

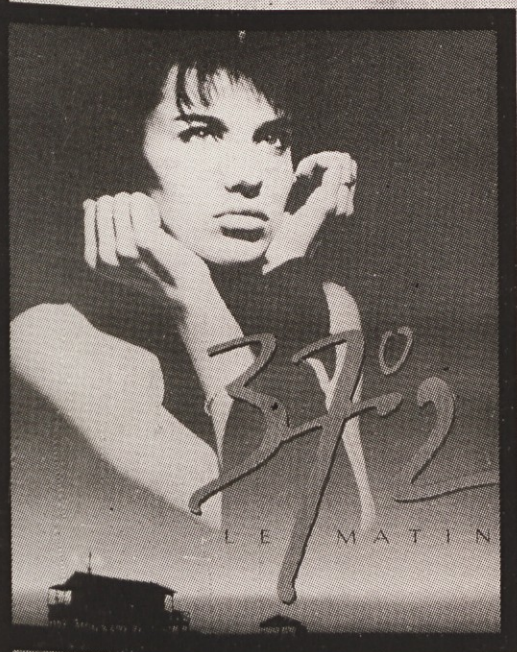
revija za
film in televizijo

EKRAN

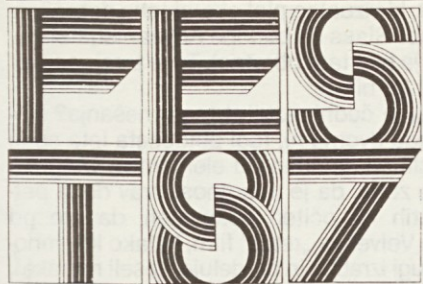
1, 2

vol. 12 (letnik XXIV) 1987

FEST 87
ekranov teden
SCENARISTI
in memoriam
ANDREJ TARKOVSKI
FOTOZGODOVINA
SLOVENSKEGA FILMA



FEST '87	Fest '87	Stojan Pelko	1
	Modri žamet	Luka Novak	2
	Zeleni žarek	Stojan Pelko	3
	Mona Lisa	Marcel Štefančič, jr.	4
	37,2° zjutraj	Stojan Pelko	5
	Ginger in Fred	Majda Širca	5
	Soba s pogledom	Luka Novak	7
	Očetnjava	Silvan Furlan	8
	Škrlatna barva	Marcel Štefančič, jr.	8
	Koyaanisqatsi	Bogdan Lešnik	10
	Moja mala vas	Viktor Konjar	11
	Misijon	Marcel Štefančič, jr.	12
prireditve	Ekranov teden — scenaristi	Vasja Bibič	14
	Vrane	Gordan Mihić	15
	Ritem zločina	Pavao Pavličič	15
	Naloga scenarista je, da odkriva zgodbe	Pavao Pavličič, Bojan Kavčič	16
	Idejo se pri filmu preveč zapostavlja	Gordan Mihić, Bojan Kavčič	18
	Dnevi novega sovjetskega filma —		
	Tradicionalno zanimiv pogled	Miha Brun	21
festivali	London '86		
	Demokracija za vse	Miha Brun	23
	Budimpešta '87		
	Uspešno leto madžarskega filma	Lorenzo Codelli	25
	Viennale '87		
	Dobrodošli na Dunaju	Lorenzo Codelli	27
kritika	Top Gun	Marko Golja	29
		Tadej Zupančič	30
	Nazaj v prihodnost	Stojan Pelko	30
		Marko Golja	32
	Vojakova zgodba	Cvetka Flakus	32
	Biti zaljubljen	Viktor Konjar	33
	Vesoljski brodolomci	Marko Golja	34
esej	Montaža spomina	Ervin Hladnik-Milharčič	35
in memoriam	Skulpture iz časa	Zdenko Vrdlovec	40
	Hvalnica slabiču	Andrej Tarkovski	40
razmišljanja	Crimese of Passion in užitek ženske	Alenka Zupančič	42
	Manierizem v filmu	Nerina Kocijančič	43
slovenski film	Filmi posneti na Slovenskem (ozemlju do l. 1918)	Dejan Kosanović	45
jugoslovanske kinoteke	Doseženi rezultati in problemi pri hranjenju in varstvu filmskega gradiva v SR Hrvatski	Mato Kukuljica	48
zapisovanja	knjižna vitrina / Barbara Habič, otroci in film		
	Mirjana Borčič		53
FOTOZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA			
	Pred viharjem divjih sil	Silvan Furlan	15
	Režirana realnost	Bojan Kavčič	16
	„Mentalna“ podoba	Zdenko Vrdlovec	17
	Zvočne plasti	Stojan Pelko	18
	Zvezati in zrezati	Stojan Pelko	19



Med kraticami beograjskih prestižnih prireditev imata tako BITEF kot BEMUS svojo „racionalno“ razlago (Beogradski Internacionalni TEatarski Festival, BEogradske MUzičke Svečanosti), le FEST je zgolj samo Fest, „festival torej“. Na tej ravni zares velja *nomen et omen*, kajti prav odsotnost slehernih racionalnih kriterijev pri izbiri programa se kaj hitro izkaže za temeljno oznako beograjskega festivala, samo še podvojeno z neoprijemljivim sloganom *Najboljši filmi sveta*. Fest namreč ostaja razpet med tri čase: med slavno predpreteklost (*Hrabri novi svet*), ki je lahko le še predmet nostalgije, neslavno preteklost (sejem distributerjev), ki bi jo radi pozabili, in nekakšno sedanost, ki naj bi bila preprosto kar oboje hkrati. Prav ta hkratnost nostalgije in prečiščenega spomina se je letos izkazala za nemogočo — ali vsaj za zelo težko gledljivo. Kaj pravzaprav pomeni oznaka „najboljši filmi sveta“? V konkretnem primeru pomeni izbor iz številnih festivalov po svetu, pri čemer se tak izbor znajde v svojevrstni zagati, kolikor v enem in istem gibu zabriše koncepcije festivalov, ki so mu služili kot izhodišče, in hkrati prepreči izoblikovanje kakšne lastne koncepcije. Prav slednje pa je temeljna zahteva, ki jo mora kritiško pisanje zastaviti organizatorjem filmskega festivala. Ali drugače: šele festival s konceptom je festival! Zdravorazumsko geslo „filmi tvorijo festival“ bi bilo treba torej obrniti in zahtevati, naj „festival izbira filme“. Potem bi bilo mogoče pisati o tendencah, „smereh razvoja“ in „stanju stvari“.

Tako pa nam preostane le, da poskusimo posamezne videne filme uvrstiti v opuse njihovih avtorjev in si tako zagotoviti vsaj minimalne kriterije za njihovo ovrednotenje. Skozi tovrstno prizmo se pokaže konsistentnost Erica Rohmerja (*Zeleni žarek*), Federica Fellinija (*Ginger in Fred*) in Andreja Tarkovskega (*Žrtvovanje*), obenem pa tudi že ponavljanja Woodyja Allena (*Hannah in njene sestre*) in žanrski premiki, če ne kar padci Stevena Spielberga (*Barva škrlata*) in Johna Carpenterja (*Velika zmeda v Kitajski četrti*).

Najzanimivejše stvaritve letošnjega Festa pa se dotikajo prav meje, ki jo je zastavil drugi slogan, frenetični *Več od življenja*. Pa ne zato, ker bi ti filmi dokazovali, kako je film res „more than life itself“, temveč prav kolikor so s svojo narativno strukturo in vsebinskimi zastavki uspeli problematizirati mejo med „resničnostjo“ in fikcijo. Dvoumno uokvirjanje zgodbe s pripovedovalcem v *Mona Lizi* (Neil Jordan); „resnična“ ponovitev na filmskem platnu videnega pobega iz zapora v *Down by Law* (Jim Jarmusch); sanjsko, a zato nič manj realno beganje od ženske do ženske v *Poznih urah* (Martin Scorsese); vloga dnevniških zapiskov v poganjanju zgodbe filma *37,2° zjutraj* — vse to so elementi, ki v vsakem od teh filmov posebej postavljajo pod vprašaj tisti naivni „kaj je res?“ in jih hkrati tudi že oblikujejo v edini homogeni blok festivala. Prav v prepletanju tega „it's all true“ in „F for fake“ velja morda danes iskati prostor za žanrsko prepričljivost in avtorski vpis kinematografskega podjetja. Z infantilizacijo scenarijev in hipertrofijo specialnih efektov se ta prostor sicer vse bolj zožuje, a nekaj ga le še ostaja. Njegova ohranitev v skrajni konsekvenci pomeni ohranitev dostojanstva svetovne kinematografije. Zato bi se slogan naslednjega Festa lahko glasil: *Prostor pod soncem*.

Stojan Pelko



PO 2087/89

Modri žamet

(Blue Velvet)

scenarij in režija: David Lynch
 fotografija: Frederick Elmes
 glasba: Angelo Badalamenti
 igrajo: Isabella Rossellini, Kyle Mc Lachlan, Dennis Hopper, Laura Dern
 produkcija: Dino de Laurentis, ZDA, 1986

Film, ki so ga na Festu predstavili zadnji večer kot „film presenečenja“, se imenuje **Blue Velvet**. Če bi nas na koncu predstave preplaval cinizem, bi lahko zavzdihnili: „Spet petdeseta leta!“ Če pa bi dali duška svojemu entuziazmu, bi vzklili: „Filmski čudež!“ V nobenem primeru se ne bi zmotili, saj je Lynch prav iz petdesetih let napravil čudežno stvaritev, kontroverzni, kultni, „must“ film osemdesetih let. Edini *mejni film*, kjer se mejnost ne sprevrže v omejenost. Gre za zlitino vseh mogočih žanrov, ki so sami na sebi sicer zanimivi, in vendarle včasih nezadostni. V tej nezadostnosti vskoči Blue Velvet.

Mladi Jeffrey Beaumont najde na travniku človeško uho. Odnese ga k policaju-detektivu. Sledi Jeffreyevu paralelno razkrinkavanje korupcije, v katero je — poleg mamila — vpletena tudi policija. Pristen triler. Detektiv ima hčer, ki Jeffreyu pomaga, na koncu filma pa zaživita v idilični ljubezni. Melodrama. V zadevo je vpletena barska pevka Dorothy. Frank, nori grobijan in iztirjenec, ji ugrabi moža in sina, da bi jo mogel

po mili volji izrabljati. Spolno pervertirano nasilje, soft pornografija. Jeffrey, ki je radoveden in tudi malo nagnjen k vojerizmu, se v svojem razreševanju enigme zaplete s to pevko. Ekstravagantna erotika, ki v sodelovanju z melodramo postane dvojna. Iz tega dvojnega, napetega odnosa in Frankovega vseobsegajočega nasilja se izcimi psihodrama. Že kar psihološki horor. In to je vse šele na ravni „plota“. Naprej: apokaliptična, hiperrealistična biologija, kamera nas večkrat popelje v nevidni svet: raziskujejo se ušesne kaverne, kjer veje veter, spuščamo se v kraljestvo žuželk in poslušamo vibracije zemlje. Scenografski in barvni esteticizem ovija zgodbo v povsem skrivnostno lepoto. Ob vsem tem se nam zdi, da barska pevka skoraj neprestano poje nostalgije, sentiš komade iz polpreteklosti; osladni gay nas šarmira s čudovitim nastopom ob pesmi „In Dreams“. . . Musical! In še ta deluje ločeno od izvirnega soundtracka „Blue Velvet“; njegov avtor Angelo Badalamenti, si je privoščil vso evropsko romantiko in v skladu s filmom skomponiral resen glasbeni

tekst, ki vizualno plat skoraj tako dobro ujame kot Glass-ba podobe Koyaanisqatsi (čeprav je bilo tam obratno). Tu je torej vse, kar bi lahko bilo.

In kaj je čudni rezultat tega mešanja? Nobenega dvoma ni, tudi petdeseta leta so le del zlitine, le eden od elementov. Utegnilo bi se zdeti, da je prisotnost prav duha petdesetih let očiten pokazatelj, da gre pri Blue Velvet za „retro“ film, ki tako kot mnogi drugi izrablja in predeluje, veseli remake!, obdobje iz ameriške polpreteklosti. V resnici pa so „the fifties, swingin' fifties“ tukaj uporabljene kot past, in sicer izredno sofisticirana past. Z njihovo prisotnostjo je tudi naš čas, torej osemdeseta leta, postavljen v zgodovino, s tem da predtavlja prav ta petdeseta leta z vsemi konotacijami (avtomobili, obleke, glasba) tako rekoč poseben žanr, to pa je specifični post-retro, deloma campus film. Treba je torej vedeti: Blue Velvet ni nikakršen campus/remake ali kaj podobnega, marveč pristen zvarek, ki je uspel v svojem varjenju evocirati in že kar pričarati izredno močno erotiko. Film, ki je spolni odnos sam! Sex itself.

Marsikateri film — erotični momenti, porniči — nas lahko spolno vznemirja in v bistvu je mogoče celotno „pripovedno“ umetnost zvesti na strategijo spolnega odnosa, vendar pa nas ves ta standard vznemirja na bazi naše moškosti. Redkokdaj so erotični zgodba sama, njena predstavitev in njena ekranizacija, ponavadi so „rajci“ le posamezni prizori. Blue Velvet pa se, nasprotno, predstavlja kot film-ženska; še več: ko gledamo film, imamo občutek, da opazujemo žensko pri spolnem odnosu (ne masturbaciji). Ves proces je pred nami. Filmkoitus je tedaj sestavljen iz množice mikro-orgazmov — vsak žanr pozna svojega — in njihov erotični naboj sledi povsem ženskemu načinu čustvovanja (film namreč tudi čuti mo z ženskega stališča), dolgemu kopičenju intuitivno sprejetih doživetij, izkušenj, polaroidov življenja. Vsi žanri, vse erogone cone imajo svojo posebno dramaturgijo in čutiti je njih mešanje ter prepletanje, vendar nikoli ne pride do grobega odrešilnega moškega orgazma, nikoli ne pride do ostrega vrha, pač pa se iz kvalitativno različnih vrhov pojavi dolg, patetičen in popoln plaz naslade. Pred nami je podrobna — in v končnem izdelku nevidna — analiza ženskega čutenja spolnega odnosa, ki ji sledi impulzivna in čvrsta rekonstrukcija cele „zgodbe“, scenarija koitusa.

Blue Velvet je film, ki se ga je mogoče tako rekoč dotakniti. Pri tem igrajo pomembno vlogo tkanine, kot pove pač že naslov. Esteticizem barvnih tkanin: modri žamet, nekakšna falsifikacija erotike, svetlomodra volna puloverja, ki mlahavo in toplo pada na kožo sicer grde policajeve hčerke, so elementi, ki vzpostavljajo telesni stik z gledalcem. Lahko bi rekli, da nas popade „groza zgolj Erosa“, saj smo docela prepuščeni filmski realnosti, ki rekreira človeško razmnoževanje, ne daleč od umetne inteligence.

In večni patos. V Blue Velvet je vse zares, za ironijo ni prostora, saj je že projekt sam po sebi dovolj ironičen; še najbolj zares pa je prav patos. Iz svojevrstne erotike se izvije ljubezen, čista, nedolžna — in vendar v prekletstvu spomina. Lynch hoče, da se ljubezen razkrije in ni ga sram končnih verzov zadnje pesmi, ki jih je zapisal sam: „Včasih zapiha veter/in skrivnostno ljubezni/se razkrijejo.“ In Lynch je tu optimist, ki mu je to končno uspelo.

Luka Novak



Zeleni žarek

(Le Rayon Vert)

scenarij in režija:

Eric Rohmer

fotografija:

Sophie Maintigneux

glasba:

Jean-Louis Valero

igrajo:

Maria Riviere, Vincent Gauthier, Rosette,

Beatrice Rohand, Carita

produkcija:

Les Films du Losange, 1986, Francija

Ko so uredniki **Cahiers du cinéma** pripravljali tematsko številko o scenariju (L'Enjeu-scénario, 371/372, maj 1985), so v rubriko „Scenarij cineastov“ uvrstili tudi pogovor z **Ericom Rohmerjem** (Secret de laboratoire, str. 90-93). Ta izredno zanimiv pogovor se je praktično ves čas sukal okoli neimenovane „zadnjega filma“, za katerega je Rohmer ponosno izjavil, da pomeni neke vrste realizacijo njegovega sna. Na vprašanje, ali njegove ideje izhajajo iz neke podobe, dejaja ali morda splošnega okvirja, je namreč odgovoril: „Najprej napišem zgodbo, nato pa jo uprizorim, čeprav moram priznati, da sanjam o bolj neposrednem filmu, ki bi ne potreboval posredovanja zapisa. Prav to sem ravnokar tudi naredil in moj sen se je realiziral.“

Za **Zeleni žarek** gre, za peti film iz serije *Comédies et Proverbes*, in zdi se, da prav slednji — kolikor s svojimi improvizacijami stoji nasproti preciznim zapisanim scenarijem prejšnjih — dokončno potrjuje Rohmerjevo, prav presenetljivo wellesovsko zastavljeno vodilo, „da režija izhaja iz dialogov“.

Rohmerjeva režija je praviloma dialoška — kolikor nam je sleherna informacija o junakih ponujena preko dialoga, pa tudi, kolikor sta za dialog vselej potrebna dva. Dialog je torej nekaj, kar je hkrati izhodišče in cilj vsake geste v filmu; kar je vmes, pa je iskanje in samota. Zato brez dvoma ni naključje, da je **Zeleni žarek** strukturiran kot dnevnik — torej kot privilegirani medij prve osebe ednine, iz katerega je drugi izključen. Tista najpreprostejša beseda, najmanj, kar že označuje prisotnost drugega, pa je „Da“, in Delphine, junakinja **Zelenega žarka**, vstopi v film ter iz njega izstopi prav s to besedico. Le da je tisti prvi „da“ banalen odgovor na klic prijateljice, ki odpoveduje njuno skupno počitnikovanje; zaključni „da“, ki ga izzove pojav zelenega žarka na horizontu, pa je prav presunljiv, kolikor cela situacija neizogibno spominja na poročni „da“. (Ob tem je morda zanimivo, da je edini vnaprej zapisani prizor prav zaključni; glavna igralka Marie Riviere pa pripoveduje, kako je Rohmer vztrajal prav na tem sklepnem „da“.) Natanko ta dvojnost banalnega in

presunljivega je tista, ki spremlja projekt že od prve zamisli (Rohmerja je vzpodbudilo pričevanje neke ženske, ki „si je bila všeč“, a je moški niso opazili, četudi se je še tako trudila — kar se mu je zdelo „tragično in smešno hkrati“), in ki tudi temeljno določa končni produkt. Dvojnost, ki je oznaka, tragikomičnost ne more zaobseči, saj zabriše ravno tisti razmik, mejo stalnega prehajanja med njima. Rohmerja pa kot da zanima prav tisti trenutek prehoda, tisti vzvod, ki situacijo naenkrat spremeni iz smešne v tragično in obratno. V **Zelenem žarku** bi lahko ta trenutek poimenovali **trenutek joka**, saj so Delphinine solze tiste, ki za nazaj podrejo komičnost besednih iger med švedsko turistko in obalnima „galeboma“, ki pa hkrati v natanko enaki meri zrahljajo tudi začetno obupanje zaključnega prizora. In če Pascal Bonitzer pravi, da „so ena velikih lepot tega filma solze, ki privrejo v vsakem trenutku, v kateremkoli trenutku“, ima prav ravno toliko kolikor se to sprevračanje iz tragičnega v komično in nazaj dogaja v vsakem trenutku, v kateremkoli trenutku. Zato tudi končni, domnevni happyend ne more preko meja svoje domnevnosti. Nekako tako je z njim kot s soncem, o katerem govori sivolasi profesor v prizoru, v katerem sicer razloži celotno fizikalno ozadje zelenega žarka: „Ni ravno tam, kjer ga vidite.“

Če za zgodnja Rohmerjeva dela lahko rečemo, da je fikcijsko zgodbo s svojim avtorskim pristopom uspel zreducirati na raven dokumentarnosti, se ob **Zelenem žarku** ponuja nasprotna misel — dokumentarnost dobesedno porodi zgodbo, „resnična bitja so vampirizirana v osebe“ (Bonitzer). Paradoks je morda le v tem, da je avtorski pristop povsem enak in da tudi za **Zeleni žarek** zelo veljajo besede, ki jih je nekoč zapisal sam Rohmer: „Filmska fikcija počiva v dobrem zapletu in karakterjih, ki s pogovori iščejo smisel med izrečenim in mišljenim, in vse to je potrebno posneti v enostavnem sosledju planov/kontra-planov; z zasuki, ki informirajo in odpočijejo oko gledalca, z redkimi vožnjami in s še bolj redkimi diskretnimi zoomi. Tako se uprizarja topografija prizorišča, se kažejo stvari in telesa.“ (Iz zbornika Rohmerjevih tekstov *Le Goût de la beauté*, 1984, prevedel Jože Dolmark.) Ta vztrajnost avtorstva je morda najboljši dokaz in hkrati tudi že porok za to, da je tudi v današnjih pogojih svetovne kinematografske produkcije še mogoče biti avtor. Rohmer to brez dvoma je in zato z velikim zanimanjem pričakujemo njegov novi film, **Prijatelj moje prijateljice** (L'Ami de mon amie, 1986).



Stojan Pelko

Mona Lisa

(Mona Lisa)

režija: Neil Jordan
scenarij: Neil Jordan in David Leland
fotografija: Roger Pratt
glasba: Michael Kamen
igrajo: Bob Hoskins, Cathy Tyson, Michael Caine, Robbie Coltrane, Clarke Peters, Kate Hardie
produkcija: Handmade Films, Velika Britanija, 1986

Pri tem ali onem trilerju nam je ponavadi všeč, kako se tesno prilega zakonom svojega žanra, kako ustreza določenim konvencijam in pravilom, kako ne krši tako imenovanega „horizonta pričakovanja“, kako sledi diferencialnim potezom žanrske abstrakcije in tako dalje. Dostikrat pa nam gre na živce, kako ta ali oni triler že prav noro sledi potezam svojega žanra, kako mu pravzaprav definitivno in optimalno ustreza, kako ta ali oni triler kontinuirano izvaja dobesedno definicijo lastnega žanra.

Kam natanko merimo? Najprej bomo navedli precej nazoren primer, ki ga bomo tudi vzeli iz sveta trilerjev. Opozorili bi radi namreč na zadnji triler Phila Karlsona („princ serije B“) **Framed** (1975). To je zgodba o malomestnem hazarderju (Joe Don Baker), ki je žrtev precizne spletke lokalnih velja-

kov. Hazarderja spravijo za rešetke, toda čez nekaj let se vrne v mestece in skuša klobčič razvozlati. Po vrsti likvidira ali pa kako drugače „obdela“ vse osebe, ki so imele kakršnokoli zvezo s spletko. Nenadoma ga skušajo likvidirati trije „profesionalni ubijalci“ (hitmen): v avto ga posadijo za volan, mu pristavijo pištolo na čelo in ga prisilijo, naj jih pelje v neznano. Ta slika „nemočnega šoferja“ je v trilerjih že kar pravilo, toda Phil Karlson jo povsem brez zadržkov subvertira: Jon Don Baker zapelje avto pred drveči vlak, sam pa pred tem izskoči, tako da vlak pomendra avto z dvema „najetima rokama“. Preživelega „profesionalca“ pa J.D.Baker stlači v avto in ga odpelje nekam v gozd, kjer mu zastavi preprosto vprašanje: „Kdo te je najel?“ Preživeli se pretvarja, da ne ve. J.D.Baker mu v opomin odstreli eno

uho. Preživeli spozna, da misli J.D.B. „zares“, zato mu v gnevu razkrije ime „naročnika“. J.D.B. ga zatem res izpusti, sede v avto in se že hoče odpeljati. . . v tistem trenutku — ko se J.D.B. že skoraj odpelje — pa začne „profesionallec“ kričati, cepetati, pljuvati in mu groziti: „Le čakaj, še bom že vrnil in te likvidiral!!!!“ Normalno se junak v takšnem trilerškem položaju ne bi kaj dosti brigal za grožnje „profesionalca“, in bi se povsem mirno odpeljal, toda Joe Don Baker odpre vrata avtomobila, izstopi in dahne: „Veš kaj? Verjamem ti!“ In ga ustrel! To je trenutek, ko junak več ne ve, da nastopa v tem ali onem žanru, lahko bi celo rekli, da junak več ne razpolaga z „žanrsko zavestjo“. Takšna odstopanja praviloma srečamo v trilerjih, ki jih je sicer mogoče spraviti v čisto žanrsko formulo in ki skušajo obenem povedati tudi kaj več o „zunajžanrskih“ oz. „nežanrskih“ realni družbeni realnosti. Film **Framed** je hotel reči mimogrede tudi nekaj malega o skorumpiranosti malomestnih šerifov, policije, sodnikov in tako dalje (v Karlsonovem filmu **Walking Tall**, 1973, je takšnega šerifa igral prav Joe Don Baker).

Mona Lisa je tudi triler z izrazito „nežanrsko“ namero (povedati kaj več o tisti realnosti, ki je ni v definiciji žanra samega!): kvaliteta tovrstnega trilerja je, kot smo že namignili, potem vselej odvisna od kvalitete oz. učinkovitosti partikularne rešitve žanrskih avtomatizmov.

V trilerju je vedno kdo preganjan, in kdor je preganjan, je s tem praviloma zelo natančno seznanjen; dialektika preganjalec/preganjani je enosmerna, tako enosmerna, da nam gre včasih že kar močno na živce, da preganjalec kar preganja in preganja, preganjan pa se kar naprej pusti preganjati. Enako se zgodi kajpada tudi v **Mona Lisi**: dva gangsterja se zaprašita proti Bobu Hoskinsu, ta pa ju seveda ne počaka, temveč povsem naravno prevzame vlogo „preganjanega“. Stvar steče: Bob Hoskins zagrizeno beži, gangsterja ga zagrizeno lovit. Po dolgih hodnikih, med stojnicami, skozi dvorane in tako dalje. Stvari potem v povprečju potekajo takole: „preganjanega“ ujamejo oz. likvidirajo ali pa se jim izmakne. Za gledalca ostane večna uganka, zakaj se „preganjani“ med tem divjim, nekontroliranim in brezglavim „lovom“ po npr., hodnikih za kakim vogalom sunkovito ne ustavi in v zasedi pričaka nič manj brezglavega in nekontroliranega „preganjalca“ ter ga s tem izloči iz „igre“. Prav to pa stori Bob Hoskins: na lepem se obrne, nastavi prevnetima „zasledovalcema“ nekakšen voziček, da se spotakneta, potem ju pa z nekaj točno merjenimi udarci „potolče“.

Bravo, Hoskins! Bravo Jordan! Ta obrat, ta kršitev žanrske prisile pa nam lahko izda tudi bistveno skrivnost, namreč, da to ni le zgodba kakšne „kriminalke“, ki jo je Hoskins prebral, zdaj pa jo pripoveduje svojemu prijatelju (sicer tudi oboževalcu „kriminalki“), da torej ne gre za kakšno zgodbo o tem, kako si dva prijatelja pripovedujeta zgodbe knjig, ki sta jih prebrala, temveč gre ves čas „zares“, saj je popolnoma nemogoče, da bi glede na to, ker sta Britanca in kot taka ljubitelja „angleške detektivske šole“, brala „kriminalko“, v kateri bi nastopila takšna kršitev žanrskega avtomatizma in presnova abstraktnega suspenza v bolj praktično obliko človečno-čutne „akcije“. Bravo, Hoskins! Bravo, Jordan!

Marcel Štefančič, jr.



37,2° zjutraj

(37,2°)

režija in scenarij: Jean-Jacques Beineix (po romanu Philippe Dijan)
 fotografija: Jean-François Robin
 glasba: Gabriel Yard
 igrajo: Béatrice Dalle, Jean-Hugues Anglade, Gérard Darmon, Consuelo De Havilland
 produkcija: Constellation/Cargo Films, Francija, 1986

Če se je ob **Divi** (1980) očitke o absolutnem primatu „looka“ nad vsemi drugimi filmskimi elementi še dalo ovreči z opozorili na specifično uporabo glasov in pogledov ter reprezentativnost določene dobe, potem so ob novem Beineixovem filmu, **37,2° zjutraj**, taisti očitki enostavno premočni, da bi jim lahko postavili nasproti dovolj tehten protargument. Zdi se, da je temeljni problem v zgodbi, natančneje, v narativnem postopku. V **Divi** so vsi dodatni motivi (vključno s podvojitvijo s kriminalnim zapletom ob iskanju kasete) v funkciji podpiranja, celo pospeševanja osnovnega ljubezenskega zapleta (diva/poštár Jules), v **37,2° zjutraj** pa je, nasprotno, prav kopičenje teh motivov tisto, ki ljubezenski zaplet (Betty/Zorg) spodjeda, ki mu onemogoča, da bi stekel v vsej svoji (filmski) silovitosti. Čemu torej služijo

sekvence norenja z italijanskim prijateljem, pogreba, transportiranja pianina in pojočega policaja? Prav samim sebi, so nekakšno samozadostno razkazovanje, ki naj poveča spektakularnost vidnega. Kot take so v diametralnem nasprotju s kodiranimi postopki filmske uprizoritve ljubezenskega zapleta — umetnosti prikritega, slutnega, zgolj — nakazanega. Že prvi prizor je dovolj zgovoren dokaz premoči vidnega nad nevidnim: če srednji plan para na postelji še dopušča določene skrivalnice, določene spreglede, nam kamera z izjemno počasnim travellingom v bližnji plan razkrije dobesedno vse — in odtlej dalje bo to skozi ves film temeljni režiserski postopek. Z eno samo izjemo: kar kljub vsemu ostaja skrito, nedostopno gledalčevemu očesu, je namreč vsebina Zorgovih dnevnikov, tistih modrih



zvezkov, ki sprevernejo njen odnos do njega. Če bi torej hoteli shematsko začrtati izhodiščno situacijo filma **37,2° zjutraj**, bi to lahko storili s stavkom: Ona in on in črka, ki ju zveže. Več kot dovolj za odličen film! Toda ob naslednjem pogoju: da ni razkazovanje nikoli predpostavljeno režiji, da ni pogled nikoli predpostavljen podobi. Natanko to pa se zgodi Beineixu, in zato moramo oslepitev Betty brati kot ekstremno figuro, ki naj s svojo grozljivostjo ponazori določeno tendenco v sodobnem filmu, kakor jo je opisal Marc Chevrre: „Kajti če ni drugega kot podoba, potem ni več pogleda, in če ni več pogleda, potem tudi subjekta pogleda ni več.“ V trenutku, ko je zgubljen ta vzvod filmskega dogajanja, sta možni samo še dve poti: krvavi naturalizem (prizor Zorgovega prihoda v stanovanje po Bettyini oslepitvi; cf. tudi razplet Lynchovega **Modrega žameta**) ali pa remake (prva asociacija ob Zorgovem dušenju Betty je kajpada Formanov **Let nad kavičjim gnezd**, takoj za njim pa De Palmin **Oblečena za umor**). Obe poti sta prekratki, kolikor učinkujeta farsično v svoji ponovitvi izvirnika (enkrat domnevne „resničnosti“, drugič pa filma samega). Prav ob tej farsičnosti lahko zapišemo še eno oznako novega Beineixovega filma, pravzaprav kar njegovega režiserskega postopka v celoti: *mešanje žanrov* (kar je konec koncev le milejši izraz za nekonsistentnost naracije). Film se prične v soft-core maniri, zaplete kot melodrama, doseže tragičen vrh in farsičen razplet, da bi nazadnje izzvenel skoraj kot pravljica (v kateri „živali spregovorijo“). Zato lahko le ponovimo, kar je bilo mogoče prebrati že ob **Divi**: „Ali Beineix omahuje med žanri? Ne, niti sence obotavljanja ni. Hoče vse, in to takoj!“ V **Divi** se je nato spoznanje o nemožnosti te celote, tega „vsega“, uspelo preliti v okvir zgodbe same in ji podeliti dodatne razsežnosti, medtem ko v **37,2° zjutraj** ostaja nereflektirano, če tudi dobesedno „bije v oči“. Fragmentarnost torej, toda ne fragmentarnost kot (produktivno) izhodišče, temveč fragmentarnost kot (zgrešen) rezultat.

Stojan Pelko

Ginger in Fred

(Ginger e Fred)

režija: Federico Fellini
 scenarij: Federico Fellini, Tonino Guerra, Tullio Pinelli
 fotografija: Tonino Delli Colli, Ennio Guarnieri
 glasba: Nicola Piovani
 igrajo: Giulietta Masina, Marcello Mastroianni, Franco Fabrizi, Frederick von Ledeburg
 produkcija: PEA Produzione Europee Accociate/Revcom Films, Italija, Francija, ZR Nemčija, 1985

Zdaj, ko je Fellini posnel več kot dvajset filmov, nas ne preseneča več njegov način šarmantnega, krutega, ciničnega, spektakularnega, cirkusantskega, jezljivega, otroškega, humorističnega in osebnega izražanja, s katerim še tako običajno temo spremeni v precej širše in univerzalnejše vede-nje, kot se zdi na prvi pogled.

Na prvi pogled je film **Ginger in Fred** propagandni film, v katerega je Fellini stresel vso svojo jezo, ki jo že dolga leta skrbno neguje in od katere ne odstopa — prezir do televizijskih hiš, privatnih in režimskih, kabelskih ali satelitskih. Išč pri tem ima marsikdaj prav. Ta medij včasih ni poguben in usoden le s svojimi učinki, temveč je tudi banalen, idiotski in nemalokrat perversen v samem funkcioniranju — torej še preden sproduci-
 5
 ra oziroma izvrže svoje stupidne izdelke. Ker film **Ginger in Fred** ne kaže samo tega

— saj je dober film — propagandizma sploh ne izpostavlja s parolami, temveč z zgodbo, ki ustvarja presežek, predvsem pa s pomočjo indirektnega govora o filmskem in televizijskem mediju — ki pa, ne da bi se tega sploh zavedali, gradi Filmu spomenik. V tem filmu je pravzaprav še najbolj noro in genialno hkrati striktno sledenje Benjaminovim mislim o reproduktivnosti v umetnosti. Fellini te misli še nekoliko raztegne na „reproduktivnost v odnosih“, skratka, njegovi liki so vsi po vrsti kopije nekega drugega lika, so to, kar niso, kar želijo biti, kar ne morejo biti, so duplikati in večinoma se tega sploh ne zavedajo.

Običajen Fellinijev postopek vpelje osrednjih igralcev v filmsko naracijo in gledalčevo vidno polje je naštudiran, že iz hollywoodskega zvezdniskega filma znan način skrivanja glavnih protagonistov. Gledalcu najprej ponudi prostor, v katerem se oseba giblje, pokaže njegov hrbet, zatemnjeno silhueto, zelo oddaljen plan itd. Pušča ga v pričakovanju tako dolgo, da ga vplete v svojevrsten suspenz, tako da se potem, ko se oseba zgradi, začne gledalec razbremeniti — saj je njegova radovednost potešena. Ta tehnika je posebej učinkovita v filmu *Giulietta in duhovi*, kjer Giulietta ostane v temi, senci ali pa s hrbtom obrnjena proti gledalcu celo dolgo začetno sekvenco filma. Navzoča je le z glasom. Obraz se ji razsvetli šele tedaj, ko vstopi v sobo njen soprog — ki pa je tudi edina luč njenega življenja. Ta „luč“ sicer osvetljuje drugo žensko, toda to je tudi ves zaplet tega lepega filma. Ali pa uvodna sekvenca iz filma *Casanova*: gledamo karnevalski spektakel, ki se odvija med beneškimi kanali. Posnet je iz zgornjega rakurza, kar je pri Felliniju precej pogost način obdelave množic, tudi povsem razumljiv, če upoštevamo, da so prav množice, kaos, vrvež, gneča, odtekajoče, prihajajoče, kričeče in vrveče mase pogost objekt njegovega naslajanja. Ta, sicer težko obvladljiva množica pa zahteva, prej splošne in daljne plane (ali ptičjo perspektivo) ter povsem prefinjene prehode na posameznika, ki je v tej zmešnjavi ljudi vselej v posebni poziciji. Torej gleda-

lec pričakuje, kakšen neki je ta moški, ki je odigral tako velike vloge po evropskih dvorih in salonih, kakšen je njegov obraz in še posebej izraz. Končno se pojavi v popolnem artificialnem ambientu beneške viharne obkarnevalske noči. Toda na obrazu ima masko — kar sugerira seveda kontravarnost njegove osebnosti: Casanova ni bil le to, za kar ga je zgodovina ohranila v spominu. Fellini ga torej pusti v poltemi, z masko, potem, ko ga izloči iz množice, ko ga iz pomenske atmosfere preloži pred gledalca. Odstrani mu masko, osvetli obraz in ga v tričetrtinskem obratu ameriškega plana ponudi v ogled. Takrat Casanova stopi v igro: začne brati pismo, ki ga vabi k (v filmu) prvemu ritualu, kjer bo aktiviral svojega ptiča.

Amalia oziroma Ginger (Rogers) — (Giulietta Masina) čaka Pipa oziroma Freda (Astaire) — (Marcello Mastroianni) skoraj celo tretjino filma. Amalia se odzove povabilu neke zasebne televizijske postaje, ki za novo leto pripravlja stupidno varietetsko predstavo. Z vlakom se pripelje v Rim (Fellinijeva konstanta: prihod iz periferije v veliko mesto in skoraj obvezna prva sekvenca filma s prihodom vlaka na železniško postajo) in čaka na svojega partnerja, ki ga bo ob tej — zanjo precej pomembni priložnosti — srečala po mnogih letih. A Freda nikjer. Naposled se pojavi, a ne v poltemi, s hrbtom obrnjen v kamero ali pa z masko na obrazu; pojavi se z akuzmatičnim glasom, natančneje, s smrčanjem, ki Amaliji-Ginger ponoči ne da spati. Nato pa še s povsem nerazpoznavno podobo bogsigavedi katerega hotelskega gosta, tako da ga Ginger na prvi pogled sploh ne prepozna. Njuno prvo srečanje po večletni odsotnosti — v mladih letih sta namreč nastopala kot imitatorja Ginger Rogers in Fred Astaire — je jezljivo, polno nesporazumov, neskladij in prisrčnega nasprotovanja. Točno tako, kot je bilo po vsej verjetnosti pred leti, ko sta se razšla. Ginger — Amalia je trezna, ozemljena, duhovita in prisrčna — a ne upa si čez rob, je mala Giulietta (*Giulietta in duhovi*) in v njej se Gelsomina (*Cesta*) prebije le toliko, kolikor si upa eksponirati le za nekaj dni v sicer umirjenem življenju. Fred, ki je njeno nasprotje — vsaj kar zadeva odnos do družine in ozemljitve — je ostal boem, nikjer privezan, nikomur zavezan, razen mogoče svoji fikciji, da je drugačen. V bistvu pa je le povojenec, ki si tega noče priznati, kot si noče priznati dejstva, da ga je izguba Amalie pošteno iztirila — pa četudi mu je vseskozi jasno, da je njuno razmerje povsem nemogoče. Pravzaprav sta *remake* pravega para Fred Astaire & Ginger Rogers v Minellijevem filmu, ki lahko eksistirata skupaj le tako, da se nenehno prepirata in merita moči. Amalia in Pipa sicer nista mož in žena, toda njuna dejavnost — imitiranje Ginger in Freda — ju zavezuje v zakon, zakon, ki pa lahko obstoja le na sceni. Scena pa, vemo, je imitacija: prvič je imitacija že po svoji naravi — to je prostor, ki zahteva igro — drugič pa sta že onadva imitacija drugih dveh slavnihih oseb. Tretja in pravzaprav najbolj kruta imitacija je njuno sprenevedanje, v katerem pravzaprav tiči zastavek Fellinijevega filma. Dve osebi, dva poraza, dve usodi, ki se odkrivata „za nazaj“. Odkrivanje pa je odvisno od scene, tako kot v Minellijevem filmu s pravima Ginger in Fredom, katerega zakon pogojuje in istočasno ruši odrska scena. Amalia in Pipa odkrivata svoje razmerje retrogradno. Kakšen je bil pravzaprav njun odnos v mladih letih, ko sta nastopala po italijanskih malih odrih, ugotavljata med-



tem, ko vadita, ko se preoblačita, maskirata, ko čakata na nastop, predvsem pa med nastopom samim: ko na odru za nekaj trenutkov zmanjka toka. Za nekaj minutk odmisli ta kamera, oder in občinstvo. Tedaj sta Amalia in Pipa, ki se bojita, ki si priznata, (Pipa se je medtem zdravil v psihiatrični bolnišnici) in ki ne igrata.

Drugo razkrivanje imitacije življenja poteka v tem filmu na nivoju prepoznavanja lažnosti in ponarejenosti televizijskega načina reprodukcije stvarnosti. Namreč, vsi ti ljudje — tako nastopajoči kot televizijski produkcijski aparat skupaj z zakulisjem — so pod nenehno režijo. Vsaj nekoliko zdrav duh jih vidi imbecilne, naivne in zlagane. Vsa ta imbecilnost in predanost neumnostim ni dana kar tako: to rojeva med drugim tudi „možganskopralna“ moč medijskih sporočil, znotraj katerih ima televizija nedvomno precej jasno mesto. Idiotizem, ki se dogaja pred kamero, na snemanju televizijskega showa in bo tem — spektakel, ki ga filmski gledalec vidi, protagonisti doživljajo, televizijski gledalci o njem pa nimajo pojma, je lepo strnjen v kratki sekvenci z uprizoritvijo dvojne off prostora. Amalia in Pipa se sprehajata po hodnikih televizijske arene in čakata na svoj nastop. Tu srečujeta najrazličnejši inventar, ki je — tako kot onadva — močno počaščen, da se bo pojavil na televizijskih zaslonih. Neka mladenka, ki vsa živčna pred nastopom nepretrgoma žveči eno samo frazo, ki naj bi jo povedala televizijskim gledalcem (v stilu: drage poslušalke, dragi poslušalci, vreme nam ni naklonjeno, zato si nataknite naša sončna očala in ne glejte pregloboko...). Mladenka ima pred seboj, na oprsju, pritrdjen ekran, ki nakazuje meje vidnega (oprse in obraz). Grb v grbu, kot je ugotavljal Metz že pri Fellinijevem zgodnejšem filmu *Osem in pol*. Podvojitveni efekt gledalca opozarja, da je tudi sam priča uokvirjene slike, in sicer slike, ki razgalja neko drugo sliko. Podobno strukturo slike v sliki smo videli med drugim tudi v njegovih *Klovnihi*. To je znan prizor, kjer Fellini opisuje svojo konstitutivno otroško izkušnjo: Otrok spi v sobi. Zbudi ga ropot s trga. Vstane, gre k oknu, kamera mu sledi za hrbtom. Okno — okvir, deček, ki sloni na njem. Spodaj postavljajo cirkuški šotor. Fellini je menda takrat res ušel od doma. Toda tega cirkuškega sveta ni več, o tem govorijo *Klovni*. Je pa tu še vedno Fellini, ki z umetniškimi pripomočki, kakršni so mu na voljo, uprizarja svoj lastni cirkus oziroma, natančneje, beleži tisti cirkus, ki se dogaja pod drugačnimi šotorskim platni.

Majda Širca



Soba s pogledom

(A Room With a View)

režija: James Ivory
 scenarij: Ruth Praver Jhabvala po romanu E. M. Forsterja
 fotografija: Tony Pierce-Roberts
 glasba: Richard Robbins, Giacomo Puccini
 igrajo: Maggie Smith, Helena Bonham Carter, Denholm Elliot, Judi Dench
 produkcija: A Room with a View Productions, 1985, Velika Britanija

Roman *A Room With a View* E.M. Forsterja je v Ivoryjevem petnajstem filmu nedvomno doživel fascinantno ekranizacijo. Kajti redka dobra literarna dela so tudi dobro ekranizirana. Mnogo raje se filmu vdajo nekoliko povprečnejša dela, saj je njihov primanjkljaj genialnosti v jezikovno-pripovednem smislu mogoče nadomestiti z vizualno adaptacijo. Seveda obstajajo izjeme, na primer Mannova *Der Tod in Venedig*, ki jo je Visconti prav kongenialno postavil na platno. In čeprav smo si verjetno na jasnem, da je Forsterjevo delo treba označiti za povprečno, mi je ves čas gledanja *Sobe s pogledom* prihajala na misel prav Viscontijeva *Smrt v Benetkah*, ki pa ima seveda nadpovprečno literarno predlogo. Še zdaj ne vem točno, zakaj, vendar se mi zdi, da pri tej paraleli ne gre le za časovno ujemanje (*Soba s pogledom*, 1980; *Smrt v Benetkah*, 1912), torej duhovno atmosfero, ki je v teh dveh delih označena bolj ali manj apolitično, marveč tudi — in najbrž predvsem — za podoben pristop do „umetnosti dekoracije“, kamor bi v teh dveh pri-

merih prišteli glasbo in ironijo postavitve oseb. V *Sobi s pogledom* se namreč srečamo z dekorativnim pristopom do psihologije in sploh karakterja, kakršnega poznamo v taki meri le še pri Thomasu Mannu; morda pa je tak pristop značilen za celotno obdobje dodekafonije, če se nestrogo izrazimo. Čas torej, ki ga je zaznamoval Dunaj s celotnim srednjeevropskim nemštvom. Četudi je bil Forster Anglež, je v njegovem delu kljub temu opazna ta „lahkotna“ (?) nota, ki pa je, vsaj tako se zdi, še bolj eksplicitno prišla na dan prav v Ivoryjevem filmu. Pustimo torej Forsterjev roman ob strani in se poglobimo v Ivoryjev film, hkrati pa pustimo vnmear tudi Mannovo novelo in se potopimo v Viscontijevo esteticistično pravljičico, kjer je kontekst Mannovega doje-manja umetnosti razviden bolje kot v noveli sami, ki je pač samo ekscerpt iz Mannovega velikega opusa. V mislih imam predvsem inserte, ki jih oba filma vsebujeta: v *Smrti v Benetkah* so to dialoški ekskurzi v gorsko kočo, v *Sobi s pogledom* pa so to medkljici, komentarji, ki se pojavljajo bodisi

kot napisi na ekranu bodisi kot igre kame-re, glasbe ali izvenkontekstualnih dialogov ali akcije. V obeh primerih gre za teoretične odstopa, teoretično odmikanje in distanciranje od same fabule in njene psihološke determiniranosti. Gre za tisti premislek o postavitvi filmskega osebja, ki ga narekuje povsem specifična estetika z začetka tega stoletja, katere boter je nedvomno Arnold Schönberg (prefinjeni Schwarzenegger) z Naukom o harmoniji. Že v tej fazi razmišljanja nam postane jasno, da ne gre za postmodernistični poseg, torej za enostavno avto-refleksijo umetniškega dela. Ne, pač pa gre za veliki projekt disharmoničnega esteticizma, ki je lahko pravzaprav samo teoretičen, hkrati pa je njegova praktična postavitev vsekakor zanimiva (in komična).

In tu se srečamo s konceptom dekoracije življenja, s povsem konkretnim „ars vivendi“, ki se pojavlja kot uglasbitev samega življenja po principu matematične tehnike. Kljub neizogibnim podobnostim Viscontije-va *Smrt v Benetkah* samo pripravlja teren za *Sobo s pogledom*, saj je v tem filmu Ivory že mnogo konkretnjši, kar zadeva „dodekafonično psihologijo in scenografijo“. Tu seveda ne mislim dobesedno na to, da bi se film ravnal po načelu številke 12, pač pa mislim na razmerja med osebami in razmerja teh oseb do dogajanja. Ta razmerja pa niso metafizično določena, čeprav je ta red v nekem smislu kozmičen, ampak skrajno lahkotna in odvzeta tako iz konteksta filozofije kot iz mrež zgodovinskih, torej politike. Italija, ki se v obliki Firenc pojavlja na začetku filma, je brez socialne patine, brez politične krvi in kakršnekoli aluzije na realne zgodovinske dogodke. Obstaja samo kot oder za uprizorjanje komičnih „vragolij“ angleških turistov, ki se v očeh kame-re potikajo naokrog kot nekakšni tepčki, toni, ki so brez razmerja do drugih tudi brez pravega karakterja. Od tod ironija, tista teoretičnost, tisto odstopanje zgodnjega glasbenega modernizma, ki je pravzaprav že tako neživljenjsko „artistično“, da skorajda že ne bi več smelo biti filmsko, marveč izključno gledališko, kar bi angleški kinematografiji pravzaprav tudi pristajalo. Toda ne: prelivanje oseb in distanca do njih sta, nasprotno, zelo daleč od pravega gledališča, saj je bistvena razlika v tem, da ne gre za oživljenjena umetniška pravila (kar bi ustrezalo gledališču), marveč za — obratno — „upravljenost“ življenje, potemtakem za *dekoracijo življenja po glasbenih pravilih*.

Komičnost celega filma pa izhaja seveda iz stalne dihotomije, neprestanega dvoboja med teoretičnim pristopom, ironijo, in praktično izvedbo te dodekafonične strukture, kar izpade nujno smešno, saj se življenje na mnogih mestih takemu podrejanju upira. S tega vidika je angleški „melos“ izredno prilagodljiv takemu podrejanju, saj je k temu že kar nagonsko nagnjen. Formalizacija življenja je menda najočitnejša prav v Angliji, ki je sama toga skoraj toliko kot dodekafonična glasba. Zato vse skupaj izzveni nadvse ubrano, umerjeno in točno, saj teorija nikdar toliko ne izsili prakse, da to ne bi bilo več smešno, prav tako pa se življenje nikoli ne upira preveč. Dosežena je ti-sta skladnost, ki bi jo lahko zavidali tako Forster tudi Mann in Visconti, da o Schönbergu ne govorimo.

Tak projekt je bil izvedljiv v bistvu samo in šele zdaj, ko je stopnja védenja o teh zadevah že dovolj velika, da kar sama zahteva zlitje. In zato je magičnost zagotovljena.

Luka Novak



Očetnjava

(Fatherland)

režija: Ken Loach
 scenarij: Trevor Griffiths
 fotografija: Chris Menges
 glasba: Gerulf Pannach, Christian Kunert
 igrajo: Gerulf Pannach, Fabienne Babe, Christian Rose, Robert Dietl
 produkcija: Kestrel II, Film Four International, MK 2, Clasart Film, ZDF, Velika Britanija, 1986



Razsežnost pojma očetnjava je na nek način v nasprotju s tako univerzalnim medijem kot je film, še posebej če pretiravamo in proglasimo za pravo domovino filma Hollywood in to predvsem v tisti dvoumni dimenziji, ki jo je zastavil Jean-Luc Godard, ko je zapisal, „da je ameriški režiser v pregnanstvu“. Toda za Hollywood bi lahko tudi zapisali, da je s svojo mašinerijo za proizvodnjo fikcije uprizoril kar lep kos zgodovine človeštva, tako v pogledu makro (stoletnja, imperiji) kakor tudi mikro segmentov (drobci iz zgodovine velikih in malih narodov). Pripisati tudi velja, da z znanstveno fantastiko projicira tudi prihodnost. Toda Hollywood je večinoma uprizoril takšno filmsko zgodovino, kjer je zgodovina predelana v mitologijo (nikakor ne v kakšnem negativnem pomenu besede) in kjer se — če se — vprašanje nacionalne identitete večinoma ne pojavlja kot kakšen problemski zastavek ampak prej kot neko „pisano“ empirično dejstvo, ki kot nek folklorno-eksotični „šum“ pravzaprav bogati spektakelsko razsežnost. Po drugi strani pa je v dobesedni ali pa metaforični perspektivi očetnjava tista temna stalnica, ki skorajda že „obseda“ manjše oziroma male nacio-

nalne kinematografije, pri čemer jih na nek način travmatizira in introvertira, saj se filmom le malokdaj posreči paradoks, da je najbolj nacionalno pravzaprav najbolj univerzalno.

Kakorkoli že, v primeru **Očetnjave** Kena Loacha sta se dovolj produktivno srečala film kot medij in očetnjava kot tema. Gre za več nacionalni projekt (Velika Britanija, Francija, Zahodna Nemčija), ki v središče postavlja nemško očetnjavo kot zgodovinsko in aktualno križišče ideologij. Toda to križišče ne prikazuje s serijo kakšnih nasilnih dramatično-ekscenčnih situacij, ampak se ga loteva preko ovinka — uprizarja ga skoraj s povsem deskriptivno metodo, ki pa se nikakor ne izogiba zgodovinsko-socialnih in ideološko-političnih referenc. Morda so prav te „intencionalnosti“ včasih celo preveč dogmatične, saj vodijo v izpostavljenost delitev na politično levo in desno stran. Toda film še zdaleč ni kakšen levičarski manifest, prej potovanje skozi tunel takšnih in drugačnih represij, tistih, ki manifestativno vladajo družbenim sistemom realnega socializma, in tistih, ki so inkorporirani v marsikdaj le videze kapitalistične demokracije. Geo-politična mapa Vzhodne in

Zahodne Nemčije ter zgodovinska „poenotenost“ in razcepljenost Nemčije sta tako terena, kjer se dogaja „lov za izgubljeno očetnjavo“ oziroma iskanje pred več desetletji izginulega očeta. Zgodba je več kot preprosta. Gre za rockerskega glasbenika, ki ima zaradi svojih radikalnih pesmi težave z vzhodnonemško oblastjo, pa se odloči, da bo emigriral v Zahodno Nemčijo. Tu mu takoj nastavijo številne propagandne, politične in policijske pasti, ki se jim uspešno ogne ter nepredvidoma in z „neznanko“ odide neznano kam. To neznano pa je iskanje izginulega očeta oziroma „izgubljene očetnjave“, očeta, ki je bil prav tako glasbenik. Ko ga najde, se izkaže, da je to izmučen starec, ki slika moraste podobe, glasbenik, ki je bil v španski državljanski vojni in ki je bil kasneje nacist, rabelj s številnimi žrtvami na vesti. Po tem srečanju in spoznanju (sin se sicer očetu ne da prepoznati) sinu ostane že kar tradicionalna perspektiva — glasba in muziciranje.

Očetnjava Kena Loacha tako uprizarja bolj ali manj vidno „grozo“ takšnih in drugačnih družbenih sistemov in v tem pogledu je Nemčija še posebej priročen primer, saj, v grobem ni razdeljena le na Vzhodno in Zahodno, socialistično in kapitalistično, ampak jo bremeni tudi groza polpretekle zgodovine. Na tej ravni se pojem „očetnjava“ še toliko bolj izrisuje kot problematično in kompleksno vprašanje, predvsem pa kot nekaj, kar nikakor ne more biti kakšna imaginarna naslomba, ampak je „zrno realnosti“, ki ga v svojih kleščah drži zgodovina. Iskanje izgubljenega očeta oziroma očetnjave se tako dogaja kot tisti „materialni“ izkupiček, ki hkrati prinaša „zgubo“ očeta in zgubo „očetnjave“, toda ne kot zgubo, ki bi očeta in očetnjavo pravljico izgnala, ampak kot tisto zgubo, ki očeta in očetnjavo postavlja v problemske okvire.

Silvan Furlan

Škrlatna barva

(The Color Purple)

režija: Steven Spielberg
 scenarij: Menno Meyes po romanu Alice Walker
 fotografija: Allen Daviau
 glasba: Quincy Jones
 igrajo: Danny Glover, Whoopi Goldberg, Margaret Avery, Oprah Winfrey, Willard Pugh
 produkcija: Amblin Entertainment, ZDA, 1985

Steven Spielberg nam je lagal, ko je na široko oznanjal, da je posnel škrlatno barvo zgolj zato, ker bi se rad znebil prekletstva kritikov, ki da za njegove prejšnje „tobogane“ niso pokazali ravno prevelikega navdušenja. Naredil je torej film za kritike. In zdaj pravimo, da je ob tem lagal. Zakaj? Že zelo hitro branje ocen Spielbergovih filmov nam namreč takoj pokaže, da mu kritiki pravzaprav tako rekoč nikoli niso bili naklonjeni, še več, njegove filme — razen **Nore invazije na Kalifornijo** (1941) — so praviloma vselej zelo dobro ocenjevali. V njegovih filmih je potemtakem prišlo do tistega redkega „uspelega“ srečanja dveh različnih in formalno nezdružljivih serij smisla, kritike in publike. No, Spielberg tokrat resda ni naredil filma za otroke od „sedmega do sedemdesetega leta starosti“, temveč za otroke od „sedemnajstega do sedemdesetega leta“. In ker so filmski kritiki ponavadi stari več kot „sedemnajst“ in manj kot „sedemdeset“ let, sta se obe seriji, publika in kritika, spet ujeli. Pretentati se mu ni posrečilo samo članov ameriške filmske akademije, ki se niso mogli sprijazniti z dejstvom, da se je fant kar hecal in hecal, potem pa nenadoma prikorakal in pleteničil o tem, kako je tokrat „mislil resno“ in kako za to zasluži njihove oskarje. Kakorkoli že, če mu oskarja niso podelili zdaj, pa mu ga bodo že čez kako leto prisiljeni podeliti za „življenjsko delo“.

Spielberg je ostal Spielberg tudi v tem smislu, da je v **Škrlatni barvi** v celoti zaposlil „črne“ igralce, med katerimi pa ne najdemo nobenih „zvezd“: obe ženski, Whoopi Goldberg in Margaret Avery, nista še nikoli igrali v kakem filmu, le Danny Glover se je pojavil v filmih, kot so npr., **Places in the Heart** (Robert Benton), **Silverado** (Lawrence Kasdan) ipd., pa še njegovo „določnost“ in „prepoznavnost“ je Spielberg subvertiral s tem, ko mu je podelil vlogo nadutega zlobneža (npr. v **Places in the Heart** je Danny Glover do konca odigral „pozitivni“ lik!), kar z drugimi besedami pomeni, da mu je odvzel „identifikatorično vrednost“ in ga naredil „neznana“, lahko bi pa tudi rekli — „črnega“. To navaja k misli, da je Spielberg skušal gledalca ujeti na njegovo lastno implicitno „rasistično“ domnevo, ki je sploh nekakšna „tiha“ filmska ideologija, češ „črni so si med seboj podobni kot jajce jajcu, med njimi za nas ni nobene razlike“. To, da so za belce „črnci podobni drug drugemu“, pa v filmu **Surovi udarci** (Fast Walking, James B. Harris) izkoristijo „črnci“ sami: enega črnca v odločilnih trenutkih (gre za atentat) zamenjajo z drugim in tako prevarajo „belo oko“, nje morejo pa prevarati ženske, ki ji kljub zamenjavi uspe likvidirati „pravega črnca“. Zgoraj navedena predpostavka, filmska ideologija, je potemtakem „macho-rasistična“. Spielberg je v **Škrlatni barvi** zaintrigiral na natanko isto karto: „črnci“ odigrajo „črnice“, kot da bi igrali „belce“ in za „belce“. K temu se bomo vrnili čez nekaj vrstic. Ker smo prej že opozorili, da v tem filmu ni „zvezd“, moramo zdaj mimogrede dodati, da Spielberg pravzaprav nikoli ni hotel niti znal ravnati z „zvedami“. Potemtakem si je tudi v tem smislu (izognitev zvezdniskemu sistemu) Spielberg ustvaril idealne pogoje za delo, saj je očitno — kljub navidez „nevtalni“ in „nezainteresirani“ uporabi „črnih“, se pravi, „ne-zvezdniskih“ igralcev — speljal vodo na svoj mlin. Tako so vsi njegovi filmi brez „zvezd“: v **Dvoboju** (Duel, 1971) se je sicer vsiljeval Dennis Weaver, a je za vedno ostal v krempljih televizije. V **Nekaj zlega** (Something Evil, 1972) je Sandy Dennis spet odigrala „nevrotično žen(sko)“,

Ralph Bellamy pa „eksaltiranega pseudo-znanstvenika“: njun čas je bil v trenutku snemanja že mimo in oba sta se že takrat bolj prilegala televiziji kot pa kino dvorani. V **Poročilu** (Savage, 1972) je imel Spielberg prav tako čiste „televizijske vedete“, Martina Landaua in Barbaro Bain. V **Teksas ekspresu** (The Sugarland Express, 1974) je vse vrtel okrog do tedaj še neznanih Goldie Hawn, Williama Athertona in Michaela Sachsa. Richard Dreyfuss je (skupaj z Royem Schneiderjem) zaslovel šele v **Žrelu** (Jaws, 1975), zato tudi laže razumemo, zakaj je Spielberg v **Bližnjih srečanjih tretje vrste** (Close Encounters of the Third Kind, 1977) ob serijo „manj znanih“ igralcev (Melinda Dillon, Terri Garr, Cary Gufey itd.) postavil prav Richarda Dreyfussa, se pravi, nekoga, ki ga je on naredil za „zvezdnika“, kar pomeni, da zato tudi ve, kako z njim rav-

no nostalgijo“. Na začetku smo namreč soočeni z bukolčno in skoraj že kar pravljico „črnsko skupnostjo“ (Georgia): to je čas idilične, predzgodovinske sreče, čas, ko se sestrski lovita med škrlatnim cvetjem, se radoživo smejeta, ploskata z dlanmi itd., čas sreče, nedolžnosti, polnosti in enotnosti. To je čas, kakršnega v zgodovini nikoli ni bilo. Spielberg skuša tej „nostalgiji“ priskrbeti vso potrebno geografsko „verjetnost“ tako, da konstruira ne Afriko v Ameriki, temveč prav narobe, Ameriko v Afriki.

1. „Črnska skupnost“ v celoti in kontinuirano obvladuje geografijo, ki vstopa v vidno polje filmske slike: „o belcih“ ni ne duha ne sluha (pojavi se le za hip, pa še takrat so „tepeni“ in „odstranjeni“), tudi o kaki rasno-segregativni diskriminaciji, ki bi jo lahko sicer pričakovali kot „naravno dejstvo“, ni govora. „Črnska skupnost“ v celoti in



nati. Tudi Harrison Ford do **Lova za izgubljenim zakladom** (Raiders of The Lost Ark, 1981) ni bil „zvezda“: šele Spielberg ga je znal pravilno obdelati, zato ga je lahko uporabil tudi v **Indiani Jonesu** (Indiana Jones and the Temple of Doom, 1984). Forda je izumil on sam in zato pač ve, kako ga uporabiti. V **E.T.-ju** (E.T. — Ethe Extra-Terrestrial) se je Spielberg spet izognil zvezdniskemu sistemu. To njegovo sistematično in nenehno izogibanje zvezdniskemu sistemu nas nemara lahko pripelje tudi do tele ugotovitve: če se je Spielberg kot idejni in materialni utemeljitelj „novega Hollywooda“ izogibal „zvezdam“ in zvezdniskemu sistemu, to lahko pomeni le, da v času „novega Hollywooda“ kak zvezdniški sistem sploh ni obstajal, da sedemdeseta leta niso rodila kakih svojih lastnih filmskih zvezd. (**Nore invazije na Kalifornijo**).

In tako smo spet pri **Škrlatni barvi** (brez „zvezd“, brez „prepoznavnih obrazov“, razen kajpada „črnih obrazov“, ki naj bi veljali za „najbolj ekspresivne obraze izmed vseh obrazov“), Spielbergovi mistificirani „as-if“ namestitvi „črncev“, kot da bi jih igrali „belci“ in pri zamenjavi „bele zgodovine“ s „čr-

kontinuirano obvladuje tudi vso zgodovino, ki vstopa v vidno polje filmske slike: v tridesetih letih (kolikor časa traja zgodba filma) se v tej skupnosti nič ne spremeni (razen seveda „značaja“ oseb, ki je edini podvržen „razvoju“!), z drugimi besedami, v tridesetih letih ni opaziti nikakršne zgodovine, nikakršne družbene transformacije, kar pomeni, da nima tista zunanja „bela zgodovina“, ki bi lahko tako ali drugače preformulirala družbene odnose, na to izolirano, fantomsko in vase zaprto „črnsko skupnost“ nobenega vpliva, to pa spet lahko pomeni le, da ta „črnska skupnost“ te zunanosti, „bele zgodovine“, sploh nima: ta notranjost ne meji na nobeno zunanost, zgodovino, belo/ameriško skupnost.

2. Rekli smo, da je izključena kakršnakoli rasno-segregativna diskriminacija, ki bi bila vsiljena iz „bele“ zunanosti, zato pa nikakor ne bi mogli reči, da se sama notranjost („črnska skupnost“) rasno ne segregira, prav narobe, notranjost sama vzpostavi os gospodar/suženj: Whoopi Goldberg postane takoj zatem, ko jo Danny Glover, njen mož, nasilno loči od sestre, Gloverjeva sužnja, s tem pa kajpada pride do podvojitve

oz. reprodukcije „bele zgodovine“ v sami notranjosti-brez-zunanosti, v „črnski skupnosti“. Ta neskončna Afrika-v-Ameriki odsej vsebuje samo sebe in Ameriko-v-Afriki: prvič — samo sebe, kolikor se v tridesetih letih nič ne spremeni, drugič — Ameriko-v-Afriki, kolikor tista sestra, ki jo Danny Glover nasilno izžene iz „črnske skupnosti“, ne more iti nikamor drugam kot v Afriko, kjer postane, paradoksalno, misijonarka (spominimo se nekaj paralelnih posnetkov „prvin-

ske“ Afrike, ki so se mnogim kritikom zdeli dramaturško zgrešeni, saj bistveno ne pripomorejo k finalni združitvi obeh sester), to pa je seveda že po definiciji poklic „belcev“. Da bi lahko prikazal Afriko v Ameriki, je moral Spielberg potemtakem s temi manevri najprej premestiti Ameriko v Afriko.

Marcel Štefančič, jr.

Koyaanisqatsi

Sedmi dokaz

scenarij in režija: Godfrey Reggio
fotografija: Ron Fricke
glasba: Phillip Glass
produkcija: Institute for Regional Education, ZDA, 1982

Je kdaj kak film dokazal obstoj boga? Ali obstajajo *božanski* filmi tako kakor imajo druge umetnosti svoja *božanska* dela? Moj top five izdelkov filmske umetnosti nima z *božanskim* v umetnosti nikakršne ne-

posredne zveze. *Božansko* ni tako zaradi subjektivne ocene ali užitka, ki ga ponuja, marveč preprosto zato, ker dokazuje obstoj boga. Rekel sem *dokazuje* — ne *poskuša* dokazati — ker to ni v niti najmanjši zvezi z

namenom, ampak le z učinkom.

Koyaanisqatsi nima namena dokazovati obstoja boga — prej njegovo odsotnost. Tak pomen ima beseda „koyaanisqatsi“ v jeziku nesrečnega indijanskega plemena Hopi (1. blazno življenje, 2. življenje v neredu, 3. življenje v razpadu, 4. življenje brez skladnosti, 5. stanje, ki zahteva drugačen način življenja), pa tudi teza, ki jo sugerira konec filma: usodo civilizacije — ki je postala planetarna, ena, edninska — povzema usoda tistega njenega nič manj nesrečnega produkta, rakete, ki bi lahko bila Challenger, če ne bi bil film posnet že prej: zdrvi v višino (izredno natančno lahko opazujemo njeno manevriranje), potem pa bang!, in gledamo samo še dolgo, dolgo padanje nekakšnega ostanka.

Izborni posnetki Godfreyja Reggieja in srhljiva obredna glasba Philipa Glassa nakazujejo, da je ob svojem (asimptotičnem?) padcu civilizacija še sposobna vrhunskih produktov — če se ozre vase.

Je „dolgi pad“ eksces, ki ga lahko reši povratek k naravi, predstavljeni v prvem delu filma? A narava je tu že posredovana z drznimi zračnimi posnetki in tehnologijo, ki se poigrava s štetjem sličic na sekundo. Ni pa čisto jasno, ali se vizija hrani z mitologijo ali obratno, če v pospešenem premikanju oblakov vidimo bitja, ki plavajo metuljčka.

Narava je seveda v resnici edenski vrt (ali njegov ekvivalent), mit prazgubljenega reda, v katerem vlada načelo ugodja. Toda civilizacijski proces je ireverzibilen; res pa je takle za civilizacijo samo, saj nismo prerasli stadija, ko lahko kako božje orodje — denimo supernova — prav na hitro opravi z brenčanjem na Zemlji in vpelje svoj kakršen že red. „Povratek k naravi“ ima povsem realistično oporo v tem, da civilizaciji ni treba čakati na udarec vesoljnega muhalnika, marveč zna s seboj opraviti sama.

Film začrta natančno pripovedno linijo od naravnega k urbanemu okolju, od božjih k človeškim produktom. Ni naključje, da človek — kot producent — nastopi šele v kontekstu svoje tvorbe in ne pred njim. V resnici kajpak ni nič bolj producent kot produkt, a to ni edina poanta. Drugo preskrbi tehnologija, ko relativizira razsežnost časa. Ne mislim takšne relativizacije časa, kot jo zmore diskurz in je podlaga zgodovinskih ved, se pravi učinkov sosledij in sočasnosti, ki jih doseže montaža, marveč preprosto, einsteinovsko vprašanje: kaj se zgodi, če dogajanja ne gledamo v njegovem „naravnem“ časovnem poteku, temveč ta potek upočasnimo ali pospešimo (to nam v vsej nazornosti omogoča šele sodobna video tehnika). Naš film pokaže naslednje: Če v naravi še plavajo božja bitja, če je v gibanju mehanizmov še mogoče uzreti nekakšno avtohtono namembnost, pa tako imenovano smotno človekovo gibanje postane brez-umno šibanje. Cilja ni več, sta samo še vzorec in sled. Ni več motiva, ampak le slepa sila. Posameznik je le trenutek (zaustavitev) v kolektivnem blazenju. Civilizacija je prispela do točke, ko lahko s svoji-



mi lastnimi metodami pokaže, da je človek, njen „tvorec“, v resnici zombi.

Kadar kdo na lepem začne trditi, da so ljudje zombiji in da je vrhu tega zombi tudi sam, ga okličejo za paranoika. V resnici pa gre za temeljno teistično vprašanje, namreč: kaj ga žene, da vztraja v tem, kar očitno nima nobenega smisla?

Kako je ime temu bogu?

Bogdan Lešnik

Moja mala vas

(Vesničko, má stredisková)

režija:

Jiri Menzel

scenarij:

Zdenek Sverak, Vaclav Šašek

fotografija:

Jaromir Šofr

glasba:

Jiri Šust

igrajo:

Janos Ban, Marian Labuda, Rudolf Hrušínský, Milena Dvorská

produkcija:

Barrandov, ČSSR, 1986



Režiserjev odnos do snovi in s tem do sveta kot družbene celote se ob **Moji mali vasi** razbira kot izrazit come back k avtorski presvetlitvi, ki ji je Jiriya Menzla kot dragoceno filmsko ime promovirala na zdaj že „davnem“ začetku njegove kariere — ob **Strogo nadzorovanih vlakih**. Cela vrsta predvsem objektivnih razlogov, ki jih je v sosedju konsekvenc zatrja češke „pomladi“ ob izteku šestdesetih let šteti za negativno motivacijo avtorskega delu, je zaznamovala tolikšno oseko v njegovem kasnejšem opusu, da je bilo upanja v oživetev in rehabilitacijo njegove nekdanje sporočilne in oblikovalne suverenosti malo in čedalje manj. A zdi se, da se je ta „čudež“ vendarle zgodil.

Moja mala vas se ponuja kot priložnost za zdajšnji, aktualni „popolni obračun“ z vsem, kar sodi — v izrazito menzlovsko humorni, navzven blagi, a pod kožo cinični optiki — v bistvo in duha češke „scene“ z njenimi povsem konkretnimi, tipičnimi zgodovinsko-političnimi, socialnimi, materialnimi in s tem značajskimi obeležji, in je kot taka, z vsem svojim metaforičnim nabojem, pravi poligon za izživetje Menzlovega oblikovalnega habitusa.

S svojim pristopom in z razpoloženjem, ki ga ustvari, ko distribuira svojo globljepomensko humorno-posmehljivo energijo k raznoterim detajlom novodobne podeželske (pa s tem tudi celostne deželne) srednje, vzbuja Menzel asociativni spomin na

slovita platna holandskega slikarstva iz pred štirih desetletij. Tako kot tam, se nam je tudi ob Menzlovi „vasici“ nagledati v okviru široko razprostrte panorame mnogih, reklo bi se kar tisočernih detajlov, katerih vsak je značilen in pomenljiv kamenček v mozaiku celote, vreden samo toliko, kolikor v sebi odseva in označuje to celoto in jo kot tak, v prepletu z vsemi drugimi drobnimi pa hkrati nepogrešljivimi motivi konstituira, kar, po drugi strani, pomeni, da bi slika kot celota brez teh mnogih izcizeliranih drobcev, ki se jim slikar-režiser posveča z vsemi kapacitetami svoje oblikovalne energije, ne bi mogla zaživeti v vsej svoji polnosti in popolnosti.

Literarna predloga, ki mu jo je bilo posneti, je po svojih konturah neke vrste sodobni socrealistični roman, izpisan v pretežno konvencionalni „sintaksi“, z rahlo zastavljeno, prej nakazano kot izklesano distanco do predmeta, pa z nekaj kritičnimi naboji, izstreljenimi na račun oportunitizma vaško-zadružniških funkcionarjev in še posebej na račun praške administrativne „elite“ ter njenih spekulacij s počitniškimi hišicami na podeželju, v prijaznih vasicah, kakršnih ena je na tokrat razstavljenem „platnu“. Menzel je te fabulativne sestavine predloge ohranil, ne da bi jim bil pripisal veljavo nosilnih členov v svoji filmski fabuli, ki sicer ostaja povezavalna rdeča nit vseh siceršnjih detajlnih podob in prigod ter likov oziroma

figur in filmsko zastavljenih anekdot znotraj panorame. Svoje prioritete pozornosti ni posvečal elementom fabulativne sheme, pač pa onim drugim, duha časa in razmer ter mentaliteto človeških ravnanj in odzivanj bitih-kreatur, vzgojenih in zoblikovanih pod zvonom realnega socializma, označujočim značajskim potezom. Mikala in zanimala ga je kolektivna diagnoza, do katere se je namenil — v okviru svojega cineastično zasnovanega portretiranja posameznih „pregledanih pacientov“ — dokopati prek dolgega niza primerov, medsebojno povezanih spričo bivanja v vasi — mravljišču, ki je že sama po sebi splet in preplet temeljnih bivanjskih vzrokov in posledic v povsem določenem in razvidnem sociopolitičnem okolju.

Pozornost se v ležernem pripovednem ritmu seli od osebe do osebe, vendar povsem nevsiljivo in domala neopazno, brez vsakršnega poigravanja z montažo atrakcij. Menzlov občutek za lagodno, humorno poantirano naracijo je zrel in ne terja nikakršnega prenapenjanja ali izraznih krčev.

Med figurami, ki zapolnjujejo „mravljišče“ male vasi, so nekatere seveda bolj in druge manj v ospredju, kar pa očitno ni rezultat kakega vnaprejšnjega dramaturškega namena, kajti poglobitveni avtorjev namen je bil poslikati panoramo srenje kot celote, z vsemi njenimi tipičnimi potezami in značilnostmi. Režiserju — poslikovalcu te kolek-

tivne panorame so nekateré človeške figure in njihovi značajske ali mentalitetni detajli pač bolj veselili, zato se jim je posvetil z večjo vnemo ter jim vdihnil širše razsežnosti, uporabljajoč bolj izrazite in poudarjene barve.

Taka iz mozaičnega ospredja izstopajoča lika sta čokati, samozaverovani, trmasti, pa hkrati z zdravim življenjskim občutjem in s prikrito, a nezastrto dobrotljivostjo navdani voznik zadružnega tovornjaka ter njegov pomočnik, zavrtež, ki mu je usojeno, da naredi vse napak in je svojemu „mojstru“ v samo jezo, vseeno pa drug brez drugega ne moreta. Nekakšna glavna fabulatna rdeča nit v filmski zgodbi Male vasi je prizadevanje vodilnih v zadrugi, ki so na vasi pač oblastvena struktura, saj je vsa srenja odvisna od njihovih odločitev, da bi to mlado, neobgljeno teslo spravili iz njegove stare, vegaste hišice, v kateri prebiva sam, ga preselili v Prago, v eno izmed novozgrajenih brezdušnih garsonjer, njegov dom na vasi pa preuredili v počitniško „vabo“ za tovariša generalnega iz visokega ministrstva, od katerega milosti so odvisni oni. Eni so za tak načrt in nastopajo v tem smislu kot njegovi protagonisti, drugi so proti in torej v vlogi antagonistov, večina pa je kajpak oportunistična, indiferentna in konformistična, tipično češka, kar nam daje režiser ves čas vedeti, ne da bi izrekal lastno sodbo: izrekajo jo njegovi liki s svojimi karakternimi potezami in ravnanji sami, izrekajo jo humorno-asociativne poante, s kakršnimi je preprežen ves potek filma. Element njegove sodbe o razmerju „sil“ na tem prizorišču (realnega socializma čeških barv) je naposled tudi zasuk zgodbe v „pravično smer“: voznik tovornjaka se na lastno pest odloči in pripelje svojega pomočnika nazaj iz Prage, kamor so ga bili že preselili, ter preseka nakano z njegovo hišico na robu vasi, a s tem hkrati tudi v samem bivanjskem jedru te vaške srenje.

Med izrazitejše like v tej in takšni strukturi filmske naracije sodi predvsem postarni vaški zdravnik, bistra, svojevrstna človeška figura, ki se sicer neprenehoma smešno motovili s svojo staro Škodo, saj se med vožnjo in sicer bolj kot vsemu drugemu posveča samogovorom in fantazijam, vendar ima do vsega, kar doživlja in kar se dogaja okoli njega, humorno distanciran in povsem izčiščen odnos. Je sicer ves vpet v svoje okolje in v vsa njegova onegavljenja, pa vendar ves izven, povzpeta do točke, od koder razbira vso panoramo in vse njene detajle. Menzel ga je s temi in takimi sposobnostmi uporabil kot neke vrste alter ega, čeprav spet ne kot edinega v tej „plejadi“, s katerim se tako ali drugače identificira.

Menzlov filmski izraz diha s polnimi pljuči in je v vseh ozirih polnopoveden. **Moja mala vas** je polnokrven in klen, čeprav navzven humorno-prijazen obračun z bivanjsko situacijo, kot jo izpričujeja prostor in realiteta življenja in način realnega socializma zdajšnjih čeških barv. Povedano in pokazano je vse, kar je — po tej poti in v teh okvirih — relevantnega povedati in pokazati moč. Kritični naboj, stisnjen pod pokrov nedopuščene direktne artikuliranja, si išče drugačne kanale in jih tudi najde. Zdi se, da je prav v tem iskanju obilo plodnih estetskih možnosti, ki bi sicer, če bi jim ne bilo treba premagovati odporov, ne funkcionirale v tej smeri in s to/olikšno intenzivnostjo.

Misijon

(The Mission)

režija:

scenarij:

fotografija:

glasba:

igrajo:

produkcija:

Roland Joffé

Robert Bolt

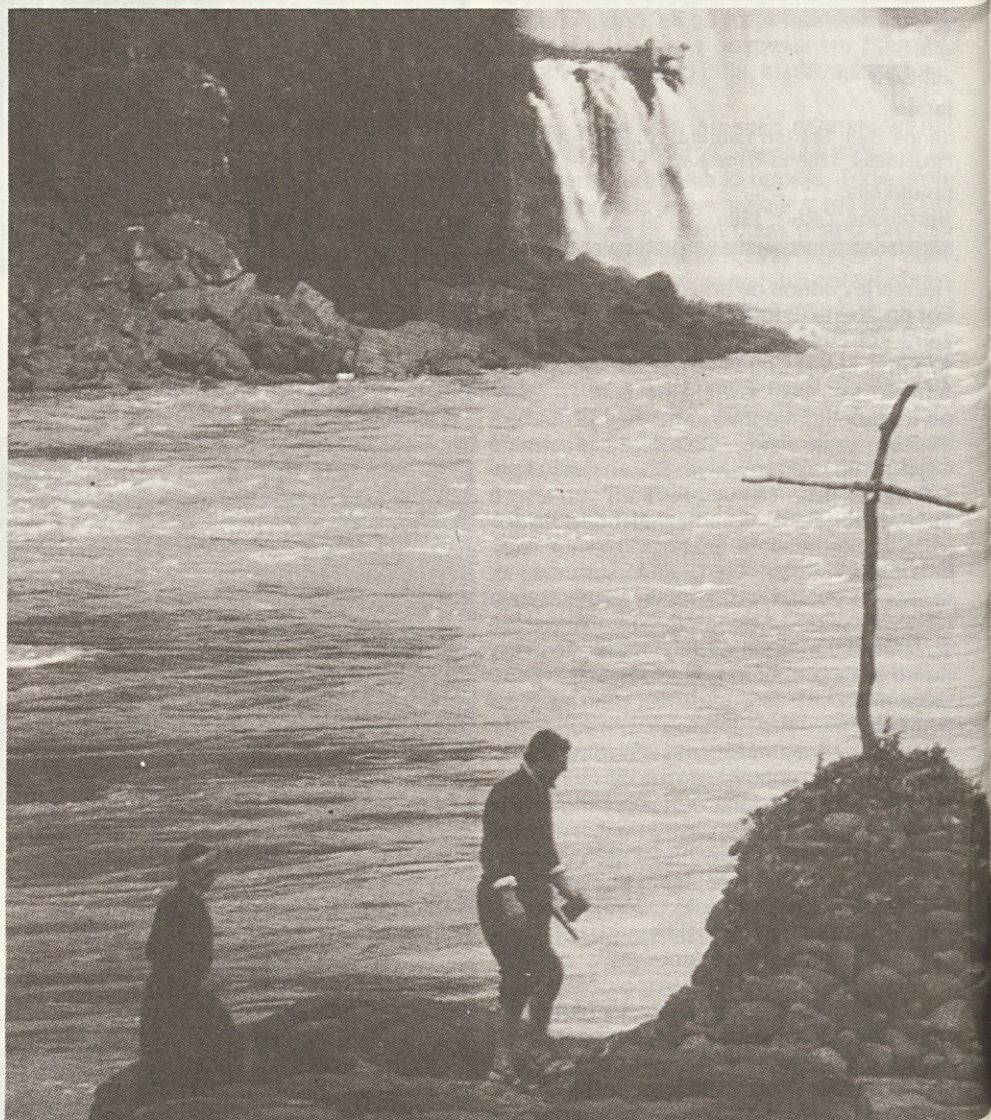
Chris Manges

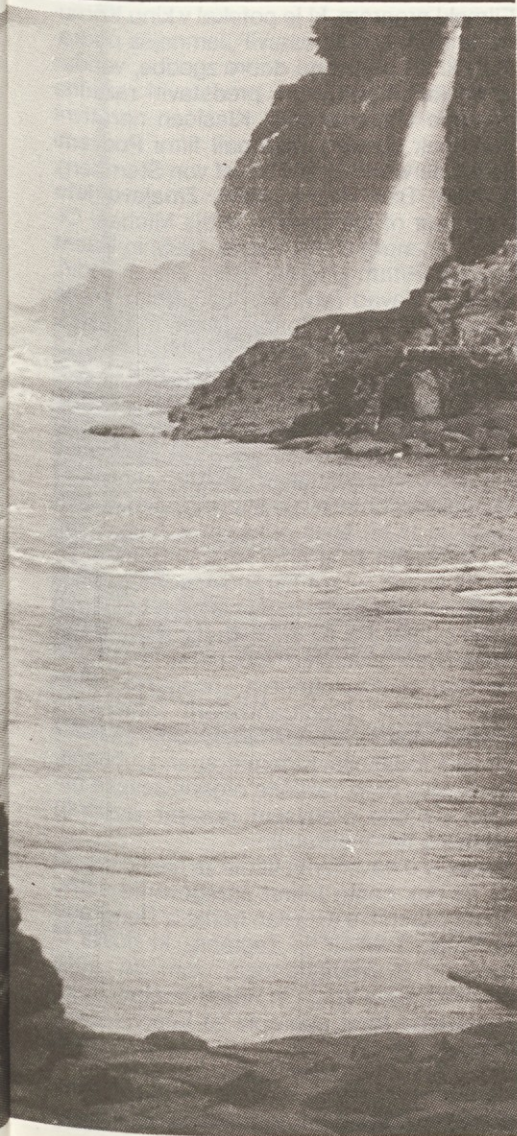
Ennio Morricone

Robert de Niro, Jeremy Irons, Ray McAnally,

Aidan Quinn

Goldcrest, Velika Britanija, 1986





Najbolj klasičen „happy end“ je takrat, ko se na koncu v skupnem cilju združita moški in ženska. Ta „happy end“ je malo manj klasičen takrat, ko se na koncu v skupnem cilju združita dve ženski, kot je npr. v Spielbergovi **Škratni barvi**. Najmanj klasičen, če ne že kar sumljiv pa je ta „happy end“ takrat, ko se na koncu v skupnem cilju, po številnih ovirah, preobratih, nevšečnostih ipd. — združita dva moška, kot npr. v prvem Joffejevem filmu **Polja smrti** (Killing Fields, 1984). V svojem drugem filmu **Misijon** je Roland Joffe „happy end“ iz **Polj smrti** povsem preformuliral, če ne že kar subvertiral. Na koncu sta v skupnem cilju spet združena dva moška, Robert de Niro in Jeremy Irons, toda ta konec ni „srečen“ (kot je bil v **Poljih smrti**), temveč „nesrečen“: tam sta oba junaka vse masacre preživela, tukaj finalnega masakra ne preživita. V **Poljih smrti** je finalna združitev obeh moških protagonistov nastopila iznenada, hipno in sunkovito, v **Misijonu** pa je Joffe ta čas, potreben bodisi za negativizacijo bodisi za pozitivizacijo strukture „happy-enda“, podaljšal in raztegnil celo do te mere, da je postal trenutek smrti enega junaka, Roberta De Nira, neposredno odvisen od trenutka smrti drugega, Jeremyja Ironsa: De Niro, že smrtno zadet, ne more in ne more umreti, dokler se — sicer ves prerešetan, ležeč v mlaki krvi — ne prepriča, da je tudi Jeremy Irons že mrtev. V **Poljih smrti** sta bila oba junaka na koncu srečna, ker je drugi preživel, v **Misijonu** sta na koncu oba srečna, ker je tudi drugi mrtev. De Niro, že smrtno zadet, nenehno dviguje glavo in preverja, če je tudi Irons mrtev: kot smo že rekli, umre šele, ko se prepriča, da je tudi Irons mrtev, kar pomeni, da je Robert De Niro kljub „konverziji“ (vstopu v jezuitski red) ohranil svoj kategorični etični „sado-mazohizem“, v imenu katerega je na začetku ubil svojega brata. De Niro se potemtakem kljub „konverziji“ ni spremenil, zato sploh ne bi mogli reči, da je De Niro prišel na Ironsove „moralno-ideološke“ jezuitske pozicije, temveč prej narobe, da je na koncu kljub vsemu Irons tisti, ki je prišel na De Nirove „sado-mazohistične“ pozicije. Namreč to, da De Niro še ni mrtev in da preverja, če je Irons že mrtev, vidimo v velikem planu le mi gledalci, ne pa tudi oddaljeni Irons: Irons je zaradi optične prevare (od umirajočega De Nira je precej oddaljen) prepričan, da je De Niro mrtev, zato gre potem tudi on lahko v smrt. S tem pa „zgreši“, saj umre pred Robertom De Niro, pa vendar, po drugi strani, umreta hkrati; ko umre prvi, umre tudi drugi.

To njuno dolgo in skupno umiranje lahko sicer dojamemo bodisi „burleskno“ (kot npr. dolgo umiranje šoferja iz Kramerjevega filma **It's Mad, Mad, Mad, Mad World**, 1963), bodisi „operno“ (kot npr. dolga in razvlečena umiranja iz *Bohème*, *Traviata*, *Trubadurja*, *Othella*, *Madame Butterfly* itd.: v operi so vsa umiranja že po definiciji dolga, saj so neposredno odvisna od dolžine glasbenega stavka), pa vendar se zdi to dolgo umiranje najprimerneje dojeti v okviru podobnega „koreografiranega“ finalnega masakra iz **Divje horde** (The Wild Bunch, 1969),

kjer je Peckinpah izkoristil diferencirano umiranje skupine ex-banditov zato, da bi definiral „mejo žanra“, vesterna, ali, natančneje, da bi uprizoril „izginjanje“ oz. „smrt žanra“. Joffe pa je skušal s tem dolгим umiranjem, prav narobe, locirati in formulirati nekakšno „odsotnost žanra“: tega dolgega, izrazito „ne-žanrskega“ umiranja ne moremo prevesti „brez ostanka v kinematično formulo, to pa se vsiljuje še toliko bolj, ker skuša funkcioniranje žanrske paradigme — tako kot v **Poljih smrti** — zamenjati z realno psevdo-zgodovinsko globino, ki jo še dodatno stopnjuje dejstvo, da je Joffe tako v **Poljih smrti** kot v **Misijonu** opustil obrazce „studijske obdelave“ in začel s pomočjo sofisticiranega „naturalizma“ režirati tisti odprti, široki, „naravni“ prostor, ki je bil prej dolgo časa „elidirani“ in katerega edini resni „reflektor“ je bil David Lean (predvsem v filmih *Lawrence of Arabia*, *Ryan's Daughter* in *Passage To India*). Da so vsi ti Joffejevi režijski posegi v „naravo“ vredni mojstra, nam dokazuje tudi dejstvo, da je dobil njegov „naturščik“ iz **Polj smrti**, Haing S. Ngor, Oskarja za najboljšo stransko vlogo.

Marcel Štefančič, jr.

Scenaristi

„Po našem mnenju so zgodbe zagotovo vedno enake.“

„Vsaka naracija se namreč opira ne na ideje, ampak na trike.“

(Michel Chion)

Ta stavka iz knjige Michela Chiona *Napisati scenarij*, ki je izšla kot druga v Ekranovi knjižni zbirki IMAGO in katere promocija je bila v okviru Ekranovega filmskega tedna z naslovom „Scenaristi“, dovolj dobro ponazarjata možne vidike problematizacije procesa pisanja za film. Glede na to, da samo gledanje filmov ne odpira tovrstnih vprašanj, je bila v Cankarjevem domu pripravljena okrogla miza na temo „Scenaristika

danes“, na kateri so imeli uvodne besede poleg Ekranovih piscev, Silvana Furlana in Zdenka Vrdlovca, tudi Gordan Mihić iz Beograda, dr. Pavao Pavličić, Marjan Rožanc in Franček Rudolf. Če je dr. Pavličić še načenjal „bistvene“ vidike scenaristike („scenarij mora biti tako dober, da se režija ne vidi“, „ni scenarija brez zgodbe“), pa se je pogovor dosti močnejše nagibal k bolj „večnim“ temam: scenaristovo mesto v hierarhiji

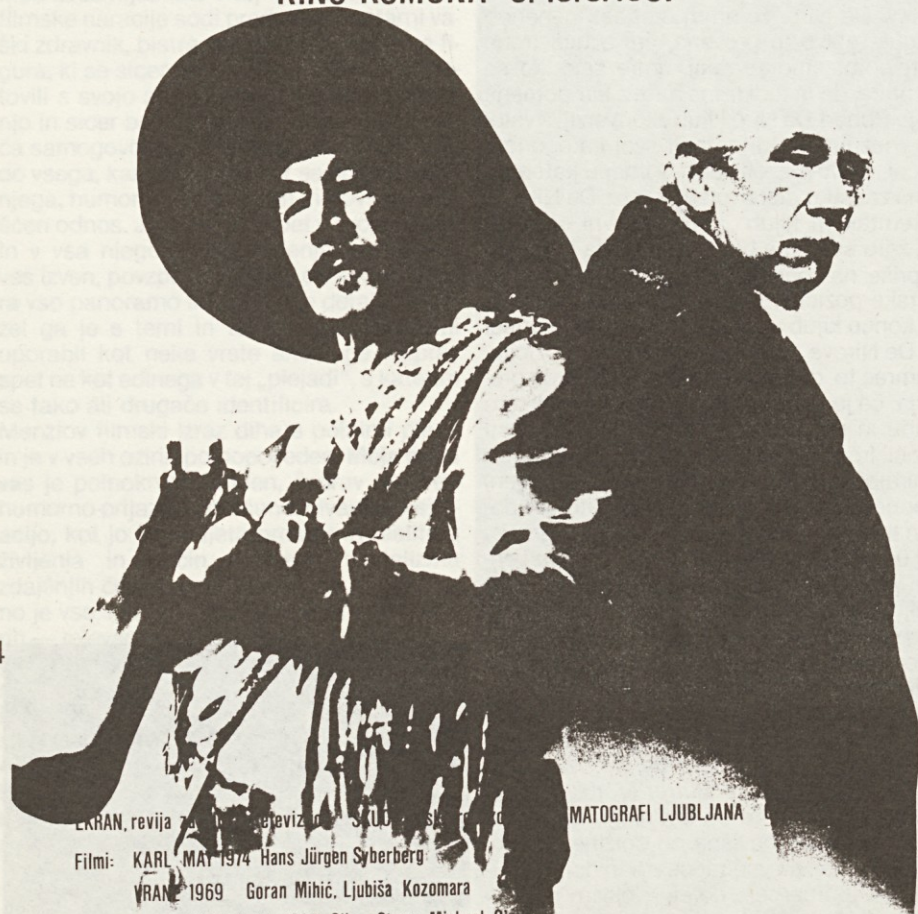
Bloody dark grounds

KARL MAY

Hans-Jürgen Syberberg

Helmut Käutner Kristina Söderbaum Käte Gold Attila Hörbiger Willy Trenk-Trebitsch
Heinz Moog Mady Rahl Lil Dagover Rudolf Prack

SCENARISTI
KINO KOMUNA 9.-13.3.1987



Ekran, revija za televizijo in radio, SKUPAJ s SKUPAJ, KINEMATOGRAFI LJUBLJANA

Filmi: KARL MAY 1974 Hans Jürgen Syberberg
VRANE 1969 Goran Mihić, Ljubiša Kozomara
V ZMAJEVEM LETU 1985 Oliver Stone, Michael Cimino
PODZEMLJE 1927 Ben Hecht, Joseph von Sternberg
RITEM ZLOČINA 1981 Pavao Pavličić, Zoran Tadić

imen-ustvarjalcev filma. Nemara bi tovrstne aporije najbolje povzeli z usodo scenariista kot glavne osebe v filmu Billiya Wilderja **Sunset Boulevard** (Zdenko Vrdlovec je uvođoma, prav tako v zvezi s tem filmom omenil, da je najboljši scenarist „mrtev“ scenarist): scenarist nikakor ne more prodati svojih izvirnih scenarijev zaprtemu sistemu hollywoodskih studijev in se na begu pred rubeži zateče v vilo ostarele filmske zvezde Norme Desmond. Kot nalašč ona piše scenarij za svoj come-back, ki pa ga je treba predelati, in scenarist dobi delo, ki z njegovo ustvarjalnostjo nima zveze, prinaša pa mu denar. Vse to ga konec koncev vodi v smrt, ki je plačilo za to realno zgodbo. Ves trik pa je ravno v tem, da nam to svojo zgodbo pripoveduje on sam kot truplo, ki plava v bazenu. Če opustimo nadaljnje distinkcije med zgodbo in naracijo, lahko vendarle rečemo, da so imeli na okrogli mizi besedo scenaristi sami in da je razlog za neproduktivno debato tudi v tem da se okrogle mize ob sicer številni publiki niso iz neznanih razlogov udeležili v večjem številu filmski ustvarjalci. Sicer pa bo okrogla miza objavljena tudi v eni izmed naslednjih števil Ekra.

Filmski program, ki je potekal v kinu Komuna, je sicer bolj izpostavil „temnejša področja“, ki jih prinašajo dobre zgodbe, vendar je poskušal predvsem predstaviti različne pristope v scenaristiki. Klasičen narativni postopek so tako zastopali filmi **Podzemlje** (Underworld, režija Josef von Sternberg, scenarij Ben Hecht, 1927), **Zmajev let** (The Year of the Dragon, režija Michael Cimino, scenarij Oliver Stone, 1985) in **Ritem zločina** (Ritam zločina, režija Zoran Tadić, scenarij Pavao Pavličić, 1980). Film **Vrane** (scenarij in režija Gordan Mihić in Ljubiša Kozomara, 1969) je predstavil iztek „črne vala“ v „domaćem“ filmu, projekcija v tednu „Scenaristi“ pa je bila hkrati tudi njegova ljubljanska premiera. „Radikalno“ avtorsko (evropsko) koncepcijo ni mogel bolje predstaviti noben drug film kot ravno **Karl May** (scenarij in režija Hans-Jürgen Syberberg), ki je bil prvič prikazan v Jugoslaviji. Ob filmskem programu velja pripomniti še to, da je pač — kot Ekranovi tedni nasploh — tovrstna prireditev namenjena bolj cinefilske publiki, in to je bil tudi razlog, da je umanjala siceršnja (dostikrat tudi snobovska) spektakularnost „posebnih“ filmskih tednov. (Soorganizatorji letošnjega Ekranovega filmskega tedna so bili: ŠKUC, filmska redakcija, Kinematografi Ljubljana, Cankarjev dom; različne organizacijske napeke so bile predvsem rezultat različnih statusov teh institucij).

Ker se je o navedenih filmih že pisalo (ali pa se še bo), bosta tokrat spregovorila samo gosta prireditve (Gordan Mihić iz Beograda in Pavao Pavličić iz Zagreba), ki bosta iz svojega (scenarističnega) zornega kota osvetlila filma **Vrane** in **Ritem zločina**. Priložnost smo torej uporabili za intervju z njima.

Vasja Bibič

Vrane

scenarij in režija: Gordan Mihić in Ljubiša Kozomara
fotografija: Jerzy Wojcik
glasba: Zorna Hristić
igrajo: Slobodan Perović, Milan Jelić, Ana Matić,
Jelisaveta Sablić, Vera Ignjatović
produkcija: Avala film, Beograd, 1969



Vrane — beg v sanje

Vrane so nastale leta 1969. To je bil čas izdihljavev tim. „črnega filma“, v katerem sva kot scenarista filmov **Prebujenje podgan**, **Ko bom mrtev in bel**, **Bubašinter in Vroča leta** sodelovala z Ljubišo Kozomaro. Takrat nisva mislila, da je to črno, pesimistično gledanje na stvari; takšno oceno so dali tisti, ki verjamejo da so življenje, umetnost, ideje in zgodbe, enobarvni, tisti, ki iznad vsega postavljajo optimizem. Zmeraj manj je bilo možnosti, da se s filmom govori o stvareh, takšnih kot so, pa čeprav so brezupne, žalostne, vprašljive in absurde. Sledeč nekemu instinktu, sva si izmislila zgodbo o ljudeh z dna, ljudeh brez usode, kraja bivanja, upanja, vere in bodočnosti. Ostareli boksar beži iz mračnega življenja zasutega s človeškimi odpadki, iz zime, v kateri je stalno noč, mrz in brezsen. . . beži v sen. Ali pa se mu to samo zdi? Ali pa je tudi ta sen zatočišče tako kot nesrečno življenje, revni ljudje, ponižnost in užaljenost iz katere je poskušal zbežati?

Vuk Babić je **Vrane** imenoval za nadrealistični film. V vsakem primeru je imel film „nadrealno“ usodo. **Vrane** niso prepovedane, vendar tudi niso bile nikoli prikazane v Beogradu, Ljubljani in večjem delu Jugoslavije, obšle pa so svet, ker so jih vabili na festivale od Tokia do San Francisc. Nekateri imajo ta film radi. Po Ljubljani sodeč se vračajo tudi na naša tla. Na žalost prepozno za Ljubišo Kozomaro: umrl je pred dvema letoma. Naj bo ta projekcija posvečena njemu ter Slobodanu Peroviću (boksar) in Jovanki Kotlajić (materi), ki ju tudi ni več med nami.

Gordan Mihić

Prizor iz filma
Prebujenje podgan,
scenarij Gordan Mihić
in Ljubiša Kozomara,
režija Živojin Pavlović

Ritem zločina

(Ritam zločina)

scenarij: Pavao Pavličić po svoji zgodbi „Dobri duh Zagreba“
režija: Zoran Tadić
fotografija: Goran Trbuljak
glasba: Hrvoje Hegedušić
igrajo: Ivica Vidović, Fabijan Šovagović, Božidarka Frajt
produkcija: Centar film — Beograd — TV Zagreb, 1980

Leta 1972 sem napisal zgodbo **Dobri duh Zagreba**. Pripoveduje o človeku, ki za svojo zabavo izdeluje statistiko krvnih deliktov v Zagrebu in Jugoslaviji ter ugotovi, da v vsem tem obstaja nekakšen red in da na pravilnostih pri dogajanju zločinov temelji normalno funkcioniranje mesta, države in sveta. Leta 1976 je ta zgodba izšla v zbirki, ki je po njej dobila tudi naslov. V začetku leta 1980 se mi je oglasil Zoran Tadić, stari prijatelj še iz šestdesetih let, in predlagal, naj po tej pripovedi napišem scenarij: pokazala se mu je namreč priložnost, da v pollegalnih okoliščinah posname igrani film v produkciji filmskega programa TV Zagreb. Imel je tudi že povsem jasno idejo, kako prozo prevesti v filmski jezik, tako da je bila prva verzija scenarija narejena zelo hitro, iste pomladi pa sva v naglici napisala še drugo verzijo. Snemanje se je začelo junija, zaradi čudnih spletov srečnih in nesrečnih okoliščin. Hiša

mojega in Zoranovega prijatelja, filmskega teoretika Hrvoja Turkovića v stari zagrebški delavski četrti Trnje, je bila predvidena za rušenje, Hrvoje pa jo je odstopil za snemanje brez kakršnekoli odškodnine. Prav tako ni imel nič proti nabiranju zelenega sadja na njegovem vrtu, pustil je svojemu psu, da nastopa v filmu, kuhal je kavo za ekipo, sam nastopil v enem prizoru in celo prebral scenarij ter dal nekaj koristnih pripomb. Tako je bil film posnet v 15 dneh v Paromlinski 87 in ekipa, ki je delala praktično zastoj, je na koncu snemanja pojedla slastno kosilo na Hrvojevem zapuščenem vrtu. Potem so prišli delavci in hiša je bila zares porušena in to rušenje je bilo tudi posneto; tam, kjer je nekoč stala, danes raste plevel, nekoč pa bo morda tam postavljena nova univerzitetna knjižnica. Če ne zaradi drugega je bilo film vredno posneti zaradi tega. Kaj smo z njim pravzaprav hoteli povedati, se danes ne spominjam več, morda pa tudi ni bilo važno: zdi se mi, da smo takrat v tisti hiši in tisti atmosferi lahko govorili, o čemer smo hoteli in zmeraj se nam je posrečilo izraziti tisto, kar nam je vsem v tem času bilo skupno.

Leta 1981 je bil film prikazan v Pulju pod naslovom **Ritem zločina**, in Zoran je zanj dobil nekatere nagrade. Leta 1982 je sodeloval na festivalu fantastike v Portu, kjer sva bila nagrajena s Fabijanom Šovagovičem. Kasneje je postal **Ritem zločina** kar priljubljen, jaz pa sem s Tadićem sodeloval še pri dveh filmih, prav zdaj pa snema tretjega.

Gotovo ste opazili, da je v tem kratkem zapisu veliko števil. Razlog za to je, ker se mi zdi, da je v vsem, kar smo delali in kar se je z **Ritmom zločina** dogajalo neka numerična pravilnost. Ne vem še, iz česa je ta pravilnost sestavljena, vendar upam, da ne bo porušena.

Pavao Pavličić

prireditve

Ekranov teden

NALOGA SCENARISTA JE, DA ODKRIVA ZGODBE

Pogovor s pisateljem in scenaristom
Pavaom Pavličićem

EKRAN: Na okrogli mizi o scenaristiki, ki ste se je udeležili, je bilo veliko govora o podcenjevanju scenaristovega dela pri nastajanju filma. Nekateri — kot, denimo, vaš kolega Gordan Mihić — so prepričani, da bi scenaristu morali priznati soavtorstvo pri filmu in ga po pomenu postaviti ob bok režiserju. Kaj vi menite o tem?

PAVLIČIĆ: Res je, da scenaristovo delo ni upoštevano dovolj in mu ni posvečena ustrezna pozornost, čeravno v zapisih o filmu najpogosteje pišejo ravno o zgodbi, ocenjujejo pa zgolj prispevek režiserja. Vse to je

sicer res, vendar pa mislim, da pomeni scenarij kljub vsemu zgolj eno od komponent, ki jih režiser povezuje v celoto. Od tistega trenutka naprej, ko se režiser odloči, da bo kakšen scenarij realiziral, postane namreč to njegov scenarij in od tistega trenutka dalje režiser pripoveduje svojo zgodbo. Vso reč je mogoče primerjati s šalami: eno in isto šalo zna kdo povedati tako, da pokate od smeha, kdo drugi pa tako, da se vam sploh ne zdi smešna. Filma vendarle ne naredi zgodba. Brez zgodbe ga kajpada ni, režiser ne more ničesar narediti, če nima



Prizor iz filma **Ritem zločina**, scenarij Pavao Pavličić, režija Zoran Tadić

dobre zgodbe, vendar je od njega odvisno, kako jo bo povedal. Mihić pojmuje scenarista kot skladatelja, režiserja pa kot dirigenta, pri čemer je pač glasba tista, ki zmeraj ostane. Sam pa vendarle mislim, da je scenarist bližje tistemu, ki napiše libreto za opero, o tem, kakšna ta opera dejansko bo, pa odloča tisti, ki ustvarja glasbo.

EKRAN: Ali to pomeni, da so vaše scenarijske izkušnje drugačne kot Mihićeve?

PAVLIČIĆ: Da, moje izkušnje so pač malo drugačne od njegovih. Mihić je svoje scenarije najprej napisal, potem pa jih je dajal režiserjem. Dejansko je ustvaril nekakšen svoj stil, ki je prepoznaven, čeprav delajo filme po njegovih scenarijih različni režiserji. Sam sem vedno delal z enim in istim režiserjem in vem, da je bila njegova vloga pri tem zelo velika. Če bi, denimo, *Ritem zločina* delal kdo drug, bi to lahko bil katastrofalno slab film — in to na podlagi istega scenarija. Verjetno je to odvisno tudi od tipa scenarija, kajti nekatere zgodbe so sugestivne, imajo zelo izrazite like in dinamično dogajanje, druge pa so zelo odvisne od tega, kako bodo realizirane. Pri mojih je očitno veliko odvisno od režiserja, vsaj zdi se mi tako.

EKRAN: Kako ste pravzaprav začeli sodelovati s Tadićem pri filmu *Ritem zločina*?

PAVLIČIĆ: Leta 1972 sem napisal zgodbo z naslovom „Dobri duh Zagreba“, ki je objavljena tudi v moji knjigi zgodb z enakim naslovom in je bila zelo dobro sprejeta. Leta 1980 je Tadić dobil priložnost, da bi posnel film, vendar v dokaj nenavadnih okoliščinah. V tistem času je namreč tekla na TV Zagreb filmska oddaja z naslovom „3,2,1 — gremo“, ki je gostila številna znana filmska imena — od Orsona Wellesa do Francoisa Truffauta in Wernerja Herzoga — obravnavala pa je tudi različne filmske stroke, se pravi, da so bile posamezne oddaje posvečene scenariju, montaži, glasbi, režiji itn. Tadić je urednikom predlagal, naj bi naredil filmski zapis o tem, kako se snema film, kako poteka ta zahtevna operacija, pri čemer je nameraval priložnost izkoristiti tudi za to, da v celoten projekt pritihoči tudi film sam. Projekt je moral biti kajpada poceni, kajti televizija je prispevala samo šestnajstmilimetrovsko kamero s trakom in tehnično ekipo, za vse drugo pa je moral poskrbeti Tadić sam. Takrat me je poklical in me vprašal, ali bi sodeloval in ali sem pripravljen to storiti brezplačno. Ker sva stara prijatelja, sem seveda pristal in kmalu zatem že tudi napisal prvo verzijo scenarija. Nato sva projekt še nekaj časa obdelovala in spomladi je Zoran pričel snemati. Film so snemali v hiši Hrvoja Turkovića, ki je bila preddivljena za rušenje, v mali hiši v zagrebški četrti Trnje, se pravi, v delavski četrti, ki je bila nekoč na periferiji, zdaj pa je tako rekoč v središču mesta. Vse je bilo brezplačno, tudi sodelavci — razen tistih članov tehnične ekipe, ki so bili v službi na televiziji — so delali domala brezplačno oziroma za minimalne honorarje. V ekipi je vladala zelo prijetna kolektivna atmosfera — ko pa je

bil film končan, so staro hišo podrli, tako da je bilo posneto tudi rušenje. Se pravi, da sem v trenutku, ko sem začel pisati scenarij, že poznal zasedbo vlog, vedel sem, kdo bo igral, vedel sem, kje se bo snemalo, poznal sem materialne možnosti, se pravi to, da imamo zelo malo sredstev — in vsemu temu sem se moral prilagoditi.

EKRAN: Kakšna je bila pri tem vloga režiserja?

PAVLIČIĆ: Zoran je pri tem imel nadvse pomembno vlogo. Moja zgodba je namreč pripovedovana iz perspektive statistika, ki dela statistiko zločinov — in če bi me kdo vprašal, ali je mogoče iz te zgodbe narediti film, bi mu odgovoril, da ne. Tadić pa je predlagal, naj bi raje vzeli perspektivo drugega človeka, ki vse to opazuje od strani (kot vemo, je to v filmu stanodajalec statistika), nato pa smo vključili ljubezensko zgodbo in vse drugo. Režiserjeva vloga pri obdelavi scenarija je bila potemtakem zelo velika, kajti prispeval je izvrstno idejo.

EKRAN: *Ritem zločina* se konča s prizorom, ko junak gleda proti mestu in se sprašuje, ali se bo zločin razširil tudi tja. *Tretji ključ* pa se odvija prav v mestu, junak se z ženo preseli v novo stanovanje, toda vsakdanja idila se prične s hitchcockovsko logiko spreminjati v grozljiv misterij. Kako je pravzaprav to mogoče: mladi par, ki se je pravkar vselil v novo stanovanje, od nekod dobi denar — vse skupaj pa se mu sprevrne v horor?

PAVLIČIĆ: Tudi sam menim, da ima ta zgodba napako, ki jo danes povsem dobro vidim. Za kaj gre? Začeli smo z idejo, da vsi skupaj živimo na nekakšen čuden način, namreč tako, da ne moremo nikoli povsem propasti, kajti v zadnjem hipu se zmeraj pojavi kakšna rešitev, nekakšna kuverta z denarjem. Nekdo pač pošlje denar, v zameno pa od nas nekaj pričakuje. Mislim, da je to zelo prozorna metafora našega življenja: zmeraj nas kaj ali kdo reši — toda za ta denar se nekaj od nas tudi pričakuje. Napaka je po mojem v tem, da se zgodba odvija kot kriminalka, se pravi tako, kot da se bo na koncu vse pojasnilo. Vendar se na koncu ne pojasni.

EKRAN: Toda pojasniti očitno ni bilo mogoče?

PAVLIČIĆ: Imeli smo zamisel, ki pa je na žalost — ne vem, zakaj — nismo izpeljali: polagoma naj bi se začel širiti krog ljudi, ki dobivajo denar — tako da bi bilo naposled povsem jasno, da gre za metaforo in ne za kriminalko. To bi bilo nekaj povsem drugega, zakaj če stvar do konca izpeljemo kot kriminalko, s tem naposled zgolj povemo, da gre konec koncev vendarle samo za fantastiko, za horor, se pravi — malo smo se pošalili.

EKRAN: Pa vendar ima stvar svojo logiko, zakaj s tem denarjem sta junaka hkrati postavljena v vlogo žrtve in v vlogo storilca. Ta shizofrena situacija ženo histerizira, tako da od moža zahteva, naj ji pojasni, kaj je storil. Vse skupaj se pač ni moglo končati

drugače kot na psihotični ravni — s tistim zvokom neznanega izvora.

PAVLIČIĆ: Seveda, vendar pa mislim, da bi film morda le morali izpeljati tako, da bi prej postalo jasno, da ne gre za kriminalko, ampak za metaforično zgodbo.

EKRAN: V *Snu o roži* se nekako ponovi temeljni prijem iz *Tretjega ključa*. Glavni junak namreč najde denar, potem pa se obnaša, kot da ga nima. Gledalec je pri tem skorajda prisiljen, da se identificira z ženo, ki zve, da ima denar mož.

PAVLIČIĆ: To se res navezuje na *Tretji ključ*, čeprav mislim, da po naključju. Gre pa za drugačen problem, namreč za problem človeka, ki skuša ostati pošten. Par v *Tretjem ključu* je dobival manjše količine denarja, ki so zadoščale ravno za preživetje — junak v *Snu o roži* pa naenkrat dobi veliko denarja, za katerega ve, da je „umazan“ in ga skuša „izločiti iz obtoka“, se pravi, doseči želi, da ga ne bi trošil ne on sam ne kdo drug.

EKRAN: In vendar na koncu postane zločinec.

PAVLIČIĆ: Gre za logiko, ki deluje tudi v našem življenju, v dejanskosti, za logiko, ki nas preprosto v nekaj sili. V trenutku, ko človek prevzame stvari v svoje roke, se izkaže, da je to „drugo“ močnejše od njega. Tako kot avtor, ki piše zgodbo, je tudi človek v dejanskosti le do določene mere gospodar „svoje zgodbe“. Če je, denimo, naš junak takšen, da dva dni ni porabil denarja, potem mu ni več pomoči, zakaj strašansko se je zožil krog stvari, ki se mu še lahko primerijo, zelo malo možnosti mu še preostane. In zgodba tako zadobi svojo logiko, gre svojo pot in konec. S Tadićem nisva ravnala prav nič preračunljivo in sploh nisva hotela peljati zadeve tako, da bi dobila nekakšne metaforične pomene — toda zgodba je šla svojo pot in tisto, kar se je moralo zgoditi, se je pač zgodilo. To sicer zveni malce kot mistifikacija, vendar sem želel le opozoriti na določene zakonitosti, ki nam vendarle vladajo.

EKRAN: Zdi se, da smo se s tem nekako približali temi, ki ste jo načeli na okrogli mizi o scenaristiki, ko ste omenili tezo, da pri nas ni mogoče pisati pravih zgodb, vsaj ne takšnih, ki bi upoštevale žanrske zakonitosti. Razlog naj bi bil v tem, da v našem življenju ni trdnih pravil, na podlagi katerih bi bilo mogoče predvideti, kaj se nam bo zgodilo, kaj nas bo doletelo. Toda vi pišete prav žanrsko kodirane zgodbe. Ali to pomeni, da je omenjena teza vendarle pretirana?

PAVLIČIĆ: S Tadićem sva želela udejaniti staro zamisel — „mali človek v velikih težavah“, kajti nam „navadnim“ ljudem se kdaj pa kdaj primerijo tudi velike težave. To pomeni, da je v dejanskosti vendarle mogoče najti kakšen temelj za zgodbo — kljub temu pa gre predvsem za to, da jaz preprosto ne znam drugače pisati. Mene namreč ne zanima roman ali karkoli drugega, v čemer ni zgodbe. Zato si bom zgodbe izmišljal, če tudi ne bi imele nikakršne podlage v realnosti — edino tako znam namreč pripovedo-

vati. To je obenem tudi edina pot do filma, kajti film brez zgodbe ne more povedati prav veliko. Vzgajal sem se pač ob ameriškem filmu — in tu ni pomoči.

EKRAN: Toda vaše zgodbe so vendarle povsem specifične po tem, da so docela verjetne ravno v naših razmerah. Če bi namreč pisali zgodbe v ameriškem stilu, bi pri nas ne imele pravega učinka, saj bi delovale preveč eksotično. Kako pravzaprav gledate na mesto in možnosti zgodbe v našem okolju in družbenih pogojih, v nekoliko kaotični situaciji, kjer celo kriminal izpade kot mistika, saj pravega kriminala tako rekoč sploh ni?

PAVLIČIČ: Res je — po eni strani ni nič kriminal, po drugi pa je vse kriminal; po eni strani ni nič zgodba, po drugi strani pa je vse zgodba. Drži, da se zgodbe pri nas dogajajo v nekakšnih eksotičnih situacijah, v eksotičnih okoliščinah in med eksotičnimi ljudmi — od tod je pri nas toliko eksotike. A čeprav zgodb ni v kakšni razvidni obliki, sem prepričan, da neke pod površjem vendarle obstajajo; dogajajo se v glavi in kaj vem kje. Zgodba obstaja. Razlika med življenjem in zgodbo je v tem, da ima zgodba začetek in konec — v življenju pa se vse prepleta, pravzaprav se nam v življenju nikoli ne dogajajo zgodbe v zaokroženi obliki. Če kakšen dogodek, ki smo ga doživeli, pripovedujemo kot zgodbo, delamo to na literarn način, z vednostjo, kako se zgodbe pripovedujejo — namreč s pomočjo konstrukcije. V dejanskosti pa zgodbe navidez ni, kajti vse se dogaja simultano, eno prek drugega itn. Naša naloga, se pravi, naloga scenaristov je torej, da v tej nekoliko arhaični situaciji odkrivamo zgodbe, da jih iz njihove potencialnosti dvignemo na raven dejstev.

EKRAN: Vaše zgodbe ohranjajo nekakšno dimenzijo odprtosti, kar jih približuje prav življenju, ki še ni zaprto v svoj krog, ki še ne pozna smrti.

PAVLIČIČ: To je ravno posledica naših razmer, ki so precej drugačne od ameriških. Toda če pravim, da sem se vzgajal ob ameriškem filmu, hočem predvsem reči, da sem se naučil, da se mora zgodba nekako opirati na dejanskost. Potemtakem ne gre za to, da bi jaz pisal „ameriške“ zgodbe, temveč za vprašanje obrti in za to, kako se zgodba navezuje na realnost. Do določene mere mora namreč zgodba upoštevati dejanskost, vendar mora tudi v dejanskosti odkrivati, do katere mere smemo konstruirati. Se pravi, da gre za verjetnost.

18 **EKRAN:** Kot je bilo že večkrat ugotovljeno, pri nas žanr ne obstaja — vendar vaše zgodbe kljub vsemu delujejo žanrsko. Ali menite, da se lahko pri nas razvije kakšen specifičen filmski žanr — denimo v smeri, ki sta jo začrtala s Tadičem?

PAVLIČIČ: Kar se tiče ljudi — scenaristov, ki bi pisali zgodbe, režiserjev, ki bi jih snemali, in gledalcev, ki bi jih gledali — je to povsem mogoče, ni pa mogoče glede na produkcijske pogoje. Te namreč določajo ljudje, ki jim je vsega skupaj malo mar, ki hočejo filme na točno določene teme in na

točno določen način — in tu za žanr pač ni prostora. V petdesetih letih smo imeli še kako žanrske filme — od trilerjev do melodram — ker je bil način produkcije drugačen: film ste lahko snemali šest mesecev, angažirali igralce z vseh koncev Jugoslavije, teden snemanja več ali manj ni bil nobeno vprašanje. V tem pogledu je avtorski film — kolikor dobrih reči je že prispeval — naredil dokajšnjo škodo.

EKRAN: Težave s tako imenovanim avtorskim filmom poznajo tudi drugod po svetu in še zlasti v Evropi. Menite, da cineasti preveč zanemarijajo publiko?

PAVLIČIČ: Vprašanje občinstva je brez dvoma ključno. V šestdesetih letih je avtorski film, ker je bil tako rekoč v modi, lahko zbral določeno število gledalcev, da so se ti filmi vseeno izplačali, dobival je nagrade itn. Danes je konkurenca huda, gledalci so se vse manj pripravljeni vživljati v zasebne svetove — in to, kar našemu filmu manjka, je prav spoštovanje gledalca. Ne gre za kakšno ceno dražljivost, ampak za upoštevanje dejstva, da gledalec ni slaboumen, kljub temu pa ga ni treba gnjaviti z nečim, kar ni njegov problem. Treba je torej občutiti, kaj je naš skupni problem.

EKRAN: Vi ne pišete samo scenarijev, ampak ste znani predvsem po svojih literarnih kriminalnih zgodbah. Je po vašem mnenju kriminalka — kljub težavam z žanrom, ki

ste jih omenjali — za naše sedanje razmere tista prava, aktualna zvrst?

PAVLIČIČ: O tem so mnjenja različna. Po enem od njih naj bi bilo s kriminalko podobno kot z drugimi tehnologijami, kajti „krimič“ je pač literarna tehnologija. Izrabljene industrijske tehnologije se, kot vemo, prodajajo dežlam v razvoju — tako naj bi tudi kriminalka prišla k nam kot tehnologija, ki se je drugod izrabila. To je ena od teorij, a četudi drži, to še zdaleč ne pomeni, da nam ta tehnologija ne more koristiti. Kriminalka je namreč zvrst, ki terja zelo strog odnos do realnosti — ni mogoče pisati kriminalke, ki se dogaja pri nas, ne da bi upoštevali zakonitosti naše dejanskosti. Tu si ni mogoče zamisliti lopovske banke s šefom, ki kraljuje kje v „podzemlju“, pač pa je treba zadevo umestiti v naše realne razmere. Ko realnost prisilite, da vstopi v mehanizem kriminalke, znenada razkrije določene značilnosti, ki jih prej ni bilo videti. Četudi je „krimič“ kot zvrst res izrabljen, čeravno je tako rekoč presežena tehnologija, nam je v tem pogledu lahko še zmeraj nadvse koristen.

EKRAN: Kako pa je pri kriminalki s tako imenovanim avtorskim stališčem?

PAVLIČIČ: Predvsem naj poudarim, da v tezo o žanru kot nečem, kar nima vrednosti, ker ne dopušča avtorskega stališča — čisto nič ne verjamem. Vzemimo na primer tragedijo: nič ni bolj strogo predpisano in

IDEJO ŠE PRI FILMU PREVEČ ZAPOSTAVLJA

Pogovor s scenaristom Gordanom Mihičem

EKRAN: Kot scenarist ste podpisali številna pomembna dela jugoslovanske kinematografije, vendar pa se zdi, da ste največji uspeh doživeli s televizijsko serijo *Sivi dom*, ki je naletela na izjemno ugoden sprejem tako pri občinstvu kot pri kritiki. Kako je pravzaprav prišlo do tega zanimivega projekta?

MIHIČ: Pred šestimi leti je na mesto urednika otroškega programa beograjske televizije prišla Donka Špiček, ki je pokazala veliko posluha za ustvarjalne pobude televizijskih in filmskih delavcev. Ker je želela pripraviti kakšno zahtevnejšo serijo o otrocih, kot jih je dotlej produciralno uredništvo otroškega programa, me je povabila k sodelovanju, jaz pa sem ji predlagal, da bi naredili serijo o mladoletnem prestopništvu. To je namreč tema, za katero je mogoče najti v vseh jugoslovanskih okoljih toliko primerov, da bi bilo vsako leto mogoče posneti najmanj po en film — seveda ne le o mladoletniškem prestopništvu, temveč predvsem o človeških usodah otrok, ki so povsem izločeni iz družbe. Menil sem seveda, da bi bilo bolje, ko si teh zgodb ne bi izmišljal, ampak bi iskal snov po popravnih domovih. Urednica je s tem soglašala in tako sem nekaj mesecev preučeval snov. Obiskal sem številne

določeno, tako rekoč kanonizirano, kot je domove, največ časa pa sem se zadržal v Kruševcu, kjer je bil nekoč — kot so mi ponosno pripovedovali — največji popravni dom v Evropi. Gre za prostor, ki obsega devetnajst hektarjev površine in več zgradb, v katerih je bilo nekoč po 800 do 900 otrok, danes pa jih je okrog 500. Tu lahko kajpak naletite na najrazličnejše človeške usode otrok — od morilcev do tistih, ki so naredili le manjše prekrške in živijo v tako imenovanem odprtem oddelku, se pravi, da hodijo v mesto v šolo, kljub temu pa so v domu pod določenim nadzorom. Zaprti oddelek pa spominja na pravi zapor s celicami, ograjo z bodečo žico, strogim režimom itn. Tu sem našel vse usode *Sivega doma*, nobena ni izmišljena. Vsemu skupaj sem dal predvsem dramaturško dimenzijo in se trudil, da bi bilo v pripovedi čim manj mene samega. Iz snovi nisem želel napraviti česa novega, ampak sem si prizadeval ohraniti tisto grozljivo dokumentaristično fakturo; tisto, kar je pravzaprav „v ozračju“ tega doma, nekakšno neobvladljivo surovost v teh otrocih, nekakšno brezizhodnost. Ta serija je bila torej zame neka povsem nova izkušnja, saj sem prišel domala kot reporter na sam „kraj zločina“, če naj se tako izrazim.

tragedija, pa vendar nikomur ne pade na misel, da bi ji odrekel umetniško vrednost. Enako je s sonetom, ki je strogo predpisana forma, vendar nihče ne reče, da je to za pesnika omejitve, ker tudi dejansko ni, pač pa gre za konvencijo, na katero pesnik pristaja — tako kot pristaja na primer na dvojino, če piše v slovenščini. In nič drugače ni navsezadnje s kriminalko, ki je prav tako „predpisana“. Prepričan sem, da je v zvrsti kriminalke mogoča vrhunska literatura, tako kot je mogoča v vsakem drugem žanru.

EKRAN: Povejte nam za konec še kaj o filmu, ki sta ga pravkar posnela z Zoranom Tadićem.

PAVLIČIČ: To je zgodba o človeku, ki je tri leta odsedel v zaporu, ne da bi bil kriv. Ta človek ugrabi sodnika, javno tožilko in glavno pričo, mimogrede pa še sodnikovo hčerko in njenega fanta, jih odpelje v zapuščeno vas, v kateri živi le njegov stric, in jim reče: Po krivem sem odsedel tri leta, zdaj pa boste tri leta odsedeli vi. Dogajanje je strnjeno v nekaj dni. Kajpada se prične pregon, tako da paralelno tečeta zgodba o pregonu in drama, ki se odigrava med glavnimi osebami. In znenada se ti ljudje pokažejo povsem drugačni, kot so sprva videti — na koncu pa pride do pokola. Tako smo spet pri zgodbi o človeku, ki skuša vzeti stvari v svoje roke.

prireditve Ekranov teden



Prizor iz filma
Ko bom mrtev in bel,
scenarij Gordan Mihić,
Ljubiša Kozomara,
režija Zivojin Pavlović

EKRAN: Kaj pa neposredna izvedba projekta, je bilo pri tem kaj težav?

MIHIĆ: Rekel sem že, da sem imel veliko srečo z urednico, ki je v scenariju pustila vse, kar je bilo napisano in ni nikoli rekla, da je kakšna stvar preveč surova ali groba, pa naj je šlo za uboj, za samomor ali za rezanje žil. Kaj takšnega si na beograjski televiziji dotlej ni bilo mogoče zamisliti. Sreča je tudi, da je stvar realiziral Darko Bajčić, ki je imel v nasprotju z mano in z urednico dovolj zaupanja v mlade igralce. Pripeljal je petnajst mladih ljudi, ki so tako rekoč čez noč postali ne le medijske zvezde, ampak pravi igralci. Ljudje so bili prepričani, da so to v resnici otroci iz doma — toda vsi v seriji so bili igralci.

EKRAN: To pomeni, da imate kot filmski človek — v nasprotju z mnogimi drugimi iz vaše stroke — dobre izkušnje s televizijo?

MIHIĆ: Fellini že dvajset let govori, da je televizija grozota, toda njegov problem je bržčas v tem, da nima človeka, kot je Donka Špiček. Če bi imel urednico, ki bi mu omogočila, da dela, kar hoče, bi gotovo drugače govoril o televiziji. Upam si trditi: če bi Dostojevski vedel za televizijo, bi gotovo pisal zanjo. Televizija je lahko celo najbolj dragocena, ker vam omogoča, da vaše delo vidi,

denimo, deset milijonov ljudi v kakšni državi — to pa je sen domala vsakega umetnika. So seveda tudi umetniki, ki delajo „za prihodnost“, toda večina nas tega ni sposobna, ampak potrebujemo naklonjenost in razumevanje ljudi. Kadar ima televizija po naključju — priznam, da je to zelo redko — človeka, ki bo stal za ustvarjalcem in ga pustil delati, se lahko zgodi „čudež“. Televizija zna v takšnih primerih pokazati, da zmore celo več kot gledališče ali film, saj zajame tudi neprimerno večji krog gledalcev.

EKRAN: Kot vemo, sodelujeta s Kusturico pri njegovem najnovejšem filmu. Kako je prišlo do tega sodelovanja?

MIHIČ: Kusturici je bil že takrat, ko je še študiral v Pragi, zelo pri srcu film *Ko bom mrtev in bel* (ko smo film snemali, je bil seveda še otrok) in ko je prišel na praško akademijo, se mi je že v tretjem letniku oglašil z idejo, da bi skupaj naredila film po nekem njegovem sinopsisu. Šlo je za nekakšnega „predhodnika“ *Dolly Bell*, se pravi, za film s podobno idejo. Žal mi je sinopsis poslal po pošti in jaz na takšno razdaljo (zgolj s pomočjo pisma in telefona) nekako nisem uspel dojeti, kaj pravzaprav želi. Zato takrat nisva sodelovala, film pa je z njim sijajno napravil Abdulah Sidran, s katerim se je Kusturica odlično razumel. Ko je posnel *Očeta na službenem potovanju*, si je nekako spet zaželel sodelovati z menoj. Poleti leta 1985 me je obiskal v vasi pri Beogradu, kjer preživljam počitnice, in me vprašal, ali bi želel delati zanj zgodbo o „duhoborcih“. Potoval je namreč v Kanado, da bi si ogledal nekatera prizorišča, še prej pa si je hotel zagotoviti moje sodelovanje. Seveda sem pristal, in scenarij, ki sva ga kasneje pripravila, je bil vključen v proizvodni načrt Harryja Salzmana, s katerim pa je bilo sodelovanje čez čas na žalost prekinjeno. Vse skupaj se je namreč le preveč vleko; nemara je imel mož povsem dobre namene, toda po vsej verjetnosti bi trajalo kakšnih sedem ali osem let, preden bi se njegovi načrti (med drugim ekranizacija „Mosta na Drini“ itn.) uresničili. . .

EKRAN: Sodeč po tem, kar ste povedali, je ta film do neke mere podoben *Sivemu domu*.

MIHIČ: Vsekakor. Z glavnim junakom smo sedeli dva dni od jutra do večera in pripovedoval nam je o svojem življenju v Italiji, o človeku, ki ga je odpeljal tja, o tem, kako je tam kradel, o svoji vrnitvi v domovino itn. V Italiji je preživel osem let in njegova usoda je bila za nas res fascinantna.

EKRAN: Potemtakem tudi v tem scenariju ni nič izmišljenega?

MIHIČ: Podlaga absolutno ni izmišljena; ohranili smo celo ime Perhan, ki nam je bilo zelo všeč — zato se tudi naš glavni junak tako imenuje.

EKRAN: Prej ste govorili o primerjavah med gledališčem in filmom oziroma televizijo. V zvezi s tem je nemara zanimivo, da se je film *Srečno novo leto '49* zdel mnogim kriti-

kom preveč „gledališki“ oziroma preveč zvest gledališkemu besedilu. Kaj menite o teh očitkih?

MIHIČ: Leta 1982 sem napisal dramo, ki nosi naslov „Vzhodno od Karaburme“ in so jo igrali v gledališču Boško Buha. Nato pa sem iz te drame naredil scenarij z naslovom *Srečno novo leto '49*, ki bi ga moral realizirati Goran Paskaljević, vendar se to zaradi nekega manjšega nesporazuma med nama ni zgodilo. Kmalu zatem sem tekst poslal gledališkemu režiserju Slobodanu Unkovskemu v Skopje in on mi je nemudoma odgovoril, da bi ga želel uprizoriti v gledališču. Se pravi želel je uprizoriti moj filmski scenarij, ne gledališko dramo — in želel je delati ravno tako, kot je stvar napisana, namreč kot filmski scenarij. Na Sterijevem pozorju, kjer je bilo delo proglašeno za najboljšo dramo tistega leta v Jugoslaviji, so nama očitali, da je delo nemara nekoliko preveč „filmsko“ in da z njo prihaja v gledališče način filmskega mišljenja (tam sem se pač pojavil kot filmski pisec). Unkovskemu so očitali, da je svoj režijski postopek opazno približal filmskemu, predvsem kar zadeva montažne prijeme, osvetlitev, igro itn. Nekateri so menili, da je to za gledališče zelo dobro in pomeni osvežitev, po mnenju drugih pa je šlo za nekakšen hibrid, ki ni najbolj posrečen. Ko je na podlagi istega teksta, v katerem ni bila spremenjena niti ena beseda, nastal film, so se spet pojavili ljudje, ki so rekli „Ne, ne — to je vendar theater!“ Kljub temu me kajpada veseli, ker ljudje o teh rečeh sploh govorijo, osebno pa vam ne morem povedati, ali je to gledališče ali film — jaz sem pač napisal zgodbo in pri tem nisem razmišljal, ali je eno ali drugo. Sicer pa menim, da je mogoče danes dobro zgodbo brez težav uprizoriti v gledališču, ker ni več nekdanjih omejitev. Moderno gledališče je gibljivo in omogoča celo realizacijo čisto filmskega scenarija.

EKRAN: Na okrogli mizi o scenaristiki ste zagovarjali tezo, da bi bilo treba priznati filmskemu scenaristu podoben status kot avtorju dramskega besedila, kajti zgodba je pač temelj filma. Se vam ne zdi, da ste pri tem prezrli bistveno različnost obeh medijev, od katerih eden v principu temelji na dialogu, drugi pa je odvisen predvsem od vizualizacije, montaže, kompozicije kadra itn.?

MIHIČ: Ne bi se strinjal z vami, vendar ne zgolj zaradi sebe samega, ampak zaradi statusa scenaristike. Tudi v gledališču ni zmeraj dominanten dialog, ampak je pomembna še zgodba — zgodba pa se ne uveljavlja v gledališču zgolj skoz dialog, pač pa tudi s tistim „vmes“, kar pisatelj lahko napiše in kar mora režiser zrežirati. V Sloveniji imate na primer Dušana Jovanovića, v Beogradu pa imamo predvsem Dejana Mijača, ki zna prav tako narediti povsem drugačno verzijo dramskega teksta. Nušića so, denimo, vsi imeli radi kot komediografa, kot dramskega pisatelja pa ne — in Mijač je vzel neko slabo Nušićevo dramo z naslovom „Pučina“ ter naredil iz nje sijajno gledališko predstavo. To je seveda ostala dra-

ma Branislava Nušića, vendar z nekim čisto novim videnjem Dejana Mijača. To dokazuje, da v gledališču ni vselej dominanten dialog, kot tudi v filmu ni zmeraj dominantna vizualizacija, slika. Obstajajo sijajni filmi, ki temeljijo predvsem na dialogu oziroma na tistem „vmes“, se pravi na nečem, česar ni mogoče dobesedno napisati niti dobesedno odigrati ali zrežirati.

Ko govorim o avtorstvu v filmu in si prizadevam, da bi scenaristiki vrnil nekakšno dostojanstvo, mislim predvsem na to, da je scenarista treba postaviti v prvo vrsto. Nikakor ne *pred* vse druge — tega nisem nikoli terjal — ampak v položaj soavtorja. Katastrofalno je namreč, da je zapostavljeno nekaj, kar je temeljna ideja, misel, emocija, ki je ni mogoče interpretirati samo z golo sliko. Skupnost režije in scenarija, pa tudi igre, glasbe, kostumografije itn. ustvarja film. Vprašanje organizacije vseh teh komponent, ki je izključno v domeni režije, je vsekakor izjemno pomembno, ne sme in ne more pa biti tako dominantno, odločilno, da se film zmeraj pojmuje kot delo režiserja — kajti potem scenaristov preprosto ne bo (in jih tudi res ni). To, kar govorim, dokazuje praksa.

EKRAN: Kaj bi bilo po vašem mogoče narediti, da bi se izboljšal položaj scenaristike in bi dobili ustrezen kader?

MIHIČ: Na okrogli mizi o scenaristiki sem na svoje veliko zadovoljstvo videl nekaj vaših kritikov iz dnevnih časopisov. Ko bi ti ljudje v svojih zapisih zmeraj posvečali ustrezno pozornost tudi scenaristiki in vedno napisali, kdo je scenarist določenega filma, bi zagotovo v letu dni imeli v Sloveniji vsaj pet profesionalnih scenaristov, ki bi bili pripravljeni živeti od tega kruha.

EKRAN: Je potemtakem mogoče scenarista „šolati“ ali pa je to predvsem vprašanje talenta in ustreznih življenjskih izkušenj?

MIHIČ: Scenarista je mogoče *došolati*, akademije so torej potrebne, saj se je treba naučiti obrti — vendar menim, da se scenarist rodi. Seveda pa drži, da človek, ki nima zadostnih življenjskih izkušenj, ne more biti ne pisatelj ne režiser ne skladatelj in ne slikar. Mladi talenti, ki se šolajo na akademijah, bi morali v vsakem semestru kakšnih dvajset dni preživeti „na terenu“, da bi sami izbrali snov, ki jo bodo obdelali v zgodbo. V štirih letih šolanja bi tako ti ljudje imeli osem do deset usodnih kontaktov z dejanskostjo, ki se jim sami iz lenobe ali iz odporu izogibajo. Šele na takšen način bi akademsko šolanje postalo res učinkovito.



TRADICIONALNO ZANIMIV VPOGLED

Tradicionalni (tokrat že dvanajsti) dnevi novega sovjetskega filma, ki so bili od 1. do 7. decembra 1986 v Ljubljani, so minili v znamenju kvalitetnih in, seveda, konzerviranih filmov, filmov ki so dišali po novem razpoloženju v sovjetski kinematografiji.

Pogled na letnice sovjetskih filmov — ki je včasih sila relativna in nezanesljiva orientacija — kaže, da atribut *novi* za nekatere predvajane filme ne velja.

Pravzaprav je letnice sovjetskih filmov težko ugotoviti (naj ne zapišem nemogoče). Zgodi se, da že vrabci čivkajo o določenem filmu, v Sovjetski zvezi pa bodo trdili, da ga ne poznajo... ali pa, da je zdaj, ko so informacije iz Sovjetske zveze bolj sproščene, „vsem“ jasno, kako je „Cestna kontrola“ nastala leta 1971, na filmu pa je lepo napisana letnica 1985...

Ljubljanska predstavitev novega sovjetskega filma je obsegala naslednje naslove: „Pisma mrtvega človeka“, (Pi'sma mertvogo človeka) Konstantina Lopusanskaga iz leta 1986, „Moj prijatelj Ivan Lapšin“ (Moj drug Ivan Lapšin) Alekseja Germana iz leta 1984, „Cestna kontrola“ (Proverka na dorogah) prav tako A. Germana iz leta 1971 (ko se je sicer film imenoval „Operacija Srečno novo leto“), „Spominjam se te“ (Ja tebja pomnju) Alija Hamrajeva iz leta 1985, „Parada planetov“ (Parad planet) Vadima Ad-

brašitova iz leta 1984, „Slovo“ (Proščanie) Elema Klimova iz leta 1981 in „Fuete“ Boriša Jermolajeva in Vladimirja Vasiljeva iz leta 1986.

Letnice sicer ne morejo razkriti, ali gre res za *novi* sovjetski film, ker je sovjetska kinematografija tako obsežna, da je samozvestno in brez kančka dvoma beležiti, da gre za novi sovjetski film prava prepotenca. Okrog 150 naslovov, ki jih posnamejo v sovjetskih filmskih studiih, je tako velika številka, da jih nekaj več kot 20, ki so jih pokazali na svojem 19. vsezveznem festivalu sovjetskega filma v Alma Ati, res majhna številka. Zdi se torej, da je bila ljubljanska selekcija nekakšna vmesna rešitev med možnostjo izbora že prej znanega in možnostjo, da kaj izbereš in tisto potem sovjetske institucije dovolijo pokazati. To je stara resnica, ki se potrjuje skozi nemara vse dosedanje izbore novega sovjetskega filma v Ljubljani. Če se ozrem nazaj; zgodilo se je, da nekega filma pač niso želeli pokazati izven Sovjetske zveze, takrat ko so ga ljubljanski selektorji želeli pokazati, čez leto dni pa ni bilo nobenih ovir.

Druga pomembna zadeva ob vsem tem je, da odločilni sovjetski dejavniki gledajo, da ima izbor filmov določen profil in da ne izstopa. Tako so bili nekateri izbori v Ljubljani domala identični izborom sovjetskih fil-

mov v Parizu in drugod po svetu. Vendar: oznako „nov“ lahko nosi film, ki je star deset ali pet let, če prinaša tematsko aktualnost oziroma nepogostost v sovjetskem prostoru. To ugotoviti — seveda ni lahko, ker praktično ni tujca, ki bi poznal vso sovjetsko letno produkcijo celovečernih filmov.

Nekaj bi ob izboru pripomnil (glede na nekatere filme, ki jih vendarle poznam in niso bili predvajani v Ljubljani): kakšen imenitnejši je že manjkal. Na primer film „Legenda o Suramski trdnjavi“ (Legenda o Suramskoj kreposti) iz leta 1985. Film ponavadi pripisujejo samo spornemu Sergeju Paradžanovu, a je samo korežiser z Dodom Abašidzejem. Zaradi številnih posebnosti Paradžanova (režiserskih in osebnih) je ta kulturni režiser večkrat izzval pozornost Zahoda, saj je Cannes organiziral, denimo, demonstracije za njegovo osvoboditev. Zdaj se zanj ni treba potegovati, saj je na svobodi in že snema nov film.

Pogrešal sem film „Potovanje mladega skladatelja“ (Putešestvie molodogo kompozitora) gruzinskega režiserja Georgija Šangelaja, ki je bil nagrajen z medvedom na berlinskem festivalu. Ne bi bil odveč niti film Sergeja Solovjeva „Beli golob“ (Čužaja belaja i rjaboj), ki se ponaša z nagrado iz Benetk... Pa še kaj bi našel, vendar gre tu-



Cestna kontrola
film, ki je 15 let
čakal na zeleno luč



Moj prijatelj Ivan Lapšin,
režija Aleksej German

kaj za odtenke, za različno razumevanje kvalitete in okusa. V glavnem je bil izbor dober.

Pričujoči zapis se ne bo posvečal analizi predvajanih filmov, temveč nekaterim zanimivim obrobnostim, ki zadevajo avtorje filmov ali pa njihove usode. Presenečenje izbora se vsekakor imenuje Konstantin Lopošanski!

Avtorja malokdo pozna izven meja sovjetske zveze. V Ljubljani se je ponudila prilžnost, da je njegov starejši kolega Aleksej German nekaj več povedal o njem. Kostja je star 38 let, diplomiral je na VGIK s filmom „Solo“, bil asistent pri „Stalkerju“ Andreja Tarkovskega, svoj celovečerni prvenec „Pisma mrtvega človeka“ pa je delal tri leta. Na voljo so mu dali trak, laboratorij in drugo, toda ko je hotel film zmontirati, so bile težave, pravzaprav je svoj nezmontiran film ponudil trem studiem, nazadnje ga je sprejel „Lenfilm“. Najbrž jim ni žal, saj je film na mednarodnem festivalu v Mannheimu dobil prvo nagrado, režiser in scenarist (scenarij je napisal z Vječeslavom Ribakovom ob sodelovanju Arkadija Strugackega) Lopošanski pa priznanje kritikov in avtoritet.

Nekateri so film takoj primerjali z ameriško televizijsko uspešnico „Dan potem“, vendar je film bolj soroden „Testamentu“ režiserke Lynne Littman. Če gre pri ameriškem filmu za ujetost v hišo oziroma mesto, potem gre v „Pismih mrtvega človeka“ za omenjen prostor v centralnem bunkerju po jedrski katastrofi, kjer profesor Larsen piše pisma svojemu (mrtvemu) sinu. Skratka, gre za spraševanje o moralnih dilemah sodobnega sveta in dilemah človeka, ko se sooča z vsakdanjo nevarnostjo jedrske katastrofe. Film je nastal davno pred Černobilom. Film po oblikovni plati in simbolih preveva optimizem, vendar je brez znanega moraliziranja in sprenevedanja. Vsekakor gre za film, ki bi ga bil vesel tudi Tarkovski, če bi ga videl, kajti njegov asistent je marsikaj, kar je videl pri njem, s pridom uporabil. Aleksej German ima kratko biografijo: rodil se je 20. junija 1938 v Leningradu in tam študiral režijo. Leto dni je preživel kot gledališki režiser v Smolensku, nakar je štiri leta režiral v gledališču Gorkega v Leningradu. Filmsko kariero je začel kot korežiser filma „Delavsko naselje“ leta 1965, čez čas pa je posnel film „Sedmi sputnik“ z Grigorijem Aronovom. Sledili so sporni filmi „Cestna kontrola“ (1971), „Dvajset dni brez vojne“ (1976) in „Moj prijatelj Ivan Lapšin“ (1984).

Germanova filma, prvi in zadnji, kažeta, da je avtor občutljiv opazovalec velikih dogodkov, vendar skozi oči malih ali nepomembnih junakov. V „Cestni kontroli“ se poveljevanje rdečearmejcev konča v sklepnem prizoru, potem ko kolaboracionist junaško pade za stvar; komandant, ki je razsoden človek in posredno omogoči zmagooslavje. Toda nikoli ne napreduje. Nasprotno pa ne ki lažni vojak, kot vidimo v filmu, nazadnje dobi visok čin. . .

Morda je birokrate v Leningradu motilo to soočenje z neprijetnimi dejstvi. Ali pa že sam kolaboracionist Lazarev, eden junakov filma? Predstavitelj poštenjaka, komandanta Lokotkova, ki potegne krajši konec? Točnega vzroka prepovedi ne ve niti režiser.

Kakor zdaj piše sovjetski filmski tisk o Germanu, niso imeli razloga, da bi dvomili v njegovo verodostojnost, saj je filme snemal po realistični prozi, na snemanjih pa se je skrajno trudil, da je bilo vse čim bolj realistično. (Nekateri so menili, da je pri tem celo pretiraval).

Fuete, režija Boris Jermolajev in Vladimir Vasiljev



„Moj prijatelj Ivan Lapšin“ je najbrž neprijeten zato, ker dreza v obdobje sredi tridesetih let, v provincialni milje, kjer ima eno ključnih vlog tudi enkavedejevec Ivan Lapšin, nesrečno zaljubljen možak, ki s someščani doživi obdobje krutih čistk. Režiser pa si dovoli nekaj ironične distance in zbadljivih podtonov.

„Fuete“, baletni film Borisa Jermolajeva in Vladimirja Vasiljeva ni bil v bunkerju, toda — kot je v Ljubljani povedal režiser Jermolajev — nastajal je deset let. S Savvo Kulišem je pred desetimi leti razmišljal o takem baletnem filmu. Sprva naslovljen „Moja ljubezen — balet“, toda oba filmarja sta imela vmes druga opravila (Jermolajev je posnel film „Moj dom — gledališče“ ki še čaka na predvajanje), nazadnje pa sta baletni film z Jekaterino Maksimovo in ključnimi sekvencami iz baleta „Mojster in Margareta“ posnela filmar Jermolajev in baletnik Vasiljev. Razveseljiv je bil nastop uzbekistanskega režiseja Alija Hamrajeva, ki se je s fellinijevskim filmom „Spominjam se te“ preusmeril v zanimive poti, za katere smo že mislili, da so zašle v politične agitke. Leta 1983 je namreč posnel film z zelo ilustrativnim naslovom „Vroče poletje v Kabulu“.

Nič manj spodbuden ni bil film „Parada planetov“ Vadima Abdrašitova, ki ga poznamo že po filmu „Vlak se je ustavil“.

Zapis naj končam s filmom „Slovo“ Elema Klimova. Film je nastal po romanu Valentina Rasputina „Slovo od Matjore“, in sicer po nesrečnem naključju. Poleti 1979 se je med snemanjem tega filma ponesrečila režiserka Larisa Šepitko, soproga Klimova. Režiser mi je zaupal, da je scenarij nekoliko predelal in ves film nanovo posnel, vendar ni mogel mimo tega, da ne bi delo posvetil svoji ženi. Lepo se ji je oddolžil z uvodno sekvenco, ko gre pet ljudi, štirje moški in ženska s čolnom čez reko. . . Žena Larisa mu je namreč umrla v prometni nesreči še s štirimi kolegi.

„Slovo“ je vsekakor eden najbolj čistih filmov Elema Klimova, če ne celo najbolj čist. V tem filmu brez velikih besedi in vročnosti spremljajo ritualno poslavljanje vaščanov od tristo let stare vasi, ki jo bodo potopili. „Slovo“ ne ostaja samo hommage njegovi ženi, temveč svarilo bodočim rodovom, naj s poslušom ravnajo z naravo, z zemljo, z „materjo“, materjo — Zemljo.

Miha Brun

London '86

DEMOKRACIJA ZA VSE

Jubilejni trideseti londonski filmski festival se je dogajal od 13. novembra do 1. decembra 1986. Ker gre za jubilejni festival, ki zaradi svojega obsega in kakovosti sodi med največje na svetu, ne bo odveč izkoristiti priložnost in nekoliko podrobneje obesediti o ustroju festivala samega, njegovih vodjih, razvoju in podrobnostih o tem, kakšen je bil trideseti festival, seveda viden z očmi izkušenega obiskovalca, vendar ob dejstvu, da je spremljal zgolj tretjino festivala.

Zgodovina Londonskega filmskega festivala je zelo bogata in zanimiva. Potreba za **festivalom festivalov**, kakor se je imenoval slogan prvih festivalov, je bil kmalu presežen. Začetno skromno število sodelujočih filmov (na prvem so predvajali samo 15 filmov, vendar med njimi take, ki so pozneje postali del svetovne filmske zgodovine: Fellinijeve **Cabirijine noči**, Čuhrajev **Enainštrideseti**, Kazanov **Obraz v množici**, Wajldov **Kanal**, Bergmanov **Sedmi pečat**, Kurosawov **Krvavi prestol**, Viscontijeve **Bele noči** itd.) je sčasoma postajalo vse večje in nazadnje se je številka zaustavila pri vrtočevih 160 filmih na 30. festivalu.

Festivalska trdnjava je bil in ostal **National Film Theatre** na južnem bregu Temze, ki je na prvih festivalih odlično služil namenu.

Pozneje se je število filmov povečevalo in **National Film Theatre I** se je pridružil **National Film Theatre II**. In ko niti ta ni zadostoval, se je dogajanje selilo v **Queen Elizabeth Hall**, **Dominion**, **Odeon** na Leichester Squeru in v zadnjih dveh letih zavzelo tudi **West End**.

Festival je, čeprav so se praktično vsi direktorji držali univerzalnega koncepta izbrati najboljše filme na svetu in je kakovost festivala nihala glede na tekočo svetovno produkcijo („Festival ne more biti boljši kot filmi, nastali v prejšnjem letu“, je izjavil nekdanji direktor Richard Roud), so vendarle vseskozi našli dovolj posluha, da so pravočasno zaznali nove tokove v svetovni kinematografiji, festival popestrili z vključitvijo kratkih filmov, animiranih filmov, otroških filmov, skrbno gojili in predstavili francoski novi val, se odprli generaciji, ki je prišla zgodovinskega leta 1968 (Bertolucci, Herzog, itd.), že zgodaj predstavili novi nemški film in posvetili manjšo retrospektivo še za časa življenja Fassbinderju.

V zgodnjih osemdesetih letih so pozornost namenili Aziji, Daljnemu Vzhodu, Afriki in Latinski Ameriki, v zadnjem času pa je vse bolj prisotna kitajska kinematografija.

Londonski filmski festival je praktično prvi inauguriral (v svetovnih relacijah) številne ugledne filmarje.

Festival so s svojo spretnostjo in posluhom za demokratično različnost, ki nekaterim na Otoku le ni bila všeč, vodili od leta

1957: Derek Prouse, od 1959 do 1969 Richard Roud, od 1970 do 1983 Ken Wlaschin in od 1984 do 1986 Derek Malcolm.

Čeprav je težko pripisati in odmeriti posameznemu direktorju določeno vlogo, najbrž ne bom naredil napake, če zapišem, da se je Ken Wlaschin, ki je preferiral elitistični videz festivala, odlikoval po tem, da je zelo hitro zaznal nova imena, odprl festival-ska vrata filmom t.i. tretjega sveta, ko ga drugje po svetu (z izjemo taškentskega festivala) nihče še ni jemal dovolj resno. Wlaschin pa nikakor ni strmel za tem, da bi dobili pravico do obstoja na festivalu vsi filmski žanri. Natančno je ločil, komercialno produkcijo in umetniško (če smemo narediti tako nasilno klasifikacijo). Uvedel je tudi izredno zanimive in enkratne projekcije klasičnih nemih filmov (ki sta jih restavriral David Gill in Kevin Brownlow) v sodelovanju s Thames TV, kar je bil edini družabni dogodek, ki se je — poleg asketskih sprejemov in pogovorov režiserjev pred občinstvom — dogodil v času njegove vladavine na festivalu.

Čeprav je bil direktor (oziroma umetniški direktor) samo tri leta, je kritik **Guardiana** Derek Malcolm v direktorskem sedlu naredil nekaj nezaslišanega. Predramil ni samo **NFT**, temveč tudi **West End**, festival razkropil po celem Londonu, mu odvzel pridih elitističnosti in izbral več kot 150 filmov, med katerimi se mu je kdaj kakšen izmuznil iz rok. Velike hollywoodske komercialne produkcije se ni pomišljal uvrstiti v spored. Uspešnico leta, **Preganjalec duhov** Ivana Reitmana, je postavil kar v popoldanski termin.

Ne samo širina, odprtost, tudi menažerska spretnost sta spremljala Malcolmovo direktorsko obdobje. Spretni govornik (nekoč je bil novinar na BBC) in (tudi v času direktorovanja) kritik **Guardiana** je vselej poskrbel za široko publiciteto. Ni odrekel skoraj nobenega povabila novinarjev na pogovor, za londonski mesečni, tedenski in dnevni tisk pa je napisal več tehtnih člankov. Zato letos tudi rekorden obisk — 72.000 gledalcev! Zato naj poskusim iz njegovih prispevkov in pogovorov, ki ga je namenil jugoslovanskim novinarjem, izluščiti njegov pogled na festival nasploh. Derek Malcolm je glede cilja festivala povedal, da je njegov cilj kar najpopolnejše pregledati vse, kar se v svetu dogaja.

Festival predstavlja nekakšno panoramo vsega, od strogo komercialnih filmov do majhnih neodvisnih produkcij. Trdi, da se zavzema za popolno enakopravnost in da je edini kriterij film dober v svoji zvrsti. Ne moti ga, če prikazuje dobre hollywoodske grozljivke z ramo ob rami s filmi neznanih produkcij. Skratka, edini kriterij je film, reprezentativen za svojo zvrst in za vse tisto, kar danes predstavlja svetovni film ...

Malcolm tudi ni za tekmo, temveč za to, da filme vidi čimširši



Vodja festivala Derek Malcolm

festivali

krog gledalcev. Želi pomagati mladim, še neuveljavljenim režiserjem, da si pridobe renome izven svojih meja, kajti domača slava na svetovnem tržišču še ne pomeni veliko, London pa se ponuja kot velika priložnost, da to režiser nadoknadi. Kakšen bo Londonski filmski festival v prihodnje, je težko napovedati, kajti prevzela ga je Sheila Whitaker, ki je sicer že dve leti direktorica programa v **National Film Theatre**. Vsekakor ji ne bo lahko zbrisati Malcolmovega koncepta in imaga, zlasti, ker je tudi ob rekordnem komercialnem uspehu (ob inkasu 200.000 funtov) Malcolm izjavil: „Odziv občinstva je bil letos veličasten in vesel sem, da so bili v treh letih mojega vodenja vselej porušeni rekordi obiska. Mislim, da ima zdaj Londonski filmski festival večji ugled tako doma kot v tujini in da ga lahko štejemo za prvi netekomovalni festival na svetu...“

Festivalska ponudba je bila bogata. Zaradi tega, ker so bili nekateri filmi predvajani tudi na drugih festivalih, se bom omejil samo na peščico naslovov.

Novovalovec Louis Malle je kariero začel kot dokumentarist pri filmu **Svet tišine**. Nič manj slovit pa ni njegov dokumentarec **Kalkuta**. V zadnjem času večinoma v ZDA delujoči režiser se je, po nepretiranem uspehu z igranimi filmi, vrnil k dokumentarcu. Njegov film **Božja dežela** (God's Country) je sila zanimiv z etnološkega stališča. Nastal je v dveh delih. Leta 1979 se je Malle z majhno ekipo odpravil v mesto Glencoe, 60 milj oddaljeno od glavnega mesta Minnesote Minneapolisa, kjer živi samo pet tisoč duš, med katerimi jih je kar tri četrt Nemcev. V stilu cinéma vérité je Malle v štirinajstih dneh naslikal osamljeno oazo, ki leži nekako bogu za hrbtom; življenje teče v ustaljenem redu, kamor industrializacija še ni prodrla. Skozi Mallovo kamero spoznamo način življenja meščanov, namestnika šerifa, mlada zakonca Jim in Beth, posebneža, ki osemenjuje krave itd. Skratka, gre za pravo etnološko in sociološko študijo, ki je ob režiserjevem prvem obisku zelo pristna. Ko se je Malle vrnil čez šest let v isto mesto, smo tudi skozi način snemanja spoznali, da se je režiserjev pristop do materije spremenil. Kamera je manj neposredna, Malle že bolje govori ameriškanščino, pogoji snemanja (očito je ob drugem snemanju imel večjo ekipo kot pri prvem, ko so se v pustolovščino podali štirje ljudje) so bili lažji, fotografija je bila bolj umita, toda življenje Glencoečanov je občutilo krizo. Za nekatere nastopajoče se je ameriški sen dokončno končal.

Prav tako na preizkušen način, torej v slogu cinéma vérité, se je lotil življenja, vendar svojega Ross McElwee (letnik 1947) v filmu **Shermanov pohod** (Sherman's March). Spremljamo sedemmesечно klatenje avtorja po Ameriki. Seveda je zadeva zanimiva, posebej zato, ker se avtor poistoveti s kamero (vraže si prizadeva, da ni ločnice med objektivnostjo in njo). Dolgo v tem sicer dolgoveznem filmu (traja poltretjo uro) spoznavamo avtorja in ameriški Jug. Če bi bili malo zlobni, bi lahko sklepali, da se je McElwee odločil za potovanje predvsem zaradi dekleta, ki ga je zapustila in odšla z drugim moškim. Kar seveda nazorno vidimo na začetku filma.

Kamera se sčasoma spremeni Elweeju v izreden pripomoček, lahko bi rekli kar v falusni simbol, saj mu uspeva zaradi nje prodreti do različnih žensk. S kamero „osvoji“ Pat, Wini, Claudio... Morda o **Shermanovem pohodu** največ pove njegov podnaslov, ki se glasi: **Meditacija o možnosti romantične ljubezni na Jugu v obdobju kopičenja jedrskega orožja**.

Afriški svet je v dokumentarcu odkrila Cornelia Schelde (letnik 1949). Dokazala je, da ni nič manj radovedna kot moški in da se spozna na posel. Njen film **Slum — raj** (Slum „Zum Paradise“) govori o socialnem tretmanu Sudanke, ki ga odkrivamo s pomočjo Nemke Judith, ki je iz Wiesbadna prišla v Afriko proučevati bit okolja in prosvetljevati domačinke. Ta film nekoliko spominja na Ecaréjev **Visages de femmes**, vendar še zdaleč ni tako humoren.

Med dokumentarci so predvajali izredno dragocen film **Dokument: Fanny in Aleksander** (Dokument Fanny och Alexander) Ingmarja Bergmana. Nastal je ob snemanju serije in filma **Fanny in Aleksander**. Po lastni Bergmanovi želji se film večkrat poda v zakulisje nastajanja tega Švedovega največjega projekta. Bergman je sam odobril film in mu dodal komentar.

Vidimo, da so posneli kakšno sceno tudi brez slavnega režiserja. Na primer Oskarjev pogreb. Zaradi prehlada je moral režiser ostati v postelji, zato so veliko zunanjo sekvenco posneli njegovi sodelavci. Kar navsezadnje, glede na to, da je njegova ekipa kot velika družina, najbrž ni bilo posebej težko.

Nemara nič manj zanimiv ni bil dokumentarec **Lily Tomlin** režiserjev Nicholas Broomfielda in Joan Churchill. Skrbno spremlja razvoj komičarke od vsakdanjih opravil do zelo zahtevnega showa na Broadwayu.

Če so bili dokumentarci sok festivala (vsaj zame), so bili mamutski projekti, torej hollywoodski hiti dokajšnje razočaranje.



Božja dežela, režija Louis Malle



Shermanov pohod, režija Ross McElwee



Režiser Norman Stone (Novi svet)

Izreden obrtnik je John Badham, ki so ga sprejeli milijoni gledalcev, toda ob praznem scenariju Steva Tesicha se tudi njemu ni posrečilo narediti nič več kot solzave kolesarske melodrame **Ameriški letalci** (American Flyers), čeprav so v filmu uporabljeni spektakularni posnetki pravih kolesarskih dirk v Coloradu. Badham je razveselil s **Kratkim stikom** (Short Circuit), ljubezensko zgodbo med mladenko in robotom (ki pa jo poznamo že iz Benetk).

Če za hip ostanem pri veliki produkciji, naj se zadržim pri **Muhi** (The Fly) Davida Cronenberga. Film o znanstveniku, ki se ujame v svojo lastno past, je dosežek tehnike. Kljub pošastnosti, ki spremlja spreminjanje Setha Brundla v muho, film premore kar toplo čustveno noto, ker science fiction primerno dozira s sentimentom in čustvi.

Gledanje še drugih londonskih festivalskih filmov me je utrdilo v prepričanju, da režiserke vse bolj postajajo sestavni del kinematografij posameznih držav. — Tu mislim konkretno na Avstralijo. — Njihovi filmi niso feministično obarvani, temveč so, ali spet na zabava (kot je primer s **Malcolmom** Nadie Tass) ali pa korektna psihološka študija družine v precej ruralnem avstralskem okolju, kjer se kolo sreče postopoma iz veselega zakonskega para seli na (še včeraj neboljeno) dekle, ki s poroko in materinstvom dozor.

Londonski filmski festival v zadnjem času zgledno predstavlja tudi britansko produkcijo. Letos so predvajali več kot 20 britanskih filmov.

Med njimi je največ zanimanja izzval (seveda) Ken Russell s svojim, **Gothicom**, vizijo usodne noči 16. junija 1816, ko se je v nekem obisknem dvorcu rodil nov literarni lik.

Russell, ki ustvarjalno že peša, se v družbi mitskih junakov, kot so Shelley, njegova žena, pa Byron, dr. Polidori itd. ni pretirano znašel. Ni uspel pričarati niti iluzije filma, kar se njemu redkokdaj pripeti.

Precej bolj razveseljav bil pogled v delavnice nekaterih drugih britanskih režiserjev. **Priča** (The Best Man) Joeja Mahona je sodobna socialna komedija o osamljenosti, ljubezni in impotenci v Londonderryju, ki kaže odtujenost v Severni Irski, vendar kljub okolju, iz katerega prihaja, ni nič manj razumljiv na Slovenskem. Angleško piker je zgodovinski film **Novi svet** (New World) Normana Stonea, ki govori o konfliktih med priseljenci (leta 1620 v Ameriki) in domačini. Zajedljiv angleški humor je mogoče interpretirati tudi na sodobne ameriške razmere. **Novi svet** je vsekakor dosežek režiserja Normana Stonea (letnik 1951), o katerem bomo še slišali. Morda že na prihodnjem Londonskem filmskem festivalu.

Miha Brun

Jugoslovanski filmi celovečerni filmi,
ki so sodelovali na LFF

- 1958: **H-8**, režija Nikola Tanhofer
- 1959: **Vlak brez voznega reda**, režija Veljko Bulajić
- 1960: **Deveti krog**, režija France Štiglic
- 1962: **Sibirska lady Macbeth**, režija Andrzej Wajda
- 1967: **Vroča leta**, režija Dragoslav Lazić
- 1967: **Rondo**, režija Zvonimir Berković
- 1967: **Ljubezenski primer**, režija Dušan Makavejev
- 1968: **Kaja, ubil te bom!** režija Vatroslav Mimica
- 1969: **Dogodek**, režija Vatroslav Mimica
- 1969: **Horoskop**, režija Boro Drašković
- 1970: **Vrane**, režija Gordan Mihić in Ljubiša Kozomara
- 1970: **Lisice**, režija Krsto Papić
- 1971: **WR — skrivnosti organizma**, režija Dušan Makavejev
- 1972: **Slike iz življenja udarnika**, režija Bata Čengić
- 1977: **Hajka**, režija Živojin Pavlović
- 1977: **Rešitelj**, režija Krsto Papić
- 1979: **Okupacija v 26 slikah**, režija Lordan Zafranović
- 1980: **Splav Meduze**, režija Karpo Godina
- 1983: **Rdeči boogie**, režija Karpo Godina
- 1985: **Oče na službenem potovanju**, režija Emir Kusturica
- 1986: **Ples na vodi**, režija Jovan Aćin

festivali

Budimpešta '87

USPEŠNO LETO MADŽARSKEGA FILMA

Na zadnjem filmskem festivalu v Budimpešti je bilo opaziti noven razmah madžarske kinematografije. Devetindvajset celovečernih filmov pomeni približno dvajsetodstotno povečanje produkcije v primeri s prejšnjimi leti. Samo trije avtorji so debitali, številni pa so se predstavili s svojim drugim filmom. V domovino se je vrnil mojster, kot je Miklós Jancsó. Avtorji obravnavajo neugodne socialno-politične teme neposredno, večinoma z obširno spektakularnostjo. Gledalca so ponovno osvojili z bolj razumljivo in dostopno govorico.

Ne gre za to, da so se posamezni producenti rešili ekonomskih težav oz. finančnih omejitev. Zdi se, da so naraščajoče težave avtorje celo opogumile. Med najbolj izvirnimi moramo omeniti Jánosa Rózso (1. nagrada žirije), Lívio Gyarmathy, Pétra Bacsá, Gezo Böszörményia, Gyulo Gazdaga, Ferencá Andrása, Pála Erdőssa, Tamása Tolmára (edini debutant med režiserji celovečernih filmov), Jánosa Dömölkyá. Prvi štirje so si izbrali komedijo oz. družbeno satiro, žanr, ki ga na Madžarskem do sedaj niso prav posebej upoštevali.

Rózsa se je v filmu **Csók, anyu** (Mama, poljubi) spopadel s smešno situacijo, v kateri živi razpuščena meščanska družina: oče, mati, hči in sin. V moderni vili na robu mesta, v kateri živijo in iz katere odhajajo ob določenih urah, se skoraj nikoli ne srečajo; samo pes živi v napol zapuščeni hiši „normalno“. Rózsa opisuje dan od jutra do pozne noči. Govori nam o moreči odtujenosti ob nenadni smrti babice, ob hčerkinem poskusu samomora, ob izjalovljenem poskusu dokončne sprave; in vse skupaj se konča še slabše, kot se je pričelo. Rózsa, pesimist in maščevalec, ne napade samo sprijenih družinskih običajev, ampak tudi pohlep po finančnem uspehu (popoldanska zaposlitev se na Madžarskem vse bolj širi, kar seveda slabo vpliva na posameznika) in krizo šolskih ustanov. Gre za „jeu de massacre“, ki se zrcali v uničujočem humorju.

Lívio Gyarmathy predstavi v svojem TV filmu **Vakvilágban** (Nepremišljeno), nagrajenem že na festivalu v Karlovih Varyih, dve zgodbi, ki na prvi pogled nimata nikakršnih skupnih točk: zgodbo o sramežljivem mladeniču, ki s svojo zaročenko preživlja počitnice v gorah, in o skupini delavcev, ki praznujejo sklenitev neke pogodbe. Po eni strani je to grenko, po drugi pa veselo razmišljanje o usodi. V resnici se obe zgodbi tragično končata. Gyarmathy konča z mislijo, da v lahkomišelni potrošnji lažne blaginje ni izhoda.

Podobno trdi tudi Péter Bacsó v svojem filmu **Banánhéjkerngó** (Valček na bananinem olupku). To je kritična pripoved o premožnem zdravniku, ki je zaradi slučajnega srečanja z noro žensko, ta je gola tekala po cesti in jo je zdravnik poskušal ogrniti s svojim dežnim plaščem, hitro zdrsnil navzdol po družbeni lestvici. Bacsó postopoma in neizprosno napada napake in hibe tajne in javne policije, strasti novih bogatašev in njihovih služabnikov. V filmu **Laura** režiser Géza Böszörményi opiše lastno tragično izkušnjo petih let bivanja v taborišču v času stalinizma. To je zgodba o mladi ženi, ki poskuša najti nov smisel življenja zunaj meščanskih navad, obenem pa uspe pomagati svojemu sode-



Prizor iz filma Sezona pošasti Miklósa Jancsó

lavcu zdravniku, da se spravi s svojo preteklostjo političnega izgnanca. Zdi se neverjetno, toda režiserju uspe ublažiti to trpko izkušnjo v lahkotni in sodobni komediji, v kateri se norčuje tudi iz rokovskih video posnetkov (v osebnosti režiserja punka, ki organizira predstavo v nekdanjem taborišču). Njegov film govori mladi generaciji o določenih problemih, s katerimi se vlada uradno še ni pričela ukvarjati.

Gyula Gazdag si je že z naslovom **Hol volt, hol nem volt** (Nekoč je bila — madžarska pravljica) izbral pravljíčno pot. Fant in dekle se strastno ljubita ob zvokih Mozartove „Čarobne piščali“. Fant zapusti dekle, ona rodi otroka, nato pa nenadoma umre. Otrok ostane sam; odpravi se iskat neznanega očeta. Pri tem iskanju mu pomaga neki upornik . . . , dokler se paradokсна pravljica čudovito ne strne z Mozartovo domišljijo.

Stiliziran, v odlični črno-beli sliki Eleméra Ragályia (zaslužno nagrajen kot najboljši direktor fotografije leta), odpira film Gyula Gazdaga samo svojo liríčnost, ki je zato zelo mikavna. Ferenc András obravnava v filmu **A nagy generáció** (Slavna generacija) iluzije in razočaranja skupine prijateljev, ki so leta 1968 pobegnili v tujino in se sedaj vračajo. Pretvarjajo se, da so nekaj, kar v resnici niso, da so v tujini uspeli in se soočajo z družbenimi spremembami.

Na zelo grotesken način in z odlično uprizoritvijo (scenarij je bil nagrajen na zadnjem festivalu v Chicagu) vodi András skupino trenutno najbolj nenavadnih madžarskih igralcev (Károly Eperjes, György Cserhalmi, Mari Kiss, Dorottya Udvaros, Róbert Koltaí). Popolnoma „neorealističen“, opirajoč se delno na improvizacijo naturščikov, je poskus Pala Erdőssa v filmu **Gondviselés** (Previdnost). Gre za neusmiljeno pričevanje o posledicah tatvine in neposlušnosti v neki tovarni. Glavni osebi sta mlad delavski par, ki si želi čimprej doseči blagajno, pa se sam obsodi na kruto životarjenje na robu.

Zelo tragična in oropana prihodnosti je domišljija debutanta Ta-

mása Tolmara v policijskem filmu **Zuhanás közben** (Nepremišljeno). Pod močnim vplivom pariške nove šole „film noir“ pripoveduje Tolmar o nočnih prigradah mladega tihotapca. Emil Novak je ustvaril čudovito fotografijo pod vplivom hiperrealističnih barv Beinexa oz. Caraxa.

Bolj tradicionalen in malce nazadnjaški je film **Hajnali háztetők** (Strehe ob zori) režiserja Jánosa Dömölkyja. Naslanja se na lik „režimskega“ slikarja in lik njegovega prijatelja iz otroštva. Med tem ko prvemu uspe pobegniti iz države in pretihotapiti med svojimi nemogočimi slikami, narejenimi za partijo, umetnine Modiglianija in Degasa, in s tem obogateti na Azurni obali, najde njegov prijatelj navdih za slikanje prav v nostalgícnem spominu na skupno otroštvo. Film je tenkočutno in pronicljivo razmišljanje o uporabi in zlorabi umetnosti v socialistični družbi, slikano kot impresionistična mojstrovina v hladnih oranžnorumenih tonih mojstra kamere Lajosa Koltaija.

Po teh številnih zelo zanimivih filmih moramo prav gotovo omeniti tudi neuspele poskuse.

Po desetih letih se je na Madžarsko vrnil Miklós Jancsó, da bi v svoji domovini režiral film **Szömyek évadja** (Sezona pošasti). V film je vključil svoje stare igralce, snemal je na istih travnikih, ob istih ribnikih kot v svojih filmih iz 60 let. Toda mistično zmešana ideologija in ponavljajoče alegorične koreografije narede njegovo filozofsko razmišljanje (in razmišljanje Gyule Hernádia) težavno.

Mnogo manj uspešna kot v svojem filmu **Napló** (Dnevnik), iz leta 1982, je režiserka Márta Mészáros v njegovem drugem delu **Napló szerelmeimnek** (Dnevnik mojim ljubeznim). Avtoričina avtobiografija iz obdobja stalinizma se nadaljuje, toda manjka ji bogata rekonstrukcija obdobja, kot je bilo prikazano v prvem delu, zato se vse skupaj raztopi v pretiranem samozadovoljstvu ob osebnih umetniških izbiri.

S filmom **Szamarköhögés** (Oslovski kašelj) posnema Péter Gár-

Prizor iz filma *Lepotice*, režiserjev Andrása Déra in Lászla Hartai

Laura, režija Géza Bószörmeny

dos model „Očeta na službeni poti“ Emirja Kusturice (na Madžarskem ga še niso predvajali!) in skozi lažno naivne otroške oči pripoveduje zgodbe o družini, ki je bila v času velike budimpeštanske revolucije leta 1956 zaprta v neki hiši. Hinavščina in cinizem zamenjata Kusturičin odkrit lirizem.

Madžarskim režiserjem snemanje v tujini ponavadi ne koristi. Podoben primer je tudi Pál Gábor, ki je na Siciliji snemal film „Čudovita nevesta“, pusto limonadno-folklorno zgodbo, v kateri nastopata slabo vodeni igralki Angela Molina in Stefania Sandrelli.

Priznana madžarska dokumentaristična šola letos ni dala posebnih prepričljivih sadov.

Uspela sta samo Gyula Gulyás in János Gulyás s filmom *Én is jártam Isonzónál* (Tudi jaz sem sodeloval v bitki pri Isonzi). Film obuja spomin na veterane I. svetovne vojne in borbe, ki so sodelovali v krutih bitkah ob reki Piavi. Tu je še film *Szeplényok* (Lepotice) Andrása Déra in Lászla Hartai (študenta slavnega studia Béla Balázs). Film prikazuje nekaj odlomkov iz prvega lepotebnega tekmovanja za Miss Madžarske, iz leta 1985, in na katerem je zmagala mlada lepotica Csilla Molnár, ki je kmalu zatem naredila samomor.

In na koncu še film *Magic* Jánosa Zsombolyaia, veličasten in odmeven prikaz rock koncerta znane skupine Queen na budimpeštanskem stadionu 27. julija 1986; odličen izvozni izdelek. Problema popularnosti rock glasbe avtor niti za trenutek ne obravnava kritično, še manj samokritično.

Viennale '87

DOBRODOŠLI NA DUNAJU

V dveh tednih je bilo za teden filmov pa še številne retrospektive so se zvrstile. Polovica filmov je bila starejšega datuma, ki so jih že vrteli na drugih festivalih, a so se nam često izmuznili zaradi nakopičenega programa. Na VIENNALU je ritem predstav umirjen. V čudoviti stavbi Urania, na Ringu, se bolj kot „sodelavci“ gnete mlada publika, ki prihaja sem ker želi biti na tekočem (kar se tega tiče, je avstrijsko tržišče revno) in da vidi filme v originalni verziji (v habsburški prestolnici se skoraj v nobeni dvorani ne predvajajo filmi v originalni verziji).

V odmoru med dvema filmoma so v majhnem baru, kjer se zastoj pije in je, srečanja z režiserji. Prevajanja v angleščino ali kak drug jezik ni, toda vzdušje je pristrčno, nikoli živčno. V nasprotju s številnimi kolegi na drugih festivalih, direktor Helmut Dimko ne pretirava niti z navzočnostjo niti z gromčimi izjavami. Na festivalu ni ne nagrad, ne drugih ugodnosti.

Zaradi oživljene avstrijske produkcije je bil to „topel“ teden (kljub spomladanskemu snegu). VIENNALE je otvoril čudovit film Alexa Cortija *Dobrodošli na Dunaju* (Welcomed in Vienna). ganga Glücka '38.

Ob tej priložnosti je režiser v TV oddaji tudi polemiziral z avstrijsko kulturno zaostalostjo, morda tudi jezen, ker z avstrijske strani za Oskarja ni bil nominiran njegov film (ki je že prejel nagrado na festivalu v Chicagu in ki so ga v Cannesu in drugod po svetu z navdušenjem sprejeli), ampak film njegovega sodobnika, Wolfgang Glücka „38“.

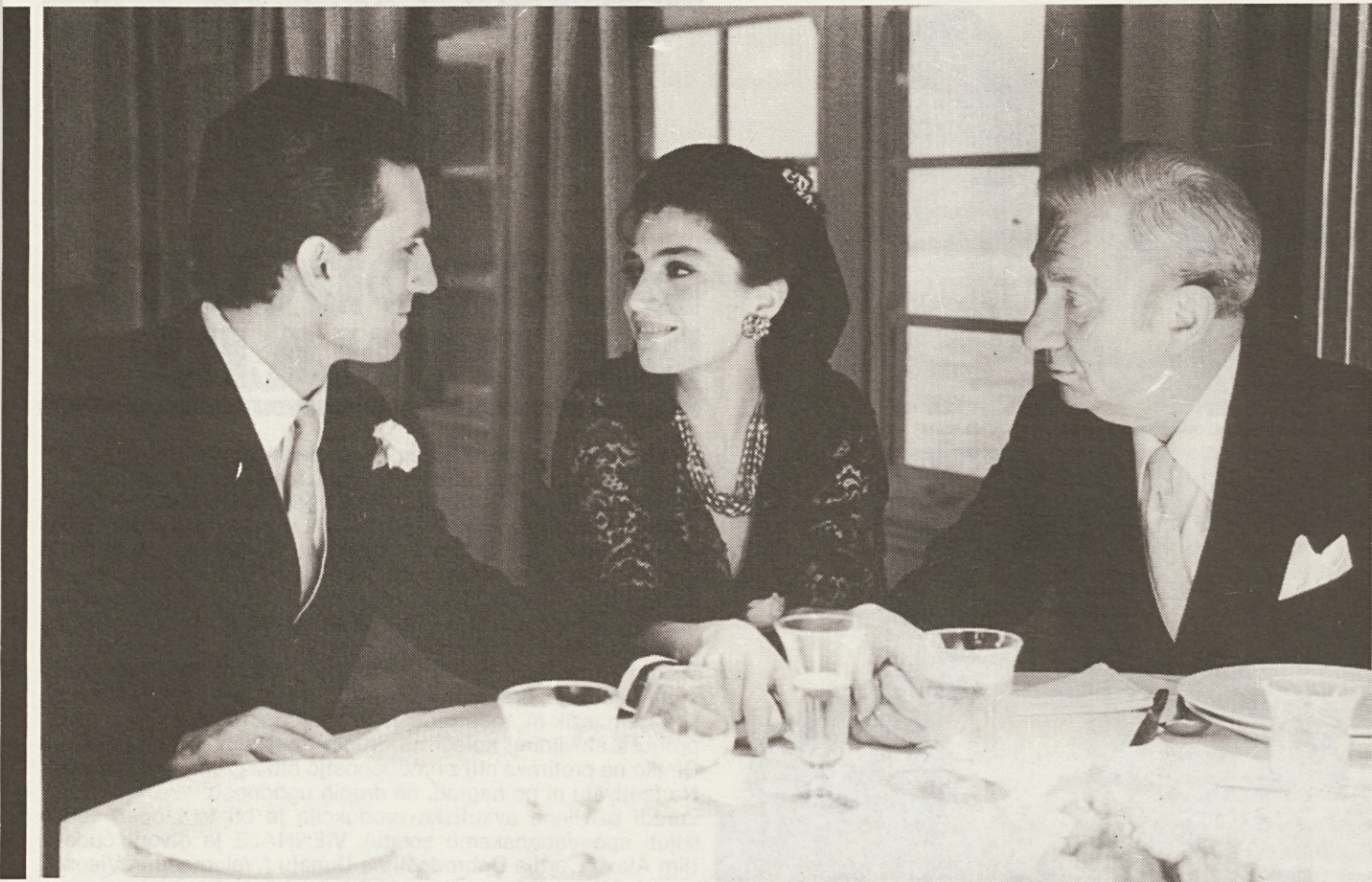
Casopisi so ob tej nominaciji pisali, da je imel ta film močno podporo v dunajskem hollywoodčanu Billyju Wilderju. Kljub temu, da Oskarja ni prejel, je bila že nominacija za Avstrijo velik dogodek.

Posnet po odlomku iz znanega romana „Tudi to je bil Dunaj“ (*Auch das war Wien*), pisatelja Torberga, se film '38 spopada s temo, ki je bila doslej le slabo obdelana. Govori o avstrijski odgovornosti pri preganjanju in iztrebljanju Židov. Zgodba opisuje židovskega novinarja v letih '37 in '38, ko je Avstrija prišla pod nemško okupacijo. Režiser je s filmom odločno izpovedal, da je nacizem že bil v zavesti avstrijskega malomeščanstva in buržoazije. Ne glede na temo, ki je razburila Avstrijce, pa je film prazen, posnet v tipično televizijskem ritmu, z neprepričljivimi igralci. Mesečniku Tobiasu Engelu, v vlogi proganjanca, se pridruži ljubka plavalaska Sunny Melles, gledališka igralka, ki se druži z nacisti. Predvidljiv konec, z vrinjenimi „pomembnimi“ dialogi prav gotovo ne odkriva avtorja, ampak prilagodljivega posnemovalca. Sicer pa na VIENNALU niso prikazali nobenega domačega filma, ki bi se lahko primerjal z mojstrovino Alexa Cortija.

Tu sta utrjavajoča in bleščeča psevdo biografija Gustava Malherja (Sterben werd Ich, um zu Leben Gustav Malher), Wolfgang Lesowskyja in *Pod vplivom neke sile* (Unter dem Einfluss einer Kraft), skromni prvenec Gerharda Königa, v katerem predstavi ljubezenske nezgode mladostnikov.

Že več kot leto dni traja uspeh filma Niki Lista *Mlinarjev urad* (Müllers Büro), nagrajenega v Berlinu 1986, kar dokazuje, da je avstrijska publika pričela ceniti domači film.

Listova rock satira ironizira kliše hollywoodskega „črnega fil-



Španski film **Na sredi neba**, režija Manuel Gutierrez Aragon

ma". Zdi se mi, da se genialno posmehuje intelektualističnim in nadutim oblačilom dunajske mladine. Gre torej za metaforo sodobnega nihilizma (toda, mar ni že „Niki List“ ime za ideologijo?!).

Poleg Petra Patzaka, malce starejšega avtorja, ki dela tudi v Zahodni Nemčiji, in ki je imel pred kratkim svojo retrospektivo v Cinémathèque Française, ostaja List najbolj neobičajen talent mlade avstrijske generacije.

V celostno predstavitev del Thea Anghelopulosa so organizatorji vključili odličen dokumentarec Marie Hadzimichali-Papaliou **Drugi mit** (Der andere Mythos), ki sledi ustvarjanju zadnjega filma tega grškega režiserja **Čebelar**.

Opazujemo lahko natančno Anghelopuloso delo in napetost pri oblikovanju „lastne“ realnosti.

Vrhunec programa sta predstavljali dve avtorski trilogiji. Prva je bila namenjena precejšnemu neodvisnemu ameriškemu avtorju Stuartu Gordonu.

Prvi del Obujevalec, 1985 (Re-Animator), kjer režiser na burlesken način prikaže mesarsko kirurgijo; nadaljevanje je priredba lovecraftovega dela **Z one strani**, 1986 (From Beyond), kjer je pre-resno uporabil makabrsko-zastrašujoče efekte; tretji del pa je priredba neobjavljenega romana **Punčke** (Dolls). Gre za krajšo zgodbo, postavljeno v podeželsko hišo, v kateri prebivajo zlobne in napadalne punčke.

Gordon je skoraj brez domišljije; izvirnost scenarijev, ki mu jih je priskrbel Studio Empire pa je še slabša, da o začetniško pretresljivih efektih sploh ne govorimo. Edini namen le teh je obuditi spomin na določene filme serije B in C in zlate dobe 50. let.

Druga trilogija je zrelejša. Njen avtor je Nizozemec Jos Stelling in je z njo bolj navdušil gledalce. V filmu **Prosilci**, 1981 (De Pretenders) gre za na pol avtobiografski portret mladeniča, ki na dan smrti Marilyn Monroe zapade v krizo. Drugi del je eksperiment. Za naslovom **Iluzionist**, 1983, se skriva nadrealistična ko-

medija brez besed. Navdih zanjo je Stelling dobil pri glavnem igralcu in koscenaristu, talentiranemu mimiku Freeku de Jongeu.

In zadnji del trilogije (na beneškem festivalu so ga spregledali) je film **Kretničar**, 1986 (Der Wisselwachter). To je še ena, skoraj nima slika nemogoče ljubezni med osamljenim železničarjem in prelepo francosko gospo, ki se slučajno ustavi v izgubljenem kraju. Iz gledališkega in precej statičnega dela je Stelling prešel v osebni notranji ekspresionizem, skoraj neprimerljiv v sodobnem filmu (kljub temu, da včasih spominja na Tatija ali Jerrya Lewisa, predvsem zaradi obrazov in vitkih postav plašnih igralcev).

Če v **Iluzionistu** določeni ponavljajoči gagi delujejo resnično mojstrsko, pa nas celotno bolešno ozračje v **Kretničarju** drži v napetosti od začetka do nepredvidljivega konca; da o enkratni uporabi barv sploh ne govorimo (rdeča barva ribezove marmelade v primerjavi z rdečo barvo krvi), pa o pokrajini (neizmerna zasnežena pobočja) in jasno odrezav in preudaren jezik.

S filmom **Na sredi neba** (La mitad del cielo), ki je lani prejel prvo nagrado na festivalu v San Sebastianu, je Španec Manuel Gutierrez Aragon posnel enega svojih najbolj enostavnih in domiselnih filmov.

V zgoščenem stilu je opisal zgodbo o revnem kmečkem dekletu (igra jo Angela Molina), ki se odpravi v mesto iskat delo. Kmalu postane upraviteljica restavracije. Dekle se drži nasvetov svoje modre babice (prepričljiva Margarita Lozano) in jih prenaša na svojo hčer.

Ponovno odkritje kmečkih vrednot ni ponižujoča reklama, z lirično močnimi simboli in filmu duhovno zaživijo (lesene cokle gredo iz generacije v generacijo).

Lorenzo Codelli

prevedla Nuša Podobnik

Top Gun

režija: Tony Scott
 scenarij: Jim Cash, Jack Epps jr.
 fotografija: Jeffrey Kimball
 specialni efekti: Gary Gutierrez
 glasba: Harold Faltermeyer
 igrajo: Tom Cruise, Kelly Mc Gillis, Val Kilmer, Tom Skeritt, Anthony Edwards, Michael Ironside
 produkcija: Paramount Pictures, ZDA, 1986



Pošast se plazi po Evropi, in priplazila se je tudi k nam — pošast z imenom novi, novi Hollywood. Toda če se zdi (kot vsaka prava pošast) nepremagljiva, pa še zmeraj obstaja možnost varnega opazovanja oziroma premisleka. Povod je seveda ameriški film **Top Gun**, ki so ga predvajali kar v dveh ljubljanskih kinematografih. To je nedvomno napredek, čeprav tudi tokrat zaradi ljubljene dvojine Ljubljana ne bo postala vele-mesto. O naravi filma **Top Gun** pove mnogo tudi reklamna kampanja pa starostni profil publike in ne navsezadnje tudi filмова do-seđanja komercialna uspešnost. Preden opustim pojavnosti, vezane na usodo filma pri nas, samo še pohvala distributerju Vesna film, ki je za naše zaplotniške razmere v rekordnem času kupil in opremil film, kar je nedvomno zmagoslavje tržne pameti.

Kolikor je film **Top Gun** izdelek novega novega Hollywooda, je možnih nekaj takojšnjih ugotovitev. Kopičenje podobnih prilastkov pred različnimi pojavi v dvajsetem stoletju ni nič novega; s takšnim postopkom so propagandisti oznanjali Nixonovo preobrazbo, teoretiki in avtorji novo razvojno obdobje v zgodovini romana, gledališki publicisti nove tendence v broadwayskem teatru, in še bi lahko našteval. Navkljub večjim ali manjšim prelomom z izhodišči pa je nekaj vsekakor jasno: Nixon je ostal Nixon, novi novi roman je še zmeraj roman, pa čeprav že na samem robu romanesknega žanra, enako pa velja tudi za off off Broadway. Po analogiji torej velja, da je tudi novi Hollywood še zmeraj Hollywood, da obstaja povezava med starim in najnovejšim Hollywoodom, da pa so med obema tudi razlike, katerih razpon lahko sega od površnih, ki so utemeljene zgolj v propagandi, pa do takšnih, ki so za film kot umetnost prelomnega pomena. Na stari Hollywood spominja ob filmu **Top Gun** način njegove proizvodnje, ki je tovarniški in hote programiran za uspeh na trgu. O tem priča tudi producent, ko pove, da so bila pilotska oblačila oblikovana posebej za film zaradi večje vizualne privlačnosti. Prav ta težnja k popolnosti, ki ničesar ne prepusti naključju, pa je že prepoznavek novega novega Hollywooda. Filmi, ki jih je izdelal tako imenovani stari Hollywood, dandanes učinkujejo neizpiljeno, naivno, često površno in brez tiste perfekcije, ki bi tudi današnjega gledalca potisnila bodisi v grozo bodisi v streljanje ali pa preprosto v zapeljanost, ko pogled v filmsko platno pomeni pogled v resničen svet. Tako je v današnjem času užitek ob gledanju filmov starega Hollywooda pretežno premeščen oziroma se ti filmi znajdejo v gluhem prostoru. Izgubo sugestivnosti je ameriška filmska industrija skušala zapolniti z različnimi tehnološkimi inovacijami, ki pa sicer lahko postanejo del filma, vendar njegovega položaja ne rešijo. Pomoč pride z nekoč omalovaževane strani — od avtorjev. Začetki Novega Hollywooda sovpadajo z afirmacijo režiserjev, kot so Altman, Coppola, Bogdanovich, Mazursky, Scorsese in drugi. Zgodovinske knjige, ki opisujejo film sedemdesetih let, praktično

niso knjige bodisi o zvezdnikih ali filmskih studijih ali preprosto o tistih letih, ampak so pretežno knjige o omenjenih avtorjih. Novi Hollywood oziroma renesansa Hollywooda sovpadajo z uveljavitvijo avtorja, in to dvojno: najprej je seveda to uspeh omenjenih in drugih režiserjev, nič manj pa tudi reafirmacija starih mačkov, na katere mlada publicistika opozarja v člankih in knjigah. Novi Hollywood je rehabilitacija avtorske umetnosti. Zdaj pa je že tudi jasno, da obstaja pomemben rez med novim Hollywoodom in novim novim Hollywoodom. Pri slednjem ima spet odločilno vlogo filmska industrija kot proizvodnja sanj. Družbene reference so minimalne in neizprosno podrejene močni linearni pripovedi, ki dopušča zastranitve v minimalni meri. Za značilen primerek produkcije, ki proizvaja tovrstne filme, lahko velja The Cannon Group, med filme, ki sodijo v ta ris, pa nedvomno spada tudi **Top Gun**.

Že od napovednice pa vse do sklepnice obvladuje film perfekcija, za katero se zdi, da bo kljubovala času. Seveda se bodo spreminjali avioni in kombinezoni, toda gre za perfekcijo na ravni ritma premočrtne montaže in s filmskim ritmom, ki ne pozna predaha. Kolikor je bil zastavek filmov iz novega Hollywooda takojimenovana avtorsko obdelana tema, pa **Top Gun** obvladuje že nekoliko skicirana perfekcija. Nemogoče ni več cilj, ampak je že doseženo. S kančkom esejistične metaforike lahko novi novi Hollywood oziroma **Top Gun** opredelimo kot film, kjer je forma že vsebina filma, kjer med njima ni razkoraka. Da je film **Top Gun** navkljub svoji žanrski perfekciji tudi film, ki ima svoj odnos do družbe, priča že napovednica. Le-ta pokaže vso moč in silovitost ameriških lovcev ob njihovem vzletu, hkrati pa portretira pomožno osebo, ki je profesionalno, a tudi človeško, saj se uspešnega pilota prav po otročje veseli. Podoba ameriške vojske oziroma njene konfrontacije s sovražnikovo pa je edina otipljiva zunajfilmska referenca. Avtorji filma **Top Gun** torej niso popolnoma brez spomina, le da ne navezujejo na immanentno filmsko zgodovino, ampak na petdeseta leta, na čas, ko je Hollywood omagal in je svet zaznamovala konfrontacija med velesilama. Da ne bo nesporazuma, Sovjeti niso niti enkrat samkrat omenjeni v filmu, pa vendar njihova identiteta ni sporna. O njej pričajo njihova vojna letala, MIG 28, vojaška oznaka in način njihovega izražanja in letenja. Obe lastnosti sta pomembni za predstavitev osrednjega problema v filmu **Top Gun**, problema junakovega individualizma. Maverick, to je junakov vzdevek, je odličen pilot, vendar bolj kot taktične obrazce upošteva hipna nagnjenja. Na vrhunski letalski šoli, na Top Gunu, se zaradi vrste razlogov disciplinira, omeji tudi na svojo egocentričnost in postane ne samo vrhunski pilot, ampak že kar ideal ameriške družbe. V sklepnem obračunu s sovražnikom združi tri oblike ljubezni — tako jih je razvil Alain Grosrichard: ljubezen do domovine, ki je istovetna z zaščito njenih tudi materialnih interesov; samoljubje, zaradi katerega je zmeraj tvegalec; obe ljubezni skupaj pa odteljata njegovo ljubezen do samega sebe oziroma strah. Na tega pa je v glavnem vplivala prijateljeva smrt in pa želja po samoohranitvi. Junak torej združuje vse tri modalitete, je družbeno bitje, človek kot individuum in prestrašenec. Nasprotniki piloti pa poznajo samo prvo in tretjo modaliteto, niso pa individualisti. O tem pričča lahkota, s katero za razliko od Mavericka letijo v paru; predvsem pa dejstvo, da nikoli ne spregovorijo. Vzrok za njihov molk

kritika

je najprej banalno dejstvo, da bi jih pač govoril izdal, hkrati pa umanjka tisti instrument, ki proizvaja subjekta. Nasprotniki letalci so zgolj orodje, namesto njih govori brezosebni komunikator, s katerimi drugo oblast zanika incident; na mestu ust pa imajo rdečo zvezdo, ki krasi masko. Perfiden esteta Tony Scott dodatno zanika njihovo individualnost tako, da nikoli ne snema masko — obraza torej ni. Nasprotno pa ameriški piloti često strgajo masko z obraza, kar jih dela človeške. V filmu **Top Gun** je torej vnovič uporabljen priljubljen aktualizem — konfrontacija med velesilama; vendar za razliko od ostale tovrstne produkcije bolj inteligentno in sublimno, kakor se pač priliči novemu novemu Hollywoodu. Nič ne sme zamazati preproste melodramatske zgodbe, kateri pripomoreta do življenja oba zvezdnika, Kelly McGillis in Tom Cruise.

Marko Golja

Kaj je **Top Gun**? Prvič, to je šola za pilote lovce. Drugič, to je ena od najpopolnejših melodram, kar jih je bilo posnetih (neverjetno: sam film izredno spominja na *Vrtincu*). Tretjič, **Top Gun** je potrebno razumeti kot metaforo, kot tipično sproducirano metaforo.

Če se vrnem k „prvič“: „poznavanje“ *travm* in „poznavanje“ *pomena travm* ni isto (na to je navsezadnje opozoril že Freud). Vendar pa se v primeru „poročnika Peta Mitchellla“ zgodi poseben „transfer“: čeprav sam pozna tako *pomen travm* kot tudi *travme same*, pa jih nikakor ne more „legitimizirati“ (kot bi trdil Austin). „Legitimizirati“ pa jih ne more zaradi tega, ker še vedno obstaja tudi „njegova družina“, torej Goose, njegov kopilot. Seveda pa je tudi okolije samo, torej prestižna vojaška šola, „travmatično“. Ko Iceman (Ledeni) „verificirano“ povzroči smrt njegovega kopiloga, je Mitchell seveda prizadet. Šlo je za „njegovo družino“. Iceman pa v tem primeru nastopi drugače: poskuša se opravičiti. Vendar se mu to ne posreči, oziroma ne more se mu posrečiti, saj gre v primeru te smrti za čisto posebno „podvojitveno“ smrt za Peta Mitchellla. Glasba: obstajajo tri skladbe, ki se stalno prepletajo — oziroma, gre za dve skladbi in eno glasbeno temo. „*Top Gun Anthem*“ se kot „fragment realnega“ pojavlja takrat, ko simulirana simbolna struktura „poči“ (recimo, ko še v prvih prizorih na Indijskem oceanu pristajajo in vzletajo vsa mogoča letala; in seveda ob koncu uspešne „misije“, ko se Pete Mitchell, ki je uspešno opravil z Rusi, in Iceman (s kopilotom), ki je nekoliko manj uspešno opravil z Rusi — vrneta na letalonosilko. Takrat Pete Mitchell ugotovi tudi to, da si je sam napačno razlagal *pomen* lastnih *travm*. Pravzaprav ne gre niti za njegovega očeta, ki je bil prav tako pilot in je zgolj po nesrečnem naključju (zaradi geografskih podrobnosti) „nedpriznan“, „homeostatičen“ junak, niti za „njegovo družino“, torej Goosea. Pomen

njegovih travm in „poznavanje“ tega pomena je slejkoprej skrito v simbolnem paktu med Petom Mitchellom in „aviatiko“, torej „letalstvom“. Takšna izpeljava je sedaj precej značilna, vendar pa drži. Vsaka travma nastane predvsem v določenih „objektivnih“ okoliščinah. Torej, skladba „*Take My Breath Away*“ se, po pričakovanjih, „razvije“ šele četrtrič, ko Tom Cruise (Pete Mitchell) in Kelly McGillis (Charlie) — popolnoma kantovsko rečeno — oziroma, ko „lahko“ omogočita pogoje za razvoj trdne simbolne strukture. Pri tem je značilno, da ima tudi skladba „*You Lost Your Lovin' Feelin'*“ povsem „podvojitveni“ pomen: ko jo Tom Cruise zapoje Kelly McGillis — deluje kot „anekdota“, „domislek“ ali kaj podobnega, ko pa jo Kelly McGillis da zavrteti Tomu Cruiseu — deluje popolnoma drugače: kot „dokaz“, kot „verificirano“ dejstvo. Kot „stvar-na-sebi“.

Potem je še skladba „*Highway to the Danger Zone*“, ki se „pojavlja“ v najbolj „pretresljivih“ prizorih, pač tam, ko je to potrebno. Šola pilotov lovcev je samo „travmatično“ okolje. Pomen travm pa pojasni sam Tom Cruise.

„*Drugič*“: melodrama. „*Požar v Atlanti*“ je zgolj „spekulacija“ v primerjavi z *bojem nad indijskim oceanom* in tudi sama narativna struktura *Top Guna* „sugerira“ slejkoprej ena izmed najodličnejših melodram. Rhet Butler in Scarlet O'Hara sta samo „fantomska“ junaka neke druge zgodbe, torej eno izmed najodličnejših melodram. Nimivo pa je, da se pripravljajo na snemanje remaka *Vrtincu*, in takrat bo to, kar je bilo povedano, pač „verificirano“. Melodramski zaplet „spoznati-ljubiti-sovražiti-in-nazaj“ je tudi v *Top Gunu* tako „prepoznaven“, da bi skoraj težko govorili o čem drugem kot o melodrami. Ker pa tako v *Vrtincu* kot v *Top Gunu* ni „posebnih učinkov“ (ali, kot bi rekel Balzac: Vse je resnica!) — lahko začnemo razmišljati tudi o posebno strukturiranem remaku etc. *Top Gun lahko razumemo kot metaforo*: kot sproducirano metaforo za fenomenologijo melodrame. Namreč, tako fenomen kot njemu „transferiran“ fantom je zavezan posebnim vrsti ekonomije, ki pa se vendarle neha zdeti absurdna, če jo sodimo po njenih lastnih normah. V tem ne more priti do kakšne posebne semantične pomote, „napake“ ali česa podobnega.

Res pa je, da so fenomenom vedno zanimivi. Pa če gre za „*požar v Atlanti*“ ali pa za *boje nad Indijskim oceanom*.

Top Gun tako ostaja eden od filmov o „junakih našega časa“, ki imajo pač to srečo, da so „junaki svojega časa“. Pravzaprav gre za simptom filma St. Elmo's Fire.

Tadej Zupančič

Nazaj v prihodnost

(Back to the Future)

režija: Robert Zemeckis
scenarij: Robert Zemeckis, Bob Gale
fotografija: Dean Cundey
glasba: Alan Silvestri
igrajo: Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson, Crispin Glover
produkcija: Amblin Entertainment, 1985, ZDA

Sestavljalci filmskih učbenikov bodo imeli odslej pri izbiri primerov za poglavje o ekspoziaciji lažje delo. Začetek Zemeckisovega filma kot da je narejen za to, da ilustrira odgovor na vprašanje „Kako v čim krajšem času predstaviti čim več informacij?“ Ob lociranju kraja in leta ter napovedi (dr. Emmett Brown) oziroma predstavitvi (Marty McFly) obeh junakov vpelje ta začetek prve elemente enigme (zaboj s plutonijem, nočni sestanek), zastavi pa tudi že temeljno problematiko filma — vprašanje časa. Že prvi kader z ogromnim številom ur je dovolj pomenljiv, vendar dobi status programskega kadra šele nekoliko pozneje. Ko namreč dr. Brown v telefonskem pogovoru (spodbujen

z narazličnejšimi zvoki, ki jih njegove ure proizvedejo ob 8.00) ves navdušen sporoči McFlyju, da ure zaostajajo za petindvajset minut, se dobesedno za *nazaj* izkaže, da tisti vztrajno ponavljani začetni čas 7.53 še zdaleč ni bil „resnični“ čas, temveč da je takrat „v resnici“ bilo že 8.13. Od tega trenutka dalje se bo skozi ves film vlekla neka dvojna igra, ki gledalcu z vključitvijo vseh mogočih ur v podobo na platnu sprva daje občutek, da kontrolira čas dogajanja, hkrati pa z nenehnimi zamudami, preskoki in prazninami iz kadra v kader gledalca zavaja. Ur je na platnu res ogromno. Poleg tistih v prvem kadru je treba omeniti vsaj še nekatere, ki so bistvene za sam potek zgodbe: bu-

dilka ob Martyjevem vzglavju (ko ga pokliče dr. Brown, ravno preskoči z 12.27 na 12.28), velika digitalna ura na parkirišču (ker kaže 1.16, se najprej zdi, da je Marty zamudil za ob 1.15 dogovorjeni zmenek), obe Brownovi uri (ki z razliko med 1.20 in 1.21. potrdita prvo časovno potovanje — Einsteinovo), ura v avtomobilu (gibalo cele zgodbe), v „preteklosti“ predvsem uri na zvoniku (z njo bodo povezani najbolj napeti trenutki „vrnitve v prihodnost“) in v plesni dvorani (spet skoraj zamuda), po vrnitvi pa še ura na banki (tisti 1.24 pomeni hkrati potrdilo vrnitve in upanje za rešitev dr. Browna) ter nazadnje spet budilka (tokrat preskoči z 10.27 na 10.28). Film nam pravzaprav sam razkrije karte te svoje dvojne, kontrolno-zapeljive igre, ko z *enim in istim* posnetkom ure na zvoniku označi *dva* časa oziroma še natančneje, prav sam *prehod* iz preteklosti v sedanost. Podoben problem časovnih prehodov se je v *Highlanderju* zastavil režiserju Russellu Mulcahyju. Če se je le-ta vsakič znova vzel *dva* prizora (enega iz preteklosti, enega iz sedanosti) in nato uporabil vrsto filmskih sredstev, da bi ju *povezal* (preliv, dvig kame-re, zvočna vez), mu Robert Zemeckis odgovarja z natanko nasprotno strategijo: že *en sam* posnetek je dovolj za uprizoritev tovrstnega prehoda, le *razcepiti* ga je treba — in za to prečenje, za ta razcep je zvok prav pripraven pripomoček. Tisto, kar preteklost pretvori in sedanost v *Vrnitvi v prihodnost*, je prav zvok helikopterja, ki neugledljivo locira kakšno podobo v določen čas.

Pa vendar je ta razcepljeni posnetek ure na zvoniku šele nekakšna uvertura v precej bolj šokantno ponovitev istega problema, podvojitve dveh časov v enem prizoru. Če se je namreč na zvoniku ura ustavila, potem na parkirišču ura teče, in tako se lahko zgodi, da Marty McFly *gleda samega sebe*. Tu je vozliščna točka dveh paradoksov filma: prvega, da se je Mc Fly vrnil (1.24), še predno je odšel (1.39); in drugega, da je skrajna konsekvence takšnega igranja s časi nujnost paralelnosti le-teh. Četudi je drugi odgovor na prvega, pa zato sam ne sproža nič manj paradoksnih novih vprašanj: Kaj se zgodi s prejšnjo „sedanjostjo“? Zakaj je nad novo „sedanjostjo“ začuden le prišlek iz preteklosti, ne pa tudi ona nad njim? Itd. Odgovori nanje presegajo meje filmskega sveta, zato je morda na tem mestu bolje le registrirati, da Zemeckis s svojim filmom še zdaleč ni osamljen v tovrstnih časovnih eksperimentih. Ob že omenjenem *Highlanderju* je podoben problem zastavljen v *Terminatorju* Jamesa Camerona (kako zaščititi nekoga, ki me mora šele ustvariti?), pa tudi fabula Coppolovega *Peggy Sue se je poročila* je presenetljivo podobna *Vrnitvi v prihodnost*. To obujeno zanimanje za temporalno dialektiko znova opozarja na montažo kot filmski privilegij časovnih iger par excellence — montažo, ki prav s fragmentiranjem in sprevačanjem časa le-tega šele konstituira v *realni* čas — obenem pa zagotavlja filmu celo vrsto zanimivih fikcionalnih nastavkov, od nesmrtničev, ki nosijo breme stoletij, prek nevarnih srečanj gene-



racij, pogosto na meji incestuoznosti, vse tja do najrazličnejših časovnih naprav, ki vprašanje *kje* nadomestijo z vprašanjem *kdaj* — kot to Martyju McFlyju lepo razloži dr. Emmett Brown. S časom se torej filmu obetajo lepi časi.

Stojan Pelko

Robert Zemeckis, in ne Steven Spielberg, kakor se ušteje eden izmed udeležencev kolokvija o postmodernizmu, je režiser filma **Nazaj v prihodnost**. Takšno dlakocepenje pa opravičuje informacija v Variety-ju, ki jo povzame tudi del francoskega tiska — med najbolj dobičkonosnimi filmi je kopica filmov, ki so nastali v okrilju Spielbergove produkcije. Kolikor je podatek, da je Spielberg režiser še enega filma več, prispevek k njegovi fetišizaciji kot avtorja, pa omemba prodornosti njegove produkcije, ki ima poleg Spielberga in Zemeckisa vsaj še enega perfekcionista, to je seveda Joe Dante, spomni na podobnost s „starim“ Hollywoodom, ki je vsaj toliko kot ozvezdje tudi oproducentje. Vzrok na navrženi spregled pa ni samo v filmovi „pravljčnosti“, ampak v njegovi briljanci; skrivnost spielbergove produkcije je istovetna s tisto, v kateri je junak v filmu **Nazaj v prihodnost**: čas ni avtonomna realiteta, ampak je podrejen volji, načrtom in manipulaciji bodisi filmskega ritma bodisi časovnega stroja. In če Zemeckis figurira svojega znanstvenika kot norega genija (kar je še en poskus zapeljevanja gledalcev), pa je genialnost spielbergovske produkcije prav lahkota, s katero njeni izdelki dobivajo bitke s časom. V jedru filma je njegov ritem, a ne kot motivna mreža ali montažna naloga, ampak kot eno, ki je predpogoj za tisti perfekcionizem, ki vse bolj in bolj postaja priponka novega novega Hollywooda. Da ta ni povsem nov pojav, potrjuje že omenjena lestvica; med največjimi uspehi so filmi, ki so nastali na koncu sedemdesetih let in v našem desetletju. Prejšnje desetletje torej ni enovito, ampak očitno prelomljeno, avtorji novega Hollywooda pa v svojih zadnjih filmih vse česče navezujejo na najnovejšo dramaturgijo. Njena samozavest, ki računa na neizmakljiv učinek filmske forme, dopušča navkljub dozdevni kompaktnosti slepe rokave, luknje in slepe pege. Prav zaradi omenjene popolnosti filmske forme, ki v svoji bleščavi nedvomno potegne za seboj filmskega gledalca, prav zaradi pomena in vloge forme v novem Hollywoodu se zdi že skoraj netaktno omenjati dramaturške nejasnosti, zlasti razcep na koncu filma; toda usoda podvojenega junaka je irelevantna, saj pomeni paralelnost oziroma „prostor“, ta pa s strogo linearnostjo filmske naracije nima skupne točke. Odveč je pripomniti, da se junak zbudi v novi čas v istem položaju, kakor se je predramil tik pred svojim časovnim tripom.

Marko Golja

Vojakova zgodba

(Soldier's Story)

režija:	Norman Jewison
scenarij:	Charles Fuller
fotografija:	Russell Boyd
glasba:	Herbie Hancock
igrajo:	Howard E. Rollins, Adolph Caesar, Dennis Lipscomb, Art Evans
produkcija:	Caldix Films, LTD., ZDA, 1984

Vojakova zgodba — zgodba o liku črnskega desetarja čigar sadističen odnos vzbuja pri podrejenih črnskih vojakih strah, celo sovraštvo, ki se stopnjuje do mere, ko postane vzrok njegove smrti — se v filmu Normana Jewisona ne razkrije kot klasična linearna pripoved, ampak z „vračanjem nazaj“, z razkrivanjem ozadja, ki je uzrokovalo njegovo smrt. Tako se umor dogodi že na začetku filma, pri čemer zvemo morilčevo ime („Joe ti si mi zmeraj bil všeč“) ki ga izgovori pijani desetar, preden omahne začet od strelav, ne razkrije pa se morilčev obraz, saj dogajanje spremljamo vodeni s subjektivno kamero (morilčevimi očmi) kar naj bi bil zadosten razlog za stopnjevanje dramatičnosti, ki jo narekuje zgoraj omenjena narativnost filma.

Črnski „captain“, pravnik, se kljub prepričevanju, da je umor zakrivil „Klan“ (dogajanje je postavljeno v začetek druge svetovne vojne, ko organizacija ni mirovala) odloči primer razrešiti po pravni poti in zasljuše črnske vojake, katerih vsaka s flash-back vizualizirana prepoved, je „zgodba“ zase, poseg v preteklost, ki gledalcu vzbuja dvom v realnost (resničnost zgodbe) saj vidi samo tisto, kar posamezni vojak pripoveduje. Dvoumnost značilna za ta modus pripovedi oziroma flash-back se tukaj ne potrjuje kot lažnost, prej kot „pomanjkljivost“, kot

nekaj čemur je treba poiskati manjkajoči del in tisto kar gledalca zapeljuje k iskanju, je prav neka presežna vrednost, namreč morilčevo ime, zato se ti flash-backi nenaključno uvajajo z velikim planom obraza posameznih vojakov.

Dramska učinkovitost teh „zgodb“ temelji na konfliktu med desetarjem in podrejenimi, na njihovih reakcijah na sadističen odnos, kar jih premesti iz okvirja razmerja do območja delovanja (vojaki), s čimer prevzemajo psihološke konsistence (posamezniki), neposredno s tem pa se opredeljuje tudi lik desetarja. „Nevzdržnost“ zaradi njegovega izživljanja, ki podredi nekoga v strahopetnega priležnika, napelje nekoga drugega v samomor, pa se v gledalcu razreši v „zadoščenje“, ko tretjega izzove k fizičnemu obračunu, kar pa za desetarja predstavlja edino „vrednoto“ pač v skladu s frustracijo: črnci so premalo uporni, so brez identitete. Če je gledalec na tej točki filma zasluil vsaj psihološki motiv za umor, pa je še vnaprej zapeljan s „Klanom“ („zgodba“ o dveh častnikih — belcih, ki desetarju grozita, razdražena zaradi njegovega vedenja), ki je v vlogi sovražnega političnega dejavnika efekten prav v toliko, kolikor ostaja le zavajajoči element in sicer vse do takrat, ko se zdi, da je „zgodba“ nasilno prekinjena, kot da ji je odvzet konec samo zato, ker je že



skrajni čas, da nastopi „zakon“. To se tudi zgodi, a z njim je dokazana samo nevpletenost belcev, razkritje morilca pa je prepuščeno filmu, sledi, ki prestraši edino pričo umora, ki po neuspelem begu prizna in še v enem flash-backu „rekonstruira“ umor oziroma „vizualizira“ tisti obraz — telo — kader, ki je pri prizoru desetarjeve smrti ostal v offu ali zunaj vidnega polja. In prav z „razkritjem“ obraza se izkaže „zahrbtnost“ filma, namreč v tistem trenutku „zadoščenja“, ko smo spregledali, da se edino izzvani dvoboj s pestmi med desetarjem in vojakom lahko nanaša na njegove predsmrtne

besede, da je on bil tisti, ki je bil desetarju najbolj všeč. In konec koncev imela sta nekaj skupnega, tisto, na kar je film skušal odgovoriti, namreč zakaj sta mislila, da imata pravico odločati o tem kakšna naj bi bila njuna rasa.

Cvetka Flakus

Biti zaljubljen

(Falling in Love)

režija:	Ulu Grosbard
scenarij:	Michael Christopher
fotografija:	Peter Suschitzky
glasba:	Dave Grusin
igrajo:	Robert de Niro, Meryl Streep, Hrvy Kestel, Jane Kasczmarek
produkcija	Paramount, ZDA, 1985

Vsaj pogojno lahko vso filmsko fikcijo, glede na estetski odnos do življenjske realitete, razporedimo v dvoje globalnih sklopov: v enega sodijo zgodbe, ki se z realiteto napajajo, jo povzemajo in ponazarjajo, jo razčlenjujejo, v drugega vsa tista fikcija, ki stvarna življenjska razmerja nadgrajuje, jih prebija, se jim odmika, oblikujoč z domišljijo nove, v pravem pomenu besede fiktivne svetove. Realizem in nadrealizem, vsak v svojih mnogoterih inačicah, ki segajo od medsebojnih prelivov med obema temeljnima estetskima pristopoma do njunih vsak-sebi zazrtih skrajnosti.

Zgodba filma **Falling in Love** (z možnostjo prevajanja naslova v več pomenih: kot Za-

ljubljenost, Ljubljenje, Biti zaljubljen, označujoč, kratkomalo ljubezensko stanje na relaciji masculin-feminin, moški-ženska) je tipični primerik ravnanja v skladu s prvim izmed obeh naznačenih estetskih načel. Za cilj si je zastavila ponazoritev in razčlenitev ene izmed nešteti ljubezenskih dram, ki jih iz dneva v dan na vseh meridijanih poraja neusahljiva dinamika človeškega življenja. Beletrija in film se ob njih, kot ob enem svojih poglavitnih vrelcev, neprenehoma napajata, iščoč bodisi izjemne, ekskluzivno dramatične, torej nevsakdanje prigode, bodisi z navdihom razčlenjujočega zanimanja in strasti zazrte v povsem običajne, ponavljajoče se in znane variacije na erotično te-

mo, ki pa je, kot vzburjeni val človekovega doživljanja, že sama po sebi nekakšna eksaltacija in svojevrsten pribitek, sublimacija vsakdanjega izkustva, se pravi tisto ne-kaj, kar si je vredno posebej ogledovati. Film **Falling in Love** je poglavlje korenine iz tega v estetskem pogledu že več kot globoko preoranega motivnega humusa.

Nič globokopomenskega si ni zastavil za cilj, nobene filozofske sondaže pa tudi nobene estetsko-oblikovalne inventivnosti ali inovativnosti, ki bi segali v prvi plan in po cineastični plati nadgrajevali samo temo. V prvem planu je zgodba ljubezenske slasti, ki iztiri dvoje zaljubljenecv in docela sprevrže doslej ustaljeni „vozni red“ njunega življenja. Povedana in prikazana nam je naravnost, brez stranskih ali nadpomenskih konotacij-skih hotenj, govoreč sama zase, kot nekakšna sladka magma, ki nas s svojo posebno slo in energijo pritegne v svoj svet, nas omami in nas, prek svojih asociativnih vzvodov, navda bodisi z intenzivnim spominjanjem na lastna ljubezenska doživetja bodisi z željo, da bi nam bilo dano tudi samim doživeti podobno vzbujenje čutov in čustev.

V takšnem vzbujanju asociativnih nagibov je navsezadnje tudi vsa namembnost takega fabuliranja.

Tovrstno tematiko in njej prilagojeni filmsko pripovedni stil gojita predvsem francoska in ameriška dramaturgija. Obe nacionalni kinematografiji sta ga vsaka v svoji meri in v skladu s svojimi potenciali, izpilili in razvili do vrhuncev, ki zaznamujejo nekatera najboljša ali vsaj najbolj markantna dela v tej cineastični zvrsti. Brez posebnih naponov si lahko po spominu naštevamo naslove znamenitih del, ki sodijo v ta sklop in ostajajo v nas zapisani kot neke vrste istoznačni odtisi fotografskih posnetkov venomer ponavljajoč se, pa vendar vselej spet nove, spričo vsakokratnih obnovitvenih variacij na temo zanimive in mikavne erotične realitete.

Z enako lahkoto, ki nam omogoča naštevanje teh „absolviranih“ filmskih podoživljanj ljubezenske slasti, je nemara moč tudi definirati karakteristike te psihološko realistične zvrsti, ki se zadovoljuje s kolikor mogoče verističnim povzemanjem ravnanj in dejanj svojih erotično vzbujenih protagonistov, zazrta v dramatična sosledja v njuni eksistenci, ne glede na izid teh notranjih in vnanih pretresov.

Dobršno število primerkov, ki „konstituira“ jo to zvrst in jim lahko pripišemo precej dvomljivo naravo „ljubezenskih romanov in romančkov“, nas opozarja, da poskusi definiranja cineastičnih karakteristik in estetskih norm v tej zvrsti nimajo posebne cene ali pomena, saj imamo večidel opraviti z deli, ki sodijo v drugo ali celo tretjo kakovostno kategorijo, ta pa sama po sebi vrednote nje ne potrebuje niti si ga ne zasluži. V ozadju večinskega tipa teh zgodb, pod njihovo „kožo“ ni ničesar, kar bi štel kot sporočilni naboj in izražalo konotacijski namen ali pomen: ni slika družbenega ali zgodovinskega časa, ni socialna kritika, ni eksistencialni



razmislek. Je pač samo to, kar je: veristično neposreden, psihološko-behavioristični izsek iz življenjske stvarnosti, ogledovane z zanesenim; ganjenim, ljubezenski strasti, ki je motiv in tema pripovedovanja, prilagojenim odnosom, o katerem sicer lahko porečemo, da je lep, pa vendar ves brez teže.

Je **Falling in Love** po svojih karakteristikah in glede na vrednost povedanega drugačen od tipskega vzorca „erotičnega realizma“? Kot vzorec imamo v mislih **Love Story** in njej podobne prototipske izdelke tega žanra. **Falling in Love** skuša biti — o tem priča že kar sama nosilna igralska zasedba — nekakšen vrhunski domet, projekt, ki po izvedbeni plati in s perfekcijo svojih posameznih sestavin štrli iz povprečja, s čimer nedvoumno vzbudi dolžno pozornost, toda vsebinsko jedro in podstat ostaneta kljub temu v domeni estetskih standardov, ki karakterizirajo glavnino tega žanra. Tudi v tej fabulativni inačici nam je sporočeno edino le to, da je biti ljubljen in zaljubljen nekaj posebnega, nekaj vseprešinjajoče omarnega, nekaj docela drugačnega, kot je tičanje v praznem objemu vsakdanjika. Pri tem ne gre za nikakršno novo spoznanje, kvečjemu za vnovično, na novo podano sugestivno ponovitev že znanega in spoznanega.

Z mikavnimi barvnimi odtenki in neko čisto posebno svetlobo so v tem kontekstu vznurjenih strasti preprežene celo neizbežne težave, skozi katere se je prebijati protagonistoma tokratne ljubezenske drame,

že zreli in vsaksebi poročenima, vezanima ljubimcema, ki morata, če hoteča urediti svoj na novo prebujeni erotični sen, potrgati tolkere niti svojih življenjskih obveznosti in navad ter svoje duševne, materialne in siceršnje utirjenosti. Ob uri, ko življenjsko naključje, nakazano, čeprav v tem filmu ne tudi razčlenjeno in dokazano kot logični nasledek njune spontane bivanjske potrebe po spremembi ustaljenih razmerij, ki jima očitno ne zadoščajo več, izerja odločitev za prehod na novo življenjsko pot, morata marsikaj razdreti, se marsičemu odreči, marsikaj scela zastaviti na novo. Ta prehod, o katerem pripoveduje „vso resnico“ zgodba tega filma, je težak osebnostni pretres in veliko očiščenje hkrati.

Toda drama se konča, ko so vse ovire premagane in nam je, ganjenim spričo srečnega izteka, lastnega melodramski estetiki ameriškega dramaturškega modela, podoživeti odrešujoči, zmagoviti objem obeh zaljubljenec.

Ko vse to (samo) všečno fabulativno tkivo znova premislimo, odrešeni sugestibilnega vtisa, s kakršnim nas navdaja samo gledanje in podoživljanje ljubezenske zgodbe, sprevidimo, da v njegovih sestavinah: v scenariju, režiji, igri, scenografiji, fotografiji in drugih elementih vseskozi dobro narejene „izdelka“ ni ničesar, kar bi prinašalo prebitek gledanja in se nam kakorkoli trajneje vcepilo v zavest.

Viktor Konjar

kritika

prizorišče je veselje z mejami v neskončnosti.

Zgodovina žanra pozna vsaj dva filma, Kubrickovo **Odisejo 2001** in Tarkovskega **Solaris**, katerih prizorišča so vesoljske prostranstva, in ki sodita ne samo v vrh žanra, ampak tudi presegata njegove meje in se uvrščata med nadpovprečne, tako imenovane umetniške filme. Oba filma sta nastala v „zlatem“ obdobju žanra. Značilno za nju je, da poleg zgolj vesoljske problematike obravnava občloveška vprašanja, ki so za oba filma bistvena in identifikatorna. Takšni problemi so predvsem človeška identiteta, smisel, njegov začetek in konec, soočenje z ničem in absolutnim. Za razliko od obeh filmov, ki kažeta možnosti dolgo časa podcenjevanega žanra, pa film **Vesoljski brodolomci** pada v gluhi epigonski čas, o čemer pričajo že njegovi motivi. Na istem planetu se znajdeti Zemljan in Drak, prebivalec planeta Drakon. Kot pilota in pripadnika različnih osvajalnih sil sta bila na nebu sovražnika, po zasilnem pristanku pa se morata zblížati, če hočeta preživeti. Filmska zgodba je prevedljiva v aktualizem: mi (film je ameriški!) in oni (Rusi oziroma Sovjeti), čeprav so drugačni, moramo sodelovati, da preživimo. Ta aktualitična plast je dopolnjena z melodramatsko. Tuje bitje, Drak, združuje v sebi oba spola, tako se prelevi iz bojvnika v mater, ki rodi Drakca, za katerega mora po očetovi oziroma materini strani skrbeti Zemljan. Če pomeni brezspolnost filma **Vesoljski brodolomci** ohranjanje žanrske tradicije, pa k njegovi sinkretičnosti dodatno prispevajo občasni nagli vdori nasilnih rok v kader oziroma Drakov sprva grozljivi obraz. Oba navržena elementa sta iz arzenala groljivk. Ob očitnih dramaturških slabostih filma **Vesoljski brodolomci** informira o sodobnih tendencah v „science-fiction“ žanru, ki je vse bolj razpet med melodramo in aktualizmom, svojo dinamiko pa si zagotavlja s prvotno tujezdni elementi. Tako zastavljen film seveda nujno opušča za umetnost neprimerno bolj relevantna vprašanja. Poleg prevajalske netočnosti, ki prevede naslov filma **Enemy Mine** (!) v **Vesoljske brodolomci**, čeprav sta samo dva, ima Petersenov film tudi svojo svetlo stran. Drak se čudi Zemljanovi grdoti, kar je zaušnica antropocentrizmu; Zemljan pa, ker ni sposoben, da bi si zapomnil Drakovo ime, poimenuje le-tega „Jerry“, kar je vzdevek, s katerim so angleški vojaki že med prvo svetovno vojno imenovali Nemce. Takšno poimenovanje je učinkovito zato, ker senči razmerje med obema brodolomcema oziroma opozarja na latentno konfliktnost. Tako Wolfgang Petersen s sprejembo dikcije omenjenega vzdevka z lahkoto ustvarja napetost med nasprotujočima poloma, med prijateljstvom in sovraštvom.

Marko Golja

Vesoljski brodolomci

(Enemy Mine)

režija:	Wolfgang Petersen
scenarij:	Edward Khmara
fotografija:	Thony Imi
glasba:	Maurice Jarre
igrajo:	Dennis Quaid, Louis Gosset, jr., Brion James, Carolyn McCormick
produkcija	Kings Road Entertainment, ZDA, 1985

Režiser filma **Vesoljski brodolomci** je Wolfgang Petersen, ki je opozoril nase že s svojim prvim celovečernim filmom, s **Podmor-nico**. Pri snemanju filma **Vesoljski brodolomci** pa Petersen ni prešel samo iz vojnega žanra v žanr tako imenovane znanstvene fantastike, ampak je zamenjal tudi producenta; tokrat je snemal z ameriški dolarji. In ker je znano, da ameriški producenti omogočajo evropskim režiserjem, da širokopotežno naredijo svoj prvi ameriški nareciv, film **Vesoljski brodolomci** ne priča samo o Petersenovi ustvarjalni poti, ampak še mnogo bolj o stranpoteh, po katerih hodi dandanašnja takoiimenovana znanstvena fantastika.

Termin znanstvena fantastika je vtkan v pričujoči zapis z distanco iz vrste razlogov, predvsem pa zaradi svoje ohlapnosti, nejasnosti in tudi netočnosti. O ohlapnosti sintagme priča njena uporaba, saj različni avtorji stlačijo vanjo marsikaj, nekateri celo antična dela, drugi začenjajo s Frankensteinom Mary Shelley, tretji še kasneje. Raztegljivost te sintagme izvira verjetno iz nejasnosti, kaj sploh je bistvo znanstvene fantastike, katere so tiste značilnosti, ki jo ločijo od ostale literature in filma. Angleški pojem

„fiction“, ki je drugi člen originalne sintagme, je nedvomno širši pojem od pojma „fantastika“, saj pomeni vso, izvorno literarno, produkcijo, ki je v opoziciji z vsem, kar je resnično, informativno, poučno, leksikografsko, skratka „non-fiction“. Če angleški termin pokriva vso paleto izmišljenj oziroma invencij, pa domači termin fantastike označuje nekaj izjemnega, nenavadnega, nadčutnega, redkega, neverjetnega. Zaradi takšnega razmika med obema pojmom prihaja pogosto tudi do površnih žanrskih opredelitev. Kolikor „science-fiction“ izvorno v najširšem pomenu pomeni izmišljiljo, ki jo inspirira oziroma stimulira znanost, njene vizije, možnosti, ugibanja, potem v žanru seveda ni prostora za različne vampirje in vse tisto, kar prihaja iz mitologij in drugih virov. Štorije o tovrstnih stvorih sodijo v žanr fantastike, ki je samostojen filmski žanr s svojo zgodovino in omejitvami. Toda dokler bo žanr „science-fiction“ poistoveten s fantastiko v ožjem pomenu, bo prihajalo do nesporazumov, ko posamezni avtorji tlačijo v „science-fiction“ vse po vrsti od grozljivk pa do že omenjene fantastike. V ris tako okleščene žanra „science-fiction“ pa nedvomno sodijo filmi, katerih

MONTAŽA SPOMINA

1. OKINAWA/ NORMANDIJA

Na petinpetdeseti strani šestega zvezka *Splošne enciklopedije* (Opća enciklopedija Leksikografskog zavoda, Zagreb 1980, dalje OE) najdemo ob geslu *Normandija* tudi odstavek *Desant na Normandijo*. Iz njega izvem, da je na tem ozemlju potekala največja pomorsko-desantna operacija v zgodovini človeštva. „Začela se je po težkem bombardiranju iz zraka, 6. VI. 1944, z izkrcavanjem britanskih, ameriških in drugih sil z britanskega otoka na obalo Normandije.“ Na odseku obale, ki je bil dolg približno 100 km, se je borilo 4000 desantnih čolnov, 700 vojaških ladij in 13000 letal. Nad geslom najdemo na levi strani zemljevid, ki kaže smeri gibanja posamičnih enot in kraje, kjer so se izkrcale. Na desni je fotografija, ki jo spremlja didaskalija „Izkrcanje zaveznikov 6. VI. 1944“. Na fotografiji so dobro vidne številke na premcih posamičnih ladij: 220, 1415, 1000 in 1265. Številka ladje, ki stoji v spodnjem desnem kotu slike, je slabo vidna in ni mogoče razbrati, če gre za 1049 ali za kaj drugega. Četudi za Normandijo še nikoli nismo slišali, lahko torej že z bežnim pogledom čez 55. stran OE izvem bistvene podatke o desantu: kraj, kjer so se enote borile, lahko najdemo na zemljevidu; fotografija pa nam pars pro toto dokazuje, da je do desanta res prišlo in da je bil na mestu samem tudi fotograf, ki ga je fiksiral na film. Kaj drugega kot dokaz, da se enciklopedijsko geslo nanaša na dogodek, ki se je res pripetil, fotografija ne more biti. Iz nje namreč ne moremo razbrati niti tehničnih podrobnosti vojaških operacij niti števila vojakov, ki so v njej sodelovali, niti kakšne druge podrobnosti. Fotografija je tukaj natisnjena namesto dogodka samega, ker si enciklopedija pač ne more privoščiti, da bi k vsakemu od svojih gesel priložila še referenta. Da gre za ves dogodek, nas poduči didaskalija, ki ne omenja niti imena obale niti oznake enot, ki so na njej. Tistih nekaj ladij s številkami je „izkrcanje zaveznikov“, kos plaže pred njimi pa Normandija. Bralec seveda nima nobene možnosti, da bi preveril, če fotografija zares odslikava kakšen predel Normandije in če so tiste ladje zares sodelovale v kakšnih operacijah. Ne more biti prepričan niti o tem, da je fotografija dokumentaren posnetek, ne pa posnetek scenarija za film „Desant na Normandijo“. Vsekakor pa ve, da ne gre za umetniško delo, ker reprodukcije umetnin OE pospremi z navedkom avtorja, datuma nastanka in muzeja ali privatne zbirke, kjer umetnino hranijo. Bralec mora OE verjeti, da za fotografijo stoji referent, da bi lahko z malo potrpljenja našel plažo, kjer je bila fotografija posneta in da so 6. VI. 1944 tam res pristale ladje z vojaškimi enotami. Če bi se leta 1944 po naključju znašel v Normandiji, bi pred očmi videl prav ta prizor, videl pa bi tudi fotografa, ki ga je posnel. Ker pa je verjetnost, da bi bil med bralci OE tudi kakšen očividec, ki bi svoje spomine lahko primerjal s fotografijo, zanesljivo lahko sklenemo, da je fotografija

mnemotehnično pomagalo, s katerim si bralec OE lahko desant na Normandijo predstavlja. OE mu nudi nekaj vizualnih znakov, s katerimi bo lahko perceptivno oblikoval predstave o tem zgodovinskem dogodku.

Na strani 156 istega zvezka najdemo geslo *Okinawa*. Tam zvedemo, da je bil otok Okinawa med drugo svetovno vojno prizorišče največje amfibijske operacije na Pacifiku. „Sodelovalo je 183000 ameriških vojakov, 1727 letal in 1321 bojnih ladij.“ Gesla ne spremlja nikakršen zemljevid, zato pa v spodnjem levem kotu strani najdemo fotografijo z napisom: „OKINAWA, izkrcavanje ameriških sil“. Na sliki spet vidimo košček obale in malo dlje nekaj ladij, ki so razporejene enako kot na fotografiji, ki je spremljala Normandijo. Tudi na teh ladjah so številke: 220, 1415, 1000 in 1265. Tudi tukaj je številka ladje, ki stoji v spodnjem desnem kotu slike slabo vidna in ni mogoče razbrati, če gre za 1049 ali za kaj drugega. OE je pod geslom dveh različnih vojaških operacij, ki sta se dogajali na dveh različnih kontinentih, objavila isto fotografijo.

Ali potemtakem sklep, da je fotografija tukaj natisnjena namesto nekega konkretnega dogodka — da torej priča o tem, da se je bil dogodek res dogodil — še velja? O tem, da naj bi si bralec z njeno pomočjo nekaj predstavljal, namreč skoraj ne gre dvomiti. Ampak kaj? Zelo nazorno si lahko predstavljamo, da OE vara. Notranja nekonsistentnost dveh gesel je zadosten razlog za to, da podvomi v konsistentnost celotnega projekta. Posebej še, ker OE samo sebe definira kot ideološki projekt: „Za razliko od leksikona, ki razčlenjuje gradivo na najmanjše mogoče enote in se omejuje na lapidarne definicije in osnovna dejstva, enciklopedija sintetizira človeška znanja in veščine v obliki kompleksnih, zaokroženih celot, v katerih je, poleg izčrpnih faktografskih podatkov, detaljnih dejstvenih razlag in zgodovinskega pregleda, najpogostejše vsebovana kritična analiza in idejna ocena obravnavanih pojavov in oseb.“ (OE, zvezek 2, str. 561). Če je v „izčrpnih faktografskih podatkih“ že vsebovana „idejna ocena“, je OE sama sebi ustvarila podlago, da se konstituira kot falsifikat. Podmena enciklopedije je, da zunaj nje res obstaja svet, ki ga je zajela v geslih.

Ker pa med svetom in njo stoji ekran „idejne ocene“, katere pravila niso eksplicirana, je to svet, ki ga postavljajo prav kriteriji „idejne ocene“. Lahko je skratka, katerikoli svet. Hkrati nas sicer tudi prepričuje o tem, da svet, o katerem govori, ni fikcijski, da skratka ni proizvod domišljije enciklopedistov, ampak da je mogoče za vsako od gesel najti tudi referenta, vendar nas primerjava že dveh skromnih gesel zanesa na teren dvoma.

Denimo, da ne vemo, kaj je to Desant na Normandijo. Prvo, kar bomo storili, bo pač to, da bomo šli pogledat v OE. Ta nam bo povedala, da gre za dogodek, ki se je resnično zgodil, priložila bo „idejno oceno“ in fotografski dokaz, da si ne izmišlja. Če nas bo radovednost zanesla še do Okinawe, pa

nas bo ista fotografija napolnila k pomisleku, da si OE izmišlja dogodke in jih podkrepljuje s falsificiranimi dokazi. Kje torej poiskati dokaz, da je med Drugo svetovno vojno res prihajalo do desantov ali, da je kje kdaj sploh bila kakšna druga svetovna vojna?

Ker nam je OE pomagala posumiti tudi v vso verigo, ki pelje od dogodka do nje same — če vara OE, potem lahko varajo tudi vse druge enciklopedije, zgodovinske knjige in ostale interpretacije — bi morali najti velik relikv dogodka samega. Nekaj, kar nosi nedvomno datum 6. VI. 1944 ali 1. IV. 1945. Obisk normandijskih ali okinawskih plaž ne zadošča. Sledove morebitne invazije je čas izbrisal, če pa že na katerega naletimo spet ne moremo vedeti, če ga niso tja morda postavili pozneje. Nedvomno bomo naleteli na kakšen spomenik, spominsko ploščo ali drug relikv kulturološkega čaščenja zgodovine. Vendar nas bo že napis „Tukaj so se 6. VI. 1944 izkrcali zavezniki“ prepričal, da je bil postavljen pozneje. Med izkrcavanjem pač niso imeli časa za sprotne obeleževanje zgodovinskih dogodkov. Sicer pa med izkrcavanjem sploh niso vedeli, da sodelujejo v zgodovinskem dogodku. Nemci bi prav lahko bili zmagali v vojni in dogodke prirojili svoji idejni oceni.

Ker je dogodek sam mrknil in bomo na plaži, ki jo kaže fotografija iz OE, prej naleteli na kopico kopalcev ali ornitologov kot pa na njegove sledove, se splača pogledati v tiste vire, ki zgodovino sproti zapisujejo. V sam vir fotografije, v medijsko reprezentacijo dogodka. Tukaj naletimo na množico spomenikov, ki nosijo datum 6. VI. 1945 in so bili postavljeni tisti hip, ko so se čete izkrcavale na obalo. Časopisi, arhivi radijskih in filmskih hiš so polni poročil, komentarjev in neposrednih vtisov z bojišča. Med njimi bomo našli tudi fotografijo, ki jo je objavila OE, z nedvoumnim pripisom, da gre za izkrcanje v Normandiji. Ker je med izkrcanjem v Evropi in zadnjimi fazami pacifiške kampanje minilo skoraj eno leto in so fotografijo dneva D objavili pred izkrcanjem na Okinawo, lahko torej sklenemo, da je pod geslom „Izkrcanje v Okinawi“ objavljena fotografija „Izkrcanja v Normandiji“. To je za medije kar lep dosežek. Postali so kriteriji resničnosti enciklopedijskega gesla. Če ne bi bili po naključju opazili neskladja med dvema gesloma v OE, bi bili prepričani o nasprotnem. Mediji so efermni, njihova življenjska doba je nekaj ur, v najboljšem primeru nekaj dni, enciklopedija pa fiksira večne resnice, ki trajajo vsaj toliko, kolikor traja družbeni red, v katerem so bile napisane. Ko se spremenijo kriteriji „idejne ocene“, je treba kakopak tudi enciklopedijo napisati na novo.

Fotografija „Izkrcanja v Normandiji“ je torej registrirala dogodek, ki se je resnično zgodil. Izvodi *London Timesa* ali *Christian Science Monitorja* z ustreznimi datumi nas o tem prepričujejo. Toda ali je to že dokaz, da se je bil dogodek res zgodil?

Za dogodke, ki jih najdemo registrirane v angleškem časopisu po letu 1724, lahko s

precejšnjo mero gotovosti trdimo, da so se res zgodili. Tega leta je namreč angleški kralj izdal *Stamp Act*. To je bil zakon, ki je urejal tisk. V takratno časopisje je vnesel novost, ki je predpostavki, da časopisi govorijo o svetu, ki res obstaja, da si skratka ne izmišljajo dogodkov, dal pravno podlago. Do tega leta namreč časopisi niso bili dolžni novičarskih prispevkov na kakršenkoli način ločevati od literarnih spisov domišljajske narave. *Stamp Act* pa je nenaumno prisilil založnike, da ti dve področji ločijo. Novice, to, kar danes tvori jedro dnevnega časopisja, je namreč obdavljal in pustil ostale pisateljske proizvode neobdavčene. Pred tem so bili vsi časopisni žanri del enotne literarne govorice. (prim. Ken Worpole, *Dockers & Detectives*, Verso Editions, 1983, še posebej esej *Fictional Politics: Traditions and Trajectories*)

Stamp Act kakopak ni definiral meje med imaginarnimi besedili in besedili, ki so bila emanacija predmetnega sveta. Definirali so jo založniki in pisci, ki so bežali pred davkarijo. Prav zahteva po ločitvi govoric je dala literaturi novo orodje. V pravnih zadevah nepoučeni bralec bi lahko Fieldingovega *Toma Jonesa* prav lahko zamenjal z daljšo reportažo. V sami knjigi ni našel nobenega nastavka za to, da gre za „fiction“, prav nasprotno. Fielding se na več mestih prav trudi zatrjevati, da gre za „non fiction“. Kar se knjige same tiče, bi jo bil prav lahko napisal novinar z malo boljšim stilom. Če je bralec sledil usodi mladega Jonesa v podlistku časopisa, ki je objavljajl tudi vsakdanje novice, jo je mimogrede vzel zares. Ken Worpole navaja več dokazov, da se je to tudi zares dogajalo.

Pravnim zagotovilom *Stamp Acta* navkljub pa vemo, da laž v časopisih ni nič neobičajnega. Še posebej poročila o vojnih dogodkih so praviloma sumljive narave. Knightleyjeva zgodovina vojnega dopisništva (Philip Knightley, *Prva žrtev*, Založba Borec, Ljubljana 1981) je zgodovina netočnosti, polresnic in falsifikatov. Javnost, ki je preko časopisov spremljala Bursko vojno, ameriško secesijsko vojno, predvsem pa prvo svetovno vojno, je spremljala potek dogodkov, ki se niso nikoli zgodili, brala opise bitk, ki jih nikoli ni bilo, ali pretresljive reportaže o bitkah, ki so se sicer zares odvijale, vendar so jih dopisniki pisali desetine kilometrov stran od bojišča. Če so na bitki bili kot očividci — in takih dopisnikov je bilo veliko — pa so morali poročila oddati v pregled vojaški cenzuri, ki jih je oklestila, preuredila podatke, vnesla kraje, ki jih ni bilo na nobenem zemljevidu, zbrisala kraje, ki so zares obstajali, poraze spremenila v zmage in prikrojevala število žrtev trenutnim potrebam. Fronta je vedno imela dve strani, dve javnosti, ki sta spremljali poročila na različnih straneh in nista brali zgolj kontradiktornih poročil, ampak poročila, ki se niso ujemale niti v kontradiktornosti. Vojaški cenzorski dispozitivi niso potvarjali novic po naprejšnjem načrtu, ampak so hoteli zbegati sovražnika — poročilo s fronte bi lahko bil vir informacij za nasprotnikove obveščevalne

službe — in so ustvarjali načrtno zmedo, kjer se niti laži niso držale pravil. Edino kar je na obeh straneh ustrezalo dejstvu, je bilo to, da vojna res poteka. Vse drugo je bila lepljenka domišljajskih literarnih proizvodov in prenašenih poročil. Nema lokrat se je za bralce vojna celo že končala, na bojišču pa so potekali srčiti boji ali pa so bili časopisi polni posebnih poročil o izmišljenih bojih, vojne pa je že bilo konec. Razvoj komunikacijskih sredstev ni povečal verodostojnosti poročil, ampak je šele omogočil zares prepričljivo falsificiranje. Orwellova domislica o Ministrstvu resnice ni literarna fikcija, ki bi od daleč ekstrapolirala sovjetski informacijski sistem, ampak pedantna deskripcija poročanja dopisnikov z vsega sveta o španski državljanski vojni, od koder je bil Orwel dopisnik. Večina poročil se ni ujemala z ničemer, kar se je dogajalo na bojišču. Pripombe o manipulaciji z bralstvom, poslušalstvom ali gledalstvom ne povedo ničesar. Poročilo, ki ustreza dejstvu, nič manj ne manipulira od poročila, ki je popolnoma izmišljeno. Dober literarni podlistek ali film, ki v ničemer ne prikriva svoje fiktivne plati, dostikrat bolj učinkovito deluje od korektnega članka, ki navaja dejstva. „Dejstva“ je potrebno najprej definirati, jih ločiti od medijske reprezentacije in potem raziskati učinke. Središče problema je prav v medijski reprezentaciji, v produkcijskih procesih teksta, ki je hkrati informacija in posrednik „dejstva“. Prav nevtralni, tehnični prijem v teh produkcijskih procesih gospoduje nad semantično ravni govorice. Ideološka nevtralnost, vsebinska praznost tehničnih prijemov je podlaga za ideološke učinke medijev. Preden se lotimo analize produkcijskih procesov je treba pripomniti, da gre za *industrijske produkcijske procese*. Figura vojnega dopisnika, ki neke na fronti sedi za pisalnim strojem, namesto pisalne mize pa mu služi topovska lafeta ali prazen zaboj z municijo, je tudi sam produkt industrije. Preden je njegov tekst, ki je bil po vsej verjetnosti napisan v štabni pisarni, prišel do stavca, ga je pregledal najprej cenzor, ki je bil neposredno dodeljen poročevalcu. Vsak je imel svojega in spremljal ga je na vsakem koraku. To velja skoraj za vse vojne od ameriške secesijske naprej. Potem ga je pregledalo še več prištabnih cenzorjev. Med prvo svetovno vojno je na primer vsak tekst šel skozi roke petnajstih cenzorjev, preden je prišel do poveljujočega oficirja, ki je poročevalcu dovolil, da ga posreduje z vojaškim telegrafom. Urednik, ki je članek dobil, ga je dal v presojo civilnemu cenzorju, ki je bil neposredno odgovoren vojaškemu oblastem v zaledju. Ko so cenzorji izločili vse informacije, ki bi lahko služile sovražniku in dodali nekaj podrobnosti, ki naj bi ga zbegale, so v uredništvih besedilo prilagodili vsebini člankov prejšnjega dne, izbrali črko in prelom, ter ga objavili na prvi strani ali kje drugje, kar seveda ni bilo vseeno. Izbrali pa so tudi ustrezno fotografijo, ki je dokazovala, da naslov „od našega poročevalca s fronte“ ni naključen in izmišljen, saj je prav fotografija



Apokalipsa zdaj,
režija Francis Ford Coppola

Če torej vojaki na obali niso vedeli, da pri-sostvujejo zgodovinskemu dogodku, so to prav dobro vedeli poslušalci pri radijskih sprejemnikih. Oni so bili, poleg članov generalštaba tudi edini, ki so mu prisostvovali v celoti. Neposredno so namreč poročali tudi iz jadrlnih letal, minolovcev in drugih vozil. Samo *BBC* je imel na bojišču osemindeset reporterjev. Za poslušalce in bralce so zavezniški napredovali, Nemci pa so se umikali z izgubami. Pri Nemcih pa so se propagandisti tokrat že pripravljali na poročila o junaški obrambi ozemlja domovine. V kinodvoranah so nemškim gledalcem predvajali posnetke neuspelega poskusa izkrcanja kanadskih in britanskih čet v Dieppu, ki so bili stari dve leti, komentatorji pa so govorili o bojih v Normandiji.

Od 5000 kanadskih vojakov, ki so se izkrcali 19. VIII. 1942 v Dieppu, jih je padlo 2000. Na obali so bili devet ur in to je bil eden najhujših porazov zaveznikov v Drugi svetovni vojni. Nemška propaganda je imela nekakšno moralno pravico, da kaže posnetke tega poraza med zmagovitim prodorom zaveznikov v Normandijo. *New York World-Telegram* je namreč poročilo o tej katastrofi začel z naslovom „Ameriški tanki in vojak potolkli sovražnika na francoskem ozemlju“. Kako so stvari zares tekale, je postalo nekoliko bolj jasno šele leta 1972, ko so objavili uradne listine s poročilom lorda Louisa Mountbattena. Med vojno samo bralci niso vedeli niti za približno število žrtev niti za to, da je šlo za strahovit poraz. To, kar v OE na strani 55 šestega zvezka stoji namesto desanta na Normandijo in na strani 156 namesto desanta na Okinawo, je precej sumljivega izvora. Tako sumljivega, da postopek sestavljalcev OE že kar težko obtožimo goljufije. Rezultat spektakularizacije dogodkov, ki so ga izumili mediji, je namreč nekakšna univerzalna zamenljivost vizualnih sporočil. Medijska praksa namreč kaže, da lahko karkoli stoji namesto česar-koli. Prav fotografija in film, ki naj bi bila tako zelo vezana na „dejstvo“ raven dogodka, že ob nastanku ne samo podležeta interpretacijskim posegom montaže, kota kamere, osvetlitve, izbora objekta itd., ampak skozi medijsko predelavo postaneta nadomestka za dogodek sploh. Posamično se pretvori v obče in s pojavitvijo v medijih ponovno postane dokaz obstajanja posamičnega.

Kaj je v medijski praksi takega, da omogoča takšno delovanje znakovnih sistemov? In kako se te preobrazbe znakov dogajajo v posamičnih medijih. Če namreč rečemo „radio in televizija sta medija“, smo na videz izrekli popolnoma smiselno izjavo. Radio je medij in prav tako je medij tudi televizija. Če rečemo „knjiga je medij“, ima tudi ta izjava smisel. Če pa rečemo „knjiga je medij, tako kot sta radio in televizija medija in tako kot je medij tudi film“, smo izrekli nesmisel. In na kaj z medijem mislimo? Na Sonyjev sprejemnik ali na celotno masinerijo, ki mu posreduje program. Če na to drugo, potem je medij tudi tiskarna oziroma že vsak pisalni stroj.

nezaupljiva do dopisnikov, da celo vojna ni pripustila k bojišču tako rekoč nobenega dopisnika.

Takšen način kontrole medijev je med drugo svetovno vojno proizvedel kar nekaj motivov, ki so potem prišli tudi v zgodovinske knjige. Najznamenitejša sta bila morda *Dunquirke* in *Bitka za Anglijo*. Kar so mediji med vojno poročali o njih, ni bilo skoraj nič res. Deloma so bili ti miti razgrajeni dvajset ali trideset let po vojni, bralstvo tedanjih časopisov in poslušalstvo radijskih postaj pa je sledilo nastajanju mitov, ne pa poročilom o dogodkih.

Prepričljivost časopisnih poročil je zaradi tega trpela. V generalnem štabu zavezniških sil so se tega dobro zavedali, niso pa mogli odgovoriti z načinom, ki si ga je izbral Goebels. Nemško propagandno ministrstvo je preprosto rekrutiralo vse novinarje, filmske snemalce, radijske poročevalce in igralce ter postavilo pokonci industrijo informacij, ki jo je v celoti kontroliralo ministrstvo samo. Zato nemška poročila praviloma niso bila kontradiktorna, kar se je dogajalo zahodnim zaveznikom.

Zavezniški dopisnikov niso mogli kar naravnost proglasiti za svoje uslužbenke, tisto malo svobode, kar so je dopuščali, pa je povzročalo same probleme. Sledili so si protesti zaradi omejevanja dostopa do informacij in obsesije z uradnimi komuničkami. Pri desantu na Normandijo so ubrali dru-

gačno taktiko in uvedli princip spektakularne reprezentacije vojne. To je tudi ena prvih velikih bitk, ki je doživela neposreden radijski prenos. Akreditivne je dobilo 558 dopisnikov, radijskih reporterjev, fotografov in snemalcev. Pred desantom so jih en teden vse zadržali na Škotskem. Ker je bila pri tolikšnem številu reporterjev velika možnost, da ubeži tudi kakšna nekontrolirana informacija, so na vsak desantni čoln postavili tudi po enega cenzorja. Cenzorji so bili tudi med izkrcavalnimi enotami, tako da je na vsak del zasedene obale med prvimi prišel oficir, ki je sproti cenzuriral poročila. Če je bila možnost, da gre pri sami operaciji kaj narobe, precejšnja, pa je bila pravilnost medijske reprezentacije zagotovljena. Dopisniki so bili popolnoma odvisni od vojske in so raje poročali „v skladu z dogodki“. Med vso operacijo niso oddali niti enega poročila, ki vojski ne bi ugaljal. Prvi dan so odposlali 700000 besed.

Prvi neposreden radijski prenos je oddajal komodor W. Helmore z bombnika „mitchell“. „To je zgodovina; to je stvar, o kateri ne morem govoriti dobro v letalu, ker mi v ušesih brni ropot strojev. Ampak to je za nas resnično veličasten trenutek... Čutim odmaknjenost od sveta in ta čudni občutek, da se natančno v tem trenutku začenja nekaj, od česar je odvisna zgodovina človeštva...“ (Philip Knightley, str. 357). Ostala poročila so bila podobna temu.

nudila čutnonazorni dokaz, da poročevalec poroča o stvareh, ki jih je bil videl na lastne oči. Fotografijo ali risbo so posredovali štabni oficirji in je lahko bila posneta kdajkoli in kjerkoli.

Morda najznamenitejša vojna fotografija vseh časov *Trenutek smrti* — pripadnik republikanske milice pada na tla zadet od uporniške krogle — ki naj bi jo bil fotograf Robert Capa posnel med bojem, je po vsej verjetnosti fotografija vojaka, ki mu je spodrsnilo med vajami na blatnem terenu. Zgodbic o tem, kako je nastala, je veliko in nekatere so prav zabavne.

Revija *Life* jo je objavila s podnapisom „Fotoaparar Roberta Capa je zabeležil trenutek, ko je španskega vojaka zadela v glavo krogla na bojišču pri Cordobi“. In čeprav na vojakovi glavi ni prav nobene rane iz strelnega orožja, je prav ta fotografija odigrala izjemno vlogo pri rekrutiranju prostovoljcev, spremenila je svetovno javno mnenje o Španski državljanski vojni. Capa je za objavo slike zvedel dva meseca po objavi in takrat je slika že kar pomenila „Špansko državljansko vojno“.

Če je bilo med drugo svetovno vojno dopisnikom sploh dovoljeno obiskati bojišče, so to lahko storili le s posebnim dovoljenjem štaba. Prizorišča so si ogledovali po bitkah, od daleč, v glavnem pa so morali prepisovati štabne komuničke. Sovjetska zveza je bila še iz revolucijskih časov tako

„Desant na Normandijo“ je lahko naslov časopisnega članka, ki je nastal med dogodkom samim, filmske reportaže, ki so jo posneli zavezniki, filmske reportaže, ki so jo nemški propagandisti zmontirali iz posnetkov neuspelega izkrcanja v Dieppu, radijske igre, televizijske nadaljevanke, romana, stripa ali holografije. Časopisni članek, ki zase trdi, da je nepristranska reportaža, je lahko popolnoma fikcijsko delo, deluje pa kot emanacija konkretnih dogodkov, medtem ko je strip, kot izrazito imaginarno podjetje, lahko izrisan po resničnih dogodkih in povsem ustreza dogodkom. Televizijska reportaža je lahko še posebej resnična. Televizija lahko scitira vse druge medije, ker pri desantu pač ni bila zraven. Lahko montira filmske posnetke, ki so jih posneli zavezniki ali Goebels, pokaže fotografije z obeh strani in časopisne naslovnice, odlomek iz kakšnega filma, ki je nastal na podlagi literarne predloge, in doda intervjuje z očitvici. Za zvočno opremo lahko porabi posnetke radijskih oddaj in jih podlaga z izvirnimi posnetki glasbe Glenna Millerja in vse skupaj premontira v neskončno število žanrskih from, od televizijske reportaže, ki je lahko pravi „dokumentarec“, do televizijske drame. Vse to lahko počne po vnaprejšnjem scenariju ali pa sledi logiki slikovnega in zvočnega materiala.

Resničnost ali neresničnost, celo lažnivost posamičnih delov je videti irelevantna. Resnica je lahko resnica umetniškega dela, in fiktivnost posamičnih prizorov ne igra nobene vloge, popolnoma verodostojno časopisno poročilo pa je lahko videti v celoti izmišljeno. Kje so torej kriteriji resničnosti medijskih izjav, kakšne so metode njihovega preverjanja?

Na prvi pogled se mediji kažejo kot zanimiv objekt raziskovanja. Nenehoma proizvajajo znakovne sisteme, ki skozi prodirajo namesto sveta samega. In to počno brez prestopa. Še tako droben tranzitorski sprejemnik na kateremkoli koncu sveta ulovi plejado industrijsko proizvedenih znakov, ki pričajo, če že ne tega, da za njimi stoji svet, pa vsaj o lastnih produkcijskih procesih.

2. TOTALNI PLAN/TOTALNA VOJNA

Vozlišče Coppolovega filma **Apocalypse Now**, vsekakor pa njegov najbolj spektakularni del, je helikopterski napad na vietnamsko vas. Očitne so reminiscence na hollywoodsko interpretacijo taktike ameriške lahke konjenice v boju proti Indijancem (helikopterska enota se tudi imenuje lahka konjenica in nosi oznake iz 19. stoletja), ples Valkirij podpre dramaturško napetost, The Doors pa z glasbo prizor datira. The Doors so bili glasba Vijetnama. To, kar gledalcu vzbuja vtis, da je ta prizor že neke videl, pa niso spomini na Hollywood, ampak neskončna vrsta televizijskih reportaž iz Vietnama. Ameriška vojska je z različnimi pritiski sicer poskušala omejiti razdiralni učinek televizijskih poročil, zaradi slabih izkušenj s Koreje pa ni nikoli vpeljala direktne

cenzure. Televizijske ekipe so imele skoraj neomejene možnosti gibanja po bojišču, omejevala jih je zgolj okornost njihove lastne tehnike. V ekipi so bili novinar, kameraman in tonski tehnik, kamere in rekorderji pa so bili težki, okretnost ekip zaradi tega majhna. V veliko boljšem položaju so bili na primer časopisni fotografi, vendar si je večina sveta ogledala vietnamsko vojno na televizijskih ekranih. Vojska je akreditiranim novinarjem in TV ekipam omogočila uporabo vojaških sredstev, če niso ovirali gibanja enot, zagotovila jim je prehrano in minimalno osebno varnost. V zadnjih letih vojne ekipe niso smele spremljati zgolj masovnih bombniških napadov na Vietnam, Laos in Kampučijo. Sicer pa od tam tudi ni bilo kaj videti, ker so bili posnetki s stratosferskih bombnikov vedno enaki. Spodaj je bila džungla, odprl se je trebuh bombnika, na zemlji so se pojavili dimni oblaki. Helikopterski napad pa je bil za televizijsko reportažo idealen. Kamera je s pilotove čelade in sončnih očal zdrsnila v notranjost helikopterja, kjer je čepelo nekaj napetih ali utrujenih vojakov, se premaknila k stranski loputi, kjer je čepel ostrostrelec z M 18 v roki, se nagnila čez rob in ulovila 22 milimetrski strojnik na podnožju ter cevi metalcev raket. Ko se je akcija začela, so si sledili bližnji posnetki pilotovih rok na sprožilcih, rafalov strojnic, poletavanja raket, totalov bojišča in hitrih zoomov na zadetke, ob straneh pa so brzeli drugi helikopterji. Spodaj so gorele hiše, eksplodirale bombe, padali ljudje. Po prvem čiščenju terena so se izkrcali marinci, z njimi pa tudi televizijske ekipe. Iz helikopterja so poskakali vojaki, zagorelo je nekaj hiš, kamera na metalcu plamena, hiter obrat na škornje, detajl imena in čina na levi strani prsi in morda posnetek ranjenega marince, ki ga nalagajo v helikopter, ki bo vsak čas poletel. Glas v ofu pa ni popisoval konkretne operacije, ampak govoril o ofenzivi, strategiji in taktiki, številu žrtev, morda o možnosti mirovnih pogajanj, geopolitičnih razmerah itd. Prizori konkretne vojaške akcije so bili slikovna podlaga besedila, ki se je iz Da Nanga selilo v Washington, od tam v Pariz, Moskvo ali London. Televizijske ekipe so bolj malo snemale Saigon in njegovo črno borzo, karsne in taborišča. Kamera, ki se „vozi“ na helikopterju, je našla najimenitnejši način za posredovanje vojaškega spektakla. Z njeno pojavitvijo na bojišču je pravi spektakel šele postal.

„Številni Američani v Vietnamu so začutili neko čudno plat vojne, ki je postala neposredno povezana s televizijo — dejstvo, da se je vojna marsikomu zdela tako neresnična, da je bilo včasih mogoče verjeti, kako se vse skupaj dogaja v kakem veličastnem hollywoodskem studiju in kako smo vsi udeleženci sami statisti, ki nastopajo v novi različici filma **Nazaj v Bataan**. Ameriški vojaki — in tudi dopisniki — so odraščali med gledanjem televizijskih filmov o drugi svetovni vojni, bili so vajeni gledati, kako se Errol Flynn prebija do zmage skozi burmanski pragozd ali kako Brian Donlevy mikasti

Japonce na Koralnem morju, in tako so povezovali svoja doživetja v Vietnamu s hollywoodskimi različicami Amerike v vojni. Michael Herr se je med boji okrog Hueja skupaj z Davidom Greenwayem (*Time*) odločil, da bosta stekla na drug položaj. Spominja se, kako se je zdrzil, ko je nekega marincu rekel frazo, znano iz stotih hollywoodskih filmov: 'Naredila bova manjši skok. Bi naju hotel kriti?' Zatorej ne smemo biti presenečeni ob dejstvu, da so se nekateri ameriški vojaki pred televizijskimi kamerami vedli tako, kot bi igrali v filmu **Sporočila iz Da Nanga**. Herr orisuje, kako so vojaki med bojem divje tekali naokrog, ker so vedeli, da je v bližini televizijska ekipa. 'Resnično, v svoji zavesti so snemali vojne filme, pod ognjem so plesali tiste male plese, s katerimi marinci izražajo svoj drzni pogum, in za televizijsko slavo so bili celo pripravljeni žrtvovati kakšen mozolj.' (Philip Knightley, str. 460)

Sicer pa zveze med filmom in vojno ni postavil Hollywood. Najpretnesljivejši dokument, ki so ga med bursko vojno (1899-1902) pokazali Angležem v filmskih obzorjih, je bil dokumentarec o tem, kako Krugerjevi partizani obstreljujejo angleško bolnišnico, v kateri zdravniki in bolniške sestre negujejo ranjenega angleškega vojaka. Film je bil dokaz za resničnost časopisnih poročil o mučenjih, bičanju domorodcev, množičnih streljanjih civilistov in drugih vojnih zločinih burske vojske. Do predvajanja tega filma je bila angleška javnost skeptična in je dvomila v resničnost časopisnih člankov. Pravilno je uganila, da gre v glavnem za izmišljotino, dokumentarni film pa jih je prepričal o nasprotnem. Tudi dokumentarec je bil ponaredek. Bure in angleške zdravnike so igrali gledališki igralci, posneli pa so ga v filmskem studiu v londonskem predmestju Hampstead Heath.

Coppolov film kakopak ni ponaredek. V nobenem trenutku ne pretendira na to, da bi bil dokumentarec. V špici tudi navede, da je bil diegetski prostor snemanja na Filipinih. Tega ne počne niti v tistih svojih delih, kjer citira televizijske reportaže in med igrane posnetke montira sekvence reportaž s terena. Prav tistih reportaž, ki so jih snemali s hollywoodskimi filmi **Amerike v vojni** pred očmi. In sploh je ves film montaža spominov na televizijske reportaže o vojni, predelava televizijske montaže v filmsko. Razdrobljenost televizijskih reportaž, njihovo obsesivno navezovanje na „dogodek“, sprotna pozaba, da je dežela, v kateri televizija snema, že trideset let v vojni, krčevito montiranje trideseturnih bitk v trideset sekundne spote je „Vietnamsko vojno“ sploh naredilo. Coppola je v to devet let trajajočo nesmiselno „story“ zgolj vnesel smiselno fabulo in tako vse televizijske spomine na Vietnam strnil v dve uri. Tudi logika zgodbe sledi logiki televizijskih reportaž. Bolj ko glavni junak prodira v Kampučijo, bolj postaja vse skupaj misteriozno. Od prizorov, ki so filmskim gledalcem dobro znani, saj so jih gledali eno celo desetletje vsak večer, postajajo vedno bolj tuji in ne-

prepoznavni, dokler ne preidejo v izrazito fiktivnost. Fabula tudi temelji na časopisnem in televizijskem mitu, vendar pobelega ameriškega oficirja, ki se gre sredi džungle privatno vojno, nikoli nikomur ni uspelo posneti. Vietkongovci in vietnamska vojska so za TV gledalce, ki gledajo Coppolin film, sploh izmišljeni. Severni Vietnam je dovolj zgodaj zaslutil, da je bolje, če s svoje strani ne pripusti na bojišče nobene televizijske ekipe. Prav s tem, da severnovietnamskih vojakov, Kitajcev in Rusov nikoli ni bilo na ekranih, so postali skrivnostne žrtve napalma, thompsonovk in raket. Mit golorokega vietkongovca, ki se bori proti tehnični premoči imperialistične armade, bi težko ostal pri življenju, če bi bili snemalci tudi na vietnamskih helikopterjih in na njihovih tankih.

Za televizijski svet se je vojna z odhodom Američanov nehala. Z njimi so odšle tudi televizijske ekipe. Nehala pa se ni v trenutku, ampak postopno, ker so televizijske hiše zmanjševale metražo posnetega filma v skladu s številom enot, ki so zapuščale Vietnam. Na B 52, ki so množično bombardirali Kampučijo, ni bilo nikoli nobene TV ekipe, zato najgrozljivejše obdobje vojne tudi nikoli ni postalo spektakel. Za večino TV gledalcev, za večino sveta torej, ga sploh nikoli ni bilo.

V televizijski reportaži, ki jo je NBC vrtela leta 1981, je komentator rekel, da je Vietnam grenak spomin. Ampak spomin na kaj? Na Coppolo in Marlona Branda ali na sekvence TV dnevnikov, ki se križajo z reklamami, vremenskimi napovedmi, utrujenimi reporterji in inšpektorjem Colombom? Peter Falk ali Rambo? Ameriška travma je del svetovne mitologije in nekaj filmov na leto jo prikljubi v spomin. Je montaža filmska ali televizijska?

„Že kakšnih petdeset let se dogaja s spominom posameznikov nekaj prav skrivnostnega. Dogaja se nekakšna preempcija, to je juridično dejanje, ki je v tem, da kupiš neko stvar, še preden obstaja. Scenariji tako opravljajo preempcio spominskih vsebin. Scenariji zelo neusmiljeno modelirajo biografije, zelo različni scenariji, ki posegajo drug v drugega. Ob tem se ti razodene nekaj prav nenavadnega in navsezadnje nekaj prav bedastega — namreč to, da je tvoje življenje romaneskno silno šibko, da je popolnoma nesposobno, da bi organiziralo kakšen količkaj trajen scenarij. Opraviti imaš z nekakšno trdno konstrukcijo in z močnim odporom mnezičnih vsebin, ki izvirajo iz teh tujih podob.“ (Jean Louis Schefer, *Navadni človek iz kina*, Ekran, številki 9 in 10 (letnik XX, 1983 in Problemi, številka 12, 1983, 238, letnik XXI, str. 37).

Je spomin Scheferjevega navadnega človeka iz kina res kontaminiran z montažo filmskih podob? Videti je, da so cinemaskopel-wide screen podobe s soundom Western-Uniona dovolj močne, da premontirajo individualni spomin in mu ponudijo ready-made fantazme. „Zato ker — ko človek pride v določena leta, denimo okoli štiridesetih, te vendarle prime, da bi kaj naredil. Po-

pade te nekakšen nemir, delaš bilanco. Vprašaš se, recimo, iz česa je bilo sestavljeno tvoje življenje. Kaj napolnjuje tvoj spomin? V tej čisto posebni osvetljavi, izhajajoč iz te popolnoma natančne zahteve, skušaš dognati, kaj je napolnjevalo tvojo mladost, tvoja zrela leta — kakšna vrsta podob te naseljuje — in tedaj spoznaš, da je tvoj spomin zastrupljen, da ga zastrupljajo scenariji, filmski scenariji in filmske slike, ki so trdnejši, kako bi rekel, vztrajnejši, močnejši kakor tvoji lastni spomini. Celo bolj kakor najstrašnejši spomini.“ (ibid.)

Ko imaginarno piše avtobiografijo, napiše zgodbo o zgodovini gledanja filmov, ki je zgodovina filmskega gledalca, tega nenavadnega subjekta, „o katerem je bilo treba spregovoriti“ kot o „eksperimentalnem subjektu, o subjektu, ki sem ga najbolje poznal, ki ni bil abstrakten subjekt, o subjektu, ki sem bil navsezadnje jaz sam; prav ta subjekt je pogoj za obstoj filma.“ (ibid.)

In če tukaj ponovimo vprašanje. Iz česa je bilo torej sestavljeno življenje? Naenkrat vzniknejo podobe majskih demonstracij v Parizu iz leta 1968; prizori iz filma *Jagode in kri*; ruski tanki v Pragi; izkrcanje Američanov na Luni, Titovo lagodno sprehajanje po živalskem vrtu na Brionskih otokih, ki jih je tako rad vrtel Filmski obzorik; neskončni nizi televizijskih reportaž iz Vietnoma, Izraela, Libanona, Iraka in Irana, ki so si vsi nekam podobni, kakor da bi bili posneti po istem scenariju; tisoči filmov in stotine reportaž iz 'bitke za žetev'; neverjetno lepi prizori iz reklame za mleko, Gringo iz reklam, ki jih je snemal Sergio Leone, pa raznašalec kruha iz reklam, ki jih je snemal Pier Paolo Pasolini (pisec je živel ob italijanski meji, zato je njegov spomin malo zmešan), Mike Buongiorno, Mina, Milva; Lucino Dalla na sanremskem festivalu leta 1967 in neskončna množica rockerjev, ki vdirajo s plošč, filmov, televizijskih prenosov koncertov, živih koncertov; pa megleni zvoki Radia Luxemburg in njegovih lestvic iz časov, ko Radio Ljubljana ni vrtel rock'n'rolla; neskončna morija sodobne improvizirane glasbe z Radia Student; deževni Beograd, ko so pokopavali Tita, RS pa je vrtel Terieja Ribdala.

Televizija torej, film in radio. Če se televizije in filma spomin spomni, pa je za radio videti, da ga predvsem pozablja. Od vsega, kar je radio povedal, je v spominu ostal le rock'n'roll. Kakšna naprava je moj individualni spomin, če si na vprašanje, kaj pa se mi je zgodilo leta 1969 odgovorim, 'izšli so trije konceptualni albumi, *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, *After Bathing at Baxters in The Doors*? Leta 1970 pa so *Vanila Fudge* po televiziji iz Benetk igrali *Some Velvet Morning*. V tem je res nekaj zelo nenavadnega. „Ko si, recimo, umišljaš, da boš poiskal sledove izgubljenega časa — ti z najsilnejšo močjo vdrejo podobe, ki nimajo nikakršne zveze s tvojim lastnim življenjem.“ (ibid.) Prepričanje, da so spomin kontaminirali filmi, bi lahko celo ugajalo, le kdo ne bi želel imeti cenemascope spomina, in filme smo si konec koncev ogledali po lastni odličitvi. Televizija pa je vdrla ne

da bi jo bil kdo klical, radio je bil vžgan kakor po naključju in je godel ves čas, skoraj neopažen.

Zgodovino sveta, v katerem smo živeli, smo si ogledali skozi te tri luknje. V spominu se mešajo podobe, ki nikoli niso pretendirale na to, da so kaj drugega kot izmišljije, s podobami, ki so hotele biti emanacija predmetnega sveta, s hibridi, ki so hkrati hoteli biti eno in drugo in z imaginarnimi scenariji prodajali predmete, ki jih je mogoče še danes otipati. In v tem spominu so prav neverjetne praznine. „Kosovski dogodki“ zbledijo ob „libanonskem prizorišču“, ker je Libanon v spominu registriran kot vrsta televizijskih podob razbitih avtomobilov, ostrostrelcev, hitrega tekanja mož z modrimi čeladami iz enot OZN, Arafatovih intervjujev, Džemajelove plašnosti pred kamerami in Assadove arogance, ob Kosovu pa se pojavlja zgolj slika zasedanja pokrajinskega komiteja ZK, ki poudarja to in ono, predvsem, da ni nobenih dogodkov in da je treba zaostri diferenciacijo. Ob vsakem poročilu iz Prištine stopi formula pred formo, kot da so televiziji brali Wrighta Millsa, in forma neizprosno sledi formuli. Pa Stane Dolanc, ki v televizijskem intervjuju razlaga tujim dopisnikom, da so po zakotnih prištinskih ulicah res našli nekaj trupel, vendar so se Albanci po vsej verjetnosti pobili med seboj. Zgodovina tega trenutka nastaja na ekranu, v zvočniku, spomin jo zlepi s filmskimi scenariji in podloži z rock'n'rollom. Film, privilegirani objekt teorije, nikakor ne dominira. Scenariji, ki so vdrl v spomin, niso zgolj filmski scenariji. Filme je citirala televizija, ki je preglasila radio, in vse skupaj je montirano v redu, ki ni videti filmski red. Kateri red pa? Vrniti se torej velja k produkcijskim procesom znakovnih sistemov in jih pogledati po vrsti. „The medium's chief attraction lies in its properties for revealing a panorama beyond our immediate horizon; reflecting a world of possibilities that would otherwise be denied to us.“ (Jon P. Baggaley in Stephen W. Duck, *Hall of Mirrors*, v knjigi *Transmission*, Tanam Press, New York 1985).

(Dalje prihodnjič)

Ervin Hladnik-Milharčič

Skulpture iz časa

Tarkovski: ... Vsekakor se nikoli nisem imel za režiserja, niti prej niti zdaj.

— Pa vendar delate filme.

Tarkovski: Da, vendar se čutim bolj povezanega z rusko pesniško in literarno tradicijo 19. in začetka 20. stoletja. Kar pa zadeva film, nimam občutka, da bi ta umetnost name zares vplivala.

— Mar ni to ravno vpliv vašega očeta?

Tarkovski: Ne vem, težko je reči. Morda je, prav nasprotno, ta reakcija je prišla iz želje po zavrnitvi vsega, kar se mi je v filmu zdelo neumno. Kajti film je na sploh prej nekaj komercialnega. To je umetnost, ki je tesno odvisna od denarja, toda to ve že ves svet, tega mi ni treba ponavljati. (Odlomek iz pogovora, ki ga je imel Boleslaw Edelhajt s Tarkovskim v Stockholmu; pogovor je objavljen v Cahiers du cinéma, št. 392, 1987).

Opus Andreja Tarkovskega sredi enormne množice filmov, proizvedenih po svetu, nedvomno izstopa kot invencija, ki jo je dejansko še najlažje opisati prav per negationem, se pravi prek, tega, kar negira v polju kinematografije. In to, kar negira, je že od **Ivanovega otroštva** tip prevladujočega, „standardnega“ filma, s „psihološkim“, „dramatičnim“ razrezom na kadre (s figuro kader/protikader, s teatralizirano globino polja) in „logično“ montažo, ki vzpostavlja verodostojnost pripovedi. V **Ivanovem otroštvu** je iznajdena forma, ki bo nekakšna konstanta v filmskem delu Tarkovskega: to so dolgi kadri, v katerih kamera ujame in zgubi osebe, vselej obdane z neko materijo, beži od njih in se jim znova pridruži. To je blodno, razsrediščeno, odklonsko gibanje, kot bi dejal Gilles Deleuze, za katerega je to prav ena od značilnosti „podobe-čas“, v kateri — oziroma v njeni najbolj subtilni formi: „podobi-kristal“ — ne gre več za empirični potek časa kot zaporedja trenutkov, marveč za konstitutivno razdvojitve časa na sedanost, ki mineva, in preteklost, ki se ohranja, ali na sedanost, ki postaja preteklost, in preteklost, ki je bila sedanost. Tako se v **Žrtvovanju** v sanjah o koncu sveta prebujajo hkrati vsa preteklost sveta, tja do poganskih mitov in figur, ki se mešajo z religioznimi motivi. Z nerazločljivostjo med sedanjem in preteklim je povezano tudi prepletanje aktualne in virtualne podobe, tj. podobe iz realnega poteka prizora in podobe, ki v obliki vodnih ali zrcalnih odsevov, spominov, prividov, fotografij ali umetniških slik (**Zrcalo**, **Žrtvovanje**, **Nostalgija**), ta potek prelamlja, podvaja, anticipira ali vrača nazaj. In za Tarkovskega, kot sam pravi, je film „skulptura iz časa kot materiala“: „Resnični film presega meje kadra in živi v času, kot čas živi v njem.“ Kadri postanejo nekakšni časovni tuneli, mrtve cone (**Stalker**), in pogosto skoraj do neznosnosti in hipnotičnosti podaljšujejo trajanje navzočnosti kakega objekta ali dogodka. Ali pa se trajanje kadra ujema z realnim časom dogodka, kot npr. v tem prizoru v **Nostalgiji**, kjer mora ruski glasbeni zgodovinar (protagonist filma) s prižgano svečo v roki večkrat prečkati posušeni bazen. Prostor je vetoven, zato sveča rada ugasne, ruski zgodovinar pa bi rad ohranil plamenček med hojo od enega do drugega konca bazena. Tarkovski filma ta prizor v enem samem posnetku tako dolgo, dokler se možu poskus ne posreči, tako da se prizor konča s prvim krčem olajšanja po dolgo časa zadrževanem orgazmu.

Po drugi strani — in hkrati — pa kadri Andreja Tarkovskega močno spominjajo na slikarski prostor (Tarkovski je navsezadnje študiral slikarstvo), toda ne toliko zaradi „kopiranja“ slikarskih del (čeprav je tudi tega nekaj), kot v smislu sploščitve objektov in oseb na površini podobe. V njegovem filmskem prostoru osebe in objekti niso fiksirani v hierarhijo med „ospredjem“ in „ozadjem“, med „glavnim“ in „postranskim“, niti ne med znotraj

in zunaj filmskega polja: zato tudi gibanje kamere ali menjavanje kadrov ni naravnano k „dramatičnemu“ razkritju kakega objekta, osebe, „Stvari“, marveč je v vsakem kadru navzoč nemir iskanja, vprašanja, pričakovanja. V **Solarisu** se večji del dogajanja odvija v vesoljski postaji, ki kroži okoli planeta Solaris. Znotraj te postaje je krožni hodnik, ki povezuje kabine in laboratorije, ki so prav tako v obliki kroga in opremljeni z vrtečimi se fotelji. Kamera se blodno potika po tem prostoru v iskanju fantomov, ki vznikajo na vseh koncih, sledi osebam in jih zgublja, drsi po stenah, predmetih, nenehno pritegnjena od zunanosti polja, ki je hkrati povsod in nikjer in je zato ne more nikoli odkriti.

V filmih Andreja Tarkovskega osebe rade veliko govorijo, pogosto tudi „težke“, metafizične stavke, toda medtem ko njihov glas zagotavlja neko povezanost prizora, se kamera odlepi od oseb in drsi po objektih, kot v kakšni sanjariji, v čemer je mogoče videti tudi neke vrste obsodbo ali prekletstvo človeških racionalizacij in hkrati ovrednotenje neskončnega bogastva materije.

Toda ta materija, ki jo Tarkovski kaže s tolikšno pozornostjo in natančnostjo, gnije in razpada. Svet krkuje od materialnosti in edino spiritualnost ga lahko odreši, se glasi v zadnjih letih vse bolj poudarjani credo Tarkovskega. Skoraj otipljiva materialnost na eni in spiritualistični diskurz na drugi strani, to seveda zveni kot protislovje, ki ga opus Tarkovskega razrešuje prav na ta način, da svoje filmsko veselje ohranja razcepljeno na ta dva pola, kar pomeni, da izzove vznik spiritualnega ravno skozi to razpadajočo materialnost; lahko pa je tudi obratno, se pravi, da sredi spiritualnega in sublimnega, v njegovi največji bližini zaznaja prazen (grozen) nič — v **Žrtvovanju** so apokaliptične sanje „osmešene“ z banalnim jutrom, metafizični diskurz in vera v odrešitev se končata z gagom, s padcem s kolesom. In nemara je „specifičnost“ ali vsaj stil Tarkovskega prav v tej vmesnosti ali spodletelosti prehoda med spiritualnim in materialnim, sublimnim in banalnim, med onstran in tostran, med sanjami in realnostjo — v tej vmesnosti, kjer se vsa nasprotja zgladijo oziroma raztopijo v totalni ozmozi. Edino tu je mogoče, da je mrtvo drevo simbol upanja — upanja, ki stavi na čas, kajti katastrofa je že tu.

Zdenko Vrdlovec

Hvalnica slabiču

Avtorjeva poezija nastaja iz resničnosti, ki avtorja obkroža in se lahko dvigne nad to resničnostjo, jo izpraša ali celo pride z njo v oster konflikt. Neverjetno, ne spre se samo z zunanjo resničnostjo ampak tudi z avtorjevo resničnostjo. Tako je Dostojevski odkrival v sebi globoka brezna, v katerih so se zrcalile podobe svetnikov in pošasti, vendar niti eden ni bil on sam. Vsaka oseba iz njegovih romanov je bila vsota njegovih vtisov in razmišljanj, vendar niti ena ni mogla predstaviti njegove celotne osebnosti. V **Nostalgiji** sem hotel nadaljevati svojo temo o „slabiču“, ki se mi zdi zmagovalac v tem življenju. Že **Stalker** je v svojem monologu branil šibkost kot edino resnično vrednoto in up v življenju. Vedno sem imel rad tiste, ki se nikoli ne morejo pragmatično prilagoditi življenju. V mojih filmih ni nikoli junakov ampak so osebe, ki so močne zato, ker so duhovno trdne in ker jemljejo nase odgovornost za druge. Te osebe so marsikdaj po zdravi presoji, po svojem nerealnem in nezainteresiranem obnašanju podobne otrokom, ki imajo lastnosti odraslih.

Menih Rubljov je gledal na svet s pogledom nedolžnega otročiča in je pridigal o ljubezni, dobroti in proti nasilju. Nato je bil priča

strašnega nasilja, ki se je zdelo, da vlada svetu, kar mu je povzročilo trpkó razočaranje, vseeno pa je na koncu našel resnico, ki jo je sam na novo odkril in sicer, da je vredna le ponižna in samodejna ljubezen, ki jo ljudje lahko dajejo drug drugemu. Kelvin, glavni junak **Solarisa**, ki se na začetku pojavi kot malomeščan, pravzaprav v svoji duši skriva prave človeške tabuje, ki mu nagonsko preprečujejo, da bi ravnal proti svoji vesti in da bi se rešil bremena odgovornosti do samega sebe, pa tudi do življenja drugih. Glavni junak **Ogledala** je bil šibek in sebičen človek, nesposoben, da bi dajal najmanjšo nesebično ljubezen celo svojim najbližjim. Njegovo edino opravičilo so bile duševne muke, ki jih je trpel na koncu življenja tako, ker življenju ni povrnil dolga, ki mu ga je bil dolžan. Stalker je čudna oseba, ki hitro pade v histrijo, je pa nepodkupljiv in grozeče povzdigne glas, svoj notranji glas proti vseprisotnemu pragmatizmu, ki se je razkril kot zločest tumor. Tudi Domenico iz **Nostalgije**, tako kot Stalker, sam ustvari svoje prepričanje in izbere svoj lastni križev pot, ki ga mora prehoditi, da ne bi zapadel v splošni življenjski cinizem. S svojim žrtvovanjem poskuša zaječiti propad človeštva. Najpomembnejše je, da se človek jasno zavé, da življenju ne sme pobrati vsega, da bi se potem prenasičen in samozadovoljen bahal. To duševno stanje je značilno za najboljšo intelektualno rusko tradicijo, ki je pošteno, nemirna, sočutna in ki goreče išče vero, ideale, dobroto. Gorčakov spada mednje.

Človek me zanima v svoji težnji, da bi služil kakšnemu višjemu cilju, v svojem odklanjanju oziroma nezmožnosti, da bi se podredil navadni, ozki, malenkostni „morali“. Privlači me človek, ki se zaveda, da je smisel življenja predvsem v boju proti zlu, ki ga nosi v sebi, in da mu bo ta boj omogočil, da bo v življenju naredil vsaj nekaj za notranjo popolnost. Druga pot je, žal, ena sama in to je duhovni propad, v katerega nas ženejo življenje in vsakdanji pritiski ...

Tudi glavni junak **Žrtvovanja** je slabič v splošnem smislu besede. Ni junak ampak je mislec in poštenjak, zmožen, da se žrtvuje za vzvišen ideal. Kadar situacija to zahteva, se ne izogiba svoje odgovornosti in je ne zvrča na druge. Zato pa tvega, da ga ne razumejo, kajti njegovim bližnjim se zdi njegovo ravnanje zelo destruktivno. Prav v tem je dramatična moč pravega dejanja. To dejanje vendarle izvrši, z njim prekorači meje normalnega obnašanja in tvega, da ga imajo za norega, zato ker se, če hočete, zaveda, da pripada vesoljni usodi. V resnici pa samo uboga svoje poslanstvo tako kot ga čuti v srcu. Ni gospodar svoje usode ampak je njen suženj. In prav mogoče je, da skladnost sveta urejajo osebna dejanja, ki jih nihče ne vidi in ne razume.

Kadar pravim, da me slabost pri človeku privlači, mislim na slabost, ki spada k osebnemu ekspanzionizmu, agresivnosti do ljudi ali do življenja nasploh, in potrebi, da bi druge zaslužnili za uresničitev svojih ciljev. Z eno besedo, privlači me tista človekova energija, ki se dviga nad materialistično rutino. In ta pojav je snov za vedno nove ideje v mojih bodočih filmih.

„Hamlet“ me močno zanima prav s tega stališča. Njegova veličastna tragedija izpostavlja večni problem visoko poduhovljene človeka, ki je prisiljen živeti v preteklosti. In Hamletova tragedija, vsaj tako si predstavljam, ni v tem, da on umre, ampak v tem, da se mora odreči svojemu iskanju popolnosti in da postane navaden morilec. Smrt je odslej zanj samo srečen izhod, brez katerega bi moral narediti samomor ...

Andrej Tarkovski



Crimes of Passion in užitek ženske

PODVOJITEV, PREMESTITEV IN PRESEŽEK

„Tako smo navajeni na svetlo rdeče ustnice, da jih razen v varljivi jasnosti paranoje ne vidimo več kot posnetka rane. Sedaj se vračajo ustnice kot krvava brazgotina. (Gre za barvo šmink — op. A. Z.) Ta usta krvavijo preko vsega, kup, sladoledov, prtičkov...“¹

Da je užitek ženske tisto, kar ta film vrtili in okoli česar se ta film vrtili, je seveda jasno. Znano pa je tudi, da se o njem nekako najmanj ve, čeprav ta „dark continent“ mnogim ne da miru. Na moški strani je v teoretski psihoanalizi prišlo do nekaterih „osvetlitev“, ki nam bodo v tem zapisu prišle prav, ženske pa o tem — molčimo... In kaj na tem področju proizvede film?

Če hočemo spoznati, v čem je pretanjenost Russellovega zastavka filma, je najbolje, da najprej izpostavimo teoretsko izhodišče te enigme. Torej — tisti specifični užitek, ki dela žensko za ne-vso, je presežek, nekaj **več**; to, zaradi česar je ženska ne-cela, ni toliko stvar nekega primanjkljaja, ki naj se zapolni, temveč, nasprotno, prav nekaj več, nekakšen presežek: „Gre le za to, da ni **vs**a v nji — še kako je v falični funkciji, vendar se tu še nekaj doda zraven.“² To „zraven“ je tisti užitek, ki je nepravi, ki ga ne bi bilo treba, ki nič ne pomeni, ki ne eksistira, ki pa uvaja v existenco. Kratko rečeno, je tisti hudič, ki so ga s tako vnemo izganjali iz žensk.

Kako se torej zadeve loti Russel?

Prva „operacija“ je podvojitve. China Blue in Joanna, kot vidimo na začetku, vsaka na svojem področju proizvedeta nerazumljiv presežek, nekaj več od tega, kar „normalno“ spada v njune obrti. Tako imamo

na eni strani prostitutko, za katero pa se nam „zdi“, da ni vsa v tej oznaki, da je hkrati več kot le prostitutka, saj v opravičilo svojega početja nima prav ničesar, ne umira od lakote, ni simptom „odtujenosti“ postkapitalistične družbe, prav tako ni malomeščanka s polno ritjo in željo po avanturi, tudi psihologične vzroke njene „deviacije“ nam film prihrani, saj tistih nekaj stavkov, ki jih sama pove o svoji preteklosti (da jo je posilil oče...) s cinično ironijo izreče v obraz radovednim in začudenim strankam, ki razmišljajo v tej smeri, in nimamo razloga, da ji ne bi verjeli. China Blue torej ne more v odgovor, ki terja pojasnilo — kakšen moment, ki naj bi v celoti pojasnil, „simboliziral“, zajel njeno početje — ponuditi prav ničesar, razen — svojega, ženskega užitka, ki seveda tudi s samim občevanjem s strankami ni zadovoljivo pojasnjen. Joanna pa je v enaki situaciji. Tudi njo nadstavljeni označi kot preveč dobro uslužbenko, preveč prizadevno, preveč produktivno, ... In ker je človek poslovnež, seveda takoj pride na misel, da „skuša s tem nekaj prikriti“, namreč, da prodaja osnutke konkurenčni firmi — in zaplet filma je tu.

Na tem mestu pa je potrebno opozoriti na nekaj: dvojnega, dveh življenj ene ženske nikakor ne smemo preprosto skrbiti na logiko komplementarnosti v tem smislu: seveda, saj ni čudno, ko pa je v službi „več kot popolna“, zato nekje mora to „kompenzirati“, ponoči udari iz nje prava resnica, temne, potlačene stvari, ... eno nujno sledi iz drugega ipd. — S tovrstno „razlago“ bi si stvari sicer precej olajšali, hkrati

pa bi se izognili natanko temu, za kar pri vsej stvari gre, torej nekemu užitku **nje**. Zagata je namreč v tem, da je na obeh straneh proizveden neki „preveč“, da nobeni strani ne moremo najti ustreznega komplimenta, ne med njima ne v „zunanjih realnosti“. Stvari lahko postavimo tudi takole: „Moški ima eno spolnost za vžig svojega enega organa. Toda ženske ne. Ima najmanj dva spolna organa, ki pa ločeno nista spoznavna (kot taka — op. A. Z.). Ima tudi mnogo drugih. Njena spolnost je vselej vsaj dvojna in je v resnici pluralna. (...) To evocira le nekaj bolj specifičnih užtkov ženske. Vse pa spregleda običajna predstava — ali ne-predstava — o spolni razliki. Drugi spol je namreč ponavadi razumljen kot zgolj neobhodni kompliment moškega organa.“³

Če se torej vrnemo k Russellu, lahko rečemo, da se natanko zaveda, da do užitka ženske ne bo prišel na kakšen neposreden način, uvid. Podvojeno žensko figuro bi lahko razumeli kot „medijsko strategijo“, ki stavi na tisti **obema skupni več**, ki je očitno ena in ista stvar. Namen bi tako bil obkrajniti več ujeti, zasidrati v neki točki, ki bi jo lahko definirali s presekom dveh polj. Če bi bila junakinja samo Joanna ali samo China Blue, pri čemer bi še vedno vztrajali na tistem „presežku“, bi ne mogli v mediju, kot je filmski, vsaj na ravni pogleda verjetno „povedati“ ničesar o užitku nje. Ker pa Russell pač pozna svoj medij, zastavi stvari v podvojeni obliki, torej tako, da lahko nato vpelje (moški) pogled, ki uzre prav to dvojnost. Vendar pa Russell naredi še en korak. V dveh moških namreč podvoji še ta pogled, da bi lahko nato v tretjega, t.j. v objektivno kamero ujel točko, kjer se pogleda sekata — torej hipotetično sled zapisa ženskega užitka. Tako mladenič sledi Joanno oziroma tisto v njej, kar je več kot ona,“ in odkrije Chino Blue. Psihopat in verski fanatik pa gre v obratni smeri, sledi užitku Chine Blue in odkrije Joanno. Oba sicer delujeta drug mimo drugega, družbi pa ju nekakšno poslanstvo „odrešitelja“, ki jima pade v glavo in za katero si „po naključju“ izbereta isti objekt. Njuna „koncepta“ odrešitve sta seveda različna. Za psihopata se zdi, da želi preko nje realizirati svojo vez z bogom, o kateri nedvomno meni, da jo ona vzdržuje, a jo zlorablja, če se je seveda sploh zaveda. Smrt v polju tega specifičnega užitka naj bi bila pot do boga. Mladenič jo poskuša „rešiti“ za ta svet, jo iz grožnje simbolnega izbrisa, simbolne smrti, potegniti „na suho“, je skupno to, da jo „rešujeta“ prav realnega jedra njenega užitka, ki ga lahko opredelimo tudi z das Ding, grozljivo stvarjo, objekto-razlogom želje, apetita.⁴ Ženski užitek bi torej lahko imenovali tudi to, kar z nastopom S, torej neke simbolizacije, iz simbolnega izpade, je ob tem momentu identifikacije izvrženo, torej užitek, na ravni katerega se — v nasprotju z načelom ugodja — vrača grozljivo Realno.

Ta ekskurzija v teoretsko polje se bo kasneje pokazala kot ključna za razumevanje „razpleta“ filma, sedaj pa se vrnimo k samemu filmu. Tu se namreč zgodi pomemben zasuk. Joanna — China Blue se zaljubi v mladeniča, kar seveda stvari precej zaplete. In najboljša metafora, če že ne kar simptom tega zapleta — ljubezni (ki ga seveda pričakujemo že od vsega začetka), je jekleni smrtonosni falos, ta „ugovor vesti“, ki z njim ves čas straši verski fanatik. S tem zapletom se zgodi neka premostitev, ki seveda ne bo brez posledic za po-



tek ključnega prizora, v katerem naj bi nas dialektika pogledov v nekam „kratkem stiku“ pripeljala do **tistega**, do užitka ženske. Gremo torej k temu prizoru. Smo v Joanninem stanovanju. Vidimo Joanno v obleki Chine Blue (v kar jo prisili psihopat) ali Chino Blue v Joanninem „ambientu“, torej prav tisti presek, ki smo ga s sukcesivnim pogledom lovili skozi ves film in sedaj, na koncu, pričakujemo še tisti „retroaktivni“ pogled, simbolni uvid. Pa je ta pogled glede te zadeve sploh možen? Ali bolje — **ka-**ko je možen? Vse dokler smo užitek nje zaporedno lovili, enkrat kot tisto več v Joanni kot ona sama, drugič kot „presežek“ Chine Blue, se je nekako zdelo, da slej ko prej moramo naleteti na **tisto samo**.

In v tem ključnem trenutku se zgodi premestitev, ki smo jo prej detektirali na ravni „zgodbe“, še na ravni pogleda, kamere. Vendar pa ta del filma zasluži, da si ga podrobneje ogledamo. Položaj je tak: Na prizorišču (zaenkrat še z objektivno kamero), vidimo Joanno — Chino Blue in psihopata, ki je na najboljši poti, da jo „odreši“, njo in sebe, do česar pa seveda ne sme priti, saj bi s tem za vedno izgubili to, kar iščemo, šli bi že „predaleč“. Stanovanju se že bliža mladenič, drugi „odrešitelj“, vendar vemo, da se tudi ta (odrešitev) ne sme zgoditi sama, mimo druge. Kratko rečeno, če se odrešitelj v svojem finalnem aktu ne **soočita**, je zastoj vsa gradnja, vse prizadevanje filma, pogori ves suspenz. Čakamo torej trk, stik, zabeležen z objektivnim pogledom na stvar samo. Pričakujemo ga, ko gledamo konfrontacijo Joanne-Chine Blue in psihopata ter „vemo“, da se prizorišču bliža tretji ... In prav tu nastopi trenutek prej omenjene premestitve na ravni kamere, pogleda. V trenutku, ko se že ponuja rešitev, objektivna kamera „zataji“, se obrne stran ter se obesi na mladeniča, ki vdira v stanovanje, pogled s trenutkom, ko vdre v sobo, postane njegov, „subjektiven“, in vse, kar zvemo o **tistem**, nam je „servirano“ le skozenj. Kaj torej zagleda(mo)? Joanno-Chino Blue ali, bolje, presek Joanna — China Blue, oziroma vsaj „znamenje“ tega preseka, mrtvo znamenje, truplo. Zgodil se je bil torej časovni zamik, ki mladeniča postavi v položaj, da se prestraši od groze, in mu hkrati odvzame mandat „odrešitelja“, saj tu očitno ni več mogoče ničesar odrešiti. Toda ko plane k njej in ji zasuje glavo proti sebi, naleti na nekaj, česar se je v tem trenutku najmanj „nadejal“ — brezno, mrtvi pogled psihopata. Pričakovano sečišče pogledov torej ni soočenje dveh, ki ga zabeleži tretji, temveč, če povemo kar naravnost z Lacanom, mladenič v tem blaznem in okamenem pogledu mrliča najde svoj pogled kot tisto, kar ga gleda, grozljivo sled Realnega, izvržka, izginotja, specifično ženskega užitka, ki ga čaka vedno le „v odlogu“, pogled, ki ga tam tudi zdaj pusti, odloži, saj se ga očitno ne da ne „odrešiti“, ne „izgnati“, ne „zgrabiti“.

In tako seansa o zakonskih problemih, ki uokvirja film, preseže dandanes že zljajano prikazovanje zakona kot dolgočasnega in morečega jarma, sam film na tem mestu proizvede „presežek“, ki ga bomo deducirali takole:

Da zdaj mladenič in ženska srečno živita skupaj, je sicer dejstvo, ki ga fant postavi pod vprašaj časa, v smislu „ne vem pa, če bo vedno tako ...“ — vendar v tej slabi neskončnosti ne bomo iskali poante filma. Recimo raje takole: „Obstaja njen užitek, užitek nje, ki ne eksistira in ki nič ne pome-

ni, o katerem morda ona sama ne ve nič razen tega, da ga izkuša — to ve. Ve kajpada takrat, ko do tega pride. Do tega pa jim ne pride vsem.“⁵ Sta torej skupaj, in zakonsko mrtvilo, ki ga je preživljal mladenič v prvem zakonu, se nedvomno lahko ponovi — vendar pa v to nekako ne verjamemo, seveda s pogojem, da nas je film prepričal — prepričal o čem?: Ko enkrat priznamo užitek nje in ga pustimo tam, kjer je, ter neko radikalno odpoved, manko vedno izgubljenega — truplo — sprevidimo kot nujno in konstitutivno za sklep zakona, takrat smo na najboljši poti, da se izognemo mrtvilo v zakonu. In za to sploh ni treba, da verjamemo v „idealni zakon“ in „večno ljubezen“, tovrstne predpostavke imajo prav nasprotno učinke. Dovolj je že, da **verjamemo v užitek ženske**. In še nekaj postane s filmom očitno: da namreč takih **ni** in verjetno nikoli ne bo veliko. Ta film in s tem ta

zapis pač nikakor nima pretenzij pridigati recept „odrešitve“, ki se nam je spotoma tako ali tako pokazala za nemogočo, odpira pa novo razsežnost za vse, ki vztrajajo pri nemogočih poklicih. In ni naključje, da je eden teh ravno analiza (ki je v nekem smislu prav vztrajanje na užitku ženske).

Alenka Zupančič

OPOMBE

- 1 Angela Carter: *Nothing Sacred*, Virago 1982
- 2 Jacques Lacan: *Še*, Analecta 1985
- 3 Luce Irigaray, citirano po Rosalind Coward: *Female Desires*, Paladin books, 1984
- 4 Slavoj Žižek: *Problemi teorije fetišizma*, Analecta 1985
- 5 Jacques Lacan: *Še*, Analecta 1985

Manierizem v filmu

„Manierizem v filmu“ je bilo aktualno vprašanje teoretskih razprav na minulem filmskem festivalu v Cannesu. Vprašanje so sprožili kritiki francoske revije *Cahiers du Cinéma*, revije, ki od začetka šestdesetih let odpira nove poglede na sodasno filmsko ustvarjanje. Nosilci razprave so bili tudi pri nas znani in deloma prevedeni filmski teoretiki Pascal Bonitzer, Michel Chion, Alain Bergala.

Razprava o manierizmu v filmu odpira novo pojmovanje sedanjega ustvarjanja v filmu, hkrati pa pomeni vračanje nazaj, v trideseta leta, ko je film doživljal neprestane primerjave z drugimi umetnostmi, kar naj bi dokazalo, da film ne pomeni samo nove reproduktivne tehnologije, temveč tudi novo umetnost. Primerjave z gledališčem in slikarstvom so bile najštevilnejše. Andre Malraux je leta 1939, dve leti pred nastankom **Državljana Kanea** zapisal, da film nadaljuje tam, kjer se je končal barok, ki je prvi v slikarstvu odkril gibanje. Kasneje je slikarstvo znova postalo linijsko, dvodimenzionalno, film pa je postal naslednik baroka. Vzporedno z razvijanjem filmske slike so nastopile marksistične, sociološke, semiološke, psihoanalitične analize, da bi se v tem trenutku še enkrat pojavila primerjava s slikarstvom. Tokrat seveda ne več zaradi tega, da bi dokazali legitimnost filma kot umetnosti, temveč mogoče prej kot dokaz, da se film povezuje s slikarstvom nikoli ni odrekal, temveč jo je včasih celo zavestno poudarjal. V trenutku, ko povezuje ne pomeni manjvrednosti, se lahko tudi zgodovinsko slikarsko obdobje, v tem primeru manierizem, ki za sabo nosi značilnosti določenega obdobja in pomeni prelom s prejšnjim obdobjem — renesanso, aplicira tudi na trenutno filmsko dogajanje.

Manierizem v slikarstvu je nastal ob koncu italijanske renesanse, ki sta jo zaznamovala Rafael in Michelangelo. Prežema ga občutje, ki sta ga verjetno doživljala slikarja Parmigianino in Pontormo, namreč, da sta prišla prepozno, torej na koncu enega ciklusa zgodovine njune umetnosti, v kateri sta Michelangelo in Rafael dosegla popolnost, kar pomeni, da je manira, skupaj

z akademizmom in barokom, pomenila enega izmed možnih odgovorov na to obremenjujočo preteklost. Ker je dodelanost in popolnost eden izmed glavnih klasičnih kriterijev za vrednotenje umetniških del, je manierizem vedno dobival pejorativne oznake.

Poglejmo, kako pojem manierizma označuje Mala splošna enciklopedija: „Manierizem, slog, ki zaznamuje velik del evropske umetnosti v razdobju okoli 1520—1530 do okoli 1600—1615 in v nasprotju z oblikovnim in duhovnim ravnotežjem visokorenesančne umetnosti priča o izgubljenem ravnotežju, notranji razklanosti, poudarja subjektivnost, skrbi za tehnično popolnost in teži k vse bolj poudarjenemu intelektualizmu ...“

V Franciji je nedavno izšla knjiga „Manieristes“ avtorja Patricka Mauriesa. Mauries pravi: „Že od začetka je manierizem na robu, na meji določene zrelosti, ta pa je dokazala vso svojo moč, porabila svoje skrite rezerve.“ Mauries meni, da je podobno tudi sedaj, in to na področju vseh umetnosti. Razvoj, ki se je začel pred vojno, je dosegel vrhunec in postavil vprašanje, kaj se bo zgodilo potem. Za Mauriesa je osnovni problem, kako odkriti logiko tega pojava, ki z vsemi analogijami, kakršne izziva, pomeni pravo kritično kategorijo. Mauries torej pojem manierizma postavlja iz strogo omejenega zgodovinskega obdobja, podvomi pa tudi v njegovo pejorativno označevanje. Mauries pravi, da je pri manierizmu bila vedno zanemarjena njegova erotska dimenzija, ki je v zastiranju, torej v dešifriranju. Manierizem je slikarstvo, ki poudari situacijo, v kateri je gledalec med branjem. Postavitev manierizma kot kritične kategorije je očitna reakcija na oboževanje preloma, močnih oblik, ki gradijo tradicionalno vrednotenje. Poudarjanje prelomnih oblik je za Mauriesa sofizem, nesmiselna razdelitev, ki nas omejuje. Še vedno smo daleč od tega, da bi priznali opravičljivo in pozitivno logiko, ki bi nam omogočila, da bi spregledali dostojanstvo sekundarnih oblik.

Vrnimo se k filmu. V čem je (po svoje tudi absurdna in neprepričljiva) podobnost

Willie, Eva in Eddie
v filmu
Bolj čudno kot raj
Jima Jarmuscha



med nastankom manierizma v slikarstvu in sedanjim filmskim manierističnim trenutkom? Pri mnogih filmskih ustvarjalcih nastaja zavest, da je filmska umetnost stara 90 let, da je njeno klasično obdobje mimo in da se je s koncem sedemdesetih let izteklo tudi njeno moderno obdobje. Za današnje filmske avtorje to ravno tako pomeni obremenjenost s preteklostjo, saj je vedno težje najti nov filmski kader. Wenders si je na primer v filmu „Paris—Texas“ v sekvenci Peep-showa izmislil komplicirano strukturo, sestavljeno iz stekla in telefona, da bi posnel komplementarne kake med moškim in žensko. To so kadri, ki so jih v ameriškem filmu petdesetih let posneli na metre. Jim Jarmusch se je z uporabo kadra-sekvence v **Stranger than Paradise** odločil, da bo snemal, kot da je nekdanji film iz časov med šestdesetimi in osemdesetimi leti njegov sodobnik.

Toda to sta kljub temu dobra filma preprosto zato, ker dokazujeta iskreno ljubezen do filma in ker kot ambiciozna estetska poskusa odstopata od množice tako akademskih kot standardiziranih proizvodov. To pa je tudi znotraj filma še en dokaz o tem, da manierizma kot slabšalne oznake ni.

Seveda se je manierizem pojavljal tudi v vseh prejšnjih obdobjih filma. V ZDA se je prva generacija manieristov pojavila konec petdesetih let, ob koncu zlate dobe klasične kinematografije. Novi val v Franciji je bil nenavaden pojav. To bi morala biti generacija manieristov, kajti:

1. bili so prva generacija poznavalcev filmske zgodovine
2. pojavili so se na koncu klasičnega obdobja
3. to je bil trenutek, ko so žanri zbledeli in je televizija vedno bolj privlačevala množico gledalcev
4. bodoče režiserje novega vala sta še v njihovem kritičnem obdobju privlačevala Hitchcock, ki bi lahko bil njihov Michelangelo, in Hawks, njihov Rafael. Hitchcock je bil demiurg, Hawks pa najpopolnejši predstavnik žanrskega filma. Ker pa sta bila oba zelo oddaljena filmska ide-

ala, ju v Franciji niso mogli posnemati in zaradi tega niso postali manieristi. Iz bližnjega evropskega filma so za učitelja izbrali Renoira in Rossellinija, ki pa sta pomenila osvoboditev od takratnega zmagovalnega akademizma francoskega filma. Drugi razlog, ki jih je oddaljil od manierizma, je bila nestrpnost, ki jih je gnala, da so svoje prve filme snemali z minimalnimi sredstvi. Ker so jim bili studii in filmske zvezde nedostopni, so iz potrebe morali najti nove motive: naravni dekor, ulico, nove igralce in iz zadovoljstva tudi nove teme. V tem je uspel njihov starejši kolega, sopotnik, a nikoli vzornik Jean Pierre Melville, pri katerem se ne prestano čuti fetišističen način, s katerim obdeluje film noir in njegove komponente, zavest, da je prišel takrat, ko je žanr že dosegel določeno popolnost, kar njegov napor usmerja v manierizem. V istem času je Godard posnel film **Do poslednjega diha**, v katerem je našel nove like, nove oblike, novo estetiko in s tem zanikal, čeprav se tega ni zavedal, namero, da bi posnel manjši film po zgledu ameriške B-produkcije.

Dandanes neprekosljivih učiteljev pri filmu ni več. Položaj manierizma odlikuje velika zmeda stilov in modelov. Vsi ali skoraj vsi režiserji čutijo težo tistega, kar je film ustvaril v razdobju devetdesetih let, toda ne čutijo se nujno naslednike iste preteklosti. Vsak lahko izbere določen trenutek in svojega učitelja, čigar videnja bo nadaljeval na svoj način. Tisti, ki namerno zanikajo pobude znotraj filma zadnjih dvajsetih let, izhajajo iz točke, ki označuje klasični film. To je ponavadi pot, ki vodi v akademizem ali, drugače rečeno, v pojmovanje, da je kakšna stara oblika še vedno sveža in življenjska. Zaradi tega ne moremo govoriti o kakšni šoli. Skupna je samo zavest, da delujejo v trenutku določene izčrpanosti in da mora vsak na svoj način nadaljevati z namero, da bi prebrodil ta, po svoje neodločni trenutek v zgodovini filma.

Doslej smo obdelali dve težnji v sedanji filmski produkciji: manierizem kot najbolj svežo in dinamično, ter akademizem kot

„stanje stvari“. Obstaja pa še tretja, ki bi jo lahko označili za nekakšen manierizem, ki filmsko zgodovino pojmuje kot samopostrežbo. To so režiserji, za katere film nima ne učiteljev ne zgodovine, temveč jim je vse to velika, nejasna gmota inertnih oblik, iz katerih lahko zaradi lastnih zahtev po preusmerjanju filmske imaginacije jemljejo karkoli brez kakršnekoli osmisilitve lastnega trenutka. Tako lahko postanemo gledalci linearne produktivnosti, kjer se najpomembnejša izrazna moč filma — slika-reducira na geslo. Tak zgled je film **Subway** Luca Bessona, ki se izkaže kot hladen epigon estetizirajoče genialnosti režiserja Jeana Jacquesa Beneixa, avtorja filma **Diva** in zadnjega, **Betty Blue**. Besson nove strukture njegovega filma reducira na ponavljanje in dolgčas. Pri Bessonovih delih je prisotna uganka, ki jo je mogoče dešifrirati, in moč teksta, Besson pa samo razkazuje neverjetno.

Sedanje povezovanje filma in slikarstva je pogojeno s ponovno željo po izgradnji kadra, njegove plastičnosti, ki je bila v šestdesetih in sedemdesetih letih zanemarjena. Prevladovala so nejasne slike in zvodeneli kadri, danes pa je slika spet ostro začrtana, hiperkonstruirana. Temu je precej prispevala doba reklamnih in video spotov. Prej so veliko bolj poudarjali specifičnost filmskega jezika, sedaj pa na primer Bonitzer ponovno izjavlja: „Izgradnja kadra približuje režiserja slikarju, film slikarstvu.“ In naprej: „Film je po definiciji iluzionistična naprava. Ravno optična prevara ga povezuje s slikarstvom. Film jo je od slikarstva prevzel že v Meliesovem času. Optična prevara je predstavljanje, ki se pojavlja na dva načina: kot iluzija stvarne predstave in kot iluzija stvarnosti. Kader in slika se stapljata, toda užitek pri optični prevari je ravno njuno ločevanje in ne iluzija.“ Primer: junak telefonira, za njim plavo nebo. Naslednji kader izniči iluzijo eksteriera: junak je v pisarni, za njim visi reklamni plakat.

Film lahko laže, to je umetnost velikega plana in detajlov, predvsem pa prostora izven kadra, moškega za zaveso, nevidnega. V gledališču laž ni možna, ker ta prostor ne obstaja. Toda ravno v tem je bilo uspešno manieristično slikarstvo. To, kar je skrito, daje pomen vidnemu, omogoča uganko, omogoča večplastno branje. Bronzinov portret Ludovica Capponija gledalcu pokaže lik na medaljonu, ki ga prekriva kazalec in se ga zaradi tega ne da videti. Prostor izven slike znotraj slike. Zaradi tega je ravno manieristično slikarstvo najbližje filmu.

Nerina Kocjančič

FILMI POSNETI NA SLOVENSKEM (OZEMLJU)

DO L. 1918

Pričujoča (začasna) filmografija filmov posnetih na Slovenskem do l. 1918, temelji na podatkih zbranih iz več različnih virov. To so predvsem podatki iz sočasnih časopisov (članki in oglasi), podatki iz sočasne strokovne periodike, ohranjeni dokumenti (filmski plakati) in maloštevilne kopije filmov ali delov le-teh, ki se nahajajo v filmskih arhivih.

Uporaba večjega dela virov (podatki iz časopisov) ima precej pomanjkljivosti: podatki o filmih so nezanesljivi, isti film se pojavlja pod različnimi naslovi, podatki o producentu in snemalcih so nenatančni, kar lahko povzroči prenaplajene zaključke o posameznih filmih.

Nadaljnje proučevanje bo vsekakor popravilo in dopolnilo pričujočo filmografijo, ki jo imenujem začasna, ker upam, da bo le izhodišče za nadaljnje raziskovanje. Po drugi strani pa nam tudi takšna filmografija daje grobo sliko o delovanju filmskih snemalcev na slovenskem ozemlju do leta 1918.

Naslovi filmov so povzeti po virih ali pa izvedeni iz časopisnih člankov ali opisov vsebine filma. Naslovi povzeti po tujejezičnih virih so prevedeni v slovenščino, obenem pa je v oklepaju naveden naslov filma v jeziku originala oziroma vira. Datiranje filmov temelji na času, v katerem je bila objavljena časopisna vest ali oglas o snemanju ali prikazovanju posameznega filma, kar pa ne izključuje dejstva, da so bili nekateri od navedenih filmov posneti prej. Filmi so navedeni v kronološkem zaporedju, pri čemer naj bi bila osnovno izhodišče prva omemba prikazovanja filma. Zaradi nepopolnih podatkov pa seveda tako kronološki red kot datiranje filmov nista zanesljiva. Če so kopije filmov, ki se nahajajo v filmografiji ohranjene, je to posebej omenjeno, obenem s podatkom, kje se kopija nahaja.

1899

RAZGLEDI PO LJUBLJANI

producent — Jochann (Jean) Bläser, lastnik potujočega kinematografa „Bioscope“
snemalec — Jochann Blaäser(?)
prikazan — V potujočem kinematografu „Bioscope“ v Ljubljani, v šotoru, ki je bil postavljen v Lattermanovem drevoredu od 7. do 14. maja 1899
vir — Slovenski Narod, 13. 5. 1899 (zapis o programu Bioscopia) in

Laibacher Zeitung, 3. 5. 1899
(oglas z najavo programa).

1905

ODHOD OD MAŠE V LJUTOMERU

format — 17,5 mm
dolžina — 9 m negativ, kopija 7 m
snemalec — Karol Grossmann
hranišče — Arhiv SR Slovenije št. 7932 (negativ), AGRFT (pozitiv)
To je prvi film, ki ga je posnel domač snemalec na ozemlju Slovenije in Jugoslavije. Ohranjen je en kader filma, ki je bil posnet iz balkona ali skozi okno. Prikazuje ulico po kateri prihajajo meščani iz cerkve, ki se nahaja na koncu ulice.
literatura — O filmu je veliko napisano, posebej monografija KAROL GROSSMANN. Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana 1985.

SEJEM V LJUTOMERU

format — 17,5 mm
dolžina — 19,5 m (negativ), 18,5 m (pozitiv)
snemalec — Karol Grossmann
hranišče — Arhiv SR Slovenije št. 7932 (negativ), AGRFT (pozitiv)
To je drugi film, ki ga je posnel Grossmann. Ohranjeni so trije kadri, posneti na semanji dan na glavnem trgu v Ljutomeru (najverjetneje decembra 1905).
literatura — Kot za film Odhod od maše v Ljutomeru

1906

NA DOMEČ VRTU

format — 17,5 mm
dolžina — 24 m (negativ)
snemalec — Karol Grossmann
hranišče — Arhiv SR Slovenije št. 7932
To je tretji in obenem zadnji film, ki ga je posnel Grossmann. Oha-

literatura

1908

MOST V SOLKANU (Die Brücke von Solkano / in der Neche von Görz)

producent — Salvatore Spina, Trst (?)
snemalec — (?)
prikazan — Kinematograf Edison v Pulju 19. 6. 1908
vir — Polaer Tagblatt, Pula, 19. 6. 1908
Drugih podatkov o filmu za sedaj ni.

1909

LJUBLJANA (Slavnostni dnevi Slovenskega delavskega pevskega društva Slavec)

dolžina — 156 m (originalna dolžina filma preko 200 m)
producent — Premiat: ditta S. Spina, Trst (po naročilu A. Deghengija iz Ljubljane, ki je bil lastnik kinematografov Pathe in Ideal)
snemalec — snemalci podjetja Premiat ditta S. Spina
hranišče — Jugoslovanska kinoteka v Beogradu (št. 5135) in Arhiv SR Slovenije (št. 12 6925 in 11 6927)
prikazan — v „kinematografih „Ideal“ in „Pathé“ v Ljubljani od 9. do 13. julija 1909, kasneje pa tudi v Trstu in Pragi.
Film je bil posnet v Ljubljani 27. in 28. junija 1909 ob 25-letnici slovenskega delavskega pevskega druš-

tva Slavec. Film je bil sestavljen iz naslednjih sekvenc:

1. Panorama Ljubljane posneta z Gradu (severni del)
2. Mestni trg
3. Prihod Hrvatov in Tržčanov
4. Panorama mesta iz kupole Narodnega doma
5. Ljubljanski grad
6. Marijin trg (Prešernov trg)
7. Sprevod
8. Zbirališče pevskih društev pred magistratom
9. Pozdrav župana Hribarja
10. Veselica v Zvezdi
11. Gojenke iz Mladike, ki strežejo
12. Paviljoni in v njih žene v narodnih nošah

vir — Osnovni podatki o filmu so iz dela Janka Travnja, Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih. Film 1952 št. 5 str. 15—16

literatura — Film se često omenja v zgodovini jugoslovanskega filma, najpopolneje pa ga je obdelal Ivan Nemanic v članku Ob 70-letnici slovenskega dokumentarnega filma „Ljubljana“ iz leta 1909, Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, 1979 št. 33 str. 223—228.

Opomba — V nekaterih tekstih je film napačno datiran z letnico 1908 (kot Film o Ljubljani) in pripisovan Pathéjevim snemalcem. Do sedaj nimamo nobenih podatkov o filmu iz leta 1908, iz česar sklepamo, da je bil mišljen zgoraj navedeni film (prikazan v kinematografu Pathé).

1911

OD TRSTA DO PORTOROŽA (Von Triest nach Portorosa)

producent — Eclipse (München ali podružnica na Dunaju)

dolžina — 132 m
vir — Rubrika „Novi filmi“ v časopisu Oesterreichischer Komet, Dunaj, 19. 12. 1911 (Brez natančnejših podatkov o filmu.)

1912

NADVOJVODA LEOPOLD NA ALPSKIH DIRKAH V PORTOROŽU (Erzherzog Leopold Salvator bezucht anläsich der Alpenfahrt Portorosa)

producent — Sascha Filmfabrik, Dunaj
snemalec — ?
prikazan — Na Dunaju 21. 6. 1912
— Fritz Walter, Dokumentarfilme aus Oesterreich 1909—1914, Dunaj 1980.

Tržaški Avtomobilski klub je v času avtomobilskih dirk čez Alpe, preko Trsta in Slovenije, organiziral za udeležence dirk, med katerimi je bil tudi nadvojvoda Leopold, izlet z ladjo v Portorož, na pomorsko razstavo. Lastnik „Sascha Filma“ grof Aleksander-Sascha Kolowrat je bil strasten avtomobilist, torej ni izključno, da je sam posnel ta film.

PROSLAVA ŠTIRISTOLETNIČE MARIJINEGA PRIKAZOVANJA V STRUNJANU (PRI PIRANU) (Le feste del IV. centario dell'apparazione di S. Maria di Strugnano presso Pirano)

producent — ?
snemalec — ?
prikazan — V „Porečkom kinematografu“ v Poreču 21. 9. 1912
vir — Plakat s programom kinematografa, ki ga hrani Zgodovinski arhiv v Pazinu. (Natančnejših podatkov o filmu ni.)

NA OBALAH ISTRE (An Istriens Getaden)

producent — Dramagraph, Dunaj
snemalec — ?
prikazan — Na Dunaju 13. 12. 1912
vir — „Oesterreichischer Komet, Dunaj, 23. 11. 1912?
V opisu filma piše, da se v filmu vidijo deli Istre, Koper, Portorož in Piran.

1913

POSTOJNSKA JAMA (Adelsberger Grotte)

producent — Sascha Film, Dunaj
snemalec — ?
prikazan — V kinu „Edison“ v Pulju, novembra 1913.
vir — „Polaer Tagblatt“, Pulj, 16. 11. 1913.

1914

ZIMA NA ŠTAJERSKEM (Winter im Steiermark)

producent — Sascha Film, Dunaj
snemalec — ?
vir — Seznam filmov podjetja Sascha Film v Avstrijskem filmskem arhivu (Oesterreichisches Filmarchiv) na Dunaju.
Ker ni opisa vsebine filma, ni gotovo, da je film sneman tudi pri nas.

OD TRSTA DO LJUBLJANE (Von Triest nach Laibach)

producent — Philipp und Pressburger, Dunaj
snemalec — ?
vir — Seznam filmov št. 22, „Wiener Zentral Vorfürung“ Dunaj, 12. 10. 1914, „Die-Filmwoche“, Dunaj, 25. 10. 1914
Natančnejših podatkov o filmu ni.

DVORNA KOBILARNA V LIPICI

(Das k. k. Hof-Gestüt in Lipizza, Le Haras Imperial de L'empereur d'Autriche (Lipizza))

dolžina — 98 m
producent — Sascha Film, Dunaj (Distributor za Francijo „Pathé“)

slovenski film

snemalec — ?
vir — „Kinematographische Rundschau“, Dunaj, 26. 4. 1914, „Le Courier Cinematographique“, Paris, leto 1914.
Natančnejših podatkov o filmu ni.

BLEDA NA KRANJSKEM (Veldes in Krain)

dolžina — 50 m
producent — Prager Film (Distribucija dr. Ernest Horowitz, Dunaj)
vir — „Kinematographische Rundschau“, Dunaj, 29. 11. 1914 (poseben oglas), „Wiener Zentral Vorfürung“, Dunaj, 23. 11. 1914
Natančnejših podatkov o filmu ni.

ČUDOVITI KRAŠKI SVET (Die Wunderwelt des Karstes)

dolžina — 160 m
producent — Jupiter-Film, Dunaj
snemalec — ?
vir — Fritz Walter, „Dokumentarfilme aus Oesterreich 1909—1914, Dunaj, 1980.

1915

ČRNOVOJNIK

dolžina — trije prizori
producent — ?
snemalec — ?
prikazan — V kinu „Central“ v zgradbi Slovenskega narodnega gledališča, 1. 5. 1915
vir — Janko Traven, Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih. Film 1952, št. 9 str. 30—31
O filmu ni drugih podatkov, razen navedbe „... velika patriotska slika v treh dejanjih iz življenja in bojev naših črnovojnikov na jugu...“. „Črnovojniki“ so bili pripadniki specialnih (dobrovoljcev) enot avstroogrške vojske. V tej formulaciji ni jasno ali je bil film igran ali dokumentaren. Prav tako ne vemo ali film govori o slovenskih ali avstrijskih črnovojnikih?

VOJNA NA SOČI IN V KARNIJI (La guerra sull'Isonzo e nella Carnia)

dolžina — tri enote
producent — Filmska sekcija Italijanske kraljevske vojske (Sezione Cinematografica del Reale Esercito Italiano)
snemalec — ?
vir — „Gornale d'Italia“, Rim, 30. 12. 1915.
V časopisu so natančno opisani vsi trije deli filma.

1916

PORUŠENA GORICA (Der zerstörte Görz)

producent — Sascha Film, Dunaj
snemalec — ?
vir — „Kinematographische Rundschau“, Dunaj, 13. 2. 1916. (Oglas za distributerje.)
Natančnejših podatkov o filmu ni.

BOMBADIRANJE GORICE

(Verjetno je to isti film, kot ga navajamo zgoraj (Porušena Gorica), samo da so ga prikazovali pod drugim naslovom.)

producent — Sascha Film?
snemalec — ?
prikazan — V Splitu v maju l. 1916
vir — „Narodni list“, Split 13. 5. 1916 (navajam po delu Duško Kečkemet: Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji, Split 1969, str. 131)

OSVAJANJE GORICE (La presa di Gorizia)

producent — ?
snemalec — Luca Comerio
hranišče — Film se nahaja v Institutu Luce (Institutu Luce) v Rimu, v III. roli filma „Vojna 1915—1918“ Guerra 1915—1918).
vir — Katalog Instituta Luce.

BITKA ZA GORICO (La battaglia di Gorizia)

vir — To je isti material kot za gornji film — Katalog Instituta Luce (Po katalogu je to filmski material, v tretji roli filma Vojna 1915—1918, in je jasno da se film vodi pod dvema naslovoma.)

LJUBLJANA PO BOMBARDIRANJU LAŠKIH LETALCEV 1916

producent — Sascha — Messter žurnal
snemalec — ?
prikazan — Ljubljana, kino „Central“
vir — Janko Traven, Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih. Film 1952, št. 9 str. 31
Natančnejših podatkov o filmu ni.

1917

TRI BITKE NA SOČI (Die drei Isonzo-Schlachten)

producent — Sascha-Mester žurnal
snemalec — ?
vir — Kinematographische Rundschau“, Dunaj, 26. 5. 1917

DESETA BITKA NA SOČI (Die zehnte Isonzo-Schlascht)

producent — Sascha Film, Dunaj
snemalec — V oglasu je navedenih 14 snemalcev

vir

— „Kinematographische Rundschau“, Dunaj, 9. 6. 1917 (Oglas za prodajo filma)

Glede na oglas je vsebina filma sledeča: odbijanje sovražnega napada, piloti, ki stražijo Jadran (posnetek iz aviona), cesar pri naših junakih, topovski ogenj.

DVANAJSTA BITKA ZA SOČO (Die 12-te Isonzoschlascht)

dolžina — 5 delov
proizvodnja — Foto-filmska služba nemške vojske (Bild-und Filmamt), Berlin
snemalec — ?
vir — Kinematographische Rundschau, Dunaj, 12. 11. 1917.
Natančnejših podatkov o filmu ni.

BOJ NA SOČI (La guerre sur l'Isonzo)

producent — Nordisk Film, Kopenhagen
snemalec — ?
vir — Le Courier Cinematographique, št. 37, Paris 1917 (kratka vest o tem, da je Nordisk Film snemalo film po naročilu avstrijskih oblasti)

PRIHOD CESARJA KARLA I. V PONOVO OSVOJENO GORICO (Der Einzug Sr. Majestät Kaiser I. im eiedereroberten Görz)

producent — ?
snemalec — ?
vir — „Kinematographische Rundschau“, Dunaj, 10. 10. 1917 (Oglas za prodajo filma). Filma daje v prodajo „Kino Urania“ iz Olomouca na Češkem.

PRIHOD CESARJA V GORICO (Die Einzug unsere Kaisers in Görz)

producent — ?
snemalec — ?
vir — „Kinematographische Rundschau“, Dunaj 10. 10. 1917 (Oglas za prodajo filma). Glede na to, da je v prodaji „... popolnoma nova kopija...“, ni natančnejših podatkov o filmu. Lahko je to isti film, ki se nahaja pod gornjim naslovom ali pa sta dva filma o istem dogodku.

OBISK CESARJA KARLA V LJUBLJANI

producent — Sascha-Mester
snemalec — ?
prikazan — ?

1918

(Karst Gegend)

producent — ?
snemalec — ?

prikazan — V kinematografu pri „Vinovi lozi“ v Vršcu 10. 3. 1918

vir — Plakat s programom kinematografa pri „Vinovi lozi“ v zbirki

REKAPITULACIJA (TABELARNI PREGLED)

Leto	Dokumentarni filmi		Igrani filmi
	tuji	domači	
1896			
1897			
1898			
1899	1		
1900			
1901			
1902			
1903			
1904			
1905		2	
1906		1	
1907			
1908	1		
1909	1		
1910			
1911	1		
1912	3		
1913	1		
1914	5		
1915	2		
1916	4		
1917	7		
1918	2		
skupaj	29	3	

ZAKLJUČEK

Ko danes (oktobra 1986) pregledujem tabelarni pregled filmskih snemanj in filmov snemanj na Slovenskem do l. 1918, ugotavljam, da imamo veliko več tujih snemalcev, čeprav še nimamo vseh podatkov. Prepričan sem, da bomo lahko napolnili praznine z novimi podatki posebno glede prisotnosti tujih snemalcev dokumentarnih filmov na slovenskem ozemlju. Ne izključujem možnosti, da so tudi nekateri igrani avstrijski filmi ali odlomki filmov bili posneti v Sloveniji (v času I. svetovne vojne). Mislim pa, da ni upanjada bi odkrili nove pionirje domačega filma, ker jih — iz objektivnih razlogov — ni bilo.

Ceprav nepopolna, pa ta filmografija le izpolnjuje dve funkciji, po eni strani daje pregled filmov snemanj na Slovenskem ozemlju do l. 1918 za katere do sedaj vemo, po drugi strani pa daje vpogled bodočim generacijam raziskovalcev, do kam je prišlo raziskovanje našega filma.

Dejan Kosanović

DOSEŽENI REZULTATI IN PROBLEMI PRI HRANJENJU IN VARSTVU FILMSKEGA GRADIVA V SR HRVATSKI

I. UVODNE OPOMBE

O dolgi in uspešni filmski tradiciji v naši republiki ob tej priložnosti ni potrebno obširno pisati, ker je to obdobje dovolj dobro obdelalo precej raziskovalcev. Kljub temu pa se spominimo, da je bila prva filmska predstava v Zagrebu 8. oktobra 1896, prvi stalni kinematografi so bili odprti v Zagrebu in Pulju leta 1906, leto dni kasneje pa so jih dobili tudi Split, Zadar, Sušak, Reka. Prva snemanja dokumentarnih zapisov datirajo iz leta 1903, prva dolgometražna igrana filma „Brcko v Zagrebu“ in „Matija Gubec“ pa sta bila posneta leta 1917. Zanesljivo vemo, da so v Zagrebu leta 1922 izdelovali tudi animirane filme, itd.

Žal pa nikjer ni omenjeno hranjenje in varovanje filmskega gradiva. In prav zato, ker ni bilo nobene specializirane institucije (kar so v svetu napovedali kot nujnost že leta 1898), je za vedno ostala izgubljena večina filmskega gradiva, ki je nastalo v teh prvih desetletjih nastanka filma na hrvaških tleh. Vse do danes nismo našli niti enega kvadrata prvih dolgometražnih igranih filmov.

Takoj po vojni, leta 1949, je bila v Beogradu ustanovljena Jugoslovanska kinoteka kot zvezna institucija. Toda v SFRJ smo filmskemu gradivu priznali status arhivskega gradiva šele s splošnim zakonom o arhivskem gradivu leta 1964. Na osnovi tega zakona je Arhiv Slovenije leta 1968 začel prevzemati in hraniti filmsko gradivo, leta 1974 pa je zakon o filmu natančno določil naloge pri varovanju filmske zapuščine.

Decentralizacija poslov Jugoslovanske kinoteke v Beogradu kot zvezne institucije se je začela leta 1917, izvedena pa je bila na osnovi vrste dogovorov med republiškimi in pokrajinskimi sekretarji. Zadnji je bil leta 1973 v Šibeniku. Decentralizacija je bila z zakonom določena leta 1977.

V SR Makedoniji je skupščina SR Makedonije leta 1976 sprejela poseben zakon o ustanovitvi Kinoteke Makedonije kot republiške ustanove, ki je še isto leto začela delovati. Pobude za njeno ustanovitev so se pojavile že leta 1974. V SR Bosni in Hercegovini že dalj časa poteka resna pripravljala dela v zvezi z ustanovitvijo posebne republiške ustanove, ki bi se ukvarjala z zbiranjem, hranjenjem in varstvom filmskega gradiva, zaenkrat pa je jedro arhiva pri Sutjeski filmu.

V SR Hrvatski so bile vse do leta 1945 že večkrat sprožene različne pobude in potekale so razprave o tem, da je potrebno ustanoviti kinoteko, katere osnovna funkcija bi bilo zbiranje, hranjenje in strokovna obdelava filmskega gradiva, ki nastane na območju SR Hrvatske. Sele s sprejetjem zakona o kinematografiji leta 1976 je bil ustvarjen temelj za korenito akcijo. V tem zakonu je celo VIII. poglavje (členi 45 do 48) posvečeno Hranjenju filmov in drugega filmskega gradiva.

Člen 45 natančno določa: „Filmi in ostalo filmsko gradivo zgodovinskega, umetniškega, kulturnega in znanstvenega pomena ali pomena za razvoj kinematografije so nacionalni filmski fond, zaščiten z zakonom, in ga hranijo v Kinoteki, ki se jo ustanovi v sestavi Arhiva Hrvatske zaradi uporabe v znanstvene in kulturne namene.“

Zaradi prizadevanja Zlatka Sudovića, predsednika Sveta Kinoteke, ki je bil ustanovljen pri Arhivu Hrvatske leta 1978, je bila sredi leta 1979 ustanovljena Kinoteka Hrvatske pri Arhivu Hrvatske. Leta 1980 je skupina mladih strokovnih delavcev začela premišljeno in kontinuirano delo v zvezi z zbiranjem, hranjenjem in varovanjem Nacionalnega filmskega fonda SR Hrvatske.

II. POMANJKLJIVOSTI ZAKONA, KI UREJA VARSTVO FILMSKEGA GRADIVA V SR HRVATSKI

Z zakonom o kinematografiji iz leta 1976 in prečiščenim tekstom iz leta 1980, ki vsebuje tudi manjše spremembe in dopolnitve, so rešeni osnovni problemi zbiranja, hranjenja in varovanja filmskega gradiva.

Dejstvo je, da so pri obeh variantah zakona posredno upoštevali stališča, ki so jih vrsto let

izražali tako filmski delavci kot tudi strokovnjaki, ki se posredno ali neposredno ukvarjajo s problemi kinematografske dejavnosti v celoti.

Zakoreninjeno je mnenje, da je potrebno zakonsko urediti t.i. profesionalno kinematografijo, ker edina kaj velja! Popolnoma pa je zanemarjeno ustvarjanje v okviru amaterskega gibanja ali drugih alternativnih oblik nastajanja filmskih del.

Prav tako se vrednoti, ocenjuje, piše zgodovina o t.i. „umetniškem filmu“, ne pa tudi o amaterskem, namenskem filmu kot neizogibnem delu vsakega organizma kinematografije.

Prav Kinoteka Hrvatske je med prvimi v naši državi razbila te izmišljene delitve in meje, ker je izhajala iz edinega možnega stališča: vrednosti določenega dela kot dela celovite slike nekega kulturnega trenutka določene države, ne glede na to, ali je t.i. umetniški, amaterski, namenski ali drugače naročen.

Lahko bi navedel celo vrsto primerov, s katerimi bi lahko dokazal, da so vse zgodovine, ki so bile napisane o našem filmu (Škrabalo in Volk), kot tudi zgodovine velikih imen iz svetovne filmske zapuščine, necelovite in preprosto ne ponujajo prave slike duha, gibanja, hotenja neke kinematografije v določenem trenutku. Ali je npr. mogoče izvesti revalorizacijo kratkometražnega filma recimo v obdobju 1960–1965 brez ocene izjemnih stvaritev amaterskega filma iz tega časa? Pojdimo še dalje. Ali je mogoče npr. rekonstruirati obdobje v kratkometražnem filmu v času od leta 1970 do leta 1975 brez amaterskega, pa tudi otroškega filmskega stvariteljstva, ki ustvarja izredne rezultate v SR Hrvatski?

Moj odgovor je: Ne! To pa razen te opombe v tem trenutku ni predmet tega prispevka, oziroma le toliko, kolikor je treba trditi, da so kinoteke filmski arhivi, kraj, kjer bi morali hraniti vse, kar se ustvarja v kakšni kinematografiji, da bi kasneje lahko rekonstruirali natančno



Bodoči depo
Kinoteke Hrvatske
v dvorcu Jaušovec
pri Zapešiću



Prvi hrvaški
celovečerni film
Brcko v Zagrebu (1917)
— na slici ustvarjalci
z leve proti desni
Arnošt Grund (scenarij),
Irma Polak,
Stjepan Bojničić
in Tonka Savić (igralci)

sliko določenega trenutka, ustvarjalnih potencialov, hotenj, dosegov. In zato je Kinoteka Hrvatske med prvimi v naši državi, če ne sploh edina začela sistematično skupaj s Kino-zvezo SR Hrvatske reševati najpomembnejše stvari: amaterskega filma odraslih. Kmalu bodo začeli reševati tudi del otroške filmske ustvarjalnosti prav zato, da bi zapustili celoto delovanja kinematografije v naši republiki.

Zakon o kinematografiji pa ne ureja področja, ki se nam zdi prav z vidika arhiva izredno pomembno: to je t.i. namenski film.

Po določbah zakona o kinematografiji in kriterijev RSIS za kulturo nikoli ni urejeno področje namenskega in ožje gledano naročenega filma. Tako Kinoteka preprosto ne more priti do podatka, kateri namenski filmi se sploh snemajo. Edina sled je pot pridobitve dovoljenja za javno predvajanje, znano pa je, da nekateri veliki sistemi pripravljajo lastne filmske novice, ki jih pošiljajo na tuja ali oddaljena gradbišča v državi, zaradi interne uporabe pa jih ne pošiljajo komisiji za pregled filmov pri Republiškem komiteju za prosveto, kulturo, telesno in tehnično kulturo.

Še naprej ostaja izven zakona možnost zaobseganja tudi za zgodovino izredno pomembnih filmskih dokumentacij, ki jih pripravljajo veliki sistemi, kot so Podravka, železarna Sisak, Ina, Hidroelektra, Geotehnika, Pliva, ŽTP, Kraš ipd. V spremembi zakona o kinematografiji ali pri sprejemanju zakona o varstvu kulturnih dobrin, ki je v pripravi celo vrsto let, je treba vnesti obveznost vsakega, ki posname namenski film, da obvezno izdela posebno kopijo in jo izroči Kinoteki Hrvatske v trajno hranjenje.

Ni potrebno navajati argumentov, da bo brez posameznih dokumentacij nemogoče rekonstruirati gospodarski razvoj v določenem trenutku v naši republiki in širše.

Šele v kriterije vrednotenja programa kinematografskih dejavnosti, ki jih bo sofinancirala RSIS za kulturo v obdobju 1986—1990, ki jih je

sprejela skupščina te skupnosti 2. julija 1986, nam je, ob podpori producentov, uspelo „vriniti“ posebni člen 31, ki naj bi uvedel izvajanje nadzora nad uporabo prvotnega gradiva, in se glasi takole:

„Dve leti od dneva odobritve javnega predvajanja filma je proizvajalec filma dolžan vsa originalna izvirna gradiva (originalni negativ, ostanke originalnega negativa in originalni negativ tona) izročiti v trajno hranjenje Kinoteki Hrvatske zaradi varovanja teh gradiv kot kulturne dobrine splošnega pomena.“

Ta problem je npr. Slovenija zakonsko uredila že leta 1981 v zakonu o naravni in kulturni dediščini SR Slovenije.

III. STATUS KINOTEKE HRVATSKE

Z današnjega vidika bi zlahka lahko ocenili, da je bilo narobe namestiti Kinoteko Hrvatske v Arhivu Hrvatske. Znani so namreč nerešeni problemi Arhiva Hrvatske, ki se že leta in leta kopičijo (prostor, kadri, oprema, financiranje). Dejstvo je, da zaradi takšnega položaja Arhiv Hrvatske že od leta 1945 ne prevzema arhivskega gradiva.

Prav zaradi takšnega stanja, v kakršnem je Arhiv Hrvatske, je Kinoteka Hrvatske nameščena v neprimeren prostor, vlažno klet, vsega 92 m² za potrebe hrabenega prostora, za tehnični del (montaža, lepilnica, 3 delavci) je preurejen del sanitarnega vozla (20 m²), ostali delovni prostor (knjižnica, muzejska zbirka in 5 delavcev) pa meri okoli 50 m².

Znano je dejstvo, da ima SR Hrvatska eno najbolj razvitih kinematografskih dejavnosti v naši državi, pa tudi največ filmskega gradiva iz predvojnega in medvojnega obdobja.

Za sklep, da je Kinoteka vključena v organizem Arhiva Hrvatske, so se odločili zaradi dejstva, da bi se morala v tem času začeti gradnja IV. kulturnega objekta, kamor naj bi se preselila

tudi Arhiv Hrvatske in Kinoteka Hrvatske.

Sam predlagatelj zakona o kinematografiji, Republiški komitej za prosveto, kulturo, telesno in tehnično kulturo, se je zavedal, da je premalo natančno določen status Kinoteke Hrvatske, ker bi morala biti formirana in delovati kot posebna republiška ustanova. Tako je bil leta 1980 pri sprejemanju sprememb in dopolnitev zakona o kinematografiji iz leta 1976 preciziran 45. člen. Na koncu je bil dodan nov stavek, ki se glasi: „Kinoteka deluje kot temeljna organizacija združenega dela pri Arhivu Hrvatske.“

Takrat so namreč še vedno verjeli, da bo prišlo do gradnje IV. kulturnega objekta, s čimer bi bil dokončno rešen tudi problem opremljanja Kinoteke s potrebnimi prostori, opremo in kadri.

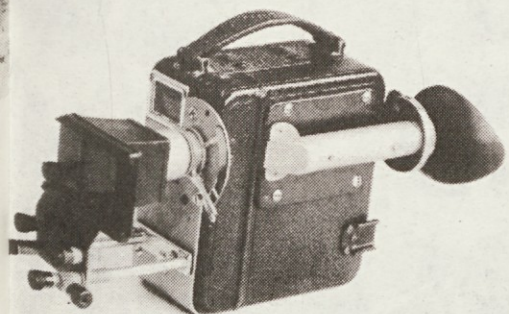
Tudi kljub skoraj nemogočim pogojem, v katerih delajo delavci Kinoteke Hrvatske, jim je z njihovim dosedanjim delom uspelo rešiti vse gradivo, ki je nastalo pred vojno, filmsko gradivo na vnetljivem filmskem traku od 1930. do 1954. leta, izborili pa so si tudi, da bosta v dvorcu Januševca urejeni tudi dve filmski shrambi (okoli 400 m²) za hranjenje originalnega gradiva po vseh predpisanih svetovnih standardih.

Toda treba je poudariti, da nikoli ni bilo uresničeno stališče iz zakona o kinematografiji iz leta 1980, da Kinoteka deluje pri Arhivu Hrvatske kot temeljna organizacija združenega dela, temveč je vključena v Arhiv Hrvatske kot eden od osmih delov.

Sedaj, ko je popolnoma jasno, da bo gradnja IV. kulturnega objekta preložena za najmanj 20 let, je skrajni čas, da se uredi status Kinoteke Hrvatske v Arhivu Hrvatske, prav tako pa tudi dolgoročneje reši problem prostora in opreme. Kinoteka ima edina v SRH specializirano filmsko knjižnico, fotodokumentacijo, zbirko scenarijev in snemalnih knjig, zbirke plakatov. Število uporabnikov tega, pa tudi filmskega



Zorka Grund
v filmu *Dve siroti*,
ki ga je leta 1918
režiral Alfred Grünhut



9,5 mm kamera
iz zbirke
Oktavijana Miletića



Oktavijan Miletić
s svojo kamero
leta 1938



Friedrich Schiller
v filmu *Faust*
Oktavijana Miletića
iz leta 1934

gradiva, je vse večje. Tem potrebam pa je nemogoče ustreči na vsega 50 m² delovnega prostora brez lastne kontrolne projekcije in najnujnejše opreme, o čemer bomo govorili kasneje.

IV. NALOGE KINOTEKE HRVATSKE PRI ZBIRANJU, HRANJENJU IN VARSTVU FILMSKEGA GRADIVA

1. Hranjeno filmsko gradivo

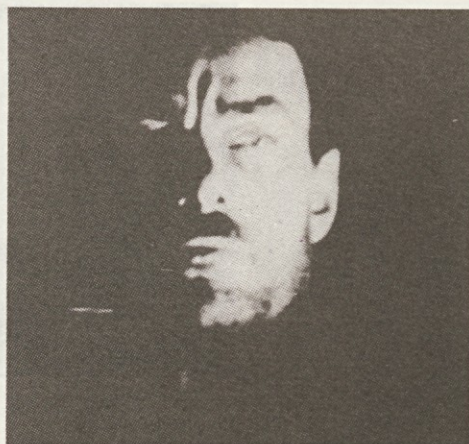
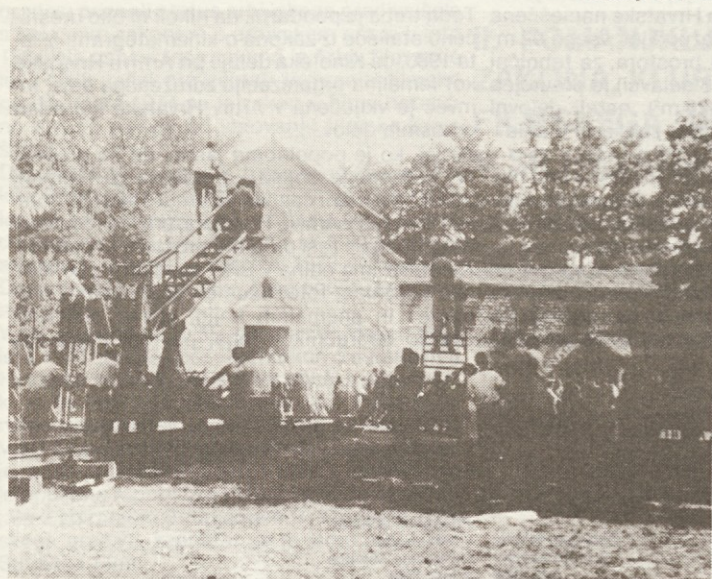
Od svojega osnutka za svojo temeljno usmeritev so si delavci Kinoteke Hrvatske zadali nalogo, da uresničijo tiste postavke iz zakona o kinematografiji in kriterijev SIS za kinemato-

grafijo in RSIS za kulturo, ki se nanašajo na obveznost proizvajalcev filmov v SR Hrvatski, da morajo Kinoteki predati eno nerabljeno kopijo novo proizvedenega filma v trajno hranjenje ter obveznost organizacije združenega dela za promet filmov, ki so dolžne Kinoteki izročiti najboljšo kopijo vsakega uvoženega filma takoj po izteku licence filma. To obveznost so proizvajalci filmov zelo težko izpolnjevali, tako da je morala Kinoteka Hrvatske leta 1985 od predsedstva RSIS za kulturo zahtevati, naj preneha sofinancirati proizvodne programe nekaterih producentov, dokler ne izpolnijo te zakonske obveznosti. Z vztrajnim in strokovnim delom so delavci Kinoteke Hrvatske ustvarili zaupanje in ugled v kinematografski dejavnosti, zato mnoge organizacije združenega dela hranijo svoje originalno in drugo filmsko gradivo kot depozit v shrambah Kinoteke Hrvatske: Jadran film,

Croatia film, Filmoteka 16, Filmoteka Osijek, Adria film, Zagreb film, Svetovni festival animiranega filma, Akademija za gledališče, film in televizijo. Tudi številni filmski delavci hranijo svoje lastne arhive in filmska gradiva v shrambah Kinoteke Hrvatske. O prilivu filmskega gradiva v Kinoteko Hrvatske najgovorneje govorijo naslednji podatki, navedeni po letih: — 1981. leta prevzeto 2.501.983 metrov filmskega gradiva — 1982. leta prevzeto 1.420.693 metrov filmskega gradiva — 1983. leta prevzeto 550.384 metrov filmskega gradiva — 1984. leta prevzeto 771.793 metrov filmskega gradiva — 1985. leta prevzeto 1.805.279 metrov filmskega gradiva

Ta narod bo živel, režija Nikola Popović, 1947

Posnetek s snemanja filma Bakonja fra Brne



V. Lončarić v filmu Nocturno Oktavijana Miletića iz leta 1935



Prizor iz filma Licem u lice režiserja Branka Bauerja

bem tehničnem stanju. Ob finančni pomoči SIS-a za kinematografijo in v dogovoru z Jadran filmom so v letu 1980 začeli urejati poseben oddelek (in bunker) v Laboratoriju Jadran filma, ki se je moral ukvarjati z zapletenim postopkom presnemavanja dela Nacionalnega filmskega fonda z vnetljivega filmskega traku (gradivo je nastalo v obdobju 1930—1952) na nevnetljiv filmski trak.

Konec leta 1981 je bilo prevzeto in preseljeno vnetljivo filmsko gradivo, ki je bilo shranjeno v Jugoslovanski kinoteki v Beogradu. Julija 1982. leta so na osnovi elaborata Kinoteke Hrvatske o reševanju dela Nacionalnega filmskega fonda na vnetljivem filmskem traku predsedstvo in skupščina SIS za kinematografijo in RSIS za področje kulture s tem problemom seznanili skupščino SR Hrvatske in zahtevali, da ga kar najhitreje rešijo. Julija 1982 je skupščina dodelila začetna sredstva in odobrila program za reševanje dela Nacionalnega filmskega fonda na vnetljivem filmskem traku, tako da se je konec leta 1982 začelo prenašanje vnetljivega filmskega gradiva na nevnetljivi filmski trak.

2. Prenos dela Nacionalnega filmskega fonda z vnetljivega na nevnetljiv filmski trak

Prvi problem pri ukrepih varstva filmskega gradiva, pred katerim so se znašli delavci Kinoteke Hrvatske, je bil, kako uspešno in hitro razplesti problem reševanja filmskega gradiva na vnetljivem filmskem traku, ki je bil zaradi starosti in slabih pogojev hranjenja v zelo sla-

Tako je bilo v planiranih fazah vnetljivo filmsko gradivo presneto na nevnetljiv filmski trak: I. faza — 1982. leta 69.990 metrov filmskega gradiva, II. faza — 1983. leta 56.369 metrov filmskega gradiva, III. faza — 1984. leta 56.369 metrov filmskega gradiva, IV. faza — 1985. leta 52.747 metrov filmskega gradiva, skupno 235.475 metrov filmskega gradiva.

Treba je poudariti, da je bilo na ta način rešeno izredno dragoceno filmsko gradivo, ki poleg velike zbirke filmov Škole Narodnog zdravlja Andrija Štampar (1930—1952) zajema tudi dolgometražne igrane filme: Ta narod bo živel, Zastava, Bakonja fra Brne, Ciguli miguli, V nevihti, Plavi 9, kratkometražne filme (1945 do 1952), Filmske preglede in filmske novice (1945 do 1952).

V naslednjem petletnem obdobju bo treba na medrepubliški ravni rešiti status filmskega gradiva velikega fonda filmov (fond filmov t.i. NDH), ki vsebuje okoli 800.000 metrov filmskega gradiva iz obdobja med obema vojnama ter iz obdobja 1941 do 1945, in hkrati začeti definitivno reševati in presnemavati na nevnetljivi filmski trak.

Ta fond filmov so si sposodile Filmske novosti v Beogradu, da bi kopirali določena gradiva, nato pa naj bi ga vrnili v SR Hrvatsko, česar vse do danes niso storili. Ta filmski fond še sedaj hranijo v jugoslovanski kinoteki v Beogradu.

3. Reševanje filmskega fonda po letu 1952

Pri proučevanju stanja celotnega fonda filmov v naši republiki smo ugotovili, da je okoli 40 odstotkov filmskega fonda, nastalega po letu 1952, zlasti dolgometražnih igranih filmov in kratkometražnih filmov iz obdobja 1952 do 1970, v zelo slabem tehničnem stanju, ker so producenti, ker niso razumeli vrednosti filma kot kulturne dobrine (in iz predvsem lastnega komercialnega interesa) pogosto izdelovali veliko število kopij neposredno iz originala. Za nekatere filme nikoli ni bil izdelan niti interpozitiv (Kaja, ubil te bom) ali pa so bila originalna gradiva poslana v tujino in tako za vedno izgubljena (Ko slišiš zvonove).

a) Regeneriranje originalnih gradiv dolgometražnih igranih filmov

Da bi zavarovali originalna gradiva najbolj ogroženih dolgometražnih in kratkometražnih filmov, smo ob pomoči SIS za kinematografijo RSIS za kulturo regenerirali originalna gradiva, tako da so bila:

— 1981. leta regenerirana originalna gradiva filmov Ta narod bo živel, Breza, Svojega telesa gospodar,

— 1981. leta je bilo regeneriranih 11 reklamnih animiranih filmov iz leta 1954—55, obnovljeno je bilo dragoceno filmsko gradivo o izkopaninah Solina iz 1921. leta, 16 kratkometražnih filmov Branka Marjanovića iz obdobja 1957 do 1963 in 6 dolgometražnih igranih filmov: Ne obračaj se, sinko, Vlak brez voznega

reda, Sinji galeb, Deveti krog, Nevarna pot in Iz oči v oči,

— 1983. leta se je začelo izdelovanje interpozitiva in inter negativa filma Kaja, ubil te bom, ker je originalu pretlo dokončno uničenje,

— 1984. leta so obnovljena originalna gradiva 4 dolgometražnih igranih filmov: Koncert, Milijoni na otoku, Pustolovec pred vrati in Kota 905,

— 1985. leta so bila obnovljena originalna gradiva petih dolgometražnih igranih filmov: Abeceda strahu, Dvojni obroč, Clovek s fotografije, Nikoletina Bursač in Sinji galeb,

— 1986. leta sta bili obnovljeni originalni gradivi dveh dolgometražnih igranih filmov: Jubilej gospoda Ikla in Predstava Hamleta v Dolnji Mrduši.

b) Izdelava 35 mm kopij antologijskih del dolgometražnega igranega filma

Kinoteka Hrvatske v svojem fondu filmov v glavnem hrani originalna gradiva kratkometražnih in dolgometražnih igranih filmov, proizvedenih v SR Hrvatski, medtem ko so kopije filmov pri producentih zaradi komercialne uporabe. Po zakonu o kinematografiji šele od leta 1978 Kinoteka dobiva po eno nerabljeno kopijo dolgometražnega igranega filma. Da bi ustvarili fond kopij dolgometražnega igranega filma za obdobje 1947 do 1978, je Kinoteka od leta 1982 začela kontinuirano, ob pomoči SIS za kinematografijo in RSIS za kulturo izdelovati 35 mm kopije dolgometražnih igranih filmov, da bi lahko lažje izvedli akcije predstavljanja filmske zapuščine, filmskega izobraževanja, prirejanja tribun ipd. Zaradi te akcije je bila organizirana retrospektiva vseh dolgometražnih igranih filmov, proizvedenih v SR Hrvatski od 1947. do 1965. leta, česar si pred tem ni dalo niti zamišljati.

— 1982. leta je bilo izdelanih 11 kopij dolgometražnih igranih filmov: Sinji galeb, Dekle in hrast, Cesta, dolga leto dni, Kamnita obzorja, Obleganje, Ne obračaj se, sinko, H-8, Vlak brez voznega reda, Razpoka v raj, Deveti krog;

— 1983. leta so bile izdelane kopije za 10 dolgometražnih igranih filmov: Prometej z otoka Viševica, Izgubljeni svinčnik, Koncert, Breza, Kaja, ubil te bom, Ponedeljek ali torek, Rondo, Kdor poje, ne misli slabo, Volk samotar, Lisice;

— 1984. leta so bile izdelane kopije za 12 dolgometražnih igranih filmov: Milijoni na otoku, Svojega telesa gospodar, Samo ljudje, Signali nad mestom, Kota 905, Pustolovec pred vrati, Nevarna pot, Druga plat medalje, Imam dve mami in dva očeta, Ko zaslišiš zvonove, Veliko sojenje in Naključno življenje;

— 1985. leta je bilo izdelanih 10 kopij dolgometražnih igranih filmov: Plavi 9, Abeceda strahu, Dvojni obroč, Clovek s fotografije, Nikoletina Bursač, Sedmi kontinent, Martin v oblakih, Gravitacija, Cesarjeva nova oblčila in Živa resnica,

— 1986. leta je bilo izdelanih 10 kopij dolgometražnih igranih filmov: Predstava Hamleta v Dolnji Mrduši, Jubilej gospoda Ikla, Vlak v snegu, Rešitelj, Hitler iz naše ulice, Snežni metež, Ne nagibaj se ven, Nori dnevi, Letalci velikega neba in Nevesinjska puška.

Skupno je bilo izdelanih 53 kopij dolgometražnih igranih filmov.

c) Izdelava trezorskih kopij najpomembnejših stvaritev Zagrebske šole risane filma

Kinoteka Hrvatske ne razpolaga s kopijami filmov iz obdobja 1952 do 1978, ker na temelju zakona o kinematografiji in kriterijev SIS za kinematografijo in RSIS za kulturo producenti to obveznost do kinoteke izpolnjujejo šele od leta 1978.

Poleg tega so se — zlasti animirani filmi iz obdobja 1951 do 1958 zaradi pretiranega komercialnega izkoriščanja in izdelovanja kopij neposredno iz originala — nekateri originali zelo poškodovali. Ni treba niti omenjati, da gre za filme, ki so slavo zagrebske šole risane filma poneli po vsem svetu in bili senzacija na festivalu v Cannesu 1957. leta.

Enako nevarnost pretirane komercialne izrabe brez izdelave potrebnih originalnih gradiv v ta namen (interpozitiva in internegativa) čaka tudi ostale filme zagrebske šole risane filma, zato je Kinoteka začela izdelovati trezorske

kopije, ki jih Kinoteka trajno hrani za primer, če bi bil uničen original filma, kar ni nemogoče glede na takšen odnos producentov do filmskega gradiva.

— **1981. leta** so bile izdelane trezorske kopije za 20 animiranih filmov: Veliki miting, Veseli dogodek, Revija na dvorišču, Rdeča kapica, Poredni robot, Strašilo, Čarobni zvoki, Abrakadabra, In vendar se giblje, Srečanje v spanju, Na livadi, Premiera, Cowboy Jimmy, Balada, Bušo — pogumni maščevalci, Happyend, Koncert za strojnico, Nocturno, Romeo in Julija;

— **1982. leta** so bile izdelane kopije 11 reklamnih animiranih filmov iz let 1954—1955;

— **1984. leta** so bile izdelane trezorske kopije za 17 animiranih filmov: Inšpektor se je vrnil domov, Šagrenska koža, Gliša, Mrtvaška jama, Riganje, Nadomestek, Don Kihot, Mala kronika, Igra, Peti, Zid, Muzikalen prašič, Muha, Radovednost, Madež na vesti, Gredo dnevi, Tup-tup, Dnevnik in Satiemania;

— **1985. leta** so bile izdelane trezorske kopije za 15 animiranih filmov: Samec, Maščevalci, Pri fotografiji, Krava na mesecu, Piccolo, Vauvau, Ceremonija, Elegija, Krek, Maska rdeče smrti, Med ustnicami in kozarcem, Ljubitelji cvetja, Mačka, Potnik drugega razreda, Šola hoje.

V tem obdobju so bile izdelane trezorske kopije za 80 animiranih filmov

— **1986. leta** so bile izdelane trezorske kopije za 17 animiranih filmov: Spomladanski zvoki, Krava na meji, Brez naslova, In videl sem daljave meglene in kalne, Mravlja dobrega srca, Bečarac, Mali in veliki, Krotilec divjih konj, O luknjah in zamaških, „Klizi puzi“, Ars gratia artis, Ptica in črviček, Bumerang, Izumitelj čevljev, Mali vlak, 1001 risba, Opera cordis, Srce v snegu in metamorfoza.

d) Izdelava trezorskih kopij kratkometražnih dokumentarnih igranih filmov

Tudi položaj pri kratkometražnih, dokumentarnih in igranih filmih je enako kritičen, kadar gre za hranjenje originalnih gradiv, položaj pa je kritičen tudi pri animiranih filmih, ker zaradi nerešenega statusa kratkometražnega filma in njegovega središča te filme že leta prikazujejo samo na festivalih in na televiziji, ne pa tudi v kinematografiji. Poleg tega vse kopije filmov izdelujejo iz originalov.

— **1982. leta** so bila obnovljena originalna gradiva in izdelane trezorske kopije 16 kratkometražnih poljudno-znanstvenih filmov Branka Marjanovića iz obdobja 1957—1963: Poletje medvedka, Med dvema modrinama, Beloglavi jastreb, Zadnji dom, Bios, Hobotnica, O našem krasu, Zgodba o neretvanski postrovi, Praznik kamna, Po slehah medveda, Potovanje v nevidni svet, Izgubljeni sledovi, Kače strupenjače, Skrb za potomstvo, Lisica, Ljudje z obale;

— **1983. leta** so bile izdelane trezorske kopije za 7 kratkometražnih filmov: Volk, Od 3—22, Pohvala roki, Ljudje na kolesih, Ljudje z Nertve, Črne vode, Lisica;

— **1984. leta** so bile izdelane trezorske kopije za 8 kratkometražnih filmov: Prva revija domačega filma, Telo, Kamera 300, Nesporazum, Tega sodišča ne priznam, Pravica, Ljubezen, Ali me slišiš;

— **1985. leta** so bile izdelane trezorske kopije za 8 kratkometražnih filmov: Uspavana lepota, Zelena ljubezen, Potovanje, Druge, Mala vaška prireditel, Gaziovac, Gubeoziana, Vrni-tev;

— **1986. leta** so bile izdelane trezorske kopije za 15 kratkometražnih filmov: Popoldne (puška), Ogledalo, Jury, Okna Sredozemlja, In bi

besedo, Halo München, Z one strani morja, Zelena ljubezen, Odpeti gumb, Učitelj plesa, Vozel, Naj se sliši tudi naš glas, Poštar s kamnatega sveta, Kite, Vrni-tev.

V tem obdobju so bile izdelane trezorske kopije za 54 kratkometražnih filmov.

e) Izdelava trezorskih kopij za klasično delo amaterskega filma

Na osnovi stališč, navedenih na straneh od 3—5, na katerih je govor o necelovitem zakonskem urejanju varstva filmskega gradiva, je navedeno tudi stališče, da je potrebno poleg dela profesionalne kinematografije trajno reševati tudi najpomembnejše stvaritve amaterskega filma, ker bo v nekaj letih nemogoče ugotoviti in ovrednotiti filmsko ustvarjalnost v celoti brez tega dela filmske ustvarjalnosti, ki je doseglo in dosega izredne rezultate v naši republici.

Leta 1985 se je začela nepretrgana akcija izdelave trezorskih kopij ter potrebnih originalnih gradiv za najpomembnejša dela povojnega amaterskega filma.

Zaradi neurejenega stanja pri hranjenju amaterskih filmov smo zelo težko izpopolnili številne filme, pogosto pa gre za (preobrnjena) umkehr gradiva, ki so zaradi pretiranega števila projekcij znatno poškodovana.

Začeli smo izdelovati kopije najpomembnejšega avtorja amaterskih filmov iz povojnega obdobja dr. Mihovila Pansinija, in rešili naslednje njegove filme: Dvorišče, Siesta, Zahod, Kamen sam sebi dviguje spomenike, Umirjena predvečerja, Zagorski vlak, Življenje stvari, v delu pa so filmi: Cisto nebo brez oblaka, Ljudje za jutri, Piove, Scuzza signorina, V neki mali tihi kavarni in film Tomislava Kobie Avtomatofoni.

4. Reševanje filmskega gradiva na 9,5 mm in 8 mm standardnemu traku od 1920. do 1968. leta

V letu 1981 se je z odkupom izredno dragocene zbirke filmov Oktaviana Miletića, potem pa tudi zbirke filmov Maksimiliana Paspe, ki vsebuje gradivo izjemne zgodovinske in umetniške vrednosti za obdobje med obema vojnama, pojavil poseben problem reševanja pomembnega dela filmske zapuščine na t.i. „starih“ formatih, ki onemogočajo predstavitev gradiva raziskovalcev in širše javnosti.

Leta 1983 smo problem presnemavanja filmskega gradiva na 9,5 mm in 8 mm standardni trak rešili z inovatorskim postopkom Hrvoja Sarića. Do konca leta 1984 je bila na 35 mm trak v celoti presneta zbirka filmov Oktaviana Miletića, v kateri so vsa njegova klasična dela (kot npr.: Nocturno iz 1935. leta, Faust — 1933, Nickelnagel — 1933, Smrt Maharadže Dajmirmira — 1928, Strah — 1954, Konzul Dorgen — 1933, Otvoritev Zagrebskega zbora — 1931, Crockefeller — 1929, Zagreb v luči velemeda — 1933 idr.). Na 35 mm trak je posnet velik del zbirke filmov Maksimiliana Paste (npr.: Balkanske igre v Zagrebu — 1934, Drsanje — 1931, Plitvička jezera — 1935, Fotoklub Zagreb — 1937, Zagreb — 1936, Split, Trogir in Hvar — 1932 itd.).

Leta 1985 je bila z 9,5 m presneta na 35 mm trak tudi izredno dragocena zbirka filmov arhitekta Stjepana Planića, v kateri so zlasti dragoceni filmi: Zagreb — 1930, Zagrebški dnevnik — 1937, Dubrovnik in okolica — 1937 idr.

Leta 1986 smo začeli na 35 mm trak presnemavati tudi amaterske filme, posnete na 8 mm standardnem traku. Pravkar poteka presnema-

vanje vrste filmov: I. Martinca, L. Zafranovića, A. Verzettija in M. Mikuljana.

V nekaj letih je bila z 9,5 mm in 8 mm standard na 35 mm trak presneta in trajno rešena naslednja količina filmskega gradiva:

— 1983. leta 3.225 m,

— 1984. leta 4.404 m,

— 1985. leta 4.295 m,

— 1986. leta 4.356 m,

skupno **16.310 m** dragocenega filmskega gradiva, popolnoma neznana širši javnosti.

V. SNEMANJE FILMSKIH PORTRETOV POMEMBNIH FILMSKIH OSEBNOSTI V OBDOBJIH 1912—1941 TER 1945—1970

Kinoteka Hrvaške ni sledila nobeni kontinuiteti pri zapletenem in odgovornem delu silovitega raziskovanja virov, da bi lahko ustvarila zaokroženo sliko kinematografske dejavnosti na področju SR Hrvaške. Preprosto je izhajala iz dejstva, da med nami še vedno živijo mnogi sodelavci ali celo potomci pomembnih osebnosti pri ustvarjanju kinematografske dejavnosti najbolj zgodnjega obdobja.

S pomočjo zunanjih sodelavcev so napravili seznam 500 oseb, ki so na kakršenkoli način sodelovale pri delu s filmom v tem obdobju. Namen je bil zabeležiti njihove spomine (na 16 mm filmski in magnetofonski trak), posneti okolja, v katerih so živeli in delali, ter okolja, pomembna za določene dogodke v kinematografiji, zbrati dokumentarno gradivo in spremljajoče gradivo.

Na ta način so bili posneti portreti naslednjih osebnosti (neposredno z njimi ali prek njihovih družin): Amand Alliger, Ivo Badalić, Đuka Berkeš, Aleksandar Binički, Ignjat Borštnik, Zvonimir Bradić, August Cilić, Tošo Dabac, Josip Deci, Dubravko Dujšin, Stanko Dvoržak, Krunoslav Ebrić-Frljić, Tana Grund, Beata Mitrec, Arnošt Ksenija in Zorica Brund, Ferdinand Khermayer, Božena Kraljeva, Viktor Ljeljak, Mila Popović Mazing, Zvonimir Rogoz, Viktor Rybak, Štefica Vidaić, Kalman Mesarić, Branko Špoljar, Gizella Huml, Vlasta Drija, sestre Šnur idr.

Začelo se je snemanje osebnosti, ki so pustile pomembne sledove v povojni hrvaški kinematografiji. Posneti so portreti Fedorja Hanžekovića, Branka Marjanovića, Oktavijana Miletića, Rudolfa Sremca, Alberta Pregernika, Mladena Prebila, Lidije Jojić, Tee Brunšmit, Branka in Katje Majer, Branka Marjanovića.

Mato Kukuljica

(se nadaljuje)

knjižna vitrina

FORMAN

Pričujoča zbirka sedaj že kar nekaj knjig, nudi zelo zanimivo branje ne samo filmofilom, ampak tudi drugim bralcem, ki jih film in kultura zanimata iz širših, predvsem pa socioloških vidikov.

Knjiga o Formanu je prav v tem pogledu toliko bolj zanimiva: oba ustvarjalca te knjige, tako kozmopolitski intelektualec velike širine, Liehn, kot režiser, oba sta „bivša“ Čeha, emigranta ali odseljenca v smeri iz Vzhoda na Zahod. Oba uspešna, vrhunska ustvarjalca, ki jima je bila taka pot jasno zapisana že na Vzhodu, Zahod pa jo je samo dodatno potrdil. Ta knjiga, ki zajema Formanovo ustvarjalnost od njegovih začetkov na Čehoslovaškem do filma Let nad kukavičjim gnezdrom, ki je veliki triumf in velika prelomnica za Formana kot režiserja. Prav Let nad kukavičjim gnezdrom pomeni zanj tudi jasno razvidno prelomnico od

do takrat znanega formanovskega stila, v novo smer, ki se v mnogem asimilira v zahodno, konkretno ameriško kinematografijo in njene estetsko-dramaturške principe. To seveda ne pomeni, da se je Forman izgubil ali prodal, ampak predstavlja novo zrelostno stopnjo v njegovem opusu in odziv na okolje, ki prav gotovo bistveno konstituira vsakega resnega ustvarjalca.

Liehmova knjiga skratka zajema najpomembnejše obdobje formiranja tega pomembnega filmskega ustvarjalca, tisto, kar jo obdaja s prav specifičnim šarmom pa je nepretencioznost in modrost, ki jo imata tako Forman kot Liehm v opisovanju vseh, na videz tako popolnoma diametralno nasprotnih in izključujočih se razmer neke Vzhodne in Zahodne strani. Tako ta knjiga vzbuja simpatije prav zato, ker ni ne zgodba iz zahodne strani, ne iz vzhodne, ampak daje nekaj več pogleda v zakulisje, v bistvu popolnoma identičnih ideoloških interesov. Znotraj teh mašinerij je ustvarjalec sam s svojo svobodo mišljenja in močjo preživetja. Obstajajo samo dobre umetniške vizije, prostor pod soncem si

je treba izboriti zanje na vseh koncih sveta.

Forman je s svojo svedrasto radovednostjo opazoval ljudi takrat, ko so najmanj pričakovali, da jih kdo opazuje. To je bilo žaljivo tako za čehoslovaško, kot ameriško občinstvo.

Barbara Habič

otroci in film

SANJAL SEM STRAŠNE SANJE

Prvi razpravljalec na posvetu ob koncu čehoslovaškega festivala filmov za otroke je bil pisatelj in dramaturg Ota Hofman, ki že desetletja skrbi za dramaturško obdelavo filmov za otroke. Svojo pravico je začel s prisposodobno o groznih sanjah, v katerih se je znašel v prazni kino dvorani. Namig ni bil slučajen. Boj za mlade obiskovalce kina ni samo čehoslovaški problem. Zgodilo se je namreč, da kljub čedalje večjemu številu in dobri prodaji filmov za otroke film, ki je namenjen najmlajšim, povsod po svetu zgublja gledalce. Proizvodnja se je emancipirala, hkrati pa prišla v ustvarjalno krizo. Film za otroke ali mladinski film, kot ga pri nas imenujemo, se je namreč ujel v lastno šablono. Mnogi ustvarjalci se sicer zavedajo, da je klasični film za otroke zastarel ter skušajo načrtno razbijati ustoličena pravila, ki so v filmih za otroke prešla v posebno mani-ro, vendar vlada na tem področju prava negotovost. Te vrste dela izriva predvsem novi filmski spektakel (imenujemo ga tudi superfilm), ki ustvarja eno najbolj masovnih gledališč vseh časov. Stare junake pravljic, akcijske in poetske filme iz življenja otrok so zamenjali Supermani, ET-ji, Gremlini, Indiana Jones. Klasični film za otroke iz enostavnega razloga te konkurence ni preživel. Zanimaril je spektakularnost.

Na Čehoslovaškem — tako kot marsikje drugod, iščejo nova pota predvsem v pravljici, nekaj več atraktivnosti poizkušajo vdihniti filmom s sodobnimi temami. V letu 1986 so posneli kar štiri pravljice. Pri realizaciji pravljic tekmuje ta dva koncepta. Filmski studio Barrandov zastopa stališča, ki že desetletja veljajo v kinematografiji za otroke, medtem pa bratislavski filmski studio ustvarja filmske pravljice na principih, ki so se udomačili v igranih filmih za odrasle. Pokazalo se je, da je bratislavski koncept zanimivejši, profesionalno bolj dodelan, hkrati pa zanimiv za otroke in starše.

V Bratislavi so posneli obe pravljici po klasični literaturi. Po motivih

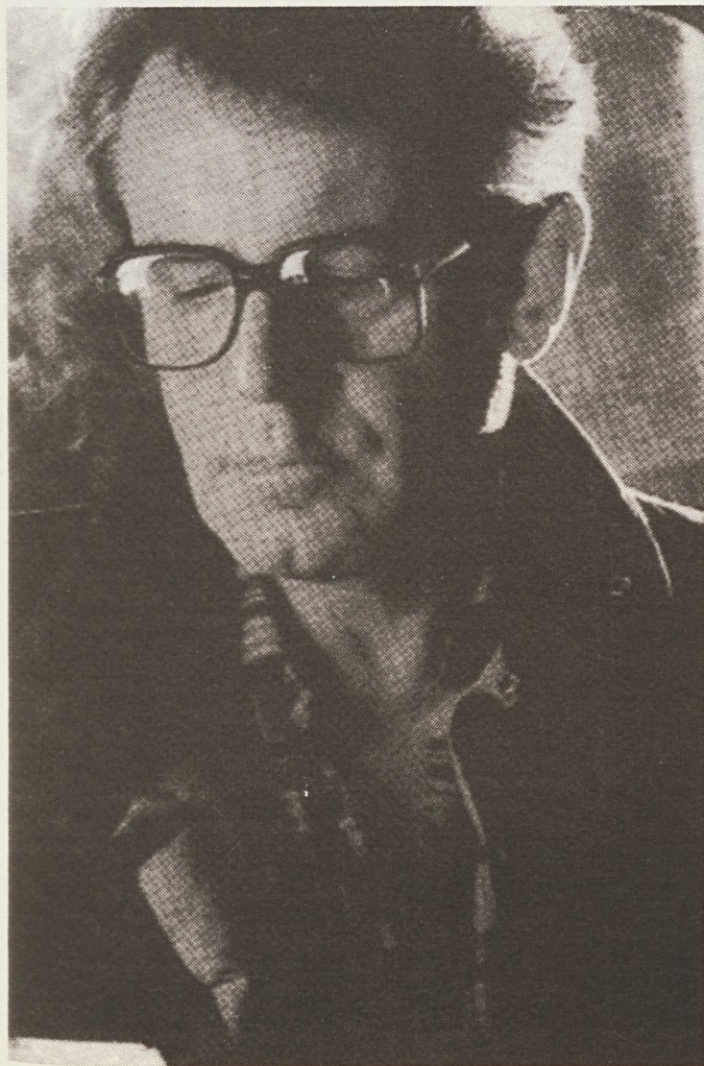
Andersena Galoške sreče, po motivih bratov Grimm pa Gospo Snehno. Obe pa je posnel snemalec Dodo Šimončič, ki jima je znotraj režiserskih zahtev uspel dati zelo zanimivo vizualno podobo.

Najlepša je bilr. pač Gospa Snehna (Perinbaba). Znani režiser Juraj Jakubisko je glavno vlogo ponudil Giulietti Masini, ki jo je odigrala s toliko nežnosti, hudomušnosti in lepote, da je prav gotovo ustvarila doslej najbolj plastičen lik dobre vile. Nasploh so se vsi ustvarjalci zelo potrudili, da bi ustvarili stilno čist in profesionalno brezhiben film, v katerem so ideje bratov Grimm posredovane z neomejeno domišljijo ter likovno bogatim in poetičnim jezikom.

Po strukturi je zanimiva tudi filmska pravljica istega studia, ki jo je po Andersenovih motivih posnel Juraj Herz. Lepa fotografija, bogat dekor in kostumi, dajejo pripovedi tisto spektakularnost, ki jo pravljica potrebuje in ki jo prizorišča nenavadnega sveta dvorcev in plesišč tudi ponujajo. Privlačna je dinamična pripoved. Zanimiva pa je tudi kreacija Jane Brejchove, ki igra dvojno vlogo vile Sreče in Smrti. Hkratna prisotnost obeh ter njuna podobnost omogoča odraslemu gledalcu različna asociiranja in zanimive razlage. Vprašanje pa je, če je otrok sposoben slediti nenadnim in zahtevnim prehodom iz realnega v irealno, na katerih je zasnovan ves zaplet in ki pogojuje potek razmišljanja. V njih je pravzaprav Andersen, in zdi se, da je marsikaj izgubljenega, če se oba svetova med seboj ne povežeta.

Slabše sta se odrezali pravljici posneti v Barrandovu. Dramaturginja obeh je bila Marcela Pitermanova, ki je glede na scenaristične osnove pri obdelavi scenarija negovala predvsem akcijsko razgibanost, manj pa iskala možnosti poetične nadgradnje. Filma Čarobna dedščina režiserja Zdenka Zelenka, ki je film posnel v koprodukciji z DR Nemčijo, pripoveduje o časih na prehodu iz 18. v 19. stoletje. Film ima tekočo in dinamično pripoved, ki upošteva dramaturgijsko zabavo, s pridihom poučevanja. Druga pravljica je posneta v koprodukciji z Rigo. Režiser filma Pravljica o Maličku je Gunnar Piesis, katerega pa ni uspelo obvladati stereotipov ter je zdrsnil v krč.

Zanimivo je, da bratislavski pravljici nista nastali v studiu Koliba, v katerem nastajajo slovaški filmi za otroke. Pripadata drugačnemu konceptu. Sta bolj poizkusno ustvarjanja novega filmskega spektakla, ki naj bi v kino dvorane pritegnil ne samo otroke, temveč tudi starše in stare starše. Povod za te poskuse je verjetno v ameriških superfilmih, ki eden za drugim vabijo v kino dvorane presenetljivo rekordno število obiskovalcev. Koprodukcija med Bratislavo in Münchnom pri realizaciji filma Gospe Snehne pa daje slutiti, da se v Evropi po-



javlja hotenje nadaljevati evropsko smer pravljirnega spektakla, kakršno je nakazal Peters v Zgodbi brez konca, s katero ustvarja nekakšno protiutež Spielbergovi poetiki. Preusmeritev, ki naj bi bila bliže evropski kulturni tradiciji, pa je prav zaradi tega dobila možnost v tisti producentski hiši, ki se ni ujela v priznaše šablone filmov za otroke. Tako so avtorji nespecializiranega centra za proizvodnjo filmov za otroke, neobremenjeni z dramaturškimi in oblikovnimi principi, ustoličenimi v filmih za otroke, delali z drugačnimi koncepti in uporabili klasično literarno dediščino (Grimma in Andersena), na teh motivih pa so ustvarili dela, ki razbijajo meje med filmi za otroke in filmi za odrasle. Vendar pa to počno drugače kot Spielberg. Ta samosvojost je hkrati pogumno dejanje pa tudi poseben izziv tržišču. Vprašanje je, če bo gledalstvo, ki je nedvomno zasvojeno z naglim ritmom pripovedi akcijskega filma, kakršen se je izoblikoval v Ameriki, sposobno sprejeti poetični spektakel, ki izhaja iz evropske literarne in likovne kulture ter pred gledalca postavlja drugačne zahteve.

V češkoslovaški kinematografiji za otroke pa so tudi nove tendence v akcijskih in zabavnih filmih za otroke. Dopolnjuje se staro, da bi postalo spet zanimivo. Tako na primer film Peterka z zvezdico režiserja Miroslava Balajke, dokazuje, da je možno preseči obrabljene stereotipe. Njegovo prikazovanje odnosov med otroki in starši, učenci in učitelji je prava mala diverzija. Avtor se namreč igra s stereotipi, a spreminja nekatere njihove pomene. S tem pa ponuja svojvrstno in plemenito zabavo, polno humorja in prijaznosti. Skratka, v mnogih filmih je čutiti hotenje po spremembah, v razpravah o filmih pa nostalgijo po neobrazdani domišljiji avtorjev filmov za otroke, ki so ne dolgo tega s svojim smislom za humor in poezijo imeli vodilno vlogo v svetu kot iskalci novih vsebin in novih oblik.

Mirjana Borčič

MIK NI ZGOLJ V SPEKTAKLU

Frankfurtski festival filmov za otroke je le eden med mnogimi v Evropi, ki ponuja predvajalcem, kritikom in pedagogom informacije o filimih v obtoku. Selekcija letošnjega, po vrsti že dvanajstega, je poudarjala tiste uspele filme, ki nastajajo ob robu velikih spektaklov, namenjenih predvsem otroku in ki računajo na odziv cele družine. Selekcijaska komisija je izbrala 18 filmov iz 14 držav, ki so tematsko, žanrsko in nazorsko zaokrožili pogled na tisto, kar v tem trenutku nastaja.

Festival je tudi leta 1986 ponovno potrdil dejstvo, da povsod po svetu iščejo nove pristope k filmski pravljici, ki naj bi bila bliže sodobnemu otroku, zadržala pa pridih fantastičnega in poetičnega. Znotraj teh iskanj je sovjetski režiser Mihail Juzovski v svojem filmu Kdo ve kdaj znano pravljico o znamenjanem princu posnel na način, ki spominja na ameriški akcijski film, Bolgarka Ivanka Grabčeva pa je v filmu 13 nevest za princa uporabila elemente znanstvene fantastike, jih soočila z književnim izročilom, da bi staro dobro pravljico naredila zanimivo tudi za sodobnega otroka. Kanadski režiser Michael Rubbo je za svoj film Operacija kikirikijevo maslo izbral obliko, v kateri se na zanimiv način prepletata fantastično in grozljivo, resničnost in pravljico. Neprijetna sodobna resničnost in olajšujoča pravljico se soočata na domišljen in duhovit način tudi v poetični švedski pravljici Pralnica režiserja Hakana Aleksanderssona. Navedenim iskanjem pripada tudi film Momo Režiserja Johanesa Schaarfa o deklici, ki je ljudem vrnila ukradeni čas. Film je nastal po literarni uspešnici Michaela Endeja. Stilizacija, nenavadna za film za otroke, naredi pravljico konflikt lepega (dobrega) in grozljivega (slabega) nekoliko drugačen, kot smo ga vajeni. Vendar filmu vprid.

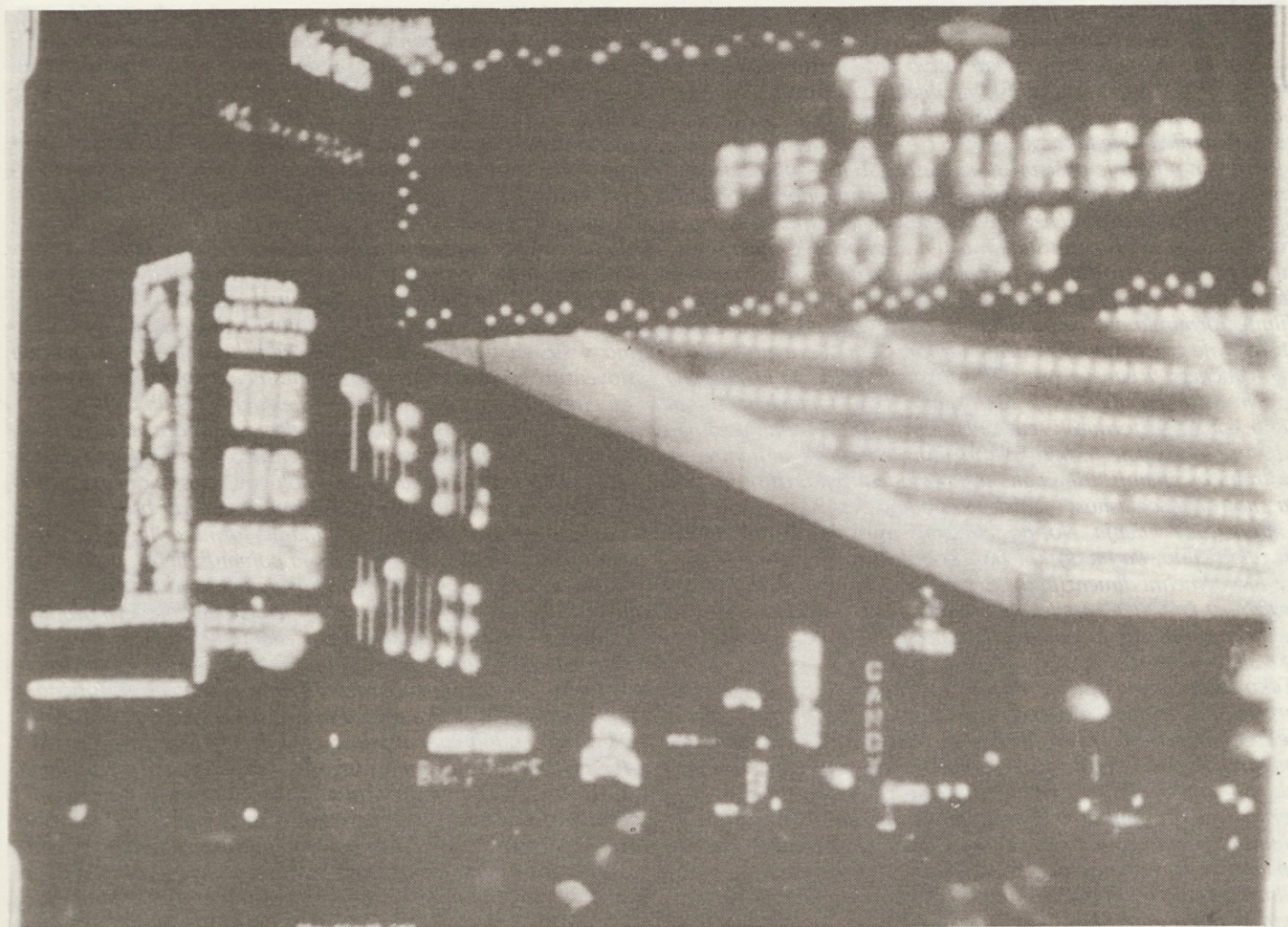
Slabša je bera filmov, ki so namenjeni razvedrilu. Mednje so selektorji uvrstili tudi slovenski film Poletje v školjki Tuga Štiglica. Skupaj z zahodnonemškim filmom Mestni piratje Rolfa Silberja sta nakazala evropska prizadevanja, da bi se znotraj kinematografije za otroke v večji meri upoštevala želja sodobnega otroka po razvedrilu. Vse kaže, da je takšen film res zaželen, a je žal še vse preveč nedodelano področje ustvarjanja.

Vojna in socialna tematika sta v največji meri pritegnili pozornost selektorjev pa tudi obeh žirij — otrok in odraslih. Brez dvoma je bil najboljši japonski film Bokuhanov boj režiserja Yutake Oksawe o drugi svetovni vojni, ki je bil pred tem že nagrajen na berlinskem festivalu filmov za otroke. Usmerjenost žirij in s tem tudi festivala se prav gotovo odraža v poantiranju venezuelskega filma Mali upor režiserja Alegarija Barere, ki je kljub očitni pripovedni in oblikovni naivnosti bil imenovan kot najboljšo delo festivala — predvsem zaradi svojega družbenega angažmaja. Obe žiriji sta se zelo pohvalno izrazili tudi o švedskem filmu Moje pasje življenje Lasseja Hallströma, ki predstavlja komplicirani in kompleksni svet pubertetnika v vsej njegovi razsežnosti. Obenem pa film odlikuje tudi izjemno visoka profesionalna raven. Nič manj ni bil zanimiv sovjetski film Strašilo, ki ga je že pred leti posnel Ronald Bykov, a je pravico do predvajanja

pridobil šele v letu 1985. Film obravnava nasilje med ljudmi. V dosledni pripovedi skoraj nekoliko nostalgčno govori o nuji moralnih preizkušnjah in zmag, če naj le-te postanejo neodtujljiva vrednost posameznika.

Prikazana selekcija je pokazala širok razpon od klasičnega do inovativnega pristopa temi, pripovedi ter realizaciji brez spogledovanja z zunanjim bliščem, ki se vse bolj in bolj udomačuje v filmih za otroke. Festival je ponovno opozoril na dejstvo, da je svet različen in da nas prav ta različnost povezuje in vznemirja. Prav v tej vznemirljivosti leži tudi mik filmov za otroke. Pa čeprav je odkrivanje sporočila v tem primeru težavnejše in naporenejše, je tudi opredeljevanje do vrednot, ki se ponujajo.

Mirjana Borčič



New York, II. del, kratek dokumentarni film Božidarja Jakca, 1931

PRED VIHARJEM DIVJIH SIL

Mesta so bila privlačna za filmske kamere že od pionirskih časov filma.

Na vprašanje, zakaj imajo prav mesta tako izbrano mesto med „filmskimi objekti“, bi morda našli odgovor v naslednjih dveh predpostavkah: najprej je tu zgoščena vsa tista dinamika, ki je tako značilna za človeka moderne dobe, torej gibanja, in potem je tu še prostor, mestna scenografija z ulicami, trgi in nebotičniki, kar v grobem predstavlja novodobni podaljšek arhitektonsko-urbanističnega reda renesančnega mesta. K besedi renesansa pa se pri premišljanju o filmu takoj prikradeta še pojma *perspectiva artificialis* in *camera obscura* ali postopek oziroma naprava, ki je najprej v slikarstvu, kasneje pa tudi fotografiji in filmu, formirala nov režim slike. Ta novi režim pa je pravzaprav drugo ime za „naravno“ videnje in predvsem „naravno“ videnje renesančnega urbanega sveta. Prostorski „red“, ki ga je oblikovala *perspectiva artificialis*, je tako sam red „racionalnega“ mesta, tako kot so ga formirali renesančni arhitekti. V primeru *camere obscurae* in kasneje fotografske in filmske kamere se namreč na notranji in zunanji strani nahaja skoraj identičen prostor, in prav ta „notranja soglasnost“ je tista, ki podaja perspektivi razsežnost „naravnega“ videnja. No, po tem krajšem ovinku poenostavimo in zaključimo, da mesto kot filmski objekt združuje v sebi, dve, za film temeljni dimenziji, in sicer gibanje, ki intenzivira film kot umetnost časa, ter „predelan“ arhitektonsko-urbanistični red renesančnega mesta, ki podkrepljuje perspektivo kot nosilko filmske slike.

Tako tudi ni naključje, da so mesta s to svojo časovno-prostorsko „imanenco“ že od rojstva filma fascinirala snemalce in režiserje, tako tiste, ki so jih skušali predstaviti z dokumentarno metodo, kakor tudi tiste, ki so geometrijo oziroma labirint realnih ali pa imaginarnih mest vtakali v fiktivno vesolje. Božidar Jakac s serijo kratkih filmov o ameriških velemestih in mestih (Pittsburgh, Washington, New York, Cleveland, Chicago, Detroit) spada v prvo skupino, torej k „objektivnim opazovalcem“, ki so s filmsko kamero kot podaljškom očesa konzervirali podobe, v našem primeru ameriških mest v tridesetih letih. Najbrž je le golo naključje hotelo, da so Jakčevi filmi nastali v letih, ko so Alberto Cavalcanti, Walter Ruttmann in Jean Vigo posneli poemo o Parizu, simfonijo o Berlinu in balado o Nici. Toda razen sočasnosti in ikonografske sorodnosti je prav gotovo neumestno iskati kakršnokoli primerjavo med filmi Božidarja Jakca in mojstrovinami omenjenih avtorjev, saj so le-te povsem drugače zastavljeni projekti. To so zaključeni, organski, ritmično in konceptualno zgrajeni filmi, medtem ko imamo v primeru Jakca opravka pravzaprav šele z „materialom“, z množico nemih filmskih slik, ki nam prikazujejo atraktivnejše vidike ameriških asfaltnih džungel. Na filmskem platnu se prepletajo podobe anonimne množice, rek avtomobilov, velikanov gradbeniških podvigov, pisanih obličij bolj ali manj znanih in pomembnih stavb, železniških križišč, letaliških kompleksov, parkov, avenij . . . Če pa to množico slik poganja

impresionistična težnja, da bi se trenutek nekega časa ujel in ovekovečil v „filmskem spominu“, in to težnja, ki jo uravnava dokaj spontano snemalsko podjetje, potem pa je pri kadriranju posameznih filmskih slik opazen napor, da bi bile le-te oblikovane čimbolj v skladu s pravili likovne estetike. Jakčevi „materiali“ o ameriških velemestih so tako nizi fragmentov, ki se sicer ne stapljajo v kakšen homogen volumen, ki bi mu kraljeval klen koncept, kompleksna „umetniška resnica“ ali pa profilirano gledališče, ampak so to le likovno premišljeni filmski drobc, ki tudi nčejo biti več kot impresivne slike. Če pa je Jakčeva filmska „Amerika“ mariganeln projekt v okvirih svetovne zgodovine filma, pa imajo ti filmi posebno mesto v skromni zgodovini slovenskega nemega filma, prav tako pa so pomembni tudi za slovensko zgodovino v širšem pomenu besede. Te filmske impresije so najprej „slovensko“ videnje ameriške velemestne scenografije, potem pa tudi etnološko gradivo, ki priča o nekaterih vidkih življenja Slovencev v Ameriki, saj so v kolesje velemestnih scen vtakani prizori, ki pričajo o „naši prisotnosti v obljubljeni deželi“. Ta vidik pa je predvsem področje zgodovinarjev in etnologov, zato se raje povrnimo k Jakčevemu videnju ameriških velemest. Skoraj brez izjeme ga sestavljajo podobe zunanosti, zunanja forma arhitekture in urbanega reda. To vsekakor ni kakšna pomanjkljivost, ampak razsežnost, ki so jo v marsičem narekovala tehnične možnosti (stopnja občutljivosti filmskega traku, nerazpolaganje s svetlobnim parkom). In če si te filmske slike ogledamo neomadeževano, brez kakšnega vzporednega poznavanja Jakčevega gledanja na Ameriko, potem je v njih mogoče razbrati skoraj zaneseno, evforično in „modernistično“ zagledanost. Povsem drugačen vtis pa dobimo, če te neme podobe opremimo z glasom, ki ga je Jakac vtisnil v knjigo *Odmevi rdeče zemlje* (Jugoslovanska Knjigarna Ljubljana, I in II, 1932). V tem primeru bi se vsekakor formiral kontrapunkt med sliko in glasom, med „svetlobo“ in „temo“, med navdušenjem in skepsjo. Toda to je že povsem imaginaren film, ki bi s svojo strukturo morda lahko kupil vstopnico v ero zvočnega filma, torej v kinodvorano, ki jo kaže izbrana fotografija iz filma Božidarja Jakca *New York* (II. del). Tu pa je kraljevala tista značilna hollywoodska fikcija, ki jo je mogoče zaslutiti tudi iz besed slovenske hollywoodske igralkice Zalle Zarane: „Zdaj pa kar na kratko: nastopala sem kot članica najrazličnejših velikih filmskih družb, v studijih podjetja Metro-Goldwyn-Mayer, First National Productions, Paramount, Universal. In moje vloge? Jaz sem 'ženska moških', zapeljivka, nasprotnica, apaška kraljica, revolucionarka, kreolska izkušnjavka, vampirka, omreževalka, vse to sem jaz — demon, če hočete, "je pristavila z nasmeškom, „ki ne da nikjer miru, ki nevarno posega v dejanje. Ali, povejte mi vendar, ali si morete misliti dramo, ki bi je ne vihrale divje sile?“ (*Odmevi rdeče zemlje*, II. del, str. 79).

V tem času te divje sile v slovenskem filmu še niso vihrale.

Silvan Furlan



Gregoričev fotoamaterski izlet v Belo krajino, kratak dokumentarni film Božidarja Jakca, 1931

REŽIRANA REALNOST

Ob tako imenovanem dokumentarnem filmu se zmeraj znova zastavlja vprašanje „avtentičnosti“ materiala, ki zadeva tako posneto dogajanje kot posnetek dogajanja, se pravi, tako tisto, kar nam film prikazuje v posnetku, kot sam prikaz oziroma posnetek. Lahko bi rekli, da gre tu pravzaprav za „strokovno“ vprašanje, ki že računa z dejstvom, da ponuja filmska slika zgolj iluzijo realnosti, pa tudi z dejstvom, da „čistega“ filmskega dokumenta kratko malo ni, saj tudi minimalna filmska manipulacija (in brez nje kajpada ne gre) snemanemu objektu, dogajanju ali dogodku nekaj odvzame in hkrati nekaj doda. Odvzame zato, ker je filmska slika dvodimenzionalna in je njeno vidno polje omejeno, doda pa prav zato, ker filmska slika zaradi svojih omenjenih lastnosti hočeš nočeš poudari določene reči, ki so v realnosti mnogo manj izpostavljene ali pa sploh neopazne. To kajpada še zdaleč ni vse, zaradi česar film kot „čisti“ dokument ni mogoč, a v našem primeru tudi te skrajne pomenstavitve ugotovitve povsem zadoščajo, kajti za problem „avtentičnosti“ ta plat zadeve, kot že rečeno, nima nobene veljave, saj je že vračunana in potentakem ni sporna.

Vprašanje „avtentičnosti“ se v polni meri odpre šele ob dokumentarcih, ki bodisi „zlorablajo“ sredstva filmske manipulacije do takšne mere, da transformirajo posneto dogajanje v nekaj drugega, bodisi „ponarejajo“ samo realno dogajanje, ki ga prikazujejo. V prvem primeru gre za uporabo raznih montažnih postopkov, premikov kamere, objektivov, filtrov ipd., v drugem primeru pa za vnaprej zrežirane dogodke, kulise, makete itn. — če ostanemo zgolj pri najbolj preprostih prijemih. V zvezi s tem kaže omeniti zlasti prakso, ki jo dandanes goji televizija, ko razna poročila o zborovanjih, demonstracijah ali vojnih spopadih opremlja s slikovnim gradivom, za katerega je pogostokrat sploh nemogoče ugotoviti, ali je avtentično. Tu gre pač za značilno zamenjavo posameznega in posebnega z občim in splošnim, kajti posnetki množičnih dogodkov, ki jih na tekočem traku proizvaja televizija, so si zvečine tako podobni, da jih je mogoče — iztrgane iz konteksta — poljubno zamenjavati.

Film Gregoričev fotoamaterski izlet v Belo krajino, ki ga je leta 1931 posnel Božidar Jakac, je z vidika te problematike še posebej zanimiv, saj gre za nesporno avtentičen material, obenem pa je očitno, da je dogajanje, ki ga prikazuje, zrežirano. Še več, film razkriva prav to zrežiranost dogajanja, kar je njegova temeljna resnica in obenem temelj njegove avtentičnosti. V tem pogledu imamo vsekakor opraviti z edinstvenim filmskim dokumentom, ki na kar najbolj neposreden in razviden način posega v jedro problema, o katerem govorimo. Nemara je prav zato ta navidez preprosti filmski zapis o nekem davnem dogodku še danes tako prepričljiv in svež.

Osrednji dogodek filma je seveda izlet skupine fotoamaterjev v Belo krajino, ki ga je organiziral ljubljanski trgovec s fotomaterialom Beno Gregorič, vendar pa je avtorjeva pozornost pretežno

amaterskih fotografov: lepotam narave, mest in vasi, spremnim slovesnostim, kulturnim prireditvam in prikazom ljudskih šeg, običajev in noš. Filmska kamera je tako nekaj časa „zunaj“ izletniške akcije in spremlja skupino izletnikov s fotoaparati, večji del poti pa ostaja „notri“, v potujoči skupini in nam kaže tisto, kar skupina vidi na svoji poti. Nemara bi lahko rekli, da je pozicija kamere enkrat „subjektivna“, drugič „objektivna“, vsekakor pa ta njen dvojni položaj avtorju filma omogoča, da nam odkrije tisto, kar bi pri običajnem popotnem zapisu bržkone ostalo skrito. Gre kratkomalo za to, da pri vsem skupaj očitno ni šlo za običajen fotografski izlet, ampak za dogodek prerasel v pravcato kulturnopolitično manifestacijo, ki je bila vrhu vsega dobro organizirana. O tem prča že slovesni odhod vlaka z ljubljanske železniške postaje, nadalje slavnostni sprejemi v posameznih krajih (npr. pozdrav župana v Metliki), kulturni programi ter sploh ogromna pozornost, ki so jo prebivalci Bele krajine namenili izletu. Kolikor lahko razberemo iz filmskih posnetkov, je vse skupaj bolj spominjalo na državniški obisk kot na izlet fotoamaterske skupine.

Razumljivo je, da je takšna manifestacijska ustrezno razgibala okolje, ki se ji je v celoti podredilo, kar z drugimi besedami pomeni, da skupina ni naletela na običajen življenjski utrip krajev, skozi katere je potovala, ampak na vnaprej pripravljene sprejeme, govore, programe. Vsakdanji način življenjske Belokranjcev se je umaknil zrežiranemu dogajanju, sodobne navade in ravnanja krajanov pa koreografiji prastarih šeg in običajev. Akcija je tako proizvedla značilne spektakelske učinke in avtor filma se je znašel v podobnem položaju kot sodobni snemalec, ki skuša ujeti čimveč drobcev kakšnega gledališkega srečanja oziroma festivala, pri čemer izmenično snema dele prikazanih predstav in izseke iz festivalskega vrveža. Jakac je imel pri tem seveda to prednost, da je lahko svoje očiče „objektiviral“, se pravi, da je lahko pokazal mesto, od koder sicer s kamero spremlja dogajanje — namreč skupino fotoamaterjev, katere član je v tem primeru bil — s čimer je zašil filmski prostor in proizvedel učinek popolne filmske fikcije. Še več, ta film, v katerem kajpada ni mogoče videti edinole Jakčeve kamere, je izvrsten dokaz, da je tudi dokumentarni film mogoč le kot fikcija. Če je namreč dojemanje realne situacije odvisno od vsakokratnega konteksta, ki je lahko naključen in poljuben ali pa vnaprej pripravljen, zrežiran, nas film s pomočjo svojih specifičnih sredstev predstavljanja usmerja natančno k tistemu, kar nam hoče pokazati, povedati, pojasniti njegov avtor — in še naprej k tistemu, kar nam avtor hote ali nehote skuša skriti. Zato takšen film nikoli ni le dokument, le posredovalec nekega dogajanja, ampak je obenem že sam na sebi kulturno dejstvo. In Jakčev film je to toliko bolj, kolikor je posnetek in obenem del kulturne akcije, ki je na neki način ta dokument proizvedla in se skozenj trajno ohranila.

Bojan Kavčič

**FOTO-ZGODOVINA
SLOVENSKEGA FILMA**



Triglavske strmine, celovečerni igrani film režiserja Ferda Delaka, scenarista Janeza Jalna in snemalca Metoda Badjure, Sava film, 1932

„MENTALNA“ PODOBA

V Triglavskih strminah je neka podoba, resda zgolj ena, ki pa ima to vrednost, da jo je mogoče ponuditi kot odgovor na famozno „zgodovinsko“ debato o tem, ali je bil ta film (in njegov alpski dvojček *V kraljestvu Zlatoroga*, igran ali ne. Podoba torej, ki bi odločala o formalnem statusu filma (kaj več oziroma kaj drugega kot formalno vprašanje, ki pa seveda ni minorno vprašanje, pa si o tem filmu najbrž nima smisla zastavljati). In zdi se, da odloča v prid fikciji ali vsaj njenemu zametku.

Katera je torej ta podoba? Njeno vlogo je seveda mogoče ugotoviti samo v kontekstu drugih, prejšnjih in kasnejših podob, ki potekajo takole:

Med kosci sta Miha in Minka, ki se oddaljita od drugih in stopita k ograji: Minka zapiči vanjo srp, Miha pa odloži koso tako, da se obe orodji križata, „objemata“. Kosa in srp sta nato prikazana v velikem planu, v katerem simbolizirata zaroko, najavljeno že z mednapisom. Miha in Minka vzameta vsak svoje orodje in odide ta proti vasi.

Po Miho prideta prijatelja in ga nagovarjata, naj gre naslednji dan z njima v gore. Miha se upira, ker naj bi ta dan slavil zaroko. Toda v svoji hiši že ljubeče ogleduje planinsko opremo in se navezgodaj zjutraj skrivoma splazi iz hiše in se pridruži prijateljima. Po prizoru veselice ob koči sledi kader z Minko, ki sama stoji ob ograji, kjer je bila prejšnji dan z Mihom. No, in zdaj se pokaže podoba, ki jo iščemo: to je veliki plan kose in srpa, ki se križata. Gledalec seveda najprej pomislil, da je to pomota, montažni spodrsrlaj; saj je malo prej dobro videl, kako sta Miha in Minka odnesla svoji orodji. Toda ta ponovitev velikega plana s srpom in koso ni pomota ali spodrsrlaj, temveč nič manj kot — „mentalna“ podoba ali „subjektivna“ podoba: Minki, ki ji je fant ušel v gore, se na njegovem mestu prikaže „simbol“ zaroke. Do ponovitve velikega plana potemtakem ni prišlo po pomoti ali po naključju reportažne kamere, temveč po nujnosti „pripovedne logike“, ki jo

— vsaj ščepec — premore tudi ta alpska slikanica. Ali drugače, zgolj in prav to, da en in isti veliki plan enkrat prevaja „nevtralen“, drugič pa „subjektivno“ gledišče, da implicira spremembo gledišča in s to spremembo hkrati šele prav vpeljuje neko osebo — zgolj in prav ta „minimalna“ in hipna subjektivizacija gledišča, ki je bila v zgodovini filma konstitutivna za tako imenovani igrani, fikijski film, je bežno in pičlo jamstvo, da ta film ni samo reportaža o izletu v gore.

Kolikor mi je znano, je ta ponovljeni veliki plan kose in srpa „prva“ „mentalna“ podoba v kakšnem filmu na Slovenskem pred organiziranjem nacionalne kinematografije. To prvenstvo bi morda kaj pomenilo zgodovinarju, sicer pa je zanimivo zgolj kot paradoks. Ta je že v tem, da je ponovitev onega velikega plana sprva opazna kot motnja, spodrsrlaj, saj dotlejšnji prizori, ki so preprosto prikazovali zunanje „dogajanje“, še zdaleč niso dali slutiti vdor „subjektivnega“ gledišča. Nadaljevanje filma ga tudi z ničemer ne upraviči, niti ga več ne potrebuje, od trenutka, ko se še Minka odloči, da gre v gore. Brž ko vsi figuranti počno isto — plezajo ali buljijo v gore — ni več oseb in tudi pripovedi ne. Čisto tako kot v porno filmu, kjer je tisto „isto“ pač nekaj drugega. Edini razlog te „mentalne“ podobe je potemtakem lahko le v tem, da se prikaže namesto mednapisa. Ta film ima zelo malo mednapisov, in sicer zato, ker jih — milo rečeno — zaradi ljube preproščine, v kateri je posnet, več ne potrebuje. A na tem mestu bi bil mednapis potreben, no, pa je tvorcem filma v prvih letih zvočnega obdobja šinil v glavo postopek iz začetka nemega filma. Gotovo pa bi zašli predaleč, če bi to „mentalno“ podobo, ki se urne Minki ob ograji, videli kot „strukturno“ oviro alpske poskočnice ali, točneje, tisto nujno oviro, ki jo mora alpski film preskočiti, da bi uprizoril gorjansko uživanje.

Zdenko Vrdlovec



Železniška nesreča pri Oslju, kratek dokumentarni film Marjana Försterja, Emona film, 1940

ZVOČNE PLASTI

Zgodovina pisanja o filmu beleži celo vrsto različnih tematizacij prehoda iz nemega v zvočni film („od gluhega k govornemu“, če privzamemo Chionov korektno utemeljen terminološki popravek). Pa vendar na ravni prvega vtisa praviloma registriramo nesorazmerno premoč historičnih nasprotnikov zvočnega filma, med katerimi sta zaradi vztrajnega navajanja njunih mnenj gotovo najbolj znana Eisenstein in Chaplin.

Na slovenskem Oton Župančič že 1929. leta obupuje: „Ne bomo uspeli pobiti vpliva ton-filma!“, Brenk pa v svoji *Kratki zgodovini slovenskega filma*, ponavljajoč klasične proti-argumente, piše o „zmagi zvočnega filmskega besnenja, ki je za ceno zvoka zanemaril visoko estetiko nemih filmskih podob“. Skoraj povsem prezrt pa je v tej debati ostal prispevek (žal nepodpisanega) urednika časnika *Slovenski narod*, ki je 4. januarja 1941, na 10. strani, v članku s še kako pomenljivim naslovom *Ali dobimo Slovenci svoj zvočni film?*, zapisal naslednji stavek: „Medtem ko je bil nemi film več ali manj mednaroden, osnovan na čisto gospodarski podlagi, je zvočni film narodna zadeva, tako reko častna zadeva vsakega naroda.“ Z enim samim stavkom je tako ta, za filmsko zgodovino travmatična točka ozvočenja, identificirana z nekim drugim prehodom, tistim iz baze v nadstavbo. Odločitev o tem, ali gre za trivialno simplifikacijo ali pa za morebitni zastavek nadaljnje izpeljave, prepuščamo drugi priložnosti, na tem mestu pa nas bolj zanima, čemu omenjeni stavek neposredno služi. Nadaljuje se namreč z evforičnim „In vendar smo zaslišali s filmskega platna tudi slovensko besedo!“, kar je treba razumeti kot napoved urednikovega sogovornika, dr. Maria Försterja. Prav zanj pa nam tokrat gre.

Förster je v zgodovini zapisan predvsem kot montažer filma *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje* in Brenk ob tej priložnosti pravi, da so gradivo zaupali v montažo edinemu slovenskemu izšolanemu filmskemu delavcu. Dejstvo, da je tri leta študiral na berlinski UFA (Universum-Film Aktiengesellschaft), mu dejansko podeljuje svojevrstno izjemno mesto v kinematografiji zadnjih predvojnih let. To je čas, ko so v produkciji EMONA-filma nastali filmski zapisi Mladinskih dni, Odkritja spomenika kralju Aleksandru, reklamni film za Jugoslovansko knjigarno ter vrsta dokumentarnih posnetkov, med katerimi je gotovo najbolj znan *Nesreča pri Ozlju*, iz katerega je tudi izbrani fotogram.

Tisto, kar temu filmu odpira vstop v zgodovino, ni niti strukturi-

ranost tipa „filmska žurnal“ niti ne zgolj preprosto dejstvo, da je eden prvih zvočnih zapisov na Slovenskem, temveč neka preciznost v razločevanju zvočnih plasti filma, ki je tako tu že na samem svojem začetku prignana skorajda do ekstrema. Za hip se moramo povrniti k že omenjenemu pogovoru s Försterjem: na vprašanje „V čem je bistvo in kakšen je postopek pri snemanju zvočnega filma?“ je namreč Förster svoj (v nadaljevanju sicer prav neverjetno tehnično natančen in „sodoben“) odgovor pričel z besedami: „Zvok, pa naj si bo že to beseda, glasba ali šum . . .“ Natanko to razločnost na posamezne elemente najdemo tudi v filmu *Nesreča pri Ozlju*. Film se začne z nekoliko grozljivim kometatorjevim glasom (beseda), nadaljujejo s presenetljivo izbrano glasbo, ki spremlja gibanje kamere po razbitinah vlaka, svoj nedvomni vrhunec pa doseže prav v trenutku, ko se v zvočno podobo vključi tudi tretja plast, plast šumov. Morda bi veljalo prav v to plast umestiti tiste, v filmskih učbenikih tako pogosto navajene primere neke izvorne neznosnosti ob prvih projekcijah nemih filmov. Četudi se je dalo besedo in glasbo nekako prilepiti tihim filmskim podobam (cf. vlogi beshija in pianista), so šumi še vedno manjkali. Toda, kar je v tej dialektiki tišine in zvočnih filmov najzanimivejše, je prav dejstvo, da ni neznosnost zaradi vključitve te tretje plasti nič manjša. *Nesreča pri Ozlju* se izteče v realne šume (tolčenje kladi po tirih, škripanje pločevine itd.), pa ni zaradi tega učinek realnosti nič večji, prej nasprotno — ti zvoki odmevajo po površini podobe kot tuje, ki uspe v skrajni konsekvenci spreveriti samo podobo, jo iz preprostega dokumentarnega zapisa spremeniti v pravi filmski izdelek. V trenutku, ko se sproži kinematografski proces, je domnevna izvorna enotnost podobe in zvoka, giba in šuma, ki ta zvok spremlja, enkrat za vselej izgubljena. Prednost in obenem že tudi zgodovinska vrednost filma *Nesreča pri Ozlju* je prav v dejstvu, da na sam začetek „slovenskega zvočnega filma“ ne postavlja idilične podobe te nemogoče enotnosti, temveč se radikalno odloča za razločitev besede, glasbe in šumov. In če bi si danes zastavili vprašanje, na katerega je poskusil odgovoriti v pogovoru za *Slovenski narod* že dr. Mario Förster — *Zakaj je domač film na slabem glasu?* — potem bi moral odgovor problematizirati prav pozabo tega temeljnega filmskega spoznanja o nujnosti razločitve posameznih elementov.

Stojan Pelko

SEKARAN

**FOTO-ZGODOVINA
SLOVENSKEGA FILMA**



Črnomelj — Jurjevanje, kratek dokumentarni film Božidarja Jakca, 1940

ZVEZATI IN ZREZATI

S parafrazo naslova nekega drugega Jakčevega filma — Gregoričevega fotografskega izleta v Belo krajino — bi Jurjevanje lahko poimenovali „Jakčev kinematografski izlet v Belo krajino“. Že ob kratkih ameriških filmih smo poskusili pokazati neko dvojnost motivov, ki je dosledno vodila tudi k dvojnosti uporabljenih izraznih sredstev: tako kot je film praviloma snemal prizore civilizacije Novega sveta, tako so idilični pejzaži doživeli svojo upodobitev v slikarskih pastelih. Jakčevo filmsko videnje Bele krajine je, sledeč tej dvojnosti, tako nujno moralo iti preko posredovanja slikarskega videnja in izbrani fotogram ponuja prav zanimive nastavke za primerjavo obeh vizij.

Primerjava dveh vizij se v skrajni konsekvenci izteče v razliko dveh vizualnih umetnosti. Trivialna resnica je že, da je tisti temeljni presežek, ki film loči od slikarstva, registracija gibanja. Toda dlje od zoperstavitve negibne slikarske podobe in gibljivih filmskih sličic nas tovrstna zastavitev problema ne pripelje vse dotlej, dokler diferentne specifičnosti ne lociramo povsem natančno v eno samo točko — točko reza. Vztrajanje pri enem samem fotogramu — tokrat Jakčevem posnetku belokranjskega kola — ostaja še vedno temeljno zavezano neki pred-filmski, slikarski razsežnosti. To morda še najbolje ilustrira primerjava z le nekaj let prej nastalo sliko Matije Jame Kolo, ki uspe s kompozicijo in zabrisanimi obrazi plesalk že v slikarsko platno zarisati tisto, kar naj bi šele bila distinktivna poteza filma — prav samo gibanje. Z vpeljavo gibanja, hitrosti, pa impresionizem že tudi doseže svojo lastno mejo. Naslednji, radikalni korak ne zadeva več podobe, temveč samo gledišče — le to mora, če naj ustrezno uprži gibanje, razpasti, na mesto enotne perspektive mora stopiti množica različnih pogledov. Zato lahko shematsko začrtamon dve poti, ki vodita od te impresionistične nemožnosti registracije gibanja: prva vodi v kubizem, druga k filmu. Najbrž ni treba posebej poudarjati, po kateri poti se je Jakac odpravil v Belo krajino. Tisto, kar njegovo slikarsko podobo plesa naredi za filmsko, kar jo razloči od Jamove, je prav ta hipna zamenjava gledišča, sosledje dveh kadrov, ki ju rez hkrati razloči in zveže. Splošnemu planu namreč sledi bližnji posnetek plešočih deklet, ki zaradi hitrosti svojega gibanja že prav nevarno spominjajo na brezoblične gmote in s tem za nazaj

opozarjajo prav na tisti vmesni, neujemljivi trenutek, ki je dve podobi zvezal v film. Zgodovina kinematografije beleži najmanj dva različna načina filmskega izrekanja hommagea lastnim slikarskim izvorom: enkrat režiserja zanima tistih nekaj sekund pred poziranjem (Passion, Jean-Luc Godard), drugič pa po njem (Hypoteza o ukradeni sliki, Raul Ruiz). Obakrat je najbolj fascinanten prav trenutek prehoda — pa najsi gre za zamrznitev gibov v sliko ali za oživitev naslikanih podob — trenutek ki ga moramo razbrati prav kot točko reza. Dokler je torej Jakac zgolj „fotografiral“ s kamero, lahko govorimo o vplivu njegovega „slikarskega očesa“ na kompozicijo podobe, celo na izbor samega motiva, toda v trenutku, ko je treba te podobe urediti v določeno sosledje, jih hkrati zvezati in zrezati, se najdemo na specifično filmskem področju, gre dobesedno za „rojstvo kino-očesa“. Kar nam torej omogoča, da omenjene filme poimenujemo Gibljive slike Božidarja Jakca (kot je svoj izbor Jakčevih filmov leta 1978 naslovič Božo Šprajc), je prav ta prisotnost montaže, izvora filmskega gibanja par excellence. Še natančneje, filmske podobe dolgujejo svojo gibljivost montažnim posegom in ne gibljivosti svojih motivov. Že omenjeni Jakčev film Gregoričev fotografski izlet v Belo krajino je glede tega morda še bolj nazoren: pertinentnost filmskega izdelka mu ne zagotavljajo vztrajno ponavljani posnetki vozečega vlaka, temveč ravno rezi med posamezniki posnetki, toliko bolj opazni, kolikor Jakac (znano je, da je filme sam montiral) na njihovo mesto postavi mednapise.

Zdaj lahko torej že sklenemo: četudi nam presenetljiva podobnost z Jamovo sliko da misliti na Jakca-slikarja, je en sam premik (tokrat približanje) Jakca-snemalca — premik, ki se na ravni verige filmskih podob umesti v sam rez — zadostoval, da govorimo o Jakcu-filmarju. Rojstvo kino-očesa je tako zvezano z montažo, rez kot nosilec filmskega gibanja pa postane tisti moment, ki obenem ohrani in ukine slikarske komponente filmskega izraza. Kar je najlepše, je dejstvo, da Jakčev rez med dvema posnetkoma plešočih deklet dobesedno zareže v prvi posnetek in s tem odpre igro dialektike zunanosti in notranjosti filmskega prostora. Film pa je natanko ta igra.

Stojan Pelko

EKRAN

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira

Kulturna skupnost Slovenije

glavni urednik

Silvan Furlan

odgovorni urednik

Bojan Kavčič

uredništvo

Jože Dolmark, Viktor Konjar, Brane Kovič, Bogdan Lešnik, Leon Magdalenc, Stojan Pelko, Marcel Štefančič, jr., Zdenko Vrdlovec, Matjaž Zajec

oblikovanje

Miljenko Licul

svet revije

Mirjana Borčič (DSFD), Igor Koršič (AGRFT), Janez Marinšek (ZKOS), Jože Osterman (RK SZDL), predsednik, Stojan Pelko (RK ZSMS), Iztok Saksi-
da (FF), Marjan Strojani (RTV), Jože Vogrinc (CIDM), Zdenko Vrdlovec (SGFM)

lektor

Peter Kuhar

grafična priprava

Repro studio Mrežar

tisk

Kočevski tisk

sekretar uredništva

Vasja Bibič

naslov uredništva

Ulica talcev 6/II

p.p. 14, 61104 Ljubljana

stik s sodelavci in naročniki

torek in četrtek od 11. do 13. ure

naročnina

celoletna naročnina 5.000 din

enojna številka 800 din

dvojna številka 1.200 din

žiro račun

50101-678-47478

Zveza kulturnih organizacij

Slovenije

Kidričeva 5, Ljubljana

nenaročenih rokopisov

ne vračamo

oproščeno prometnega davka

po pristojnem mnenju

Republiškega komiteja

za kulturo in znanost

št. 4210-27/87, z dne 29. 5. 1987

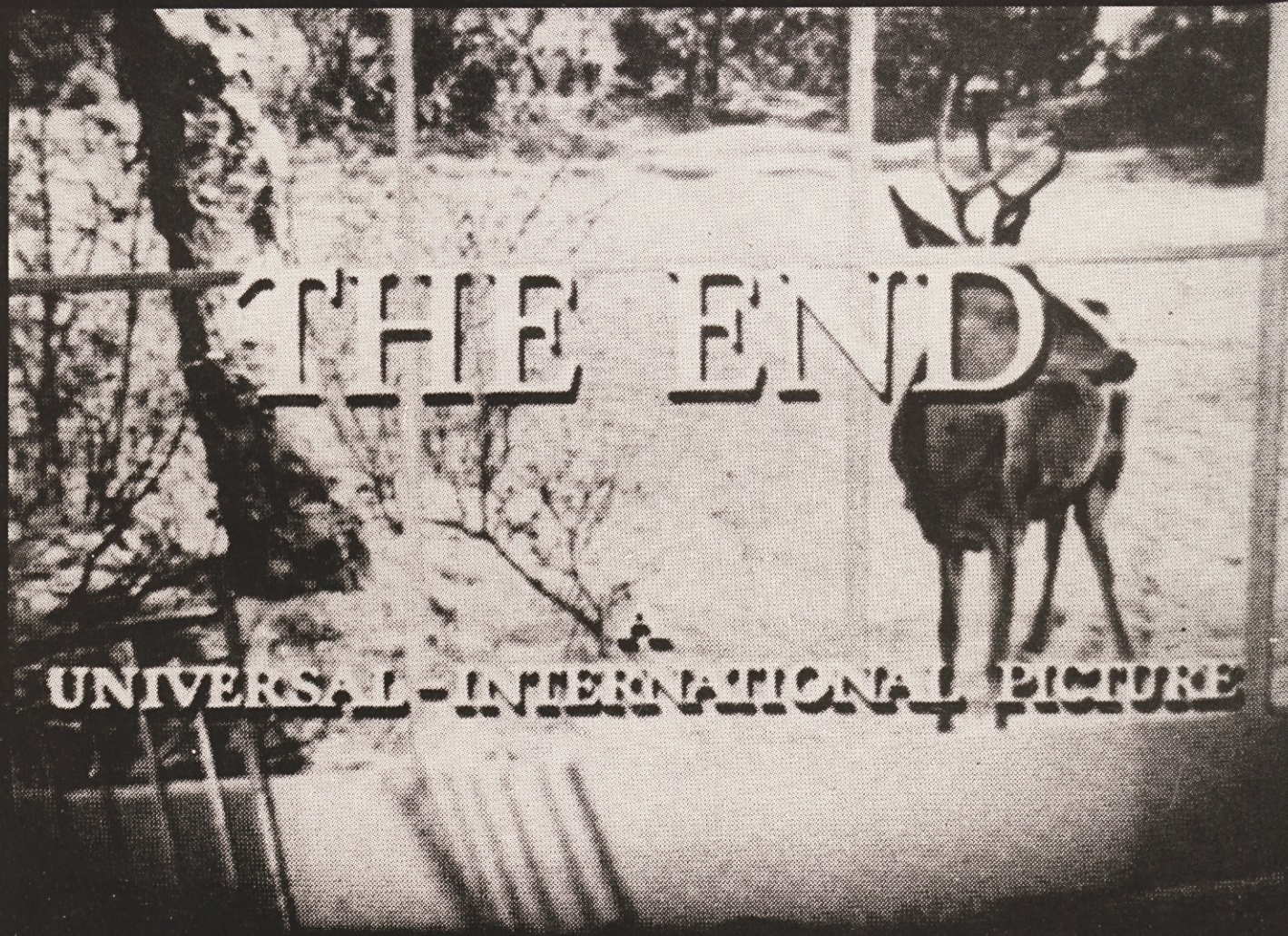
EKRAN

naslednji številki:
DOUGLAS SIRK
avtor
OLIVER STONE
BERLINALE '87

All That Heaven Allows



THE END



UNIVERSAL-INTERNATIONAL PICTURE