dve leti pozneje. Nič več ne bo gledanja levo ali desno in iskanja prispodob, notranjo linijo do smrti in nazaj bo označeval samo pogled nazaj.

Huszárikov prvi celovečerni igrani film **Sinbad** (Szinbád, 1971) je podobno strukturiran kot njegovi kratki filmi. Začetek s koncem, potem pa prehodi s flash-backi, ki jih sekajo polsekundni ali sekundni vložki za asociativno razprševanje narativnosti. Slednja v tem filmu v verbalni obliki žal prevladuje, tako da dejansko gledamo pravo radijsko igró. „Vedno me je mikala težavnost naloge oziroma izzivanje nemogočega. Tudi v Krudyjevem tekstu o Sinbadu me je spodbujalo in preganjalo vprašanje, kako bi ta bujni slikovni jezik prenesel na film. Kot moto tega filma citiram nekaj besed iz Kosztolányja, ki v Evropski slikovnici odgovarja na vprašanje, zakaj pišemo: 'Nesmiselno je vsakršno pisanje, za katerim ni skrivnosti celotnega življenja. Kdor razume življenje, piše zato, da bi ga s pisanjem kot dejanjem razumel, ne pa zato, da bi ga kot kak učitelj razlagal drugim'.“ Film Sinbad, v katerem je usoda zvezd, da ena za drugo padejo na zemljo, je tudi poslovno uspel, saj si ga je samo v Budimpešti ogledalo več kot pol milijona obiskovalcev.

Zoltán Huszárik je bil rojen leta 1931 v majhnem mestu Domany. Pri dveh letih mu je umrl oče in potem sta za njegovo vzgojo skrbeli mati in babica v neki vasi približno osemdeset kilometrov od Budimpešte.

„Pri nas smo pozno prižigali luč. Prihajali so sosede, ki sem jih poslušal z velikimi očmi. Nihče jih ni spraševal, kako jim gre, saj so sami pripovedovali. Nek starec je vedno začel z besedami 'Ne vemo, kaj prinaša preteklost.' Pozabil sem njegovo ime, vendar pa sem se na pamet naučil, kaj se je dogajalo med prvo svetovno vojno na reki Piave.“

S filmom **Angelus — Starkam v čast** (Angelus — Tisztelet az őregasszonyoknak, 1972) je Huszárik želel „postaviti spomenik današnjim starkam — babicam, ki so preživele dve svetovni vojni, marsikaj videle, pretrpele in delale. V formalnem smislu je izrecno zgrajen s slikovnimi in razpoloženskimi elementi. S tem filmom skušam prikazati mnoga, premnoga poslavljanja in pričakovanja, strah in upanje...“ Huszárik ni eksperimentator v tistem smislu, kakršnega smo spoznali v „underground“ ali strukturalnem filmu, saj je od obeh tako oddaljen kot od konvencionalnega filma. Njegove teme so večne — minljivost, življenje in smrt. Sliči se kar banalno in v devetindevetdesetih odstotkih primerov je res tako, a pri Huszáriku ni. Njegov pristop je poetičen, rokopis pa slikarski. Asociativna montaža filmov ni istovetna po-

gobjemu refleksu. Huszáríkove filme je treba gledati tudi po desetkrat. Čeprav verjame v silovitost ene slike, mu to ne zadostuje. Njegovi filmi skušajo izraziti emocije v čisti, neposredni obliki, kot to počne poezija.

Zoltán Huszárík je verjetno edini madžarski režiser, ki je dobil priložnost delati profesionalni film v razmerju 1:10. Tako je nastalo delo **Kakor vam drago** (A piacere, 1976). (V svetovni avantgardi sta na ta način iz (prejobilice posnetega gradiva delala na primer še Kurt Kren in Peter Kubelka. Slednji je dvanajstminutni film Afriško potovanje v šestih letih zmontiral iz 3,5-urnega filmskega in 10-urnega zvočnega materiala.) Huszárík je prvotno se-

— ker želijo, da ga ne bi spremenil.' Po drugi strani pa film spremlja Csontváryja, slikarja, ki je zaradi preroške pojave enak mesiji. 'Navdih in moč volje so moja krila', pravi slikar in leti do Sonca, medtem ko igralec Z. z zlomljenimi krili strmoglavlja, da bi še v liku Csontváryja doživel svoj propad, svojo smrt...' Madžarski slikar Tivadar Koszta Csontváry se je rodil leta 1853 v Kisszeben. Po očetu je prevzel lekarno, po poplavi Szegedina pa je dobil bronhitis in odšel v Visoke Tatre. V Igloju je delal kot lekarnar, da bi si prislužil denar za potovanje na vzhod. Njegova usoda je bila podobna usodi drugih velikih „naivcev“, kot sta Van Gogh ali Gauguin. Potoval je po Balkanu (v Jajcu je slikal



Csontváry

lekcijo 4000 kadrov še skrčil na 2000 kadrov, ki se jih je vse naučil na pamet. Potem je s kolegom kiparjem začel montirati film. V velikem prostoru sta vse kadre razvrstila po tleh in štirikrat sestavila in razstavila film, peta verzija pa je obstala. Na tak način ne bi delal noben profesionalni montažer na svetu. Pa tudi takega filma o smrti ne bi naredil. „S tem filmom, s prizorom totalne smrti, posledico vojne, želim osupniti ljudi in jim pokazati, da se s tem ne moremo igrati. Nastajanje filma je povezano z letom 1972, ko sem obiskal Tbilisi, kjer me je pot zanesla tudi na pokopališče. Na nagrobniku sem opazil tudi takele napise: „živel je dve minuti“, „živel je šest minut“, „živel je štiri minute“, itd. Ker nisem razumel, za kaj gre, sem stopil do pokopališkega čuvaja, ki mi je povedal, da ljudje pri njih na nagrobnike ne vklešejo, koliko let je kdo živel, ampak koliko minut v življenju je bil srečen. Že takrat sem vedel, da bo naslov filma „A piacere oziroma Kakor vam drago.“

Preden je Zoltán Huszárík leta 1981 umrl, je ustvaril drugi igrani film **Csontváry** (1982), kompleksen montažni projekt o madžarskem-slikarju-mesiji izpred približno pol stoletja. Ta mojstrovina je kondenzirana slika sveta. Glavni protagonist filma bi moral biti Zoltán Latinovits, ki je igral že v Sinbadu. Moral bi igrati v dvojni vlogi — igralca, ki igra samega sebe danes in Csontváryja v zenitu njegovega življenja. Žal se je ponesrečil tik pred začetkom snemanja in zato je film njemu tudi posvečen. „V filmu Csontváry je bila samoumevna pot po sledi genija, odriniti se od zemlje in doseči univerzum, kjer se človek vrednoti s stališča ognja, vode, energije. Degas je nekoč dejal: 'Lahko je slikati tistemu, ki ne zna.' To navajam samo zato, ker si je tudi Csontváry določil dvajset let za dosego popolnosti. Z malo samoironije moram povedati, da to velja tudi za ustvarjalno gardo filma in da se že od nekdaj spopadamo s to obsežno nalogo. Vendar pa še ne morem presoditi rezultata, ker bo to stvar kritike in gledalcev...“

Čeprav smo v igranem filmu, se spet srečujemo z delom dokumentarnega tipa. Bolgarski igralec Izhak Fintzi je moral združevati štiri osebnosti — lik pokojnega igralca Latinovitsa, osebnost naivnega slikarja Csontváryja, samega sebe in še režiserja. Podvajanje umetniške osebnosti je poudarjeno tudi na fizičnem planu — drugo plat četverkotnika oseb igra igralec v vlogi „norca“. „Vse, kar je pomembno, si zamišljamo... Ustanovil bom sanatorij Ophelia, zatočišče, kamor se bo moč zateči iz bodočega zdravega sveta, v katerem bo zdravje nalezljivo.“

„Film poteka v dveh linijah. Po eni strani spremlja usodo Z., ki zaradi bremena navidez neresljive umetniške naloge pride v tako stisko, da postane deviant. Podira vse vezi okoli sebe in se povsem zlije v eidos Csontváryja... Tu je potrebno omeniti Rilkejev verz kot opredelitev politikuma filma: 'Spremeni svoje življenje



Sinbad.

slapove, v Mostarju slikovito krajino), v Italiji (Vezuv) in gorovju Libanona, kjer se je posvetil študiju ceder. Čeprav je bil samouk, je v nekaterih njegovih delih razvidna „napoved“ prihajajočega stila secesije oziroma jugendstila. Filmska kamera pretaplja njegove slike v avtentična prizorišča, kjer je madžarski mesija hodil po „sončni poti“.

„Pred menoj bog ni mogel ustvarjati, po meni ga ne bo. Poznam pot, po kateri je treba iti. Poznam duhovno oblast. Energijo, ki ustvarja svet, voljo, s katero lahko računam na svoji poti, zagotovo vem, da bomo po tistem, kar sledi, prispeli v boljši del sveta in bomo lahko uživali v njegovih neizčrpnih lepota.“ Huszárík je s temi besedami Csontváryju zavestno ali podzavestno pripisal poznavanje hierarhije svetovnih vladarjev in hierarhije svetov. Ko smo že pri besedah — Huszárík je v tem filmu, čeprav je igrani in celo biografski, z njimi ravnal skrajno varčno. V 116 minutah je dialoga le za kakih petnajst tipkanih strani, pa še pri tem niti enkrat ne gre za pripovedovanje zgodbe, ampak bolj ali manj vljudnostne fraze ali komunikacijske kratke stike in nekaj malega komentarja z ženskim (!) in moškim naratorjem v offu.

„Genij je lahko, kdor je prišel z Vzhoda in je opazoval Zahod; kdor je opazoval zadovoljstvo Vzhoda in kdor je v opazovanju videl razliko: na Vzhodu idealen svet, na Zahodu materialno vojskovanje, kdor je na Vzhodu z ljubeznijo gledal človekovo srečo, je na Zahodu občutil nesrečnost, kdor je na Vzhodu videl bogataša z vsem premoženjem med reveži, ga je na Zahodu našel za sedmimi zidovi, kdor je na Vzhodu v vsakem človeku videl človeka in na Zahodu v večini ljudi nenasitnega preračunljivca, kdor je na Vzhodu srečeval rojake po srcu in duši, je na Zahodu namesto srca in duše naletel na dvakrat dva, kdor je na Vzhodu v sijajnem zraku videl božjo naravo, je na Zahodu v zadimljenem zraku odkril propad.“

„Človek je bitje, ki misli. Velika dela pa ustvarja takrat, kadar ne računa in ne tehta. Da bi bil otročji, mora več let vaditi umetnost samopozabe. Komur je to uspelo, ta misli, in vendar ne razmišlja. Tak je kot dež, ki se spušča spod neba, ali valovi na morju, ki drug drugega dohajajo.“

„O Csontváryju moram dodati še to: znova smo se morali soočiti s početjem, ki lomi hrbtnico, ki postavlja na preizkušnjo celoten človekov živčni sistem. 'Genij počne, kar hoče, talent tisto, kar zna, poprečni umetnik pa tisto, kar je ravno potrebno', je zapisal neki starodavni pesnik...“

Rosvita Žoldoš

BOGDAN KALAFATOVIĆ



1940–1985

Pravi filmski kritiki večinoma delajo in umirajo tiho. Takšen je bil tudi Bogdan Kalafatović, ki mu je številne kritiško-teoretske projekte prekinila nenadna smrt. Bil je v tistem izjemnem zagonu pisanja, ki omreži človeka „zrelih let“, ko „užitka v pisanju“ ne prepozna v kakšni romantični udarnosti niti v kakšni prezrti, toda svetniški pozni filmskega veleuma, ampak v pisanju kot takem, ki pa ni zaverovano samo vase, marveč je presek vrednosti, „umetnostnega“ in predvsem „kinematografskega spomina“. Kalafatovićeve kritike in eseje to razsežnost več kot zgovorno potrjujejo. V njih se prepleta bogata erudicija, ki daleč presega zgolj filmsko področje, lucidnost filmsko občutljivega gledalca in strastna zaljubljenost človeka v fiktivne filmske slike. Takšno

naravnavanje na fenomen filma je Kalafatovića varovalo pred tem, da bi se ujel na kakšno modno in kratkotrajno kritiško metodo, da bi se postavil nad film oziroma njegovo zgodovino in prakso, ampak je bil preprosto z njim — delil si je z njim njegove estetske in ideološke probleme in težave. Zato Kalafatović v svojih kritikah in esejih o filmu ni učil ne režiserjev ne gledalcev (bralcev), ampak si je raje v dialogu s filmom iskal ustrezno mesto in se držal tiste etike govorca, ki svojega sogovorca nikoli narcisoidno ne preglaši ali celo postavljaško utiša. Vztrajanje v takšnem premišljenem in inteligentnem odnosu do filma daje kritikam in esejem Bogdana Kalafatovića trajnejšo vrednost.

Uredništvo

Bogdan Kalafatović je študiral svetovno in jugoslovansko književnost. V začetku šestdesetih let je začel pisati za časopis Student in revijo Vidici. Od leta 1966 je bil stalni sodelavec in filmski kritik Književnih novin, v začetku sedemdesetih let pa je bil nekaj let filmski in televizijski kritik Komunist. Od leta 1974 je največ kritik in esejev objavil v Književni reči in v filmskih (Filmska kultura, časopis F, Sineast, Ekran, Filmograf, Filmske sveske) ter literarnih revijah (Književnost, Delo, Savremenik, Gradina).

Kot samostojni knjigi sta izšla zbornika *Politika autora* (Biblioteka Filmskih svesaka, Institut za film, Beograd, 1981) in *Filmski žanr* (Biblioteka Filmskih svesaka, Institut za film, Beograd, 1982). Knjiga *Znaci sa ekrana* (Institut za film, Beograd, 1985) je izbor iz njegove dvajsetletne kritiške prakse.

IDEALISTOVO ŽIVLJENJE

Idealist Igor Pretnar

Cankarjev Martin Kačur je pomembna, velika knjiga naše literature, ki do danes še ni imela sreče, da bi jo kdo uspešno prenesel na ekran ali oder. V zgodovinskem kontekstu je Cankarjev roman z vizijo in sliko Blatnega dola predhodnik Krleževe drame Volčjak. Senca tragičnosti se vleče nad Kačurjem in tudi nad Krleževim Horvatom, ker oba junaka propadeta v boju protu zaostalosti, konservativnosti in mračnim, nazadnjaškim silam.

Z družbenega vidika Martin Kačur odraža slovenske politične razmere konec 19. stoletja, ko so bile z ustanovitvijo socialno demokratične stranke napovedane globlje in daljnosežne spremembe v Sloveniji. Njegova glavna oseba, vaški učitelj Martin Kačur, želi v nejasnih, skrivnostnih, protislovnih okoliščinah svojega časa odkriti popolno, bolj osmišljeno, pomembnejšo stvarnost svojih idealov. Njegov življenjepis je pravzaprav tragična zgodba o človeku, ki je najboljša leta svojega življenja preživel v brezuspešnem boju za spremembo družbe; pri tem se je po vrsti porazov utrudil, družba pa se je medtem spremenila sama, z naravnim procesom zgodovinske evolucije.

Kačur je tako kot mnogi drugi Cankarjevi junaki — ki so največkrat učitelji — v nenehnem nedefiniranem spopadu z okoljem, v katerem živi in nosi svojo čisto vizijo idealov — ravno tako pa tudi svoj nemir in ogorčenje — zavedajoč se, kako zaman so vsi napori, da bi se stvari spravile v drugačen red in zoperstavile neizprosному, fatalnemu toku izenačevanja s smr-

tjo. Kajti Martin Kačur med svojo žalostno učiteljsko odisejajo doživlja trenutek zapoznelega spoznanja, ki ga spremlja prebujanje iz slepila: čista, doktrinarna ideja se v stvarnosti sploh ne more uresničiti. Možna sta samo dva izida: da se čistost ideje žrtvuje stvarnosti ali pa da stvarnost ostane nespremenjena zaradi delovanja ideje. Seveda je Cankar to pojmovanje vzel iz neposredne politične prakse svojega časa, pri čemer težišče problema vseeno ni toliko na prikazu zunanjega družbenega položaja kot na slikanju odnosov med posameznikom in okolico. Kajti Kačurjev idealizem prej pripada svetu moralnih kategorij in izrazito etičnega odnosa do ljudi kot pa določnemu pogledu na svet ali ideologijo. Njegova idejna stališča so precej nedoločena — čeprav se ima za liberalnega — zastopajoč idealistično misel liberalnega meščanstva — s prosveto k svobodi. Njegova notranja potreba in klic, ki ga ni mogel zaobiti, je uresničevanje tistega, kar si je zamislil; do neizbežnega zlopa pa pride v trenutku, ko Kačur že posumi v smisel svojega boja in zamenjari svoje poslanstvo borca za resnico. Mera Kačurjeve tragičnosti se potemtakem ustvarja izključno v odnosu do njegovega okolja, socialnega miljeja, razmer, v katerih živi.

Vendar sta imela Igor Pretnar in Vitomil Zupan pri adaptaciji Cankarjevega romana tudi druge namene. Nista se omejila le na zgodbo o idealistu, ki se spopada z okoljem, v katerem živi, temveč sta — vzporedno s to osnovno temo — želela definirati neko človeško si-

tuacijo nasploh, prikazati usodo nekega mladega človeka in postopno propadanje njegovega bitja, ki je izpostavljeno razjedajočemu vplivu deziluzije in razočaranja. Reduciran na tisto najbolj univerzalno v njem se njun film lahko razume tudi kot parabola o človekovi poti skozi življenje, kot serija porazov, ki jim je človek izpostavljen na svoji mučni poti od zibelke do groba.

Poleg tega se Pretnarjev film še v nečem razlikuje od filmov, ki so nastali po delih slovenskih klasikov: opisano podnebje in mentaliteta ljudi v njem ne figurirata kot odločilna določnica usode glavnega junaka, temveč so samo psihološki vzrok in tista objektivna sila, ki pripelje do zlopa njegovih idealov. V bistvu je glavni junak Pretnarjevega filma človek, ki je neprestano izpostavljen obsesivni moči ideje o menjavi okolja in spremembi človekovih odnosov v njem kot tudi v družbi nasploh. Zato Pretnar razvija psihološki model Martina Kačurja v funkciji uresničitve take ideje, ki ji stoji na poti vrsta okoliščin družbene in psihološke narave, dokler junak razcepa med svetom idej in realnim svetom ne sprejme kot končno dejstvo, dokler ne zapusti bojišča poražen in popolnoma uničen kot osebnost.

Kot vidimo, nam je Pretnarjevo branje Cankarjevega romana prineslo portret idealista vseh časov, človeka, ki se vseskozi trudi, da bi vztrajal v svojem bitju, da bi se uresničil ne glede na to, ali bo v boju tudi sam propadel. Skratka, Pretnar želi videti fenomen idealista iz perspektive večnosti; njegov

Martin Kačur koraka po poti, po kateri so šli mnogi pred njim in po kateri bodo šli tudi mnogi za njim. Zato njegov konec ni brez upanja — pa tudi ne brez odrešitve — ker je prežet s spoznanjem, da je žrtev smiselna v višjem, metafizičnem pomenu (predsmrtna vizija novega mladega Martina Kačurja pri vходу v Šentflorjansko dolino). Pred tem novim idealistom stoji isti krog pekla, enak napor in grenka razočaranja na tegobni poti k imaginarni uresničitvi idealov. Pretnarjev življenjepis idealista je strukturiran v tri zasebne epizode, ločen je s songi, ki uvajajo etape Kačurjeve tegobne poti skozi slovenske vasi, življenjepis je zamišljen v treh dramaturških sekvencah kot tri dejanja osebne drame glavnega junaka. To je hkrati tudi pot od idealista do tragičnega junaka, pod od Zapolja in Blatnega dola do Laza in Šentflorjanske doline, kjer je Martin samo še senca nekdanjega slovenskega naprednjaka. Funkcija songov je, da nas popeljejo s področja Cankarjevega romana v alegorijo o usodi idealista in idealov nasploh. Ta brechtovska distanca od literarne predloge je s pomočjo songov plodna, čeprav je zato ostal Kačurjev lik psihološko slabo pojasnjen, nekako abstrakten, prej simbol določene ideje kot resničen značaj z verodostojnim notranjim življenjem. Samo po sebi se razume, da je to tudi avtomatično zmanjšalo reliefnost in impozantnost tistega dela filma, ki govori o usodi idealstva vseh časov.

IZZIV AVANTGARDE

Splav Meduze Karpo Godina

V času, ko je bil dadaizem ena od vodilnih smeri v Evropi, je Ljubomir Micić zasnoval njegovo avtonomno in originalno balkansko vejo, po nekaterih zgodovinarjih edino smer svetovnega pomena, ki je kdajkoli nastala pri nas. Ko so ddaisti izražali prezir in gnus do vsega, kar je ustvarila klasična zahodna kultura, je Micić ponudil ekstravagantno alternativo. Po njegovem naj bi rešitev za dekadentno Evropo prišla iz primitivne moči balkanskega barbarogenija in poleta nove revolucionarne Rusije. Ne glede na Ljubomira Micića in ideje, ki jih je zastopal, je značilno, da je prav on z izdajanjem časopisa Zenit zbral ljudi iz več evropskih držav. Kajti Micić se je že takrat začel dopisovati z vodilnimi osebnostmi evropske avantgarde: Bretonom, Gidom, Kandinskim, v Zagrebu pa je organiziral prve razstave modernega svetovnega slikarstva, na katerih so razstavljali Picasso, Shagall, Kandinski, Arhipenko in Zadkin. Danes, ko je med Micića in nas stopila drugačna izkušnja, pridobljena z bolj temeljnim poznavanjem avanture moderne umetnosti, je Micić za nas „izkoriščen“ pisec, ki smo mu v imenu preteklosti sicer pripravljeni dati določen pomen, vendar v njegovem delu ne moremo več odkriti nobenega neznanega področja resnice in lepote. Zato tudi solzna komedija **Splav Meduze** Branka Vučićevića in Karpa Godine najprej deluje kot nekakšen rekviem naši mednarodni avantgardi, preveč podcenjevani in že pozabljeni projekciji nove umetniške zavesti.

Tako kot Žilnikov junaki v **Zgodnjih delih** (1969) — scenarista Branka Vučićevića — ki se trudijo, da bi marksistično teorijo uporabili v praksi in poskušajo porušiti jez

med modelom in stvarnostjo, med besedo in dejanjem, med revolucionarno frazo in njeno uporabo v praksi — pri tem pa se trudijo dokazati, da sta protest in destrukcija procesa, ki nastopita pred vsako konstruktivno spremembo — tako junaki **Splava Meduze** z gromko besedo vstajajo proti lažem literarnih sanj in zablod absolutnega v filozofiji. Tako kot Žilnikova revolucionarna četverica (deklet in trije fantje) potuje po deželi v razpadajočem spačku, prosvetljuje ljudi in propagira klasike marksizma, tudi junaki Karpa Godine (štirje fantje in dve dekleti) potujejo v črnem avtomobilu, na akrobatsko-avantgardistični turneji, in razglašajo novo umetnost v boju proti vsaki tradiciji.

Revolucionarno dejanje Žilnikovih junakov naleti med delavci in kmeti na nerazumevanje in sovraštvo, ravno tako pa tudi manifesti in programi moderne umetnosti zenitistov puščajo delavce ravnodušne ali celo ogorčene.

Žilnikov film **Zgodnja dela** se poteguje za doslednost pri izvrševanju revolucionarnega dejanja, moto pa mu je stavek Saint Justa: „Revolucionarji, ki izvedejo revolucijo le napol, kopljejo sami sebi grob.“ Junaki **Splava Meduze** se zavzemajo za doslednost pri umetniškem dejanju, njihov moto pa je: „Umetnik je dinamo družbe.“

Dejanja obeh naletijo na ravnodušnost in nerazumevanje delavcev in kmetov, tako da se na koncu odločijo, da bodo sprejeli usodo večine, ko pač niso zmožni spremeniti obstoječega položaja v umetnosti, kulturi, morali in seksu.

Zgodnja dela so vrsta plakativnih krokijev na temo inflacije radikalnih fraz, za katerimi ni pravega revolucionarnega dejanja, in analiza

razlogov za neuspehe ena od oblik revolucionarnega aktivizma, **Splav Meduze** pa so filmski kolaži, skozi katere opazujemo usodo medvojne avantgarde v širšem zgodovinskem in družbenem kontekstu.

Zgodnja dela so neposredna reakcija in asociacija na junijsko študentsko gibanje 1968, so pa tudi skeptično preizkušanje njegovega namena in smiselnosti.

Splav Meduze je ironičen in skeptičen pogled na balkansko inačico dadaizma, ki je poosebljeno v zenitizmu Ljubomira Micića. Žilnikov film je posledica zloma iluzij, ki so bile vložene v junij 1968, to je delo razočarane ljubezni in mračnega skepticizma; film Branka Vučićevića in Karpe Godina je dokument intelektualnega razočaranja in dvoma v smotnost in učinkovitost umetniške avantgarde nasploh. Mračni skepticizem, ki udarja iz filma **Zgodnja dela**, je spodbuda na poti k osveščanju pred vsemi oblikami dogmatizma in izkrivljanju marksistične misli, ostra kritika celo tistih idej, ki so bile izhodišče junijskega gibanja 1968 — in konfrontacija z določenimi motivi, ki so revolucionarnost monopolizirali zase. Ironija in skepticizem **Splava Meduze** (solzne komedije) pa sta nekoliko drugačna: vezana sta na dialektiko urejenosti in avanture, angažmaja in anarhije. Znano je namreč, da vsa avantgardna gibanja že na samem začetku dobivajo socialni in politični prizvok in da so vsi avantgardisti poudarjali, da se morata pojma avantgarda in napredek povsem izenačiti. Tako je tudi balkanska inačica dadaizma na čelo svojih idej postavila težnjo po preobrazbi družbe poleg tega, da je po Micićevih besedah:

„... zenitizem bil najboljše preizkušeno sredstvo proti revmatizmu lobanje.“ Seveda Micićeva ideja bar-

barogenija ni bila povsem nova, ker lahko najdemo izvore njegovih idej v številnih deklaracijah ekspresionistov in v kubizmu. Zato je treba Vučićevićev in Godinov filmski asamblaj najprej razumeti in sprejeti kot neke vrste premikajoče se strukture, kot Kalderov mobil. Kot vse drugo tudi umetnost mora najprej vznikniti.

Po vsem sodeč so avtorji **Splava Meduze** balkansko inačico avantgarde doživeli tako kot Jovan Jovanović Zmaj: deček s kapo iz časopisnega papirja in z leseno sabljo, vzdignjeno v desni roki sedi na avanu, on pazi avan, se pravi, on je avantgarda. **Splav Meduze** je bolj kolaž idej o medvojni avantgardi kot predstava o njej, bolj stilizacija nekoliko oblik, skozi katere se je manifestirala kot objektivna in relevantna analiza njene fenomenologije. Konec koncev vam vseeno prikazuje žalostno usodo, ki so jo doživele avantgardne ideje na Balkanu, zelo malo pa nam sporoča o Ljubomiru Miciću in avantgardi nasploh.

Kot da avtorji filma niso bili zmožni povedati nam, ali je bil Micić popoln slepar ali neuresničen genij, celo tega ne, ali je zenitizem pomenil korak naprej ali ne — k osvoboditvi človeka. To je še najbolj filmski kolaž, v katerem se izmenično prepleta mračen posmeh s skepsa, ironija s cinično sumničavostjo, intelektualna poza s potrebo po izpovedi — skratka kolaž, ki je prava zmeda posmehljive šale in nadrealističnega akcesca.

Prevedla Dragica Breskvar

Objavljeni Kalafatovičevi kritiki sta prevedeni iz knjige Znaci sa ekrana.

in memoriam

Gábor Bódy

Eden od najpomembnejših avtorjev filmske avantgarde na Madžarskem, je v devetintridesetem letu umrl v Budimpešti 25. oktobra 1985. Potem, ko je diplomiral lingvinistiko na filozofski fakulteti in filmsko režijo na Visoki šoli za film in gledališče, je večji del svoje umetniške dejavnosti navezal na Balázs Béla Studio v Budimpešti. V okviru tega studija, ki je verjetno edinstven na svetu, je bil Bódy idejni utemeljitelj skupine K-3, oddelka za raziskovanje specifičnosti filmskega medija s praktičnega in teoretičnega vidika.

Realiziral je več kot petnajst filmskih projektov, med katerimi so najbolj znani filmi *Štiri bagatele* (1975), *Ameriška razglednica* (1975), *Psihokozmos* (1976), *Psiha I-II* (1980) in *Nočna pesem nekoga psa* (1983). Bil je tudi filmski teoretik in eden najboljših poznavalcev madžarske kinematografije.

V zadnjih letih življenja je delal pri realizaciji več pomembnih projektov, med katerimi je tudi „video-katalog“ svetovnih umetnikov s področja videa in filma pod naslovom *Infermental*. Projekt je obsegal več kot sto umetniških del v štirih ločenih programih, ki so bili predstavljeni v številnih kulturnih centrih po svetu. „Film je zelo zapleten mehanizem ključavnice,“ je ob neki priložnosti izjavil Bódy, „in ko najdete pravi ključ, vam zadostuje samo en obrat, ki vam bo odprl vrata v novi svet.“

I. L. G.

Vibina vitrina **PROGRAMI**

Z letom 1986 se je v Sloveniji pričelo novo srednjeročno obdobje, ki bo trajalo tja do leta 1990. Ta prehod iz pretekla v prihodnjo „petletko“ je priložnost za pregled opravljenega in načrtovanega dela. Kljub vrsti problemov, ki so botrovali dogodkom pri slovenskem filmu v preteklih letih, je bilo obdobje 1981-1985 dokaj uspešno. Slovenska filmska proizvodnja se je povzpela na pet celovečernih igranih filmov letno. Na področju kratkega filma smo tam, kjer smo bili: pri desetih filmih na leto. Po količini posnetih filmov in številu minut programa smo nedvomno napredovali. Žal tega ne moremo reči za našo filmsko opremo. Kar zadeva snemalno tehniko in opremo za obdelavo filmov, smo tam, kjer smo bili ob Dražgoški bitki. Slovenski film je v zadnjih letih pridobil le opremo, ki je ostala od priprave na ponesrečeno „bitko“. V preteklih petih letih je povsem ugasnil Vibin trik. Stara kamera iz leta 1938, Askania, ki je prišla v slovensko kinematografijo leta 1945 kot vojni plen, je dokončno odslužila. V pokoj je odšla tudi zadnja snemalka v triku Veka Kolkaj in slovenski film je ostal brez trika snemalca in trik kamere. Srednjeročno obdobje do leta 1980 je pospravilo s črno-belimi filmskimi laboratorijem in lastno montažo negativov, zadnje do leta 1985 s filmskim trikom; če bo šlo tako naprej, bomo počasi pospravili tudi slovenski film. Kdor se namreč vsaj ljubiteljsko ukvarja z zgodovino slovenskega filma in pregledu je posamezna obdobja vzponov in padcev, bo lahko ugotovil, da so bili vzponi redki in kratki. Leta 1961 so slovenski filmski delavci dokazali, da so sposobni posneti šest filmov letno. Tega finančnega bremena družba očitno ni zdržala, čeprav je bilo v bistvu majhno. Že leta 1962 je prišlo do upada proizvodnje. Kasneje se je obseg produkcije še nekajkrat dvignil na štiri filme letno, a že po letu dni zdrsil na tri ali celo manj. Tej

Poletje v školjki, režija Tugo Štiglic



praksi je zvesto tudi leto 1986, ki po petih igranih filmih v letu 1985 že napoveduje stagnacijo na štiri filme ali celo manj. Vibin program za leto 1986 predvideva sicer pet celovečernih filmov in dvanajst kratkih, a sredstva Kulturne skupnosti Slovenije za leto 1986 bodo po vsej verjetnosti omogočila snemanje največ štirih igranih celovečernih in deset kratkih filmov. Poročevalec Kulturne skupnosti Slovenije navaja celovečerne filme: Veter v mreži, ki ga po romanu Mirana Jarca pripravlja Filip Robar-Dorin, Čas brez pravic, ki ga po avtobiografski knjigi Boruta Pečarja pripravlja Boštjan Hladnik, Hudodelce pripravlja Franci Slak, Ljubezni Blanke Kolak pripravlja Boris Jurjašević, Desovilo pa Polona Sepe s sodelovanjem Dese Muck. V predlogu programa so naštetih kratki filmi: dokumentarni Kult dela po zamisli Mirča Šušmelja in Jureta Pervanje, Osel in morje po scenariju Romana Zajca in v režiji Miroslava Zajca, Ljubezen v treh rundah pripravlja Tone Frelih, Rožnik po scenariju Alenke Auersperger pa Marija Šeme-Baričević. Risani filmi sodijo še vedno med najbolj odmevne kratke filme. Boris Benčič pripravlja film Copy, Marjan Manček Čakalnic, scenarije za Kače je napisal Marjan Tomšič, izdelal naj bi jih Koni Steinbacher, zadnjih šest iz serije šestindvajsetih filmov na temo Medveda Bojana pa

pripravlja Branko Ranitović in Dušan Povh. Tu so še Parade, demonstracije, manifestacije, ki jih pripravlja Branko Ranitović. Na področju kratkega igranega filma je v načrtu projekt Špele Rozin Nedelja, Grege Tozona Smrt je postalo sram in Tuga Štiglica Menuet. Taki so seveda načrti. Kaj bo od tega uresničeno, je odvisno od sredstev in prizadevanj filmskih ustvarjalcev. Pri investicijah ni pričakovati kakega posebnega izboljšanja. Vsi kulturni objekti, ki so bili načrtovani v preteklih letih, so zgrajeni in že obratujejo. Cankarjev dom ima za seboj že svojo poskusno fazo, Lutkovno gledališče razveseljuje naše malčke, Adaptacije Drame, Opere in MGL so opravljene, Slovenska filharmonija je urejena, v gradnji pa sta mariborsko gledališče in Slovenski gledališki in filmski muzej. Edini objekt, ki še ni bil deležen niti obnove, še manj pa nove gradnje in ki že štiri desetletja biva v „začasnih“ prostorih nekdanje cerkve svetega Jožefa, je ta naš ljubi slovenski film. Najprej je dobil „časne“ prostore, nato mu je bila celo obljubljena selitev na novo lokacijo, a to šele takrat, ko bo rešeno vprašanje izgradnje Cankarjevega doma. Filmarji pridno verujejo v izrek, da je potrpljenje božja mast. V prvih dveh mesecih letošnjega leta je bil posnet celovečerni igrani film Kormoran po scenariju Bo-

risa Cavazze in v režiji Antona Tomašiča. Snemalec filma je bil Jure Pervanje, scenograf Janez Kovič, kostumograf pa Irena Felicijan. V glavni vlogi je nastopil scenarist Boris Cavazza. Po končanem snemanju Kormorana je steklo snemanje celovečernega filma Čas brez pravic v režiji Boštjana Hladnika. Tudi ta film bo posnel Jure Pervanje, scenograf bo Niko Matul, kostumograf pa Irena Felicijan. Celoten film bo posnet v zunanjem okolju. Ekipa ima na razpolago 40 snemalnih dni, predračun pa znaša 55 milijonov din.

Morda bo nekoč nekega vnetega filmskega zgodovinarja z ekonomsko žilico zanimalo, kako se je naša filmska realnost spreminjala v nekaj mesecih: snemanje Kormorana je bilo odobreno oktobra 1985, opravljeno naj bi bilo v 41 snemalnih dneh, predračun pa je znašal 40 milijonov. V treh mesecih, od oktobra do konca decembra, je predračun zrasel za dobrih 25 %, na 51 milijonov, pri tem se snemalna knjiga in plan snemanja nista spremenila, bistveno pa je padla vrednost denarja.

Na področju kratkega filma so realizirani portreti Frana Zwittera, Franceta Miheliča, Jožeta Bevca, naredili so jih Milan Ljubič, Boštjan Hladnik in Hadi Talal, v delu pa so portreti Zvonimirja Rogoza, (snema ga režiser Janez Drozg), Avgusta Černigoja (dela ga Franci Slak). Med kratkimi filmi pa je za beograjski festival kratkega in dokumentarnega filma narejenih štirinajst filmov, ki so bili realizirani od konca leta 1984 do začetka leta 1986. Ker je med njimi, zlasti med risanimi, vrsta tako imenovanih „mini filmov“, je treba upoštevati, da štirinajst naslovov ne pomeni hkrati povečanja obsega proizvodnje kratkih filmov, saj včasih dve ali tri kratke risanke po številu minut dosežejo obseg enega normalnega kratkega filma.

In kako bo leta 1986? Očitno je, da se bo obseg proizvodnje glede na leto 1985 zmanjšal. Za koliko, pa je odvisno od cele vrste faktorjev, med katerimi je inflacija najbolj odločilna.

M. L.

amateriji

BLIŠČ IN BEDA KINO KLUBA MLADIH

Vemo, da so za dobro in uspešno delo na katerem koli področju vedno potrebni določeni pogoji, osnove. Najboljši strokovni in organizacijski kadri, njihova prizadevanja, požrtvovalnost in tudi odrekanja ne morejo nadomestiti pomanjkanja osnovnih tehničnih in finančnih problemov in ustreznih prostorov. V Zagorju deluje ali bolje rečeno, životari filmska amaterska dejavnost že polnih sedemnajst let. Nekaj več predvsem finančne pomoči je klub sprejel v zadnjem

letu. Velika zagnanost članov kluba in minimalni delovni, predvsem finančni pogoji, so v letu 1985 navrgli izredne uspehe. Klub je v letošnjem letu prejel 3 nagrade grand prix, 6 zlatih, 4 srebrne in 5 bronastih plaket na republiškem festivalu v Ljutomeru, pa še prehodni pokal kot najboljši klub v letu 1985 v SR Sloveniji. Sodelovali smo na več festivalih po Jugoslaviji in na tujem. Čeprav nekoliko pozno, želimo javnosti sporočiti nekaj podatkov o nasto-

pih našega kluba doma in v tujini. Navajamo nekaj festivalov in revij, kjer so se naši filmi prebili v izbrano selekcijo in prejeli za sodelovanje priznanje. Začeli bi kar po vrsti, ne glede na uspeh ali pomembnost priznanja.

— 6.2.1985 smo sodelovali na festivalu v Cannesu — Francija s filmom 1 + 1 = 3, avtor V. Besednjak. Plaketa za sodelovanje.

— 30.4.1985 smo sodelovali na festivalu komedije v Zaječaru s filmom „Srečen sem, čeprav sem re-

vež“, avtor Z. Benko. Film je prejel prvo nagrado in kristalno vazo.

— 20.4.1985 smo sodelovali na festivalu v Bački Topoli na temo o družbeni samozaščiti. Film „Visoka šola odgovornosti“ avtorja Z. Benka in D. Božiča je prejel grand prix in denarno nagrado.

— 13.5.1985 je bil v Skopju vsesplošni festival amaterskega filma. Film „Sporno“ avtorja Z. Benka je prejel drugo nagrado, srebrno plaketo ter še zlato plaketo za režijo in zlato plaketo za scenarij.

— 20.6.1985 smo sodelovali v Sremski Mitrovici na drugem festivalu amaterskega filma na temo „Šuma-čovek-drvo“. Film „Odmirajoči stari svet vasi“ avtorja Z. Benka je prejel grand prix in denarno nagrado.

— 10.8.1985 je bil v Omoljici pri Pančevu 14. festival amaterskega filma na temo „Življenje na vasi“. Sodelovali smo s filmom „Odmirajoči stari svet vasi“. Film je prejel grand prix, denarno nagrado in kristalno vazo. Avtor filma Z. Benko je prejel zlato plaketo za režijo in plaketo srbskega etnografskega muzeja iz Beograda, zlato plaketo pa je prejel tudi D. Božič za ton.

— 24.8.1985 je bil v Hirošimi na Japonskem festival amaterskega filma. Na festivalu smo sodelovali s tremi filmi in prejeli srebrno značko za sodelovanje.

— 31.8.1985 je bil na Češkem v mestu Rychnov 27. mednarodni festival amaterskega filma. V tekmovnem programu je sodeloval film „Srečen sem, čeprav sem revež“ in prejel diplomu.

— 6.9.1985 je bil v Ljutomeru 21. republiški festival amaterskega filma. Za najboljši film festivala je

bil proglašen film „Čas sanj“ našega avtorja D. Božiča. Film je prejel tudi zlato plaketo za režijo in ton. Avtor D. Božič je prejel še bronasto plaketo za film „Čas minevanja“. Avtor Z. Benko je prejel srebrno plaketo za film „Sporno“, bronasto plaketo za film „Odmirajoči stari svet vasi“ in bronasto plaketo za film „Njim pripada“. Avtor F. Kopitar je prejel srebrno plaketo za film „Super 8 VIC“ in bronasto plaketo za film „Tornado“. Avtorica V. Besednjak je prejela bronasto plaketo za film „Mir“.

— 19.10.1985 je bil v Brnu na Češkoslovaškem mednarodni festival amaterskega filma. Sodelovali smo s filmom „Čas sanj“ avtorja D. Božiča. Film se je uvrstil v tekmovni program in prejel diplomu. S filmi smo sodelovali med drugim še v Šibeniku, Valjevu, Celju, Osijeku, Skopju, Španiji, na Malti in v Avstriji. Na Portugalskem je film „Sporno“ avtorja Z. Benka prišel v tekmovni program in prejel plaketo.

Poleg že omenjenih in nagrajenih filmov so člani posneli še filme: 23. Srečanje gozdnih delavcev Jugoslavije (v Sremski Mitrovici), 230 let rudnika Zagorje, Rastemo pod Titovo zastavo, Nerojena bolečina spoznanja.

Nekatere naše filme smo ob različnih praznovanjih v tem letu pokazali v KS Kotredež, Izlake in Šentgotard. Žal pa je bila večina filmov vedno na poti na različne festivale in revije, tako da nekaterih filmov širši krog ni imel priložnost videti. Sedaj so večje manifestacije pri kraju, zato bomo organizirali projekcije izbranih filmov v delavskem domu pa še kje.

Zlatko Benko pri snemanju filma **Odmirajoči stari svet vasi**



Za konec mi dovolite, da prepisem dva odstavka novinarke in članice žirije na republiškem festivalu v Ljutomeru tovarišice Miše Grčar iz sestavka „Velik tehnični napredek“, objavljen v Delu 13.9.1985: ... Kakor na podobnih manifestacijah, kjer prikazujejo filme, nastale v okviru proizvodnih hiš, je tudi na tem majhnem festivalu prevladoval dokumentarni film, vendar pa

so se avtorji poskušali tudi z igranim in prav igrani film Čas sanj Danijela Božiča iz Zagorja je po mnenju petčlanske žirije pomenil vrh v tudi sicer kakovostni izbiri. Sanjsko morečo izpoved je imenitno speljal med nevarnimi stripovski znanstvenofantastičnimi čermi in jo tudi nepričakovano dobro sklenil...

Ob zadovoljstvu s prikazanimi filmi gledalec ali žirant pozabi, v kakšnih pogojih delajo, snujejo in ustvarjajo amaterski klubi in nardarjeni posamezniki v njih. Tovrstna ljubitelska dejavnost, tako je slišati, pobira le drobtinice sicer, ne ravno Trimalhionove mize, na kateri se vrstijo obroki za filmske sladokusce. Festival pa podeljuje le Grossmannove plakete, zato bo skromna denarna nagrada najbolj uspešnemu avtorju na 21. republiški manifestaciji amaterskega filma, ki jo je podelila Stalna delovna skupnost samostojnih kulturnih delavcev Slovenije Danijelu Božiču, pomenila spodbudo in nadaljnji razvoj tega izrazitega talenta.

Vinko Kramar-Krištof

knjižna vitrina

SINEAST, filmski časopis, Sarajevo številka 65/66

Nova številka tega sarajevskega filmskega časopisa prinaša, kot smo že navajeni zmes najrazličnejših tem iz vseh vetrov, fotografiji na naslovnici in zadnji strani pa zavezuje to številko velikemu uspehu Emira Kusturice na zadnjem Cannesem festivalu.

Med zanimivejšimi prispevki je zapis o pokojnem F. Truffautu M. Formana in intervju z režiserjem ob snemanju Amadeusa, pogovor z Wendersom in zapis Andželija Polikarpova — vse o filmu Paris-Texas, pogovor z Leonejem, Godardom in Kalafatovićev zapis o njem. Med manj znanimi kinematografijami nam Sineast tokrat predstavlja tunizijsko. Obširnejši sklop je namenjen razmišljanjem o domačem filmu in o 15. Festu, opozorila pa bi samo še na tekst Zorana Maslinića o motivu travestizma v filmih Viktor, Viktorija in Tootsie.

FILMSKA KULTURA, Zagreb številka 154-156

Tudi zadnja Filmska kultura nazdravlja Cannesem uspehu Emira Kusturice. Sicer pa je precejšen del te številke posvečen burnim polemikam ob izidu knjige Ivana Škrabale „Između publike i države (Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980)“.

Mira Boglić piše o zadnjem Cannesem festivalu, Ranko Munitić pa poleg nje razglablja še o Beograjskem festivalu, ki je bil prav zaskrbljujoče nezanimiv.

Tokratna filmska kultura je zanimiva predvsem zato, ker je objavljen prvi del teksta Jean-Paula Simona „Analogija“ iz knjige „Čitanja filma“. Tekst se ujema z naslovom v iskanju estetike ekrana; te teoretične tekste ureja Dušan Stojanović. Simonov tekst o analogijah med predstavljenim in tistim, kar ga predstavlja, postavlja tezo o dveh vrstah analogijskih kadrov: kode, ki učinkujejo v reprodukciji, torej „tehnične“ in so vezani na podlago slike in „antropološke“ kode, ki sodijo v domeno kulturne izobrazbe gledalca.

Hrvoje Turković: FILMSKA OPREDELJENJA Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1985

Turkovičeva knjiga je druga iz zbirke Biblioteka Film. (Prva v tej zbirki je izšla Peterličeva knjiga „Ogledi o devet avtorov“).

Avtorja knjige zanimata populistična in elitistična usmerjenost v razvoju jugoslovankega igranega filma. Po njegovem mišljenju sta tako ena kot druga smer zelo redko predmet analize, kaj šele, da bi bile zaobjete variacije obeh usmeritev. Avtorjev cilj je zaobjeti raznovrstne oblike, v katerih se nasprotje elitizem-populizem pojavlja. Tovrstna analiza naj služi boljše mu razumevanju pojmov in globlji poznavanje razvoja jugoslovankega filma hkrati z razvojem kritičnega zapisa v njem.

Osnovni pojmi, s katerimi operira Turković so poleg navedenih osnovnih nasprotij še: elitizem/demokratizem, elitizem/množičnost, umetnost/komercialnost, festivalnost/demokratičnost itd.

Za razumevanje jugoslovanke filmske proizvodnje je osnovno izhodišče poznavanje njenega izvora, situacije po vojni, tokrat je bila težnja po filmski proizvodnji podrejena sovjetskemu vplivu pojmovanja filma kot primerne sredstva za ideološko vplivanje in prosvetljevanje ljudskih množic. Gre za filmsko obliko socialističnega realizma, ki se je ohranil še danes, čeprav ne dominira več v filmski proizvodnji. Druga oblika populističnega fil-

ma, ki je sledila prvi, je prodor ameriškega filma, ki je še vedno široko komunikativen, nadvse privlačen za najrazličnejše okuse in stopnje kulture prav zaradi svoje očitne urbanosti. Ti filmi sledijo standardom masovne kulture v visoko razvitih družbah. V petdesetih letih je v naši kinematografiji opazen prodor klasičnega populističnega tipa holivudskega in zahodnoevropskega filma.

Neke vrste reakcija, antiteza popularnega vzgojnega in klasičnega populističnega filma je elitistični, avtorski, umetniški film. Avtorjev pristop k posameznim obdobjem razvoja jugoslovankega filma je metodološko-pluralističen kritičen pristop. Vsako obdobje in vsaka stilno-ideološka opredelitev ima svoje lastne vrednostne kriterije. Turkovičev pluralistični program je predvsem filmofilski program, ki se vključuje v prizadevanja mlade filmske kritike s kampanjo v prid filmskemu žanru proti hierarhičnemu uizizmu in „umetniškemu“ elitizmu.

B. H.

ČE SO FILMSKI KRITIKI NAVELIČANI SVOJEGA DELA, NAJ GA PREPUSTIJO MLAJŠIM ...

Od 13. do 25. maja letos je bil v Ljubljani drugi MAGNUS festival, ki je poleg gay-filmov Fassbinderja, Roplocha (**Taxi zum Klo**), Roze von Praunheima, Ulrike Ottin-ger, ... pripeljal v Ljubljano tudi Manfreda Salzgebra, igralca, novinarja, filmskega kritika, ... in selektorja INFO-SCHAU pri berlinskem filmskem festivalu. Njegov obisk smo izkoristili, da iz prve roke zvemo nekaj aktualnih informacij o situaciji v svetovni, predvsem neodvisni in gay-kinematografiji.

od svojega dela, naj ga prepustijo mlajšim in naj se ne pritožujejo, kajti menim, da filmsko občinstvo ni neumno — kritiki vselej zatrjujejo, da ni dobrih novih filmov, toda ko si med gledalci in gledaš film novega režiserja pred novo publiko, čutiš, da se nekaj dogaja — tako kot pred 30 leti.

NAC

Ameriška neodvisna produkcija je trenutno celo močnejša kot je bila v šestdesetih letih. Danes nastane v New Yorku letno okrog 30, 40 zanimivih filmov. Vse več režiserjev je črncev, vse več je žensk, ki snemajo filme, in že same te spremembe so dokaj pomembne. Rečem lahko, da tako nastajajo nove kinematografije. Heiley Gherima je posnel film o črnih veteranih iz Vietnamske vojne, tu je Charles Brunette in še številni drugi črnci, ki delajo izjemno zanimive filme. So nekateri mladi intelektualci, ki delajo filme o poetih kot sta lan Winsbourg in William Burroughs, pa ... Velika osebnost je slikarka Doris Chesse, ki je stara že 70 let in je šele zdaj začela snemati filme, pri čemer je zelo uspešna. Ona je podobna Cocteauju — slika, kipari, snema video, režira predstave v baletu in teatru ...

JOST, HORN

Ta dva sta zame rahlo izumetničena. Sledita valu, ki se je pojavil v New Yorku pred nekaj leti in je predstavljal nekakšno imitacijo francoskega novega vala pred petnajstimi leti. No ja, saj včasih se jim kaj posreči, toda zame je to neke vrste manierizem, ni nekaj, nad čemer bi se navdušil — včasih so res originalni, toda ne impresirajo me. Obstaja vrsta drugih Newyorčanov, ki res „imajo kaj povedati“ in ki tudi uspejo najti ustrezen način kreacije/realizacije podob. Ti se mi zdijo zanimivejši.

Na primer Alexander Rockwell, ki je do zdaj posnel dva filma, eden je **Lenzi**, po Büchnerjevi noveli, drugi **Hero**. Pa Amnus Poe, ki je posnel dva filma z Deborah Kelly (Blondy), eden je **Foreigner**, drugi pa **Amnee Beeds** — ta dva sta zares velika režiserja. In tu je seveda še Jakob Burghardt, pa Joan Freeman, ki je posnela izvrsten film o otroški prostituciji in nasilju — to je zame najboljši Samuel Fuller, ki sem ga videl v zadnjih dvajsetih letih. Imenuje se **Streetwalking**. Neodvisni ameriški film ima tudi prelepe mlade igralce, pa ljudi, ki se sicer ukvarjajo s fotografijo in glasbo — to je res izjemno. Menim, da je danes New York svetovni filmski center — toda ti filmi seveda nastajajo izven hollywoodske filmske produkcije.

HOLLYWOOD

Tu kdaj pa kdaj naletiš na izjemno komercialne filme, ki so presenetljivo dobro narejeni, v nekatere hollywoodske filme pa je vnešena

celo dobršnja mera angažiranosti. Tu so ljudje, kot na primer Sidney Pollack, pa Jessica Lange, ki je sofinancirala film imenovan **Country**, pa avtor kot je Sam Sheppard ... — vsi ti vnašajo v hollywoodsko kinematografijo nove, sveže in zanimive teme. Torej lahko rečem, da so filmi hollywoodske produkcije včasih izjemno dobri — tehnični standardi pa so tu tako ali tako najboljši na svetu.

NEMČIJA

Znotraj nemške kinematografije najbolj angažirani filmski avtorji delujejo v Berlinu. Toda zdaj se vse bolj množično selijo v Hamburg, ker je berlinska mestna vlada krščansko-demokratska in vse manj denarja namenja financiranju filmske produkcije, Hamburgska mestna oblast pa je socialdemokratska in je pripravljena financirati tudi bolj ali manj politične filme. Torej — filmska avantgarda se seli v Hamburg, kjer danes nastajajo najbolj zanimivi filmi v vsej Nemčiji.

Toda v Berlinu še danes živi kar precej sposobnih ljudi, ki snemajo filme, na primer Margherette von Trotha, pa Wolfgang Petersen, ki je prej snemal v Münchnu. Ampak münchenska filmska produkcija se danes vse bolj zgleduje po Hollywoodu — tako snemajo tam filme, ki stanejo tudi do 60 milijonov dolarjev, kot na primer **Zgodba brez konca** (Die unendliche Geschichte, prikazana v CD 4. in 5. oktobra v okviru prireditve Dnevi filmov za otroke in mladino, op. avtorja). V Berlinu je trenutno najbolj zanimiva televizijska produkcija — in seveda nekaj „neodvisnih“. Tretji nemški filmski center je, kot sem že dejal, Hamburg.

Sicer pa — če se v Nemčiji z delanjem filmov trenutno ukvarja kar okrog 150 ljudi je povsem normalno, da tu nastajajo tako ali drugače zanimivi filmi. Toda — nekateri režiserji zares trpijo zaradi institucij. Pri pisanju scenarija ne moreš brez določene avto-cenzure, kajti povsem jasno je, da boš imel težave pri realizaciji določenih zgodb. Če se recimo lotevaš tako imenovanega „terorizma“, če delaš gayevske filme, bodo ljudje na televiziji, ki koproducira praktično vse filme, rekli: „Še en gayevski film — ja, saj jih je že tako ali tako preveč!“ Toda med sto filmi jih je le pet z gayevsko tematiko, tako da to nikakor ni res, saj je v dejanskem življenju gayev vsaj dvakrat toliko — torej smo še vedno zatirani. Podobno je s političnimi temami, — z realizacijo filmov o šolah, mentalnih institucijah so velike težave. Nikjer ni govora o cenzuri, toda v splošnem si ljudje, zaposleni v ključnih institucijah, kot je na primer televizija, ne drznejše financirati kakorkoli kritičnih filmov. Tako da lahko tudi najbolj sposobni režiserji posnamejo v petih letih le en dober film, vmes pa naredijo kak dokumentarec za televizijo. Nekateri zaradi tega dejansko stradajo, to je dejstvo.

II. GAYEVSKI FILMI V ZRN

PRODUKCIJA

Včasih se gayevski film financira samostojno, včasih se najde kak bestseller, ki ga je moč prirediti za film... Toda celo avtor, kot je Frank Ripplow, ki je pred tremi leti posnel **Taxi zum Klo**, šele zdaj snema svoj naslednji film, pa še ta nima gayevske tematike. To je res problem.

ZGODOVINA

V Nemčiji smo imeli val izjemno zanimivih gayevskih filmov v dvajsetih letih, ki pa ga je zatrl nemški fašizem okrog leta 1933. S koncem druge svetovne vojne se represija nad homoseksualci nikakor ni končala. V DDR je bilo prepovedano biti Gay do leta 1966, v ZRN do leta 1969. In šele takrat, v šestdesetih, so se vzporedno s študentskim gibanjem in francoskim novim valom, kdaj pa kdaj v filmih pojavile gayevske teme. Toda še v petdesetih letih je bil v Nemčiji posnet **Andere Satz — Du und Ich** — izrazito anti-gay film. Hočem reči, da je v Nemčiji razpoloženje proti gayem v veliki meri preživelo Tretji raj.

Torej: leta 1968 je bil po zaslugi novega gibanja za emancipacijo homoseksualcev odpravljen člen, ki je homoseksualnost prepovedoval. Bil sem član tega gibanja v Berlinu — leta 1971 smo z Roza von Praunheimom posneli film z naslovom **Ni perversen homoseksualec, pač pa situacija, v kateri živi**. Ta film je bil pravi škandal — preden so ga po dveh letih predvajali na televiziji, je doživel 80 ali 100 zasebnih projekcij po vsej Nemčiji in vsaki projekciji je sledila ostra diskusija. Ljudje, med njimi sami homoseksualci, so bili ogorčeni. Gayi si niso mogli zamišljati, da se na filmu lahko vidi-jo take, kot so v resnici. Kajti Roza je film posnel na mestih, kamor so se bili homoseksualci prisiljeni zateči. Nekateri so se pritoževali: „Kako si nas drzneš prikazovati na javnih straniščih?“ In Roza jim je odgovarjal: „Saj ste bili prisiljeni živeti svoje življenje na straniščih, kaj se torej pritožujete!“ Odgovorili so: „Mi smo žrtve, ljudje pa bodo govorili, da smo svinje!“ Tako je jasno, da zatiranje še ni mimo, ohranjanje se v naši zavesti.

Poudariti moram, da je prav temu filmu sledilo močno gayevsko gibanje; v Nemčiji se je v nekaj mesecih oblikovalo okrog 80 homoseksualnih organizacij, nekatere med njimi še zdaj delujejo. Mlade generacije homoseksualcev imajo manj težav, vse več je gayevskih umetnikov, filmskih, studiev, ... danes obstaja prava gayevska subkultura in, lahko bi rekli, nekakšna svoboda. Tod danes smo zopet v nevarni situaciji. Razlog je epidemija AIDS, in če ne bodo kmalu odkrili učinkovitega zdravila proti temu virusu, ki ga največkrat odkrijejo pri homoseksualcih, lahko

I. FILM-VIDEO

Menim, da je odveč strah, da bo video v temelju ogrozil tradicionalni način filmske produkcije. Če živiš na deželi, ti televizija oziroma video-kasete ponujajo velike filmske klasike in srečen si, da lahko vidiš to, kar želiš videti: Buñuela, Oshimo, Wellesa ali kogarkoli drugega imaš v svoji knjižnici kot knjigo, in v vsakem trenutku si ga lahko ogledaš. Toda če si velik ljubitelj filma, boš odšel v mesto, poskal kinoteko in si klasike ogledal v izvorni, 35 mm verziji. To je edina razlika.

Opazam, da novi filmi še vedno doživljajo premiere v kinematografih, celo video producenti še vedno proizvajajo filme v 35-milimetrski filmski tehniki in šele kasneje distribuirajo video kasete. Začeti je treba na festivalih, v kinematografih, kajti popularnost že od nekdaj nastaja kot kolektivni, javni učinek. Če vidiš film kolektivno, je nekaj povsem drugega, kot če ga vidiš sam — zato menim, da kinodvorane ne bodo izumrle. Bo pa po mojem mnenju prišlo še do večje koncentracije in diverzifikacije, ohranili se bodo veliki filmi — lokomotive, pa tudi neodvisno proizvedeni filmi; filmi za najširšo publiko in specializirani filmi.

KAKOVOST

Mnogi zatrjujejo, da je v splošnem kvaliteta filmov vse slabša, toda to ni res — mnogo je novih filmov, ki so zares zanimivi, tudi v samih temah prihaja do počasnih pozitivnih sprememb. Na primer: v slovenski kinematografiji so bili filmi o partizanih pred leti popolnoma drugačni, kot so danes. Zgodovina dovoljuje spremembe stališč in zornih kotov. Torej: opazna je počasna evolucija, kdaj pa kdaj pa se zgodijo prave male umetnine — tudi v mladih kinematografijah.

NEODVISNI

Kot selektor Info-schaua sem mnogo potoval in videl kopico neodvisno proizvedenih filmov, ki sem jih res vzljubil. Za Info-schau delam pet let, in od teh 500 filmov, ki sem jih prikazal v tem času, je vsaj 100 takih, ki dokaj visoko kotirajo v nemških in evropskih kinematografijah. Rekel bi lahko, da ti filmi vselej najdejo svoje občinstvo. Če so filmski kritiki utrujeni

znova pride do koncentracijskih taborišč — tokrat iz medicinskih razlogov.

FASSBINDER

Po notoričnih šestdesetih se je pojavil Fassbinder, „genij nemškega filma“, in on se je v številnih filmih ukvarjal z gayevsko problematiko, toda v javnosti je dolgo časa zanikal, da je gay. Bil je homoseksualec in istočasno se je v svojih filmih pomiloval zaradi tega. Biti homoseksualec je v njegovih zgodnjih filmih pomenilo katastrofo. Šele v zadnjih filmih — **Leto s trinajstimi meseci, Querell**, se je tega otrese. **Querell** je, kot je dejal sam Fassbinder gay-film osemdesetih let, ni zvest Genetu, je pa Genet v estetiki osemdesetih let.

DANES

Fassbinder je bil tipičen homoseksualec, zaznamovan s sistemom, v katerem je živel. Na začetku se je gayevskim temam izogibal, šele

kasneje, ko je že „uspel“, je počasi, a varno „came out“. Tisti, ki so bolj odkriti glede svoje homoseksualnosti, imajo mnogo večje težave pri financiranju svojih filmov, na primer Walter Bockmayer in Wolf Biumann v Kölnu, ki sta začela v super 8 in 16 milimetrski tehniki, da sta sploh lahko začela. Podobno je z Wernejem Schröeterjem, ki je eden najboljših filmskih režiserjev v Nemčiji in na določen način pomeni nadaljevanje Viscontija. On ima vedno strašne težave pri financiranju svojih filmov. Na tujih festivalih ga nagrajujejo, v Nemčiji pa njegovi filmi nikoli ne doživljajo takšnega uspeha. Izjema je mogoče film **Med Palermom in Wolfsburgom**, ki je bil tudi pri nas dokaj uspešen. Schröeter še vedno snema izjemno dobre filme, toda konstantno ima težave pri financiranju.

III.

ZGODOVINA INFO-SCHAU A OZIROMA NJEGOVEGA SELEKTORJA

Film me je že od nekdaj privlačil. Ko sem bil star tri leta, me je babica prvič peljala v kino in kot otrok sem videl na tisoče ameriških vojnih filmov, komedij... pa tudi nekatere klasike filmske zgodovine. Kot študent sem hotel študirati film. Ustanovili smo filmsko družbo in hodili po vaseh, kjer smo predvajali stare filme. Končno sem si pridobil dokaj obsežno vedenje o filmu. Postal sem igralec in ker nisem mogel dobiti zaposlitve, sem prodajal knjige. Mi smo prvi v Evropi prikazovali prve Warholove filme, prvi po vojni filme bratov Marx in druge filme, ki jih ni bilo moč videti v običajnih kinematografih. Naša filmska družba je z leti postala protiutež Berlinale in kasneje Mednarodni filmski forum znotraj tega festivala. Za Forum sem delal deset let, toda z delovanjem Foruma nisem bil zadovol-

jen. Filmov ne smeš prikazovati le zaprtim družbam, pokazati jih je treba običajnim ljudem. Tako sem odprl nov kino poleg berlinske univerze, ki ni bil del Foruma in ki naj bi tudi drugim omogočil, da vidijo boljše filme. Bil je zelo uspešen. Zatem sem odprl še eno kino v berlinski delavski četrti, v Kreutzbergu, kjer smo prikazovali, recimo **Rocky Horror Picture Show**, da bi pokrili stroške, toda tudi najbolj zanimive politične filme - o Čilu, filme neodvisnih Američanov proti vietnamski vojni... to je trajalo do leta 1977, potem smo prekinili tako s Forumom kot gibanjem v Nemčiji na sploh. Kajti po Steimheimski aferi je bila situacija v Nemčiji sila zoprna. Odšel sem v Holandijo, postal novinar in tam živel več let. Potem so me ljudje iz Berlina povabili, naj se vrnem, zaradi festivala. Zdaj delam za Berlinale sedem, osem mesecev, v ostalem času pa pišem scenarij in upam, da bom čez kako leto lahko posnel svoj prvi film.

Melita Zajc

FESTIVALI

25. FESTIVAL ČEŠKOSLOVAŠKIH FILMOV ZA OTROKE (Preizkušeni konfekcijski modeli)

Gottwaldov, 13. do 17. maja 1985

Na Češkoslovaškem so v zadnjem letu posneli enajst celovečernih filmov, ki so namenjeni otrokom. Število kratkih animiranih filmov za najmlajše pa po številu presega celotno proizvodnjo jugoslovanskega animiranega, igranega in dokumentarnega kratkega filma. Težko je biti vedno inventiven in samosvoji, če so zahteve neke nacionalne kinematografije tako velike. Zato se češkoslovaški ustvarjalci zatekajo v najrazličnejše stereotipe in klišeje, s katerimi preoblikujejo sodobna ali klasična literarna dela za mlade, ki naj bi po določenih predstavah korespondirala z nekaterimi dogajalnimi sočasnimi. To je opaziti na celotni letošnji proizvodnji, ki je bila predstavljena letos na gottwaldovskem festivalu. Od povprečja prejšnjih let ni odstopa. Kljub izredni žanrski pestrosti in večjemu številu mladih avtorjev-debitantov je bila večina igranih filmov le proizvod preizkušenih konfekcijskih modelov. V ospredju so bili filmi, ki so s pomočjo rocka v skednju, pevskega zbora, folklornih plesov posredovali gledljive zgodbe o mladih ljudeh.

Največ priznanj je prejel Josef Pinkava za svojo komedijo **Pobožaj muco za ušesom** (Pohlad koče uši). Film je želel predvsem zabavati. Junaki filma so članice pevskega zbora in njih vrstniki iz mesta, naj bi dekleta imele koncert, in kamor so zaradi raztresenosti pevovodje prispeli dva meseca prezgodaj. V filmu je obilo smešnih zapletov, ki kar narekujejo kolektivno razreševanje individualnih problemov. Režiser Pinkava je po sce-

nariju Hane Pinkava ustvaril dinamičen in gledljiv film, ki ima predvsem attribute neobvezujočega zabavnega filma.

Film mlajšega režiserja Zdenka Flidra **Vsi so talentirani** (Všihni maji talent) je izbral atraktivnost folklorne skupine, da bi v njo vtikal zgodbo o človeški nevoščljivosti in boju za prestiž. Nesoglasja med otroškim svetom, ki je poln pričakovanja, in stremuštvo odraslih so vodila tema filma. Film, ki pa ni dovolj prepričljiv, pripada seriji češkoslovaških filmov, ki otroke pripravljajo na realen vstop v svet odraslih, v katerem stvari niso tako rožnate, kot bi jih otroci radi imeli ali pa jih prikazujejo odrasli. Nekoliko bolj dobrohotno so označeni odnosi med starejšimi in mladimi v filmu **Gledam dom golobov** (Hledám dom holubů) Veře Šimkové-Vlivhove, ki je v družino in v vaško sososko postavila dve ekstremni varianti angažmana sodobnega mladince. V konfliktu dveh bratov (eden igra v skednju rock, drugi se zanima za naravo) se vključujejo starši, ki — razpeti med obzirom do sosedov, željo po urejenem družinskem življenju in upanjem, da bosta otoka izpolnila svoje želje — reagirajo komično, nepremišljeno, razumevajoče. Mik tega filma je prav v raznoterosti odnosov med člani družine, ki tvorijo dinamično, a ljubezni polno skupnost. Vendar pa srečni konec, ki razreši vsem vse v prid, ko tuđi sososka sprejme rock muziciranje svojega odrasčajočega vaščana, problema, ki ga film uspešno načinja, poenostavi in predlaga idilično skupnost, odvzame realistični pridih filma, ki je poprej prisoten.

Filma Drahomíre Králove **Igraj počasi** (Vyhravaj potichu) in **Nič več se ne bojim** (Už se nebojím) Otokarja Koska sta hotela predvsem posredovati vedenje o moralnih in etičnih dilemah časa. Režiserka Králová je zgodbo o očetu trenerju, ki je poniževan, uporabila za sporočilo o navidezni in dejanski človekovi vrednosti. Režiser Kossek pa je v filmu hotel nakazati različne situacije, ki so za človeka moralna in etična preizkušnja. V nakazanih odnosih učenec-učitelj, otroci-starši, učitelj-predpostavljene, ki zaokrožajo zgodbo o dečku, ki ima strah pred vodo, ker je videl utoniti očeta, je našel nešteto možnosti za uresničevanje ideje filma. Ker pa je novodošli učitelj predvsem prijatelj, ki vzgaja in ki s svojimi metodami moti ustaljeni šolski ritem, draži šolskega upravitelja. Ta želi do svoje upokojitve živeti mirno in po starem. Zato mora mladi učitelj oditi s trebuhom za kruhom. Pripoved filma je jasna in gladka, žal pa film učinkuje nenovito in medlo.

Češkoslovaška-jugoslovanska koprodukcija **Skrivnost starega podstrešja** v režiji Vladimíra Tadeja je namenjena predvsem zabavi. Vendar pa niso uspeli poizkusi spletnja atraktivnosti morja, posebnosti stroja, ki dviga ljudi in predmete v zrak ter vključitev popularnih čeških in jugoslovanskih odraslih gledalcev v komercialni projekt.

Vojno sta obravnavala dva filma. Oba sta dogodke v vojni predstavljala s stališča otroka. Prvi **Kukavica v gozdu** (Kukačka v temnem lese) Antonina Moskalyka je seznanjal sodobnega otroka s pojavom razseljenih in posvojenih otrok,

druzi, **Svetilnik malega ladjarja** (Lampaš maleho plavčíka) Jozefa Zachara govori o ladjarjih na Donavi med vojno. Prvi film presega področje filma za otroke. V drugem se je zgodil spodrsljaj kostumografa, ki predstavlja jugoslovanske partizane z emblemi in v uniformah laboracionistov. Neprijetnost, ki je hkrati tudi nedopustna dezinformacija.

Zanimivejši in domišljije polni so bili animirani filmi za otroke. Češkoslovaški avtorji, teoretiki in pedagogi so letos organizirali dva posveta, ki sta bila sestavna dela festivala. Prvega je organiziral praški inštitut za film. Obravnaval je temo vojne v fiimih za otroke. Udeleženci z Vzhoda in Zahoda so nastopili proti filmom za otroke, ki klišejsko informirajo otroke v vojni. Mnenja so, da površina in stereotipna obravnava vojne otroka ne vznemirja in s tem tudi v njem ne razvija pomirljivosti do kakršnegakoli nasilja.

To pa je osnovni smisel snemanja filmov za otroke z vojno tematiko. Drugi posvet je bil bolj lokalnega značaja in je iskal predvsem vzroke za povprečnost češkoslovaških filmov v zadnjem času. Osrednji problem razprave češkoslovaških režiserjev, dramaturgov in pedagogov je bilo vprašanje, kaj je pravzaprav film za današnjega otroka in kako prodreti v duševnost tega otroka in kako uveljaviti nove dramske in oblikovne prijem v filmu za otroke, da se le-ta ne bi izgubil v slepi ulici.

Mirjana Borčič

**FOTO-ZGODOVINA
SLOVENSKEGA FILMA**



Trbovlje, kratek dokumentarni film Metoda Badjure. Sava film, 1930.

MAR JE TO ZARJA?

Metod Badjura je (po podatkih iz Nemaničevega Filmskega gradiva SR Slovenije, 1982) posnel v Trbovljah dva filma: enega o lepotnem tekmovanju in drugega o mestu samem. Istega leta (1930) je posnel še dvojce lepotnih tekmovanj v Ljubljani in Kranju ter leto prej tekmovanje kopalk za prvenstvo in naslov Miss Ilirije in tekmovanje za Miss Talia (v režiji Bratka Krefta), kar predstavlja že pravcati „lepotni“ opus, ki mu v Badjurovi predvojni filmografiji parirajo samo še športna, predvsem smučarska tekmovanja in odkrivanja kraljevih spomenikov. Lepotna tekmovanja so bila bržčas tudi svojevrstno „odkrivanje“, vendar je s filmskega vidika važno le to, da so bila posneta na dokaj drugačen način kot odkrivanja spomenikov. Zdi se namreč, da so prav ob teh komemorativnih ritualih in podobnih svečanih dogodkih, ki so zagotavljali navzočnost uniformiranih figur in privabljali množično udeležbo, nastajali tudi zametki „dokumentarnega“ ali „reportažnega“ filma na Slovenskem. Vendar zanj nemara ni toliko značilno dejstvo, da je „dokumentiral“ spektakel oziroma realnost, organizirano kot spektakelska (tj. športna, ritualna) forma, kot pa to, da se pri tem kamera ni kaj dosti premaknila z mesta, na katerem je stala na začetku stoletja. Kot je znano, je takrat stala strogo na mestu, v fiksni razdalji do objekta ali, bolje, gibljivega objekta. Zato je bila glavna skrb filmskih pionirjev izbira tega mesta, s katerega bi lahko ujeli gibanje objekta, po možnosti tako, da bi se približeval kameri. Če je za te negibne posnetke sploh mogoče uporabiti kakšno enoto z lestvice planov, potem bi to lahko bil le splošni plan, ki je dal videti prizor v celem kosu. Predvsem pa so bili ti splošni plani gosto naseljeni s figuranti, med katerimi je lahko kdo sicer poškilil proti kameri, zato pa nihče ni bil deležen posebnega pogleda kamere, sredi te množice ni bil nihče individuiran. No, in prav v tem pogledu predstavlja *Lepotno tekmovanje* v Trbovljah neko izjemo: tu namreč ni množice lepotic v splošnem planu, marveč je vsaka posebej pokazana v srednjem in bližnjem planu. Tak je seveda tudi sam princip lepotnega tekmovanja, kjer vsaka ženska posebej pokaže svojo lepoto, pa vendar film ni reportaža ali dokumentarni posnetek te spektakelske forme, kar je lepotno tekmovanje. Da to res ni, film sam pokaže prav s tem, da nečesa ne pokaže, in sicer občinstva. Toda to izločenje občinstva kot edinega jamstva „objektivnega“, „dokumentarnega“ prenosa nekega spektakelskega dogajanja še ne pomeni nujno, da je zdaj kamera tista, ki zaseda njegovo mesto. Pozicija kamera je sicer fiksna tako, kot je stalen gledalčev sedež v parterju (na gledališki dispozitiv kaže že temna zavesa, pred katero se pojavljajo lepotic), pa vendar, da videti žensko tako, kot je gledalec s svojega gledališkega sedeža ne more videti: pokaže jo v kosu, od glave do pasu oziroma v bližnjem planu.

Z bližnjimi plani so trboveljske lepoticice potegnjene v filmsko perspektivo, in čeprav je lahko kamera res snemala potek realnega lepotnega tekmovanja, pa je film z bližnjimi plani in izvrženjem slike občinstva zagotovil vtis, da je vsa reč inscenirana, „igrana“. In tako od lepotnega tekmovanja v Trbovljah leta 1930 ostane samo še naslov, kajti te ženske se ne ponujajo v presojo gledalcem (ali žiriji), marveč se dobesedno „nastavljajo“ kameri, ki jih nemo in ravnodušno motri s svojega negibnega mesta; te ženske („knapovske pin-up“, kot jih je posrečeno imenoval Silvan Furlan) ne nastopajo več na lepotnem tekmovanju, marveč na avdiciji za filmsko vlogo.

Vse tako kaže, da so bile v zgodovini filma na Slovenskem edine ženske (najprej — pri Grossmanu — so bile pač še deklice) deležne bližnjih planov, in sicer kot tistih paradoksnih momentov, ki so v prevladujoči „lumièrovski“ maniri predstavljali rudimente „igranega“ filma oziroma filma kot fikcije. V obdobju kraljevine SHS bi seveda težko pričakovali, da bi v bližnjih (kaj šele velikih) planih zagledali delavce. Velikemu planu, ki iz malega naredi veliko in iz velikega malo, ki uveljavi red videzov in slik, neobčutljivih za realnost „tako kot je“ (to so Eisensteinove „abso lutne spremembe razsežnosti teles in objektov na ekranu“), ki vzpostavi fizičen in afektiven režim slike in filmsko sceno osvoboditi normativnih meril perspektive — temu velikemu planu je prav zaradi teh učinkov pripisana revolucionarna vloga v filmu, in ta vloga je s „preselitvijo“ iz Hollywooda v Sovjetsko zvezo tudi neposredno zaigrala v funkciji reprezentacije revolucije. Iz tega bi nemara lahko sklepali, da bodo tudi trboveljski rudarji, ki so pri Badjuri samo siva in nerazlikovana gmota, po revoluciji individuirani in „glamourizirani“ v velikih planih, afirmirajočih jih kot „ekstatične“ akterje revolucionarnega filmskega in zgodovinskega dogajanja. Pa ne bo tako. V povojnih (oziroma post-revolucijskih) obzornikih proletarski figuranti sicer napredujejo do bližnjih planov, toda v „velikem planu“ je samo glas, komentatorski glas „Drugega-ki-se-zanj-predpostavlja-da-ve“, zanosno-konstativni glas oblasti, ki govori namesto tistih, v imenu katerih vlada. Zato tudi „tisti“ ne morejo priti do velikega plana, marveč lahko le v neki srednji razdalji reprezentirajo tisto, kar jim govori glas v velikem planu. To pa seveda tudi pomeni, da bi le huda marksistična zaslepljenost v svetlobi, ki se dviga nad sivo gmoto trboveljskih rudarjev v Badjurovem filmu, zmogla videti „zarjo lepšega dne“. Nasprotno, ta svetloba je čisti „estetski presežek“, ki je popolnoma ravnodušen do tega, kar leze po zemlji in pod njo.

Zdenko Vrdlovec

SUMMARY

To Orson Welles who died recently, EKRAN dedicates several texts, being introduced by a bio-filmography prepared by **Zdenko Vrdlovec**. Through fragments from a long interview from 1963, Welles presents himself as an author-researcher, declaring that „a film must always be discovering of something“. Considerations on film art, influences and situation in the American cinematography and his own work converge in this unique message: „The secret of my work is that everything is based on speech!“ This statement is the starting point of **Michel Chion's** paper „Orson Welles speaking“, translated from a special issue of the *Cahiers du Cinéma*, dedicated to Orson Welles. Here, Chion according to his theory on the voice in the cinema, explores the meaning of this element in Welles' films, defining him as one of the few film-makers that did not ignore the central immobility of voice while putting exactly on this string the images from which the feeling of continuous movement and hurry is derived. **Stojan Pelko** analyses Welles's „The Touch of Evil“ (1958) through contrasting some proceedings of Hitchcock's directing and he sets the thematisation of the basic circuits of speaking and reality as a condition to understand the tragic of Hank Quinlan.

In our „Reading“ section various publications that were published last year in Slovene are discussed. First of all, we have to mention the book **FRITZ LANG** by **Jure Mikuž** and **Zdenko Vrdlovec**, introducing the new edition, *IMAGO*, initiated by the magazine EKRAN. Why first a book on Fritz Lang? Besides the fact that the „American“ Lang is not well known and appreciated, the main reason for publishing this book was the rediscovery of Lang's sculptures from the period of World War I, when he was an officer of the Austro-Hungarian army and lived in dr. Karol Grossmann's house in Ljutomer. A monograph on **Karol Grossmann** was also written for the *Slovene film* series (vol. 4/5), published by Slovenian Theatre and Cinema Museum; the main study is owed to **Stanko Šimenc** (other texts were written by Silvan Furlan, Jure Mikuž and Lilijana Nedić) who argues that Karol Grossmann has to be considered not only the pioneer of Slovene but also of Yugoslav cinema, the first one who on the territory of the actual Yugoslavia made short films (*Dismissal from Mass* in Ljutomer, *The Ljutomer Fair* — both in 1905 and in the *Family Garden*, 1906).

For film culture in Slovenia the translation of „Le Champ Aveugle“ by Pascal Bonitzer, one of the leading French film critics and theorists, is of extreme importance. The book was published in the *Studia Humanitatis* series, where essential works in humanities are being translated.

Zdenko Vrdlovec's essay analyses Michel Chion's „*Le Son au Cinema*“. Among other contributions there are some reports from last year's film festivals, mostly from those that took place in the second half of the year.

Bojan Baskar wrote an interesting essay on film directors signature, while **Majda širca** writes about key-elements of the TV serial *Dynasty*. **Stojan Pelko** and **Viktor Konjar** are the authors of two critical presentations of the new Slovenian film, Vojko Duletič's *Doktor. Marcel Štefančič jr.* present one of the leading personalities in the actual Hollywood empire, Walter Hill.



V NASLEDNJI ŠTEVILKI:

festivali
BERLIN 86

NOVI SLOVENSKI FILMI

FOTO-ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA