

revija za film in televizijo

EKRAN

7,8

VOL. 12
(LETNIK XXIV)
1987

PULJ '87

NOV SLOVENSKI FILM

USODNI TELEFON

ATV

40 LET
VESNA FILMA



ŽE VIDENO, režija Goran Marković

EKRAN

slovenski film

Kriza in kri-za	Silvan Furlan	
Razmišljanja o slovenskem filmu	Lorenzo Codelli	
Je prihodnost filma že tudi prihodnost kritike	Stojan Pelko	2

nov slovenski film

Usodni telefon	Vasja Bibič	3
	Zorica Jevremović	4

pulj '87

Medijska podpora slovenskemu filmu je navadna potuha	Damjan Kozole, Dane Hočevan, Silvan Furlan, Vasja Bibič	4
Angel varuh	Nerina Kocjančič	6
Hi-fi	Marko Golja	6
Kraljeva končnica	Stojan Pelko	6
Marjuča ali smrt	Nerina Kocjančič	7
Na poti za Katango	Viktor Konjar	8
Obsojeni	Vasja Bibič	8
Oficir z vrtnico	Bojan Kavčič	9
Oktoberfest	Viktor Konjar	11
Sračja strategija	Viktor Konjar	11
V imenu ljudstva	Viktor Konjar	11
Vedno pripravljene ženske	Nerina Kocjančič	12
Zaljubljenca	Bojan Kavčič	12
Zgodilo se je na današnji dan	Cvetka Flakus	13
Že videno	Zdenko Vrdlovec	13
Življenje delavca	Cvetka Flakus	14

puljska intervjuja

Proizvajanje realnosti	Miroslav Mandič, Cvetka Flakus, Silvan Furlan, Stojan Pelko	16
Žanrski film je pri nas v elitni poziciji	Nebojša Pajkić, Živorad Tomić, Dane Hočevan, Stojan Pelko, Cvetka Flakus, Vasja Bibič	18

distribucija

40 let Vesna filma	Božidar Okorn	20
Film in finance	Igor Bavčar	20
„Blišč in beda“ kinematografske kulture	Igor Bavčar, Božidar Okorn, Jože Žlender, Silvan Furlan, Zdenko Vrdlovec	22

predstavljamo

kritika

The Living Daylights	Marcel Štefančič, jr.	26
Ime rože	Ivo Antič	28
	Tadej Zupančič	29
Orli pravice	Miha Zadnikar	30
Podzemlje	Tomaž Toporišič	31
Kobra	Ivo Antič	32
Velika zmeda v Kitajski četrti	Bogdan Lešnik	33
Plesalci za prvo vrsto	Miha Zadnikar	34
Mora v Ulici Brestov, II	Tadej Zupančič	36

televizija

festivali

ATV	Bogdan Lešnik	37
Cannes '87 Mediji, družina, preoblačenje ...	Silvan Furlan	42
Benetke '87 Brez čudnih podrazdelitev	Lorenzo Codelli	45
Pordenone '87 Filmske slikarije	Silvan Furlan	47
Torino '87 Cinema Govani	Stojan Pelko	48

filmska žola '86

Italija - Kitajska

Zvitost kamere in iluzija pogleda	Tomislav Gavrić	51
Cesar je mrtev, živel cesar		55
Signor Bertolucci, zakaj ie tudi vaš novi film erotičen		56

avtor

Joseph Leo Mankiewicz	Majda Širca	58
-----------------------	-------------	----

KRIZA IN KRI-ZA

Dandanes je prav gotovo najbolj rabljena beseda kriza. Ni dvoma, da smo v najbolj zapletenih ekonomskih in družbenih razmerah, kar jih poznamo v povojnem razvoju. Krizna situacija pa tako ali drugače ni zaobšla niti filmskega oziroma kinematografskega področja na Slovenskem, še posebej, ko gre, kot v našem primeru, za posebno obliko „kulturne industrije“ oziroma za kulturno-umetniško in ekonomsko-komercialno dejavnost, kjer se s specifično dinamiko in dialektiko prepletajo ustvarjalnost, kultura, ekonomska pogojenost, tržna logika, da ne poudarjamo še ideološkega vidika, ki je zdaj bolj sedaj manj interpeliran v poseben kompleks — naj ga imenujemo kinematografska infrastruktura. Prav množica naštetih dejavnikov, ki formirajo slovensko filmsko oziroma kinematografsko sceno, že sama od sebe narekuje, naj vprašanja, ki so se ravno v teh kriznih časih še toliko bolj zaostрила, obravnavamo z različnih vidikov in na ustrezen način v okviru posameznih segmentov kinematografske infrastrukture. Kinematografsko infrastrukturo — naj ponovimo — sestavljajo filmska proizvodnja, distribucija, kinematografska mreža, poučevanje filma v našem šolskem sistemu, na univerzitetni ravni, še posebej muzejsko-inštitutska in revijalno-založniška dejavnost, specializirane kino dvorane, kot sta Jugoslovanska kinoteka v Ljubljani in Cankarjev dom, in ne nazadnje tudi razmerje film-televizija-video, ki ponovno, pa čeprav na drugačnih osnovah, odpira problematiko programsko-proizvodnega usklajevanja, distribuiranja domačih in tujih filmskih proizvodov kakor tudi oblikovanje dodatnih „kinotečnih“ fondov v okviru novih tehničnih možnosti. Množica diferenciranih kinematografskih segmentov ter različnih internih in eksternih logik in oblik funkcioniranja zahteva, kolikor naj odpre učinkovitost in realne perspektive, strokovno in metodološko analizo.

Uvodniške besede še zdaleč ne proglašamo za kakšen „deus ex machina“, ki naj bi s klinično natančnostjo definiral oziroma evidentiral vse problemske sklope na filmskem področju in hkrati ponudil še kakšno vsezajemajočo in osvobajajočo rešitev. Njihov namen je le skromen apel, saj je že skrajni čas, da na slovenski filmski sceni oblikujemo prostor „neposrednega“ kritičnega dialoga, toda ne dialoga, ki bo okužen z inflacijo besed, ampak dialoga, ki bo učinkovitost gradil na argumentih.

Kriza je namreč tudi izziv, da k vprašanjem ne pristopimo zgolj s praktično-aktualističnega vidika (kar večinoma vodi v ponorelo logiko neprestanega saniranja oziroma v mehaničen prakticizem), ampak da na osnovi izpostavljenih kritičnih točk v delovanju kinematografske infrastrukture

na Slovenskem izdelamo kolikor toliko realne perspektive funkcioniranja in recimo še razvoja. V tem pogledu vsekakor ne smemo zapasti v kakšno iluzorično in vizionarsko „perspektivašenje“ oziroma projiciranje kakšnega „odrešilnega“ modela slovenske kinematografske infrastrukture, saj prav gotovo ne obstaja zgolj eden, edinstven in večer model, ki bi kot ključ odpiral vrata v filmski raj. Gre namreč le za namig, da bi se na osnovi postopnega, argumentiranega in metodološkega dela v okviru specializiranih ustanov (in v skladu s kulturno-političnimi programi osrednjih kulturnih instanc in družbeno-političnih organizacij) morale oblikovati jasnejše konture za sistemsko bolj urejeno kinematografsko platformo na Slovenskem. Vsekakor ne mislimo na kakšen zaprt, z zakonskimi pravili urejen birokratski sistem (pa čeprav na ravni zakonov, tudi zakonov na področju filma več kot šepamo), ampak sistem, ki bi s svojo notranjo elastičnostjo in dinamiko omogočal maksimalno učinkovitost tako v pogledu umetniške, kulturne kot tudi ekonomske perspektive. Naj ponovimo, da je prav

gotovo nemogoče oblikovati „idealno“ konstrukcijo slovenske kinematografske infrastrukture, vsekakor pa je mogoče postaviti bolj sistemsko osnovo proizvodnje, reproduktivne kinematografije, celovitejšega filmsko-izobraževalnega sistema, muzejsko-inštitutskega in kinotečnega dela in drugih segmentov; torej bi to bila osnova, ki ne bo kakšno nostalgичno gledanje nazaj niti kakšno izmišljeno in izumetničeno preroško zrenje v prihodnost, ampak produktivna platforma, ki bo sposobna neposrednega dialoga s še tako zaostrenimi družbenimi in ekonomskimi razmerami.

Sicer pa vse našete pripombe še najboljje zdržijo, dokler domujejo v varnem povelju retorike. Za trenutne filmske razmere na Slovenskem pa je značilno, da se kar kopa v množici besed, in ker smo v kriznih časih, je razumljivo, da so tiste besede kritične. Prihaja celo do verbalnih dirk, kjer tekmujejo, kdo bo stvari bolj ostro zastavil. Toda vsa kopanja ogrožajo nevarnost, da bo kinematografska infrastruktura priplavala na površje kot utopljenec.

Silvan Furlan

RAZMIŠLJANJA O SLOVENSKEM FILMU

V slovenskem filmu že od nekdaj prevladuje želja po avtorskem pristopu. Ker sem to težnjo pa tudi ideološko samokritičen in prezgoden pogum večkrat hvalil, si bom dovolil še nekaj pripomb.

Gre za naraščajočo uniformiranost (skoraj jo lahko označimo za akademizem), kajti določene teme oziroma osebe se ponavljajo pogosto, občutek „že videnega“ pa ne bi pripisal filmskim delavcem (režiserjem, scenaristom ali igralcem). Zlahka „občutimo“, da je ustvarjalnost pravzaprav ustaljena, zaprta v produkcijski aparat, ki proizvaja lastno notranjo logiko.

Ne verjamem, da sem prvi, ki skoraj popoln mikrokozmos VIBA FILMA (razumljivo, da z vsemi pridobitvami in stiki) primerja s sistemom studijev hollywoodskega tipa oziroma, če želite, tipa MOSFILM.

Izpopolnitev produkcijskega aparata se je v zadnjem desetletju strahovito okrepila predvsem zaradi premoči TV (več ur televizijskih filmov in več scenarijev, prirejenih za TV) nad pravo kinematografijo.

Negativna težanja (ki jo lahko opravičimo samo finančno) da bi snemali „dve verziji“ istega dela, dvojne „izrabe“ na malem in velikem ekranu, je naredila, se zdi, produkcijski aparat še bolj sklerotičen. To pomeni, da je postal nesposoben ustvariti filme, ki bi to tudi bili (gibanje, spektakel, akcija, enkratni posnetki, nove, nenavadne ideje), hkrati pa še televizijsko delo, ki bo le televizijsko (TV serije, dokumentarci, direktni prenosi gledaliških in glasbenih del).

Združevanje obeh polov, ki po mojem mnenju ne bi nikoli smela postati enotna in isto-

vrstna, prav gotovo ni pomagala pri odkrivanju novih filmskih avtorjev niti ni dvignilo povprečnega umetniškega nivoja slovenskih filmov, še manj pa jih je postavilo ob bok drugi jugoslovanski in svetovni kinematografiji.

Zdi se mi, da se je v mnogih drugih državah tudi uveljavil analogen pojav vsrkavanja filma v televizijo, vendar so se hkrati uveljavile še druge oblike, skoraj „anti-telesa“. Tako je nastalo nekaj majhnih producerskih hiš v Srbiji. . . po vsej Ameriki pa so se pojavili desetisoči producentov; tu so tudi pogumni neodvisni angleški producenti, ki so oživili lastno kinematografijo, ali pa mladi Francozi, katerim vlada pomaga pri ustanavljanju majhnih združenj, ali pa vse močnejša notranja dialektika med posameznimi madžarskimi producenti.

Skoraj povsod se k enemu ali maloštevilnim industrijskim monopolom postopoma pridružijo delavna neodvisna združenja, ki so odločno prekršila trditev, ki jo je Frank Capra opisal kot „obzorje uniformiranosti“.

V slavnem članku, objavljenem v New York Timesu (5. maja 1946 — Konec s hollywoodskim „temeljem enakosti“) je zapisal, da je taka celotna produkcija tedanjih hollywoodskih studijev, še celo več, napovedal je nastop neodvisnih producentov, ki naj bi v povojnem času spremenil celotno strukturo Hollywooda.

Tudi v sovjetskem monolitu se morda določene stvari urejajo in jim zato zaželimo uspeha. Pojavljajo se producerske hiše, oddaljene od Moskve, ki so bile doslej v senci ne glede na to, da so snemale zelo

zanimive filme. . . Nepotrebno se mi zdi podarjati, da so bili med letošnjimi kandidati za Oskarja skoraj sami filmi neodvisnih ameriških in angleških producerskih hiš oziroma filmi iz manjših studijev.

Tudi v Sloveniji bi ob matični hiši iz kame-nja in opeke uspevalo lahko določeno šte-vilo hišic, četudi slamnatih ali ilovnatih, ki bi vodile drznejšo, predvsem pa v prihod-nost usmerjeno politiko.

In na koncu še nekaj: prav gotovo obstajajo številne teme in zgodbe iz slovenske prete-klosti, ki jih je treba šele odkriti in opisati s filmskim jezikom, vendar bi bilo pametno, če bi filmske delavce od časa do časa zani-mala prihodnost s svojimi nevarnostmi in darovi.

Lorenzo Codelli

JE PRIHODNOST FILMA ŽE TUDI PRIHODNOST KRITIKE?

Dokler je filmski kritik še kritik, tedaj njegov posel ni futurološko konstruiranje idealnih pogojev produkcije, temveč ukvarjanje z že narejenim. Zatorej je prva, rekel bi temeljno poštena gesta kritika radikalna odpoved sodelovanj pri izdelavi produkcijskih mode-lov prihodnosti. Prepustimo produkcijo pro-ducantom — z vso dvoumnostjo, ki jo ta izraz ima v kinematografiji. V dvojni časov-ni perspektivi, ki se mu ponuja, lahko zato kritik izbira med refleksijo preteklosti fil-mov ter prihodnosti lastnega početja. In prav o tem drugem, o možnih smereh razvo-ja filmske kritike, je na tem mestu smiselno spregovoriti.

1. Predvsem gre za to, da se film radikalno osvobodi nacionalnega predznaka. Če na-mreč film česa ne prenese, tedaj so to prav od zunaj vsiljene ločnice. Prva asociacija, ki pride na misel, je seveda mit o filmu kot „univerzalnem jeziku“. A ne gre za to. Prej nasprotno: prav kolikor hoče biti partikula-ren, mora biti film najprej jezik; kolikor hoče biti film Gruzije, Japonske ali Slovenije, mora najprej upoštevati pravila filmskega besednjaka. Upoštevati ne pomeni ubogati — pomeni vedeti zanje in vedeti, kaj z njimi početi.

2. Če naj kritika izpelje to nalogo, tedaj se mora usmeriti na tiste momente filmskih proizvodov, ki rušijo mit o „slovenskem fil-mu“. Izhod zato ni ne v posmehljivem ne v ignorirajočem tonu, temveč v koncentraciji na filmsko formo. Dovolj idealistično je na-mreč pričakovati, da bi ob sedanjem nači-nu financiranja filmske produkcije kaj kma-lu nastali filmi, ki bi bili neposredno rušilni na ravni vsebine. Vnašati v filmsko struktu-ro momente filmske zgodovine pomeni v teh geografskih koordinatih svojevrstno obliko gverilskega boja — zato je vloga kri-tika po svoje podobna vlogi „dopisnika iz tujine“, ki zna razložiti strani.

3. Kar je s tem izgubljeno, je pojem totali-tete, filma kot celote. Toda le s tovrstno usmeritvijo na fragment je kritika pri nas sploh mogoča. Ukvarjanje s filmom, nasta-lim na Slovenskem, zato samo po sebi še

ne pomeni vrednostne sodbe — smiselno pa postane prav v trenutku, ko posamezni fragmenti tega filma zaživijo v kontekstu sorodnih ali celo identičnih fragmentov svetovne produkcije.

4. Takšna kritika seveda ne more prepreči-ti niti enega samega novega snemanja, če-tudi vnaprej obsojenega na propad; ne mo-re vplivati na nekaj, čemur bi mnogi radi re-kli „prihodnost slovenskega filma“. Lahko pa vsaj delno vpliva na percepcijo doslej

posnetih filmov. Tako je v dovolj paradoks-nem položaju, da nekaj hkrati odsvetuje in predlaga, natančneje: da odsvetuje celoto in predlaga dele. Ni le fragmentarna, je tudi parcialna.

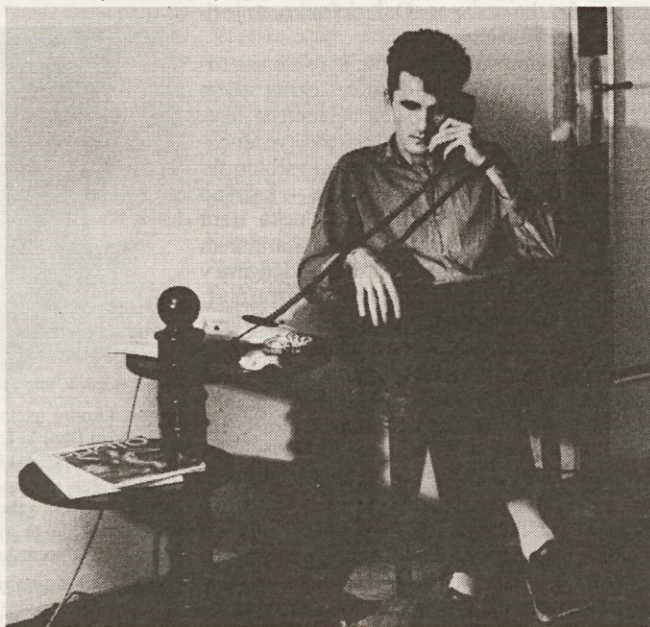
5. Kar pa predlaga ta hip, je konkretna ana-liza. Govoriti o filmu na Slovenskem pome-ni govoriti o tistih drobcih **Ljubezni Blanke Kolak** ali **Hudodelcev**, ki so tega vredni.

Stojan Pelko



USODNI TELEFON

scenarij in režija: Damjan Kozole
producent: Danijel Hočevar
direktor fotografije: Andrej Lupinc
montažer: Vesna Lažeta
zvok: Hanna Preuss
glasba: Otroci socializma
scenograf: Roman Bahovec
maska: Alan Hranitelj
v glavnih vlogah: Miran Šušteršič, Vinci Vogue-Anžlovar
ostale vloge: Mira Berginc, Nada Vodušek, Radmila Pavlovič, Anita Lopojda, Jože Dolmark, Franci Slak, Marija Mlinarič, Andrew Horn
produkcija: E-MOTION FILM, Brut film, Filmoteka 16
izvršni producent: E-MOTION FILM, ŠKUC filmska produkcija
 črno-beli, 2000 m,
 73 minut, 16 mm/35 mm,
 1:1,33 (standard)



Matjaž (Miran Šušteršič) po telefonu posluša ženski Glas (poezijo, ki prihaja iz neznanega kraja), toda kamera, ki potuje ob telefonski žici, pride zgolj do sosednjega prostora, kjer Igor (Vinci Vogue Anžlovar) zlobno predvaja posnetek tega Glasu prek drugega telefona. Ta prizor ne napotuje toliko na samo lažnivost filma v smislu njegove fabrikacije, materialnosti filmskega zapisa, skratka, prikritega produkcijskega procesa filma, temveč meri bolj na dvumnost, ki jo prinaša formalni filmski element, kot je glas brez vidnega izvira (akusmatik). Le-tega pa Igor s svojo potegavščino nikakor ne razkrije, pač pa na njem participira, realizira (režira) njegovo moč prevare, hkratio vseprisotnost in neumestljivost. Ta princip je prvi narativni zastavek filma, ki pa že takoj naleti na problem: Glas, ki se sliši po telefonu, avtomatizem njegovega javljanja (vedno ob določeni uri), vedno isto recitiranje pesmic, njegova radikalna drugost, ki preči vidno dogajanje, vendarle ne pridobi magičnih ali grozljivih razsežnosti. Ni namreč nepomembno, da gre za ženski Glas. Kdaj torej ženska pridobi te razsežnosti, kdaj postane usodna? Seveda paradoksalno takrat, ko gre za **femme fatale** in njen „vse“, ta nemogoči in končno tudi razdrobljeni imperativ, ki ga vzpostavlja moška fantazma (glej Slavoj Žižek, Problemi teorije fetišizma, str. 133). Za „vse“ pa gre tudi pri akusmatiku: vseprisotnost, vsevidnost, vsevednost, vsemogočnost, če se opremo na Michela Chiona (kateremu ostaja marsikaj dolžan tako film kot tudi ta zapis). Toda vendarle si upamo trditi, da **femme fatale** kot akusmatik ni možna: Ženski Glas je že derealizacija „vse“ Ženske, ravno v kolikor skriva njeno telo, podoba Ženske kot privilegiran pogled v femme fatale primeru. Kolikor torej film zastavlja Ženski Glas kot **femme fatale**, ostane brez njene slepilne moči, toda če ta Glas dezakusmatizira, zgubi magično ali grozljivo razsežnost glasu.

Ko torej **Usodni telefon** naleti na to zaporo, mora sam izstopiti iz melodramskega okvira in korelativno s tem vstopiti v svet podobe brez zvoka (Glasu). To je drugi narativni zastavek: če Matjaža fascinira nezani kraj (Glas) ljubezn, pa skupaj z Igorjem iščeta (vir) zvoka za super 8 mm celovečerni film, ki ga montirata. Tudi ta zvok se nahaja v odsotnosti, drugosti: ne najdeta ga na samem kraju snemanja, temveč na ulici, ob reki, v kinu, v izjavah neke filmske ekipe . . . Tu ne gre toliko za „ustvarjalno rabo filmskega zvoka“ ali za izpostavljanje „lažnivosti dokumentarnega filma“ (njun super 8-mm film sestoji predvsem iz dokumentarnih posnetkov). V tej narativni pretevi gre predvsem za glavni (in edini) fikijski zastavek tega filma: kot „film-o-filmu“ se lahko organizira le okrog tistega, kar nekemu filmu manjka. Kot je v sedaj že razglašenemu primeru **Stanju stvari** Wima Wendersa pripovedni vzvod nek produkcijski manko, poganja **Usodni telefon** nek „estetski“ manko, problem zvoka in slike oziroma njunega razmerja, iskanje njune temeljne neusklajenosti. Fikcija tega filma je torej v „realnosti“ filmanja (torej marginalizirani realnosti) njunega super 8-mm celovečerca, tisto, kar iz fikcije izpade pa je prav Glas in podoba Ženske. Film se „srečno“ konča — najdeta zvok — in tako „srečanje“ Matjaža z žensko, ki je telefoničala, dezakusmatizacija, deluje nekoliko banalno (slow motion tega „srečanja“ je prej kot ironična

MEDIJSKA FILMU JE

distanca prav potrditev tega občutka). Kot da junaka, išoč filmski zvok, nastavljata ogledalo, na katerem **Usodni telefon** išče na eni strani svoj Glas in na drugi svojo (fatalno) Žensko, s tem pa tudi „usodnost“, ki jo je predestiniral naslov filma.

Tako je tisti dvoumni „vse“ tu prav sam film: ek-staza „cinefilije“, citiranja, črno-bele nostalgije, filmskih podob (Bogart, Dean), potem so tu imena filmskih teoretikov, kinodvorane, snemanje filma, iskanje zvoka, aparati . . . Končno tudi črnine „med-kadri“, ki tu niso le „black-out“ ali tema Glasu, so tudi koščki smrti filma, če ta prestopa vse svoje meje ne da bi jih hkrati utrjeval.

„Slovenski film“ **Usodni telefon** prestopa in hkrati tudi kaže na meje slovenske filmske prakse in njenih medijskih apologetov. Vendar tega ne počne zgolj s produkcijskega vidika (realizirana možnost nizkoprorračunskega filma, „neodvisni“ projekt, nastal zunaj monopolnega načina produkcije, glej o tem tudi intervju) temveč tudi s samim „estetskim dometom“, ki nikakor nima manjše teže kot produkcija. Z osredotočenjem na filmsko formo oziroma na njene osnovne elemente, kot sta slika in zvok, zadene ob nemara najbolj omalovaževano, „zatrto“ plat „slovenskega filma“, njegovo formo. Nedorečenosti **Usodnega telefona** so zato berljive tudi znotraj tega „srečanja“.

Vasja Bibič

Ko je ŠKUC opravil svoje kulturno poslanstvo v slovenskem in jugoslovanskem prostoru v rokovski kulturi, slikarstvu in teatru, je osnoval lastno filmsko produkcijo — „E-motion film“. Če je za glasbo in design skupine Laibach mogoče reči, da bi lahko razen v Ljubljani nastala tudi kje na relaciji Ljubljana-Dunaj-Berlin-Praga, če lahko „Irvinu“ pripišemo očitne konotacije evropske postmoderne, in če se je škucovski gledališko gibanje („Ana Monro“, „Proizvodnja fikcije“) v backgroundu Laibacha in Irvina naposled profiliralo skozi scensko formacijo ljubljanske gledališke skupine Sestre Scipion Nasice, je treba za „E-motion film“ oziroma za njegov prvi projekt **Usodni telefon** najprej reči, da je, če nič drugega, vsaj „škucoiden“. Senzibilnost **Usodnega telefona** pa ima sporočilnost, ki je nekaj povsem novega za dosedanje škucovsko kulturo, namreč zaradi tega, ker ŠKUC v ljubljanskem in slovenskem prostoru nima več vloge, kakršno je imel v zgodnjih osemdesetih letih, ali pa zato, ker je retrogarda „Sester Scipion Nasice“ (kar je dominantni duh ŠKUC-a) izčrpala model evropske alienacije na slovenskih tleh. Občudovalci škucovske kulture bi ta film zatorej imeli prej za zapozneli odmev postgodardovske plime, za novoameriški filmski projekt, kakor za vizualno delo proškucovskega duha in izraza.

Ustvarjen v času raznotere promocije slovenske družbene alternative („Mladina“, nasprotniki člena 133, protijedrsko gibanje, gibanje „gay“ itd.), deluje **Usodni telefon** (1987) sredi že etablirane kulturne alternative (grafični in video design, „nova glasba“, „Laibach-Kunst“), kot epifenomen družbenega stanja, nacionalne kulture in načina proizvodnje filma. Avtorji **Usodnega telefona** so v tem smislu ljudje „brez korenin“, brez „rodovnega sistema“: njihova stvaritev po ničemer ne spominja na jugoslovansko kinema-

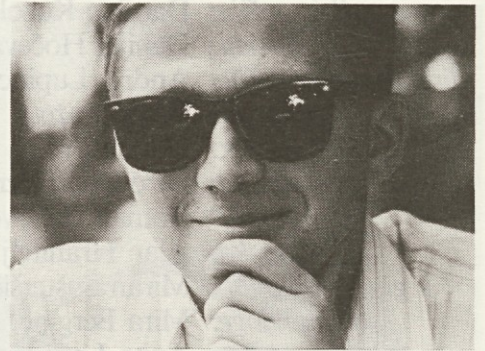
tografsko delo — niti s temo niti z vsebino se ne dotika kulturne in družbene aktualnosti slovenske in jugoslovanske skupnosti. **Usodni telefon** ni otrok SIS in tudi ne kakšnega regionalnega kulturnega programa.

Damjan Kozole dela film docela po vzorcu pogledov filmofila, ki mora film napraviti natanko tak in nič drugačen, film, kakršen bi lahko nastal kjerkoli na svetu, kjer utripajo srca filmofilov, za katere je film osnovno komunikacijsko sredstvo in življenjska opredelitev. Če vprašate Toma Gotovca, kaj neki je **Usodni telefon**, vam bo lakonično rekel: „Film!“, hkrati pa bo sočno zaklel v zagrebškem žargonu, ker se sploh ne bo mogel načuditi, kako je mogoče takole spraševati o Kozoletovi stvaritvi. In če najblaznejši filmofil na tem koncu sveta imenuje „košček traku“ „film“, to pomeni, da so se Kozole in tovariši s „koščkom traku“ zvezali z neveliko filmološko skupnostjo posvečenih v skrivnosti visoke zanesenosti. Neki drugi, nič manj nori filmofil z druge poloble, v šestdesetih letih avtor filmov o ameriškem podzemlju — Stanley Brakhage — bi dodal še kratko razlago: „Oni telefonira, to je tisto — film.“

Res, danes napraviti film o tipu, ki telefonira neznanemu dekletu, medtem ko čez ekran tečejo slike iz filmskega materiala za debitantski film, ni nič bistveno drugačnega od opredelitve ameriških „podzemljarijev“, da je treba za vsebino filma izbrati čim bolj nenarativne teme — kakršno je, denimo pri Brakhageu, ko se neka stara mama v enem in edinem kadru na starinskem gugalniku na vrhu nekakšnega brega odgugava v somrak. **Usodni telefon** ima strnjeno izraznost, ki sili filmofile k razmišljanju — filmska podoba stvarnosti je mentalna slika avtorja filma — zato se ni čuditi, da so bili med puljskimi gledalci tega projekta v kinu Istra tudi taki, ki jim je bil film vseh predvsem zato, ker je „razmišljujoč“, ker prinaša osvoboditev in izrisuje neskajni duh avtorstva. Na to smo v slovenskem in jugoslovanskem filmu pozabili. Nekaj tako pretencioznega, kot je film Kozoleta in tovarišev, so lahko napravili samo avtorji, ki jim veliko pomeni, kaj o njihovi stvaritvi mislijo drugi, gledalci in, seveda, strokovno filmsko občinstvo. S tem debitantskim filmom, ki je narejen kot delo za „malo tiražo“, fantje okrog „E-motion filma“ ne bodo zasloveli in tudi ne bodo postali rentabilni filmarji, gotovo pa film odpira vrata še kakšnemu slovenskemu filmofilu. Po Karpu Ačimoviču in Franciju Slaku prihajajo Damjan Kozole in njegovi emotionisti ravno v pravem času, da znova poživijo duh slovenske kinematografije. Debitantje zadnjih let iz te srede se po svojem mentalnem jedru, po načinu, kako oblikujejo filmsko pripoved, po delu z igralci, po montaži in celotnem kinematografskem ozadju ne razlikujejo od senzibilnosti kakšnega Štiglica — ob nekaterih značilnih Klopčičevih prijemih.

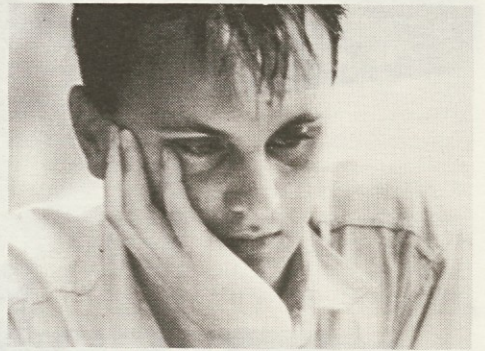
Usodni telefon ni film, ki bi ga imela rada in zaradi katerega bi se mi trgalo srce, če ga ne bi bilo več mogoče videti v normalni kinematografski distribuciji, vendar pa je to film, katerega designiranje nekega predmeta mi bo ostalo v spominu, to pa je veliko za slovenski film, v katerem je celoten design praviloma obravnavan kot gola scenografija. Res, tisti tip telefonira v kadru, in to zadošča.

Zorica Jevremović



Damjan Kozole, foto Jane Štravs

POGOVOR Z DAMJANOM KOZOLETOM, REŽISERJEM IN DANETOM HOČEVARJEM, PRODUCENTOM NOVEGA SLOVENSKEGA FILMA USODNI TELEFON



Danijel Hočevár, foto Jane Štravs

Ekran: **Usodni telefon** že z načinom produkcije (kot celovečerni film, ki je nastal mimo Viba filma) in tudi kot nizkoprorračunski projekt pomeni prelom z dosedanjim prakso slovenske filmske produkcije, ki ima za model predvsem vzhodne nacionalne kinematografije. Kako je nastajal ta „pionirski“ projekt tako z avtorskega kot s producerskega vidika?

Kozole: Vse skupaj se je začelo s kratko zgodbo.

Hočevár: Filmska redakcija Študentskega kulturnega centra (ŠKUC) je imela še nekaj denarja, ki je ostal od nekaterih filmskih ciklusov. Odločili smo se, da bomo denar vložili v filmsko produkcijo. Damjan je imel pripravljen scenarij in s približno 30-timi starimi milijoni ter 2000 m slabega 16 mm črno-belega traku smo začeli snemati. Če sedaj gledam nazaj, bi lahko rekel, da smo šli res nekoliko prehitro v realizacijo, kar je na snemanju povzročilo nekaj težav. Aprila in maja 1986 smo projekt pripravljali, avgusta pa se je zbrala ekipa, ki je ob sobotah in nedeljah, ko so bili člani ekipe prosti svojih rednih obveznosti, posnela eksterije. Potem je nastopil daljši odmor in ko smo končno našli ustrezno stanovanje za interije, ki predstavljajo 70 % filma, smo od 1. do 10. oktobra lani posneli film do konca. Potem, ko je kazalo, da je glavno delo opravljeno, pa v Ljubljani filma ni bilo mogoče zmontirati, ker montažne mize, ki bi nam bila na razpolago, enostavno ni bilo. Na tem mestu ne bi obnavljal znanih zapletov z Viba filmom, dejstvo pa je, da je projekt štiri mesece miroval. Med tem časom je na lanski „Jesenski filmski šoli“ Damjan spoznal Zorana Tadića, ki je pomagal navezati stike s Filмотеко 16, ki je omogočila montažo. Tako je bil film dokončan v Zagrebu, kar je za celovečerni film, ki naj bi v celoti ali vsaj v ključnih momentih produkcije nastal v slovenskem kulturnem prostoru, precej bizarno.

Ekran: Pri **Usodnem telefonu** gre predvsem za vzpo-

PODPORA SLOVENSKEMU NAVADNA POTUHA

stavitev možnosti za drugačne proizvodne načine. Upamo, da se je s tem projektom de facto podrla birokratska pamet, ki določa sedanji način produkcije. Tudi v preteklosti imamo ekscesne primere: Krizno obdobje Francija Slaka, ki je nastalo v okviru RTV Ljubljana, nadalje Ovine in mamute Filipa Robarja Dorina, ki so doživljali obrate od „filmskih alternativ“ do Vibe, vendar se je vse to dogajalo ob prepričanju kuturne politike, da je na slovenskem možen samo en model, po katerem je mogoče proizvajati filme.

Hočevar: Viba film ima pač takšen aparat zaposlenih (60 do 70 ljudi) in vsi ti morajo živeti. In živijo na račun tistih štirih ali petih filmov, ki so na leto posnamejo.

Kozole: Vendar pa se pojavljajo novi producenti, ki kažejo tendence po drugačni in tudi drugače organizirani produkciji. Te tendence je potrebno pozdraviti.

Ekran: Producentov je res več: ob tradicionalnih (Viba in TV) ste tu potem še vi, ki nekakšen status vendarle že imate, potem pa se pojavljajo sedaj že Studio 37, Unikal in drugi. Nastala je situacija, ko je obstoj več producentov nekaj popolnoma samoumevnega, toda na drugi strani se s strani samih filmskih delavcev poskuša uveljavljati vedno znova edini pravi proizvodni način, ki je seveda tisti pri Viba filmu. Treba pa je zagotoviti predvsem to, da sistem proizvodnje filmov ne bo podrejen utečeni praksi Kulturne skupnosti ali Viba filma. Upajmo, da je padla prav ta pamet, da filma drugače ni mogoče proizvesti.

Kozole: Le tako se lahko upošteva tudi film in ne zgolj slovenski film. To, kar se dogaja na Kulturni skupnosti ali Vibi, je dejansko predvsem formiranje pozicije slovenskega filma. Vse drugo je zato že s samo genezo ogroženo in je nenehno pod vprašajem.

Hočevar: Mislim, da je sedaj vse odvisno od tega, ali bo Kulturna skupnost z določenim treznim premislekom še naprej podpirala drugačne načine produkcije. Vsi poskusi so doslej ostajali enkratni, recimo Ranflov Mrtva ladja, ki je, če se ne motim, nastala v okviru Slovenija film oziroma Društva slovenskih filmskih delavcev, nadalje oba Robarjeva poskusa, ki pa sta zaradi pomanjkanja denarja morala na koncu pristati na Vibi. Ta je tako dobila potrditev tega, da se brez nje ne da ničesar narediti. Tu je bil še Slak, ki pa je potreboval pomoč Art filma iz Beograda za blow up „Kriznega obdobja“. Mislim, da bi nas morala Kulturna skupnost obravnavati enakopravno in ne kot nekaj, kar obstaja ob Vibi. Če bi obstajali pogoji za drugačne načine produkcije, bi se dalo letno posneti tudi več kot 5 filmov, seveda ob premišljeni uporabi sredstev. Vprašanje je, ali bi se dalo primer Usodnega telefona ponoviti, vendar sem prepričan, da bi se lahko posnelo kvaliteten film za pol cene, ki jo ima danes celovečerni film na Vibi.

Tako delo bi seveda pomenilo dokaj veliko odrekanje avtorja, čigar satisfakcija bi bila samo to, da je posnel prvenec pri 25 in ne pri 40 ali 45 letih.

Kozole: Vsaka nacionalna kinematografija potrebuje „spomenike“, ki dokazujejo njen obstoj. Hkrati pa bi morala obstajati živa, vitalna kinematografija. Pri nas je ni. To je tisto, kar pomeni „pol cene“. Dati film tudi je mladim ljudem, priložnost za „pol cene“, kajti ko je človek mlad, drugače razmišlja in občuti svet okoli sebe. Poln je energije. Samo tako bi lahko skozi slovenski film videli tudi drugačen pogled na „stanje stvari“.

Ekran: Sami filmski delavci pristajajo na srednjo pot, ki je pot smrti, na situacijo, kakršna je. Problem drugačnih producentovskih dispozicij se prek institucionalnih kanalov, ki jih vzpostavljajo sami filmski delavci, ni nikoli načeljal. Zaradi sistema varnosti, kjer film ni izpostavljen niti zakonom ekonomije niti dinamiziranju kinematografije, propadejo tudi zamisli o avtorskih skupinah. Funkcija SKUC-eve produkcije je ravno v tem, da bi morala postati nekakšen laboratorij mladega filma.

Hočevar: Ta produkcija bi morala biti predvsem podobna produkcijam različnih filmskih institutov (British Film Institute in Channel Four sta zgledna primera), ki po svetu producirajo filme drugačne estetike in to relativno poceni. Slovenski film ne more v nobeni svoji obliki delovati ekonomsko, ker bi se moral prodajati na Zahod, če bi se hotel „izplačati“. Tudi največje uspešnice, kot so To so gadi ali Poletje v školjki so prinesle nazaj relativno majhen denar. To pa je seveda tudi problem razmerja med producenti, distributerji in prikazovalci.

Ekran: Ob vsem tem pa je slovenski film deležen močnejšemu verbalno-medijske podpore oziroma zaščite. Ali je bil v vašem primeru film deležen pomoči in zaščite pri predstavitvi tega filma v Sloveniji in širšem kulturnem prostoru?

Hočevar: Z Zveze kulturnih organizacij Slovenije je prišla pobuda, da uvrstijo Usodni telefon v seznam filmov, ki jih svetujejo programu filmskih gledališč po Sloveniji. Na ta seznam je z letošnjega festivala v Pulju prišlo sedem filmov. Kar zadeva medijske podpore slovenskemu filmu na splošno, mislim, da gre za navadno potuho. Slovenske filme bi morali kritično vrednotiti in ocenjevati na enak način kot ostalo svetovno filmsko produkcijo, ne pa jih ocenjevati znotraj slovenske filmske proizvodnje, rekč „za slovenski film je to zelo dobro...“ in podobno. Absurdno in smešno je „odkriti“ izjemne kvalitete slovenskih filmov na TDF v Celju, kasneje pa taiste filme v kinu in na tujih festivalih, če tja sploh pridejo, komaj kdo opazi. Menim, da bi morala biti slovenske filmske kritike do filmov predvsem odkrita in poštena, saj le na ta način lahko pomaga k zvišanju kvalitete slovenskega filma.

Kozole: Film smo ponudili Vesna filmu za distribucijo, pa so ga odklonili zaradi nekomercialnosti. Malce cinično, ampak čisto resno vprašanje: kateri slovenski film pa je komercialen? Potem nam je v Pulju direktorica Kinematografov Ljubljana rekla, da jim je film všeč in da ga bodo dali na spored v Mini kino Union. To je idealna dvorana za intimističen film z minimalno zgodbo, namenjen predvsem ljudem, ki jih tak tip filma zanima. Pa se s te točke zadeva še ni premaknila. Film zdaj kroži po festivalih, vprašanje pa je, ali bo sploh kdaj prišel na spored v Ljubljani. Kljub temu bo imel svoje življenje v okviru enodnevnih predstavitev v večjih mestih Jugoslavije. Težave so tudi z gledalci. Obstaja namreč strašen predsodek proti slovenskemu filmu, in to upravičeno, saj so jih slabi filmi privedli do tega. Mislim pa, da ima mlada generacija slovenskih filmarjev, pa naj so film že posneli ali na priložnost še čakajo, skupno eno: da bi tisto, kar počnemo, bilo čim manj podobno predstavi o slovenskem filmu. Kakšna naj bo refleksija pri vstopu v kinematografijo ob dejstvu, da sem se formiral ob gledanju francoskega in ameriškega filma, zdaj pa naj delam slovenski film? Samo ta, da delam filme, v katerih se govori slovensko z ameriško-francoskim naglasom.

Hočevar: Ta film bi se moral vrteti v majhnih kinodvoranah, v t. i. „art kinih“ z 80 do 150 sedeži. Verjetno bi v Ljubljani za to bilo dovolj zanimanja, saj take dvorane na Zahodu učinkujejo več kot odlično. Vprašanje pa je nivo filmske kulture rednega obiskovalca kina v Jugoslaviji, ki je skoraj na čisti ničli. Take dvorane, ki bi seveda morale delovati samostojno od rednih kino podjetij, bi s svojim programom in možnostmi pogovora po projekcijah lahko pripomogle k dvigu filmske kulture oz. filmske civilizacije pri nas. Za njihovo delovanje bi bila seveda potrebna sredstva kulturnih skupnosti.

Ekran: Menimo, da bi bila uvrstitev tega filma v redni kinematografski program ob ustaljenih načinu promocije lahko samomorilski akt. Vprašanje plasmaja tega filma je neposredno povezano s tem, da obstaja samo en tip promocije filmov in da zaradi tega obstaja samo en program, to je „mainstream“, ki ne more zaobseči različnosti filmskih praks. Gre za potrebo po ustanovi-

tvi avtonomne kinematografske mreže, ki presega spektaklu zavezano promoviranje (četudi le-to vzame-mo brez pejorativnega pomena).

Če bi se sedaj vendarle obrnili tudi k filmu samemu, opazamo pri Usodnem telefonu, kolikor gre predvsem za „film o filmu“, da tokrat scenarijska podlaga ni bila niti zgodba niti kakšen minuli filmski korpus, temveč nič drugega kot filmska teorija. Kako ste na tej pripovedni ravni reševali problem „prevoda“ teorije na filmsko platno?

Kozole: Scenarij je dejansko izšel iz Chionove misli: „Kakor lahko intervencija akuzmatičnega glasu, ki pogosto napravi iz zgodbe kakšno iskanje, katerega cilj je pričvrstitev glasu na telo, tako tudi glas neznanca po telefonu spodbudi do zahtevo, zastavi ta problem: lokalizirati vir klica, izhodiščno točko glasu, torej določiti mesto glasu, ki je še brez mesta, in slednjič — temu glasu pridati obraz, kajti dokler glas ni lokaliziran, zaobsega vse realno in se mu prisojajo strašne moči!“ Na tem mestu bi omenil Stojana Pelka, sodelavca pri scenariju. Hitro sva prišla do ugotovitve, da je teorija eno, zgodba kot taka pa drugo. V predelavi sva to osnovo sicer skušala ohraniti, a vendarle preiti v zgodbo. Film se ukvarja tudi s filmsko zgodovino; zgodovina filma pa je zgodovina citatov. Znotraj tega okvira je zgodba precej minimalistična in tudi scenarij ni bil čvrsta forma, temveč predvsem osnova. To je film odprte dramaturgije, tudi na samem snemanju je prevladovala improvizacija z vsemi situacijskimi peripetijami vred. Film je bil dokončno oblikovan predvsem v montaži.

Ekran: To je film o filmskem dispozitivu, kjer sta v igri njegova ključna člena: slika in zvok. Gre za film o realnosti filma, kjer je vse tisto, kar je zunaj te realnosti izvrženo in ki jo hkrati drži skupaj, izvrženo kot zgodba, kjer bi se normalni, spektakelski film začel.

Kozole: Dodal bi, da bi bila „žanrska“ opredelitev tega filma prav „film-esej“. V filmu obstaja točka, kjer bi lahko šel v drugo smer. To je trenutek, ko Igor začne brati kriminalko. Moja ideja je bila, da v tem trenutku to, kar on bere, postane film. Dejansko pa nam je to produkcija onemogočila. O tem filmu se pač ne da govoriti brez navezave na njegovo produkcijo. Vseeno je škoda, da niso elementi, kot sta zvok in slika, vendarle bolj implicitni, in da nismo izvedli definitivnega prehoda v zgodbo. Zgodba je tako ostala okvir, ki povezuje razmišljanje.

Hočevar: Več kot pol zamisli zaradi produkcijskih težav nismo mogli realizirati.

Kozole: Film mora prikazovati, mi pa smo namesto kazanja dostikrat morali uporabljati besede... Usodni telefon je sicer točno to, kar sem v določenem trenutku svojega življenja želel in znal narediti znotraj omenjene produkcije, danes pa se mi zdi, da film pravzaprav bolj govori o tem, kar bi želel napraviti.

Ekran: Črno-bela fotografija se nanaša na enko nostalgijo filma. Zanima nas, kakšno nostalgijo, seveda ob tem, da je črno-bel trak producersko dejstvo. Kateri so namigi na filmsko zgodovino, če so?

Kozole: V filmu je z daljšim odlomkom iz filma Ničla iz vedenja cel hommage Vigoju, in njega bi rad tudi zdaj izpostavil kot par excellence. Nikogar več. Seveda pa se filmar, ki nima filmske šole, formira predvsem z gledanjem filmov, zato lahko govorim samo o avtorjih, katerih filme imam rad: Wenders, Ford, Ozu, Ray, Jarmusch, Godard... To je moja izkušnja, človek pač večkrat razmišlja in dela na takšni osnovi. In črno-bela fotografija kot nostalgija? Nič ne vem o tem: v črno-beli sliki ostaja znotraj strukture slike nekaj magičnega — to pa bi že lahko bila nostalgija!

Silvan Furlan
Vasja Bibič (pripravil za objavo)

PULJ '87

PULJ '87

PULJ '87

PULJ '87

ANGEL VARUH

ANĐEO ČUVAR

scenarij
in režija: Goran Paskaljević
fotografija: Milan Spasić
glasba: Zoran Simjanović
igrajo: Ljubiša Samardžić,
Neda Arnerić, Šaban Bajramović,
Jakup Amzić
produkcija: TRZ Singidunum-Beograd,
Jugoart-Zagreb, Morava-Beograd



Film je opravil pomembno socialno vlogo. Njegov nastanek je prispeval k elektrifikaciji Cigan Male, beograjske četrti, kjer živijo Romi. Stanovalci so Goranu Paskaljeviću in ekipi zelo hvaležni. Ali se je prodaja romskih otrok zmanjšala, ne vemo. Vsekakor pa je Angel Varuh pokazal žgočo problematiko, ki bo gledalce filma opozorila, da se tragična trgovina dogaja pred njihovimi očmi.

Tako nekako bi se lahko končala dobronamerana kritika filma **Angel Varuh**. Toda pustimo „manifestno“ funkcijo filma ob strani. Film je predvsem fikcija s svojimi zakonitostmi, znotraj katerih se lahko ukvarja bodisi z zgodovinsko, znanstveno-fantastično ali aktualno temo. Paskaljević se je fiktivnih zakonitosti lotil z dveh strani:

1. Uporabljal je določene prvine filma-reportaže, ki ponavadi pridobi tudi značilnosti kriminalke (nekdo izgine, je pogrešan ali preganjan). Junaki teh filmov se vedno spuščajo na tuje, neznano področje, ki jim je največkrat sovražno. Taki filmi so **Pogrešani** Coste Gavrasya, **Polja smrti** Rolanda Joffeya, **Salvador** Oliverja Stonea.

2. Uporabljal je tudi prvine epskega filma, ki se določene teme ne lotevajo s strani zunanjega opazovalca, nekoga, ki je določenemu svetu tuj in ga opazuje, kot v filmu-reportaži, temveč se giblje znotraj tega sveta. Epskost tako hkrati pomeni eksotiko in folkloro. Primer epskega filma so **Oče gospodar** bratov Taviani, **Drevo za cikle** Ermana Olmija, **Yol** Yilmaza Güneya. Paskaljević je priznal, da mu svet Romov pomeni nekaj tujega. Zaradi tega je Angel Varuh film o novinarju, ki hoče razbiti mrežo preprodajanja romskih otrok. Novinar je zunanji opazovalec. V tem režiser pristaja na film-reportažo. Toda čar eksotike in folklorne je zelo močan in predvsem na Zahodu zadnje čase zelo priljubljen. Tudi An-

gel Varuh se je iz Cannesa vrnil z vizitko „o filmu vse najboljši“. Kajti film se je ravno tako opremil z močnim nabojem epskosti oziroma folklorne. Kot prva je tu prava romska glasba Zorana Simjanovića, ki pomenljivo spremlja prizore iz romskega naselja, predvsem pa še bolj poudari emocionalni naboj mita o Angelu varuhu, ki varuje le tedaj, ko se mu žrtvuje. Film je želel doseči pravo mero znanega in neznanega, realnega in mitskega. V tej idealni mešanici morajo tudi šokantni prizori ohraniti pravo mero. Avto vleče za sabo malega Roma, ki je ravno prav krvav, se pravi ne preveč in ne premalo.

Želja po pravi meri se vsekakor lahko realizira pri maski, toda zato škodi filmu kot celoti. Prizori filma-reportaže so slabo izdelani, zlasti prizori, v katerih novinar išče malega Roma po Benetkah.

Režiser je veliko bolj delal s prizori, kjer naj bi prišla do izraza ciganska atmosfera, saj se je pri tem ukvarjal z barvami in svetlobo. Ukvarjanje z dvema pristopoma ni prineslo prave mere ali eksplozivne mešanice. Končni rezultat je polovičen film.

O elektrifikaciji Cigan Male pa se lahko pogovarjajo tudi kje drugje.

Nerina Kocijančič

HI-FI

režija: Vladimir Blaževski
scenarij: Goran Stefanovski
fotografija: Mišo Samoilovski
glasba: Ljupčo Konstantinov
igrata: Fabijan Šovagović
in Dančo Čevreski
produkcija: Vardar film-Skopje



Izhodišče pričujočega zapisa se vsiljuje kar „samo“. Scenarij za film **Hi-Fi** je namreč nastal po istoimenski drami; celo oba teksta je podpisal isti avtor — Goran Stefanovski. Le-ta je na tiskovni konferenci „obžaloval“, da ni spremenil naslova scenarija, ampak je ohranil dramatični naslov, in da se spraševalci vrtijo predvsem okrog prepovedanega razmerja literatura oziroma gledališče/film. Načeloma je vse „jasno“. Takšen pristop krha „avtonomnost“ filma, hkrati pa spregleda filmovo „bistvo“, njegovo „filmskost“ itd. Toda poleg umestne načelnosti je ob filmu **Hi-Fi** vsaj še en razlog, zaradi katerega je paberkovanje o razmerju literatura (gledališče) — film nelagodno za avtorje.

Kot sem že omenil nelagodje, je pravi trenutek, da navedem misel enega najbolj vztrajnih us-

tvarjalcev nelagodja. To je seveda Pier Paolo Pasolini, ki v nekem svojem eseju zapiše: „Zmeraj je žrtvin videz tisti, ki napoveduje nasilje, ki ga bo doživel(a).“ Navedena misel ponuja zadosten opredek za opis premika, ki ga je naredil film **Hi-Fi** z ozirom na literarni/gledališki kontekst. V drami **Hi-Fi** je potek dogajanja konflikt med dedom in vnukom, ki se izteče v u-ni-č-enje poraženca. In film? Že eden prvih kadrov pokaže „deda“, ki je v zaporu. Kaznjenci mučijo enega izmed zapornikov, ki kliče na pomoč „deda“. Se le ko je jasno, da ta ne bo zastavil zanj ne svoje besede ne pesti, se tepež nadaljuje.

„Ded“ je torej „maître“, ki obvlada položaj, je karakter, ki ga priznava celo zaporniška skupnost. Operacija, ki jo izvedeta Stefanovski in Blaževski, je tale. Deda, historičnega stalinista, zamenjata z očetom, sicer tudi političnim zapornikom, vendar „neostalinistom“, ki je stalinezem ponotrnil in ga živi zgolj v vsakdanjem življenju. Spremenila se je tudi podoba nasprotnika, žrtve, vnuka; na mesto rokerja/pankerja stopi hipač. Literarni konflikt zamenja filmsko erotično razmerje. To pa ne pomeni, da „neostalinizem“ ne perpetuira več. Prav nasprotno. Biti danes njegova žrtev ne pomeni več umreti, ampak ga pomeni sprejeti, ponotriniti, sprejeti kot trdno, zveličavno besedo/dejanje, ki daje tla po! nogami, korenine v preteklost. Kakšno glasbeno bljuženje neki! Prav „statičen“, „brezkonflikten“ odnos med očetom in sinom pa omogoča tisto počasno osvajanje prostora, nekoliko daljše kadre in njihovo mirnost, ki je (verjetno) prepričala žirijo, da je filmu namenila Zlato areno za najboljšo režijo (sic!).

Film **Hi-Fi** torej podvaja generacijski konflikt s konfliktom „neostalinist“ — „današnja mladina“, ki ga dobi prvi zaradi „videza“ drugega. Ideološki premik še najlepše ilustrirata oba konca. V gledališču je vnukova smrt pomenila njegovo zmago, saj je na ta način zbežal torturi; nasprotno pa očetova smrt v filmu pomeni simbolno zavezo sinu — ta bo poslej res hi-fi-fa (hi-fi očetu).

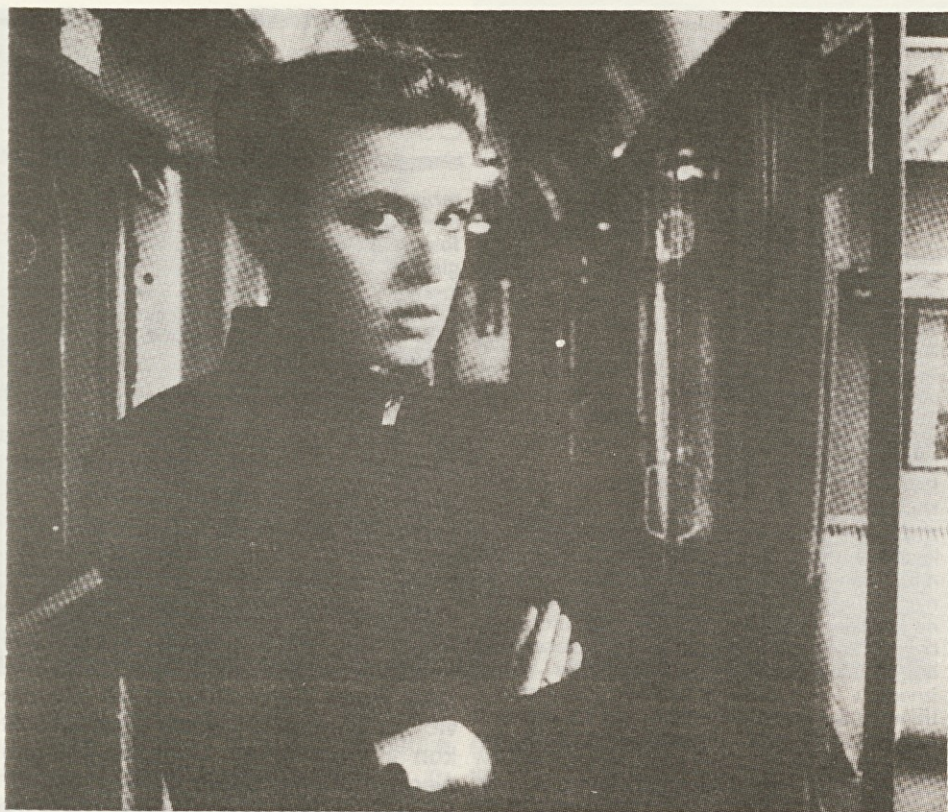
Marko Golja

KRALJEVA KONČNICA

KRALJEVSKA ZAVRŠNICA

režija: Živorad Tomić
scenarij: Živorad Tomić
in Nebojša Pajkić
fotografija: Boris Turković
glasba: Vuk Kulenović
igrajo: Irfan Mensur, Ena Begović,
Vladica Milosavljević
produkcija: Marjan film-Split, Centar-film,
Beograd

V enem od festivalskih pogovorov je Živorad Tomić — v presenetljivo wellesovski maniri — zatrdil, da bi nikoli ne mogel snemati dveh stvari: spolnega akta in molitve (cf. prevod pogovora z Orsonom Wellesom, Ekran 1-2/86, str. 4). Toliko bolj zanimivo je zato ugotoviti, da sta dva temeljna zastavka filma **Kraljeva končnica** pervertirani obliki obeh neuprizorljivih dejanj: posilstvo je tisto, ki požene glavnega junaka na ubijalsko pot, na njej pa ga vodi prav svo-



jevrstna vera (v maščevanje? v lastno krivdo?).

Kako torej posneti tisto, česar se ne da snemati? Prvi korak je preprosta sprejmitve predmeta: posilstvo namesto ljubezni, nizkotnost namesto vzvišenosti. Drugi korak pa zadeva način snemanja: sprejmitve se podvoji še z vzajemnim obratom: posnetek posilstva s svojo poltemo in diskretnostjo spominja na ritual, vera pa vodi v umore, katerih silovitost meji na erotiko. Oboje tako postane ne le uprizorljivo, temveč prav privilegirano za filmsko uprizoritev, kolikor zahteva umetnost detajla in precizno režijo. Ta dva elementa — pravzaprav en sam, saj je veščina režije ravno kombiniranje fragmentarnosti detajlov — zares prideta do izraza šele v tistem delu filma Kraljeva končnica, ki se dogaja na vlakcu, in tako vzvratno postavi pod vprašaj očitno predolgo in ne dovolj izdelano ekspozicijo. Le-to je mogoče razumeti kot dolg strukturalizabetinske tragedije (ki je avtorjem služila za zgled), hkrati pa tudi že kot dokaz ene temeljnih razlik med gledališčem in filmom: filmu preprosto ni treba povedati vsega, celo nasprotno, pomanjkanje določenih informacij je tisto, ki proizvaja napetost in sproža pripovedne postopke.

Prav na vlakcu stečejo ti postopki v vseh filmskih razsežnostih. Poganja jih nenehna napetost med drvečim, po definiciji dinamičnim vlakom ter med pou-

darjeno upočasnjenimi, skorajda statičnimi potezami akterjev (najlepša ilustracija statičnosti so prav poteze — dobesedne, šahovske — ki jih glavni junak vleče v trenutku, ko trojica napade njegovo soprogo). Trenutek, v katerem pride do neposrednega soočenja te dinamičnosti in statičnosti — prizor njenega padca skozi vrata — pa vizualno napetost podvoji še s fikcionalno: gre za padec, umor ali samomor? Prizor je posnet do te mere dvournno, da se vprašanje — „Kaj se je zares zgodilo?“ — ne zastavlja le (odtlej amnezicnemu) junaku, njegovi ljubimki in policijskemu inšpektorju, temveč tudi gledalcu samemu. Zato le-ta še s toliko večjo pozornostjo spremlja postopno rekonstrukcijo dogodkov, s katero si hoče na zastavljeno vprašanje odgovoriti predvsem glavni junak. Figura amnezije je v ta namen kar pripravna, obenem pa je ravno izguba spomina paradoksen način ohranjanja (filmskega) spomina. Lik človeka, ki mora še enkrat skozi že-zgodeno, da bi taisto že-zgodeno sploh lahko dojel, namreč omogoča vrsto podvojitve, igranje detajlov in časovnih zgostitev — vse to pa zahteva montažo, režijo, zahteva film, ki tudi sam, na svojem področju, ponovi pot skozi že-zgodeno filmske zgodovine. Nekatere reference na tej poti so bolj (Hitchcock), druge manj (Ozu) eksplicitne, za oboje pa velja, da so premišljeno inkorporirane v filmsko tkivo. Filmu za-

to nikakor ni mogoče očitati debitantske cinefilije; gre prej za izrekanje hommageov tistim, ki so to pot že prehodili ali pa jo celo šele začrtali.

Ob vzporednici amnezija/déjà vu je tovrsten odnos do filmske zgodovine že druga stična točka med Tomičevim filmom in filmom Gorana Markovića. Že videno, dodati pa jima je mogoče še podobnost masakra na koncu. V obeh primerih gre za absolutno prevlado filmske logike nad logiko realnosti. Tomičev film je tako sistematično pletel mrežo detajlov, tako ostro usmerjal celotno filmsko dogajanje k enemu samemu možnemu razpletu, da so prav zaradi te svojevrstne teleološkosti nekatera „realistična“ vprašanja (Koliko vlakov je zamenjal? Zakaj ga niso ustavili še pred tretjim umorom?) preprosto izključena — in ne morda zanemarljiva ali spregledana. Izključena, kolikor pomenijo filmski davek realnosti. Če naj se film konstituira kot samostojna, druga realnost, potem je ta davek potrebno plačati.

Stojan Pelko

MARJUČA ALI SMRT

MARJUČA ILI SMRT

scenarij

in režija:

fotografija:

glasba:

igrajo:

Vanča Klaković

Nikša Blajić

Mirko Krstičević

Borko Bebić, Neda Arnerić,

Boris Dvornik, Marija Kohn

produkcija:

Marjan film-Split, Film danas-Beograd



Film Marjuča ali smrt hrvaškega režiserja Vanče Kljakovića primerjavi s Fellinijevim filmom *Amarcord* vsekakor ne more ubežati. Toda, ko se film odvrti do konca, gledalec pomisli, da je ta primerjava za film prevelik kompliment, kajti tema je ista; adolescenti in njihova želja po odkrivanju skrivnosti spolnosti, Marjuča, ki to skrivnost pooseblja in seveda fašizem, kot čas dogajanja. Obdobje italijanske okupacije je zadnje obdobje javnih hiš pri nas. Za Vančo Kljakovića je javna hiša edina možna metafora za seksualne želje mladostnikov. Ob tem postane primerjava s Fellinijem smešna. Marjuča ali smrt razkrije mladostnikove želje kot neresnične in nemogoče, medtem ko jih Fellini nikoli ne poskuša razlagati, temveč se samo spominja. Marjuča je razkrita sredi filma. Za glavnega junaka ni več nedosegljivi sen ženska, temveč postane to, kar je, najbolj zaželeni prostitutka

mestne javne hiše. In glavni junak je že zrelejši. Do konca filma pa bo popolnoma odrasel in dokončno bo zapustil otroštvo. Odrasel bo ob prvi ljubezenski in seksualni izkušnji. V javni hiši ni bilo ljubezni in zaradi tega prva seksualna izkušnja ni bila možna. Ob sosedu, ljubici italijanskega oficirja, junak spozna oboje. To srečanje pa je hkrati najbolj neuspešni dramaturški obrat filma. Junak, ki je spoznal skrivnost življenja, začne razmišljati o gozdu in partizanih. V revolucijo bi rad vključil tudi svojo ljubico, toda ona prizna, da hoče živeti na najlažji in udoben način. Italijano odidejo, zamenjajo jih Nemci. Tudi junakova ljubica zamenja oficirja. Tedaj se iz nič porodi tragedija. Privrženka udobnega življenja ne zdrži več in nemškega oficirja ubije. Ta obrat je neprepričljiv, toda opravičil je zrelost glavnega junaka, ki se je zamišljeno posvetil mižarski delavnici in prvemu moškemu pogovoru s svojim očetom, Borisom Dvornikom. V ozadju pa ga že čaka nova ženska figura, njegova sestrčna in sovrstnica.

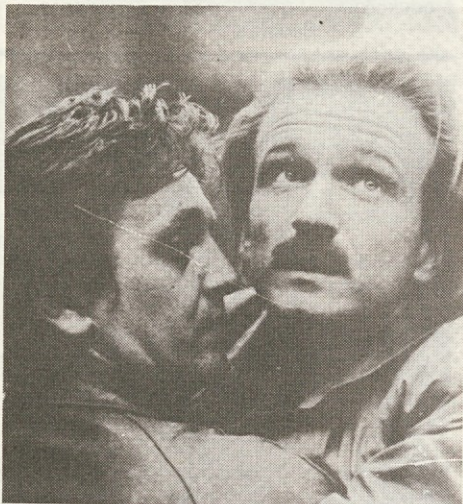
Marjuča ali smrt je uspel izdelati neverjetno pedagoškost. Igralci so prazne figure, ki jih je režiser namenil nekemu abstraktnemu, višjemu cilju. Ker pa zaradi teme in določenih scen film ni ravno namenjen izobraževalnemu šolskemu programu, Marjuča ali smrt ni namenjen nobenemu.

Nerina Kocijančič

NA POTI ZA KATANGO

NA PUTU ZA KATANGO

režija: Živojin Pavlović
scenarij: Radoš Bajić
fotografija: Radoslav Vladić
glasba: Baronijan Varteks
igrajo: Svetozar Cvetković, Mirjana Karanović, Radoš Bajić
produkcija: Film danas-Beograd, Bakar film-Bor



Čeprav je kot avtor scenarija podpisan in v njem doživljajsko izpovedan nekdo drugi "Radoš Bajić", je siže filma Na poti v Katango izrazito in poudarjeno pavlovičevski, pa ne le v splošnih, nadgrajenih estetskih oznakah, ampak tudi in še posebej v sami podstatki fabule, v njeni lokaciji in predvsem v njenem bistvu. S filmom se namreč preselimo v Pavlovičeve kraje, v borski rudarski bazen, v okolje "prabitne" vzhodne Srbije, ki je s svojo posebno atmosfero in z vsemi svojimi neukročenimi in neukrotljivimi življenjskimi navadami, počutji ter ravnanji pravišnji in edino plodni humus za njegove temeljne sporočilne aspiracije ter za njegovo oblikovalno kreiranje, ki je že zdavnaj izpričalo svoje konstantne poteze, sploh. Če si torej Pavlović te fabule za film ni napisal sam, je prav gotovo botroval njenemu naročilu in nastanku, saj gre za očitna znamenja njegovega sodelovanja v pisanju. Kajti ta filmska zgodba z

PULJ '87

PULJ '87

PULJ '87

PULJ '87

vsemi vnanjimi in notranjimi obeležji je tako zelo pavlovičevska, da si je bolj določno koncipirane ne znamo predstavljati.

Pavlovičeva estetsko-povedna obsesija so vlaki in ljudje-popotniki, ki jih na tiste druge postaje ženejo sanje o uspešnem prodoru v drugačno, umirjeno in urejeno življenje, kakršnega tostran svoje popotne črte v nobenem pogledu ne najdejo, izjalovi pa se jim, če že odidejo tja prek, tudi na njeni drugi strani, kar jih potem tragično determinira.

Eden takih popotnikov je tudi Pavle Bezuha, rudarjev sin, sam rudar, iskalec trdnega, a nikoli doseženega življenjskega in eksistenčnega pristana, cilja torej, ki se mu neprenehoma odmika, čeprav si z vsemi močmi prizadeva, da bi si utrl pot k njegovi realizaciji. Vmes se vselej vpno življenjske ovire, usodni dogodki, nesreče te ali one vrste, ki zavrejo človekovo pot in onemogočijo izpeljavo zastavljenih namenov.

Pavle Bezuha ima za seboj travmatično otroštvo. Njegov oče, sloviti rudar-aktivist-udarnik izza zgodnjega, zanosnega povojnega obdobja se je v kasnejših trpkih preizkušnjah časa človeško zlo, mil, se zapil in scela obupal nad samim seboj. Ta njegov tragično morbidni zlom iz junaka v razvalino je Pavle doživel v najbolj občutljivi otroški dobi in ga kot bolečo podobo iz sanj ponesel s seboj v lastne življenjske preizkušnje ter iskanje izhoda. V fokus aktualne filmske zgodbe stopi v trenutku, ko se po večletnem delu v francoskih rudnikih vrača — z mislijo na prehodnost te vrtnice — v domači kraj, kjer se želi pripraviti na novi odhod, tokrat v daljno Katango, v tamkajšnje zlate rudnike, kjer lahko kopač, če si zastavi dalekosežne cilje, razmeroma naglo celo obogati. Bezuha za ta svoj visoko zastavljeni sen živi, saj ga je docela prevzel, tako da mu je v svoji notranji in vnanji dinamiki podredil vse drugo.

Prodati sklence podedovano očetovo hišo in si tako poiskati potrebni denar za pot. Toda potek neadejani dogodkov, ki ga čakajo v domačem kraju, ob snidenju z nekdanjimi prijatelji, ob novih človeških preizkušnjah, vključno z erotičnimi doživljanji, ob delu v jami, v tem spletu sunkov nemile in vseskozi robate usode, ki mu je pisana, vse to ga počasi, a zanesljivo človeško obkleske in naposled do te mere tudi skrhla, da njegove sanje o Katangi in o rešilnem vzponu iz razvranega ekstenčnega minimuma, v kakršnem mu je živeti, splahnijo v neizprosno soočenje z vsakdanjostjo, ki je v pravem in dobrednem pomenu besede, siva, medla, brez ostrih kontur in živih, radoživih tonov.

Takšno patino njegovega sveta je Pavlović — z uporabo medlo neobčutljivega filmskega traku in "mehke" fotografije (v tozadevno sugestivni kameri Radoslava Vladića) — dosledno tudi realiziral ter s tem še poudaril trpko-brezizhodno počutje življenjskega brezna, v kakršnem obtiči njegov tokratni filmski protagonist, aдекватen, glede na svoja obeležja, vsem drugim, ki se jih spominjamo iz njegovih dosedanjih štirinajstih filmov. Pavle Bezuha je, kot lik in kot cineastična ponazoritev videnja sveta, eden tistih v Pavlovičevi plejadi, ki stopajo v svojo sporočilno intenziteto v opazno ospredje.

Ta sodba naj bi veljala tudi za film kot idejno-estetsko celoto.

Viktor Konjar

OBSOJENI OSUĐENI

režija: Zoran Tadić
scenarij: Pavao Pavličić
fotografija: Dragan Ruljančić
glasba: Alfi Kabiljo
igrajo: Rade Šerbedžija, Ivo Grgurević, Mira Furlan, Sonja Savić, Fabijan Šovagović
produkcija: Jadran-film, Zagreb

Če se je v predzadnjem filmu Zorana Tadića *Sen o roži*, "socialna realnost" vtihotapila v sistem žanrskih kodov kriminalke, če je torej tisto, kar je v žanrskem filmu konstitutivno izpuščeno, prečilo železno funkcioniranje Zakona, samo simbolno razsežnost žanra, potem film *Obsojeni* problem zakona premešča na raven "vsebine", zgodbe kot take. Rade (Šerbedžija) in Ivo (Grgurević) po prihodu iz zaporov "vzameta zakon v svoje roke." Ugrabita sodnika, njegovo hčerko Sonjo (Savić), njenega fanta in tožilko Miro (Furlan). Rade, po nedolžnem obsojeni, vzpostavi mehanizem krivde, ki umanjaja režiranemu sodnemu procesu, aplikaciji krhkega zakona: odpelje vso družino k svojem stricu na osamljeno kmetijo sredi kamnite Dalmacije, da bi toliko let delali na posestvu, kot je on presedel v zaporu. A kot se nadaljnje dogajanje razcepi med tem prizoriščem in akcijo upokojenega inšpektorja Fabijana (Šovagovića), ki je oče Sonjinega fanta, vseeno ni zadoščeno pogojem suspenza. Dogajanje na sami kmetiji je namreč zreducirano, vzpostavljajo se sicer "psihološki odnosi" med osebami, vendar zunanost, akcija milice in inšpektorja, ki grozi, ni ponotranjena. Suspenz je mogoč edino tako, da odložitev končnega obračuna sproži nadomestek "na kraju samem", nadomestek, ki bi (sicer nehomogeno) skupino ljudi "prestrukturirali", spremeni mrežo intersubjektivnih odnosov (prav zato ni ljubezenske zgodbe).

A ta dramaturška digresija kljub temu, da lahko nakaže nezadostnost vzporednega dogajanja, vendarle služi bolj ponazoritvi nezadostnosti same žanrske forme. Pri tem je potrebno opozoriti na dosedanje "opus" filmov Zorana Tadića ("opus", ki je paradoksnost avtorski, kolikor je to v "jugoslovanskem filmu" nujna predpostavka žanrskega filma). Kolikor je torej Tadić avtor, ki snema izključno kriminalke je predvsem s prvima dvema filmoma, Ritmom zločina in Tre-tjim ključem vzpostavljal žanrske forme



OFICIR Z VRTNICO

OFICIR S RUŽOM

scenarij

in režija:

fotografija:

glasba:

igrajo:

produkcija:

Dejan Šorak

Goran Trbuljak

arhivska

Ksenija Pajić, Žarko Laušević,

Vicko Ruić, Dragana Mrkić

Jadran film-Zagreb, Centar film-

Beograd

Najbrž bi težko našli prepričljivejšo podkrepitev teze, da je melodrama v jugoslovanskem filmu tako rekoč nemo-goča, kot jo ponuja Šorakov *Oficir z vrt-nico*. Na prvi pogled se namreč zdi vse v redu, saj imamo opraviti z dovolj značilno melodramatsko situacijo, ustreznim zapletom itn., pri čemer se filmu celo posreči nekaj prav učinkovitih pri-zorov — pa vendar zadeva ne deluje in film pusti gledalca na cedilu. Pri tem kaže po eni strani upoštevati avtorjevo stališče, da bi ta ljubezenska zgodba, če bi bila vpeta v današnji čas, bržkone lahko delovala edinole kot komedija, šele na ozadju leta 1945 (takoj po osvo-boditvi), se pravi, prelomnega obdobja, ki mu vladajo stroga pravila obnašanja, pa lahko razvije tragično dimenzijo. A po drugi strani imamo vendarle opraviti s filmom, ki bi ga bilo skorajda mogoče označiti kot melodramo, če ne bi bilo prav tega časovnega okvirja z vsem pri-padajočim ideološko-političnim oza-djem, zakaj nobenega dvoma ni, da ravo no to blokira mehanizem melodrame.

Težava potemtakem ni v tem, da Šorak ni želel uprizoriti komedije, pač pa nje-no nasprotje, marveč v tem, da se je to „nasprotje“ izkazalo kot neuprizorljivo. Nasprotje komedije je namreč v filmu lahko edinole melodrama, ki velja za meščansko formo tragedije — za kaj takega pa zgodnji porevolucijski čas ni ravno najprimemnejši tematski okvir, kajti v svetu, ki hoče na kar najbolj grob način pomesti prav z meščanskimi for-mami in namesto njih postavlja svoja pravila, melodrama nima kaj iskati. Za-to ni čudno, če se (meščanska) forma tragedije v takšnih okoliščinah pred na-šimi očmi sprevača v pravcato tragedi-jo forme.

„Nemogoča“ ljubezen med vdovo mestnega intelektualca in mladeničem kmečkega porekla bi bila nemara čista ustreza podlaga za razvoj melodra-matske štorije (še posebej, ker je s tem ogroženo fantovo razmerje z njegovim

predvsem skozi fantastično, iracional-no jedro Zakona: 1) pisec statistike zločina kot žrtev lastnega sistema, žr-tev, ki bo spet vzpostavila ravnotežje si-stema zločina; 2) zakonca, ki dobivata precejšnje vsote denarja, ne da bi vede-la od koga, torej denar kot transcenden-talni pogoj filmske fikcije oziroma žanr-ske potlačitve socialne realnosti. . . Če je torej vzvod, pogon fikcije nek „ozna-čevalec brez označenca“ (zločin kot za-pisan; denar) pa v filmu *Obsojeni* ta raz-sežnost umanjka ravno zato, ker ni raz-vit problem krivde v režiranih sodnih procesih. Kolikor je sicer nakazana po-litična razsežnost Radetovega „zloči-na“, pa tudi v tem primeru ni vzpostav-ljeno razmerje med politiko in krimina-lom (kriminalko). Kolikor sicer to ra-zmerje daje prav kriminalki v „jugoslo-vanskem filmu“ določen manevrski prostor (kar kažejo filmi kot so *Balkan ekspres*, *Srečno novo leto '49* in ne na-zadnje *Hudodelci* — glej o tem razmer-ju *Dnevnik*, priloga „Zunaj-znotraj“: tekst Zdenka Vrdlovca: „Petrov pasi-jon“, 24. 11. 1987) jo hkrati omeji na ne-možnost lastne žanrske forme.

Tako *Obsojeni* vztrajajo pri „čistosti“ kriminalke, a odsotnost zločina in ne-dosledna izpeljava „krivde brez zloči-na“ lahko ponudijo kvečjemu tавто-loško dogajanje, v katerem se „nič ne zgodi“. Zgolj dva momenta, ki sta pove-zana, nam lahko nudita določeno zado-voljstvo: 1) izjava Zorana Tadića na ti-skovni konferenci: „Pri nas ni možen žanrski film v čisti obliki, lahko smo zgolj na meji žanra“ (citiram po spomi-nu) in 2) elementi vesterna v samem

filmu. Rob žanra bi sicer lahko pomenil omenjeno avtorsko izhodišče, vendar se bolj zavzemam za interpretacijo, ki se nanaša na drugi moment, namreč, da „rob žanra“ pomeni tudi prehod v drugi žanr. Ta prehod pa seveda ni bil omejen s produkcijskimi pomanjklji-vostmi — gre za Tadićev najdražji film — in prava škoda je, da ni posnel ve-sterna, v kolikor je imel za to vse na-stavke: „stanje brez zakona“, etični ju-nak, ki „vzame stvari v svoje roke“ ipd. Tako ostajajo fragmenti, ki nam omo-gočajo gledati vestem: natuma, kamni-ta pokrajina, lopovi v dežnih plaščih, ki z dvocevkami stražijo farmo, končni obračun. . . skratka Sam Peckinpah in *Wild Bunch*.

Če torej „jugoslovanski film“, po bese-dah Zorana Tadića, omejuje prostor in čas, v katerem nastaja in zaradi katere-ga ne more doseči žanrske forme, po-tem dodajmo, da prav vestem (in ne kri-minalka) ponuja, ne sicer „naše social-ne realnosti“ na filmu, vsekakor pa vsaj „zmo realnega“.

Vasja Bibič



PULJ '87

PULJ '87

PULJ '87

OKTOBERFEST

režija: Dragan Kresoja
 scenarij: Goran Radovanović
 fotografija: Predrag Popović
 glasba: Mladen in Predrag Vranešević
 igrajo: Svetislav Gončić, Zoran Cvijanović, Žarko Laušević, Velimir Bata-Živojinović
 produkcija: Inex film, Beograd

Miselni fokus te filmske zgodbe je evidenten, čeravno razprostrt v preobložen, vseskozi nestrnjeni fabuli, ki si dovoli ničkoliko „izletov“ v stranske narativne in še posebej vizualne roka-ve. V tem smislu nekoherenten je bil, kot je vide-ti, že scenarij, ki bi ga bil moral režiser, po vsej dramaturški logiki sodeč, disciplinirati in s tem reducirati, on pa je, očitno, ravnal prav v naspro-tju s tem pravilom, saj je z razpotegnjeno in me-stoma celo razpuščeno, improvizaciji prepušče-no vizualizacijo k dojemu „odprte strukture“ to in ono še pridodal.

Oktoberfest se tematsko in problemsko ubada z dramatičnimi okoliščinami drogiranja, ki je s svojim nezadržnim valom zajelo tudi mladino ju-goslovanskih bivalnih območij, predvsem večja urbana okolja, katerih dominantni življenjski stil in način sta skušala slediti evropsko-ameriškim vzorcem. To in takšno resnico nam sugerira Kresojev filmski zapis ter nas z njo, hote ali ne-hote, pripravi do tega, da jo konfrontiramo s po-datki in zaznavami o konkretnem stanju stvari v domeni te problematike. Ne oziraje se na podat-ke o številu uživalcev mamil in o številu ali raz-prostranjenosti zasvojenih, kot nam jih sporo-čajo pristojne službe, prevladujoči dojem o po-dobi našega življenjskega prostora, vključno s še tako „ekskluzivnimi“ mestnimi četrtmi, ki jih zajemajo ta poročila, ne izkazuje amerikanizaci-je ali koncentracije k organiziranim oblikam skupin v usnjenih oblačilih na Hondah in Kawa-

dotedanjim dekletom), če ženska ne bi bila tipična buržujka predvojnega tipa, mladenič pa reprezentant nove, revolu-cionarne oblasti. Ljubezenski odnos se tako samodejno spremeni v razredni odnos, ambiciozen melodramatski pro-jekt pa v žanrski falsifikat. Kot partijska oblast nasilno poseže v komaj začeti ljubezenski odnos in neusmiljeno „raz-krije“ njegovo ideološko-razredno nara-vo, tako režijski koncept poseže v melo-dramatsko formo in razgali njeno so-crealistično podlago. Namesto pre-pričljive, emotivno obarvane in drama-tično „usodne“ ljubezenske zveze nam tako film ponuja zgolj na videz silovito, v resnici pa precej površno in dramatur-ško plosko formulirano razmerje med osrednjima junakoma, ki se bolj prilaga-gaja formi melodrame, kot jo izpolnju-je. Kar bi moralo biti šele učinek melo-dramatske strukture, je tu razglašeno kot nekakšen projekt; kar bi moral gle-dalec pravzaprav spregledati, mu je tu ponujeno v prvem planu, v tako rekoč sterilno čisti podobi. Blokiranoost melo-dramatskega mehanizma podčrtnuje

prav vtis, da imamo opraviti zgolj z ne-kakšno shemo zadevne pripovedi, ki je ne prekriva nič, kar bi nas utegnilo za-vesti in zapeljati v past filmske fikcije, kajti vse je transparentno in temu us-trežno predvidljivo. „Tragični“ konec je zato pravzaprav težko pričakovana odrešitev, milostni udarec na gong, ki ga gledalec komaj čaka — ne le zato, ker ve, da je neizogiben, ampak predv-sem zato, ker pomeni odrešujočo preki-nitev praznega perpetuiranja melodra-matske forme.

Bojan Kavčič



sakijih ter z noži in palicami in kar je še atribu-tov tovrstnega manifestiranja pripadnosti „ne-varni generaciji“.

Kresoja pa si je v filmu dajal opravka prav s te-mi in takimi vnanjimi znamenji in podobami, z razgrinjanjem sveta in odnosov, ki vzbujajo in na vse načine dramatično bremenijo njegovega filmskega junaka, študenta-absolventa, razpe-tega med neugnano željo po doživljanju ilumi-nativnega „oktoberfestovskega“ prostora z vsem njegovim okusom po drugačnosti, sve-tovljanski veličini in sladkih utvarah, ter hkrat-nim spoznanjem, da bi se moral, če bi se hotel

moralno in eksistenčno odrešiti, tej svoji sli upreti. A tega ne zmore, ker je na svoj sen, kljub vsem mučnim posledicam, ki jih je deležen, z vso svojo bitjo navezan in zasvojen.

Ta dramatična dilema, s kakršno nam je podživljati Kresojevega antijunaka naših dni, se dogaja v kuliseriji „velemestnega“ Beograda, ki je v filmu razpoznaven in torej prav nič imaginaren, pa vendar z realnim Beogradom in s siceršnjo stvarnostjo našega prostora in časa v njuni dejanski podobi in vsebini nima trdnih, obvezujočih relacij. Iz tega filma se vsekakor ni mogoče poučiti o tem, kaj se z našo mlado generacijo, ali konkretnije, s to njeno skupino dogaja v resnici. Igrani, fiktivni filmski zapis seveda ni in noče (ali ne sme) biti dokumentarna, kaj šele statistično-analitična ponazoritev stvari. Je pač fikcija, ki si lahko zariše konture in like nekega povsem svojega prostora. To je njena pravica. Ni pa seveda brez dolžnosti, zlasti ne, če se stvarnih dejstev dotika in si torej dolžnosti po tej poti začrta sama. In Kresoja si jih je začrtal že s tem, da je skušal notranji svet svojega protagonista, zazrtega v bleščeči doživljaj Oktoberskega (kot metafore, ki prežema njegov spomin), konfrontirati s trpkim, grenko realnostjo njegovih beograjskih doživljanj, kar mu je samo po sebi narekovalo obveznost, da povzame to realnost v vsej njeni stvarni in neuspešni podobi. A ni ravnal tako. Tudi njo, to realiteto, je stiliziral, si jo umišljaj, jo naredil drugačno, kakršna dejansko je.

Drama Luke Benjamina je zato predvsem in pretežno cineastično ekskluzivna fikcija, ki se za sestop v življenje samo pa tudi za vpliv na življenjsko zavest gledalcev, ki naj bi se jih dojmlila, v svojem idejno-estetskem bistvu ne meni. V izrazito poudarjenem spominu pa ostajajo posamezne pasaže v igri glavnega ter nekaterih stranskih igralcev, kar nas dodatno potrjuje v občutku, da je pravzaprav škoda, ker si režiser ob vsej svoji izrazno-realizacijski zavzetosti ni bolj izdatno prizadeval k sežetemu dramaturškemu zarisu v scenariju.

Viktor Konjar

SRAČJA STRATEGIJA

ŠVRAKINA STRATEGIJA

režija: Zlatko Lavanić
scenarij: Mladen Materić in Emir Kusturica
fotografija: Danijal Šukalo
glasba: brata Vranešević
igrajo: Predrag-Pepi Laković, Zvonko Lepetić, Radmila Živković, Boro Stjepanović
produkcija: RO Forum, Sarajevo

Lavanovičev prvi igrani poskus — po dolgi vrsti kratkometražnih, s katerimi si je utrdil filmsko ime, ob njih skozi dvajset let dela dozorel in se seveda tudi primerno postaral, tako da je njegov debutantski status v nekem smislu anahronističen, kar pa v jugoslovanskih razmerah ni nikakršna izjema — je zanimivo, po tej plati obetavno, a obenem v več ozirih nepopolno delo, ki sproženim estetsko-povednim in oblikovnim pričakovanjem ne prinaša polnega zadoščenja. Ob svojevrstni tragikomični zasnovi zgodbe, katere nosilni motiv je dezidealizacija življenjske vere protagonista, donedavnega aktivnega po-



doficirja, trdnega in zvestega sinu naše revolucijske zavzetosti, zaverovanega, s slepim, a iskrenim zanosom, v sistem socialistično deklarativnih odnosov, se kar samoumevno zastavi vprašanje, ki zadeva namen in sporočilne vzvode samega projekta. Je bil siže s svojo povedno podstatjo tisti, ki je gnal avtorje (oba scenarista ter režiserja) v evokacijo njihove notranje vsebine, ali pa je za primarno škodo organiziranje težnje nosilcev bosansko-hercegovaške filmske prenovе, ki je s Kusturico že tako in tako dosegla visoko stopnjo afirmacije, pa jo želijo on in njegovi utrjevati in potrjevati z novimi, dodatnimi avtorskimi silami ter z načrtnim širjenjem kroga resnih aspirantov za cineastične prodore?

Za zdaj si več veljave pridobiva sodba, da se „mladi“ bosansko-hercegovski filmski zagon ubada prvenstveno z izbiranjem dozdevno konjunkturalnih tem in tematskih sklopov, pa zato prevladuje vtis, da ima avtorska spekulativnost določeno prednost pred izpovednostjo oziroma izpovedno-sporočilno izraznostjo. Tak odnos do filmskega projektiranja v celoti in v posameznih avtorskih primerih spravlja pod vprašaj umetniško in sporočilno dalekosežnost teh filmskih del, pri čemer je odločilnega pomena — poleg razmisleka o avtorski poštenosti in poglobljenosti — predvsem spraševanje o smotrnosti take drže. Ali ni opiranje na domislico, na zanimivo idejo kot sprožilni motiv in fabulativno izpeljavo nasledek cineastične prakse, pod katero so sedanja vodilna avtorska imena potegnili črto, pri nas pa še ohranjanje prostor pod soncem in si ga skuša pridobiti več.

Budimir Šarenac je v Lavanovičevi filmski teksturi po mnogocem sodeč izmišljen, umeteln zasnovan lik, čeprav ga je skušal režiser narediti stvarnega ter v njem upodobiti značilnosti generacije, ki je bila dejansko zaverovana v revolucijsko izročilo, v pozitivno vrednotenje ljudi in medčloveških odnosov, v visoko zastavljene humane cilje in kar je še teh deklariranih sistemskih gesel, nakar se jim je moralo — slejkoprej — razkriti, da stvarnost še zdaleč ni takšna, kakršno so videli s svojimi notranjimi pogledi, pa jih to spoznanje neizogibno razočara, jih moralno in fizično dotolče in jih iz dozvednih nosilcev družbene celovitosti sprevrže v poražene življenjske razklanosti.

Tema s svojimi obeležji je seveda resna in kliče po dramaturško-analitičnem pristopu, ki pa ga v Lavanovičevi Sračji strategiji ni, vsaj ne toliko, kot ga narekuje sam proces protagonistovega vtapljanja v deziluzijo. Avtorji so svojo idejo postavili komedijsko, igrivo, z nonšalanco preigravanja humornih strun, ki se sprostijo predvsem ob protagonistovem zasledovanju humornih strun, ki se sprostijo predvsem ob protagoni-

stvom zasledovanju tatinske srake, ki mu je odnesla zlato uro, priznanje, vročeno temu predanemu „sinu Domovine“ v trenutku, ko je dopolnil štirideset let zvestobe in pokorščine svoji vojaški službi in zanosnemu aktivizmu. Pri tem je vse okrog njega klavarno in tak je v tem odhajajočem ga „sračjem okolju“ tudi on sam, le da se tega ne zaveda, kajti v svoji notranjosti, v zavesti in občutjih, naravnanih na temperaturo svetlega zaupanja, je ostal vse dotlej ves poln sil in srečen — in šele dogodki, ki sledijo, z ukradenim zlato uro vred, ga začenejo krhati, ga ohlajati ter navdajati z dvomi. Samo še vprašanje časa je, kdaj se bo vsul nanj plaz porazov in bo spregledal. To se zgodi v trenutku, ko sprevidi, da se je njegova svetla vizija sveta zrušila v prah na primeru njegove ljubljene, čeprav že kar ostarele in odcvetele hčerke, ki je doživela banalen erotični in eksistenčni brodolom, očeta pa je nalagala, češ da je nevarno bolna in da jo lahko reši edinole izdatna denarna pomoč za zdravljenje v Švici, ki jo Budimir zbere prek solidarnosti in ob podpori svojih borčevskih prijateljev na visokih funkcijah, nakar pride hčerčina prevara na dan in osramočenemu očetu ne preostane nič drugega, kot da seže po lastnem življenju. Komični potek njegovega deziluzijskega procesa se konča v tragikomični in obenem tragični poanti.

Zal ta razkol Budimirovega sveta v filmski fakturi, kakršna je, ni dovolj miselno pretehtan in zato tudi ne oblikovno oziroma dramaturško dovršen. Protagonistovo doumetje, da se je njegov svet zrušil in ni nikakršne poti več, je preskopo in preplitvo razčlenjeno, preveč tiči samo v domislicah, nosilca tega „procesa“ obravnava preveč poenostavljeno, tretira ga kot objekt avtorjevega opazovanja, namesto da bi vdihnili vanj problemsko silo tragičnega subjekta, kar vse ima za posledico relativno mimobežnost in dokaj neobvezujočo poantiranost filma kot celote.

Viktor Konjar

V IMENU LJUDSTVA

U IME NARODA

režija: Živko Nikolić
scenarij: Živko Nikolić in Dragan Nikolić
fotografija: Savo Jovanović
glasba: Vuk Kulenović
igrajo: Miodrag Krivokapić, Savina Geršak, Petar Božović, Vesna Pečanac
produkcija: Zeta film, Budva, Avala pro-film, Beograd, Centar film, Beograd, Montex, Nikšić

S tem filmom nas spravi Živko Nikolić v nemajhno zadrego. Ko bi se kot režiser ne bil podpisal, bi namreč ne mogli že kar iz „rokopisa“ in na prvi pogled razpoznati, da gre za njegov izdelek. V tem delu ni domala nobenih vidnih in relevantnih znamenj njegove tako značilne estetsko sporočilne pisave, se pravi tiste posebne, v gro-



tesknihi sižeji ter v znamenju nabojev globoko podoživljane čutnosti angažiranih cineastičnih strasti, s kakršnimi se je bil avtorsko uveljavil prek svojih prvih filmov. Fabulativna in sporočilna motivika filma V imenu ljudstva oznanja nekakšen sestop na povsem realna družbeno, ali bolje rečeno, institucionalno kritična tla, kar doživimo v Nikoličevem primeru kot razočaranje spričo avtorjeve opustitve lastnih kriterijev in torej kot degradacijo lastnih estetskih načel.

V tej sodbi tiči, kajpak, nemajhna mera kontraktornosti. Popolnoma samoumevno je namreč, da kritičnemu angažmaju, ki v Nikoličevem tokratnem izdelku nadomešča poprejšnje estetizirane in aktualistične konotacije odmaknjene forme, ni mogoče odpisovati vrednosti in pomena apriorno. Prej narobe. Držno pošten in radikalen obračun s primitivnim in ponižavmi udbovskim nasiljem, kakršnega se spominjamo iz rankovičevskih časov in pred njim kljub vsem kasnejšim bolj ali manj opaznim prodorom v demokratizacijo družbenih in življenjskih razmerij nikakor nismo imuni, bi utegnil biti sam po sebi dejanje visokega ranga, še posebej, če prihaja iz avtorskih obisti. Vsemu temu: radikalni kritiki, srditi strasti, obračunu z zlom smo pri Nikoliču seveda v polni meri priče, tako da lahko ta njegova strast in srd navdasta tudi nas, pa vendar ostajamo ob filmu V imenu ljudstva v idejnem in estetskem smislu nekako praznih rok in v končni gledalski konsekvenci razočarani.

Razlog je očitno v tem, da se je avtor prehitro zadovoljil z vnano, fabulativno-anekdotsko povednostjo zgodbe v udbovskem samodržcu, ki v nekem provincialnem „centru“ spravlja pod ključ može, katerih mlade žene naj bi postale v okoliščinah razosebljenja in pregona lahek plen njegovih nezadržanih seksualnih polasčanj, kar je potem seveda grozljivo grotesken motiv, a ga je Nikolič doumel in obdelal preveč zlahka, na nekam lagodno enoplasten način, brez analitične pretehtanosti in pregnetenosti, kakršno si ti in taki pojavi zlorabe oblastniške moči zaslužijo, če naj nam njihova ponazoritev in razčlenitev sežeta pod kožo.

Nikolič je vsej svoji srditi in odkritosrčni radikalnosti navkljub običal pri površju pojavov in njihove problemske podstat. V vzročno jedro stvari ni prodrl, saj takšnega poskusa tokrat sploh ni zastavil. Svoje sicer kritično radikalno naboje je izrazil v humorno lagodni poenostavljenosti, ki groteskni obeležji dogajanj sicer ne zabriše, jih pa v nemajhni meri otopi. O pronicljivem poglavljanju v temeljne vzroke, posledice in širše dimenzije, iz kakršnih se je porajal (in se še vedno) nasilniški totalitarizem takšne vrste, v tem filmu skorajda ni sledu, zato Nikoliču, kljub sklepni sekvenci, ki razkriva globlja ozadja, z drugačnimi razsežnostmi evocira avtorjev odnos do teme in v nekem smislu na novo presvetli ves poprejšnji potek dogajanja, ne moremo pripisati tiste prepričljivosti, ki bi njegovemu filmu dajala dalekoseno idejno-estetsko veljavo.

Viktor Konjar

VEDNO PRIPRAVLJENE ŽENSKÉ

UVEK SPREMNE ŽENE

režija: Branko Baletić
scenarij: Mila Šečerović
in Branko Baletić
fotografija: Živko Zalar
glasba: Zoran Smijanović
igraj: Mirjana Karanović,
Radmila Živković, Tanja Bošković,
Dara Đokić
produkcija: Film danas-Beograd, Croatia
film-Zagreb, Smart Egg
Pictures, London

V Pulj so prišli režiser Branko Baletić (Balkan ekspres) in njegova ekipa s sedmimi glavnimi ženskimi vlogami.



Letošnji Pulj je vsekakor zbiral svojevrstne rekorde. Če je bil Živorad Tomić prvi režiser, ki v Kraljevi končnici ni slekel Eme Begović, je bil Branko Baletić prvi, ki je v jugoslovanskem filmu postavil sedem ženskih glavnih vlog. Na tiskovni konferenci smo lahko zvedeli, da za Baletića in ekipo to število pomeni enkratni dogodek, že skoraj revolucionarni obrat jugoslovanskega filma, ki ga večina obiskovalcev ni bila sposobna dojeti. Po izjavah režiserja in igralk Mirjane Karanović je nerazumevanje gledalstva popolnoma razumljivo, saj je jugoslovanski film glavnih, še posebej pa ne-klisejevskih ženskih vlog ni sposoben producirati niti za eno osebo. Da bi dokazal nasprotno, jih je Baletić „posedmeril“. Rezultat množičnega ženskega zastopstva je nekakšen že zdavnaj preseženi feminizem šestdesetih let. Sedem žensk je postavil v samozadostno skupino, ki jo ta svet, moški svet, seveda pretepa, toda združena ženska moč je lahko kljub vsemu trdna in neuničljiva skala. Boj med dvema spoloma pa postane vprašljiv, ko pogledamo, kdo so posameznice znotraj skupine. To so predvsem slabo izdelani liki propadle žene in matere, ki je bivši mož ne pusti k otroku, lahko živka, noseča agitorka, ki jo je bodoči oče zapustil, alkoholičarka, ki se maje skozi ves film. . . Vloga alkoholičarke nas hoče prepričati, da kdor pije, ne more niti za tenute normalno hoditi. V komediji je to lahko učinkovito gibal. V filmu, ki hoče izdelati nov tip vloge, pa je to samo prazna forma.

Če skupina deluje kot skupina feministk iz šestdesetih let, ki se je znašla na Balkanu, so posameznice tipični primer poraženca, ki v skupini lahko samo bolje preživi. Kje naj bi bila nova vloga ženske v jugoslovanskem filmu, ki jo avtorji prepričano zagovarjajo? Prizor posilstev dveh iz skupine vedno pripravljenih žensk najbolje prikaže, kako si avtorji filma to novo vlogo predstavljajo. Prizor dokaže, da je kljub množici ženskih glavnih vlog vloga ženske ostala ista, kajti kvantiteta še vedno ne spremeni mentalitete. Zanimivo pa je to, da je končni rezultat še eden: nefilmičnost.

Tudi v Tomičevem filmu imamo prizor posilstva. V Kraljevi končnici je to ključni, tragični trenutek filma. V Vedno pripravljenih ženskah je to samo eden izmed trenutkov, ki ženske le še bolj utrdi in pripravi. Tomiču zadostuje kader, v katerem roke zaprejo vrata kupeja in gledalec ve, da se je pred njegovim pogledom skril nekaj grozljivega.

Strah, napetost in tudi moč filma se vedno nahajajo zunaj filmskega polja. Zato mora Baletić pokazati vse, da bi dokazal normalnost in negrozljivost vidnega.

V Kraljevi končnici je glavna vloga — moška vloga. Glavna ženska vloga umre neke sredi fil-

ma. Za razliko od Vedno pripravljenih žensk pa je ta film res naredil preobrat. Dokazal je, da so se tudi pri nas pojavili avtorji, ki lahko rečejo: zgodba je samo pretveza za delanje podob.

Nerina Kocijančič

ZALJUBLJENCA

ZALJUBLJENI

scenarij

in režija:

fotografija:

glasba:

igraj:

Jeanine Meerapfel

Predrag Popović

Jürgen Kneiper

Barbara Sukowa, Horst-Günter

Marx

produkcija:

Art film-Beograd, Von

Vieringhoff Produktion-Berlin



O kakšni „ljubezni“ v tem nemško-jugoslovanskem koprodukcijskem proizvodu — kljub milozvočnemu naslovu — kajpada ni sledu, zakaj spodletelo ljubezensko srečanje, ki naj bi bilo njegova osrednja tema, je zgolj skromna pretveza za poskus filmske pripovedi o domnevno mnogo bolj „tehtnih“ rečeh. Žal je vse skupaj tudi ostalo zgolj pri poskusu, pravzaprav pri dokaj neuspelem in cineastično skrajno šibkem poskusu, ob katerem bo obupal tudi najbolj zagrizen cinefil. Le stežka si bo namreč prišel na jasno, v kaj ga skuša film pravzaprav zaplesti, kajti četudi zanemarimo površno okvirno pripoved o srečanju ambiciozne nemške televizijske novinarke jugoslovanskega rodu in potujočega nemškega mladeniča na vročih črnogorskih tleh, je tu pravcati splet najrazličnejših sestavin, med katerimi se opoteka filmsko dogajanje. Zelo opazna je, denimo, foklorno-turistična komponenta, saj film dobobra izkoristi čare balkanske eksotike in pejsaže črnogorskega skalovja, vendar v isti sapi spregovori o socialnih, nacionalnih kulturno-civilizacijskih problemih, o poklicnih in globoko osebnih dilemah obeh osrednjih junakov, o njenem iskanju lastne identitete itn. Nekaj malega zvemo tudi o tem, da ima njega v pesti mrtvi oče, katerega krivdo nosi po svetu, njo pa družinska tradicija, ki se ji kljub vsem naporom ne more dokončno iztrgati, kar očitno pogojuje njuno jalovo razmerje, utelešeno v bolj ali manj globokournih dialogih. Skratka, film je tako poln raznih tem, temic in motivov, da konec koncev deluje brezupno prazno. In vendar, če bi rekli, da je dolgočasen, bi to zvenelo skorajda kot pohvala, zakaj dolgočasen film je še vedno film, tu pa imamo — prav narobe — opraviti z zanikanjem temelj-

nih zakonitosti filmskega medija, kajti niti koncept niti realizacija se nikjer ne dvigneta nad raven povprečne televizijske reportaže. Tega vtisa ne more popraviti ne Barbara Sukowa ne vrsta znanih jugoslovanskih igralcev, ki jih je prav mučno gledati in poslušati, kako v stranskih vlogah čebļajo popolne abotnosti. Z eno besedo, gre za neuspelo srečanje dveh kinematografij, ki tudi vsaka zase trpita zaradi „izgube identitete“.

Bojan Kavčič

ZGODILO SE JE NA DANAŠNJI DAN

DOGODILO SE NA DANAŠNJI DAN

režija: Miroslav Lekić
scenarij: Deana Leskovar
fotografija: Radoslav Vladić
glasba: Ljubomir Jovanović
igrajo: Olja Bečković, Marica Vuletić, Žarko Laušević, Zoran Cvijanović
produkcija: CFS Avala film-Beograd, TRZ Klapa 22

„Beograd 60-tih let. Poslopje z nekoliko vhodi in eno samo dvorišče. Tukaj živijo junaki filma. Mladi ljudje različnih socialnih statusov in različnih načinov mišljenj. Povezuje jih prijateljstvo, ljubezen in želja po samopotrjevanju. V „na-

filmček, narejen v stilu „televizijske“ estetike: dvorišče kot idealen prostor „zaprtosti“ za zrcaljenje „obrazov“, ki skušajo spregledati drug drugega. Na žalost pa noben izmed njih ne vidi dalje od sebe, kaj šele ven iz „dvorišča“, ki mu film ne dopušča nikakršnih „lukenj“. In prav na tej točki „umanjka“ filmu „fikcija“. Ostaja na ravni dobesedne „zaprtosti“ še kako značilne za TV filme — pripoved izpostavi v „zgodbi“ teh likov le nekaj značajskih potez, ki opravičujejo vzdržal do konca filma.

Ne preseneča spoznanje, da gre v bistvu za „zgodbo obrazov“ generacije mladih filmskih igralcev. Njihovo investiranje v „like s platna“ ne presega igranja samih sebe, s tem pa je že zabrisana meja, ki bi izpostavila specifičnost nekega „časa“. In znotraj te „brezčasnosti“ jih zanimajo (junake filma) vprašanja umetnosti, smisel transvestizma, delovne akcije, nekateri se otepajo socialne službe, drugi prepotentnih majhnih lopovov...

Vendar je vse to le „površina“ zgodbe. Kar pa je povsem dovolj, da se lahko vprašamo, za projekcijo katere izkušnje neke generacije pravzaprav gre? Rekli bi: za izkušnjo neuspelega pohoda neke generacije v svet „fikcije“, ki bi v njej želela pridobiti „obraz“.

Cvetka Flakus

ŽE VIDENO DEJA VU

scenarij: Goran Marković
in režija: Živko Zalar
fotografija: Zoran Simjanović
glasba: Mustafa Nadarević, Anica Dobra, Miroslav Mandić
igrajo:

prvi se pripeti na proslavi Dneva mladosti v delavski univerzi, kjer je Mihajlo zaposlen — tam na odru se v obupno diletantski predstavi plazijo partizani in vpijejo nekaj o sovražniku, kar Mihajla, ki ga skozi ves film muči „dējā vu“, spomni na prizor iz otroštva, ko so skojevci ozmerjali njegovo družino kot buržuazno zalego. Mihajlo bi sam moral nastopiti na tej predstavi — zaigrati bi moral na klavir — a je odpovedal, „ni mogel“ in je stal na odru kot bebec in v sramoto svoji ljubici Olgici, ki je vse to zrežirala: Mihajlo ji je uničil predstavo in še več, „kariero“, to je tip, ki ga je treba zavreči, in tako se Olgica že stiska h karateistu (tj. učitelju karateja na šoli), Mihajlu pa se megli pogled. Vrne se domov in tu nastopi drugi prizor, v katerem je že povsem v oblasti halucinacije, ki mu kaže travmatični dogodek iz mladosti: skojevci vderejo v njihovo stanovanje rekoč, da ga nameravajo polovico zasesti, in že prično prestavljati pohištvo; Mihajlu umira mati in ga prosi, naj ji prinese vode, tedaj pa mu oni tipi z omaro za prejo pot — Mihajlo obupano tolče po omari, a ne more do matere, ki medtem umre. Eden izmed tistih skojevcev je postal njegov sosed, ki zdaj doživi presečenje: zasliši razbijanje po steni, ki loči njegov del stanovanja od Mihajlovega, nakar pa se stena podre in pojavi se brezumni Mihajlo.



produkcija: Art film 80-Beograd, CFS Avala film-Beograd, Croatia film-Zagreb, Smart Egg Pictures-London

Kateri je tisti najhujši prizor, tisto najbolj neznosno „že videno“, ob katerem se Mihajlu, temu bivšemu pianistu, „odtrga“ in potem opravi finalni pokol? To sta pravzaprav kar dva prizora:

Ta prizora sta vredna opisa ne le zato, 13 ker sta „predigra“ k finalnemu pokolu, „klmaksu“ filma, marveč sta taka „predigra“, prav kolikor sta travmatična in kolikor je ta travmatičnost ideološko-politične narave oziroma kolikor je povezana z nastajanjem jugo-socialističnega režima. To pa bi pomenilo, da gre za prav isto travmatičnost, ki je zdaj v „modi“ v precejšnjem delu YU kinematografije. A ni čisto tako. Po-

ravnost“ njihovih življenj se vpleta odsev družbenega trenutka: delovne akcije, prvomajska parada, posledice leta „48“. Tako odrščajo in v medsebojnih odnosih dozorevajo po ustaljenih pravilih. Vse, kar se v teh poletnih dneh 1963. leta dogaja na dvorišču povsem običajne stare beogradske zgradbe, v ničemer ne izstopa kot nekaj posebnega, značajskega, je samo projekcija izkušnje neke generacije.

„Vsebinska“ teh vrstic, ki beležijo povzetek filmske zgodbe v festivalskem katalogu, je povsem točna; film ni nič drugega, kot le linearna pripoved, o „zgodbi“ mladcev in mladenk, pripoved, ki ne predvideva pretresov, niti „suspenza“. Pač

membrna razlika je v tem, da ti travmatični momenti nikakor niso glavni zastavek filma, marveč so zgolj formalni elementi grozljivke s psycho killerjem, pa čeprav gre tu za grozljivko predvsem zaradi tistega finalnega pokola, ki je prikazan s prav sadističnim ugodjem in v vsej nazornosti in fizičnosti. „Grozljivka“ je potemtakem le finalizacija nekega dogajanja, katerega izvir pa ni toliko v preteklosti, v tistih travmatičnih momentih, kot v sedanjosti. Zakaj namreč Mihajlo, ki ga igra Mustafa Nadarević s smehljajem, ki več skriva kakor pa kaže, z navzočnostjo, ki je hkrati plašna in strašna, zakaj ta Mihajlo mesari v bajti svoje ljubice Olgice in se v svojem brezumju ne spravi nad tistega, ki mu je prvi pri roki in ki je hkrati vir vsega zla, tj. na svojega sosed? Markovičev odgovor je čisto političen. Ta Mihajlov sosed, nekdanji skojec, je zdaj odstavljen in postaran udbovec, ki mu — prav kakor Mihajlu — ostajajo samo še spomini. Oba sta torej bolj ali manj na istem, zato pa je čisto nekaj drugega ta Olgica (brhka in dolgonoga Anica Dobra), ki na delavski univerzi vzgaja manekenke: a ob vsej njeni telesni privlačnosti in ponosni drži je na njej nekaj vulgarnega, kar najbrž izvira iz njene prav nič prikrite oblastiželjnosti in težnje po uspehu (sama živi v obupnih razmerah, v bednem stanovanju z očetom pijancem in majhnim bratom z bolnim očesom). Njena oblastiželjnost se kaže tako v odnosu do moških kot — in predvsem — v karierizmu: ne gre ravno za pravi karierizem, marveč za hlastanje po prvi priložnosti, ki bi ji pomagala splavati na površje (oziroma si urediti razmere). In takšno priložnost vidi v Dnevu mladosti oziroma proslavi, ki bi jo režirala in si z njo pridobila politične točke. Skratka, ta brhka mladinka konča kot žrtev prav zaradi tega politikantskega stremušstva, pri čemer je treba dodati, da je žrtev psihotika, ki je prek nje doživel *džà vu* pogube svoje mladosti in družine. To pa je tudi vse, za kar gre; saj je dovolj.

ŽIVLJENJE DELAVCA

ŽIVOT RADNIKA

režija: Miroslav Mandić
scenarij: Haris Kulenović, Miroslav Mandić
fotografija: Vilko Filač
glasba: Zoran Simjanović
igrajo: Istref Begoli, Mira Banjac, Emir Hadžihafisbegović, Anica Dobra
produkcija: RO Forum-Sarajevo, TV Sarajevo

Prikazovanje „filmske realnosti“ kot „družbene stvarnosti“ v jugoslovanskem filmu implicira zgrešeno „zrcalno“ sliko. V katerikoli smeri bi se nadalje oblikoval ta prvi vtis o večini filmov z letošnjega puljskega festivala, se ne bi izkazal za zmotnega.

Če filmi potemtakem prikazujejo neko drugo „stvarnost“, za kakšne filme pravzaprav gre, če jih je mogoče označiti glede na njihov „predmet“? Kar se tukaj ponuja v odgovor, je, da jugoslovanskega filma sploh ni, oziroma da ga je kot takšnega možno opredeliti samo glede na „prostor“ njegove realizacije. Če nam filmi ponujajo v prepoznavanje stvarnost „kot tako“, potem je to pogojeno s „fiksno“ idejo „preobleči“ jih v „družbeno-kritične“ filme. Ni možno spregledati, da na tej ravni ne gre za „idejo filma“, zato je možno zaključiti, da gre za „umetno“ vzniklo percepcijo filmske kritike, oziroma izkaže se, da vzpostavlja domači film kot „družbeno-

kritičen“ film nekaj od „zunaj“, natančneje, sama vladavina politične ideologije v „prostoru“, kjer film nastaja. Iz te paradoksalne situacije film ne najde izhoda vse dotlej, dokler ni zmožen prestopiti okvir „politiziranja“, saj ravno s tem onemogoča zadostno distanco do te ideologije, oziroma kritičen pristop do nje, ki ga sama določa kot kritiko same sebe. (Izoginiti se „politiziranju“, pomeni v jugoslovanskem filmu prepustiti „stvarnost“ v roke posamezniku. Da je to identično s „preiskušanjem“ žanra znotraj domače kinematografije, torej ni težko ugotoviti). Da filmi „govorijo“ v imenu te ideologije, potrjuje tudi tematsko-časovna perspektiva vračanja nazaj k Zgodovini, pri čemer le neprepričljivo aplicirajo aktualnost „zdašnjosti“.

Zgleden primer za to je film V imenu ljudstva, kjer se filmska režija skoraj prekrije z nujnostjo „spletkarstva“ kot z vzvišeno pozicijo oblasti/pogleda, skozi katerega je možno samo enosmerno videnje časa, ki se mu film posveti. To je seveda tisto, kar določa „čas filma“ (kot okvir dogajanja), ne pa tudi „filmskega časa“. Takšen je odraz „politiziranja“ v filmu, ki pa je še daleč od „političnega“ filma ali celo „družbeno-kritičnega“ filma. Čeprav je, vsaj hipotetično, „družbeno-kritičen“ film vedno vzpostavljen od „zunaj“, pa apel na njegovo „politiziranost“ zadeva prav njegovo domnevno „notranjost“ (vsebina, tema, zgodba). Preokupiranost jugoslovanskega filma s „temo“ predstavlja takorekoč zabris prehoda med „zunanostjo“ in „notranostjo“, prehoda, ki je seveda sama filmska forma. (Znano je, da je „črni val“ igral na karte filmske forme).



NAGRADE NA 34. FESTIVALU JUGOSLOVANSKEGA IGRANEGA FILMA V PULJU 1987

Zadostno bi bilo s te točke gledanja oceniti film *Življenje delavca* in pojasniti, kako se „realistična estetika“ stvarnosti v filmu lahko utrjuje na drugačen način. Film ni samo dokaz, da je mogoče kritično reproducirati „družbeno stvarnost“ brez „politiziranja“, ampak da je za to potreben ustrezen režijsko-formalni pristop: „Morda bo kdo mislil, da je tisto, kar počne Živko Nikolič (V imenu ljudstva) realizem . . . Toda to ni to . . . Realizem je treba proizvesti“ (M. Mandič v intervjuju za Ekran). V tem kontekstu primerjave gre razumeti, da tisto, kar smo v zgoraj nakazanih oznakah predstavili kot domnevno „notranjost“ predstavlja tukaj že domnevno „zunanost“ filma; družbena razmerja, vezi so že natrgane, red porušeni. Vse to je tukaj „predzgodovina“ prizorov, v njej „začetih“, vendar v „narativni ekonomiji“ filma strukturiranih kot dogajanje (pripoved), „stanje“, v katero se „pogled“ ujame najprej kot „socialna perspektiva“. (Glej intervju!) Takšen formalno-režijski pristop pa zagotavlja dvig pripovedi na raven vprašanja o „morali“, ki konstituira vsebino filma kot „etični problem“, „filmsko realnost“ kot „estetski realizem“: „Ogromna je razlika med „življenjsko resnico“ in estetsko resnico, med avtentično stvarnostjo in estetsko stvarnostjo.“ (M. Mandič v intervjuju za Ekran).

Pripoved filma je zgoščena okrog družine. (Musa odloči, da se ne bo vrnil na delo (štrajk), čeprav se zaveda posledic za družino, ki jo je že itak zapostavljal. Muči ga krivda pred ženo in nezaposlenim sinom, ki si želi postati nogometaš.) Ni naključje, da se tragičnost raztrganosti „že-začetih“ usod manifestira prav znotraj fenomena družine, kar je zagotovila in opravičila že klasična hollywoodska dramaturgija. In vsa nevzdržnost razkrajajočih se usod se bo tukaj kanalizirala v materino smrt. Izpostaviti znotraj tega kaosa vprašanje „morale“ kot implicitno v pripovedni strukturi, zagotavlja filmu *Življenje delavca* prepričljivo „družbeno kritičnost“, „zdajšnjosti“ v vsej njeni historičnosti. Tako je presežen „čas filma“ (kot okvir dogajanja), a vredno bi bilo poudariti tudi specifičnost „filmskega časa“. Ker je tisto, kar v filmu *Življenje delavca* zastopa „zunanost“, opredeljeno časovno kot „predzgodovina“, „filmske realnosti“, se z njenim „filmskim časom“ ne prekrije, vendar nanj pritiska. Razmerje oziroma učinek razkoraka med „zunanostjo“ in „notranjostjo“ pa v primeru njenega srečanja na ravni same „filmske slike“ ponazarja sekvenca, ko

Hadžihafisbegović uči fanta igrati nogomet in ga med tem policijski inšpektor aretira zaradi suma posilstva. Gre za prizor (kader-sekvenco) že skoraj Bazinovske koncepcije „vtisa realnosti“. (Vidimo fanta, ki brca žogo po nogometnem igrišču, v ozadju je cesta. Naenkrat se po tej cesti pripelje avto, iz katerega stopi inšpektor, proti katerega odhaja Hadžihafisbegović. V ospredju kadra pa fant še kar naprej brca žogo). Toda nekaj je v tem motečega, kar vzbuja dvom v „resničnost“ idilike nogometnega igrišča: brcanje žoge se prekrije z „realnim časom“. Lahko bi rekli, da vzdržuje svoj naravni ritem, ki stremi k preokupiranju gledalčevega pogleda prav z vsiljivostjo trajanja. Na drugi strani pa se nam pogled sam od sebe preusmerja iz prvega plana v oddaljen pogovor, tem bolj, ker ga ne moremo slišati. Tako je naš pogled *nemotečega* preskakovanja od prvega do oddaljenega plana sekvence onemogočen in na ta način dramatiziran. Dramatičnost te „slike“ vzpostavlja v njej rez med „časom“ njene „realnosti“ in „vsebino“, „realnosti“: „filmski čas“ (njegov ritem, gibanje) je identičen s „filmskim prostorom“ (nogometno igrišče). Zato pogovor v ozadju kot „vrinec“ v prostor, v katerega ne sodi, lahko učinkuje samo z „obrobja“ in le tako pridobi moč dramatiziranja „vtisa realnosti“. Z drugimi besedami, prizor je prepričljiv le „kot tak“. To pomeni, da silovitost tega fragmenta filma ni več v „vtisu“ kot „govorice realnosti“, ampak kot „govorice filma“.

„Filmska realnost“ v jugoslovanskem filmu učinkuje kot „družbeno-kritična“ ali kot „estetska realnost“ torej takrat, ko „zunanost“ vdira v „filmsko realnost“ samo posredno, oziroma kot „motnja“, ne pa kot njena „tema“, „predmet“. Tako *Življenje delavca* režiserja Miroslava Mandiča nazorno kaže prav na tisto, kar „umanjka“ drugim tovrstnim jugoslovanskim filmom in filmski kritiki: pozicijo „nogometnega igrišča“, ki glede na lastne prostorsko-časovne zakonitosti terja ustrezna pravila igre. Zaključimo, da je Mandičev film eden redkih z letošnjega puljskega festivala, ki si upravičeno zasluži to „ime“.

Cvetka Flakus

Opomba

Za slovenske filme, predstavljene na letošnjem festivalu, glej: *Heretik* (Ekran, št. 9/10, 1986), *Ljubezni Blanke Kolak* (Ekran, št. 5/6, 1987), *Usodni telefon* (pričujoča številka, rubrika „nov slovenski film“).

Na 34. festivalu jugoslovanskega igranega filma (17.—25. 7. 1987) v Pulju je žirija 34. FJIF, v kateri so bili: Bojan Adamič (predsednik), Rajko Cerović in Nenad Dizdarevič, enoglasno podelila naslednje nagrade:

VELIKO ZLATO ARENO ZA NAJBOLJŠI FILM FESTIVALA je dobil film *ŽE VIDENO*, režiserja Gorana Markovića.

ZLATO ARENO ZA REŽIJO je dobil **VLADIMIR BLAŽEVSKI** za režijo filma *HI-FI*.

ZLATO ARENO ZA SCENARIJ je dobil **DEJAN ŠORAK** za scenarij filma *OFICIR Z ROŽO*.

ZLATO ARENO ZA ŽENSKO VLOGO je dobila **ANICA DOBRA** za vlogo v filmu *ŽE VIDENO*, režiserja Gorana Markovića.

ZLATO ARENO ZA MOŠKO VLOGO je dobil **ŽARKO LAUŠEVIČ** za vlogo v filmu *OFICIR Z ROŽO*, režiserja Dejana Šoraka.

ZLATO ARENO ZA ŽENSKO EPIZODNO VLOGO je dobila **VESNA TRIVALIČ** za vlogo v filmu *OKTOBERFEST*, režiserja Dragana Kresoje.

ZLATO ARENO ZA MOŠKO EPIZODNO VLOGO je dobil **PETER BOŽOVIČ** za vlogo v filmu *ŽE VIDENO*, režiserja Gorana Markovića.

ZLATO ARENO ZA SNEMALSKO DELO je dobil **RADOSLAV VLADIČ** za kamero v filmu *NA POTI V KATANGO*, režiserja Živojina Pavlovića.

ZLATO ARENO ZA GLASBO je dobil **JANEZ GREGORC** za GLASBO V FILMU *LJUBEZNI BLANKE KOLAK*, režiserja Borisa Jurjaševića.

ZLATO ARENO ZA SCENOGRAFIJO je dobil **KEMAL HRUSTANOVIČ** za scenografijo v filmu *ŽIVLJENJE DELAVCA*, režiserja Miroslava Mandiča.

ZLATO ARENO ZA KOSTUMOGRAFIJO je dobila **MILENA KUMAR** za kostumografijo v filmu *LJUBEZNI BLANKE KOLAK*, režiserja Borisa Jurjaševića.

ZLATO ARENO ZA TON sta dobila **MLADEN PREBIL** in **PREDRAG STIJACIĆ** za ton v filmu *ŽIVLJENJE DELAVCA*, režiserja Miroslava Mandiča.

ZLATO ARENO ZA MONTAŽO JE DOBIL **PETER MARKOVIČ** ZA MONTAŽO FILMA *HI-FI*, režiserja Vladimira Blaževskega.

ZLATO ARENO ZA MASKO je dobil **HALID RE-DŽEBAŠIČ** za masko v filmu *ŽE VIDENO*, režiserja Gorana Markovića.

Nekatere druge nagrade:

NAGRADO „STUDIJEV JELEN“ je dobil **GORAN PASKALJEVIČ**, režiser filma *ANGEL VARUH*.

NAGRADO KRITIKE „MILTON MANAKI“ je dobil film *NA POTI V KATANGO*, režiserja Živojina Pavlovića.

STUDIJEV „ZLATI VENEC“, nagrado za najboljšega režiserja — debitantna, je dobil **ŽIVORAD TOMIČ**, režiser filma *KRALJEVA KONČNICA*.

NAGRADO „ZLATI GLADIJATOR“ za največji estetski domet je dobil **ŽIVOJIN PAVLOVIČ** za film *NA POTI V KATANGO*.

NAGRADA KODAK-FOTO je dobil **MIŠO SAMO-ILOVSKI**, direktor fotografije v filmu *HI-FI*, režiserja Vladimira Blaževskega.

NAGRADO „MLADOSTI“ za najboljši film mladega avtorja, je dobil film *HI-FI*, Vladimira Blaževskega.

PROIZVAJANJE REALNOSTI

POGOVOR Z MIROSLAVOM MANDIĆEM, REŽISERJEM FILMA »ŽIVLJENJE DELAVCA«

EKRAN: Med vprašanji, na katera mora debitant odgovarjati ponavadi, ima častno mesto vprašanje o poti do prvega filma. V tvoji biografiji nas najbolj zanima „ameriško obdobje“, čas tvojega študija na columbijski univerzi. Kako zdaj z določene časovne distance gledaš na to obdobje in kako bi ocenil njegov pomen za tvojo filmsko izobrazbo?

MIROSLAV MANDIĆ: Vsekakor sem se tam veliko naučil. Bil sem tri leta v Združenih državah. Prvo leto praktično vse počneš sam: sam snemaš filme, sam jih montiraš... V tem času ocenjujejo predvsem celovitost tvojega dela, manj pa čisto tehnične stvari. V prvem letniku je profesor — predaval je analizo filmskega jezika — močno vztrajal na kadriranju, malo preveč je bil obremenjen z montažo. Mislim, da res malo preveč. No, z montažo sem se prek njega obremenil tudi jaz. Sprva sem bil prepričan, da je montaža najpomembnejša; nasploh sem film morda razumel nekoliko preveč formalno. Poleti sem nato prišel v Jugoslavijo in gledal *Dolly Bell*. Sprva se mi je nekako zdelo, da to in ono ni ravno najbolje kadrirano, nekako motilo me je vse skupaj. Potem me pa me je tam neke pri polovici film začel prevzemati, popolnoma sem odmisli vse morebitne formalne nenatančnosti. Dobesedno naenkrat — zdaj to lahko rečem, tedaj se tega gotovo nisem zavedal — me je ta film spreobrnul. Začel sem zapostavljati formalne vidike, videl sem, da so nekatere druge stvari v filmu bistveno bolj pomembne. Tako je bil tudi moj diplomski film *Deževna ptica* (Kišna ptica), precej drugačen od vsega, kar sem v Ameriki do tedaj počel. Težko bi rekel, da je vse to bil vpliv filma *Dolly Bell*, vendar so se stvari očitno spremenile. Pravzaprav je bilo vse skupaj izjemno praktično. Naj povem, kako je potekal študij na novi šoli: v prvem, drugem in tretjem semestru smo imeli predmet režija, v četrtem smo se predvsem ukvarjali s scenarijem, tretji letnik pa je bil namenjen celovečernemu scenariju, polurnemu filmu in še nekakšni eksplikaciji tega filma. Človek, ki je predaval režijo 3 v drugem letniku, je bil tudi mentor mojega diplomskega dela. On je drugi „krivec“ za moje spremembe. Z njim sem imel res veliko problemov. Za kratek, petnajstminutni film sem mu moral napisati kar deset scenarijev. Res čudno. Njegova estetika je bila na videz povsem neobremenjujoča, toda če si mu ponudil ne-

kaj, kar je instinktivno odbijal, ti sicer nikoli ni rekel: „Tega ne počni!“, ali pa: „To ni tisto, kar jaz hočem!“, zato pa ti je nekako neopazno, hočeš nočeš, vsilil svoje gledanje na film. Tako sem se pravzaprav s tistim, kar sem hotel sam, boril proti nečemu, kar je hotel on. Prava travma! Osem, celo devet popolnoma različnih zgodb sem mu prinesel. Neko dekle je po dveh urah enostavno odšlo in se odločilo za drugega profesorja, jaz pa sem se z njim še kar prepiral — morda prav zato, ker sem se z njim neke v bistvu vendarle strinjal. Peripetije okoli kratkega filma so seveda pogojevale moj diplomski izdelek, za katerega včasih pomislim, da je še najboljše delo, kar sem jih naredil.

EKRAN: Kaj pa celovečerni scenariji, bo ostal samo v zapisani obliki?

M. MANDIĆ: Nastal je pred petimi leti in tako zelo spada v preteklo obdobje, da je morda celo bolje, če tam tudi ostane. Včasih narediš kakšne napake, a jih vseeno pustiš kot svojevrsten dokument svoje zablode. Napake pustiš kot fotografije, za katere Bazin neke pravi, da „pridobijo“ s tem, ker so stare“. Tako tudi meni ni nerodno videti nenatančnosti, ki mi gredo sicer na živce. Gredo mi na živce takoj, ko je film narejen. V *Delavskem zakonu* (Brak radnika) je več stvari, ki so me tako spravile ob živce, da ga preprosto nisem mogel prenesti. Res grozno. Ponovno sem ga gledal pred nekaj meseci. Smešno so se mi zdele iste stvari, celo rad jih imam — pa ne zaradi samovšečnosti, temveč kot dokument izpred dveh let. Podobno čutim zdaj pri tem filmu. So stvari, ki se jih preprosto sramujem. Ne vem, kako bo čez nekaj let, ko bom ta film spet gledal.

EKRAN: Če je bila Amerika zate šola, pa ti gotovo ni bila šola vsa Amerika. Ali lahko strneš še druge vplive, srečanja, morebitna odkritja v zvezi z ameriško kinematografijo?

M. MANDIĆ: Kaj vem, o ameriški kinematografiji ne mislim ravno najlepše. Zdi se mi, da smo bili, še posebej v sedemdesetih letih, v veliki zablodi o ameriški kulturi sploh. Do nas pride tisto, kar je evropskega znotraj Amerike, prava Amerika pa je vse kaj drugega kot to. Recimo, misliš sem, da je ameriško gledališče Bob Wilson. Ko sem gledal *Einsteina na plaži* (Einstein on the beach), sem si rekel: „Šel bom v Ameriko, da bom videl sto takih predstav.“ Toda ljudje, s katerimi sem študiral — ki bi torej morali biti vsaj obveščeni, če že nič drugega — za Wilsona povečini sploh niso slišali. Morda je Wilson res pomemben za določen krog newyorških intelektualcev, toda takoj, ko stopite iz New Yorka, človek preprosto ne obstaja več. Philip Glass, kdo je to? Podobno je z ameriškim filmom. Ko sem se odpravil tja, sem sodobni ameriški film cenil predvsem zaradi Boba Raphaelsona, zaradi *Petih lahkih komadov* (Five Easy Pieces). To je bil zame vrhunec. Pa sem vprašal: „Si gledal Pet lahkih komadov?“ — „Ja, slišal sem za to, vendar nisem šel gledat.“ Vprašam drugega: „Si gledal...?“ — „Ja, sem.“ — „Kako se ti zdi?“ — „Hja, nekako, hm, hm...“, ni ravno avtentično.“ Prava Amerika je bistveno drugačna od tistega, kar prihaja k nam. *Polnočni kavboj* (Midnight Cowboy) je name tukaj naredil vtis, tam pa je to laž, to ni Amerika. Amerika je recimo... recimo Jonathan Demme, režiser, ki bi ga prej sploh ne pogledal, po dveh letih bivanja v Ameriki pa ga gledam in cenim kot pričo ameriškega načina življenja. Glejte *Melvin in Havel* ali pa *Citizen's Band*. To je pravi ameriški režiser.

EKRAN: Kdo je torej zate pravi jugoslovanski režiser, če skušaš gledati s podobnimi kriteriji?

M. MANDIĆ: Samo dva sta: Živojin Pavlović in Emir Kusturica. (Pozneje je Mandić med pogovorom dopolnil svojo listo še s filmom *Človek ni ptica* Dušana Makavejeva.)

EKRAN: Zakaj? Kako bi svoj izbor utemeljil?

M. MANDIĆ: Zato, ker se oba ukvarjata z avtentičnimi jugoslovanskimi problemi, a jih ne obravnavata kot surovo realnost, temveč oba ustvarjata realizem. Morda bo kdo pomislil, da je tisto, kar počne Živko Nikolić, realizem. Morda kdo celo misli, da je realizem, če zdajle kam usmeriš kamero. Obstajajo močno precenjeni dokumentaristi, katerih dokumentarizem je le to, da kamero usmerijo na avtentičen prizor. Toda to ni to. Dokumentarnost — ali, če naj bom bolj natančen: realizem — je treba proizvesti. Ogromna je razlika med „življenjsko resnico“ in estetsko resnico, med avtentično stvarnostjo in estetsko stvarnostjo. Žika Pavlović je na prvi pogled nekako presen, surov — toda vse to je blazno estetizirano, vse tisto grdo in blatno je v resnici izjemno lepo uprizorjeno, izjemno lepo izbrano. Recimo, koridor s stanovanji in balkoni v *Prebujanju podgan* (Budenje pacova), tisti prostor... Deset ljudi bi lahko realiziralo ta scenarij, se ukvarjalo s to temo — toda treba je znati to proizvesti, treba je najti tisto dvorišče, v katerem se ljudje kličejo in hodijo drug mimo drugega. Če bi to delal Živko Nikolić, gotovo ne bi vedel, kje je to, še celo tega ne, kaj sploh to je. Ljudi sprašujejo: „Kje je snemal? Je to titograjsko predmestje?“ (Gre za film *V imenu ljudstva* (U ime naroda). To ni predmestje, to preprosto ni nič! Pa vendar, kakorkoli je že grozen ta Nikolić, zame najslabši je letos film *Kraljeva končnica* (Kraljeva završnica). To je konec sveta! Gledam in se sprašujem: „Je to Gradec, Linz ali morda Göteborg?“ Tomić je vsekakor bolj pismen, kinestetično bolj pismen od Nikolića. Toda, ko govorim o avtentičnosti, potem poleg pismenosti in estetizacije predvsem mislim še na kaj drugega, na nekaj, kar je daleč najbolj pomembno in kar za ameriške razmere znata Pavlović in Kusturi-



ca tako, kot Demme: da moraš namreč cediti iz svojih tal in se s te ravni dvigniti na raven estetizacije.

EKRAN: Že ob Delavskem zakonu si omenjal proizvajanje realnosti, hkrati z njim pa tudi možne vplive francoskega poetičnega realizma. Zdi se, da je v primerjavi s tedanjo „rahlo privzdignjenostjo nad zemljo“ tvoj novi film precej bolj radikalen, saj se giblje med dvema ekstremoma: med grobim naturalizmom (prizori med očetom in sinom ter materjo) in skorajda nadrealizmom (stopinje na stropu časopisnega kioska, materina hoja po vodni gladini). Gre za namerno radikalizacijo?

M. MANDIČ: Ne vem, kaj naj rečem. Preprosto nimam zadostne distance do filma in zato o njem ta hip mislim precej slabo. Ne vem, koliko je pametno, če karam samega sebe...

EKRAN: Morda še ena oporna točka: Opazimo nekakšno raztrganost filma, kolikor so posamezne sekvence prekinjene pred svojim dramaturškim ter s tem tudi emotivnim vrhom...

M. MANDIČ: Katere sekvence?

EKRAN: Sekvence s tombolo v vaški gostilni, še jasneje pa je to mogoče videti ob sekvenci poroke v zaporu, v katero zarežeš natanko v trenutku, ko se kamera približa obrazoma obeh do velikega plana...

M. MANDIČ: To je bil problem dvojnega konca. Prizor je res bil kakšne pol minute daljši. Problem je nastal, ker je to prizor, ki... Moram povedati, da je to eden od meni najljubših prizorov, kajti to, da se ljudem tudi iza rešetkami dogajajo lepe stvari — je zame poetični realizem, namreč, da se smejejo, se imajo radi... Ne vem, če bi lahko posnel samo goli ritual nečesa. Recimo poroko: „Ali vi, ta in ta...?“ — „Da.“ — „Pa vi...“ — „Da.“ In potem si izmenjata prstane. Do tega ne bi imel nikakršnega odnosa. Ko pa se poroka dogaja za rešetkami, mi je vse nekako jasneje. No, problem je nastopil, ker se mi je ta prizor zdel tako bistven in — če smem reči — močan, da sem se ustrašil, kako po takem vrhuncu prepričati, da bi vsi naslednji prizori ne bili videti prešibki. Zato smo morali prizor poroke nekoliko skrajšati ter ga z ostrim glasbenim rezom — s filmske glasbe na zbor — povezati z naslednjim, zadnjim prizorom, ki pa je bistven zaradi usode lika Muse.

Temeljna zadeva, s katero sem poskušal preseči raven naturalizma, raven surovega realizma, je bila zame v fabuli. Izogibal sem se temu, da bi z naracijo pogojil upor tega človeka. To bi se seveda dalo narediti. Direktor bi mu recimo rekel: „Ni plače zate!“ Stavke smo zelo veliko raziskovali, veliko smo se pogovarjali in gotovo bi lahko našli dovolj prepričljiv razlog, zakaj bi Musa prenehal delati. Toda zanimala me je etična podoba tega človeka. Poglejte, stavka on, bivši udarnik, stavka pa tudi precejšnje število drugih delavcev. Oni se vrnejo zaradi dvestotih starih jurjev. Toda tisti, ki je v vse to vložil cela leta življenja, ljubezni in poleta, ne, ta res ne more nazaj za dvesto jurjev. Če se dvigne proti tistemu, kar je dobesedno sam ustvaril, potem je njegova etična podoba bistveno drugačna. Morda je to vrsta morale, ki zanima poetični realizem — in seveda ni samo zadeva likovnosti, temveč tudi drže do sveta. Zdelo se mi je izjemno pomembno, da imam v filmu lik človeka, ki se vede moralno v tistem času, ko je osnovni problem, problem morale, večji od vsake ekonomske krize in od vseh nacionalizmov. Vsaj eno potezo sem Musi hotel zarisati: naj se ne vrne v tovarno! Če se upre čemu, kar si ustvarjal sam, potem te dvesto jurjev nikakor ne more spraviti nazaj.

EKRAN: Med mnogimi jugoslovanskimi filmi, ki se dotikajo družbenih tem, je tvoj film po svoje izjemen, kolikor je neposredno proletarsko-socialnega tipa. Zdi se namreč, da se kot odgovor na ekonomsko krizo rojeva svojevrsten eskapističen film. Izraz bi bilo gotovo treba še malo premisliti, a ga je že danes mogoče pripisati nekaterim filmom, ki na prvi pogled morda niti niso taki. Mislim na Paskaljevičev film Angel varuh (Andeo čuvar), pa tudi film V imenu naroda Živka Nikolića. Zakaj prav ta dva filma? Zato, ker oba v izjemno težkih razmerah uprizarjata domnevno še veliko težjo situacijo, kot da bi s tem hotela reči: „Glejte, ljudje, še huje je bilo!“ (Nikolićeva policijska represija) ali pa kar „Nekaterim je še huje!“ (Paskaljevičeva romska realnost). Kako si torej ti v obdobju, ki rojeva eskapistične filme, prišel do svojega verizma?

M. MANDIČ: Vsi smo pili iz istega izvira, le da je eden iz tega naredil eskapizem, drugi pa ne. Nisem se zavedal, da ljudje delajo eskapistične filme. Mislim, da ste odlično opazili, kako izbor njihove teme zadeva v samo središče, v možgane, vendar je pristop eskapističen — kar je še veliko bolj pogubno. Če je to nekakšen trend, potem bi ne mogel reči, da name vplivajo trendi. Name morda lahko vpliva trend dogajanj na ulici — nikakor pa ne more pogojevati načina, kako bom dogajanje na ulici uprizoril v filmu. Eskapistično ali veristično — Paskaljevič vendar ne more pogojevati moje odločitve! Morda bi jo lahko na ravni izkustev filmskega gledanja — če smo doslej govorili o izkustvih bivanja v kakšni stvarnosti — toda so filmi, ki jih imam rad in mi nekaj pomenijo. Eskapistični trend, ki ga niti opazim ne, gotovo ne more vplivati name toliko kot recimo kateri od filmov Jilmaza Guneya. To je recimo eden tistih filmov, katerega vpliv name je identičen podatku o stavki.

EKRAN: Življenje delavca (Život radnika) je strukturiran tako, da so prizori, s katerimi začenjaš, že davno začetni: očetov odhod z dela ima predzgodovino; v ljubezenskem razmerju je dekle že prej zanosilo z drugim

fantom; materi pa v tej raztrganosti med že začetimi usodami ne preostane nič drugega kot norost... Film se tako začenja nekje v svetu, ki je izgubil koordinate reda — patriarhalnega, socialnega, emocionalnega. Znotraj tega kaosa moraš zdaj ti poiskati lastne, filmske koordinate. Kako si jih iskal?

M. MANDIČ: Družina je fenomenalna, prav fantastična zadeva. Je kraj določenega reda. Režiser lahko računa na dejstvo, da ima gledalec največ informacij prav o določenih razsežnostih družine. Kajti družina je kraj reda, miru, varnosti. In če zdaj to domnevno zatočišče postaviš v pogoje presekanih koordinat, potem pravzaprav s pomočjo družine potuješ skozi te raztrgane koordinate, popelješ družino na trnovo pot, na kateri se ona sama prične trgati, razpadati. Na ta način vzvratno upravičiš raztrgane koordinate, s katerimi si začel. Naj to podkrepim z morda banalnim primerom, ki pa potrjuje natanko vašo tezo o raztrganih koordinatah. Gre za nekaj, čemur bi lahko rekli nefunkcionalna uporaba predmetov, okoliščin, prostora. Časopisni kiosk je v mojem filmu svojevrstna spalnica dekleta, ki ga igra Anica Dobra. Ta nefunkcionalna uporaba prostora pa je podvojena z dramaturško upravičenostjo, saj se to dekle doma ne počuti ravno preveč doma. Ima očeta, ki svoje neizpolnjene, bolestne ambicije projicira v sina. Ima mater, ki jo na pragu pričaka z besedami „Marš v hišo!“ — se spomnite, takrat, ko jo fant spremi do vrat? Hiša preprosto ni prostor, kamor bi jo lahko spremil. Vam morda tega celo ni treba opaziti, zame pa je bistveno, da se teh stvari zavedam in da jih tako tudi vodim. Ali pa tiste risbe na stropu! Mar ne bi vsako dekle kaj takega raje risalo na steni svoje sobice, doma — ona pa to nariše v kiosku, v tem klavstrofobičnem prostoru na postaji, sredi samotnih tirov in čakalja, ki pa je vendar njen prostor.

EKRAN: Tri ključne like imaš v filmu. Očeta, ki se sprijazni s svetom...

M. MANDIČ: Misliš, da se sprijazni... Če tako misliš, potem sem vse naredil narobe, potem sploh ničesar nisem naredil. Samo tega mi ne reci! Zakaj gre k džamiji? Zato, ker ima blazno potrebo za redom, najti hoče prostor, v katerem bi vladal red. Toda tudi ta red je tiste vrste, ki razočara človeka, ki uzakoni in funkcionalizira njegovo ljubezen, njegovo verovalje. To je človek... ne vem, če je sprijazen, vem le da nima vere. V Bergmanovem *Sedmem pečatu* (Det Sjunde inseglet) je replika „Človek trpi, zato ker veruje“, in to bi naj bilo grozno. Toda, mar ni še veliko bolj grozno trpljenje človeka, ki ne veruje, ki pa je pokazal sposobnost, da zmore tako verovati kot ljubiti? Kako grozno mora biti šele to?

EKRAN: Ni bilo mišljeno v tem eksistencialnem smislu, temveč bolj v smislu, da so se stvari izvršile, poravnale, da se nima več kaj zgoditi. Morda pomiritev namesto sprijaznenja?

M. MANDIČ: Da, da, pomiritev je ustrežnejša beseda.

EKRAN: Pri pogovoru o tvojem novem filmu ne moremo mimo prizora, v katerem Hadžihafisbegović uči fanta igrati nogomet, to idiliko pa grobo prekine prihod policijskega inšpektorja, ki pride zaradi suma posilstva. Prizor je režijsko izjemno lepo izpeljan.

M. MANDIČ: Dva kadra sta v tem filmu, na katere prisegam. Samo dva. Eden je prav ta, ki ste ga omenili, drugi pa tisti, ko mater vodijo iz hiše proti fičku. Neka takšna sila je v teh dveh prizorih... Ko onadva vodita mater, oče gre za njimi, oče, ki ga je strah sploh karkoli reči, saj se čuti strašno krivega, rad jo je imel in zdaj tam zadaj, za njo, nisi nekakšno oedo. Vodita jo, približujejo se fičku, v kader vstopa fant s stegnom, ki smo ga videli tik pred tem. „Kje?“ „Merima!“ „Kdo? Kaj?“ Ona je medtem že v avtomobilu. „Nič, nič, samo navaden pregled...“ Zaprejo vrata. On nekam gleda...

Še zdaj, ko to pripovedujem, sem ves razburjen. To je ogromna sila, ki me je enostavno prehitela. To je nekaj, česar si še sanjati nisem upal. Ta prizor in pa prizor aretacije na nogometnem igrišču. Enostavno zgodilo se je. To je najlepše pri filmu. Veliko stvari je, ki me lahko spravijo v obup, toda ko se ti zgodi ena sama taka stvar — lahko od tega potem živiš leto dni.

Sprva je prizor bil zastavljen precej drugače: kader s fantom, ki teče za žogo; nato gol, da vsaj vemo, da smo na nogometnem igrišču; prihod Volge z inšpektorjem; še naprej igra, nato pa starejši krene proti avtomobilu, mlajši teče za žogo; nato je bila na tem mestu v snemalni knjigi predvidena elipsa, da bi se tako izognil dialogu med inšpektorjem in fantom; in končno vstop v avto in odhod. Tako je bilo zamišljeno in takšna bi bila informacija, ki bi jo gledalec dobil iz tega prizora. Toda, prišli smo na lokacijo in pričeli. Vselej začenem s prvim kadrom, za vsak primer — razen če sem za katerega od kadrov prepričan, da ga bom nujno potreboval, tedaj se ga skušam kar najhitreje rešiti. Torej, prvi kader. V snemalni knjigi je pisalo: Sejo uči fanta igrati nogomet, nato rez. Postavimo kamero. Rečem Vilku (Filaču): „Zasukaj jo za malenkost!“ On to stori, Sejo se že loči od fantka, ki nadaljuje sam — jaz pa vidim, da kader še naprej živi, da ni padel, da ni nobene potrebe po rezu. Vendar pa kamera tokrat ni imela zadostne globine. Postavili smo jo še enkrat, ponovili dotedanje dogajanje in zdaj je tista cesta v ozadju preprosto klicala avto, kar videl sem ga že v kadru. Poskusimo še enkrat, z avtomobilom. Pripele se, se ustavi, inšpektor izstopi, pride Sejo, nekaj se pogovarjata — „Konec je,“ pomislim. Toda zgodilo se je, da je fant, čisto v zanosu, še kar naprej brcal tisto žogo. Onadva tako stojita čisto zadaj, v drugem planu, kader pa še kar traja. Šele tedaj se mi je pravzaprav posvetilo, da je to krasna stvar: njun pogovor tam v ozadju, pojma nimaš, o čem se pogovarjata, fant pa kar brca tisto žogo — in to lahko traja in traja. Bilo bi seveda noro reči, da kaj takega lahko preprosto dobiš iz kaosa. Češ, prideš, pa če se zgodi, se pač zgodi. Nikakor! Vse skupaj izračunaš in nato se ti v trenutku vse poruši — poruši v najboljšem pomenu te besede. To so lepe stvari.

Cvetka Flakus

Silvan Furlan

Stojan Pelko (pripravil za objavo)

ŽARNSKI FILM JE PRI NAS V ELITNI POZICIJI

EKRAN: V samem filmu Kraljeva končnica pa tudi v vašem dosedanem delu je razviden nek odnos do filmske zgodovine. Ali bi lahko definirala ta odnos? Gre pri tem predvsem za nanašanje na določene filmske žanre, avtorje ali celo na posamezne filme?

TOMIČ: Ko sem pri štirinajstih letih začel „resno“ gledati filme, sem najprej opazil filmskega avtorja in to je bil John Ford. Njegov film *Jezdeca* je bil prvi, ki mi je odkril razsežnost komičnega in tragičnega skozi prizmo cinizma, ki je nekje v temeljih tega sveta, ki ga reflektira John Ford. Še danes je moj najljubši avtor. Tako njegovih filmov ne gledam kot vesterne, temveč kot avtorska dela. Tudi če gledam vestern neznanega režiserja, je njegovo ime tisto, kar si najprej zapomnim. V tistem času sem si v beležko zapisoval imena režiserjev in naslove filmov. Ko sem zbral dovolj filmov nekega režiserja, sem imel določeno perspektivo o njegovem avtorstvu. Šele malo pred tridesetim letom sem začel gledati na film tudi kot na žanr, tradicijo, zgodovino.

PAJKIČ: Vsi moji „problemi“ s filmom so bili nekako povezani z vprašanjem žanra kot takega, vendar to ni perspektiva sodobnega specifikiranja žanrov filmske kritike. Kot deček sem najraje gledal vesterne, nisem pa prenesel ljubezenskih filmov. V tistem času je bil vestern edini pristopni miški žanr in predvsem dečki smo raje gledali filme, v katerih je veliko streljanja. Nekoč je bila pri nas na obisku sestrična, ki je imela 15 let, jaz pa sem jih imel tedaj 12. Nje niso pustili same v kino in moral sem jo peljati gledat ljubezenski film. To je bil film Richarda Quina s Kirkom Douglasom in Kim Novak *Prepovedane strasti* in strašno mi je bil všeč. V drugem letniku študija na „Akademiji za pozorišče, film i TV“ sem gledal *Rebecca* in tedaj sem spoznal, kaj je ljubezenski film. Zatem sem začel retroaktivno odkrivati ljubezenski film v vsakem filmu.

EKRAN: Pred tem skupnim projektom sta oba prešla od statusa filmskega pisca k statusu filmskega ustvarjalca. Poznamo legendarni „novovalovski“ prehod, tudi danes Pascal Bonitzer piše scenarije, Olivier Assayas režira... Zanima nas ta točka pehoda: ali je do tega prišlo po sebi ali namerno?

TOMIČ: Ko sem videl *Jezdeca*, sem se odločil postati filmski režiser. Vendar je trajalo 22 let, da sem to dosegel. Karkoli sem počel, je bilo usmerjeno v ta cilj. Začetki pisanja o filmu, študij filmske režije, delo na TV, pisanje scenarijev, vse, kar sem v življenju delal, in vse, kar sem za-

služil, je bilo od dela za film. Prvi denar, ki sem ga v življenju zaslužil, sem dobil za statiranje (takrat sem imel 15 let) v filmu *Prometej z otoka Viševica*, ki se je snemal v Rogoznici. Zaslužil sem dva stara tisočaka. Vseskozi je bil moj namen režiranje filma.

EKRAN: Ali je to, da sedaj ne pišeš, enostavno posledica pomanjkanja časa ali gre za kaj drugega?

TOMIČ: Pred petimi leti sem nehal pisati o filmu, ker sem imel velik problem: sovražil sem in še vedno sovražim pisati negativne kritike. Enkrat tedensko sem pisal za radijsko oddajo Petra Krejca „V prvem planu film“ in ravno takrat so bili na sporedu predvsem filmi nekaterih mlajših ameriških režiserjev, ki jih nisem „sprejemal“, kar me je pripeljalo do tega, da sem iz tedna v teden dajal negativne sodbe o kinematografiji, ki jo drugače najbolj cenim. Poleg tega sem postal urednik na TV Zagreb. To seveda ne pomeni, da ne bom več pisal o filmu, vendar to zagotovo ne bodo dnevne kritike, temveč predvsem teksti o filmih, ki jih imam rad in o problemih v njih, ki me zanimajo.

PAJKIČ: Z Živoradam imava skupna izhodišča v odnosu do filma, kajti tudi jaz sem statiral v filmu *Prometej z otoka Viševica*. Statiral sem samo v enem kadru, bil je total iz zgornjega rakurza, Janez Vrhovec pa je izvajal nekakšen govor. Drugače strašno rad pišem o filmu in če bi se intimo vprašal, kaj raje počnem, potem mislim, da v tem prostoru raje pišem o filmu kot scenarije. V Jugoslaviji s pisanjem o filmu delaš svoj film veliko močneje in manj limitirano kot v sami produkciji. Po drugi strani pa v Beogradu ni bilo nikoli dobrega vzdušja za pisanje o filmu. Potrebno je veliko napora za objavo tekstov. Tudi zato sedaj redkeje pišem. Moj odnos do filma je zelo blizu Godarjevi izjavi, da je pisanje o filmu pravzaprav delanje filmov.

EKRAN: Kako je torej nastal scenarij za Kraljevo končnico?

TOMIČ: 1980. leta sva bila z Nebojšo tu v Puli na festivalu. Tedaj sem bil še študent, Nebojša pa je že imel za sabo nekaj nerealiziranih scenarijev. Potem sem spet odšel v Rogoznico, kjer sem dobil idejo za ta film in nato v prvih petih dneh napisal prvo verzijo scenarija brez kakršne koli pomisli na realizacijo. To je bila zgodba, ki me je obsedala. Že pred tem je bil posnet film *Ritem zločina* v okviru TV produkcije in v redakciji Nenada Pate. Umetniški svet TV Zagreb je določil ta film za naslednji projekt. Z Nebojšo sva potem v hiši snemala Borisa Turkovića izdelala drugo verzijo, ki je bila osnova za vse kasnejše popravke.



Živorad Tomič in Nebojša Pakić

POGOVOR Z NEBOJŠO PAJKIĆEM, SCENARISTOM IN ŽIVORADOM TOMIĆEM, REŽISERJEM FILMA »KRALJEVA KONČNICA«

EKRAN: Glede na to, da je od ideje do realizacije preteklo toliko let, nas zanima, kaj se je med tem dogajalo na produkcijskem planu?

TOMIĆ: TV je bila nosilec tega projekta v produkcijskem smislu. Poleg nje je bil kot ko-producent tu še Centar film in kot ko-distributer Kinematografi Zagreb. Zadeva pa se je vendarle zapletla na TV. Poleti 1981 se je tam stvar zapletla in projekt je bil prestavljen do naslednjega leta. Takrat pa se je gradil „TV dom“ in spet je bil film preložen. Potem je vsa stvar mirovala do konca leta 1984, ko smo zaradi visokih cen iskali četrtega sponzorja. To je bil Marjan film iz Splita, ki je danes tudi glavni producent tega filma. TV dokončno ni šla v ta projekt. Pojavljali so se očitki, češ, zakaj naj bi TV financirala kinematografski film, čeprav je po drugi strani Nenad Pata poskušal osnovati produkcijo po vzoru nemške, italijanske ali francoske TV, se pravi produkcijo kinematografskih filmov, ki jih TV (so)financira in ki se po predvajanju v redni mreži kinodvoran normalno predvajajo na TV (konec koncev so na tak način delali Fassbinder, brata Taviani, pa Olmi ...). Šele Svemir Pavić in Boris Gabela z Marjan filma sta torej omogočila nastanek tega filma, in čeprav je bil ta vmesni čas precej depresiven, smo bili vseskozi trmasti in prepričani v realizacijo. Problem je v tem, ker pri nas ne obstajajo producenti kot posamezniki.

EKRAN: Kakšna je sploh možnost delanja thrillerja v jugoslovanski družbi? Četudi najdeš zločinca, se znajdeš pred drugim problemom: prenašanje kodov detektiva, policajca v naš film je skoraj nemogoče. Kako vaju situacija, v kateri živita in delata, opredeljuje pri delanju filma, ki je vendarle strogo žanrski?

TOMIĆ: Vse je odvisno od vprašanja, ali imaš opravka s svobodnimi ljudmi ali pa z ljudmi, ki so pogojeni ekonomsko, ideološko ali kako drugače. Detektiv kot mitška figura kriminalke je absolutno svoboden. Giba se hierarhično po vseh segmentih družbe, je svojevrsten medij za odkrivanje najrazličnejših stvari v družbi. Detektivka ali kriminalka sta že sama po sebi sociološko obarvana. Ker pri nas teh poklicev sploh ni, je edina možnost policijski film, čeprav tudi tu lahko nastopi le inšpektor. Zanimivejša pa se mi zdi pozicija, s katere snema filme Hitchcock, ker gre pri njem za običajne ljudi v neobičajnih situacijah. Tako v *Ritmu zločina* kot v *Kraljevi končnici* gre za podoben pristop: imamo najbolj normalne ljudi, ki se v skladu z okoliščinami znajdejo v situaciji, da se obnašajo ali kot detektiv ali kot kriminalci. Z Nebojšo se sploh nisva ozirala na „družbene okoliščine“, ker so te neizbežno vključene v samo pisanje scenarija. Pri Melvillu gre za isti fenomen. On pravi, da ga realizem v filmu sploh ne zanima, če pa danes gledaš njegove filme iz šestdesetih in začetka sedemdesetih let, dobiš fantastično sliko francoske družbe tistega časa.

PAJKIĆ: Fassbinder je lepo povedal, da subvencionirane kinematografije nimajo nobene perspektive, kar še posebej velja za žanre. Film se tu zamišlja kot instrument družbe, politika potrebuje film na določen način. Umetnik v subvencionirani kinematografiji kontaktira s Partijo, s partijo v smislu skupine ljudi. V ne-subvencionirani kinematografiji umetnik kot posameznik kontaktira s posameznikom, producentom. Lahko je homoseksualec, Žid ali komunist, v Hollywoodu bo vedno šlo za hudičev spoznanje dveh posameznikov. V subvencioniranih kinematografijah je umetnik instrument sistema, prozaičen plačanec.

Vprašanje, ali je neki film, ki vsebuje žanrske koordinate, utemeljen v stvarnosti, ali komunicira z neko socialno problematiko, je povezano s tem, da je tak film a priori gledan z zornega kota družbenih konvencij. Paradoks je v tem, da je film, ki se giblje v območju žanra, zelo konvencionalen, tipiziran, da v okolju, v katerem recepcija niso gledalci, temveč žirije, novinarji, družbena telesa, da je torej tak film tukaj v popolni elitni poziciji. Živoradom sva tako bizarna, kot je bizarna situacija v zvezi s *Usodnim telefonom*.

EKRAN: Na tiskovni konferenci si omenil elisabethinsko dramo, na katero se opiraš pri tem filmu. Po drugi strani je tu precej filmskih elementov *par excellence*: sam dispozitiv vlaka, človek v anneziju ... Kakšen je za vaju odnos med filmom in umetnostmi, ki so mu predhodile, pa so vendarle vključene vanj?

TOMIĆ: Gre za vprašanje paralelizma. V elisabethinski drami, še posebej pri Shakespearju, vedno obstajajo vzporedno dogajanje in vzporedni liki. Glavni junak, Branko Kralj (Irfan Mensur) ima ljubico Ireno (Vladica Milosavljević) in v prvem delu mi je manjkal tretji lik, ki bi vzpostavil ravnotežje na ženinini, Višnjini strani (Ena Begović). Tako sem si izmislil njenega bivšega moža (Diklić) in tako kot junak išče zatočišče pri Ireni, tako tudi njegova žena odide v kavarno malo pokramljati s svojim bivšim možem. Prav tako v drugem delu filma, ko Irena že zavzame mesto Višnje, to podpremo z inšpektorjevimi emocijami. Res smo se precej mučili z ekpozicijo, ker prvi del teče kot melodramska zgodba z družinskim trikotnikom, po padcu oziroma skoku iz vlaka pa se dogajanje odvija v drugi trillerski smeri. To je torej film, ki je sestavljen iz dveh delov (kot *Psycho* ali *Vrtoglavica*, kjer se gledalcu po polovici filma spodmaknejo tla in se začne panično spraševati, kaj se bo zgodilo).

PAJKIĆ: Informacije, ki jih izpostavi dispozicija in ki jih potrebuje nadaljni razvoj dogodkov, se ponujajo preveč verbalno. Po drugi strani pa gre za dramaturške napake: v dispozicijo smo vključevali premalo majhnih

znakov, ki bi pripravljali nadaljnje dogodke. Dramski moment se začne takrat, ko žena zloimi lovca na šahovnici. Vse dogajanje do tega trenutka bi moralo imeti predvsem funkcijo dramskega prologa.

EKRAN: Za prizor padanja iz vlaka se zdi, da je narejen nekoliko nespretno, morda bi bil lahko spektakularnejši. Vendar pa prav ta nedoločeniost pušča odprto vprašanje, ali je bilo padanje iz vlaka namerno ali nena-

merno.

TOMIĆ: V fizičnem aspektu dogajanja Kralj ujame Višnjo, ona ga odrine, a zato pade iz vlaka. Problem njenega hotenja pa smo pustili odprt.

PAJKIĆ: Gre za vprašanje ambivalentnosti: Ena v možnosti izbire med svojim možem in odprtimi vrati drvečega vlaka izbere slednjo možnost.

EKRAN: Film se začne s prizorom Višnje na vlaku in konča s prizorom Irene na peronu. Kljub temu, da Višnja pade iz vlaka, ostane nekako „prisotna“ v filmu. Tako se zdi, kot da je Irena zamenjala zgolj „fizično“ od-

stotnost Višnje. Kako bi opredelili oba ženska lika v vašem filmu?

TOMIĆ: Ta razmerja ženskih likov, njuna prisotnost, odsotnost ter zamenjava obeh likov, vse to je bilo zastavljeno namerno. Namerno sta bili sami v obeh omenjenih prizorih. Med nastajanjem filma je bilo veliko govora o tem, ali moramo končati film z glavnim junakom, ker da je to njegova zgodba. Vendar je film delan nekoliko bolj z ženske perspektive. Etično gledano sta oba ženska lika moralnejša od Kralja. On postane heroj šele na koncu: ne zato, ker je na vlaku ubil tri ljudi, temveč ker je spoznal svojo krivdo v odnosu z Višnjo. V vseh verzijah scenarija je na koncu obstajal stavek, ki sem ga potem izločil, ker je bil preveč eksplikativen. V sklepnih sekvenci na peronu, ko se obrne k inšpektorju, naj bi rekel: „Ubil sem svojo ženo.“ Ne pove tistega, kar se je zgodilo v akciji, ne reče: „Ubil sem tri ljudi.“ Tu gre predvsem za njegovo spoznanje krivde. Po drugi strani pa sva s piscem glasbe Vukom Kulenovićem poskušala ustvariti glasbeno temo, ki bi bila po emocijah, ženska tema, tema Višnje. Po njem izginotju iz filma funkcionira kot tema, ki glavnega junaka spominja. To vzbuja pri gledalcu domnevo, da je ona stalno prisotna, da ga obseda. Prav na koncu, ko Kralja policaji odpeljejo in Irena ostane sama na peronu, se ta tema spet pojavi. Mislim, da je prav glasba, uporabljena na točno določenih mestih ustvarjena prisotnost, odsotnost in zamenjavo. **EKRAN:** Kakšen je vaju odnos do metafore? V filmu bi to lahko bila šahovska igra, ki jo Kralj igra takrat, ko mora narediti ključne poteze v akciji, vendar nas bolj zanima povezava metafore s formalnimi določili prostora in časa, ki jih „utelešata“ poseben pristop k organizaciji prostora v vlaku in nerealen čas: ne ve se, kolikokrat so se peljali z vlakom, različne vožnje se menjavajo zgolj z rezi ...

TOMIĆ: Šah je predvsem element karakterizacije glavnega lika kot pedantnega, racionalnega človeka. Šah ni metafora, tudi sam ne razmišljam rad v metaforah, ker imam raje konkreten predmet, konkretno misel. Režiserji, kot so Ozu, Dreyer ali Bresson, nikoli ne uporabljajo metafor. Vsak predmet, človek, vse kar se pojavi, ima na sebi nekaj edinstvenega. Kar pa zadeva geometrijo prostora in časa, sva s snemalcem Borisom Turkovićem film namerno koncipirala na principu kupeja, interiera. Vse skozi smo vztrajali na zaprtem prostoru, v katerem se manifestirajo akcije in reakcije junakov. To je povezano tudi z odsotnostjo gibanja kamere, premikov je le 10, veliko je istih planov in planov-kontraplanov. Prav tako je zelo pomembna enotnost prostora, časa in dogajanja. Mislim, da po Aristotelu ni bilo napisano nič bistvenega o drami in dramaturgiji. Bolj važno je pokazati glavnega junaka v trenutku pred samim dejstvom akcije kot da bi se ukvarjali z eksplikacijo tega, kako je prišel do drugega vlaka ipd. Vseeno smo že v scenariju postavili mnogo znakov, da bi gledalec te prehode videl. Tako ima Kralj v nekem trenutku v nasprotju s svojo običajno urejenostjo zmečkano obleko, je neobrit ipd.

PAJKIĆ: To je moj šesti scenarij, ki je bil realiziran, vendar je bilo delo Živoradom nekaj popolnoma novega: vsi problemi, kot kateri vlak, kje, kdaj, kako, kopica teh realističnih detajlov, ki so povezani z zapletom v običajnem smislu, so bili razrešeni v scenariju. Toda naenkrat je Živorad spoznal, da se je s tem nesmiselno ukvarjati. Sam film se mi zdi bolj kot realizacija scenarija, realizacija ekstrakta scenarija. In čeprav ameriški film danes nič ne velja, vidimo, da je delan za petnajstletnike, ki bliskovito reagirajo. V Živoradovem postopku so zelo moderne prvine. On ve, da normalni kinematografski gledalec misli naprej in vnapaj ter bliskovito povezuje dogodke. Od jugoslovanskega filma pa se pričakuje počasnost, da mu potem lahko sledijo polpipani kritiki. Ameriški film nudi vsaj to hitrost in način, tako je tudi Živorad vodil zgodbo, ki ima nekaj tega kompiuterskega zvajanja, redukcije.

TOMIĆ: Tu je treba omeniti montažerja Zoltana Wagnerja, ki je veliko prispeval k tej dinamiki, ker sem sam predvsem na začetku dela čutil odpor do redukcije materiala, do izločanja materiala.

EKRAN: Za konec še klasično vprašanje: kaj pripravljata za naprej?

PAJKIĆ: Živorad ima nekaj kombinacij za nadaljnje delo in ena od njih je scenarij „Dvojna igra“, ki sem ga napisal z mlajšim beograjskim snemalcem Predragom Bambićem. Obstaja možnost, da bomo projekt realizirali v okviru Avala filma. Trenutno je na TV Novi Sad v montaži serija „Človek v srebrni jakni“, za katero sem napisal scenarij skupaj s Crnčevićem in Jakonićem. Poleg tega imam še nekaj scenarijev v obtoku, npr. „Sne-guljica in palčki“ po ideji Miše Radivojevića, ki bo film tudi režiral.

TOMIĆ: V pripravi imava tudi komedijo, za katero upam, da bo scenarij končan do konca leta 1987. Naslov bo „Velikastni rop ruskih ikon“. S prijateljem iz Zagreba sva napisala scenarij „Diploma za smrt“, poleg tega pa delam še na novi verziji Stevensonovega romana „Dr. Jekyll in Mr. Hyde“, naslov bo „Sledovi zveri“.

Dane Hožever

Stojan Pelko

Cvetka Flakus

Vasja Bibič (pripravil za objavo)

40 LET VESNA FILMA

Z veseljem se vam oglašam, da bi na vašo pobudo obudil nekaj najpomembnejših trenutkov iz 40-letne dejavnosti naše delovne organizacije. Moram priznati, da je jubilej (dne 13. septembra 1986) zdrsel mimo nas brez proslav, slavnostnih nagovorov ali posebnih manifestacij. Pridružili smo se splošnemu obujanju spominov na dan, ko smo v jugoslovanskih republikah oblikovali filmske organizacije in smo tudi v Sloveniji dobili podjetje za proizvodnjo, posredovanje (distribucijo) in podjetje za prikazovanje filmov. S tem smo uresničili organizacijske temelje za slovensko in jugoslovansko kinematografijo. Ta dan je prav gotovo izredno pomemben mejnik (če se tega zavedamo ali ne), saj smo v Sloveniji prvič v svoji zgodovini začeli ustvarjalno načrtovati razvoj kinematografije v vseh njenih dejavnostih. Nismo samo ustvarjali naših domačih kratkih in celovečernih filmov, ampak smo v naše kinematografe na področju republike posredovali tudi tuje filme, prevedene in podnaslovljene v slovenščini.

Tja do leta 1952 je to republiško posredovanje domačega in tujega filma živelo pod okriljem docela centraliziranega oblikovanja programa tujega filma, saj so posebne komisije v Beogradu skrbale za izbor in nakup tujih filmov, hkrati pa je zvezna komisija za pregled filmov skrbela za pečat na dovoljenjih za javno predvajanje. O tem obdobju razvoja naše kinematografije bo gotovo več povedala filmska zgodovina, kar bo dalo zanimivo podobo našemu splošnemu družbenemu in političnemu življenju.

Od tedaj so se začela takratna republiška podjetja za posredovanje skromno in lahko bi rekli plaho vključevati v oblikovanje programa tujega filma. Skupaj so skrbela za izbor in nakup tujih filmov in za njihovo posredovanje na področju Jugoslavije. Naša delovna organizacija je že takrat (ne da bi jo k temu obvezoval zakon) oblikovala strokovno telo za pomoč pri izbiri tujih filmov, v katerem je vse do današnjih dni sodelovalo mnogo kulturnih in družbenih delavcev, ki so nam s svojim znanjem, izkušenostjo in politično zrelostjo pomagali pri našem delu.

Z decentralizacijo in demokratizacijo oblikovanja filmskega programa so se seveda kaj kmalu pojavile *različnosti* pri vrednotenju in ocenjevanju. Pojavijo se mnogi primeri, ki potrjujejo, da smo iz prvega obdobja razvoja naše povojne kinematografije (grobo bi ga lahko označili z Leninovo mislijo: „Film je za nas najpomembnejša umetnost.“) prešli v čas dovolj nekritičnega poslovnega (komercialnega) vrednotenja na rovaš kulturnega snovanja in ocenjevanja. Prav te razlike so bile (verjetno) temeljno vodilo, da smo se odločili za samostojno izbiranje in kupovanje tujega filma, seveda pod okriljem „Jugoslavija filma“ organizacije, zadolžene, da enotno zastopa naš filmski izvoz in uvoz. Zdravo in koristno tekmovanje med nami je imelo (in še ima) sončne in senčne strani; nemalokrat smo se spotikali in se še spotikamo ob nestrokovnost ali pomanjkanje poslovne morale, kar kaže, da

tudi po štiridesetih letih še nismo dozoreli. Danes, ko imamo na tem področju filmske dejavnosti že kar 21 delovnih organizacij (od teh jih 18 dejansko opravlja to delo), se odpirajo še nova vprašanja in problemi. V ospredju je prav gotovo nemalokrat poudarjeno dejstvo, da moramo ugotoviti poti in načine za tesnejše in uspešnejše sodelovanje med dejavnostmi v kinematografiji tako v Sloveniji kot v jugoslovanskem prostoru. Gospodarska in družbena kriza terja, da se združujemo in s premišljenim sodelovanjem ohranimo našo kinematografijo, ki že leta vztrajno hira.

Vprašali ste me, kaj je naša organizacija Vesna film (to ime smo prevzeli leta 1955) v štiridesetih letih uresničila. Z današnjimi sodelavci in s tistimi, ki so nas že zapustili, smo bolj ali manj uspešno:

- izbrali in posredovali okoli 1300 tujih celovečernih filmov;
- več kot 150 domačih celovečernih filmov;
- okoli 500 domačih in tujih kratkih filmov;
- samostojno ali skupaj z domačimi proizvajalci sodelovali v proizvodnji domačih celovečernih filmov;
- nekaj let sodelovali pri proizvodnji animiranih filmov Zagreb filma;
- posodobili tehnične naprave za ohranjanje filmov (pred 15 leti)
- zgradili sodoben laboratorij za podnaslavljanje filmov, ki je edini na Balkanu in vzhodni Evropi;
- in ne nazadnje sodelovali z mnogimi filmskimi ustvarjalci, šolskimi institucijami, Jugoslovansko kinoteko, Institutom za film, itd.

Pri oblikovanju tujega in domačega filmskega programa smo sledili našim zapisanim stališčem, da bomo z raznovrstnim izborom po nacionalnosti in po žanrih zagotovili zanimiv in predvsem kakovosten program. Uresničevanje teh zahtev je vse težje; mimo naših gospodarskih težav (že deset let smo v negotovosti z deviznimi sredstvi), se srečujemo tudi v svetu s filmsko krizo, ki je ustvarjalnega in gospodarskega značaja. Morda nam je v teh preteklih letih uspelo dostojno predstaviti nekaj manj znanih kinematografij, pokazati našim gledalcem značilna obdobja nekaterih kinematografij in približati številne (ne)znane filmske avtorje.

Uspešno smo zgradili laboratorij za podnaslavljanje filmov in usposobili sodelavce, da lahko s kakovostnim delom tekmujejo z laboratoriji v razvitem svetu. (Žal — kljub možnostim, vse manj delamo za domače sorodne organizacije in vse več za naročnike v tujini).

Od prvih dni našega obstoja brez večjih težav sodelujemo z Jugoslovansko kinoteko z jasnim in skupnim ciljem ohranjanja pomembnejših filmskih del in širjenja filmske kulture.

Morali bi se večkrat spomniti dneva, ko je tedanja vlada republike Slovenije podpisala odločbo o oblikovanju slovenske kinematografije in modro zastavila temelje našega razvoja. Hrati bi veljalo razmišljati tudi o besedah pronicljivega in uspešnega francoskega producenta (Bunuelovega sodelavca in prijatelja): „V filmskem svetu srečujemo veliko ljudi, ki vedo vse o našem delu. Pravim jim, da niso za naš svet. Njihov prostor je v nebesih.“

FILM IN FINANCE

V času splošne gospodarske krize ugotavljamo, da ta ni obšla filmske dejavnosti, temveč jo film občuti še močneje kot druge dejavnosti. V reprodukcijski verigi producent-distributer-predvajalec sta sedaj najmočnejše prizadeta prva dva člena te verige. Producentom poslabšuje pogoje gospodarjenja novi obračunski zakon, distributerjem pa zunanja nelikvidnost države, ki se kaže pri zadrževanju plačil tujim dobaviteljem filmov. Oboje vpliva na zmanjšano ponudbo filmov, ki jo bodo v kratkem začutili tudi predvajalci. Poleg tega so tu še splošni problemi, kot npr. inflacija, nelikvidnost itd., ki prizadevajo vse po vrsti.

Filmska dejavnost je že po naravi izredno tvegana, zaradi česar tudi v državah, kjer so splošne gospodarske razmere stabilne, namenljajo poslovnemu delu vedno večjo pozornost.

Majski izdaji Screen International je prav zaradi tega dodana posebna finančna priloga iz katere je povzet članek Johna Rodsetta, angleškega konzultanta za marketing, ki se nanaša na poslovne odnose med distributerji in predvajalci. Članek je izredno poučen, saj lahko ugotovimo, da so pri nas tako kot na drugih področjih, tudi v filmski dejavnosti poslovni odnosi v nekaterih primerih popolnoma drugače naravnani kot v razvitem filmskem svetu. Članek navaja podatke, ki veljajo za ZDA, Kanado in zahodnoevropske države.

DOGOVORI PREDVAJALEC — DISTRIBUTER

Filmi se ne prodajajo, zanje se izdaja licenca. To pomeni, da dobi predvajalec (lastnik kinematografa) licenco za prikazovanje filma od distributerja, ki ima pravico izdajanja licence za film. Predvajalec in distributer skleneta pogodbo o licenci za prikazovanje, ki vsebuje vrsto pomembnih pogojev, med njimi tudi finančne

A)

DOGOVORI 90:10

Primer preprostega dogovora 90:10 bi bil, da predvajalec iz celotnega iztržka od prodanih vstopnic najprej pokrije lastne stroške poslovanja, ostanek pa si razdelita: 90 % dobi distributer, 10 % prikazovalec.

Včasih se želi distributer zaščititi in zahteva od predvajalca, da plača najemnino v višini na primer 70 % celotnega prihodka (se pravi pred odbitkom stroškov poslovanja). Tako si zagotovi plačilo najemnine tudi tam, kjer je iztržek od vstopnic nizek. Drugače povedano, distributer dobi, kar je zanj ugodnejše:

ali 90 % bruto dohodka od prodanih vstopnic po odbitku stroškov poslovanja predvajalca

ali 70 % bruto dohodka od prodanih vstopnic.

Pogostna različica dogovora 90:10 je tudi drseča lestvica delitve bruto dohodka od prodanih vstopnic po pokritju stroškov poslovanja predvajalca. Na primer: na podlagi

te drseče lestvice se lahko dohodek deli v prvih treh tednih prikazovanja v razmerju 90:10, nato pa se razmerje spreminja na vsake tri tedne in sicer po 6 tednih 70:30, po 9 tednih 60:40, po 12 tednih 50:50 in tako naprej do zadnje možne variante 30:70. To je vsekakor zelo ugoden dogovor za predvajalca v primeru, da gre za uspešen film. Treba pa je poudariti, da se to razmerje prevesi v korist predvajalca šele potem, ko nepretrgano prikazuje film v istem kinematografu najmanj 12 tednov.

B) „ŠTIRI STENE“

Še ena možna varianta je „štiri stene“: distributer plača predvajalcu dogovorjeno najemnino za kinodvorano, s tem, da ves izkupiček od prodanih vstopnic pripada distributerju.

C) FIKSNE NAJEMNINE

Predvajalec plača distributerju najprej določeno najemnino za pravico predvajanja filma. Izkupiček od prodanih vstopnic v celoti pripada predvajalcu. Za višino najemnine se dogovorita distributer in predvajalec glede na oceno komercialnosti posameznega filma.

Za ilustracijo in primerjavo naj v nadaljevanju opišemo razmere v SFRJ.

Distributerji in predvajalci uporabljajo predvsem dva tipa pogodb:

- delitev prihodka od prodanih vstopnic v odstotku (tip A)
- in fiksno najemnino, ki jo predvajalec plača distributerju za določen film (tip C).

Ad A)

Drseča delitev se pri nas ne uporablja, pač pa so odstotki fiksno določeni za ves čas predvajanja filma. Delitev distributer:predvajalec se giblje od 20:80 do 40:60, ponderirano povprečje na območju SFRJ pa znaša 29,4:69,6 (podatek za leto 1986, Vesna film).

Ta način dogovarjanja se uporablja predvsem pri večjih prikazovalcih.

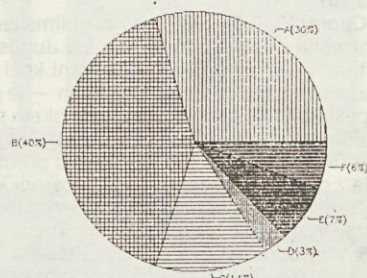
Ad C)

Fiksne najemnine se pri nas določajo na podlagi predvidenega števila gledalcev, pri čemer se upoštevajo razmerja, ki bi bila dosežena, če bi uporabljali razmerja iz predhodne točke.

DELITEV PRIHODKA OD PRODANIH VSTOPNIC

Veliko več od prej navedenih načinov delitve pokaže primerjava delitve prihodka od prodanih vstopnic pred pokritjem proizvodnih stroškov. V obeh primerih je upoštevan povprečno uspešen film. Primerjava je izvedena med ZDA, Kanado in zahodnoevropskimi deželami na eni strani in SFRJ na drugi strani. Zaradi primerljivosti so vse vrednosti izračunane iz US \$.

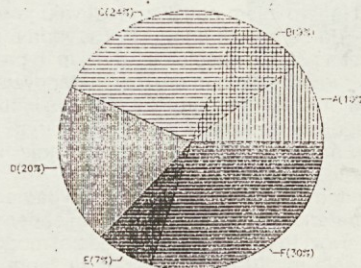
DELITEV PRIHODKA OD PRODANIH VSTOPNIC
(SFRJ Jugoslavija)



Legenda:

- A stroški poslovanja predvajalca
- B delež (dobiček) predvajalca
- C najemnina distributerja
- D reklama in propaganda
- E stroški kopij in transporta
- F kritje proizvodnih stroškov in dobiček

DELITEV PRIHODKA OD PRODANIH VSTOPNIC
(ZDA, Kanada in Evropa)



Legenda:

- A stroški poslovanja predvajalca
- B delež (dobiček) predvajalca
- C najemnina distributerja
- D reklama in propaganda
- E stroški kopij in transporta
- F kritje proizvodnih stroškov (nabavna vrednost licence) in dobiček

DELITEV PRIHODKOV OD PRODANIH VSTOPNIC

	Zahod %	SFRJ %	delež nabave in distribucije %
A stroški poslovanja predvajalca	10	30	
B delež predvajalca	9	40	
C najemnina distributerja	24	30	30
D reklama in propaganda	20	—	3
E stroški kopij in transporta ter distribucije	7	—	21
F kritje proizvodnih stroškov in dobiček	30	—	6

Deleži so vključeni v najemnino distributerja (SFRJ)

Komentar:

A) Stroški predvajalca upoštevajo vse materialne stroške in plače predvajalca, ki so pri nas trikrat večji zaradi načina organizacije in produktivnosti dela ter predpisov.

B) Delež predvajalca pomeni del dobička predvajalca (pri nas akumulacija).

C) Najemnina distributerja vključuje materialne stroške in osebne dohodke distributerja razen reklame, stroškov filmskega materiala in stroškov transporta (zahod).

Pri nas so v najemnino distributerja vključeni vsi stroški in osebni dohodki ter dobiček distributerja in vsi deleži navedeni v točkah D, E in F.

D) Reklama in propaganda predstavlja vse stroške iz tega naslova, razlika je edino v tem, da so pri nas ti stroški veliko manjši in jih praviloma krije distributer.

E) Za stroške distribucije se štejejo vsi neposredni stroški distribucije.

F) Kritje proizvodnih stroškov in dobiček, predstavlja ostanek, ki je namenjen producentu za pokrivanje stroškov proizvodnje in morebitni dobiček.

Pri nas je ta del nabavna cena filma (za uvoženi film), ki vključuje nabavno ceno licence in dobiček distributerja.

V naših razmerah so pod točko 3 vključeni vsi deleži pod točkami D, E in F, kar pomeni, da s 30 % prihodkov pokriva distributer svoje stroške, reklamo, propagando, nabavno vrednost filma (licence) in kopije ter dobiček. Delež 30 % je za vse te namene več kot skromen. Na zahodu se v ta namen porabi 81 % celotnega inkasa filma (glej tabelo in grafikon). V teh podatkih lahko iščemo razlago za kvaliteto filmskega programa, njegovo aktualnost in prisotnost filma v naši kulturi ter obisk v kinodvoranah.

Najemnina distributerja ni posebej izkazana, znaša pa 30 %. V najemnino distributerja so vključeni deleži pod C, D, E in F (14 + 3 + 7 + 6 = 30).

»BLIŠČ IN BEDA« KINEMATOGRAFSKE KULTURE

POGOVOR S PREDSTAVNIKI »VESNA FILMA« IGORJEM BAVČARJEM,
BOŽIDARJEM OKORNOM IN JOŽETOM ŽLENDROM

Ekran: Bi pričeli kar z nekim splošnim mnenjem, ki ugotavlja, da je v naših kinodvoranah vse več bolj ali manj povprečnih ameriških filmov in vse manj evropskih. To je celo res, zato nas zanima, kakšni so po vašem razlogi za to?

Božidar Okorn: Že leta 1986 smo na Filmskem svetu ugotavljali, da je amerikanizacija čedalje bolj prisotna v Jugoslaviji. Vzrokov je verjetno več. Ob tem, da je evropski film v resni krizi — če upoštevamo samo francosko ali italijansko kinematografijo — je problem tudi, da je zelo težko evropski film uveljaviti v jugoslovanskem prostoru. Gre za poslovno, komercialno plat zadeve. Evropski film pokriva malo prostora, ne samo po številu filmov, temveč tudi po številu predstav v naših kinematografijah. Eno je z drugim povezano. To je začarani krog. Lani nam je pri izredno zmanjšanem uvozu uspelo, da smo imeli med devetimi tujimi filmi štiri zahodnoevropske. V programu smo imeli še sedem domačih in zašli smo v resne programske in poslovne težave. Razmerje v Jugoslaviji je: petnajst odstotkov domačega filma, vse ostalo je tuji film. Mi smo se približali petdesetim odstotkom domačega filma, pri čemer smo lahko razpolagali le s takšnim izborom, ki je imel na žalost majhen odziv pri občinstvu. V takih razmerah je zelo težko poslovati brez rdečih števil.

V preteklih letih smo vsi živeli od tujega filma. Celotna kinematografija. Zdaj se to obrača proti nam, proti kinematografiji — ne le proti distribuciji, temveč tudi proizvodnji in prikazovalcem. Domači film ne more pokrivati trga in zato tudi štežka prihaja do povezovanja med proizvodnjo, posredovanjem in prikazovalci, o katerem tolikanj govorimo. Vsi — vsak po svoje — iščemo poti, da preživimo. Vprašanje je ali je organiziranost kinematografije v Jugoslaviji racionalna ali vsaj naravnana v smer, ki je zapisana v raznih družbenih in samoupravnih sporazumih; nameč pri prizadevanju, da bi se delež domačega filma povečeval v našem filmskem prostoru in da bi se hkrati s tem manjšal delež tujega filma.

V lanskem letu (1986) je bil zmanjšan uvoz tujega filma, letos je še bolj omejen. Na letošnjem pulskem festivalu je bilo 18 domačih filmov, kar dokazuje, da se je tudi domača proizvodnja razpolovila, tako kot uvoz. Programska politika nasploh je v krizi in to predvsem zaradi nespoštovanja vseh samoupravnih in družbenih dogovorov, ki smo jih sprejeli. Vsako leto naj bi sprejeli program domačega in tujega filma, toda o tem se v okviru Jugoslavije ni več mogoče dogovarjati. Dogovarjanja ni, tudi zato, ker je, po mojem, podjetij za posredovanje filmov v Jugoslaviji preveč. Teh podjetij, tj. distribucij, je 18.

Jože Žlender: Dokler nas je bilo šest ali pa devet se je še dalo dogovarjati, kljub materialnim stiskam. Ob zmanjšanem uvozu filmov, pa npr. v neki hiši, ki uvozi tri ali štiri filme, seveda ni mogoče voditi programske politike, kaj šele misliti na nacionalni ali žanrski izbor. To je mogoče, če imaš dovolj številčen program, pa seveda tudi materialno zaledje.

Ekran: Kako pa je prišlo do tega, da se je število distributerjev tako povečalo?

Igor Bavčar: Mislím, da je bil razlog v tem, da je bila velika ponudba filmov, filmi so bili sorazmerno poceni, odnos dinar-dolar je bil dokaj ugoden, dinar je bil ogromno precenjen — to je bil razlog, da so vsi videli lahek način zaslužka. Zato so se ta podjetja pojavila kot gobe po dežju. To se je dogajalo v zadnjih desetih, petnajstih letih. Danes, ko se je situacija radikalno spremenila, pa prihaja do tega, da nekateri praktično ne morejo več delati. Tisti, ki so imeli dva, tri filme oziroma tisti, ki imajo sedaj dva, tri filme, pač praktično ne morejo ničesar drugega kupiti kot tisto, kar najdejo.

Želel pa bi se vrniti na prvo vprašanje, ki ga nisem danes prvič slišal. Menim namreč, da je prav ta razdrobljenost eden od razlogov, da ni več nobene programske politike, ker je preveč različnih interesov. Pri tem je treba omeniti, da so nekatera distributerska podjetja zrasla iz teh, ki so se ukvarjala s predvajanjem filmov, a tudi nekateri producenti so si skušali opomoči z distribucijo, ko je bila ta dejavnost še donosna. Pri nas pa je tako, da brž ko enkrat odpreš neko dejavnost, jo registriraš...

Ekran: Kot kaže, to ni ravno težko. Mar nimajo ta podjetja nekega ustanovitelja?

Okorn: Tudi pri tem ni enotnih meril v Jugoslaviji. Naš ustanovitelj je izvršni svet SR Slovenije, medtem ko so v večini sorodnih organizacij v drugih republikah to občinske skupščine. Morali bi se pogovarjati tudi o tem, kakšno mesto in pomen ima film v Jugoslaviji. Ali je kulturna dobrina, ki jo potrebujemo in jo kot tako tudi vrednotimo, ali kaj drugega? O tem smo že velikokrat govorili in tudi zapisali, da je to bistveno za domači in tuji film. Zelo radi nasledamo navideznim poslovnim zadevam... — tudi v Sloveniji. So ljudje, ki na veliko razglašajo, kako bomo z domačim filmom finansirali tudi uvoz tujega filma in podobno. Resnica je drugačna. Izvoz domačega filma na klirinško in konvertibilno področje je planirano v enakem znesku kot pred tridesetimi leti. To je milijon tristo tisoč dolarjev. Madžari npr. ravna po povsem drugače: prodajajo filme s pomočjo kulturnih zvez in imajo boljše poslovne rezultate. Majhna kinematografija mora in more tekmovati z velikimi samo ob podpori lastne kulturne politike.

Pripomnil bi še, da smo pred leti uveljavili zamisel, da moramo podpisati kulturno politiko tudi pri posredovanju filmov: sprejeli smo način predi-

katizacije (vrednotenja) filmov, tako domačih kot tujih. Dobri dve leti je to trajalo in nastale so razlike. Vsi smo enakopravno sodelovali, enaki pa nismo bili po rezultatih. Ker so bili različni za posamezne organizacije, je seveda ta način propadel. Komisija, ki so jo sestavljali predstavniki vseh republik in pokrajin, je ocenjevala tuj in domač film in dajala ocene in distributer, ki je dobil več dobrih ocen, je imel večje programske možnosti.

Bavčar: V začetku ste omenili, da se pojavlja mnenje, da ni več kvalitetnih evropskih filmov, zato pa vse več tretjerazrednih ameriških. Eden od vzrokov za to je tudi sama ekspanzija ameriške kulture skozi film. Ta pojav ni samo v Jugoslaviji, ampak povsod po svetu. A tudi v zvezi z ameriškim filmom je velika razlika med posameznimi distribucijskimi hišami. Politika Vesna filma si še zmeraj prizadeva za čim bolj kvaliteten izbor, saj je tudi veliko ameriških filmov kvalitetnih. Pregledal sem našo dokumentacijo, ki dokazuje, da je bil letni program Vesne zmeraj neke med prvimi in tretjim mestom po oceni programskih svetov. In to je še danes. Kolikor pa se spuščamo bolj na komercialno področje, je to vse posledica tega, da moramo preživeti kot kolektiv. Še sedaj pa dajemo prednost kvaliteti pred komercialno. Moramo pa se tudi komercialno obnašati, ker nimamo nobene subvencije. Obnašamo se kot trgovina, in če kje zgrešimo, se lahko zgodi, da ne moremo več obstajati, da propademo kot gospodarska organizacija. Doslej smo letno uvozili okoli trideset filmov, lansko leto pa že manj kot polovico. Pri tridesetih uvoženih filmih je seveda lažje „pokriti“ pet filmov, vključno s slovenskimi, ki so popolnoma nekomercialni, kot pa z devetimi, kolikor jih imamo zdaj. So pa nekatere distribucije, ne bi jih imenoval, ki dejansko živijo samo na tem komercialnem filmu. To je pač njihova politika, ki si jo lahko privoščijo, ker imajo občinske ustanovitelj. Mi pa smo dolžni, čeprav nismo prav nič subvencionirani, finančno skrbeti tudi za nek kulturni nivo oziroma za to, da so gledalci seznanjeni tudi z zahtevnejšimi deli.

Ekran: To sicer marsikaj pojasni, a ne vsega: zakaj se potem dogaja, da ta „zahtevnejša ali kvalitetnejša dela“, pa naj jih bo še tako malo, tako težko pridejo na spored?

Jože Žlender: Najbrž bo treba stvari bolj precizno definirati. Eno je uvožen program filmov, to je distributerski program. To je tisto, kar jugoslovanski distributerji kupijo. Ta program je bil še pred nekaj leti dokaj dober: v njem je bil zastopan tako dober in slab ameriški film, kakor tudi evropska kinematografija; odkupljeni so bili filmi, morda nekateri z določeno zamudo, ki so se pojavljali na festivalih. Bili so tudi poskusi s filmi manj znanih kinematografij. Vse to je trajalo neke do pred štirimi, petimi leti. Potem pa se je število filmov iz različnih vzrokov pričelo zmanjševati. Eden je gotovo ekonomski, drugi pa možnost hitrega zaslužka, ki so jo odkrili ti novejši distributerji, v prelivanju denarja iz distribucije v proizvodnjo ali prikazovanje. Skratka, število uvoženih filmov se je začelo zmanjševati in v tem zmanjševanju smo v bistvu izločili vse drugo, razen ameriški film, pa tudi del ameriškega filma. To je dejstvo, to dokazujejo podatki o uvozu.

Trdim še nekaj: kinematografi širom po Jugoslaviji bi lahko iz tega programa naredili vzoren spored, a tega niso storili. To pomeni, da se v Jugoslaviji dejansko srečujemo z dvojnimi programom — s programom odkupljenih filmov in kinematografskim programom prikazanih filmov. In trdim, da je bil ta kinematografski program vseskozi bistveno slabši od uvoženega programa. Samo en primer: Vesna film je jugoslovanski kinematografom pred leti prodala povprečno 160 programov posameznega evropskega filma, medtem ko je ameriški film v istem času prodala tudi 400 do 500 krat. Kinematografi so enostavno manj kupovali zahtevnejši film.

Danes so vsi v situaciji, da imajo, objektivno vzeto, velike manjše možnosti izbora dobrega filma. Zato tudi ni večjih razlik med kinematografskimi sporedi, vsaj v večjih mestih ne.

Ekran: V svetu imajo nekatere distribucije tudi svojo kinematografsko mrežo. To pri nas najbrž ni mogoče?

Okorn: Distribucije so povezane s „tako imenovanimi verigami“ (chains). V Veliki Britaniji npr. imajo pet takih „verig“, ki nekako obvladujejo omrežje kinematografov, distributerji pa se lahko pogajajo z njimi. Tu je programski in poslovni interes še kako prisoten. Podobno je v Zahodni Nemčiji.

Ekran: Pri nas torej kinematograf odloča o programu?

Bavčar: Jože Žlender je na to že odgovoril, ko je rekel, da imamo, dva programa: eden je tisti, ki ga ponujajo distributerji, drugi pa tisti, ki ga odkupijo kinematografi in potem predvajajo. Na Zahodu, kot je povedal Okorn, je le določeno število kinematografskih verig, ki med sabo konkurirajo, pri nas pa je vsak kinematograf ali kinematografsko podjetje na nek način monopolist v svojem kraju. Torej alternativnega programa ne more nihče drug ponuditi. Če torej v nekem kraju kinematograf vzame samo del programa posameznih distributerjev, ni druge instance, ki bi lahko pobrala ostale filme in jih pokazala istim gledalcem.

Žlender: Smo zelo slabe volje, ko slišimo ali preberemo izjave ljudi, ki delajo v kinematografiji ali so celo kreatorji programske politike, pa trdijo, kako ti nesrečni kinematografi nimajo nikakršnega vpliva na izbor pro-

grama in kako so za vse hudo, kar je na tem svetu v zvezi s kinematografskim programom, krivi distributerji. To je zelo napak. To je enostavno prenašanje krivde na nekoga drugega. Ne trdim, da vsi distributerji delajo dobro, ampak končno je mogoče na podlagi njihove ponudbe narediti boljši ali slabši program. Zdaj ko smo številčno zmanjšali to ponudbo, je res težje delati.

Ekran: Slišati je „kuloarske“ govorice, da je Vesna monopolist in da bi bila tudi na področju distribucije dobrodošla neka konkurenčnost. Seveda je vprašanje, kakšna naj bi bila ta konkurenčnost: ali s še bolj komercialnimi filmi ali pa z bistveno drugačnim programom.

Bavčar: Te govorice nismo samo kuloarske, to je bilo že javno večkrat povedano. Dejansko je Vesna film edino distributersko podjetje v Sloveniji, toda vsak kinematograf v Sloveniji ima še dvajset ponudnikov iz Jugoslavije. Torej je nemogoče govoriti o kakršnemkoli monopolu.

Monopol je izključna pravica prodaje na nekem področju. Mi take pravice nimamo, to pravico ima vseh ostalih dvajset distributerskih podjetij. Mi predstavljamo nekako 10 do 14 procentov ponudbe v tem sklopu. Pač pa se monopolistično obnašajo nekateri kinematografi v določenih krajih, o čemer sem že govoril. Če se v Ljubljani kinematografsko podjetje odloči za svoj program, ni drugega kinematografskega podjetja, ki bi lahko odkupilo druge filme ne le od nas, ampak tudi od vseh ostalih distributerjev. Mi pa se srečujemo z neposrednimi konkurenti pri vsakem našem odjemalcu. Tisti, ki govori o monopolu, dejansko ne ve, kaj ta beseda pomeni. Vsa distribucijska podjetja so po svoji naravi jugoslovanska. In če bi se ob teh 20 distributerjih pojavil še enaindvajseti, bi samo povečal gnečo na tržišču, medtem ko se število uvoženih filmov zmanjšuje. Včasih smo jih v Jugoslaviji uvozili 200 do 300.

Žlender: Mislim, da nismo bili nikdar dlje od ustanavljanja neke alternativne mreže, kot danes, namreč v smislu resne akcije, ki bi pričala, da smo za to dejansko pripravljeni.

Pri tem pa moram reči, da ne ločim tako strogo, kot morda vi, tako imenovani alternativni film in tako imenovani kinematografski film — ta termin je zdaj zelo popularen. To ločnico je zelo težko potegniti. Raje bi govoril o kvaliteti filmskega programa nasploh: če bi bil le-ta dovolj kakovosten, potem smo del tega poslanstva, ki naj bi ga pokrivala alternativna mreža, že opravili z redno mrežo. In po mojem je ta mreža še vedno sposobna in dovolj akumulativna, predvsem v mestih, da bi lahko vršila vsaj del tega poslanstva. Pa ga zelo slabo vrši. Ne vem, kje bomo dobili toliko volje in sredstev, da bi zdaj ustanavljali neko alternativno mrežo. Mislim, da so tukaj že drugi mediji, ki nas neke prehitujejo in zapolnjujejo del te praznine.

Okorn: O tem se pogovorjamo že dobrih petnajst let. Res je, da so nastale nekatere distribucije z izgovorom, da bodo drugače oblikovane, da bodo imele drugačen program ipd. Nič takega se ni zgodilo. Preprosto izračun vam pojasni, da morate imeti določeno število kinematografov (od 150—200 v SFRJ), kjer lahko film pokažete. To je meja, da se vam stroški pokrijejo — namreč efektivni stroški nabave pravic, kopij, reklame. Res je, da je mogoče v tujini (ob določenih pogojih) dobiti film za polovično ceno, za manj pa ne. Danes je posredovanje drago, tako v svetu kot pri nas. In stroški (za pravice, kopije itn.) nenehno naraščajo. To je glavno breme, še posebej, če ni zagotovila, da tovrstne filme uvrstijo v program. To je tvegana igra. Tako smo npr. odklonili nekaj filmov, ki smo jih že rezervirali in videli, odklonili pa smo jih zato, ker jih v Jugoslaviji ne bi mogli prikazovati. Beograjski FEST je velikokrat krinka, ki zamegljuje resnično stanje.

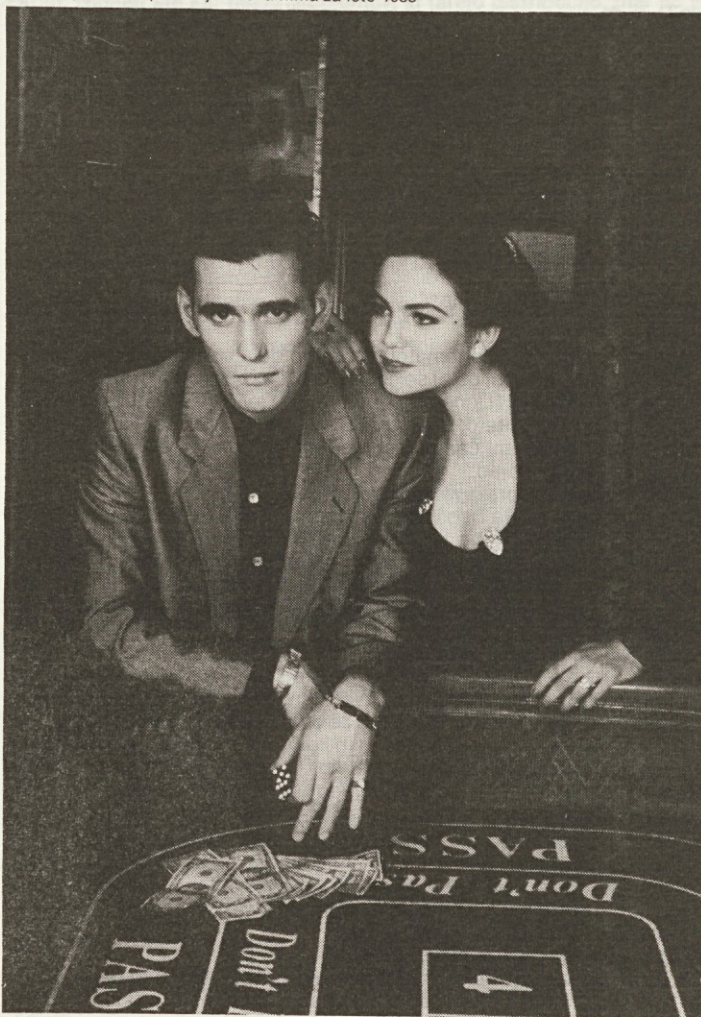
Žlender: Omenil bi še ekonomsko plat te zadeve oziroma vprašanje razdelitve kinematografskega dinarja. Dejstvo je, da smo v tujini dosegli relativno nizko ceno za pravice predvajanja filmov. Pri tem je treba tudi upoštevati, da je bil dinar precej dolgo obdobje v odnosu do dolarja podcenjen, kar je tudi eden od razlogov, da je bila naša dejavnost dovolj akumulativna, zaradi česar smo tudi lahko oblikovali precej dober program. Hkrati pa smo doživljali pritisk s strani prikazovalcev, ki so hoteli, da se del te akumulacije iz distribucije prelije v prikazovanje filmov.

Načeloma ne bi imeli nič proti, če bi se ta akumulacija prelila v prikazovanje, toda v dveh smereh: da bi kinematografi prikazovali boljši program in da bi se bolje opremili. Niti eno niti drugo se ni zgodilo, ampak je šlo to na rovaš nizkih cen kinovstopnic. Če izpustimo Ljubljano, ki ta trenutek ima nek nivo, pa je druge v Jugoslaviji, celo v Beogradu, mogoče iti v kino in to premierni kino za 50 starih jurjev. Iz nekaterih mest v južnem delu države pa dobivamo poročila, da igrajo naše filme za 20 starih jurjev. Od tega dobimo distributerji 30 odstotkov, kar pomeni, da ima že Rdeči križ skoraj večji dohodek od prodane vstopnice kot distributer; in na ta odstotek se obesijo še razni občinski prispevki in davki, skratka cel kup institucij preži na ta prihodek, tako da ostane distributerju seveda premajhen delež za njegovo akumulacijo, ki se je v zadnjih letih praktično izničila. To je tudi eden od razlogov, zakaj je ta program takšen kot je oziroma zakaj se program nenehno slabša.

Ti pritiski na prerazporeditev kinematografskega dinarja v škodo distributerja še trajajo in jim z veliko težavo klubujemo. Seveda je lažje tem novejšim distribucijam, katerih program ni obremenjen s kvalitetnejšimi

PLATON

fotografije so iz repertoarja Vesna filma za leto 1988



Veliko mesto, režija Ben Bolt



Jutro naslednjega dne, režija Sidney Lumet

filmi, kvalitetnimi prevodi, in ki še danes poslujejo po principu cenenege nakupa, torej čim manj nuditi in čim več iztržiti. Takšne distribucije lahko tudi z 25, 28 ali 30-procentnim deležem pokrije to svoje blago, ki ga nabavljajo na filmskih razprodajah. Resno programiranje pa s takim razmerjem delitve kinematografskega dinarja ni mogoče.

Ekran: Kakšno pa je razmerje distributerskih sil v Jugoslaviji?

Okorn: 60 do 70 odstotkov tujega programa oblikujejo distributerji v Srbiji in Hrvaški, v BiH sta dve distribuciji, v Črni gori, Makedoniji, Sloveniji in obeh pokrajinah imamo po enega distributerja. Na nas odpade zelo majhen delež.

Ekran: Ali Ljubljansko kinematografsko podjetje pokaže vse Vesnine filme?

Žlender: Doslej se še ni zgodilo, da v Ljubljani nek Vesnin film ne bi prišel na spored. Drugo vprašanje je, ali res vedno pride v ustrezno dvorano, v ustreznem terminu, ali je ustrezno eksploatiran. To je stvar naših poslovnih odnosov, ki so enkrat boljši, drugič malo slabši. Dejstvo pa je, da v nekaterih kulturnih središčih v Jugoslaviji celo v glavnih mestih republik ali pokrajin, kar precejšen del našega programa nikoli ni bil predstavljen. Delno je to objektivno, ker ima npr. Novi Sad premajhno število dvoran; enako je v Sarajevu, kjer imajo nekaj dobro opremljenih in lepo urejenih dvoran, a jih je še vedno premalo in marsikateri Vesnin film ne pride do gledalcev. Malce manj kritična je situacija v Beogradu — toda tam „nima sreče“ predvsem slovenski film, ki tudi v drugih mestih nikoli ne pride na redni program.

Ekran: Toda vi seznanite s svojim programom vse jugoslovanske kinematografe?

Žlender: Seveda, toda kinematograf vedno dela selekcijo. Doslej ni bilo kinematografa, ki ne bi delal selekcijo, ki bi igral vse od A do Ž. Morda so manj selektivni manjši kinematografi, npr. v Celju ali Kranju, ki imajo relativno veliko kapaciteto, velike dvorane, obisk gledalcev pa ni takšen, zato so pač filmi manj časa na sporedu in jih potrebujejo toliko več, če hočejo zapolniti spored.

Ekran: Obstaja povpraševanje po slovenskem filmu?

Žlender: Seveda je. Na žalost pa zelo malo slovenskih filmov pride v širšo distribucijo. Prikazovanje teh filmov je bolj ali manj omejeno na razne kulturne manifestacije v posameznih krajih, pa razne Pulje po Pulju, pa Celje po Celju, pa občinske praznike, pa kulturni mesec februar in šolske predstave, medtem ko tistega rednega predvajanja, ki bi ga moral film biti deležen, skoraj ni.

Ekran: Kaj pa drugje v Jugoslaviji?

Žlender: To pa je poseben problem. Do pred nekaj leti smo še bili kar zastopani v BiH, deloma tudi na Hrvaškem, manj pa v Srbiji oziroma v vzhodnejšem delu države. Tam smo že dolgo časa zelo slabo zastopani. Najslabše je prav v največjih mestih in kulturnih središčih, kjer praktično ni rednega predvajanja slovenskih filmov. Če se ne motim, so bili **Ovni** in **mamuti** zadnji film, ki je bil v Beogradu na rednem sporedu.

Okorn: O posredovanju domačega, slovenskega filma bi omenili, da smo v zadnjih razgovorih z Viba filmom prišli do dveh rešitev. Prva je, da naša delovna organizacija prevzame domače filme v posredovanje na področju Jugoslavije in vloži svoja sredstva za kopije, reklamo, skratka za vse tisto, kar je potrebno, da lahko film prikažemo tako na Slovenskem kot v Jugoslaviji. Ti deleži so danes veliki.

Ekran: A kaj plačate za slovenski film?

Okorn: Nič. Vlagamo delež, o katerem sem govoril. Če se ta delež „pokrije“, gre ves prihodek producentu. Mi imamo samo tisto, najnižjo stopnjo 30 odstotkov od vstopnic.

Žlender: To je izjemno enega filma v zadnjih štirih letih pravilo. Ta izjema je bil Stigličev film **Poletje v školjki**, ki je imel v Sloveniji tisti minimum gledalcev, da je pokrila stroške za kopije, reklamo in podnapise.

Ekran: Predvajanje filma Poletje v školjki je na Slovenskem komajda pokrilo stroške samega predvajanja in stroške za kopije in reklamo?

Bavčar: Tako je, pri čemer je treba vedeti, da zgolj ena kopija stane danes 220 milijonov dinarjev (starih). Stroške filma, ki stane danes čez 20 milijard do prve kopije krije Kulturna skupnost Slovenije. Mi za pravice do predvajanja tega filma nič ne plačamo. Plačamo pa stroške za kopije, reklamo in to je naš vložek v slovenski film. Nato si pri eksploataciji tega filma obračunamo 30 procentov od kino vstopnice, 70 odstotkov pa ostane kinematografu. To se nam ekonomsko le komajda ali redkokdaj izide. In razen tega tudi kinematografska mreža ni preveč zainteresirana za slovenski film, ker ji prav tako ne pokrije stroškov, vendar ima to možnost, da film umakne s sporeda. Poskusili smo izračunati, koliko pravzaprav stane predvajanje filma na gledalca. Ta izračun smo opravili za leto 1985. Vzeli smo samo slovensko produkcijo, stroške produkcije, se pravi ceno, ki jo je plačala Kulturna skupnost Slovenije, in naše stroške s kopijami in smo ugotovili, da Kulturna skupnost Slovenije dejansko financira vsakega gledalca s 400 starimi tisočaki. Se pravi vsak slovenski uporabnik, ki plačuje prispevke, financira gledalca s 400 starimi tisočaki, pri čemer mora še vsak gledalec plačati tudi karto.

Okorn: Omenil sem dvoje možnosti za posredovanje domačega filma. Druga pot je predhodna izbira, torej sodelovanje pri samem oblikovanju

Ogenj in led, režija Willy Bogner



programa. Takšno sodelovanje je pred leti že bilo, zdaj se torej k temu vračamo.

Žlender: V zadnjem času se veliko govori, kako je treba v celotni kulturi, še posebej pa pri filmu, povečati lastne prihodke, se pravi kulturno skupnost razbremeniti. A v tako majhnem nacionalnem prostoru kot je slovenski, smo zelo omejeni. Nemara bi lahko 200.000 gledalcev, kar je tista maksimalna številka, ki jo slovenski film dosega v Jugoslaviji, povečali na 250.000, toda s tem bomo še vedno težko pokrivali kopije in vse druge stroške. Če bi namreč s slovenskim filmom hoteli doseči znatnejši delež samofinanciranja oz. lastnih prihodkov, potem bi moral dosegati številke najbolj gledanih tujih uspešnih pri nas, v Jugoslaviji, to pa je milijon, dva milijona gledalcev. Seveda je to popolna iluzija. Če že govorimo o tem, bi morali biti toliko realistični, da bi upoštevali dejanske možnosti.

Bavčar: Mislim, da je vsakršen govor o tem, da bi se slovenski film sam „pokrival“ iluzoren. Tukaj gre samo za vprašanje posredovanja kulture. Poslovnost pa moramo pustiti ob strani. Povedali smo, koliko stane slovenski film, najmanj 15, 20 milijard, in to brez kopij. Na drugi strani pa kakšen boljši uvoženi film 3 milijarde skupaj s kopijami in ima gotovo več gledalcev. Pri teh cenah vstopnic, pri tej delitvi sredstev, kakršna je sedaj, raje sploh ne bi načenojal vprašanja, koliko se lahko slovenski film sam pokriva. To je samo vprašanje narodove volje, ali želi gojiti to obliko kulture in jo predstavljati doma in na tujem.

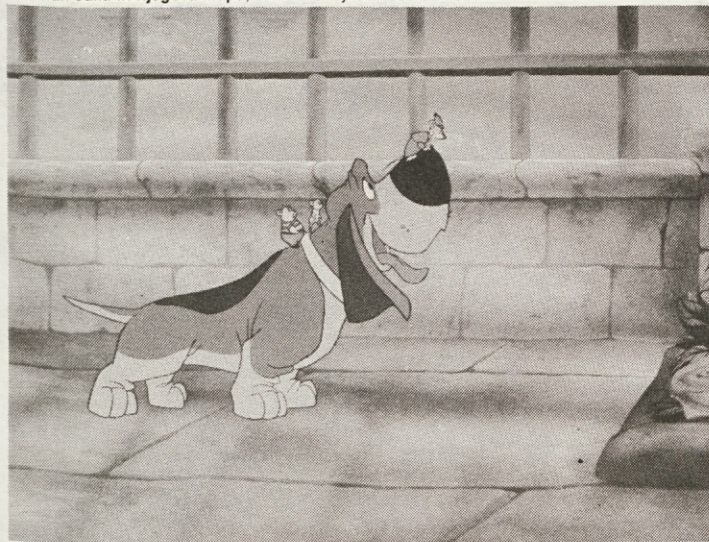
Ekran: Vesna film slovi po korektno pripravljenih in podnaslovljenih filmskih kopijah. Menda imate tudi posebno tehniko oziroma stroje za podnaslavljanje?

Bavčar: To kvaliteto še vedno ohranjamo. Je pa res tudi to, da kvaliteta nekaj stane. Ti stroji za podnaslavljanje niso novi, ampak so zaenkrat še vedno najboljše v Jugoslaviji, mislim pa tudi, da dosti boljših niti v Evropi ni. V tujini pravzaprav niti ne uporabljajo veliko teh naprav, ker filme praviloma sinhronizirajo, podnaslavljanje pa ni toliko razširjeno, da bi te naprave posebej razvijali. Naše podnaslavljanje je narejeno na principu jedkanja, medtem ko v Jugoslaviji uporabljajo toplotni tisk, kar pomeni, da fizično, mehnično poškodujejo del traku; in tu je seveda velika razlika. Zato smo tudi precej dražji kot ostali. Pri tem pa ne gre samo za ceno tehnične usluge, ampak tudi za ustrezen prevod, ki prav tako nekaj stane. Pri nas so stalno zaposleni trije prevajalci, ki imajo veliko izkušenj. Film si prej ogledajo, preučijo tudi dolžino trajanja podnaslova, se pravi upoštevajo, kje je potreben daljši, kje krajši prevod.

Okorn: V Jugoslaviji, na Balkanu in v vzhodnoevropskih državah podobnih strojev za podnaslavljanje nimajo. Stroje smo dobili v sodelovanju z Nizozemci, prvega pred petnajstimi leti, drugega pa imamo dvanajst let. Postopek obvaruje filmski trak, saj se na njem mehansko nič ne dela, ampak se samo meri in te mere se kasneje avtomatično prenašajo na stroj za tiskanje. Pred tem se ves film prekrije s posebnim parafinom in v to parafinsko plast se vtisne podnaslov, ki gre v kemično obdelavo, to je jedkanje. Ta postopek je dražji, vendar so naše usluge za 30 in več odstotkov cenejše od npr. francoskega, švicarskega ali švedskega laboratorija. Priznavajo nam, da smo v Evropi konkurenčni.

Bavčar: Toda doma smo približno dvakrat dražji kot ostali. Škoda je, da je zdaj tako prevladalo potrošniško obnašanje, ki se ne ozira veliko na kvaliteto, kar pomeni, da vsi tisti, ki dajo filme podnaslavljeni, gledajo predvsem na nizko ceno, na drugi strani pa tudi ni nobenih zahtev s strani kinematografov po boljših kopijah. Dolgo časa smo se trudili, da bi vsaj v Sloveniji dosegli to, da bi kinematografi zahtevali kvalitetne prevode in kvalitetno tehnično izvedbo. A stvari se niso veliko premaknile, saj

Racman Jaka in njegova klapa, Walt Disney od 1937 do 1956



iz jugoslovanskih distribucij še naprej prihajajo obupno podnaslovljeni filmi. A če za jugoslovanske razmere — iz prej omenjenih razlogov — nismo konkurenčni, pa za tujino smo, in tako zdaj sodelujemo z Madžarsko, čeprav so naše cene dvakrat višje kot pred pol leta. In dejansko nameravamo delati predvsem za izvoz. Tako se že dogovarjamo z Zahodno Nemčijo in Francijo.

Okorn: Rad bi še nekaj dodal. Pri nas se utegne zgoditi to, kar se je npr. v Braziliji in Argentini: tam so zmanjšali število kopij in jih kopirali na slabšem filmskem traku, toda čez leto dni niso imeli več filmov, kopije so bile uničene. V gospodarski stiski, ko se začena varčevati pri kopijah, pri kvaliteti kopij, pri podnaslovih, posreduješ že prvi dan film kot pohabljenca. Prav neverjetno je, ob razvoju, ki omogoča in zahteva, da je predstava v kinu boljša kot na televiziji; pri nas se dogaja, da so filmi bolje pripravljene in podnaslovljene na televiziji in na video kasetah. Nemogoče se je boriti za film v dvoranah s kopijami, ki niso primerne. Očitno so pri nas popustili normativi za predvajanje filma, čeprav jih ni veliko: bistveno je to, da se kopijo dobro čuva in da se zagotovi dobra projekcija. Danes v kinu ni razkošja, edino razkošje je dobra projekcija in dober stol. Že več let si prizadevamo, da bi prišli do stroja za regeneracijo kopij. Ko smo sredstva še imeli in bi stroj lahko kupili, nismo dobili soglasja, češ, da nam ni potreben. Danes o tem niti sanjati ne moremo, saj se v jugoslovanskem merilu ni mogoče dogovoriti za nakup takega stroja.

Žlender: Dejstvo je, da je kultura predvajanja filmov precej nizka, za kar so krivi tako distributerji kot prikazovalci. V kinofikaciji je bilo zelo malo vloženo; s tem ne misim na kinofikacijo takoj po vojni, ko smo v vsak družni dom montirali kino projektorje, in ti projektorji se še danes vrtijo, pa jih nihče več ne obnavlja in tako se uničuje filmski trak, distributerjevo filmsko kopijo. Imamo podatke o tem, koliko kinokabin se letno obnovi v Jugoslaviji, ker vemo, koliko je uvoženih kinoprojektorjev. V zadnjih desetih letih ni bilo nobeno leto več kot trideset novih kabin, vključno z novimi dvoranami; torej 30 novih kabin, medtem ko je v Jugoslaviji kakšnih 1200, 1300 kinodvoran. Ne vem, če je kje tako perfektna tehnika, ki bi vzdržala tolikšno število projekcij, toliko kilometrov filmskega traku kot ga morajo ti stari projektorji. Vsaj nekateri kinematografi imajo kar dobro akumulacijo, pa je ne uporabljajo za to, da bi izboljšali razmere predvajanja, kulturo predvajanja. Dovolj je, če si ogledate dvorane po Sloveniji, pa se boste marsikje začudili, kako da ljudje sploh gredo v kino. In potem se to nadaljuje seveda s slabo kopijo. Tudi pri nas, podobno kot v Južni Ameriki, za kopije uporabljamo Orwo trak, ki je pol cenejši, ki pa devalvira film še preden pride v dvorano. Kupujemo tudi že rabljene kopije, ki jih v tujini ni mogoče uporabljati, ker imajo tam določene standarde. Pri nas takih standardov ni oziroma si jih vsak kinematograf po svoje razlaga.

Na drugi strani — in očitno kljub tej nizki kulturi predvajanja filmov — pa imamo v Jugoslaviji izredno visok obisk filmskih predstav, kar med najvišjimi v svetu, v Evropi pa smo sploh na zelo visokem mestu: letno obišče kinodvorane v Jugoslaviji 70—80 milijonov gledalcev, kar je zavidljiva številka. Ta nivo se ohranja že tam od začetka sedemdesetih let, kljub pojavom videa. Ljubljana ima, denimo, 300.000 prebivalcev, letno pa obišče kino preko 2 milijona gledalcev. Vsaka kinematografija na svetu bi bila s takimi rezultati presrečna.

Ekran: Ali se te slovenske kopije kje hranijo?

Žlender: Samo dokler imamo pravico, to je 4 do 5 let. V tem pogledu smo Slovenci zaspali, v Makedoniji npr. so si uredili svojo kinoteko, medtem ko srbohrvaško jezikovno področje pokriva Jugoslovanska kinoteka. Mi bi recimo v teh štiridesetih letih imeli kaj dati v to slovensko kinoteko, če

bi jo imeli. Dali smo že take pobude — in Komite za kulturo jih je podprl — da bi ustanovili arhiv za te kopije, vendar dalje od te pobude nismo prišli, saj je to povezano s precejšnjimi sredstvi.

Ekran: Zdaj ste, denimo, odkupili Platoon, toda v Jugoslovanski kinoteki bodo imeli samo srbohrvaško kopijo.

Okorn: Po dogovoru s Poslovno skupnostjo Jugoslavije in po mednarodnih pravilih moramo po izteku licence vrniti kopije Jugoslavija filmu. Jugoslovija film je dolžan kopije poslati producentu oziroma prodajalcu filma. To je mednarodni dogovor, seveda pa ne bi bili Jugoslovani, če ne bi imeli kakšne izjeme. Jugoslovija film zadrži eno od kopij, ki je opremljena s srbohrvaškimi podnaslovi.

Ekran: Našteli ste kar nekaj problemov, ki tarejo distribucijo; mar jih je sploh mogoče rešiti in obdržati neko programsko politiko ali razvojno strategijo?

Bavčar: Nekaj naših usmeritev sem že povedal — ostajajo take, kakršne so bile, zlasti glede kvalitete programa, izbora filmov itn. Odprto pa ostaja vprašanje možnosti, da to politiko tudi uresničimo, da realiziramo tiste cilje, ki se v bistvu ne spreminjajo in ne mislim, da bi se morali kaj spreminjati.

Realizacija tega pa ni odvisna samo od nas, ampak od kompleksnih jugoslovanskih razmer, tako poslovnih, deviznih pa tudi organizacijskih. In po mojem bi bilo treba spremeniti določene odnose, ki so se vzpostavili v štiridesetih letih v kinematografiji. Ti namreč niso nikomur več podobni, še najmanj pa ekonomskim zakonitostim.

Problem je cena vstopnice, ki je padala iz raznih razlogov. Prvič zaradi nizke cene filmov, drugič pa zaradi tega, ker se akumulacija, ki se je v kinematografiji nabirala, ni izkoristila za razvoj kinematografije, ampak za vse kaj drugega (za plače, na primer). Dejstvo je, da se je razdelitev akumulacije nesmotrno oblikovala. Mi imamo še zmerom neko rezervo v nizki nabavni ceni tujega filma, ki jo dosežemo tudi zato, ker med jugoslovanskimi distributerji ni medsebojne konkurence, se pravi, da nastopajo kot monopolni kupec, in ker si med sabo ne nabijajo cen, lahko kupijo povprečen film za 20 do 25 tisoč dolarjev, medtem ko ta film njegovim producentom in prodajalcem prinaša milijone dolarjev. V tej nizki nabavni ceni je torej neka rezerva; toda ko mi prodamo ta film kinematografiji, le-ta zadrži 70 % prihodka od vstopnic in ta sredstva nikamor ne investira: letno se obnovita komaj 2 % tehnične opreme, kar pomeni, da rabi kinematograf 50 let, da pride na vrsto.

Kaj vse to pomeni? Ker gre tako velik delež za prikazovanje, ostaja tisti, ki filme izbira in skrbi za program, toliko manj, se pravi da lahko izbere manjše število filmov. To je dejansko posledica teh razmerij, ki vladajo pri nas že več kot 40 let. Očitno jih je težko spremeniti, morda pa bo k temu prispevala prav ta kriza, ki jo bodo tudi kinematografi prej ali slej občutili.

Okorn: Naš filmski svet je potrdil predloge za srednjeročni načrt, po katerem naj bi bili prisotni v jugoslovanskem prostoru s svojim programom v tolikšnem obsegu kot prejšnja leta (tj. s približno 10 odstotki vsega jugoslovanskega programa). Samo s tako poslovno politiko je mogoče oblikovati program po izhodiščih, ki jih imamo zapisane: da po možnosti predstavljamo najboljše filme iz čim več držav, raznolik program, ki bo zadovoljil gledalce. Najbrž vam je znan naš (jugoslovanski) sistem rezervacij, ko si vnaprej zagotavljamo izbor tujih filmov. Z njim oblikujemo okostje bodočega programa za približno tri leta vnaprej. Pri tem imamo veliko težav, ker z ostalimi distribucijami težko sodelujemo, kljub prizadevanjem za bolj usklajeno načrtovanje jugoslovanskega filmskega programa.

Po mojem je velik problem, da na področju kinematografije — tako proizvodnje, posredovanja in prikazovanja ni uveljavljen sistem vrednotenja. Širša družbena skupnost bi morala podpreti tako uveljavljanje kulturne politike, kar bi kasneje imelo tudi temu ustrezne ekonomske rezultate.

Silvan Furlan

Zdenko Vrdlovec (pripravil za objavo)

THE LIVING DAYLIGHTS

Bondovska serija je prav v letu, ko je prižgala svojo petindvajseto svečko, doživela nov razcvet, ki mu je vsaj zaenkrat še preneumno določati kakršenkoli konec. K tej bondovski evforiji, nemara največji sploh, je znatno prispevala predvsem zamenjava Rogerja Moora oz. Seana Conneryja s Timothyjem Daltonom, skratka, pomladitev bondovskih vrst. Mnogi so konec bondovske serije povezovali z iztekanjem življenj obeh velikih interpretov tega lika, Moora in Conneryja, saj se je namreč že zdelo, da bosta oba velika Bonda v tej vlogi nastopala vse tja do smrti. In sploh je problematičnost zadnjih bondovskih filmov (**Octopussy**, **Never Say Never Again**, **View to a Kill**) izhajala neposredno iz naravnost katastrofalnega neskladja med realno biološko starostjo Rogerja Moora (r. leta 1928) oz. Seana Conneryja (r. leta 1930), ki se je odražala na njihovih obrazih, kretnjah in laseh (Sean Connery je bil ob snemanju **Never Say Never Again** že tako plešast, da je moral — tudi zaradi povsem pravnih klavzul, izhajajočih iz pogodbe s Flemingom — nositi lasuljo: Connery je bil sploh prvi igralec v zgodovini filma, ki je moral lasuljo nositi zaradi pravnih razlogov, saj se postarati ni smel!) in akcijsko akrobatiko oz. aerobiko, pa tudi spektakularnostjo, ki jo zahteva bondovski suspens. Še posebej zadnja dva bondovska filma, Moorov **View to a Kill** in Conneryjev **Never Say Never Again**, sta se gibala že „onstran verjetnosti“, tiste temeljne verjetnosti, prek katere naj bi žanr konvergirал s svojimi lastnimi zakoni, kar je kajpada navajalo k mislim o transgresiji bondovskih standardov, supranaturalizaciji žanra, izumiranju bondovske serije ipd.: kompulzijo „verjetnosti“ pa so vse bolj in bolj polnili kaskaderji in dublerji, katerih „skrta prisotnost“ je Mooru oz. Conneryju zreducirala število „velikih planov“, planov sicer rezerviranih za „obraz zvezde“, ki ga pa zdaj nadomaja ni bilo več mogoče priličiti definiciji „velikega plana“. Ostareli, nagubani in utrujeni „obraz zvezde“ namreč ni bil več v skladu z „velikim planom“ žanra, katerega interpretacijo naj bi vodil: „veliki plan“, „obraz zvezde“ in sama žanrska formula niso bili več sinhronizirani, zato so bili „veliki plani“ zreducirani ali pa podeljeni kaki drugi, „gostujoči“ zvezdi. Velika formalna zadrega je imela tudi povsem praktične učinke na vsebino obeh zadnjih filmov. Utrujenost in ostarelost Rogerja Moora v **View to a Kill** lahko odčitamo predvsem v dveh točkah:

1. Bond po Eiffelovem stolpu preganja zakrinkanega morilca; ko zakrinkanemu morilcu ne preostane nič drugega in ko je tako rekoč na vrhu Eiffelovega stolpa že ujet v past, Bondu — na njegovo in naše veliko presenečenje — pobegne s padalom. Bond ostane brez besed, in kako le ne bi, ko pa je v filmu **On Her Majesty's Service** to isto metodo bega uporabil on sam, le da je tam šlo za smukaški skok v prepad, tu pa gre za skok s stolpa vseh stolpov (obakrat je uporaba padala nepričakovana!). Zakrinkani morilec Bondu dobesedno ukrade njegov



lastni „izum“. Kasneje se izkaže, da je zakrinkani morilec pravzaprav ženska, Grace Jones. Še toliko slabše za Moora! Najmanj v dveh smislih: prvič, ker je to ženska, in drugič, ker je to Grace Jones, ženska, ki uteleša elastičnost, gibkost, energičnost ipd., se pravi, vse tisto, zaradi česar smo pripravljeni celo „verjeti“, da je ta akrobatski skok izvedla kar sama, brez dublerke. Bondu je to lahko prineslo le nesrečo, saj skoka vendarle ni izvedla sama, pač pa dubler.

2. Bond se je v prejšnjih filmih potikal po eksotičnih krajih zato, da bi užival v spektakularnih akcijah, v **View to a Kill** pa se klati okrog zgolj zato, da bi z vsakim, ki je to pripravljen početi, filozofiral o umetnosti mikro-čipa. Roger Moore je osterel, dasi ravno naj bi utelešal „večnost“ življenja. Utrujenost in ostarelost Seana Conneryja v **Never Say Never Again** lahko detektiramo prav tako predvsem v dveh točkah:

1. Ker se Connery na vaji, na kateri preizkušajo njegove fizične in ostale sposobnosti, ne izkaže ravno najbolje (mimogrede: na vaji ga celo pokončajo!!), ga njegov šef pošlje v nekakšno podeželsko zdravilišče, kjer naj bi ga ponovno usposobili. Tragičnost, saj iz zdravilišča ne pride nič manj plešast in nič manj gubast. V zdravilišču ga, da bi bila mera polna, neki orjak premetava, kakor se mu pač zljubi, in ko že zre zanesljivo smrti v oči (le kako bi mislili drugače?!), Bond vendarle reagira (!?) in zaluča orjaku v obraz epruveto s svojim urinom. Orjak se pri tem po nesreči natakne na razbitine okenskega stekla in za hip mrtev obstane pokonci: Bond tedaj začudeno pogleda na epruveto in ugotovi, da je bil v njej njegov urin, ali natančneje, Bond še vedno verjame vase, še vedno verjame podobi, ki jo imajo gledalci o njem. Tragično, saj se že v naslednjem trenutku izkaže, da se je orjak napičil na črepinjo: orjak se namreč prekucne naprej in hrbet mu krasijo steklene razbitine. Tragično, saj je umrl povsem po nesreči. Če pa bi že morali tehtati Bondov prispevek k orjakovi smrti, potem bi morali poudariti predvsem dejstvo, da je orjak umrl zaradi „udarca“ v hrbet, kar seveda, če skrajšamo, pomeni, da ga je Bond pokončal zahrbtno. Spet tragično, kajpada za Bonda, za očitno ostarelega Bonda.

2. Indic Bondove utrujenosti in nesposobnosti je tudi zožitev manevrskega prostora, ki so ga v tem filmu dosegli s preformulacijo žanrske formule. Značilni bondovski „odprti“ in prostrani akcijski prostor spektakla so „zaprti“ v ožjo, bolj rigidno in omejeno obliko klasičnega thrillerja, ki ga definira večja „enotnost prostora“, oblikovanega po načelih opresivne, depresivne, klavstrofobične, „hodnikaste“ (horror) arhitektonike, s čimer so Conneryju seveda pripravili ugodnejše pogoje za delo in življenje. Prav ta premestitev žanrskega člana pa kaže na to, da je Connery tako „minimalko“ tudi zares potreboval, kolikor je sploh hotel ugle dati glamour „velikega plana“.

Bond je bil star, prestar. In kaj zdaj? kaj po Mooru in Conneryju, so se spraševali?! Na

dejali so se marsičesa, saj je bilo pri roki več rešitev. Da bi bondovsko serijo prekinili zato, ker sta bila Moore in Connery prestara, se je zdelo vsem katastrofalno. Kaj so imeli še na razpolago? Najprej seveda variacijo te „ukinitve“: Bonda bi v zadnjem filmu „ubili“ (kot nekoč Arthur Conan Doyle Sherlocka Holmesa!) in to bi bondovsko javnost, ki je je kar nekaj, vznemirilo do te mere, da bi zahtevala Bondov „come-back“, ki bi bil kajpada triumfalen. No, v resnici na to ni pomislil nihče, a rešitev je bila kljub vsemu priročna in predvsem možna. Tudi za kak trik s plastično operacijo se niso ogreli: bilo bi preveč banalno spričo dejstva, da smo ta trik videli v soap-operi **Dynasty** in v četrtem delu **Emmanuelle**, ko je Sylvio Kristel zamenjala Mia Nygren. Tudi o tem niso nikoli zares razmišljali, ker pač ni bilo povsem jasno, koga naj bi pravzaprav novi Bond zamenjal/nadomestil, Moora ali Conneryja?! V tej kalni situaciji je bilo edino vprašanje, ali se odločiti za zvezdnika ali pa za kakega manj znanega igralca. James Brolin in Mel Gibson sta kmalu odpadla. V konkurenci sta ostala le še Peirce Brosnan in Timothy Dalton, ko se je že razvedelo, da bo Brosnan prisiljen odpasti, ker je pogodbeno vezan na neko TV serijo. Tako je Brosnan postal zvezda zato, ker mu v bondovsko serijo ni uspelo priti, Timothy Dalton pa zato, ker mu je to uspelo. Dalton je sicer izredno podoben Conneryju in ni razloga, da se ne bi moral čez nekaj let umakniti Brosnanu, ki bi tako postal „drugi“ Roger Moore. Za zdaj je za nagrado lahko igral v filmu **The Fourth Protocol**, ki je narejen po znanem vohunskem thrillerju Fredericka Forsythja. Ta film pa je bil le slaba kompenzacija in morda bo nekoč tudi razlog, da se Brosnan ne bo izmenjeval s Timothyjem Daltonom v vlogi Jamesa Bonda.

Za **The Living Daylights** so vzeli naslov po Flemingovi istoimenski kratki zgodbi (ponavadi objavljena v zbirki novel Octopussy; pri nas je bila objavljena integralna verzija v tedniku Mladina, 23. 10. 1987, št. 36), ki pa je bila prekratka in preveč enostavna, da bi lahko tvorila kako „celoto“ filma. In vendar so jo v filmu uporabili takoj po „teaserju“ (to je tista poantirana zgodbica, ki jo najdemo pred najavno špico), se pravi, z njo so film „uradno“ začeli.

In vendar obstaja med literarno predlogo in med njeno filmsko upodobitvijo bistvena razlika, razlika, ki je v filmu strukturirajoča. Kot je znano, najlepše ljubezenske zgodbe predpostavljajo oviro, mejo ali kaj podobnega. Za ljubezen je torej potrebno nekaj, kar ločuje. In berlinski zid z vsemi svojimi historičnimi, socialnimi, političnimi in ideološkimi podtoni predstavlja prav mejo vseh mej, oviro vseh ovir, zid vseh zidov, ločnico vseh ločnic, razliko vseh razlik, razliko samo. Flemingu je bilo to, kot se zdi, jasno, ko je dogajanje svoje zgodbe postavil na berlinski zid oz. v njegovo najneposrednejšo okolico. Bonda pošljejo na zahodno stran berlinskega zidu, da bi tam iz neke stavbe, iz katere se dobro vidi na vzhodno stran, us-

vino" ni mogla vpisati, če pa se je že, potem se je vedno kot učinek prizadete „subjektivnosti“, polne kriznih blodenj, travm in fantomov.

Dokaz za to, da je „krizna subjektivnost“, v preteklosti obremenjena s fantomi „stvari-na-sebi“, to „stvar-na-sebi“ naposled vendarle racionalizirala in razrešila, lahko vidimo v dejstvu, da zdaj sile, ki nastopajo v imenu „zgodovine“ (MI-6 in KGB ob majhni pomoči CIA), izkoristijo tisti formalni trik („zvižčnost uma“), ki je bil donedavno ekskluzivna apanaža „stvari-na-sebi“, se pravi, da uporabijo trik, na katerega je vedno igrala „stvar-na-sebi“ oz. „konspiracija“: zgodovinske sile namreč prebeglemu KGB-jevcu uprizorijo lažen atentat, se pravi, „celoto“, ki je le del druge „celote“, „fikcijo“, ki postane v hipu „zgodovina“, potemtakem „zgodovino“, ki bo „fikcija“ le toliko časa, dokler jo bo mogoče ponavljati, ne pa tudi razvijati oz. „elaborirati“ ali pa brez ostanka priključiti objektivnosti zgodovinskega toka. Še v **View to a Kill** je svet „stvari-na-sebi“ s pridom izkoriščal „doneske“, „izume“ in „forme“ historičnega sveta predmetnih pojavnosti (npr. skok s padalom), zdaj pa je, kot smo videli, ravno obratno. Neskončni „deli“ in deljive „celote“ racionalizirajo akcijo „stvari-na-sebi“, lahko bi celo rekli, da jo vzamejo v svoje roke, v roke zgodovinskega bloka. To subverzijo lahko zelo plastično ponazorimo z razliko med uvodnimi prizori filma **Never Say Never Again in The Living Daylights**.

Never Say Never Again se začne z Bondovo akcijo: prek številnih trupel prodre v „bazo“ nekih latino-ameriških gverilcev in osvobodijo neko žensko. Toda v trenutku nepozornosti mu ta ženska zasadi nož v hrbet. Že v naslednjem trenutku pa se stvar razjasni: vse skupaj je bila le vaja, nekakšen test Bondovih fizičnih ipd. sposobnosti, čeravno gledalec tega ni vedel. Prav narobe pa v **The Living Daylights** gledalec ves čas ve, da je vse skupaj vaja, zgolj preizkus sposobnosti, simulacija, „fikcija“, ki se ne more spreveriti v „zgodovino“, potemtakem „nedeljiva celota“. In vendar „fikcija“ nenadoma in nepričakovano postane „zgodovina“, „nova“ in deljiva „celota“, saj se izkaže, da — medtem ko sicer vsi streljajo s praznimi naboji — nekdo vendarle strelja s pravimi, da skuša „zgodovina“ v polje „fikcije“/„simulacije“ vdreti na način „stvari-na-sebi“ in da je s tem „celota“, ki je pred našimi očmi, le „del“ drge „celote“. Bond kmalu dojame, da nekaj ni v redu, zato se požene za konspirativcem-likvidatorjem, in že v naslednjem trenutku se znajde v vozilu skupaj z likvidatorjem, v vozilu, ki nekontrolirano drvi navzdol, pri čemer se razume, da Bond in likvidator bijeta krvav boj. V nekem ovinku pa vozilo zdrse v prepad, v globok prepad: razliko med historičnimi protislovji „stvari-na-sebi“, ki so se skušala razrešiti v simuliranih razmerjih zgodovinskega toka, in simuliranimi protislovji zgodovinskega toka, ki so se skušala razrešiti v „kopiji“ (pač vaji!), katere „original“ ni historično nikoli obstajal, odpravi (Aufhebung!) nič drugega kot... Daltonov skok s padalom... Daltonov pobeg v zgodovino.

Marcel Štefančič, jr.

IME ROŽE

THE NAME OF THE ROSE

režija: Jean-Jacques Annaud
scenarij: Andrew Birkin, Gerald Brach, Howard Franklin, Alain Godard po romanu Umberta Ecca
fotografija: Tonino Delli Colli
glasba: James Horner
igrajo: Sean Connery, Christian Slater, Helmut Qualtinger, Elya Baskin, Neue Constantin (ZRN), Cristaldi film (Italija), Films Ariane, Francija, 1986
produkcija:

„Odmislitev“ literarnega dela, po katerem je bil posnet določen film, je za filmsko kritiko načelno najbolj ustreza, ker je veliko dobrih filmov posneto po tako rekoč povsem anonimnih delih. Nekoliko težje je to „odmislitev“ izvesti, kadar gre za splošno znano in veliko brano literarno delo, vendar tudi v tem primeru tak metodološki princip ni nič manj utemeljen. Sicer pa je v bistvu vsak film posnet po svojevrstni literarni predlogi, ki jo predstavlja scenarij, zato filmskega prenosa znanega literarnega dela ne kaže obravnavati nič drugače kot vsak „običajen“ film. Pričujoči zapis o filmu **Ime rože** (angl.-franc.-ital. kopr., scen. in rež. Jean-Jacques Annaud) zato pušča v oklepaju razmerje med filmom in istoimenskim Ecovim bestsellerjem, pri čemer je seveda jasno, da je določen odnos med filmom in literaturo lahko predmet posebne obravnave.

Visoki srednji vek, anonimen samostan v severni Italiji. Brezimnost mesta dogajanja „korespondira“ z brezimnostjo „rože“, ki jo izpostavlja naslov: pripovedovalčev glas na začetku poudari zavestno „umolknitev“ imena samostana, na koncu filma pa pove, da nikoli ni zvedel za ime mlade kmetice, ki ga je kot meniškovega pripravnika „poslila“ v samostanski hlevu, on pa še kot star menih v svoji celici zmeraj sanja o njej. „Roža“ je torej „neznana“, ostaja skrivnost v smislu znane formule „sub rosa“, vendar v kontekstu tega filma lahko predstavlja simbolično aluzijo tako za samostan kot za žensko, saj oboje pomeni specifično „realizacijo“ pekla. Anonimnost je zmeraj precej dvorzna: lahko je nujno zavarovanje zaradi nevarnosti in dragocenosti resnice, lahko pa je tudi preprosta manipulacija v interesu določene klevetniške manipulacije. Možno je seveda še, da je anonimnost tudi sredstvo za razširitev t.i. „umetniške svobode“, kar pomeni, da brezimnost postane opora v konstrukciji metaforične upomenjenosti umetnine. Film **Ime rože** je vsekakor predvsem poskus metafore. V omenjenem samostanu se namreč vrstijo umori menihov, zadevo pa naj bi raziskal angleški frančiškan, nekdanji inkvizitor, s „simptomalnim“ imenom William Baskervillski. Njegova preiskava privede do odkritja, da so se umori

tretil KGB-jevskega ostrostrelca, ki bo skušal — kot poročajo informanti — pokončati nekega KGB-jevskega visokega oficirja, ko bo skušal prebegniti na zahodno stran. Toda Bond kmalu spozna, da je ostrostrelec, ki preži v zapuščeni stavbi na vzhodni strani berlinskega zidu, ženska, oddaljena, nepristopna in uničujoča Dama, najnatančnejši objekt Bondove dvorske ljubezni („Bila je blondinka. Bila je čelista iz orkestra. Verjetno je puško nosila v svojem kovčku. Orkester so najeli, da je kril streljanje.“) V tem smislu je Bond v sklepnem prizoru ne pokonča, temveč le rani: „To dekle ne bo nikoli več ostrostrelka. Verjetno bo izgubila levo roko. Zagotovo pa je izgubila živce za takšno delo. Živo grozo sem izbežal iz nje. Zame je to dovolj.“ KGB-jevec uspešno prebegne.

V filmu ta zgodba sicer ostane prav taka, le da se ne dogaja na berlinskem zidu, temveč na Češkoslovaškem (Bratislava): zgodba se ne dogaja na meji, marveč je sama meja premeščena na točko, v kateri je podvržena procesu nadomeščanja svojega lastnega „neskončnega“ predelovanja. Opustitev berlinskega zidu kot „čiste“ razlike gre z roko v roki z opustitvijo „čiste“, „definitivne“ in „fiksne“ identičnosti-samemu-sebi oz. identitete kot pogoja Bondove „dvorske ljubezni“. V filmu se namreč izkaže, da je ta „zgodba“ v resnici le „zgodba v zgodbi“, pod-množica, ali natančneje, le del neke „druge zgodbe“, v kateri „del“ ne more kar tako postati „nova celota“ in v kateri „zgodovina“ ne more kar neposredno postati „fikcija“, prav narobe pa lahko „fikcija“ zelo hitro in neposredno postane „zgodovina“. Zgodba, ki smo jo opisali zgoraj, se odvrti povsem normalno (Bond se „na prvi pogled“ zalubi v dekle, ustrelji ji v puškino kopito, KGB-jevec uspešno prebegne itd.), toda kmalu se izkaže, da je razlika izvotljena z dvojnimi identitetami: najprej je bilo vse skupaj KGB-jevska spletko (KGB-jevci so hoteli na ta način infiltrirati svojega človeka na zahodno stran, zato so bili v puško ostrostrelke nameščeni prazni naboji, poleg tega pa sta bila KGB-jevec in ostrostrelka goreča ljubimca, Jeroen Krabbe in Maryam D'Abo), se pravi, del druge „celote“ in drugega procesa historizacije; potem pa se izkaže, da je tudi ta „nova celota“ le „fiktivna“ in del druge „celote“ in „zgodovine“ ali natančneje, izkaže se, da je vse skupaj, kar se je odigralo pred nami, vključno s KGB-jevsko optiko historizacije, le del internacionalne spletke, ki jo vodi Joe Don Baker, katerega najtesnejši partner je prav prebegli KGB-jevec, Jeroen Krabbe. In zdaj se — podobno kot v **The Spy Who Loved Me** — Zahod in Vzhod združita, da bi odpravila to, kar moti njuno „čisto“ razmerje, njuno „čisto“ razliko, le da tokrat ta „tretji člen“ nima strukture kantovske „stvari-na-sebi“, izhajajoče iz neprevedljivosti iracionalne monopolne mašine v svet pojavnih predmetnosti, potemtakem tiste „stvari-na-sebi“ („baza“ dr. Noa, Huga, Draxa, Stavra Blofelda itd.), ki jo je bilo treba v polpreteklosti raztreščiti do te mere, da se v „zgodovino“ ni mogla vpisati, če pa se je že, potem se je vedno kot učinek prizadete „subjektivnosti“, polne kriznih blodenj, travm in fantomov.

dogajali zaradi drugega dela Aristotelove **Poetike**, kjer naj bi bilo govora o komediji in smehu. Po mnenju fanatičnega čuvarja samostanske knjižnice mora namreč umreti vsak menih, ki zaide na kakršnokoli sled do te „heretične“ knjige, kajti komedija in smeh pomenita skrajno nevarno popuščanje pred hudičevu zaroto zoper božjo resnobo sveta. „Roža“ je torej lahko tudi — poetika.

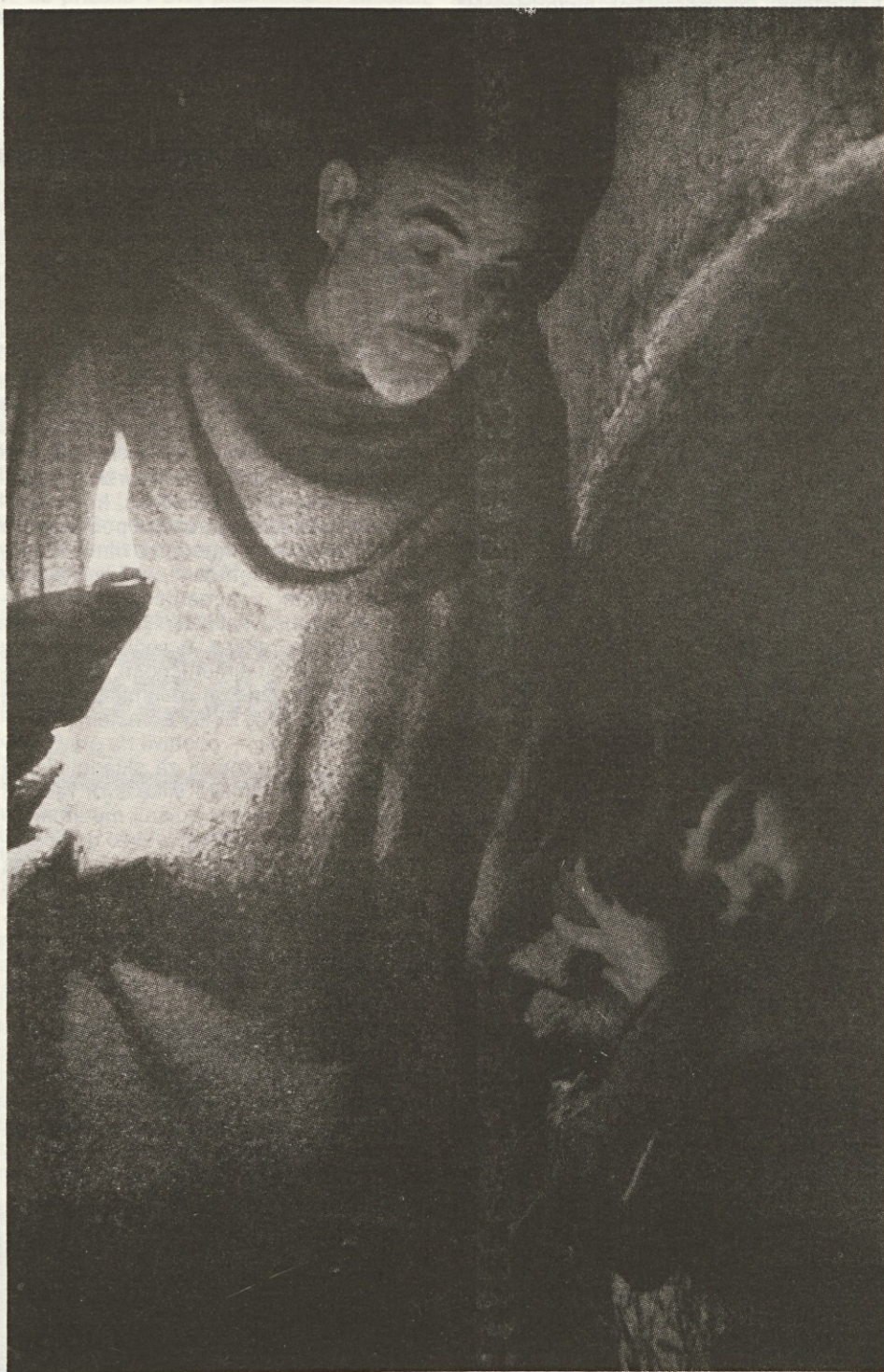
Siže je po svoje vsekakor zanimiv. Gre za prostor neke totalitaristične ideologije, ki je v optiki svojega razkrinkujočega „reverza“ (obrat kot obraz) podložena z zločinom. Kriminalna in kriminogena mašinerija se po imanentni logiki svojega dogajanja sčasoma razraste v perverzni fantazmatični delirij, ki ga udeleženci ne morejo več obvladovati, zato je „apokaliptična“ katastrofa neizbežna. Samostan, ki ga je obsedel „hudič“, z Aristotelovo „komedijo“ vred konča v „revolucionarnem“ požaru; obračuna se udeležijo tudi kmečki „uporniki“, ki voz z glavnim inkvizitorjem porinejo v prepad. Jasno je, da je takšna „fabula“ utemeljena z grško-katoliškim kontekstom, ki ga v določenem smislu zaznamuje obsesija kozmogonično-ontološkega greha. K travmatičnemu kompleksu prispeva tudi dejstvo, da je biblija tako rekoč popolnoma „židovsko delo“, hkrati pa je ravno biblijsko-krščanski kontekst podvrget Žide najbolj strahotnim pregonom. Iz tovrstnih paradoksov rastejo elementi shizoidne dramatičnosti zahodnega mišljenja, kar se med drugim kaže tudi v tem, da se je literatura krimi-trilerjev najbolj razvila prav na področju anglo-ameriškega „puritanizma“, kjer se je po svoje povezala s klasično policijsko „logiko“: nihče ni nedolžen, ljudje se delijo le na razkrite in nerazkrite kriminalce, grešnike.

Film **Ime rože** odpove predvsem v smislu usklajevanja filmskega „realizma“ z metaforično grotesko, in sicer tako, da v njem groteskni elementi s svojo primitivno spektakelsko ekspresivnostjo povsem preglasio tanko „realistično“ osnovo. Nastopa cela tolpa vsiljivo karikiranih lutk, med katerimi sta kolikor toliko normalna človeka le baskervillski preiskovalec in njegov mladi spremljevalec, vendar sta tudi njuna lika brez tehtnejših dimenzij in brez zanimivejšega dramaturškega loka. Vse skupaj je torej malo zanimiva „slikanica“ zunaj globlje dramatične prepričljivosti. Najbrž zlepa ni filma, kjer bi bilo vloženo toliko organizacijskega truda v tako skromen umetniški rezultat. Potemtakem ni čudno, da se zdijo edini alibi filma **Ime rože** — polne blagajne. Mogoče je s tem paradoksalno nakazana politekonomska razsežnost „podzvesti“ patološko deformirane ideologije, ki jo je skušal ilustrirati zadevni film.

Ivo Antič

Film **Ime rože** je pomemben iz vsaj dveh razlogov.

1. Glavno vlogo, torej **Villjema Baskervillskega**, igra **Sean Connery**. Pri tem je značil-



no predvsem to, da je **Connery** obenem tudi „eksluzivni“, „legitimni“ in navsezadnje tudi „prvi“ igravec **Jamesa Bonda**. Pred **Youngovim** filmom **Dr. No** (1962) **Connery** ni bil zvezdnik, ravno obratno, lahko bi celo rekli, da je bil komaj uveljavljeni filmski igravec. Vloga **Jamesa Bonda** ga je lansirala — sicer kakšno leto kasneje — med najboljše plačane igralce. Znano je, da naj bi Bonda po „značilni“ **Broccolijevi** „Verziji“ igral **Cary Grant**, torej eden največjih zvezdnikov, ki pa je ponudbo odklonil oziroma — niti odgovoril ni nanjo, saj je bil ravno takrat v bolnišnici, vendar je kasneje v nekem inter-

vjuju povedal, da bi bilo verjetno zanimivo igrati **Jamesa Bonda**, da pa ravno takrat v resnici ni mogel početi „kaj takega“. O.K., je potegnil v igro tudi **Rogerja Moorea**, ki je takrat slovel kot „Svetnik“, kar pomeni, da je prihajal celo iz podobnega „žanra“, vendar je **Moore** takrat ponudbo še odklonil, kot kaže, zaradi „prezasedenosti“. In vendar je **Broccoli** lansiral **Conneryja** kot „legitimnega“ **Jamesa Bonda**, iz igralca je naredil velikega zvezdnika oziroma: *producent je znorniral zvezdo* ne glede na to, kako „opresivno“ ali „formalno“ je lahko vse skupaj. Vendar ni ostalo samo pri tem. Po tem,

ko je *Broccoli* v resnici „iznašel *Conneryja*, igralca brez „tradicije“ (vsekakor filmske!), se je *Connery* seveda sam „racionaliziral“, postal je veliki zvezdnik. Vendar je prišlo do posebne „preventive“: nobena velika zvezda ne more obstajati brez „realne“ filmske zgodovine, ki je stvar „personalne“, celo „intimne“ zgodovine posamezne zvezde ali zvezdnika. To pa po drugi strani pomeni, da je potrebno *Conneryjevo* vlogo v filmu *The Name of the Rose* razumeti natančno tako, kot jo lahko razumemo: kot „historiziranje“, celo kot „legitimizacijski proces“ pozicije *Jamesa Bonda*, oz. *Seana Conneryja*. Obenem pa gre tudi za to, da lahko pač še enkrat ugotovimo, kako je velika zvezda ali zvezdnik že po definiciji stvar *Bewusstsein* mas-hinerie, in to je v primeru *Conneryja* več kot očitno — namreč *Conneryja* „kot“ *Bonda* in *Villjema Baskervillskega*. Pozicija zvezd je natanko „hegemonia“.

2. V času nemega filma je bilo šest velikih zved, torej *Lillian Gish*, *Mae Marsh*, *Mary Pickford*, *Louise Brooks*, *Renée Falconetti* in *Greta Garbo*, vendar pa je potrebno povedati, da je največja med njimi pač *Lillian Gish*, ena od „*Griffithovih deklet*“. Začelo se je leta 1912 z *An Unseen Enemy*, potem je prišla serija filmov *The Green-Eyed Devil*, *The Battle of the Sexes*, *The Hunchback*, *The Tear That Burned* (1914), potem pa njeni veliki filmi *The Birth of a Nation*, *The Lost House*, *The Lily and the Rose* (1915), *Daphne and the Pirate*, *Flirting with Fate*, *Intolerance* (1916) etc., njen zadnji film pa je *Altmanov A Wedding* (1978). Prek sedemdeset filmov. Vendar pa je značilno nekaj: eden najznačilnejših prizorov v zadnjem *Griffithovem* filmu z *Lillian Gish*, torej *Orphans of the Storm* (1921), je naslednji: *Dorothy Gish* igra slepo *Louise*, kateri pomaga *Henriette*, torej *Lillian Gish*; *Louise* zaradi spletov okoliščin ne more sama opraviti ničesar, in tako ji *Henriette* tudi nabira rože. Čeprav jih *Louise* ne more videti, ji *Henriette* (kot je to pač mogoče videti) podrobno razlaga, za kakšne rože gre. Potem pa pride na vrsto tisti sloviti mednaslov, na katerem piše: „*Rože oddehtijo, vendar ostanejo*.“ Ne glede na to, da lahko gre za aplikativnost „situacije“, pa natanko vemo, da se je s podobnim celo semantično istim pregovorom končal roman *Umberta Eca Il nome della rosa* (1980), torej *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*. To pa je še en dokaz, kako je „literarna“ fikcija navsezadnje stvar „filmske“ fikcije, kar pa po drugi strani pomeni, da je bil roman stransferiran v „realno“ („diegetsko“) okolje, torej „nazaj-v-film“, od koder je tudi prišel. Ne glede na to, kaj je *Eco* v „dodatku“ *Postilla a Il nome della rosa* (1982) pisal prav o tem. Film *The Name of the Rose* je prav zaradi tega popolnoma pravilen film. Če torej oboje povežem: film *The Name of the Rose* „rehabilitira“ natanko „literarno“ fikcijo — in prav zaradi tega je pomemben. Kakšna posebna „rehabilitacija“ (v tem primeru) „filmske“ fikcije pa je v bistvu „prepovedana“, saj bi šlo za „kršenje“ norm, natančneje „interpretativnih“ norm, ki veljajo za „filmsko“ fikcijo. V bistvu pa je *The Name of the Rose* „historizacijski“ film.

kritika

ORLI PRAVICE

LEGAL EAGLES

režija: Ivan Reitman
scenarij: Jim Cash
fotografija: Laszlo Kovacs
glasba: Elmer Bernstein
igrajo: Robert Redford, Debra Winger, Terence Stamp
produkcija: Universal, 1986

Nikakor ni del našega vsakdana, da bi za kak film govorili, da je „simetričen“, saj vendar za izpeljavo scenarijskih zahtev — kakršne koli že so! — po navadi pravimo, da ustrezajo „dramaturški (de)gradaciji“. Svojevrsen paradoks, ki ga spričo nekega zasebnega užitka postavljamo na začetek spisa, v katerem o filmu, ki zanj trdimo, da je „simetričen“, pa je, da je prav glasba v njem „nesimetrična“. Resda drži, da se glasbe, vsaj kadar je tonalna, tradicionalna (in takšna je večina glasbe v filmu), drži kánon simetričnosti, ki jo empirično nahajamo znotraj posamičnih skladb, znotraj forme, toda Elmer Bernstein je to — kot antipod filmu — postavil na glavo. Ne-koč smo ga že označili za skladatelja, ki „obeša znotraj filmske slike svoj radijski sprejemnik“, in s tem skušali metaforično zajeti njegovo metonimično držo do scenarijske gradnje: nikoli se namreč ne ujema z nizanjem „po prizorih“, ne lovi se na „zaporedje sekvenc“, ne naseda „kljukam“, „napetostim“, „šokom“. V našem današnjem filmu ne naseda „simetriji“. Če hočete z drugo optiko: Bernstein je več kot kulis, je tisto na njej.

„Simetrija“ je v *Legal Eagles* travmatično-prehitevajočega značaja, saj povzroči, da si iz zgodbe ustvarjamo pripovedne fantazme, še preden nam film utegne uteči v tisto pozabo, ki je za produktivno fantazmo v mejah normalnega. Filma ne moremo več brati na ravni „teka“, „nizanja“ zgodbe, pred seboj

že med gledanjem nimamo melodramatske razrešitve: problema podarjene slike s posvetilom, ki je zginila, ko so podtaknili požar v hiši (ateljeju) depolu uspešnega slikarja. Ne spremljamo boja odvetnice (Debra Winger) in tožilca (Robert Redford) za pravice in sliko oškodovane klientke (Darryl Hannah). Ko smo slednjič pred epiloškim dejstvom, da nam pritiče izpeljava v slogu televizijskih državno-policijskih nadaljevanj, ko se je suspendirani tožilec primoran po razkriti aferi zateči k improvizacijskim postopkom, je pred nami še vedno fantazma začetka, tistega zaporedja prizorov, ki so „že“ tvorili zgodbo, in znotraj filma ponavadi nimajo vzroka, da bi se tako hitro preobličili v nezavedno. Struktura „simetrije“ *Legal Eagles* teče na ravni pojavnosti takole:

1. ogenj, katastrofični in substancialni element začetka:
- a) zublji požirajo slikarski atelje in okori-stijo galerista
- b) Darryl Hannah (slikarjeva hči) se v (flash-backu) utrujena in zadovoljna oklene postelje; nekaj minut pred nesrečo ji je oče podaril sliko za rojstni dan
- c) spat je šla po stopnicah
2. Robert Redford je javni tožilec
3. ima hčer in ločeno ženo, odvetnica pa je sama
4. Debra Winger je odvetnica
5. ne zna voziti avtomobila
6. odvetnica in tožilec se ujameta v primeru klientke — oškodovanke (Darryl Hannah)
7. odvetnica si tožilca pridobiva z očmi, klientka pa s postavo
8. klientkina ključna izjava: „Prisiljena sem bila lagati, hotela sem več od resnice!“
9. sliko, ki naj bi imela posvetilo, zagledamo pri klientkinem stricu, zbiralcu umetnin
10. pri galeristu Taftu v pisarni zagledamo skulpturo, na katero je zelo navezan
11. klientka Tafta uvede v zgodbo (njuna zveza ni znana)
12. ogenj, akcidentalni element filma ima kultni značaj: klientka tožilcu priredi travmatični „piroperformance“, predstavo afektiranih zubljev



Sredi filma smo, sredi zgodbe, in preseneti nas šolsko izpeljana scenaristična obveznost. Odvetnica gre čez cesto, in taksi jo domala podre. Po zakonitosti dobre zgodbe mora kajpak sesti prav v to vozilo, ki je še malo prej zaviralo. Vožnja teče in teče tudi vse, kar smo v neki pojavnosti že videli:

12. ogenj, akcidentalni element filma ima *subverzivni* značaj:

odvetnica in tožilec družno rešujeta domnevno sliko s posvetilom v depolu in komajda še opazita, da je tam nastavljen peklenški stroj; zadnji hip uideta, ogenj uniči depo

11. klijentka je zraven, ko se Taft *odstrelji* iz zgodbe (*podrobnosti* niso znane)

10. *na domu* galerista Tafta zagledamo tisto skulpturo, ki pa nanjo sploh *ni bil* navezan

9. sliko, ki je imela posvetilo, zagledamo na neki dražbi

8. klijentkina ključna izjava: „Zdaj pa imam, ko sem se toliko lagala!“

7. odvetnica ugotovi, pri čem je, ko so podaljški njenih *oči* pripeti na fotografske objektivne mož *postave*, ki ujamejo tožilca začudenih *oči* flagrante delicto z nosilko lepe *postave*

6. odvetnica in tožilec se ujameta v primeru klijentke-*prevarantke* (Darryl Hannah)

5. primorana je *zvoziti* avto in kar dobro ji gre

4. Debra Winger, nekdanja odvetnica, postane *tožilka*

3. nima več hčere in ločene žene, je *sam* prav tako kakor odvetnica, saj je hčer odpeljala mati

2. Robert Redford, nekdanji javni tožilec, se samo še *brani*

1. ogenj, katastrofični in substancialni element *konca*:

a) zublji požirajo galerijo Taft in okoristijo „*orle pravice*“

b) Darryl Hannah (slikarjeva hči) je v „realnosti“ priklenjena z lisicami *k mizi*; nekaj minut pred požarom jo je tja pripel negativec, ki se je izdajal za policista

c) iz goreče galerije se s parom odvetnica/tožilec oziroma tožilca/odvetnik reši *po* brancusijevski *skulpturi*

Dokaz za tovrstni potek filma je v smeri vožnje taksija, ta je tudi ločnica „simetrične“ gradnje. Pove nam, da je treba gledati film v smeri razrešitve, ki pa obstoji le v „notranjosti“ zgodbe. Pojasnil nam ni treba več iskati v neki prvi polovici, ki je očitno docela zlagana presežena, a jo prav upoštevajoč simetrijo kot tako šele spoznamo. Film je torej „simetralen“ predvsem „na zunaj“ in „za nazaj“, beremo ga lahko tudi nazaj. Imamo tako rekoč dva filma, ki bi ju lahko gledali z minimalnimi dopolnili ločeno drugega od drugega: *fiktivno* „*pirodramo*“, ki bi tekla po zakonih prvega dela in *realno melodramo*, ki jo gledamo skoz prvi del, ta ima „za nas odprte oči“. V tem pogledu je teza, da ne gre le za dva filma, za dve simetrični, piramidalni zaporedji, gre za to, da sta v Legal Eagles posneti *obe* zahtevi scenarija; tisto, kar v „normalni“ pripovedi teče *hkrati*, pokrito in prikrito, se nam tu predoči kot *zaporedje*.

Michel Chion uvrsti to hkratnost „dveh“ zgodb v svoji knjigi Napisati scenarij v poglavje Šahovnica in figure (Elementi scenarija). Tu gre za drugačen šah. Scenaristični šah v Legal Eagles se ne igra na zmago belega/črnega, marveč gre pri njem za to, da bosta črni in beli v hkratnem koncu prignala vsak svoje figure na polja, ki jih je na začetku zasedal nasprotnik, gre za čudno „damo“. S tem „miroljubnim“ šahom je prikazana duhovita nemoč „boja za pravico“, ki se prižene v svoj pesimističen začetek, čeprav nam melodramatski zaključek ponuja optimistično različico. Kar nas moti, je *časovno zaporedje* piramidalnega scenarija, v katerem *ni časa* za tisto bistvo, ki ga zgodba ves čas evocira. Namreč, tržna propaganda je Legal Eagles obljubljala kot sodni proces, toda sodnija je kot zaporedje mučnih sekvenc le „ves čas v zraku“. Čas snemanja sodnih procesov kot takih pa je čas strukturalno drugačnih filmov, naj navedemo le nekaj primerov: **Boomerang** (Elia Kazan, 1947), **The Paradine Case** (Alfred Hitchcock, prav tedaj), **Madeleine** (David Lean, 1949), **A Place in the Sun** (George Stevens, 1951), **Witness for the Prosecution** (Billy Wilder, 1957), **The Trials of Oscar Wilde** (Ken Hughes, 1960), **Judgement at Nuremberg** (Stanley Kramer, 1961), **Town without Pity** (Cottfried Reinhardt, prav tedaj), **Billy Budd** (Peter Ustinov, 1962), **King and Country** (Joseph Losey, 1964), **The Caine Mutiny** (Edward Dmytryk, prav tedaj). „Simetrija“ je v naštetih filmih drugje in zato se bomo z njo ubadali kdaj drugič!

Miha Zadnikar

PODZEMLJE SUBWAY

scenarij
in režija: Luc Besson
fotografija: Carlo Varini
gčasba: Eric Serra
igrajo: Isabelle Adjani, Christopher Lambert, Richard Bohringer
produkcija: Gaumont, 1986

Če je tudi v teoriji umetnostnih zvrsti šele neke s pojavom terminov postmoderno in postmodernizem prišlo tudi do rušenja hard and fast lines oblik in zvrsti, je film kot sedma in v bistvu v horizontu dvajsetega stoletja res umetnost, ki je po svoje pisana oziroma slikana na njegovo kožo, to rušenje vseboval že v samem sebi. V filmu niko-

li ni prišlo do dosledne izrisave meja med žanrskim in nežanrskim, popularnim, trivialnim (in kar je še podobnih izrazov) in umetniškim z visokimi estetskimi kriteriji. Na začetku je šlo enostavno za priznavanje oziroma nepriznavanje pretežno low comedy ali drugačne žanrske usmerjene filmske produkcije, ki je seveda nastajala neodvisno od teh kritičkih in teoretičnih pomislekov in, jasno, tudi umišljenih problematičnosti novega umetniškega medija. Potem je prišlo do postopne diferenciacije filmske produkcije, toda različni avtorski pristopi so obstajali vzporedno, po hierarhično osnovani tipologiji zvrsti, polzvrsti in podzvrsti, ki jo še danes tako rada uporablja npr. literarna veda. V bistvu v tako zasnovani produkciji in distribuciji tipologija nikoli ni imela vodilnejše funkcije. Zaradi dvojnosti npr. želja in zahtev producentov in avtorskih usmeritev scenaristov, režiserjev, tudi igralcev, je prišlo že znotraj žanrske še kako jasno usmerjene klasične holivudske produkcije do posameznih odstopanj od s samim žanrom določene shematike posameznih projektov, toda ta odstopanja v večini primerov niso povzročila rušenja, razpada žanra samega. Če bi se to zgodilo, bi projektu grozil finančni kolaps, za režiserje, scenariste itd. pa seveda konec uspešne kariere. Hollywood bi še enkrat požrl svoje otroke. V bistvu kršenje oziroma rušenje določenih žanrskih pravil predpostavlja korpus vsaj zadostne tradicije, zato niti približno ni naključje, da se je ta proces v radikalni meri izvršil šele znotraj francoskega novega vala v šestdesetih letih, Truffautovih in Godardovih filmov, ki so lahko že brez težav računali z dovolj jasno začrtano tradicijo npr. klasičnega holivudskega pa tudi francoskega filma. Filmi, ki so nastali v okviru novega vala, in pa seveda filmi, ki so jih posneli različni režiserji po pojavitvi novega vala, v bistvu povezujejo dve, recimo jima modernistični oziroma postmodernistični tehniki: tehniko referenc, parafraziranja in večinoma že paradije, ironizacije, lahko tudi zanikanja posameznih „klasičnih filmskih produktov“, in pa tehnike rušenja, destrukcije žanrskih pravil, lahko pa tudi s tem povezane izničitve meja med posameznimi žanri. Truffaut (scenarij) in Godard (režija) v danes že klasičnem filmu novega vala **Do poslednjega diha** travestirata stereotipno ameriško pa tudi francosko produkcijo „policijskega trilerja“, rušita žanr in obenem uporabita tudi tehniko referenc, parafraz. . . Neil Jordan več kot dvajset let kasneje v **Mona Lisi** podobno posname „triler z izrazito nežanrsko namero“ (Marcel Štefančič, Ekran 1,2, 1987). Še dlje gre Niki List v **Müllerjevi pisami**, nagrajeni v Berlinu I. 1986. Parafrazira tradicijo klasičnega „črnega filma“ zlate dobe ameriške kinematografije, „private eye“ ni več detective Marlowe, ampak srednjeevropski Müller, ki se giblje v svetu, vpetem med srednjeevropsko vlemesto, ki to ne more postati, in pa avstrijsko-habsburški kič domovinskega filma, zabavne in narodno zabavne glasbe. Meje med posameznimi žanri so izničene, skupaj z njimi tudi meje med posameznimi kinematografijami, seveda pa rušenje žanrskih pravil postane edina konstanta filma. Luc Besson se stvari loteva precej drugače kot Neil Jordan ali Niki List. V svojem prvem filmu **Poslednje bitka (Le dernier combat)**, se je odločil za „arty varianto“ žanra znanstvene fantastike, torej za zvrst, ki jo je verjetno še najbolj uspešno raziskal Andrej Tarkovski v filmih **Solaris** in **Stalker**. Tudi Bessonov film je postavljen v geografsko in časovno zabrisano prizorišče, ki je stilizira-



no. Znanstveno fantastični žanr je rušen že z neprisotnostjo različnih objektov, ki naj bi ponazarjali tehnicistični svet utopične oziroma antiutopične prihodnosti. Poleg tega manjka to, kar je za ta žanr enako nujno — kakršno koli sporočilo, jasen ideološki diskurz, ki skozi opis prihodnjega orisuje tudi sedanje stanje, tendence v današnjem svetu. Manjka tudi akcija, bodisi klasični prizori vesoljskih odisej, dirk po vesolju, bodisi orwelovska lovljenja in izmikanja junakov računalniško vodenemu sistemu nadziranja in uničevanja kakršne koli drugačnosti individuov. Fantastika Bessonu nudi dovolj že zaradi svoje zabrisanosti, odprtosti za filmske ekskurze, samovoljno raziskavo filmskega medija, šele zaradi tega se lahko razvija tudi zgodba, ki ni primarnega pomena. Slika predhaja zgodbi.

V **Podzemlju (Subway)** se je Besson odločil za manj „arty varianto“. Znanstvene fantastike ni več, fantastičnost je reducirana oziroma ambivalentna. Svet podzemne železnice in njenih prebivalcev je lahko fantastičen ali pa tudi ne. Usmerjenost filma se izkristalizira že na samem začetku. Christophe Lambert prvi po avtocesti, sledijo mu „preganjalci“. Klasičen trilerski prizor, ki je za svojo zvrst na videz čisto primeren, je problematičen zaradi preveč opazne podrobnosti. Bežeči junak se namreč bolj kot z bežanjem ukvarja z izbiro prave kasete, ker ne more najti prave besede, kasete, ki mu niso všeč, meče skozi okno in primerno kolne. Napaka v žanrski shemi je očitna tudi na drugi strani. Zasledovalci so očitno karikirani, stvar je na začetku še videti resna, ko pa se avto ustavi, da bi lahko sledili Lambertu po stopnicah od podzemne železnice, skozi vrata pade eden od zasledovalcev in, ker mu je zaradi hitre vožnje postalo slabo, začne bruhati. Policijski triler že na začetku filma ni več „pravi“ triler, vanj se kasneje vmešajo sestavine drugih žanrov, komedije, ljubezenske melodrame ipd. Meje med posameznimi žanri se porušijo. Kljub temu pa žanr trilerja ostaja v ospredju.

Vzporedno z zgodbo razstreljevalca sefov (Lambert) se odvija tudi zgodba „kotalkarja“ (Jean-Hugues Anglade), ki ga lovi policija v metroju. Parafraza **Do poslednjega diha**, v kateri ameriško arhitektko in kriminalca zamenjata „dama“ iz visoke družbe, ki se je te že naveličala, in junak, ki ni klasičen kriminallec, se konča podobno ambivalentno kot protofilm. Junaka ustrelijo, ampak žanrska shema s tem ni lepo zaključena. Christophe Lambert, zadet od krogle enega od zasledovalcev tik pred koncem filma, namesto da bi mrtev obležal v luži krvi, v bližini „ženske, ki jo je ljubil“, zapoje nekaj taktov s skupino, ki jo je osnoval v podzemlju. Film je končan, konec pa je ambivalenten.

Subway ne razširja polja zanimanja na realnost, ki obstaja izven sveta žanrskih pravil, se pravi družbeno realnost. Besson ne krši horizonta pričakovanja zato, da bi kot Jordan v **Mona Lisi** povedal kaj o realnosti, ki je zunaj shematike žanra. Vprašanje pa je, če samo odklanjanje eksplicitnih interpretacij določenega zgodovinskega trenutka ni že določena misel o stanju sveta v tem trenutku. Če je tako, potem **Subway** postane film o času po moderni; ta čas je v njem prisoten implicitno, kot zgodba filma, ki je v svoji žanrski mešanici pač edina možna zgodba o tej dobi. O realnosti torej po Bessonu na klasičen način **Mona Lise** ni mogoče povedati ničesar; edina možna zgodba je zgodba igre referenc, protofilmov in metafilmov, realnosti in metarealnosti, fikcije

kritika

in metafikcije. Film o podzemlju, trilerjih, melodramah, fascinaciji s podzemljem metroja kot idealnem kvazivesolju in končno tudi film o filmu.

Tomaž Toporišič

KOBRA

COBRA

režija:	George Cosmatos
scenarij:	Sylvester Stallone
fotografija:	Ric Waite
glasba:	Sylvester Levay
igrajo:	Sylvester Stallone, Brigitte Nielsen, Reni Santoni, Andrew Robinson
produkcija:	Cannon, 1986

Mnogo hrupa za nič. Po tem geslu deluje fabulativna mašinerija filma **Kobra** (prod. Cannon 86 — torej podjetje, ki je v zahodnem filmskem svetu v kratkem času naredilo izreden vzpon; da ga vodita moža s „transparentnima“ židovskima imenoma, ne preseneča) v režiji Georgea Cosmatosa. Ta „kosmatinec“ je svoje delo opravil obrtno solidno, pri čemer mu je bil glavna opora Rick White s kamero in posebnimi efekti. Po šundovskem romanu neke ameriške pisateljice je scenarij napisal Sylvester Stallone in odigral glavno vlogo. Ta igralec je eden od prvih žrebcev novega akcijskega filma; njegov „zakasnelo“ pubertetniško postavljajski machizhem deluje predvsem s „faličnimi“ metalci ognja v rokah in s tem vzpostavlja plakadni metaforični „barok“ infantilne sporočilnosti. Po receptu komerci-

alnega darvinizma je pač treba zasvirati na struno „mitološke“ krvoločnosti in kvazierotičnega koketiranja, potem pa razglednice na to temo prodajati z „opravičilom“: tu smo, vaši smo — kar ste hoteli, to imate. Da bo stvar v stilu (stallone v ital. pomeni žrebec), je tudi pravo ime policaja z „posebnimi naloge“ z nadimkom Kobra vsaj v tem „etimološkem“ smislu dokaj značilno: Marion Cobretti (Marion je običajno predvsem žensko ime!). Kobrina so-BORKA je Brigitte Nielsen, ki se v filmu piše Knudsen, sicer pa je v bulvarskem tisku znana tudi kot Stallonejeva bivša žena, ki se ji je ločitev finančno splačala. Ta nordijska plavalaska v filmu predstavlja „angelsko punco“ za razliko od hudičeve variante ženstva, ki nastopa v podobi (temnolase) izdajalske policistke, sicer teroristične vohunke. Tudi Kobrin pomočnik, policaj s priimkom Gonzales, je očitno „rasno problematičen“ — torej je jasno, da se za Reaganovo Ameriko (Kobra ima na steni svoje pisarne plakat z Ronyjevim portretom) kot kvintesenca sodobne zahodne konservativne demokracije bojujejo vsi zavedni in poštene Američani ne glede na svoje poreklo: vsi v njej vidijo svojo možnost za očiščenje in odrešenje v amerikanizmu. Izjeme se seveda zmeraj najdejo, sicer bi bili dobri in pogumni fantje brez pravega „rezona“. Zato se mora Kobra boriti proti anonimni bandi fašistoidnih morilcev, ki hočejo zgraditi nekakšen nov svet „močnih ljudi“, sicer pa se zbirajo na mračnih obredih, med katerimi ritmično telovadico s helebardami.

„Refleksija“ terorizma, ki jo izvede zadevni film, poteka zgolj v povsem ploskovitem smislu razlikovanja „pravičnega“ in „nepravičnega“ terorja. Kobra je netipičen, „bo-



emski“ policaj, antiterorist, ki se proti teroristom bojuje na njihov način (klin se s klinom izbija), se pravi kot komandos, ki ga policija kot svojega uslužbenca zaradi učinkovitosti nekako prenaša, čeprav s svojo (južnjaško, mafijaško) brezobzirnostjo moti njeno demokratično fasado. Ta „spor“ je seveda čista (nonšalantna) afekcija in prozorna manipulacija tako v filozofsko-sociološkem kot v smislu dramaturgije tega filma. Delitev na „pravični“ in „nepravični“ teror je zmeraj po svoje problematična, ker vsak terorist ali anti-terorist (in sploh vsak kriminallec) deluje iz določene pozitivne osmislitve svojega početja; če nič drugega, so za opravičilo „krivične razmere“. Posebno osmislišen dobi terorizem na državnem nivoju; npr. za nacistično ideologijo je bil nemški državni teror sveta dolžnost vsakega zavednega državljana, ker je šlo za odpravo krivičnih meddržavnih razmer. Uzakonjen umor ni več umor, čeprav je v ontološkem smislu čisti umor. Tavtologija morale se najbolj pokaže v optiki „druge strani“, za katero ne veljajo določene ideološko-zakonske utemeljitve.

Najbolj slaven južnoslovanski terorist je nedvomno Gavrilo Princip; bil je „principialni nadangel“, znanilec velikega preroda, nove dobe. Umor nadvojvode Ferdinanda je „zavedno“ ali „nezavedno“ ustrejal vsem, ki so bili vpleteni v balkanske politekonomske igre, vendar tega brez takšnih ali drugačnih zadržkov in kamuflač ni priznal nihče, niti SHS-YU, ki je bila tako rekoč „spočeta“ s Principovim strelom... „Neuradna“ teroristična akcija je izbruh podzvesti, ki ga je najboljše prejel ali slej „potlačiti“ v interesu dobre vzgoje, lepega videza in „splošnih koristi“. Za liberalno-demokratično logiko je zmeraj jasno, da s terorjem ni mogoče „nič doseči“, pri čemer je „nereflektirano“ postavljeno v oklepaj dejstvo, da se vsakega „nenasilja“ drži za roko kakšno „majhno nasilje“. Zanimiv in svež primer za uspešnost ne posebno demokratičnega državnega sistema je Južna Koreja; njen gospodarski vzpon presega japonskega, pri čemer imajo njeni državljani tudi strogo omejene možnosti za potovanje v tujino, čeprav je svoboda potovanja eden od glavnih „reklamnih“ kontrastističnih adutov. Sploh je vprašanje terorizma precej bolj kompleksno, kot so to zmožne priznati različne pragmatične ideologije. Platon je svojo „anti-teroristično“ teorijo države utemeljeval tudi na izgonu pesnikov, ki so bili zanj nekakšni „teroristi“; po biblijskem izročilu je beseda kozmični ustvarjalec, po grški etimologiji pa se pojma „izgovoriti“ in „ubiti“ problematično dotikata (fonéo, fonéuo). „Nisem prišel, da prinesem mir, ampak meč,“ pravi Kristus; v obzorju prakse marksističnega „boja za mir“ so tudi nasilne revolucije in likvidacije; večina azijskih ubijalskih veščin je utemeljena v kontekstu budizma, ki sicer prepoveduje uboj tudi najbolj neznatnega živega bitja; po islamski teologiji ideja džihada ni v neskladju s principom edino pravičnega miroljubnega širjenja islama. Ambivalentnost problematike tero-

rizma sega torej tudi na tako „distancirana“ področja človekove avtorefleksije, kot so filozofija, literatura, religija, itd.

Celoten spekter bivanjske resničnosti je potemtakem, po vsem sodeč, tako prepleten in prežet z določenim „terorizmom“, da je t.i.m. mir pravzaprav „neobstoječ“ ali pa je nekakšno iluzorno, ne povsem normalno stanje. Mogoče se zato pri Slovanih bivanje in bojevanje povezuje z „isto“ besedo (biti), podobno je v angleščini (to be, to beat), v francoščini se dotikata besedi smrt in ljubezen (la mort, l'amour), pa tudi v besedi *ljubiti* je „skrita“ beseda *ubiti*. Generacije, ki niso doživele resnične vojne, se lahko čutijo nekako „ogoljufane“ za to skoraj brutalno, a esencialno bivanjsko izkušnjo in imajo hkrati tudi nekoliko „nečisto vest“ zaradi privilegija miru, ki so jim ga „podarili“ tisti, ki imajo „nečisto vest“ zaradi vsega, kar jih je vojna „naučila“. Zato mnogi „mirnodobniki“ iščejo specifične kompenzacije v filmih ali drugih nadomestnih montažah terorizma, medtem ko njihovi zmagoslavni predniki, ki so jim njihovo zmago „omogočili“ nasprotniki vsaj kot nujen pogoj druge strani, najraje sebe in svoje potomce zazibajo v kakšno „pravljico za lahko noč“, seveda ne da bi pri tem pozabili na budnost glede varovanja doseženega položaja.

Mogoče je zaradi zgoraj nakazanih, danes že povsod in vsestransko razvidnih ambivalentnosti, ki se zdijo nerešljive, policist Kobra tako zelo „flegma“, čeprav živi v vrtincu terorizma. Morda je njegova dvojna „ženska označenost“ (Kobra, Marion) le ironična aluzija na fantazmičnost, iluzornost, imanentno ranljivost in „nepopolnost“ machistične „superiornosti“. Glavni junak krimitrilerja se je torej v eni od smeri od klasičnega genialnega umovalca prek melanholičnega grobijana razvil do primitivne „samoironije“ heroizma. Kobra patološka ležernost „poluradnega“ državnega robota za ubijanje „se pokriva“ (po dialektičnem kontrastu) s patološko vročnostjo glavnega ubijalca iz tolpe podzemskih zarotnikov. Zgovoren naj bi bil tudi Kobrin image: s črnimi naočniki na nosu očitno „evocira“ naočarko; v svojem brlogu, kjer živi sam, si med čiščenjem orožja s škarjami nareže s kričočim napisom poudarjeno pizzo (ital. specialiteto!) in jo potem mehanično (tako rekoč vsega naveličano) prežvekuje. Rabelj in kršilec zakonov, ki ga mora rabelj odstraniti iz človeške družbe, sta si do neke mere podobna, predvsem po tem, da sta oba nekje na obskurnem družbenem robu, četudi je jasno, kdo je vendarle na pravi strani. Kobra useka „kot kobra“, zversko instinktivno, toda še zmeraj „službeno“, v interesu državnega reda, establišmenta, ki se do določene meje prekriva z njegovim lastnim interesom, a ne brez obojestranskih „pridržkov“. Ko Kobra opravi s teroristi, obračuna še s svojim zoprnim policijskim šefom (primaže mu „eno na gobec“), nakar se v dolgi „svečani“ sekvenci z lepoto na motorju odpele „v legendo“. Njegov morebitni „model“ iz jugoslovanskega stripa (Obradović-Kerac: Kobra) vsekakor ni videti tako neprespan,

čeprav ni nič manj aktiven... Z običajnega vidika umetniške kvalitete je film **Kobra** seveda zgolj „kačji strup“ ali „shit“ (v smislu množičnega medijskega mamila za frustrirano mladež v brezperspektivnih podzemljih nešteti „dežel nešteti možnosti“).

Ivo Antič

VELIKA ZMEDA V KITAJSKI ČETRTE

BIG TROUBLE IN LITTLE CHINA

režija:	John Carpenter
scenarij:	Gary Goldman, David Z. Weinstein, W. D. Richter
fotografija:	Dean Cundey
glasba:	John Carpenter, Alan Howarth
igrajo:	Kurt Russell, Kim Cattrall, Dennis Dun, James Hong
produkcija:	20th Century Fox, 1986

V čem je čar in moč računalniškega videa? Računalniški video uvaža v konstrukcijo podobe nov pojem, namreč simulacijo realnosti. Simulacija realnosti pomeni, da lahko karkoli ponazorimo tako natančno, da *naredimo vtis*, kot da je resnično. Če imamo na voljo dovolj zmogljive naprave, je mogoče simulirati kakršnokoli gibanje (kinetične simulacije so posebno učinkovite), situacijo ali transformacijo in uresničiti (v ustreznem



registru) najbolj ubrisano domišljijo. Carpenterjeva Kitajska evocira skrivnostno deželo bengaličnega ognja, lepo, sugestivno, nevarno, hkrati blizu in daleč stran (tovornjak mora le zapeljati v stransko ulico, da pridemo v drug svet). Vljudna imperialna modrost, magija, astralna in bogve kakšna telesa — posumili bi lahko, da imamo opraviti z nečim iz šestdesetih let. Le da so dvajset let kasneje od vseh mističnih svetov (peklov in nebes) ostali samo še pekli. Velika zmeda je v *Carpenterjevi* (mali) Kitajski. Že zaradi izjave „Kitajska je v srcu; kamorkoli grem, je z menoj“, so interpretacije, da gre za rasističen ali protikitajski film, ki slišijo Ciminu (**V zmajevem letu** gre ravno za prevlado ameriškega zakona nad orientalskim — **da Lovca na jelene** niti ne omenimo), za Veliko zmedo neuporabne. Razlika je morda v tem, da Carpenter fantazira na osnovi prostolebdečih etnografskih ali pseudoetnografskih elementov (v naslovu bi prav lahko zapisali *Exotic is beautiful*), Ciminu pa na osnovi tistih elementov moralizira. Preprosto povedano, Carpenter se zabava, Ciminu pa se dela, kot da gre zares. Cinizem prvega ima pomembno teoretsko prednost pred cinizmom drugega, kajti kdor se dela, da gre zares, spregleda, da gre zares, kdor pa se dela, da ne gre zares, priznava ravno to, da gre zares.

Film **Velika zmeda** je po **Temni zvezdi** (kljub vsemu, kar vam tvezijo) najboljša Carpenterjevo delo. Na prvi ravni to pomeni, da je narejeno za uživanje: ob ritmu, kostumih, sceni in igri, ob sijajni uporabi računalniškega videa, ob zabavnih detajlih itd. A to še ni vse.

Hkrati lahko namreč tudi ves čas prepoznavamo bebavi, kot reče Žižek, subjekt tega uživanja v osebi Jacka Burtona, junaka **Velike zmede**. Jack (odlični Kurt Russel) je daleč od sofisticiranosti kakega I Kinga, Tai Čija ali Lao-Ceja („Kaj *Kaj* ne bo prišlo več ven?“), pa še tough guy je bolj po sili. Če sploh pozna kung-fu, ga iz filmov. Jack (ki se mu **Velika zmeda** dogaja) seveda ve, da se takšne stvari ne dogajajo (saj so res samo simulacije stvari, ki si jih je zamislil začet režiser), a prav on je potreben, da se **Velika zmeda** razplete: potrebna je njegova pritlična perspektiva, nevednost, ki jo brez težav prepoznamo. Lo Pan (negativec, čigar prekletstvo je dvojno: da išče *la femme* — Kitajko z zelenimi očmi, ki seveda ne obstoji, kot pove madame v javni hiši. Če pa že, potem se pojavi v ekscesu in seveda s pogubnimi posledicami — in da je že vnaprej, „izvorno“ premagan) takoj ugotovi, da ima opraviti s *frustriranim* junakom.

Ob junaku se znajde histerična novinarka, ki jo tudi brez težav prepoznamo. Ona in Jack sta edina belca v Veliki zmedi in daleč najbolj bebava; to je tudi vse, kar ju druži. Carpenter je v **Veliki zmedi** neznansko nesramen.

Prava uprizoritev simptoma je prihod junakov iz vode (nekje v globini King Trade Company), ko lokalna lepota Tsui Han vsakogar vpraša, kje je *drugi*. Njeno razmerje z Jackom (in obratno) tudi sicer sestoji iz simptomov, povzamemo ga pa lahko kot serijo do konca neuspešnih srečanj. Ne gre torej za to, da bi (kot v romantični komediji) junakinja in junak prav skozi serijo neuspešnih srečanj na koncu „prišla skupaj“, kajti njuna ločenost ostane radikalna, nezašita. Da njunega odnosa ne bi brali „ideološko“, češ da gre za rasno razliko, ampak kot nemožnost *spolnega* razmerja (ki jo rasna diskriminacija na tej ravni prevaja v register, kjer se je mogoče *znesti* nad drugim), Carpenter vzporedno čisto neopa-

zno poveže novinarko z enim od kitajskih junakov — pokaže možnost, da bi nemožnost izstopila v pravi luči.

„Vse je v refleksi“, zatrdi Jack (trikrat ali štirikrat); hkrati pa je zelo neroden in največkrat prepozen. Le v treh situacijah mu refleksi delujejo. V končni rešitvi zapleta; ko sebi in Wang Čiju reši življenje pred drvečim avtomobilom (prizor je posnet na enak način kot let duhov); ko ujame steklenico, ki jo hoče Wang Či razbiti z mečem, pa jo zgolj odbije. Nemara ga tedaj obvladuje in vodi kakšna skrivnostna, dobremu naklonjena sila, ki je blizu izvornemu jajcu, o katerem je govoril Dali (modrecu v filmu je ime Egg)? Nemara je treba prizor, v katerem Wang Či ne more razbiti steklenice, čeprav se kasneje izkaže kot najboljši borec iz hongkongskih filmov, razumeti kot test? Ta dvoumnost, ki odpira neko *zunanjo*, paranoidno perspektivo — tako na film kot dogajanje v njem — je Carpenterjevi filmski konstrukciji vedno blizu.

Izpod prizora, v katerem junaki pred zadnjim bojem nazdravijo Ameriki in ameriški demokraciji ter spijejo čarovni napitek s psihotropnim učinkom, gleda referenca na novo ameriško filmsko domoljubje tipa **Top Gun** ali **Rambo**, se pravi zdravica in priprošnja **Zmagovitemu Redu**. Državotvorno obredje ni nič drugega kot serija magičnih obrazcev (za lingviniste so to seveda *performativi*, kar pa, kot rečejo v paketu kritičnih smrkavcev, ne spremeni stvari — vsekakor ne njenih čudežnih učinkov). Kajti „tako se magija začne: z majhnim“. Konec pa bo, pravi Carpenter precej pesimistično, morda zmaga, a le za koga *drugega* (i morda prav ta element jamči, da gre za film in ne za video igro). Tukaj bo ostalo po starem. Kakor v kinu.

Med ostalimi filmskimi referencami **Velike zmede** — poleg očitnih na hongkongški kung-fu film (s to razliko, da so koreografirani boji sicer dovolj kruti, le da nikjer ni nobene krvi) in „enforcer“ „vigilantski“ film, kot zapišeta M. in Z. Tršar v zadnjem prispevku v Problemih (Eseji, št. 12) Betsellerji (Wang Či ponudi Jacku vlogo Umazanega Harryja, a jo Jack odkloni — gre torej za nekakšno negativno referenco) — je še element grozljivke, ki ga imenujemo po-šok (ko je razplet že mimo in si oddahnemo, da je stvar pri kraju, nas nepripravljene zaloti še enkrat), križan z implicitno tezo samega Carpenterja, da grozljiva *stvar* (the thing v **The Thing** ali — v čisti obliki — norost racionalizma v **Temni zvezdi**, ki jo lahko beremo skupaj s psihiatričnim bolnikom v **Noči čarovnic**, kjer je ta teza izpeljana najbolj konsekvntno) ni nikoli pri kraju, da topo, brutalno vedno znova oživlja, kar daje kruh načrtovalcem nadaljevanj (sequels), politiku in psihoanalitikom. Po-šok se nam v **Veliki zmedi**, če ga beremo strogo žanrsko-funkcionalno, utegne zdeti privlečen za laze, ustrezneje pa ga je brati ironično: po demonu, skoraj-gospodarju veselja, nekakšna tretjerazredna (namreč po svojem statusu), nespretna pošast predstavlja le režiserjevo sklepno interpelativno nesramnost.

Bogdan Lešnik

kritika



PLESALCI ZA PRVO VRSTO

A CHORUS LINE

režija:	Richard Attenborough
scenarij:	Arnold Ichulman po igri Jamesa Kirkwooda in Nicholasa Danteja
fotografija:	Ronnie Taylor
glasba:	Marvin Hamlisch
igrajo:	Michael Douglas, Alyson Reed, Terence Man, Michael Blevins
produkcija:	Embassy Films/Polygram Pictures, 1985

Kaj sešteti, da dobimo osemdeseto leto musicala, ki že davno ni več to? Ni dvoma: tridesetim letom prvega vrhunca musicala „petdeset“, pa nas slednja številka kot tematični eksakt dvakrat ne more pustiti na cedilu lastnega spisa:

1. Za spis je „50“ *izhodišče*, kolikor 50 let v glasbenem tržno-založniškem mehanizmu pomeni konec zakonske zaščite nad avtorskimi pravicami, prehod iz tako rekoč „public remain“ v „public domain“, iz dokse v svobodno odrsko interpretacijo, od naslednikov k nadaljevalcem. Ker pa ta mejna točka 50 let velja le v „klasični“ glasbi ter s filmom in njegovo glasbo nima nikakršne zveze, saj je bil musical vedno „in public



domain“, vedno nosilec odprte, nedogmatične, disperzivirajoče glasbe, jo moramo izrabiti kot simptomatično, da lahko postavimo naslednjo točko.

2. Za spis je „50“ *shodišče*, kolikor moramo iz petdesetih let, ko musical kot „glasbena komedija“ po nekem rojstvu postane „nečist“, „neklasičen“ (gre kajpak za **A Star is Born** Georgea Cukorja iz leta 1954), prebroditi vsa neplodna, nehistorična, nežanrska leta, priti v osemdeseta leta in v njih, ko se kot musical pojavi celo **Top Gun** („komedija glasbenega citata“ kot nov žanr), razglasiti za musical nekaj, kar je to že po svoji formi, po naslovu, po piscu glasbe. Ni drugega dokaza za to. Poleg triade forma (naslov) skladatelj nas kvečjemu še tisto, kar je v njem in kar nas kot dokaz za obstoj musicala v osemdesetih čaka, za dokaz seštevka še obvezuje. Vse drugo so historično dovolj precizirane reči. Ekonomske zahteve občinstva so se dvakrat preko-balile na glavo: če je glasbena komedija v tridesetih letih, v prvem vrhu, z deli Lloydja Bacona, Mervyna LeRoyja, Franka Tuttlea, Busbyja Berkeleyja, Marca Sandricha, torej z deli „predfreedovske“, „predminellijevske“ faze, žanrsko obdelovala oder, studio, manjko kriznih let, je v zatonu, v petdesetih letih, z deli kakih Roberta Quinea ali Howarda Hawksa žanrsko odpovedovala prav zaradi zahtev občinstva po plenerizmu in zaradi spremembe gledalne optike spriči zasičenosti s hladno vojno, Korejo in trdimi hollywoodskimi žanri trilerja/mehkimi hollywoodskimi žanri melodrame. Glasbena komedija (izraz ni problematičen: tudi **Carmen** Georgesa Bizeta je „opéra comique“, pa

ni prav nič smešna, komična; gre kajpak za *komičnost forme*, celo za *formo komičnosti!*) je do osemdesetih let, ko je postala poljubna, celo nezavezujoča glasu, ki poje, nogam, ki plešejo (kot smo videli v **Top Gun**), ohranila tisto najmanj pomembno sestavino, za katero porečemo, da je konstitutanta „režijskega postopka musicala“ — zgodbo s prekinitvami za „vloške“. Kako se skoznjo kaže „režijski postopek musicala“ v filmu, ki se vrti pred nami?

A Chorus Line ima ta režijski specificum na koncu, v kolektivistični gesti, ki v njej Attenborough prikaže tako rekoč *televizijsko interpretacijo*. Kot taka je seveda že v medijski naravi strgana iz filma, pa tudi eksplicitnega, oprijemljivega finala nam ne ponudi. Ni sicer alogična, a tudi logična ne; šestnajst plesalcev, ki smo jih ves čas filma spremljali v individualističnem boju za prestiž prve vrste plesnega zbora, se po izklicani kvantitativni selekciji začne (socialno, biološko, ekspozicijsko) množiti v zrcalnih. Zbor je izničen s še večjim izborom, veščina gest in gibov, ki so si skoz film lastili celo privilegij gradnje zgodbe, pa gledalcu uidejo iz pogleda. „Happy end“ ni to, kar je, ker bi bil izrečen, biti mora viden. Zrcala ta videnja obračajo po svoje, poljбно. Režiser-ska opredelitev do kastracije koraka, ki zaobjame vso koreografsko ujetost v naučeno prav skoz zrcala, pa nam zbrska iz spomina obrat. Claude Lelouch sklene film **Les Uns et les Autres** z *interpretacijo televizije* in to se mu posreči, kot bi porekel Bonitzer, z „intelektualnim“ očesom: filmska kamera na Marsovem polju zarisuje neskončno krožnico in pri tem seka vse kote televizijski

kamer, ki so na sceni vidne, in jih Lelouch kaže v nemarnem, nedelavnem ozadju. Attenboroughovo oko je, saj to obratu pritiče, „fizično“, vse vlaga v *refleks objekta* in nič v *refleks objektivu*, koreografovi kastraciji svobodnega koraka nameni afirmacijo. V Lelouchu Jorge Donn pleše na Ravelov **Bole-ro**, zbor, ki je medtem pod njim, je nepomemben, ni preživel nobene potrditve avdicije (kakršno je óni v **Chorus Line**), pa je vendarle bolje od njega vpisan v scenarij. Gre celo za tehnicistično zamenjavo — Attenboroughov zbor ni več niti gledljiv in se v filmsko „partituro“ vpisuje v spodnji, spremljevalni rubriki „glasba“ in „efekti“, Lelouchov pa, paradoksalno, brez iniciacije avdicije, dobi mestao v rubrikah „scena“ in celo „dialogi“. Še dokaz več, da je za uspeh plesa važna režija in ne tisto, kar je režirano. Ravelova repetitivnost je na režijski strani: kot se spominjamo, krožni travelling in menjajoče se *koncentričnosti ekspozicije* evocirajo v nas *ekspozicijsko koncentracijo*, oder si ogledamo z vseh strani. Pri Attenboroughu oder gleda v nas, ki smo očistiše plesnega koreografa.

Slednje je sicer filmu v čast, saj je koreograf osrednja figura filma, a naj nas nikakor ne zavede, da bi ga kot nosilca „zgodbe“ spustili iz rok, ko navajamo nadaljnje produktivne razlike. Zrcala ne odvrčajo pogleda na način filma podobe, marveč nje-mu zrcalo. Podob je celo preveč in prepovršno so del našega pogleda, še natančneje, v njih smo se ogledovali že ves film. Od Christiana metza vemo, da „zrcalo ne evocira otroštva“ (torej kakšne tipične cinefilne fantazme), „bolj se ukvarja s simbolnim“, tega pa nam režiserski zaves imaginarnemu ne dovoli. Kaj pa na „realni“ ravni? Lelouchov zbor sklene filmsko „zgodbo“ (življenjske poti so združene, so na *izhodišču*) in sodeluje v „zgodovini“ (pleše se v čast OZN), Attenboroughov pa z „zgodbo“ na koncu prekine (življenjske poti so verbalizirane, umanjka pa režijska razrešitev) in bi potrebovali vsaj „zgodovino“ (za umestitev „ubeglega“ scenarija, saj je kolona za avdicijo z „realno“ vpeljavo, ki nad njo vidimo oglaševanje Pulitzerjevega nagajenja za leto 1984, „realno“ prazno *shodišče*).

Prav ta praznost tako „zgodbe“ kot „zgodovine“ pa se nam prikaže polno, ko spoznamo, kakšna zahteva je v **Chorus Line** ples. Med pripovedmi plesalcev — zahteva jih koreograf, ki je v vsakem pogledu, samo v tistem na koncu filma ne, nenavaden — in verbalnim oglasom na začetku filma, ko spostavlja moč besede pomen za film, imamo trk nekega *glasu* in nekega *pogleda*. *Glas* je koreograf, usmerjen je proti odru in ni namenjen nam, temveč plesalcem, *pogled* pa je režiserjev, Attenboroughov, usmerjen je z odra proti položaju koreografa in ga kaže v položaju, ki je podoben introdukciji suspenza iz Hitchcocka, nikakor pa nima zveze z musicalom — Michaela Douglasa, koreografa, vidi pri brlivki, sedečega za mizico sredi parterja, pripravlja se, da bo spregovoril kandidatom. Z odra s *pogledom* režiserja, ki je skoz koreografa namenjen plesalcem in torej spet ne nam, prihaja tišina. Douglas premore poleg *glasu* dva snemalna kota, eden je delni gornji rakurz, zopni širokokotni „pogled“ iz natančne sredine dvorane, ki že vnaprej omogoča nič več in nič manj kot eno vrsto plesalcev, ki bo odgovorila na poziv k pripovedovanju zgodb, ki bi v filmu sicer umanjale. Drugi pa je kót gledalca iz prve vrste parterja, prikazuje pa spet govorno pozicijo, dialoge med odrskim mojstrom in plesalci, je tisto, zaradi česar marsikdo noče sedeti pri bale-

tu tako blizu, je „rojstvo baleta iz duhá mu-ke“, je kót, iz katerega prvič uzremo Njo, ki je nosilka vzporedne zgodbe, zgodbe, ki pa za nas ni več važna, saj pripoveduje o solistični večini in ni primerna za spis o zboru. Ni dvoma, da se glas Michaela Douglasa, ki se iz koreografa prelevi v hagiografa, in pogled Richarda Attenborougha, ki se iz režiserja prelevi v koreografa, srečata tam, kjer se sreča seštevek tridesetih in petdesetih let. Tu kajpak ne gre le preprosto za neka osemdeseta temveč še več, za tisto koreografsko sposobnost režiserjevih tridesetih let, ko so morali za obvladovanje studijskih zahtev stati bolj ali manj na odru in pogledovati proti koreografu, in za tisto hagiografsko sposobnost koreografov petdesetih let, ko so raje iskali „velike zgodbe“, kot da bi rešili enega velikih hollywoodskih žanrov, žanr musicala. Tisto, kar imamo pred očmi, je vedno seštevek. Tokrat je bil na vrsti spodleteli.

Miha Zadnikar

MORA V ULICI BRESTOV, II

A NIGHTMARE
ON ELM STREET,
PART II: FREDDY'S REVENGE

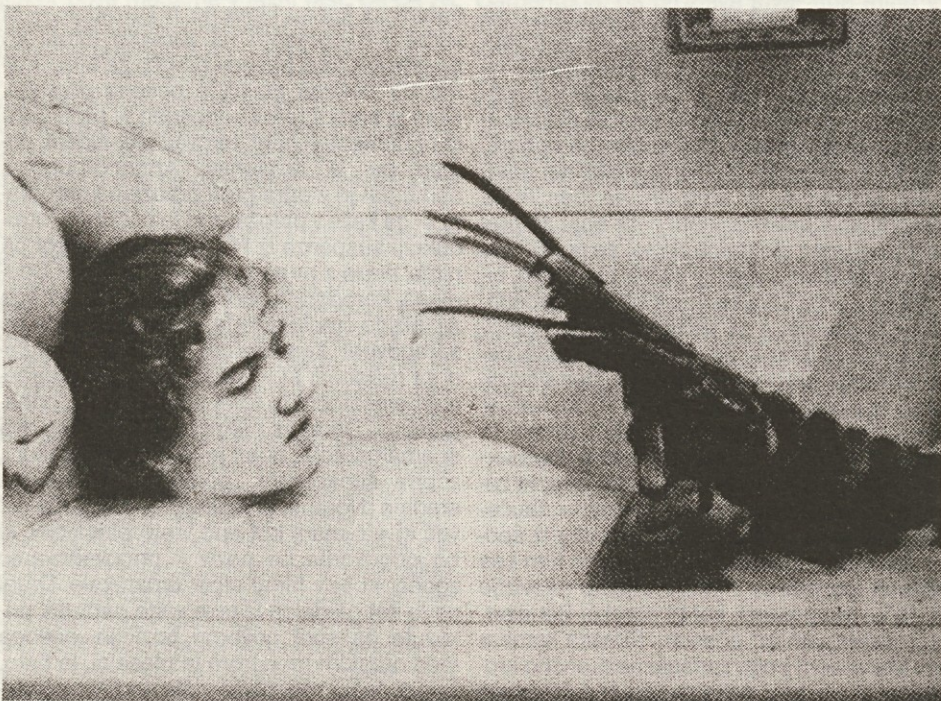
režija: Jack Sholder
scenarij: David Chaskin
fotografija: Jacques Haitkin
glasba: Christopher Young
igrajo: Mark Patton, Kim Myers,
Robert Rusler
produkcija: New Line Cinema, Heron
Communications/Smart Egg
Pic., 1985

„Tradicija“ splatter filmov — ni filmska. V Parizu je stalo gledališče *Théâtre du Grand Guignol*, ki ga je že leta 1899 ustanovil impresrij Max Maurey in prav v tem gledališču so začeli z dajanjem predstav, v katerih so „formalno“ sekali glave in pohabljali glavne junake, ki so jih v teh „abstraktnih“ primerih zamenjale lutke, drugače pa je šlo „za/res“. To, da so v „vlogah“ žrtev nastopa-

kritika

le lutke ni prav nič nenavadnega, saj ima *Guignol* v francoski tradiciji enako „korporativno“ funkcijo kot *Punch* v angleški ali *Kassperl* v nemški tradiciji spektakelske „fikcije“, kakršno lahko pač ponuja lutkovno gledališče. Vendar to ni tako značilno, bolj zanimivo je to, da so v *Théâtre du Grand Guignol* pripravljali praižvedbe dramatizacij takšnih romanov, kot so *Dracula* ali *Frankenstein*, obenem pa tudi priredbe krajših Poeovih novel (*Murders in the Rue Morgue*, *The Tell-Tale Heart*) ali pa izvirnih besedil (*L'Experiment Horrible*), ki so bili pravi block-busterji, skratka, zelo uspešne predstave z neskončnim številom repriz. Potem so pri angleški družbi *Hammer*, sicer nizkopračunski družbi začeli snemati splatter-sequele klasičnih *Universalovih* horror in terror filmov (*Dracula*, *Frankenstein*) iz tridesetih let, s tem da so vanje zintegrirali še določeni splatter-nivo, torej to, da recimo kri ni samo stvar „predmetnosti“, ampak je predvsem stvar surogatne „realnosti“, kar pomeni, da gre za kakršnokoli malefitorično podjetje, ki ni zgolj stvar — še enkrat — „predmetnosti“ (torej spektakelske „fikcije“), ampak stvar „kontekstualizacije“ oziroma inkorporiranosti te „predmetnosti“ v surogatno „realnost“. To, da v filmih na mestu žrtev nastopi lutka — je značilno, seveda pa je to posledica natančno znormirane *grand guignolovske* tradicije, ki so jo prvi zverificirali pač pri *Hammerju* — ne glede na plejado prej omenjenih *Universalovih* filmov in legitimnih sequelov. Iz tega pa izhaja tudi pozicija „repriziranja“: določena „prikazen“ (vampirji, volkodlaki, živali in podobna zalega) ni mrtva vse dotlej, dokler je ne povozi sama „repriza“ — v tem primeru gre torej za racionalizacijo določene pozicije „reprize“. Tako je z „začetkom“ (torej „inicijacijo“ v pošast, se pravi tudi „infekcijo“ v primeru vampirjev) in tudi „koncem“ (torej

„neskončnim masakrom“, ki pripelje do happy enda), ki je vedno stvar „reprize“. Vendar je značilno še nekaj, na kar je bilo sicer že opozorjeno: gre za nizkopračunske filme, kajti značilno je, da morda še noben izmed visokopračunskih (ne samo splatter!) horror filmov ni postal tudi uspešnica, ravno obratno pa so vsi „veliki“ splatter filmi v zadnjem času stvar nizkega proračuna (*Excorsist*, *Halloween*, *Texas Chain Saw Massacre*, *The Night of The Living Dead* etc.). Ti uspešni nizkopračunski filmi so potegnili za sabo tudi veliko število posnemovalcev in ponarejevalcev (tako v Združenih državah kot tudi v Evropi, predvsem v Italiji), za katere je značilno, da niso niti horror niti terror, ampak samo splatter filmi, ki „reducirajo“ kakršnokoli „narativnost“ horror filmov (ukinjajo torej **emisijo malefitoričnih elementov**) in ostajajo samo pri surogatni „realnosti“. Če je pri *Hammerjevih* splatter filmih še ni bilo mogoče pričakovati tudi „predmetnost“ (ki je navsezadnje stvar prej omenjene „narativnosti“!), pa pri sedanjih filmih — recimo tudi pri *Nightmare on Elm Street II* — tega preprosto ni več. Poleg tega je za *Moro* značilno vsaj še nekaj: ne glede na to, da je môra stvar „sanj“, pa si nikakor in v nobenem filmu ne moreš privoščiti nenehnega dokazovanja, kako je transformnost „realnosti“ v „sanje“ nekaj popolnoma običajnega, nekaj, kar ni samo stvar že valoriziranih „transakcij“, ampak tudi „transformacije“ same: „sanje“ tako postanejo izredno partikularni fragment môre, ki dejansko učinkuje samo „spektakelsko“, kot stvar surogatne „realnosti“, torej ne kot „integrativni“, ampak „separativni“ element filmske „fikcije“. Ne glede na to, da gre v *Nightmare* tudi za vse ostale bolj ali manj kredibilne klasične „prikazni“ (zakleti prostori, obsedantnost fizičnega okolja, malevolentnost „abstraktnih narave“, neznostni medčloveški odnosi etc.), pa je ta film slab, slab celo kot splatter film, prav tako ne glede na bolj ali manj uspele F/X „verzime“ ostaja in obstaja samo kot dokaz, da se žanr preprosto ne sme „kršiti“ — recimo že pri tem, da mora splatter filmu obstajati meja med „filmsko“ in „realno“ fikcijo kot norma oziroma kot zakon. Takoj ko je meja enkrat samkrat „kršena“, ni več vrnitve — oziroma lahko gremo samo še v gledališče — in to niti ne v *Théâtre du Grand Guignol*, ampak v kakšno podeželsko gledališče brez „tradicije“.



Tadej Zupančič

ATV TEMELJI TELEVIZIJSKE ORGANIZACIJE

Uvod

Projekt ATV se je začel na pobudo sodelavcev ŠKUC Foruma, programskega združenja društev Študentski kulturni center in ŠKD Forum od 1985. Pobuda je izšla iz želje po boljši opremljenosti studia video sekcije (in s tem boljših pogojev dela); zasnova opreme je vključevala televizijski oddajnik. Projekt pa je dobil precej širše razsežnosti, saj dejansko pomeni nov medij in investicijo, ki zahteva utemeljenost, pa tudi medijsko in gospodarsko strokovnost, ki ju je na področju televizijskega programa v Sloveniji treba šele razviti.

ATV je zastavljena kot medijska in produkcijska enota. Proizvaja televizijski program in stvari, ki ga sestavljajo: oddaje, video, filmske in glasbene izdelke, oblikuje televizijski program ter ga distribuira po televizijskem kanalu. Stranske dejavnosti so založništvo na omenjenih področjih, izobraževanje in svetovanje na področju medijev in organiziranje prireditev za namene televizijskega snemanja.

Pobuda je utemeljena v spoznanjih:

1. da v medijski kulturi Ljubljana ni razvito evropsko mesto, čeprav bi lahko bila. Ena od značilnosti televizijskega medija pa je ta, da povzema, nadgrajuje ali vsaj „prenese“ praktično vse ostale medije. Potem:
 2. da sta razvoj in členitev medijske kulture v interesu tako kulturne produkcije kot javnosti. Prve zato, ker jo spodbujata, na novo ustvarjata in razvijata njeno komunikacijo z občinstvom; druge pa, ker podpirata njeno udeležbo v informacijskih kanalih. Dalje:
 3. da obstojijo potenciali na področju lastne in druge produkcije, ki se povezujejo s televizijskim medijem (video, glasbene, filmske), produkcije, ki se lahko prek medija verificira v širši javnosti (predstave, prireditve), ter potenciali na področjih javnega življenja (pobude, akcije, dogodki), kjer medij prispeva k boljši obveščenosti in večji angažiranosti, od tod pa k adekvatnejšemu odzivu občinstva na predmet obveščanja. In še:
 4. da obstoječi televizijski medij v Sloveniji ne zadovoljuje diferenciranih in heterogenih interesov televizijskih gledalcev. Regionalizacija, ki mehansko prenaša občo shemo na posamezne lokacije, ne zadošča, marveč je potrebno tudi programsko in organizacijsko shemo vsakokrat razviti na osnovi konkretnih dejavnikov: pobud, zahtev naslovnika (občinstva), delovnega interesa na danem področju itd.
- S točko (4) želimo predvsem opozoriti na to, da ni realistično pričakovati kvalitativnih sprememb v programu TV Ljubljana, ki bi izhajale iz nje same, ker se njeni utečeni obrazci le reproducirajo in podpirajo med seboj. Šele projekti kakor ATV — in nemara BTV, CTV, ČTV itd. — torej projekti, ki izhajajo iz samega ustvarjalnega okolja in njegovih interesov, lahko razvijajo nove organizacijske in produkcijske modele. Zato je realistično pričakovati take spremembe v TV Ljubljana šele po izkušnji druge (drugačne) postaje, kakor se je zgodilo v mnogih državah po uvedbi lokalnih televizijskih postaj.

Cilji ATV so medijska in politična kultura, produkcija idej in informacija. A za nas to niso asimptotične usmeritve: k medijski in politični kulturi, ki ju je treba šele izgraditi, k produkciji idej, ki jo je treba sprostiti, k informaciji, ki ni nikoli dovolj popolna in celovita. ... ATV ravno gradi na medijski in politični kulturi — cilj ju je razviti v organizacijsko in programsko shemo. V ATV je vpletenih povsem dovolj idej — cilj je njihova uresničitve. In z informacijo smo naravnost preplavljeni — cilj pa je izvedeti, kaj pravzaprav sporoča.

Projekt ATV ima vse značilnosti akcijske raziskave političnega, kulturnega in medijskega polja: hkrati z njim (se pravi, z nastajanjem novega medija) dokumentiramo meje teh polj in spremembe na njih.

ATV je zastavljena kot križišče interesov, kot v pravem pomenu medij: medij interesov, kakršni se nujno razvijajo v mestu, univerzitetnem, starem, ambicioznem, glavnem itd. ATV je zastavljena kot komunikacijski medij ne prevelikega evropskega mesta.

Hkrati pa je produkcijska enota v mreži produkcijskih enot, ki jo lahko pomaga razviti in ki se nanjo navezuje kot njen člen. To je v osnovi informacijska mreža v splošnem (mediji) in posebnem (informatika) pomenu besede.

S svojim specifičnim programom se umešča med obstoječe medije kot njihova dopolnitev in hkrati kot *novum*, ki jim s svojim nastopom omogoča novo razvrstitev.

Na drugi strani pa se lahko priključi na kabelsko TV mrežo (in razvija dodatne možnosti informacijske mreže), če je ta seveda enotno položena po vsej Ljubljani. Imamo dovolj razvito mikroelektroniko, da bi s primerno organizacijo ta projekt lahko realizirali. Zaporedje ustanavljanja oz. vzpostavljanja v tem primeru ni bistveno: lokalno TV postajo je moč kadarkoli priključiti na kabel. Projekta sta povezana toliko, kolikor se pobude nanašajo na tehnološki razvoj, so hkrati pobude za tehnološki razvoj. Projekti, ki temeljijo na istih tehnoloških osnovah, kličejo eden po drugem.

V gradivu je predstavljena pobuda za lokalno televizijsko postajo ATV. Najprej pa je treba odgovoriti na vprašanje, ali Ljubljana prenese finanč-

ni zalogaj, ki ga ta projekt predstavlja (o tem, da bi ga potrebovala, ali vsaj, da bi ji bil v prid, ne dvomimo).

Na to vprašanje dobivamo trdovraten odgovor: da, v kolikor obstoji neposreden, praktičen interes na strani uporabnikov (interes izvajalca je očiten). Projekt ATV ni zastavljen tako, da bi na neke izvrtenih sredstvih skupnost postavil pred dejstvo, marveč temelji na tem, da je skupnost zanj zainteresirana, in to precej široka skupnost gospodarskih, raziskovalnih in kulturnih subjektov ter tistih, ki nosijo kolektivno ime občinstvo. Z drugimi besedami, projekt ATV je upravičen, v kolikor lahko z njim artikuliramo interese teh subjektov.

Pri tem je zlasti pomemben interes tistih (gospodarskih in drugih) subjektov, ki lahko uporabijo tako studio kot termine za predstavitev in demonstracijo svojih proizvodov ali svojega dela.

Gradivo ponuja rešitve posameznih problemskih sklopov projekta, rešitve, ki so bržkone lahko tudi drugačne. Temelje pobude pa velja le bolje artikulirati, ne odstopiti od njih, kajti prav ti temelji so motor energij, ki so se in se bodo zbrale okrog projekta ATV in zagotavljajo, da bo projekt zares inovacija, kakršno naše kulturne, družbene, ekonomske itd. scene potrebujejo.

Zasnova uredniške politike in programske smernice

Nobena kulturna, torej tudi televizijska produkcija (in res pravzaprav nobena produkcija) ne more zadovoljiti vsega občinstva hkrati. Če to poskuša, je lahko v najboljšem primeru povprečna.

Past povprečja se skriva v sicer legitimnih pričakovanjih vsakega gledalca, da bo program namenjen prav njemu. Ker pa se ta pričakovanja razlikujejo prav po različnih kulturnih interesih in interesnih področjih — že pri posamezniku lahko ugotavljamo protislovne „interesne sfere“, kaj šele v množici — jim lahko ustreže samo več vzporednih, alternativnih, avtonomnih in angažiranih, skratka različnih programov. Ta pričakovanja televizijski medij podpira na tehnološki ravni. ATV je zasnovana kot proizvajalec enega od njih, in sicer na ravni mesta kot urbanega kulturnega sistema, v katerega se po svoji zasnovi vključuje.

Na področju obveščanja, medijske kulture in kulture nasploh pobuda za ATV zastopa tri skupine interesov.

- a) Širi polje diferenciranih pogledov na družbeno in kulturno dogajanje in prispeva k javnosti tega dogajanja (splošni interesi).
- b) ATV bo oddajala na območju mesta Ljubljane in se bo ukvarjala zlasti z zadevami, ki so pomembne za mesto, njegove segmente, tudi njegovo zaledje, prebivalce in televizijske gledalce, posebej tiste, ki sooblikujejo program ATV (situacijski interesi). Te zadeve so splošna kultura, javne prireditve, družbeno življenje in dogajanje, gospodarske informacije itd. Predvidena je takšna organizacija, ki bo o njih hitro, kritično in zainteresirano poroča.
- c) ATV prepozna in spoštuje razlike med interesi, naj gre za kulturne, generacijske ali drugačne razlike, in obsoja vsakršno diskriminacijo na osnovi takšnih razlik (specifični interesi). Postavlja si nalogo, da pri uresničevanju vsakega od teh interesov vlada obzirnost do drugih, pri njihovi verifikaciji in medsebojni konfrontaciji pa kultura dialoga in moč argumenta.

Ob konstrukciji projekta smo naleteli na mnoge „interesne sfere“, tudi protislovne. Jasno je, da ATV ne more uresničevati vseh interesov (tudi pod navedenimi pogoji ne), in se zaradi tega izreka za mlade, refleksivne in argumentabilne programe.

Uredniška politika ATV temelji na načelu pravice do stališča in njegove identitete v okviru samega medija ter na načelu, da stališča koeksistirajo ali le prevladajo — na osnovi razumljivih argumentov — ne pa zavladajo eno nad drugim.

Alternative, ne „alternativnost“

ATV je „alternativna“ v okviru takšnega pojmovanja alternative, ki smo ga razvijali zadnja štiri leta. Zanj bi ob vsakem posameznem realiziranem produktu bil boljši izraz *opcija*, saj pomeni v prvi vrsti možnost izbire (v našem primeru: televizijskega programa), ne pa, denimo, produkcijskega stila ali „nove“ tipologije programa, ki bi ignorirala dolgoletna izkustva v mediju. Obdržati nameravamo vse temeljne televizijske zvrsti in žanre (ki jih obsega že TV Ljubljana) in jim le še kakšno dodati, pač pa jih nameravamo realizirati *kvalitetno, duhovito in samorefleksivno*. Naš namen ni npr. ignorirati zvrst nadaljevanke (ker vemo, da je to „stupidna“, „industrijska“ — tj. „neumetniška“ — zvrst id.) marveč narobe, tudi na tem področju razviti produkcijo, ki bo iz popularne zvrsti potegnila potenciala, ki jih nesporno ima (npr. priložnost za vrsto ustvarjalcev — scenaristov, režiserjev, igralcev itd. — in za različne refleksije mestnega življenja).



Realizacija

Pobudo je najprej sprejelo predsedstvo RK ZSMS. Temelji akcije za nje-
no uresničitev so bili položeni na skupnem sestanku pobudnikov s pred-
stavniki RK, MK in UK ZSMS, Skupščine mesta Ljubljana in mladinskih
medijev (17. januarja 87). Večkrat je bila predstavljena javno, tudi v tisku
(Naši razgledi 6 in Mladina 14, marca in aprila 87), in posebej Mestni kon-
ferenci SZDL (21. aprila 1987). Sprejeli so jo svet za kulturo MK SZDL (27.
marca 87) in predstavniki mestnih DPO in DPS na seji mestne koordinaci-
cije (14. julija 87). Na razgovorih s predstavniki TV Ljubljana (6. in 10. av-
gusta 87) smo oblikovali dogovor o predstavitev pobude, produkcije in
programa ATV na TV Ljubljana pred začetkom oddajanja na lastnem kan-
alu. Pobudo je podprl še sekretariat Tiskovnega sveta RK SZDL (21.
septembra 87).

12. oktobra 1987 sta svet za kulturo in svet za informiranje MK SZDL pre-
diagala predsedstvu MK SZDL, da imenuje iniciativni odbor za realizaci-
jo projekta ATV. Imenovan je bil 28. oktobra.

Zbral je strokovni team, tako na področju ustvarjanja programa kot na
področju tehnološke obdelave oz. produkcije. V tem krogu so sodelavci
video sekcije ŠKUC-Foruma, predstavniki ZSMS, sodelavci RTV Ljublja-
na in mladinskih medijev in drugi kulturni delavci.

Prav nič zapleteni dogovori z nekaterimi tujimi producenti in hišami do-
kazujejo, da je v Evropi mreža produkcije in distribucije televizijskega
programa na podobnih osnovah dobro razvita ter da se v tem pogledu
pobuda za ATV vključuje v evropsko kulturo kot njen aktualni projekt.

Avtorska produkcija

Obstoječa produkcija ATV je okoli 4 ure televizijskega programa, ki ga je
občinstvo videlo kot spremni video program Štafete mladosti v Sloveniji
in je prav za to priložnost narejen na pomlad 1987 s sodelovanjem RK in
UK ZSMS, video sekcije ŠKUC-Forum in TDS Brut včasni produkcijski
enoti ATV. Vsebuje oddajo o ekološki problematiki, oddajo o mladinskih
kulturnih prostorih, oddajo o stanovanjski problematiki in več oddaj s
področja mladinske kulture in množičnih medijev.

Prvo leto se bo produkcija omejila na dokumentacijo in program trajnej-
še kulturne vrednosti (po razpisu za scenarije in realizacijo). Realiziran
program, začetni programski fond ATV, bomo ponudili TV Ljubljana in
drugim TV hišam.

Iz dejavnosti dveh redakcij ŠKUC-Foruma, filmske in video, izhaja lastna
avtorska produkcija (art, spot, eksperiment, animacija, nizkopračun-
ska filmska produkcija), ki jo bomo razvijali naprej predvsem zato, da se
na obeh področjih vzgojijo novi delavci in umetniški in intelektualni prije-
mi. Tudi glasbena dejavnost se s pomočjo video spota in prireditev vklju-
čuje v televizijsko produkcijo.

Domači ali popotni video je enostavna forma informacije in komuniakci-
je. Spodbuja kritičen in refleksiven pogled na okolje in tudi lasten po-
gled. Razvijali ga bomo z izposojjo opreme in vključevanjem dobrih mate-
rialov v progrma.

ATV bo gradila na načelu, da je *poročevalec avtor* informacije, o kateri
poroča. Avtorska pobuda in realizacija na področju informiranja implicira
rata avtorjevo odgovornost za resničnost, točnost in kvaliteto poročanja.

Kulturni programi

Snemali, predvajali in za potrebe snemanja tudi organizirali bomo *prire-
ditve* (gledališče, koncert, performance, recital ipd.), zlasti v Ljubljani, in
predvajali drugo kulturno produkcijo, o kateri se bomo dogovorili z avtor-
ji, producenti, distributerji, kulturnimi hišami (CD, CIDM, gledališča, ope-
ra itd.) in TV Ljubljana.

Predvajali bomo produkcijo, pridobljeno z izmenjavo med producenti ali
televizijskimi hišami. Posebej pa je predviden program arhivskega kina
(videoteke), v katerem bomo predstavljali dostopna filmska dela, doku-
mentarce ipd. v obliki ciklusov ali posamičnih predstavitev.

Razvijali bomo *refleksijo in kritiko* aktualne kulturne produkcije, tako tu-
di kulturne dediščine, ekološke kulture, pa množične (medijske) kulture
itd. („kritiški program“).

ATV je namenjena ljubljanskemu občinstvu, znotraj njega pa posebej
kritični, zainteresirani, razgledani, kulturni, intelektualni in mladi javno-
sti. Ob obstoječih kulturnih, družabnih in medijskih programih je to hkra-
ti tudi najbolj prikrajšana javnost. Tega nam ne dokazuje le splošno nav-
dušenje ob pobudi za ATV, marveč tudi vsakdanje izkustvo.

Informativni programi

Obveščali bomo o relevantnem dogajanju iz javnega življenja, ga analizi-
rali in komentirali („aktualni družbeni program“). Med najpomembnejše

naloge ATV uvrščamo *angažirano raziskovalno novinarstvo*, vendar ob
jasnem razlikovanju med dolžnostmi javne osebe do javnosti in pravica-
mi posameznika do zasebnosti. Raziskovalno novinarstvo nam med dru-
gim pomeni, da informacija in dejstvo nista nujno eno in isto, marveč da
je informacija šele korak k spoznavanju dejstva.
Organizirali bomo *pogovore, diskusije, okrogle mize, komentarje* ipd. o
temah, ki so pomembne za splošno, lokalno ali specifično občinstvo
(„pogovorni program“). Gostje bodo udeleženci aktualnega dogajanja,
strokovnjaki in javne osebe, ki lahko pripomorejo k boljši obveščenosti
in boljšem razumevanju posameznih tem — tudi tiste, katerih mnenja in
ugotovitve se razlikujejo. Vodili pa jih bodo bodisi sodelavci ATV bodisi
povabljeni voditelji in moderatorji.

Ekonomski programi

Ker že investicija, pa tudi delovanje ATV temeljita na interesu gospodar-
skih subjektov, predstavljajo ekonomski programi pomemben element
programa ATV: združeni so v terminu *gospodarski informativni program*,
ekonomsko-propagandni program in *obvestila*. Njihovi „klasični“ funk-
ciji nameravamo dodati še funkciji razvijanja estetskih inovacij in uve-
ljavljanja družbenih pobud (z „reklamnimi“ spoti za varstvo okolja, zašči-
to pred aidsom ipd.).

Posebni programi

Posebni programi so tisti, v katere so namensko vložena sredstva dru-
žbenih subjektov in ki se izvajajo po skupno sprejetih načrtih ter načrtno-
jejo, sprejemajo in ocenjujejo v ustreznih sosvetih. Predvideni posebni
programi so ljubljanska reportaža, mladinski program in študentski pro-
gram. Med posebne programe ne sodijo tisti iz prejšnjih poglavij (avtor-
ska produkcija, kulturni, informativni ali ekonomski programi), kjer bo
vlaganje subjektov oziroma družbenih sredstev omejeno na posamezne
produkte ali oddaje. Dogovori o posebnih programih zadevajo produkci-
jo programa in termine ATV.

Ljubljanska reportaža bo pokrivala ožjo problematiko mesta in zaledja
(komunale, urbanizma ipd.), seje družbenih organizacij, mestnih in dru-
gih organov, informirala bo o projektih, ki se pripravljajo ali izvajajo v me-
stu itd.

Srednješolska populacija oziroma populacija te starosti predstavlja po-

memben segment mestne populacije. *Mladinski program* bodo realizirali
tisti, ki temu segmentu pripadajo, sami, na način domačega/popotnega
videa, a tudi v drugih produkcijskih oblikah in v sodelovanju z mladinski-
mi mediji.

Na področju, ki ga pokriva ATV (univerzitetno mesto), so pomembni tudi
interesi, ki se bodo realizirali v *študentskem programu*. Vodilo ga bo štu-
dentsko uredništvo.

S pomočjo Univerze lahko vpeljemo še *znanstveni program* — razdelimo
ga ohlapno na družboslovne, humanistične, politehnične in naravoslov-
ne teme.

Predvidene količine programa

Pri polnem zagonu predvidevamo naslednji dnevni program:

1. glasbeni program	100 min
2. pogovorni program	60 min
3. aktualni družbeni program	30 min
4. kritiški program	30 min
5. ljubljanska reportaža	30 min
6. mladinski program	30 min
7. študentski program	30 min
8. EPP	30 min
9. obvestila	30 min
10. napovedi	30 min
11. filmski program	25 min
12. video program	25 min
13. kulturne prireditve	20 min
14. gospodarski inf. program	15 min
15. domači/popotni video	10 min

V te količine so šteti programi, pridobljeni z izmenjavo, in ponovitve. Pred-
videnih je povprečno 1/3 ponovitev za to primernih oddaj (razen glasbe-
nega programa, kjer je predvidenih ponovitev 5). Skupaj je programa ATV
v razviti obliki (1991) za okoli 8 ur dnevno. Pred tem pa (1989) 8 ur teden-
sko in (1990) 4 ure dnevno. Termini so seveda združljivi v daljšem časov-
nem obdobju (denimo filmski program 3 ure tedensko ipd.), razmerja pa
se lahko spreminjajo glede na produkcijske možnosti in dostopnost ma-
terialov.

Tehnologija

Tehnologija, za katero se odločamo, bo omogočala vse ravni produkcije
(in zlasti montaže): od nizkopračunske 1/2" (VHS) do formata 1". Ni raz-
zloga, da bi izključevali cenejšo tehnologijo, ker bo s tem možno proizve-
sti več programa ob kvaliteti slike najmanj na ravni video-rekorderja, zla-
sti pa vzgojiti domače znanje in spretnosti na področju medija. Tip pro-
dukcije, kakršen je domači ali popotni video, naravnost zahteva cenejšo
tehnologijo (1/2" ali 1/4" oz. V-8). V vsakem primeru nameravamo prilago-
diti tehnologijo vrsti in potrebam produkcije.

Radiodifuzija

ATV je dragocena pobuda tudi zaradi svojega položaja in vloge v obsto-
ječem sistemu javnega (radiodifuznega) obveščanja. S seboj prinaša ne-
kaj spodbud, ki naj premaknejo ta sistem v smeri medijskih in program-
skih inovacij razvitega sveta.

Kar se tiče radiodifuzije (distribucije signala), obstojita variantni rešitvi:
prikluček na osrednjo mrežo ali lasten oddajnik. Lastni oddajnik je na
prvi pogled manj racionalna rešitev, ker ne izkoristi obstoječe infrastruk-
ture. Po drugi strani pa je premisleka vredna ravno perspektivnost obsto-
ječe radiodifuzne infrastrukture, na katero bi se navezala ATV. Najprej je
treba ugotoviti:

— ali bo RTV potrebovala dodatno opremo za distribucijo signala ATV,
vrednost te opreme in delež televizijske naročnine pri njeni nabavi in ak-
tivaciji;

— položaj in možnosti lokalnih televizijskih postaj v potekajočih inve-
sticijskih načrtih radiodifuzne mreže; racionalnost teh načrtov;

— možnosti za oblikovanje kabelske in informatiške mreže (z vključitvi-
jo PTT Ljubljana in drugih organizacij).

ATV bo oddajala na lastnem kanalu. O frekvenci in načinu oddajanja se
bomo dogovorili s pristojnimi organi; seveda v okviru tehnologije in upo-
števaje obstoječo zasedenost. Mednarodni (ženevski) dogovori o fre-
kvencah mestne televizijske postaje ne zadevajo, pač pa mora biti fre-
kvenca usklajena s TV Ljubljana, in sicer iz istega razloga: za nemoten
sprejem enega in drugega signala.

ATV in RTV radiodifuzijo (če se realizira ta varianta) bi povezoval kabel;
tako bi RTV radiodifuzija lahko neposredno vključevala dogovorjene pro-
grame TVL v program ATV ali obratno, ATV pa bi sprejemal programe, ki
so kot informacija namenjeni vsem televizijskim hišam. RTV bi v tem pri-
meru funkcionirala kot centrala, ki bi jo lahko s pridom uporabljale vse
lokalne televizijske postaje.

ATV v ustanavljanju

Ime organizacije je „Televizijska organizacija ATV v ustanavljanju“. Ustanovitelj je Mestna konferenca SZDL, v aktu o ustanovitvi pa so po-

sebej opredeljene vloge Univerzitetne in Mestne konference ZSMS v Ljubljani in mesta Ljubljane: MK ZSMS zagotavlja vpliv mladinskih interesov v Ljubljani, UZK ZSMS vpliv ljubljanske univerze, zlasti visokošolskih organizacij, ki se povezujejo z ATV, mesto pa svoje interese prek ustreznega organa mestne skupščine. Pobude in interese javnosti na območju oddajanja usklajuje ustanovitelj. Razlogi za organizacijo „v ustanavljanju“ so, da bo mogoče natančno urediti (z ustanovnim aktom) razmerja med subjekti, udeleženi v ustanovitvi, organizacijo graditi postopoma in realizirati vse elemente elaborata o družbeni in tehnično-ekonomski upravičenosti Televizijske organizacije ATV.

Terminski načrt

1986: leto geneze

Jeseni se sestavi in prične delovati delovna skupina za pripravo in predstavitev pobude, ki deluje pri RK ZSMS.

1987: leto artikulacije

Po naročilu ustanovitelja iniciativna skupina do jeseni izdela pravni elaborat in elaborat o družbeni in tehničnoekonomski upravičenosti organizacije ATV. Pobuda se verificira v javni razpravi. MK SZDL ustanovi iniciativni odbor, čigar osnovne naloge so zagotoviti vire financiranja in razviti načrt ustanavljanja.

Decembra ustanovitelj oblikuje svet ATV in sprejme akt o ustanovitvi organizacije ATV v ustanavljanju. Ko so zagotovljena sredstva, se investicija prijavi na SDK.

Produkcija 1987/1988

S sredstvi RK ZSMS in UK ZSMS sodelavci ŠKUC-Foruma in TDS Brut ustvarijo prvo dokumentarno in umetniško produkcijo ATV, predvideno za program ATV. V okviru video sekcije ŠKUC-Forum se oblikuje začasna produkcijska enota ATV (za vsa produkcijska področja). Sodelavci se zberejo na osnovi razpisov za scenarije in dogovorov o faznem sodelovanju.

1988: leto investicije

Do poletja se sklenejo pogodbe z dobavitelji opreme in za adaptacijska dela, transport in montažo opreme (do zaključka del). Opravljeni so dogovori o rešitvi prostorske problematike CIDM v mestu. UK ZSMS in MK ZSMS namenita 3. nadstropje stavbe na Kersnikovi 4 Televizijski organizaciji ATV.

Poleti se izvedejo adaptacijska dela in položi kabel do RTV.

Jeseni se dobavi in montira opremo in opravi tehnični pregled.

Pozimi sledi priključek na RTV radiodifuzijo oziroma nabava in instalacija oddajnika kot zadnje postavke v seznamu potrebne opreme in 1. decembra prične poskusno oddajanje.

1989: leto iniciacije

Oblikujejo se vsa uredništva in službe; imenujejo se uredniki in vodje služb.

Poskusni program 7 ali 8 ur tedensko. Produkcija po načrtu.

1990: leto finalizacije

Do jeseni se personalna zasedba dopolni do potrebne.

1. decembra ustanovitelj sprejme akt o ustanovitvi Televizijske organizacije ATV.

Poskusni program do 1. decembra 3 ali 4 ure dnevno. Produkcija po načrtu.

Od 1. decembra ATV oddaja reden program 7 ali 8 ur dnevno.

Shema ATV v ustanavljanju

Uredniške enote (produkcija in program):

video

filmsko

glasbeno

aktualno družbeno

kritiško

študentsko

mladinsko

ljubljsko

studijsko („desk“)

Studijska enota (oprema in vzdrževanje):

terensko snemanje

montaža (video studio)

TV studio

oddajanje

Med uredniškimi in studijsko enoto se sestavljajo teami:

študijski (dežurni)

produkcijski

terenski

Službe:

razvoj (tehnologija, software, izobraževalna dejavnost)

ekonomat (ekonomski program)

tajništvo (administracija, public relations)

Organi:

svet ATV

avtorski kolegij

sosvet (v dogovorjenih uredništvih)

zbor delavcev

upravni odbor:

glavni ur. / odgovorni ur. / direktor studija / glavni producent

Osebe in izobrazbena struktura

Organizacija bo potrebno osebe (okoli 50 ljudi) zaposlovala postopoma in po potrebah; sodelavci se preizkusijo pri delu in zaposlijo po učinkovi-

kritika



tosti. Ni potrebno, da so ob koncu statusa „v ustanavljanju“ v rednem delovnem razmerju, marveč so lahko še dalje zunanji ali honorarni sodelavci, zlasti tisti s statusom samostojnih kulturnih delavcev, čigar pridobivanje bo ATV spodbujala. V rednem delovnem razmerju predvidevamo le tiste, ki brez tega in njihove stalne navzočnosti ATV ne bi mogla učinkovito delovati. Okoli 20 sodelavcev ima lahko status samostojnih kulturnih delavcev. Poleg tega so nekatera dela združljiva. Predvidena struktura zaposlitev je povezana tako z deli kot z osebami; potrebna personalna struktura je odvisna od konkretne sposobnosti osebja. Čas ustanavljanja, 4 leta, je obdobje, v katerem se vzgoji generacija. Na eni strani se bodo gradile izkušnje sodelavcev, na drugi pa bi lahko štipendirali strokovno osebje. V poštev pridejo fakultete in šole, ki usposablajo delavce za sam medij: štipendija za snemalca (ADU v Beogradu), novinarja (FSPN) in studijskega tehnika/montažista (FNT ali druga ustrežna šola).

Investicija

Investicijo (1,45 milijarde po cenah avgusta 1987) sestavljajo terenska snemalna oprema, montažna-video oprema, v kateri so zastopane vse produkcijske (montažne) kategorije, in televizijski studio, v katerem se izvaja studijsko snemanje in oddajenje v živo, z opremo, ki posreduje signal v distribucijo. Vanjo ni vključena sama distribucija signala.

Realizirajo jo odkup terminov ATV za štiri leta — programskega časa s strani gospodarstva, mesta, MK ZSMS in UK ZSMS, s strani FSPN in AGRFT pa tudi časa uporabe studija — in subvencije RSS, KSS in LKS: — Gospodarski subjekti odkupijo termine ekonomskega programa, porazdeljene na štiri leta.

- z izdelavo naročenih spotov,
- z izdelavo naročenih oddaj,
- z objavljanjem lokalnih in drugih obvestil,
- z oddajanjem opreme.

Posebej se bodo financirale produkcija ljubljanske reportaže (mesto), produkcija mladinskega programa (MK ZSMS), produkcija študentskega programa (UK ZSMS) in avtorska produkcija (subvencije LKS in KSS).

ATV se vključuje v redni program RIS in RSS z vlaganjem v tehnološki razvoj, razvoj znanja in amortizacijo tistega dela opreme, ki bo na razpolago za učni proces.

Dodatek k poglavju o radiodifuziji (1986)

RTV radiodifuzija bi se v sodelovanju s PTT lahko razširila na kabelsko radiodifuzno mrežo (KTV), ki bi imela poleg civilizacijskih tudi gospodarske učinke. ATV se zavzema za to, da bi bila v Ljubljani (po celem mestu) čimprej položena KTV, da se bo lahko nanjo priključila kot eden njenih programov.

Argumenti za KTV:

- televizijski in radijski signali se izboljšajo do popolnosti,
- grodje anten izgine s streh,
- vpeljati je mogoče satelitske programe, programe sosednih dežel, ostale jugoslovanske programe, lokalne programe in interaktivne projekte z informatiškimi sistemi. Preveriti je treba možnosti, ki jih nakazuje kabelska mreža kot informatiška mreža.

Hkrati pa je medij, ki nas neposredno poveže z evropsko kulturo. Ni potrebno verjeti, da je tisto, kar sprejemamo s televizijskih satelitov, že tudi vsa evropska kultura. Je pa informacija o tej kulturi in ob njej smo na tekočem, če že ne s kulturo, vsaj z njeno zgodovino.

Drugače kot v Ameriki, kjer naročnik po telefonskem kablu sprejema le postajo, ki jo naroči, so se v Evropi uveljavile neodvisne mreže (koaksialnega kabla, po katerem naročnik sprejema vse, kar je mreža sposobna posredovati.

KTV je najprej to, kar pove ime: sprejemnik je s kablom priključen na oddajnik (oziroma oddajno postajo). Zameetek KTV je že napeljava od antene k sprejemniku ali več sprejemnikom, kakor v večini stanovanjskih blokov. Tudi krožnik za sprejem satelitskih signalov ni več posebno drag (2.500 DM) in ga lahko kupimo v trgovini.

Srce kabelskega ožilja je oddajna postaja ali centrala, ki ima nalogo, da posreduje vse programe, ki jih zagotovi. Po pravilu je sprejem televizijskih postaj s satelitov zastonj — podjetje Kabel Televisie Amsterdam je celo doseglo, da sta največji in najbolj komercialni satelitski televizijski postaji (Sky Channel in tedanji Music Box, sedaj Super Channel) plačala *njej* za uslugo, da distribuira njihov signal. Postaji živita od reklam in sta zainteresirani za čimvečji domet, čimvečje občinstvo. Svoj ogromen kulturni domet gradita sicer na ponavljanju in standardiziranih, a hkrati kvalitativno močno nihajočih programih (to dejstvo je pač posledica časovne lakote medija, ki zahteva ogromno produkcijo), zato pa ima sistem, ki ga podpirata, precejšnjo sposobnost samoregulacije. Omenjeno podjetje KTA prav z njuno pomočjo lahko vzdržuje svoj lokalni kanal. Nekaterе postaje oddajajo kodiran signal; za te primere mora KTV omogočiti distribucijo dekodejev individualnim sprejemnikom. V najem jih dajejo same postaje.

Po kablu je sprejem UKV stereofonskih radijskih programov odličen, potrebna kapaciteta kabla pa minimalna.

Sodeč po interesu, ki se je pokazal ob prvih mrežah, je gospodarska naložba upravičena. Ta naložba za ustanovitelja pomeni tudi naložbo v lasten razvojni program.

Najbolj logična in ekonomična enota KTV je mesto. Logična, ker temelji na mestu kot kulturno-socialni, pa tudi upravni enoti (za organizacijo komunalnih storitev pri polaganju mreže). Najgospodarnejša enota pa je iz preprostega razloga, tako rekoč po aritmetičnem izračunu: če bo KTV realizirala vsaka krajevna skupnost, bodo vse lovile iste programe in zadeva bo za naročnika dražja (do interaktivnih oziroma informatiških projektov pa sploh ne bo moglo priti), mestna KTV pa lahko posreduje tolikokrat več programov, kolikor je krajevnih skupnosti ter lahko vlaga v izboljšave, dopolnitve in omrežne postaje.

KTV pomeni infrastrukturo, ki s prenašanjem RTV signalov še ne izčrpa svojih možnosti. Tehnologija posredovanja podatkov po kablu na način računalniško krmiljenega video-teksta je že prav preprosta; v sodelovanju z računalniškimi tehnologi (Jožef Štefan) in zainteresiranimi gospodarskimi subjekti pa bi lahko razvili pravo informatiško mrežo — za povezavo domačih in osebnih računalnikov, za trgovino in kupca koristne povezave, za poslovne informacije in tudi poslovne ukrepe, uvedbo in uporabo programskih paketov itd.

KTV bi lahko ustanovile RTV, PTT in ustreznι organ Skupščine mesta Ljubljana kot organizacijo, ki združuje radiodifuzno, informatiško in komunalno dejavnost. Skrbela bi za napeljavo, vzdrževanje in širjenje omrežja in kvalitetno posredovanje programov. za razvoj interaktivnih projektov, obveščanje naročnikov o programih, navodilih za uporabo informatiških povezav in druga vsebinska vprašanja bi skrbeli svet in ustrezne službe KTV.

Ob koncu leta 1987 je treba dodati, da razvoj nezadržno podira koncepte, ki so bili še včeraj temeljni v distribuciji radijskih in televizijskih signalov. Po letu 1991, napovedujejo, bosta zastareli tako atmosferska kot kabelska radiodifuzija. Signal s satelita bo po tej napovedi postal del gospodinjstva; krožnik bo majhen in cenen (stal bo manj kot 200 US\$) in sprejem bo kvalitetnejši kot po kablu. Digitaliziran video in radijski signal se tudi v Evropi špet zbližuje s (prav tako digitaliziranim) telefonskim in s tem PTT organizacijam vrača pomembno mesto v svoji distribuciji. Zараditelevizijskega signala visoke ločljivosti (HDTV) pa bodo prej ali slej zastareli tudi vsi današnji televizorji.

Bogdan Lešnik

Ustvarjanje prihodka

Prodaja avtorske produkcije se bo izvajala v glavnem na domačem tržišču, jugoslovanskim televizijskim hišam. Tržišče programov se bo z večjimi zahtevami gledalcev po zanimivi, novi in aktualni produkciji zanesljivo zgolj večalo.

Možen je tudi izvoz televizijskega programa, po katerem zaradi potreb po programih in nenehnega oddajanja vlada veliko povpraševanje. Spodnja vrednost televizijskega programa se v Evropi giblje med 25 in 50 DM na minuto. Vendar bo ATV bolj izkoristila neko drugo prakso, značilno prav za majhne evropske televizijske hiše in producente: izmenjavo programov.

Razen s prodajo produkcije in programa bo ATV ustvarjala prihodek še:

- z nadaljnjo prodajo terminov,

MEDIJI, DRUŽINA, PREOBLAČENJE...

Festival in mediji (televizija)

Še vedno velja stara resnica, da je cannski festival ne samo francosko, ampak kar svetovno filmsko središče. To pa predvsem v pogledu promocije filma, tako cinefilske-kritične kakor tudi medijsko-propagandne. Ker pa se ta elitna „apoteoza“ filma dogaja na evropskih tleh, je razumljivo, da izpostavlja izbrane evropske filmske kriterije. V grobem je to zagovor avtorskega filma, kar pa je v današnjem trenutku, ko „klasična“ filmska mašinerija in elektronska slika uprizarjata pravi lov za „zgubljenimi filmskimi gledalci“, še kako pomembno.

Strogo razmejevanje žanrskega in avtorskega filma je prav gotovo več kot sporno početje, o čemer poučuje že znamenita francoska kritična metoda, imenovana „politika avtorjev“, ki je za znamenovala šestdeseta leta. Tokrat se ne bomo spuščali v evropski filmski vrt oziroma ameriški kinematografski gozd in se prepustili zabavi, toda kočljivi avanturi iskanja avtorja, ampak bomo raje opisali avtorja (režiserja) kot specifično obliko „zvezdniskega sistema“, ki ga kot masovni medijski volumen formira prav televizija. Danes si je prav gotovo skoraj nemogoče zamišljati filmski festival, ki ga ne bi prezentirala ali kar reprezentirala „zavojevalska“ televizija. Še posebej to velja za Cannes. Zdi se, kakor da je šele televizijski aparat tisti, ki festivalu podari njegovo „festivalskost“, oziroma da je to tista instanca, ki zagotavlja realnost njegovega obstoja. Vse festivalsko družabno dogajanje in ves njegov spektakelski blišč, vse to je sicer vpisano v naravo filmskega festivala, toda pravi režiser tega ceremoniala je pravzaprav televizija, saj se šele z njeno prisotnostjo „lokalno“ pretvarja v „univerzalno“ ter tako ustoličuje kot nekaj „posvečenega“. Televizija pa ni samo tisti „fantomski“ subjekt spektakla, h kateremu se vsi obračajo (filmski igralci, režiserji, ministri za kulturo, principi in princeze), ampak tudi tisti „super-objekt“, ki neposredno posega in oblikuje dispozicijo festivala. Televizija je namreč najbolj privilegiran sogovornik filmskih igralcev in morda celo v enaki meri tudi režiserjev, kajti ob festivalskem protokolu prav televizija lahko najbolj učinkovito eksploatira „prve“ izjave, impresije, poglede... In ker tudi televizijo ne zanima več festival le kot „vojna s tortami“, ampak si želi priskrbeti tudi „zavezujoče“ besedovanje, zato si za objekte svoje elektronske slike izbira zveneča imena igralcev in režiserjev. Zato tudi ni naključje, da kar množica cannskih cinefilov in kritikov spremlja dogajanje v Cannesu tudi prelo televizijskih ekranov, ki se v filmski palači nahajajo za vsakim vogalom. Zakaj? Preprosto zato, ker — če izznamemo filmske predstave — je televizija tista, ki najprej vzame v zakup znamenite filmske in pro-filmske osebnosti in tudi zato, ker „predelava“ tiskovne konference oziroma postavitev „originalne“ mizanscene s pomočjo elektronske slike pridaja dogajanju neko avro, nekaj tistega blišča in posebnosti, ki ga neposredna vpetost v potek stvari ne zagotavlja. Zagotovila bi ga najbrž že, toda zdi se, da smo danes že do te mere cepljeni s televizijo, da šele njena intervencija podeljuje dogodkom status realnosti. Kakor da bi šele televizijski doždevki potrjeval stvarnost stvari in bi pred njim, pred njegovim „tehnološkim“ vstopom vladal le brezoblični človeški kaos. Na ta način je tudi filmsko oko danes že nekaj povsem „človeškega“, njegovo metafizično in božansko razsežnost je ukradla televizija. Morda pa je prav v tem, da je televizija kot mlajša sestra filma prevzela funkcijo konstituiranja realnosti kot „medijske realnosti“, dobitke filma, dobitke, ki končno odpira filmu prostranstva avtonomnosti, vsekakor ne kakšne druge avtonomnosti kot



Nekaj divjega, režija Jonathan Demme

avtonomnosti spektakla, toda spektakla, ki ni več podrejen zahtevam spektakelske hipertrofije. In kaj nam lahko v okviru cannskega festivala služi kot dokaz, da film po več kot tridesetih letih obstoja televizije končno „vstopa“ v novo obdobje, torej kot dokazno gradivo, pa čeprav je to le neka zunanja poteza? Pripetljaj, ki se je primeril ob podelitvi Zlate palme za film francoskemu režiserju Marucieu Pialatu. Povod za ta več kot izživalen festivalski in predvsem televizijski „show“ je bil sicer Pialatov film **Pod satanovim soncem** (Sous le soleil du Satan), toda pravi obračun je potekal med Pialatom in „elitno“ cannsko festivalsko publiko. Tako namreč kot je ta publika diskvalificirala Pialata oziroma najvišjo festivalsko nagrado, ki mu je pripadla za njegov zadnji film, tako je Maurice Pialat z

gesto in izjavo vrnil te publiki zadan udarec (sicer upravičeno, vendar pa tudi v skladu s pravili spektakelskega ceremoniala). Vse torej tako, kot si je televizija pred začetkom prenosa „zelela“. In Maurice Pialat je postal privilegirana televizijska zvezda, pa čeprav je bil razlog za to ne navadno vlogo francoskega režiserja širši televizijski publiki skoraj neznan. To pa je bil film **Pod satanovim soncem** kot tak, tista čudovita igra svetlobe in teme, fizike in metafizike, ki zavzema avtonomen prostor le v fascinantnem kinematografskem mraku.

Družina in družine

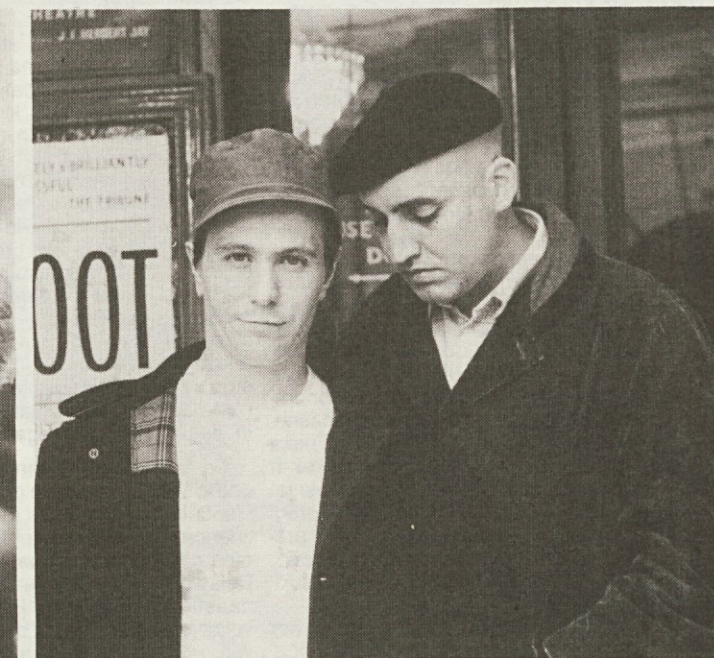
Kakorkoli, družina kot metafora družbe ali pa kot njena parcialna, toda večinoma temeljna nosilka je še vedno dokaj pogost zastavek film-



Arhitektov trehuh, režija Peter Greenaway



Nekaj divjega, Jonathan Demme



Napnite ušesa, Stephen Fears

ske fikcije. Morda sicer drži, da se je s televizijo kar udomačila v tem „domačijem“ mediju, spomnimo se **Dinastije**, kjer vse lepilo in cepijo prav družinske vezi. No, vsekakor je za takšen televizijski kolosal samoumevno, da je ne samo s simbolnega, ampak tudi s scenografskega vidika nujna prisotnost denarja, torej denarja, ki pravzaprav šele spektakularizira zgodbo in ki kot nek „neoprijemljivi objekt“ zavzame še vlogo nevidnega „subjekta“. Ta „subjekt“ pa je povsod in nikjer, je brez „značaja“, zato pa odločilno posega in odmerja dejanja drugih značajev. Če je to v grobem značilnost ameriških televizijskih nadaljevanj, pa se značilnost nekatere večjih evropskih televizijskih hiš kaže v tem, da se kot producenti lotevajo „klasično-pripovedne“ filmske prakse. Med cannanskimi primeri še posebej izstopata filma **Črne oči** Nikite Mihalkova (o filmu je obširno pisal v prejšnji številki Zdenko Vrdlovec) in **Družina** (La famiglia) Ettorea Scola — enostavno filma, ki sta bila posneta za televizijski denar. To dejstvo tudi jasno govori, da je v Evropi nastopila izredno ostra producerska kriza, vsaj kar zadeva tradicionalne oblike filmske proizvodnje, pri čemer pa se te krize — še posebej v italijanskih okvirih — dobro okorišča televizija. Scola je sicer izdelal več kot standarden film, toda film pravi tistega stilnega, režijskega, pripovednega in scenografsko-kostumografskega standarda, ki ga v marsikateri evropski kinematografiji bolj in bolj zagotavlja le še televizijska ekonomija. Kot že naslov filma pove, je to zgodba o družini in razumljivo o italijanski družini ter tudi zgodba, ki je predstavljena na italijanski način, se pravi s prepletanjem tragičnega in komičnega oziroma emocij in ironije.

Scolov film tako ne odpira kakšnega novega poglavja v zgodovini filma, niti ne radikalno problematizira „ideološkega“ statusa italijanske družine v več kot zapleteni zgodovini dvajsetega stoletja, ampak je morda primer tiste že „pretekle“ filmske fikcije, ki pa danes ne računa izrecno na filmskega gledalca, marveč predvsem na televizijskega „konzumenta“ (morda je v današnjem času televizijski gledalec „razvojno“ tam, kjer je bil filmski gledalec pred petdesetimi leti in zato tudi ni naključje, da se na malih televizijskih ekranih tako uspešno predvajajo klasični žanrski filmi in sploh filmi zlatega obdobja zvočnega filma).

Če gre pri Scoli za neke vrste „interno“ družinsko kroniko, pa je film **Zegen** Sohei Imamura pravo nasprotje. Tu imamo najprej opravka s specifično družinsko formo oziroma s „sprevnjeno“ družino, saj tu kot oče nastopa lastnik javne hiše, ki je strogo urejena po vzorcu patriarhalno-fevdalnega reda, kajti že ekonomska podložnost sega kar do cesarja in sodasnega japonskega fašističnega režima. Kot neka globinska in detajlna analiza ideoloških mrež in socialnih odnosov, ki jih je sprožilo obdobje japonske in svetovne norosti, je film preveč pregneten z vsem, kar ga pravzaprav siromaši in pretvarja v leditivno drvenje skozi množico podob, ki pa so le neartikulirana magma nasilja, eksotike in seksa.

Družina pa je sicer kategorija tiste vrste, ki kot nekaj prisotnega oziroma odsotnega omogoča, da skozi njeno optiko lahko govorimo skoraj o vsakem filmu. Pa naj gre za stare ali nove melodrame, ki družino postavljajo v središče pripovedi, ali pa za stare ali nove „črne filme“, ki odmerjajo družini prostor na robovih oziroma v „zunanosti“ pripovedi. Družina je pač tista obča postavka, ki je delujoča tudi tam, kjer je na videz sploh ni.

Če pretiravamo, potem je neka specifična družina tudi vse tisto filmsko občestvo, ki se vsako

leto zbira v Cannesu, ki je prav letos slavil štiri-desetletnico. Ob tej priliki so organizatorji naročili priložnostni film, ki je s filmskimi slikami povrnil „duh“ cannske preteklosti. In ker smo že pri „duhu“, končajmo s kratkim slalomom o družini prav s filmom, ki skuša funkcijo očeta reprezentirati kot duhovno in magično instanco. Gre za film **Sramežljivi ljudje** (Shy people) znanega sovjetskega režiserja, starejšega brata Nikite Mihalkova, Andreja Končalovskega, torej za „sovjetsko“ branje ameriške ruralne realnosti. Seveda je ta verzija Boormanovega **Osvobajanja** daleč od kakšne „fenomenološke“ krutosti in groze, prej bi lahko rekli, da je ta film kar nekam bajeslovno upodabljanje dobrega in zla, ki med realnim in imaginarnim kraljuje v prostanstvih za „božjim hrbtom“ oziroma izza tehnološkega in kulturnega razvoja. Končalovski je tako realiziral tekočo filmsko pripoved, ki pa je v svoj skromen estetski učinek vračunala le niz eksplozivij nasilja in sentimentalnih valovnih dolžin, ki služijo le kot predigra za grozo oziroma katarzo grozljivih dejanj.

Z nasiljem, seksom, slavo, pijančevanjem prostitucijo („običajno“ in ono drugo) ter še in še „vsebinami“ iz tovrstnega besednjaka je bilo pregnetenih kar lepo število filmov v letošnjem uradnem in neuradnem programu. Vsekakor pa ne filmi tiste „žanrske“ orientacije, ki jim je ikonografija že dovoljšen razlog, da računajo na mastne denarce, ki naj bi jih zagotavljala potreba po sadističnem in mazohističnem „čiščenju“ najnižjih slojev filmske publike. Omenili bomo dva „kulturna“ filma (ali naj bi kakšne drugačne na omenjeno temo sploh pričakovali na takšnem festivalu), toda filma, ki nista „kulturna“ le glede na metodo reprezentacije, ampak predstavljata nasilje, seks, prostitucijo itn. prav znotraj kulturnih oziroma kar umetniških sredin. V obeh primerih — v filmu **Napnite ušesa** (Prick Up Yours Ears) Stephena Frearsa in **Barfly** Barbete Schroederja gre za zgodbo o **enfant terrible** angleške oziroma ameriške literature, pri Frearsu za Joela Ortona (glej že omenjeni prispevek Zdenka Vrdlovca) pri Schroederju pa za Charlesa Bukowskega, ki je tudi napisal scenarij za film. Naj pripišemo, da je film **Napnite ušesa** med nosilnimi proizvodi nekakšnega malega angleškega filmskega čudeža oziroma vala, ki ga formirajo režiserji Peter Greenway, Neil Jordan, ... in sedaj še David Leland in Alan Clark. Gre za izjemno filmsko profilirano „generacijo“, ki je prišla k filmu preko neodvisne proizvodnje (Britanski filmski institut) oziroma posebnih programov angleške televizije. To je sicer za evropske razmere izjemen primer odnosa med televizijo in filmom, ki je najprej omogočila nastop mlajše generacije in potem tudi „osvobajanje“ nacionalne kinematografije izpod nadzora in vladavine ameriškega kapitala.

Če je treba pri Frearsu oziroma Ortonu res dobro „napeti ušesa in oči“ (kar zadeva dialoge s sočnim besednjakom in prizore, ki prikazujejo „nenormalne“ oblike spolnosti), pa je v tem pogledu **Barfly** tradicionalen, celo moralističen. Dejstvo je namreč, da sam portret oziroma scenariistični avtoportret Bukowskega še ni dovolj šnje zagotovilo, da bo film napet, provokativen, nor ali, kar zadeva filmsko govorico, celo radikalen. Prej je to konvencionalno deksriptiven film, kjer so vse figure na filmski šahovnici postavljene na svoje mesto, kjer potek filma nič ne preseneča. Obetaven, izjemen je morda le začetek, predvsem v pogledu mojstrsko zastavljene fotografije, ki pa zapade v nekakšen scenografski priveseček zaradi gledališko zastavljenega koncepta režije ter zaradi figure Bukowskega, ki jo je funkcionalno oblikoval Mickey Rourke, ki mu pa scenarij in režija nista dala dovolj prostora,

da se ta lik ne bi le ponavljal, ampak tudi transformiral, mutiral, predeloval.

Preoblačenje in preoblačenje filma

Film so osvajale „revolucije“ (avantgardni, eksperimentalni, nekonvencionalni film) in standardizacija forme (večinoma žanrski in predvsem tradicionalno-realistični film). Evropski film v grobem pozna večinoma paradije, ameriški film pa re-make. Navsezadnje pa je vsak film na nek način neposredna ali posredna refleksija filmske govorice oziroma zgodovine filma. Brata Taviani sta bila in „revolucionarja“ in podpornika evropske inaceje filmskega spektakla. Sem lahko prištejemo tudi njun zadnji film **Do bro jutro**, **Babilon** (Good morning Babilonia), ki skozi bajeslovno-mitološko optiko predeluje ustanovni trenutek „velike forme“ filma. In to je D.W. Griffith in nekateri vidiki njegovih priprav na snemanje filma **Nestrpnost**. Gre za oblikovanje znamenitih figur slonov, kar veliki Griffith zaupa dvema evropskima prišlekoma, ki sta sicer kot mojstra, vendar hkrati kot velika naivneža odšla v posvečeni Hollywood iskat slavo in denar. Zgodba o teh dveh scenografskih mojstrih pa je pravzaprav predelana „filmska avtobiografija“ bratov Taviani, ki tako skozi zgodovino skušata formulirati lasten umetniški *credo*. Izhajajoč iz te perspektive je razumljivo, da so v filmu izostrena razmerja med umetnostjo in tehniko, med avtorskim rokopolisom in spektakelsko formo, med fikcijo in realnostjo. In ker sta brata Taviani evropska avtorja, potem ne preseneča, da sta spektakelski razsežnosti preobleka v realistično pojmovanje statusa filmske realnosti. Vse lepo in prav, toda v tej preobleki mitološki detajl filmske zgodovine deluje naivno in je spreden v bajko brez pravih fantastičnih oziroma fantazijskih opornikov.

Na detajl iz filmske zgodovine pa se naslanja tudi film Jonathana Dammee **Nekaj divjega** (Something Wild). Ta drobček je tisti „image“ *femme fatale*, ki ga je vtisnila v filmsko imagerijo Louise Brooks. Ta „image“ zaseda Mélanie Griffith, ki igra glavno vlogo in to vlogo več kot fatalne ženske. Podoba Louise Brooks je na začetku filma potrebna zato, da se povprečni ameriški poslovnež (igra ga Jeff Daniels), kot tudi mi gledalci, ujame v njene erotične pasti. In ko je Jeff Daniels do dobra spet s to imaginarno podobo — v filmu je med drugim simbolično vkljen celo v verige — potem sledi nepričakovan obrat, podoba Louise Brooks se namreč transformira, vsaj v zunanjih potezah, v povsem običajen lik ameriške ženske. Ko se Mélanie Griffith preobleče oziroma sleče neko v filmsko zgodovino vpisano podobo, pa se prične divji lov za ženskim telesom, telesom, ki ne glede na drugačen videz, ne more zbrisati zaznamovanosti z intimno zgodbo in filmsko zgodovino. Kdo drugi pa lahko zagotovi učinkovitost in napečnost zasledovanja, fizičnega obračunavanja in norega drvenja z avtomobili kot prav klasična figura ameriškega kriminalca.

Če v evropski filmski fikciji (brata Taviani) padajo v izobčenem svetu vojne vojaki in umetniki, pa v ameriški fikciji padajo „izobčenci“ (brez moralističnega predznaka) v le na videz urejenem in običajnem prizorišču sodobnih družb.

Silvan Furlan

BREZ ČUDNIH PODRAZDELITEV

„Kdorkoli bi že bil direktor Mostre, bi bil boljši od Rondija!“ so bile besede, ki so običajno krožile med stalnimi obiskovalci beneškega festivala.

Resnično so bili siti organizacijskih in diplomatskih neumnosti Gian Luigija Rondija in njegovih vplivnih zagovornikov iz demokršćanske stranke.

Zato je lahko njegov naslednik Guglielmo Biraghi, ki so ga izbrali le dobre tri mesece pred pričetkom festivala, že od samega začetka računal na ugoden sprejem ne glede na to, kaj bo storil ali kako se bo odločil.

Kljub časovni stiski Biraghi ni storil mnogo napak. Zmanjšal je število filmov v tekmovalnem sporedu in zunaj njega, in tako vsem filmom omogočil enake pogoje pri projekciji. Upošteval je seveda tudi skope projekcijske zmožnosti na Lidu. Obnoviti je dal vse aparature, saj je tehnična oprema bila tik pred tem, da razpade. In še posebej odlično so obnovili staro dvorano Volpi v Palazzo del Cinema in oživili drugo v igralnici, obenem pa so se odrekli neudobnim dvoranam hotela Excelsior.

Biraghi je sam izbral filme in se pri tem otrešel različnih nepotrebnih podsekcij in čudnih podrazdelitev. Obdržal je tekmovalni del, nekaj filmov izven konkurence, pa teden kritike, ki jo je pripravil sindikat filmskih kritikov. Ponovno so oživele že tradicionalne retrospektive, ponos nekdanjih beneških festivalov. Letošnja je bila v celoti posvečena amerišnemu režiserju Josephu Mankiewicz. Ob vsem tem pa je s posebnim programom klasičnih filmov (kopije so čudovito obnovili) počastil tudi 50-letnico Cinecittà.

Končno smo se prvič po dolгих letih neugodja in tesnob počutili udobno, imeli smo čas, da se pogovorimo, srečamo s prijatelji, izmenjamo mnenja in predvsem, da v miru obiščemo vse čudovite razstave, ki jih je v središču Benetk vedno na pretek.

Poleg tega pa je bilo mnogo novosti v tekmovalnem, pa tudi netekmovalnem sporedu. Letošnje filme je ocenjevala žirija, ki so jo sestavljali pravi filmski profesionalci in v kateri so bile ženske in moški številčno enakopravni.

Pričnimo s filmom, ki je po pravici prejel prvo nagrado: **Na svidenje, otroci** (Au revoir, les enfants), Luisa Malla, ki se je po dolгих letih emigracije v ZDA, ponovno vrnil v svojo domovino. V filmu se vrača v leta svojega otroštva, v čas nacistične okupacije. Malle govori o krivicah, ki so se zgodile njegovemu sošolcu, židovskemu dečku.

Režiser nam v malce nervoznem ritmu pripoveduje tragično zgodbo, ki pa ji je prizanesel z ideološkimi frazami oziroma visokozvenečimi pridigami. Otroci so svoje vloge odigrali enkratno. Film nosi s seboj izredno aktualno „sporočilo“ o posledicah iztrebljanja Židov.

Med francoskimi filmi, izbranimi v uradni program, je bil tudi zadnji film Erica Rohmera **Fant moje prijateljice** (L'ami de mon amie). To je duhovita komedija o dveh zaljubljenih parihi, ki si izmenjujeta partnerje — dogaja pa se vse skupaj v modernem predmestju Cergy-Pontoisa. Glavne vloge so neprisiljeno in naravno odigrali štirje mladi igralci. Preskočimo **Komedijo** (La Comédie) Jacquesa Doillon (film, v katerem je režiserju uspelo celo uničiti talentirano Jane Birkin) in dodajmo razočaranjem tega festivala švicarski film Alaina Tannerja **Izmišljena dolina** (La vallée fantôme). Gre za dolgočasno pripoved o krizi režiserja, ko išče idealno igralko.

ZDA in še posebej Hollywood niso bili več potisnjeni v kakšen specialni polnočni program. Ob filmu **Smrt** (The Dead), Johna Hustona smo bili postavljeni pred odkritosrčno razmišljanje o odnosih med živimi in mrtvimi. Film je bil po-



Untouchables (Nedotakljivi), režija Brian de Palma



The Dead (Mrtvi), režija John Huston

BREZ ČUDNIH
PODRAZDELTEV

L'ami de mon amie (Fant moje prijateljice),
režija Eric Rohmer

snet po znameniti Joycovi zgodbi **Dublinčani**. V filmu je bilo poskrbljeno za popolno predstavo irskih igralcev: od prosojne atmosfere, ki se je od sanj prelivala v moro, grenkobo, razočaranje, do upanja za prihodnje življenje ... in koliko besed smo lahko slišali v tako kratkem filmu, dragi Huston!

Pravo presenečenje ameriškega izbora je predstavljal prvenec velikega komediografa Davida Mameta **Hiša iger** (House of Games). Za zadnji film Briana De Palme **Nedotakljivi** (The Untouchables) je napisal čudovit scenarij, v katerem se je ponovno izkazal z izvrstnimi dialogi in psihološko napetostjo (kar vse smo že lahko občudovali v scenarijih za Lumeta in Boba Rafelsona). Bolj kot za obnove stare TV serije o chihaških policajih, ki zasledujejo Al Capona, gre v tem filmu za enkratno stilistično vajo o splošno veljavnih trditvah o gangsterskih filmih, kjer so pov-

sem pomešane vesternovske scene z Eisensteinovimi in s scenami iz „pocukranih“ komedij, itd. Tudi igralska zasedba je enkratna, od Roberta de Nira do Kevina Costnerja, Seana Conneryja in še drugih karakternih igralcev.

Bolje bi bilo, če bi film **Narejeno v nebesih** (Made in Heaven) Alana Rudolpha ostal doma. Avtor se je filmu odpovedal potem, ko so ga pri producentu Lorimar ponovno zmontirali.

Italijanski izbor je bil dober. Po mojem mnenju je bil od vseh filmov najboljši **Deček iz Kalabrije** (Un ragazzo di Calabria) veterana Luigija Comencinija. Ta režiser je prejel Zlatega leva za kariero. Zgodba je na meji med bajko in resničnostjo, pripoveduje pa o dečku iz revne Kalabrije, ki se je po Olimpijskih igrah leta 1960 navdušil za maraton in pričel zmagovati na tekmah. Gre za oživiljanje starih časov, preprostih želja in pristnih vrednot, opirajoč se na ostale Comencinijeve filme, ki se prav tako dogajajo v kmečkem okolju.

Film **Še na mnoga leta, gospa** (Lunga vita alla signora), s katerim se je Ermanno Olmi po treh letih boleznih in prisiljene neaktivnosti vrnil, je poetična metafora o oblasti in njenih zločinih. Film je postavljen v razkošen tridentinski grad, kjer mora mlad natakarec sreči pri slovesnem kosilu, ki je pripravljeno v čast vsemogočni milijarderki. Groteskna predstava deluje odlično približno eno uro (spominja na Bunuelovega **„Angela uničevalca“**), na žalost pa se v drugem delu preveč stvari ponavlja, in samo na koncu, ko mladenič pobegne iz osovražene gradu, je Ermanno Olmi ponovno našel svoj originalen izraz.

Film **Julija in Julija** (Julia and Julia) Petra del Monteja je posnet s kupom dolarjev RAI. Prvič se je zgodilo, da so film posneli na HD in potem na Japonskem presneli na 35 mm trak. Vizuelni rezultat je odličen, res z določenimi majhnimi napakami, ki pa se dajo popraviti. Toda fotografiji, ki je delo Giuseppa Rotunna, stoji nasproti nekoliko šibak scenarij; zgodba, ki je na meji med resničnostjo in domišljijo, pripoveduje o vdovi, ki je duševno razpeta med dvema nasprotnima stanjema. Del Monte igralko Kathleen Turner ni najbolje vodil, vendar mu je kljub vsemu uspelo z „zgodbami o prikaznih“ doseči določeno skladnost.

Preletimo **Četrtr** (Quartiere) Silvana Agostija. Film je grozno slaba, napol underground zgodba o domišljavem rimskem cinéfilu. In že smo pri nesnagi od filma **Zlata očala** (Gli occhiali d'oro) režiserja Giuliana Montalda, ki spominja na najslabše kostimirane TV serije. Producent filma, ki ni skoparil z denarjem, je Berlusconi, hud tekmelec RAI.

V Mednarodnem tednu kritike velja omeniti vsaj francoski film **Angelski prah** (Poussière d'Ange) Edouarda Niermansa. To je cinična in zabavna policijska zgodba, napisana in zrežirana z domišljijo. Glavno vlogo, hvaležno predvsem v ti-stem delu, ko igra policaja-pijanca, razočarane-ga v življenju, je igral Bernard Giraudeau.

In da ne pozabimo na film Carla Mazzacurati-ja **Italijanska noč** (Notte italiana). Predvsem uvod te kostimirane komedije, ki obsoja skopost in pokvarjenost ljudi v beneški pokrajini, in ki se delno zgleduje pri Pietru Germiju, je treba še posebej omeniti. Film je bil posnet pri novem producentu Nanniju Morettiju.

Lorenzo Codelli

Prevedla Nuša Podobnik

FILMSKE SLIKARIJE

V ožjem pomenu besede se je zgodovina filma pričela s filmom brez „glasu“ oziroma „zvoka“, pa čeprav so bili v primitivnem obdobju filma vloženi kar precejšnji napor, da bi se slike ne samo „gibale“, ampak tudi „govorile“ oziroma „zvenele“. In če je film tako nastopil skoraj brez „glasu“, pa se je zato širil toliko bolj **glasno**. Bil je že takoj prvovrstna spektakulska atrakcija, ki je osvajala in zabavala množice z ekstravagantnimi in eksotičnimi drobci realnosti ali pa z nenavadnimi in fantastičnimi podobami fiktivnih vesolij. V tem osvajanem pohodu je bil film kot medij dvajsetega stoletja povsem neobčutljiv za ugovore tradicionalne estetike, češ da gre za tehnično potegavščino, ki je le fotografska reprodukcija in kot taka člen v verigi tehničnih reprodukcij, ki pravzaprav ne poznajo „originala“, tako kot ga poznajo klasične umetnosti. S temi opazkami vsekakor nočemo zabresti v zapleteno vprašanje o razmerju med originalom in reprodukcijo, gre nam le za preprosto ugotovitev, da je film kot specifičen tehnični izum, kjer naj bi bila „reprodukcija“ vpisana že kar v samo naravo medija, ter kot posebna „industrijska“ panoga, ki naj bi proizvajala le blago za neposredno potrošnjo, predolgo časa živel v veri, da mu sama narava omogoča „večen obstoj“. Sicer je res, da se je že takoj s filmom rodilo tudi nekaj zanesenjakov oziroma filmskih „numizmatikov“, ki so pričeli z zbiranjem neke tako **reproduktibilne** stvari — zato tudi manj vredne — kot je prav film. Kajti šele v zgodnjem obdobju zvočnega filma so nekatere institucije v svetovnih centrih začele z načrtnim in sistematičnim arhiviranjem filmskega gradiva, prav zato so še toliko bolj pomembni nekateri zasebniki, ki so z obzora izmaknili fragmente iz zakladnice nemega filma. letošnji **Dnevi nemega filma v Pordenonu** (27. IX. do 4. X.) so tako izkazali spoštovanje (in tudi podarili nagrado) dvema filmskima arhivarjema in restavratorjema, in sicer Haroldu Brownu in Williamu K. Eversonu, ki sta v marsičem prispevala, da je „materialna“ zgodovina nemega filma vsaj takšna, kot je. (Za zgled naj navedemo, da se v Eversonovi zasebni kolekciji nahajajo prvi kratkometražni filmi Franka Capre). V okviru festivala se je oblikoval tudi apel širši ali kar celo svetovni filmski javnosti, in sicer naj z maksimalnimi, predvsem institucionalni naporu dosežemo, da bi se ohranilo in arhiviralo dosegljivo filmsko gradivo od, recimo, Ljutomer pa do Hollywooda, ter da se vzporeno s tem spodbudi in omogoči znanstveno-raziskovalna dejavnost v vseh nacionalnih oziroma državnih filmskih okvirih.

Dnevi nemega filma v Pordenonu — tokrat že šestič po vrsti — niso kakšno nostalgčno albumsko ogledovanje nemih podob kakšne že davne filmske preteklosti, marveč študijsko odkrivanje, predelovanje oziroma utrjevanje korpusov ali fragmentov, ki tvorijo zgodovinsko zgradbo filma, pa čeprav je le-ta polna nasprotij, napetosti, dialektike. Letos je bila v okviru osrednjega programa predstavitev filmske družbe **Vitagraph**, ki je v prvih dveh desetletjih našega stoletja delovala ob veliko bolj znamenitem **Biographu**, predvsem po zaslugi nespornega filmskega velikana Davida W. Griffitha. Predstavljen je bilo več kot sto filmov od doslej arhivirane in identificirane celote, ki obsega okrog šesto naslovov, čeprav izvedenci trdijo, da je filmografija **Vitagrapha** mnogo večja. Gre večinoma za filme, ki so praviloma dolgi dobre četrt ure — kot je bilo za tiste čase značilno — pa čeprav je v tej množici mogoče prepoznati zametke bodoče žanrske produkcije. Pozornost ameriških strokovnjakov je bila med drugim usmerjena v odkrivanje podobnosti in razlik med **Biographom** in **Vitagraphom**, kar jih je pripeljalo do hipoteze, da je bil **Vitagraph** na začet-

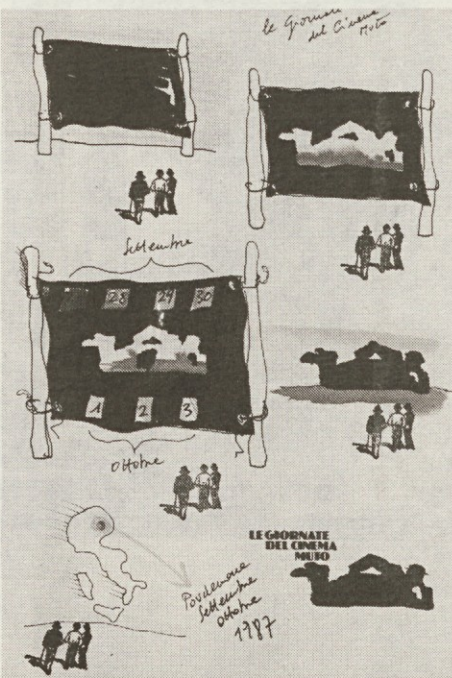


Fatty C. Arbuckle

ku naprednejši, kasneje pa je postal skoraj „reakcionarna“ filmska hiša, vsaj kar zadeva investiranja in artikuliranja filmske govorice. Naprednost v strogo formalnem smislu so prepoznali v večji razgibanosti lestvice planov, v dinamični mizansceni in predvsem v bolj izčiščeni oblikah uporabe velikega plana. Dogodek posebne vrste je bila predstavitev izjemno dobro ohranjene kopije mojstrovine Ernesta Lubitscha iz obdobja nemega filma, in sicer filma **Pahljača gospe Windermere** (Lady Windermere's Fan, 1925). Film je bil predvajan ob glasbeni spremljavi v živo, glasbo za film pa je leta 1984 rekonstruiral Hub Mathijssen. To je pač samo eden od poskusov vračanja izvirnega „sija“ nemim filmom, vendar pa člen v daljši verigi, ki nikakor ne stremi h kakšni elitistični ekstravagantnosti, ampak skuša prispevati k temu, da bi se filmska preteklost rekonstruirala v svojih že skoraj izgubljenih razsežnostih. Nemi film tako danes zavzema mesto srednjeveških stenskih slikarjev, ki pa jih lahko rešijo le specializirani filmski restavratorji. Najbrž ni odveč, če ponovimo, da so znameniti umetnostni zgodovinarji primerjali izbrane filme z gotskimi katedralami.

Če je Lubitschev film spremljala bolj komorna zasedba, potem je bila Vidorjeva „melodrama nad melodramami“ deležna pravega glasbenega razkošja. leta 1985 je namreč Carl Davis ponovno napisal glasbo za film **Velika parada** (The Big Parade, 1925), saj se je originalni glasbeni zapis izgubil. Tokrat so — kot lani in prav tako z veliko uspeha — glasbo izvajali pod avtorjevim vodstvom simfoniki ljubljanske radiotelevizije. Da so se s filmom kot „aparatom za reprodukcijo“ dogajale čudne stvari, da so se prav nenavadne stvari dogajale prav z medijem, ki se lahko v nedogled reproducira, priča tudi dogodek, o katerem je Gloria Swanson leta 1969 povedala tole: „Raoul Walsh je bil velik režiser, poln življenja. Skupaj sva napisala filmsko verzijo romana **Sadie Thompson**. Nikakor pa ne najdemo zadnjega koluta filma. Ali ni to zločin?“

Na to vprašanje lahko odgovorimo samo pritrdilno, saj je to izjemno LEP film — če uporabimo ta impresionistični izraz — poln za hollywoodske melodrame tako značilnega „sija“, ki je v filmih brez „glasu“ nadomeščal harmonijo ozi-



roma disharmonijo govorjene besede.

Da pa so burleske in neme komedije prvovrstna zabava, je letos ponovno dokazal Roscoe C. Arbuckle, imenovan Fatty. Retrospektiva filmov je obeležila stoletnico njegovega rojstva, sicer pa je bil Fatty žrtev znamenite afe, ki je uničila njegovo bleščečo kariero.

Upajmo, da naš neodgovoren odnos do filma, predvsem nemega, ni kakšna nova afera, ki bo tokrat pokopala kar precejšnje število božanstev in demonov filmskega vesolja.

Silvan Furlan

CINEMA GIOVANI

5° FESTIVAL INTERNAZIONALE

REGIONE PIEMONTE
PROVINCIA DI TORINO
CITTÀ DI TORINO



V poročilu z letošnje beneške **Mostre** je Pascal Bonitzer kar nekajkrat uporabil izraz „utrujenost“, vzroke za to splošni vtis pa je poskusil najti v dveh smereh: v preveliki ohlapnosti kriterijev tega festivala in v nekakšni splošni utrujenosti svetovnega filma. Da ti dve razsežnosti ne gresta nujno druga z drugo, je dokazala neka druga mostra — tista torinska. **Peti mednarodni festival filma mladih** (Torino, 15—23. oktober 1987) je namreč karaktrizirala natanko ista odsotnost kriterijev, le da o kakšni utrujenosti ni bilo ne duha ne sluha. Zakaj odsotnost, če pa je kriterij vpisan že v samem naslovu? Zato, ker je „mladost“ prav priprava pretveza, da en in isti festival združi tako filme, ki se ponašajo z mladostjo svojih avtorjev kot tiste, kjer gre za mladost samih protagonistov. Začetni dispozitiv se torej zdi brezupen: mladost ščiti avtorje pred strogo kritično presojo, protagoniste pa prepušča vsakršnim ideologiziranjem na biološki osnovi. Pa vendar stvar še ni izgubljena: treba je le odmisлити mladostni okvir, množico filmov pa sprejeti kot prvovrstno priložnost vpogleda v recentno svetovno kinematografsko produkcijo. Tako se pred nami razgrne cela pahljača filmov, ki segajo od diletantskih poskusov ugajanja do pravih filmskih stvaritev. Tako sicer ne dobimo niti podobe „mladosti osemdesetih let“ niti futurološke vizije „prihodnosti svetovnega filma“, smo pa bogatejši za informacijo. Le-ta je tudi osnovni namen pričujočega pisanja, ki se osredotoča na celovečerce, predstavljene v tekmovalnem sporedu ter v informativni sekciji („fuori concorso“). Ob teh dveh elitnih programih posveča torinski festival posebno pozornost srednje in kratko-metražnim filmom ter video-projektom, letos pa so bili posebej predstavljeni še sovjetski filmi šestdesetih let (z reprezentativnim izborom Klimova, Šepitkove, Panfilova, Paradžanova, Tarkovskega in drugih), dela angleške **National Film and Television School** ter začetni poskusi nigerijske kinematografije.

Permanentne počitnice

Prvi sklop lahko zelo v grobem označimo kot **počitniški film**, kolikor z njim zaobsežene filme karakterizira presenetljivo podobna struktura: vselej gre za uprizoritev posameznika, ki se — razrešen vseh vsakdanjih skrbi — znajde v nekem tujem okolju, kar odpira pot preprostem nizanju epizod, ki si sledijo kot figure v tunelu strahu. Za hip nas sicer prestrašijo, a že v naslednjem trenutku odstopijo prostor novi, še atraktivnejši figuri. Tako tobogansko strukturo ima recimo film **Vroče zasledovanje** Stevana Lisbergerja. Zasledovalec je študent Dan (John Cusack), zasledovana pa njegova zaročenka, ki je s starši odpotovala na počitnice na Karibe. Ves zastavek filma je v tem, da se zasledovalec z vsakim novim korakom oddaljuje od svojega cilja, režiser pa si pri tem izdatno pomaga z epizodami iz drugih „lovov“ (za izgubljenim zakladom, za zelenim diamantom...), da bi končno ujetje izpeljal v pravi rambo-maniri. Do ekstreme je tovrstno nizanje nepovezanih epizod pripeljala angleška režiserka Clare Peploe v filmu **Višek sezone**. Na ravni prvega vtisa je film presenetljivo podoben kakemu delu Živka Nikolića, še posebej **Lepoti pregrehe**. Bivaje fotografirne Katherine (Jacqueline Bisset) v Grčiji je uporabljeno kot pretveza za pravo zmedo motivov, ki segajo od spopada tradicije in novega turističnega imperializma (Penelope — Irene Papas — se spopade z lastnim sinom, pobudnikom turističnega razvoja in idejnim tvorcem spomenika neznanemu turistu) prek ljubezenskih in kreativnih zagat (James Fox v vlogi bivšega Katherineinega soproga in kiparja v težavah) vse do vohunske enigme. Tudi učinek je

podoben kot pri Nikoliću: negledljivo.

„Počitniški“ je tudi film, ki ga teenagerski tisk vzdiguje v zvezde — **Dirty Dancing** Emila Ardolina. V naslov je postavljeno ime plesa, s katerim si zaposleni v letovišču Catskills krajšajo večerne ure in ki s svojo vulgarno neposrednostjo pritegne tudi mlado Baby (Jennifer Grey), ki je tu na počitnicah s starši in sestro. Natančneje, pritegne jo eden izmed plesalcev — Johnny Castle (Patrick Swayze). Johnny je čez dan prijazni učitelj plesa, ki sem ter tja odpleše tudi v katero od sob obiskovalk letovišča, čez noč pa se prelevi v svojevrstnega vodjo „podzemlja“, zaskrbljenega zaradi nesečnosti svoje plesne partnerke Penny. Baby lahko pride do njega le tako, da za en večer nadomesti Penny in ji tako omogoči prost termin za splav. Ta „en večer“ zahteva veliko, veliko plesnega treninga — in ljubezen je rojena. Emile Ardolino, sicer avtor cele vrste oddaj iz serije **Dance in America**, je odlično uprizoril nekaj sekvenc „umazanega plesa“ in korektno povzel nekatere melodramske kode, a je kljub temu pogosto ostal na samem robu stereotipnih situacij. Povsem čez ta rob pa vztrajno sega Luis Valdez s filmom **La Bamba**. Zgodba o tem, kako je Richard Valenzuela postal rock-zvezda Ritchie Valens, je namreč do te mere zbanalizirana, da smeh v torinski dvorani ob vseh domnevno pretresljivih prizorih sploh ni bil presenetljiv. Posebej razmerje med Richardom in njegovim bratom, nerealiziranim in zaradi očitnih materinih preferenc do Richarda skrajno zakompleksanim mladeničem, je tako slabo zastavljeno, da celo bratove solze ob letalski nesreči (v kateri je Ritchie Valens umrl 3. februarja 1959, skupaj z Buddyjem Hollyjem) lahko zbudijo le posmeh.

Odštekanci

Če že mednaslove postavljamo s pomočjo Jar-muschevih filmov, tedaj je treba ta drugi sklop začeti s filmom, ki bi rad bil — vsaj po izjavah avtorjev, pa tudi dela kritike — del J. J. — tradicije, namreč s filmom **Obmejni radio** trojice Anders-Lent-Wossner. Zgodba o iskanju bivšega glasbenika, ki je pobegnil v Mehiko, je skandirana z izpovedmi losangeleskih punkerjev, vse to pa v grobi, izredno nekvadratni zrnati sliki ter brez sleherne vizualne preciznosti, tako značilne za omenjenega vzornika. Zgolj dolge vožnje ter atraktivna pokrajina ob mehiški meji za film pač niso dovolj.

„Odštekan“ že na ravni vizualnega je tudi film Andrewa Wornsdalea **Shutdown**. Organizatorji so v rubriko države — proizvajalke sistematično vpisali oznako „neodvisni južnoafriški film“, da bi ga že tako radikalno razmejili od države z zlo-slutnimi konotacijami. Film se dejansko še kako razmejuje tudi sam, saj skuša na ozadju usode nekega političnega kabareja pokazati nezno-snost položaja v Južnoafriški republiki. Preci-znejša analiza bi pokazala, da mu spodleti na ravni forme, — vsem političnim eksplicitnostim vsebine navkljub — saj se zdi, kot da le-ta po-stopoma sprevača sporočilo. Iz napol under-ground posnetkov rock-koncerta in kabaretno predstave se vzporedno z nastavki zgodbe (poskusi režiserja, priti do vodje ilegalne uporniške skupine) film vse bolj preveša v tradicionalne sheme, ki na koncu posem zvedenijo začetno oostrost. Film sicer odlikuje izjemno kvaliteten sound-track s posnetki cele vrste neodvisnih skpin iz Johannesburga in Durbanu z imeni — kot sta **Kalahari Surfers** ali pa **The Son of Gaddaffi's Barmitzvah Band**.

Nemogoče je govoriti o „odštekancih“, ne da bi registrirali aktualen trend sovjetske kinematografije, ki pod parolo „ekran Gorbačova“ upo-dablja prav mladega človeka kot tistega odšte-

kanca, ki naj simbolizira vse nakopičene travme neke dolga leta potlačene produkcije. Izbruh je tako močan, da meji na konstrukcijo novega stereotipa: mladenič (najsi bo v Moskvi, Tbilisiju ali v kazahstanski pokrajini), praviloma navdušen nad „drugačno“ glasbo, tava naokoli in na vsakem koraku naleti na blokade, zagate in slepe ulice. Dokler je to stvar generalne politične simpatije do sprememb, je tovrstnim poskusom celo mogoče biti naklonjen (po pesarski izkušnji je Torino že druga potrditev, da sodobni sovjetski film ta hip v Italiji sprejemajo prav in predvsem na tej ravni, torej na ravni „I like Gorbi“), v trenutku pa, ko gre za kritiško ocenjevanje posameznih filmskih dosežkov, tedaj kategorije, kot so „pogum“, „odkrivanje tabujev“ in podobne preprosto izgubijo ves svoj smisel. Tovrstne ocene zato filmi, kot so **Amaterji** Sergeja Bodrova, **Je lahko biti mlad?** Yurisa Podnieksa in **Madež** Aleksandra Cabadzeja ne vzdržijo. Prvi govori o skupini glasbenikov, ki potujejo po Kazahstanu vse dokler v nekem domu za ostarele ne naletijo na podobne outsiders, kakršni so sami; drugi beleži usode skupine huliganov, ki so jih zaprli po izgredih med koncertom; tretji pa je zgodba o tbilisijskem oboževalcu Brucea Springsteena, ki se po neumnosti zaplete v intrigo, v kateri mu ubijejo prijatelja. „Pozorni“ kritiki bodo odslej dalje šteli filme, v katerih se glasno izgovori beseda Afganistan.

Kava in cigarete

Torinski festival je bil morda najbolj trendovski — kolikor trend označuje sočasnost velikega zanimanja za nek tip filma v svetu — v trenutkih, ko je predstavil **buddy-filme**. Vsaj tri inačice je bilo moč videti: — **Withnail in jaz** Angleža Brucea Robinsona se dogaja leta 1969. „Jaz“ (Paul McGann) je dramski igralec, ki išče pravo vlogo, Withnail (Richard E. Grant) pa bi pravzaprav bolj spadal v zgornji sklop odštekanecv. Da bi pobegnili pred mrzlo jesenjo v londonskem Camden Townu, se fanta odpravita k Withnailovemu stricu, infantilnemu debeluhu z neprikritimi pedofilskimi nagnjenji. Ta jima dà ključke hiše na deželi, tam pa se prave težave šele prične: ni hrane, ni kurjave, sosed je psiho-patski lovec, na koncu pa se jima pridruži še stric. Farsa je na trenutke podvojena s plastmi komedije in grozljivke, razplete pa se s pozivom „Jazu“ za angažma v gledališču. Withnail ostane sam.

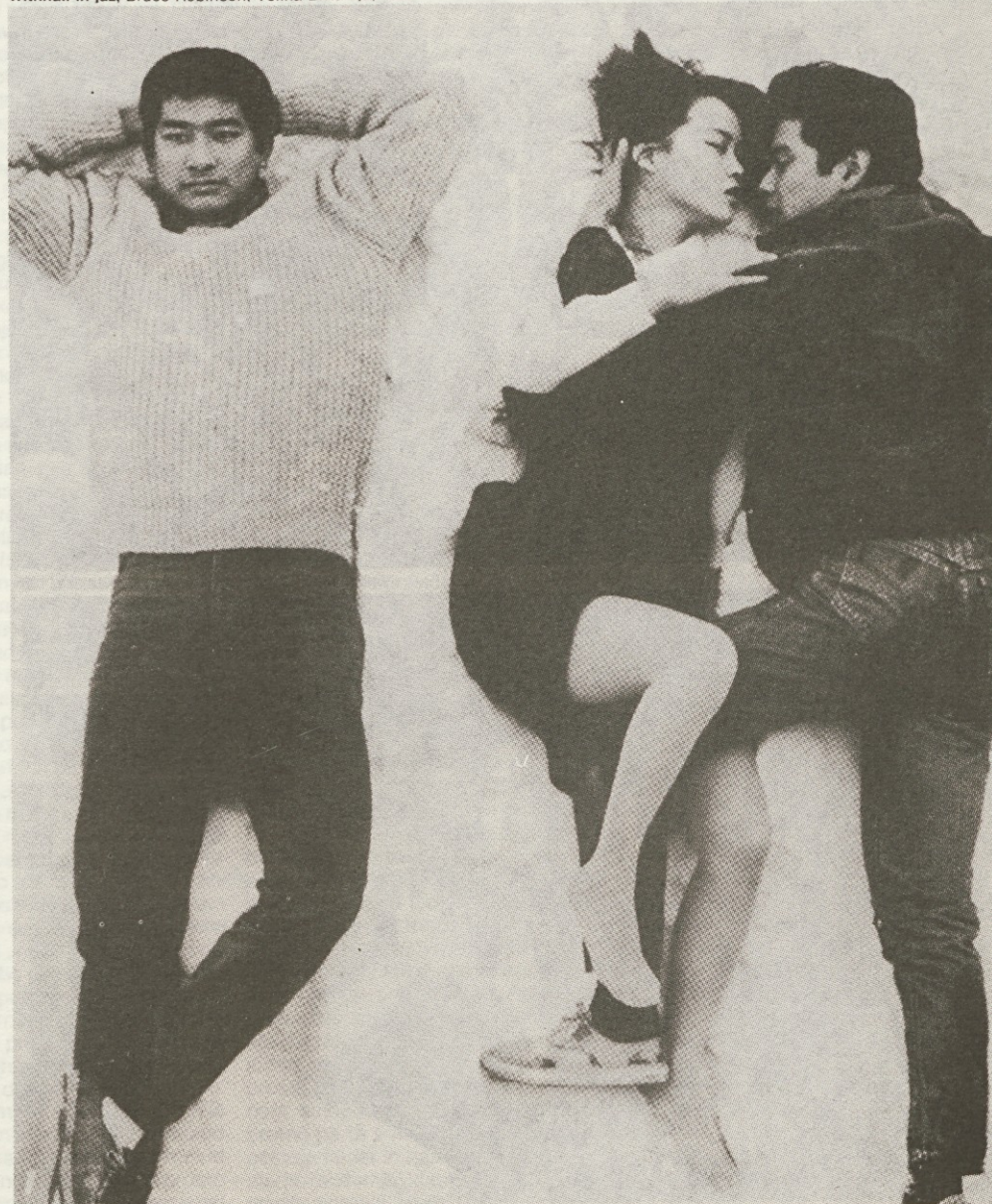
— **Wendel** Christopa Schauba (Švica) je sestavljen iz serije retrospekcij na nekdanje prijateljstvo naslovnega junaka in Davida. Sproži jih Wendlov prihod iz ZDA, kamor se je po poroki preselil. David kot da še vedno ni prebolel tedanje izgube in tudi novo srečanje le še utrdi to njegovo občutje. Črno-bela fotografija sicer zabičuje mejo med preteklostjo in sedanjostjo, zato pa samo razmerje obeh junakov zarisuje svojo lastno nemožnost.

— **Si videl bosonogega Boga?** Japonca Kim Soo-Jila se prav tako ukvarja z dvema prijateljema, le da med njiju kot eksplicitni vzrok neso-glasij postavi žensko. Dejstvo, da se Hitomi odloči za Shigera, vodi Shinjija v spektakularno smrt v fizikalnem šolskem laboratoriju. Film ponuja zanimivo primerjavo z delom Ozuja v zvezi z uprizarjanjem interierjev: drobci zahodne civilizacije (filmski plakat, steklenica) so v tem filmu konstanta, prav ostanki neke tradicije (pitje čaja, način sedenja) pa so znotraj tako zastavljene-ga prostora videti kot čisti presežki, izvenčasovni indici.

Svojevrstna inačica filmov o dvojicah je nena-zadnje tudi film **Anna**, ki ga je Poljak Yurek Bo-gayevicz posnel v ZDA. Agnieszka Holland, ki je podpisala scenarij, je kot bazično referenco



Withnail in jaz, Bruce Robinson, Velika Britanija, 1987



Si videl bosonogega Boga, Kim Soo-Jil, Japonska, 1987

očitno uporabila Mankiewiczov film **Eve**. Anna (Sally Kirkland) nekdaj slavna češka igralka, se zdaj v New Yorku bori za bedne gledališke vloge. Nekaj njenega nekdanjega sijaja prinese na orumenelih fotografijah in izrezkih iz časopisov mlada Krystyna (Paulina Porizkova), ki se nekega dne, oblečena v staro obleko, gnilih zob in brez ene same besede angleščine pojavi pred gledališčem, v katerem čaka na avdicijo Anna. Krystyna po hitrem postopku in z izdatno pomočjo Anne uspe (nauči se angleščine, bleščeči zobje, poznanstvo s pomembnim producentom, limuzina), nato pa v svojem prvem pogovoru preprosto proda njeno življenjsko zgodbo kot svojo. Film igra na dvojico, ki naj bi ponazorila vso različnost nekoga, ki ga je leto 1968 zaustavilo in poslalo v tujino, ter kot njene nasprotja nekoga, ki o tej preteklosti ničesar ne ve. Žal je izbor Združenih držav kot tistega zunanega člana, ki naj zgosti notranjo paradoksnost povsem odpovedal — in to zaradi preprostega razloga, ker je Bogayevicz spregledal vso mitično nabitost Amerike: pustil se ji je zapeljati in tako padel na lastnem izpitu. Pogled, ki je hotel od zunaj pogledati navznoter, je to sicer res storil, le da se mu je zamenjal sam predmet pogleda: zdaj tako ne vidi več Češke, temveč ZDA, to pa pomeni, da lahko le povzame vse stereotipe „vzhodnega pogleda“ nanje. Ko je enkrat tako daleč, se mu tudi pogled nazaj bistveno sprevrne — in tedaj vidi enako simplificirano podobo tudi na drugi strani. Skrajna

konsekvenca poigravanja s političnimi podtoni je tako popolno prekritje filma s to razsežnostjo, zaradi česar sicer zanimiva intimna drama stopi v drugi plan, film pa izgubi vso svojo moč.

Bolj čudno kot raj

Dva najzanimivejša filma torinskega festivala sta prišla z Daljnega vzhoda. Italijanski filmski delavci imajo z organizacijo že omenjenega persarskega festivala **Novega filma** nedvomno veliko zaslug za določene korekcije pri recepciji filmskih proizvodov, ki prihajajo s tega konca sveta. S sistematičnim predstavljanjem hongkongskega, japonskega, pa tudi indijskega filma so namreč pripravili teren, ki onemogoča redukcijo kritike zgolj na opazke o eksotičnosti, temveč zahteva podrobno analizo z nujnim hkratnim upoštevanjem svetovne optike. In prav v takšem kontekstu šele zares zaživita oba filma, ki se ju lotevamo. Kitajski film **Velika vojaška parada** je delo štirinidesetletnega Chen Kaigeja, uprizarja pa priprave čete vojakov na veliko prado ob 1. oktobru leta 1984. Zaris posameznikov je dovolj abstrakten, da nakuže temeljni spopad individuum/kolektiv, a obenem pušča dovolj prostora za neko drugo dvojnost, ki je vpisana v razliko med perfekcijo zaključne parade (film se konča z dokumentarnimi posnetki le-te) in vsemi neznanostmi, ki so do te perfekcije privedli. Med slednjimi je antologijski prizor s triurnim stanjem „mirno“ na razbeljenem asfaltu letališke steze — antologijski, kolikor zaradi dvigajoče se vročine meglice sam pogled kamere postane omotočen in se kot tak sooči z enako omotičnimi, drug za drugim padajočimi, vojaki na drugi strani. V ta prizor je verjetno tudi treba postaviti križiščno točko polemik v času festivala: gre za propagandni ali anti-militaristični film? Če izhajamo iz omenjenega prizora, ne more biti prav nobenega dvoma o intenci tega filma, kar je lepo, pa je, da je sama intenca izražena z delom kamere, dobesedno brez besed. **Velika vojaška parada** je tako nov kinematografski dokaz nemožnosti vnaprejšnje določitve stvari — četudi tako mogočne, kot to hoče biti vojaška parada —, dokaz vztrajnega uhajanja in sprevačanja pomena nečesa, kar bi naj bilo povsem enoznačno določeno. Film je dobil Veliko nagrado festivala. Vztrajno uhajanje in sprevačanje je tudi glavna karakteristika drugega torinskega „odkritja“ — hongkongskega filma **Blues pekinške opere**. Uhaja — in to ves čas filma — skupina mladih pripadnikov tajne osvobodilne organizacije (Kitajska, leta 1913), ki jo vodi kar hčerka nasilniškega generala (Tso Wan); sprevača pa se žanrska pripadnost tega filma, ki v pičlih stotih minutah povzame celo vrsto filmskih usmeritev — od zgodovinskega spektakla in melodrame prek filma zasledovanja in glasbene komedije do tipičnih kung-fu sekvenc ter western-razpleta. Pa vendar ne gre za mešanico, ki naj zgolj pokaže avtorjevo filmsko razgledanost (režiser Tsui Hark je rojen v Vietnamu, po študiju v ZDA in delu na hongkongski televiziji je sedaj lastnik producentske hiše **Film Workshop Co.**), prej lahko govorimo o sofisticirani režiji, katere temeljna vzporednica je — strip. Morda udari ta vzporednica najočitneje ob uprizoritvah gibanja, ki svojo izjemno prepričljivost dolgujejo prav zvezi stripovskih elementov (napetost med robomi kadra in v njem zajetim gibom) in njihovega filmskega korelata — zunanosti polja. Ta temeljni dispozitiv Tsui Hark še pospeši z vratolomnimi gibi kamere, sunkovito montažo in učinkovito glasbo, končni rezultat pa je eden najhitrejših filmov, kar jih je bilo kdaj narejenih. Hitrost je v njem razsežnost samega dogajanja, a je obenem vpisana tudi že v filmsko podobo. Brez tega drugega vpisa še tako vratolomne vožnje prav nič ne prispevajo k hitrosti filmskih izdelkov. **Blues pekinške opere** je na ravni glasbenih vzporednic tako prej ekstremna varianta speed-metala kot blues, vsekakor pa najboljši film torinskega festivala.

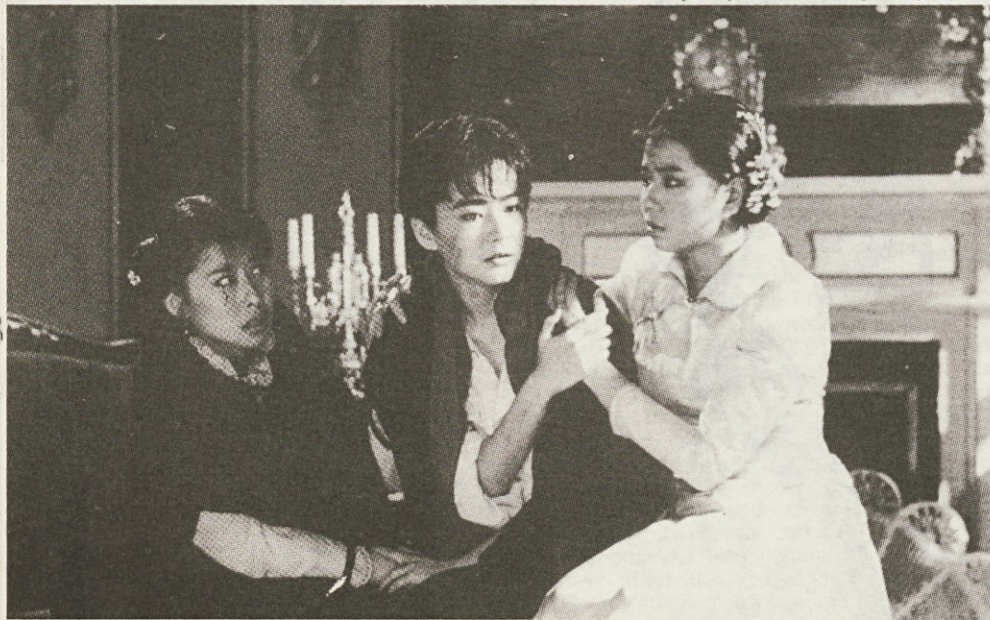
Stojan Pelko



Anna, Yurek Bogayevitz, ZDA, 1987



Velika vojaška parada, Chen Kaige, Kitajska, 1985



Blues pekinške opere, Tsui Hark, Hong Kong, 1986

ZVITOST KAMERE IN ILUZIJA POGLEDA

Dejanje gledanja filma nam odkriva slojevit, prepleten kompleks imaginarne simbolike in realne fikcije, ki v eni izmed oblik predpostavlja vsako ravnanje družbenega življenja, vendar je njena kinematografska manifestacija še posebej zanimiva za opazovanje, ker se dogaja na majhni površini. Če obstaja ideologija reprezentacije, v kateri se film na neki način izrisuje mehanično in v kateri se lahko znak percipira v prvi dispoziciji, ki iz vsakega posameznika napravi gledalca, njen cilj v filmu pa je fiktivno percepirati globino površine ekrana, potem se vtis filma dosega z globinskim kadrom, vtis realnosti pa s filmsko fikcijo. Vseobsegajočo asimilacijo filma v sistem reprezentacije zelo močno zastopa Jean-Louis Baudry (*Effets Idéologiques produits par l'appareil de base, Cinématique 7/8*), ki pojasnjuje, da so perceptivni sistemi in ideologija reprezentacije vgrajeni v sam aparat kinematografije. Leče kamere vzpostavljajo svoje vidno polje po zakonih perspektive, ki delujejo tako, da ga ponudijo kot percepcijo nekega subjekta. Za Jeana Patricka Lebelja (*Cinéma et idéologie, Sociales, Pariz 1971*) tega problema sploh ni, ker po njegovem mnenju aparat ne proizvaja ideologije niti kakršnegakoli vtisa samega po sebi. Film ni samo sistem za zagotavljanje takega vtisa, ampak se v njem dobiva najboljše in najbolj bistveno, in to bolj realno kot v slikarstvu, fotografiji ali gledališču. Vtis realnosti je bil že predmet razprav Andréja Bazina, v novejšem času pa Christiana Metzja in Jeana Mitryja, zato ga v tem razmišljanju ne bomo nadrobneje obravnavali. Tukaj nas zanima predvsem razdelitev kinematografskega prostora (površina, globina, realnost, fikcije in podobno), in to v tistem smislu, v katerem o njej govorita Noël Burch (Praksa filma, Institut za film, Bgd. 1972) in Pascal Bonitzer (*Le regard et la voix, Union Générale, Pariz, 1976*).

Da bi lahko razumeli film fikcije, se moramo „izdajati“ za filmsko osebo (imaginarni postopek), da bi lahko film prek analoške projekcije uporabljal sheme inteligibilnosti, ki jih nosimo v sebi, hkrati pa se razlikovati od te osebe (vrnitve k realnosti), da bi se lahko vzpostavila fikcija kot taka (kot simbolična): da bi film razumeli, je tudi nujno, da fotografski predmet opazujemo kot odsoten, njegovo fotografijo kot prisotnost, prisotnost te odsotnosti pa kot označujočo. „Če je globinski kader dobro izbrabljen,“ je pisal Bazin, „je to ne le cenejši, preprostejši in temnejši način za poudarjanje dogodka, ampak poleg strukture filmskega jezika zadeva tudi intelektualni odnos gledalca do slike in s samim tem spreminja smisel reprezentacije“ (Šta je film? I., Institut za film, Bgd. 1967, „Razvoj filmskega jezika“). Globina, v kateri se pogled izgublja in ločuje, povzroča, da se gledalec ne „izgubi“ pred površino in ne sanja. Kritično stališče ali, kakor bi rekli psihoanalitiki, izmikanje obstaja bolj ali manj pri vsakem gledalcu. Realnost, ki jo ponuja ekran, nas nikoli povsem na zadovolji; lahko nas preseneti, preplaši, kakor na Lumièrovih projekcijah, vendar nas nikoli popolnoma ne zadovolji, vselej pa gre za realnost ali, kadar gre za subjekta, ki trpi, za vtis realnosti. Platon je prek metafore optične narave, prek optične konstrukcije, ki popolnoma napoveduje (pripravlja) kinematografski dispozitiv, razložil človekovo usodo, njegovo oddaljevanje od „resnične realnosti“; Freud je pokazal na dispozicijo psihičnega aparata na delovanje nezavednega in na razmerje/prelom zavedno/nezavedno. Sprejemanje fikcije, ki jo ponuja neki film, samo po sebi razume odgovarjanje na vprašanja, ki se nanašajo na tehnike „prevare“, avtentičnost kostumov, resničnost neke scene in podobno, to se pravi, ali filmu manjka realnost vtisa realnosti. Če lahko rečemo, da se realnost vtisa realnosti na določen način trudi nekaj prikriti, ne pa da se, kakor v zgodovinskih ali zlasti pornografskih filmih, pokaže vse, se vse vidi, potem je prav to tisto, kar najbolj manjka. Ekran ni zgolj bela površina, pravokotnik, ki nam omogoča, da gledamo (film), ampak je prav tako okvir, ki nas skriva pred realnostjo; ta vtis skrivanja z ekranom, ki je v filmu velikega pomena, bodisi zavedno ali nezavedno, je še posebej poudarjal André Bazin. Ko hvali Rosselinija, namiguje na zvajanje montaže na ničlo in na prenašanje na ekran resnične kontinuitete realnosti, še zlasti pa Renoirja, čigar raziskovanja na področju režije poskušajo zunaj olajšav montaže odkriti skrivnost filmske zgodbe, ki lahko izrazi vse, ne da bi razkosavala svet, odkrije skrivni pomen bitij in stvari, ne da bi razbila enotnost. Ker pa je cilj filma reproducirati „realnost“, „naravo“ ali, s čimer pridemo na isto, da se z njo zamenja (to je absolutna razlika, ki po Bazinu obstaja med filmom in gledališčem: filmsko platno mora absorbirati „naravo“, gledališka scena pa se mora tega radikalno osvoboditi), ker pa „narava“ po svoji koncepciji ni nič drugega kot sama k o n t i n u i t e t a, morata biti veliki plan in montaža potisnjena v realnost toliko, kolikor vpisujeta v filmsko tkivo princip njene diskontinuitete. Potisnjena pomeni obojena na neko intenzivno distribucijo, določeno, da služi „novi razpoki“ v ogledalu drame in narave. „Drama in narava imata potrebo po skanziji in poudarku, po harmonični diskontinuiteti, ki ju potrjuje (ki potrjuje nujno identiteto) pri njenem omahovanju. Njun naval pomeni nevarnost, da se v njej ne bo moč več mogli znajti, da se subjekt (oko) ne bo več prepoznal v fikciji 'narave', ki vzdržuje skanzijo drame. V razmerju do te harmonije se veliki plan pojavlja na naslednji način: omejuje vidno polje, o d p r a v l j a g l o b i n o“ (glej: Pascal Bonitzer, „Stvarnost“ denotacije, Filmske sveske št. 3, 1972). Pri Renoirju iskanje z globinsko ostrino slike v resnici ustreza delnemu odpravljanju montaže, menjave pa pogostnim panoramam in vstopom v vidno polje. Montaža predpostavlja spoštovanje enotnosti dramskega prostora in kajpada tudi trajanja. Bazin je prvi razumel vrednosti „totalnega vid-

nega polja“. Nikakršnega dvoma ni, da filmska slika odkriva nekaj drugega in ne tistega, kar prikazuje; zagotovo vselej napotuje k bistvu prikazani stvari. Vendar pa Bazin, kakor pripominja Jean Mitry (*Estetika i psihologija filma III.*, str. 7, Institut za film, Bgd.), na „bistvo“ ni gledal kot na stvar pojmovanja, ampak kot na idealno idejo „po sebi“, ki obstaja pred predmeti. „Slike ne vrednotimo predvsem po tistem, kar dodaja k realnosti, ampak po tistem, kar se v njej skriva.“

Noël Burch je bil prvi (če izvzamemo Eisensteina), ki je v montaži in gibanju z dinamičnimi termini (v Burchovi terminologiji strukture ali dialektike) analiziral vlogo prostora zunaj kadra, in sicer v enem ključnih del v zgodovini filmskega jezika, Renoirjevem remek delu *Nana*. Burch deli prostor v filmski umetnosti na dva: na prostor v kadru — vse tisto, kar se vidi na ekranu — in na prostor zunaj kadra, ki se deli na šest „segmentov“, neposredne meje prvih štirih „segmentov“ so določene s posredovanjem štirih robov okvira: to so imaginarne projekcije v prostor, uokvirjen s štirimi stranicami ene „piramide“. Peti segment, prostor zunaj kadra „za kamero“, se razlikuje od segmenta prostora okrog kadra celo tedaj, kadar se osebe v njem gibajo z leve in desne strani kamere. Šesti obsega vse tisto, kar je za dekorjem (ali kakšnim elementom dekorja): oseba prispe vanj, kadar vstopa skozi vrata, kadar zavije za vogal ulice, kadar se skriva za kakšnim stebrom ali za kakšno drugo osebo (Burch, navedeno delo, str. 16). Burch izhaja iz tistega, česar Bazin ni mogel videti in česar klasični film ni hotel videti: iz montaže, diskontinuitete, iz „pravila tridesetih stopinj“, ki je imelo pomembno mesto v besednjaku na primer Eisensteina, prvega filmskega umetnika, ki je mislil na kompozicijo slike skozi rakord. V Oktobru (Oktjabr) je niz slik, na primer zvonika katedrale, posnetih iz spodnjega rakurza, sestavljen iz enostavnih obratov diagonal, medtem ko je v halucinantni sekvenci z oblubljenimi kolesi uporabljena preprosta, a zelo zapeljiva igra permutacij koles, ki se bleščijo na črnem ozadju. „Gre za pravilo, ki se je empirično potrdilo v dvajsetih letih in ki zahteva, da se vsaka nova os na enem in istem predmetu razlikuje od prejšnje po kotu najmanj tridesetih stopinj. Ljudje so v resnici opazili, da spremembe kota za trideset stopinj (razen, kadar gre za 'rakord na osi') izzivajo tisto, kar po navadi imenujemo 'skok', potemtakem neke vrste nelagodnost, ki izvira iz pomanjkanja obsega in jasnosti te spremembe: novi kader ni dovolj neodvisen, zlasti kadar je tudi podobne velikosti kot prejšnji. Vendar pa bi prav tako lahko tudi trdili, da se ta nelagodnost poraja iz plastične nekoristnosti takega 'rakorda', predvsem pa iz frustracije očesa, ki zahteva čutne spremembe kraja v obrisih, kadar se ta sprememba zgodi, kakor tudi, da so napetosti, ki izvirajo iz teh sprememb kraja, čisto in jasno nakazane“ (Noël Burch, navedeno delo, str. 32). Kaj naj bi glede na predmet, ki ga obkroža, morala pomeniti ta frustracija očesa? Oko, s katerim obravnavani subjekt (gledalec) zagotavlja pogled v obvladani iluziji objekta skozi prizmo globinskega kadra. „Kadar neka realnost izstopi iz vidnega polja kamere, sprejmemo, da beži v vidno polje, vendar pa še zmeraj obstaja identično sama po sebi“ (André Bazin, navedeno delo). Toda gledati film ne pomeni opazati kvadrata, kota kamere ali razdalje; prostor med ravnino ali predmeti na ekranu se percipira kot realen, in od tod lahko gledalec vidi samega sebe (glede na ta prostor) kot fluidnost, širjenje, elastičnost. Kadar gledalec odkrije kvadrat — prvi korak pri branju filma — izgine zmagovalje zaradi njegove prejšnje posesti slik. Gledalec odkrije, da kamera skriva stvari in je zaradi tega nezaupljiv do nje in tudi do samega kvadrata, ki ga zdaj razume kot arbitrarnega. Burchova trditev je zato povsem upravičena, ker sodobni film v resnici zelo pogosto uporablja „pravilo tridesetih stopinj“, vendar pa bi problem lahko postavili tudi drugače: če poudarek stavimo nanj, se radikalno spremeni perspektiva filma. Če izvzamemo sovjetska raziskovanja (predvsem Eisensteinova, so vse do Bazina film razumevali prek globinskega kadra, s pomočjo katerega so, Bonitzer bi rekel odprto oko (ekran), globino glede na realnost pojmovali kot nekontinuirano, ker gre za tehniko nasprotij stvarne realnosti. Pozornost je usmerjena na globino fikcije, kadar pa se ta, kakor si želi Burch, usmerja na površino celuloida ekrana, se spremeni perspektiva, realnost pa se pojavlja globoko v ravnini. Z „zvitostjo“ kamere in montaže se doseže, da to ni več avtonomni kadra (ki je lahko dobro povezan), ampak iluzija pogleda, ki se na ekranu razpršuje z nizanjem slik; s spremembo kota tridesetih stopinj se oko ne osvobaja; veže se na predmet, od njega je odvisno. Skok, o katerem govori Burch, ni svoboda, pozabljena moč skoka, ampak prej napaka, lapsus. Od tod tudi vtis, ki poraja hipotezo o kontinuiteti realnosti zunaj kadra, zunaj robov ekrana, v katerem gledalec živi naprej, identično s samim sabo v svoji odsotnosti iz kadra, kar pripomore, da prostor zunaj kadra doživlja kot prostor negotovosti in strahu. Klasično gledališko prizorišče vsebuje prostor off: kulise so okvir, v katerem se v bistvu diskurzivna drama napaja z dejanji. Na neki način je tudi film del te klasične gledališke scenografije: montaža, različna velikost planov, gibanje kamere omogočajo, da se radikalno transformira tisto, kar Burch imenuje „dva prostora“: prostor in ter prostor off. Trganje scenografskega okvira osvobaja fluidnost, širino in plastičnost. V gledališču je prostor off off brez obratov; nasprotno pa ta v filmu vstopa v dimenzijo časa in gibanja, zunanost kadra postaja kader in narobe, in to z igro kader-protikader, ki je zgolj figura v sistemu (sistemih) klasičnega filma. Sistem „šivov“ Jeana Pierra Oudarta na primer pomeni privilegiran zgled načinov, s katerimi je premaknjen vir po-

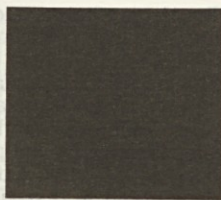
gleda, da bi se proizvodnja filma skrila pred pomenom. To obstajanje kadra iz zunanosti kadra in **vice versa** Burch razglasa za dialektično in poudarja, da gre tukaj za kvalitativno modifikacijo razumevanja zunanosti kadra. „Prostor zunaj kadra se deli na realni in imaginarni prostor. Ko roka impresaria vstopi v kader, da bi vzela posodo za jajca, je prostor, v katerem je on in ki določa, imaginaren, ker ga še nismo videli, ker še vedno ne vemo, čigava je ta roka. Toda v trenutku, ko se pojavi rekord na osi in nam odkrije sceno v celoti (Mifa in impresario stojita drug poleg drugega), postane ta prostor retrospektivno realen. Proces je enak kot pri postopku kader-protikader, ker 'protikader' ustvarja prostor off kot povsem realen, čeprav je bil v 'kadru' zgolj imaginaren. Včasih pa ta prostor zunaj kadra lahko ostane tudi imaginaren, če nam noben širši plan na kateri drugi osi (ali gibanje kamere) ne pokaže osebe, ki ji pripada roka, predmeta pogleda off ali segmenta off, h kateremu se je napolnila oseba, ki izstopa (na primer neznan roka v senci plesa, saj v resnici nikoli ne vidimo tistega, ki mu pripada, niti — vsaj izrecno ne — prostora, v katerem je človek (Burch, navedeno delo, str. 19). Ta sistem kader-protikader določa izkušnjo gledalca tako, da njegovo zadovoljstvo, odvisno od njegove identifikacije z vidnim poljem, prekinja, kadar gledalec zagleda kvadrat. Na podlagi te percepcije Burch ugotavlja prisotnost odsotnosti in tistega drugega polja, s katerega gleda odsotni. Drugi kader odkriva osebo, ki se izkaže za lastnika pogleda, kar ustreza prvemu kadru, to se pravi, da oseba v drugem kadru zavzema mesto odsotnega, ki ustreza prvemu kadru. Ta oseba retrospektivno preobrazo odsotnost, ki ustreza prvemu kadru. Ta oseba emanira v neko prisotnost (glej: Daniel Dayan — Kod staratelj klasičnega filma, Filmske sveške, št. 1, 1976). „Realni“ in „imaginarni“ prostor ne obideta „nastajanja kadra“ zunaj kadra (zunanost kadra ni isto kot pogled od zunaj), ampak sama po sebi razumeta različen obstoj zunanosti kadra v kadru, ki artikuliira kinematografski prostor z zamenjavo pogleda (gib kamere, sprememba osi); „imaginarno“ pomeni, da brez kadra ne moremo govoriti o prostoru zunaj kadra. Vendar pa, ko Burch pravi, da je glede na realni prostor treba protikader razumeti retrospektivno, spregleda dejstvo, da gre tukaj za neke vrste prevaro: da bi ta prostor z uporabo rekorda postal realen, ne more biti nič manj imaginaren ali, natančneje, fikcijski; nekaj realnosti kljub vsemu ostaja zunaj kadra.

Film kot zapis vzpostavlja razmerje med pripovedjo in filmskim jezikom z verbalnim jezikom, če pri tem upoštevamo dejstvo, da vsak posameznik razpolaga z najbolj subtilnimi mehanizmi jezika, njegovim bogastvom, retoričnimi oblikami in različnimi oblikami organiziranja sintakse. Ta brezčasovni in brezoblični jezik se aktualizira in individualizira v besedi in v zapisu. V filmu v resnici obstaja nekakšen „ekvivalent jezikovnemu sistemu“, vendar film ni podoben prav nobenemu jezikovnemu sistemu. Ta ekvivalent pomeni načelo vizualne ali avditivne analogije; jezikovni sistem ima podobno vlogo pri govoru, vendar pa njegova notranja podlaga ni vizualna analogija, ampak, narobe, sklop razmerij, ki jih je mogoče označiti kot poljubna. Že v Saussure je ugotovil, „da za človeka ni naraven govorjeni jezik, ampak sposobnost, da ustvari jezik, to je sistem različnih znakov, ki pripadajo različnim idejam“. Film potetakem ni jezik, ki se govori — toda mar ni film jezik, ki se piše? Če bistvo filma razumemo globalno, lahko rečemo, da film govori. Ekran kot področje zapisa pomeni razmik med ne-vidom in pri-vidom, prostor razlike, tako govorjenja (živega in navzočega) kakor tudi videnja (oblikovanega po zgledu na lik nečesa prisotno živega, oblikovanega od zunaj). Ekran ustvarja prostor branja, kolikor brati že domneva razmik in razliko in njuno nezvedljivost na tako imenovano „jasno sliko smisla“. Če parafraziramo Jacquesa Lacana, lahko rečemo, da je učinke ekrana nujno treba začeti misliti zunaj terminov govorjenja in videnja, kakor tudi zunaj njune vzajemnosti znotraj zamisli in hotenja glasu (prisotnosti), da lahko neposredno, nenadomestljivo prebiva v identiteti s seboj, v inteligibilnem skladu med „duhovnim očesom“ in „notranjim ušesom“. Jezik, izkjučno pisan, se ne prilagaja jeziku, ki je „popoln ideografski sistem, v katerem se enotnost vsebine meša z enotnostjo ekspresije slike s stavkom (sekvenco, scena ali, kakor bi dejal Christian Metz — „velika sintagmatika“, ker montaža posreduje na ravni celega filma in zmerom znova določa vsakega izmed njegovih delov. Freud je videl nezavedno tako, da je sanje pisal v slike, v ideograme, ni pa jih izražal z besedami. Tek filma kaže določene podobnosti s „primarnimi procesi“, kakor tudi s tisto sposobnostjo „ustvarjanja figur“, ki je za Freuda pomenila eno izmed specifičnih značilnosti elaboracijskega procesa, ki se dogaja v sanjah. Delovanje sanj je prej mogoče primerjati z zapisom kakor z govorom, in to bolj s hieroglifijskim kakor s fonetičnim. Sistem podzavestnega je kot nekakšen ekran med sistemom nezavednega in zavestjo. V **Razlagah sanj I** je zapisal: „Če se zdi, da so načini izražanja prizorišč v sanjah predvsem vizualne slike in ne besede, potem je primernejše, če sanje raje primerjamo s sistemom zapisa kot pa s sistemom jezika. Gre za to, da je razlaganje sanj povsem analogno nekemu figurativnemu zapisovanju v starih časih, kakor so egiptovski hieroglifi.“ Misel iz sanj je uporabna vse dotlej, dokler je izražena abstraktno, kakor hitro pa jo pretvorimo v jezik slik, se med tem živim izrazom in preostalim materialom iz sanj laže kakor prej vzpostavljajo dotiki in identiteta, ker so „konkretni termini v vseh jezikih zaradi njihovega razvoja bogatejši z asociacijami kakor pojmovni.“ Slika ne domneva navzočnosti osebe, kateri je



namenjena. Gibi se morajo videti takrat, ko so storjeni, ali, kakor pravi Ernest Kries: „Besede se morajo slišati takrat, ko so izgovorjene, slike je mogoče prebrati pozneje“. Mar ni jezik govor filma, kakor tudi nezavednega, vendarle zapis jezika, neizgovorjenega prav zato, ker, kakor ugotavlja Susan Langer, nediskurzivnih simbolov v nasprotju z diskurzivnimi ni mogoče definirati z drugimi simboli iste vrste. To je veliko težje dokazati, kakor trditi, da se diskurzivne misli na ekranu razvijajo v slike, kakor tudi to, da je mogoče izdelati „avtomatski zapis“ ali zapis „svobodne besede“, kakor so razlagali nadrealisti in futuristi. Toda ali ni v filmu vendarle težko razviti misli kakšnega Descartesa ali Sartra? Tisto, kar se začenja s strukturo in funkcijo znakov in skupine znakov, je v bistvu ujemanje med jezikom besed in jezikom filma. Oba znaka sta sestavljena iz senzibilne oblike in inteligibilne vsebine; v obeh poteka kombinacija s sporočanjem. Pri jeziku besed sprememba interpunkcije pogosto spremeni pomen (vsebinsko) stavka. Sprememba besednega reda v večini primerov povzroči spremembo vsebine stavka. „Na področju verbalnega“, piše Metz, „se zapis razlikuje od tistega, kar imenujemo jezik, ker tisto, ne obstaja v njem. Natančneje povedano, značilnost filma je, da je tisto, kar je odvisno od jezika, zapis.“ Zanesljivo je, da slika nosi v sebi stopnjo abstraktnosti: slika in preslikano nista v povsem analognem razmerju. Slika ni duplikat preslikanega, temveč znak, v katerem se preslikano razume. V tem pogledu razlika med besedo in sliko ni prevelika. Proces razumevanja domneva pri besedi uporabo pojma, ki smo ga poznali že prej; pri sliki se zahteva razumevanje pomena nekega dajanja percepcije ali, kakor bi dejal Jean-Marie Peters, „beseda daje pojem neke stvari (neko iz misli izvedeno abstrakcijo), slika pa perceptivito (neko iz opazovanja izvedeno abstrakcijo). Ker besede in slike dajejo pojme oziroma perceptivite neke stvari, se na ta način ustvarja polje za oblikovanje mišljenja, občutkov ali želja, njihovo sporočanje pa je rezultat ustvarjalčeve spretnosti. Pisanje ali branje knjig (prav tako tudi filma) je nenavaden abstrakten mehanizem, ki pelje k temu — to pa je tudi njuna paradokсна lastnost — da se vidi brez gledanja, sliši brez poslušanja, spozna brez spoznanja. Nekaterih mest, o katerih pisec noče sporočiti ničesar, stvari, o katerih noče govoriti, bralec (oziroma gledalec) nikoli ne spusti izpred oči. To je neizogibnost nekega odkritja, ki se ne proizvaja in je zato estetsko dejstvo. Osvobajanje teksta od ustenosti izzove preobrat tako razmerja med govorom in subjektiviteto kakor tudi svetom. „Na ta način se,“ kakor pravi Paul Ricker, „spreminja odnos med subjektiviteto avtorja in subjektiviteto bralca; tisto imaginarno je bilo tudi samo ustvarjeno z literaturo, to je literarno imaginarno.“ Ta misel nas uvaža v razmišljanje o problemu bistva prisotnosti v filmu in njegove lažne narave. Film živi kot beseda v neki odsotni prisotnosti. Slika kot beseda je njen nadomestek. Jacques Lacan pravi: „Z besedo, ki je že neka prisotnost, se bo imenovala le odsotnost.“ Fotorealizem filma, ki povzdiguje prisotnost lahko odsotno izbrši le za hip. Zahtevo, da se pripoveduje z govorom in z zapisom, je mogoče uresničiti le, če se zanemari odsotnost na ravni zapisa. Robert Bresson se s filmom **Dnevnik vaškega duhovnika** (Journal d'une curé de campagne) pokazal, da film ni spektakel, ampak zapis, popolnoma primeren za to, da s sliko izrazi najskrivnejše občutke. S slikami se najprej ilustrirajo pisane strani, v katerih mladi duhovnik govori z gromkim glasom; zatem živi glas off preneha podvajati dogajanje, ki ga prikazuje slika. Dogaja se premišljevanje, ki se prebira prek dolgih kadrov, s čimer se preteklost spreminja v sedanost. Da bi bilo lažje brati ta dva časa iz dnevnika, ustni komentar pogosto „pada“ na neko nevtrarno sliko, prazno in, v dramskem smislu, nepomembno: vrata, zid, pohištvo, hodnik. Včasih se vzpostavlja skrajna svoboda izražanja: z dnevnikom se neposredno poudarjajo dejstva, na katerega spominja. V tem pogledu je čudovita scena, v kateri duhovnik „rešuje“ grafico: najprej postane mlahav, se onesvesti, zatem pa njegov glas spet pridobi svežino, ki umirja, tolaži. Kadar duhovnik govori, njegov glas a posteriori dnevnika preverja besedo, kadar se oglašja, graja ali tolaži; nenehno se čuti prisotnost iluminantne izkušnje, ki vzpostavlja estetsko legitim-

ŽIVEL CESAR!



nost. Ugotavljamo, kako revna je scena, ki je omejena s sliko in objektivnim dialogom. Z **Mirno žensko** (Le Femme douce) Bresson nadaljuje estetsko avanturo v povsem drugi smeri. Dnevnik se piše; dnevnik bo bran. Film ne „gre“ iz življenja v dnevnik, ampak iz končanega in izpisanega dnevnika (taka pripoved odlikuje tudi Dostojevskega) v življenje in s tem omogoča, da se življenje gradi na filmu. Pripoved, preoblečena v notranji monolog, sesekljana na dele, ki ji zmerom znova dajejo kronološko verodostojnost, niti drame v sedanjosti niti zgodbe iz preteklosti, temveč čist in subjektiven spomin nekega bitja zunaj konkretnosti časa, ki ga trpinči lastna sedanjost. Kadar gledamo slike iz sedanjosti — truplo mrtve ženske, na primer — je naša prva reakcija, da se umestimo v preteklost filma.

Danes je težko govoriti o pojmu „čiste umetnosti“; ni čiste poezije, ni čiste glasbe, ni čistega romana, temveč zgolj mešanje njihovih kvintesenc. Lahko bi rekli, da film, razumljen kot zapis, opravlja metamorfozo prej v smeri poezije in glasbe kakor pa v smeri refleksije in abstrakcije. Že Feyder je razmišljal o tem, da bi na film prenesel Montesquieujevo delo **Duh zakona**, Astruc **Družbeni dogovor** Jeana Jacquesa Rousseauja, Eisenstein pa Marxov **Kapital**. Veliko let pozneje je to smer nadaljeval, na neki način pa v svojih kinematografskih esejih tudi praktično udejanjal, Godard s filmoma **Kitajka** (La Chinoise) in **Eden in eden** (One + One). Nemara bo kakšen sodoben režiser poskušal tudi s Kierkegaardovim **Dnevnikom zapeljivca** ali Blochovim **Duhom utopije**. Film potrebuje besede, pojme, če hoče uporabiti stvarni govor. Pod določenimi pogoji lahko pri tem odigra zelo pomembno vlogo tudi slika. Ejhenbaum je v tridesetih letih našega stoletja pisal, da je napačno mišljenje, po katerem je film kot umetnost povsem ločen od besede. Njegova trditev, da je napačno reči, da je nemi film nem, težnja filma pa je izključitev izgovorjene besede, drži še danes. Do stopnje, na kateri se film ne izčrpa v faktografiji in uporablja pomene, je film verbalna umetnost. Njegova beseda je nujno pisana; gledalec jo mora brati. Eisenstein je trdil, da se mora film izkazati z jezikom, ki je zelo blizu formiranju in organiziranju pojmov, da je jezik veliko bliže filmu kakor gledališču ali slikarstvu, da se jezik ne zadovoljuje s tem, da prenese pojem, ampak da je način za konstrukcijo pojma. V **Montaži atrakcij** je zapisal: „Ostaja razumevanje montaže ne le kot sredstva za doseganje učinkov, ampak predvsem kot govornega sredstva za izražanje misli s posebnim načinom filmskega jezika, s posebno obliko filmskega govora. V filmu se mora izraziti sistem svobodne primerjave, kakršno pomeni vsaka navadna fraza normalnega pisanega montažnega govora. Ta proces pa je zanesljiv tudi za zgraditev vsakega govora nasploh, predvsem za knjižni govor.“ Na kakšen način filmska slika podvaja stvarnost — ali se lahko vsili simbolu in postane pojem? „Za ceno njenega osiromašenja in derealizacije“, piše Barthélemy Amengual, „lahko rečemo, da tako kot beseda povzroči smrt stvari, tako mora tudi stvar izginiti, da bi bila predstavljena.“ Eisensteinova koncepcija montaže je poskušala mehanizmu jezika iztrgati skrivnost proizvodnje smisla. V zlatem obdobju ruske šole montaže (1924—1934) se filmski govor nikoli ni odrekel procesu (pri Eisensteinu tistemu, ki sestavlja njegovo nepresežno izvornost) pomena konkretnosti, eksistencialne boja zni žive materije. Spopadanje pojmov zaradi sugeriranja nove ideje in povezovanje gibanja na podlagi kontrapunkta in harmonije, združevanje stopenj montaže na podlagi skupnega mehanizma apercipij se pojasnjujejo strogo materialistično. Nasprotno se dogaja v sodobnem filmu, pri katerem se slika uničuje na račun besede. Neki stavek Jacquesa Lacana je podoben Eisensteinovim ugotovitvam: „Da bi se simbolični predmet osvobodil svoje uporabe, se mora beseda osvoboditi od tistega hic et nunc; diferenciacija ni v zvočni kvaliteti, temveč v njenem izginulem bitju, v katerem simbol najde permanentnost pojma.“ V tem pogledu je montaža bila in ostaja najprimernejše sredstvo za odstranjevanje „fotografskega“ bitja filma. Film nam prikazuje svet v gibanju samem; vsako gibanje gledalcu nekaj pove, in ker je jezik gibanja jezik čustev, čeprav je čustvene pomene te-

žko prevajati v kategorije jezika besed, čutimo njihov smisel celo za ceno dajanja govornega izraza. Ker je poudarjanje časa odvisno od prostora, je omogočilo, da se je film približal romanu in verbalnemu govoru.

Tak fragment najdemo pri Proustu: „Že v prvem trenutku, ko so se moja usta začela približevati licem, ki so ji jih moji pogledi predlagali, naj jih poljubi, premikajoč se, so zagledala nova lica; vrat, opazovan iz večje bližine in kakor skozi povečevalno steklo, pokaže v svojih velikih kapljicah znova moč, ki spremeni naravo lika.“ Tukaj v popolnosti srečamo tisto, kar se označuje kot gibanje kamere naprej do velikega plana v enem subjektivnem kadru; gibanje naprej, katerega premik in povečevalno učinek postopno spreminjata videz opazovanega predmeta. Če pa imajo postopki, ki jih uporablja film, za cilj prevajanje oblikovanja ideje v filmske izraze, to dolgujejo miselnim in ne literarnim figuram, ki so zgolj njihova verbalna uporaba. Normalno je, da se od filma do literature te „miselne figure“ pojavljajo v različnih oblikah, ker je govor skoval človeško duhovitost; mislimo s pomočjo govora in z njim. „Na podlagi tega je mogoče reči,“ kakor pripominja Jean Mitry, „da izvirne značilnosti filmskega izražanja izvirajo iz načina oblikovanja idej, na katere nas je navadil govor.“ Navedene značilnosti so zgolj transpozicija določenih struktur, ki so izključno literarnega izvora. Bolj izvirni so tisti režiserji, ki ne pripovedujejo zgodbe, ampak se trudijo, da se zgodba vzpostavi. V Resnaisovih filmih **Hirošima, ljubezen moja** (Hiroshima, mon amour), in **Lani v Marinbadu** (L'Année dernière à Marinbad) nas pravilna dikcija oseb in dolgočasno govorjenje vendarle preslepita, vsaj toliko, kolikor tudi recitacija glasu off, kajti osebe se trudijo, da bi v prostor in trajanje prenesle abstrakten dialog, izvrstna vožnja kamere pa ne poudarja le drže in zunanega videza oseb. S pripovedjo se vzpostavlja delovanje vidnega spomina, ki označuje brezčasovno sliko; pripoved se piše, kaže pa le toliko, kolikor se nanaša na slike. Odkrivanje očitne analogije je postopkov, ki v filmskem jeziku ustrezajo raznim kategorijam planov, kotov snemanja, menjavanjem splošnih in velikih planov, kadrom in protikadrom, panoramam in vožnjam kamere, gornjim in spodnjim rakurzom, učinkom montaže, v delih Vergila, Homerja, Racina, Hugoja, Byrona, Shelleyja, Dickensa, Puškina in drugih pomenijo s filmskega stališča uporabo metod literarne analize, pri čemer analiza lingvističnih kategorij, uporabljanih v filmu, meri besede, določa sintakso in slovnično usklajuje besede. Ker pa filmski jezik ni jezik, v katerem se pogovarja, ampak prej jezik pesmi ali romana, pa tudi slike, čeprav je razporejena zato, da bi se vzpostavil pomen, morajo pustiti določen pas nedolocenosti, ki bolj spodbuja k razmišljanju, kakor zaokroža in natančno določa neko racionalno definirano misel. Z razdelitvijo filma na scene in sekvence se izraža filmski stavek, vendar to s pomočjo vizualnega izraza. „Vrsta slik, natančnih kot stavek v knjigi, valovitih kot glasbena fraza,“ piše René Clair, „zadoščajo za izražanje najbolj kompleksnih in najglobljih čustev. Tisto, česar gledalec ne more niti razumeti niti sprejeti v Freudovih teorijah ali v Proustovih romanih, lahko vdihne slika uspešneje kakor beseda.“ V današnjem filmu ne obstajata racionalen in spekulativni govor, v njem ni ničesar od tistega, kar je hotel Eisenstein uresničiti z Marxovim **Kapitalom**, ker je „predfilmsko“ nemogoče najti v preprostem dejanju izražanja, temveč v izražanju nečesa, kar bi film lahko dovršeno prenesel. Zdi se, da besede Jeana Mitryja, ki jih navaja v **Estetiki in psihologiji filma I**, najboljše označujejo problem filma kot zapisa: „Če umetnost v resnici prevaja gibanje, ga prej označuje, kakor izraža, označuje pa ga samo zato, ker ga ne obvlada. Nasprotno pa ga film ne ne označuje: film ga predstavlja. Če ga označuje, dela to z gibanjem, s pomočjo gibanja. Medtem ko je bilo gibanje tam namen, je v filmu šele začetek.“

Lingvistično preučevanje zakonov strukturiranja s stališča definicije in opisa in če se nanaša na književnost — imenujemo poetika. Cilj nadaljnje razmišljanja je raziskati, v splošnih obrisih, film in njegovo metodo, in to ne s stališča njegovega „predmeta“, razmerja med literaturo in filmom (adaptacija, filmski slog romana in drugo), niti problema žanra, temveč odgovoriti na vprašanje: ali je poetika filma sploh mogoča.

Najprej je treba povedati, da uvajanje tega pojma v leksiko humanističnih ved pomeni kršitev metodološkega načela, ki pravi, da ne smemo, razen v primeru narodne nujnosti, pomnoževati pojmov. Sam izraz „poetika“ se razume a priori, ker zaradi različnosti razlag ni običajen. V tem primeru se problem nikoli ne zastavlja **ex nullo**, vendar pa ga je mogoče pojasniti v okvirih neke določene teorije. Mogoče bi bilo tudi postaviti tezo — ki jo teorija bolj ali manj razlaga — da razumevanje, ki karakterizira „jezikovno preučevanje zakonov strukturiranja književnega teksta“, izvira iz premišljevanja o različnih problemih, ki bi jih bilo mogoče per analogiam postaviti tudi v zvezi s filmom. V tem primeru mora teorija filma odgovoriti na tri vprašanja: ali ima film neko raven organizacije tekstualne narave, v kolikšni meri strukturiranje tega domnevnega filmskega teksta določa specifično filmsko besedo in kaj omogoča prikazati delovanje vseh mogočih filmskih oblik in opisati neki film. Če odgovor na ta vprašanja domneva prihod na območje neke teorije, njeno koherentnost in razvoj, potem je že mogoče govoriti o semiologiji filma.

Po Dominiqueu Chateauju je s „tekstom“ treba razumeti definicijo, ki vsebuje jezikovno formo nekega sklopa, to je stavek kot mersko enoto tega sklopa, sporočilo, v katerem se verbalna vsebina razlikuje od neverbalnega in

CESAR JE MRTEV, ŽIVEL CESAR!

v katerem ima sporočilo funkcijo označevanja in naposled tudi obliko jezikovnih elementov kot komunikacije. Taka gramatika jezikovnega teksta vsebuje tri vidike: gramatiko filma (ali filmski tekst), semiološki sistem in teorijo, ki vsebuje vse skupaj. Gotovo je, da pojem filmske besede (v Met-zovem smislu) bolj kot katerikoli drug povzema konceptualno sintezo semioloških lastnosti, hkrati pa odkriva tudi strukturo sporočila. Roman Jakobson je z uporabo distinkcije, ki so jo ustvarili logiki, lingvisti pa prevzeli in jo označili za temeljno — načelo zadrževanja metajezika v jeziku — jasno pokazal, da je metajezikovna funkcija del vsakdanje uporabe jezika in poteka po načelu vsebovanja teorije v predmetu. Teorije filma pa v filmskem jeziku ni. Film je mogoče brati kot knjigo ali poslušati, vendar postane umetnost le skozi sintezo slike in zvoka. Raymond Bellour poudarja problem filmskega metajezika in nemožnost tekstualnega navajanja nekega filma kot težavo pri opisovanju slik in zvokov. Problem filmskega metajezika ni v neobstoju filma kot takega, kolikor je film tekst, temveč njegovi nemoči, da bi zasnoval svojo lastno teorijo. Na splošno se od teorije teksta pričakuje pojmovni sistem, sestavljen iz treh nujnih pogojev: gramatika mora znova prikazati verbalni vidik, nujno je nameniti pozornost razmerju med semantiko in sintakso, teorija teksta pa se mora pridružiti gramatik. Zasnovanje gramatične teorije filma je odvisno od obstoja nekega sistema, ki ga je mogoče imenovati filmski jezik. Ta hipoteza se na prvi pogled nemara zdi v nasprotju s semiološkimi postulati, vendar pa prav združevanje semantike in sintakse filma odkriva specifični vidik filmske besede. Eno izmed temeljnih vprašanj, ki jih postavlja semiologija filma, je: Ali teorija montaže temelji na istem stališču kot teorija jezika? To vprašanje je mogoče zamenjati z drugim: Ali nas teoretiki montaže poučujejo o strukturi filma? Ne gre le za ocenjevanje vrednosti konceptualnih sistemov Eisensteina, Pudovkina, Vertova in drugih glede na jezikovno vsebino njihovih raziskovanj, ampak tudi za ocenjevanje njihovega deleža pri teoriji strukture filma. Njihova (zlasti Eisensteinova) teoretična razmišljanja odkrivajo v teoriji jezika koncepcijo, ki niti najmanj ne zaostaja za fonologijo, sintakso ali semantiko. Lingvistika danes v precejšnji meri prispeva k sodobnim semiološkim raziskovanjem filma. „Velika sintagmatika“ Christiana Metz na primer izvira iz eksplicitne lingvistične metodologije. Manj pomembni se zdijo argumenti o zavračanju teorije montaže, ki ločuje svoje psevdोजezikovne sestavine, kadar je beseda o strukturi filma in njenem prepuščanju skozi rešeto semiološke analize. Če v filmu ni „delov filma“, to ni zaradi tega, ker ni nesprejemljivih avdiovizualnih kombinacij v okviru formalnega sistema. Drugače povedano, netočno je reči, da film nima formalnega sistema, kar je očitno mogoče spraviti v zvezo s pomanjkanjem vsakodnevnne uporabe filmskega jezika in dejstvom, da je film relativno osvobojen okov stroge posledičnosti, vendar pa je kljub temu mogoče ostati pri hipotezi teorije filmskega teksta.

To ne pomeni, da je treba na kakršenkoli sintaksičen ali semantičen način obravnavati filma gledati v tej luči, še manj pa, da gre za reference na specifični ravni filmskega jezika. Zato nas lahko v enaki meri zanimata teorija montaže in semiološka analiza značilnosti avdiovizualnega filma. „Velika sintagmatika“ znova pojasnjuje abstraktne „filmske segmente“, posebej pa se zadržuje pri strukturalnem opisu, kar ne pomeni, da jim ta daje, eksplicitno ali implicitno, status stavka, čeprav spoštuje postulat gramatične nediskriminacije. Tzvetan Todorov poudarja, da imajo lingvistični teksti organizacijo, ki jo morajo celo sami šele spoznati; tega ne počnejo z močjo svoje literarnosti, temveč z dejstvom, da tekst v njih zares obstaja. Vendar pa je nujno preučevanje tekstov, tako literarnih kot tudi neliterarnih. Čeprav v notranjosti tekstualnega polja filmskih sekvenc ni lahko opaziti, jih je mogoče graditi po analogiji z literarnimi stavki. Odločilni sta suprustukturalna raven (prozodija, narativni sistem itd.) in makrostrukturalna raven (strukturiranje, tema itd.). „Velika sintagmatika“ predlaga — zgolj za narativni film — definicijo teksta v obliki gramatičnega stavka, tako da prikazuje shemo razdelitve slik v sekvence. Zaradi poudarjanja deskriptivne ustreznosti tega modela je opazen obstoj dveh različnih ravni: možne forme sekvence v gramatiki teksta in posplošitve na ravni makrostrukture. Očitnost jezika filma v literarnem tekstu pravzaprav napeljuje na misel, da se dve v temelju inkompatibilni obliki lahko združita v eno samo.

Medtem ko književnost organizira specifičen semiološki sistem, filmski jezik ne obstaja zunaj „umetniške“ uporabe. Natančneje povedano, filmski jezik a priori ne obstaja, ampak vsak režiser ustvarja svoj lastni jezik. „Velika sintagmatika“ na teoretičnem področju uresničuje projekt, podoben Eisensteinovim omejitvam, ki so njenem telesu skoraj vsiljene. Specifičnost teme v resnici „prevaja“ namene režiserjev, da bi v okvirih svojih možnosti izkoristili kombinatorni potencial filmskih slik. Iz tega srečanja poetične metode in predmeta filma, opravljenega na področju semiološke teorije, jasno izhaja, da je strukturalne modele mogoče preučevati tudi na področju eksplikativnih možnosti semiologije filma. Problem, postavljen na ta način, sicer oblikuje konvergentno serijo in izenačuje to problematiko s problematiko poetike; prva se nanaša na „veliko sintagmatiko“, druga pa na problem avdiovizualnega.

Tse Hsi je Kitajski vladala približno toliko časa kot kraljica Viktorija britanskemu imperiju. Bila je tako nenavadna — bizarna, lakomna, nora — da je še osemdeset let po smrti živel v kitajski mitologiji kot pravljica prikazen; celo Bernardu Bertolucciju se zasvetijo oči, kadar pripoveduje o njej.

Tse Hsi se je sredi prejšnjega stoletja s položaja konkubine tretje stopnje — po dvornem ceremonialu jih je bilo 27 — prirnila do cesarjeve prvakine, saj mu je edina rodila sina. Marsikdo je seveda skrivoma podvomil o njegovi legitimnosti. Ko je cesar umrl, je Tse Hsi odločno postavila na prestol šestletnega sina in prevzela regentstvo. Kar ni mogla doseči s spletkami, je dosegla z bodalom in strupom.

Mladi cesar pa je prav nepričakovano umrl, natanko takrat, ko je bil dovolj star, da bi lahko sam prevzel oblast. Tse Hsi je hitro postavila na prestol drugega dečka iz svojega rodu — tokrat petletnega — in nemoteno vladala naprej. Ko je drugi mali cesar odrasel, postal samovoljen in začel kazati željo po lastni moči, je dala Tse Hsi odrobiti nemalo glav, saj se je le tako lahko obdržala za krmilom. Cesarja je za zadnjih deset bednih let življenja zaprla v paviljon z zazidanimi okni sredi dvornega parka. Enkrat na mesec mu je dovolila, da je prišel k njej in se ji lahko poklonil.

Tse Hsi je s svojo vlado v pol stoletja razsejala uničenje in razdejanje po Kitajskem. V njenih mladih letih so našli nemalo postavnih mladeničev, kar jih je

ponoči vabila v palačo, ob zori obglavljenih in plavajočih v vodnem jarku. Na starost je od svojih dvorjanov zahtevala, da jo častijo kot inkarnacijo Bude, kot božanstvo milosti. Ni se menila za to, da je imel pravico do te inkarnacije delajlama s Tibeta. Obnašala se je kot neumrljiva in se ni pred ničemer ustavljala.

V filmu Bernarda Bertoluccija **Poslednji cesar** je Tse Hsi posvečen en sam, a veličasten prizor. Kričeče našminkana že umirajoča starka, bolj podobna inkarnaciji vseh pravljicnih čarovnic sveta kakor pa Budi, sedi na svoji postelji, okrašeni z velikanskimi zmaji. Krog nje so zbrani dvorjani. Z dolgimi zadastimi kremplji na prstih vabi k sebi na posteljo prestrašenega majhnega dečka in mu pojasnjuje, da ga bo imenovala za novega cesarja Kitajske — za sina, neba, za gospodarja deset tisoč let. Deček po imenu Pu Yi, tretji in zadnji cesar-otrok, kar jih je stara čarovnica posadila na prestol, je „vladal“ samo tri leta, do 1908.

Kmalu po svojem šestem rojstnem dnevu se je moral odpovedati prestolu: bil je žrtev prve kitajske revolucije, ki jo je vodil stari malopridni kompanjon Tse Hsi, tisti, ki se je imenoval za prvega predsednika republike, ter se kmalu potem hotel oklicati za cesarja.

Malega Pu Yia je prekletstvo, da je moral biti cesar in da je to hotel biti, preganjalo vse življenje. Ta blodnja ga je v tridesetih letih pripeljala do tega, da je postal največji izdajalec kitajske domovine, kolaboracionist sovražnih Japoncev in vojni zločinec. Komunisti pa ga zaradi

tega niso pogubili, marveč so ga zaprli v posebno ječo, ki naj bi ga v njej spreobrnil k Marxu in Mau. Pu Yi naj bi bil dokaz, kako lahko celo najbolj škodljivi in trhlji člen družbe postane koristen.

„Pravzaprav ni nikdar ustvarjal zgodovine, saj za to ni imel nikdar resnične moči,“ pripoveduje Bertolucci. „Bil je kakor lahen list, ki sredi viharja zgodovine vedno splava na površje. Zato je njegovo življenje tako absurdno in eksemplarično.“

V svojih poslednjih letih se je Pu Yi v sivi maoistični obleki s kolesom prevažal po Bejingu. Postal je vrtnar, zgodovinar cesarstva, zvest državljani nove države, a nihče ne ve — niti Bertolucci ne — ali morda kdaj pa kdaj ni sanjal, da živi kot sin neba, kot utelešenje velikih zmajev. „Naj to ostane njegova skrivnost“.

Pu Yi je bil tri leta in pol osrednja figura Bertoluccijevega življenja. Režiserjeva domišljija je vrtala po bejinskem „prepovedanem mestu“, in po življeju najbolj samotnega otroka sveta, otroka, ki je brez matere, brez vrstnikov, ki bi se z njimi lahko igral, odraščal v luksuznem zaporu; tam ga je tisoč petsto evnuhov razvajalo, mu lagalo in ga slepilo. Bertolucci se je po končanem snemanju vrnil v svoj „brlog“ v Trastevere. To je zanj najlepši del Rima — malomeščanski, ozek, prenapolnjen s cerkvami in krčmami. Stanovanje, ki ni na zunaj podobno ničemer, se v notranjosti osupljivo razširi in zviša. Bertolucci gleda prek streh v zelenje botaničnega vrta. Sedemindesetletnik po opravljenem delu sploh ni videti

izčrpan, prej je radoveden, bister, poln življenja, Kitajska ga je pomladila. Pu Yiova zgodba se začne s Tse Hsi, kako pa se začne Bertoluccijeva zgodba o Pu Yiu?

Režiser pripoveduje, da se je prvokrat „srečal“ s Kitajsko že v otroštvu, spominja se, kako si je ogledoval podobe „neprimerljivo rafiniranih mučenj“ v neki stari etnološki knjigi. Pozneje pa je slišal tudi za pravljicega cesarja, ki je postal vrtnar in komunist. Resnično kitajsko pustolovščino pa je spodbudil trenutek jeze in razočaranja: Bertoluccijeva želja da bi pridobil Američane za snemanje po romanu Dashiela Hammetta „Rdeča žetev“, se je izjalovila, ker producenti niso zaupali komunistu.

„Zavoljo tega sem zgubil dve leti življenja, potem pa sem se odločil, da se bom odpravil na drugi konec sveta.“ Po prvotnem načrtu naj bi posnel film o Kitajski po romanu Andréja Malrauxa „La Condition Humaine“ (prevedeno „Vihar v Šanghaju“, pozneje: Človekova usoda, op. prev.) Potem mu je neki prijatelj mimogrede dal v roke Pu Yiovo avtobiografijo. In ko je Bertolucci spomladi 1983 poštoval na Kitajsko, da bi se pozanimal o možnosti za snemanje, je tam našel svojega junaka in svojega antijunaka. Odločil se je, da bo novo zamisel uresničil, čeprav so ga vi „realistični poznavalci s tega področja“ svarili, da bo zgolj zapravlil leta in leta za neuresničljiv sen.

Očarala ga je pravljica Pu Yiovega otroštva, navidezna spolnitev infantilnih sanj, v katerih je vse mogoče, velika zabloda, ki je iz tega izvirala; prevzel ga je dramatični obrat teme: procedura „prevzganjanja“, ki je Pu Yia „osvobodila“ in „ozdravila“. „Sam Mao je uporabljal izraz „pranje možganov“, toda potrpežljivost, ki je z njo upravnik zapora ravnal s Pu Yiom v desetih letih ujetništva, moremo primerjati s psihoanalizo: teh deset let je Pu Yia privedlo do resničnega samospoznanja. Pu Yi je bil vse življenje jetnik: nenehno so manipulirali z njim drugi in ga izkoriščali za lastne namene, tudi komunisti. Zato menim, da ga ni spremenila prevzgoja, temveč svoboda, kajti drug človek je postal tistega dne leta 1959, ko je prvič stopil na bejinsko ulico kot svoboden človek.“

Bertolucci je prišel na Kitajsko natanko v pravem trenutku, v času, ko so si Kitajci zaželeli sodelovati z zahodnim svetom na filmskem področju. Odklonili so La Condition Humaine, a to ga ni pretirano presenetilo. Delo navsezadnje pripoveduje o najstrašnejših porazih komunistov. Za snemanje zgodbe o Pu Yiu so se hitro sporazumeli.

Bertolucci je prepričan, da sta bila pri tem odločilno pomembna njegova slava in ugled na zahodu, ne pa dejstvo, da je komunist in še manj to, kakšne filme je snemal pred tem. „Šele veliko pozneje mi je neki visoki kulturni funkcionar na skrivaj zaupal, da ima doma video-kaseto z **Zadnjim tangom**, ki je na Kitajskem še vedno strogo prepovedano blago.“ Poslednji cesar torej ni ostal neuresničljiv sen: Kitajci so Bertolucciju ponudili najdragocenejšo kar premorejo: „prepovedano mesto“, ki v njegovih svetih dvorinah, po dvorcih in na vrtovih ni bil še nikdar posnet film. Režiser zatrjuje, da je ta obzidana skupina palač z marmornato balustrado, z rdečimi stebri in s cesarsko rumenimi strehami

„najveličastnejša kulisa, kar so jih kdaj postavili za kak film“ — in pri tem nima v mislih svojega filma. Vedno znova je rad razkrival in hkrati slavil življenje, politiko in zgodovino kot igro, razstavo, kot baročno gledališče.

V prenatrpanem prvem delu filma se zdi, da je Bertolucci z gibljivo, razkošno kamero, ki išče senzacije, podlegel sijaju prizorišča. Spricho zlatega preobilja je videti prelom še ostrejši, ko se zgodba ponovi kot krvava farsa. Leta 1934 Japonci Pu Yia razglasijo za cesarja Mandžurije. Pu Yi stoji — prizori so posneti v ledeno modrih tonih — nemočen in zaslepljen v odvratni fašistični uniformi pred odvratno fašistično kuliso. Ni ne velik diktator in ne majhen, pač močiček kopitljaček. Bertolucci je kajpak tako pod vplivom Marxa kot Freuda Pu Yia natančno analiziral: je bil kljub cesaričnam in konkubinam impotenten? Mar ni hodil v njegovem spremstvu venomer paž, ki so ga dvorne čenče poimenovala „moška konkubina“? Od kod sadistične obsesije, ki o njih Pu Yi pripoveduje v svoji avtobiografiji? „Lahko bi posnel film, ki bi cesarja prikazal kot najhujšega psihopata,“ zatrjuje Bertolucci, „toda odločil sem se drugače. Veliko bolj me je pritegnila ganljivost tega življenja, tisto, kar je bilo v njem fantastično in iluzorično. Pu Yi je bil pravzaprav otrok.“

Vse žrtve, ki jih je zahtevala Pu Yiova zmota, povzema v filmu ena sama figura: lepa cesarica (Joan Chen), ki svojega cesarja neomajno ljubi, mu ostaja zvesta skoz vsa ponižanja, a se pri tem drobi na grozljiv način, počasi in tiho kakor dragocen porcelan. „Njeno življenje je bilo melodrama, hotel pa sem jo prikazati kot veliko melodramo.“ Lahko bi rekli, da je Bertoluccijev **Poslednji cesar**, ki zajema šest desetletij, **Dvajseto stoletje** po kitajsko, Evropčevo delo v kitajski maniri. „Dokler vidim, lahko vidim

samo s svojimi očmi.“ Poslednji cesar je resnično veličastno filmsko doživetje, monumentalen film, poln prefinjenosti, film, kakršnih ne bo več, če je prihodnost kina videoclip. Bertolucci se je zaljubil v Kitajce, „v ljudstvo na pragu kokakolonizacije. Bistroumni so, šaljivi, razgibani, mehki, naravnost ženski in pravo nasprotje japonskega „mačizma“. Zato so Japonci zgubili vojno, kitajska revolucija pa je zmagala.“ Bertolucci, čigar zadnji film je tudi ljubezenska izpoved Kitajski, si zelo želi, da bi ga vrteli tudi tamkaj. „Kitajski kulturni minister je že bil v Rimu in si ogledal film. Pred nedavnim so ga v Bejingu videli tudi funkcionarji in cesarska družina. Pu Yiovi mlajši brat, ki je tudi vključen v film, je bil bojda nad njim zelo navdušen. Toda . . .“ Bertolucci zre v zelenje in odganja morečo misel, da bi Kitajci utegnili zaničevati njegovo ljubezensko izpoved. Nekatere podrobnosti jim gotovo ne bodo ugajale. „Prepričan sem, da ne bodo zadovoljni s fanatičnim nasprotnikom upravnika zapora, prav tako jim gotovo ne bo všeč erotika na moj način, čeprav je ta za naše pojmovanje zelo lirična in diskretna. V kitajskih filmih ni mogoče videti poljubov, niti enega samega ženskega golega stopala ne. Celó v najbolj vročih poletnih dneh na bejinskih ulicah ni mogoče videti ženske, ki bi ne nosila vsaj belih nogavičk. Kitajci so največji erotiki stopala, kar jih poznam.“

Poslednji cesar ni film, ki bi bili v njem dlakoepsko prikazani zgodovinski dogodki, je marveč prej vizija nekega življenja. Režiser med pogovorom živahno zagovarja resničnost svojih podob; tudi podrobnosti, o katerih meni, da so čudovita odkritja, so dokazljive. Pove tudi, da si je sam izmislil le dva dogodka, in sicer zaradi tega, da je poudaril dramatičnost situacije: na začetku filma skuša Pu Yi narediti samomor, na koncu filma pa se sredi kaosa kulturne revolucije vnovič srečata nekdanji jetnik in njegov očetovski „vzgojitelj“. Res je, da so rdečegardisti leta 1967 z na smrt bolnim Pu Yiom ravnali zelo grdo, tako tudi z novinarjem, Lijem Wendo, ki je Pu Yiove spomine uredil v knjigo, pa z igralcem Yingom Rouchengom, ki v filmu igra upravnika zapora in tudi z resničnim upravnikom zapora. Slednjega so — preden so ga poslali v delovno taborišče — prisilili, da se je tisočkrat globoko priklonil (ketou) Maovi sliki. Tudi rdečegardisti so „neprimerljivo rafinirano mučili“ svoje nasprotnike. V lepi pomladi 1967 je Bertolucci posnel film **Partner** in se z njim tako neposredno kakor samo še Godard z **La chinoise** odzval



SIGNOR BERTOLUCCI, ZAKAJ JE TUDI VAŠ NOVI FILM EROTIČEN?

„evropski“ kulturni revoluciji tistega leta. Tudi pri Bertolucciju množice goreče mahajo z majhnimi Maovimi rdeči biblijami — a le za šalo. „Nikdar nisem bil maoist. Nikdar nisem razmišljal o Kitajski kot o projekcijskem platnu za naše konfuzne utopije. Ugajala mi je estetika kulturne revolucije, ki sem jo videl kot velikansko ulično gledališče: milijoni statistov, ki jih je postavil na sceno genialni režiser Mao. Toda njihovega fanatizma sem se bal. Šele danes vem, kaj sem tedaj pogrešal...“ Bertolucci to izrazi z naslovom enega izmed Bunuelovih filmov *Le Fantôme de la liberté*.

Na koncu filma kolesar Pu Yi naleti na spreved rdečegardistov in opazi, da ženejo upravnika njegovega zapora kot ujetnika. Prvič je svoboden in spontan, vmeša se, saj ga žene občutek za pravičnost ter skuša pomagati svojemu „rešitelju“, a prejme samo udarce. „Vsi smo šele zelo pozno dojeli, da je bila kulturna revolucija pravzaprav morast sen,“ reče Bertolucci. „Hotel sem jo pokazati, kakršna se mi je zdela tedaj po naivni otroški predstavi s plesom in petjem, napol „Living Theatre“ napol stvaritev Pine Bausch. Zavoljo tega so grobosti v tej sceni še odvrtnije — gre za poslednji obrat, za poslednjo ironijo, za poslednji kruti dogodek v zgodbi o Pu Yiu.“

Stene Bertoluccijeve dneve sobe so do polovice pobarvane z močno rumeno, s parmsko rumeno, s cesarsko rumeno barvo, zgornja polovica pa je bledomodra. Spodaj puščava, zgoraj nebo. Bertolucci si želi, da bi lahko še kdaj snemal na Kitajskem, *La Condition Humaine* še ni pozabljena. Toda zdaj se odpravlja v puščavo, v Severno Afriko: naslov njegovega naslednjega filma, ki ga bo posnel po romanu Paula Bowlesa *The Sheltering Sky*.

Poslednjega cesarja je torej spustil iz svojih rok, in z njim ni odpotoval na premiero, ki je bila na mednarodnem filmskem festivalu v Tokiu v začetku oktobra. Po prvih predstavah ameriškim in evropskim gledalcem, si bo film moral utreti pot sam.

V enkratni filmski pustolovščini so tri leta življenjskih moči velikega filmskega ustvarjalca, njegova ljubezen in domišljija, razumevanje umetnosti, prežeto s Freudovo in Marxovo mislijo, njegovo hrepenenje: veliko njega samega. Bertolucci se smeje: „Če je tako, lahko rečem: 'L'empereur c'est moi!'“

Bernardo Bertolucci je bil rojen leta 1940 v Parmi. Med študijem literature se je seznanil s Pierom Pasolinijem in postal njegov asistent. Po svojem prvem filmu *Pred revolucijo* je posnel še: *Pajkovo strategijo*, *Konformista*, *Zadnji tango v Parizu* in *Dvajseto stoletje*. Bertolucci je član komunistične partije Italije (PCI). Je prvi zahodni režiser, ki je posnel igrani film v Ljudski republiki Kitajski.

Ste prvi evropski režiser, ki je smel na Kitajskem posneti dolgometražni igrani film. Kako se vam je posrečilo, da so vas povabili? Ali so Kitajci poznali vaš film *Dvajseto stoletje*?

Ne verjamem, da so Kitajci poznali moje filme. Tako so mi vsaj uradno naznanili, in to z nasmehom. Kitajci se na splošno veliko smehljajo. Človek se tega smeja kar nalez. V resnici pa sem prepričan, da so vedeli vse o meni. Morda so mi tudi — kot prvemu režiserju z zahoda, ki hoče drugemu svetu posredovati sliko moderne, sodobne Kitajske — kratko malo zaupali. Vrh vsega so vsi mrtvi na življenjsko zgodbo o Pu Yiu. Morda tudi zategadelj, ker zgodba govori o milosti, usmiljenju in odpuščanju. Pu Yi je namreč med letoma 1934 in 1945 sodeloval z japonskimi fašisti. Na procesih proti vojnim zločincem v Nürnbergu ali v Tokiu bi ga gotovo obsodili na smrt. Kitajci pa ga niso pokončali, marveč so mu dali priložnost, da postane drug človek. Pu Yi je deset let presedel v ječi, ki se je v njej moral podrežati tako imenovanemu prevzgojnemu programu. Prisiljen je bil razmišljati o svoji preteklosti, kar je bilo zanj zelo boleče. Film *Dvajseto stoletje* je bil nekakšna domačijska igra, film o mojih starih starših, o kmetih, o krajih, ki

jih dobro poznam že od otroštva. Film *Poslednji cesar* je prejel podoben pripovedki s poučnim koncem, „conte moral“. Konec koncev gre za preprosto zasebno zgodbo o nekem, ki hoče zapustiti svoj dom, a tega ne sme. Ne glede na to so Kitajci izjemno pragmatični: z mojim filmom je prišlo v državo ogromno denarja — in to jim je bilo všeč.

Ali lahko navedete kak primer za ta pragmatizem?

Na Kitajsko sem se napotil že pred začetkom snemanja, da bi poiskal motive. Med tem delom vsakokrat padem v nekakšen trans. Blodim sem pa tja, ne da bi se oziral na čas ali karkoli drugega. Moji kitajski spremljevalci so na vsak način vztrajali z odmori za obede. Ko je bila ura pol enih, so hoteli jesti. S pomočjo prevajalca sem jih pobaral, kako zaboga med ogledovanjem tistih čudovitih mest sploh lahko pomislijo na hrano. Njihov odgovor: „Potrebovali smo štiri tisoč let, da smo sploh dobili to skodelo riža. Zdaj ga hočemo tudi v miru jesti.“

Je bila njihova skromnost eden izmed razlogov, ki ste zaradi njih hoteli posneti film na Kitajskem?

Obe deželi, tako Italiji kot Kitajski, sta dosegli zgledno gospodarsko



raven. To je dobro in važno. Ob tem pa se mi (kot opazovalcu njunih resničnosti) ne zdi več nujno — kakor morda še pred nekaj leti — da bi ju snemal. Razloga za to ne pripisujem izboljšanim življenjskim razmeram, marveč načinu, kako so se le-te izboljšale. Porabniška kultura je postala prepomembna. Zdi se, da je z njo vsak dan oropan resnične sreče. Zdi se, kakor da zahodni svet vztraja v veliki amneziji, kakor da je pozabil na svojo preteklost.

Mar je s tem zgubil tudi svojo nedolžnost? Namreč ti sto, kar še vedno lahko občudujemo na Kitajskem?

Da, nadvse občudujem njihovi visoko razviti rahločutnost in sposobnost za duhovno izražanje. Še posebno med preprostimi ljudmi. Menim, da Kitajci morejo biti hkrati rafinirani in nedolžni zato, ker jih še ni zajela resnična eksplozija porabništva. Na Kitajskem sem se soočil z realnostjo, ki je kratko malo kričala po tem, da bi jo snemal.

Že pred dvajsetimi leti vas je navdušila figura oportuniste. Ali je Poslednji cesar variacija na isto temo?

Obstoji povezava med obema glavnima osebama in ta je vrh vsega resnično skrivnostna: oba sta namreč antijunaka. Sprašujem pa se, v kolikšni meri je antijunak lahko heroičen. Kajti prav v Pu Yiovm junaštvu, v njegovih napakah in slabosti, v njegovi boleznini frustracijah se skriva identifikacijska možnost za gledalca. Te negativnosti nenavadnega, enkratnega „sina neba“, kitajskega cesarja na koncu spremenijo v povsem navadnega človeka. Na Kitajskem cesar že od nekdaj velja za zgled vsem drugim prebivalcem. Toda Pu Yiu za časa njegovega regentstva ni nikdar uspelo, da bi postal vzor za druge. To se mu posreči šele na koncu življenja, ko ga spustijo po prevzgoji. Sleherni „dober državljani“ je hkrati tudi „vladar“, je vzor vsem drugim.

Vaš italijanski konformist Jean-Louis Trintignant v nasprotju s kitajskim ne more „ozdraveti“. Je to naključje ali pa to izvira iz razlike med Evropo in Azijo?

V Italiji ni nikomur do tega, da bi „konformista“ ozdravil njegove velike zmote. Na Kitajskem pa je drugače. Na Kitajskem je bil na primer Mao Zedong. Bili so številni znanstveniki in intelektualci, ki so nekoč sodelovali s kuomintangom. Toda ko je Mao leta 1949 prevzel oblast, jih je skušal pridobiti na svojo stran, kajti njihov intelekt je pomenil bogastvo in je bil v njegovih očeh vreden največ. Po mojem mnenju obstoji na Kitajskem tesna

povezava med komunizmom in tradicijo, konfuncionizmom in, da celo taoizmom. Od tod izvira prepričanje, da se človek rodi dober in da mu je zato, četudi postane pozneje zločinec, treba ponuditi možnost, da spregleda svojo napako in jo popravi.

Komunizem torej ni odločilno posegel v tradicijo?

Ne, narobe, marsikaj je asimiliral iz preteklosti. Kontinuitete ni moglo prekiniti niti obdobje kulturne revolucije. Na človeka, ki je v letih 1966-67 iz Evrope opazoval in doživil kulturno revolucijo s posebne vrste entuziazmom tistega časa, naredi današnji pogovor s Kitajci močan vtis. Čas pred letom 1967, ki je zahteval na milijone žrtev, se prikaže kot kolektivne moraste sanje. Tudi tistim, ki so v tem času sodelovali, vključno z rdečegardisti. Zadnja sekvence filma se dogaja v letu Pu Yiove smrti, 1967. Pu Yi je priča demonstracij rdečegardistov na pekinških ulicah. Za to sceno sem najel tisoč študentov, starih med petnajst in osemnajst let, in vso ulico smo prelepili z lepaki. Policisti so bili živčni. Zahtevali so, naj zvečer po končanem snemanju vse fasade prekrijemo z rjuhami. Prvi dan sem bil zelo razočaran: mladi Kitajci sploh niso znali ravnati z majhnimi rdečimi knjižicami. Drugi dan je šlo že bolje, in tretji dan sem se kvenco lahko posnel.

Ali ste imeli med ustvarjanjem filma v mislih evropskega gledalca ali azijskega?

Bil sem prepričan, da se moram obnašati podobno kakor tisti zahodnjaki, ki ne brez mizantropije zapustijo lastno deželo in desetletja in desetletja preživijo na Kitajskem, ne da bi se kdaj vmes vrnil domov. Skušal sem natanko razjasniti, kaj me je v tej deželi tako zelo očaralo, toda čas za priprave je bil preskopo odmerjen, imel sem premalo časa in potrpljenja, da bi se dokopal do resnično globokega razumevanja. Navsezadnje sem Evropejec in sem torej film posnel z evropskega zornega kota. Tudi na Kitajskem ga bodo gledali tako. Morda me bodo izžvižgali. Bilo bi tudi nadvse predržno, ko bi Evropejec hotel posneti film za kitajskega gledalca. Vrh vsega nisem star štiri tisoč let. Vsekakor pa mi misel na to, da bodo film vrteli tudi kitajskim gledalcem povzroča nemalo želodčnih težav. Moralo bi si ga namreč ogledati petsto milijonov ljudi, da bi bil uspešen po njihovem pojmovanju. O tem raje sploh ne premišlujem.

Omenili ste, da je bil „prevzgojni program“ najtežji del filma. V čem so bile težave?

„Prevzgoja“ pomeni „pranje možganov“. Za nas ima ta beseda

grozljiv prizvok. Pravili so nam, da je to nekaj strašnega, ker da pomeni spreminjanje človekove identitete. Ko predstavo o prevzgoji preučiš natančneje, postane veliko manj strašna. Navsezadnje je bolj ali manj enaka psihoanalitski praksi: je poskus poglobitve v lastno preteklost. Takšna je bila tudi naloga, ki so jo zastavili Pu Yiu. In če so hoteli pri njem sploh kaj doseči, niso smeli biti pregrobi. Tako so na primer dovolili, da je tri leta delil celico z njim neki nadzornik. Vprašal sem, zakaj, in upravnik zapora mi je z nasmehom pojasnil: „Pu Yi ne bi sam nikdar zdržal jetniškega življenja.“ Ta zmota slehernega napačnega moralizma, ali vsaj pri nas običajnega moraliziranja, je za Kitajsko značilna. Pozanimal sem se tudi, kako so v zaporih ravnali z vojnimi ujetniki. Upravnik mi je pojasnil, da so dobivali celo boljše hrano od njihovih stražarjev, česar pa ti spet niso razumeli, in jim je bilo treba razložiti, da zločinci sami nimajo dovolj moči za spreobrnjenje. Treba jim je bilo pomagati in pri tem je bilo strogo ravnanje z njimi povsem neprimerno.

Zakaj je tudi vaš novi film erotičen?

Poslednji cesar zagotovo ni film o Pu Yiovi spalnici. Toda če sem hotel figuro v dveipolurni predstavi utelesiti, sem moral vključiti tudi njegovo, sicer nekoliko nenavadno, seksualno življenje. Kitajska sramežljivost je nasploh neverjetno erotična. Kitajce vznemirja že pogled na stopalo. Najprej mora biti vse pokrito, da se lahko potem delček za delčkom odkriva. Zelo rad bi videl, da bi v tem razmerju med filmom in gledalcem — ki je vsakokrat zgodba ljubezni in želje — položaj kamere ustrezal položaju kamasure. To bi bila potem „kamera-sustra“. Zagotovo pa ta film ne bo „Zadnji tango v Bejingu“.

Pri filmu Dvajseto stoletje ste bili razočarani nad odzivom Komunistične partije Italije (PCI), ki ste ji posvetili ta film. Ali se pri Kitajcih — takoj ko bodo videli film — ni bati podobne reakcije?

Tu gre za dve povsem različni stvari. V bistvu sem bil razočaran nad odzivom PCI na film Dvajseto stoletje predvsem zato, ker so ga nenehno kritizirali nekateri starejši partijski voditelji. Zdi se, da je med politiki in filmskimi ustvarjalci nepremostljiv prepad. Verjetno je politikom resnično težko razumeti film, saj so nenehno tako zelo zaposleni z vsakdanjimi prijetljajmi, da ne morejo ugledati, kako jih film nadgrajuje. Po drugi strani pa je prav Komunistična mladinska organizacija filma Dvajseto stoletje sprejela z navdušenjem in zanj tudi delala reklamo. Tedaj sem bil tudi precej na-

iven vernik. Šele zdaj se zavedam, kako sem pojmoval PCI za neko vrsto cerkve. Glede reakcije Kitajcev: nimam pojma, kako bodo sprejeli film. Tamkaj kino zelo dolgo ni imel nikakršne vloge. Šele pred dvema letoma, morda pred tremi, štirimi je film na Kitajskem doživel svoje ponovno rojstvo, nekako „Nouvelle Vague“ s čudovito lepimi rečmi. Bomo lahko kdaj gledali tudi „Pu Yi, drugi del“, nadaljevanje vašega dela na Kitajskem?

Morda se bom ponovno odpravil na Kitajsko, in sicer s projektom, ki me zaposluje že nekaj let. To je Malrauxovo delo La Condition Humaine, čudovit roman o uporih v Sanghau leta 1927 in o razkritju ljubezni kitajski revoluciji. Ljubezen in revolucija hodita z roko v roki.

Moto v vašem filmu Pred revolucijo je Talleyrandov stavek: „Kdor ne pozna časa pred revolucijo, ni nikdar skusil sladkosti življenja.“ Kaj pa je zamudil tisti, ki — drugače kakor Pu Yi — ni poznal časa po revoluciji?

„Pred revolucijo“ pomeni „éducation sentimentale et politique“ dvajsetletnega moža iz italijanske province, natančneje iz Parme. Čakal je na revolucijo, da bi ga zgrabila in stimulirala. Saj vemo vsi, kako vznemirljivo je bilo življenje med letoma 1968 in 1970, v času pred revolucijo, ki je potem ni bilo nikoli. Morda pa je bila, toda z drugačnimi vrednotami, z drugačnimi stališči: revolucija porabniških navad. Ne, ne verjamem, da si lahko privoščimo šalo in kratko malo spremenimo moto. Pu Yi je po revoluciji živel povsem drugače. Lahko se je vozil s kolesom po pekinških ulicah, po toval z avtobusom in živel med povsem normalnimi ljudmi. Naposled je lahko bil takšen, kakor vsi drugi ljudje.

Frankfurter Allgemeine Magazin

Prevedla
Alenka Mercina

JOSEPH LEO MANKIEWICZ

Zgodovina filma je Mankiewicz nemara prevečkrat pozabljala vpisovati v register velikih hollywoodskih režiserjev — zna biti, da tudi zaradi slabe vesti, ki jo sproža opus tega avtorja. Gre namreč za tisto slabo vest, ki jo zapisovalci nimalokrat gojijo do brezhibnega, na videz ideološko nespornega filma, skratka do filma, ki naj bi — zaradi spektakelske spretnosti vodenja igralcev in naracijskih konstrukcij — nudil prej užitek gledanja kot užitek v interpretaciji. Mankiewicz se je poleg tega držala oznaka literarnega režiserja, ki daje poudarke zgolj besedi — besedi, ki je prej gledališka kot filmska domena. Beseda, torej dialog, monolog, off glas, komentar, pismo, introspekcija, radijski glas, pesem itd., ki je nekoč, predvsem v klasičnem hollywoodskem filmu, imela svoje mesto (kot so ga imeli tudi scenaristi).

Mankiewicz se je resda dobesedno držal svoje izjave „odkar film govori, mora tudi kaj povedati“, po drugi strani pa je bil (v preteklem času govorimo zgolj zato, ker je zadnji film posnel leta 1972 in ker dvomimo, da se bo sedaj, pri osemindesetih letih vrnil k filmu) preveč inteligenčen, da bi snemal tako imenovano ufilmano gledališče. Kakorkoli že — kot avtor je bil neulovljiv. Deloma zaradi njegove žanrske raznolikosti, simplificirnega umeščanja med literarne režiserje, kot smo že dejali, kjer naj bi bili filmski postopki podrejeni tekstu, deloma pa zaradi na prvi pogled nevpijočega filmskega artikuliranja.

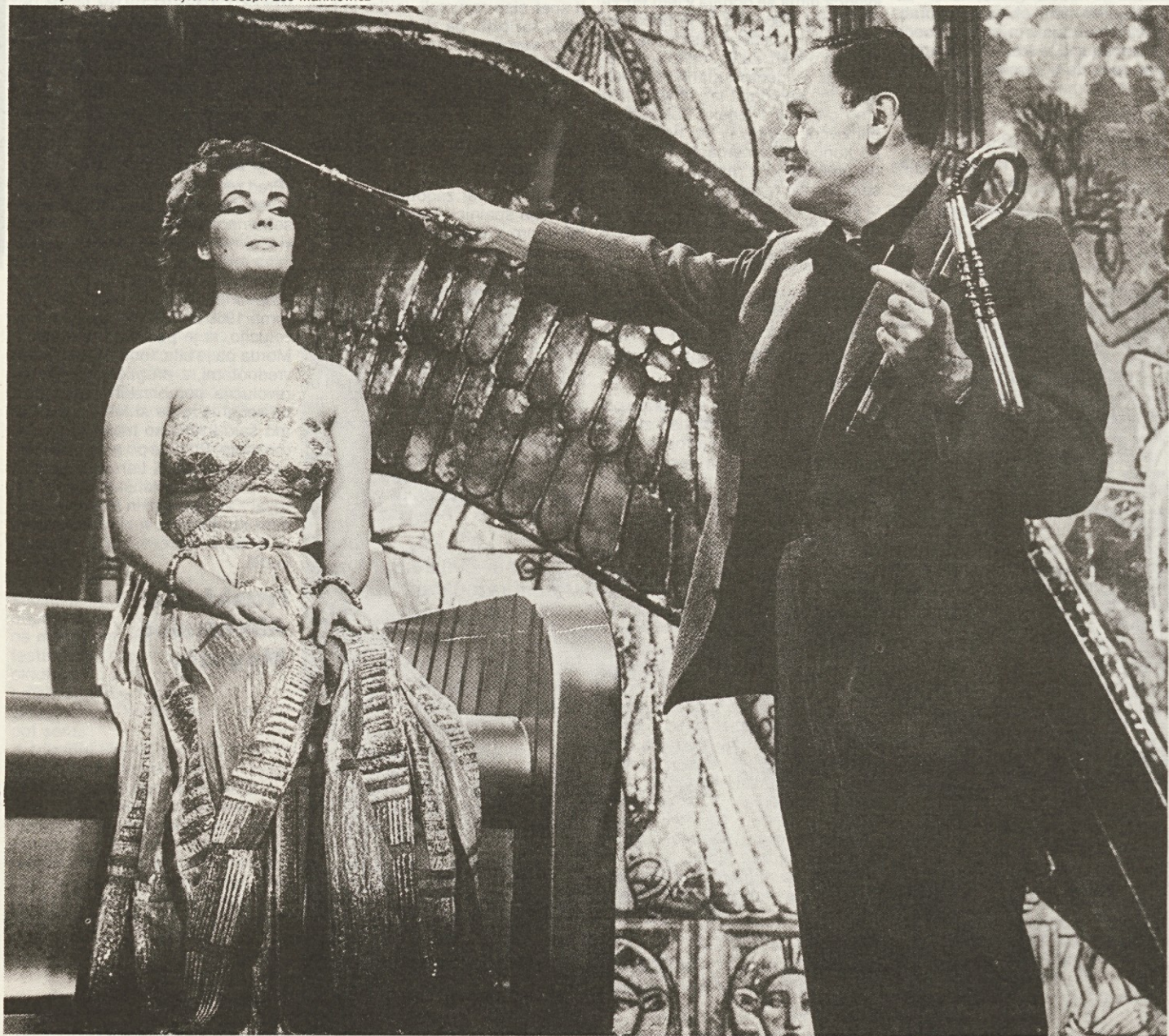
Toda neumno bi bilo sklepati, da nima svojega, avtorskega stila, da je nerazpoznaven kot subjekt izjavljanja zato, ker se je lotil tako rekoč vseh žanrov. Če se bomo v tem tek-

stu ukvarjali z nekaterimi konstantami v njegovih filmih, ne bomo tega počeli zato, da bi iz Mankiewicza dobili tipskega režiserja — Mankiewiczova prednost je prav v njegovi heterogenosti, znotraj katere se nezavedno vrti okrog več ali manj vedno istih problemov. To, da so ti problemi prilepljeni različnim formam, recimo žanrom, pa Mankiewicz umešča med največje eksperimentatorje hollywoodskega filma, kot je dejal Eric Smoodin.

Dragonwyck je melodrama neogotskega tipa, tudi film o zločinu. Nečiste melodrame so še filmi **The Late George Apley**, **The Ghost and Mrs. Muir**, **A Letter to Three Wives**, **All About Eve**, **People Will Talk**, **The Barefoot Contessa**, **Suddenly**, **Last Summer**. Nečiste zato, ker se prekinitev reda oziroma spreminjanje ravnotežja pripovedi

resda dogaja kot motnja želje, kot urejanje kriznih stanj ljubezenskega tipa; istočasno pa v to urejanje domačijskih stvari vdirajo tudi nasilje, zločin, fantazmi in kriminal. Filmi **Escape**, **No Way Out**, **The Quiet American**, **The Honey Pot** in **Sleuth** so neke vrste krimiči, film noir, kjer ustaljeno ravnotežje zmoti nasilje — zločin, ki se je zgodil bodisi v preteklosti (in pripoved razrešuje njegove posledice) bodisi v filmskem, diegetskem času — a je pripisan nedolžnemu, tako da le-ta dokazuje svojo nekrivdo, bodisi se (zločin) zgodi na koncu — kot poravnava nepravilno vzpostavljenege reda. **There Was A Crooked Man...** je Mankiewiczov edini western (Mankiewicz: „To bo prvi western, ki bo v vsaki sceni imel konjski drek.“), **Five Fingers (Operation Cicero)** je melodramski vohunski film, **Cleopatra** in **Julius Caesar** sta

Stvaritelj in stvaritev. Liz Taylor in Joseph Leo Mankiewicz



zgodovinska spektakla, **Carol for Another Christmas** je film o vojni, **King: A Filmed Record ... Montgomery to Memphis** je dokumentarni film, ki ga je Mankiewicz skupaj z ameriškimi „levimi“ režiserji posnel v spomin na Martina Lutherja Kinga. **Guys and Dolls** je musical. Ko je Marlon Brando premišljeval, ali bi sprejel sodelovanje v tem projektu, mu je Mankiewicz odgovoril: „Razumem te, nikoli še niso delal glasbene komedije. Ne sekiraj se, tudi jaz ne.“

Preden sestopimo k njegovemu opusu oziroma poiščemo kakšne stalnice, ki združujejo te raznolike teme, velja poudariti, da je Mankiewicz skorajda tipičen predstavnik klasičnega hollywoodskega filma: prvič, ker je bil priča in akter obdobja, ko se je v ekonomsko-socialnem pogledu ustoličil in propadel hollywoodski studijski si-

stem in z njim tudi najbolj viden element te politike — zvezdniški sistem. Skorajda zato, ker je kar nekaj filmov posnel po letu 1960, ko se nekako končuje obdobje hollywoodske klasike. Kot scenarist — v glavnem pri Paramountu — pa je začel leta 1926. Ker o Mankiewiczu pri nas nismo skoraj nič pisali in ker njegova življenjska pot nedvomno zaznamuje tudi njegov opus, naj v kratkem povzamemo nekaj biografskih podatkov.

Oče Frank Mankiewicz je bil poljskega rodu. Leta 1928 je emigriral v ZDA, kjer je bil najprej novinar, nato univerzitetni profesor. Domačo hišo so pogosto obiskovali nemški intelektualci, umetniki, politiki in znanstveniki. Od otrok je zahteval največ, skratka — Joseph Leo (1909) je šole odlično obvladal, vpisal se je najprej na psihiatrijo, nato pa je študiral literaturo. Oče je obe-

ma, bratu Hermanu — scenaristu Wellsovega **Citizen Kane** (1941) in Leu vgradil zavest boja za civilne pravice in socialna vprašanja.

„Najlažja stvar na svetu je posneti film, kjer kak malopridnež uničuje vietkongovsko zastavo ali pa ščije na cerkev. Ko je na filmu vržena v zrak ameriška banka, je vrženo v zrak, ne pa rešen tudi problem. Pred leti (pred osemindesetimi) v filmu **No Way Out** je bilo prvič, da je Sidney Poitier nastopal pred kamerami in da se je na platnu izreklo 'umazani črnih'.“¹ Ta film je tudi prvi (v Hollywoodu) obravnaval rasiistična vprašanja; kasneje je Mankiewicz s Sidneyem Lumetom posnel film o Martinu Lutherju Kingu. Za časa maccartizma je bil Jospeh med prvimi, ki je bil obsojen komunizmu, bil pa je tudi predsednik sindikata hollywoodskih režiserjev. Mnogi menijo, da je bil brat Herman bojevitelji in močnejši intelektualni duh kot Leo, ki naj bi bil bolj diplomatski še posebej v kontaktiranju z velikimi producentskimi hišami.

Kot dopisnik Chicago Tribune je Mankiewicz po študijih odpotoval v Berlin, kjer je začel podnaslavljalati filme, namenjene angleško govorečemu tržišču. Med tem se je brat Herman zaposlil kot scenarist pri Paramountu — med njegovimi zanimivejšimi scenariji so **Dinner At Eight** (George Cukor, 1933), **A Woman's Secret** (Nicholas Ray, 1949) in že omenjeni Wellsov film — in dosegal, da so tu zaposlili tudi Lea, in sicer kot prevajalca, pisca podnapisov — tudi za zvočne filme, ki jih je bilo treba pretvoriti v „neme“, za primere, če dvorane niso bile opremljene za predvajanje zvočnega filma. Leta 1930 je postal scenarist pri Paramountu, v več primerih tudi pisec dialogov, štiri leta kasneje pa se je preselil k Metro-Goldwin-Mayer, najprej kot scenarist, nato kot producent. Do leta 1943 je v njegovi produkciji MGM nastalo približno dvajset filmov, med njimi **Fury** (Fritz Lang, 1936), **The Philadelphia Story** (George Cukor, 1941), **Woman Of the Year** (George Stevens, 1941) ... Leta 1943 je šel k Foxu, kjer so mu dali večjo plačo, predvsem pa so mu obljubili režijo. Leta 1946 je res posnel prvi film **Dragonwyck**. Kot scenarist oziroma koscenarist je podpisan tudi po nekatere svoje filme: **Dragonwyck**, **Somewhere in the Night**, **A Letter to Three Wives**, **House of Strangers**, **No Way Out**, **All About Eve**, **People Will Talk**, **Julius Caesar**, **The Barefoot Contessa**, **Guys and Dolls**, **The Quiet American**, **Cleopatra**, **The Honey Pot**.

Začeli smo najprej z empiričnim vmeščanjem Mankiewicza v hollywoodsko klasiko. Pod drugič bi ga v to mitološko obdobje fiksirali s pomočjo „estetskih“ in ideoloških kategorij, in to ob upoštevanju narativnih struktur oziroma načinov, kako jih je reprezentiral.

Temelj hollywoodskega veselja je zgodba, v katero je vpisano načelo verjetnosti, ki pa je tudi temeljni pogoj filmskega realizma. Toda vsaka zgodba še ni zgodba, to je jasno od antike dalje: Zgodba dobi svojo moč ne takrat, ko le reproducira realnost, temveč kot odpira in zastavlja zanke, ki so nam v tak ali drugačen užitek. Največ zgodb sproducira ljubezen, točneje mote-na ljubezen, ljubezen z oviro, nemogoča ljubezen, spodletela ljubezen, skratka ljubezen, ki obstaja le kot

želja. Ko pa se udejani, ko se torej dva končno najmeta, je zgodbe konec, je happy end, ki vzpostavlja drugi tip ljubezni — ljubezen do družine, do gospodarja in do domovine. Če se slučajno najmeta med filmom, potem je zagotovlo odnos zgrešen, ponesrečen oziroma je napaka. Zato običajno ona do konca filma nosi posledice te svoje zaslepljenosti, da bi se s pomočjo drugega oziroma tretjega rešila pasti, v katero je povsem nedolžna padla in da bi na koncu prešla k tokrat pravemu (**Dragonwyck**) ali pa slepoto plačala s svojim življenjem (**Bosonoga grofica**).

Gremo k morda najboljšemu Mankiewiczevemu filmu: **Pismo trem ženam** (*A letter To Three Wives*, 1948). To je družinska melodrama, ki je, poleg črne serije, mogoče še najdlje opozorila na travmatične točke družinske skupnosti, v katero se sprevrže prej omenjeni ljubezenski spoj happy enda. Po drugi strani pa ta film potrjuje pravilo, da je usodna, fatalna ženska zmeraj tista, ki je ni, ki je odsotna na način vseprisotnosti. V tem filmu je to Addie Ross, ki je svojim trem prijateljicam poslala pismo, v katerem najavlja, da bo še isti dan odšla z enim od njihovih mož. Addie Ross (glas Celeste Holm) se v filmu sploh ne pojavi, njeno dejanje pa sprovcira čisto vsak filmski kader oziroma vso možno slabo vest treh prijateljic, ki sedaj, jasno, precej analitsko gledajo na svoje idealne zakone. Addiejino pismo obudi v Deborah, Riti in Lori May strah, ki so ga očitno prej potiskale, saj je bil — kot se kasneje izkaže, pri delu že mnogo prej. Može vseh treh žensk so bili povezani s tem imenom, še bolj pa same, ki so nenehno živele v senci tega prijateljicega imena, ne da bi, seveda, druga drugi to priznale. Takoj ko preberejo pismo, se morajo vkrcati na ladjo (kot nekakšne vzgojiteljice gredo na izlet) in vsaka od njih pogleda proti telefonski govorilnici, da bi preverila ali celo preprečila Addin načrt. Toda telefonska govorilnica se oddaljuje, in tako so prisiljene čakati in razmišljati vse do večera, ko bo tega norega in izrazito terapevtskega izleta konec. Namreč, kako se obnašajo te tri ženske? Podobno kot nekdo, ki se npr. na ulici ozre za žvižgom, ki je vedno lahko namenjen tudi njemu, ali kot tisti, ki se je na klic „ti si osel“ ozrl in s tem pristal ali kar potrdil, da je res osel. Vsaka od punc se zaveda, da je lahko potencialna izgubarka in da so postavljeni v dvome varnost, sreča, harmonija, seksualno in materialno zadovoljstvo, skratka — poteza Addie Ross je radikalno razsrediščila njihove družine. Na videz je najbolj ogrožena Deborah (Jeanne Crain), preprosto, nesamozavestno dekle s podeželja, ki je poročilo Brada (Jeffrey Lynn), meščana, pred katerim se počuti inferiorna. Njen flash back na njun prvi izhod v uglajeno meščansko družbo, ki se zanjo konča dokaj nesrečno (tako, da preveč popije in da se osmeši z obleko), se začne ob branju pravljice o Sneguljčici (identifikacija z njo, Brada s princem, Addie s čarovnico, ki ima vse to, kar njej manjka). Drugo reminiscenco uvede subjektivni govor: Rita (Ann Sot-her) se sprašuje, kako to, da je bil njen George (Kirk Douglas) zjutraj tako lepo oblečen, če pa je šel loviti ribe. Tretji flash back vpelje kaplja-



JOSEPH LEO MANKIEWICZ

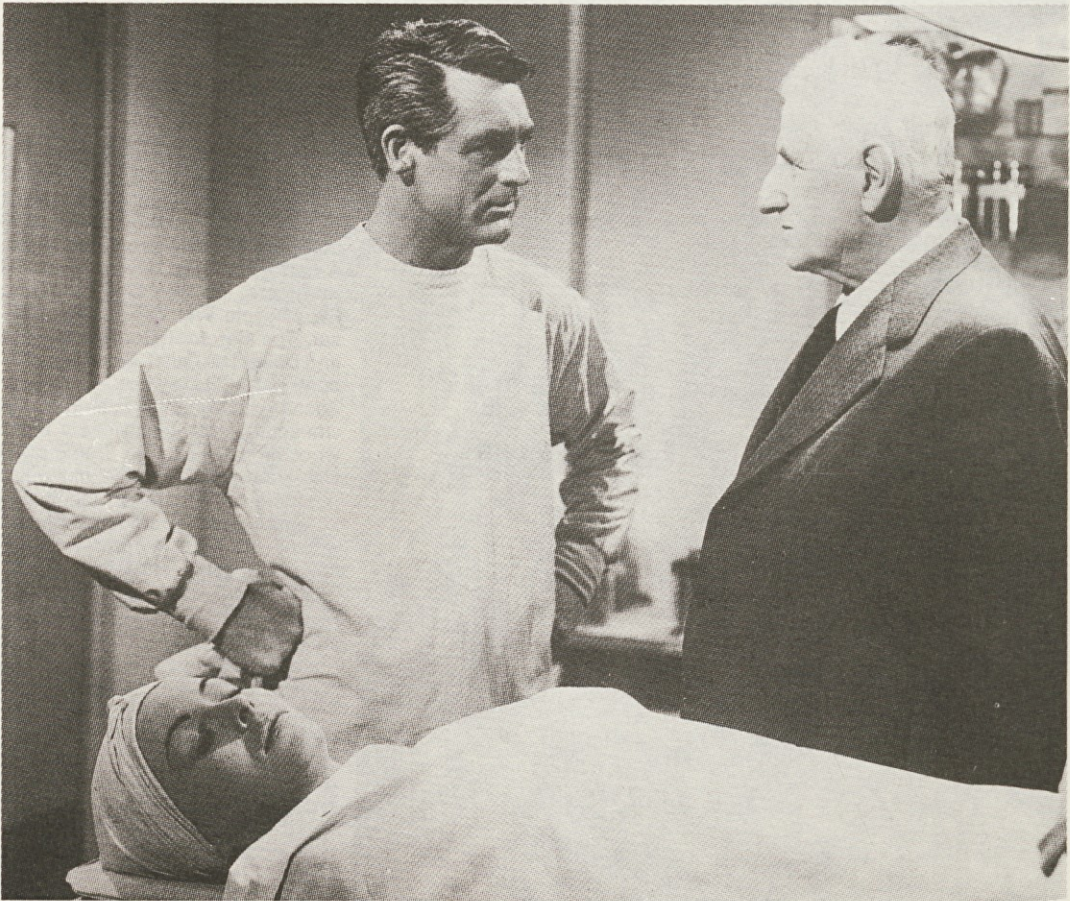
nje vode v garderobi na pikniku in se prekrije s kapljanjem vode v dekliskem mizernem domu Lore May (Linda Darnell), na videz samoza-vestne in preračunljive ženske, ki se ravno tako dela, da v tej igri njen bogati mož ne pride v poštev, pa čeprav dvomi v trdnost svojega zakona. Do zadnjega filmskega prizora gledalec tudi sam ne ve — če pristane na igro, seveda — katera bo izgubila, kajti pogoje za to imajo vse. Najprej odpravi Rito, ki najde Georga doma, „Sneguljčica“ najde prazen dom, Lorin pa pride z zamudo. Zdi se torej, da se je zgodilo tisto, kar je rahlo sugerirala že sama naracija: „Sneguljčin“ zakon je bil najbolj majav, Lorin mož je prestar, da bi se Addie odločila zanj — je sicer bogat, a Lora preveč takt- na, Rita je preveč samostojna, čeprav ne najlepša, a deloma vzdrž- je moža. Tu bi se lahko film končal. A ima še epilog, zaključno srečanje v klubu, kjer manjka le Brad! A izkaže se, da je najmanj sumljiv prav tisti, ki naj bi dejansko odšel — namreč bogati Porter, ki pa se je, da bi bil konec srečen, zadnji trenutek premislil.

Mankiewicz je še posebej pri srcu film **Ljudje bodo govorili** (People Will Talk, 1951), najbrž zato, ker naj bi z njim opozoril na človeško majhnost, licemerstvo in nevoščljivost. Dr. Praetorius (Cary Grant) je zdravnik in predavatelj, ki s humanističnim pedagoškim aparatom poučuje na univerzi, kjer še posebej z užitkom vodi šolski orkester. Ker je preveč dostopen oziroma premalo avtoritativen in konformističen, ima velik uspeh. Le-ta pa vznemirja Elwella (Hume Cronyn), tako da začne brskati po Praetoriusovi preteklosti, še posebej pa preiskuje njegovo navezanost na tihega Shundersona (Finlay Currie). Uspe mu obsoditi zdravnikovo nečisto preteklost in ilegalno prakso, predvsem pa mu očita, da skriva Shundersona, ki da je zločinec. Da je Praetorius pravi dobrodelnež, da je misliti tudi njegova zelo hitra odločitev, da se poroči z Deborah, študentko, ki je zaradi nezaželene nosečnosti poskušala narediti samomor (Jeanne Crain, igrati bi jo morala Anne Baxter). Konec je seveda dober, Praetorius je nedolžen, ženska pa udomačena, torej podvržena patriarhalnemu redu. Metaforično film govori o lovu na čarovnice, seveda pa tudi o nujnosti humanejših odnosov med tistimi, ki zdravijo, in zdravljenimi. Toda zgodba (po komediji Curta Goetza) je vseeno absurda: cenjen, uspešen zdravnik pomaga noseči ženski tako, da jo poroči. Dobro, odločitev je dopustna, začudujoč pa je način, kako jo izpelje. Gledalec nanjo niti malo ni pripravljen, tako da Praetorius prav s tem dejanjem postane skrivnost: kaj skriva oseba, ki se vrta na nos, ne da bi nam dala čas, odloči za dejanje, ki nima pravega smisla.

60 Skratka, Mankiewicz opus temelji na posebnih situacijah, na nelo- gičnih dejanjih, na nevročnosti in na metafori. Mankiewicz ljubi ču- dake in nenavadnosti, cinizem in ironijo, kot bomo videli, pa tudi per- verzno (danes je perverzno sicer nekaj povsem drugega), in to v filmskih postopkih (ki sicer niso ta- ko očitni, da bi jih kritika opazila), v scenografiji in, recimo temu, v spo- ročilu. Mankiewicz univerzum je poln zasmeha in zank, poln zlobne- žev, laži in izdaj. Preko „negativnih“



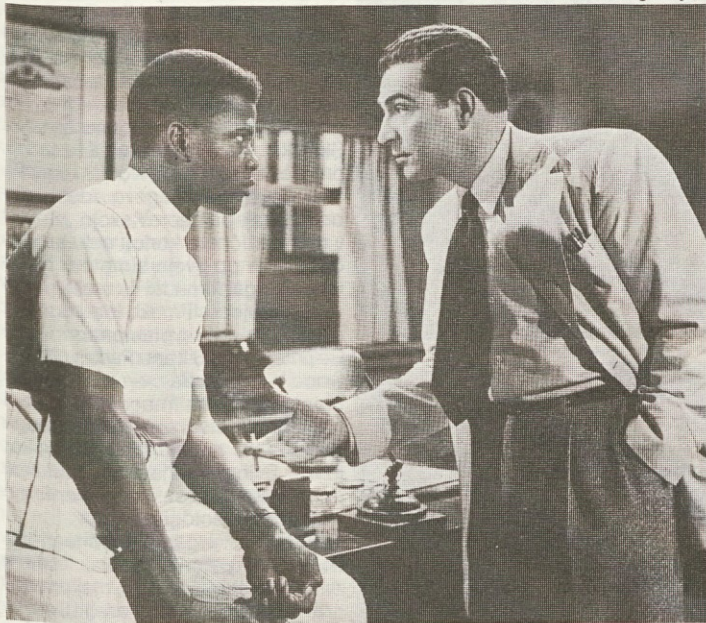
Zenski dvomi. Pismo trem ženam.



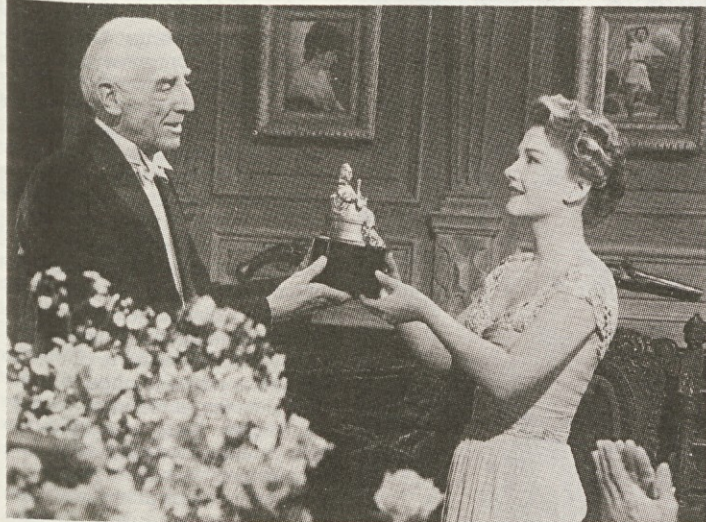
Vsakemu je pripisana krivda. Ljudje bodo govorili.



Draculova inačica. **Dragonwyck**



Realizem in liberalizem. **Brez izhoda**



Zasluzena nagrada. **Vse o Evi**

občuten je življenje lažje predstavljivo. Mankiewicz pravi: „Film je realnost irealnega. In, hvala Bogu, mi ustvarjamo irealnost, ki se bo milijonov oseb zdela realna. In prav tej irealnosti se bodo smejali, nje se bodo bali, ona jim bo dala misliti.“ Velika doza antirealizma prežema neogotski, prvi Mankiewiczov film **Dragonwyck** (1945). Film naj bi prvotno režiral Ernst Lubitsch, kasneje pa je zastopal producenta Darryla Zanucka, večnega sovražnika in uničevalca Mankiewiczovih filmov. Tudi v tem filmu je imel svojo besedo: Mankiewicz je moral spreminiti konec v konvencionalni, happy en. Bogati Nicholas van Ryn živi (začetek 19. stol.) na posestvu Dragonwyck z bolno ženo in služkinjo. Je tipičen fevdalni gospod, katerega represivne metode segajo že tako daleč, da se mu kmetje postavijo po robu, pri tem pa jih vodi Jeff Turner (Glenn Langan). Miranda Wells (Gene Tierney) pride na Nicholasovo povabilo v grad in se — potem ko iz nepojasnjenih razlogov umre njegova žena — tudi poroči z njim. Hitro zaljubljenost prepozna za slepo, saj je Ryn nasilen, ne spoštuje Boga in je obseden z mislijo, da bo umrl brez naslednika. Odnosi se zaostrijo, ko se jima rodi hčerka, še posebej pa postanejo nevzdržni, ko ona spozna, da je umoril prvo ženo in da ima z njo enake namene. Dr. Truner ji pomaga, da zapusti Dragonwyck in da razkrinka moža, ki mu sedaj ostane le en izhod — samomor.

Tu je na delu kar nekaj prepoznavnih formul. Prvič: nemogoča, zgrešena in uničevalna ljubezen, ponovljena v **Bosonogi grofici**, v **Nenadoma, lani poleti** in **Prikaznih gospe Muir**. Zgrešeno ljubezen nadomesti v **Dragonwycku** „prava“, dr Turner, v **Bosonogi grofici** pa Bogart, ki mu Maria Vargas pripada le kot spomin. Tudi v **Pismu trem ženam** gre iztržek tretji osebi. Čeprav je Addie Ross (ali samo zato) nevidna, prav ona tista, ki uteleša željo moškega. In ta nevidni motor njene mentalne konstrukcije ali kar intrige vzpostavi govor o nemožnosti ljubezenskega odnosa — tako do objekta želje (Addie) kot do treh žena, ki se jim zdi, da imajo, a hkrati tudi nimajo.

Dragonwyck spominja seveda na **Rebecca** (Alfred Hitchcock, 1940), ki se ravno tako naslanja na gotski roman: v obeh primerih imamo grad s svojo zagonetno notranjostjo in srljivo okolico, v obeh primerih se dogaja v srednjem fevdalnem veku, dalje imamo mlada in krepkopolna junaka, zlobnega in brezobzirnega tirana, nejasne aluzije in sugestije itd. Skratka, kot je že zapisal Marcel Stefančič jr., gre pri **Rebeci** — in dodajamo, tudi pri **Dragonwycku** — za tipične prvine modernega gotskega romana: junakinja je običajno zaposlena kot vzgojiteljica v gradu (Miranda je pravzaprav daljna von Rynova sorodnica, ni sicer sirota, ima pa revne starše), kjer jo plemeniti in čedni junak izmenično privlači in odbija, hkrati pa nastopa v vlogi podleža **Dragonwycku** za spremembo to tudi je. Namesto njega, torej gospodarja, do katerega je v običajnih gotskih pripovedih ženska vse do konca ambivalentna, pa pri Mankiewiczu vstopi drugi (Turner), ki reši junakinjo iz krempljev zla. Van Ryn je nekakšna metafora **Drakule**. Tako kot Dracula, princ noči, gre tudi van Ryn iz svoje utrdbe v

„dolino“, da bi posedoval Mirando. Kot Dracula črpa svojo moč iz privilegijev, ki mu jih daje njegov fevdalni rod. Zbranim kmetom najemnikom van Ryn z visokega stola govori: „moje imetje in moja odgovornost je podedovana, to je življenje, ki sem ga sprejel in ki ga bom predajal naprej.“ Za to pa potrebuje potomca, tako kot ga potrebuje grof Torlato-Favrini v **Bosonogi grofici**, da bi se lahko ciklus „bolnosti“ nadaljeval in perpetuiral v neskončnost. Grof Favrin je (tako kot van Ryn) morilec, premaganec in samomorilec, ker ni zmožen zagotoviti naslednika svoji že povsem odmrli kasti.

Podobnost z **Rebecca** je mestoma že fotografska. **Rebecca** se začne s sanjami, Joan Fontaine v offu pravi: „Prejšnjo noč sem sanjala, da sem se vrnila v Manderley.“ Gledamo temnačeno sliko gradu z dvema osvetljenima oknom in silhuetami dreves. Miranda vidi Dragonwyck najprej preko kukala, daljnogleda, ko se na ladji približuje obali. Tu je grad še osvetljen in eksotičen, nato ga vidi v temi, ravno tako z dvema osvetljenima oknom in s podobnim vzdrušjem skrivnostnosti, groze in temnosti. Predvsem pa v obeh primerih gre za nemogočo občutek krivde. V **Rebeci** je žena že mrtva, tu šele bo, v obeh primerih pa jo nadomeščata začarani, romantični dekleti, ki sta vstopili v drug razred, v druga pravila, v fikcijo, ki sta se ji pustili začarati. Rebecca in Miranda imata zastrašujoči oskrbnici, nad obema visi slika — portret osebe, ki je začarala grad. V Dragonwycku je to prababica Asilda, za katero Miranda pravi: „Čudno, kakšen izraz prestrašenega otroka ima!“, in služkinja ji odgovori: „To je to, kar je ona prinesla sem in kar ne bo nikoli izginito.“ Tu pa ne gre le za goticizem. Mankiewiczove tendence k poetsko-gotski-noir varianti, ki preveva predvsem njegove scenografske rešitve, velja iskati tudi v nemški ekspresionistični maniri, ki se jo je Mankiewicz navzel v berlinskih studijih UFA. Številne spiralaste stopnice, sence, labirinti, „speleologija“ raztreščenih sob, še posebej v Nicholasovi izolirni sobi, zimsko vzdušje, nevihte in mračna svetloba — že samo ti načini ufilmanja spodbijajo teze o „literarnem režiserju“. Potem so še zidovi, med katere zapira svoje protagoniste: gred Dragonwyck, Gospa Muir v **Prikaznih gospe Muir** je prostovoljno zaprta v „začarano“ hišo, v kateri se utelesi njena želja — fantom (Rex Harrison) ali metafora njene nezmognosti udejanjiti željo v realnosti. Potem so tu še zidovi senata **Julija Cezarja**, piramide **Kleopatre**, vila grofa Torlato-Favrinija v **Bosonogi grofici**, tropski vrt z bizarno hišo v **Nenadoma, lani poleti**, zidovi beneške palače iz 17. stoletja v **Mirnem Američanu**, cerkveni zidovi, kamor se zateče Rex Harrison v **Ubežniku**, mestni zidovi črnskih četrti v **Brez izhoda**, zidovi teatra v **Vse o Evi**, norišnice v **Nenadoma lani poleti** itd. ... Skratka, sami zapori, grobnice, dekadentne scenografije, ki s poudarjenim antirealizmom namigujejo na najprej prepoznavno in enostavno tolmačenje ujetosti v omejitve. Človek je v prostoru odrejen, nanj se mora prilagoditi (**Dragonwyck**), prostor, in to običajno „grobnico“, pa si zgradi tudi sam, ko je žrtev lastnih dejanj in iger **Nenadoma lani poleti**, **Sled**,



Ljubezen je lahko le imaginarna. Prikazni gospe Muir



Vse o Evi itd.)

Mankiewicz pravi: „Življenje vdira v naše osebne fantazme in mi potem živimo tako, da življenje prilagajamo našim iluzijam. Igramo pač tako dolgo, da nas igra izigra. To se nam je zgodilo v Vietnamu. Igraš se z žensko in preden se zavedaš, ona prevzame igró, potem pa je igra sama tista, ki obvladuje oba. Človeški odnosi so tako le odnosi manipuliranja. Manipulirano z drugimi in v končni fazi z nami samimi. Isti način kot pri igralcu, ki zgublja igró: to kar želi je destrukcija, lasten poraz.“

Eva Harrington (Anne Baxter) v **Vse o Evi** (1950) se tudi igra oziroma igra, da občuduje Margo (Bette Davis), da je naklonjena Karen (Celeste Holm), da je zaljubljena v gledališkega kritika de Witta (George Sanders), v Margininega moža, Karininega moža etc. Skratka, če je Maria Vargas (Ava Gardner) v **Bosonogi grofici** presežek identitet, ima Eva le eno — kačjo. Eva je, gledano sukcesivno, nosilka le ene podobe, pa čeprav uprizarja več žensk v eni sami — revno dekle, ambiciozno žensko, zvezdo, ljubico, zapeljivko, žrtev, uspešno igralko itd. To ni ženska, ki bi bila zaprta v patriarhalni red, ampak vskoči v vrtnice življenja, pravzaprav podobno kot ženska v črnem filmu, ki je običajno brezdomka, ki je oboževana ali zavržena, izkoriščevalska ali izkoriščana, bedna ali fatalna. Pustimo to, da Mankiewicz z Evino močjo razkriva ničevost zvezdniškega sistema in mehanizme njegovih bednih postopkov. Eva s svojimi negativnimi postopki zrcali tisto podobo vseh žensk v eni na povsem opisen način (to pa lahko počne, ker je igralka), ki jo naredi za negativno in ulovljivo fatalno žensko. Skratka, Mankiewiczova Eva je t. i. progresivni lik hollywoodskega filma, spodjeda njegovo ideologijo od znotraj, pa čeprav svojo „zlobo“ v moralističnem koncu nekako plača. Eva je po svoje simptom hollywoodskega filma, ki je sicer pokriva z vladujočo filmsko ideologijo in ki se ne loteva revolucionarnih tem. Če pritegnemo Silvanu Furlanu (Hollywood — ženska — montaža, v **Montaža**, zbirka Imago 1987), so ti filmi progresivni zaradi kritičnega diskurza, ki v obliki simptomov, kot je npr. Evin primer, špranj, odmikov na robove tekstov ipd. pervertirajo vladujočo ideologijo.

Tudi Maria Vargas v **Bosonogi grofici** (1954) ostane zvezda. Toda v zvezdo jo skujejo drugi, njej pravzaprav ni potrebno nič narediti, saj je dovolj to, da je lepa. Če je Eva v **Vse o Evi** Eddie Ross iz **Pisma treh žensk**, je Maria Vargas (Ava Gardner) Miranda iz **Dragonwycka**. „Hotel sem napisati sodobno pravljico, grenko inačico Pepelke s krasnim princem, ki ga čaka vse življenje,“ pravi Mankiewicz in za princa podtakne homoseksualca oziroma v popravljeni verziji impotentneža (grof Torlato-Farvini-Rossano Brazzi). Plesalka in kasneje igralka Maria Vargas je zvezda, še preden postane zvezda filmske naracije. Vsaj njen vstop v filmsko telo pravi tako. Najprej vidimo njen kip na pokopališču, švenk po njenem zamrznjenem telesu na bose noge in protikader na Harryja Dawesa (Humphrey Bogart), torej na nosilca pogleda ženskega telesa. Zakaj ima Maria Vargas na svojem grobu kip, če ne zato, da bi priklepala nase poglede, ki so jo za časa njenega

življenja definirali kot eksponat voyeurizma, kot zvezdo in kot nosilko spektakelske funkcije. Torej nato, ko kamera povzame ta moški pogled, se začne tudi spominjanje Harrya Dawesa, ki nas bo precej časa pustilo v pričakovanju vstopa filmske zvezde pred gledalca. Toda vdor filmske zvezde v slikovne polje je marsikje poznano kot skrivanje. Bogart — režiser, producent in nekakšen organizator stopijo v španski lokal, kjer naj bi srečali Mario, znano plesalko, jo prepričali, naj nastopa v filmu, ki ga nameravajo snemati, in takoj so jo tudi odpeljali. Preden vstopajo, Maria pleše, toda mi je ne vidimo. Prepoznamo jo v pogledih prisotnih, ki nepremično in polni želja spremljajo njen ples, kot tudi v pogledih gospodičen, ki plesu ne posvečajo večje pozornosti. Ploskanje — in Maria izgine, ne da bi jo kamera oplazila. Kajti zvezda ne more vstopiti slučajno, brez izračuna vzrokov. Tako se Maria tudi ne pojavi pred temi filmarji, kot so domnevali, ko so poslali natakarja ponjo. Tudi kasneje ne, ko je menažer sam stopil v njeno garderobo. Vstop filmske zvezde v sliko običajno nekaj ovira — v tem primeru Mariino vztrajanje, da se ne pojavlja v lokalu med gosti. Skratka, po neskončnem čakanju bomo končno prišli do Marie: Bogart, ki vstopi v njeno garderobo, jo bo opazil za špansko steno, točneje: Ava oziroma Marija bo skadirana v noge, boste seveda, in ob njenih bode še ene. Nato sledi štorija, Maria sprejme ponudbo, postane izjemno uspešna igralka, a ostane nezadovoljna, sreča grofa Favrinija, se zaljubi, poroči in odkrije, da je impoteneten, vendar si noro želi nasledstva, zato mu želi priskrbeti potomca s tujčevo pomočjo. Zasači jo in ker ne ve za njeno žrtve, jo iz ljubosumnja ubije, nato pa pokonča še sebe. Večino tega se spominja Bogart, ki je z Mario v nekakšnem očetovsko-prijateljskem odnosu, implicitno pa tudi v „prepovedanem“, prekinjenem in neprihajajočem razmerju. Skratka, vsi odnosi v tem filmu so nemogoči: Vargasova — Harry, Vargasova — grof, Vargasova — playboy Bravano, Vargasova — Edward. Harry, pa čeprav ne eksplicitno, zavzema pozicijo, kjer postane užitek nemožna želja, na robu prepovedi uživanja, v neskončnem približevanju nepristopnemu objektu, objektu, ki se mu nenehno izmika. Še enkrat poudarjam, da v filmu ni nikoli nakazan njun odnos drugače kot očetovsko-pokroviteljsko razmerje. Toda prav to, oddvojena drža na pogrebu, fetišistično oboževanje tega dekleta — tudi po smrti navaja prav na to sklepanje: dami ni mogoče peti, če ni predpostavljena kakšna ovira (Lacan o trubadurjih), nekaj, kar jo izolira in s tem obkroža. Pri tem gre za zvičajno in prisiljeno organizacijo označevalca, ki v določenem trenutku fiksira smeri askeze in nam s tem prinaša novi smisel.

Če je bil grof Favrin prisilni vojni invalid, skratka impotentnež namesto homoseksualec (Draculov podaljšek, kot smo dejali), potem je Sebastian v filmu **Nenadoma lani poleti** (1959) približek homoseksualcu. Katherine Hepburn, ki igra njegovo mater Violet Venable, za to nesposobnost pred snemanjem sploh ni vedela in je na koncu baje čisto ponorela, a je bilo prepozno. Ta filmska adaptacija znanega gledališkega dela je baje močno razje-

zila tudi avtorja — Tennesseeja Williama, saj je bila mnogo bolj filmska kot ostale priredbe njegovih del. Mankiewicz si je namreč privoščil flash back v končni sekvenci, v prizoru Catherininega (Liz Taylor) in Sebastianovega bivanja v Cabez na Lobosu. Huston, Kazan, Nicholson in drugi so v svojih ekranizacijah T. W. rajši puščali dolge monologe in kontinuirano pripoved, pa čeprav so vse akcije Tennesseejevih oseb soodvisne od zasenčene in travmatske preteklosti. Običajno so to preteklost posredovali z dialogi, monologi, afektirano igro ter nekoliko bolj izrabljeno scenografijo in mizansceno, kot je to počelo gledališče. Catherine in flash back je pravzaprav hipnotično vzdramljen niz dogodkov, ki jih je skrbno potlačevala, pravzaprav — tako so jo vpeli, da so jo proglasili za noro. Da bi to res bila, si je še posebej močno želela njena tašča, ki je celo predlagala, naj bi ji izvedli lobotomijo. V zameno za to uslugo je bila pripravljena financirati bolnišnico kot darilo za spomin na sina Sebastiana, mladega pesnika, ki naj bi umrl za infarktom. Dr. Cukrowicz (Montgomery Clift), ki naj bi „ozdravil“ Catherine, takoj uvidi, da je le-ta pod vplivom šoka, ki ga je proizvedla moževa — Sebastianova smrt. Zato lobotomijo odkloni in poseže po naravnejših metodah soočenja in hipnoze. V Catherineini izpovedi oziroma flash backu zveemo, da je Sebastian tokrat prvič zapustil mater in peljal ženo na počitnice, kjer jo je — ne da bi to vedela, uporabil kot vabo, da je z njeno pomočjo pritegnil dečke. Le-ti so ga pred njenimi očmi umorili. Mankiewicz je v tem flash backu precej prizanesljiv in ne pokaže vsega, kar bi pokazal filmar danes. Niti v enem kadru ne pokaže obraza ali bližnjega Sebastianovega plana. Vse kar vidimo, so le Sebastianove roke, ki se dvigujejo iz gruče razgretih domorodskih mladeničev, ki zahtevajo njegovo smrt. Flash back ima povsem drugačno montažo kot prejšnje dogajanje v umobolnici oziroma pri materi. Če so bili prej kadri dolgi, posnetki za zidovi norišnice oziroma znotraj ekstravnega in eksotičnega Violetinega parka, je tu kadiranje kratko, hitro in raztrgano, razkurzi so neobičajni, telesa prerezana. Struktura posnetkov je bolesta, tako kot je bolesten celoten dogodek oziroma hipnotičen spomin. V kader se priplazi religiozni simboli, podobno kot v baročni prostor Violetinega domovanja vdira flora in favna, ki je povsem v skladu s patološko figuro Sebastianove matere.

Kakor koli že, tudi ta film, čeprav Tennesseejev produkt, ponovi Mankiewiczovo formulo o neminem ljubezenskem srečanju (Catherine — Sebastian), ki ga nadomesti drug odnos, drug spoj (Catherine — dr. Cukrowicz), za katerega pa se lahko le predpostavlja, da je uspešen. Pravzaprav bi bilo zanimivo posneti nadaljevanja teh nesrečnih filmskih happy endov, toda kdo pa bi potem dajal merila za srečo, harmonijo, zadovoljstvo, skratka za vse tisto, kar smo si postavili za glavni življenjski zadetek?

Poleg njegovega zadnjega filma **Sled** (1972) z Laurence Olivierom in Michaelom Cainom je Mankiewicz v Veliki Britaniji posnel še **Begunec** (1947). To je prvi film ameriškega režiserja, ki je bil po vojni posnet v Veliki Britaniji, in to z velikimi teža-

vami zaradi nedisciplinirane ekipe, stavkajočega sindikata, mraza, megle itd. Pa še scenarij (po romanu Johna Galsworthya) je bil menda pošasten, kot pravi Mankiewicz. Pravzaprav je to tudi res: Matt Denant (Rex Harrison) je po nesreči ubil policista, ko je branil prostitutko, ki ga je ogovorila zvečer v parku. Obsodili so ga na tri leta, iz zapore je zbežal in na begu spoznal Doro, nezadovoljno dekle pred poroko. Ta mu zaupa in ga hkrati tudi pregovori, naj se preda policiji, pa čeprav je nedolžen. Matta je k temu napeljal tudi duhovnik, h kateremu se je na begu zatekel. Kaj je zanimivo pri tej zgodbi, ki jo Hitch nikoli ne bi tako končal? Najprej dejstvo, da je strogo moralna, da jo prežema krščanska ideologija in da te ideologije sploh ne problematizira. Film sicer ima naštudirane formalne rešitve, kot so nesrečna ženska v parku, Dora na lovu, ki preganja žival, tako kot policija preganja Matta, paralelna montaža na prostitutkino „slabo vest“, suspenz begunčevega skrivanja itd. Mankiewiczev nastavek skratka temelji na počasnem pripravljanju gledalca na končno pomiritev z Družino (Doro), Državo (Policijo) in Cerkvijo (patrom). Hitchcock bi šel v drugo smer: Matta bi spustil iz zapore zato, da bi poiskal pričo, torej žensko, zaradi katere je prišlo do zločina. Do nje bi prišel preskakujoč zanke in pasti, pri tem pa bi mu pomagala Dora, ki bi se medtem — tako kot pri Mankiewiczu — zavedla, da je njen bodoči oziroma vsiljeni ženin reva in pravzaprav večja baraba kot po nedolžnem preganjanju Matt.

Toda, če dobro premislimo, kaj bi tak scenarij pravzaprav pridobil? Ravno tako bi prišlo do pomiritve trojice D. D. C., zadoščeno bi bilo vsem Zakonom in krivda bi se izničila. Spremenila bi se le ena postavka: Mankiewicz Matt je — s tem, ko se je predal — plača kazeno za prekršek, ki ga ni storil namenoma. Hitchcockov Matt pa bi se tej kazni izognil. Toda v Mankiewiczovem primeru kazni ne plačuje le Matt, temveč tudi ženska, ki je bila priča nesrečnemu dogodku, a si tega ne upa povedati. Njena kazen je pravzaprav še hujša, saj ji je sodnice lastna vest (kar v paralelni montaži tudi vidimo), Mattovo kazen pa je določil Zakon. Zakon mu bo po določenem času tudi dal odpustek, prostitutka pa ga ne bo dobila nikoli. Sedaj pa ne recite, da Hollywooda ni korumpirala prej omenjena sveta trojica? Na srečo — in to smo v tekstu tudi poskušali povedati — je bil Mankiewicz na korupcijo imun, če že ne imun, pa jo je vsaj znal preluknjati tam, kjer vsak tega ni mogel opaziti. Pustimo mu ta film. Z vsemi ostalimi — ali skraj vsemi — se je zanj odkupil.

FILMOGRAFIJA

- | | |
|-------|---|
| 1945 | Dragonwyck |
| 1946 | Somewhere In The Night (Nekje v noči) |
| 1946 | The Late George Apley |
| 1947 | The Ghost and Mrs. Muir (Prikazni gospe Muir) |
| 1948 | Escape (Begunec) |
| 1948 | A Letter to Three Wives (Pi-smo trem ženam) |
| 1949 | House of Strangers (Hiša tujcev) |
| 1949- | |
| 50 | No Way Out (Brez izhoda) |
| 1950 | All About Eve (Vse o Evi) |
| 1951 | People Will Talk |
| 1951 | Five Fingers (Operacija Cice-ro) |
| 1952 | Julius Caesar (Julij Cezar) |
| 1954 | The Barefoot Contessa (Bo-sonoga grofica) |
| 1955 | Guys and Dolls (Fantje in punce) |
| 1957 | The Quiet American (Mirni Američan) |
| 1959 | Suddenly, Last Summer (Nenadoma, lani poleti) |
| 1961- | |
| 63 | Cleopatra |
| 1964 | Carol for Another Christ-mas (Pesem za drugačen Božič) |
| 1965- | |
| 66 | The Honey Pot (Medeni lo-nec) |
| 1969 | There Was a Crooked Man ... (Možje in kobra) |
| 1969 | King: A Filmed Record ... (Montgomery to Memphis (King: filmano pričevanje ... od Montgomeryja do Memphis)) |
| 1972 | Sleuth (Sled) |

EKRANOVA KNJIŽNA ZBIRKA **IMAGO**

PONUJA MOŽNOST NAKUPA SVOJIH IZDAJ PO ZNIŽANI CENI!

JURE MIKUŽ, ZDENKO VRDLOVEC **FRITZ LANG** PO **3.000** DIN

MICHEL CHION, **NAPISATI SCENARIJ** PO **5.000** DIN

IN NAJNOVEJŠA KNJIGA, ZBORNIK¹ (MICHEL CHION, SLAVOJ ŽIŽEK, RASTKO MOČNIK, DUŠAN STOJANOVIĆ, TOMAŽ BREJC, PAUL WILLEMEN, ZDENKO

VRDLOVEC, STOJAN PELKO,
BOJAN KAVČIČ, SILVAN FURLAN,
MARCEL ŠTEFANČIČ, JR., DARKO
ŠTRAJN, BOJAN BASKAR, JANEZ
STREHOVEC, MAJDA ŠIRCA
IN IGOR ŽAGAR)

MONTAŽA PO **7.000** DIN

POSEBEJ ZNIŽANA CENA
ZA NAKUP VSEH

TREH KNJIG PO **10.000** DIN

PIŠITE NA NASLOV: **EKRAN,**

ULICA TALCEV 6, PP 14

61104 LJUBLJANA

FRITZ

Jure Mikuž / Zdenko Vrdlovec

LANG

MICHEL CHION

NAPISATI

SCENARIJ

MONT

TAŽA

EKRAN

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

7, 8 **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 Strojman (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
telefon: (061) 318-353

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

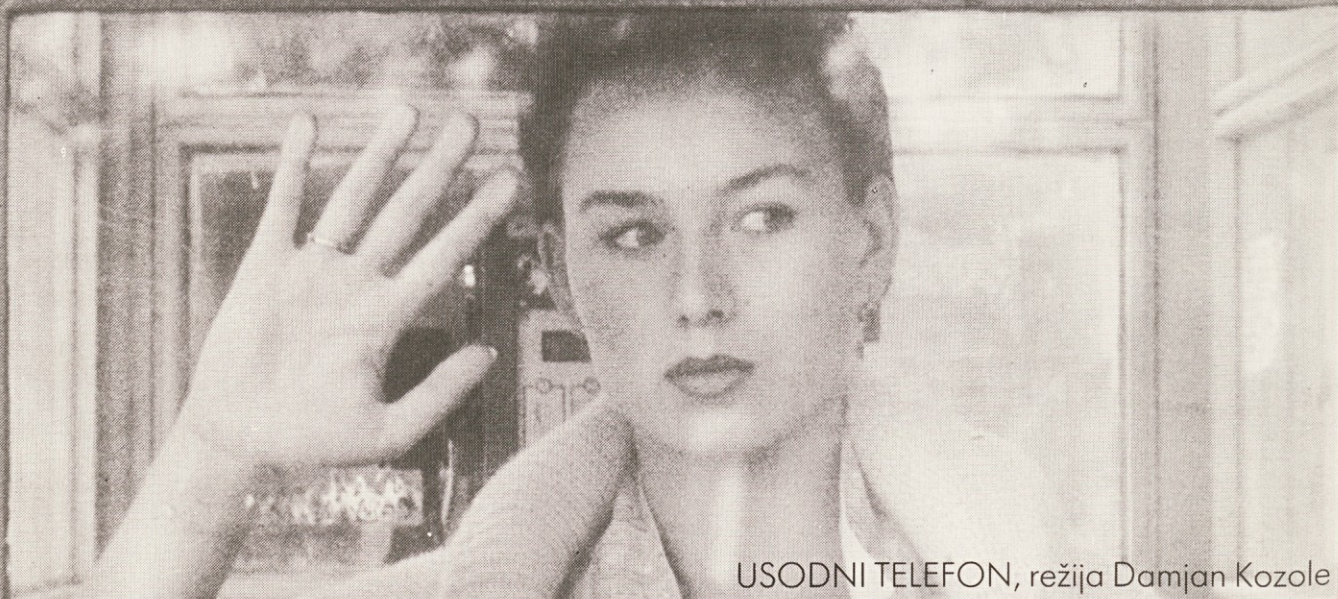
oproščeno prometnega davka
po pristojnem mnenju
Republiškega komiteja
za kulturo in znanost
št. 4210-27/87, z dne 29. 5. 1987

revija za film in televizijo
EKRAN

**NASLEDNJA
ŠTEVILKA
SKUPNA
Z REVILJO
PROBLEMI**

TELEFON

MEDKRAJEVNI IN MEDNARODNI
INTERNATIONAL



USODNI TELEFON, režija Damjan Kozole



ŽIVLJENJE DELAVCA, režija Miroslav Mandić