

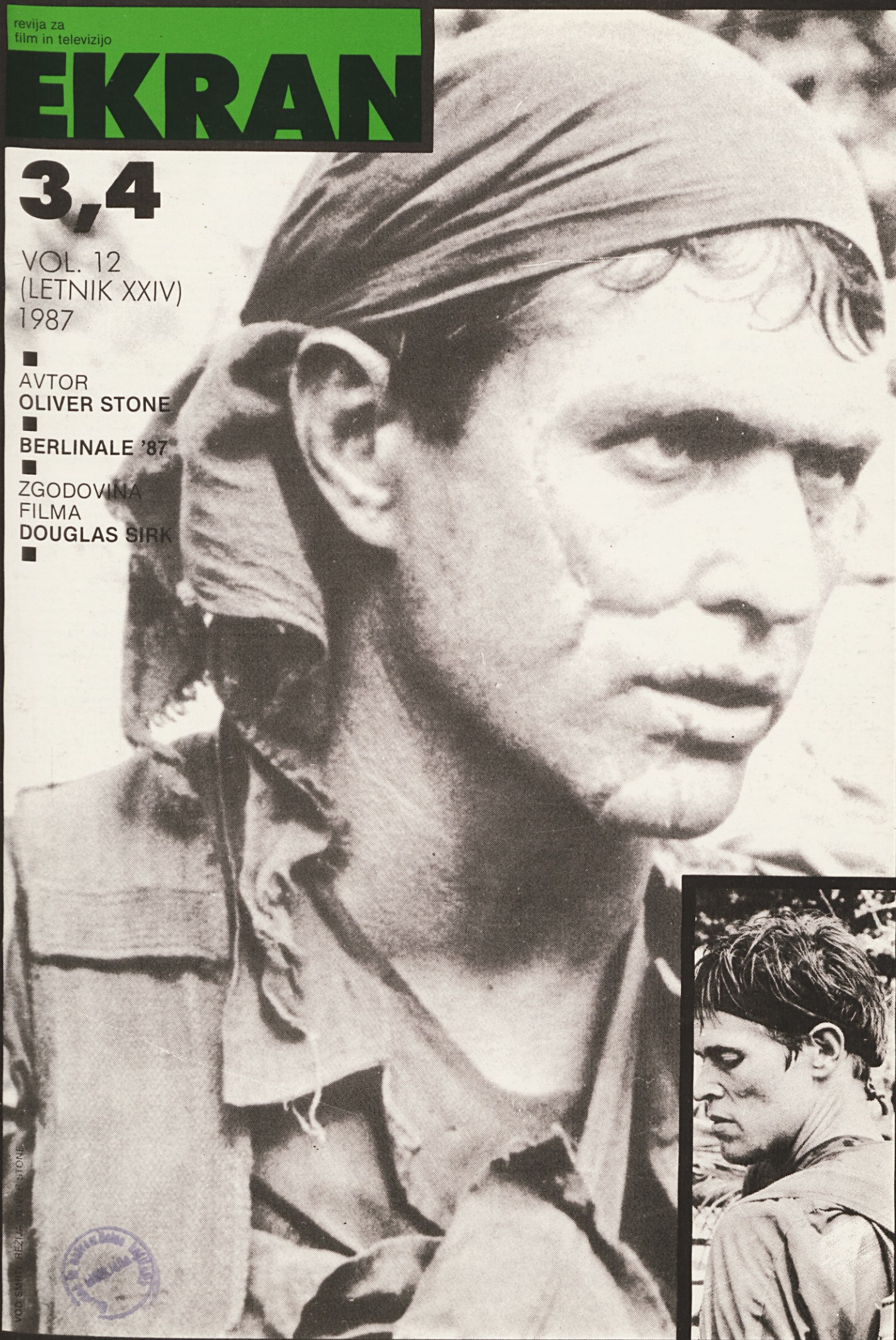
revija za
film in televizijo

EKRAN

3,4

VOL. 12
(LETNIK XXIV)
1987

■
AVTOR
OLIVER STONE
■
BERLINALE '87
■
ZGODOVINA
FILMA
DOUGLAS SIRK
■



avtor	Stonovi moške Salvador Vod smrti „Šele na začetku poti sem“ intervju z Oliverjem Stoneom Iz srca	Marcel Štefančič, jr. Bojan Kavčič Bojan Kavčič Oliver Stone	1 3 3 8
festivali	Berlinale '87 Dobri, grdi, slabi Berlinsko sonce Beograd '87 Imperij zadaja udarec	 Bojan Kavčič Bogdan Lešnik Peter Milovanović-Jarh	 10 15 18
zgodovina filma	Filmi Douglasa Sirka		20
predstavljamo	Stand by Me	Marcel Štefančič, jr.	26
kritika	Avtoštopar Lepotica v rožnatem Hannah in njeni sestre Živeti in umreti v Los Angelesu Obupano iščem Suzano Highlander Silverado Zanka	Darko Štrajn Tadej Zupančič Zdenko Vrdlovec Darko Štrajn Nerina Kocjančič Tadej Zupančič Stojan Pelko Marjan Šimenc Marko Golja Marko Golja	28 28 29 30 31 32 32 33 33 34
branje	Za analizo filmske pripovedi Med znanostjo, esejistiko in publicistiko	Stojan Pelko Stanko Šimenc	36 37
intervju	Vsaka generacija ima pravico do svoje zgodovine Esteticizem je preveč ekscentričen	Petar Volk in Stanko Šimenc Jim McBride, Luka Novak. Stojan Pelko in Marcel Štefančič, jr.	41 44
jugoslovanske kinoteke	Doseženi rezultati in problemi pri hranjenju in varstvu filmskega gradiva v SR Hrvatski	Mato Kukuljica	46
in memoriam	Vladimir Koch	Marjan Brezovar	49
zapisovanja	festivali / Branko Šömen, odmevi / Anni Möller, X. Muza 1986 / Mirjana Borčič, filmske avtorice / Jasna Kobe		50
FOTOZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA			
	„da bi Slovenec videl Slovenca v filmu Ko režira pekel	Stojan Pelko Silvan Furlan	20 21

STONOVİ MOŽJE

Oliver Stone, to je do konca „trda“, „hard-boiled“ šola filmske zgodbe, pa najsi bo na ravni scenarija ali pa režijske forme. V prav vseh Stonovih filmskih scenarijih se vse vrti okrog „trdih“, „surovih“ in „brutalnih“ medčloveških odnosov, kjer se nenehno goljufa, ubija, izsiljuje, vse to pa v slogu zaključnega „off“ stavka iz filma **Osem milijon načinov smrti** (8 Million Ways to Die): „Tega sveta nisem ustvaril jaz.“ Tudi svet v njegovih obeh velikih filmih (**Salvador** in **Vod smrti**) ni nič drugačen.

Da v takih filmih ni prostora za ženske, se razume samo po sebi. Vslej gre za surove obračune med moškimi, za gibanje na robu prepovedi, za, smeli bi reči, „moške melodrame“, podprte s trdim in premočrtnim akcijskim vektorjem. V **Polnočnem ekspresu** gre za mnogokotnik v turških zaporih (turški pazniki proti trikotniku Brad Davis-John Hurt-Randy Quaid), v **Conanu** se vse vrti okrog spopada Arnold Schwarzenegger — James Earl Jones, v **Brazgotincu** imamo zelo jasen in razločen četverokotnik Al Pacino-Robert Loggia-Steven Bauer-Paul Shenar, v **Zmajevem letu** je „moška melodrama“ najbolj očitna, njena akterja pa sta Mickey Rourke in John Lone, medtem ko v **Osmih milijonih načinov smrti** Jeff Bridges „ljubeče“

pokonča svojega „najljubšega sovražnika“, Andyja Garcio. Morala je slejkoprej tale: če ima človek take sovražnike, kot sta npr. John Lone in Andy Garcia, potem ne potrebuje prijateljev. Mickey Rourke in Jeff Bridges jih v omenjenih filmih nimata!

In kdo so Stonovi možje? Katere in kakšne igralce uporablja Oliver Stone?

Vzemimo najprej **Salvador**? Vsekakor bi lahko rekli, da se nekako izogne zvezdam, čeravno moramo priznati, da uporabi „znane obraze“. Jamesa Woodsa, Jamesa Belushija, Michaela Murphyja in Johna Savaga. Res je: to so „znani obrazi“, niso pa zvezde ali pa vsaj ne več. Zdi se, da jih Stone uporabi prav zato, ker niso zvezde. Zdi se, kot da se Stone upira „zvezdniškemu sistemu“. Zdi se, kot da uporabi te štiri igralce prav zato, ker jih je „zvezdniški sistem“ izigral, ker jim kljub izjemnim igralskim potencialom in „ekspresivni specifičnosti“ ni uspelo doseči „zvezdnštva“, ker so tako rekoč žrtve „zvezdnškega sistema“, krutosti, „nepravičnosti“ in brezobzirnosti hollywoodske mašine, ker utelešajo „trpečo“ podobo in „eksistencialno stisko“ večnega marginalca, ki ga „sistem“ ni nikoli integriral vase, ker potemtakem utelešajo hollywoodsko „nesrečno zavest“, zadnji okop „lepe duše“. Ja-



mes Woods, igralec z najvišjim inteligenčnim kvocien-
tom, je ostal za vedno „psihopatski negativec“ v tej ali
oni različici (spomnimo se filmov **The Onion Field**,
Videodrome, **Fast Walking**, **Split Image**, **Against All
Odds**, **Once Upon a Time in America** itd.) Michale
Murphy je kljub bravuroznosti ostal „večni stranski
igralec“: vedno je bil „v ozadju“, ko pa se je pojavil,
je bil „zoprn“, „odvraten“ (spomnimo se ga v filmih
Manhattan, **Unmarried Woman**, **The Year of Living
Dangerously** itd.). John Savage je še en „prezrti“ in
„marginalizirani“ mučenik: po nenadnem vzponu v fil-
mih **Hair** in **Deer Hunter** je prav tako nenadoma pa-
del v pozabo, tako da je moral igrati celo v nepo-
membnih madžarskih filmih: tipični izvržek „zvezdni-
škega sistema“. James Belushi pa s svojo pretirano
„fizično ekspresivnostjo“ in „eruptivnostjo“ spominja
na svojega precej bolj slavnega brata, Johna Belushi-
ja, ki je umrl za tipično hollywoodsko boleznijo, pre-
veliko dozo mamil. Stone torej uporabi štiri „margi-
nalce“, štiri izkoreninjence, štiri „desperadose“.

Toda Stone je v **Salvadorju** potreboval prav njihovo
anti-zvezdniško, „obupano“ in „marginalno“ naturo,
da bi jo razpršil v metež iracionalnih in neobvladljivih
sil za časa državljanske vojne. Smeli bi reči, da se ti štir-
je igralci idealno skladajo z družbeno klimo tega fil-
ma, kar seveda pomeni, da se Stone v **Salvadorju**
„zvezdniskemu sistemu“ ni uprl, temveč ga je le posta-
vil na negativen način. Njihovo anti-zvezdniško „mar-
ginalno“ naturo je sistematiziral v prostoru vsebinske
formule.

Podobno in tako rekoč enako je v **Vodu smrti** ravnal s
Tomom Berengerjem in Willemom Dafoejem. Tudi
Tom Berenger spada med „žrtve“ hollywoodskega
stroja: potem ko je ob koncu sedemdesetih leti veliko
„obetal“ v filmih **Looking for Mr. Goodbar**, **In Praise
of Older Woman** in **Butch and Sundance: The Early
Days**, je v začetku osemdesetih let padel v take filme
kot., npr., **The Dogs of War**, **Fear City**, **Eddie and the
Cruisers** in **Rustler's Rhapsody**. Njegova filmska uso-
da je torej podobna usodi Johna Savaga. Usodi Jame-
sa Woodsa pa je podobna usoda Willema Dafoeja, ki
je bil do sedaj obsojen na večno „marginalnost“, s
stalnimi utelešanji v osemdesetih letih nepopularnega
„zlobneža“ in „negativca“ pa na „prodor proti vrhu“
ni mogel računati (do konca „negativen“ je bil v filmih
To Live and Die in L. A., **Streets of Fire**, **Loveless**
itd.). Toda spet bi lahko rekli, da je Stone v **Vodu
smrti** potreboval prav njuno anti-zvezdniško „margi-
nalno“, „prezrto“ in „obupano“ naturo, da bi jo ra-
zpršil v metež vietnamske travme. Tudi tukaj se Stone
„zvezdniskemu sistemu“ ni uprl, temveč ga je le posta-
vil na negativen način.

Po drugi strani pa je Stone v tem filmu uporabil serijo

mladih in skorajda neznanih igralcev (nekateri so bili
stari komaj nekaj čez dvajset let, mnogi so bili še
najstniki), lahko bi celo rekli, da jih je Stone „lansi-
ral“, prav tako pa bi lahko tudi rekli, da to pomeni
upor „zvezdniskemu sistemu“. In vendar se kmalu
izkaže, da je pri izboru kljub vsemu igral na zanesljive
karte. Charlie Sheen je brat slavnega in visoko cenje-
nega „brat-packerja“ Emilia Estaveza, poleg tega je
integralni člen „brat-packerskega“ jedra iz Santa Mo-
nice (Christopher/Sean Penn, Rob/Chad Lowe, Emi-
lio/Ramon Estevez), svoj obraz pa je že temeljito
sankcioniral v filmih **Grizzly II — The Predator**, **Red
Dawn**, **The Boys Next Door**, **Lucas**, **The Wraith** in
Ferris Bueller's Day Off.

Kevin Dillon se je kazal le v filmih **Heaven Help Us**,
No Big Deal in **Remote Control**, pa vendar se zdi bis-
tveno to, da je brat slavnega „brat-packerja“, Jamesa
Deana osemdesetih, Matta Dillona.

Forest Whitaker je bil v filmih **Tag**, **Fast Times at
Ridgemont High**, **Vision Quest** in **The Color of Mo-
ney** komaj opazen, ni pa neopazna njegova „brat-
pack“ referenca: bil je sošolec USC „brat-packerske“ gar-
niture Ally Sheedy-Erick Stoltz-Anthony Edwards.

Francesco Quinn je kajpada sin očeta, Anthonyja Qu-
inna. Podobnost z očetom pa ni le v imenu, temveč je
tudi povsem čutno-nazorna, in ko enkrat zaigraš na to
karto, potem ne moreš ravno reči, da se upiraš
„zvezdniskemu sistemu“, ampak moraš priznati, da
slediš temeljnemu zakonu in pravilu „star“ mašine.
S tem ko Stone uporabi „marginalce“, da bi odigrali
„marginalce“, s tem ko uporabi „mlade igralce“ z očit-
no „brat-packersko“ filiacijo (ki dandanes močno in
zanesljivo „vžiga“), razvije dosledno negativno posta-
vitev „zvezdniskega sistema“.

Marcel Štefančič, jr.

SALVADOR

režija: Oliver Stone
 scenarij: Robert Stone in Richard Boyle
 fotografija: Robert Richardson, Leon Sanchez Ruiz
 glasba: Georges Deleure
 igrajo: James Woods, James Belushi, Michael Murphy, John Savage
 produkcija: Hemdale, 1986

Oliverju Stonu je s **Platoonom** nedvomno uspel veliki met — toda **Salvador** (1985) ostaja kljub temu njegov doslej najboljši, čeravno ne tudi najuspešnejši film. Slednjega bržkone ni krivo zgolj dejstvo, da se je **Salvadorja** oprijel sloves „protiameriškega“ filma, pač pa predvsem dokajšnje težave, ki jih ima s kinematografskimi konvencijami obremenjeni gledalec pri spremljanju tega izjemnega dela. Oba filma imata seveda marsikaj skupnega: oba sta nastala v proizvodnji Hemdale Film Corporation, v oba je vložena precej angleškega kapitala in oba sta za ameriške razmere dokaj poceni; v obeh primerih imamo opraviti s kamerom Robertom Richardsonom in glasbo Georgesa Delerueja, Oliver Stone pa obakrat nastopa v dvojni vlogi scenarista (pri **Salvadorju** skupaj z Richardom Boylom) in režiserja; obakrat gre za vojno tematiko in obakrat so v ospredju po trije junaki, okrog katerih se spleta filmska pripoved.

A ravno ta pripoved je v **Salvadorju**, za katerega bi nemara lahko rekli, da sodi v podžanr „reporterskega“ vojnega filma, prav poseben problem, saj nima kakšne enotne vodilne linije, ki bi se je gledalec lahko oprijel brez težav, ampak se nenehoma opoteka med različnimi zapleti, preobrati in odskoki, da bi se naposled končala v mrtvem teku nekje tam, kjer se je začela. Temu se pridružuje izredno sugestivna, vendar obenem navidezno „konfuzna“ vizualizacija, ki jo označujeta zlasti nemirna „reportažna“ Richardsonova kamera in naravnost divji montažni ritem. Vse skupaj je posneto iz perspektive reporterja, ki se znajde v kaosu državljanske vojne, pri čemer pa Stone seveda ne ponavlja klasične napake, da bi skušal pogled kamere izenačiti s pogledom junaka, ampak „subjektivni“ učinek doseže s specifično, razpršeno artikulacijo pripovedi, z nenehnimi preskoki in skrajne situacije, s „hlaskanjem“ objektivna, ki z neizprosno vztrajnostjo beleži dogajanje itn. Gledalcu je jasno, da Stonovi junaki ne obvladujejo niti dogajanja okrog sebe niti lastnega ravnanja, ampak jih ima situacija, v kateri so se znašli, popolnoma v oblasti, pri čemer o njihovi usodi odločajo predvsem naključje, sreča in smola, le deloma pa njihova iznajdljivost. Samo enemu od njih, fanatičnemu privržencu svojega poklica — fotoreporterju Johnu Cassadyju (John Savage) — je usoda tako rekoč že določena, zakaj njegov idealizem nima kaj iskati v realnem svetu krutih konfliktov. Njegov fotografski „dvoboj“ z vojaško mehanizacijo, v katerem seveda pade, in scena njegovega umiranja sodita med najbolj brutalne in obenem najlepše prizore filma.

Sicer pa Cassadyju oziroma Savagu pripada med tremi osrednjimi junaki najmanjši delež, zakaj v prvem planu sta novinar Richard Boyle (James Woods) in zapiti pa zadrogirani disk-jockey Dr. Rock (Jim Belushi), s katerima se filmska pripoved začne in konča. Začne pa se v ZDA, od koder naša junaka dobesedno pobegneta pred policijo, s pomanjkanjem denarja in z represijo vsakdanjosti. Ob njunem prihodu v **Salvador** je sprva videti, da so bili njuni ameriški problemi prav otroško nedolžni v primeri s tem, kar ju čaka v domnevno obljubljeni deželi, saj že takoj na začetku padeta v roke režimskih enot, ki z njima ne ravna po pravni v rokavicah. A izkaže se, da ima Boyle v teh krogih prav dobre zveze, poleg tega pa si zna pomagati s podkupovanjem (s cenejimi urami, ki tudi v nadaljevanju filma večkrat pridejo kar prav). Različne kritične situacije se potem vrstijo ena za drugo, pri čemer junaka padata iz skrajnosti v skrajnost — toda nevarno dogajanje se postopoma zgošča vse do končne krize, ko morata v splošnem razsulu, ki ga povzroči zmagoviti nastop revolucionarnih enot, na vrat na nos — skupaj z ameriškimi „svetovalci“ — zapustiti **Salvador**. Po ironiji usode se ob prihodu v domovino spet zapleteta z ameriško policijo. Ti zapleti z zakonom na domačih tleh (kolikor sploh lahko v zvezi z našima junakoma go-

rimo o kakšnih „domačih tleh“) pa niso zgolj posrečena scenariistična domislica, ampak imajo čisto določen pomen. Sovražen odnos do „obstrancev“ oziroma do vseh tistih, ki se ne vklapljajo v uveljavljene kalupe ali vsaj ne upoštevajo dovoljenih in priznanih odstopanj, je navsezadnje temeljno razmerje, ki obvladuje tako zakonitosti samega ameriškega družbenega sistema kot poseganja njegovega režima v druga okolja. Sicer prikrita represivna narava sistema se razgali tako v razmerju do junakov filma kot v razmerju do salvadorske državljanske vojne.

Kljub izredno razgibani pripovedi in še zlasti njeni vizualni podobnosti, kljub neverjetnemu tempu in radikalnim režijskim posegom pa **Salvador** nikoli ne zaide v nevarnost, da bi zdrknil na raven karikature, kajti Stone izredno spretno posnema „dokumentaristične“ postopke, prijeme, ki skušajo gledalcu predočiti domnevno „objektivno“ sliko dogajanja. Gledalec ima zato nenehoma občutek, da je v središču dogodkov, ki jim je — zaradi zapletenosti in večsmernosti — mogoče slediti zgolj parcialno, kar ukinja možnost celostnega pregleda in obenem tisto nujno distanco pogleda, ki je predpogoj za formaliziran ali celo karikiran prikaz. K temu veliko prispeva tudi izvrstna igra vseh treh glavnih protagonistov, ki pa — paradoksnost — že sama vnaša v pripoved določeno distanco, s čimer gledalcu odvzema možnosti identifikacije. Gledalec je lahko dvakrat blokiran — prvič, z navidezno ukinitvijo generalne distance na ravni pripovedi, in drugič, z radikalno vpeljavo distance na ravni oblikovanja osrednjih likov — tako da je njegov skopični užitek temeljito ogrožen. Tega filma zatorej ni mogoče gledati „konformistično“, v skladu s konvencionalnimi kinematografskimi navadami, ampak je treba pri stvari hočeš-nočeš „sodelovati“ — sicer od filma nimamo nič. Glede na prevladujoče gledalske navade **Salvador** kajpada ni mogel postati kinematografski „šlager“, zato pa je film, ki ga cinefil zagotovo ne bo pozabil.

Bojan Kavčič

VOD SMRTI

(Platoon)

scenarij in režija: Oliver Stone
 fotografija: Robert Richardson, Tom Sigel
 glasba: Georges Delerue
 igrajo: Tom Berenger, Willem Dafoe, Charlie Sheen
 produkcija: Hemdale, Arnold Copelson Prd. Orion, 1986

„To ni vojna, to je film!“ je Oliver Stone zavrnil novinarja, ki je na tiskovni konferenci v Berlinu pripomnil, da je slika vojne, kakršno ponuja **Platoon**, kljub vsemu „realizmu“ vizualizacije vendarle premalo „neposredna“. Režiserjevo opozorilo je bilo kajpada toliko bolj na mestu, ker je del ameriškega tiska že pred tem označil njegov film za prepričljiv „dokument“, v primeri s katerim je, denimo, Coppolova **Apokalipsa** polna machizma in mističizma. V resnici je namreč **Platoon** čistokrven kinematografski proizvod, ki v ključnih elementih sledi najboljšim tradicijam ameriškega „kritičnega“ vojnega filma, kamor konec koncev sodi tudi omenjene Coppolovo delo. In v tem kontekstu se tolikanj razvpito dejstvo, da je Stone sam vietnamski veteran in da je skušal v filmu upodobiti svoje lastne zadevne izkušnje — kar je za mnoge predvsem garancija za pristnost, nepotvorjenost in že kar dokumentarno avtentičnost filmskega prikaza — ne zdi tako zelo odločilono. Mnogo pomembnejša sta pač narativno-dramaturška koncepcija in postopek vizualizacije.

Čeprav je pripovedna linija tu bolj jasna kot v **Salvadorju**, kamera in montaža pa nekoliko manj agresivni, smo priče značilni stoneovski koncepciji vizualnega obvladovanja prostora, razbitemu dogajanju in nenehni konfliktosti v dramaturgiji. Kar je v tem fil-



INTERVJU Z OLIVERJEM STONEOM

»ŠELE NA

*Delali ste z nekaterimi precej različnimi režiserji, ali bolj reče-
no, z režiserji, ki poleg svoje značajske raznolikosti in operativ-
nih režiserskih prijemov, nimajo kaj dosti skupnega: Alan
Parker, John Millius, Brian de Palma, Michael Cimino, Hal
Ashby. Začniva pri Milliusu in filmu Conan.*

Pot do pravic za snemanje po knjigah o Conanu Roberta E. Howarda je bila težavna in zapletena. Producent Eddie Pressman je zapravil celo premoženje za legalizacijo, potem pa filma nisem mogel režirati, ker ne premorem tistega formalnega ceglca. Ridleya Scotta sem prosil, naj ga posname. Na kolena sem pokleknil pred njim. Takrat nismo vedeli za The Duellists, tudi Aliena še nismo videli. Najprej je rekel ja, potem pa si je premislil. Zlomilo nas je. Scott je posnel Blade Runnerja.

Potrži zaradi Ridleyeve zavrnitve, smo film ponudili Johnu in Dinu (De Laurentisu — producentu). Čeprav imam sam Johna rad — mislim, da je velik pripovednik in John-Wayneovska figura — on nikakor ni hotel sodelovati z menoj. Spremenil je konec in se ni oziral na moje pripombe — kar je po moje škodilo filmu. Vanj je vpletel vso tisto reč okrog kulta kač, ki meni sploh ni bila všeč in je napravila zgodbo ceneno. Ko ga pa sploh zanima ta kult kač?

Moj zasnutek je bil film za 40 milijonov dolarjev. Šlo je za zasedbo planeta, v kateri so silam življenja grozile sile teme. Oblast so prevzemale vojske mutantov in Conan je bil, v nasprotju s Christianom, osamljeni poganski heroj. Nekakšen mimoidoči Roland, Tarzan, mitična figura. Všeč mi je bilo, da so ga zasužnjili in je moral trpeti in se je potem dvignil. Pri Howardovih knjigah — 13 jih je — je najbolj sijajno Conanovo napredovanje od kmeta do kralja. V mojem zasnutku je na koncu filma Conan kralj in njegove korenine nekaj pomenijo. Potem se v kraljestvu odreče in pravi princesi: „Ne morem biti kralj na tak način, kot tvoj mož. Ne morem naslediti prestola. Prislužil si ga bom.“ Nato odjezdi v drugo avanturo, ki naj bi jo prikazal naslednji film. Če bi bilo po mojem bi imeli serijo tipa Bond, 12-13 filmov in prav to sem sam želel narediti.

*Kako se je Miliusova senzibilnost tepla z vašo? De Palma se zdi apolitičen, če ne intelektualno dolgočasen, Milius pa se kot de-
sničar očitno odlično zabava, medtem ko so Cimino proglasili za enega od njih.*

Bodimo odkriti. John je na nek način gluhi. Ne posluša. To je bilo moje najneuspešnejše sodelovanje. Medtem ko zna Cimino zelo dobro poslušati. Poslušaj te, John pa ne. Okrog sebe ima kamniti zid in ker kot pisec takrat še ni imel takšnega ugleda, se ni hotel sprijazniti z nobenim od mojih posegov.

Ali ima njegova gluhost kakšne politične konotacije? Ali pa je hotel samo vnesti več „moškosti“ v material?

Mislim da ga je naredil bolj moškega — poudaril je Arnoldov bodybuilderski aspekt. Sam menim, da ima Arnold (Schwarzenegger) tudi bolj romantično plat. John je film napolnil s surferji in bodybuilderji. In viden — iz filma je napravil španski western. Vem, da je bil sneman v Španiji zato, ker je tam ceneje, toda sam sem ga hotel posneti v Nemčiji ali Rusiji — hotel sem spraviti celo rusko armado, na tisoče ljudi, na zelena, plodna ruska polja. Film je moral biti zelen; John pa ga je obarval v skalnato puščavsko rumeno, kar je bliže westernom Sergia Leoneja. Vse je bilo narejeno na poceni varianto — nobenih posebnih stroškov, poceni variante borb, skale so bile podobne kartonastemurodu.

Mislite, da je bilo Zmajeveto leto uspešno sodelovanje?

Ne povsem. Z Michaelom (Cimino) sva imela zelo dober odnos. Skupaj sva pisala scenarij; ves čas je bil prisoten. Ni mi pustil dihati. Z mano je delil svoje življenje. Z Michaelom pomeni to 24 ur na dan. On sploh ne spi. Ti zlezeš pod kožo njemu, on pa tebi. Res je pravi obsesionalec. Najbolj napoleonski režiser, s katerim sem kdajkoli delal. Zazrt je v prihodnost. V zgodovino. Nima časa za drobnarije.

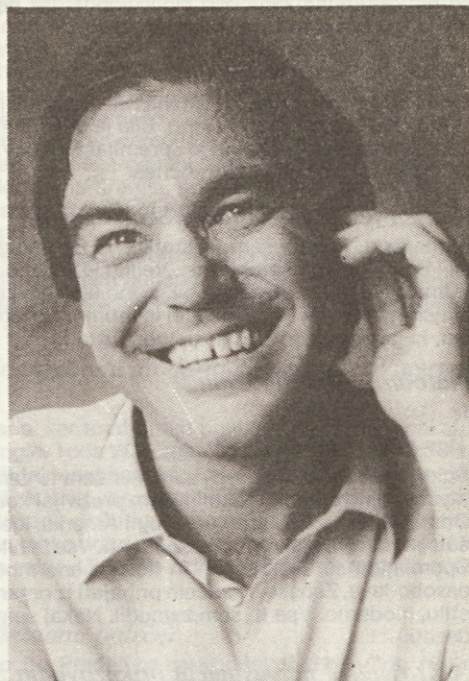
Za „Zmaja“ sva neznansko veliko raziskovala. Od Kitajcev je bilo zelo težko dobiti informacije. Ko sem potreboval podatke za Scarface, Romanov ni bilo težko pripraviti do govorjenja, toda Kitajcev nisem mogel prepričati, da bi spregovorili o gangsterjih. Šla sva na kakih 20, 30 banketov v Chinatown, kjer sva morala jesti obroke, sestavljene iz petnajstih jedi, prenažarjala sva se, ko sva se spokušala spoprijateljiti s temi tipi, ki nama ne bi povedali niti, koliko je ura. Končno sva dobila podatke od neke disidentske gangsterske skupine, zelo marginalne, zelo neuspešne, ki naju je odpeljala v Atlantic City in nama razkazala notranjo dejavnost tistega, kar se je dogajalo v hazarderskem syetu, pa tudi dogajanja v Chinatownu. Srečala sva kar precej „ta velikih“...

Kako reagirate na kritiko, da pomeni film klevetanje Kitajcev?

Film je majčkeno napihnjen, je pa popolnoma pošten glede Zlatega tri-
angla (popularni opijski triangel, ki obsega Laos, Burmo in Tailand),

mu novo, je zlasti nekakšna „estetika pragozda“ na ravni fotografije, vendar nam prostor dogajanja ni zato ponujen nič bolj scela, ampak se pred našimi očmi ves čas drobi v črepinje, ki ne-
kako ne sodijo druga h drugi, kot da ne bi šlo za kose iste celote. Junaki se tako gibljejo iz ene klavstrofobične situacije v drugo, ne da bi jim bilo kdaj prav jasno, kaj se okrog njih pravzaprav do-
gaja. V tem norem svetu džungelske vojne očino ni možna niti kakšna kontrolirana in povezana akcija, kaj šele sklenjeno doga-
janje, ki bi ga bilo mogoče preliti v pregledno filmsko pripoved. S klasičnimi obrazci vojnega žanra tu ni nič, o kakšnem heroizmu v tradicionalnem pomenu besede ne more biti govora.

A nekako je pripoved le treba organizirati, saj sicer lahko povsem razpade, film pa izgubi tisto minimalno razvidnost pa pre-
glednost, ki še more pritegniti gledalca. In tu se pravzaprav po-
kaže moč Stonove scenaristične in režijske spretnosti, zakaj šte-
vilni prizori spopadov z brezimnim, neulovljivim in tako rekoč ne-
vidnim sovražnikom, posneti z „nervozno“ kamero in zmontirani z neverjetno dinamiko, so v resnici zgolj ozadje dramatičnega
spopada znotraj ameriškega oddelka samega — spopada, ki je dejansko prava tema filma. Da stvar v teh kaotičnih razmerah, kjer si trideset članov oddelka obupno prizadeva „najti in uničiti
sovražnika“, ne bi postala preveč nepregledna, je jedro konflikta zreducirano na tri osrednje osebe. Na eni strani te notranje bo-
jne linije je hladni „killer“ Barnes, na drugi heroični Apač Elias —
oba narednika, oba izkušena, prekaljena bojvnik in zatorej vsaj navidez enakopraven par v tej bitki „dobrega“ in „zlega“. Tretji, novinec Chris, je dozdevno predvsem opazovalec in uče-
nec, obenem pa mu pripada vloga pripovedovalca in komentatorja — dokler naposled ni prisiljen neposredno poseči v igro in
se tako prek akcije konstituirati kot ključna figura filmske pripo-
vede. Chris je tudi edini med trojico, ki na koncu preživi — potem ko ubije Barnes, ki je pred tem zahrbtno ubil Eliasa. Elias mora
pasti, ker je pač predstavnik izumirajočega „plemena“, figura, ki bolj sodi v ameriško mitologijo kot pa v „umazano“ vietnamsko
vojno; Barnes pa mora umreti, ker je dejansko prav on sovražnik, ki ga je treba premagati. Ko Barnes ubije Eliasa (s čimer izbršiše
s celotne operacije še zadnjo sled heroičnega boja za „pravično stvar“) in ga skušajo tovariši s Chrisom na čelu potisniti ob zid, jim zabrusi: „Vi potrebujete drogo, da sploh ujamate stik z real-
nostjo, jaz pa sem sam realnost.“ — A kot je Elias mitološka fi-
gura, tako je mitološka tudi „realnost“, ki jo uteleša Barnes s svojo „nesmrtnostjo“ (preživel je že sedem smrtno nevarnih
aran). Po tej plati nedvomno še najbolj spominja na kakšnega
Ramba, zakaj če je nesmrtnost sploh kje v vojnem žanru postala
odločilni element igre, potem je to v tovrstnih izdelkih. Prav to pa je mitologija, s katero želi **Platoon** kar najtemeljiteje pomesti, pri
čem mu seveda ne more spodleteti, saj stavi na Chrisa, ki je v Vietnam vendarle prišel prostovoljno, se pravi, kot nekakšen za-
stopnik svobodne Amerike. In edino on se lahko na koncu tudi „častno umakne“ iz umazane vojne — kajpada zaznamovan z ra-
no, ki ji je **Platoon** podelil simbolni pomen: poslej bo vojni film le še „brazgotinec“.



ZAČETKU POTI SEM»

glede izkoriščanja najstniških band, ki služijo kot majhne površinske ribe, medtem ko so kiti globoko spodaj vpleteni v velikanske pomorske kupčije z drogo, ki prihaja iz jugovzhodne Azije. To je resen posel. Kitajci so največji uvozniki heroina v tej deželi. Prekosili so mafijo, čeprav tega nihče ne ve — oni to delajo potihoma. Aretacije so pri njih zelo redke — razen nedavne med člani United Bamboo Ganga. Morali bi prebrati pričevanja. Prav zabavna so. Vzeta naravnost iz filma.

Kdo ga je napihnil? Vi? Cimino?

Dejal sem že, da sodelovanje ni bilo popolnoma uspešno. Dino je vtaknil svoje tace vmes. Originalni konec filma je bil, denimo, naravnost briljanten. Rourkeov lik ima v svojem življenju dvoje žensk. Tudi lik kitajskega mafijca, John Lone, naj bi imel dvoje žensk — svojo hong-kongško in new-yorško ženo, kakor jih večina teh Kitajcev zares ima. V trenutku sentimentalnosti pripelje svojo kitajsko ženo v Države, ker ima probleme s svojim hong-kongškim sinom. Nastani jo v New Yorku, proč od svoje druge žene. Policajski nos Mickeya Rourkea to izvoža in potem, ko ga zaman skuša prijeti legalno, ga zašije zaradi bigamije. Hoče ga osramotiti in mu odvzeti njegov „obraz“.

Tega ni v filmu, konec je izpeljan dosti bolj konvencionalno, skozi sceno v pristanišču — s tistimi tipičnimi Friedkinovimi prijemi iz Franco-ske zveze, kar mi ni bilo preveč pri srcu. In vse to samo zato, ker ima Dino mentaliteto petdesetih in je hotel vedeti, kako je lahko Stanley White, junak filma, prešušnik? Kako je mogoče, da je poročen z eno žensko, spi pa z drugo? Rekla sva mu: „Dino, pusti mrtve, saj živiš v epih o Heleni trojanski, kakršne še zmeraj delaš.“ Michael je dobil to bitko, vmes pa sva izgubila tisto drugo, ki je bila ključna.

Ali je bil De Palma zvest vašemu scenariju?

Do precejšnje mere.

Se vam zdi Scarface uspešen?

Do precejšnje mere. Dialogi bodo ostali. Mnogo mladih odvetnikov in poslovnežev mi citira dialoge in ko jih vprašam: „Zakaj ste si to zapomnili?“, mi odgovorijo: „Natanko takšno je, kot moj posel.“ Očitno gangsterska etika vpliva na poslovno etiko, ki se odvija v tej deželi. Scarface mi je prej ko slej prinesel več brezplačnega šampanjca, kot katerikoli drug film, pri katerem sem delal. V Parizu sem naletel na gangsterje — bili so gayi — ki so me vso noč nalivali s šampanjcem in me spraševali: „Kako si vedel?“ Ko sem šel v Salvador, mi je to omogočilo srečanje z Majorjem D'Aubissonom in desničarsko stranko Arena, kajti vseh jim je bil Scarface. In jaz sem bil človek, ki ga je napisal. Bil sem „muy macho“.

Se vam zdi, da so zgrešili subtilnost?

No ja, če ga natančno gledate, je Scarface precej levičarski film. Čeprav Tony Montana (Al Pacino) podpira anti komunizem, je v mnogem upornik. Končno ga prav establishment uniči, ko se zaplete v umazan bančniški posel, da bi izboljšal njihovo kupčijo. Zateče se k cenejši obrambi, ki se izkaže za federalno operacijo, zaprejo ga in to sproži njegov konec. Nazadnje mu kot edina odrešilna možnost preostane to, da počti nekega diplomata, ker pa ima ta ob sebi ženo in otroke, se Tony ne more pripraviti do tega, da bi izkoristil možnost. . . in jo zavrne.

Se motim, ali pa ste na nek način res obsedeni s trgovino z drogami, s kulturo drog — začelo se je s Polnočnim ekspresom, vendar se vleče naprej skozi Scarface, Dragon, Salvador, Platoon, celo Eight Million Ways to Die?

(Smeh.) Sem pripadnik Big Chill generacije. S tem sem zrasel. Tudi v Vietnami so me zadele droge. In sveda so igrale droge v mojem življenju pomembno vlogo kar nekaj let po Vietnamu. Toda z njimi sem opravil že pred Scarfaceom, ki je pomenil moje slovo od drog. Res sem jih odpisal v velikem stilu. Si lahko mislite boljše slovo, kot padec tipa v tono kokaina. In ko pogleda proti kameri je na njegovem nosu še vedno beli prašek. To se mi zdi zelo smešno.

Toda **Polnočni ekspres** je po moje zgodba o pravici, resnično. Lahko bi ga zašili tudi zaradi nošenja pištole. V resnici me ni zanimala obtožba, ampak obsodba. Platoon je realistična ocena dogajanja v zvezi z drogami v Vietnamu, kakršno imam v spominu. Napisal sem ga 76 let, torej kakih sedem, osem let kasneje, zato je razumljivo, a so se nekatere reči zameglele. Vendar gre za širšo tematiko, kot jo predstavljajo droge.

Ali vam gre na živce brenkanje po nebelih, po kulturah nižjih razredov?

Ne, zdi se mi zanimivo. Zame kot belca srednjega razreda, je to zelo eksotično. Za **Scarface** in **Zmajev let** sem naredil veliko raziskav. Še pred **Polnočnim ekspresom** sem bil tudi sam v zaporu zaradi drog.

Očitno ne morem biti v koži drugih ljudi — toda to je zelo star argument. . .

Kaj mislite o obtožbah, da so v Ponočnem ekspresu rasistično obravnavani Turki, v Scarfaceu Romani in v Zmajevem letu Kitajci?

Kar zadeva Turke, mislim, da verjetno imajo razlog. Dejansko pa je bilo v scenariju nekoliko več humorja. Turki so bili prikazani kot malo bolj nori, ne le kot mučitelji. Bili so prizori, ko so mučili glavnega junaka, potem pa se je kamera premaknila k naslednji celici, v kateri je bil neki drug Turek, ki je gledal TV ali pa preverjal stanje v zaporu ponoči, ali pa pripeljal noter kurbe; bilo je kot karneval. V teh ječah ni nobenega občutka za vrednote, nobene uniformnosti. To se mi je zdelo zabavno. V scenariju je bilo tega veliko. V filmu pa ne. Mislim da so Turki upravičeno jezni na nas. Bilo je malo predivje. Ampak bili smo mladi.

In **Scarface**: vedel sem, v kaj se spuščam, vendar sem ga napisal, ker sem resnično hotel obdelati to fascinantno prizorišče Južne Floride. Ko sem bil leta 1980 v Miamiu, je bilo tam kakih 200 umorov, ki so bili povezani z drogo — samo tisto leto — in v resnici sta bila tam dva Kolumbijca, ubita z motorno žago in razrezana na dosti hujši način, kot je bil prikazan v filmu. Bila je fantastična tematika vzpona priseljencev; muld pride na obale Floride z dvema centoma v žepu in v dveh letih postane kralj igralnic s sto do dvesto milijoni dohodka na leto. Kje drugje na svetu. . .?

Svojo kariero ste začeli že pred Vietnamom, z romanom.

Pred vojno sem v Mehiki napisal knjigo. To je bilo leta 1966, ko sem mislil, da bom postal drugi Marcel Proust. Bil sem besen, ker je ni hotel nihče natisniti. Še najbolj pa sem bil jezen sam nase in deloma sem se pridružil vojski zato, da bi zatrl ta ego, ki sem si ga umišljaj.

Ko sem se vrnil iz Vietnama, je bila ta želja po izražanju še vedno živa, vendar se nisem hotel vrniti k pisanju tiste knjige. Nekako sem čutil, da to ni čas romanov. Opraviti sem imel le z vsakdanom. Nobenih misli na prihodnost, ali na tisto, kar se bo zgodilo naslednje. Samo dneve sem štel. Preveč utrujen sem bil, da bi zmogetl početi še kaj drugega.

Poleg tega sem bil le nekaj dni po vrnitvi aretiran zaradi marijuane in vrgli so me v luknjo v San Diego. Zvezna obtožba, tihotapljenje, od pet do dvajset let. In pravkar sem se vrnil iz Vietnama, ali ne? Bil sem res odpisan. (Smeh) Tako torej ravnajo z veterani?! Takoj mi je postalo jasno. Nekateri so potrebovali leta. Meni je vzelo kakih pet dni.

V ječi je bilo kakih 15.000 ljudi, postelj pa samo za 3.000, tako da sem moral tri tedne spati na tleh. Odvetnik javne obrambe se sploh ni prikazal. Tako sem poklical očeta in on mi je rekel: „Kje pa si bil! Lahko bi vsaj poklical?!“ In jaz sem rekel: „Oče, nekaj ti moram povedati. Dobra novica je, da sem se vrnil iz Vietnama. Slaba pa, da sem v zaporu.“ Poklical je odvetnika in mu ponudil 2500 dolarjev. Tip se je še isto popoldne prikazal, ves sijoč, blazno me je imel rad in je vil roke nad mano — scena iz **Polnočnega ekspresa**. Tam sem dobil kar dosti materiala za ta film.

Spravil me je ven. Ne vem, kako. Obtožbe so bile v celoti umaknjene v interesu pravice, kar pomeni da so bile odkupljene. Kartoteka je bila uničena.

Po vojni ste kaki dve ali tri leta blodili naokrog, kot piše v vaši uradni bio—

Ne vem, če je „blodenje“ prava beseda. V svoji glavi sem blodil tri, štiri, pet let. Moja prva žena mi je v tem času ogromno pomagala.

Šel sem na NYU (New York University) filmsko šolo. Naneslo je, da je bil moj prvi učitelj Scorsese, ki mi je neznansko pomagal. Njegova energija, njegova predanost filmu sta mi pomagali, da sem se ujel. Če pomislim za nazaj, ni takrat nihče zares verjel, da lahko študiraš film. Filmi

so bili eksotična zabava iz Hollywooda, jaz pa sem prišel z Vzhodne obale in nisem pri filmu nikogar poznal.

Zakaj vas je to privlačilo?

Ker ni bilo videti kot delo (Smeh.) Ker sem imel rad filme. Kót dečka me je mati kar naprej vodila v kino. Bila je pravi filmski fanatik. Lahko sem šprical šolo, samo da sem jo spremljal v kino. Všeč mi je bilo, vendar ni bilo resno. Pač nekaj, kar počneš.

Kakšen je bil vaš odnos s Scorsesejem?

Študentski. Posnel sem tri kratke, 16 mm dolge črno-bele filme. Zelo mi je pomagal pri samokritiki. Veliko je vedel o filmih. Spomnim se, da je imel zelo dolge lase in je bil vedno utrujen, ker je pozno v noč gledal filmske programe. In v ljubečih in intimnih podrobnostih je govoril o filmu, ki ga je videl ob petih tistega jutra.

Platoon je vaš Big Chill.

Ja.

Vas to jezi ali žalosti?

Sploh me ne jezi. Žalosten sem, ker sem to zamudil — posebej zdrave medsebojne odnose. Nikoli nisem preživljal koedukacijske eksistence. Odrastel sem v tisti stari predvojni Ameriki, kjer so vsi šli na fantovske šole in nato v vojsko — z še več fanti. Vse je bilo fantovsko naravnano. Spominjam se šestdesetih in tistega enormnega občutka seksualne osvoboditve. Ženske so začele prihajati iz omar in fukanje je bilo „in“, v stilu, moderno. Vse to sem zamudil. Nekaj sem ujel kasneje, v sedemdesetih.

Ali to vpliva na vaš način prikazovanja ženskih karakterjev?

Upam, da ne. Zaradi tega so me že kritizirali. Zelo mi je všeč žena v **Zmajevem letu**. Pa tudi Maria v **Salvadorju**. Vem, da so mi očitali ponostavljanje, toda taka je bila in takih je zelo veliko romanskih žensk. Ne vse. Toda nekatere so — zelo preprosto — docela vdane tej romanski etiki pripadnosti enemu moškemu. Jaz pa skušam pisati resnično-ljubno.

Stvari, ki me zanimajo in ideje, ki sem jih obdelal, so vse zelo ekstremne — droge na Floridi, droge v Chinatownu, pravica v Turčiji, državljanska vojna v Salvadorju. Te stvari bolj privlačijo moške junake, kot pa junakinje. ... ker zadevajo življenje in smrt dosti bolj, kot pa teme Woodya Allena o angstu, sprejemljivosti in ljubezni.

Po tej plati opisujete samega sebe sredi sedemdesetih let kot levičarja.

Bil sem emocionalno zgrožen. Policaji so bili zame prasci. V tem sem se strinjal z Jimmijem Morrisonom. Bil sem za bolj radikalno nasilje. Ko so zadeli New yorško univerzo, in so se vsi mulci nabasali tja, to je bilo med invazijo na Kambodžo, so se mi zdeli norci. Rekel sem, če bi radi protestirali, si nabavimo snajperico in dokrajčimo Nixona. To je bila moja reakcija. Zakaj se raje ne borimo, kot pa da se gremo to sranje? Nikoli nisem bil zares sinhroniziran. Bil sem bolj nekakšen Travis Bickle, kot pa študentski demonstrant. Čeprav stvari nisem videl politično. Bil sem bolj v rock and rollu.

Watergate je bila točka, na kateri so se stvari začele spreminjati. O tem sem veliko bral, začel sem srečevati več ljudi, razširil sem svoje stike po svetu. Začel sem se učiti. Politično sem bil dokaj neizobražen, ker sem sledil očetovi liniji. Watergate je dejansko razkril zlaganost vlade. Lagala nam je o Ho Ši Minhu, lagala je o vietnamski vojni. Takrat sem napisal **Platoon**, leta 76.

Kaj vas je prisililo v to?

Povedati resnico, kakršno sem poznal, še preden je bila pozabljena.

Vietnam je več kot očiten podtekst v nekaterih vaših filmih.

Kot nekakšna bridka šala se vleče skozi Salvador.

Vsi ti fantje so bili v Vietnamu. Boyle se kar naprej zaletava v iste tipe. Tam niso bile samo ameriške enote, kot tisti polkovnik, ki pravi Boyleu: „Spomnim se te! Thieu te je vrgel ven!“ in Boyle odgovori: „Potem pa je nekdo vrgel ven Thieu!“ Tam so bili tudi salvadorski odredi smrti. René Chacon in Jose Madrano, dvojce gonilnih sil odredov smrti, sta v Vietnamu preučevala proti uporniške tehnike.

Salvador je kronika Vietnama osemdesetih, Platoon je kronika šestdesetih. Manjkajoči člen, film, ki ga niste mogli posneti v sedemdesetih, je delo Rona Kovica — Rojen 4. julija.

Prava tragedija je, da filma takrat nismo posneli. Trije dnevi so nas ločili od začetka snemanja. Leto dni sem porabil za scenarij, delal sem z Ronom Kovicom, ki je napisal sijajno knjigo, zelo poetično, čudovito delo. Na vajah sem videl cel film. Spremenili smo tisto, kar smo morali spremeniti. Pacino je bil prava bomba. Režiser Friedkin nas je zapustil, kar je bila prava sramota, vendar ga je povsem ustrezno nadomestil Dan Patrie. Potem pa ni bilo denarja. Šlo je za eno tistih norih nemško-ameriških koprodukcij — tri dni pred snemanjem. Al ni hotel čakati. Šel je snemat film Normana Jewisona — And Justice for All. Zelo hudo je bilo. Kovaca je čisto povozilo. Šel sem v akcijo. Film je skušal rešiti Cimino, toda prvotni stroški so se medtem že povzpeli do višine, ko je postal film predrag. To je bila res prava zgodba o sedemdesetih. Rono-va zgodba, zelo jezna.

In nihče v Hollywoodu ni hotel tvegati s Platoonom?

Res ne. Moj prvi agent ga je pošiljal naokrog. Ljudem je bil Platoon si-

avtor

INTERVJU
Z OLIVERJEM
STONEOM



cer všeč, toda niso ga hoteli posneti. Tako sem bil potisnjen v zares nizkopračunski film, **Polnočni ekspres**. Parker in Puttnam sta se res zavzela zato, da bi posneli moj scenarij, ker bi bil sicer v nevarnosti, da sploh ne bo nikoli posnet.

Misel na **Platoon** sem za dolgo časa opustil. Narejena sta bila **Apokalipsa zdaj** in **Lovec na jelene** in sledilo je nekakšno zatišje. Minilo je. Nihče ni hotel posneti **Rojen 4. julija**. Razumel sem sporočilo. Ameriki ni bilo mar za resnico vojne. Pokopana bo. Watergate je bil mimo, Carter je izgubil, Iran je zajel talce, liberalizem je bil mrtev. Resnica je bila mrtva. Postal sem trši in bolj ciničen. Tako sem pokopal scenarij.

In dejansko ga ne bi izkopal, če ne bi bilo Cimina, ki se je leta 84 vrnil v moje življenje in hotel, da delam z njim Zmajev letu. Nisem hotel. Prepričal me je s tem, ko mi je zatrdil, da bova po Zmajevem letu delala **Platoon** — on kot producent in jaz kot režiser, Dino pa ga bo financiral. Na to sem padel. Zvenelo je bajno. In čeprav na koncu filma ni financiral Dino, ga je dejansko Cimino obudil v življenje. Kar naenkrat je govoril: „Komercialen je, posnemimo ga, zdaj so ljudje pripravljeni, da ga vidijo. ...“

Ko ga Dino ni maral, sem bil resnično žalosten. Nisem mogel razumeti, zakaj je bil izkopan samo zato, da bo spet ubit. Toda bil je oživiljen kot ideja. Producent Arnold Kopelson ga je nesel k Johnu Dalju iz Hemdalea. Založbi Hemdale je bil všeč, priključil se je še Orion in imeli smo ga. Pri Orionu so hoteli, da bi ga posnel pred **Salvadorjem**, toda sam sem hotel najprej posneti Salvador — bil je namreč pripravljen, da steče.

Salvador je bil ena izmed stvari, o kateri ste zelo malo vedeli.

Ničesar nisem vedel. Dolga leta sem poznal Boylea kot lopova, malo pridneža in prevaranta. Med tem časom sem ga kar nekajkrat izvelel iz zapora. Kreativno je bilo moje življenje na psu. Richard je prišel kot svež veter. Pojavil se je za Novo leto, 1985. Govorila sva in pokazal mi je zapiske iz Salvadorja. Ideja mi je bila všeč. Naredila sva zgodbo in se odpravila v Salvador, scenarij sva napisala od januarja do marca. Tri mesece — s potovanjem in vsem skupaj; medtem sva šla namreč tudi v Honduras, Costa Rico, Belize, Mexico. Kar krožila sva; vso reč sem sam financiral. Richardu sem dejal: „Naredila bova film, v katerem boš ti zvezda. ...“

Bral sem krasno knjigo Raya Bonnerja — Slabost in prevara. Ray je bil dopisnik iz Salvadorja, pisal je za New York Times, preden so ga odpustili. Prebral sem torej knjigo, spoznal ljudi, in ko si enkrat tam spodaj in imaš vse pred nosom — revščino in peklo, skozi katerega morajo ljudje — postaneš res besen. To je prava tragedija.

Če bi bil Shakespeare še živ, bi bil najbrž scenarist in stavim, da bi obdelal El Salvador. To je zgodba neskončnih razsežnosti, ki je v Ameriki nihče ne pozna; 30 — 50.000 ljudi so pobili odredi smrti. Ostalih 500.000 je pobila država. Kar pomeni, da je bilo 15 — 20 odstotkov populacije pomorjene zaradi te desničarske represije, ki jo je vodila vojaška mafija ob pomoči ZDA. Zame je rez popolnoma jasen. In jasen je tudi ljudem tam spodaj, prav nič dvoumen ni.

Ali ste v scenarij vključili tudi kaj politične opozicije?

Pravzaprav ne. Vedel sem, kakšne bi bile reakcije, ker sem imel probleme že z nekaterimi prejšnjimi scenariji, ki so mi jih zavračali vsa ta leta. Spremljal me je sloves „cause freaka“. Za Američane z denarjem je bil Salvador preveč anti-ameriški. Tudi prihodki od predvajanja centralno ameriških filmov so bili zelo skromni. **Pogrešani** kljub svoji nominaciji za oskarja v tej deželi sploh ni uspel, kar zadeva **Pod ognjem**, pa je bil finančno popolni polom.

Določeni ljudje so scenarij sovražili. Studiji so ga zavračali, večinoma ne da bi povedali, zakaj. Slišal sem, da je bil razlog anti-amerikanizem. Posneti so ga morali torej Angleži (Hemdale). Oni so imeli občutek za

ironijo, ki je v njem. Videli so tista dva klovna (lika Richarda Boylea in dr. Rocka), ki sta bila smešna že skoraj na monty-pythonovski način. Stvar sem prodajal kot „Laurel in Hardy gresta v Salvador“. Hotel sem, da se film tako začne in se potem obrne. Veliki vzor mi je bil, kot otroku, **Dr. Strangelove**, ker iz ekstremne absurdnosti prehaja v ekstremno resnost. Drugi močan vpliv je imel name film **Viva Zapata** — zaradi tistega osvobajajočega ritma, ki pulzira skozenj. Film, ki je najbolj vplival na to, da sem postal režiser, in name kot režiserja pa je Gerdardov — **Do zadnjega diha**, ker je hiter, anarhičen. Jaz sem za anarhijo.

Ste morali kakšne prizore žrtvovati zato, da bi bil film sploh posnet?

Kar nekaj stvari sem moral umakniti iz tistih hujših prizorov. Izrezal sem mnogo nasilja. Tudi zgodbo smo precej omejevali. Film je trajal dve uri, prvotno pa naj bi bil dolg dve uri in pol. Toda tiste verzije nisem mogel spustiti v predvajanje, zato sem neusmiljeno rezal. Končna verzija je zato nekoliko okleščena, zaradi česar so jo upravičeno kritizirali. Okorna je.

Nekateri prizori so grobo odrezani: scena, v kateri Colonel reši Boyleovo rit in gredo vsi skupaj v bordel — v scenariju se ta scena razvije v orgijo. Nekakšen Borgesovski prizor. Hotel sem, da bi se premikali iz teme proti svetlobi. Hotel sem upodobiti ta nori južno ameriški mlks črnega humora in tragedije. Hotel sem se igrati z absurdom kot temo filma.

In potem je tu tista veličastna scena: Dr. Rock puha nekje pod mizo, Boyle fuka neko dekle in skuša medtem izveči podatke iz Colonelata, ta pa je tako pijan, da potegne na svetlo vrečo z odrezanimi ušesi, razmeče ušesa po mizi in pravi: „Levičarska ušesa, desničarska ušesa, komu je to sploh mar?“ Potem vrže uho v svoj kozarec s šampanjcem in nazdravi El Salvadorju ter pije iz kozarca, v katerem plava uho.

Ker je ekvivalent Montaninoga basanja s kokainom.

Natančno to. Hotel sem eksces, kajti tako stvari tu doli potekajo. Na koncu Salvadorja je scena, ki pooseblja to norost: Ti tipi so pripravljeni ubiti Boylea, pretepajo ga, ravno ga hočejo ustreliti, ko jim Colonel pove, da je zelo pomemben človek, in tako ga spustijo. V naslednjem prizoru skupaj pijejo pivo in se trepljajo po ramenih. Tukaj so stvari pač take. Zelo hitro padeš iz luči v temo. Južno ameriška publika je to sceno razumela in ji je bila všeč.

Ko smo film ekranizirali za severno ameriško publiko, nismo vedeli, kaj bi s tem prizorom. V filmu je prišel prezgodaj. Ali bo to komedija, ali pa resen političen film? Zelo angleški okvir mišljenja. . . Zakaj bi morali imeti specifičen namen te sorte? Ali se ne moremo preprosto prepustiti filmu in videti, kam nas bo odpeljal?

Bile so tudi scene z Jimom Belushijem v bordelu, ki so se zdele preveč blodne — smešen prizor, ko počenja tisto z Wilmo — in so šokirale publiko. Bilo je preveč svinjsko. Meni se je zdelo, da pooseblja natanko ti isti posebni priokus južnoameriških bordelov.

Pri karakterizaciji Boyla pa gotovo niste naredili kompromisa. James Woods ga je upodobil kot enega najbolj odvratnih protagonistov vseh časov.

Oh, Richard je še dosti hujši od Jimmyja. On je zelo slikovit karakter. Jimmy ga ni hotel odigrati tako grobega in umazanega, kakršen je v resnici. Jimmy je hotel narediti zgodbo bolj herojsko, čeprav sem jo sam hotel poriniti v anti-heroično smer. Jimmyu se je zdelo, da je naredil Richarda privlačnejšega za večje število ljudi, čeprav bodo nekateri rekli: „To naj bo privlačno?!“ Denimo, da ga je naredil dostopnejšega. Resnični Richard pa je dosti hujši.

Opravili ste fantastično delo teleskopiranja nepovezanih resničnih dogodkov, skorajda na način „živega časopisa“.

Vedel sem, da ne bo nihče drug posnel filma o El Salvadorju. To mi je bilo jasno. Zato sem čutil, da moram povedati vse. Trajalo je dve leti in jaz sem hotel to spraviti v dve uri. Nisem pokazal predsednika Duarteja, ki je bil zame le lutka vojaške mafije; lažne fronte, ki jo je namestila Amerika, da bi pokazala, kako demokracija vendarle je. Toda, ko je bil Reagan izvoljen, je bilo celotno levo krilo partije — Kiki Alvarez in Juan Chacon in drugi — odvedeno iz učilnice, kjer so se zbrali — odpeljali so jih odredi smrti in tri dni kasneje so jih našli z njihovimi jajci, zatlačeni v usta. Tudi ta prizor sem hotel prikazati. Vendar nisem imel časa. Scenarij je bil že brez tega dolg 150 strani. Počistili so celotno levico, ekvivalent demokratske stranke, medtem ko zababani Mr. Reagan govori o zababanih Nikaraguačanih, kot da so največji banditi vseh časov in jih imenuje marksiste in nekristjane, medtem ko je bilo pod soslednjim, tako imenovanim krščansko demokratskim sistemom v Salvadorju, pobitih 50.000 civilistov. To je hipokrizija ameriške zunanje politike. To razvema moja jezo.

Torej v nobenem smislu niste več anti-komunist?

Ne nikakor ne. Popolnoma sem se spremenil. Bil sem v Rusiji. Pisal sem o disidentih — poznam njihovo zgodbo, do neke mere. Toda Centralna Amerika se mi ne zdi zares marksistična. Mislim, da se Nicaragua lahko okliče za tako, v odgovor na persekucijo in represijo. Pa tudi če so marksisti, čeprav mislim, da niso, kaj potem? Pravico imajo biti tisto, kar hočejo. Ne vidim nobenega problema v tem. Če je lahko ruska nuklearna podmornica 15 milj proč od New yorškega pristanišča, ali ni potem vseeno, če so Rusi v Nikaragui? Če so.

Ne gre za vprašanje kapitalizma ali komunizma, kadar vaši otroci umirajo zaradi nalezljivih bolezni; to je vprašanje zdravja, vzgoje, blagosta-

nja. In tega ne razumejo. Ameriški državni uradniki očitno ne morejo dojeti, da je revolucija odgovor na socialne in ekonomske pogoje, ne pa ena od iger hladne vojne. To je konflikt med severom in jugom, ne pa med vzhodom in zahodom.

Po mojem sega onstran tega. Gospod Reagan in različne administracije tega stoletja so resnično izdale našo ustavo, s tem ko drugim odrekajo pravico do revolucije in samo-odločbe, ki jo imamo mi zapisano v svoji ustavi. In tisto, kar katoliška cerkev izjavlja v svojih enciklikah: „Če obstaja očitna, dolgotrajna tiranija, potem obstaja tudi legitimna pravica do oborožene vstaje.“ Nadškof Romero je pozival k temu in on je osrednja figura v filmu.

Očitno sta Amerika in Rusija ujeti v svojo hladno vojno in to določa vse in moje življenje, življenje naših generacij. Dokler ne bova vi ali jaz odkrila način za preseganje te hladne vojne, sta najini življenji zabežani, predeterminirani za smrt.

Koliko je bilo pisanje Platoona direktno povezano z Watergateom in vojno?

Ni bilo politično povezano, ker to ni film o politiki in vladnih napakah; to je film o fantih iz džungle. Toda Watergate je bil kot lupljenje čebule. Vlada je nekakšen občutek osvoboditve, kot da je bil odstranjen nekakšen pokrov, ki je pritiskal na nas. Spomnim se silne energije, ki se je razlivala po deželi, tistega občutka ponosa, upanja in vere, da so lahko slabi premagani in lahko dobri zmagajo. Dejal bi, da sem najbrž v istem duhu govoril sam sebi: „Olupimo čebulo, poiščimo resnico o Vietnamu.“

Ali je bilo pisanje Platoona boleče?

Ko se je naenkrat začelo, ne. Preden pa sem prišel do tega — da. Napisal sem ga v trenutku, ko sem bil na tleh. Zapustil sem svojo prvo ženo in bil sem brez prihodnosti. To je bilo poleti 76., na 200. obletnico ZDA, ko je državo razganjalo od patriotizma.

Se vam zdi režiranje svojih lastnih scenarijev v čemerkoli problematično?

V tem ne vidim nobenega konflikta. Stvar jemljem kot naravni razvoj, kot izpeljavo od pisanja do režiranja. Zdi se mi, da kot režiser včasih potrebujem drugega pisca, dobro je imeti še drugi glas. Toda režiser in scenarist sta v resnici dva različna človeka, dva različna dela osebnosti. Režiser je bolj gostitelj, je hrupnejši; scenarist pa je mirnejša stran, introspektivna plat, nesrečna, depresivna in osamljena. Pisanje je najbrž težje, ker zahteva več samote in izolacije in s tem se je težje spoprijeti. Režija je fizično napornejša, toda psihično je pisanje zahtevnejše. Zateva dolgotrajno koncentrirano mišljenje. Vendar med njima ne vidim nasprotja. Hodita z roko v roki.

Salvador in Platoon stilsko nasprotujeta sijaju in formi hollywoodskih vojnih filmov.

V Salvadorju je stil podaljšek nujnosti karakterja. Kamera se ves čas premika in skuša situaciji dati tenzijo. Film ves čas visi nad vami, dogaja se zdaj. Pri Platoonu smo naredili večji odmik. Nismo se spravili direktno nad gledalčevo glavo. Čeprav je bilo veliko snemanja iz roke, pa je v njem več posnetkov z žerjava in kadrov z lutkami. Imeli smo tudi malo več časa.

Sovražim tiste očiščene vojne filme. Nič ni resničnega. Scorsese, Coppola in Friedkin so skušali v zgodnjih sedemdesetih prelomiti s to šablono; pa tudi Altman je bil dober — njegova igra s perspektivo v **Nashvillu** je odpirala oči. Ti realistični pristopi so vplivali na celotno generacijo.

Njihov kredo bi utegnil biti enak vašemu: Pokazati grdo. . .

Da, toda. . . pokaži dobro! Strinjam se z nekim krasnim stavkom, ki sem ga neke prebral. Mislim, da je bil Renoir, ki je rekel: „Če ni v največjo slavo človeka, potem tega ne delaj. . .“ Spomnim se, da sem gledal rdeče, potem, ko sem naredil **Roko**, v kateri sem skušal prikazati grozo in razcepljenost človeka, toda s takim filmov konec koncev ne moreš nič doseči. Ko sem gledal **Rdeče** sem si mislil: „Prekletu, ta človek (Warren Beatty) ima prav. . .“

Ni mi mar, koliko denarja je porabil, šel je in napravil nekaj, v kar je verjel in mu je bilo pomembno. Filme moraš delati kot idealist. Delati jih moraš v slavo človeštva. In tudi, če film propade, se ti ni treba sramovati, zato, ker si poskušal. . . Če pa delaš nekaj kar je majhno in negativno in ti spodleti, potem si res globoko v dreku.

Ste še zmeraj „cause freak“?

O, seveda. Ampak ljudi moraš ves čas metati iz ravovesja. Plesati moraš. Mogoče vas bom presenetil. Lahko se zavrtim naokrog in posnamem komedijo z vsemi ženskami. Remake. Ženski (Smeh.)

Moj stil se bo spremenil. Mogoče se bom vrnil k nizko proračunskim filmom, kakršen je bil Salvador. To imaš še zmeraj v krvi. Na smrt rad bi posnel nekaj o Nikaragui. Zelo me je zanimala Južna Afrika. . . toda lomi se, medtem ko govoriva. Največji razlog so najbrž ameriško sovjetski odnosi, ki bi jih lahko poskušal oceniti, mogoče izboljšati. Če lahko filmi k čemu pripomorejo — zelo malo upanja imam, da lahko filmi izboljšaj politično atmosfero.

Z vsakim svojim filmom sem malo odrasel. To je šele moj četrti film — priznam, da sva bila dva nabiranje izkušenj. Nobeden pa ni bil izguba časa. To je pomembno. Izpopolnil sem se. Postal boljši. Bolje sem spoznal svojo moč. Šele na začetku poti sem. Učim se, kako je treba delati filme.

prevedla Nada Vodušek

IZ SRCA

Marec — maj 1986, Filipini. Devetnajst let mi je bilo, ko sem prvič prišel v Azijo. Bilo je junija 1965, in prvo, česar se spominjam, so do potu premočene srajce v saigonski vročini — in napete mišice in kite voznikov rikš, ki so porivali svoje cvileče cize po razritih ulicah, medtem ko sem se jaz pijan poskušal prebiti ob bordela do svojega prebivališča pred začetkom policijske ure. Tukaj sem postal tisti mladenič, ki se je učil v šoli, delal kot čistilec v trgovskem pristanišču in postal vojak. Vzhod je bil moj krušni dom; tukaj dobi življenje navdih, podobe se izostrijo, nevrotičnost in razpuščenost zahodnjaškega življenja se izgubita v krvavo rdečih sončnih zahodih, zelenem morju in žilavih domačinih.

Četudi lezem v štirideseta in nisem čisto zadovoljen s tem, kar sem postal, v meni še vedno živi tisti osamljeni mladenič, ki stoji s široko razprtimi očmi pod tistimi razcefranimi azijskimi oblaki, z v morje uprtim pogledom in s svojimi fantazijami o Lordu Jimu in Julie Christie; anonimni vojak pešpolka, ki je strastno verjel Goethejevemu opozorilu: „Pazi, kaj sanjaš o sebi v mladosti, kajti to boš postal v svojih zrelih letih.“ Že takrat sem vedel, da bom nekega dne kakorkoli napisal svojo zgodbo in se pridružil toku časa.

Platoona sem zasnoval zelo zgodaj, takrat enkrat med preživljanjem posledic vojne, v New Yorku, decembra 1969, vendar ga nisem napisal vse do leta 1976. Droge, zapor in bojazni so mi zameglili možgane kar za nekaj let, dokler nisem nekega dne, bilo je poletje dvestoletnice Združenih držav, kot zlomljeni tridesetletnih brez prihodnosti napisal zgodbo — tako avtentično, kolikor sem se je mogel spomniti. Toda nihče je ni hotel upodobiti v filmu, ker je bila „trda, depresivna, kruta“. Tako sem jo spet pokopal in se sprijaznil z dejstvom, da resnica o vojni ne bo nikoli prišla na dan, ker je bila Amerika slepa, ker je ravnala z zgodovino kot s staro šaro, ker je bila želja po vedenju ali obžalovanju odsotna; če bi se namreč ustavili in si izprašali vest, bi bila naslednja na vrsti naš optimizem in samozaupanje.

Čez sedem let je zgodba na čuden način doživela svoje novo rojstvo; nanjo se je spomnil Michael Cimino, ki jo je nekoč prebral, in prosil me je, da bi skupaj napisala scenarij za **Zmajevo leto**. Uspela sva prepričati Dina de Laurentisa, da smo sklenili nekakšno menialno kupčijo. Napisal sem torej „Zmaja“ in sestavil zasedbo za **Platoona** ter se nato odpravil na Filipine raziskat lokacije za snemanje. Moj duh je poletel, potem pa je Dino rekel: „Ne.“ Noben ameriški distributer ne bi pod nobenimi pogoji dal filmu „komercialnega“ dovoljenja za predvajanje, zato je Dino projekt opustil in takrat, poleti 1984, se je moje srce zlomilo. Spraševal sem se, zakaj je moral biti film ponovno oživen samo zato, da bo še enkrat ubit? Ta nesmiselnost me je pognala v skrajni obup.

V tej prazni ničevosti je vkorakal v moje življenje nekdo drug — Richard Boyle — človek brez prebite pare, vendar z obilo smisla za humor in avanturizem. Zgodbo, ki je potem postala Salvador, sva stkala iz čiste ljubezni in zabave ter se potem kot dva klateška zlatosledca iz kakega Houstonovega filma odpravila tja dol in skušala prepričati Salvadora, da bi posneli film; in zdí se, da v trenutku, ko se malo sprostiš, ko si nečesa ne želiš za vsako ceno, življenje kar samo poskrbi zate; tako je postal **Salvador** film, ob katerem sem najbolj užival. Producent John Daly ki je prišel z revnih londonskih ulic, je bil ravno dovolj drzen in neobremenjen, da se je zoperstavil (ob kritiški pomoči Geralda Greena) vsem tistim „ne-jem“ ameriških konglomeratov, ki se nikoli in nikdar ne bi omadeževali z nečim tako radikalnim in grdim, kot je Salvador. Celoten projekt, od snemalne knjige do snemanja, smo izpeljali v šestih mesecih — bilo je kot pravljica. Če si vztrajen, se meje potrpežljivosti premikajo, čeprav se zdí vs skupaj nesmiselno, toda to je že druga zgodba — **Salvador**. In ista Britanska skupina (Daly, Green, Derek Gibson in en Američan, Arnold Kopelson) dela **Platoona** — z evropskim denarjem — Salvadorju za petami. Ironija me še zmeraj zabava in uči — le kako naj bi vedel, da bo tisto, kar je bilo leta 1976 samo zgodovina, čakalo do zdaj, da bi postalo potencialni protistrup znova rojenemu militarizmu Grenade, Libije, Nikaragve? Mogoče pa je za tako usodo zgodbe ves čas obstajal razlog.

Charlie Sheen je star devetnajst let in skuša igrati mojo vlogo. Poseduje mračno, umirjeno lepoto mladega Montgomeryja Clifta iz filmov **Prostor na soncu** in **Rdeča reka** je del tiste, petdeseta leta oživljajoče generacije. Od njega je mogoče zahtevati vse, dokler je „cool“, kadar pa ni, se vprašujoče, porogljivo namršči. Premika se skladno s kamero; snemamo kader in vem, da ga bo moral ponoviti, ker drži njegovega telesa ni pravilna, toda v trenutku ko to pomislim, se postavi v natanko takšno držo, kakršno hočem. To se pogosto ponavlja, ta skrivnostna duhovna vez med nama. S Charlijem ne izgubljava dosti besed; misel, podoba, on pravi „To je cool.“ in preprosto naredi, brede skozi vodo ali blato, da bo dosegel tisto, kar hoče.

Enako osupljivo je postopna sprememba njegove osebnosti. Prišel je kot rahla razvajen junak teenagerskih filmov, v katerih je igral — Malibu v njegovi duši, vroča krila pri Hamburger Hamletu, kratko prstriženi lasje in sto funtov provizije, ki jih je poslala njegova mati in jih ne bo nikoli potreboval. Čez par tednov je postal trši, ostrejši, pravi veteran džungle, ki lahko na hrbtu nosi trideset kil in pri tem neslišno koraka

proti jelenju v grmovju. Njegove spremembe so natančne odsev tistih, ki sem jih namenil njegovemu karakterju v scenariju, vendar je to ostalo med nama neizrečeno. Med snemanjem sem se zavedel, da imam pred sabo fanta, ki bo postal filmska zvezda, če ne bo vsega zajebal; to je v njegovih genih in če stojiš le šest palcev stran od tega, potem preprosto veš; tako je, kot gledati Teda Williamsa, kako udari žogo, ali vedeti, da je kraljica Kraljica.

Tom Berenger igra narednika Barnesa. Miren, moralno vzdržljiv igralec z dolgoživostjo kakega Frederica Marcha ali Spencerja Tracaya, še en Irec. Svojo naravo zna v vlogah dobro zakopati, tako da ljudje čelo v filmih, kakršen je **The Big Chill**, ne opazijo njegovega pečata in ga ponavadi kar spregledajo. V mojem filmu bo moral igrati človeka, ki v svojem srcu nosi zlo, vendar mora interpretacija odsevati Melvillov verz: „Oh, ta očarljiva luč, ki ne sije name.“ Misim, da bodo ob gledanju njegove tragične igre na koncu filma mnogi pomislili, kako je ostal ne razumljen tako s strani Charliea Sheena in Williama Dafoea, kot tudi s strani usode.

Dafoe, ki je bil v filmih **Streets on Fire** in **To Live and Die in L.A.** tako fantastično zloben, igra naslednika Eliasa. Za Williama pomeni to velikansko spremembo, kajti zaradi njegovih poudarjenih skandinavskih ličnic so ga do zdaj uporabljali samo za vloge izrazitih negativcev, čeprav je po svoji blagi naravi dosti bliže kakemu Maxu von Sydowu.

Resnični Eliasa je imel kakih trindvajset let, ko sem ga prvič srečal. Bil je drzno čeden, z gostimi črnimi lasmi, širokim belim nasmehom in apasko krivo — posebej bal je vse tisto, kar smo kasneje prepoznavali v Jimu Morrisonu, Janis Joplin in Hendrixu — bil je rock zvezda, ki je svojo predstavo odigrala kot vojak; šele resnična nevarnost ga je spravila v akcijo. Radi so ga imeli vsi razen dosmrtnih kaznjencev in grebatorjev s šestimi ali sedmimi zvezdicami (Elias jih je imel pet in više tudi ni hotel iti), ki so služili z raznimi zalednimi kupčijami ter zajebavali „kruleže“, ki so se v resnici borili. Bili so izmečki Vietnama, rak na jajcih, s katerim smo morali bojevati vojno; bili so prav tisti tipi, ki so me pregnali iz dveh enot, ker nisem hotel sprejeti njihovega sranja. Ljudje Eliasovega kova so se nanje poživžgali, „kajti kadil je travo“, ki je bila takrat, leta 68, stvar hipijev in črnih panterjev, in srce mi je počilo, ko sem izvedel, da ga je na nekem griču Ashua ubila ena od naših zablodelih granat. To ni bilo podobno Eliasu, prepameten je bil, da bi se pustil ubiti tako po neumnem, čeprav je za našo frustrirajočo vojno prav simbolično, da so bile nekatere naše najboljše enote po nesreči pomorjene prav z lastne strani. Govorilo se je celo, da jo je Elias skupil od enega naših dosmrtnih kaznjencev.

Nikoli ni kričal name, toda njegov hladni, mirni pogled me je tako strl in zastrašil, kot še nikoli nobeden. Bil je najboljši vojak, kar sem jih kdaj videl, razen morda Eliasa. Toda v nasprotju z Eliasom je v njem ždelo nekakšna bolestnost, nekakšna sla po ubijanju. Leta 66 je dobil kroglo nad svojo levo oko, kjer se je nekako zataknila. Leto dni je preživel v bolnišnici na Japonskem. Brazgotina, ki je ostala, je v obliki nekakšne grpa pokrivala celo levo stran njegovega obraza. Bila je velika rana, ki je dajala slutiti enako resne poškodbe živcev in morebiti tudi možga-



nov.

Vendar se je iz bolnišnice na lastno željo vrnil v Vietnam. Najbrž zato, da bi se spravil nad upornike, ali pa, če teh ne bi bilo blizu, celo nad nas. Kadar te je Barnes pogledal v oči, te je spreletelo vse do jaja. Toda v njegovi mirnosti sta se skrivali nekakšna nežnost in čutnost, ki sta fascinirali in mu dajali lepoto, enako Eliasovi; to sem odkril v času, ko je bil poročen z Japonko, ki jo je spoznal v bolnišnici. Ranjen je bil kakih šestkrat ali sedemkrat, vendar ni o tem nikoli govoril. Včasih se je napil pri pokru in se kdaj pa kdaj prostodušno nasmehnil, vendar človeka nikoli ni pustil blizu. Edina ranljiva točka tega moža je bila njegova brazgotina, ki pa je bila tako masivna, da je zbujala najgloblje spoštovanje.

Iz teh korenin je zrasel temeljni konflikt med Eliasom in Barnesom. Dvoje bogov. Dvoje različnih pogledov na vojno. Jezni Ahil versus razočarani Hektor na prašnih planotah Troje bijeta boj za izgubljeni smisel. To je bil odsev resnične civilne vojne, ki sem ji bil priča v vseh enotah, skozi katere sem šel — na eni strani dosmrtni kaznjenci, grebatorji in primitivni beli elementi (deloma južnjaki, deloma ruralci), na drugi pa hipiji, tisti, ki so kadili travo, črnci in napredni beli elementi (čeprav so bile seveda v vseh kategorijah izjeme in so nekateri dosmrtni kaznjenci porabili več droge, kot bi si sploh lahko predstavljali). Desnica versus levica. In jaz bi igral Ismaela — opazovalca, ujetega med tveganje in gigantski sili. Sprva sem gledalec. Ki je kasneje prisiljen igrati — sprejeti odgovornost in zavzeti moralno držo. Nikoli si nisem predstavljal, da bom moral v tem procesu dozorevajoče moškosti tudi sam odrasti. Če sem hotel preživeti, sem moral žrtvovati nedolžnost in sprejeti zlo, ki so ga homerski bogovi odvrgli v naš svet. Biti oboje — dober in slab. Iz nekega socialnega produkta vzhodne obale sem se moral premakniti v območje žolčne moškosti, kjer sem vojno končno začutil tudi v svojem drobstvu in duši in ne samo v glavi.

Pripeljali smo petindvajset črnih, belih in španskih igralcev iz cele dežele, mnogi med njimi so bili najstniki, ki jih je fascinirala zgodovina vojne; zgradili smo tri milje dolgo umazano cesto v osrčje džungle, zaježili poto, da bi ustvarili reko, izkopal niz jarkov. Neki filipinski delavec je umrl v jami in njegov duh se je osvobodil v posebnem obredu v džugli; zgradili smo porušeno francosko cerkev in oporišče petindvajsete pehote. V množici dvestopetdesetih sodelavcev je večina Filipincev, vodena z ekipo Salvadorja (Bob Richardson za kamero, izvršni producent Bruno Rubeo, direktor Claire Simpson, Gordon Smith in za posebne efekte Yves de Bono), potem so tu še Američani, Italijani, Irčani, Kanadčani in Angleži — precej pisana in hitro vnetljiva množica, ki pri naša s sabo prav takšen kaos, v kakršnem uživam.

Sanje se uresničujejo, čeprav me je strah, da ne bi zajebal odgovornosti (na ducate pisem dobivam od veteranov, ki me prosijo, če bi lahko zastopil sodelovali pri filmu in me rotijo, naj nikar ne uničim njihovih sanj o tem, da bo resnica končno prišla na dan). Pa tudi utrujen sem (od Salvadorja naprej nisem imel niti enega dneva počitka) in strah me je, da sem izprazen, da sem film prevečkrat predelal v svoji glavi. Cimino me je s svojo napoleonsko globokoumnostjo opomnil: „Ne pusti igre v oblačilnici“ — s čimer je misli, naj se ne vznemirjam toliko z zasedbo, vajami, okvirov zgodbe in končnimi odločitvami, dokler ne začnem snemati, kajti s takim početkem se izprazniš že prej in potem v sam film nimaš česa dati. Nasvet je dober in skušam se ga držati, zdaj ko vidim, da je film prispel do odločilnega trenutka — ko postaja nasprotje tvoje tekstovne predloge, do nepomembnega odvečnega trenutka, za katerega si misli, da ga nikoli ne bo, do čiste sreče, ko se v ustreznem okviru združujejo tako številni živi elementi. Mislim, da je imel Renoir prav: ustvari atmosfero, najdi pravo lokacijo in svetlobo, iztisni iz svojih sodelavcev najboljše, kar zmorejo, in vse drugo bo steklo. Revolucije prihajajo in odhajajo in kakor nedvomno navijamo za strmoglavljenje Marcosovih gnilih socialnih struktur, tako smo po njihovem zlomu prisiljeni sklepati nove podtalne posle z novim vojaškim kadrom, zato da lahko uporabljamo njihovo tehniko, bojna letala tanke in pehotne bataljone. Delo nam lajšata Clark in Stubic, njuni moške so z nami, ker je obrambni oddelek U.S. označil naš scenarij kot „popolnoma nerealističen“. Ostale poberemo po barih, med sezonskimi delavci in šolskimi mulci. Nigerijci, ki študirajo na Filipinih, dublirajo črne vojake.

Igralci morajo skozi intenzivni dvotedenski trening, skozi šolo filipinske džungle, ki jo vodi kapitan Dale Dye, vietnamski veteran in marinec z dvajsetletno delovno dobo, ob pomoči štirih bivših marincev. Dye je tip iz filma *The Right Stuff*, pogumen, lakoničen, pošten, posreduje jim samurajsko etiko, čeprav si je njega dni s svojim gorečim antikomunizmom nakopal hudo jezo liberalcev. Vendar, kot je nekoč nekdo dejal o Johnu Wayneu: „Človek ga ima rad kljub njegovim političnim nazorom.“ Igralci so si morali sami kopati skrivališča, spali so le po tri ure, jedli hladne obroke, se ves dan preganjali po džungli in ponoči prežali v zasedi. Netili so se prepri, odnosi med črnci in belci so se zrahljali, noge spotile, kite skrivencele, poljske bolnišnice so delovale, počasi in neizogibno pa se je razvijal tudi duh tovarištva. Edina stvar, ki se je ne da

naučiti, je strah pred okrutno, vedno grozečo smrtjo, te jim nihče ne more opisati in je prepuščena njihovi domišljiji.

Kakšnih pet delavcev je bilo med snemanjem odpuščenih, pojavljali so se običajni spori, imeli smo nekaj polomljenih udov, skoraj usoden ugriz divjega merjasca, horde insektov, zgodnje monsunsko deževje in prešteviline shrpljive trenutke v helikopterjih. Oba z Daleom Dyeom veva, kako hitro bi jo lahko skupili, saj sva videla padajoče helikopterje v Vietnami, toda nimamo izbire: denarja je malo, čas letenja omejen, zato gremo na vse ali nič in vzletamo iz kanjonov v džungli med divjanjem vetra, snemamo kolikor le moremo hitro. To je zame najhujši teden strahu vse od Vietnama do zdaj, čeprav se počutim mlajšega kot kdajkoli, moja leta z grozo kar odpadajo z mene. Neizprosno džungle in dvajset ur snemanja na dan, šest dni v tednu, puščata na ljudeh posledice. Neidentificiran prenašalec mrzlice zadene vsakega in do dvainštiridesetega dne se jih polovica na nočnem snemanju sploh ne prikaže. Bojim se za scenarij, ki je prvi na udaru, kadar je treba krčiti strošne (to ni velik studijski spektakel; omejeni smo na štiriinpetdeset jeklenih dni v džungli in niti dneva več). Scenarij je moje meso in kri, kot stekel pes se borim zanj, zato da bi nekaj mesecev kasneje v Los Angelesu zrezal kakih petnajst procentov posnetega materiala.

Pri nekaterih posnetkih sem naredil kompromis in snemanje smo dočakali štiriinpetdesetega dne ob peti uri majskega jutra. Direktor produkcije, Alex Ho, Kitajec, ki dela z mano od Dina naprej, je stopil k meni in ne brez ironije rekel: „Čestitam, Ollie, bili sta dve dolgi leti.“... Ne, dolgih dvajset,“ sem zamrmral, žalosten, ker sem vedel, da bo film, četudi sem ga končal, ostal brez enega svojega dela, kot so nekje zadaj v prahu ostali obrazi uporniških mulcev. In če sem se še tako približal Charliu Sheenu, ne bo nikoli postal jaz in Platoon ne bo nikoli tisto, kar sem imel v mislih, ko sem pisal zgodbo in je bilo le fragment, le del ti stega, kar se je dogajalo pred leti. Tudi to je izginilo. Mi pa gremo naprej.

Nočem se udeležiti zabave s filmsko ekipo — s svojo zavestjo režiserja da bi jo lahko samo pokvaril — zato se sam s soferjem odpravim domov, medtem ko se prvi žarki svetlikajo na obzorju in se kmetje, tako kot zmeraj, odpravljajo delat na polja v tej prvi rožnati svetlobi azijskega jutra. To je samo še eno pozno pomladno jutro v Svetu (tako smo ga imenovali v Vietnamu) in nikomur ni mar, da smo pravkar dokončali to malo „stvar v džungli“. Le zakaj bi jim bilo? In vendar se, medtem ko pritisnem svoj obraz k šipi neslišno premikajočega se avtomobila, v moji duši nekaj zgane, in vem, da me bo ta trenutek večno spremljal — ker je to od dneva, ko sem zapustil Vietnam, najslajši trenutek mojega življenja.

Oliver Stone

prevredla Nada Vodušek

Bio-filmografija Oliverja Stonea

Oliver Stone se je rodil 15. 9. 1946 v New Yorku. Ker je bila njegova mati francoskega porekla, je poletja preživel pri starih starših v Franciji. Vpisal se je na univerzo Yale, vendar je študij kmalu opustil. Leta 1965 je prostovoljno odšel v Saigon za učitelja, že naslednje leto pa je na neki trgovski ladji dobil službo kot pomivalec tal. V Gaudalajari je napisal roman *A Child's Night Dream*. Leta 1967 se je vrnil v Vietnam, tokrat kot vojak. Bil je dvakrat ranjen in trikrat odlikovan. Po vrnitvi v Ameriko se je takoj vpisal na New York University Film School, kjer je diplomiral leta 1971.

FILMI:

Seizure, 1971 (kanadska nizko-nizko proračunska produkcija)
Hand, 1981 (velika produkcija, „Warner/Orion“; posneto po Stonovem romanu *The Lizard's Tail*; v glavnih vlogah so igrali Michael Caine, Andrea Marcovicci, Viveca Lindors itd.)
Salvador, 1986 (produkcija „Hemdale“; v glavnih vlogah so igrali James Woods, James Belushi, Michael Murphy, John Savage in Cynthia Gibb)
Platoon, 1987 (dobitnik dveh oskarjev — za najboljši film in za najboljšo režijo; produkcija „Orion/Hemdale“; v glavnih vlogah so igrali Charlie Sheen, Tom Berenger, Willem Dafoe, Kevin Dillon, Keith David, Forest Whitaker, Mark Moses, John McGinley, Reggie Johnson in Francisco Quinn)

SCENARIJI:

Midnight Express, 1978 (Oskar za najboljši scenarij, ki temelji na knjigi spominov Billyja Hayesa; film je režiral Alan Parker)
Conan the Barbarian, 1981 (koscenarist z Johnom Miliusom, ki je film tudi režiral; scenarij temelji na značajih, ki jih je ustvaril Robert E. Howard)
Scarface, 1983 (film je režiral Brian de Palma)
Year of the Dragon 1985 (koscenarist z Michaelom Cimonom, kki je film tudi režiral; scenarij temelji na istoimenskem romanu Roberta Daleya)
8 Million Ways to Die, 1986 (koscenarist z Davidom Lee Henryjem; scenarij temelji na istoimenskem romanu Lawrence Blocka, režiral pa je Hal Ashby).

Berlinale '87

DOBRI, GRDI, SLABI

V filmu Gleba Panfilova **Tema**, dobitniku letošnjega berlinskega „zlatega medveda“, je v ospredju nekoliko izčrpani pisatelj, ki obupno išče temo za svojo naslednjo dramo — ko pa se mu nadvse primerna tema znenada ponudi sama od sebe, se izkaže, da se z njo dejansko sploh ni sposoben zares soočiti in se kratko malo zlomi. Položaj pisca festivalskega sporočila je že v izhodišču čisto drugačen, zato se mu katastrofe ni treba bati: njegov problem je preobljile tem, ki ga iščejo in najdejo, četudi še tako beži pred njimi. Zato je navsezadnje malo verjetno, da bi ga utegnili kaj posebej presenetiti ali celo vreči iz tira, spriči omenjenega obilja tem pa mu vendarle ni lahko, saj se mu utegne mimogrede zgoditi, da mu bo vse skupaj ušlo iz rok. Pri tem kajpada ne gre zgolj za teme, ki jih obravnavajo prikazani filmi, ampak še mnogo bolj za tiste, ki se pojavljajo na različnih okroglih mizah, pogovorih, tiskovnih konferencah, v festivalskih biltenih, časopisih in drugem tiskanem gradivu, skratka, za teme, ki sooblikujejo tako imenovano „ozračje“ festivala.

Letos se je v Berlinu, denimo veliko govorilo o „novem vetru“ v Sovjetski zvezi in še posebej v sovjetski kinematografiji, katerega posledice je bilo čutiti tudi v osrednjem festivalskem programu. Tako sta bila prikazana kar dva ruska filma, ki sta še do nedavna tičala v bunkerju: že omenjena **Tema** (1979) in **Slovo** (Proščanje, 1982), ki ga je režiral Elem Klimov in je nastopal zunaj konkurence. Prav tako so organizatorji skušali oživiti tezo o Berlinalu kot „filmskem mostu med Vzhodom in Zahodom“, kajti v glavnem programu je bil poleg sovjetskega močno zastopan tudi ameriški film. Se več, festival je odprl (kajpada zunaj konkurence) Scorsesejev film **Barva denarja** (The Color of Money), sklenil pa že omenjeni ruski prispevek **Slovo**. Konec koncev je bilo za ravnotežje poskrbljeno tudi pri nagradah, kajti če je glavno nagrado že odnesel Panfilov, je „srebrni medved“ za najboljšo režijo pripadel Oliverju Stonu za njegov film **Vod** (Platoon), poseben „srebrni medved“ pa še Randi Haines za **Otroke manjšega boga** (Children of a Lesser God). In pri vsem skupaj žiriji niti ni bilo mogoče očitati taktiziranja, saj so omenjeni filmi dejansko pomenili najboljši del festivalske ponudbe — ne glede na to, da je bilo zaradi lepšega podeljenih še nekaj „medvedov“.

Med temami, ki niso bile neposredno povezane s prikazanimi filmi, a so vseeno pomembno vplivale na festivalsko „atmosfera“, so bili seveda na prvem mestu tako imenovani novi mediji, ki domnevno ogrožajo kinematografijo. Tema seveda ni nova, saj je bila na sporedu že lani in predlani, vendar pa je letos bolj odmevala, med drugim tudi zaradi knjige skupine nemških avtorjev „Novi mediji proti filmski kulturi?“, ki so jo predstavili v času festivala. Vprašaj v naslovu knjige je kajpada bolj za okras, sicer pa je jasno, da tu nastopa „filmska kultura“ kot tista svetinja, ki jo je treba za vsako ceno zaščititi pred na-

skokom barbarskih elektronskih sredstev, kot so video tehnika, satelitska in kabelska televizija ter televizija visoke določljivosti (HDTV), ki skuša poseči celo v samo proizvodnjo filmov, predvsem pa pred ekonomskimi interesi trgovcev s soft wareom. Nobena skrivnost namreč ni, da novi mediji ponujajo bolj malo lastnega, izvirnega programa, pač pa si na veliko pomagajo z dobrim starim filmom. Novi mediji potemtakem ogrožajo „filmsko kulturo“ natanko toliko, kolikor brez filma sploh ne morejo. Problem pa je zlasti v tem, da novi distribucijski kanali radi sprejemajo predvsem „gledljive“ filme, med katerimi seveda prednjačijo ameriška dela, globokim avtorskim iskanjem pa niso pretirano naklonjeni.

A to je le ena plat zadeve, kajti po drugi strani postaja vse bolj jasno, da „filmsko kulturo“ vsaj v tolišni meri kot novi mediji ogrožajo prav tisti, ki naj bi jo ščitili — namreč filmski avtorji sami. V različnih programih Berlinale je, denimo, kar mrgolelo različnih „izpovednih“ izdelkov z očitnimi umetniškimi ambicijami, ki pa se nikakor niso mogle uveljaviti zaradi prav začetniških težav na ravni scenarija, dramaturgijske, montaže itn. Z eno besedo, dela avtorjev, ki sicer presegajo na „filmsko kulturo“, so vse prevečkrat kinematografsko tako neboljena, da so celotni zadevi bolj v škodo kot najbolj komercialni ameriški izdelki. Nič čudnega potemtakem, če se bojišče iz polja filmske produkcije vse bolj prestavlja v polje kulturne politike, kjer skušajo z različnimi administrativnimi ukrepi zaščititi ogroženo „filmsko kulturo“ — in to pred novimi mediji, pred ameriškim filmom, pred naraščajočim komercializmom in podobnimi „nesrečami“. Že sam način obrambe dovolj zgovorno razkriva, kako nemočna, kreativno jalova in organizacijsko betežna je tako imenovana evropska kinematografija. To je navsezadnje potrdil tudi letošnji berlinski festival, predvsem pa njegov paradni tekmovalni program. Nekoč slovite kinematografije stare celine, kot so francoska, italijanska in nemška, pa tudi poljska in češka, so pokazale bore malo, čeprav so količinsko prednjačile. Ugled stare celine je pravzaprav reševal le sovjetski film, kar je kajpak piškava tolažba, saj gre prav za tisti del evropske kinematografije, ki ni bil nikoli zares evropski.

Po svoje so bili torej v ospredju Američani, ki so v glavnem sporedu prikazali kar pet filmov, med njimi tri (že omenjene), ki so nekaj tednov kasneje pobrali kopico „oskárjev“. Ta zajetni zalogaj „velikega“ kinematografskega filma je med drugim vnesel novo potezo v dostojanstveno obličje festivala: medtem ko so bili dolga leta naglašeni predvsem izdelki, ki so tako rekoč trkali na vrata elitne kulture, se je to pot film ponovno uveljavil kot legitimen del množične kulture v najboljšem pomenu besede. Jalovost kulturniške poze, ki hoče film izkoristiti le kot sredstvo za doseganje nekakšnih „višjih smotrov“, ni bila nikoli očitnejša kot prav letos. Najjasne-

je je to bržkone izpričal film Jeana-Marie Strauba **Empedoklejeva smrt** (Der Tod des Empedokles), povsem spodletel poskus zapoznele „avantgardistične“ ekranizacije nedokončane Hölderlinove drame z istim naslovom („Tako imenovana izrazna sredstva filma so zame čista pornografija“ — je v svojem značilnem slogu na tiskovni konferenci izjavil Straub). Da pa bi bila mera zvrhana, so tudi za drugo skrajnost, se pravi, za padec v komercializem najbolj cenene vrste poskrbeli spet Evropejci. To se je nemara najbolj „posrečilo“ Jeanu-Pierru Mockyju s filmom **Čudež** (Le miracle), abotno burko, ki kljub zvoneči igralski zasedbi (Michel Serrault, Jeanne Moreau, Jean Poiret, etc.) v nobenem elementu niti približno ne doseže ravni ameriških serijskih humorističnih instant izdelkov. Oba primera dovolj zgovorno izpričujeta, da pri vsem skupaj sploh ne gre za razmejitve med „umetniškim“ in „komercialnim“ filmom, saj sta si v tem pogledu že kar ekstremno različna, pa je njun končni učinek vendarle enako porazen. V resnici gre pač za poznavanje medijskih zakonitosti, za obvladovanje filmskih sredstev in nemara za kanček talenta — vsega tega pa omenjenima in njima podobnim izdelkom ter njihovim avtorjem krepko manjka. Tu bi seveda lahko omenili še pretenciozni nemško-jugoslovanski zvarek **Zaljubljenca** (Die Verliebten) režiserke Jeanine Meerapfel, ki mu tudi Barbara Sukowa v glavni vlogi ni mogla prav nič pomagati, pa še kakšen malo manj neposrečen prispevek — a zdi se, da je vendarle bolje posvetiti prostor filmom v pravem pomenu besede. Tudi takšnih je — kot smo že nakazali — namreč bilo nekaj.

Najbrž je prav, da začnemo s **Temo** Gleba Panfilova, če že ne zaradi glavne nagrade, pa vsaj zaradi naslova, ki ponuja kar primerno izhodišče. Na prvi pogled se namreč zdi, da je v ospredju tega duhovitega in nadvse spretno posnetega filma prav literatura, področje, kjer ima vprašanje teme že dolgo tradicijo, a je vendarle še zmeraj enako aktualno. Vsekakor se z literaturo ukvarjajo domala vse osebe filma — od glavnega junaka, že nekoliko ostarelega dramatika Kima Jesenina in njegovega prijatelja Igorja Paščina do podeželske intelektualke Saše Nikolajevne in celo do vestnega policista, ki v prostem času piše pesmi. A literatura, s katero imamo opraviti, je dejansko skrajnje neboljena, papirnata in sterilna, kar nemara najbolje izpričuje prav njen najuglednejši zastopnik — zaslužni dramski umetnik Jesenin. Kljub uglednemu statusu, ki ga uživa, kljub številnim državnim nagradam in drugim priznanjem (ali pa prav zato) se namreč dobro zaveda, da je zgolj zelo povprečen pisem režimskih dram, katerega „ustvarjalno“ obdobje je vrh vsega že zdavnaj minilo. Literatura, ki jo uteleša, je potemtakem bolj podobna politiki, je nekako zgolj orodje politike in kot taka tudi učinkuje. To nam dokazuje že uvodni zaplet, ko Jesenin in Paščin, ki sta se z avtom pripeljala iz prestolnice in majhno provincijsko gnezdo,

naletita na vaškega policista, ki jima nika-
kor noče spregledati nepomembnega pro-
metnega prekrška, čeprav v kraju ni nika-
kršnega prometa. Izkaže se, da se moža-
kar v uniformi dobesedno drži naukov, ki
jih razglašajo prav junaki Jeseninovih
dram, zato noče popustiti. V tej paradok-
sni situaciji doživi glavni junak tako rekoč
največje možno priznanje, saj se njegovi
nauki prenašajo „neposredno v prakso“,
obenem pa popoln osebni poraz, zakaj teh
naukov, v katere sam najmanj verjame, ker
ve, da nimajo nobene vrednosti, se očitno
resno oklepa le nepomembni, a prav zato
toliko bolj nepopustljivi agent oblasti.
Funkcija literature je tako zreducirana na
raven formule za vsakdanje
administrativno-oblastniško nagajanje, in
ugled žive pisateljeve osebnosti ne zado-
šča, da bi premagal učinek papirnatih „re-
snič“. Občutek za razkorak med načeli in
prakso vzbudi pri policistu šele postopek,
ki je enakovreden njegovemu, namreč
grožnja, da bo zaradi svoje službene ko-
rektnosti dobil črno piko, kajti veliki dra-
matik ima vplivne zveze. Epizoda s polici-
stom pa le vpelje obrazec, ki se pozneje še
večkrat ponovi v enaki ali zrcalni podobi.
Tako Paščinova teta, upokojena učiteljica,
pri kateri se prijatelja nastanita, brez zadr-
žkov recitira slavospeve o priznanem dra-
matiku Kimu Jeseninu, kakor jih ponujajo
šolski učbeniki, se pravi, da ga obravnava
kot književno figuro, pri čemer je prav nič
ne moti, da pred njo sedi Jesenin iz mesa
in krvi. Jeseninu občudovanje kajpak godi,
obenem pa ga žali dejstvo, da je zgolj ne-
kakšen papirnati junak. Nasprotno pa ga
tetina nečakinja Saša „zagrabi“ s čisto
človeške plati, saj mu kar naravnost pove,
da njegove drame niso nič vredne, a mu da
obenem vedeti, da ji kot oseba nikakor ni
nesimpatičen. Spet je junakov narcizem
hkrati požgečkan in prizadet — to pot z
druge strani. Da jalovost literature, ki jo
uteleša Jesenin, ni kaj naključnega, am-
pak je njena temeljna poteza, se nemara
najočitneje izkaže v prizoru, ko glavni ju-
nak, skrit v Sašinem stanovanju, opazuje
dramatično slovo med njo in njenim iz-
brancem, ki se odpravlja v Izrael, ker je v
Sovjetski zvezi docela onemogočen (kaj-
pak gre spet za pisatelja). Že Jeseninov
položaj skritega opazovalca, ki ne sme po-
seči v dogajanje, je dovolj mučen; še bolj
mučno je spoznanje, da pri Saši nima no-
benega upanja, naravnost neznosno pa je
dejstvo, da je vsakdanje življenje veliko
bolj „dramatično“ kot dramsko življenje
njegovih likov. Dokončno pa spodnese Je-
senina vzklík odhajajočega mladeniča:
„Tukaj je vse laž! Raje umrem tam od do-
motožja kot tukaj od sovraštva!“ Nič čud-
nega, če takoj za mladeničem zbeži s pri-
zorišča — mimo nezavestne Saše — tudi
glavni junak, kajti položaju v nobenem po-
gledu ni kos. Tisto, s čimer naj bi se prav-
zaprav ukvarjala literatura, je to pot po-
temtakem prepuščeno filmu. In film zna
pod taktirko Gleba Panfilova stvar prijeti
na izjemno učinkovit način, pri čemer sija-
no izkorišča nasprotja, ki mu jih ponuja „li-



Barva denarja,
režija
Martin Scorsese

Otroci
manjšega boga,
režija
Randa Haines



Leto prebujenja,
režija
Fernando Trueba



terarna" tema. Tako se skozi serijo komičnih prizorov in duhovitih dialogov dokoplje do ključnega konflikta, ki sicer ni brez melodramatskih potez, vendar obenem opozarja na položaj intelektualca v pogojih totalitarnega sistema. Naslov filma je potemtakem več kot upravičen, zakaj to, s čimer se ukvarja, je res tema, ki jo je vredno podčrtati.

festivali

Slovo,
režija
Elem Klimov

Film Rande Haines **Otroci manjšega boga** (Children of a Lesser God) je povezan z literaturo samo toliko, kolikor temelji na znani Medoffovi dramski uspešanici, vendar pa ga to prav nič ne ovira, da ne bi teme zagrabil in razvil na izrazito filmski način. Bolj pomemben se zdi zatorej sam izbor teme — ne glede na njeno dosedanja gledališko eksploatacijo — saj očitno izhaja iz predpostavke, da s klasičnim melodramatskim vzorcem ni več mogoče zajeti sveta, v katerem so socialne razlike dobile drugačen status, tradicionalna morala pa je doživela svoj razkroj. Melodrama lahko zatorej računa na uspeh samo v primeru, če do skrajnosti radikalizira melodramatsko situacijo in se pri tem odreče konvencionalni narativni logiki, se pravi zahtevi, da se v zaokroženi filmski zgodbi pove „vse brez ostanka“, predvsem pa težnji, da se na koncu pripovedi zgledijo vsi nesporazumi in vzpostavi harmoničen mir. In kaj je v tem pogledu lepšega od razmerja med junakoma, kot sta James in Sarah: on pripada govoreči večini, ona pa gluhi manjšini. Ta temeljna, ireduktibilna razlika med njima je tu že od vsega začetka in ni posledica kakšnih „nesrečnih okoliščin“, s katerimi bi bilo mogoče manipulirati znotraj pripovedi, kar pomeni, da je tudi na koncu ne bo mogoče odpraviti. Melodramatska situacija je na ta način ustrezno zaostrena, konvencionalna zaokrožena fabula ni mogoča, saj ostaja „začetek težav“ zunaj pripovedi, o kakšnem „koncu“ pa po tej plati tudi ni mogoče govoriti. Povrh vsega postane v situaciji, ko je običajno medčloveško komuniciranje „tehnično“ otežkočeno, tisto neizrečeno na svoj način misteriozne, saj ni izrečeno po svobodni odločitvi ene ali druge osebe, ampak je v resnici neizrekljivo. Ljubezen med učiteljem v šoli za gluhe otroke in nekdanjo učenko te šole je vpeta v skorajda idilično podeželsko okolje, kjer stoji šolsko poslopje, vendar pa je sama zaradi že omenjenih problemov vse prej kot idilična. Odločilni zaplet je pač v tem, da prizadevni James pri Sarah ne more doseči tistega, kar sicer uspešno dosega pri svojih gluhih učencih — namreč prilagajanja svetu „normalnih“. Če učence z dokaj preprostimi, dasi neortodoksni sredstvi zadostno motivira, da se učijo verbalnega govora, mu pri Sarah v tem pogledu ne pomaga niti globlja emocionalna vez, kajti dekle preprosto ne bo govoriti ne „poslušati“, pač pa vztraja pri govorici s kretnjami kot svojem legitimnem komunikacijskem sredstvu. Skratka, Sarah ne bo postala „normalna“, ampak hoče tudi navzven demonstrirati svojo pripadnost manjšini, ki ima svoje prepoznavne značilnosti. Za to „kulturno“ držo se seveda skrivajo „potlačena“ mladostna doživetja, izkušnje iz obdobja, ko je skušala Sarah svojo hendikepiranost izravnati z demonstriranjem seksualne superiornosti nad „normalnimi“ dekleti. Spoznanje, da je na ta način tisto, kar je skušala prikriti, samo še bolj izpostavila, jo je kajpada privedlo v drugo skrajnost: nobenega moškega več. Na simbolni ravni to pomeni odpoved verbalni govorici, kar pride prav do izraza ravno pri



njenem razmerju z Jamesom, ki je za oba nekakšen kompromis. Sarah se mu sicer fizično vda, vendar hkrati ohrani distanco molka, James pa se s tem ne more zadovoljiti, a obenem uvidi, da je zdaj pravzaprav on sam na potezi. Poglavitna ovira je namreč njegova hipokritska drža, v skladu s katero deklarativno razglasa, da niso gluhi „nič manj vredni“ od drugih ljudi, dejansko pa jih obravnava kot manjvredne, saj jih skuša za vsako ceno naučiti, da bi imitirali verbalni govor „normalnih“, s čimer bi si zagotovili vsaj približno enakovreden status. Ključni preobrat je kajpak v tem, da se mora učitelj, ki gluhe uči, kako naj se „prilagodi“, zdaj znenada sam „prilagoditi“, kajti to je predpogoj za vzpostavitev pristnega razmerja s Sarah. Šele ko James premaga to dvoumnost in ko

Sarah spozna, da kot „moški“ ne ogroža več njene osebne integritete, je ljubezensko razmerje med njima zares mogoče. Na povsem drugačen način se vprašanja ljubezenskega razmerja loteva film Fernanda Truebe **Leto prebijanja** (El año de las luces). Med filmi, ki so izstopali iz festivalskega povprečja, se zdi Truebov prispevek na prvi pogled še najbolj „vsakdanji“, saj se ukvarja z dokaj izpeto temo mladostniškega dozorevanja oziroma iniciacije. Vendar pa so tudi v tem primeru zadeve dejansko tako radikalizirane, da nikakor ni mogoče govoriti o kakšni konvencionalni tematski zastavitvi. Izjemen je že temeljni okvir pripovedi, saj je postavljena v leto 1940, se pravi, v prvo leto novopečene Francove diktature, prizorišče pa je sanatorij za tuberkulozne otroke ob portugal-

ski meji. Da bi bila mera zvrhana, je šest-najstletni Manolo, ki pride z mlajšim bratom v to zdravilišče, tako rekoč edini „moški“ prebivalec ustanove; poleg tega je tu le še ostareli oskrbnik Emilio, sicer pa same ženske in otroci. Razumljivo je kajpada, da so prav ženske tiste, ki pritegujejo mladeničevo pozornost, kot je razumljivo, da tudi njih priteguje in vznemirja Manolova seksualna „radovednost“, ki jo same na najrazličnejše prikrita načine še spodbuja. A lahkotne erotične igrice, polne komičnih zapletov in duhovitih preobratov, se v drugem delu filma sprevržejo v pravcato melodramo, zakaj Manolo naposled naleti na dekle, ki vzame njegovo dvorjenje zares. Smola je pač v tem, da je to dekle — s simboličnim imenom Maria Jesus — hči vaškega župnika, kar v že tako puritanskem vzdušju okrevališča pomeni še dodatno oviro za mlada zaljubljenca. Njena nasilna ločitev je prav dramatična in polna strastnih čustvenih izlivov, predvsem pa nevoščljive „zaskrbljenosti“ starejših, ki jih moti ta „nemoralna“ zveza. Gre, skratka, za temo prepovedane ljubezni: dokler so stvari še na ravni nedolžnega spogledovanja in erotičnega igrakanja, so tudi v okolju, kjer vlada totalitarna, diktatorska morala, še mogoče — ko pa prerasejo v „pravo“ ljubezensko razmerje, je mera polna, zakaj takšno razmerje je v omenjenih razmerah nedopustno, prepovedano in kratko malo nemogoče. Ne le zato, ker sta zaljubljenca za kaj takšnega premlada, ampak predvsem zato, ker svoje ljubezni ne skrivata. Kot je namreč razvidno iz celotne pripovedi, so erotični stiki mogoči le pod pretvezo nečesa drugega — pa naj gre za učno-vzgojne postopke ali za zdravstvene preglede in preiskave. Kar se zdi pri tem filmu še posebej zanimivo, so najrazličnejši detajli v odnosih med junaki, ki razkrivajo represivno atmosfero navidez nedolžnega okolja sanatorija: vsaka človeška poteza, ki presega ustaljeni red, naleti na pravi zid prepovedi, najbolj prepovedan pa je seveda erotično-čustveni odnos, čeprav je več kot jasno, da je prav to tisto, kar vse zaposluje. Totalitarna oblast se na ta način uveljavlja tudi v okolju, ki je dozdevno izloženo iz političnega oziroma družbenopolitičnega konteksta. To je navzven kajpada še najbolj vidno v šoli, ki je vključena v sanatorij, saj tu vzgoja nastopa kot izrazito represiven dejavnik v službi režima, glavni junak, ki je veliko starejši od svojih „sošolcev“, pa je kajpada njena glavna žrtev, kajti od njega se med drugim zahteva, naj se podredi učnovzgojnim metodam in učni snovi, ki jo je že prerasel. Na drugih področjih je represivni sistem nemara manj razviden, vendar je zato toliko bolj zahrbtn, saj poteka meja med dovoljenim in nedovoljenim zelo „na tesno“, obenem pa ni nikjer povsem jasno določena. Z drugimi besedami: če se komu od vodilnih le zahoče, ni tako rekoč nič dovoljeno. Obdobje prebujanja tako ne velja le za emocionalno oziroma za erotično sfero, ampak pomeni predvsem soočenje z Prepovedjo oziroma prepozna-

nje Prepovedi kot templja za oblastniško manipuliranje s človekom. Truebov prispevek bi lahko zato — kljub videzu, da se ukvarja predvsem z mladostniško erotiko in drugimi nepomembnimi reči — označili kot „družbenokritičen“ film. Njegova odlika je prav v tem, da te svoje naravnosti nikjer odkrito ne razglasa, zato pa jo toliko bolj učinkovito uveljavlja. Vse kaže, da si veliki evropski režiserji ne morejo kaj, da se ne bi na stara leta obegnili ob televizijo in njen sistem množične zabave. Če je Fellini v filmu *Ginger in Fred* razkril, kako funkcionira mehanizem televizijskega showa in ponudil gledalcu vpogled v zakulisje spektakla, je Claude Chabrol v *Maskah* (Masques) nazorno demonstiral superiornost svojega „zabavnjaškega“ filmskega postopka v primeri s televizijskim, vendar tako, da je tudi televiziji pustil njen „delež“. To se kajpak zgodi na način podvojitve, zakaj potem, ko film gledalcu že dodobra pojasni, da je osrednja oseba pripovedi — slavni televizijski moderator Legagneur — v resnici zgolj velik slepar, tat in morilec, mu na koncu dovoli, da sname masko še pred TV kamerami in pošlje gledalce dobesedno v rit. Televizija torej doda filmskemu razkritju zgolj ceneno spektakularno potezo, s čimer dovoli jasno izpriča svojo bedno naravo. Sicer pa se film začne prav tako, kot se konča — namreč s TV showom za upokojenca, ki ga vodi Legagneur, vendar s to razliko, da na začetku prevladujejo sladkobno rožnate barve televizijskega spektakla, ne da bi nam bilo dano slutiti karkoli o njegovem mračnem ozadiju. Tudi z nastopom dozdevnega novinarja Wolfa, ki želi napisati biografijo slovitega TV voditelja, se še nič ne spremeni, čeprav gledalca nemara nekoliko presenetijo Legagneurjevo pretirano širokopotezno zasebno življenje v razkošni podeželski vili, kamor čez vikend povabi Wolfa. Sumljiva postane šele ne moč poudarjena, tako rekoč demonstrativna „odkritost“, na katero naleti Wolf v moderatorjevi hiši, zakaj očitno je, da ta „odkritost“ nekaj prikriva. Tisto, kar prikriva, pa je prava identiteta Legagneurjeve „bolehnje“ posvojenke, bogate dedinje, ki jo poskuša moderator spraviti s poti in se polastiti njenega premoženja. Ko se izkaže, da novinar oziroma pisec kriminalk, za kar se sam razglasa, ni nič drugega kot nekakšen amaterski detektiv, začno padati tudi druge maske. Vse skupaj se seveda izteče v napet končni obračun, kjer gre najprej za preživetje, šele nato za vprašanje zmage ali poraza. Chabrolova režija je skrajnje precizna, tako rekoč „milimetrsko natančna“, kot je zapisal neki kritik, kamera skrbno izbira ključne podrobnosti, ki same na sebi ničesar ali skoraj ničesar ne povedo, kot elementi mozaika pa so nepogrešljive. Poleg tega celoten film preveva prav strupena ironija, ki jo sproži že omenjeni uvod z rožnato-sladkim TV spektaklom (naslov showa je dovolj zgovoren: „Sreča za vse“), ter do kraja zaostri zaključna sekvenca, kjer moderator pred milijonskim avditorijem prizna, da ga v življenju zanima izključno denar (z vsemi ugodnostmi, ki jih prinaša), prav malo pa mu je mar za „srečo“ njegovih gledalcev in oboževalcev. Skratka, tisto, kar daje celotni pripovedi izrazito ironično potezo, je prav navzočnost televizije, natančneje: dejstvo, da imamo opraviti z znamenitim voditeljem priljubljenega TV showa, ki svoj javni položaj in splošno priljubljenost izkorišča kot kritje za privatne malverzacije in celo za zločin. Razcep med javnim in zasebnim

se prav s pomočjo televizije zaostri do te mere, da od vsega skupaj ostane le še karikatura — in temu ustrezno Legagneur tudi konča svojo kariero s psovanjem občinstva. V tem je kajpada čutiti režiserjev namig, da je „realnost“, ki nam jo ponuja televizija, pač zmeraj nekaj drugega od tistega, za kar se predstavlja. S tem pa se ta medij v principu približuje kriminalki, le da s povsem druge strani, kajti fikcijo prodaja za realnost, medtem ko kriminalka prodaja fikcijo v fikciji. Zato si televizija naposled zasluži zgolj „presežek“ kriminalke, se pravi, tisto „poanto“, ki ničemur več ne služi, saj je že vse jasno. To pa je natančno tisto, s čimer nam televizija streže vsak dan.

Film Billa Douglasa *Tovariši* (Comrades) sega nekoliko bolj v preteklost, vendar se tudi tu zastavlja vprašanje razmerja med videzom in dejanskostjo. „To je iluzija, nas pa zanima realnost“ — pravi eden od njegovih junakov, ko se sreča z „diaramo“, daljnim predhodnikom kina (zgodba se odvija v tridesetih letih prejšnjega stoletja) — toda dejstvo je, da to pove v filmu, ki je tudi sam iluzija realnosti. Da bi to poudaril in obenem zaobšel čeri socialnokritične neposrednosti, na katere bi spričo izbrane teme še prehitro utegnil nasesti, se je Douglas sodločil za svojevrstnega posrednika. Zgodbo namreč pripoveduje iz perspektive naključnega opazovalca, potujočega predvajalca „živih slik“, ki s svojo „diaramo“ sledi junakom pripovedi. Ta posrednik med filmsko kamero in dogajanjem, v katero so vpleteni filmski junaki, skrbi s svojimi animiranimi slikami tudi za uvode v posamezne dele pripovedi, s čimer nekako nadomešča režiserja in nas obenem opozarja, da je to, kar gledamo „vmes“ med njegovimi projekcijami — vendarle samo film, fikcija, iluzija, „umetnost svetlobe in senc“, kot o diarami navdušeno izjavi nekdo v filmu. S tem je dodobra omajan „realizem“ tega filma, ki sicer v poglavitnih elementih spominja na najboljše angleške televizijske serije, vendar se po drugi strani odlikuje s povsem kinematografsko strukturirano pripovedjo. Pravzaprav bi bilo mogoče zgodbo o skupini kmečkih proletarcev, ki se uprejo izkoriščanju in nenehne mužniževanju plač ter ustanovijo „bratsko združenje“ (nekakšnega predhodnika sindikatov), ekranizirati na moč suhoparno, pri čemer bi njihov neuspeh štrajk in izgon šestih vodilnih „tovarišev“ v Avstralijo pomenil tako rekoč edini omembe vredni zaplet. A Douglas se na moč potruji — in omenjeni potujoči „operater“ je le del njegovih zadevnih prizadevanj — da vsa reč le ne bi tekla tako premočrtno, kot, denimo, kakšno dokumentarno poročilo o sicer pomembni etapi britanske zgodovine delavskega gibanja. Zato v pripoved vključi množico stranskih dogodkov, pripetljajev in podrobnosti, ki deloma duhovito, deloma z mračnimi podtoni ilustrirajo zgodovinsko dogajanje. Pri tem ne gre zgolj za skrbno izbrane sestavine, ki opredeljujejo tedanji način življenja v Angliji, ampak tudi za prav komične nesporazume v zvezi z nameni in cilji novoustanovljene „bratovščine“ ter za vse tisto, zvečine naivno in nereflektirano duhovno ozadje, ki je — poleg konkretnih življenjskih in delovnih razmer — botrovalo usmeritvam tega združenja. Celotna pripoved je pravzaprav mozaik posameznih usod, pri čemer je v ospredju usoda tistega, ki mora kazensko za sedem let v Avstralijo. Vse to je začinjeno s specifično vizualno estetiko in z odličnimi igralskimi reakcijami, predvsem pa z izvrstnimi

dialogi, ki s svojo duhovitostjo marsikdaj pregladijo „resnost“ tematike.

Od filmov, ki so bili prikazani v osrednjem programu zunaj konkurence, je bržkone najmočnejši vtis naredilo delo Elema Klimova **Slovo** (Proščanie, 1982), ki je tudi sklenilo letošnji festival. Film ima bogato predzgodovino, saj je prvo verzijo scenarija zanj napisala še Larisa Šepitko, ki naj bi ga tudi režirala, vendar se je leta 1970 smrtno ponesrečila. Tudi potem, ko je bil končno posnet, „usoda“ filmu ni bila naklonjena, saj je moral čakati nekaj let, da se je lahko pojavil na filmskih platnih. Tema in način, kako je pripoved zastavljena, sovjetskim oblastnikom pač nista mogla biti ravno po volji, kajti Klimov postavlja pod vprašaj samo „strategijo razvoja“, ki obvladuje realsocialistični kozmos, namreč brezprizivno vero v napredek, v imenu katere se brutalno pometa s tradicijo in s prežitki kulturne zgodovine. Film pripoveduje o propadanju, izsiljevanju in rušenju otoške vasi Matjora, ki jo bo kmalu zalila voda umetnega jezera nove hidroelektrarne. V ospredju je zlasti propadanje tradicije, vendar obenem tudi propadanje „krasnega novega sveta“, zakaj zanemarjena podoba nedokončanega novega naselja, neometanih stanovanjskih blokov in blatnega okolja, kamor naj bi se preselili prebivalci Matjore, je v resnici podoba razkrajanja sveta brez preteklosti in brez prihodnosti. Stara vaška kultura je resda zapisana propadu, a se vse do konca dosledno drži svojih običajev, „novo življenje“ pa se že v embrionalni fazi razkrajaja, saj se nima na kaj opreti, ker je ločen od tradicije. Dolgi posnetki, počasen ritem in specifična osvetlitev ustvarjajo depresivno ozračje, v katerem se odvija pripoved. Pri tem pa je interes ustvarjalcev filma usmerjen k tradiciji, k stari kmečki arhitekturi, ikonam in religioznim ritualom, navadam in običajem, k starim ljudskim pesmim in praznovanju, zakaj „novo“ nastopa samo z obrobja, bolj podobno nekakšni neopredeljivi grožnji kot konkretnemu svetu drugačnih navad in odnosov. O tem novem in drugačnem pač ni mogoče veliko povedati, ker niti nima kakšne določljive identitete, zato pa lahko staro kar samo ogromno pove. Denimo, starka, ki temeljito očisti in okraši svojo staro leseno hišo, ker jo želi — kot „pokojnika“ — ohraniti v najlepšem spominu, preden jo zažgejo. V tem obrednem čiščenju in krašenju je nemara najjasnejše čutiti subverzivni naboj **Slovesa**, kajti staro se bo še nekaj časa ohranilo zgolj v spominu, nato pa bo povsem izpuhtelo v brezzgodovinskem svetu „razvojnega optimizma“. In vendar film niti za trenutek ne zdrkne v nostalgичno malikovanje tradicije, pač pa ves čas ohranja do vsega skupaj zadostno distanco. Še več, podoba je, kot da ne bi šlo za igrani film, ampak za nepristranski dokument nekega sicer usodnega, vendar povsem realnega dogajanja. Ta moment je prigan do svojega grotesknega nasprotja s televizijsko podobo astronautov, ki prebivalcem odpisane Matjore pripovedujejo, kako veličastna je



Resnične zgodbe, režija David Byrne



Tema, režija Gleb Panfilov

videti Zemlja iz vesolja. Matjore pa na koncu filma ni mogoče videti niti iz največje bližine, kajti ves otok z vasjo vred zakrije gosta megla, v kateri se zgubi celo ladja, ki naj bi odpeljala zadnje in najbolj vztrajne staroselce.

Med zanimivejše prispevke Berlinala sodijo tudi **Resnične zgodbe** (True Stories), ki jih je prispeval Talking Headsov David Byrne. Naslov tega filma bi se lahko glasil tudi „Virgil, Texas“, kajti Byrne nam pravzaprav ponuja kvazidokumentarističen zapis o ameriškem provincijskem mestecu s tem imenom, pri čemer ga poleg splošnih razmer kajpada zanimajo predvsem njegovi čudaški prebivalci. Odločilno je seveda, da imamo v resnici opraviti z igrano parodijo na tovrstne dokumentarce in obenem parodijo na kulturo video clipov, kajti celotno delo je bogato podloženo z glasbo Byrnovega „matičnega“ ansambla, vizualno inscenirano in oblikovano v slogu značilnih televizijskih glasbenih prispevkov osemdesetih let. „Resničnost“ zgodb, ki

nam jih predstavlja film, temelji na dejstvu, da so vse po vrsti pobrane iz tednike Weekly World News in drugega „rumenega“ tiska ter s televizije, zadevajo pa osebe, ki se tako ali drugače odlikujejo z „baldnimi posebnostmi“. Virgil je po tej plati kajpak fiktiven kraj, saj pomeni predvsem koncentrat ameriških „vsakdanjih bizarnosti“: od nenavadne tovarne elektrovnih elementov, spektakularnega supermarketa in ekscentričnega disko kluba do likov, kot so notorična lažnjivka, lena debeluška, ki preživlja ves svoj čas v postelji, ali zakonca, ki že leta ne govorita med seboj, pa sta kljub temu srečno poročena. Povezovalce posameznih zgodb oziroma „reper-toar s terena“ je sam David Byrne, ki se vozi naokrog v odprtem rdečem chevroletu in s teksaškim klobukom na glavi ter se obrača (pač v slogu televizijskih reportaž) neposredno na gledalce. Film je poln duhovitih, ironičnih in mestoma celo sarkastičnih prijemov, ki vsaj dvakrat prerasejo v prav spektakularno burkaštvo: z modno

Berlinale '87

BERLINSKO SONCE

revijo v slogu „urbane kamuflaže“, kjer nastopajo obleke iz trave, tkanine z vzorcem keramičnih ploščic, oblačila v obliki antičnih stebrov, poročnih tort itn., in zaključni show z naslovom „Talents under the Stars“, ki je sijajen primerek tovrstne ameriške norosti. Vse seveda ni zgolj zabavno, marsikaj je naravnost groteskno v svoji pretiranosti in bešavosti, vendar montirano z zanesljivim občutkom, ki zna ob pravem trenutku prekiniti preveč karikiran prizor.

Najbrž je prav, če ta kratki pregled končamo s filmom, ki je odprl letošnji berlinski festival — s Scorsesejevo **Barvo denarja** (The Colour of Money). Vprašanje, ali je ta film uspešno ali neuspešno „nadaljevanje“ Rossenovega **Igralca** (The Hustler) iz leta 1961, je bržkone povsem odveč, zakaj tisto, kar je obema filmoma skupno, sta zgolj Paul Newman v vlogi Fast Eddieja Felsona in biljard. Vse drugo se precej razlikuje, pri čemer je značilno, da nas film izredno skopo informira celo o tem, kaj se je dogajalo z glavnim junakom v zadnjih petindvajsetih letih; jasno je le to, da je opustil igranje biljarda in se preživlja z gostinsko dejavnostjo, kot bi rekli v našem samoupravnem žargonu. A če je že zatrl svojo igralsko strast, to še nikakor ne pomeni, da se ji je tudi dokončno odrekel, zakaj ko naleti na mladega in talentiranega Vincenta, se v njem spet zgane dotlej speči čut hazarderja za zeleno mizo in v hipu se odloči, da bo fanta vpeljal v svet pravega profesionalizma. Pri tem niti ne skriva, da hoče iz Vincenta narediti to, kar je bil nekoč sam, in še več, prek njega hoče doseči tisto, česar sam ni mogel doseči. Njegovo življenje je bilo teh petindvajset let očitno neuspeh kompromis, pa tudi njegova poza, češ, da ga pri vsem skupaj zanima samo denar, se pravi, poslovna plat igre, le slabo prikriva njegov dejanski interes oziroma njegovo fasciniranost nad ritualom biljardne igre. Svojo investicijo v Vincenta skuša predstaviti kot premišljeno poslovno potezo, pri čemer mladeniču dopoveduje, da je pri vsem skupaj poglavitni denar, sam pa se vse bolj vnema za igro. Naposled le pride do popolnega preobrata, kajti Felson se ne more več zadrževati, Vincent pa ugotovi, da ima stari konec koncev prav in da je denar pri vsem skupaj res najpomembnejši. Pri prvem dozevno strast do denarja nadomesti resnična strast do igre, pri drugem pa se strast do igre sprevrže v strast do denarja. Vlogi sta vsaj navidez zamenjani, vendar tako, da se Vincent iz taktičnih razlogov pusti premagati prav svojemu učitelju, kar mu tudi da vedeti — in s tem postane njegov pravi nasprotnik. Film odlikujejo odlični akcijski posnetki za zeleno biljardno mizo in sploh solidna obrtna izpeljava, pa tudi Paul Newman in Tom Cruise nikakor nista slaba. Možnosti za morebitno tretje „nadaljevanje“ so seveda odprte.

Opomba: o filmih **Platoon** in **Salvador** pišemo na drugem mestu.

Bojan Kavčič

Sonce igra v tem besedilu pomembno vlogo. Celo Vzhodni Berlin se mi zaradi tega, ker je sijalo, ni zdel tako enoličen kot po navadi. Če tam še niste bili, si ga lahko predstavljate: v njem prevladuje arhitektura, ki jo nekako *povzema* znani Zid.

Zahodni Berlin pa je svoj lastni tip pluralizma. Na njegovi strani je Zid samo primer neke bizarne arhitekture. Korigirajo ga, kolikor je to mogoče, grafiti, razgledni stolpi, muzeji prebegov, nekaj križev in mejni prehod.

Ob Zidu gremo lahko čez Kreuzberg, ki je verjetno edina dejansko demilitarizirana cona v Evropi. Dovoljeno ni nikakršno orožje, tudi policijsko ne. Res je četrto nekoliko razsuta, a hkrati se v njej neprestano nekaj dogaja — nekaj javnega, večinoma s področja kulture. V pisarnah, stanovanjih, dvoranah, zasedenih hišah; kjer hočete. Če gremo nekoliko predaleč, pridemo do Reichstaga in Brandenburških vrat — vsakega na svoji strani Zidu. Ponoči sta oba razsvetljena in učinkujeta zelo pomembno, posebno prvi z napisom „Dem deutschen Volk“.

Lahko se s podzemsko železnico odpravimo v Intershop na Friederich StraÙe (natančneje pod njo, to je le ime postaje pod vzhodnim Berlinom, kjer ni potreben potni list — pokazati ga je treba šele pri prehodu na površino) in kupimo kako pijačo, cigarete in čokolado. Zelo je poučno, če nam je zoprno ali ne. Polno je Jugoslovancev.

Vrnemo se po Potsdamer StraÙe mimo javnih hiš in po Bülow StraÙe mimo knjigarne Prinz Eisenherz (kjer se — mislim v *knjigarni* — ponoči v enem tednu zgodi več kot v ljubljanskih nočeh vse leto) na Nollendorfer Platz, na kavo ali nemara na koncert v Metropol, in če nadaljujemo v isti smeri, pridemo na obljubljeni Ku damm, in ko smo že pošteno utrujeni, do znamenite Spominske cerkve. Železniška postaja Zoo je čez cesto, še bližje pa je Zoo Palast, kino, kjer se odvijajo glavni programi Festivala.

Zdaj sem v resni dilemi, ali naj se spreham naprej (saj je bil to šele manjši del mesta) ali naj si ogledam kak film.

To ne pomeni, da ni več dobrih filmov, ampak da se diskurzivna praksa (v našem primeru kritika), ki proizvaja teorijo, spet umika diskurzivni praksi (v našem primeru domala peripatetični), ki proizvaja stvari in dogodke. To preprosto pomeni, da se vrača kriterij, po katerem lahko razlikujemo govorjenje od nakladanja (and distinguish art from rubbish, too).

Bog ve, da je slovenski kritički diskurz poglobljen slovenski umetnosti, se pravi tendenciozen.

Vaš referent se spominja, kako je nekoč dojemal ta medij (kritiko): kot užitek pisanja (kasneje kot umetnost pripovedovanja) o umetnosti. Zmerom decidirano. Pri tem je bil kdaj tudi *ob kurz*. Včasih drastično. Ampak to seveda ni mišljeno kot samokritika.

Nasprotno.

To je mišljeno kot kritika. Kritika neke druge, ki razvija sijajne formulacije (včasih), ne more pa intervenirati, če na primer slovenski filmski producent *ignorira* cineasta, ki mu vsi priznavajo fotogenično in duhovito oko: Karpa Godino. Če iz obzirnosti izključim mlajšo generacijo (iz katere morda še bo kaj), lahko rečem: *edinega* takšnega slovenskega cineasta. Pravzaprav ta drža nima nobene prave besede.

Vendar — gre za držo ali za nemoč medija? Nobena skrivnost ni, da imamo medije v podobnem stanju kot umetnost in kritiko: podhranjene.

Toda jaz sem v Berlinu in slovenski film (z izjemo obeh celovečercih imenovanega režiserja) je tu, vljudno rečeno, blaga kuriozitet.

Berlinski okus? Za berlinsko sceno je najbolj značilno, da vsakdo nekaj *počne*, je zmerom sredi kakšnega projekta, se dogovarja o poslih, *prejudicira* okuse. To je obsesivni pogon festivala, ki sem ga občutil toliko bolj, ker nisem padel vanj — ničesar nisem organiziral, nobenega intervjuja nisem hotel napraviti, nobenega filma posneti. Ali sem se torej spustil na raven nakladanja? Presoja o tem prepuščam dočela bralcem; sam pri sebi pa sem ugotovil, da je za podjetje, ki sem se z njim v resnici ukvarjal, preprosto prežgodaj.

Filmi, ki jih bom omenjal (v oklepaju bodo ob originalnem naslovu za podpičjem navedeni režiserji), so iz različnih „sektorjev“ festivala. Še najmanj jih je iz tekmovalnega sporeda, več iz Mednarodnega foruma mladega filma in filmskega sejma („Messe“) in največ iz raznovrstne Panorame (filmov iz otroškega sporeda nisem gledal, prav tako ne dolgočasnih video artizmov). Ampak tokrat to ni toliko važno. Povem vam pa, dragi bralci, da vam ne zaupam kaj prida, kar pomeni, da vam ne bom povedal vsega. Še malo ne.

Frances Steloff: Spomini knjigamarke (Memories of a Book-seller; Deborah Dickson) je kratek film o stari, a čili gospe, ki je vodila znamenito *Gotham Book Mart* v New Yorku, kjer so se zbirali znani avantgardisti (Henry Miller, Anais Nin, Dylan Thomas itd.), uvedel pa je film o mladini, ki je spremenila svet: **Beat generacija — Neke ameriške sanje** (The Beat Generation — An American Dream; Janet Forman). V teh sanjah sta absolutna (preživela) vladarja Allen Ginsberg (čigar okus je bil v 50. letih merilo za sprejemljivost na sceni) in William Burroughs (ki še zmerom ne vidi ničesar v punku). Najlepši pa je pokojni Jack Kerouac, ki so nam ga postregli skupaj s televizijskim intervjujem iz časa, ko je izšla knjiga *Na cesti*, iz katere je potem tudi bral. They had a fucking good time, pravi Ginsberg. Film tega ne ovrže.

Ne nepričakovano je zmerom več filmov o aidsu. Videl sem dva: **Živeti z aidsom** (Living with Aids; Tina DiFelicianantonio) in **Kako je Chuck Solomon odrasel** (Chuck Solomon: Coming of Age; Marc Huestis). Morda je v tem del mojega veselja z doku-

mentarcem: da z njim nekaj realnega postane — ne spektakel, niti senzacija, marveč preprosto *pomembno*. Kak teoretik narcizma bi tukaj poskočil in zavpil: „Ravno za to gre! Pomembno je *zdeti se* pomemben! Ampak identiteta, ki je zgrajena na tem, je patološka!“ Gotovo. Filma ne gledam, kot da realnost posreduje, marveč kot da realnost — nekako arbitrarno — konstruira v za to izbranih točkah pogleda. Paranoidno rečeno, pustim mu, da me prevara, vendar uspeh prevare temelji na tem, katere reference vpelje, kako te korespondirajo z mojimi referencami in ali to lahko postanejo. Kajti „moje reference“ so še zmerom edino merilo za realnost realnega. Morda je prav zato dober film veliko bolj učinkovit v funkciji osveščanja kot ne vem kakšne strokovne razlage.

Dobri dokumentaristi znajo zgraditi suspenz, da ti gredo lasje pokonci. Suspenz v dokumentarcu nima nič drugačnih osnov kot v drugih filmih: gre za to, da se karte (informacije) odkrivajo postopoma, in sicer tako, da se z vsako izgradi nov učinek pomena (kakor v detektivkah, kjer vsako junakovo odkritje vrže novo luč na dogajanje, na razmerje med udeleženci itd.) ali nova točka pogleda ali kakšno podobno presenečenje.

Taka zgodba je **Storme: Gospa v Škatli za dragulje** (Storme: The Lady in the Jewel Box; Michelle Parkerson) o ženski, ki je nastopala kot moški, ki nastopa kot ženska (se spomnite Victor / Victoria?). Ni pa se posrečilo filmu **Jack Levine: Slavje čistega razuma** (The Feast of pure Reason; David Sutherland) o ameriškem slikarju. Ni ga obravnaval kot nepomembnega, a tudi ničesar ni odkril (med snemanjem slikarja pri delu ga je denimo *pubis* modela zanimal veliko bolj kot slikarski postopek). Režiser je svoj film gledal v spremstvu dveh drugih gledalcev, vključno z vašim vljudnim poročevalcem.

Še nikdar se mi ni zdelo, da je etnološki film lahko tako informativen, kot ko sem gledal **Prejo časa** (A Weave of Time; Susan Fenshel) o indijanskem plemenu Navajo. Ste vedeli, da otroci iz tega plemena nekoč niso smeli v šoli govoriti svojega jezika? Jasno, Američani so se do Indijancev obnašali kot vsak okupator. Hkrati pa starček, ki ne zna angleško, to obžaluje, ker „živi v tišini“. Ampak zdaj jim že tudi predavajo o akulturaciji, inkulturaciji ipd.; o njihovi lastni usodi in usodi manjšin na splošno.

Dokument je seveda tudi najprometnejša berlinska ulica, kjer srečaš moža, ki obupan vije roke in ječi: „Wie ein Gesellschaft!“ (To se ni zgodilo na filmu).

Program nemškega filma, ki ga vsako leto vrtijo (samo za novinarje in goste, kar je pravo olajšanje, ker se ti ni treba prerivati za zastojnske karte med drugimi gledalci) v Filmbühne am Steinplatz, je mešanica najrazličnejših stvari; med njimi je **Ime rože** (Der Name der Rose; Jean-Jacques Annaud — a vrteli so seveda angleško verzijo), ki ga nisem gledal (zato pa sem videl **Boj za ogenj**) in vrsta bolj ali manj znanih imen: Alexander Kluge, Doris Dörrie, Florian Furtwängler itd.; med režiserji se je pojavil tudi igralec Helmut Berger. Videl sem **Zoning** (Ulrich Krenkler), ki bi bil še boljši akcijski film, če bi se iz osnovnega zastavka razvilo še kaj in ne toliko ždenja. Ima pa sijajno žensko vlogo brez imena, čistilko, ki na koncu pobere ves denar.

Nato sem pohitel na sejem gledat **Srečanje z Rimbaujem** (Ein Treffen mit Rimba-

festivali



Kako je Salomon odrastel, režija Marc Huestis in Wendy Dallas

ud; Ernst August Zurborn), pa je bil tako neznansko dolgočasen, da sem se raje vrnil na **Čudovitega Viktorja** (Victor Wunderbar; Wolfram Deutschmann), ki se je izkazal z imenitno machistično zgodbo o Viktorju, avtentičnem pritlikavcu in invalidu. Okoli njega so ves čas ženske, predvsem mama, ki ga pred nečim varuje in ščiti in vodi v Lurd (na zdravljenje), on pa go-drnja, ker mora zato voziti v Lurd, in ni deti posebno potreben zaščite.

In spet na sejem, gledat irske kratke filme. Pijana ženska na postaji podzemse se klanja: „Guitten Tag, Herr General!“

Sovjetski štant je letos kakor hollywoodski v 60. letih, barven, slikovit, akcijski, usoden, predvsem pa agresivno miroljub-

Boom Babies (Siobhan TGwoney) je moderna irska urbana scena in podobno kot domača precej depresivna. Fant igra Space Harrier, dekle pa ima čelado Harrier. Še korak globlje v irsko depresijo, na robu morečega eksperimenta je **Eh Joe** (Alan Gilsenan) po Beckettu. Ženski glas govori moškemu, zanemarjenemu in popolnoma samemu v sobi z oknom. Kamera se mu



Zakon želje, režija Pedro Almodovar



Robinsonov vrt, režija Masashi Yamamoto

počasi približuje, dokler ne obstane tik nad očesom in tu ostane do konca filma. Dogajanje se omeji na točenje solza. Vse v enem samem kadru.

Naletel sem na video igro Space Harrier in priznati moram, da me je očarala. Monitor je del naprave, na kateri sedi in se vrtil v vse smeri, tako kot se premika leteča figura na ekranu.

Brez dvoma najbolj *kulten* film festivala je bil španski **Zakon želje** (La ley del deseo; Pedro Almodóvar), ljubezniv film o ljube-



Shanghai Blues, režija Tsui Hark



Odrešitev, režija Beth B

zenskem mnogokotniku z nekaj moškimi, majhno deklico in transseksualcem. Kine-matografsko najboljši prizori so s snema-nja filma (glavna oseba je režiser), v resni-ci *kultna* pa je seveda zgodba.

Verjetno najbolj *preziran* film na festivalu je bil **Družinski posvet** (Conseil de famille; Costa-Gavrad), čeprav ne vem, zakaj. Men-da je bil v prvotni verziji še enkrat daljši in predolg; verzijo pa, ki smo jo gledali na Fe-stivalu, po moje odlikujejo duhovita zgod-ba o družini vlomilcev (v glavni vlogi igra Johnny Hallyday, ki je nastopil tudi v **Avantura je avantura**, a film ni samo zara-di tega nekoliko lelouchovski; naj ob tej priložnosti priznam, da imam Lelouchove filme rad) in tej okoliščini ustrezni družin-ski odnosi. Res pa se tema precej razlikuje od tistih, po katerih je režiser postal sla-ven.

Lepega japonskega filma **Robinsonov vrt** (Robinson No Niva; Masashi Yamamoto) ne bi niti omenjal, če mi ne bi vzbudilo do-ločenih (žalostnih) asociacij, ko sem gle-dal, kako se ljudje v Tokiu zabavajo in ka-ko bogata sta ulično življenje in ulična kul-tura (seveda ne v slabšalnem smislu) — tako da ljudje bežijo od njiju, ker jih preveč zasvojita! Na kaj me je to spomnilo, pre-puščam bralčevi domišljiji.

Najbolje *sprejeta* filma na festivalu sta bi-la ... dva. **Resnične zgodbe** (True Stories; David Byrne) iz Virgila, Texas, so na drugi strani Pariza, Texas. So preprost, dosle-den in presenetljivo dobro narejen (ameri-ški) novovalovski film z nemalo zlobe, pa vendar povsem nebogljn.

Drugi je poučen in bi sodil v spored otro-škega in mladinskega filma, samo da ga tja iz znane *Angst* niso uvrstili. **Prijatelja za večno** (Venner for altid; Stefan Henszel-mann), danska šolarja pri petnajstih, to ostaneta, čeprav ne brez težav, tudi po-tem, ko se za enega izkaže, da je gay. Naj-večje težave povzroči seveda šola.

„Ko pridejo novi bogovi, se stari umakne-jo. Treba se jim je zahvaliti, da ne bodo užaljeni. Odhajajo na vse strani. Nekateri gredo celo v Jugoslavijo,“ razlaga doma-čin mlademu tujcu obredno gledališko predstavo v hongkongškem filmu **Ljubim-ca iz sanj** (Dream Lovers; Tony Au).

Hong Kong je letos na Berlin izvedel inva-zijo, ki jo je napovedoval že lani. **Shanghai Blues** in **Peking Opera Blues** (Tsui Hark) sta iz kinodvorane napravila zelo privlačno kitajsko četrt. Pri tem vsaj slednji ni bil brez intrig, ki sprožajo asociacije. Pred-vsem je kombinacija tega, čemur bi v Evro-pi rekli žanri, pri čemer ni čisto jasno, ali žanri sestavljajo zgodbo (v stilu „za vsako-gar nekaj“), ali pa vzel pripovedi, ki se-

stavlja zgodbo, vpokliče določen žanr, pač tistega, ki jo izpelje tja, kjer čaka naslednji vzel pripovedi (ali *zaplet*, če hočete). In potem ima zanimive identitetne prijeme: eden od glavnih negativcev se hoče poro-čiti z moškim, ki v pekinški operi igra žen-ske vloge; ena od glavnih junakinj (enih in drugih je zelo veliko; film nima izrazitih glavnih vlog) se oblači po moško in neka-teri res nasedejo; druga junakinja umira od želje, da bi nastopila v pekinški operi, kjer nastopajo samo moški, in to s prevaro tudi stori.

Te „zanimive identitetne prijeme“ najde-mo globoko v klasiki: intrigo, ki temelji na zamenjavi spolnih vlog. V kitajskem in ja-ponskem klasičnem gledališču nič manj kot v elizabetinskem in že antičnem je ta zamenjava vpisana v sam gledališki di-skurz: spol, namreč ženski, ni nič drugega kot vloga.

Mislím, da me je prav tega dne novinar fe-stivalskega Journala povprašal, ali bo le-tos Magnus v Ljubljani. Povedal sem mu, kar sem vedel, in si ogledal **Ime ji je Liza** (Her Name is Lisa; Rachid Kerdouche), zgodbo o nekoliko topoumnem, z mamo obremenjenem kmetu (igra ga Bill Rice), ki pride iskat svojo Liso v New York in jo, re-vež, najde.

Precej sem pričakoval od filma **Odrešitev!** (Salvation!; Beth B.), ker sem vedel, da se avtorica ukvarja z glasbeno video produk-cijo. Dobil pa sem zgodbo o manipulativ-nem televizijskem pridigarju in nekaj sla-bih spotov iz nebeškega kraljestva; prav-zaprav je dober le glavni igralec Stephen Mc Mattie.

Naslednjega dne sem v Journalu (št. 10) pod naslovom *Gay Festival in Ljubljana* prebral članek, ki je potem sprožil znane fašistične reflekse. Tu je namreč novinar-ka Politike dobila informacijo, iz katere se je izcimil znameniti „kongres“. Avtor čla-nka je napisal med drugim tole: „Lani je imel dva tisoč obiskovalcev, filmski pro-gram je predstavil retrospektivo Dereka Jarmana in dogodek sam je postal vroč počitniški nasvet za zgodnji poletni pobeg v eno najbolj kreativno liberalnih mest na Vzhodu.“

Hm.

Bogdan Lešnik

Beograd '87

IMPERIJ ZADAJA UDAREC...

Povsem očitno je, da se je sedanja družbeno „dinamika“ po svoje dotaknila tudi tako odtujene institucije kot je produkcija kratkega in dokumentarnega filma in seveda tudi festivala, kjer se ta film prikazuje in do neke mere tudi verificira. Kajpada bi bilo povsem iluzorno misliti na to, da se znotraj produkcije kratkega metra dogajajo kakršnekoli radikalne spremembe v smeri svobodnejše oblikovanih družbeno-kritičnih filmskih pristopov — za kaj takega so razmere še vse preveč zaprte in kontrolirane, vendar pa je vseeno mogoče reči, da pomenijo določeni premiki v smeri recimo pogojno — konfrontacije le napredek na pretekla leta produciranja filmov, ki so se povečini iztekli povsem v prazno. Na letošnjem festivalu je bilo poleg precejšnjega števila povsem „brezbarvnih“ filmov, ki jih sicer narekuje potreba po produkciji v nekaterih sosednjih deželah (Srbi, Hrvaški), jasno opaziti dvoje povsem nasprotnojučih si tendenc: najprej „vdor“ državno in ideološko dirigiranih filmov, povsem identičnih z neizbrisno unitaristično usmeritvijo in na drugi strani pojav čedalje močnejših in izrazitejših (družbeno) kritičnih filmov, ki se zaenkrat še vedno dotikajo nekako splošno priznanih absurdov tukajšnjega sveta, manj pa kažejo na bolj ostro in samozavestno „obračunavanje“ z vsakršnimi slabostmi sistema, kot je to na primer zmogel nekdanji „črni val“ v kratkometražni produkciji...

Vendarle stvari se očitno premikajo, pojavljajo se prva znamenja konfrontacije kritičnih filmskih avtorjev in družbe, občinstvo, vsaj tako se je pokazalo v Beogradu letošnje pomladi, se znova vrača v dvorane in kratek film znova, povsem nepričakovano, postaja aktualen.

Da gre za določene pomembne premike v pogledu vrednotenja in „vloge“ kratkega in dokumentarnega filma pri nas, po svoje gotovo dovolj resno opozarja „revalvacija“ tako angažiranega in tudi dovolj kritičnega avtorja kot je Jože Pogačnik, ki je na letošnjem festivalu dobil nagrado za življenjsko delo, reči pa je seveda potrebno, da bi bilo nujno s Pogačnikom revalvirati tudi kritični kratki in dokumentarni film sam in seveda tiste avtorje, ki so „pozabljeni“ zaradi svojih ostrih in neodjenljivih kritičnih pozicij (Žilnik, Jovanović...)

Treba je reči še to, da prav s takšno, konfliktno konstelacijo znotraj kratkometražne produkcije lahko znova nastane tudi možnost avtentičnega filmanja, produciranja distance in kar je verjetno najbolj realno pričakovati — vračanje k tistim pozicijam, ki kratkometražno produkcijo odvezujejo (preveč paranoično represivnega) državnega tutorstva in (totalitaristične) cenzure. Ne gre seveda pričakovati nekakšnega re-entrya „liberalističnih“ časov, ampak preprosto za rast in afirmacijo tistih producentov, ki ne bodo samo in izključno etatistično (kontrolirani) financirani, ampak bodo tako rekoč sami svoj producent... Situacija je do neke mere že takšna, saj je veliko število filmov narejenih

„zunaj“ velikih „državnih“ producentov, treba bi bilo le dovolj široko reafirmirati „družbenokritično“ tendenco v kratkometražni produkciji. In prav slednje se je na nek način zgodilo letos, kar, upajmo v prihodnje odpira vrata bolj pogumni, angažirani in s tem seveda tudi bolj (verjetno) estetsko polnovredni filmski artikulaciji in ne zgolj sivini povprečja, ki se je dogajala zadnja leta in seveda tudi letos.

Če hočemo natančneje opisati to „konfliktno“ situacijo letošnjega Beograda, ki se je, naj se sliši še tako paradoksalno, po svoje odslikala tudi skozi nagrade, saj sta bila oba „konfrontna“ filma nagrajena EX AEQUO, potem je mogoče reči, da je prva „poteza“ tega konflikta na strani Države — za krizno situacijo je treba poiskati krivca oziroma vse tiste, ki prihajajo v poštev kot krivci in hkrati je treba najti najbolj priročno rešitev (naše) družbene krize. Uradništvo držav(n)ega urada za proizvodnjo fikcije se je lotilo podviga na najbolj učinkovit način — našlo je rešitev in krivca: dr. Žanko, v času vzpona hrvaškega nacionalizma preganjan „unitarist“ in zvest Jugoslovčan je avtorjem iz DUNAV filma imenitna prilika o nevarnosti nacionalizmov in blagodatni unitarizma kot edine veljavne in prave jugoslovanske univerzalne doktrine, ki seveda omogoča bodočnost in pravo pot te države. Stjepan Zaninović je perfidno izkoriščajoč Žankovo tragično usodo v času nacionalizma na Hrvaškem, uspel napeljati misel na pozitivno in odrešujočo vlogo unitaristične in tako „krepke“, neproblematične, bratske Jugoslavije, to črno-belo ideološko pozicijo pa seveda podkrepiti še z manipulacijo in enačitvijo nacionalizma kot destruktivne ideje par excellence. Spretna manipulacija filmskih posnetkov, ki so sami za sebe dovolj osupljivi in kolikor vem, do danes še neprikazani — divjanje hrvaškega nacionalističnega zanosa — in poudarjanje Žankove „tragične“ unitaristične pozicije, čeprav nikjer jasno in dosledno formulirane, izzveneva v spretno agitko o vzrokih za našo krizo, o fašistoidnosti določenih sredin v Jugoslaviji, o vsem tem torej, kar je bilo doslej slišati v okolju od koder prihaja film, kot artikulacija nezadovoljstva in očitnih destruktivnih nacionalizmov, ki bajajo o koncu Jugoslavije.

Drug, nič manj „uraden“, le malo bolj prozoren in „srbski“ film iz iste famozne hiše DUNAV, je film Miomirja Stamenkovića **Stvaranje Jugoslavije**, ki na prav neverjeten, primitiven, v svojem pansrbskem univerzalističnem zanosu, predstavlja Jugoslavijo kot „srbsko“ tvorbo par excellence, prilagajajoč vsakršne zgodovinske resnice za svojo trenutno rabo in potrebo o glori (glorifikaciji) srbske soldateske po prvi vojni. Ne gre, da bi se posebej razpisali o tem filmu, ki mu na svoj način sledi, tipično Novakovičevsko-nogometno-balkansko metaforično primitivno „po vanrednih merah“ stremeč film, ki „metaforično vidi rešitve prav v teh „posebnih ukrepih“, ki naj bi kajpada kaznovali in urejali vsakršni kaos

na tem koncu sveta, kot edini možni varianti urejevanja odnosov.

Očitno je prav skozi produkcijo DUNAV FILMA iz BEOGRADA najbolj nedvoumno spregovorila **Ideologija** oziroma njen „estetski“ kod. To je v zadnjih nekaj letih najbolj očitno vstop politike v film, oziroma najbolj „političen film“ ali drugače rečeno — najbolj neprikrita filmska artikulacija *misli* in *hotenj* državne(in) vladajoče birokracije, ki si kajpada polje kratkega in dokumentarnega filma jemlje za reproduciranje svojih namenov in proklamacij. Na ta način je področje kratkega in dokumentarnega filma seveda povsem ločeno od televizije in tudi celovečernega filma, nekako zopet dobiva svojo imanentno poetiko, ki je bila dosedaj zabrisana oziroma prikrita, ali vsaj ne do kraja izdelana, posebej seveda segment (angažiranega) političnega filma.

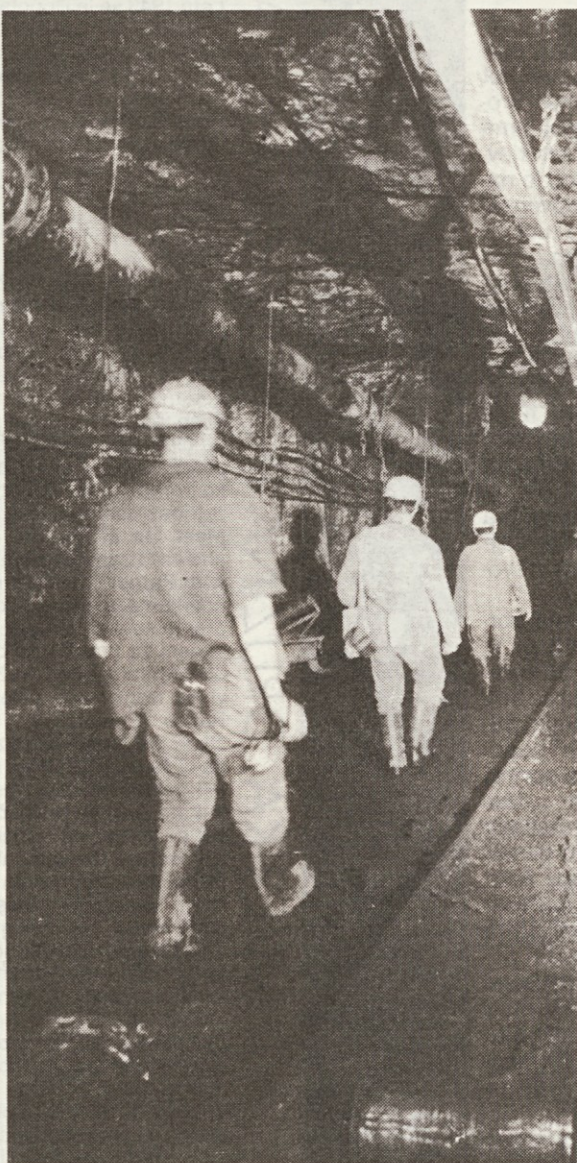
Na drugi strani te ofenzivne državno-ideološke reprodukcije so filmi, ki „kažejo“ dejansko „stanje stvari“, ki morajo v tem trenutku še vedno svoj kritični diskurz oblikovati bolj implicitno, da ne bi vstopili na polje kritike, ki v neposredni obliki letošnje, oziroma prejšnje leto še ni bila mogoča, saj je odločilni, prvi korak naredila šele uradna linija... „Kritičnost“ filmov **Posveta ljudskom umlju i bezumlju** Nikole Babića, **Pitka voda i sloboda II** Rajka Grlića, 32 Nadnice Petra Krelje*, **I pad je let** Želimira Gvardiola, Nacionalna penzija **Milutina Kosovca** idr. je tedaj usmerjena v razkrivanje absurdov in represije vladajočega sistema, ki v svoji „revolucionarnosti“ zmora producirati le absurde in kaos, kot „rešitev“ iz tega, pa zmora ponuditi le še represijo in popolno deziluzijo, nemoč, brezpravnost in obup... Ko govorimo o kritičnosti in angažiranosti teh filmov je treba seveda povedati, da jih nikakor ne moremo primerjati (v tem hipu pač!) z naravnost neverjetno spretnostjo narejenimi filmi iz državnih uradov, kajti takšni uradni politično manipulativni poetiki je kos lahko le direktna in do kraja neskrupulozna poetika, kot jo je poznal čas „črnega vala“, kjer se govori o stvareh z njihovimi praviimi besedami in ne zgolj „metaforično“. Prav v tem je odpiranje novega na področju kratkega in dokumentarnega filma, uveljavljanje (možnosti) angažiranega in kritičnega filma in do neke mere tudi nove poetike kratkega in dokumentarnega filma, ki bo verjetno veliko bližje neki temeljni resnici (tukajšnjega) sveta, kot pa je bilo mogoče sedaj. Ne gre seveda za kakršnokoli „priključevanje“ poetike „črnega vala“, ki naj bi bila nekakšna poetika kritike „izključna“, ampak bolj za odpiranje novih možnosti, bolj radikalnih in odprtih, hkrati s tem pa

* Letošnji „labinski dogodki“ so svojevrstna afirmacija „družbenokritične“ in problemske senzibilnosti kratkega filma, ki zmora registrirati ključne premike in probleme znotraj naše družbe... Kreljin film na dovolj pretresljiv način tematizira točno tiste obupne okoliščine, ki so botrovala „labinskim dogodkom“, naravnost obupne razmere, v katerih delajo in živijo rudarji, da združijo na samem robu naše družbe... Hkrati pa ta film dovolj (metaforično) učinkovito tudi usodno in vseobsežno brezbriznost, ki zajema celoten družbeni prostor, v katerem so možne takšne in vsakršne človeške tragedije, ne da bi le-te zanimale kogarkoli...

ki je prepoznala svoj priljubljeni konzumni vzorec, se je veselo odzvala. Med „igranimi“ filmi pa je letos zmanjkala tista forma, ki je pred leti vedno znova prinašala boscanskim avtorjem posebna priznanja. Ti so namreč do skrajnih meja zastavili delo in koncept svojih filmov na kombinaciji „igre“ in „dokumenta“ in iz tega proizvajali čisto posebne, intenzivne „prepričljive“ učinke. Letošnji koncept filmov je obveljal očitno kot močnejši, saj „nepo-

sredna“ stvarnost kaže še največjo mero absurda... Ostali letošnji igrani filmi so se povečini „igrali“ povsem bizarne in ne- navadne igre, njihova prozornost je bila več kot očitna, tako kot njihova slepa ulica... reči pa je mogoče, da so se igrane- ga filma oprijemali predvsem mladi avtor- ji, debitanti in morebiti je pričakovati v pri- hodnje (tudi v zvezi z afirmacijo IGRANE- GA Radovičevega filma) nov, kvalitetnejši in polnejši segment igranega kratkega fil-

tudi za prevrednotenje celotnega položaja kratkega in dokumentarnega filma, ki bi na ta način lahko znova zavzel svoje, do- volj avtentično mesto med televizijo in ce- lovečernim filmom. Pri takšnem poudarja- nju te konfliktna situacije, ki se za zdaj do- gaja izključno znotraj segmenta „politič- nega“ filma, ne gre za opisovanje dogaja- nja na polju tega kot za edino vredno in polno, vendarle konfrontacija, ki se zač- nja prav tu, lahko v temeljih pretrese za se- daj dokaj sterilno strukturo kratkega fil- ma, znova postavi v ospredje neke bolj ak- tualne resnice in razmerja (tega) sveta in se manj ukvarja z nekimi splošnejšimi in univerzalnimi temami, ki so vse preveč prazne, da bi zmogle neko bolj avtentično govorico. Namreč prav to se je v veliki meri dogajalo tudi na letošnjem festivalu s te- mi, recimo jim univerzalniji temami, ki se vedno znova in znova ukvarjajo z vrsto bizarnih manifestacij človeškega bivanja, posebneži in zanimivimi marginalci vseh vrst, z različnimi umetniškimi vizijami in svetovi ipd. V tem okviru lahko naštejemo resnično nekaj filmov, ki daleč presegajo povprečje in se predvsem filmsko formal- no dovolj poglobljeno in domiselno ukvar- jajo s svojim predmetom. Najprej je seve- da treba nekaj reči o filmu Nenada Puhov- skega **Bučan — Triptih**, ki je zmogel z izvrstno in domiselno filmsko artikulacijo — s premenami animiranega in dokumen- tarnega filma — dočarati svet slikarja in grafika Borisa Bučana, njegovo svojevrst- no plakatno slikarstvo in njegov odnos do sveta sploh. Gre predvsem za izvrstno for- malno filmsko igro, ki uspe sama zase po- kazati Bučanovo poetiko in njen odnos do sveta, njeno usodo v njem in tudi njeno zgolj-igro, ne da bi pri tem rabila nek pov- sem hladen verističen dokumentarni pri- stop, zavezan samo ilustriranju predmeta. Tako smo priče interakciji filma in slikar- stva, njuni ko-produkciji in sintezi, njuni igri, ki uprizarja hkrati resnico obeh... Dovolj iskrič in ironičen, hkrati pa tudi filmsko formalno rafiniran je kajpada film Miloša Radovića **Iznenandna i prerana smrt pu- kovnika K. K.** (nagrajenec letošnjega Can- nesa na področju kratkega filma), film, ki zna korektno in v miniaturni pokazati vesolj- ni idiotizem Sistema, Subordinacije ipd. O podobni bizarni in primitivni kolektivni karakteristiki teh časov in krajev „govori“ animirani film **Utakmica** Krešimirja Zimo- nića, vendar mu manjka več kulture, saj bi lahko filmsko dovolj prepričljivo in zani- mivo in manj ilustrativno prikazal orgia- stičnosti sodobne športne industrije... V okviru igranega filma je treba poleg Ra- dovičevega filma omeniti tudi uspeh, po- sebej med občinstvom priljubljenega fil- ma **Konzerva** Zagrebčana Zrinka Ogreste, ki je napravil tradicionalno melodramo v okviru kratkega metra in kajpada publika,



32 plač,
režija Petar Krelja



Potovanje gospoda Elliota,
režija Rudolf Borošak
Konzerva,
režija Zrinko Ogresta



* Posebej bi bilo potrebno zapisati kako pomembna je bila afirmacija jugoslovenskega kratkega filma pri nas prav skozi to nagrado v Cannesu. Nenadoma je v zavest vseh prišlo dejstvo in seveda začudenje, da nekaj takega kot je fenomen kratkega in dokumentarnega filma sploh obstaja in sploh nekaj pome- ni!!

ma, ki bo sicer moral najti bolj zavezujoče teme, manj vsebinskega in filmskega blefa in več avtorskega pristopa.

O animiranem filmu ni mogoče izreči kakšnih posebnih besed — (pod)povprečje, izživljanje v vsakršnih eksibicijah in domislicah, ki so se povečini zadovoljevale z nekakšnimi splošnimi obrazci in „resnicami“ o svetu, povečini na nivoju karikiranja... Ni bilo nikakršnih pretencioznejših niti medijskih niti miselnih projektov, ki bi bile omembe vredni...

Slovenci smo na letošnjem Beogradu znova dokazali, da je kratki film za nas povsem nekaj nepomembnega — najprej kot sredstvo za „bogatenje“ televizijskih programov“, potem kot poligon popolnoma inventivnih ali vsaj polpismenih avtorjev. Odveč je govoriti, da dilema, ki smo jo nakazali na začetku ne velja za slovenski kratki film vse dotlej, dokler ne bo tudi na področju kratkega filma oblikovana „nekakšna“ kulturna in vsebinska politika in odnos do tega filma. Reči je mogoče celo to, da je prav nagrada za življenjsko delo Jožetu Pogačniku in letošnji slovenski kratki filmi (skupaj seve s Pogačnikovimi!) svojevrsten dokaz o koncu kratkega filma pri nas. Še več — vprašati se je mogoče celo, kako je mogoče, da nekdo pri zdravi pameti „pusti“ tak film, kot je npr. 40 minut dolgi **Portret Neže Maurer** famoznega Talal Hadija?! to vendar presega vse meje zdravega razuma! In Jože Pogačnik s svojo letošnjo **Budnico**?!

Kot povsem televizijski film, oziroma portret, je mogoče reči o **Vladu Kozaku**, da je povsem korekten, vendar nikakor ne zaradi kakršnihkoli režiserjevih domislic, ampak, predvsem zaradi Kozaka samega, Štihovih provokacij in njegove „režije“ pogovora. Podobno bi lahko rekli tudi za portret **Zvonimirja Rogoza** Janeza Drozga... Malo več intelektualnega in dramaturškega ukvarjanja s temo bi gotovo veliko pomenilo animirano/igranemu filmu **Copy** Borisa Benčiča, ki kljub vsakršnim domislicam, poznanim že iz prejšnjih avtorjevih del, neustavljivo drsi v praznino. Nekaj podobnega bi se dalo reči Slakovemu **Portretu Avgusta Černigoja**, ki pa kljub vsemu kaže vsaj to, da avtor obvlada filmsko artikulacijo, če že ne zmore reči kaj bistvenega in pomembnega o „predmetu“ svojega filma.

Gostobesedni in ironični film **Moj premalo slavni stric**, to nedeljsko dopoldnevno programsko mašilo bi se vsekakor lepše podalo ljubljanski televiziji, kot pa kinematografu, kjer seveda bedasta in kislironična ploha besed Branka Miklavca mora ubiti še tako dobronamerne gledalca... Le komu je spomenik ta film?! In drugi?!

Očitno je, da je slovenski kratki film povsem mrtev rokav, popolna kastracija — „ojalovitev“ — vsakršne resnejše, zavezujoče miselne ali pa medijske geste. Kot da ne bi bilo tukaj, med Slovenci, ničesar, kar bi lahko vfilmali na res polnovreden način, nič tragično protislovnega, nič potlačenege, kar bi izbruhnilo v film? Ali pa je prisotnost ZA-POVEDI na Slovenskem res tako močna, da „ojalovi“ vse kar je filmskega, mislečega?!

zgodovina filma

FILMI DOUGLASA SIRKA

Leta 1949 se je Douglas Sirk za krajši čas vrnil v Nemčijo, toda ta dežela mu ni imela veliko povedati in tudi on njej zelo malo. Videl je, kako so ljudje v gledališču slavili „Hudičevega generala“ in začutil, da njihovo navdušenje ne velja igri, temveč ljudem v nacističnih uniformah. Niso mu odpustili, da je bil emigriral, in doumel je, da se niso spremenili. Douglas Sirk se je spet odpeljal v Ameriko in tam za Universal posnel serijo manjših in v splošnem manj karakterističnih filmov — „americano“ — ki pa so v jedru že zametki njegovih melodram iz petdesetih let. Ne nazadnje je v tem majhnem ciklu malomestnih filmov, ki jih je sam imel za svoje „ameriške filme“ (majhna dvosmiselnost), prikazal doživetja, ki si jih je nabral v ameriški provinci. Kljub zvečine okorelim scenarijem je režiser tudi v teh filmih ustvaril zares izbrušeno in kritično podobo ameriške družbe.

Has Anybody Seen My Gal? (Je kdo videl mojo nevesto? — 1951) je, denimo, komedija, ki govori o malikovanju denarja. Multimilijonar (Charles Coburn) se predstavlja kot revež, da bi tako preskusil hčerko svoje nekdanje ljubice in njeno družino, saj bi ji rad z oporoko zapustil svoj denar. Skrivaj uredi, da pride družina do večje vsote denarja, ki pa prinese le nesrečo. Film je oris malomeščanske družbe v dvajsetih letih, ko človekovo miselnost obvladujejo denar, vzpenjanje na družbeni lestvici in prikriti užitki, omejujejo pa jo družbene spone. Sistem, ki se tako poraja, ogroža čustva in upe, namesto njih stopajo v ospredje prevzetnost, samoprevara in laž.

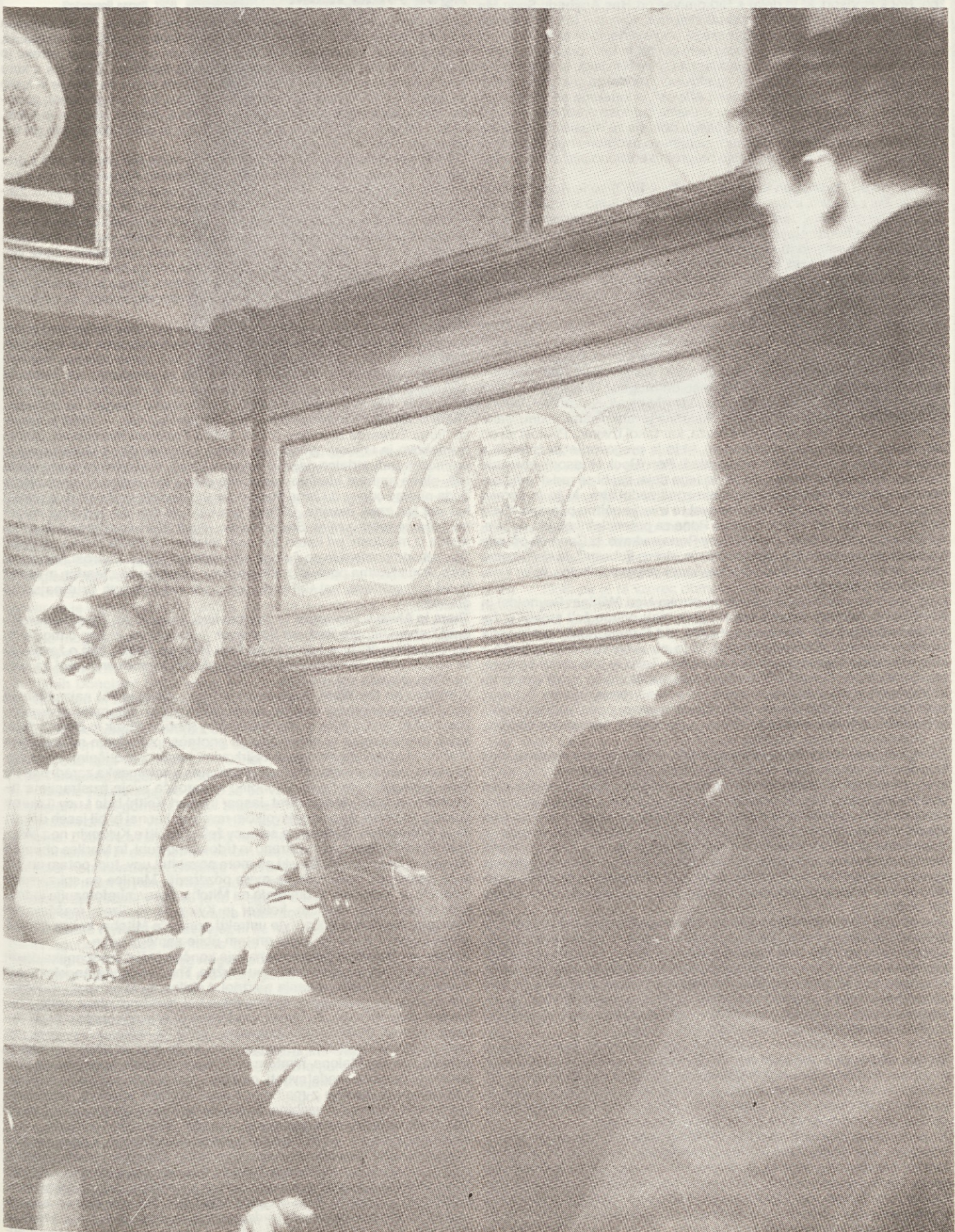
Meet Me at the Fair (1952) govori o nagnjenju lastnika „medicine shown“ (Dana Daileya) do sirote, ki jo pobere na cesti. V **A Weekend with Father** (Vikend z očkom — 1951) se vdovec (Van Heflin) z dvema hčerkama poroči z vdovo (Patricio Neal), ki ima dva majhna sina. Poprej je seveda potrebno rešiti kopico zapletov, pri katerih gre v poglavitnem za pravico do osebne sreče. Rešitve se nekolikanih razhajajo z običajnimi modeli družinskih komedij, ko se družina slej ko prej postavi na trdne noge šele na temelju restavracije starševske avtoritete. Ravno otroci so tukaj razumevaljoči, prilagodljivejši, in kakor so odrasli, ki jim je naloženo zgledno življenje, smešni v svojih prizadevanjih, da bi še ulovili kanček sreče, tako znajo otroci „vzgojne cilje“, ideologijo krepitve in strategije videza večje obrniti sebi v prid. Otroci, ki svojim staršem ne privoščijo ljubezni, so v Sirkovih filmih nekaj običajnega; so pôrok, da trpljenja ne bo konec.

Komedija z Divjega Zahoda **Take Me to Town** (Pustolovka — 1953) pripoveduje o ovdovelem „rovrtarju“ (Sterling Hayden) in njegovih treh sinovih, ki najdejo v plesalki Vermillion O'Toole (Ana Sheridan) novo ženo in mater. Tudi tukaj gre za pravico do sreče, ki sta ji na poti konvencionalizem in družbenomoralna norma. Happy end se izteče na igralškem odru z melodramo iz devetnajstega stoletja. Srečni konec, kakršen v resničnem življenju ni mogoč, se udejani v opojni fantastiki melodrame. „Kraljevi sli ne prijezdijo ravno vsakokrat,“ pravi Brechtovec Sirk. Otroški liki so razdvojeni. Četudi niso hudobni kot v drugih filmih, delujejo nekako tipsko kakor bi jih potegnili iz prikupne slikanice (Ulrich Kurowski).

Vsi ti komedijantsko obarvani, malce sarkastični filmi pripovedujejo o ljudeh, ki si pri izpolnjevanju preprostih želja lahko pomagajo s preprostimi sredstvi. Zmago individuumu nad družbeno zahtevo je bilo — domišljijjsko — še mogoče upodobiti, ker je bila ideja o ljubeznivem outsiderju in o slovesu, ki ga je ta idealni lik ameriške mitologije užival tudi pri vsakdanjih ljudeh, še zmeraj — četudi ne absolutno — v veljavi. V njegovih melodramah, ki so sledile tem filmom, tudi najpreprostejše želje niso mogle več biti izpolnjene, v outsiderju pa protagonisti niso videli priložnosti za samouresničenje, temveč prejkone tisto najstrašnejše, kar se človeku lahko pripeti.

Outsiderka postane junakinja **All I Desire** (Vse moje hrepenjenje — 1953), zgodbe o Naomi Murdoch (Barbara Stanwyck), ki se po desetih letih odsotnosti vrne v svojo družino, v svoje mesto. Sanje o igralski karieri so se ji razblinile. Družina, predvsem mož in najstarejša hči, jo sprejme hladno, ravno tako tudi meščani. Spet se nekoliko zbliža z družino, toda malomeščanska družba ji ne oprostí niti odsotnosti niti dejstva, da je imela nekoč razmerje z drugim. V oporo ji ostane le najmlajša hči Lily, ki je ravno debitirala na odru, toda hči jo bolj občuduje, kakor jo ima rada. Mir, ki ga Barbara Stanwyck išče in pred katerim je nekoč zbežala, ji ni dan, in ko se s svojimi zahtevami spet pojavi njen nekdanji ljubimec, postane zid nezaupanja in predsodkov nepremostljiv.

Sirk o tem: „V tem filmu igralko (Stanwyckovo) zagrinja nesentimentalna žalost spriču uničenega življenja. To je bila študijska osnova za 'igralko' v **Imitation of Life** (Imitacija življenja — op. prev.). Vrača se iz imitiranega življenja. Imelo me je, da bi filmu dal naslov „Stopover“. Stanwyckova ne doseže več cilja svoje ljubezeni — nekaj jo pri tem ovira. Vrne se domov z vsemi svojimi sanjami, s svojo ljubeznijo — in ne najde drugega kot to prostaško, nizkotno ameriško družino iz srednjega sloja.“ („Stopover“ je naslov romana Cara Brinka in je bil uporabljen kot osnova za scenarij, pomeni pa vmesno postajo, postanek na poti.). Družine, kakršno je Sirk orisal že v svojih nemških filmih, se pri njem



kar najprej pojavljajo, in sicer kot majhni socialni sistemi, katerih glavna naloga je varovanje lastnine in statusa. Ti sistemi pa so ograjeni, če matere gojijo erotične potrebe. Sirkovi filmi pojasnjujejo, da družina v skladu s popularno mitologijo še bolj kot na „kastaciji“ moža temelji na seksualni razlastitvi žene. Družina — kakor jo riše Sirk — je zadnja točka v razvoju civilizacije in konec človeka, ki ima naravo in ne samo navade. Ti filmi prikazujejo, kakšne kazni doletijo ljudi, če ne krotijo svojih 'divjih' impulzov.

Isto leto kot *All I Desire* je nastal tudi Sirkov edini dramatični vestren *Taza, Son of Cochise* (Taza, Coshisov sin), melodrama o sožitju med belci in Indijanci, kakor so tudi drugi njegovi filmi melodrame o sožitju med ljudmi (ki jih navdajata strast in čutnost) ter belo, puritansko družbo. Rock Hudson, ki je delal s Sirkom vse od *Has Anybody Seen My Gal* (in ki bi brez Sirkova težko postal zvezdnik, kakršen je bil ob koncu petdesetih let), igra Tazo, indijanskega poglavarja, ki bi svoje ljudstvo rad pripravil do tega, da bi priznalo belo oblast in tako preživel. Tudi v tem filmu igra tistega „vmes“, Indijanca nič-več-divjaka, ki se je bil prisiljen sprijazniti s civilizacijo; je zgodovinski model za „naravnega fanta“ kot, denimo, v *All That Heaven Allows*, v katerega se zaljubljuje tudi matere, vdove pionirjev, sklala naravne čutnosti sredi morja odpovedovanj, in vendar tudi poln globokega občutja za rituale civiliziranih, za njihovo ponarejenost kakor tudi za njihovo neogibno nujnost, naposled nekdo, ki mora žrtvovati svojo preprosto erotično silo ali pa propasti.

V Magnificent Obsession (Čudovita moč — 1953) se je Rock Hudson prvič srečal z žensko, kakor je bila Jane Wyman. Njuno srečanje se odigra na robu groteske: Jane Wyman je vdova slavnega zdravnika, Rock Hudson pa je bogat playboy, ki ji dvori na svojstven aroganten način. Zaradi njegove vsiljivosti se zaplete v nesrečo, pri kateri izgubi vid. Da bi poravnal svojo krivdo, se Hudson spet loti študija medicine, ki ga je nekoč pretrgal, in tudi sam postane slaven zdravnik. Na koncu se mu posreči, da Jane Wymanovi, ki jo v resnici ljubi, z neznansko težavno operacijo vrne vid.

All That Heaven Allows (Vse kar nebo dopušča — 1954) je Universal založil z namenom, da bi ponovil presenetljiv uspeh, ki ga je „Magnificent Obsession“ doživel pri občinstvu; spet gre za tehnikolorni film z Rockom Hudsonom in Jane Wymanovo. Toda v svoji kritiki gre Sirk dlje kot doslej; kolikor je to pri njem sploh mogoče govoriti, je v njem gotovo ključ za razumevanje drugih njegovih filmov. Na začetku vidimo hišo z velikim vrtom; jesen je, jesen, kakršna se lahko samo v kinu. Jane Wyman, lastnica hiše, je izgubila moža, kar takoj izvem. Poslovi se od prijateljice Sare (Agnes Moorerhead), ki jo je pregovorila za zmenek v vaškem klubu. V njenem vrtu dela mladi Ron (Rock Hudson); obrezuje drevesa. Pravzaprav mu ni nič več od tega dela, saj bi se rad docela posvetil gojenju dreves; tako izpolnjuje zgolj zadolžitve, ki jo je sprejel njegov rajni oče. Ko Cary (Wymanova) to izve, je očitno očarana. (Šele dejstvo, da nima več očeta, napravi Rona za potencialni objekt pozele.) Ker Sara nima časa, povabi Cary Rona na kavo. Iz Caryinih oči sije hrepenjenje po Ronu. Na njenem vrtu je „drevo ljubezni“, ki cveti samo tedaj, če se dva ljubita; Ron ji podari šopek jesenskih listov, ki jih v naslednji sceni razvršča.

Cary ima lepo rdečo obleko in njuna otroka Ned (William Reynolds) in Kay (Gloria Talbott) opazita, da si njuna mati očitno želi stopiti iz žalostne osamljenosti. Vendar pa mislita, da Caryna nova lepota velja staremu Harveyu (Conradu Naglu), ki jo ob večerih včasih odpelje v klub in ki si ga Ned in Kay želita za očima. Tako bi bile stvari spet postavljene na pravo mesto. Toda Cary kratkomalo noče igrati igre in tako zapolniti vrzeli v družini, v resnici je polna hrepenjenja po ljubezni. Neki umazani tič, kakršnega je najti v slehernem podeželskem klubu, jo poskusi poljubiti, ampak to skupaj s Harveyevo neznansko spodobno impotenco ni tisto, kar išče.

Barvna dramaturgija filma zelo natančno razločuje oba svetova, med katerima se nahaja Cary: hlad v njeni družini, ta bledorumeni in modri svet, v katerem je poleg svojih otrok osamljena, Ned, ki meša tako slastne martinije, Kay, ki besediči o psihologiji in ki prijatelju odpredava vse o libidu, preden mu pusti, da jo poljubi; na drugi strani pa svet njenih čustev, topla rdeča in oranžna barva hrepenjenja, upanja in izpolnjenja erotičnih impulzov. V Carynih očeh se svet nenehno spreminja, neprestano niha med dvomom in vdanostjo. (Sirk je, denimo, spremenil osvetlitev sredi scene, v kateri se Ned postavi po robu materinemu načrtovanemu zakonu z Ronom, kakor da bi mati hotela zagrešiti zločin.)

Ron povabi Cary v drevesnico; ta se tam navduši nad starim mlinom, iz katerega bi bilo — kakor meni — mogoče napraviti ljubko stanovanje. Ljubezensko zgodbo med Ronom in Cary podkrepi Ronovo prizadevanje, da bi njeno idejo prestavil v dejanje; šele precej kasneje bo ugotovila, kako se ji je s tem približal. Še drugače se Cary seznani z Ronom na majhni zabavi z njegovimi prijatelji: snidejo se mladi in stari, se pogovarjajo, jedo in plešejo; nikakršnih pregrad ni med njimi, pregrad, ki so tako nepremostljive v njeni družini ali v klubu.

Rainer Werner Fassbinder, ki je Sirkova zelo občudoval, takole opisuje storijo: „Rock pa je petnajst let mlajši od Jane in Jane je docela integrirana v družbeno življenje majhnega ameriškega mesta; Rock je primitiven in Jane lahko zares marsikaj izgubi, svoje prijateljice, ugled, ki ga dolguje umrlemu možu, svoje otroke. Rock je spočetka zaljubljen v naravo, Jane pa najprej ne ljubi ničesar, ker ima vse.“

To je nekaj zasačkanih izhodišč za veliko ljubezen. Ona, on in okolje. V bistvu pa je takole. Ona je blago materinska, dela vtis, da se bo ob primernem trenutku stopila. In človek kar razume, da se je Rock vnel zanj. On je drevesno deblo. Čisto prav ima, ko hoče biti notri v ženski. Okolje je hudobno. Vse ženske imajo velika usta. Razen Rocka v filmu ni drugih moških, tukaj so pomembnejši stoli ali pa kozarci. Po filmu je ameriško malo mesto zadnji kraj na svetu, kamor bi se podal. Stvari se

zgodovina filma

potem iztečejo tako, da Jane nekega dne reče Rocku, da ga zapušča zaradi prismuknjenih otrok in tako naprej. Rock se pretirano ne bojuje, saj ima vendar naravo. In Jane sedi pred nami na sveti večer, otroka jo bosta zapustila, za božič pa sta ji podarila televizor. Zdaj nas v kinu stre. V tem trenutku doumemo marsikaj o tem svetu, kakšen je in kako se igra z nami. Pozneje se Jane vrne k Rocku, ker ima glavobol; glavobol ima vsakdo med nami, ki prerediti kavska. Ampak zdaj, ko je tukaj, to še ni happy end, čeprav sta skupaj. Kdor si dela take težave pri ljubezni, pozneje ne more biti srečen.

Torej o tem dela filma tale Sirk. Človek ne more biti sam in tudi z drugimi ne. En sam obup so ti filmi. *All That Heaven Allows* pričinja s panoramo malega mesta. Nad njo so imena. Vse je videti zamorjeno. Žerjav se nato popelje nizdol do Janine hiše, pred njo je ravno prijateljica, ki prihaja vrniti staro posodo. Resnično pusto! Oddaljen za zasak žerjava stoji v ozadju Rock Hudson, nejasno viden, kakor statist v kakšnem hollywoodskem filmu. In ker prijateljica ne more spiti kave z Jane, popije Jane kavo s statistom. Tudi tukaj je v ospredju še zmeraj samo Jane Wyman. Rock še zmeraj ni zares pomemben. Ko pa to postane, tudi njega kamera posname od blizu. Tako je preprosto in lepo. In vsakemu jasno.

Ta opis do neke mere razodeva tudi razločke in stične točke med melodramo petdesetih let in nemškim filmom sedemdesetih let. Iz problemov je nastala nekakšna slogovna oblika, ki ji lahko rečemo manierizem, razhajanje za dvajset let, za ocean in za vprašanje, ali živimo in delamo filme zoper obup ali zanj. Vseeno pa je melodrama še zmeraj edini žanr, v katerem gre za srečo, ki jo moramo izterjati od življenja.

There Is Always Tomorrow (Zmeraj pride jutrišnji dan — 1956) je 'remake' filma Edwarda Slomana iz leta 1934 s Frankom Morganom, Binnie Barnesovo in Loisom Wilsonom. Clifford Groves (Fred MacMurray) je premožen industrialec, lastnik tovarne igrač. V njegovem svetu vlada red, giblje se med idealno harmonijo doma in uspehom zunaj njega. Toda njegov odnos do žene Marion (Jean Bennett) in do otrok je komaj kaj več kot zgolj navada. Clifford gre sam na dopust, ker žena zaradi nesreče ne more z njim. Sreča Normo Miller (Barbara Stanwyck) prijateljico iz mladosti, pri kateri želi najti tolažbo. Starejša otroka ga obtožita zakonolomstva in se še bolj odvrtna od njega. Zaproši Normo za roko. Toda Norma poskusi rešiti družino; pogovori se z Marion in otroki in od njih zahteva, naj Cliffordu pokažejo več ljubezni. Družina se bo ohranila.

There Is Always Tomorrow je črnobel film, kakor je *All That Heaven Allows* barven (lepota Barbare Stanwyck je črnobela), je film o moškem, ki hoče uiti iz družine, kakor je *All That Heaven Allows* film o ženski, ki se počuti ujeta v svoji družini. **There is always tomorrow** izzveni na koncu filma domala kot groznja.

V Written on the Wind (Zapisano v vetru — 1956) je kar najznačilnejše upodobljena enotnost družine, doma (lastnine) in malomeščanske družbe: brat in sestra Kyle in Marilee Hadley (Robert Stack in Dorothy Malone), predstavnika in hkrati žrtvi te enotnosti z imenom milijonarske družine Hadley, sta med vsemi Sirkovimi junaki z erotičnimi obsesijami skoraj najbizarnejša: Marilee je žalostna nimfomanka zaradi neuslišane ljubezni, Kyle pa je alkoholik, ki sprošča svoje frustracije s histroznimi ekscesi. Njegov brat Jasper (Robert Keith) izda Lucy (Lauren Bacall), da ima Kyle pod zglavnikom revolver, kar naj bi bil jasan dokaz, da je impotent. Vseeno pa se Lucy želi poročiti s Kylom in ne z Mitchem (Rock Hudson), ki jo iskreno in trdovratno ljubi. In Marilee obupuje ob svoji ljubezni do Mitcha, ki ne more pozabiti Lucy, tudi potem ne, ko je že poročena. Lucy Kyla ne more pozdraviti, Marilee pa spi z vsemi moškimi, ki kakorkoli spominjajo na Mitcha. Njena nimfomanija je tolikanj maščevanje moškim, kolikor je Kylow alkoholizem maščevanje ženskam. Na koncu hoče Kyle ustreliti prijatelja Mitcha, ker ga ima za očeta Lucynega otroka, toda pri tem ubije samega sebe.

Written on the Wind nekako označuje končno točko meščanske družine na njeni poti po zgornjem robu družbe, **The Tarnished Angels** pa slika mejo obubožanja, drsenja navzdol. Labilnem ravnovesju meščanske družine je enako nevarno bogastvo kot revščina, oboje pelje v nekakšen duhovni kaos. Za konec se Marilee, ki si je nakopala mnogo hudega, posveti družinskemu bogastvu, naftnim vrelcem vseprek po svetu, očetovi dediščini. „Douglas Sirk, ki jih ima za uesti, na koncu prikaže Dorothy Malone, nimfomanko, v prepašanem kostumu, da si je strožje ni mogoče predstavljati, na kraju, kjer je umrl njen oče, kako se z vitkimi prsti igračka z majhnim zlatim vrtalnim stolpom, simbolom njene nove življenjske vsebine: penilo se bo črno zlato (in nič več sperma), toda Ojdpd bo vseeno zmeraj navzoč!“ (Francois Truffaut).

Interlude (Medigra — 1957) govori o potovanju v Evropo, kakor nekateri njegovi nemški filmi obravnavajo potovanje v Ameriko; v obeh primerih pa gre za izpolnitev nejasnega hrepenjenja. Film se odigra v nekakšnem Münchnu, kakršnega naj bi doživel ameriški turist, pijani reklamni fotograf, ali nekdo, ki je do ušes zaljubljen. Na poti skozi mesto je vsakdanja geografija odveč; vlada geografija sloga in občutja. Pikel je požrl vse, kar ni bleščeče ali „kičasto“. V mesto pride mlada Američan-

The Tarnished Angels je film o nekom moškem, narejen pa je v črno-beli tehniki. Podobno kot v **Written on the Wind** je Robert Stack moški v ojdipovskem razmerju s smrtjo (deloma ima tudi „fašistoidni“ značaj), ki svoje strahove pred medsebojnimi odnosi in impotenco (potenca v takem sistemu ne bi bila toliko način, kako reagirati na odnos, temveč kako ga nadzirati ali sploh odvrniti od sebe) projicira v falične simbole in rituale, ki se naposled lahko uresničijo samo z ubijanjem. Medtem ko smrt patriarhalnega junaka cele serije melodram tega časa

Danes se spodobijo reči, da je široko platno prevara. Toda vsem tem Renéjem, ki jim v glavi manjka jasnih idej, vljudno pravim: limona! Če se hočemo dokončno prepričati o tem, da kinemaskop v resnici pomnoži normalni format, je dovolj, če si ogledamo zgolj zadnja dva Douglassa Sirka. Pri tem si človek ne more kaj, da ne bi rekel: naš stari režiser se je spet postavil na mlade noge in z neznansko trdnimi zasuki, primiki in odmiki kamere potolkel mladeniče na njihovih lastnih tleh. Osupljivo lepo pri tem prepletenem potovanju kamere je hitrost izvedbe, ki je zaradi nejasne slike videti večja, kot je v resnici, in ki ustvarja vtis, da gre za obrate z roko, čeprav so vsi premiki opravljeni z žerjavom, nemalokrat tako, kakor da gre za vrtljive ribse s svinčnikom kakšnega frago-



Imitacija življenja, 1959

narda z zapleteno mašinerijo. Zadnji nasledek, kdor ni videl in oboževal Liselotte Pulver, ko je tekla po nabrežju vzdolž nekakšnega Rena ali Donave, ko se je na lepem sklonila, da bi se splazila pod neko ograjo, se — hop — izvila iz kolkov in zravnala, kdor v tem trenutku ni videl debele Mitchell Douglasa Sirk, kako se je hkrati sklonila in se nato — hop — zravnala z enako prožnim sunkom svojih meč, ta — kako pribiti — še ni videl ali pa ne ve, kaj je lepo.“ (Jean Luc Godard).

Imitation of Life (Dokler bodo ljudje — 1959), Sirkov zadnji igrani film, pripoveduje o Lori Meredith (Lana Turner), igralki brez angažmaja, ki živi sama s hčerko Susan. Obe se nekega dne seznani z Annie Johnson (Juanita Moore), s črno, ki prav tako živi s hčerko — Sarah Jane. Annie postane Lorina gospodinja (Lora si še zmeraj prizadeva za angažma na Broadwayu) in obenem vsaj deloma tudi nekakšna nadomestna Susanina mati. Sarah Jane je „skoraj bela“ in si močno prizadeva, da bi se kot taka tudi uveljavila. Potem ko je nekajkrat hudo razočarana zaradi ciničnega in izkoriščevalskega teatarskega podjetništva in odvrtnih pomehkužencev, se Lori vendarle posreči dobiti vlogo v neki igri. Postane občudovana zvezda. Spričo tega vzpona se odtuji prijatelju Stevu (John Gavin). Postane ljubica pisca (Dana O'Herlihyja), ki mu dolguje svoj uspeh.

Medtem minejo leta. Lora je zvezda, ki pa se hkrati silno težko istoveti s svojim delom. Šele ko zapusti svojega sponzorja in zamenja komedijantstvo z dramatičnim igraltvom, jo navdajo nove moči. Toda vse bolj ugotavlja, kako sama je. Susan (Sandra Dee) se vpiše na fakulteto; ko Lora snema v Evropi, se Susan zaljubi v Steva, ki še zmeraj ljubi Loro. Beli prijatelj Sarah Jane (Susan Kohner) ugotovi, da je njena mati črka in jo prebota. Susan zapusti mater in dom in se kot plesalka odpelje v Los Angeles. Ko izgubi hčerko, Annie ne more več živeti; potem ko dvakrat poskusi, da bi z njo govorila, prvič, da bi jo pripeljala nazaj, in drugič, da bi ji zaželela sreče, premine. Dan poprej je Susan izvedela za načrtovano poroko med materjo in Stevom; v obupu materi očita, da ji je v življenju dala vse, samo najvažnejšega ne, ljubezni. Na Anninem pogrebu se srečajo Lora, Susan in Sarah Jane. Držijo se za roke; toda nobena med njimi nima več pravega upanja.

Melodramo v poglavitnem razlagajo kot prikaz čustev in občutkov v njihovi plakativni, umetni in nepsihološki obliki — tudi če je v zvezi s še tako nespornim mojstrom tega žanra; pri vsej obrtniški spretnosti, ki smo jo, denimo, pripravljeni priznati njenim ustvarjalcem, ostaja, najsi jo ti suvereno obvladajo ali ne, prejkone kič. (Ni naključje, da se o Sirkovih filmih opredeljuje več režiserjev — pravzaprav je teh več kot samih kritikov — kot o filmih mnogih drugih režiserjev, in to v smislu, da so vrednost teh filmov prepoznali tistikrat, ko so jih prvič videli v kinu.) Tako je pot, ki si jo je v nemški kritiki utrl Douglas Sirk, pot poroga, s katerim se meša občudovanje, ali pa pot občudovanja, s katerim se meša porog. Sirkove filme imamo lahko hkrati za nadležno bedaste, kičaste in neumne in za tehnično in profesionalno mojstrske (ali pa — kakor Guadi) — za domala komične). Sirk prikazuje zgolj podobe kavčev ali kičaste razglednice, goli inscenirani videz, prazne besede, lažna

čustva, predimenzionirane like, teatralne scene, neresnične podobe, bombastičen hrup: trivialno abecedo kina (Wolf Donner). Sirkovi filmi so deležni priznanja, čeprav so — ali pa ravno zato, ker so — kič; kakor da ne bi nastali v času in kakor bi ne imeli opraviti s procesom, ko je beseda kič izgubila svoj pomen. Ali še drugače: s pomočjo Sirkovih filmov je mogoče dokazati, da sodi pojem „kič“ med defenzivne kulturne ukrepe vladajočih slojev, ki pomagajo dušiti resnico.

Način upodabljanja človeških čustev v družbenem kontekstu, kakor ga je Sirk uporabil v petdesetih letih, ni temeljil zgolj na tradicijah nemškega gledališča in filma, temveč tudi v ruskem formalizmu, v katerega teorije se je Sirk poglobil. (V vseh pogledih je Sirk nasprotje naivnega filmarja). Že zato — tudi če to ne bi bilo razpoznavno — je več kot očitno, da melodramatična sestavina v Sirkovih filmih ni sama sebi namen (obleganje gledalca z igro identifikacij), temveč oblika eksperimentiranja in prikazovanja življenjskih možnosti v konkretnih okoliščinah. Od vseh evropskih emigrantov, ki so v štiridesetih in petdesetih letih dajali pečat hollywoodskemu filmu in pri tem tudi nekolikanij 'dvomili o njem' — Preminger, Renoir, Lang, Ophüls — je prav Sirk napravil iz svoje nove domovine Amerike svojo osnovno filmsko temo. „Že pred časom,“ pravi Sirk, „že veliko prej, kot sem zapustil Evropo, sem bil zaljubljen v fantazmagorijo Ameriko.“ Preden se je kot režiser ustoličil v Hollywood, je kot 'farmer' iskal vednosti o srednjih slojih provincialne Amerike; naposled je zelo dobro poznal ljudi, ki jih je portretiral. Tako je mogoče njegove filmske „americane“ interpretirati kot poskuse o izgubljeni in razočarni ljubezni do te dežele in njene družbe. In opis ikonografije v Sirkovih filmih se zmeraj nekolikanij ujema tudi z opisom ameriške povprečne kulture, oblik komuniciranja in človeških vrednot v Eisenhowerjevi Ameriki, v resnični Ameriki, kakršna je na podeželju, v majhnih mestih, kjer še zmeraj živijo pionirji, katerim so se uresničile življenjske sanje, da bi nekaj dosegli, in zdaj ne vidijo vzroka, da bi v življenju kakoli spremenili, tudi če začutijo, da se pod površjem skriva nekaj stranskega. Medtem ko je, denimo, Fritz Lang videl v ameriški družbi nasprotje med razsežnostjo, velikostjo in produktivnostjo na eni strani ter korupcijo, boj za oblast in „medialni“ nadzor na drugi (zanj je bila ameriška družba velemestna družba prihodnosti), se v Sirkovih filmih kažejo ravno omejitve, majhne meje in vsakdanja ozkost (za Sirk, ki je bila ameriška družba majhno mesto preteklosti). Lang — denimo v **The Big Heat** (Vročje železo — 1953) ali v **While the City Sleeps** (Beštija — 1955) — slika metropolo kot okvir življenja in delovanja, okvir, iz katerega se navzlic vsej urejenosti vselej izluščijo svobodnjaške protisile; Sirk pa zmeraj slika hiše, stanovanja, notranjo arhitekturo kot izraz ujetništva. (Seveda pri tem oba režiserja razvijata zametke svojih nemških filmov.) Langov fatalistični pogled na Ameriko najde dopolnitev v pogledu „etnografa“ Sirk, ki se je tako kakor mnogi etnografi zaljubil v družbo, ki bi jo rad opazoval, ne da bi se ji mogel zares docela približati (kar pa je v „izumetničeni“ melodrami izpuščeno).

Nobeden izmed domačih ameriških režiserjev ne bi znal vdora televizije v ameriško družino in razlogov zanj prikazati tako kot Sirk v **All That**

Heaven Allows, nihče med njimi ne bi mogel božičnega praznika videti tako, kakor ga je videl Sirk v **Imitaciji življenja** in samoobsedenosti tako, karšna se zrcali iz **Magnificent Obsession**. In prav tako ne bi mogel božičnega praznika videti tako, kakor ga je videl Sirk v **Imitaciji življenja** in samoobsedenosti tako, kakršna se zrcali iz **Magnificent Obsession**. In prav tako ne bi mogel noben ameriški režiser v petdesetih letih tako natančno prikazati vzrokov za seksualno represijo, zlom posameznika kot njeno posledico in nasilne moči svobodne skupnosti, kot je to napravil Douglas Sirk. Nobeden od njih bi se pri tem ne domislil, da bi skupnost odraslih, predvsem žensk, konfrontiral s konformističnim mladežem: James Dean, ki je pri Nicholasu Rayu ali Georgu Stevensu uporniški mladenič, ki sta mu okoli v njegova družina izkazala premalo ljubezni, igra v neznatni sceni v Sirkovem filmu **Has Anybody Seen My Gal?** arogantnega, za svoja leta premodrega dečka.

Problematično razmerje družbe v Eisenhowerjevi Ameriki do seksualnosti je povzdignjeno v mnogotere rituale, v katerih je ta „igrana“, toda njeno čutno in tudi duhovno udejanjenje je onemogočeno. Nikjer v tem žanru nista partnerja, ki se želita poljubiti, tako pogosto prekinjena — ali pa celo sama pretrgata dejanje, da bi obširno blagorovala ali problematizirala svoje razmerje — kakor smo temu priča v filmih Douglasa Sirk. In že v njegovi komediji **No Room for the Groom** (1952) gre za to, da ženin ne more do svoje neveste, vendar pa zaradi tega ne postane vztrajen in domiseln kot pri Howardu Howksu (**I was a Male Bride**), temveč si sam pripiše impotentnost. V Sirkovih filmih se junaki mnogo prej odpovedo impulzom strasti kot sanjam o karieri ali socialnim obveznostim, toda potuhnjeni ostanki teh impulzov se seveda kažejo v zaznamovanem vsakdanjem vedenju.

Slikovna, „arhitektonska“ struktura mnogih Sirkovih filmov, tako komedij kot melodram, predstavlja trojno zatiranje: hrepenenje po ljubezni duši družina (katere predstavniki so zvečine militantno konformistični otroci, ki so za docela svoje že sprejeli tisto, kar za starše predstavlja trpljenje in stisko prilagoditve); družina kot takšna je ujeta v hišo, v arhitekturo, ki scela temelji na utrjevanju sožitja in prilagajanju (zapustiti dom, kot v **All I Desire**, ali železi si ga zapustiti, kot v **All That Heaven Allows**, je eden največjih grehov junakinje, medtem ko je, kakor je videti, njena najvišja dolžnost, da za otroka ustvari tak dom, kakor nam ga kaže **Imitation of Life**); hiša je del (majhnega) mesta, dovršene mikro družbe, ki nikogar ne spušča noter ali ven — razen umrlih in novorojenih — in ki jo pogosto predstavljajo moralne instance („klepetulje“, prijateljica junakinje v **All That Heaven Allows**) ali vertikalne organizacije (klub v istem filmu). Družina pa konstituira hišo, hiša mesto in mesto družbo. Ali drugače povedano: hiša (dom) je dovršeni izraz in medij za sozvočje družine in družbe (in hkrati edini prostor, kjer je dovoljena zmerna spolnost). „Welcome to Hadley — the town and the family. Have you been to the house yet?“ Tako Robert Keith v **Written on the Wind** pozdravi Lauren Bacall. Sirk je — kakor je sam povedal — svoje hiše in opremo v njih oblikoval v skladu s fotografijami iz revije **Home and Garden**, tako da jih je zatrpal s slikami v svetlečih barvah in sleherni izhod zaprl s pohištvom in okrasjem.

Prepletanje takih sistemov degradira individuum na material in mu ne da možnosti, da bi se uresničil drugače kakor pa z vzponom po predpisani poti. Predvsem ženske lahko uresničijo le del sebe v „glamourju“, na primer kot igralke. Ker „moteče“, žaljive čutnosti ni mogoče povsem odstraniti, ta sistem očitno postaja past, eksistenca v njem pa dobi apokaliptično potezo. Zatrti čutnost (od katere je spolnost zgolj najočitnejši del) si priskrbi svoje substitute: alkohol v **Written on the Wind**, hitrost v **Magnificent Obsession**, zločin v **Captain Light-foot** (Ko se verige zdobijo — 1954), zmeraj znova kariera in igralstvo, denimo v **There Is Always Tomorrow** ali **Written on the Wind**.

Druga oblika (in s tem tista, ki je v ameriški popularni mitologiji pogosto v rabi) kako kompenzirati seksualno odpoved, je nasilje (simbol „strelnega orožja“, ki kaže moško potenco in je obenem nadomestilo zanjo). Poskus tovrstne reakcije je tudi melodramatični vojni film **Battle Hymn** (Angel s krvavimi krili — 1956). Pripoveduje — in v tem je kanček ironije — „resnično zgodbo“ polkovnika Deana Hessa, ki je pri zračnem napadu na Kaiserslautera pomotoma bombardiral sirotišnico, nato postal duhovnik in naposled pri vojnem posegu v Korejo odpešal na varno štiristo sirot. Sirk povezuje zgodbo z analizo erotične travme: Hess, ki je v zakonu ostal brez otrok, se sprašuje o svoji moškosti. (Njegov manjvrednostni občutek krepi razširjeno izenačevanje sterilnosti in impotence.) Letenje in boj predstavljata za Hessa (Rock Hudson) nevrotično dejanje v sili, kratkotrajni opoj mu utiša strahove. Toda podobno kot v drugih Sirkovih filmih, denimo v **The Tarnished Angels** ali **Written on the Wind**, je poskus, da bi z letenjem v nebo našli svobodo, srečo, premagali erotično odpovedovanje, tudi v tem filmu pripeljal do novih katastrof.

Očitno gre torej za napačna izenačevanja, za napačno izenačevanje možnosti in nasilja, potence in očetovstva (v **Battle Hymn** in v **Written on the Wind** pripelje nosečnost oziroma navidezna nosečnost ženske do tega, da se kar najmočnejše udejanji strah moškega zastran svoje

impotentnosti), celo izenačevanje religije in ubijanja v **Battle Hymn**. Dean Hess se naposled zaljubi v neko Korejko in njegova paraliza spet izbruhne na dan. Nazadnje pride v Korejo njegova žena: nosečnost se je (znova) izkazala za zmotno. Od ljubezni do Korejke ostaneta drevesi, ki sta ju posadila, drugo ob drugem, ne da bi se dotikala.

Napačne izenačitve se pojavljajo kot temelj družbe. Napačne izenačitve so celo fotografije, slike in zrcalne podobe, ki imajo pri Sirku velik pomen. Zgolj že v pravljici in seveda v grozljivki se zrcalna podoba tako močno razhaja z resničnostjo tistega, ki se samoopazuje. Pod vprašaj postavljajo vrednote ameriške družbe petdesetih let, ki se porajajo iz analogij, tako da jih presoja po čutni sreči, ki je posamezniku dosegljiva, družino, potrošno blago, družbo „sosedov“, ki ocenjujejo uspeh in priljubljenost, itd., vse to pa je v njih narejeno drugače, kakor to počno „ameriški“ režiserji socialno kritičnih melodram, ne na primeru propagandi ali paraliziranih institucij, temveč na primeru nečesa docela normalnega. Tako pri njegovih „izhodih v sili“, kakor imenuje „happy ende“, ki so kakor okamenela nezavest, in pomenijo dokončno odpoved izpolnitvi v položaju navidezne harmonije, ni obetov za „ozdravitev“.

Seveda imata odpoved in prepoved vselej tudi politično konotacijo; zvečine gre za dinastično moč. Po vzorcu svojih kraljev so se meščani naučili odpovedovati se, da bi tako zagotovili kontinuiteto svoje vladavine. Melodrame so meščanske oblike „velikih“ dram. „Jaz nisem Američan,“ pravi Douglas Sirk, „z zelo oddaljenega zornega kota sem se lotil folklorne ameriške melodrame. Toda zmeraj so me fascinirali filmi, ki jim pravimo melodrame... Melodrama po ameriško je pravzaprav tisti tip filma, ki se poraja iz drame. Večina velikih iger izvira iz melodramatičnih situacij ali pa imajo melodramatični konec: **Rihcard III.**, na primer, je praktično melodrama. Ajshil in Sofoklej sta napisala marsikaj melodramatičnega. In tisto, kar se je pred na svetu igralo med kralji in princi, je zdaj prešlo v svet buržoazije.“

To pomeni, da imajo filmi Douglasa Sirk poleg natančne in v določnem pogledu materialistične kritike ameriške družbe tudi univerzalni aspekt. Ameriška družba je samo ena izmed številnih oblik družbe, ki posameznika oropa možnosti, da bi razvil svoje čute. Pri tem kaže opozoriti na naslove njegovih filmov, ki domala zmeraj (ironično) govorijo o večnih procesih. Sirkovi filmi vsebujejo tisto, kar se včasih na pogled izključuje, model družbe in podoba sveta. Vsako dogajanje je zato dvojno determinirano, kot natančen oris ameriških oblik socializacije in kot prikaz stadijev civilizacije.

Tako, denimo, v Sirkovih filmih iz čustev pogosto nastajajo predmeti. Medtem ko so predmeti pri Hitchcocku integrirani v dogajanje in dobijo važen, skorajda osebni pomen, ko stvari pri Jerryju Lewisu zažive svoje življenje, ko se kritično lotijo človekovih vedenjskih vzorcev in razvijejo dialog z njegovimi sposobnostmi, ki se jih ne zaveda, nastaja pri Sirku dogajanje tako, da predmet nadomesti čustvo, ki človeku še vliva upanja in ga drami. V sijajnem psevdoo happy endu v **All That Heaven Allows** si je fant narave Rocka Hudsona v prikupnem starem mlinu napravil grob za svojo ljubezen do Jane Wymanove. Razbit čajnik je zlepljen in znova razbit, s kamina izgine v rotarnico pokal, ki ga sin nato hoče nazaj, ker ima v njem spomin na mrtvega očeta. Drugikrat, kot denimo v **The Tarnished Angels**, je medčloveški odnos nadomestil stroj. Vse stvari so projekcije čustev in hkrati tudi njihovega ubijanja, kakor se človek (v filmski govorici) uničuje v slikah in zrcalih.

Lana Turner dá v **Imitation of Life** prednost filmu o ljubezni, ki naj bi ga posnela v Evropi, namesto da bi živela svojo ljubezen. Ob koncu **Written on the Wind** sedi Dorothy Malone za pultom svojega očeta, za njo je velika slika očeta, ki ima v rokah model vrtnega stolpa; sedi in boža „original“ tega modela. Dedovati je mogoče stvari, čustev pa ne, zato morajo iz vseh čustev nastati stvari, ki poleg skritega hrepenjenja predstavljajo tudi odkrito vrednost.

Kakor Jane Wymanovi v **All That Heaven Allows** tudi drugim ni dovoljeno, da bi iz prenatrpanih prostorov kakšen predmet odstranili; drugi junaki namreč tisti hip zastavijo inkvizicijsko vprašanje o njegovi usodi. Hiša postane vzorec (smrtne) pasti: ne sme je zapustiti in prav tako je ne sme spremeniti. Življenjska vsebina družbe ameriškega majhnega mesta se pojavlja kot etiketa, medsebojno nadziranje pa se udejanja kot ritual. (Po znanem sociološkem modelu predstavlja mučno natančno presojanje etikete „izhod“ za socialne skupine, ki imajo relativno visok status, politično pa v resnici ne morejo odločati.

V opisu te etikete (boljša bi bila ameriška beseda behavior — vedenje, drža — op. prev.) je navzoča Sirkova kritika Amerike, ki še zmeraj vsebuje kanec solidarnosti (ali hvaležnosti do nove domovine). Če nič drugega je v njih vsaj spoštovanje do Amerike, ki je domala v stadiju propada. Po tem se Sirkovi filmi bistveno razlikujejo od filmov Billyja Wilderja iz istega obdobja, iz katerih se je mogoče resnično naučiti sovražiti. Prisotna je še zmeraj tudi tista druga Amerika, Amerika sanj, ki si jo je kot mnogi drugi prizadeval uresničiti Sirk; za sanje gre, ko Jane Wyman v **All That Heaven Allows** na mizi pri najboljšem prijatelju Rocka Hudsona odkrije Thoreausovo knjigo in se plaho seznani z njo; in tukaj so, ko Rock Hudson v **The Tarnished Angels** ob koncu v redakciji **Lake City Star Tribune** pijan in prizadet pripoveduje o mrtvem letalcu Rogerju Shumanu: „In ko je obkrožil tisti zadnji jambor, se mu je pipečito nekaj, v kar ni več verjel: spet je bil človek,“ in za sanje gre, ko Mahalia Jackson v **Imitation of Life** s pesmijo izraža hrepenenje po odrešitvi vseh, zares vseh ljudi. Res so tukaj, toda ničmur več ne koristijo. Sposobnost samokritike, samoočiščenja, samoodrešitve v ameriški družbi — ta najtrdovratnejši izmed vseh ameriških mitov — pri Sirku ne obstaja več.

prevedel Štefan Vevar

STAND BY ME

Vsako leto nekateri ambiciozni, sofisticirani, visoko-visoko-proračunski filmi, podprti z imeni slavnih režiserjev, igralcev, producentov in scenaristov, udarijo popolnoma mimo, in take filme potem imenujejo „flops“ ali pa kar „turkeys“. V zadnjem času — v zadnjem letu in pol — jih je bilo spet nekaj: **9 1/2 Weeks** (Adrian Lyne), **Lifeforce** (Tobe Hooper), **Return to Oz** (Walter Murch), **Legend** (Ridley Scott), **The Bride** (Franc Roddam), **Perfect** (James Bridges), **The Holcroft Covenant** (John Frankenheimer), **Car Trouble** (David Green), **Creator** (Ivan Passer), **Santa Claus-The Movie** (Jeannot Szwarc), **Revolution** (Hugh Hudson), **Red Sonja** (Richard Fleischer) itd. Vsi ti filmi se niso posrečili: merili so visoko, zadeli pa zelo nizko, nekatere izmed njih so vzeli iz kinodvoran, še preden so filmski kritiki sploh lahko reagirali. Takih „flops“ bi lahko našteali še precej, še toliko bolj, ker se zdi, da zrak — vsaj kar zadeva producente — v osemdesetih letih

še vedno ni „čist“, tako da filmarji spet izkoriščajo tiste formule, ki v takih „prelomnih“ in „negotovih“ trenutkih že po definiciji vžgejo. Take formule pa so predvsem tri:

1. „Remake“ ali „samoponovitev“ kake velike uspešnice iz preteklosti. Lansko leto je bil resda med prvimi dvajsetimi filmi le en pravi in čisti „remake“: Paul Mazursky je z **Down and Out in Beverly Hills** obnovil Renoirjev film **Boudu sauvé des eaux** iz leta 1932.

2. „Sequel“: to je nadaljevanje tega ali onega filma (zgodba je organizirana okrog istega lika, iste žanrske perspektive, iste fabulativne dinamike ipd.). Lansko leto so bili taki npr. **The Karate Kid II.**, **Aliens** (nadaljevanje Scottovega filma **Alien**), **Star Trek IV.**, **Jewel of the Nile** (nadaljevanje Zemeckisovega filma **Romancing the Stone**), **The Colour of Money** (nadaljevanje Rossenovega filma **Hustler**), **Police Academy III.**, **Poltergeist II.** Med prvimi dvajse-

timi filmi pa najdemo tudi take, za katere bi lahko rekli, da so „semi-sequel“: **Cobra** (nadaljevanje Stallonejeve Rocky-Rambo ikonografije), **Short Circuit** (parazitiranje na Spielbergovem filmu **E.T.**), **Back to School** (nadaljevanje serialke „National Lampoon“, vsaj v grobih potezah) in **Ruthless People** (Jim Abrahams in brata Zucker neposredno nadaljujeta „črno komedijo“, ki sta jo redefinirala v filmih **Airplane I.** in **II.**

3. „Zvezda“: skuša se zaigrati tudi neposredno na aktualnost določene „zvezde“, bodisi „stare“ in že „preizkušene“ (Robert Redford v **Out of Africa** in **Legal Eagles**) ali pa „mlade“, „brat-packerske“ (Tom Cruise v **Top Gun**, Matthew Broderick v **Ferris Bueller's Day Off**, Molly Ringwald, Jon Cryer, Andrew Mc Carthy in James Spader v **Pretty in Pink**, Rob Lowe in Demi Moore v **About Last Night**). V skrajni instanci pa se kot „zvezdo“ filma lansira „hot“ režiserja (Steven Spielberg v **The Colour Purple**).



lje. Najprej seveda do zelo splošne ugotovitve, da Reinerjeva „negativizacija“ nekaterih temeljnih žanrskih podmen „filma nostalgije“ ni naključna.

Da bi „nostalgijo“ postavil v dvom, mora razbiti predvsem „objekt“ te „nostalgije“, se pravi, petdeseta leta, pa vendar ne bi mogli ravno reči, da to „razbijanje“ poteka na ravni slogovne ikonografije, temveč na ravni generacijskega/psevdozgodovinskega „unitarizma“. V vsakem „nostalgiku“ imamo pač petdeseta leta prenešana „neposredno“, ali pa šestdeseta na način petdesetih, sedemdeseta na način petdesetih itd.), katerih „enotnost“ in „krožnost“ zagotavlja generacijski princip ali, natančneje, dejstvo, da v vsakem „nostalgiku“ obstaja zgolj ena generacijska dominantna, z drugimi besedami, dejstvo, da petdeseta leta vsakega „nostalgika“ napolnjuje le ena generacija: petdeseta leta si torej vedno lasti le ena sama generacija „teenagerjev“, v petdesetih letih je „doma“ načeloma le ena generacija. V „nostalgiku“ se v tem smislu kaka konkurenčna „mlada“ generacija ne pojavi (pojavi se samo precej starejša generacija, generacija staršev ipd.): principa „simultanosti“ (ni ni dveh generacij hkrati in ni vprašanja, katera je bolj „avtentična“, bolj zgodovini „lastna“), zato tudi princip „libija“ ni potreben (definicija „alibija“, Platoon v **Državi**: „Isti predmet gotovo ne more sočasno v enakem položaju in razmerju opravljati ali prenašati dveh nasprotnih stvari.“). Ker ni „alibija“, tudi „zločina“ ne more biti (ni padca iz „sreče“ v „nesrečo“ in obratno, ni principa „zgodbe“: „nostalgik“ praviloma nikoli ne premore kake posebne zgodbe, ki bi jo lahko jemali v ločenosti od razpada generacijskega monolita. Če pa ni „zločina“ kot izgube temeljnega žanrskega ravnotežja, potem je „truplo“ lahko le odsotno; in ker je „truplo“ odsotno, odpade tudi kaka posebna diferenciacija generacije, diferenciacija, glede na katero bi potem lahko rekli, da je ta ali ona frakcija bolj ali manj „avtentično“ zrcalo petdesetih let oz. da je ta ali oni „teenager“ bolj ali manj „odtujen“ svoji lastni zgodovini.

Dogajanje filma **Stand By Me** je postavljeno — prvi signal, da je nekaj narobe — na sam rob petdesetih let, v čas, ko so petdeseta leta že preskočila v šestdeseta („dolgo vroče poletje“ 1960), se pravi, v čas, ko so šestdeseta — ahistorično — vse bolj in bolj postajala petdeseta. Na tem skrajnem robu petdesetih pa se skupina štirih prijateljev iz nekega majhnega ameriškega mesteca (Castle Rock, Maine: „nostalgik“ se vdno dogaja v „majhnem mestecu“, ki pa po drugi strani ni nikoli imenovano in geografsko locirano) odloči, da bo poiskala truplo svojega vrstnika, truplo, ki ga „odraslim“ ni uspelo najti. In ker imamo „truplo“, se mora zdaj pojaviti tudi posebna diferenciacija generacije, diferenciacija domnevno „enotnega, krožnega“ in „polnega“ generacijskega/psevdozgodovinskega bloka/monolita (češ — petdeseta so „last“ ene generacije), diferenciacija, glede na katero lahko rečemo, da je ena generacija bolj, druga pa manj „avtentično“ zrcalo petdesetih let oz. da je ta „teenager“ bolj, oni pa manj „odtujen“ svoji lastni zgodovini („nostalgik“ pač ne postavlja pod vprašaj „odtujenosti“ in „historičnosti“ te ali one generacije).

In kako je ta diferenciacija, to „razbitje“ enotnega generacijskega monolita petdesetih izpeljana? Zelo nazorno, enostavno, učinkovito in nedvoumno, bi lahko rekli.

„Truplo“ povzroči diferenciacijo: toda kdo, katera generacija ga skuša najti? Odpravi jo se ga iskat štirje prijatelji, vrstniki „trupla“ petdesetih, vrstniki „trupla“, ki je bilo tam, še preden se je film oz. roman sploh začel: „Nihče v tej zgodbi ne umre, le nekaj pijavk in Ray Brower (ime „trupla“, op.p.), ki pa — če smo povsem pošten — je bil mrtev, še preden se je tale zgodba sploh začela. Ti fantje pa so, kar je najpomembnejše, stari dvanajst let (igrajo: Will Wheaton kot Gordie Lachance, River Phoenix kot Chris Chambers, Carey Feldman kot Teddy Duchamp in Jerry O'Connell kot Vern Tessio), kar pomeni, da so generacija, ki ni „lastna“ petdesetim, ki petdesetim ne pripada, ki potemtakem za petdeseta nikakor ni definitivna. Ta generacija, ki so ji petdeseta absolutno „odtujena“, se torej odpravi iskat „truplo“ svojega vrstnika. V tem filmu, v „nostalgiku“, kateremu so bistveno „odtujeni“ (za ta prostor „filma nostalgije“ preprosto ne „pomenijo“!), kljub temu, da so ves čas „v ospredju“, je zanje premalo prostora ali, natančneje, nenehno zadevajo ob takšne in drugačne „ovire“, nenehno se morajo nečemu umikati, tako npr., staršem, vlaku, Mili Pressmanu in njegovemu zverinskemu psu Chopperju, pa „teenagerski“ generaciji ipd. V tem filmu („nostalgiku“) zanje pač ni prostora — v tem filmu niso sami, čeravno so ves čas povsem „ločeni“ od ostalih generacij. Po drugi strani pa se odpravi iskat „truplo“ tudi „teenagerska“ generacija (na čelu „ganga“ je Kiefer Sutherland), ki je za petdeseta leta definitivna, torej generacija, katere „last“ in ekskluzivna apanaža so petdeseta leta. Njihova vloga je „drugotna“, ves čas so „v ozadju“, pa vendar se obnašajo tako, kot da so v tem filmu sami (njihova akcija je vedno podprta z divjim in brezobzirnim „rock'n rollom“, medtem ko je akcija dvanajstletnikov vedno oprta na umirjen „rockabilly“). Ves čas spremljamo dve vzporedni akciji, usmerjeni k istemu cilju (v romanu „teenagerjev“ tako rekoč ni, saj se pojavijo šele na koncu), k „truplu“. Na koncu dospejo do „trupla“ najprej dvanajstletniki, potem še „teenagerji“. Kdor ga bo pripeljal v mesto, bo postal slaven, tak je motiv. „Teenagerji“ hočejo „truplo“ zase, zato jih dvanajstletniki s pištolo, ki jo imajo s sabo, preženejo. V filmu dvanajstletniki „truplo“ potem pokopljejo, v romanu pa ga pustijo nepokopanega. Če je bil King v subverziji „nostalgika“ še prekratek in je skušal „nostalgijo“ še vedno obravnavati kot „formalni aspekt“, „truplo“ pa prikazati kot „grozljivi“, a integralni aspekt „vsebinske formule“, potem je Rob Reiner „mitična“ in tako rekoč „predzgodovinska“ petdeseta leta „demitiziral“ s tem, ko je „truplo“ kot nedeljivi objekt diferenciacije in zgodovinske globine napeljal oz. rešil v „mitično“ (predzgodovinsko) formulo/formo antične tragedije. Zakaj? Preprosto: vzemimo, npr., **Antigono**, ker imamo tudi tam opraviti s „truplom; truplo“ je tam, še preden se zgodba sploh začne, in treba ga je „pokopati“. Isti „formalni“ krog naredijo tudi štirje dvanajstletniki: „truplo“ postane „formalni obrazec“ petdesetih. Truplo postane prava forma petdesetih, s tem pa se lahko „nostalgija“ premakne iz polja čiste forme v prostor vsebinske formule, kar pomeni, da s tem v „filmu nostalgije“ naposled lahko tudi za kaj gre! In narobe, s tem, ko v „filmu nostalgije“ za nekaj gre, to že ni več „film nostalgije.“

Marcel Štefančič, jr.

V okvir omenjenih treh formul med prvimi dvajsetimi oz. enaindvajsetimi filmi ne spadata le dva: avstralski „boom“ **Crocodyl Dundee**, ki ga lahko tako in tako priključimo valu „novega primitivizma“ (**Bogovi so padli na glavo, Trije možje in zibelka** ipd.), in **Stand By Me**, daleč največje in najpomembnejše presenečenje leta.

Film **Stand By Me** Roba Reinerja bi lahko sicer na prvi pogled uvrstili med „filme nostalgije“, pa vendar velja takoj opozoriti, da ta film „nostalgijo“ subvertira s tem, ko ji odvzame slogovno „enotnost“ in generacijsko/psevdozgodovinsko „krožnost“. Če še dodamo, da film temelji na noveletih Stephena Kinga **The Body** (objavljena v zbirki štirih Kingovih novelet **Different Seasons**), povemo bolj malo. Če pa ugotovimo, da je subverzija „nostalgika“, ki jo je Rob Reiner opravil na ravni filma, v Kingovi noveletu le nakazana oz. „nakazljiva“, razvita zgolj v nekakšni primitivni obliki, potem nas to lahko tudi že kam pripe-

Stand By Me

režija: Rob Reiner
scenarij: Raynold Gideon, Bruce A. Evan po zgodbi „The Body“ Stephena Kinga
fotografija: Thomas del Ruth
glasba: Jack Nitzsche
igrajo: Will Wheaton, River Phoenix, Corey Feldman, Jerry O'Connell
produkcija: Columbia, 1986

AVTOŠTOPAR

(The Hitcher)



režija: Robert Harmon
 scenarij: Eric Red
 fotografija: John Seale
 glasba: Mark Isham
 igrajo: Rutger Hauer, C. Thomas Howell, Jennifer Jason Leigh, Jeffrey De Munn
 produkcija: TRI STAR, HBO, Silver Screen, 1986

Cesta prek ameriškega kontinenta je vse-kakor edinstven kraj dogajanja filma in ne bi mogli reči, da je bila doslej filmsko premalo eksploatirana. Kar spomnimo se Spielbergovega **Duela**, Peckinpahovega **Konvoja** pa **Avta smrti** (z drugačnim originalnim naslovom), če ne govorimo o legendarnem **Easy Riderju** (Goli v sedlu) itn. Cesta je kajpak kraj gibanja, demokratizirane doseganja velikih hitrosti in seveda vseprisotne policije v večni igri z avtomobilisti, tovornjakarji, motociklisti in končno avtoštoparji.

Nedvomno je cesta kot kraj gibanja eminentno filmsko prizorišče glede na banalno dejstvo, da film pač beleži gibanje. Toda prav vsi filmi s ceste (tako prej omenjeni kot še številni drugi) so zasnovani na tem, da dogajanje požene pravzaprav zaustavitev, torej bolj ali manj slučajna izključitev iz prometa. In četudi se potem dogajanje lahko nadaljuje v gibanju, je kajpak to dogajanje določeno z momentom zaustavitve vozila.

Film **Avtoštopar** seveda ni tolikan zanimiv zaradi izbire teme, ki je znana posplošena fantazma o groznih stvareh, ki se utegnejo pripetiti avtomobilistu, če ustavi avtoštoparju, ampak ravno zato, ker opisani princip *cestnega filma* izpelje v izredno čisti formi. Ustavitev vozila na pričetku filma določi vse nadaljnje gibanje v filmu tako,

da prav premikanje po cesti igra isto vlogo, kot bi jo kakršnokoli statično prizorišče trilerja (npr. mesto ali hiša). Toda dejstvo, da se vsa drama odvija v gibanju in ponovnih ustavitvah, oskrbi tolikšno spektakularnost, da scenaristom ni treba kaj posebej veliko zapletati zgodbe in končno film spominja na princip *l'art pour l'art*. Avtoštopar pa vendarle ni zgrajen zgolj na dramaturgiji bežanja in preganjanja, kajti mladenič, ki ga preganja demonski avtoštopar, le-temu nudi veliko več, kot bi mu, če bi bil le predmet ubijalskega užitka. Omogoči mu namreč presežni užitek, ki je dan v nekakšni realizaciji zvičajnosti zlobe. Mladenič tako pridobi status posebne žrtve, ki ji je namenjena posebna oblika trpljenja. Skratka, hkrati s tem, ko mladenič kot akter filmskega dogajanja omogoča vso filmsko zgodbo, tudi znotraj narativne konstelacije nastopa kot predmet avtoštoparjeve igre. Povsem logično je torej, da avtoštopar potem, ko se je igra že lepo razvila, mladeniča ne ubije, četudi bi ga lahko.

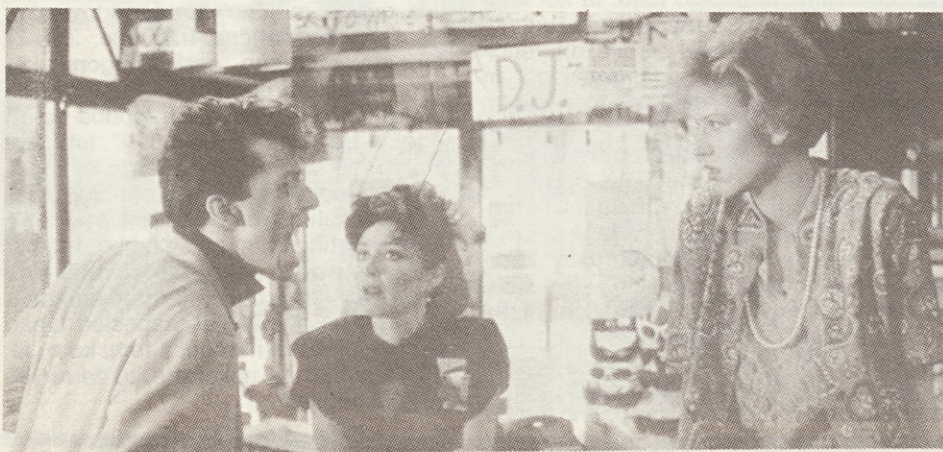
Če se potem film razvije v že tisočkrat ponovljeni šabloni končnega obračuna (mimo Zakona, ki se izkaže za nemočnega ali vsaj estetsko nezadostnega) med nasprotnikoma, pa vsa igra ubijalca in žrtve tak razplet dovolj utemelji. Preganjalec v svoji igri z žrtvijo uvidi končno realizacijo svoje želje v tem, da bi tudi sam postal žrtev svoje žrtve. Zamenjava vlog nekje v drugi polovici filma pospeši dogajanje in na strani maničnega morilca kopični dodatni presežni užitek.

Osrediščenost filmskega dogajanja v užitku, v mučnem onstran meje razumljivega, uvršča ta film med nove dosežke k absurdistični tradiciji in ob kratkomalo brezhibni izdelanosti filma lahko pišemo o **Avtoštoparju** kot o filmu, o katerem bomo še govorili.

Darko Štrajn

LEPOTICA V ROŽNATEM

(Pretty in Pink)



režija: Howard Deutch
 scenarij: John Hughes
 fotografija: Tak Fujimoto
 glasba: Michael Gore
 igrajo: Molly Ringwald, Harry Dean Stanton, Andrew McCarthy, John Cryer
 produkcija: Paramount, 1986

Ponavadi gre pri vseh mogočih stvareh za institucionalizacijo „realnosti“, torej tistega, kar ni zgolj „virtualno“, ampak predvsem „rekuperativno“. Vendar pa so to stvari, ki kot kantovsko moralne „stvar-na-sebi“ nikakor ne morejo zanimati menda že prav nikogar več.

Po drugi strani pa gre za „empirijo“ (ki je pač stvar, o kateri se da najlaže govoriti), torej „naravnem“, torej o stvareh, ki niso kolizivne, ampak predstavljajo poseben double crossing vseh mogočih hipotekiranih racionalizacij. Pri tem gre za filmsko fikcijo.

V filmu **Pretty in Pink** gre za natančno te stvari.

1. **Molly Ringwald** in **Andrew McCarthy** se zaljubita.

2. Problem je v tem, da je **McCarthy** pret-a-porter mladenič iz vsaj „upper-middle-class“ družine, **Ringwaldova** pa je natanko „delavskega“ porekla.

3. Ker na sankcionirani ravni (torej „delavsko“ poreklo) ne more priti do kakšnega posebnega „transferja“, je to potrebno narediti na ravni „imagea“. Tako je **Molly Ringwald** oblečena „alternativno“, pač tako kakor v Veliki Britaniji (film **Pretty in Pink** pa je ameriški, kar v tem primeru niti ni pomembno) označujejo proud-to-be-a-worker modo. Prav zaradi tega se v tem „delavskem“, „proletarskem“ okolju navdušujejo nad bandom **The Smiths**, ki je eden izmed vodilnih bandov gibanja, ki bi naj ponovno „vrnilo-samozavest-delavskemu-razredu“. Potem v tem okolju poslušajo še **Psychedelic Furs** (po njihovi skladbi **Pretty in Pink** je dobil film tudi naslov) in **New Order**, torej band, ki je nastal „po“ **Joy Division**. V bistvu gre za to, da se „definitivno“ dokaže povezanost alternativne, skoraj subkulture z „delavstvom“, torej „proletariatom“. Glede na to, da je film **Pretty in Pink** ameriški in da so omenjeni bandi angleški, gre zgolj za dokaz, da je to slejkoprej univerzalni problem. Pri tem ne gre za sociologiziranje ali kaj podobno nezanimivega, gre za povsem praktične „reference“, ki jih v filmu ne manjka oziroma se celo spreminjajo v „referenčni“ aparat.

4. V **Pretty in Pink** je obenem definitivno opravljeno z nostalgijo, ki nas v bistvu sploh ne more več zanimati. **Mollyna prijateljica Iona** je od nostalgije obsedena, tako obsedena, da ji **Molly** v nekem trenutku pove, da je od nostalgije znorela. Vendar pa samo nekaj dni kasneje Iona popolnoma spremeni image, svoje „pogleda-nasvet“ in podobne stvari, saj je spoznala mladega yuppieja Terencea. Takrat Iona pozabi na svojo „preteklost“ in se začne ukvarjati z „dobesedno sedanostjo“, torej s stvarmi, ki so navsezadnje lahko celo empirično-aplikabilne.

Ji Iona podari **Molly** svojo maturantsko obleko (torej obleko „nostalgije“), ki jo **Molly** doma temeljito prekrroji in predela. Pri tem ji je v pomoč tudi druga obleka, ki ji jo je podaril oče (**Harry Dean Stanton**) in tako dobimo iz dveh oblek „nostalgije“

pač obleko, ki je za maturantski ples morda malo preveč „avantgardna“ ali „alternativna“, predstavlja pa odličen dokaz, da je nostalgija vsaj smrtonosna, če že ne kaj drugega.

6. Tretji dokaz, da je z nostalgijo konec, pa je naslednji: **Molly** se z očetom sprička zaradi povsem „formalne“ zadeve — pač zaradi matere oziroma žene, ki ju je zapustila pred kakšnimi tremi leti. Oče jo še zmeraj „objokuje“ (samo spomnimo se, kakšno vlogo je imel **Harry Dean Stanton** v Wendersovem filmu **Paris, Texas!**), vendar po tem „prepiru“ (natanko takrat, ko **Molly** kroji svojo obleko za maturantski ples) spravi „materino, ženino“ fotografijo v predal. Nostalgije tako ne more biti več, oziroma, če že ne drugega, je mogoče narediti vsaj kaj proti „obsesivni“ nostalgiji, ki jo je tako mogoče preprosto pozabiti.

7. „Referenčni“ aparat v **Pretty in Pink** je navsezadnje popolnoma neverjeten: „referenc“ je v filmu toliko, da postanejo navsezadnje že kar „kibernetične“. Recimo, **Andrew McCarthy** ob enem izmed prvih srečanj z **Molly Ringwald** (v prodajalni gramofonskih plošč, kjer **Molly** part-time pomaga Ioni) sprašuje, katero ploščo bi naj kupil. **Molly** mu pove nekaj bandov, nad katerimi se **McCarthy** nekoliko zmrduje, potem pa sliši ime **Madonna**. V tem primeru se njegovo zmrdovanje ustavi natanko na pol poti, saj izve, da ima **Madonna** stil, natančneje, „very deep style“. Vendar pa zaradi neprijetnih okoliščin do nakupa kakšne **Madonnine** plošče ne pride (**John Cryer**, **Duckie**, namreč sproži alarm v oficeu te prodajalne in medtem ko ga **Molly Ringwald** prepričuje, naj tega raje ne počne več, je **Andrew McCarthy** že „izginil“), čeprav bi bilo vse skupaj še bolj zanimivo.

8. Iona se v svoji „sankcionirani“ fazi, torej v fazi „polni-nostalgije“, ukvarja z marsičem, na vidnem mestu v svojem stanovanju pa ima obešen plakat za film **The Misfits**, torej film **John Forda**, v katerem so igrali **Marilyn Monroe**, **Montgomery Clift** in **Clark Gable**, scenarij zanj pa je napisal **Arthur Miller**. Če je bil v tej „sankcionirani“ fazi plakat pokazan zgolj kot fragment (samo del, na katerem je natisnjen naslov filma), pa je v „empirično-aplikabilni“ fazi, torej po odvritvi od nostalgije in podobnih stvari, pokazan kot nova celota: kot cel plakat, oziroma, plakat je pokazan v celoti. Od tod do **Madonne** pa je samo korak, pač korak, ki ga ni potrebno niti narediti, saj

gre zgolj za „verificiranje“ **Madonne** kot popolnega, „fascinantnega“ remakea **Marilyn Monroe**. Namreč, to je še en dokaz za to, kako remaki nimajo popolnoma nič opraviti s kakšnimi zaprašenimi nostalgijami, ampak so povsem integrativni del „dobesedne sedanosti“. Iona je (zaradi yuppiejev) spremenjena, prav tako pa tudi „nostalgija“ ne more biti nikoli več isto, kar je bila nekoč.

9. **Andrew McCarthy** sliši stavek **Love is a bitch** (ki ga sicer pove **Jon Cryer**), vendar je to („semantično“) natanko isti stavek, ki ga je sam povedal v filmu **St. Elmo's Fire**, torej **Love sucks**.

10. Če se vrnem k začetku filma: takrat **Molly Ringwald** pove **It's material**. Dovolj je, če se spomnimo na **Madonnino** skladbo **Material Girl**, kjer gre refren natanko tako.

11. Razmerje med pret-a-porter mladino in mladino „delavskega, proletarskega“ porekla je „obsesivno“. Preprosto rečeno, ne marajo se. Vendar pa se mora vse skupaj končati srečno, in to se tudi zgodi: na maturantskem plesu, na katerem **Andrew McCarthy** „obračuna“ s svojim „poreklom“, tudi **Jon Cryer** spozna dekle, pač dekle, ki je slejkoprej pret-a-porterka, vendar to v tem primeru sploh ni pomembno.

12. Računalniki: **Andrew McCarthy** dobesedno „osvoji“ **Molly Ringwald** z zanimivim programom, s „programirano-ljubzensko-izjavo“. To je še en dokaz za to, da je **Douglas R. Hofstadter** vsaj junak našega časa, če že ne kar „obsesivni“ junak našega časa.

13. Zanimivo je, kaj (oziroma kakšne revije) prebira **Molly Ringwald** — pač **Elle** in **I-D**, dve vodilni angleški reviji, ki nista zgolj trendsetterski, ampak še vse kaj drugega.

14. Ali gre v tem primeru za kakšno novodobno inačico „Pepelke“? Namreč, v nekaterih ocenah tega filma je šlo prav za dokazovanje, kako da gre prav za to. Vendar pa to ni res, saj **Molly Ringwald** nikakor ni „Pepelka“ — potrebno je upoštevati dejstvo, da pri tem ne gre za nikakršen „okultizem“, ampak za popolnoma pragmatične stvari.

15. Film se konča z enim izmed najlepših happy-endov v zgodovini filma. Ali tudi drugače, v „zgodovini“.

16. **Pretty in Pink** je odličen film.

Tadej Zupančič

HANNAH IN NJENI SESTRI

(Hannah and her Sisters)



scenarij

in režija:

fotografija:

glasba:

igrajo:

Woody Allen

Carlo di Palma

arhivska

Woody Allen, Michael Caine,

Mia Farrow, Barbara Hershey,

Dianne West, Carrie Fischer,

Maureen O'Sullivan

produkcija: Orion, 1986

Allenova obsesija je Ingmar Bergman: Woody sanja o Bergmanu podobno kot kakšen nevrotik sanja o perverziji. In kadar skuša te sanje uresničiti v filmu, se mu stvar praviloma ponesreči. V njegovem predzadnjem filmu **Hannah in njeni sestre** (zadnji so imenitni **Dnevi radia**) je bergmanovski zastopnik seveda Max von Sydow,

ki igra slikarja in ljubimca Hannine sestre Lee. Von Sydow je v tem filmu najbolj resna in moreča oseba, najmanj obdarjena s humorjem, in najbrž je tako zato, ker je Allen, obseden z mojstrovo senco, prek te osebe poskušal naslikati „psihopatološki“ portret à la Bergman. Seveda pa je čisto drugače, ko se Allen vrne na svoje tire, ki so tiri komike in ironije. Tukaj tečejo v družinskem krogu, ki se enkrat na leto, na *Thanksgiving day*, zbere na večerji pri Hanni (Mia Farrow). Ta družinski krog je treba vzeti dobesedno, kajti gre za to, da se osebe zavrtijo na tej družinski krožnici ali se nanjo znova pripnejo, če so medtem malce iztirile. Tako se najprej zavrtita ali zaljubita Hannin mož (Michael Caine) in njena sestra Lee, ki sicer živi s slikarjem, toda ta zveza je, čeprav se film z njo prične in konča, najmanj zanimiva, ker je tako trivialna: to je navsezadnje le navadno prešuštvo, ki ga njegova akterja igrata v stilu „saj veva, da ni lepo, pa vendar...“, in z vsemi gagi, ki sodijo zraven.

Boljši momenti filma so drugje, zunaj te „prešuštne scene“ in na robu družinskega

kroga. Uteleseni so v dveh figurah — Hanninem bivšem možu, piscu TV skečev in kroničnem hipohondru, ki ga igra Woody Allen, in v Hannini drugi sestri, Holly, ki se nenehno loteva tega in onega, pa ji vse spodleti. Ti dve blodni in „iztirjeni“ figuri sta edini brez para, kar pomeni, da sta sami edini par, ki je vreden, da postane filmski par. To je par, ki se posreči prek spodletelih srečanj in nastopi kot *happy end*. Vmes pa Woody Allen s hipohondrije predsedla na religiozna vprašanja, ki se končajo v samomorilskem obupu, toda sam akt se ponesreči, je pa dober gag: odrešitev pride v kinu, kjer Woody ob gledanju bratov Marx, ki so ob Bergmanu njegova druga velika kinematografska referenca, znova najde „smisel življenja“. Na drugi, tj. ženski strani se medtem tudi Hannini sestri Holly nazadnje le nekaj posreči: napiše dramo, v kateri obdela razmerje Hanninega moža z njeno sestro Lee (Woody Allen že prav melanholično citira nekatere svoje prejšnje filme, na tem mestu pač *Manhattan*, kjer je neka bivša žena, ki jo je igrala Meryl Streep, prav tako napisala roman o

življenju s svojim možem, ki ga je igral Woody Allen). Po teh dosežkih sublimacije sta potemtakem oba, Hannin bivši mož in njena sestra Holly, zrele, da postaneta par in se pripneta na družinsko krožnico. In da je to res par, ki se je rodil iz procesa sublimacije, prav imenitno potrjuje domislica, ki govori o tem, da je ta par zmožen brezmadežnega spočetja: tako moramo vsaj soditi po Woodyjevem presenečenem obrazu, ko zve, da je Holly noseča, medtem ko se je Woody ločil od žene, Hanne, prav zato, ker je dobil zdravniško potrdilo, da je neploden. Pri „brezmadežnem spočetju“ pa velja ostati tudi zato, ker ga je mogoče uporabiti za metaforo samega filma oziroma te zbirke družinskih portretov (iz Hannine „prave“ in Allenove kinematografske družine), blagih in prikupnih, ljubeznivih in zapeljivih portretov brez madeža in očitka. Blažena familiarnost.

Zdenko Vrdlovec

ŽIVETI IN UMRETI V LOS ANGELESU

(To Live and Let Die in L.A.)



režija: William Friedkin
scenarij: William Friedkin, Gerald Petievich
fotografija: Robbie Müller
glasba: Wang Chung
igrajo: William L. Peterson, William Dafoe, John Pankow, Dean Stockwell, Debra Fever
produkcija: MGM/United Artists, 1985

Friedkinov film *Živeti in umreti v LA* je ponovno priča neomejenih možnosti žanra, ki sintetizira večino specifičnih oznak kot so: kriminalka, detektivka, thriller... Poleg tega je opazno, da ta film (podobno kot že kar dolga vrsta hollywoodskih produktov recimo zadnjega desetletja) izrablja stilistične prvine iz filmske zgodovine — npr. iz črnega filma ali *hard-boiled* kriminalk. Z eno besedo, gre za žanr, ki — sociološko rečeno — slika urbanost, pri čemer ta sociološka osnova služi upodobitvi pomembnejše in splošnejše „resnice“, saj s slikanjem mejnih karakterjev poseže na obče področje konstituiranosti subjektivnega.

Friedkinov film kot odličen primer žanra seveda ni film enostavno o hudodelcih in

dobrih policajih. Ene in druge sicer loči linija zakona, ki pa seveda ne utemeljuje nikakršne (proti)etične pozicije, kajti edina etika, ki jo je mogoče razbrati, je zgolj v zvezi z identificiranostjo akterjev v okviru njihove dejavnosti. Policaje v njihovi dejavnosti ne motivira nikakršna ideja pravičnosti ali karkoli temu podobnega, ampak striktno samo lojalnost skupini: vztrajnost, s katero osrednja akterja preganjata ponarejevalca denarja, je utemeljena samo z željo po maščevanju zaradi drugega policaja.

Pomembna kvaliteta filma je zato tudi to, da se v postavitvi akterjev vedno zaustavi na meji, od katere naprej bi zapadel v psihologizacijo. Od psihologizacije preostane samo nakazana nedoumljivost, absurdnost ravnanj akterjev. Ponarejevalec denarja npr. slika in zažiga svoje slike, kar oskrbi paralelo z motivom Dorian Graya, saj v končnem obračunu zgori še sam. Hkrati odnos ponarejevalca denarja do njegove slikarske dejavnosti pomeni vzporednico odnosu policaja do „drugih stvari“, torej vsega tistega, kar ni njegovo osnovno delo.

Predvsem dva osrednja akterja sta defini-

rana glede na svojo dejavnost: na eni strani ponarejanje denarja, na drugi lov na kriminalca. Kurjenje slik, izrabljanje sodelujočih in erotika s pomočjo videa in izrabljanje ovaduštva ter erotika predvsem postavljajo v središče *obsesijo*. Kakorkoli je že obsesivna dejavnost tudi metodična, pa je nujno takšna, da v fiksiranosti na svoj cilj prezre pomembnost „postranskega“. Prav sprevid pa se vrne kot ovira na poti do cilja (detektiv nasede informaciji svoje ovaduhinje in posledica je smrt agenta FBI).

Učinek uprizoritve obsesivne drame v tem filmu je kajpak neločljiv od postopka filmske naracije, ki se nam glede na že videno v *Francoski zvezi* lahko zdi rutinski, vendar pa zato ni nič manj zahteven. Govorimo o kompoziciji filma, ki je pravzaprav utemeljena v montaži, čeprav je neločljiva od strukture vsakega kadra. Osnovna značilnost omenjene rutine je namreč svojevrstno nihanje ritma in v zvezi s tem suspenza. V tem filmu namreč ni enakomernega stopnjevanja ritma, ampak imamo opravka z na videz nepravilnim izmenjevanjem bolj statičnih in različno dinamičnih sekvenc. Vrhunec suspenza ni kot običajno tik pred končnim razpletom, ampak je dosežen nekje vmes ter se izteče v prazno: sekvencam, ki so najbolj nasičene z akcijo, ne sledi nikakršna razrešitev.

S tem je v „formi“ filma tudi odlično zajeta vsebina (obsesija). Končna poanta filma je zaobsežena v razvidni ideji, da obsesija uniči obsesivce, vendar pa prav smrt obsesivca sproži nadaljevanje obsesije v drugem akterju, ki je ves čas samo spremljal obsesivno dejavnost. V tem pogledu se torej film dvigne na raven konstatacije sindroma urbanega življenja, ki ga zastopa pglavitni akter filma: njegova kulisa — Los Angeles.

Darko Štrajn

Da v naslovu združena člana v filmu nikakor nista enakovredna, priča že sama ek-

spozicija; ko se začetna dokumentarna panorama mesta — ta še podpira prepričanje, da bo šlo za nekakšen pregled posebnosti urbanega prostora — izteče v epizodo iz življenja mož postave, v epizodo iz omnibusa na temo policijskega poklica, je lažni sobar poklican v življenje zgolj zato, da bo umrl. Najprej se pojavi samo za hip, izgine pa brž, ko ga uzremo. Nato se prikaže kot praznina pod pokrovko odloženega pladnja, in slednjič se pozitivira v „Jaz se ne bojim umreti“, ki pride iz ust v dinamit zavitega božjega vetra našega časa. In zares je smrt zanj edina vez z življenjem.

Drugi pregon sprožijo nepravi bankovci — avtentični ravno kolikor niso pristni. Avtorjev podpis nosijo le, če se jih ne da ločiti od neskončne serije tistih, ki jim je le štanca pomagala na svet. Paradoksn objekti: unikat je, če med njim in nepreštevnimi reprodukcijami ni nobene razlike. Zgled čiste razlike. In prva ponarejevalčeva žrtev ne umre zato, ker se je znašla ob napačni uri na napačnem mestu. Mesto in ura sta že prava. Njegova smrt le podvojuje pred-

hodne smrti, zgolj sledi usodi sežganih slik Erica Mastersa, tega edinega avtentičnega umetnika našega časa. Svojtven užitek produkcije univerzalnega ekvivalenta kot unikata. Vsak ponarejeni dolar nosi njegov podpis. Pravzaprav gre za etično pozicijo par excellence.

In preganjalec Chance, ki mu za nogo privezana vrv — nekakšna nadomestna popkovina — omogoča repetitijo skokov samomorilcev (desetine malih smrti: „Čudovit občutek, ko se ti jajca nabijejo v glavo“) in preganjani Eric Masters, ki v obraz, ujet v olje, delegira trenutek izničenja. Že spet podvojitev: sežig kot da spada k sami kre-

aciji, spačeni obraz se dopolni šele, ko ga oživi použivajoči ga ogenj — živ postane šele, ko izginja. Tudi umetnina je le, če umre.

Izbira, ki jo tu vidimo, je življenje ali smrt. Če izbereš življenje, izgubiš oboje, če izbereš smrt, ne moreš izgubiti ničesar.

Marijan Šimenc

OBUPANO IŠČEM SUZANO

(Desperately Seeking Susan)



režija: Susan Seidelman
scenarij: Leora Barrish
fotografija: Edward Lachman
glasba: Thomas Newman
igrajo: Rosanna Arquette, Madonna, Aidan Quinn, Mark Blum
produkcija: Orion, 1985

Jim Jarmusch, trenutno najbolj znani predstavnik newyorškega neodvisnega filma (New Wave Cinema), je nekoč podal dve glavni značilnosti tega gibanja: 1. obstoje estetike nizkopračunskega filma in novi način pripovedovanja zgodbe, 2. newyorškega filma ne ustvarjajo samo mladi avtorji, temveč tudi mladi producenci in distributerji in čeprav se filmi precej razlikujejo, si vsi medsebojno pomagajo, kajti skupno gibalo je želja po snemanju in uresničitvi teh filmov. Razen Jarmuscha so tu še Amos Poe, John Sayles, Sara Driver, Eric Mitchell, Susan Seidelman... Ti avtorji so vsekakor prispevali k izdelavi novega filmskega stila, toda trenutno so njihove usode precej različne. Jim Jarmusch je že dobil vzdevek „bivši neodvisnež“, kar seveda ni nič čudnega. Njegov zadnji film *Dawn by law*, se je npr. v Italiji vrtel v „špi-

ci“ leta: v času božičnih praznikov. To se je v Italiji prvič zgodilo. Nikoli prej se v času, ko najbolj prosperirajo slaboumne italijanske komedije, ni vrtel črnobel film s podnapisi. K temu pa je sicer precej pripomogla vloga italijanskega igralca Roberta Benignija. Nekateri drugi avtorji še vedno snemajo filme, ki so znani samo obiskovalcem off clubov, Susan Seidelman pa je posnela svoj prvi hollywoodski film *Desperately seeking Susan* (Obupano iščem Suzano).

Takšen razvoj dogodkov pa seveda ne pomeni nič novega. Hollywood je vedno znal izkoristiti novosti, ki so nastajale v neodvisnem filmu. Nekaj podobnega se je zgodilo z novim ameriškim filmov šestdesetih let, ki je takratni Hollywood bistveno osvežil. Razlika je le v tem, da so v šestdesetih letih pobrali novosti, avtorje pa so večinoma pustili tam, kjer so bili. Tako iz velikega števila ustvarjalcev lahko omenimo le dva, ki sta posnela „višjeproračunske“ filme, in to šele v osemdesetih letih: **Jim McBride** (remake Godardovega *Do poslednjega diha* iz leta 1983) in **John Cassavetes**, kateremu so šele leta 1985 ponudili priložnost, vredno 10 milijonov dolarjev,

film *A big trouble* (Velika težava).

Danes gredo stvari hitreje in dokaz za to je vsekakor Susan Seidelman s filmom *Obupano iščem Suzano*. Kako se v tem filmu kažejo vplivi newyorškega neodvisnega filma? Njegove stilske značilnosti so dolgi kadri, odhod igralca iz kadra, direktno citiranje, ki so ravno tako zelo blizu evropskemu avtorskemu filmu. Stil pa hkrati sovпада z vsebino. Junaki niso nikoli pripadniki bogatega „mid town“, temveč so iz revnejših, „bohemskih“, mestnih četrti in za namerno stilsko praznino lahko čutimo še drugo, večjo praznino. Glavni junaki so zelo pogosto zvezde glasbene underground scene (John Lurie, Tom Waits, Lydia Lunch, Exene Cervenka...).

Susan Seidelman je izbrala samo določene vsebinske značilnosti, kar o stricah iz Hollywooda marsikaj pove. Novosti jim že prav pridejo, toda te je potrebno prirediti na račun končnega izkupička. Prva poteza je seveda vloga za Madonno, ki je vsekakor veliko boljša naložba kot kakšna obiskurna pevka iz undergrounda. Druga poteza je postavitev spopada dveh svetov, ne pa seciranja sveta, ki ga režiserka najbolj pozna, kar pa seveda za večino gledalstva ne bi bilo preveč atraktivno. Tako so strici dobili zelo dobro komedijo z novo temo za svoje studije in blagajne, vplive newyorškega neodvisnega filma pa so maksimalno reducirali.

Spopad dveh svetov temelji na praznini, ki jo producira bogati del mesta. Praznina in dolgčas sta vzroka, ki Roberto (Rosanna Arquette) pripeljeta do tega, da redno bere male oglase in se iz radovednosti pojavi tam, kjer „nekdo obupano čaka Suzano“. Roberta zagleda Suzano (Madonno) in njena „drugačnost“ jo očara do take mere, da postane njen alter-ego. Počese se kot ona, obleče se kot ona in zaradi nepredvidljivih okoliščin — zamenjave — Roberta postane Suzana. Tako žena tipičnega predstavnika „yuppie“ generacije, ki je mlad in bogat, toda neskončno dolgočasen, spozna popolnoma nov svet, ki je nepredvidljiv in ce-

lo nevaren, toda ravno zaradi tega ni prazen. Film je hkrati nekakšen „homage“ prijateljem in sodelavcem Susan Seidelman. V stranskih vlogah nastopajo igralci iz neodvisnega filma, na primer oba junaka iz Jarmuschevega filma **Stranger than Paradise**. Tudi nekateri garderobni dodatki citirajo že videno. Daz (Aidan Queen) v enem prizoru nosi enak klobuk kot John Lurie v **Stranger than Paradise**. **Obupano iščem Suzano** pa je Hollywoodu prinesel nov vir inspiracije: paranojo „yuppie“ generacije. O tem so posneli še dva filma. Prvi je bil film **After hours** (Idiotska noč), Martina Scorseseja, drugi pa **Something Wild** (Nekaj divjega), Jonathana Demma. Pravzaprav pa je primerjava z neodvisnim filmom za nas popolnoma nepomembna. Zahvaljujoč naši distribuciji in gospodarskim tegobam lahko te filme vidijo samo filmski delavci in entuziasti z video recorderji. Zakaj bi torej druge morili s tistim, kar se tako ne da videti? Zaradi možnosti, da bomo kljub vsemu nekega dne to tudi pri nas videli.

Nerina Kocjančič

Včasih se solipsizmu preprosto ne moreš izogniti. Recimo, če bi hotel dokazovati, kako institucija *Personals* v vseh mogočih vlemestnih časopisih ne predstavlja prav nič drugega kot zgolj *double crossing* vseh produkcij sfabriciranih fantazem — potem O.K. Potem se s tem preprosto ne

moremo več ukvarjati z vsemi ostalimi stvarmi, ki bi — po nekakšnem naključju — prav tako lahko bile zanimive.

Recimo, Madonna. Lahko bi se zgodilo, da bi Madonna sploh ne postala to (kar je zdaj), če ne bi bilo v tem filmu toliko „referenc“ na vsakršne definitivne „tehnologije“ — torej na strukturo remakea (Marylin Monroe) in celo natančnih „avtoreferenc“. Dokazov za to je več kot dovolj: ko nesrečni mož Rosanne Arquette išče Madonno po tistem „alternativnem disku“, ta mirno sloini na juke-boxu, iz katerega se razlega (seveda Madonnina) pesem *Material Girl*. Pri tem pa je potrebno vedeti, da je ta pesem referenčna, oziroma da ima „referenco“ — to pa je seveda pesem Diamonds Are the Girl's Best Friends, ki jo Marilyn Monroe poje v filmu Gospodje imajo raje plavolaskeske. To seveda ni nič nenavadnega, saj se takšne stvari navsezadnje dogajajo vsak dan, težava je samo v tem, da je bilo to že tolikokrat dokazano, da lahko postane celozagatno in da morda kdo res ne odkrije, kako je z vsemi referencami.

Plot, ki je *scribbiran*, natanko derridajevsko „empiričen“ ali celo „naraven“. To bi (prav tako) lahko bilo popolnoma nezanimivo dejstvo, če ne bi obenem šlo še za druge stvari: spomniti se je potrebno samo „prilike“ o Rebecci. Kaj bi se zgodilo, če Manderley ne bi bil tako sfabricirano „obsesiven“? Ali lahko Manderley razumemo kot kakšno metonimično „nasprotje“? Kaj pa je potem New York? Kaj bi se zgodilo, če New York ne bi bil tako sfabricira-

no „obsesiven“? Pri tem ponovno pridemo do svojevrstne zagate: ali ni morda tisto, kar je še posebej „obsesivno“, obenem tudi čisto navadna „virtualna“ metafora? Če je to res, potem Madonna res ne more postati prav nič drugega kot „Marilyn Monroe“.

Kaj se torej dogaja? Če verjamemo vsemu, kar je zapisano v *Personals*, potem se dejansko lahko obnašamo tako kot Stephen King: gre za „obsesije“, saj se vendar ne moremo ukvarjati z vsem sranjem, ki nam ga kdorkoli lahko ponudi (Different Seasons). Po drugi strani pa so *Personals* izredno partikularni „fragment“ določene časopisa, prav tako kot so tudi low-budget film izredno partikularni „fragment“ mogočne filmske proizvodnje. Posebej zanimivo pa je dejstvo, da je low-budget film lahko tudi „A-produkcija“ vseh mogočih „iluzij“.

Aidan Quinn vrti filme v nekakšnem zanimnem kinematografu, Arquetteova pa si te filme ogleduje iz projekcijske kabine. To je to.

Madonna je „na“ filmu — in kaj bi si lahko želeli lepšega. To je navsezadnje dokaz, da je film „obsesiven“ — in na to smo čakali.

Če pa so za to uporabljeni *Personals* — je toliko bolje. Velika mesta so prav tako obsesivna, *Personals* mali oglasi pa dejansko lahko „funkcionirajo“ samo v velikih mestih, natanko v večmilijonskih. Drugače je bolje, da jih ni.

Tadej Zupančič

HIGHLANDER

Highlander



V filmih, ki svoje fabulativne nastavke črpajo iz vzporednosti dveh dob (najsi gre za katerokoli od možnih dvojic preteklosti, sedanjosti in prihodnosti), je vedno najzanimiveje spremljati tiste točke, na katerih se ena doba sprevrne ali prevesi v drugo. Najenostavnejša se zdi zasidranost v sedanjosti, iz katere se s flash-backom vračamo v preteklost, z vizijo pa spogledujemo s prihodnostjo. Zaplete pa se, če vednost o kakšni dobi ni več samo gledalčeva, temveč je delegirana na protagonista zgodbe, ta pa se nato, opremljen s to presežno vednostjo, sooči s kakšno drugo dobo (ZemECKisova *Vrnitev v prihodnost* odlično ilustrira tovrstno situacijo). Izhodiščni položaj filma *Highlander* predstavlja v tej verigi časovnih variant še nov člen: glavni junak tokrat ni več nekdo, ki pride in se vrne, temveč dobesedno prečka obe dobi, preteklost in sedanjost. Je pač nesmrten. Posledici tega dejstva sta dve:

a) namesto ene, bazične dobe in začasnih skokov v drugo dobo zdaj nastopi vztrajna vzporednost dveh dob, njuna popolna enakovrednost. Gre za svojevrstno paralelno montažo, le da se prostorska razsežnost podvoji še s časovno.

b) Prav zaradi prej povedanega postanejo ključnega pomena točke prehoda, točke paradoksnega križanja dveh vzporednic. Glede slednjih si film *Highlander* ne dela nobenih težav, prej nasprotno: ponuja celo vrsto detajlov, katerih temeljna funkcija je prav vzpostavitev vezi med dvema doba. V ta namen uporabi *preliv* (z obraza v preteklosti na stensko podobo Mona Lize), *zvočno vez* (zvok kovaškega nakovala prične odmevati že v Highlanderjevem stano-

vanju), *dvig kamere* (iz akvarija na gladino jezera v Škotskem višavju) — če naj naštejemo le nekatere najbolj spektakularne rešitve. Vse po vrsti jih družijo neka temeljna vezanost filmskemu mediju, prav skozi te točke prehoda spregovori resnična filmska govorica. Dokler imamo le dve nasproti si postavljeni dobi, ostajamo na ravni zgodbe, šele z njunimi medsebojnimi posredovanji in vhaianji pa se odpre prostor za pripoved — za vse omenjene filmske postopke. Pri izbiri le-teh režiser sicer nima na voljo tako obsežnega antikvariata, kot ga ima njegov naslovni junak, pa vendar se je v skoraj stoletni zgodovini kinematografije nabralo dovolj rešitev, ki lahko zagotovijo konsistentnost časovnih prehodov. Morda bi celo veljalo obrniti red stvari in reči, da so posamezne filmske forme postale že tako nabite s pomenom, da lahko določajo tisti „prej“ in „pozneje“. Ni torej toliko prehod zvezal dve dobi, kolikor sta dve dobi prisotni zaradi tega, da bi pripravili prostor za celo serijo prelivov, zasukov, dvigov in zvočnih vezi, ki hkrati s tem, ko uprizorijo posredovanje filmske preteklosti in sedanjosti, evocirajo tudi posredovanje kinematografske zgodovine z aktualnim trenutkom filma. To je nova vzporednica med režiserjem in junakom: tako kot *Highlander* ob steklenici, ki jo pri- nese strokovnjakinji za meče, evocira dogodke iz leta, ko je bila napolnjena („Ja, leto 1783, tedaj je Anglija priznala neodvisnost Združenih držav, Mozart je napisal Veliko mašo . . .“), tako je tudi vsaka režiserjeva odločitev za preliv (če naj izberemo le najbolj nazoren primer) že evokacija cele vrste uporab te figure v zgodovini kine-

režija: Russel Mulcany
scenarij: Gregory Widden, Peter Bellwood, Larry Ferguson
fotografija: Gary Fischer
glasba: Michael Kamen
igrajo: Christopher Lambert, Roxanne Hart, Sean Connery
produkcija: 20th Century Fox, 1986

matografije. In kje je vzporednica? Oba sta bila tam, ko se je tisto zgodilo. Za prisotnost leta 1783 danes pač moraš biti nesmrten, za obujanje kinematografske zgodovine pa zadostuje že, če si otrok 20. stoletja. V tem je ena od moči filma.

Stojan Pelko

Kaj ostane Highlanderju, poslednjemu dvobojevalcu nesmrtnih bojev, v rokah, potem ko se je pretolkel skozi vse postaje uspešnega žanra: skozi travmatično ekskomunikacijo iz klana nekje na točno določeni točki škotske mitske preteklosti — travmatične tako zanj (sam v nezatomiziranem svetu) kot za klan (kar ni naravno, kultura izloči iz sebe; pri tem ji ni prihranjeno niti to, da ne bi sama postavljala kriterijev); učna leta, ko izve, da življenje sega prek stopljene sprijaznosti z usodo vseh, predvsem pa to, da je zavrženost podvojena z izbranostjo; in vse do zadnjega dvoboja, na katerega je (svet nesmrtnih) tako dolgo čakal in ki mu pri njem odločilno pripomore roka, ki se ne pusti odgnati? Le tisto, kar ostalim tako ali tako pripada, kar bi bil vsekakor dobil, usoda slehernika, kajti tisto več, posebni privilegij za večstoletne zasluge, je le pesek v oči, je tisto manj, je tisto, po čemer se ostali, navadni, razlikujejo od nesmrtnih. Kot da bi hotel misliti misli drugih (to je nagrada) — že ene so mu preveč, že te so druge.

Status spominov: so iz finejšega materiala. Do njih pridemo, ko akvarij naraste v jezero-pravi sanjski mehanizem. Misli jih kot realnost pomeni lotiti se jih kot neuničljivi vietnamski veteran, ki gre z avtomatom nad neumrljive. Spomini niso vez, le fragmenti so, drugih kostumov, drugih pokrajin, drugih filmov.

Ta vrsta nepravih ljudi se izteče v Gorjancu, ki mu je edinemu dovoljeno, da glavo izgubi na malo sublimnejši način. In to neznanstvo neskladje med koncem in vsem, kar je pred tem: če konec mora biti, potem je dvojen — potem je nadaljevanje nezno. Morda od tod beg, gneča pred izhodom, ko je filma konec, ko se konec navja, že ko se le zdi, da bo konec.

Marjan Šimenc

SILVERADO

Silverado



režija: Lawrence Kasdan
scenarij: Lawrence in Mark Kasdan
fotografija: John Bailey
glasba: Bruce Broughton
igrajo: Kevin Kline, Scott Glenn, Kevin Costner, Danny Glover, Brian Dennehy, Rosanna Arquette
produkcija: Columbia-Delphi IV, 1985

Pisati o vesternih ni lahko, saj se zdi, da je množica knjig in člankov odgovorila že na vsa tudi neizgovorjena vprašanja, da je vsako besedovanje o tem priljubljenem žanru nujno stopicanje na mestu. Pa vendar je kot na dlani povod, mogoče pa tudi vzrok za tovrstno početje; nekaj je namreč še težje kot pisanje o vesternih, namreč njihova proizvodnja. In prav to se je pred kratkim, natančneje leta 1985 primerilo.

Tega leta je namreč Clint Eastwood zrežiral danes že znameniti film **Bledi jezdec** (Pale Rider), Lawrence Kasdan pa film **Silverado**, ki je vzpodbuda temu sestavku. Oba filma sta najprej pomembna že zaradi svojega obstoja, kajti pojavila sta se v času, ko je bil že vesoljni svet prepričan, da je žanr vesterna dokončno izčrpan in kot tak prepuščen predvsem kinotekam in morebitnemu zgodovinskemu spomenu, a brez prihodnosti. Meje žanra naj bi sprva sicer nekoliko razmaknil in kasneje znova zakoličil predvsem tako imenovani špageti vestern, katerega eminentni predstavniki so Sergio Leone, Sergio Corbucci, Sergio Sollima, Duccio Tessari, Giulio Questi, Enzo Barboni in še kdo. Vsi ti avtorji so prekinili ameriško dominacijo v žanru, in zdelo se je, da je ameriška kultura izgubila eno redkih legitimacij. To povsem drži, razen z eno samo izjemo, to je seveda Monte Hellman, ki je s svojim filmom **Streli** (The Shooting, 1966) zastavil novo žanrsko možnost, pogojno imenovano eksistencialni vestern. Toda Hellmanov model je ostal brez posledic in samo ugibam lahko, zakaj je bil filmski in nekoliko manj kritični prostor gluhi in slepi. Mogoče je bila nevzdržna koncepcija junaka, kajti zastavek njegove akcije je zgolj njegovo lastno življenje ne pa herojska akcija. Mogoče se je še bolj zoprni zdel konec filma, njegova motnost in nejasnost, nedorečenost, kakršno si lahko — po mnenju akademske kritike — privoščiti vzvišena umetnost, nikakor pa ne žanrski izdelek. Kakorkoli že, s tem, ko je žanr vesterna zavrgel oziroma spregledal Hellmanovo možnost, in ko je produkcija špageti vesternov prešla v epigonsko obdobje, je postal žanr o preteklosti preteklost sama. Prav zato je bila pojavitev obeh že omenjenih vesternov tolikšno presenečenje, kajti vsak izmed obeh filmov odgovarja na svoj način na vprašanja kot so: ali je vestern kot žanr sploh še mogoč, kakšne možnosti ima za svoj nadaljnji razvoj, ali se morda žanr lahko prelevi v neki novi žanr, ali pa je nepreklicno onemogel oziroma mrtev, kar zveni zelo udarno. Nenadna pojava obeh filmov pa je vsaj nekoliko razložljiva z biografijo obeh avtorjev; avtor **Bledega jezdec** je Clint Eastwood, ki seveda odlično pozna špageti vesterne, sočasno pa si je tako zagotovil sebi primerno igralsko vlogo. Nasprotno pa Lawrence Kasdan s filmom **Silverado** nadaljuje tisto, kar je začel s svojim prvencem, s filmom **Telesna strast** (Body Heat, 1981), namreč obuja domnevno v preteklost potlačene žanre, pri prvencu je to film noir, pri tretjem filmu western. In če je kdo upravičen za takšne tripe v preteklost, potem je to nedvomno Kasdan, kajti svojo nadpovprečno poznavanje žanrskih kljuk je izpričal že kot scenarist. Nista pa različni samo pobudi, ampak tudi učinka. Eastwood je zastavil svoj film dobesedno kot metafizični vestern in njegov junak lahko po končanem filmu odjaha skorajda v nebo. Ko smrt ni več konec, izgubi vestern enega izmed svojih temeljnih zastavkov, nesmrtni junak pa je dolgčas, saj pobeli že tako prepogosto črno-belo karakterizacijo. Gledalec se s takšnim junakom zelo težko identificira, film izgubi svojo verjetnost, zato mora štopiti v ospredje žanrska fascinacija. S tem filmom je Eastwood paradoksalno dopolnil žanr, kajti junak ni od tega sveta in kot tak lahko iz njega, tako življenja kot filma, samo odpeketa. Tako vestern sicer resda doseže novo stopnjo, a se hkrati tudi ukine.

Takšna sodba pa pove vse tudi o **Silveradu**. Scenarij nadaljuje tradicijo kompaktnih izdelkov iz preteklosti, in ima mogoče samo kakšno napakico ob svojem koncu, sicer pa je spreten preplet človeških usod. Toda varirati že znano ne zadošča. Kasdan je zato poskušal modificirati nekatere ikonografske lastnosti žanra; to mu je uspelo zlasti ob motivu konja oziroma konjev. Pogosti so kadri — detajli konj v galopu, ki naj pač pokažejo tudi moč in histrost njihovih jezdecev. Toda konj ni samo atribut pozitivnosti, ampak je tudi morilsko orožje. In spet svetla stran, ko se prijatelji ponovno združijo, ne spregovorijo nobene velike besede, ampak samo zahrza v pozdrav eden izmed konjev. Konj kot komunikacijsko sredstvo, zakaj pa ne!? Skromnejši je Kasdan pri orožju in klobukih, pa čeprav jih ne uporablja zgolj kot nujen rekvizit. V ropotarnico vesternov sodi bojda še ženska, in tu je Kasdan kar zanimiv. Namesto neizrazite lepote, ki čaka, da jo pobere zmagovalec, postavi kar dve ženski, prvo, sicer lepo, a jooj, ki prisega na delo in ne na užitek, in drugo, ki je sicer barska, a tudi pritlikava, in ki jo je upodobila več kot imenitna Linda Hunt. Zapleten, a dodelan scenarij in niz motivnih drobcev, ali je to res vestern? In če je, kje je potem željeni novum? Kolikor je vestern žanr, ne morejo za njegovo opredelitev zadoščati emblemi in že naštetim motivnim drobcem, ampak je v samem „jedru“ specifična struktura oziroma strukture. Žanr je torej morfološka oznaka in ne motivna, formalna in ne vsebinska. Poleg takšne strukture, ki je cilj katerega prihodnjih spisov, pa ima vestern dokaj pogosto temo, ki seveda tudi vpliva na filmsko artikulaci-

jo in se pojavlja tudi v filmu **Silverado**. Naj jo nekoliko podrobneje opišem in tako vsaj malce premaknem običajne, predalčkaste opredelitve vesterna od motivnih drobcev k filmski temi. Že ime žanra — vestern — pove nekaj o njej. Vestern je običajno oznaka za filme, ki se dogajajo na tako imenovanem Divjem Zahodu. A omejena oznaka se je raztegnila kot žvečilni gumi tudi na filme, katerih prizorišče je vzhod Združenih držav Amerike oziroma katerih čas je tudi 20. stoletje. Toda zaradi zgodovine in etimologije je vestern predvsem žanr, čigar filmi prikazujejo Zahod, natančneje Divji Zahod. Toda ta Divji Zahod ni nekaj monolitnega, brezkonfliktnega in urejenega, ampak ga zaznamuje prav konflikt, ki je njegova os oziroma jedro.

Oblike konflikta so seveda različne, bodisi med Indijanci in priseljenci, poljedelci in živinorejci, roparji in šerifom, belim in črnim klobukom etc. etc. Vse te spore in konflikte se da zvesti na skupni imenovalec, ki preči praktično vse vesterne, to je konflikt med barbarstvom in civilizacijo. Naj podrobneje pojasnim.

Vestern kot žanr o Divjem Zahodu predstavlja propadanje le-tega, in sicer zaradi boja med antagonistoma, ki predstavljata diametralno nasprotni strani. Barbarstvo predstavlja predvsem želja po promociji, bogastvu in volja do moči, nasprotno pa civilizacijo predstavljajo vrednote kot so srčnost, družina, prijateljstvo, spoštovanje obljub, sožitje. Naštete lastnosti so samo nekatere, vendar je že pri njih pomembno, da nobena med njimi ni dokončna in vrhovna, ampak da se prepletajo in dopolnjujejo; kar zagotavlja dinamiko. Vestern

je torej res morda mit, a s pristavkom, mit v razkranju. To ne pomeni, da morajo biti v filmu obvezno dobri in slabi, lahko so samo slabi, le da morajo imeti katero izmed pozitivitet. Tako so v filmu **Silverado** na eni in drugi strani morilci, le da filmski junaki nastopajo v imenu zatiranih in preganjanih, da dajejo prijateljstvu prednost pred denarjem, da jim ni nasilje nekaj samoumevnega, ampak vsiljena izbira, da so skratka etično pozitivni. Tretji celovečerni film Lawrencea Kasdana ostaja torej tako po svoji motivni kakor tematski strani v risu tradicionalnega žanra, kateremu se ne izmakne niti s svojo filmsko podobo. To ne pomeni, da je film **Silverado** anemičen izdelek v žanru, ampak samo, da je dokaz več, da je žanr vesterna kot evolucijski pojem izčrpan, na svojem koncu in z eno samo, nesimpatično prihodnostjo, ki je epigonsko variranje že znanega. Ljubši mi je molk.

Marko Golja

ZANKA

(Tightrope)



režija: Richard Tuggle
scenarij: Richard Tuggle
fotografija: Bruce Surtees
glasba: Lennie Niehaus
igrajo: Clint Eastwood, Genevieve Bujold, Dan Hedaya, Alison Eastwood

produkcija: Warner Bros-Malpaso, 1984

Clinta Eastwooda se drži precej paradoksov; eden najbolj očitnih pa je njegov status filmskega zvezdnika. Splošna ugotovitev, da je bil dostikrat popljuvan, a še večkrat hvaljen, pove nekaj malega o njegovi zgodovini, nič oziroma bore malo pa o njegovem sedanjem trenutku. Tega ne opredeljuje njegovo županstvo, ampak dejstvo, da je eden zadnjih, mogoče celo edini superzvezdnik stare garde. Takšen položaj mu zagotavlja poteza oziroma poteze, ki bi morale po zdravorazumarski presoji pokopati še takšnega igralca, ampak pri Eastwoodu to ne drži. Njegova predvidljivost, tipičen pogled, ki ga je prinesel iz špageti vesternov, minimalna mimika, skromna gestikulacija, način govora — vse to in še marsikaj so njegovi emblemi. V ospredju torej ni kakšen fetišiziran umetniški razvoj, ampak ravno nasprotno — zadnjih dvajset let je Clint Eastwood po igralski strani enak. Kot problem vznikne vprašanje, kaj torej mami množice, da hodijo gledat enega in istega in enakega zvezdnika, in še naprej, kako Eastwood sam rešuje problem večnih ponovitev oziroma grožnjo

monotonije. Če je na začetku zadoščala svežina nove figure, pa jo v zadnjih letih napoveduje obrabljenost že znanega. In te aporije se je Eastwood očitno zavedal; na eni strani imperativ, da je on zmeraj on, na drugi strani pa nič manj popustljiv imperativ po neprestani fascinaciji. O igralčevem zavedanju najbolj pričajo njegovi poskusi, s katerimi je želel razrešiti orisano protislovje. Kar nekajkrat je režiral, vendar to očitno ni zadoščalo, čeprav so zlasti ti filmi pokazali, kako Clint Eastwood razrešuje ta problem, ki je permanenten in prav zato brez dokončne rešitve. Kolikor torej ni čarne formule, je odpoved filmu oziroma županstvo.

Toda Eastwood ni odnehal čez noč, ampak je kar precej časa vztrajal v svojih iskanjih. Pa vendar je prišel do roba, meje, ki ni starost oziroma izčrpanost; ta meja je notranja, tako da ne omogoča nadaljnega razvoja filmskega opusa, ampak zgolj ponavljanje do onemoglosti in zasičenosti, tako publike kot glavnega igralca. Mejni točki sta dva filma, za vsak Eastwoodov značilen žanr po en film. Kolikor se zelo verjetno zdi, da je Clint Eastwood cepil špageti vestern z ameriškim, pa drži, da je s filmom **Bledi jezdec** (Pale Rider) postavil žanr ekstrem, prek katerega ne more. Omenjeni film je namreč pravi metafizični vestern, v katerem ima glavni junak še vse poteze iz svojega italijansko-ameriškega obdobja, vendar je postavljen v nov okvir. Če je vestern prav ob koncu šestdesetih in v začetku sedemdesetih s svojimi verističnimi sekvencami ubijanja nazorno pokazal, do kod lahko seže glavni junak, pa v edinem primerku metafizičnega vesterna te meje preprosto ni več, zato glavni junak izgubi svojo prepričljivost, sam film pa zdrsne v skoraj alegoričen dvoboj med Dobrim in Zlim. Poleg vesterna je kriminalka tisti žanr, ki je Eastwoodu prinesla največ slave, sočasno pa ji je on s svojo igro oziroma filmi, pri katerih je sodeloval, dal neizbrisen pečat. Zato ima film **Zanka** svojo informativno vrednost, saj je nastal samo leto dni pred **Bledim jezdecem**, in torej lepo ilustrira poti (in stranpoti) Eastwoodovega iskanja iz v uvodu omenjene zagate. Clint Eastwood je svojo s kulturno figuro v filmu **Umazani Harry** (Dirty Harry) in treh nadaljevanjih, ko je upodobil naslovnega junaka, nedvomno ustvaril brutalnega policaja, ki ga nič ne zaustavi. A ne samo, da je junak v tem svojem boju zelo uspešen, njegovo delo in nasprotni svet ga čedalje bolj zaznamujeta. Tako njegova pištola vse bolj postaja njegov privesek, ne samo njegov falični simbol, ampak mnogo več. Tetralogija, zlasti njena prva dela, inavgurira umazanega Harryja kot individualista, ki kot policaj sicer funkcionira, nikakor pa mu to ne uspeva kot smrtniku. Ustvarjalci filma **Zanka** so povzeli takšno izhodišče, ki je bilo v tetralogiji občasno prikrito, omiljeno, še bolj radikalno, dosledno. Glavni filmski junak je detektiv Wes Block, ki deluje predvsem kot policaj, njegova mreža intersubjektivnih odnosov pa je pre-

cej natrgana. Zapustila ga je žena, pustila pa mu je hčerki, s katerimi se Block lepo ujema. Avtor filma Richard Tuggle stopnjuje linijo prejšnjih filmov tako, da je v **Zanki** že tudi junakova intima, ne samo imago, prežeta z grobstvo vsakdanjega dela. Junakova individualnost je pritirana do točke, ko ni več zmožen ljubezenskega razmerja, ampak se lahko samo še polasča v policijske lisice uklenjenih prostitutk. Njegov najnovejši primer, ko mora odkriti posiljevalca in morilca, je katalizator, kajti izprijenec uporablja enako metodo. Med iztirjenim in tistim, ki naj bi zagotavljal red, kakor da ni razlike. Še posebej zato, ker Tuggle namerno pušča dvoumnost, kdo je morilec, ali neznanec v policijski uniformi ali filmski junak. Film **Zanka** je tako hkrati kriminalka in psihološki film. Če se kot prvo začenja kot whodunit, pa je kot druga mejna situacija, v kateri ima junak samo dve možnosti, bodisi da „vstopi“ v ljubezensko razmerje ali pa da nadaljuje po isti poti, ki vodi v psihopatološkost, skratka stran od kriminalke. Temno brezno pa je na vsak način nepremostljiva ovira. Če se junak zvrne v temo, je tako ali tako z njim konec, če pa nadaljuje svojo zgodbo v katerem kasnejših filmov, je to nujno omilitev oziroma žanrska regresija. Kakor da vse poti vodijo v županstvo. Seveda pa ostaja še kriminalka, ki je je nedvomno najpomembnejša sestavina filma **Zanka**. Da je tudi v tem žanru, namreč v kriminalki, prišel Clint Eastwood na sam konec poti, priča sinkretičnost filma; kajti obsesionalni psihopat dobiva čedalje bolj poteze morilcev iz sodobnih grozljivk, v katerih imajo izjemem pomen umori oziroma natančneje, reprezentacija nasilne smrti. To pa še ni vse, kajti v **Zanki** je nastrganih toliko postružkov iz zgodovine tako krimiča kot grozljivke, da zaradi predvidljivosti nastopi monotonija. To dopolnjujejo posamezni lapsusi, ki prav zaradi svoje opaznosti opozarjajo na filmovo luknjičavost.

Med drugim Richard Tuggle ne izkoristi vseh možnosti, ki mu jih ponuja zgodba. Tako bi lahko ohranil dvoumnost, kdo more prostitutke, ali pa vsaj dopustil možnost, da poti nazaj ni, da je samo vprašanje trenutkov, kdaj bo tudi filmski junak še bolj stopnjeval svoje nagnjenje. Kljub skopo orisanim pomanjkljivostim pa ima film **Zanka** nekaj kretenj, potez, ki najprej opozarjajo, da ima lahko tudi nezanimiv film svetle trenutke, hkrati pa izpostavlja *film kot umetnost detajla*. Že na samem začetku je imeniten prizor. Žensko zasleduje moški. Ulice so prazne in temne. Oba sta kadirana v bližnjem planu, le da pri njej vidimo njen zgornji del, pri njem pa spodnji. Ko se zdi, da jo je že dohitel, pokaže kamera obraz moškega policaja. Dejstvo, da režiser pokaže obraz domnevnega morilca, da uniči njegovo skrivnost, ki ga je vzpostavljala kot preganjalca, zagotovi sekvenci vzdušje „varnosti“. V kadru ni več skrivnosti, ampak je še celo prisotna posebnost zaklonitost, red, varnost. Toda ko ženska odide domov, kamerin pogled zdrsi po

policajevi uniformi in ne vidi oziroma ne pokaže nog domnevnega zasledovalca, kar bi bilo vseeno ceneno, ampak se ustavi na njegovi obutvi, teniskah. V samem začetku filma je že dvoumnost, saj zasledovalec ni zasledovalec in policaj ni policaj. Omenjene teniske pa so kar dvojna podpora dvoumnosti, kajti takoj v naslednjem kadru nosi podobno obuvalo filmski junak! Naslednji zanimiv drobec je trenutek, ko filmskemu junaku njegova znanka ponudi še drugo roko, da jo uklene. Da je junak še svoboden, da hodi vsaj še po mejni črti, priča oklevanje, ko so odloča med obema možnostima, namreč da jo uklene, kar mogoče vodi k še enemu njegovih značilnih seksov, ali pa da jo osvobodi in ji tako vrne mandat, kar na koncu omogoči njuno ljubezensko razmerje. Za konec pa samo še ena zanimivost. Kadar se filmski junak bori z morilcem, ki nosi črno usnjeno masko, mu jo poskuša iztrgati. To je seveda precej neekonomična gesta, saj se pretepa, hkrati pa puli njegovo masko, namesto da bi se boril in premagal nasprotnika, potem pa mu v miru snel masko in si ga ogledal. Mar zaradi čimprejšnje identifikacije? Ne, vzrok je drugje. Ne samo, da ima filmski junak podobne spolne navade kot morilec, ampak celo poskuša moriti — pa čeprav „samo“ v sanjah. Junaka filma torej ne žene k trganju maske radovednost o morilčevi identiteti, ampak strah, ki terja svoj odgovor — odkriti obraz, če ni pod masko on sam. Kajti maska skriva obraz in s tem ukinja razliko. Toda filmski junak mora storiti prav to, *vzpostaviti razliko*. Ko se to zgodi, ko junak oziroma gledalec vidi morilčev obraz, njegovo telo ni več pomembno. Poleg zoprne možnosti, da odsotnost mrtvega telesa v kadru omogoča nadaljevanje filma, torej **Zanka II**, zatruje ta manko, da zlasti film **Zanka** ni telo, ampak obraz, ni akcija, ampak psiho/pato/logija. Da bi torej Clint Eastwood nastopil v „umetniškem“, „psihološkem“ filmu? Nikarte.

Marko Golja

ZA ANALIZO FILMSKE PRIPOVEDI

MICHEL CHION: NAPISATI SCENARIJ, IMAGO, 1987, PREVEDEL BRANE KOVIČ

MICHEL CHION

NAPISATI SCENARIJ



„Toda kako ne biti parcialen?“ S tem retoričnim vprašanjem, ki pa presega meje retorike, kolikor zarisuje temeljno metodo sodobne filmske teorije, je Michel Chion končal uvod v svojo knjigo **Zvok v filmu** (1985). Istega leta je izšlo tudi njegovo delo **Napisati scenarij**. Če bi sodili po predmetu, bi kaj lahko sklepali, da se je linija parcialnih posegov (najprej glas, nato zvok) nekoliko ukrižila, celo radikalno umaknila in odstopila prostor spoprijemu s temeljem filmskega podjetja, kar scenarij — vsem kontroverzam navkljub — brez dvoma ostaja. Toda parcialnost je v metodi, ne v predmetu. Zato lahko mirno zatrdimo, da je **Napisati scenarij** konsistentno nadaljevanje Chionovega teoretskega pisanja o filmu — pisanja, za katerega danes že lahko rečemo, da pomeni enega ključnih prispevkov na področju filmske teorije osemdesetih let.

36 Delo predstavlja svojevrsten dvojni spoprijem s filmi, ki jih avtor razčlenjuje na posamične scenaristične elemente in z vrsto ameriških priročnikov, ki so to delo že opravili. Razlika med Chionovo knjigo in slednjimi pa je očitna: če obravnavane priročnike družijo okviren naslov „Kako napisati najboljši scenarij“, potem je **Napisati scenarij** nekakšen meta-priročnik, saj ga zanimajo prav protislovja med posameznimi „nasveti“, le-ta pa ga v skrajni konsekvenci privedejo nazaj k samim filmom. Tu je linija kontinuitete s Chionovimi prejšnjimi filmskimi spisi — namreč prav v detaljnih analizah posameznih filmov, v spletnju specifične analitske mreže, ki zveže motive v novo interpretacijo. Posebne pozornosti so deležni štirje filmi, „štirje tako rekoč klasični filmi,

ki pa za nas predstavljajo predvsem štiri tipične vrste scenarijev“ (str. 11): **Pauline na plaži** Erica Rohmerja, **Imaš in nimaš** Howarda Hawksa, **Testament dr. Mabuseja** Fritza Langa in **Intendant Sansho** Kenjija Mizoguchija. Ker je knjiga zdaj dostopna tudi v slovenskem prevodu, se ne bomo ustavljali pri obnavljanju njenega kazala, temveč bomo raje podčrtali tiste problemske sklope, ki ponujajo produktivne nastavke za aktualno (ne le scenaristično, temveč tudi) kritičsko pisanje. Na prvo mesto postavljamo *artikulacijo razlike med zgodbo in pripovedjo*.

„Važno je potegniti ločnico,“ začneja Chion, nato pa opozori na različne terminološke dvojice, ki so — predvsem v lingvistiki — služile razmejitvi teh dveh pojmov. Pri ruskih formalistih najdemo par fabula/siže, pri Benvenistu pa gre za razlikovanje med zgodbo in diskurzom. Tisto, zaradi česar omenjeno razlikovanje zadobi svoj polni pomen v procesu filmskega uprizorjanja, pa je dejstvo, da je natanko v vmesnem prostoru med tem, *kaj* je povedano (zgodba) in tem, *kako* se to zgodi (pripoved), mesto vpisa specifične filmskega jezika in njegove transformacije v filmsko govorico. Na videz trivialno dejstvo — da je ista zgodba lahko povedana na različne načine — postane zdaj izhodišče analize, saj se le-ta usmeri prav na specifičnost filmskih narativnih postopkov, na tiste nianse, od koder je mogoče napredovati tako k avtorskim opusom kot k začrtanju žanrskih meja. Analiza filmske forme postane tako analiza filmske pripovedi.

Drugi problemski sklop, ki ga odpira Chionovo zoperstavljanje scenarističnih nasvetov, je *vprašanje filmskega časa*. Vpeljano je skozi navidezno protislovje med dejstvom, da „se v filmu vse vedno dogaja v sedanosti“ (str. 88) in spoznanjem, da se zgodba dejansko ne pripoveduje v sedanjiku, temveč „deluje ob poznavanju določene preteklosti in slutnji določene prihodnosti“ (str. 140). **Dikcija je podobna Schellingovi iz Vekov sveta** („Preteklo vemo, sedanje spoznavamo, prihodnje slutimo. Tisto, kar vemo, pripovedujemo, kar spoznavamo, prikazujemo, kar slutimo, pa prerokujemo.“), treba je le še zaostriti konsekvence: kolikor film hkrati pripoveduje in prikazuje, je vselej že umeščen na mejo med preteklostjo in sedanostjo — in od tod dejstvo, da so morda najbolj filmski trenutki v filmih prav tisti, ki morajo zastaviti specifična filmska izrazna sredstva za to, da bi prečkali časovne meje, zgostili čas. Primeri segajo od flash-backov preko montažnih sekvenc do fantomskih pripovedi, ki sprevernejo časovno linearnost. Med „časovnimi napotki“ v Chionovi knjigi je tudi citat iz — sicer najpogostejše citiranega — ameriškega priročnika *The Technique of Screenplaywriting* Eugena Valea, ki neposredno zadeva prav problematiko časovnih transgresij: „Čas, ki je po svoji naravi abstrakten in neviden, lahko prikažemo le v njegovih konkretnih materializacijah.“ (str. 89). Kolikor se na mesto teh materializacij vpisujejo prav specifične filmske forme, toliko bolj se film približuje statusu tiste izmed sodobnih umetnosti, ki uspe narediti čas najbolj viden, najbolj konkreten. To ni prečiščen, koncentriran čas, temveč čas, ki svoje razsežnosti črpa iz ponavljanj, lapsusov in časovnih praznin — z drugimi besedami, je čas, ki ve za nezavedno. Ravno kot tak je morda najbližje realnemu času.

Če bi že samo na temelju teh dveh problemskih sklopov — distinkcije zgodba/pripoved in vprašanja filmskega časa — poskusili potegniti sklepno misel Chionovega dela **Napisati scenarij**, potem bi jo lahko vzvratno prepoznali že v uvodu: „Vsaka naracija se namreč opira ne na ideje, ampak na trike, na praktične postopke. . .“ (str. 10). Nasproti romantičnim podobam umetniškega ustvarjanja stoji tu obrtna spretnost, nasproti iz srca izvirajočim navdihom praktični postopki. Ali kot pravi sam Chion: „Najlepše misli pesnikov so se prav tako porajale iz nujnosti najdenja rime ali izbira pravega števila stopic.“ (ibid.)

MED ZNANOSTJO, ESEJISTIKO IN PUBLICISTIKO

OB VOLKOVI ZGODOVINI JUGOSLOVANSKEGA FILMA



Institut za film, Beograd
Partizanska knjiga, Beograd

Petar Volk: Istorija
jugoslovenskog filma.
Institut
za film Beograd,
Partizanska knjiga
Ljubljana
(OOUR Izdavačko
publicistička
delatnost Beograd),
Beograd 1986,
XII + 592 str.,
format 23 x 26 cm,
s številnimi
fotografijami.

To je doslej najobsežnejša in slikovno najbogatejša (več kot 1200 fotografij) zgodovinska knjiga o jugoslovanskem filmu. Njen avtor dr. Petar Volk, gledališki in filmski kritik, zgodovinar in teoretik, sicer pa redni profesor na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu, izpričuje ambiciozno hotenje po kompletiranju in sintezi vsega temeljnega in bistvenega, kar je na tem področju pri nas ugotovljeno in zapisano. Knjiga sodi v kategorijo obče zgodovine nacionalne kinematografije, ki jo je naš avtor že prej parcialno obdeloval v svojih študijah in knjigah, prvič pa v celoti koncipiral v letih 1973 in 1975 (Svedočenja I in II); zdaj pa je to svojo prvotno zamisel preoblikoval v takšnem obsegu in takšni globini, da bodo morali zgodovino filma kot znanstveno disciplino upoštevati tudi največji dvomljivci pri nas.

Obsežna vsebina je narekovala avtorju natančno zgradbo; ta obsega 35 poglavij, ki popisujejo zgodovino med leti 1896 in 1982.¹ Velja tudi pripomniti, da je bibliografija samostojnih del o filmu v jugoslovanskih jezikih (34. poglavje) doslej najobsežnejša bibliografija te vrste pri nas (približno 500 enot), oprta pa je na Jugoslovansko filmsko literaturo 1945-1979 (publikacija SGFM ob 4. balkanskem filmskem festivalu v Ljubljani 1980) in Brenkovo bibliografijo iz leta 1960 (v Sadoulovi Zgodovini filma, str. 594-598). Zadnji podatki v Volkovi knjigi so iz leta 1983, ko je avtor dal knjigo v tisk; škoda, da Volk med tiskom ni izpopolnjeval bibliografije še za leta 1984, 1985 in 1986, če je bil tisk končan 15. 11. 1986, kot je navedeno v knjigi.

Preučevanje filma se opazno loči od klasičnih zgodovinskih raz-

prav, katerih temelj so večinoma arhivski in knjižni viri, medtem ko sloni filmsko zgodovino pretežno na publicističnih virih, ki z zornega kota tradicionalnih znanstvenih disciplin ne vzbujajo posebnega občudovanja, prej pomisleke in celo odklanjanje. Resda je filmsko zgodovino tudi v svetu zelo mlada znanstvena disciplina (razvila se je šele po 2. svetovni vojni), vendar je k počasnemu in šibkemu razvoju jugoslovanske filmske zgodovinske misli poleg naše obče nerazvitosti prispeval tudi naš negativni odnos (posebej v prvih dvajsetih letih po osvoboditvi) do tistega zgodovinskega, ki ni bilo v zvezi z NOB ali delavskim gibanjem. Tako so npr. gledališkemu in filmskemu zgodovinarju Janku Travnu v uredništvu revije Film leta 1952 samovoljno skrajšali zadnji del njegove študije Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih, rokopis pa izgubili. Tako bomo morali Slovenci zaradi tega kulturnopolitičnega kriminala ponovno zbrati po-

memben del gradiva za čas med obema vojnama. Kljub temu, da je v Jugoslaviji nastalo kar precej del z obravnavano tematiko², pa je njihova pomanjkljivost pogosto v tem, da so bolj kronike kot zgodovinski pregledi, da kdaj pa kdaj silijo v njih namesto temeljnih analiz impresionistične sodbe ali različno obremenjene sodbe avtorjev, ki so postali sami svoji zgodovinarji. To je v bistvu še vedno gradivo za temeljito delo, za vrednotenje in prevrednotenje (tudi vrednot).

Ko je leto dni pred Volkovo zgodovino izšla Kosanovičeva Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918, smo zapisali, da je bil Kosaniću prihranjen odgovor na vprašanje, kaj je to jugo-

slovenski film. Če obstaja sintagma „jugoslovanski film“, potem moramo seveda vedeti, v čem so vendar bistvene sestavine, povezovalne in razločevalne, osmih jugoslovanskih nacionalnih in pokrajinskih kinematografij, da se bomo izognili nesporazumu, obtoževanju in tudi podtikanju, ki so nam dobro znana vsaj v težavah pri poimenovanju jugoslovanskih književnosti. Kaj pravi o tem Petar Volk, ki uporablja sintagmo „jugoslovanski film“ že v naslovu knjige? Avtor vsebini tega pojma ne posveča posebne pozornosti, zanj je jugoslovanski film nekakšna nadpomnenka za najboljše filme, ki so nastali v Jugoslaviji. Ti filmi pa so seveda različni; vsako umetniško delo izpričuje svojo identiteto, saj temelji na narodni biti, nacionalni kulturni dediščini; je torej na nek način nacionalno zaznamovano in le prek nacionalnih značilnosti mu je omogočen vstop v univerzalnost. Cvetje v jeseni, na primer, ne bi moglo nastati v Vojvodini, Oče na službenem potovanju pa ne v Sloveniji; tudi Zbiralci perja ne; Badjurovi filmi V kraljestvu Zlatoroga in Triglavske strmine so lahko samo slovenski. O nacionalnih posebnostih jugoslovanskih filmov kot da si ne upamo razpravljati, čeprav nas življenje nenehno opozarja nanje. Znano je npr., da kinematografi po Jugoslaviji malo uvrščajo v redne programe slovenske filme (pojavljajo se bolj ob raznih manifestacijah in srečanjih), češ da so hermetični in nekomunikativni, kar je sicer problem še makedonskih in albanskih filmov na srbohrvaškem jezikovnem območju — in hkrati problem makedonskih in albanskih filmov v Sloveniji. Torej film v Jugoslaviji le ni monoliten pojav. Zato sintagma *jugoslovanski film* ne more biti umetnostna kategorija, lahko je le skupno ime, združevalni pojem na državni ravni, ko filme predstavljamo v svetu, medtem ko doma, v naši državi, rečemo, da gledamo npr. hrvaški, srbski, makedonski, albanski ali slovenski film — ne jugoslovanski.³

Petar Volk si je zgodovinski pregled zamislil drugače kot Dejan Kosanović v knjigi Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918, v kateri obravnava razvoj filma v osmih poglavjih, kot je republik in pokrajin v SFRJ. Volk se je odločil, da bo te meje znotraj Jugoslavije čimbolj zabrisal. Tako je poglavja, ki zadevajo pionirsko obdobje (1.-4. pogl.), koncipiral sintetično in odmeril vsaki nacionalni kinematografiji toliko, kolikor je doslej raziskal o njej. Če primerjamo ta del Volkove knjige s Kosanovičevimi ugotovitvami v prej omenjeni knjigi, takoj opazimo, da je Kosanović bolj studiozen in da se opira pretežno na primarno gradivo. Volkovo razpravljanje je tudi brez opomb, ki so temeljna sestavina znanstvenih del, zato je zanesljivost njegovih ugotovitev večkrat omajana. Bralec se mora pač zanesti na lastno poznavanje literature in seveda na avtorja, ki je na teh temeljih gradil. Slovenski del filmskega razvoja do leta 1918⁴ je predstavljen v glavnem korektno, nerodnosti ali napake (ali pobude zanje) izvirajo iz uporabljene literature, saj se dr. Volk, kot je znano, raziskovalno ne ukvarja s tem obdobjem zgodovine. Tako je Volk ponovil npr. (Kosanovičev?) trditev o tiskovni konferenci, ki da so jo sklicali pred prvo filmsko predstavo v Ljubljani (str. 10), čeprav za ta sklep ni nobene osnove; nadalje je zapisal nedokazano in neverjetno trditev, da se je Karol Grossmann po svojih treh filmih posvetil preučevanju radiotehnike (str. 30), da je Karol Grossmann študiral v Nemčiji (str. 30), čeprav njegova spričevala tega ne potrjujejo itd. Resda to niso temeljna dejstva v zgodovini slovenskega filma, vendar so v tem kontekstu nepotrebna. Bolj nerodni so sklepi, ki jih je Volk napravil v 3. poglavju (str. 23-35), v katerem govori o prvih domačih snemalcih v Jugoslaviji; to so Slavko Jovanović, Dragiša Stojadinović, Mihailo Mihailović Afrika, Josip Karaman, Josip Halla, Karol Grossmann, Ernest Bošnjak, Vladimir Totović in Milton Manaki. O zadnjem pravi, da je *romantizirana legenda jugoslovanskega filma* in najbrž je zato tudi poimenoval to poglavje kar „Milton Manaki“. V čem je ta avtorjeva nerodnost in pomanjkljivost? V tem, ker ob Manakiju razvija nekakšno apokrifno zgodbo o začetkih filma na ozemlju današnje Jugoslavije, in to na podlagi neznanstvenih besedil, medtem ko zelo kritično monografijo Pavla Konstantinova Braća Manaki (Mlad borec, Skopje 1982) v bibliografiji sicer omenja (na strani 566), vendar je niti v eni temeljni ugotovitvi ne upošteva. Torej gre tu res še vedno za *romantizirano legendo*, ki pa jo bodo morali dokončno pojasniti kar Makedonci, in sicer o obeh bratih, o starejšem Janakiju in mlajšem Miltonu. Temu bi lahko rekli kar dolg Makedoncev filmski zgodovini.⁵

Obdobje 1918-1941 je še vedno slabo in neenakomerno raziskano. Obča jugoslovanska situacija — poenostavljeno — je bila takšna. V času med dvema vojnama zasledimo močna prizadevanja za ustvarjanje igranih in dokumentarnih filmov, predvsem v Zagrebu in Beogradu, ter hkrati boj med domačimi filmskimi entuziasti in distributerji (domačimi in podružnicami tujih firm) za razvoj domačega filma. Naročeni so bili izvorni scenariji, npr. komediografu Branislavu Nušiću, dramatik Milanu Ogrizoviću,

novinarki in avtorici popularnih romanov Mariji Jurić Zagorki, itd. 15. marca 1922 je začela v Zagrebu delovati šola za filmsko igro, v kateri so v glavnem predavali ruski emigranti, ki so dali pomemben pečat filmskemu razvoju v Jugoslaviji do leta 1941. Toda tuji film je bil že premočan in preveč nasilen, a tudi država ni imela dovolj interesa za razvoj domačega filma. Takrat je začela Jugoslavija usodno zaostajati za filmskim svetom. Ko pa je ostalo tudi nekaj časa obetajoče filmsko podjetje „Jugoslavija“ brez kapitala in šlo leta 1926 v stečaj, se je od filma poslovil tudi tedaj najuspešnejši jugoslovanski filmski producent Hamilkar Bošković (1874-1947). Redki so bili producenti, kot je bil npr. Kosta Novaković (1895-1953), ki so kontinuirano obdržali filmsko produkcijo do začetka vojne. Znani hrvaški pisatelj in hkrati filmski kritik Milutin Cihlar-Nehajev je takrat zapisal besede, ki veljajo še danes: „Koliko desetletij bomo še potrebovali, da dohitimo druge?“ Pionirji prve generacije so se umikali drug za drugim, saj se niso mogli več znajti v politiki, ki je film degradirala za navadno blago in trgovino, ignorirala umetniške filme, respektirala pa konjunkturalne in komercialne programe.

Proizvodna podjetja so do leta 1941 kljub neugodnim gospodarskim in političnim razmeram vztrajno rasla in propadala. Film v Jugoslaviji je v nasprotju z likovno umetnostjo, glasbo in literaturo tedanjega časa živel na robu in obrobju ne le občin filmskih, ampak celo lokalnih kulturnih dogajanj. Tako Savez proizvođača filmova u Kraljevini Jugoslaviji, katerega člana sta bila tudi Sava film in Skala film iz Ljubljane, ni mogel imeti gonilne vloge v razvoju jugoslovanskega filma. Le distributerji so se združili in povezali s tujim kapitalom (v glavnem z ameriškim in nemškim, nekaj tudi s francoskim), tako da so postali močna gospodarska in trgovska skupacija (v obdobju 1918-1941 je bilo registriranih kar 50 firm!), medtem ko so filmski ustvarjalci uporno ostajali individualisti in celo bežali od kakršnegakoli združevanja. Le snemalci, ki so živeli od svoje obrti, so obdržali kontinuiteto dela ob številnih „producentih“ (ki so hoteli na hitro obogateti ali postati slavni); to so bili razni kavarnarji, hotelirji, oficirji, veleposestniki, bogati plemiči in celo gledališki ljudje. Med snemalci ima posebno mesto ruski emigrant Aleksander Gerasimov (1894-1977), ki je z več kot sto dokumentarnimi filmi (posebej so pomembni tisti, ki jih je posnel za Školo narodnega zdravlja v Beogradu) pokazal tako visok profesionalizem, da ga šteje naše filmsko zgodovinske pisarje za eno najpomembnejših osebnosti dokumentarnega filma do leta 1941 v Jugoslaviji, in Josip Novak (1902-1970), ki je dokumentarnemu filmu v Jugoslaviji odločilno pomagal do profesionalne afirmacije. Razen v večjih mestih je vladala v Jugoslaviji filmska gluhot. Sintagma *filmska kultura*, ki je še danes nekje na robu naše kulture, je šele začela dobivati prve oblike. Boško Tokin (1894-1953), filmski kritik že od leta 1920, je v precejšnji meri zaslužen za njeno kasnejšo podobo, saj jo je podprl s teoretičnimi članki, edinstvenimi v jugoslovanskem tisku med dvema vojnoma.

Kako je s Slovenci v tem času? Filmsko delovanje v Ljubljani ni bilo niti približno tako ambiciozno kot v Zagrebu ali v Beogradu, ki se je poskušalo profesionalizirati, čeprav tudi nekaterim Slovincem ne smemo odreči teh prizadevanj. Vendar so bili vrhunski rezultati pogojeni s tradicijo slovenske planinske fotografije in z ljubeznijo naših ljudi do planinstva in alpinizma (prim. oba dolgometražna filma V kraljestvu Zlatoroga in Triglavske strmine ter številne kratkometražne filme o lepotah Slovenije), kar v svojem prikazu močno upošteva tudi Peter Volk, posebno vidno vlogo pa so imeli filmski amaterji, izmed njih zagotovo največje, vendar še ne dovolj raziskano, slikar Božidar Jakac. Volk se največ ukvarja z analizo obeh slovenskih dolgometražnih filmov, ne zanemarija pa številnih, sicer skromnih produkcij, tako da je uspel sestaviti dovolj zanesljivo filmsko podobo tega časa pri Slovencih.

Obdobje 1941-1945 s filmskega stališča še ni povsem razjasnjeno — niti ni zbrano gradivo niti ni dovolj zanesljivih objektivnih opredelitev. Volk je to obdobje obdelal v dveh delih: okupacijski film v poglavju Pohod na Balkan (str. 115-121), partizanski pa v poglavju Partizani (str. 122-127).

Okupacijski vojni snemalci, posebej nemški, so bili dobro orga-

nizirani in so imeli natančne naloge; spremljali so posamezne vojaške akcije in kazenske ekspedicije, posneti filmi so bili namenjeni za dokumentacijo in vojaškim komandantom za študij taktike bojevanja proti gverili. Kinematografskemu občinstvu pa so bili namenjeni tedniki, npr. nemški Wochenschau, s katerim je okupator podpiral in opravičeval svoj režim ter afirmiral domače kvizlinge. Ti filmi doslej niso niti v celoti zbrani niti študijsko obdelani, ravno tako ne filmi, posneti v srbski, slovenski in slovenski okupacijski produkciji (npr. Osvit film Beograd, Hrvatski slikopis Zagreb, Emona film Ljubljana). Filmskim zgodovinarjem so za zdaj še popolnoma neznani filmi o aktivnostih jugoslovanske kraljevske vlade v emigraciji (posneli angleški snemalci) in filmi, posneti v četniških enotah Draže Mihajlovića. Neobdelana je tudi medvojna filmska publicistika.

Partizanske kamere so stekle šele tik pred drugim zasedanjem AVNOJ, vendar je bilo veliko materiala uničenega že med boji ali pa je prišlo v roke okupatorju. Slovenski delež iz let 1943-1945, v javnosti znan kot Partizanski dokumenti, je razmeroma bogat, kar je bilo v filmski publicistiki že večkrat povedano, a prešibko ovrednoteno.⁷ Še vedno pa ni znano, katere zasežene partizanske filme (če niso uničeni) so odnesli Nemci in kje so tisti dokumentarni filmi, ki smo jih še pred osvoboditvijo zaupali Sovjetom v razvijanje in hrambo. Zgodovinarjem tudi niso v celoti znani filmski materiali, ki so jih med vojno posneli zavezniški filmski reporterji, danes pa so filmi shranjeni v filmskih arhivih v Londonu, Washingtonu in Moskvi — in morda še kje. Za zdaj so komaj evidentirani, ne pa preučeni, nemški filmski tedniki v Zveznem arhivu v Koblenzu.⁸ Arhiv SR Slovenije pa načrtuje preglede filmskega gradiva tudi v drugih arhivih, za katere predvidevajo, da hranijo filmske zapise iz časov NOB v Sloveniji. Počasi se torej le zavedamo, da je film specifično arhivsko gradivo, ki se bistveno razlikuje od pisanih dokumentov, na katere smo bili doslej pretežno navajeni.

Povojnemu obdobju, ki je seveda najbogatejše v naši filmski zgodovini, je posvetil Volk največ pozornosti. To je, bi lahko rekli, njegov domači teren, saj je filmskemu razvoju po osvoboditvi namenil večino svojih raziskav. V poglavju Koraci slobode je najprej razvozlat domala nerazpoznavne kulturnopolitične štrene o formiranju jugoslovanske filmske proizvodnje po osvoboditvi, potem pa se analitično lotil filmske poti, dolge štirideset let, ki se začena z najpomembnejšimi deli povojnih pionirjev (tu ima France Štiglic nadvse častno mesto) in pelje do filmov, s katerimi smo opozorili našo domačo in v bolj izjemnih primerih tudi tujo filmsko publiko in kritiko. Ob tem Volk ne skriva sicer med filmskimi kritiki že večkrat povedano dejstvo, da je bilo v tem času precej filmov žrtvovano družbenopolitičnim zahtevam, kako morajo odslikavati sedanost in preteklost. Posebej velja ta ugotovitev za prvo povojno obdobje, ko se je film znašel med umetnostjo in politiko, tako da so bili posamezni filmi bolj koristni za (dnevno) politiko in propagando kot za umetnost.

Še pred prvimi koraki povojnega igranega filma se je v nekem smislu nadaljevala tradicija predvojnega dokumentarca, najprej v znanih tednikih in mesečnikih (Filmske novosti) za vso državo, potem pa v proizvodnji republiških in pokrajinskih kinematografij. Dokumentarni film se je dolgo oprijemal neosebne reportažne oblike in prikazoval, kaj je v Jugoslaviji skupno vsem, izogibal pa se je posebnostim. Šele potem, ko so snemalci ugotovili, da se skozi manirizem in deklarativnost ne more priti do izvirnega dokumentarnega filma, se je v filmih začela kazati tudi osebna nota avtorjev, ki so z muko premagovali krizo vsebine in izraza. Nenehno so vstopali v filmske vrste debitanti iz republiških centrov, med njimi cela vrsta Slovencev.⁹ Nekateri od teh so se kmalu preusmerili v igrani film, ki je sčasoma (neupravičeno) skoro popolnoma zasenčil dokumentarni in kratkometražni film pri nas, tako da se je še danes mogoče srečati z njim le na festivalih in poredko na televiziji.

Težišče Volkove analize povojnega igranega filma, posebej v šestdesetih letih, je v tistih delih, katerih avtorji so filmski jezik pripeljali (ali si to opazno prizadevali) čez ustvarjalni most od opisa do umetniške izraznosti. Celovečerne filme je analiziral z osmimi monografskih poglavjih, t.j. po republikah in pokrajinah

oz. po nacionalnih kinematografijah — in jim dal naslove po filmih, ki so za avtorja pomembni ali vsaj značilni:

- srbski film je opisal v poglavju **Skupljači perja** (str. 166-245)
- hrvaški film v poglavju **Bakonja fra Brne** (str. 246-303),
- slovenski v poglavju **Ples na kiši** (str. 304-336),
- makedonski v poglavju **Crno seme** (str. 337-350),
- črnogorski v poglavju **Zle pare** (str. 351-364),
- bosansko-hercegovski v poglavju **Miris dunja** (str. 365-389),
- vojvodinski v poglavju **Rani radovi** (str. 390-398) in
- kosovski film v poglavju **Vuk sa Prokletija** (str. 399-404).

O razvitosti naštetih kinematografij nam govori že število strani, na katerih so obravnavane: največja — srbska na osemdesetih straneh, najmanjša — kosovska na šestih straneh. Posebno mesto po številu del in kvaliteti imata vsekakor srbski in hrvaški film.

Petar Volk zasleduje v tej analizi kontinuiteto produkcije, postopno uvajanje izraznih oblik, distanciranje od tradicionalizma, boj za avtorski film, poudarja pa tudi tista prizadevanja, ki so se zavzemala, da ostane film v domeni umetniškega ustvarjanja in da svoj izraz ne vulgarizira in ne preobremeni s propagandnimi zahtevami.

Za razvoj slovenskega filma meni Volk, da je bilo v Sloveniji manj administrativnih pritiskov na film kot drugje, npr. v Srbiji, in da je Slovence že takoj v začetku povojnega razvoja streznil neuspeh filma Trst (1951), ki je nastal bolj iz politično-propagandnih kot iz umetniških motivov. Razvojno linijo slovenskega filma po Volku označujejo dela Štiglica, Pretnarja, Hladnika, Klopčiča in Duletiča, vendar je ob zadnjem zapisal hudo sporno mnenje in takoj na to še ugotovitev, ki bi jo najbrž zelo težko utemeljil.¹⁰ Povsem natančno pa ugotavlja Volk, da v nobeni jugoslovanski kinematografiji ni bilo posneto sorazmerno tako veliko število filmov po klasičnih in sodobnih literarnih delih kot v slovenski. Tudi glede temeljnih značilnosti slovenskega filma lahko Volku pritrdimo, saj ugotavlja, da opazno izraža nacionalno identiteto, in sicer s svojo povezanostjo s slovenskimi ljudmi in kraji, z zgodovino, etičnimi normami, moralnimi dilemami, s folkloro, kulturnimi in socialnimi odnosi in z dogajanjem v družbi. Večjih napak, razen ene, v analizi ni.¹¹ Najboljši slovenski filmi, ki so po Volku vgrajeni v razvojne tokove jugoslovanskega filma, so naslednji: Na svoji zemlji, Kekec, Vesna, Trenutki odločitve, Dolina miru, Veselica, Balada o trobenti in oblaku, Ples v dežju, Peščeni grad, Samorastniki, Na papirnatih avionih, Sedmina, Vdovstvo Karoline Žašler, Rdeče klasje, Med strahom in dolžnostjo, Sreča na vrhvi, Idealist, Krč, Splav Meduze in Razseljena oseba. Med naštete spadajo vsaj še Tri zgodbe, Na svidenje v naslednji vojni in Rdeči boogie (v čas po letu 1982, ki ga knjiga ne zajema, pa še Christophoros in Kormoran).

Kvaliteten vzpon povojnega dokumentarnega in kratkometražnega filma je počasnejši kot pri igranem, saj je moral dolgo opravljati propagandno-politične naloge v konvencionalnem in rutinskem izrazu. Ščasoma pa je našla svoj prostor v njem tudi subjektivna iniciativa, ki se je kazala v izrazni izvirnosti, v težnji k poetičnosti in tudi k izrazitemu artizmu, skratka, najboljši filmi so dobivali pečat ustvarjalnosti. Mnogokrat so dokumentarci tudi po pisanosti tematike in izostrene problematike prehiteli favorizirani in pri širši publiki bolj cenjeni dolgometražni film. Med ustvarjalci dominira beograjski krog dokumentaristov, po eksplozivni moči in nekonformizmu pa avtorska skupina pri novosadski Neoplanti.

Slovenski dokumentarni film je Volk obdelal v poglavju Fantastična balada (str. 454-464). Privržen klasičnim vrednotam se po Volkovem mnenju slovenski dokumentarec kljub avtorskim težnjam ni dvignil nad jugoslovansko raven, še več, za Volka je slovenski kratkometražni film v osnovi bil in ostal tradicionalen in njegovi dosežki niso adekvatni možnostim. Po njegovem mnenju moramo povojni razvoj kratkometražnega filma slediti v delih Dušana Povha, Jožeta Bevca, Boštjana Hladnika, Franceta Kosmača, Mirka Groblerja, Jožeta Bevca, Matjaža Klopčiča, Maka Sajka, Milana Ljubića in Jožeta Pogačnika. To svoje mnenje je podprl s krajšo, bolj skromno analizo, ki zavezuje raziskovalce slovenskega filma, da posvetijo kratkometražnemu filmu več po-

zornosti, da ne bo deležen tako skopih opredelitev v sintetičnih študijah.

Posebno mesto in poseben sloves pa imajo v Jugoslaviji animirani filmi, seveda tisti, ki so sčasoma — z Dušanom Vukotičem njegovo skupino — ustvarili pojem *zagrebške šole risanege filma*. Mednarodno afirmacijo te šole je dokončno potrdila nagrada oskar (1962) za Vukotičevo risanko Surogat, sam Vukotič pa je bil kasneje deležen toliko domačih in tujih priznanj kot nobeden izmed jugoslovanskih filmarjev; temu ustreza je tudi bibliografija člankov o njem in posebej o njegovih filmih.

Zunaj tega kroga zagrebške šole ni bilo niti približno takšnih dosežkov. V Ljubljani se je podobno kot v Beogradu razvilo zanimanje za animacijo prek lutkovnega filma. Skupino je vodil arh. Saša Dobriša, diplomant Karlove univerze v Pragi, kjer se je izobrazil tudi filmsko pri Jiřiju Trnki. Svoje poti v risanki sta ubrala Črt Škodlar in Milan Ljubić, zadnji v sodelovanju s poljskimi risarji in animatorji. Nove upe slovenskega animiranega filma vzbujajo občasno nastopanje mlajše generacije (K. Steinbacher, J. Marinšek idr.), vendar njena dejavnost niti po številu filmov niti po uspešnosti ni primerljiva z Zagrebčani.

Dr. Petar Volk je z Zgodovino jugoslovanskega filma opravil zavirljivo delo že po obsegu dejstev, ki jih je združil v smiselno celoto. Ker pa se je izognil znanstveni eksaktnosti, si je med mukotrpnim prebijanjem skozi jugoslovanski filmski pragozd lahko privoščil občasne esejistične izlete in publicistična poenostavljanja, vendar vse na takšni ravni, da bralca s svojo iskrevostjo in drznostjo spodbujajo k dialogu z avtorjem, kar je posebna kvaliteta te knjige. Avtorju moramo priznati, da je prvi do neke mere kritično selekcioniral celotno gradivo za zgodovino filma v Jugoslaviji in ga hkrati poskusil ovrednotiti — vendar nas to delo tudi prepričuje, da bodo za takšno filmsko zgodovino, ki bo po svoji znanstveni ravni v koraku s tradicionalnimi zgodovinskimi vedami, potrebna še številna temeljna dela.

Opombe

¹ Od prvega do četrtega poglavja govori o letih 1896-1918, od petega do devetega poglavja o letih 1918-1941, deseto in enajsto poglavje o letih 1941-1945, medtem ko od dvanajstega do tridesetega poglavja analizira filmski razvoj med leti 1945 in 1982 (od 12. do 22. poglavja celovečerni film, od 23. do 29. poglavja kratkometražni film, v 30. poglavju pa animirani film). Enaintrideseto poglavje govori o jugoslovanskih festivalih, dvaintrideseto poglavje o vrednotah jugoslovanskih filmov, trinideseto poglavje povzema v angleškem jeziku poglavja od ena do dvaintrideset, v štirinidesetem poglavju je bibliografija samostojnih del o filmu v jugoslovanskih jezikih, v petintridesetem poglavju pa indeks priimkov in filmskih naslovov, omenjenih v knjigi. Vzporedno z besedilom tečejo enciklopedični sestavki (o pomembnejših filmskih delavcih, največ režiserjih in pomembnejših filmih), ki imajo hkrati funkcijo nekakšnih splošnih opomb. Skope biografske skice (večinoma s fotografijami avtorjev) so podprte z bibliografskimi podatki o avtorjih iz dnevnega in revalnega tiska, tudi tujega (vzhodnega in zahodnega), medtem ko so izbrani filmi predstavljeni s filmografskimi podatki (producent, scenarist, režiser, direktor fotografije, komponist, scenograf, montažer, glavni igralci, dolžina filma, čb oz. b, vrsta filmske slike in letnica nastanka) in bibliografijo ocen po enakem principu kot pri avtorjih. Teh sestavkov je kar 710 (232 o avtorjih in 478 filmskih izkaznic), od tega o slovenskem filmu 87 (30 o avtorjih, 57 filmskih izkaznic). Od slovenskega dnevnega in revalnega tiska upošteva avtor naslednje: Slovenski poročevalec, Ljudska pravica, Delo, Dnevnik, Ljubljanski dnevnik, Večer, Delavska enotnost, Tedenska tribuna, Mladina, Tribuna, Tovariš, Nova obzorja, Naši razgledi, Borec in seveda Ekran.

² — **Istorija filma**. Izdaje knjižare „Slavije“, Novi Sad 1930, Miniaturna biblioteka br. 33-35.
— Josip Kirigin: **Film u svijetu i kod nas**. Prosvjeta Zagreb 1950.
— Radoš Novaković: **Istorija filma**. Prosveta Beograd 1962.
— Branko Belan: **Sjaj i bijeda filma** sa pregledom povijesti jugoslovenskog filma — Petar Volk: **Balada o trubi i maglama**. Epoha Zagreb 1966.
— Duško Kečkemet: **Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji (1897-1918)**. Izdaje Muzeja grada Splita, svezak 18. Split 1969.
— Petar Volk: **Svedočenje**. 1. deo. Hronika jugoslovenskog filma 1896-1945. Posebno autorsko izdanje, Beograd 1973. — 2. deo. Hronika jugoslovenskog filma 1945-1970. NIP Književne novine, Beograd 1975.
— Dejan Kosanović: **Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma**. Univerzitet umetnosti u Beogradu 1976.
— Drago Miletić-Karlo i Nedeljko Čubela: **Film u Mostaru 1900-1980**. Prilozi za istoriju. Dokumenti i sjećanja. Informativni centar Mostar 1980.
— Bosa Slijepčević: **Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896-1918**. Univerzitet umetnosti u Beogradu, Institut za film u Beogradu. Beograd 1982.
— Pavle Konstantinov: **Braca Manaki**. Prilog kon nivniot život i delo. Mlad borec, Skopje 1982.
— Petar Volk: **Savremeni jugoslovenski film**. Univerzitet umetnosti Beograd, Institut za film Beograd, Beograd 1983.
— Ivo Škrabalo: **Izmedju publike i države**. Povijest Hrvatske kinematografije 1896-1980. Znanje Zagreb 1984.
— Dejan Kosanović: **Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896-1918**. Institut za film, Univerzitet umetnosti, Beograd 1985.

³ Za preučevanje slovenske filmske zgodovine je temeljno delo študija Janka Travnog **Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih** (Filmski vestnik 1950, Film 1951, 1952), največ gradiva pa je zbral France Brenk — najprej je napisal krajše poglavje **Film v Jugoslaviji** v knjigi Zapiski o filmu (ZO Maribor 1951, str. 75-88), nato danes že znameniti **Oris zgodovine filma v Jugoslaviji**, in sicer kot dodatno poglavje Sadoulove Zgodovine filma (CZ Ljubljana 1960, str. 539-584), sledil je obsežen polemični članek **Kakšna je resnična zgodovina slovenskega filma?** (Nedejski dnevnik 27.2., 6. in 13.3.1977), nazadnje pa je izdal še tri knjige, to so: **Kratka zgodovina filma na Slovenskem** (DDU Ljubljana 1979, 13. zvezek), **Prva dva slovenska dolga filma** (Partizanska knjiga Ljubljana 1980) in **Slovenski film s podnaslovom Dokumenti in razmišljanja** (Partizanska knjiga Ljubljana 1980); pomemben je tudi njegov avtobiografski esej **Slovenska filmska balada** v knjigi Pričevanja, november 1983 (Partizanska knjiga Ljubljana 1983, str. 43-63).

Med temeljno literaturo uvrščamo še naslednja dela:
— Ivan Nemanic: **Ob 70-letnici slovenskega dokumentarnega filma „Ljubljana“ iz leta 1909** (Dokumenti SGFM 1979, str. 223-226).
— Stanko Šimenc: **Slovensko klasično slovo v filmu**. Knjižnica MGL 80, Ljubljana 1979.
— Ivan Nemanic in Lilijana Nedić: **Slovenski film na temo NOB** (Dokumenti SGFM, str. 76-111).
— Zdenko Vrdolovec, Jože Dolmark: **František Čap**. SGFM, zbirka slovenski film, 1, Ljubljana 1981.
— Ivan Nemanic: **Filmsko gradivo Arhiva SR Slovenije, 1-2**. Publikacije Arhiva SR Slovenije, Ljubljana 1982.
— Naško Križnar: **Slovenski etnološki film**. Filmografija 1905-1980. SGFM Ljubljana 1982.
— Stanko Šimenc: **Slovensko slovo v filmu**. Knjižnica MGL 91, Ljubljana 1983.
— Vladimir Koch, Rapa Šuklje idr.: **France Štiglic**. SGFM, zbirka Slovenski film, 2-3, Ljubljana 1983.
— Ivan Nemanic: **Evidenca filmskih tehnikov (Wochenschauen) v Bundesarchivu Koblenz, ki se nanašajo na ozemlje Jugoslavije v letih 1941—1945**, Arhivi 1983, št. 1-2, str. 111-114.
— Ivan Nemanic: **Valorizacija filmskega gradiva**. Arhivi 1984, št. 1-2, str. 27-29.
— Stanko Šimenc, Silvan Furlan, Jure Mikuž, Lilijana Nedić: **Karol Grossmann**. SGFM, zbirka Slovenski film, 4-5, Ljubljana, 1985.

³ Vsaka od jugoslovanskih republik in pokrajin ima vso suverenost na področju kulture, saj brez te suverenosti ne more biti svobodna niti nacija niti država. Jugoslavija seveda ima svojo kulturno identiteto, vendar se ta ne kaže v poenotenju, izenačevanju ali zlitju, kot bi nekateri želeli, ampak v mnogokulturnosti. V sobotni prilogi Dela (18. 4. 1987) je zapisal Jože Humer v članku „Kulturna suverenost osmih v družini“ naslednjo misel: „Čvrsto sem torej prepričan, da nobenemu od naših narodov ni zares do tega, da bi postal v svoji kulturni identiteti podoben ostalim, da bi celovitost svoje kulturne suverenosti prepral in bi se iz nje sesipalo na neki skupen kupček ali kup — kakšen? čigav? kakšne identitete?“

⁴ Do leta 1918 imamo tudi Slovenci svojo zgodovino še najbolj raziskano, prim. Travnog **Pregled** in monografijo Karol Grossmann.

⁵ Potem bo tudi Grossmannovo mesto v filmski zgodovini bolj izostreno.

⁶ Petar Volk je poglavje o našem deležu v tem času naslovil **U kraljestvu zlatoroga** (str. 90-99), ga opremil s fotografijami in s posebnimi sestavki o Janku Ravniku, Metodu Badjuri, Ferdu Delaku in Božidarju Jakcu ter predstavil obeh dolgometažnih filmov tega časa: V kraljestvu Zlatoroga in Triglavске strmine. Avtor (korektor?) je imel nekaj težav pri navajanju imen, tako je Brenk nekajkrat spremenjen v Bevk, Josip Pogačnik pa je enkrat postal Ivo.

⁷ Tiskarski škrt (?) je od ustvarjalcev partizanskega filma dvakrat spremenil Staneta Virška v Virška, Miloša Brelaha pa v Mitjo. Kdo pa je v tej skupini France Čop-Škodlar, ni znano, najbrž gre za Čora Škodlarja.

⁸ Glej Ivan Nemanic: **Evidenca filmskih tehnikov (Wochenschauen) v Bundesarchivu Koblenz, ki se nanašajo na ozemlje Jugoslavije v letih 1941-1945**. Arhivi 1983, št. 1-2, str. 111-114.

⁹ V Triglav filmu v Ljubljani so začeli drug za drugim delovati Dušan Povh, France Štiglic (Mladina gradi!), France Kosmač, Jože Gale, Mirko Grobler, Zvone Sintič, Ernest Adamič, France Jamnik, Jane Kavčič, Jože Bevc, Igor Pretnar, Boris Režek, Mirko Mahnič, Ivan Mariček.

¹⁰ Sporno mnenje se po našem nanaša na film Ljubezen na odoru, o katerem pravi Volk: „I ovo je bilo seriozno delo, kojim je svet Prežihova Voranca oživljen na najbolji mogući način.“ (Str. 331) Zelo težko bi se dala utemeljiti naslednja trditev o Duletiču: „Ovo je jedan od retkih slovenačkih reditelja koji je u svim svojim delima uspeo da održi postojan i efikasan izraz uz neprekidno produbljivanje interesovanja za socijalne, društvene i istine probleme i dileme ljudi na slovenačkom selu, u raznim vremenskim periodima.“ (Str. 331)

¹¹ Volk je namreč spregledal, da je avtor literarne predloge za scenarij Ivan Tavčar, ko pravi: „... u noveli Ivana Cankara, od koje je stvorio film Cveče u jesen (1973)“ (str. 328).

VSAKA GENERACIJA IMA PRAVICO DO SVOJE ZGODOVINE

Pogovor z dr. Petrom Volkom, avtorjem
Zgodovine jugoslovanskega filma

Zdelo se mi je pomembno, da je tudi film vgrajen v zgodovino obče kulture. To je bilo zame temeljno vodilo pri pisanju knjige. S tem problemom se ukvarjam že več let, kajti naš film je dosegel takšno raven, da že lahko reproducira umetniške vrednote. Ko danes začne delovati mlad režiser, se že opira na umetniško tradicijo. Uspeh Emira Kusturice torej ni naključen, saj izhaja iz kinematografije, ki je že postala umetnost.

Filmska historiografija je tudi v svetu zelo mlada znanstvena disciplina. Resno se je začela razvijati šele po drugi svetovni vojni (npr. Georges Sadoul, Jean Mitry). Kdaj se po vašem mnenju začenja filmsko zgodovinske pisanje v Jugoslaviji?

Poglejte, pri nas se piše o filmu že od leta 1896, ko so v Ljubljani, v hotelu Pri Maliču, prvič prikazali „žive fotografije“. Od tedaj ni pisanje o filmu nikdar prenehalo. Med obema vojnama smo imeli npr. desetkrat več filmskih časopisov kot danes (Zagreb, Beograd, Ljubljana), celo med okupacijo so izhajale filmske revije v Ljubljani, Zagrebu, Novem Sadu in Beogradu. Prva filmska revija je iz leta 1916 (Kino), kritike pa izhajajo od leta 1919 dalje. Že pred vojno pa so Boško Tokin, Vojin Đorđević in Milutin Ignjačević poskusili napraviti sintezo tistega, kar se je tedaj dogajalo. Zame je starejši film nekakšna predzgodovina, pravzaprav zgodovina entuziazma. Žal so ti filmi zvečina zgubljeni ali pa so ohranjeni le njihovi fragmenti.

Večina teh filmov tudi ni bila prikazana v kinematografijah, tako da naša filmska kultura temelji na gledanju tujih filmov. V letih 1919–1939 so bili pri nas prikazani vsi pomembnejši filmi iz svetovne produkcije. Saj veste, da je bilo v Jugoslaviji veliko predstavnikov tujih družb, ki so lansirali svoje filme (takrat je bilo v državi približno 400 kinematografov). No, in tedaj smo že ustvarili nekakšno kulturo gledanja.

Po osvoboditvi Beograda je jugoslovanska vlada sprejela zakon o filmski produkciji, ki dotlej v Jugoslaviji ni bila nikdar v državnih rokah. Ta preteklost, posebno začetki filma pri nas, je najbolj raziskana. Nismo pa imeli nobene sinteze, zato sem začutil potrebo, da to naredim. To je torej prva sinteza, ki jo imamo na področju jugoslovanske kulture. Gledališče takšne knjige nima, likovna umetnost in glasba tudi ne. Veste, kaj me je navedlo na jugoslovansko sintezo? V vseh kinematografijah — srbskih, hrvaških ali slovenskih — so gledali iste filme že v stari Avstriji, med obema vojnama, in tudi danes je tako. Na temelju te posebnosti sem prišel na misel o jugoslovanski sintezi. Jugoslovanski film je zame tisto, kar je po vrednosti nad pov-

prejem filmov v nacionalni kulturi — in postane skupna vrednota.

Kako ste se lotili dela, saj je bore malo sinteznih del tudi iz povojnih dni? Pri Sloven- cih je temeljno delo napisal Janko Traven.

Brez Travnja ne bi poznal slovenske situacije. On je natančno raziskal filmsko kulturo. Nisem pa se naslanjal le na starejše pisce, ki so večkrat (zaradi prepisovanja) ponavljali stare napake. To starejšo dobo sem moral tudi sam rekonstruirati, in to na več načinov: preveril sem znana gradiva, ki jih navajam v bibliografiji, pregledal dokumente in fotografije; gledal fragmente ohranjenih filmov in se pogovarjal s še živečimi pionirji filma. Tako mi je npr. o filmu Triglavске strmine pripovedoval Ferdo Delak, Janko Ravnik o Skali, Metod Badjura o svoji aktivnosti, na Hrvaškem Oktavijan Miletić in Tito Strozzi; imel sem srečo, da sem poznal Zagorko (Jurić), ki je pisala prve scenarije. Spoznal sem igralce, ki so igrali še med dvema vojnama. Danes že skoraj ne vem več, odkod vse sem črpal informacije.

Najbolj je filmsko preučevanje razvito v Beogradu (Institut za film, fakulteta), potem v Zagrebu, nekaj v Ljubljani. Tudi drugod. Vi pa preučujete zgodovino celotne Jugoslavije. Kot vemo, je veliko praznin v preučevanju; malo je sinteznih del o nacionalnih kinematografijah, še o parcialnih problemih v teh kinematografijah ne. Kateri pota ste vi ubrali?

Ugotovil sem, da med filmskimi ustvarjalci do leta 1919 ni bilo medsebojnih stikov. Vsak je delal zase v svojem okolju. V letu 1919 pa se je zgodilo nekaj čudnega in neprijetnega, kar je zavrlo razvoj filma v Jugoslaviji. Ministrstvo prosvete in bogoslužja, njen umetniški oddelek, ki ga je vodil Branislav Nušić, je sprejelo sklep, da je film zasebna industrija in zasebna obrt, da torej ni stvar kulture. Med leti 1919 in 1941 ni Jugoslavija dala iz državne blagajne niti dinarja za razvoj filma. Zato je ta predvojna zgodovina pravzaprav zgodovina brezmejne entuziazma tistih, ki so verovali v film. Lahko bi napisali roman o tragedijah ljudi, ki so vse svoje premoženje dali

za film, in to brez možnosti, da bodo uspeli. Zato s takim poudarkom pišem o starem filmu, da bi mladi ljudje spoznali, kako so se takrat posamezniki žrtvovali. Danes pa imajo mladi vendar možnosti, da bodo nekoč uspeli, če so talentirani.

Kateri so pglavitni problemi pri pisanju tako heterogene zgodovine, kot je jugoslovanska?

O tem me vsi sprašujejo. Mnogi so namreč mislili, da bom napisal kritično zgodovino in da bom izbral npr. petdeset pomembnih avtorjev — in to naj bi bila zgodovina. Jaz pa sem pisal občo zgodovino filma, tisto temeljno, ki je potrebna filmski kulturi. Če bi pisal kritično zgodovino, tako kot sem npr. pisal antologijo sodobnega jugoslovanskega filma, potem ne bi dobili podobe razvoja. Ker pa je moja knjiga prva popolna zgodovina o jugoslovanskem filmu, sem hotel, da se njene ugotovitve vgradijo v kulturo jugoslovanskih narodov. Veliko je npr. avtorjev, ki so pomembni za bosansko-hercegovo kinematografijo, vendar vsi ti niso pomembni za zgodovino jugoslovanskega filma — ali npr. v Makedoniji, Črni gori, tam so režiserji, ki so pomembni za razvoj filma v teh republikah, a ne vedno tudi za razvoj filma v Jugoslaviji. Zato sem se bal kritične zgodovine. Obča zgodovina jugoslovanskega filma pa je baza za nadaljnje raziskovanje. Šele po njej lahko nastane kritična zgodovina. To je bila nujna faza v pisanju filmske zgodovine pri nas.

Ali se vam ne zdi, da je še vedno premalo temeljnih del (tudi o parcialnih problemih) za res temeljito sintezo?

Mogoče. Toda moj cilj je filmska kultura. Zato sem filme opazoval, kakor so se razvijali. Ko sem pisal o povojnem filmu, se nisem zgledoval po tujih sintezah in tudi ne po separatnih študijah. Imel sem srečo, da sem trikrat, v treh intervalih, videl vse jugoslovanske povojne filme. To je velika sreča, ker sem se med tem časom sam spremenil. Mnoge svoje sodbe sem korigiral. Upošteval sem, kako so ti filmi delovali v času, ko so nastali, kaj je ostalo od njih, kakšne reference so imeli v tujini in kaj pomenijo za kulturo jugoslovanskih narodov. Še to: nisem citiral, ker zgodovina ne more nastati iz citatov. Zgodovina je rezultat filmske kulture, to pomeni, da v njej niso vgrajene le moje raziskave, v njej je mišljenje vseh generacij do mene, celo moje generacije, tako da na nek način sintetiziram vsopreteklost in sodobnost.

Vaša knjiga je doslej najobsežnejša zgodovinska knjiga o jugoslovanskem filmu, najbolj ambiciozna sinteza vsega temeljnega in bistvenega, kar je bilo pri nas napisano. Vi ste prej že dvakrat posegli na ta način v jugoslovansko zgodovino: prvič leta 1966 (s knjigo Balada o trubi i oblacima) in drugič v letih 1973 in 1975 (Svedočenje, 1. in 2. del). Ste torej človek sinteze. Kaj vas žene,

da pišete predvsem sintezne študije? Razložite, prosimo, nekaj svojih raziskovalnih izkušenj pri nastajanju te knjige.

Jaz se pravzaprav ne ukvarjam z zgodovinskim opisem. Niti po svojem temperamentu niti po načinu mišljenja ne spadam med tiste, ki samo raziskujejo, iščejo podatke, citirajo. Vedno sem se ukvarjal s sintezami posameznih obdobj. Pred to knjigo sem o jugoslovanskem filmu napisal dvanajst knjig, ki so povezane z zgodovino. S to zadnjo sem „uničil“ prejšnjih dvanajst knjig, ker sem jih presegel. Postale so gradivo za mojo zgodovino tako kot knjige drugih avtorjev. Človek se razvija. Ne morete vendar ostati enakega mišljenja kot pred desetimi, dvajsetimi leti. Zato npr. Svedočenja nisem imenoval „zgodovina“, ampak „kronika“; takrat še nisem bil prepričan, ali je že nastopil trenutek za pisanje zgodovine.

Še nekaj o podrobnostih iz vaše knjige. Znano je, da jugoslovanski filmski začetki še vedno niso v celoti pojasnjeni. Sami pravite, da je eden od pionirjev, Milton Manakija, „romantizirana legenda jugoslovanskega filma“. Ali niste filmski zgodovinarji Manakiju verjeli marsikaj brez dokazov, saj so celo nekatere Manakijeve izjave kontradiktorne?

Veste, polemiziral sem s Francetom Brenkom, ker me je spraševal, kdo je napravil prvi jugoslovanski kader, ali je bil to Manakija ali Grossmann. Po vsem sodeč, po najnovejših raziskovanjih — je bil prvi Grossmann. Med tiskanjem moje knjige je bilo ugotovljeno, da letnica 1905, ki je pripisana Manakiju, ni njegova, ampak Grossmannova.

Po osvoboditvi, ko je bil film označen pri nas kot nova umetnost, so se vsi filmski avtorji iz časa med dvema vojnama odrekli svoje biografije — to je razvidno iz njihovih intervjujev v letih 1945, 1946 in 1947. Takrat so govorili: „Mi šele sedaj začnemo.“ Tedaj je Karanović „odkril“ Manakija — in vsi mladi filmofili smo sprejeli to odkritje kot legendo, ker so nas stalno prepričevali, da začenjamo jugoslovanski film z letom 1944. In tako je nastala iz Milтона Manakija velika legenda. Nazadnje je tudi sam Manakija sprejel to legendo. Ko smo ga pripeljali v Beograd v začetku šestdesetih let v Jugoslovansko kinoteko, se je prvič srečal z Badjuro, Bošnjakom, s Hallo itd. Nikdaj jih ni videl, še vedel ni zanje. Legendo o Manakiju so podpirali tudi njegovi filmi, ki jih sploh ni razvil. Svoje fotografije in filmske dokumente je Manakija ljubosumno čuval in jih ni nikomur kazal. Šele potem, ko so bili ti filmi odkriti, je kinoteka organizirala, da so jih razvili. Manakija je za nas danes zanimiv, medtem ko v svojem času ni deloval kot sienast.

Za zgodovinarja je še veliko neznank o obdobju 1941—1945. Vi ste v svoji knjigi to obdobje obravnavali v dveh poglavjih: okupacijski film v poglavju Pohod na Balkan, partizanski pa v poglavju Partizani. Kje so po vašem mnenju največje težave pri studiozni obdelavi teh filmov?

To so obsežni problemi, ki jih nisem mogel obvladati, rešeni bodo morda šele čez dvajset let. Približno vemo, kaj je bilo posneto v tem času, toda mnogi arhivi še niso odprti za javnost. Najprej je treba vedeti, da Nemci filmov sploh niso uničevali,

ampak so vse ohranili. Filme, ki so jih snemali za svojo dokumentacijo bojevanja, so hranili v bunkerjih in zato med bombardiranjem niso bili uničeni. Zasežene nemške filme so si zavezniki, v glavnem Sovjeti in Američani, med seboj razdelili. Večji del tega gradiva je za javnost nedostopen. Iz nemških virov npr. vemo, s koliko kamerami so snemali bitko na Sutjeski, vendar teh materialov nismo videli. Nadalje, ruski arhivi so popolnoma nedostopni. Sovjeti imajo dvoje velikih arhivov z vojnimi dokumenti, vendar jih še ne dovolijo uporabljati, tako da so naši režiserji, npr. Mitrovič, Bulajič, ki so hoteli videti avtentično gradivo, ostali praznih rok. Mislim, da so Rusi iz tega gradiva zmontirali samo en film, ki ga je Brežnjev (ali Hruščov) podaril Titu. Tudi Američani imajo gradivo, ki ga ne pokažejo. Del tega gradiva smo celo identificirali v nekem filmu, ki so ga posneli za svoje zelene baretko v Vietnamu, in to kot primer taktike boja proti gverili. S filmske plati vojna torej še ni raziskana. Šele sedaj je npr. dal britanski imperialni muzej del gradiva o četnikih. Tudi bolgarskega gradiva, ki je posneto (z dvema reporterjema v sestavi sovjetskih enot leta 1945) okrog Lendave in Maribora, ne poznamo. Kot vidite, razskave niso odvisne samo od nas. Še en primer kot zanimivost. Vemo, da so italijanske filmske ekspoziture veliko snemale po Istri, Hrvaškem in Slovenskem primorju — vse tja do Ljubljane, vendar ti filmi še niso dostopni. Zato o tem ne vemo ničesar. Imam sicer globalno predstavo, kdo vse je snemal med vojno v Jugoslaviji, toda teh materialov še nihče ni v celoti videl. Te raziskave čakajo mlajše generacije.

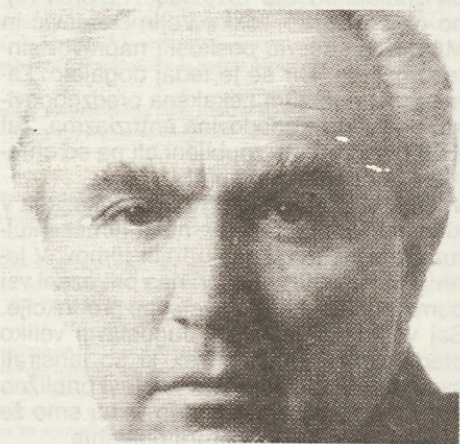
V čem so zgodovinarjeve težave pri vrednotenju filmov iz bližnje preteklosti, ki po pojmovanju klasičnih zgodovinarjev sploh še ne spadajo v zgodovino, ampak na področje umetnostne kritike? Filmska zgodovina pa je edina, ki ocenjuje do najnovejših časov. Vaš zgodovinski pregled seže do leta 1982, ko ste končali rokopis oziroma ga dali v tiskarno.

Nenavadno je, da je celo nekaj poveljnih filmov, dokumentarnih in igranih, uničenih, nekateri pa so slabo ohranjeni. Izginilo je tudi mnogo dokumentacije iz poveljnega časa, tako da se filmski zgodovinar srečuje z enakimi težavami pri raziskovanju poveljnega kot predvojnega časa. Ključne odločitve po osvoboditvi so bile sprejete v agitpropu CK. Tam se je odločalo, kaj bomo sprejeli od Sovjetov, kaj od Američanov, katere filme bomo uvozili, kakšne ideološke filme bomo posneli. Z mnogih sejo, na katerih so bili sprejeti usodni sklepi, sploh ni zapisnikov ali pa so

ohranjeni le krajši zapisi na lističih. Tudi pomembni partijski dokumenti, ki zadevajo film, še niso dostopni. Partijski arhiv je v načelu sicer odprt, ko pa se zanimate za temeljne odločitve, ni dokumentov. Mi sploh še nismo preučili odnosa politike do filma in kulture nasploh v teh usodnih letih. Za pisanje zgodovine pa moramo ta odnos preučiti, posebno zato, ker smo dolgo časa mislili, da je film uporabna ideologija. Leninovo misel, da je film najvažnejša umetnost, smo razumeli dobesedno — in potem so politiki najbolj kontrolirali film. Klasične cenzure za teater, glasbo in likovno umetnost npr. nismo imeli, toda za film je bila skoraj do sedemdesetih let.

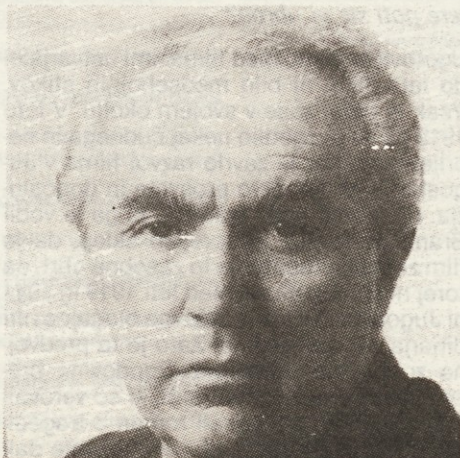
Tudi muzejska dokumentacija o slovenskem filmu Na svoji zemlji potrjuje to vašo misel. Film si je najprej ogledala komisija v Beogradu (v njej so bili Kardelj, Djilas, Ranković, Mitrovičeva, Žihel, Dedijer itd.), nato so šele prikazali film za javnost v Ljubljani.

Do leta 1952 so o tehničnih zadevah vseh igranih filmov odločali v Komiteju za kinematografijo v Beogradu, o ideoloških pa v agitpropu CK. Direkcije za kinematografijo v republikah so imele pooblastilo le za snemanje dokumentarnih filmov. Za igrane filme so bile odločitve tako centralizirane, da so celo igralske vloge, ki jih je predlagal producent, odobraval v Komiteju za kinematografijo. Tudi denar za snemanje igranih filmov je do leta 1952 prihajal iz zvezne blagajne. Ko so npr. politiki videli



prve posnete materiale za film *To ljudstvo bo živelo*, niso bili zadovoljni z glavno igralko. Producent jo je moral zamenjati in seveda ponovno posneti vse kadre, v katerih je nastopala. Film je bil tedaj absolutno uporabna ideologija. Vsi so menili, da se imajo pravico vtikati v film, vsi so tudi mislili, da so filmski strokovnjaki, ker so hodili v kino. Film je bil pravzaprav žrtev v odnosu do vseh drugih umetnosti. Zelo kmalu smo npr. v naše galerije spustili abstraktno slikarstvo, ker se od politikov ni nihče razumel nanj, tudi v glasbi je bilo tako, še teater se je lažje osvobajal socialističnega realizma kot film. Najbolj je politične pritiske občutila kinematografija.

Kot zgodovinar imate zelo natančen pre-

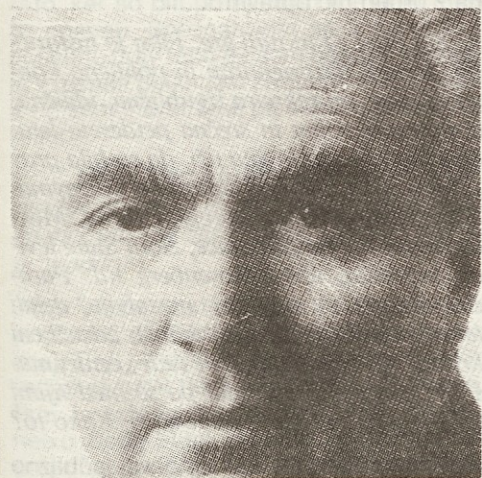


nenehno kontrolo družbe, pod cenzuro.

Zelo veliko potujete, ne le po Jugoslaviji, ampak tudi po svetu. Ali lahko poveste, koliko poznajo jugoslovanski film po svetu? Ali se srečujejo z njim le na festivalih? Ali se ukvarjajo z njim le kritiki in teoreti-ki, ali je morda kje že v zavesti publike, ali je naš film samo eksotična posebnost?

*gled, kako je z gradivom za zgodovino ju-
goslovanskega filma. Katero obdobje je po
vašem mnenju najbogatejše?*

Najlepša leta jugoslovanskega filma so šestdeseta. Takrat je film postal umetnost. O teh letih je tudi veliko kontroverznih mnenj. Že to daje slutiti, da se je dogajalo nekaj pomembnega. To je doba od Hladnika do Petrovića. Ko smo decentralizirali kinematografijo (leta 1952), je vsaka republika dala sredstva in ustvarila svojo politiko razvoja kinematografije. Še vedno pa je družba v bistvu zadržala kontrolo nad kinematografijo tudi na tej decentralizirani ravni. Kljub temu je avtorjem v začetku šestdesetih let uspelo razbiti monopol



producentov kinematografij (producenti so bili predstavniki države).

Nosilci projektov so postali avtorji, vendar avtorski film ni bil nikdar naša uradna politika. Celó v najboljših časih, v šestdesetih letih, je imela avtorski karakter samo tretjina filmov, kajti v tem času je naša uradna politika podpirala komercialni film. Do leta 1969 je družba stimulirala filme po številu gledalcev. Tako so nastali komercialni filmi na osnovi serij Radivoja Lole Đukića, ki so bili nagrajeni kot najbolj popularni jugoslovanski filmi. To je bila uradna orientacija. No, tedaj smo se uradno orien-tilali tudi na koprodukcije, da bi zaslužili devize. Krediti so se za take projekte lahko dobili. Posledica te orientacije je bil propad Triglav filma, Filmservisa, Dubrava filma, Košutnjaka; Bosna film je bil oškodovan, Lovčen film pa likvidiran. Toda v teh šestdesetih letih so bili narejeni tudi naši najboljši filmi. Najsrečnejše leto je bilo vsekakor 1967. Takrat so nastali **Zbiralci perja**, **Breza**, **Jutro** itd. Nekateri politiki so bili prepričani, da je avtorski film neke vrste revolucija, ker se je odtegnil od kontrole družbe — ostal je le umetnost, o kateri naj odločajo avtorji. In ves konflikt z valom, ki je prišel po letu 1970, pravzaprav med leti 1970 in 1973, temelji na dilemah, ali ima film pravico samostojno misliti o stvarnosti (kot npr. literatura, toda za literaturo tedaj tega problema ni bilo), ali ima pravico kritizirati družbo, ali sme imeti svojo predstavo o družbi. To je temelj konflikta o avtorskem filmu, ki je bil tedaj pod

Jugoslovanski film je v svetu precej znan. Vendar ne smemo gojiti prevelikih iluzij o njegovi popularnosti. Najprej je treba vedeti, da nimamo komercialnih filmov, ki bi jih lahko sprejele velike distribucije. Svet sprejema naš film le kot kulturno vrednost. To je bistveno. Treba je tudi vedeti, da že leta in leta nastopa vsak naš producent in vsak naš avtor sam zase. Ker smo znotraj Jugoslavije neenotni, je tudi zato naš film manj znan, kot bi zaslužil.

Navedel bom le madžarski primer. Ne poznamo niti ene enciklopedije svetovnega filma zadnjih dvajsetih let, v kateri ne bi pisalo o slehernem madžarskem snemalcu. Pri nas pa se je zgodilo tole: ko je UNESCO pripravljati filmski projekt, je naročil informacije o jugoslovanskem filmu pri Bolgarih, ker v Jugoslaviji ni institucije, ki bi bila glede informacij te vrste kompetentna za vso državo. To je dejstvo. Zdaj je recimo Larousse vzel mojo zgodovino kot bazo za svojo novo izdajo, sovjetska enciklopedija tudi itd. Poglejte, enak primer je s teatrom. Zaradi Kumbatovića je bil svojčas slovenski teater bolj znan v Evropi kot srbski, ker v Srbiji ni o gledališču nihče pisal. Najlepši primer pa je iz časa, ko smo pripravljali katalog za našo retrospektivo v Parizu. Vsaka republika je najprej hotela izvedeti, koliko strani bo imela v katalogu, da bo financirala le tisti del publikacije. In ker ni centralne institucije, ki bi združevala parcialne interese, nastajajo retrospektive po republikah, v tujini pa doživljajo fiasko, ker so za tak izbor na voljo le maloštevilni kvalitetni filmi. V Parizu so priredili, recimo, retrospektivo bosansko-hercegovegga filma, kar je absurd. Povrh vsega je bilo to v šestdesetih letih, ko ta film še ni imel mladih avtorjev, ki so danes uspešni. Bile so seveda tudi retrospektive drugih republiških kinematografij. Ta neenotnost nas tepe povsod. Dopuslili smo celo, da naše retrospektive pripravljajo tujci. Tako ves izbor naših filmov za svetovne festivale, publikacije napravijo tujci, ne naši. Ko je npr. prišel človek iz Amerike, so mu pri nas dali vse pogoje, da je napisal knjigo o jugoslovanskem filmu, a ko je kdo od nas hotel napraviti enako delo, te pomoči ni bil deležen.

Glejte, ko sem pisal knjigo o zagrebškem risanem filmu, nisem dobil nikakršne pomoči, a ko se je pojavil Nemec, smo mu plačali celo natis knjige. V Jugoslaviji ni niti ene organizacije, ki bi skrbela o afirmaciji jugoslovanskih kulturnih vrednot v tujini. Še celo republike ne skrbijo za uveljavitev svojih filmov.

Zdaj ko ste opravili tako obsežno delo, bi najbrž lahko povedali, katere so temeljne naloge jugoslovanskega filmskega zgodovinarja. Katero smer nakazuje vaša knjiga?

Nič več ni problem v faktografiji. To je temeljno. Tudi glavne smeri razvoja smo raziskali. Faktografijo, ki jo po moji oceni poznamo 80 odstotkov, je treba le dopolniti. Nadalje: doma in v tujini je treba preveriti, če obstajajo še kakšni stari filmi.

Prepričan sem, da niso uničene vse kopije. Preučeni niso arhivi v Budimpešti, na Dunaju, v Italiji, v Parizu. Tam so kopirali naše filme in prepričan sem, da bi se v teh arhivih še kaj našlo, kar bi do neke mere korigiralo našo predstavo o teh filmih. To je, kar zadeva starejšo dobo. Potem bi bilo treba nadaljevati iskanje filmov iz prve in druge svetovne vojne. Posebno zanimivi bi bili dokumenti o drugi svetovni vojni, saj bi tako dobili dodatno gradivo, in sicer ne glede na to, kaj nekateri mislijo o vrednosti filma za preučevanje obče zgodovine. Filmi so močan dokaz o strahotah vojne. Kar zadeva povojno obdobje, je tu vprašanje nadaljnje valorizacije filmov. Mislim, da ima vsaka generacija pravico do svoje zgodovine, do svojega odnosa do preteklosti, tako da je moja zgodovina pravzaprav zgodovina generacije, ki se je afirmirala s povojnim filmom. Tisti, ki bodo mogoče na koncu tega stoletja pisali novo zgodovino, bodo spet kritično sodili o meni in o vseh nas, kako smo doživljali povojne filme. Za nas so bili mnogi filmi pomembni, ker so tako silovito pospešili razvoj. Tisti, ki jih bodo gledali čez deset, dvajset let, jih bodo mogoče s svoje perspektive drugače ocenjevali.

V 21. stoletju bo predstava o nas odvisna od tega, kaj smo mi dobrega napravili. Ne le jaz, ampak vsi, ki smo bili kronisti jugoslovanskega filma, bomo doživeli revizijo. Mislim pa, da negativna kritika ne bo zanimiva za prihodnost. Tudi jaz sem upošteval le tisto kritiko izpred 40, 50 let, ki je kaj afirmirala kot trajno vrednost. Prepričan sem, da bodo prihodnje generacije cenile le tiste knjige, v katerih bodo našle vrednote in ki bodo ustrezale njihovemu pojmovanju filma.

Prihajate iz Pulja in potujete v Gruzijo, v Tbilisi, kjer si boste ogledali retrospektivo njihovih filmov, ki so bili dalj časa v bunkerju. Povejte nam, prosimo, kaj delate, kaj študirate, o čem pišete, razmišljate?

Ker se hkrati ukvarjam z gledališčem in s filmom, je moj delovni princip tak, da se začnem ukvarjati z gledališčem, ko končam filmski projekt. To mi osveži misel, to me popolnoma miselno generira. Ravno zdaj, pred kakimi desetimi dnevi, je izšla monografija (v Novem Sadu ob proslavi 125-letnice Srbskega narodnega gledališča) o Peri Dobrinoviću. O velikih srbskih igralcih sem napisal pet knjig: o Dobrici Milutinoviću, Žanki Stokić, Milivoju Živanoviću, Raši Plaoviću — in zdaj o Petru Dobrinoviću kot največjem srbskem igralcu vseh časov.

Zadnji dve leti se ukvarjam s projektom oziroma rekonstrukcijo gledališkega repertoarja Srbije (vključno z Vojvodino in Kosovom) od 1945 do 1985. To bo veliko delo v treh knjigah, ki ga opravljam s sodelavci. Želim objaviti podatke o 7500 premierah z bibliografijo, s kritikami o vseh teh premierah. V drugi knjigi bo moj komentar o teh predstavah, v tretji pa bo leksikon o vseh osebnostih, ki so delovale v srbskem gledališču tega časa. To je načrt za naslednja tri leta.

Za Ekran se je pogovarjal
Stanko Šimenc

ESTETICIZEM JE PREVEČ EKSCENTRIČEN

Ekskluzivni pogovor s hollywoodčanom
Jimom McBridom

EKRAN: Začnimo na začetku, ker je tako najbolje: koliko je pravzaprav stal vaš novi film *Big Easy*?

JIM MC BRIDE: No, stal je sedem milijonov dolarjev. Moram pa dodati, da še ni končan. V Ameriki namreč še sploh ni bil prikazan, kar pomeni, da reklamni stroški in podobno še niso vključeni v te stroške. To bo požrlo še kake tri milijone. Da bi bili producenti zadovoljni, mora film prinesiti v blagajno skoraj petindvajset milijonov, se pravi, dvakrat in pol mora preseči produkcijske stroške.

E: Mislite, da mu bo uspelo?

JMB: Ne vem, mislim, da ne. To bo seveda slabo, predvsem zame.

E: V zadnjem času smo poleg vašega videli serijo odličnih trilerjev, kot npr. *Surova odiseja* (Cross Country) Paula Lyncha, *Krvavo preprosto* (Blood Simple) bratov Coen, *Živeti in umreti v Los Angelesu* (To Live and Die in L.A.) Williama Friedkina, *F/X* (Murder By Illusion) Roberta Mandela in podobno. Bi morda lahko govorili o novem valu trilerja?

JMB: Zelo težko bi kaj rekel, videl sem namreč le film *Krvavo preprosto*. Za kakšen

organiziran in šolsko utemneljen val prav gotovo ne gre. To je pač žanr, ki nikoli ne izgine, žanr, ki ga imam zelo rad, morda celo najraje, toda bojim se, da nima kakšne posebne prihodnosti. Lahko bi rekel, da izginja. Ta žanr ne prinaša denarja. Ti filmi niso ravno velike uspešnice. Triler zanesljivo ni več prava formula. O kakšnem valu se potemtakem sploh ne bi dalo govoriti.

E: Nekaterе skupne značilnosti se vendarle vsiljujejo: to so bolj ali manj nehollywoodske produkcije, skupna jim je kompleksna struktura, podložena z ustreznimi socialnimi podtoni, brez pravih filmskih zvezd...

JMB: To si le domišljate.

E: Ko smo že pri odsotnosti filmskih zvezd — mar ni bila v vašem prejšnjem filmu *Do zadnjega diha* (Breathless) moteča, če ne že kar neustrezna prav prisotnost filmske zvezde, Richarda Gereja?

JMB: Richarda Gereja nisem izbral sam, bil mi je vsiljen. Toda kljub temu sem bil z njim zadovoljen. Je zelo dober in resen igralec, toda brez pravega smisla za humor. Dennis Quaid, ki igra v mojem novem filmu (*Big Easy*), je pravo nasprotje.

Jim McBride je danes prav gotovo eden izmed najbolj spornih hollywoodskih režiserjev. V šestdesetih letih je študiral film na univerzi v New Yorku in bil sošolec znamenitega Martina Scorsejeja (Taksist, Alice ne živi več tukaj, Podivjani bik, New York, New York, Idiotska noč, Barva denarja itd.). Ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let je posnel serijo odličnih, zelo vplivnih in cenjenih tako imenovanih „underground“ oziroma „eksperimentalnih“ filmov, izmed katerih *David Holzman's Diary* in *My Girlfriend's Wedding* nista bila namenjena široki potrošnji, *Glen and Randa* in *Hot Times* pa sta se znašla v redni distribucijski mreži, čeravno so prvega, *Glen and Randa* (film o jedrskem holokavstu), producenti — zaradi McBridove slovite „nedisciplin“ — dokončali kar sami. McBride se je po filmu *Hot times* (kritika ga je zelo slabo sprejela) odrekel karieri „underground“ režiserja in se odpravil v Hollywood. To bi moral storiti že prej, pa ni. Kot se pač spodobi, je na svojo prvo hollywoodsko priložnost čakal potem skoraj deset let, saj je šele leta 1983 posnel svoj hollywoodski prvenec *Do zadnjega diha* (Breathless), sicer remake razvpitega Goddardovega istoimenskega filma z Jean-Paul Belmondom v glavni vlogi. Nezadovoljni so bili gledalci, nezadovoljna je bila filmska kritika, nezadovoljni so bili producenti, čeravno so nekateri film razglasili za „kultnega“. Njegov novi film *Big Easy* obdeluje problem podkupnin, ki pesti ameriško policijo. Odličen policijski triler z malce preveč televizijskim koncem.

E: So vam tudi glasbo za film *Do poslednjega diha* izbrali drugi?

JMB: Ne, glasbo sem izbral sam, tudi Philipa Glassa pa rock'n'roll...

E: Prav ponavljajoči se rock'n'roll ta film definira kot „film nostalgije“, kot evokacija „norih“ in „srečnih“ petdesetih: film naj bi se sicer dogajal „danes“, toda na način petdesetih, mar ne? Vse skupaj je zelo blizu Lucasovim Ameriškim grafitom (American Graffiti), Miliusovi Veliki sredi (Big Wednesday), Hillovim Ognjenim ulicam (Streets of Fire) ipd.?

JMB: Če dobro pogledate, vidite, da v filmu ne gre le za popularno ikonologijo petdesetih, temveč da so potegnjena tudi druga obdobja... štirideseta, pa sedemdeseta leta. Kdo pravi, da gre le za petdeseta?! V filmu lahko vidite odtis popularne kulture najmanj štirih desetletij: različna je glasba, različna so oblačila, navsezadnje, pogledajte geografijo Los Angelesa v filmu in jo primerjajte s pravo geografijo Los Angelesa, pa boste videli, da nimata druga z drugo nič opraviti...

E: Saj prav za to tudi gre. Film je historično povsem dezorientiran in politično konservativen, saj rekreira izgubljena, idilična, domnevno polna in srečna petdeseta leta, čeravno nas zgodovina uči, da so bila prva petdeseta leta najbolj umazana in travmatična: hladna vojna, korejska vojna, McCarthyjev lov na čarovnice, zlom Stare levice, represija, afera Rosenberg itd. Paradoksalno je, da so „filme nostalgije“ delali tako „desničarji“ (John Milius), „družbeni kritiki“ (Walter Hill), kot tudi „centrumaši“ (George Lucas), zdaj pa se med njimi znajde tudi „levičar“, namreč vi. Kako to?

JMB: Morda zato, ker smo vsi približno enake starosti, ker smo bili v petdesetih letih vsi najstniki... Mislim, da je vaša povezava zelo šibka. Nič nimam skupnega z Miliusom, čeravno obožujem njegovo **Veliko sredo**. Prave povezave med mano in njim kljub vsemu ni.

E: V filmu *Big Easy* igra glasba spet zelo pomembno vlogo. Tokrat gre za nenehno kontrastiranje dveh različnih glasbenih zvrsti, za nekakšno mešanje, mešanico, ki naj bi izražala temeljno dvojnost, „zmes“, socialno mešanico mesta, New Orleansa, v katerem se zgodba dogaja...

JMB: Zelo točno, toda v filmu je vse skupaj malce bolj komplicirano. Prepleta se več glasbenih zvrsti, od katerih pa je le rhythm'n'blues značilen za sam New Orleans, ostale pa so bolj ali manj uvožene iz drugih socialnih in geografskih predelov. Točno je tudi, da nakazujejo kompleksnost in večplastnost tamkajšnje populacije, ki sem jo pač v tem filmu razvil v obliki zapletenih sorodstvenih vezi. Opazili ste lahko, da se v filmu prepletajo pravzaprav tri družinske zgodbe: najprej gre za družinsko zgodbo samega junaka, policijskega detektiva (Dennis Quaid), zatem je povsem jasno, da sama policijska ekipa tvori nekakšno družino, končno gre pa tudi za vpletenost mafije, ki je, kot je znano, organizirana po družinskih načelih.

E: V ospredju pa je kljub vsemu zgodba o življenju in delovanju neke policijske postaje v New Orleansu, čeravno ste se spet

izgnili tisti realni historični in socialni lociranosti tega kraja, namreč, njegovi tipični „južnjaški“ atmosferi, ki ste jo, kot smo že rekli, skušali nakazati zgolj v glasbeni kulis.

JMB: Stvar morate razumeti drugače. Filma **Do zadnjega diha** mi producenti ne bi dovolili posneti, če v njem ne bi igral Richard Gere, ki je velika zvezda in magnet za gledalce, pa tudi za blagajniški iztržek. Z Richardom Gerom pa je bil film, kot ste že sami ugotovili, slabši. Isto velja za New Orleans. Brez njega filma **Big Easy** ne bi bilo, z njim pa je slabši. Razumete.

E: So vas pri tem filmu navdihnili podobni policijski trilerji, ki so jih pisali nekdanji policisti in detektivi, npr. Joseph Wambaugh, Robert Daley, Dorothy Uhnak ali pa William Caunitz?

JMB: Ne, teh avtorjev nisem nikoli bral, zdaj pa sploh ne, pač pa sem prebiral zelo instruktivno delo, sestavljeno iz pogovorov z različnimi policisti. Zelo avtentično, čudovita knjiga. Vaših avtorjev, nekdanjih policistov, nisem hotel brati deloma tudi zato, ker so bili po njihovih romanih filmi že posneti. Spoznal sem se s številnimi policisti, prav tako pa sem dognal, kakšno je v resnici policijsko življenje. Prej policajev nisem maral, zdaj pa sem jih preprosto vzljubil.

E: V filmu **Do zadnjega diha** je bilo malo zgodbe pa veliko esteticizma, tukaj je malo esteticizma, pa zato veliko zgodbe. Kaj se je zgodilo?

JMB: Veste, postaral sem se. Esteticizem je preveč ekscentričen, vsaj tako mislim zdaj. Tudi ne mislim, da se je treba z nekaterimi stvarmi tako zelo truditi, jih čikati. Prav ta esteticizem me moti, npr., pri Beineixu (**Betty Blue**), ki bi nas poleg tega rad prepričal tudi, da so njegovi junaki pomembnejši, kot pa v resnici so.

E: Esteticizem in zgodba. Mar ni to pravzaprav eden izmed obrazov dvojice visoka/popularna kultura?

JMB: Prav gotovo. Toda opozoril bi vas rad, da nisem kakšen velik poznavalec velike ali pa visoke kulture. Tudi berem zelo malo. Mislim, da za film visoka kultura ni pomembna, zato raje berem stripe, pravzaprav velike količine stripov. To se mi zdi za moje ukvarjanje s filmom pomembnejše, bolj praktično.

E: Je Jim Jarmusch v osemdesetih letih to, kar ste bili ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih v neodvisni „underground“ kinematografiji vi?

JMB: Všeč so mi njegovi filmi. Ni mi pa všeč njegova „jezikovna afektiranost“: nenehno iskanje distance brez montažnih rezov, dolgi kadri brez pravih poant, precej dolgočasno. Toda všeč mi je njegov smisel za humor in improvizacijo.

E: Kot smo že rekli, ste bili vi sami „underground“ filmar, zdaj pa ste prestopili v Hollywood. Kaj mislite o tem novem obdobju v Hollywoodu, ki se je začelo v začetku osemdesetih let in ki so ga vpeljali filmi, kot so npr. *Taps* (Upor na vojaški akademiji), *Rumble Fish*, *Outsiders*, *Breakfast Club* in *St. Elmo's Fire* (Elijev ogenj), filmi, v katerih je bila zbrana vsa nova generacija igralcev, od Toma Curisa, Emilia



Esteveza, Roba Lowa, prek Ally Sheedy, Molly Ringwald vse tja do Judda Nelsona in drugih? Mar ni ta novi tip zvezdniskega sistema v celoti spodrinil „novohollywoodskega“ iz sedemdesetih let?

JMB: Nič nimam proti Elijevem ognju, toda težave najstnikov iz zgornjega srednjega sloja me ravno ne zanimajo preveč. Po drugi strani pa to — z izjemo Toma Cruisa in morda Roba Lowa — sploh niso zvezdniki, ali drugače rečeno, njihovo zvezdnitvo je trajalo zelo kratek čas, bilo je hipno. To so sicer igralci, nikakor pa zvezdniki. Celo o kakem zvezdniskem sistemu bi zelo težko govorili, saj je zvezd, pravih zvezd, absolutno premalo. Hollywood išče nove zvezde, vsi iščejo nove zvezde. V dvajsetih, tridesetih in štiridesetih letih so filmski studiji sami ustvarjali zvezde: zvezda je igrala eno in isto vlogo skozi serijo različnih filmov, skozi več let, in s tem utrdila svoj zvezdniski status v glavah gledalcev, saj so ljudje zmeraj vnaprej vedeli, kaj lahko od tega ali onega zvezdnika pričakujejo. Vse je bilo nekako predvidljivo, kar je bilo za zvezdniski sistem vsekakor koristno, saj ga je dobesedno ohranjalo pri življenju. Danes je vse drugače. Vsak film je ločeno veselje in igralci v njem so brez kakršnekoli zveze z vlogami, ki so jih odigrali v svojih prejšnjih filmih. Ne vem, zakaj Dennis Quaid ni zvezda. Morda zato, ker ni bil nikoli glavni igralec v kakem finančno super-uspešnem filmu.

E: Vaš „underground“ filmski opus je kritika zelo visoko ocenila, tega pa ne bi mogli trditi za film **Do zadnjega diha**, ki ga je, prav narobe, skoraj raztrgala. Lahko kaj poveste o tem?

JMB: Priznati moram, da se je vse moje delo, ves moj filmski okus izoblikoval pod zelo močnim vplivom kritike, tu imam kajpada v mislih predvsem svojo „underground“ kinematografijo. Ščasoma sem filmski kritiki prenehal slediti, v filmski teoriji in publicistiki se je začelo obdobje semio-logije, ta pa me ni niti najmanj zanimala. Izgubil sem stik s tem, kaj se o filmu piše, pa sem morda tudi zato udaril mimo, kar se je potem seveda poznalo pri kritiški oceni mojega filma **Do zadnjega diha**. Šalim se. Kakorkoli že, s filmskimi kritiki se pač ne strinjam več, ne berem jih več, sploh pa je prav malo dobrih, da se razumemo. Včasih sem bral vse. To je trajalo do filma **Do zadnjega diha**, potem so me pa vse tiste negativne ocene paralizirale. Nočem več brati teh neumnosti. Prizadelo me je, vidite. Tu in tam prelistam revijo Film Comment. To pa je tudi skoraj vse. Berem le še stvari, ki mi lahko pomagajo pri delu. Nič več. Tudi filmov ne gledam več toliko kot nekoč. Včasih sem bil dvakrat na dan v kinu, zdaj sem dvakrat na mesec. Res pa je, da veliko filmov vidim na televiziji. Len sem postal. To je morda najbližje resnici.

Na FEST-u so se pogovarjali

**Luka Novak,
Stojan Pelko in
Marcel Štefančič, jr.**

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

(nadaljevanje in konec)

VI. Kinoteka Hrvatske — informacijsko-dokumentacijski center kinematografske dejavnosti v SR Hrvatski

Kinoteka Hrvatske si je poleg temeljne naloge, kot je zbiranje, varstvo in ohranjanje filmskega gradiva, zadala tudi nalogo ustanoviti informacijsko-dokumentacijski center, v katerem bodo sistematično zbirali vse bistvene informacije o posameznih filmskih delih, avtorjih, filmskih delavcih ter o posameznih dejavnostih v kinematografiji. Ne smemo pozabiti, da je Kinoteka Hrvatske začela z delom leta 1979 tako rekoč iz nič, se pravi — samo z dvema praznima prostoroma.

a) **spremljajoče gradivo k filmu** (scenariji, snemalne knjige, dialogi, plakati, prospekti). Z vztrajnim iskanjem pri imetnikih gradiva, s kontaktiranjem z avtorji filmov, s sodelavci pri filmu, odkupom, darili so nastale privatne zbirke in fondi, ki jih lahko predstavljamo kot spremljajoče gradivo k filmu.

— V letih 1981 do 1986 je nastala **privatna zbirka filmskih scenarijev, snemalnih knjig in dialogov** in je edina takšna zbirka v SR Hrvatski. V tistih letih se je v tej zbirki 2.196 scenarijev, snemalnih knjig in dialogov, od tega 1.330 za domače in 866 za tuje filme.

— V glavnem z odkupom, v manjšem delu pa z darili je nastala tudi pomembna **zbirka filmskih plakatov** s skupno 7.816 filmskih plakatov, in sicer 197 za domače in 7.619 za tuje filme.

— Odkupljena je tudi velika **zbirka filmskih prospektov** s 5.150 prospekti — 650 za domače in 4.500 za tuje filme.

Vse spremljajoče gradivo k filmu je v celoti urejeno, izdelane so kartoteke, informativni pripomočki. (Številni uporabniki ga uporabljajo za različne namene.)

b) **fotodokumentacija**

Kinoteka Hrvatske je vložila veliko truda v oblikovanje lastne fotodokumentacije, ker so fotodokumentacije producentov zelo pomanjkljive. Nestrokovno so urejene, delno pa tudi zavržene in uničene, prav tako scenariji za mnoge filme. Z odkupi, darili tujih filmskih režiserjev, direktorjev filmov, filmskih snemalcev, delno pa so jih odstopili tudi tuji režiserji, je nastala fotodokumentacija, ki je konec leta 1985 štela 30.996 fotografiranih posnetkov, od česar se jih 22.313 nanaša na tuje, 8.683 pa na domače filme. Izdelane so vse potrebne kartoteke. To gradivo je izredno iskano, Kinoteka pa je nudila tudi veliko pomoč Jugoslovanskemu leksikografskemu zavodu pri pripravljanju Filmske enciklopedije.

c) **hemeroteka**

Kinoteka Hrvatske je po ukinitvi SIS za kinematografijo SR Hrvatske prevzela hemeroteke, ki jo je SIS za kinematografijo vodila od leta 1974. Obdržala je tudi naročnino na Press kliping, v dar pa je dobila velik del izrezkov iz tiska.

Konec leta 1985 je bilo pregledanih in urejenih 18.035 izrezkov iz tiska in uvedena posebna kartoteka, v kateri so izrezki tematsko razvrščeni, tako da jih je mogoče uporabiti za iskanje in raziskovanje različnih podatkov.

d) **prevzemanje gradiva od SIS za kinematografijo in RSIS za kulturo**

Se med delovanjem in po ukinitvi SIS za kinematografijo SR Hrvatske je bilo dogovorjeno,

da en izvod dokumentacije hrani Kinoteka Hrvatske, ki je kontinuirano nastajala od 1968. do 1982. leta.

Ta praksa se je nadaljevala tudi potem, ko je kinematografska dejavnost prešla v RSIS za kulturo, tako da se še naprej kontinuirano prevzema arhivsko in spremljajoče gradivo k filmu. Tudi tako so si prizadevali na enem mestu hraniti vse bistvene informacije o kinematografski dejavnosti, čeprav zakon o varstvu arhivskega gradiva in arhivih tega ne predvideva.

e) **izdelava informacijskega sistema**

V sodelovanju z Dokumentacijo TV Zagreb, ki je, kar zadeva avdiovizualna sredstva, prva v naši republiki začela z informacijsko obdelavo svojega arhiva, smo se leta 1983 začeli dogovarjati za način izdelave informacijskega sistema v SR Hrvatski za avdiovizualno gradivo. Skupaj osmišljamo obdelavo gradiva, izdelavo enotnih deskriptorjev, ki bi služili za avtomatsko obdelavo gradiva in izdelavo posameznih katalogov.

VII. Zbirka muzejske filmske tehnike

Poleg raziskovanja filmskega gradiva od ustanovitve smo začeli raziskovati in zbirati muzejske filmske tehnike, ki prav tako pričajo o tehnični ravni te dejavnosti pri nas. Na ta način je bilo zbranih 78 muzejskih predmetov iz let od 1905 do 1950.

Zlasti bogato je zastopano obdobje med leti 1930 in 1940. Med eksponati posebno izstopajo zbirka filmske tehnike Aleksandra Gerasimova s tonsko kamero iz leta 1931, zbirka filmske tehnike Oktavijana Miletića z 9,5 mm kamero, s katero so bili posneti pomembni Miletićevi amaterski filmi okoli 30-tih let, tu pa so tudi nekateri redki primerki iz zapuščine Maksimilijana Paspe, Viktorja Rybaka, Vladimirja Iliina in drugih.

VIII. Strokovna filmska biblioteka

V naši republiki ni posebne strokovne biblioteke, posvečene filmu, zato je Kinoteka Hrvatske od svoje ustanovitve vzpostavila tesno sodelovanje z Inštitutom za film v Beogradu in drugimi založniki v naši državi in odkupila vse dostopne izdaje filmske literature.

Poleg tega je z odkupom posameznih bibliotek v privatni lasti nastal bibliotечni fond s 1.355 naslovi knjig in revij. Posebna pozornost je še naprej namenjena izpolnjevanju nekaterih letnikov revij, s katerimi Kinoteka ne razpolaga. Pereč in skoraj neresljiv problem pa postaja problem uvoza novih tujih izdaj, ker Kinoteka Hrvatske, tako kot Arhiv Hrvatske, nima potrebnih deviz za uvoz tujih literature.

Poudariti moramo, da filmsko biblioteko, ki jo hranimo v neprimernih delovnih prostorih, uporablja veliko filmskih strokovnjakov, posebno pa študentje Akademije za gledališče, film in televizijo in Filozofske fakultete v Zagrebu, kjer so v okviru oddelka za jugoslovansko književnost že osem let predavanja osnove filmske umetnosti.

IX. Predstavljanje filmske zapuščine SR Hrvatske

Septembra leta 1982 smo na predlog filmskega kritika Petra Krelje začeli s pripravami za realizacijo ideje, da v naši državi prvič kronološko prikažemo proizvodnjo dolgometažnih igranih filmov iz let 1947 do 1980.

Ker smo začeli z reševanjem filmskega gradi-

va na vnetljivem filmskem traku, so bili pogoji za takšno akcijo že pripravljeni, vendar samo za filme, ki so bili posneti v SR Hrvatski.

To je bila priložnost, da se prvič po vojni in z določeno časovno oddaljenostjo izvede revalorizacija tega pomembnega dela filmske zapuščine in da se z novih vidikov, kritičnih pristopov izdela bolj celovite in poglobljene analize posameznih obdobj, avtorskih opusov in posameznih del.

Hkrati smo želeli priti do obsežnega gradiva ter z zbiranjem scenarijev, snemalnih knjig, fotodokumentacije, spominov udeležencev izdelati obsežne biografije in filmografije in tako pomagati pri ustvarjanju potrebnega gradiva za zgodovino hrvaškega, s tem pa tudi delno jugoslovanskega filma.

S kamero so bili posneti gostje, ki so pred projekcijo vsakega filma obujali spomine na to obdobje kinematografije, magnetofonski posnetek pa je izbrisan, prepisan in shranjen v Kinoteki Hrvatske.

Pripravljene so bile naslednje filmske tribune (po letih):

— leta 1982 je bilo od 25. X. do 27. XII. skupaj 8 tribun, na katerih je sodelovalo 54 filmskih režiserjev, filmskih delavcev in igralcev;

— leta 1983 je bilo od 10. I. do 6. VI. 20 tribun, na katerih je sodelovalo 108 režiserjev, filmskih delavcev in igralcev;

— leta 1984 je bilo od 5. III. do 17. XII. trinajst filmskih tribun, na katerih je sodelovalo 48 filmskih režiserjev, filmskih delavcev in igralcev.

Tako so bili kontinuirano prikazani vsi dolgometažni igrani filmi, ki so bili posneti v SR Hrvatski v letih od 1947 do 1963. Skupaj je bilo pripravljenih 41 tribun, ki se jih je udeležilo okoli 10.000 gledalcev.

Do prekinitev je prišlo zaradi pomanjkanja finančnih sredstev in velike podražitve izdelave kopij, zato kronološko prikazovanje filmov ni bilo več možno.

Ta akcija je v javnosti naletela na velik odziv, tako da je bila leta 1983 v Zagrebu ocenjena kot kulturni dogodek leta.

Dragocenost te akcije je, da je mladim generacija, največ pa študentom Akademije za gledališče, film in televizijo, Filozofske fakultete v Zagrebu ter novim generacijam filmskih kritikov omogočila spoznavanje pomembnega obdobja filmske zgodovine. Povečalo se je zanimanje za posamezne filme, zaradi česar je bilo določeno število filmov prikazanih tudi na televiziji. V letih 1984 in 1985 je Center za kulturo Delavske univerze Djuro Salaj iz Splita v nekoliko manjšem obsegu prevzel retrospektive dolgometažnih igranih filmov, posnetih v SR Hrvatski.

Poleg tega je nastal fond filmov, ki je omogočil zelo tesno sodelovanje z vrsto kulturnih centrov na Hrvaškem in drugod (Čakovec, Center za kulturo in informacije Zagreb, SKUC Zagreb, Dom kulture Studentski grad Beograd, Muzejski prostor Zagreb, Mladinski dom B. Tomović Titograd, Center za družbene dejavnosti Univerze v Sarajevu idr.) ter s Kinematografi Zagreb v organizaciji Retrospektive jugoslovanskega vojnega filma.

Vzpostavljeno je tesno sodelovanje z vrsto redakcij Televizije Zagreb, zlasti s filmskim uredništvom ter s Televizijo Novi Sad, Televizijo Beograd, Televizijo Sarajevo, ki v vse večji meri uporabljajo fond dolgometažnih igranih, pa tudi kratkometražnih in drugih filmskih arhivskih gradiv.

Ker sčasoma nastaja vse več filmov in ker je rešeno vnetljivo filmsko gradivo, vsako leto pa nastajajo pomembne količine izredno dragocenega gradiva s presnemavanjem z 9,5 mm in

8 mm standard na 35 mm trak in veliko število novih kopij filmov, se odpira vse večja možnost za animacijsko dejavnost in osmišljene akcije Kinoteke Hrvatske pri predstavljanju filmske zapuščine, širjenja filmske kulture in filmskega izobraževanja.

X. Sodelovanje s podobnimi inštitucijami v državi

Kinoteka Hrvatske je vzpostavila uspešno sodelovanje z **Jugoslovansko kinoteko v Beogradu** pri izmenjavi filmskega fonda in strokovnih informacij, pa tudi pri dogovarjanju o reševanju filmskega gradiva. Poleg tega se posvetujemo o tem, kako izenačiti sistem evidenc, dogovarjamo pa se tudi za akcije, ki so skupnega pomena.

S **Kinoteko Makedonije in Arhivom Slovenije** prav tako izmenjujemo izkušnje pri delu, načinu obdelave filmskega gradiva, reševanju problema opremljanja in pomembnih tehnoloških problemov pri hranjenju filmskega gradiva. S **Filmoteko 16** iz Zagreba uspešno sodelujemo na več področjih, zlasti pri reševanju problemov pri realizaciji programa filmske zbirke mesta Zagreb, založniške dejavnosti, hranjenja filmskega fonda, izdelave potrebnih izvirnih gradiv zaradi varstva, programiranja različnih akcij na področju filmskega izobraževanja, sprejemanja programa Poletne filmske šole ter drugih akcij širjenja filmske kulture.

S **Filmoteko Osijek** tesno sodelujemo pri prevzemanju filmskega fonda, snemanju filmske dokumentacije na področju Slavonije, zbiranju arhivskega gradiva in muzejskih eksponatov, zato smo podpisali tudi samoupravni sporazum o sodelovanju pri omenjenih akcijah.

S **Kino zvezo SR Hrvatske** Kinoteka Hrvatske uspešno sodeluje v zvezi s problemom varstva filmskega fonda Kino zveze Hrvatske, ki se nanaša na amaterski film odraslih in filmsko ustvarjalnost otrok, pri organiziranju posameznih manifestacij in zlasti akcij na področju izobraževanja novih kadrov.

Za svoje uspešno delo pri reševanju amaterskega filma v SR Hrvatski je Kinoteka Hrvatske dobila letno nagrado Kino zveze SR Hrvatske za dosežene rezultate v letu 1985.

Kinoteka Hrvatske je dala pobudo in podprla realizacijo dogometražnega dokumentarnega filma **Žive fotografije** o razvoju kinematografske dejavnosti v SR Hrvatski v obdobju 1896 do 1940 ter dolgometražnega dokumentarnega filma **Šola ljudskega zdravlja Andrija Štampar** v proizvodnji Jadran filma. Pri realizaciji teh filmov je nudila tudi strokovno pomoč. Kinoteka Hrvatske je v letih 1983, 1984, 1985 in 1986 uspešno sodelovala z Jugoslovanskim festivalom otroka pri zasnovi in vodenju filmskega programa, ker je bil voditelj Kinoteke hkrati tudi selektor Filmskega programa.

XI. Sodelovanje z izobraževalnimi inštitucijami v SR Hrvatski

Kinoteka Hrvatske od svoje ustanovitve tesno sodeluje z Akademijo za gledališče, film in televizijo in študentom Akademije omogoča, da se seznanijo z vsemi novo odkritimi gradivi. Sodelovanje je uspešno z vsemi oddelki na Akademiji, zlasti pa z oddelkom režije in montaže.

Na Filozofski fakulteti v Zagrebu od leta 1978 v okviru Oddelka Jugoslovanske književnosti sistematično predavajo osnove umetnosti, Kinoteka Hrvatske pa s svojim filmskim fondom omogoča, da se nove generacije študentov seznanjajo s filmsko zapuščino.

Leta 1984 je Kinoteka Hrvatske pomagala Kino zvezi Hrvatske pri snovanju in realizaciji programa seminarjev za dopolnilno izobraževanje sodelavcev v dijaških domovih, od leta 1979 pa sodelujemo s prosvetno-pedagoško službo SR Hrvatske pri dopolnilnem izobraževanju učiteljev od predšolske vzgoje do usmerjenega izobraževanja pri programiranju seminarjev in izobraževalnih programov, sodelujemo pa tudi pri izvajanju programa Poletne filmske šole v Crikvenici.

XII. Mednarodno sodelovanje

Dejstvo je, da v tem obdobju delujejo štiri inštitucije, ki se ukvarjajo s problemi varstva filmskega gradiva v svojih republikah (ena je v ustanavljanju). Kar zadeva mednarodno sodelovanje, je treba povedati, da Kinoteka Hrvatske ni vključena vanj, ker je po nekem avtomatizmu to sodelovanje očitno še vedno ostalo v okviru Jugoslovanske kinoteke v Beogradu, ki je, kot smo že omenili, od leta 1949 do leta 1971 delovala kot zvezna inštitucija in je v tem času torej oprevljala vse zadeve iz mednarodnega sodelovanja. Nekateri strokovni delavci Jugoslovanske kinoteke tudi danes zavzemajo izredno odgovorne funkcije v Mednarodni organizaciji filmskih arhivov, vendar žal nočejo posredovati vseh potrebnih informacij iz teh forumov drugim republiškim inštitucijam.

Niti po vrsti razgovorov se položaj ni bistveno spremenil, zato lahko ugotovimo, da pravzaprav sploh ne moremo govoriti o kakšnem dogovarjanju glede mednarodnega sodelovanja po določenem delegatskem načelu.

Menimo, da bi bilo treba v naslednjem petletnem obdobju primerno ta problem rešiti, in to z ustanovitvijo Zveze filmskih arhivov v SFRJ, da bi vzpostavili normalne stike vseh republiških inštitucij s kinotekami v drugih državah.

XIII. Oprema

Kot smo navedli že v uvodu, je bila Kinoteka Hrvatske ustanovljena in začasno nameščena v Arhivu Hrvatske. Kljub vsem zahtevam in pojasnjevanjem niti SIS za kinematografijo niti RSIS za kulturo Kinoteki nista zagotovili niti najnujnejše opreme, da bi lahko začela s tehnično in strokovno obdelavo filmskega gradiva.

Zdi se neverjetno, da je Kinoteka začela svoje delo brez kakršnegakoli osnovnega sredstva za delo: niso imeli niti miz za pregledovanje filmskega traku niti montažne mize niti movieole 35/16 mm in mize za pregledovanje negativov. To so najnujnejše naprave, ki bi jih moral imeti vsak filmski arhiv, da bi lahko uresničeval svoje odgovorne naloge pri obdelavi filmskega gradiva.

Leta 1980 je Croatia film Kinoteki podarila dve svoji odpisani mizi za pregled filmskega traku (montažni mizi), konec istega leta pa ji je Televizija Zagreb odstopila montažno mizo 35/16 mm iz leta 1957, ker je bila prav tako že odpisana. Kinoteka Hrvatska še danes dela s temi napravami.

Ne pretiravamo, če rečemo, da je ta skupina delavcev samo z entuziazmom zmogla doseči vse navedene naloge pri varstvu in obdelavi filmskega gradiva.

Težko je najti odgovor na vprašanje, kdaj bo Kinoteka Hrvatske dobila tako nujno kontrolno projekcijo, da bi lahko strokovno in kvalitetno pregledovala filmsko gradivo, ki ga obdelujejo v laboratorijih v Zagrebu in Beogradu. Poleg prostorskega problema je problem z opremo največja težava. Zaradi dotrajanosti naprav bo kmalu onemogočeno delo tehnične-

ga oddelka Kinoteke pri obdelavi filmskega gradiva.

XIV. Prostor

Ko smo govorili o statusu Kinoteke, smo navedli tudi podatke, da je Kinoteka nameščena v prostor Arhiva Hrvatske na Savski cesti 131 in da je pripravljalni prostor velik 92 m², prostor za tehnični oddelek (montaža, pikerija in 3 delavci) 20 m², v delovnem prostoru s 50 m² pa poleg biblioteke in muzejske zbirke dela 5 delavcev.

Povečani fondi, zbirke (o čemer smo zelo natančno in podrobno govorili v tem tekstu) in dejstvo, da bi morala Kinoteka Hrvatske v letošnjem letu dobiti nadaljnjih 7—8 milijonov metrov filmskega gradiva, ki je shranjeno pri producentih, opozarja, da je ta provizorij res postal omejitveni dejavnik že pri samem delu, kaj šele pri razvoju Kinoteke.

V dvorcu Januševac sta bila 1985. in 1986. leta adaptirana dva skladišča po 400 m², vendar se s tem rešuje samo vprašanje primernega hranjenja izvirnega gradiva na črno-belem in barvnem filmskem traku.

Še vedno ostaja pereč problem primerne prostora za delo tehničnega oddelka, ki bi razen za montažo, pikerijo, moral imeti poseben prostor za odpremo in sprejemanje filmskega gradiva, ki bi bil velik skupaj 100 m². Delovni prostori z možnostjo zasebnih prostorov za hranjenje muzejske zbirke, čitalnice odprtega tipa ter prostora za delo 5 delavcev bi moral imeti najmanj 150 m².

Poleg tega si je nemogoče predstavljati delo katerekoli kinoteke brez kontrolne projekcije, kar pomeni prostor, velik 70 m² s 30 sedeži in opremo s kinoprojektorji 35/16 mm in 8 mm.

Glede na to, da je dokončno prestavljena gradnja IV. kulturnega objekta, je potrebno najti dolgoročno rešitev prostora Kinoteke Hrvatske, ki bi na enem kraju omogočil ureditev vseh potrebnih prostorov za tehnični oddelek ter ostali delovni prostor, muzejsko zbirko in biblioteko.

XV. Kadri

Kar zadeva kadrovsko ekipiranje Kinoteke Hrvatske, moramo omeniti, da sta imeli SIS za kinematografijo SR Hrvatske in RSIS za kulturo izredno razumevanje in da sta omogočili hitro kadrovsko ekipiranje te inštitucije.

Leta 1979, ko je bila ustanovljena Kinoteka Hrvatske, je bilo predvideno, da se bo v obdobju 1981—1985 zaposlilo pet novih delavcev, a so se le trije (arhivist — dokumentalist, tehnik — dokumentalist in pregledovalec filma — mlajši tehnik). Leta 1980 je bilo odprto delovno mesto **tehnika-dokumentalista** konec leta 1983 pa tudi **pregledovalca filmov — mlajšega tehnika**.

Tako je bila zaokrožena potreba po kadrih za tehnično obdelavo filma. Toda čeprav je Kinoteka v svojih programih dela od leta 1980 sistematično zahtevala, da se ji omogoči odpreti posebno delovno mesto **strokovnega sodelavca — filmologa** za raziskovanje filmskega gradiva, je to lahko storila šele konec leta 1986. Poleg tega je v tem petletnem obdobju načrtovala odpreti posebno delovno mesto **strokovnega sodelavca**, ki bi se poleg animacijske dejavnosti ukvarjal tudi z založništvom in prezentacijo filmskega gradiva. Toda tudi to mesto doslej še ni bilo odprto.

Kar zadeva naslednje petletno obdobje, moramo povedati, da bo tudi rešitev prostorskega vprašanja omogočila zaposlitev novih potrebnih kadrov. Če bo namreč rešen problem celotnega prostora za potrebe Kinoteke Hrvatske, bo potrebno poleg **dveh strokovnih sodelavcev**

zaposliti tudi **kino operaterja**, ki ne bi predvajal projekcij le v kino dvorani, temveč tudi za potrebe kontrole filmskega gradiva, ter **pomožnega montažerja**, ki bi kontroliral sliko in ton (montažna miza, moviola).

Pregled kadrovske dopolnitve Kinoteke:

— leta 1979: vodja Kinoteke (VSI)

pregledovalec filmov — tehnik (SSI)

— leta 1980: tehnolog (VŠI)

montažer (VSI)

— leta 1981: arhivist — dokumentalist (VSI)

— leta 1982: tehnik-dokumentator (SSI)

— leta 1983: pregledovalec filmov — mlajši tehnik (SSI)

— leta 1984: —

— leta 1985: —

— leta 1986: strokovni sodelavec (filmolog) (VSI)

XVI. Financiranje programov Kinoteke Hrvatske

Kinoteka Hrvatske je sredstva za dejavnost vse od svoje ustanovitve dobivala iz dveh virov. Materialne stroške in osebne dohodke je pokrival RSIS za kulturo, in to glede na število delavcev in njihovo kvalifikacijsko strukturo.

Ker je bila ta vsota zaradi statusa Kinoteke kot enega od oddelkov Arhiva Hrvatske vedno izražena v skupnem znesku, ni možno podati pregleda tega dela sofinanciranja po letih.

Posebne programske dejavnosti Kinoteke je sofinancirala SIS za kinematografijo od leta 1979 do leta 1983. Od tega leta, ko je kinematografska dejavnost prešla na financiranje v RSIS za kulturo in naprej, se ta del programa Kinoteke financira iz sredstev, ki so namenjena za kinematografijo, program pa potrjuje komisija za kinematografijo pri RSIS za kulturo.

Posebne programske dejavnosti Kinoteke Hrvatske pri varstvu filmskega gradiva, o katerih smo podrobno spregovorili, so sofinancirane z naslednjimi zneski (po letih):

— leta 1981: **2.823.133 din**

— leta 1982: **2.511.255,30 din**

— leta 1983: 13.820.000,00 din, od česar je šlo 10.000.000 din za reševanje filmske zapuščine na vnetljivem filmskem traku, **3.820.000 din** pa za programske naloge

— leta 1984: 14.620.000 din, od česar je bilo 10.000.000 din namenjenih reševanju filmske zapuščine na vnetljivem filmskem traku, **4.620.000 din** pa za programske naloge

— leta 1985: 18.760.000 din, od tega 12.000.000 din za reševanje filmske zapuščine na vnetljivem filmskem traku, **6.760.000 din** pa za programske naloge.

— leta 1986: 22.300.000 din, od tega 10.000.000 din za reševanje filmske zapuščine na vnetljivem filmskem traku, **11.500.000 din** pa za programske naloge.

Ti podatki dokazujejo, da Kinoteka Hrvatske ni primerno sofinancirana za svoje programe v primerjavi z ostalimi podobnimi republičkimi inštitucijami v naši republiki, še zlasti ne v primerjavi s podobnimi inštitucijami v drugih republikah.

Namesto zaključka

Pogled na dosedanje delo Kinoteke Hrvatske, ki se je že od ustanovitve odločila za zbiranje, hranjenje, obdelavo in varstvo filmske zapuščine v SR Hrvatski, kaže, da je bila usmeritev Kinoteke kot nacionalnega filmskega arhiva pravilna in da je dala izredne rezultate.

Poudariti moramo, da se do ustanovitve Kinoteke Hrvatske nihče v tej republiki ni ukvarjal z zbiranjem, hranjenjem in varstvom filmske zapuščine, tako da so se vsi ti problemi leta in leta kopičili, mnoga filmska gradiva pa so bila za vedno izgubljena, v glavnem zaradi malomarnosti, nerazumevanja in pomanjkanja zavesti o vrednosti in pomenu filmskega gradiva. Status filmskega gradiva, zavest, da je filmsko gradivo del arhivskega gradiva in celotne kulturne zapuščine, zavest, da je filmsko gradivo enako vredno kot drugo spomeniško blago, smo vztrajno negovali, pri čemer so nam pomagali tudi doseženi konkretni rezultati, kar je naletelo na velik odmev in pomoč vseh odgovornih struktur v SR Hrvatski.

Usmeritev Kinoteke Hrvatske predvsem k akci-

jam za varstvo filmskega gradiva je izšla iz specifičnosti samega gradiva (velik del fonda na vnetljivem traku, velik del filmskega gradiva na starih formatih 9,5 mm in 8 mm standard, zelo slabo tehnično stanje fonda filmov, ki so nastali po letu 1952).

Takšna usmeritev k zbiranju, strokovni obdelavi in varstvu filmskega gradiva na prvi pogled ni privlačna, saj ne prinaša hitrih in očitnih rezultatov, toda dolgoročno gledano je za reševanje filmske zapuščine edina pravilna pot.

Kinoteka Hrvatske je npr. šele leta 1985 širši javnosti predstavila filmsko gradivo, ki je nastalo s presnemavanjem s starih formatov 9,5 mm in 8 mm standard na 35 mm trak.

Številne Kinoteke po svetu so krenile po lažji poti. Razvijale so privlačnejši del svojega dela pri predstavitvah gradiva, ki jih je vse bolj približevalo distributerjem in predstaviteljem, ne pa filmskim arhivom. Usmerjanje predvsem k predstavitvam gradiva in zapostavljanja faze raziskovanja, obdelave in varstva filmskega gradiva lahko dolgoročno gledano pri hranjenju filmske zapuščine pusti trajne in nepopravljive posledice.

Kinoteki Hrvatske je treba omogočiti, da bo vztrajala pri svoji usmeritvi v reševanje filmske zapuščine, od širše družbene skupnosti pa je treba pričakovati nadaljnjo pomoč in razumevanje za celovito reševanje problema prostora in opreme te ustanove, da se ne bi ustavilo njeno delo pri reševanju nacionalnega filmskega fonda, ki je izrednega pomena za kulturno dediščino SR Hrvatske in naše države v celoti.

Viri

— 1949 Pravilnik o ustanovitvi in delu Centralne jugoslovanske kinoteke, Ur. l. 69

— 1956 Temeljni zakon o filmu, Ur. l. 17

— 1957 Sklep o Jugoslovanski kinoteki kot ustanovi s samostojnim financiranjem, Ur. l. 21

— 1962 Uredba o Jugoslovanski kinoteki, Ur. l. 39

— 1964 Splošni zakon o arhivskem gradivu, Ur. l. 48

— 1965 Zakon o varstvu arhivskega gradiva in arhivih (v SR Hrvatski), NN 31

— 1966 Zakon o arhivskem gradivu in arhivih, Uradni list, SRS, 4—24

— 1974 Zakon o ustanovitvi Kinoteke v SR Makedoniji, Služben Vesnik, na SRM 20

— 1974 Zakon o filmu SR Slovenije, Uradni list 4—24

— 1976 Zakon o kinematografiji (v SR Hrvatski), NN 29

— 1977 Zakon o varstvu kulturnih dobrin (SR Srbija), Ur. l. SRS, 28

— 1978 Zakon o varstvu arhivskega gradiva in arhivih (v SR Hrvatski), NN 25

— 1980 Zakon o kinematografiji (v SR Hrvatski), NN 47

— 1981 Zakon o naravni in kulturni dediščini SR Slovenije, Uradni list 1

— Analiza srednjeročnega programa dela Kinoteke Hrvatske, 1981—1985

— Poročilo o delu Kinoteke Hrvatske za leto 1981, 1982, 1983, 1984, 1985

— Poročilo o izvedbi posebnih programskih dejavnosti Kinoteke Hrvatske za 1981, 1982, 1983, 1984, 1985

— dr. Bernard Stulli: Temelji programa za gradnjo nove zgradbe Arhiva Hrvatske v Zagrebu, Arhijski vjesnik IX—XX, 1976—1977

— Ivo Škrabalo: Med publiko in državo, Znanje, Zagreb 1984

— Ivan Nemančić: Filmsko gradivo Arhiva SR Slovenije I. del, Ljubljana, 1982

— Mato Kukuljica: Skrb za filmsko zapuščino SR Hrvatske, UNESCO Glasnik, Zagreb, 1984

— Kriteriji vrednotenja programa kinematografskih dejavnosti, ki jih bo sofinancirala Republiška samoupravna interesna skupnost za kulturo v obdobju od 1986. do 1990. leta, Bilten RSIS za kulturo, številka 51, leto 1986.

Na uredništvu (Ulica talcev 6, II. nadstropje, Ljubljana) je po nizkih cenah na voljo še nekaj celotnih letnikov in posameznih številk starejših letnikov revije EKRAN. Oglasite se ob torkih in četrtkih med 11. in 13. uro.

NAPISATI SCENARIJ, knjigo Michela Chiona, ki je izšla v knjižni zbirki EKRANA

IMAGO, lahko naročite na naslov: EKRAN, Ulica talcev 6, p.p. 14, 61104 Ljubljana.

Cena: 3.000 din (poštšina všteta), plačilo po povzetju.

VLADIMIR KOCH

(1912–1987)



Značilna poteza prof. Vladimira Kocha je bila nemirna ustvarjalna sila, ki ni bila nikdar potešana z rezultati že doseženega, nenehno je stremela kvišku, v nova obzorja, ki jih je želela razpreti in vstopiti v nove dalje in širine. Kakor nemiren popotnik je bil vedno željan odkriti neznano in še ne videno in na njegovi poti ni bilo postanka in miru. Vsak razgled mu je ponujal nov vidik, vstopal je v vedno nova razmerja, porajala so se mu nova spoznanja, ki jih je vedno znova preverjal, širil, poglobljal. Nenehno je ustvarjal nekaj, kar je presegalo že znano in utrjeno. Zanj je bila značilna zavzetost, ki ni priznavala omejitev, njegova ustvarjalna vedeželjnost je segala v vedno nova območja, v vedno nove pokrajine. Vrtajoč, prodoren duh je bil, uprt v vedno nove sfere, kjer je lahko odkrival nova spoznanja in utrjeval novo vednost. Ta črta se je kot nekakšen osnovni pramodni ponavljala skozi vse življenje, saj se je nenehno izpopolnjeval, dinamičen in razgiban, vedno v toku dogajanja, nikdar potošen in samozadovoljen, nenehno se srečujoč z novimi podatki, ki se je do njih kritično opredeljeval in širil svoje horizonte.

Rodil se je leta 1912 v Logu pod Mangartom. Diplomiral je na Filozofski fakulteti, romanistiki, nato se je strokovno izpopolnjeval na univerzi v Parizu, Rimu, Milanu. Med vojno je bil aktivist OF, nato zaprt v Dachau. Po vojni je opravljal več odgovornih služb, med drugim je bil tudi urednik „Obzornika“, dokler se ni dokončno zapisal filmu.

Kot dramaturg in umetniški vodja sodeluje pri mnogih filmih. Pri slovenskem filmu uvede moderne oblike dela, trojko scenarista, dramaturga in režiserja, tako imenovano teamsko delo, ki je bilo zavezano osnovni ideji in notranji naravnosti projekta in je znotraj gradiva samega odkrivalo in iskalo maksimalne umetniške možnosti, ki jih je dopuščala tema, se pravi, razvijati in poglobljati besedilo od začetne ideje pa prek scenarija do literarne snemalne knjige. Prof. Vladimir Koch se je približal specifični govorici vsakega projekta posebej, subtilno je odkrival njegove možnosti in nato z razigrano fantazijo domiselno in inventivno sooblikoval njegovo notranjo podobo. Njegove komunikacije z umetniškim materialom so bile neverjetno žive; spoznal je njegove meje in možnosti in odpiral znotraj njega nove vidike in nove možnosti. Sodeloval je pri žanrsko najrazličnejših projektih in tako razkrival skoraj neverjetno široko odprtost do tematike: Dolina Miru, Dobro morje, Deveti krog, Martin v oblakih, Ne joči, Peter!, Grajski biki, Pustota, Strici so mi povedali in drugi. Hkrati je napisal vrsto scenarijev za kratke filme: Revolucionarni val, Nenavadni lov, Kje je železna zavesa?, Piran, Črno in belo in druge in prejel II. nagrado v Parizu na mednarodnem natečaju sinopsisa za serijo 13 TV filmov.

Nato je povabljen na Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo za predavatelja in kasneje profesorja filmske zgodovine,

nato še dramaturgije. Na Akademiji uveljavi misel, da je poznavanje filmov nujna osnova za teoretično misel. Njegove sodbe so stvarne, znanstveno poglobljene, zrastle iz materiala samega in niso dopuščale abstraktnih improvizacij. Ni slučaj, da je pobudnik, soustanovitelj Kinoteke in predsednik njenega programskega sveta, saj ve, da je fond ogledanih filmov tisti, ki omogoča stvarno estetsko presojo in ustrezno strokovno klasifikacijo.

V tesni povezavi z njegovim praktičnim delom je njegova teoretična in filmsko zgodovinska misel. Vrsta člankov in razmišljanj je tudi, ki se odzivajo na različne aktualne, večkrat organizacijske in producentne probleme. Posebej pa velja omeniti monografije o Hitchcocku, Murnau, Francetu Stiglicu in študijo Dvajset let nemškega filma. V njih so se potrdile kvalitete njegovega pisanja: široka informiranost kot rezultat obsežnega raziskovalnega dela, zanesljiva, strogo znanstvena metoda, precizna, dognana formulacija. Prof. Vladimir Koch pojasnjuje in izpostavi svoja lastna teoretska izhodišča, vendar v tesni povezavi s temo samo, tako da se njegove načelne premise preizkušajo in potrjujejo v praksi. S prodorno analitično metodo preiskuje, razčlenjuje in interpretira vsebinsko pomenski svet filmov in odkriva značilno avtorjevo razmerje do teme in njegovo tranfiguracijo, preoblikovanje v specifični filmski jezik. Analize so dosledno oprete na gradivo samo; Kochu je tuja aprioristična sodba, ki ni zrastle iz gradiva samega. Odkriva torej, koliko je svet avtorjev trden, koherenten, zares izraz osebnostnega razmerja do teme; tako razkriva specifično posameznih filmov, njihov poseben, enkratni svet. Izhajajoč iz režiserjevega obzorja odkriva, kaj je v njegovi viziji pristnega, avtentičnega, kaj pa ponarejenega, umetno privzetega, tako torej nazorno prikaže, kdaj je film estetsko dognan, sklenjen in uravnotežen sam v sebi, kdaj pa umetno konstruiran, ponarejen. Prof. Vladimir Koch s subtilnim očesom odkriva prav to, kar je v filmih izraz ustvarjalne osebnosti, hkrati pa ne izključuje historičnega konteksta, saj obravnava filme znotraj časa in prostora.

Široki odprtosti njegovega interesa lahko pripišemo še njegovo izjemno tvorno, živo in zavzeto sodelovanje v odboru Društva slovenskih filmskih delavcev in odboru Ekрана, katerega predsednik izdajateljskega sveta je bil več let. Njegova prodorna načelna misel je bila vedno zvesta svojim izhodiščem, hkrati pa je tudi upoštevala misel drugega. Tak, kot je prof. Vladimir Koch bil, širok in vestransko tvoren, ostaja s svojimi mislimi med nami, njegovo delo pa s svojimi ustvarjalnimi kvalitetami sega v prihodnost, ki se je vanjo zanesljivo in neizbrisljivo zapisal.

Marijan Brezovar

festivali – Mannheim '86

RUSI PRIHAJAJO

Jubilejni, petintrideseti mednarodni filmski festival v Mannheimu je tudi tokrat predstavil in uveljavil debitanta, pred katerim je gotovo še zanimiva filmska kariera. Sovjetski režiser Konstantin Lopušanski se je namreč predstavil z zrelim, aktualnim in apokaliptičnim filmom **Pisma mrtvega človeka**.

V sovjetski kinematografiji je v sedemdesetih letih poskušal estetsko, filozofsko, predvsem pa eksistenčno ovrednotiti stisko ljudi, ki naj bi preživeli atomsko katastrofo, biološko katastrofo, torej „konec sveta“ že Andrej Tarkovski s filmom **Stalker**. Prizadevni, vendar manj uspešen, ker je imel na

voljo manjši državni proračun, je bil v tej smeri poljski režiser znanstveno-fantastičnih filmov Piotr Szulkin. Letos pa smo v tem žanru videli v Pulju tudi nekonvencionalni, vendar umetniško nepotrjeni film **Lepe ženske se sprehajajo po mestu** Želimirja Žilnika. Vsi filmi so zazrti v prihodnost, pesimistični po svoji evokaciji in zato bolj *eseji kot spoznanja* o tem, kaj nas čaka v prihodnjih letih, v novem tisočletju. Vse to seveda pomeni, da ne samo zahodnoevropska ali ameriška kinematografija, marveč tudi vzhodnoevropska išče svoj odgovor na vprašanja, kaj bo z našim življenjem po biološki smrti, kaj je onkraj praga... Mladi sovjetski režiser Konstantin Lopušanski — rodil se je leta 1947, končal je violino na leningrajskem konzervatoriju — je prišel k filmu kot gledališki režiser, s filmom se je srečal kot avtor kratkega igranega filma o leningrajski blokadi — film **Solo** je dobil štiri festivalske nagrade v Kijevu, v Moskvi, Tbilisu in Bilbau, njegovi učitelji in prijatelji pa so Andrej Tarkovski, Nikita Mihalkov in Elem Klimov. Prizori iz filma so grozljivi, scenografija izumiranja človeškega rodu po atomski katastrofi je do skrajnosti veristična: ljudje so znova na prvobitni stopnji blagovne zamenjave, vendar z izkušnjo znanstvenikov, ki se zavedajo, kdaj bo nastopil konec apokalipse... Režiser Konstantin Lopušanski je trezno, ob sodelovanju znanega pisatelja Borisa Strugackega naredil film, ki ga je mannheimska prva nagrada uvrstila med uspešne, perspektivne sovjetske avtorje.

Drugi film, ki si je prislužil posebno priznanje žirije je bil **Čile — kako dolgo še?** avstralskega režiserja Davida Bradburyja. To je spretno zmontirana, do pretresljivosti in perfekcije izoblikovana reportaža o dveh podobah današnjega političnega stanja v državi: tista s

Pinochejevimi nasmeški v krogu svojih generalov ter tista druga, ko smo lahko videli generalove vojaške pri zadušitvi vsakršne napredne, humane miselnosti. Grozljiva lepota resnice je tokrat pretresla ne le žirijo, marveč tudi nemške gledalce.

Tako imenovano nagrado Josefa von Sternberga je dobil nizozemski dokumentarec **Rad imam denar** režiserja Johana van der Keukena. To je zgovorno, edukativno potovanje v Amsterdam, Zürich, New York in Hong-Kong, kjer se dolar bodisi akumulira in obrestuje bodisi investira in vnovčuje... Pet filmskih dukatov so dobili še: igrani angleški film **Vojaški novinec** Karla Francisa, sovjetska satira **Praznik Neptuna** Josifa Mamina, kanadski poetični film **Čemeti v Limbu** režiserja Johna Smitha, italijanski film **Ženska s trajekta** režiserja Amadea Fuge in poljski dokumentarni film **Podganar** Andrzeja Czarneckega.

Kot je znano letos v Mannheimu ni bilo naših filmov. Po lanskem uspehu Robarjevega filma **Ovni in mamuti** — avtor je dobil Grand Prix — smo pričakovali potrditev tega priznanja. Viba film je poslala na festival **Kormoran** Antona Tomašiča in Borisa Cavazza, vendar so nam na direktoriji povedali, da film ni prinesel nobene posebne, jugoslovanske specifičnosti, kar je seveda za lase privlečena trditev: na festivalu je bilo kar precej slabših filmov od **Kormorana**, res pa je tudi, da vsako leto ne moremo biti v središču pozornosti. Poleg tega pa razen omenjenega slovenskega filma v Pulju ni bilo uspešnih debitantskih izdelkov, zato bomo morali počakati novi Pulj in nove prve filme, še znanih avtorjev, ki bodo zanimivi tudi evropskim gledalcem...

Branko Šömen

odmevi – Berlinale '87

MORNARSKA SNOV

Jugoslavija se predstavlja precej pičlo. V Panorami pa je le zastopana, in sicer s **Kormoranom** Antona Tomažiča.

„Kormoran, pravzaprav corvus marinus“: morski vran, je morski ptič in simbol svobode. Toda ta ptič sedi v kletki in tudi od morja se mora posloviti, skupaj z Maksom, mornarjem, ki je nenehno pil in zato izgubil službo na barki. Tako se Maks in njegov ptič odpeljeta v notranjost dežele, proti Ljubljani k Maksovi družini, na poti pa v nekem baru pobereta še sumljivo prijateljico.

Tako se prične letošnji jugoslovanski prispevek k panorami v okviru Berlinale. Film je režiral Slovenec Anton Tomažič; scenarij je napisal Boris Cavazza, ki posebej tudi glavno figuro v filmu — Borisa. In brž izdajmo: igra gre Cavazzi, enemu najvidnejših in najbolj priljubljenih slovenskih igralcev, očitno precej bolje od rok.

Režiser in scenarist sta si, kakor je videti, naložila nalogo, da prikazeta osamljenost nekega človeka. Gotovo je, da ima alkoholizem pomembno težo, nejasno pa ostaja, ali je vzrok ali posledica poloma. V



Pisma malega človeka, režija Konstantin Lopušanski



Čile, kako dolgo še?, režija David Bradbury

filmu se potem zasuče tako, da Maksa, pravzaprav moškega v najboljših letih, zaradi pijače našenejo na kopno, kjer ne najde trdnih tal pod nogami in se še tolikanj bolj naceja. Krog se zapira. Po svoje se da Maksa kar razumeti: trči ob neosrečujoče, komaj še pričujoče meščioveške odnose v svoji družini. Žena je že dolgo pod rušo, a Maks se vseeno z vso resnobo trpinči zaradi njene zakonske zvestobe. Ne zna se približati svojemu doraščajočemu sinu, ta pa tudi njemu ne. Tukaj je še njegova sestra, neznansko živčna ženska, ki misli le na svoj frizerski salon in ki si prizadeva ohraniti videz urejenega družinskega življenja. V svojem bratu vidi zgolj propadlo bitje in rušitelja dotlej krhke fasade družinskega življenja. Hoče se ga čimprej znebiti; zato prihaja med njima do nenehnih sporov in obdolžitvev in — saj smo vendar na Balkanu — do mastnih klevtic.

Maksu pa tudi sicer ni prav lahko. Osebnemu, precej občutljivemu porazu — prijateljice, ki jo je porabil na poti, seksualno ne more zadovoljiti, zaradi česar se ta loti njegovega sina — se pridruži še materialna izguba: dekle mu ukrade ves denar in ga potem — gledalec se sprašuje, zakaj — podari

Maksovega sinu. Tudi nove službe se Maksu ne posreči najti. Poskusi kupčevati z mamilami in se vse globlje pogreza v močvirje. Edini bitji, ki mu stojita ob strani, sta njegova mati, ki v nezavedni resignaciji zaznava sinovo propadanje, in njegov nečak Jani, čigar obtožujoče oči služijo režiserju kot prepričljivo in sugestivno sredstvo, s katerim gledalcu učinkovito predstavi Maksov propad. Pomagati pa te oči Maksu seveda ne morejo. In medtem ko kormoran zapira perutni v svoji kletki, opazuje Maks igro belih miši na šahovski deski. Maksova kletka je alkohol, nam s tem govori režiser. Konec s samomorom zato ni presenečenje. Tolikanj je vse v najlepšem redu. Tema filma je bogme aktualna in ne zadeva zgolj kakšne izginjajoče manjšine.

Scenarij je v načelu soliden, tematika je kar mikavna in tudi igralske kreacije niso slabe. Navzlic temu pa nas film pušča čudno vnevar, bržčas zato, ker nam ponuja kopico klišeev ter v poglavitnem obrabljenih in oguljenih podob. Tako se, denimo, vse do konca filma ne vzdrami prizadetost. Razvoj v filmu pa je prikazan preveč površno in je premalo izdelan v filmski postavitvi. Ob koncu filma, ko se Maks povsem zlomi in ko se v zapuščeni tovarniški dvorani, oborožen s cevmi in deskami, bojuje zoper dozdevne sovražnike, zatorej ugotovimo, da se je tako pač moralo izteči in da je bil razplet prisoten že v sami zasnovi. Nekoliko več pronicljivosti — če že gre za 'deložiranega' mornarja — filmu ne bi škodilo.

Anni Möler

prevedel Štefan Vevar

X. Muza 1986

USTVARJALNOST V USIHANJU

Odziv na natečaj X. Muza, ki ga vsako leto razpiše mednarodni center Film in mladi, ki deluje pod okriljem UNESCO, je bil letos veliko manjši kot prejšnja leta. Tako žirija filmskih delavcev in pedagogov iz ZDA, DR Nemčije, Jugoslavije in Belgije, ni imela veliko dela. Žal pa se je morala soočiti tudi z vpadom kvalitete. Zato se je morala odločiti za izreden ukrep ter večino nagrad sploh ne podeliti. Zastopala je namreč stališče, da nagrajevanje zaradi nagrad samih sproži lahko samo še večji plaz nazadovanja, če ne celo usihanja dejavnosti.

Letos se je natečaja udeležilo le 9 dežel: 8 evropskih in ZDA. Filmi so v glavnem prispeli iz dežel, kjer povesčajo že dalj časa sistematično skrb za razvoj dejavnosti. Letos so izjemoma bili filmi mladincev zanimivejši od otroških. Finski, sovjetski, bolgarski ter mladinci iz ZR Nemčije so svojim vsebinam znali poiskati primeren dramski pristop ter odgovarjajočo obliko. Tudi paleta tem je bila bolj zanimiva od tem v filmih otrok. To pa je bilo tudi največje presenečenje natečaja.

Natečaj razpiše vsako leto temo

leta, ki pa ne izključuje možnosti filmske obdelave tudi drugačnih tem. Tema letošnjega natečaja je bila MIR. Na njo se je odzvalo kar precejšnje število mladih avtorjev. V filmih mladincev je bil pristop razpisani temi bolj raznolik in samostojen od otroških. Otroci do 14. leta pa so se ujeli v miselne stereotipe, ki jih dnevno vsrkavajo iz čitank, govorov, poslanic ter novinarskih komentarjev. To ne velja le za filme na razpisano temo. Tudi v filmih otrok, ki so obravnavali svoje okolje, smo pogrešali tisto domišljijo, ki je leta in leta navduševala in pritegovala. Vse preveč je bilo pač hoje po preizkušanih poteh. Zdi se, da šolstvo v tem kriznem obdobju išče sebi oporo v povprečju, ki je manj naporno in ki ponuja več prostora za dodelano tehnično izvedbo po naročilu kot pa za odkrivanje novega, nepričakovanega. Pa čeprav ves svet uradno prisega na silo, ki jo imenujemo ustvarjalnost...

Od povprečja je odstopalo le nekaj filmov. Zanimiv je bil finski video **Pravičneži (OIKEAMIELESET)**, ki ga je posnela skupina osemnajstih mladincev iz centra za filmsko in TV vzgojo v Helsinkih. Pozor-

nost zasluži že zaradi svojega izhodišča. Skupina mladih razmišlja o terorizmu na zanimiv in ekspresiven način. Osnovo za film so našli v **Pravičnežih Alberta Camusa**. Skušali so gledališki jezik prenesti v filmski, pri tem pa so želeli prodreti v način Camusevega razmišljanja. (Tako so pač v svoji prijavnici napisali.) V filmu so nakazovali razloge in posledice terorizma. S filmskimi sredstvi so gradili ritem tesnobe, pripravljenosti na akcijo, odločnosti, pa tudi dvomov. Napetost te filmske pripovedi je grajena na konfrontaciji dveh svetov. Na eni strani se kaže spektakularno razkošje poroke angleškega princa kot opium za množice, na drugi strani pa v betonski arhitekturi kleti, v prepletenosti cevi in pustih vrat grupacija mladih, ki ta svet odklanja ter ga želi zničati. Napetost dogajanja stopnjuje tudi obleka mladih ter koreografija rituala priprav na teroristično akcijo. Atmosfera tesnobe raste s premišljeno uporabo svetlobe in zvoka. Konflikt pa se gradi na principu zgovorne izmenjave plana s kontraplanom. Gradnja pripovedi z izrazito filmskimi sredstvi je dosledna od začetka do konca, ko pride do šokantnega preobrata, ko voljo po uničenju spodbije misel o odgovornosti do jutrišnjega dne. V filmu ni govora, vse je zasnovano na asociacijah, ki jih ponujajo premišljeno izbrane in dobro oblikovane gibljive podobe.

Pereč problem sodobne mladine obravnava tudi film **Tisti, ki izgubljajo (Die Loosers)**. Posnel, zrežiral in zmontiral ga je 19-letni Michael Karen iz Düsseldorfa. Uporabil je 16 mm kamero, v špici filma pa je razvidno, da je snemanje filma podrejeno principom organiziranja profesionalne ekipe. Težišče filma je na pripovedovanju zgodbe o treh mladeničih, ki uravnavajo svoje življenje po vzorcih ameriškega filma. Le-ta oblikuje tudi njihove ideale kot njihovo obnaša-

nje. Koncept režije poudarja predvsem dogajanje (pripoved zgodbe) in pomen besed, ki jih protagonisti izgovarjajo. Manj je pomembna vizualna priat gradnje prostora in pripovedi. V besedah je predvsem tudi sporočilo filma, ki daje vedeti, da se ti izposojeni ideali v srečanju z realnostjo (z žensko) razblinijo ter jih je moč rekonstruirati spet samo v kinu. Zanimiv pa je način oblikovanja pripovedi (ki je sicer zelo konvencionalen), in sporočila (ki je kar precej poučno).

Bolgarski animirani film **Junaška vas (Geroično selo)**, ki so ga posneli mladinci, je zaslužno prejel eno od podeljenih nagrad. Uspel je namreč likovno in književno narodno tradicijo nagraditi z duhovitimi vizualnimi domislicami, ki so naredile staro pravljico o spopadu z zmajem privlačno. Svojevrstni animacijski postopek pa jo je naredil razgibano in sodobno. Velika večšina se je odražala v animaciji množičnih scen, ki jih v filmu ni malo. Ustvarjalci pa niso zapostavili duhovnost na račun tehničnih rešitev.

Čeprav otroški filmi niso prinesli veliko novega, so sovjetski in švedski otroci poslali nekaj filmov, ki so se na razpisano temo odzivali nekoliko bolj inventivno od ostalih. Pa četudi je tudi v teh filmih bilo moč najti precej izrabljenih vsebinskih in oblikovnih prijemov. Zanimivo pa je, da so najboljši — tudi v tej starostni skupini — bili animirani filmi.

Jugoslovanski filmski avtorji, ki so se udeležili natečaja, se niso odzivali na razpisano temo. Teme vseh filmov pa so bile zanimive in raznolike. Žal pa je nekorekten prenos posnetega materiala na video kaseto zabrisal mnoge fineše filmskega izražanja. Vkljub tej tehnični pomanjkljivosti pa sta animirani film **ZIKS-ZIKS** iz Čakovca in igrani film **Strip OŠ** Vladimir Gortan iz Rijeke prejela pohvali.

Mirjana Borčič

filmske avtorice

IMAGINARNE KORENINE

Na sporedu je v sredini marca in je poleg Pariza edini festival te vrste v Evropi. Nudi nam tako kot vsa srečanja in le včasih festivali, kot pravi katalog, možnost za celovitejšo razumevanje ženskega lika. Večino od dvaindvajsetih celovečernih filmov je za festival prispevala holandska distribucijska hiša **Cinemien**. Ustanovljena je bila leta 1974 v okviru feminističnega združenja v Amsterdamu in je danes ena največjih struktur te vrste na Zahodu. Po dolgih letih bojeviti pogajanj s holandsko vlado jim je končno uspelo pridobiti ti-

sto razumevanje in pomoč, ki je neobhodno potrebna za konkretno delo na tem področju. Po uspelem desetletnem delu za realizacijo kulturnega projekta, ustvarjenega med ženskami in njim namenjenega, se danes lahko pohvalijo s katalogom prek dvestotih filmov ter številnih videov. **Cinemien** je dokaz, da je danes feminizem prešel v novo fazo, kjer se je želji po enakopravnosti pridružila nova potreba po finančni, kulturni in politični pomoči.

Srečanje, ki ga bomo v nadaljevanju imenovali kar festival, pa če-

Ni lahko z nekaj besedami označiti osebnost edine igralka nemega filma, ki se je na produkcijo prav tako dobro spoznala kot na igranje. Njeni odnosi z Griffithom so bili zaradi tega vedno napeti, pa čeprav sta se vzajemno spoštovala. Leta 1919 je skupaj z Douglasom Fairbanksom, Charlijem Chaplinom in D. W. Griffithom ustanovila producersko hišo United Artists. Vsa dvajseta leta je dominirala iz ameriške tovarne sanj kot "Little Mary", Dobro, ki zmaga nad Zlim — v pravljici, ki jo je Amerika rada pripovedovala sebi in svetu. "Cinemien" nam kot pravo poslastico ponudi tri kratkometražnike. Dva sta bila posneta leta 1910—1911 po scenariju in režiji Mary Pickford, v tretjem pa je Mary protagonistka v eni najbolj dramatičnih pripovedi na temo puščave; režiser je bil Griffith. Z naslovom **"Female of the species"**, (Vrsta samice) je bil film posnet leta 1912.

Pravo nasprotje energične Pickfordove je Francis Farmer, igralka poveljnega Hollywooda. V podobi tragične junakinje, žrtve sistema, je bila cinično izrabljena v komercialne namene taistega sistema, nazadnje z Jessico Lang v glavni vlogi. Popolnoma drugačna pa je na preprosti in pošten način prikazana zgodba o Frances v filmu **"Committed"**. Sheila McLaughlin in Lynne Tillman sta poskušali obdelati osebnost kontroverzne igralka s stališča Farmerjeve, njene zaznavanja dogodkov, sovrastva do Hollywooda, odnosa z materjo in halucinantno moč psihiatrije petdesetih let.

Še en cult-movie nam ponudi zanimivo čustveno identifikacijo med avtorico filma in njeno protagonistko. To je film **"Wanda"** — zgodaj umrle režiserke Barbare Loden. Pisateljica Marguerite Duras je o njej zapisala: "Načeloma obstaja določena razdalja med izvedbo ter tekstom. V tem primeru je ta razdalja popolnoma izničena. Obstaja neposredna in definitivna povezava med Barbaro Loden in Wando."

Snov filma je resnični dogodek povzet iz časopisa. Na dvajset let ječe obsojena ženska se v svojo obrambo zahvali samo sodniku, ki je izrekel obsojdo. Film se v bistvu ne konča, ne zvemo, ali bo Wanda ostala v zaporu, kar je pravzaprav tudi nebitveno. Ječa je svet okrog nje, ne glede na širino obzorja, ki jo obdaja. Ta nihilistična poanta me je spomnila na nekatere like iz Cankarjeve pripovedne proze in se mi je kot Slovenki zdela še posebej zanimiva. Povzetek iz eseja Annie Goldmann (L'Errance, Paris 1985) nam o filmu govori takole: "... Wanda je vse od začetka umazana in neurejena, pa ne samo zaradi njene materialne revščine, marveč predvsem zaradi njene notranje izgubljenosti in razvrednotenja. Zaničevana se sama še bolj poniža: slaba mati, slaba žena, slaba delavka, se počuti nezmožna v teh vlogah, namenjenih ženskam. Kot posledico svoje neprilagodljivosti sprejme obsodbo družbe ... In če Michel Poiccard v **"A bout de souffle"** upa v ljubezen in Peter Fonda v **"Easy Rider"** v prijateljstvo, Wanda ne pričakuje in ne veruje v ničesar. Potovanje zanjo ni nemožne iskanje lastne identitete. Od

vsega začetka je onemogočena kot ženska, od zakona, od revščine in emarginacije, kar jo potaplja vedno bolj v razočaranje."

Film je leta 1970 na Beneškem festivalu dobil posebno nagrado kritike. O Barbari Loden, pred tem znani gledališki in filmski igralki, ki sama tudi interpretira vlogo Wande, pa je njen mož, Elia Kazan pozneje za **"I Cahiers du Cinema"** zapisal: "Osebnost junakinje iz njenega filma je lahko dobro razumela, saj ji je bila v mladosti precej podobna, begala je iz kraja v kraj. Nekoč mi je priznala, da je vedno potrebovala moškega kot zaščito. Večina žensk v naši družbi to občuti, razume in potrebuje, toda ni dovolj odkrita, da bi to tudi priznala. In ona je o tem govorila z žalostjo."

Za uvod v drugi del sporeda, namenjenega sodobnim avtoricam, naj tudi povzamem iz uradnega kataloga manifestacije: "... imaginarne korenine se nadaljujejo v realistično analizo ženskih izkušenj, velikokrat obravnavanih s predsodki. Splav, krvoskrustvo, nasilje nad otroci, mnoge se iz različnih vidikov poglobljajo v erotizem ... Kot novost zasledimo podobe, ki znajo biti tudi ironične, provokativne, onirične, nežne, realistične, vedno pa znajo pritegniti pozornost gledalca. Ali so mogoče fragmenti novega ljubezenskega dialoga?"

"Ademloos" (Brez diha), režija in scenarij Mady Saks, Holandija, 1984. Avtorica s tenkim poslušom za družinski vsakdan opisuje duševno stisko mlade matere, ki se pod pritiskom banalnih vsakdanjosti, odtujenosti do moža, skoraj podzvestno znajde na pragu samomora. Drugi del filma je osredotočen na terapijo, ki jo v sodobni kliniki za duševne bolezni doživlja protagonistka. Pod vodstvom psihiatra se zakonski par spet zbliža in poskuša skupno najti izhod iz problemov medsebojnega komuniciranja.

"L'amant magnifique" (Čudoviti ljubimec), režija in scenarij Aline Isserman, Francija 1986. Dogajanje je osredotočeno na erotičnem doživljanju protagonistke. (Francoski distributer je finančne probleme avtorice, grobo izkoristil za predvajanje filma po kinodvoranah s pornografskim programom). Klasični trikotnik, ona, on in ljubimec, obdelan na drugačen, nebanalen način.

"Lotgevallen" (Usodna naključja), scenarij Marianne Holtslag, režija je skupno delo scenaristke, igralk ter prostovoljk, Holandija, 1985. Začetek je vsakdanji. Pomenek dveh prijateljic, ki pa preide v intimo izpoved, ki ji je skupen travmatični dogodek iz otroštva, in cest.

"Paradies" (Nebesa), režija in scenarij Doris Dörrie, RFT 1986. Kako se zaplete življenje malomeščanu, če se prepusti navali strasti. Od lepe hiše z urejenim vrtom in v ljud-

nimi sosedih do hamburške četrti bordelov. Na koncu spoznanje, da je za strast potreben pogum.

"Verführung: Die grausame Frau" (Zapeljivost: brezčutna ženska), režija in scenarij Elfi Mikesch, Avstrija 1985. Bolečina je lahko tudi estetska? Brez moralizmov in čustvenosti v igri sadomazohističnega zapeljavanja.

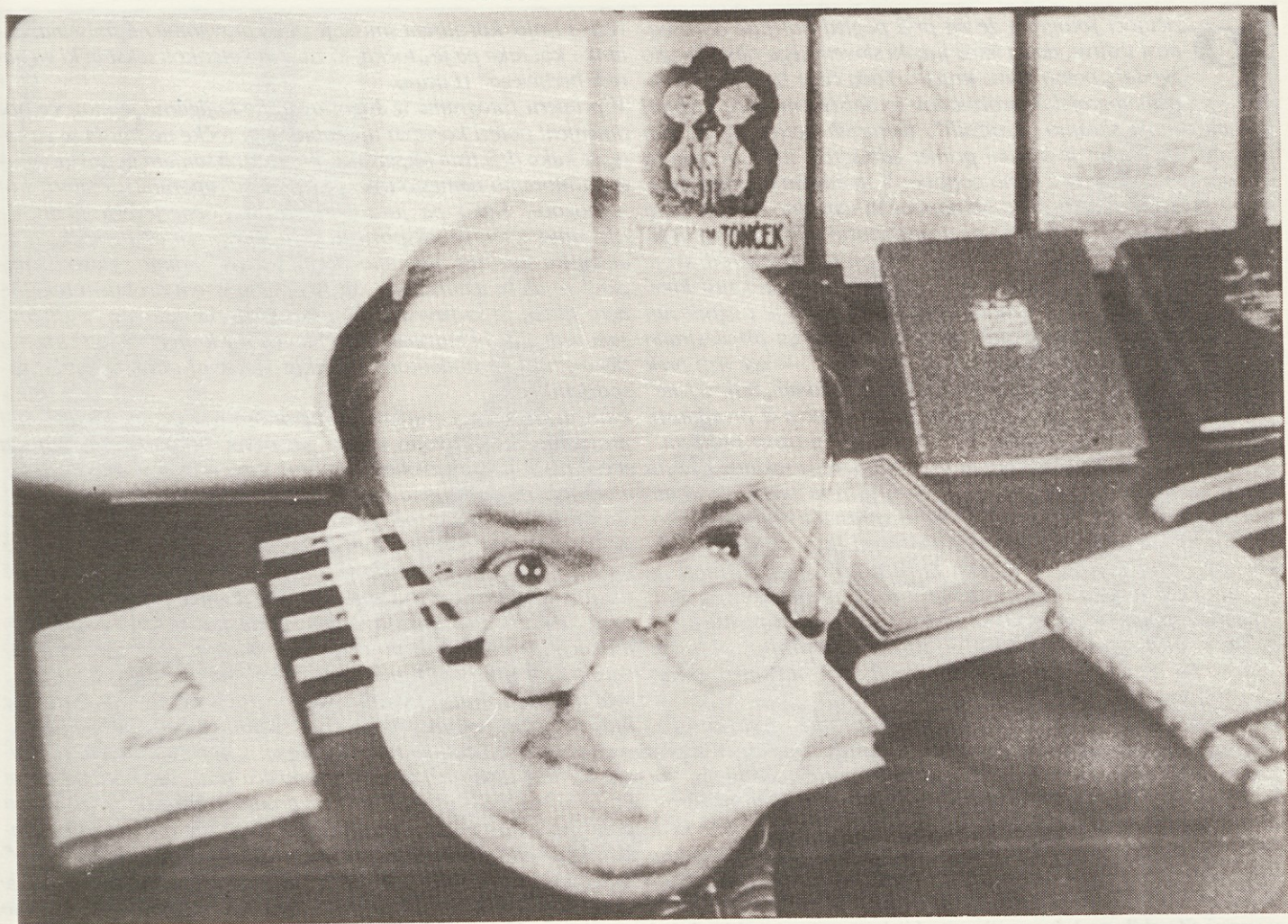
Iz dežel v razvoju je bil na festivalu prikazan film **"Aicha"**, pred leti uspešno predstavljen na Canneskem festivalu.

"Aicha", scenarij Farida Benlyazid, režija Jillali Ferhati, Maroko 1982. "Kako naj ženska pobegne svoji usodi," pojejo že poročene žene mladi Aichi, ki jo v obrednem sprevodu vodijo pred oltar. Leta zatem najdemo Aicho kot vdovo z otroci, ki odbije ponovno ponudbo zakona. Hoče se preživljati samostojno in si celo poišče zaposlitev. Tako se upre zakonom represivnega okolja, v katerem živi.

Doživi javni proces, na katerem ji odvzamejo otroke; tako drago plača svojo željo po svobodi. Naj omenim še filma **"Rdeča majica"** kitajske režiserke Lu Xiaoya. Film govori o problemih odrasčanja mladoletnice, ki so kar povsod po svetu enaki, in **"Leyla in volkovi"** Palestinke Heiny Srour, Libanon 1984 (študentka skozi zgodovino arabske ženske doživlja preteklost). Tudi ta film je dobil številna priznanja na mednarodnih festivalih.

Kot sem omenila že na začetku, je samo še Festival International de Créteil (Pariz, 16.—24. marca) v celoti posvečen ženskam, filmskim avtoricam. V Firencah so kot vsa leta doslej, odlično organizacijo pripravile Maresa D'Arcangelo, Rita Monaco in Paola Paoli. Upam, da bodo naslednje leto lahko uvrstile na spored tudi katerega izmed jugoslovanskih filmov.

**FOTO-ZGODOVINA
SLOVENSKEGA FILMA**



Jugoslovanska knjigarna, kratek reklamni film scenarista in režiserja Marjana Försterja, Emona film, 1940

„... DA BI SLOVENEK VIDEL SLOVENCA V KNJIGI. ...“

Pričujoči fotogram že na prvi pogled potrjuje dobesednost trditve, da so imeli junaki slovenskega filma že zelo zgodaj „polno glavo knjig“. Toda če je iz poznejših kinematografskih proizvodov to dejstvo mogoče razbrati šele na osnovi skrajno „knjižnih“, literarnih besed, ki jih le-ti izgovarjajo, potem je izbrani primer edinstven, kolikor nam to isto dejstvo pokaže že s samo podobo. V ta namen uporabi dvojno ekspozicijo, figuro, ki jo ob nominalni temeljno karakterizira še neka druga dvojnost: stara je namreč skoraj toliko kot sama kinematografija (pozna jo že Méliès), obenem pa prav zaradi svoje sposobnosti zgostitve dveh različnih podob radikalno ruši kinematografski dispozitiv „snemanja realnosti“. Zato je v zgodovini „gibljevih podob“ postala prav dvojna ekspozicija privilegirano sredstvo uprizorjanja najrazličnejših „irealnosti“ — od vizij prek halucinantnih prividov do sanj. Le-te so praviloma „uokvirjene“ prav s podobo glave, znotraj katere grmijo topovi iz preteklosti, se vrstijo „podobe iz sanj“ ali pa izmenjujejo grozeče prikazni. Na vizualni ravni torej fotogram iz Försterjevega reklamnega filma za Jugoslovansko knjigarno povsem ustreza zahtevam koda. Kaj pa na narativni? Za odgovor na to vprašanje moramo obnoviti oba mejna kadra, tako tistega, ki dvojni ekspoziciji predhodi, kot tistega, ki ji sledi. Prvi nam pokaže obiskovalca knjigarne (gledališkega igralca Frana Lipaha), s hrbtom obrnjenega proti kameri, v pogovoru s prodajalcem, za katerim so police polne knjig. Sledi dvojna ekspozicija, po izginotju obraza pa se prične kamera počasi gibati vzdolž izjemno dolge mize, na kateri so razstavljene knjige. Od tod naprej se nam ponujata dve poti odgovora. Prva, hitrejša, preprosto registrira odsotnost sleherne irealnosti (ni časovnih preskokov, pa tudi za sanje ne gre) in razloži uporabljeno figuro kot najbližje priročno sredstvo za povezavo dveh različnih prizorov. Druga pot pa zahteva nekoliko drugačno razumevanje same figure dvojne ekspozicije, bolj kot vzrok za njeno uporabo jo zanima njen učinek. Le-ta pa je presenetljivo podoben učinku tistega, kar se na neki drugi ravni imenuje točka prešitja, kolikor namreč uspe v verigi filmskih podob storiti natanko isto — sprevrniti celotno perspektivo, narediti, da tako podobe pred kot tiste za njo sploh šele zadobijo svoj pravi smisel. Najsi torej v dvojni ekspoziciji — tej figuri, v kateri sta dve različni podobi zlepljeni, prešiti — prepoznamo točko prešitja ali ne — dve temeljni potezi jo nedvomno

vežeta z njo: kot garant smisla je sama praviloma ne-smiselna; natanko kot taka pa je „točka, ki zadeva katerikoli tekst in ki ga naredi berljivega“ (Lacan).

V primeru fotograma iz Jugoslovanske knjigarne je mogoče obe omenjeni potezi koristno uporabiti. Kot točke ne-smisla se ga torej še kako drži tista razsežnost, ki je lastna sanjam in prividom — le da moramo namesto izraza „irealnost“ uporabiti „realno“ kot nemogoče. Kako pa je z berljivostjo Försterjevega filma, če izhajamo iz dvojne ekspozicije kot točke prešitja? Perspektiva se dejansko sprevrne, namesto „knjig v glavi“ vidimo „glavo v knjigah“ — ali še natančneje: kar se dogaja v tem drobnem reklamnem filmu, je svojevrstna filmska uprizoritev slovite Levstikove zapovedi, „da bi Slovenec videl Slovenca v knjigi“ — toda s specifično filmskim dodatkom — kakor vidi svoj obraz v dvojni ekspoziciji!

Film dejansko z Levstikovim literarnim (estetskim, ideološkim) programom stori dvoje: najprej ga „ozvoči“ (kolikor gre sploh za enega prvih igranih zvočnih prizorov v zgodovini slovenskega filma); nato pa dobesedno razbije zrcalno razmerje, s tem da enega Slovenca posreduje s specifično filmsko figuro (dvojno ekspozicijo), drugega pa posadi v kino-dvorano. Kar še vedno ostane, je sam dispozitiv videnja, le da se zdaj ne zrcali več Slovenec, temveč sama „moč filma“. S to ugotovitvijo se namreč konča izjava režiserja Maria Försterja, ki je zanimiva prav kolikor zgošča obe modifikaciji, ozvočenje in pomembnost videnja: „Naš priznani gledališki umetnik Fran Lipah je že okusil 'radosti' takega nočnega dela v improviziranem studiu. Mesto v tople pernice, potem ko je moral Ču-Ču pol ure klečati pred svetlim carjem, pa sedaj pred muhastim mikrofonom na mile viže jezik obračati, tudi ni zavidanja vredno. Toda nekaj je, kar poplača trud: več kot 50-krat bi moral g. Lipah nastopiti pred razprodano hišo, da bi ga videlo približno toliko ljudi, kot ga je v teh dneh samo v dveh ljubljanskih kinematografih. V tem primeru se najbolj zrcali moč filma.“ Odgovor na vprašanje „Ali se je Slovenec kdaj videl v knjigi?“ je tako z navedenimi Försterjevimi besedami krajevno in časovno preciziran (Da, v ljubljanskih kinematografih, tik pred vojno.), dodajamo le, da je za to potreboval dvojno ekspozicijo, filmsko sanjsko figuro par excellence.

Stojan Pelko

**FOTO-ZGODOVINA
SLOVENSKEGA FILMA**



Partizanski dokumenti XI, dokumentarni film snemalcev Staneta Virška in Črta Škodlarja, februar, marec 1945

... DA BI SLOVENE VIDEL KO REŽIRA PEKEL

Pod naslovom *Partizanski dokumenti* so zavedena ohranjena partizanska filmska pričevanja, gradivo pomembne zgodovinske vrednosti, ki pa mu prav dejstvo, da gre za filmsko gradivo, dodaja še neko posebno „privlačnost“. Vsekakor gre tu za film v najbolj „rudimentarni“ obliki, kajti razmerja med režijo, tehniko in realnostjo so dokaj premočrtna, večinoma neposredno-spontana in na nek način transparentna. Filmska operacija se odvija v jasnem trikotniku med snemalcem, kamero in izbranim kosom realnosti, vendar tokrat ne gre za dokumentarno realnost, ki bi jo „odkrivalo“ kakšno umetniško stremljenje, ampak za realnost, ki je bila zgodovinski odgovor fašistični mašineriji. Gre torej za realnost, ki jo je režirala narodno-osvobodilna akcija in zavest oziroma za filmske fragmente te realnosti in to takšne „odlomke“, kjer o filmski režiji lahko govorimo le, če jo prepoznamo v tistem primarnem aktu, ki ga vsebuje tudi na videz pasivno registriranje dogodka. Vsako snemalsko podjetje se namreč ne more ogniti tisti „skromni“ funkciji režije, ki je vpisana v še tako spontano in neposredno odločitev, da bo posnet prav določen kos realnosti, z določenega zornega kota in v določenem izrezu. V tem pogledu sicer partizanska filmska pričevanja, ki jih sestavlja množica filmskih slik o različnih dogodkih, zasedanjih, akcijah, prizoriščih, zborovanjih . . . , prav gotovo ne zastavljajo kakšnega ključnega vprašanja o filmski formi, ampak s svojo „rudimentarno“ filmsko govorico na nek način opozarjajo, da je treba pri obravnavanju filma kot dokumenta upoštevati tudi tiste specifičnosti, ki to gradivo opredeljujejo prav kot filmsko gradivo.

Da pa ne bomo zabredli v kakšna formalistična pretiravanja ali celo razpravljanje o kameri kot „ideološki“ napravi in to na primeru partizanskega filmskega očesa, raje preprosto ponovimo tisto značilnost *Partizanskih dokumentov*, ki je več kot očitna. Gre večinoma za krajše filmske posnetke oziroma krajše filmske prizore, ki „obnavljajo“ vidike različnih dogajanj in dogodkov. Te posnetke pa je poganjala tista arheološka želja filmskega aparata, da se neka realnost ujame in zadrži v veselju filmskega dvojnika. Struktura tega filmskega dvojnika partizanske realnosti pa je izrazito fragmentarna, eliptična in mozaična (takšno so v marsičem

narekovale same objektivne okoliščine), kar samo povečuje težnjo, ki se oblikuje pri gledanju tovrstnega gradiva, pa naj gre za laika ali strokovnjaka za dotično obdobje, da bi po neki „notranji“ logiki gibljive filmske slike sproti „zamrzovale“ v fotografije. Ta obrat v marsičem narekuje sam postopek prepoznavanja, dokumentiranja in evidentiranja, po drugi strani pa tudi dejstvo, da fotografiji kot dokazu, indeksu, dokumentu pripisujemo večjo garancijo. Pri filmu pa so — metaforično rečeno — dokazi na nek način v gibanju, zato se marsikdaj pojavljajo takšne in drugačne težave, toda to polje prepustimo pravim zgodovinarjem. Morda tudi zato, ker fotografija, ki smo jo tokrat izbrali, nekako ne sodi v središče zanimanja zgodovinarjev. Ta fotografija je namreč iztrgana iz krajšega filmskega prizora, ki prikazuje vas Adlešiči tik po bitki. In ta fotografija — prav tako tudi katerakoli druga iz tega prizora — pa je v marsičem deficitarna v odnosu do še tako malega „kosa“ filmske realnosti, saj nikakor ne more nadomestiti tiste atmosfere vojne iztirjenosti, ki se je vtisnila v filmske podobe. Omenjeni prizor je tudi eden redkih v nizu *Partizanskih dokumentov*, ki — če smemo tako reči — prikazuje vojno skoraj neposredno oziroma neposredno beleži sledi polpretekle svetovne katastrofe.

Bazin se je vprašal: „Zakaj se nebo kar samo uglesi z dogodkom, še zanesljiveje, kot bi to uspelo najbolj subtilni atmosferi v studiu? Skratka, zakaj imata naključje in realnost več talenta kot vsi „neasti sveta?“ Ne glede na ironično razsežnost, ki jo je mogoče razbrati šele iz konteksta, v katerem se pojavlja Bazinovo vprašanje, pa ta njegova postavka neizpodbitno drži takrat, ko fašistični norci sedijo na režijski stol, ko skušajo svet spremeniti v filmski studio in v njem realizirati svojo bolešno fikcijo. In če dokumentarne filme po meri človeka režira Bog, kot je Hitchcock zaupal Truffautu, pri čemer pa mora ostati njegov odtis na obrazu stvari skrivnost, potem pa nečloveško realnost režira Hudič, pri čemer pa mora filmski snemalec razkriti njegov odtis na obrazu stvari. Ta odtis je prisoten tudi v filmskem prizoru, iz katerega je iztrgana pričujoča fotografija.

Silvan Furlan

REVIJA ustanovitelj in izdajatelj
ZA FILM Zveza kulturnih organizacij
IN TELEVIZIJO Slovenije

3, 4 sofinancira
1987 Kulturna skupnost Slovenije
VOL. 12
(LETNIK XXIV) glavni urednik
1987 Silvan Furlan
CENA 1.200 DIN

odgovorni urednik
Bojan Kavčič

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

svet revije
Mirjana Borčič (DSFD), Igor
Koršič (AGRFT), Janez Marinšek
(ZKOS), Jože Osterman (RK
SZDL), predsednik, Stojan Pelko
(RK ZSMS), Iztok Saksida (FF),
Marjan Strojhan (RTV), Jože
Vogrinc (CIDM), Zdenko Vrdlovec
(SGFM)

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

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

■
V NASLEDNJI
ŠTEVILKI
CANNES '87

■
LJUBEZNI
BLANKE
KOLAK
■

