

revija za film in televizijo

EKRAN

5,6

VOL. 12
(LETNIK XXIV)
1987

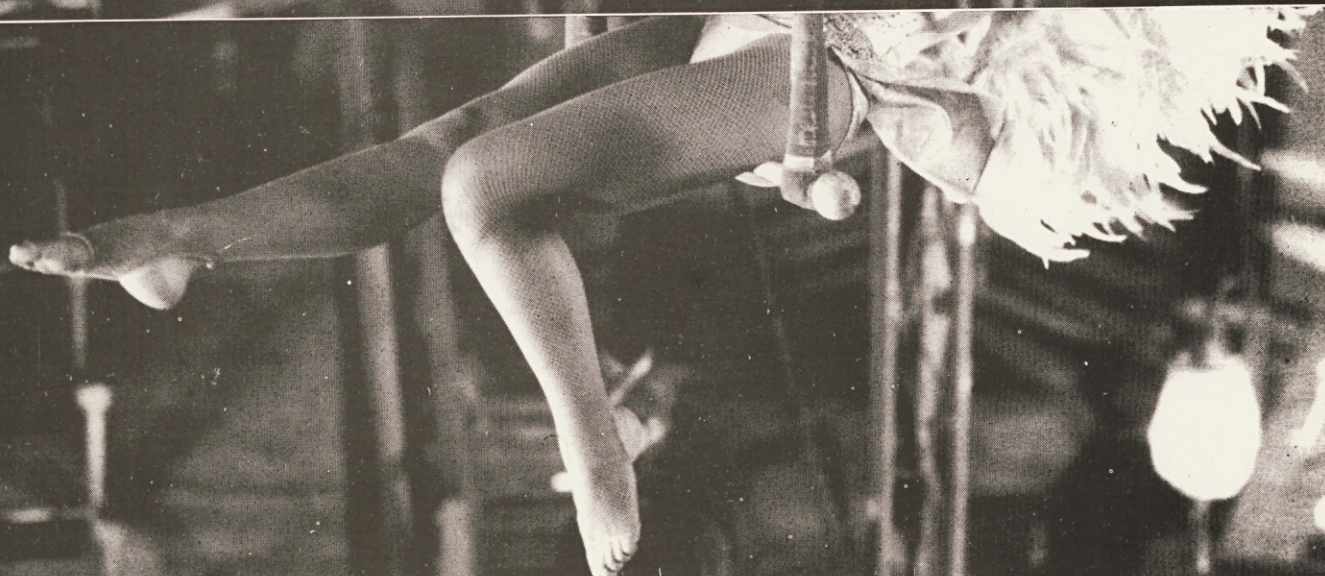
FESTIVALI '87

CANNES
PESARO
MÜNCHEN
TBILISI

NOV SLOVENSKI FILM

LJUBEZNI
BLANKE KOLAK

SCENARISTIKA
DANES



festivali

Cannes '87		
Dnevi mraka	Zdenko Vrdlovec	1
Internacionalizacija proizvodnje	Lorenzo Codelli	8
Pesaro '87		
Georges Méliès	Stojan Pelko	10
Bergman/Rossellini in „cosa nostra“	Marcel Štefančič, jr.	12
Esteuropa '80	Stojan Pelko	17
München '87		
Nevarnosti sintez	Vasja Bibič	18
Tbilisi '87		
Filmi pred „perestrojko“	Branko Šömen	22

nov slovenski film

Ljubezni Blanke Kolak	Zdenko Vrdlovec	24
	Stojan Pelko	25
Zgodovina, ljubezen, fotografija	Boris Jurjaševič, Stojan Pelko in Silvan Furlan	26

scenarij

Scenaristika danes	Zdenko Vrdlovec	28
	Gordan Mihić	29
	Pavao Pavličić	30
	Marjan Rožanc	31
	Franček Rudolf	32
	Silvan Furlan	33

Pogledi na vprašanje o filmskem scenariju	Darja Dominkuš	34
---	----------------	----

predstavljamo

Edouardo Niermans	Majda Širca	38
-------------------	-------------	----

kritika

Vohuni kot midva	Tadej Zupančič	40
Maskirani morilec	Cvetka Flakus	40
Od tarče do smrti	Tadej Zupančič	41
Srhljivi prividi	Darko Štrajn	42

pogovor

Od proizvodnje slik k gledanju	Melita Zajc, Dane Hočevvar in Peter Vezjak	42
--------------------------------	--	----

western

Židovski kavboj, črni maščevalec in vrnitev izginjajočega Američana: današnji tokovi v formuli vesterna	John G. Cawelti	44
---	-----------------	----

razmišljanja

O pornografiji	Marko Golja	48
----------------	-------------	----

filmska šola '86

Režija kot montaža	Radoslav Lazić	50
--------------------	----------------	----

in memoriam

Lee Marvin (1924—1987)	Marcel Štefančič, jr.	52
------------------------	-----------------------	----

zapisovanja

festivali / Franček Rudolf		54
festivali / Franček Rudolf		54
branje / Radoslav Lazić		56

festivali
CANNES '87

DNEVI MRAKA

kot angel je plaval v mitični polnosti in presojsnosti pomena (ta ne potrebuje nobenega označevalca, je brez zunanosti, ker se daje neposredno slišati v „notranji govorici“, to je v neslišnem samem), a če je hotel na zemljo in doseči žensko, je moral prej sprejeti ljubezen do govorice, se pravi, pasti iz okrilja presojsnosti (se ločiti od kril) pred zid (sicer berlinski) razlik, zgubiti vsevidnost (vsevednost) in postati viden za drugega in se obrniti nanj z vprašanjem o vidnosti sami („kakšna barva je to?“ so prve

Damielove besede na zemlji), hkrati pa iskati, želeči drugega (npr. cirkuško artistko) — in prav to zapletanje z označevalci je tisto, kar Damiela tako vzradosti kot odkritje *la condition humaine*.

Toda kako angel, ki vse vidi, vidi? Kakšen je angelski pogled, angelsko gledišče? Sam Wenders pravi, da je bilo to zanj glavno vprašanje. Mi pa se vprašujemo, kako predstaviti to angelsko gledišče, kako naj gledalec ve, da gre za vizijo angela, če ga ne vidi? Wenders in njegov direktor fotografije,

WIM
WENDERS

DER HIMMEL ÜBER BERLIN

Kar je praviloma začetek ali zastavek vsake filmske fikcije, „neko srečanje“ — od najpogostejšega „boy meets girl“ do „srečanja tretje vrste“ — je v tem Wendersovem filmu na koncu: to pa zato, ker **Nebo nad Berlinom** govori prav o tem, kako je film nemogoč brez „nekega srečanja“. To srečanje je tukaj dobesedno „srečanje z realnim“, to je vrnitev realnega kot filmskega „potlačenca“, konkretno pa nstopi kot konec angelskega lebdenja v zraku, nevidnega poletavanja med ljudmi in neposeganja v njihove zadeve, kot konec oziroma padec angela na zemljo, iz „onirične“ črno bele slike v „realistično“ barvno, iz kaosa glasov v dialog z žensko. Vendar to ni tako kot v tisti Baudelairovi zgodbi o pesniku, ki se konča takole: „In kar naenkrat me je nekdo močno sunil s pestjo v hrbet in zaslišal sem hripav in čaroben glas, histeričen in kot ohripel od žganja, glas moje drage male ljubice, ki je rekla: kaj ne boš hitro snedel juhe, ti preklicani, sleparski trgovec z oblaki?“ Pri Wendersu je prav obratno, ženski glas je samo čaroben, ni hripav in ne histeričen, je nič manj kot glas sirene, ki je sklatila angela z neba. Ta ženska je sama nekakšna umetnica, cirkuška artistka, nihajoča „med nebom in zemljo“, je torej bolj podobna baudelairovskemu pesniku kot pa njegovi „mali ljubici“; in če se eden obeh angelov, ki lebdi nad Berlinom — to je angel Damiel, ki ga igra Bruno Ganz (z blago ironijo in globoko resnobo) —, vanjo zagleda in tvega celo zgubo svojih peruti, tedaj prav zato, ker ta artistka zaseda to „umetniško“ pozicijo „med nebom in zemljo“ ali — kot daje slišati Handkejev tekst, ki ga govorijo vsi glasovi — med sanjami in to banalnostjo baudelairovske juhe. A kljub temu in hkrati s to poetično razsežnostjo gre vendarle predvsem za to, da se angelu, ki zgubi krila in pade na zemljo, šele prav prek te zgube „odpre svet“ in spregleda (vidi v barvah, najprej slikarje na berlinskem zidu):



Wim Wenders, *Nebo nad Berlinom*

stari mojster Henri Alekan, sta to rešila tako, da gledalec angela vidi, vsi drugi ali, točneje, večina drugih, „navadnih ljudi“ v filmu pa ju ne. Gledalec je potemtakem edini, ki vidi tako ene kot druge, oba angela in navadne ljudi, kot tudi to, da angela druge vidita, a sama zanje nista vidna. Res pa je, da te razlike (vidnost/nevidnost) ni mogoče vselej tako zlahka opaziti: brez težav jo znamo tedaj, kadar je očitno, da bi morala neka oseba angela videti, pa „se dela“, kot da ga ne (npr. v knjižnici, kjer angel sede k bralcu) — kar daje malce humoren učinek, saj se še samemu angelu Damielu zdi smešno, kako se navaden smrtnik hitro podredi njegovemu magičnemu vplivu, ne da bi kaj opazil. Angelova nevidnost (za druge) pa je tudi za gledalca težje opazna v prizorih, kjer je angel le eden izmed pasantov ali potnikov v avtobusu — tu bi bil angel le ena izmed zgubljenih človeških figur, ki se gledajo, ne da bi se videle, ko bi ne bilo otrok, ki vidijo angelova krila (ta se dejansko pojavijo tisti hip, ko jih otrok zagleda, torej kot učinek otroškega pogleda). So torej otroci edini lahkoverneži, ki verjamejo v angele in jih zato lahko vidijo? Mar niso prej tisti nujni lahkoverneži, ki jih film predpostavlja, če hoče doseči gledalčevo verovanje v to angelsko fikcijo? Ti filmski otroci, ki vidijo angelska krila, bi bili potemtakem nekakšna podpora našega lastnega verovanja, tj. verovanja odraslega gledalca, ki lahko sicer čisto dobro ve, da angelov ni in se ob tem prikazovanju angelov ironično nasmiha.

A tu je še nekdo, ki verjame v angele. To je Peter Falk, ki nastopa kot Peter Falk, ki je prišel v Berlin snemat ameriški film o nacistični Nemčiji. Hkrati pa je še nekaj drugega — natanko to, kar bo Bruno Ganz kot angel Damiel šele postal: angel brez kril oziroma angel-človek ali človek-angel. On torej ni več noben lahkovernež, ki pomaga utrjevati verovanje v angelsko fikcijo, temveč paradokсна oseba, hkrati realna in imaginarna, ki zagotovi križanje, „prešitje“ angelskega veselja z navadno (oziroma filmsko) realnostjo.

Peter Falk tudi izreče te besede, ki bi lahko veljale kar za definicijo Wendersovega filma: „Vem, da si tu, čeprav te ne vidim.“ In zdaj prvič angela res ni videti, kajti Falk je kadriran tako, da je Damiel zunaj polja, v polje seže le njegova roka, ki v dvojni ekspoziciji prekrije Falkovo dlan. Povsem drugače pa je predstavljeno drugo oziroma ponovljeno srečanje, ki se pripeti, ko angel Damiel že izgubi krila, pade na zemljo, zagleda barve, začuti mraz, oziroma ko popolno presojsnost in vseidnost zamenja za telesnost in slepoto ljubezni in se sredi zvočne mase vseh notranjih glasov, ki jih sliši, pusti zapeljati enemu samemu ženskem glasu, ki ga vabi kot sirena, ko torej pribeži v realnost in se pojavi na istem kraju (pri kiosku), kjer je prvič videl Petra Falka: zdaj sta oba v istem srednjem planu, kadrirana „v višini človeških oči“ (in pomenjkujoča se o tem, koliko je kdo dobil za angelsko opremo, krila in oklep, v zastavljalnici), v kadru torej, ki ne priklicuje nikakršne imaginarne navzočnosti nečesa „tujega“, „nevidnega“ zunaj polja, ker je pač tisto „nevidno“, angelsko, že postalo človeško ali, bolje, „neverjetno pričevanje nevidnega sveta“, kot bi dejal Jean-Louis Schefer. Za ta Wendersov film bi res težko našli boljše besede od teh Scheferjevih: „filmske podobe razkrivajo, da izvirajo iz sveta, ki ni najprej viden: zato se ne dodajajo h percepciji, ampak jo nadomeščajo, se pravi, da nadomestijo svet s tem neverjetnim pričevanjem nevidnega sveta“ (*L'Homme ordinaire du cinéma*).

To „pričevanje“ je v Wendersovih **Nebesih nad Berlinom** precej bolešno, melanholično, kolikor je melanholija prav bolezen vide-nja (kakor so jo definirali starogrški zdravniki in Platon). Melanholični pogled vidi vsekoži do nič ali vse skozi nič, to je anamorfichen pogled, ki odkriva ničevost *teatrum mundi*. A tega pogleda ne daje toliko čutiti črnobela fotografija, kot prav glasovi: „ontološki *tenebrosa*“ vseidnosti angelskega pogleda odmeva v teh „notranjih glasovih“, ki jih angela slišita, ko lebdita med ljudmi, se pravi v njihovem mrmranju misli, bolečin, spominov, sanj: v tem neslišnem oziroma le za angelska bitja slišnem mrmranju, ki izniči vso realnost in hkrati določa naše ravnanje v njej.

Angela Damiel in Cassiel sta pravzaprav ekselentno filmski bitji, tj. bitji, ki sta prav na meji med biti in ne-biti, med pojavljanjem in izginjanjem, med vidnostjo in nevidnostjo. Angel, to tuje, čudno bitje filma — *l'être-ange*, kot se lepo sliši v francoski besedni igri (vendar ga ne bomo imenovali „notranja bit filma“, ker je J.-L. Schefer to kvaliteto že rezerviral za filmsko pošast) — angel evocira tisto razsežnost filma, ki je „pred pripovedjo“ in ki na neki način oblega ves film kot „umetnost medlenja“: medlenja, kjer vse, kar vznikne v svetlobi in prek nje, lahko vsak hip izgine — in ta razsežnost je „pred pripovedjo“ zato, ker filmska naracija to igro pojavljanja in izginjanja „dramatizira“ oziroma „distribuirá“ med konkretne nosilce ali silnice „zgodbe“ ter v „napeto“ gibanje, prikrivanja-razkrivanja skrivnosti. In angel, ki je medleče bitje *par excellence*, hkrati na privilegirani način invocira gledalca, ki je prav tako „neko nemogoče realno kina“ (če spet rečemo s Scheferjem): to je bitje, ki pri tistem, ki ga gleda, zapusti nostalgijo za njegovim minulim bitjem, „ne zapusti svoje podobe, ampak pusti v nas kliti to medlo točko, kjer spominjamo na nemega, negibnega človeka“ (Schefer, op. cit.). A pri tem ne gre toliko za nostalgijo za kakšnim „zgubljenim izvirom“, marveč prej za odkritje „novega izvira“ filma, odkritje, h kateremu napotuje že Damielovo srečanje z realnostjo. Sicer pa so nekateri kritiki ta angelov sestop med ljudi, v „realnost“, že povezali z režiserjevo biografijo, tj. z njegovo vrnitvijo v Nemčijo (in Berlin), v „realnost“, po desetletnem potovanju po deželi filma.

TENGIS ABULADZE KESANJE

Letos se je v Cannesu na veliko govorilo o sovjetskem filmu, deloma zato, ker se je 40-letnica festivala ujela z „letom Gorbačova“, nekaj pa tudi zato, ker naj bi si „preu-trujeni“ in „izmozgani“ zahodni film lahko kaj obetal samo še od sovjetskih cineastov (najbrž bolj od tistih, ki so „na časasnem delu“ v tujini, kot npr. Mihalkov v Italiji). In glavni festivalski adut je bil gotovo film gruzijskega režiserja Tengisa Abuladzeja **Kesanje** (v Ljubljani smo lahko pred leti videli njegovo **Drevo želja**; glej zapis o tem in intervju z režiserjem v Ekranu, št. 9—10, 1979): film, ki ga je Abuladze zasnoval že ob koncu ere Brežnjeva, snemal za časa Andropova in Černenka, Gorbačov pa je dovolil (menda po posredovanju zunanega mi-

nistra Ševardnadzeja, ki je iz Gruzije), da je prišel v kinodvorane, kjer si ga je samo v Moskvi ogledalo okoli milijon ljudi.

Večini francoske kritike pa film ni ugajal, in to predvsem zaradi „konteksta“ gorbačovske politike, čeprav je film nastal že pred njo. Serge Daney je v časopisu *Libération* navedel še nekaj razlogov: film razočara, ker „ne presega teoretičnega ekspezeja univerzalnih 'potez' totalitarizma“; potem zato, „ker niti za sekundo ne uspe prepričati, da je ta Varlan (ki je šarmer, prepeva operne arije, ima rad otroke in preobleke) sploh lahko koga preslepil“; in končno zato, ker film goji nekakšno „pokroviteljsko estetiko, ki jo samo naš že privajeni pristanek na družbeno uporabnost proizvoda ščiti pred uničujočo kritiko.“

Zanimiv je zlasti drugi očitek, ki prča, da je kritik pričakoval drugačen portret diktatorja: ta je resda bolj „univerzalen“ kot konkretni, se pravi, ta direktor ni konkretno Stalin, čeprav je jasno, da „gre za“ Stalina — fizično ta diktator ni podoben Stalinu, saj je njegova podoba zbrkljana iz cap drugih tiranov (Varlam ima hitlerjevske brčice, Berijeve naočnike, Mussolinijevo srajco in stopa v falangistični drži), toda Gruzija, ki je Stalinova rodna dežela, revolucija, deportacije, umori, procesi, itn., vse to napotuje k Stalinu. A te „univerzalne poteze“ očitno niso toliko moteče kot to, da je ta portret diktatorja tako „človeški“ in dvoumen: prav zato naj bi bil „neprepričljiv“, saj so diktatorji vendar „nečloveški“...

Je res tako? Mar ni ta diktator Varlam čisto dovolj „prepričljiv“ prav zato, ker je tako človeški, „preveč človeški“, kot bi dejal Nietzsche? In prav kot človeški je tudi tako grozljiv. Varlam je prvovrsten komunistični kader, torej človek „posebnega kova“, ki mu ni tuj „sadižem v imenu Zgodovine“ (če si sposodimo ta Žižkov izraz iz knjige *Jezik, ideologija, Slovenci*). Videti je prav uživaški človek, saj si dejansko lahko privošči kar podvojeno uživanje: predstavlja se kot nekdo, ki bi v resnici rad živel mirno, prijazno življenje (ljubil otroke in umetnost), a se mora žrtvovati in počenjati grozovitosti v imenu krute zgodovinske Nujnosti (oz. graditve socializma). V tem smislu je Buladzejev portret diktatorja povsem prepričljiv.

Film se torej ukvarja z obdobjem iztrebljanja „notranjega sovražnika“ (tega je sicer težko izslediti — podobno kot črno mačko v temi, kakor se izrazi Varlam —, „toda najdemo ga, četudi ga ni“), vendar retrospektivno, pri čemer je zastavek te retrospekcije simbolna poravnava računov, ki se prične s „fantomskim“ pojavljanjem Varlamovega trupla. Ta začetek je režiran v domala burlesknem stilu: v mestu so pokopali velikega voditelja, Varlama, njegov sin in politični naslednik, Abel — ta fizična in politična kontinuiteta je poudarjena še s tem, da obe vlogi igra en in isti igralec, A. Maharadze —, Abel se torej z ženo vrne domov in v hiši zatemni vsa okna, najbrž v znak žalovanja, toda žena to gesto brž sprevrne v erotično konotacijo, ko vablivo zleze v posteljo; Abel še malo okleva ravno dovolj, da spodaj na



Tengis Abuladze. Kesanje

pravljeno „paktirati s samim vragom“, kot je nazorno pokazano v „sanjski“ sekvenci, kjer se pogovarja s hudičem v očetovi podobi. Zato pa Abuladze stavi na mladino, na „tretjo generacijo“, ki jo predstavlja Varlamov vnuk in Abelov sin: on je s svojo zahtevno po odgovornosti za resnico novi „junak našega časa“ na socialističnih tleh; in hkrati je pristno tragičen junak, ki plačuje za grehe staršev. Vse kaže, da je tragedija danes možna samo še v socializmu.

MAURICE PIALAT

POD SATANOVIM SONCEM

Ni mogoče ravno reči, da žirija v Cannesu nima vselej najbolj srečne roke pri podeljevanju zlate palme — prvič zato ne, ker gre ta nagrada včasih vendarle tudi v prave roke, in drugič zato, ker pri tem bržkone sodeluje tudi kakšna „nevidna“ roka zunaj žirije —, toda o njeni letošnji odločitvi je zanesljivo vsaj to, da predstavlja presenečenje (na slavnostni podelitvi nagrad je izzvala celo ogorčenje). Ne gre za to, da bi bil film francoskega režiserja Mauricea Pialata *Sous le soleil du Satan*, ki je prejel zlato palmo, slab film, stvar je le v tem, da ni prejel prave nagrade. In prava nagrada bi bila zlata palma za igro Gérarda Depardieua v vlogi abbéja Donissana.

Pialatov film je adaptacija romana Georgea Bernanosa (iz leta 1926), kar je v francoski kritiki izzvalo prav nasprotujoča si mnenja: potem ko mu je Serge Daney v časopisu *Libération* očital „akademizem“, so v *Cahiers du cinéma* kar tekmovali v spodbujanju tega očitka in zatrevanju, da je „Pialat ohranil kontinuiteto v svojem filmskem opusu“ (Serge Toubiana). Po mojem oboje drži, ker sploh ne gre za tako nasprotujoča si stališča, še posebej, če vprašanje „kontinuitete v Pialatovem filmskem opusu“ predstavimo v razmerje „forme“ in „vsebine“. Tako bi lahko dejali, da je hudič, čeprav ne imenovan in utelešen, hudič kot gola „realnost zla“, navzoč že v nekaterih prejšnjih Pialatovih filmih (zlasti *Golo otroštvo* in *Odprti gobec*), toda tam je prej predstavljal sam način filmanja, ki je skušalo zasesti satansko gledišče in določiti težo nepopravljivega in neznosnega v svetu: stvar je torej v tem, da je to, kar je doslej predstavljalo pialatovsko formo — pozorno in premišljeno filmanje zanesljive navzočnosti zla, hudobi-je, nesreče —, zdaj postalo siže, vsebina. Z adaptacijo Bernanosovega romana se je Pialat srečal s scenarijem, okoli katerega so se njegovi filmi že vrteli, toda v neizrečeni obliki: ali, drugače, Pialatovo neizrečeno je zdaj enkrat za vselej rečeno z Bernanosom. In v tem smislu je ta njegov film nemara res bolj „akademski“, kolikor pač samo ilustrira tisto trdo jedro, ki je doslej kličlo v njegovem opusu.

Je pa to tudi film teles in svetlobe, hladne, moreče svetlobe, ki obliva vse prostore, ki so bolj abstraktni kot konkretni (ali oboje hkrati), nekako prečiščeni, „prezračeni“ prostori, ki so vselej kraji konflikta v čisti obliki. In ta svetloba obliva tudi tisto krajino s podeželsko potjo, na kateri se abbé Do-

vrtnu zagleda svojega pokojnega očeta, naslonjenega na drevo... In potem se to truplo kar naprej vrača, pa naj z njim počnejo še take neumnosti (ga „aretirajo“, ker se pojavlja na nedovoljenih mestih, zaprejo v grob in nad njim postavijo zaporniško celico ipd.); končno na pokopališču postavijo stražo, da bi zasačili skrunilca oziroma tisto mračno silo, ki „stoji za tem“, in ujamejo neko žensko. Ta je res „tista“, ki ne pusti mrtvega pokopati, čeprav ga v resnici hoče mrtvega — toda simbolno mrtvega, obsojenega na smrt, kajti Varlam ima kot vsak vladar, in še posebej kot tiranski vladar, ki je dobesedno utelešal oblast, dvojno telo ali „telo v telesu“: poleg minljivega, pokvarljivega telesa ima še neko drugo, „transsubstancionalno“ telo — prvo je že mrtvo, toda drugo živi še naprej kot simbol zla in model oblasti. In Ketevan Baratelli, skrunilka Varlamovega groba, vznemirja diktatorjeve potomce in naslednike s tem truplom, da bi lahko simbolno, s svojo pripovedjo, izničila „umorila“, to drugo vladarjevo telo in zahtevala sodni proces proti njemu. Obtoženka pa je seveda ona, vendar ji pustijo govoriti. Ketevan je hči gruzinskega slikarja Baratellija, ki si je dovolil, da je na dan inavguracije novega vladarja v mestu, Varlama Avaridzeja, zaprl okno in spustil naoknice, skratka, ni hotel ne videti ne slišati. A ta simbolična, odklonilna gesta, bo za slikarja usodna, ker jo je Varlam s svojega „vsevidnega“ mesta na balkonu opazil. Varlam je imel na tem balkonu politični nastop, ki je predstavljen na karikiran način in z burlesknimi detajli (dva delavca se medtem na cesti mučita s cevjo, iz katere brizga voda), ki komično „minirajo“ (vulgarno rečeno, „se pošči-jejo na“) pomembnost ceremonije, smešijo njeno politično vsebino. Toda le-te tako ali tako ni, vsa vsebina je v formi, tj. v političnem spektaklu kot takem. To pa pomeni, da si državljani o Varlamu in njegovem političnem čveku sami pri sebi sicer lahko mi-

slijo, kar hočejo, toda že s tem, da se udeležujejo obreda inavguracije novega oblastnika, se potrjujejo kot njegovi podložniki. Prav zato je tako pomembna tista Baratellijeva gesta, ki jo Varlam — kakor da bi oprezoval prav za takšnimi kretnjami — takoj „pravilno“ razume: Varlam pač uteleša oblast, ki je nič tako ne skrbi in obseda kot „notranji sovražnik“.

Zgodovina te oblasti je „preveč fantastična in absurda, da bi jo lahko avtentično predstavili s prijemi realistične umetnosti“, pravi nekje Abuladze, ki s temi besedami upravičuje svoj režijski „splet norosti in bolečine“. Ta „splet“ se kaže tudi na čisto figurativni ravni, kjer se mešajo scenografski elementi in rekviziti sedanosti (avtomobili) in zgodovine — tu so zlasti starorimski legionarji, ki pa najbrž ne nastopajo toliko v podporo „asociaciji“ oktobrske revolucije s francosko (ta se je krasila z antičnimi emblemi), kakor pa napotujejo k imperatorski naravi nove oblasti. Kolikor pa je ta tudi ateistična (kar najavi že s tem, da cerkev spremeni v tovarno), so v fikciji, ki kaže njeno monstroznost, kajpada nujni religiozni motivi, tja do satanističnih.

„Point“ tega filma pa vendarle ni toliko v slikanju te totalitaristične (stalinistične) oblasti v preteklem času, kot pa v iskanju odgovora na vprašanje, v koliki meri je oblast totalitaristična (stalinistična) v sedanjem času. In odgovor je: oblast je še zmcrom stalinistična prav v toliko, v kolikor noco ne niti slišati o kakšnem posthumnem „procesu“ proti diktatorju, ki je vzpostavil obstoječi model oblasti, v kolikor torej noče (ne more?) simbolno obračunati s svojo preteklostjo in priznati zmote in krivdo. Varlamov sin Abel sicer ni tak diktator kot oče, to je človek modernega birokratskega aparata, vendar je dejansko še bolj nevaren, ker mu ne gre več za „Stvar“, ampak samo za oblast in je v strahu in boju zanj pri-



nissan neke noči sreča s hudičem in doživi iluminacijo — tam je torej ta svetloba v svoji mračni gostoti tudi svetloba iluminacije, ki Donissana presvetli/omrači s spoznanjem o obstoju satana, kar ga hkrati obdaru s strašno močjo vednosti o vsem, kar se je in kar se še bo zgodilo. Ta satanska vednost je strašnejša od božje, ki vse odpušča, a najbolj neznosno je to, da se je nasečila prav v telo služabnika božjega. Ta ne bi ničesar vedel, ko ne bi srečal satana, in bi imel božji mir, kajti bog pusti ljudi pri miru. Kot vemo iz teologije, je dejaven edino satan, ta se venomer nekaj trudi in kuje peklenški scenarij, po katerem mora Donissan nujno srečati grešnico, Mouchette, ki je „po nesreči“ (ob igranju s puško) ubila enega svojih ljubimcev in ki bi ušla kazni (kljub priznanju zločina, kajti zdravnik, njen drugi ljubimec, je že potrdil samomor), če ji Donissan v svoji satanski iluminaciji ne bi povedal, da „vse ve“ (nakar deklica stori samomor). Brž ko imamo v filmu hudiča, je tu samo še neizprosna nujnost, človek postane zmožen nadčloveških dejanj, ki si sledijo eno iz drugega oziroma se odkupujejo drugo za drugega (ko Donissan povzroči Mouchettino smrt, se za to dejanje odkupi z oživitvijo umrlega otroka).

A ves ta metafizični boj z bogom in hudičem ni prav nič eteričen, ampak fizičen, do-

gaja se med telesi in v telesu (seveda predvsem Donissanovem, ki je krati masivno in krhko, podvrženo omedlevicam). Vendar ne gre toliko za telesne spopade kot za konflikte, ki jih v telesih in med njimi povzroča govorica, besedni spori, stavki, ki udarijo kot strele, satanovo šepetanje, goreča molitev, „birokratsko“ obravnavanje ljubezenske (Mouchettine) prošnje itn. Vsa Pialatova režija je v ustvarjanju blokov intenzivnosti, paroksističnih situacij, strasti, ki „gre do konca“, medtem ko sam Pialat v vlogi Donissanovega nadrejenega, abbéja Menou-Segraisa, z mirnim in tihim glasom deluje kot mediator in kreator, ki si v sklepni sekvenci ogleduje Dépardieuevo truplo, kot da bi kontempliral nad dovršitvijo svojega diaboličnega dela.

NIKITA MIHALKOV

ČRNE OČI

Črne oči niso niti moške niti ženske, niti Romanove niti Anine, te oči niso niti vidne

niti videče, so dejansko in dobesedno samo naslov filma, v katerem gre za nekaj drugega: za pogled, a ne „črn“, temveč čaroben in očaran pogled retrospekcije, spomina na užitek ali, bolje, spomina kot užitek; in ta pogled, to „uživajoče spominjanje“ je v tej briljantni režiji hkrati tudi gledalčev užitek.

Mihalkovu očitno „leži“ Čehov in njegova **Nedokončana pesem za mehanični pianino** (ta film smo lahko pred leti videli tudi pri nas), ki temelji na noveli o Platonovu, je prav imenitna „nedokončana igra“ mehanizma slepila in sprevida, nenehnega zamujanja in čakanja na „pravo življenje“. V **Črnih očeh** gre torej spet za Čehova („Dama s psičkom“ in druge novele) in Mihalkov (ki je tudi scenarist) pravi, da bi jih posnel, tudi če ne bi bilo italijanskega denarja. To je namreč italijanski film, posnet v Italiji in Rusiji, in za to ima precejšnje zasluge Marcello Mastroianni, ki je menda zmeraj sanjal, da bi igral vlogo Oblomova, ko pa je videl film Mihalkova, narejen po tem romanu, si je strašno želel igrati v kakšnem filmu tega režiserja. Producentka Silvia D'Amico pravi: pisali smo Mihalkovu in čez kakšen mesec nam je telefoniral, v španščini. „Kakšen film pa bi radi?“ — „Preprosto, film Mihalkova“.

Mastroianni ima vlogo malce smešne in za-

vožene osebe, arhitekta Romana, ki ni nikoli ničesar zgradil, pač pa se je bogato poročil (ženo igra Silvana Mangano) in vse svoje življenje gradil na majhnih lažeh. In zdaj, kot že prileten mož, o tem pripoveduje nekemu Rusu na ladji, v prazni restavraciji. Pripoveduje o tem, kako je po ženini finančni katastrofi pobegnil v neko zdravilišče in tam srečal rusko „damo s psičkom“, ki se mu je zapustila zapeljati, potem pa je kar na lepem ušla nazaj v Rusijo (k svojemu možu gubernatorju) in pustila Romanu pismo, ki je zapeljivca tako očaralo, da je sklenil odpotovati v Rusijo in jo najti. Torej čisto navadna zgodba, ki pa v mojstrski režiji in Mastroiannijevi igri prerašča v „ekscentričnost“. Ta režija je najprej (ali najbolj očitno) v posebnem gibanju kamere, ki si dovoljuje to svobodo, da oseb nikoli prav ne fiksira, ampak jim pusti vso možnost, da se razvnamejo v komični irealnosti. Obstaja neke vrste mihalkovski suspenz, ki je v tem, da v vsakem prizoru ždi neka točka, ki se aktualizira kot točka sprevrnitve realnosti prizora v komiko. Dovolj emblematičen je prav eden prvih prizorov, ko Romanova žena, ki je pravkar prejela obvestilo o finančnem bankrotu, očita svojemu možu, ki ga je našla spečega (čeprav so spodaj v vrtno praznovali njen rojstni dan), da je čisti nesposobnež itn.: Romano je videti ves potrt in prizadet, tedaj pa kar na lepem z drobnimi plesnimi koraki po tepihu sprevrže mučni družinski prepir v burlesko. Otvoritev nove sekvence z vrsto belo oblečenih gospodov in gospa v invalidskih vozičkih, ki se v dirkalnem slogu poženejo proti zdravilni vodi, je prava komična bravura, ki intonira vso to dogajanje v zdravilišču (seveda je tu tudi „nekaj fellinijevskega“, toda tako vsaj vsakdo ve, da smo v Italiji). Tukaj običe Romana ženina prijateljica in njegova stara ljubica Tina (Marthe Keller), in prav ona sredi gostobesednega mondenega čebljanja s potrpežljivostjo začasno odstavljene ljubice opozori Romana na žensko, ki bi lahko bila njegova žrtev. To je ta fatalna ruska dama s psičkom, Ana (Jelena Sofonova), ki je rahločutno bitje, saj bo Romano samo malo simuliral pohabljenca, ki ga lahko tako božansko bitje, kot je ona, ozdravi z eno samo besedo, in že bo postala njegova „žrtev“. A besede ne le ozdravijo, ampak lahko tudi pohabijo: Romano zbolil, ko nekega dne namesto Ane najde njeno pismo.

Romanovo potovanje v Rusijo je domala primerljivo Alici v čudežni deželi in Alici v ogledalu skupaj — to je potovanje in deželo birokratskih čudes in čarodejev, ki znajo narediti, da se črnilo posuši tisti hip, ko bi morali podpisati neko dovolilnico, in Romano skače od enega do drugega peterburškega uradnika, „skrit“ za svojim „nezlomljivim“ steklom (s to pretvezo, da bo odprl tovarno takšnega stekla, je tudi prišel v Rusijo), ki se ga strašno boji spustiti na tla (prav demonstrativen je gag, ko Romano sila previdno prenaša steklo čez cestno lužo, čeprav bi si lahko z njim ravno pomagal, če bi bilo res zlomljivo). To potovanje po Rusiji je hkrati ekselentna počastitev burleske, saj je Romano, ki ne zna rusko, večinoma nem, tako da „govorijo“ le gagi. A ta stil traja le tako dolgo, dokler Romano končno ne dobi dovoljenja za potovanje v kraj, kjer živi Ana. Tu ga pričakajo kot „nosilca napredka“ (tisto steklo je medtem sicer že vrgel v vodo), s cigansko glasbo, petjem in vodko (v trenutku ga popolnoma opijejo), in tukaj lahko spet spregovorijo (tj. laže, zapeljuje, se pretvarja), ko sreča Ano. A komaj jo znova najde, jo tudi že zgubi oziroma zapusti z na-

Woody Allen. Dnevi radia



menom, da se bo k njej dokončno vrnil; odpotuje nazaj v Italijo, k ženi, da bi se od nje ločil, a ko ga žena prosi, naj vsaj enkrat v življenju govori resnico in ji pove, ali je imel v Rusiji kakšno ljubico, ji gladko odvrne, da ni imel nobene.

Poslušalec Romanove pripovedi, ta ruski trgovec, ki pravi, da je srečno poročen z ženo, ki mu je vdana, čeprav ga ne ljubi, daje včasih slutiti, da pozna to Ano, o kateri mu Romano pripoveduje; in res se izkaže, da je to njegova žena, kakor se za Romana izkaže, da je zdaj le ladijski natak, ki ga oblivajo solze od spominov. Ironija tega zadnjega srečanja z Ano je seveda v tem, da bi Romano prav lahko bil na mestu tega ruskega trgovca, tj. na zakonskem potovanju z Ano, „če bi...“: a tedaj seveda ne bi bilo te retrospektive in tega subjekta nostalgije, ki je učinek svoje lastne izbire, kakor se lepo pokaže v zadnji sliki, čisti mentalni podobi, ki se Romanu utrne, ko zagleda realno Ano, ne tisto zgubljeno, ki živi v spominu — in ta podoba jo takoj spet zbriše z obuditvijo spomina na tisto „sanjsko“ vožnjo čez rusko pokrajino, vožnjo, ki je predstavljala ravno trenutek njegove „svobodne izbire“, tj. izbire zgube objekta želje.

WOODY ALLEN

DNEVI RADIA

Dva vlomilca pri delu zmoti telefon in eden dvigne slušalko; slika nas takoj prestavi na drugi konec žice in tam sta radijski orkester in napovedovalec, ki pove približno tole: mi se gremo kviz, uganjevanje melodij, in vas smo čisto po naključju izbrali v telefonskem imeniku; naš radijski orkester bo zaigral tri melodije in če uganete njihove naslove, boste nagrajeni. Orkester zaigra uvodne takte prve melodije in lopov takoj ugame njen naslov, potem oba skupaj uganeta še drugo in tretjo melodijo; vlomilca že skačeta od veselja in kričita, da sta obogatela. Tedaj pa se oglasi komentatorski glas Woodyja Allena, ki pove konec zgodbe: ko se je lastnik stanovanja zjutraj vrnil domov, je bil dvojno presenečen — najprej zato, ker je našel stanovanje izpropano, in potem zato, ker so mu s kamionom pripeljali kup reči, ki jih sploh ni nikoli in nikjer naročil. Ves ta film Woodyja Allena (doslej njegov

petnajsti) je poln takih vicev, anekdot, skečev, tega uvodnega pa smo opisali zato, ker dovolj zabavno najavlja funkcijo in pomen radia v njegovi „zlati dobi“, ki jo Allen tako nostalgичno opeva: torej, radio je vseprisoten, prodira v vse domove in postaja njihovo „okno v svet“, spreminja družinske navede in formira nov imaginarij, vpliva na vedenje in ravnanje ljudi, iz navadnih ljudi dela radijske zvezde, izvaja ideološke učinke (Woodyjev stric v filmu se v nekem trenutku spreobrne v komunista, vsaj za nekaj časa), razširja glasbo itn. Woody Allen je te učinke radia v njegovi „zlati dobi“ pred drugo svetovno vojno in med njo prikazal na zgledu newyorške judovske družine, o kateri trdi, da je njegova. A v tej družinsko-radijski zvezi vendarle izstopata mali Woody in njegova teta — slednja že zato, ker ji je radio dobesedno pobral enega izmed zaročencev, in sicer med poslušanjem Wellesove radijske igre o Marsovcih (zaročenec se je pač znašel med tistimi, ki so nasedli in je nesrečnici ušel iz avta). Učinkom „radio-imaginacije“ torej niso bili izpostavljeni le otroci kot tisti, ki „še verjamejo“, čeprav je očitno, da so Woodyjeva otroška leta v precejšnji meri zaznamovale radijske igre, popevke in feljtoni. Prav imeniten je prizor, ki je resničen plod „radio-imaginacije“: mali Woody, ki je imel polna ušesa radijskih feljtonov o vojni, lepega dne na plaži skozi daljnogled zagleda nemško podmornico, ki je izplula na površje in potem izginila v megli. Prizor (privid?) spremlja igranje „September song“, ki učinkuje na dva načina: predvsem je povsem neprimerna, saj sproti odnaša ves nemir in strah, ki ga lahko predstavlja taka podmornica, hkrati pa podvoji nenavadnost in vznemirljivost trenutka s tem, da eksaltira preprosto bizarnost naključja in ga vključi v paroksistično sliko pustolovščine in njene čudežnosti. Prav zaradi te pesmi je vse videti tako, kot da vojna ne bi bila ne bolj ne manj realna kot radijske zgodbe o njej.

In z vojno je povezano tudi rojstvo radijske zvezde, ki jo igra (Allenova žena) Mia Farrow. Na radio jo spravi gangster (ki jo je hotel še malo prej ubiti, pa se je zasmilila njegovi italijanski mami), a ravno sredi vaje za neko Brechtovo igro pride nekdo sporočit, da so Japonci napadli Pearl Harbour; vse je torej že kazalo, da bo zaradi vojne ob službo na radiu, a se je obrnilo tako, da so — sicer ne več za Brechtove igre — prav zaradi vojne potrebovali žametne ženske glasove.

Radio je torej ne objekt tega filma, pač pa vezni člen, „montaža“ vseh teh epizod in anekdot, ki sestavljajo **Radio Days**. Pa vendar je hkrati nekaj čisto nepomembnega. V čem je namreč vsa ta „radio-imaginacija“, če ne v spodletelosti komunikacije, v tem, da radio ni nikakršna komunikacija: res je, da kar naprej oddaja informacije, poročila, zgodbe itn., toda poslušalci jih tudi pogosto preslišijo, slabo ujamajo, jih napačno ali površno razumejo, se zmotijo v osebah in dogodkih ipd., ter v tako počenem odmevu zgradijo svojo „vednost“. Radio je kot kakšen neroden ali preveč spreten komedijant, ki sistematično moti predstavo sodelujočih in pozornost poslušalcev. Allenovski radio je teater, ki poslušalce (osebke fikcije) zapelje in zagluši za to, kar je rečeno, „predvajano“ — in prav iz te zaglušitve vznikne „radio-imaginacija“.

Stephen Frears. Napnite ušesa



Alan Clarke. Rita, Sue in tudi Bob

David Leland, Želim si te



DAVID LELAND

WISH YOU WERE HERE

Če pride britanska princesa na filmski festival počastit „renesanso“ britanskega filma, je to pač dogodek več, a da bi bila mera polna, se je na tem festivalu našel tudi film, ki je na svoj način počastil kraljico: to je **Prick Up Yours Ears (Napnite ušesa)**, „počastitev“ pa je omejena na en sam prizor, prvi ljubezenski prizor med Joem Ortonom in njegovim bodočim morilcem Kennethom Halliwellom: v tem prizoru ni nič šokantnega (v spolnem smislu), je pa nekaj obscenega, toda ne v sami ljubezenski sceni, marveč drugje — v tem, da se ta prizor odvija pred tv ekranom, ki kaže neposreden prenos kronanja kraljice Elizabete; in Joe Orton, ki je pričel homoseksualno razmerje s Halliwellom, tedaj reče „to je začetek nove dobe“, kar je hkrati fraza, ki jo mediji običajno prilepijo na tak dogodek (kronanje, namreč).

Stephen Frears je s Petrom Greenawayem (**Arhitektov trebuh**) sodeloval v tekmovalnem programu, druga Britanca, Alan Clarke in David Leland, pa sta priskrbeli najboljši del programa Štirinajst dni režiserjev. In prav Frears, Clarke in Leland najbrž najboljše reprezentirajo današnji britanski film, saj so vsi trije (40-letniki) s televizije, ki je — oziroma njen Channel Four — generirala „renesanso“ britanskega filma. Vir britanske televizije, pravi Frears, pa je gledališče oziroma dramski pisci, in to se tudi filmu dobro pozna. Frearsov film **Napnite ušesa** je dejansko paradigmatičen: najprej seveda zato, ker ta gledališki vir neposredno reprezentira z zgodbo o *enfant terrible* angleške dramatike, Joeu Ortonu, ki je bil „celo“ za Beatle (ali vsaj njihovega menagerja) škandalozen; in ta zgodba je predstavljena kot „ljubezenska afera“ ali nemara kar kot črna družinska komedija, kajti če je razmerje med Ortonom in Halliwellom na eni strani spominjalo na zakonsko razmerje (z obveznimi skoki čez plot, tukaj pač na stranišče), pa ga je na drugi strani (in hkrati) nadržalo nekaj, kar je očitno „močnejše od ljubezni“ — Halliwellov občutek zapostavljenosti, zavrženosti in nepomembnosti v senci Ortonove slave (Halliwell je res, kot je v filmu videti, Ortonu odprl vrata v literaturo in homoseksualnost, toda drame je pisal samo Orton, ki sam niti ni bil tako amoralen kot njegovi junaki). Toda paradigmatičen je ta film parav zaradi „liberalnega“ načina obravnavanja spolnosti ali, bolje, načina, ki brez moralnih zadržkov neko „nenormalno“ obliko spolnosti prikaže kot povsem normalno. Ta način si namreč nekje delita tudi film Alana Clarkeja **Rita, Sue in**

tudi Bob in filma Davida Lelanda **Wish You Were Here (Želim si te)**.

Rita, Sue in tudi Bob (po scenariju dramske pisateljice Andree Dunbar) je pravi karneval vulgarnosti (tako v besedah kot dejanjih), hkrati humorističen in realističen, kajti ta zgodba o dveh debelušnih in pohotnih dekletih, ki obdelujeta istega tipa (pri katerem sta za varuški njegovih otrok), ob vsaki priložnosti in na vsakem kraju, s stalnimi prepiri, katera bo prva, ta zadeva poteka v prepričljivem delavsko-kmečko-priseljeniškem okolju v Angliji. A hkrati se režija na vse to okolje, ki ga tako veristično naslika, popolnoma poživlja, je do njega globoko cinična, strelja puščice tako na „levo“ kot na „desno“, in z izredno gibljivo steady kame- ro veselo spremlja ta karneval spolnosti, ki je za to trojico edino pravo življenje.

David Leland, pisatelj, igravec in scenarist (koscenarist **Mone Lize** Neila Jordana, Alan Clarke pa je po njegovem scenariju posnel **Beloved Enemy**), je s tem svojim filmskim prvencem pripravil „presenečenje“ festivala (tam imajo radi to besedo), vrh vsega pa je kreiral še novo zvezdo, sedemnajstletno Emily Lloyd, ki takoj zagotovi gledalčevo simpatijo z junakinjo, ki jo igra, „malo Lyndo“. Sijajna je že uvodna sekvenca, kjer se po cesti ob morski obali pripelje to očarljivo dekle, Lynda, in sprva se že zdi, da bo le nedosegljivi angel, ki je s svojimi perutmi (ali krilom, ki vihra nad golimi nogami, ki poganjajo kolo) oplazil fantovske poglede —, toda ne, to angelsko bitje je pravi mali škandal (še posebej za Anglijo sredi 50. let). Iz teh lepih ust prihajajo najbolj umazane besede: Lynda namreč kar naprej in nepopravljivo preklinja (prav mastno), toda najbolj zabavno je, ko jo skuša psihoanalitik po poti svobodnih asociacij napeljati na tiste „najgrše besede“, ki jih sicer Lynda izreče ob vsaki priložnosti, zdaj pa raje pusti, naj se z njimi davi sam psihoanalitik. Toda punca ne ostane le pri besedah in silno rada tudi dviga krilo: in prav kot taka je za svoje vrstnike, ki jo v kinu komaj upajo poljubiti, dejansko nedosegljiva — čeprav je komaj šestnajstletna, že spada v svet odraslih, ki se je tudi hitro polasti. A da zadeva ne bi zabredla v tragiko in nemoralo, jo Leland blaži z duhovitostjo in komičnimi situacijami, predvsem pa Lyndi prihrani majhen surrealističen kot samote, v katerega se zateče, pokrita s plinsko masko iz zadnje vojne, kadar ima dovolj nadležnih tipov, ki jih je sama izzvala, dovolj tega, da je nerazumljena, dovolj očitkov na račun svoje vulgarnosti itn., in v tem kotu žlobudra čudne besede in premlava nedojemljive mi-
sli.

Zdenko Vrdlovec

INTERNACIONALIZACIJA PROIZVODNJE

Evropska kinematografija je na letošnjem cannskem festivalu ponovno prešla v napad, da bi se uprla prevladi, ki jo ima hollywoodska produkcija v svetu.

V minulem zimskem obdobju je tako na francoskem kot na italijanskem trgu zablestel film **The name of the Rose** (Ime rože), ki ga je režiral Francoz Jean Jacques Annaud. Film je posnel po uspešnici italijanskega pisatelja Umberta Eca, finančno pomoč pa so poleg Italijana Cristaldija, zahodnega Nemca Eichingerja prispevala tudi Francozi in RAI. Pri taki multinacionalni produkciji je propagandno kolesje prestopilo vse meje in zagotavljalo obilo kvalitete in zgodbo, primerno za vse. Dogaja se kot ponavadi pri hollywoodskih operacijah, ki povsod zagotavljajo uspeh.

Tisti čas, ko se je cannski festival bližal koncu, je v Parizu in Rimu kraljeval film Francesca Rosija **Cronaca di una motre annunciata** (Kronika napovedane smrti). Gre za koprodukcijo med Francijo, Italijo in Švico, pridružile pa so se še nekatere italijanske in francoske državne TV mreže. Po ambicijah, pa tudi po estetskem uspehu je ta film veliko boljši kot Annaudova akademsko priredba književnega dela. Ker je do konca vztrajal pri koprodukciji, je Rosi tvegale neuspeh (v Cannesu je dobil tudi nekaj slabih kritik).

Zasedba vlog je angleško-francosko-italijansko-južnoameriška, film je posnet po posvetovni uspešnici znanega pisatelja Garcia Marqueza (ki je med drugim študiral filmsko umetnost na Centro Sperimentale v Rimu in je svoja prva dela prav gotovo napisal tudi pod vplivom Rosijevih mojstrov); gre za „ljubezensko zgodbo“, ki s sporočilom močno prerašča okvire dogodkov, postavljenih v Kolumbijo. Sijajno se mu je posrečilo združiti različne elemente in jih povezati v melodramatično realnost, bogato tišine in rotečih vizij. Predvsem pa je užival v avtorski svobodi, ki je mednarodne koprodukcije — predvsem ko gre za televizijsko sodelovanje — ne dopuščajo. Dodati moramo, da „Kronika napovedane smrti“ ni bil „naročen projekt (kot je bilo pri prejšnjem Rosijevem filmu **Carmen**, ampak se je režiser zanj boril dobra štiri leta. Toliko časa je trajalo, da je zbral dovolj sredstev: na koncu tega dragega projekta pa je bil zaradi odpovedi švicarskega partnerja prisiljen prevzeti še nenavadno vlogo izvršnega producenta. In to je tisti odločilni pogum, kakršen predvsem manjka režiserjem, ki se „vrkajo“ v mednacionalna podjetja. Takrat mislijo le na svoj lastni zaslužek, pozvižgajo pa se tudi na to, da z nenehnim križanjem zmanjšujejo ves smisel filma.

Postrežemo vam lahko tudi z drugačnimi željami, ki jih v Cannesu ni manjkalo. Vzemimo za zgled film **Aria** (Arija), s katerim se je končal uradni program. Angleškemu producentu Donu Boydu se je iz številne filmske ponudbe posrečilo izbrati režiserje različnih narodnosti, da so ustvarili to lirčno delo. Združil je deseterico talentov od Švi-

carja Godarda, Američana Altmana, Avstralca Beresforda do Angležev Kena Russella, Roega in Templa, ter vsakemu posebej zaupal slikovno ponazoritev operne arije. Vsak avtor je prejel plačilo, nato pa na hitro, brez kakršnekoli volje in z malo navdih zmetal skupaj nekakšen „skeč“: v razhajanju med priredbami in izbrano glasbo si sledijo Godardove razstave body-buildinga, Russellova prometna nesreča, Altmanov revolucionarni zbor. In vendar so imeli tako Altman kot Russell in Beresford kar nekaj izkušenj pri režiranju opernih del. Ne glede na neizrabljeno priložnost je film **Arija** vseeno potrdil živahnost angleške proizvodnje, ki ni več odmaknjena od evropske. Ne zgolj po naključju je žirija za Nagrado Rossellini (v sestavi Godard, Bertolucci in drugi odlični evropski režiserji in Rossellini-jevi dediči, med katerimi je tudi spreten producent) zaslužno podelila prvo prizna-

nje za ustvarjalni in finančni prispevek angleškemu „Channel Four“. V zadnjih štirih letih je prav ta neodvisna televizijska družba spodbudila ne samo angleško proizvodnjo in njene mlade avtorje, ampak je tudi sodelovala pri pomembnih projektih drugih evropskih držav. Gre za model, po katerem naj bi se ravnale tudi vse ostale televizijske in filmske družbe.

V Italiji žal pogrešamo urejeno zakonodajo na področju filmsko-televizijske produkcije že desetletja. Kljub pomanjkljivi zakonodaji je vendarle vse pogostejše moč zaznati določene mednarodne izkušnje. Tako je producentka Silvia d'Amico (hči Suso Cecchi d'Amico, veteranke med scenaristi) prekršila pravilo, ki režiserju, ki ne prihaja iz držav članic EGS, prepoveduje delati v Italiji. „Uvozila“ je nedvomno zelo nadarjenega sovjetskega režiserja Nikito Mihalkova in mu zaupala svobodno priredbo Čehovega

dela **Oči čiorne** (Črne oči). Avtor Oblomova se je izživel v zabavni italijansko-sovjetski zgodbi, ki jo je v celoti gradil na bleščeči igri Marcella Mastroiannia. Film **Črne oči** (v katerega niso Sovjeti vložili niti rublja) je morda manj oseben kot ostali njegovi filmi, je pa zato tudi očiščen določene okorelosti, ki je še vedno vidna v sovjetski kinematografiji.

Gledalci in kritika so film **Črne oči** zelo dobro sprejeli, medtem ko ga je Elem Klimov, novi predsednik Združenja sovjetskih filmskih delavcev, pri žiriji napadal. Mihalkov in njegov brat Andrej Končalovski sta mu doma nekoč zelo nasprotovala. Klimov si je želel, da bi uradni sovjetski kandidat, Abuladžev film **Pokajanje** (Kesanje) premagal vse ostale tekmece z Vzhoda. Tako je Mastroianni prejel tolažilno nagrado kot najboljši igralec, medtem ko so Abuladževemu filmu podelili posebno nagrado, ki pa je

ni zaslužil (če upoštevamo pičlo politično moč tega toliko reklamiranega filma). Tretji italijanski film v konkurenci je bil film Ettore Scola **La famiglia** (Družina), pri katerem so avtorji bolj neposredno sodelovali v produkciji. Scola in njegova sodelavca, scenarista Furio Scarpelli in Ruggero Macari, že nekaj let upravljajo lastno firmo MASSFILM. Za ta dragi in zahtevni film so se združili s Cinecittà, ki jim je dal na voljo studije in tehnično opremo, sodelovali pa so tudi z zasebnimi francoskimi TV družbami in z italijansko RAI. Med italijansko-francosko igralsko zasedbo je kraljeval izredni Vittorio Gassman, ki se ni še nikoli tako poglobil v vlogo kot v tem filmu. Igra gospodarja družine, ki med stenami svojega rimskega stanovanja obuja in podoživlja 80 let svojega življenja. Snov in vsebina sta tipično italijanski (določena glasbena in zgodovinska sporočila so morda za tujce težje razumljiva), vendar pa vsakdanje strasti, ki jih je Scola predstavil, veljajo za katekroli državo na svetu, kjer še vlada družinska hierarhija.

Da o nedvomni fellinijevski univerzalnosti sploh ne govorimo. Fellini se je z mojstrskim filmom **Intervista** (Intervju) vrnil, da bi nam povedal o sebi in svojih spominih, o Cinecittà iz slavnih tridesetih let, ko ga je odkrival kot neizkušen novinar in lovec na filmske zvezde. Vrh tega si je dovolil in citiral samega sebe iz filmov **Dolce vita** (Slad-

ko življenje), **Bidone** (Potepuh) (s čarobno glasbo Nina Rota) ter naredil čudovito primerjavo med preteklostjo in sedanjostjo, med sanjami in resničnostjo. Nesmisel vseh nesmislov pa je, da je Fellini tokrat, potem ko je skoraj povsem uničil vse največje italijanske producente, od De Laurentisa do Pontija in Rizzolija, sprejel finančno pomoč bogatega Arabca Ibrahima Mousse. Poleg tega pa še, „kot ponavadi“, od RAI in seveda od Cinecittà, kjer dela že skoraj v meniški odmaknjenosti.

Na koncu si ne morem kaj, ne da bi omenil, kako gredo na lov na Fellinija in njegov film zdaj že najbogatejši in čudaški kapitalisti sveta. Kot da gre za pokroviteljstvo pri obnovi Michelangelove freske ali Palladijeve vile.

Seveda pa to prav nič ne izniči neustavljivega uspeha, ki ga je mojster dosegel s filmom **Intervju**, niti kritične epske biografije, ki mu jo je pravkar posvetil njegov največji proučevalec in prijatelj Tulio Kezich in ki nosi naslov **Fellini** (izšlo pri Camunia, Milano).

Lorenzo Codelli

Prevedla Nuša Podobnik



Prizor iz filma.
Družina,
režija Ettore Scola

Prizor iz filma
Črne oči,
režija Nikita Mihalkov



Prizor iz filma
Intervju,
režija Federico Fellini

GEORGES MÉLIÈS

Če se novi filmi vračajo k starim vzorom, je to distinktivna poteza kakšnega trenutka, če pa se **Novi film** spominja najstarejših del, potem je to distinktivna poteza kakšne programske politike. Festival v Pesaru je ne nazadnje festival Novega filma, zato je program **Stoletnici naproti** (Verso il centenario) na prvi pogled precejšnje presenečenje. Pa vendar so bili prav tu prikazani Mélièsovi filmi (po lanskoletni predstavitvi bratov Lumièrè) najzanimivejše, kar je ponudil letošnji Pesaro. S sodelovanjem pariškega združenja **Les amis de Georges Méliès** in furlanjsko kinoteko se je organizatorjem posrečilo zbrati vrsto Mélièsovih filmov, od **Izginotja gospe pri Robert-Houdinu** (1896) do **Osvajanja severnega pola** (1912). Skupaj z odlično urejenim zbornikom **Méliès** (Ricardo Redi; tekste so prispevali Antonio Costa, André Gaudreault, Jacques Malthête, Mauro Conciatori in Redi sam, prevedenih pa je tudi veliko Mélièsovih zapisov) je tako več kot dovolj materiala za (pre)vrednotenje opusa tega „čarovnika iz Montreuilu“. Predvsem je treba poudariti, da Méliès v vpis v zgodovino kinematografije ni toliko posledica njegove „gledališkosti“ (in od tod izpeljanega posnetega gledališča), temveč v prvi vrsti izjemne sposobnosti potegniti iz porajajoče se kinematografske naprave kar največ novega, še dobesedno **ne-vidnega**. Najsi torej legendi verjamemo ali ne (pravi- jo, da je do prve Mélièsove transformacije prišlo po naključju — ko se mu je za hip ustavila kamera, rezultat na filmu pa je bila sprememba mož v ženske in omnibusa v mrliški voz), pa ta zgodba kakor zarisuje temeljno potezo filma, ki je prav v vsakovrstnih transformacijah realnosti v fantastiko in **vice versa**. Na tej križišni točki je Méliès

su uspelo zgraditi svoj filmski svet in tukaj se tokrat pričinja tudi naš poskus razumevanja njegovega dela, poskus, ki bo skušal tematizirati prisotnost nekaterih montažnih komponent v Mélièsovem opusu. Ali, reče- no krajše — za **Mélièsov rez gre**.

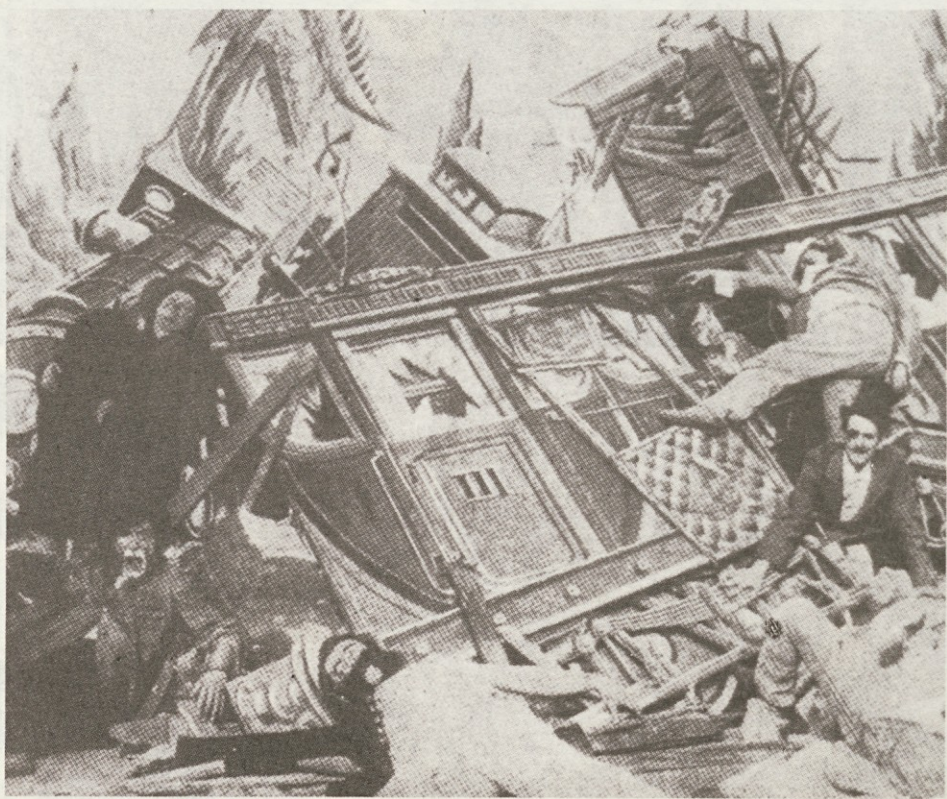
Gilles Deleuze je v **L'Image-mouvement** poskusil definirati prvotno, primitivno stanje filma z dejstvom, da je podoba sicer v gibanju, ni pa še podoba-gibanje. Konstitucijo podobe-gibanja, torej proces, v katerem se „gibanje osvobodí oseb in stvari“, pa potem — za Noëlom Burchom — razloži z dvema navzkrižnima postopkoma: s pričetkom premikanja kamere in z vpeljavo montaže. Ko najprej registrira svojevrstno zgrešeno srečanje — Griffith, ki je kodificiral montažne spoje, je le izjemoma uporabljal mobilno kamero; Pastrone pa je ob redni uporabi le-te praviloma zanemarjal spoje — Deleuze presenetljivo razloži obe formi kot realizacijo potenciala, **že** vsebovanega v „primitivni“ podobi. Tako je le-ta vzratno določena bolj s svojo tendenco kot s svojim stanjem. Mélièsove podobe to Deleuzovo tezo obenem potrdijo in postavijo v dvom, kolikor je v njih že gibanje oseb in stvari filmsko gibanje, kolikor „vsebovanost“ montaže že pomeni prisotnost montaže. Če naj se ob razkrivanju te montažne razsežnosti Mélièsovih filmov izognemo tako nevarnosti fetišizacije tistega „prvič“, na katero opozarja Jean-Luis Comolli, kot pripisovanju očetovstva Griffithu in celo Eisensteinu, pred katerim svari André Gaudreault, potem se moramo usmeriti predvsem na Mélièsove postopke, v njegovih filmskih proizvodih moramo razbrati tiste elemente, ki lahko potrdijo tezo o svojevrstni montaži **avant la lettre**.

Danes pojem montaže povezujemo predvsem z dvema učinkoma: z linearnostjo (neprekinjen tok zgodbe) in narativnostjo (konsistentnost pripovednega postopka). Oba učinka sta postala že do te mere samo-umevna, da montažo dejansko opazimo šele v trenutku, ko katerega od učinkov ni, s čimer se prostor odpre časovnim skokom, zgostitvam in lapsusom. Zgodovinski paradoks pa je, da nam natanko isti momenti, v katerih danes prepoznamo **prisotnost** montaže, služijo kot dokaz njene **odsotnosti** v prvih filmskih proizvodih, kot indic njihove „primitivnosti“. Primer za tovrstno diskreditiranje je prav prizor iz Mélièsovega filma **Potovanje skozi nemogoče** (Le voyage à travers l'impossible, 1904). Naloga je naslednja: pokazati nesrečo, ki se zgodi kmalu po pričetku potovanja skupine geografov in v kateri se njihov prototip avtomobila z vso hitrostjo zaleti v neki penzion v švicarskih planinah. Poudarek je natanko na tem **pokazati** in zato Méliès isti dogodek pokaže dvakrat: enkrat, kakor je videti od zunaj in drugič, kakor ga doživijo v penzionu sedeči gostje. Dvojnost, ko se nesreča znova zgodi, potem ko se je že končala, je seveda neposredno vzpodbujena z zamenjavo gledališča, ima pa tudi daljnosežnejše implikacije, kolikor napotuje na neki imperativ, ki v svojih zahtevah ne pozna prostorskih in časovnih omejitev, celo meja človeškega telesa ne.

Zamenjava gledališča **na en in isti prizor**, hkratnost dveh pogledov istega predmeta, je tista gesta, ki nepovratno loči film od gledališča in ki nujno zahteva montažo. Zanimivo je, da Georges Sadoul prav iz tega prizora — iz njegove ne-kronološkosti — izpeljuje natanko nasprotno konsekvenco:



Portret Georgesa Meliesa iz leta 1935



Prizor iz filma Potovanje skozi nemogoče, 1904

Mélièsovo zavezanost konvencijam gledališča. Toda tisto, kar omenjeni prizor naredi za filmskega, je prav točka prehoda iz zunanosti v notranost, točka, ki ustreza **me-stu reza** in ki je gledališče preprosto ne more uprizoriti. Zato bi lahko Mélièsov filmski opus shematsko razdelili na dva dela:

— ko kamera vztraja na enem gledišču, mora Méliès zarezati v notranost kadra samo (cf. pojem „notranjega reza“ pri Pierru Jennu) — da je ta zarez pogosto povsem dobesedna, priča celotna problematika **razkosanega telesa**, ki jo sprožajo mnogi njegovi filmi, recimo *Nouvelles luttres extravagantes* (1900) ali pa *Dislocations mystérieuses* (1901).

— Ko pa se kamera premakne in se gledišče razprši, tedaj se rez premesti **med** posamezne fiksne kadre in jim prav s tem podeli razsežnost gibanja.

Tako zastavljena ločnica problematizira preprosto delitev na Mélièsove „fantastične“ in „realistične“ filme, saj z **notranjim rezom** zaobseže tako vsakovrstne transformacije in izginotja kot povsem „realističen“ posnetek **Kronanja kralja Edvarda VII.** (1902), z **zunanjim rezom** pa tako številna „potovanja“ (skozi nemogoče, na Luno, na Severni pol) kot rekonstrukcijo **Afere Dreyfuss** (1899). Skrajna konsekvence, ob katero zadene tovrstno tematiziranje „montažnih rezov“ v Mélièsovem opusu, je potemtakem nezadostnost dvojice fantastično/realistično — dvojice, katere permanentno pervertiranje pomeni prav temeljni zastavek kinematografskega podjetja. Če je Bazinova delitev cineastov na tiste, ki verjamejo v realnost, in one, ki verjamejo v podobo, med slednje postavila prav Méliès, potem je treba že v tem polu (drugi pol sta se-

veda brata Lumière) razbrati posredovanost obeh ekstremov. Méliès je — kolikor je cineast — fantast in realist obenem.

Morda je prav „realističnost“ filma **Kronanje kralja Edvarda VII.** kronski dokaz te Mélièsove hkratnosti. Droben zgodovinski podatek, da bi ta film v enem kadru, s precizno scenografijo in obilno kostumografijo, poimenovali „actualité reconstituée“, poudarja, ki kronanje angleškega kralja datira z 9. majem 1902. Film pa je bil posnet med aprilom in junijem istega leta! Podoba je torej bila dobesedno pred realnostjo, pa vendar je njena kinematična, celo historična vrednost tako superiorna, da legenda zapisuje besede angleškega kralja: „Kako čudovita naprava je tale kinematograf, gospod Méliès. Celo tiste prizore, ki se sploh niso zgodili, uspe predstaviti.“

Izjemen zgled premoči kinematične vrednosti nad „praktično“ vrednostjo ponuja tudi detajl iz že omenjenega filma **Potovanje skozi nemogoče**. Inženir Mabulov organizira za člane geografskega inštituta potovanja, na katerem naj bi izmenoma uporabili avtomobil, vlak in podmornico. Začetnemu prizoru v Inštitutu sledi ogled tovarniške dvorane, v kateri pripravljajo vsa tri prevozna sredstva. Že tu vidimo tudi nekakšen hladilnik gigantskih razsežnosti. Potovanje se nato prične, prekine z že omenjeno nesrečo avtomobila in nadaljuje z vožnjo z vlakom, ki naravnost z vrha Jungfraua odleti v vesolje in pristane v žrelu Sonca. Spet vstopi v igro hladilnik, saj se vanj potniki zatečejo pred veliko vročino. V trenutku se spremenijo v ledene kipe, in Mabulov, ki je edini ostal zunaj, mora zakuriti pod hladilnikom, da bi jih rešil. Pred še večjo vročino se rešijo s pobegom s Sonca in nato s pod-

mornico, opremljeno s padalom, pristanejo v morju, na Zemlji.

Čemu služi ta gigantski hladilnik? Njegova praktična vrednost je prav majhna, saj spravi geografe iz ene težave v drugo. Prostor v Mélièsovem filmu mu zagotavlja spektakelški imperativ „pokazati“, le da je tokrat naprava, ki naj omogoči transformacijo (ljudi v ledene kipe in nazaj), delegirana na objekt znotraj filma, zaradi česar hladilnik funkcionira kot svojevrsten presežek — podobno, kot se kamera zdi presežek nekega procesa, ki pa ga prav sama poganja. Tu je vrhunec dialektike Mélièsovih rezov, točka, v kateri ne gre več za prehajanje zunanosti v notranost in notranosti v zunanost, temveč za paradokso sovpadanje obeh prostorov, v katerem je tisto zunanje hkrati že tudi najbolj notranje in obratno. V tej točki je Mélièsov rez dobesedno tudi že Mélièsov prevrat, **la coupe** postane **le coup**. Razpršeno gledišče in razkosano telo sta torej dve temeljni formi Mélièsove montaže. Neposredno soočenje obeh nujno proizvede refleksijo kinematografskega postopka, reprezentant je reprezentiran v sami reprezentaciji. Prav v to točko je treba postaviti „rojstvo kinematografskega spektakla“, tu se začne potovanje skozi nemogoče.

Stojan Pelko



Prizor iz filma *Afera Dreyfuss*, 1899

BERGMAN / ROSELLINI IN »COSA NOSTRA«

Katera trditev o načelih „neorealizma“ je najbolj nesmiselna? Pa tudi: katera trditev o načelih „neorealizma“ je najbolj smiselna? Najbolj nesmiselno je kajpada trditi, da je „neorealizem“ žanr, da je potemtakem tako ali drugače podvržen funkcioniranju žanrske ikonografije; pa vendar se lahko kmalu izkaže, da je prav ta trditev v načelih „neorealizma“ tudi najbolj smiselna. Takšna trditev hkrati tudi nesmiselna in skoraj že kar nevzdržna. O tem govori že dejstvo, da se „neorealizem“ — tako kot, denimo, „film noir“ ali pa „ekspresionizem“ — praviloma uvršča med tako imenovana „filmska gibanja“, ki vedno vsebujejo malce „več“ (vse od formalnega stilema in „dejavne stilizacije“ do vsakovrstnih „vojskujočih se vsebin“) kot definicija oziroma formula tega ali onega partikularnega žanra in s tem praktično učinkuje nekako „univerzalizirajoče“ in „subsumirajoče“ (žanre si pač podredi tako, da jih „odpravi“, ali, z drugimi besedami, samo žanrsko „prisilno“ mejo naredi „nepertinentno“: za „film noir“ lahko velja triler ali pa melodrama itd.). Drugače

rečeno, filmsko sliko skušajo „osvoboditi“ vseh tistih „razlikovalnih potez“, ki v tem ali onem partikularnem žanru učinkujejo „integrativno“, „poenotujoče“ in „kompulzivno“, kar pomeni, da brišejo vse tiste zakone, pravila in prisile, s katerimi vstopa žanr v razmerje „verjetnosti“: žanr namreč ne jemlje vseh „objektov“ in „pretendentov“ na isti ravni, temveč jih, prav narobe, „izključuje“ iz svoje „zgodovine“. Lahko bi celo rekli, da žanr v tem smislu funkcijo „izključitve“ neskončno „predeluje“, „diferencira“ in s tem tudi „historizira“ (v detektivskem romanu ne more biti morilec kak „duh“ ali pa „samoupravljanje“, kot tudi v vohunskem romanu ne morejo nastopati „zmaji“, da o neustreznosti privatnega detektiva v pravljici sploh ne govorimo: to, okrog česar se organizira „izključitev“ v enem žanru, ne more postati „razlikovalno jedro“ v drugem žanru!). Prav tukaj pa se še posebej vsiljuje „neorealizem“, pri katerem nima mehanizem „izključitve“ več nobene obstojne in historične veljave, smeli bi celo reči, da „neorealizem“ — za razliko od žanra — temelji

na „izključitvi izključitve“: ne gre torej le za „izključene“ vrednosti in objekte, temveč za „izključitev“ samega procesa, ki „izključevanje“ zasnavlja. Žanrska „notranjost“, pridobljena in vzpostavljena z „izključevanjem“ v „zunanjost“, se zdaj znajde v sami „zunanjosti“ med ostalimi „izključenimi“ objekti. Produkcija oziroma množenje „realnosti“ („resničnosti do zadnjega detajla“, „resničnosti — take, kot je“ ipd.), ki obkroža in izzove zgodbo (fikcijo) pripoved in na katero „neorealizem“ sploh stavi, „vidi“ sama sebe iz „notranjosti“, kako se reprezentira v „izključeni zunanjosti“. Pri „neorealizmu“ je vse že vnaprej „izključeno“, tudi sama „izključitev“; z drugimi besedami, „neorealistični“ kameri je prepovedano vse tisto, kar je nemogoče, kar pomeni, da ji je prepovedana „luknja“, „praznina“, „belina“, se pravi, „prazno“ filmsko platno. „Neorealistični“ kameri je „nič“ prepovedan (drugim filmskim „kameram“ je bil „nič“ dovoljen; ali so ga potem tudi uporabile, nima z našo definicijo nikakršne zveze!). Vprašanje se vsiljuje še toliko bolj, ker je pravi smisel

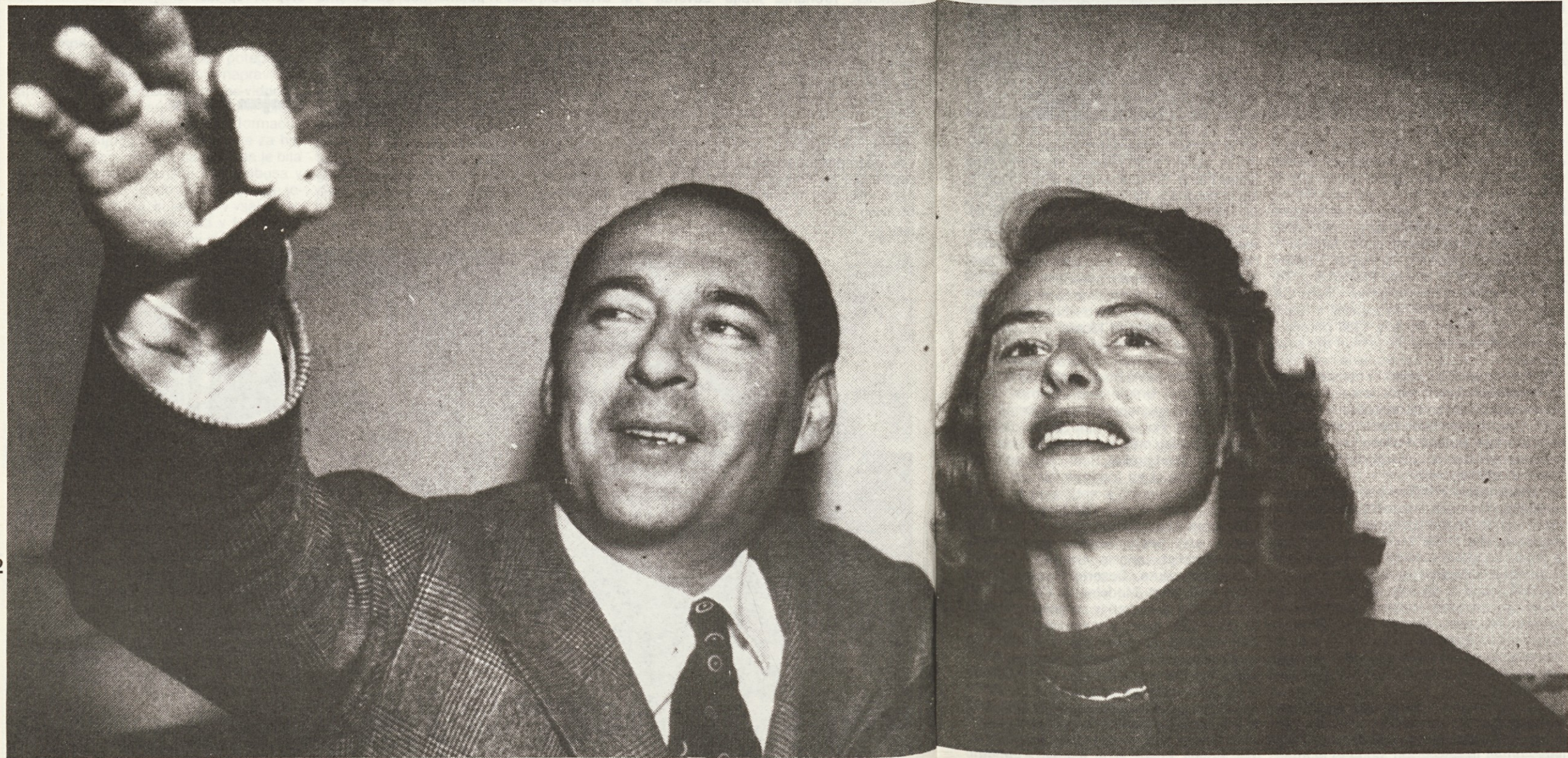
„neorealizma“ treba dojeti iz njegove tihe predpostavke, da je namreč „realnosti“ vedno dovolj, da je historično nezvedljiva, da predhaja svojim lastnim fabulativnim distribucijam („materija“ je pred „idejo“, „baza“ določa „nadzidavo“ ipd.), da je „notranja“ filmski sliki in s tem avtomatično „najbolj“ kinematična, da je potemtakem „oblikovana“ že s tem, ko se pojavi v filmskem polju. Povejmo malce drugače: kopičenje, množenje oziroma produkcija te neposredne, surove in gole „realnosti“ oziroma „resničnosti, kakršnakoli že je“, predhaja vsakršni reprezentaciji/distribuciji taiste „realnosti“ v prostoru fikcijske in fabulativne homogenosti. O „neorealistični metodi“ govori njen „oče“ Roberto Rossellini takole: „Vsak film, ki ga posnamem, me zanima zaradi določenega prizora, četudi zaradi konca, ki ga imam v mislih. V vsakem filmu vidim kronistično epizodo — kar bi bil lahko prvi del **Nemčije, leta nič**, ali kader iz **Evrope 51**, ki ste ga videli — in dejstvo. Zanima me zgolj to, kako priti do dejstva. Vse drugo, kronistične epi-

zode, me naredijo jecljavega, nekako zmedenega, čudnega. Verjetno je to moja pomanjkljivost, ne zanikam je, a priznati moram, da me epizoda, ki ni ključnega pomena, utruja, dolgočasi, če hočete, naredi me kar nemočnega. Varnega se počutim le v ključni epizodi. Če sem iskren, je **Nemčija, leta nič** nastala prav zaradi epizode o dečku, ki sam blodi med ruševinami. Vse prejšnje dogajanje me ni niti najmanj zanimalo. Tudi **Cudež** je nastal iz epizode o pločevinakah. Za zadnji del filma **Paisà** mi je blodila po glavi slika trupel, ki jih nosi voda, ki počasi plavajo po Padu, s kartonom, na katerem se je dal razbrati napis 'partizan' ... Res je, da imam rad filme s kratkimi epizodami. In to zato, ker sovražim teme, ki me silijo k čemurkoli. Logična vez teme je sovražnik. Kronistični prehodi so potrebni, da pridemo do dejstva; a po naravi jih rad preskakujem, požvižgam se nanje ... Če sem odkrit, rad bi snemal samo epizode, kakršne sem navedel ... Dobro se počutim samo tam, kjer se lahko izognem logični povezavi. Nazadnje je zame največji napor

ostati znotraj vnaprejšnjih določenih zgodovinskih mejnikov ... Stvari so tu, zakaj bi manipulirali z njimi?“ (v: Silvan Furlan, Roberto Rossellini, Kinematografski Ljubljana, 1984, zvezek 24.)

„Neorealizem“ naj bi torej v grobem takole sukal niti:

1. Obstaja tok „realnosti“ ... „resničnost“ ... „dejstvo“ ...
 2. Ta „realnost“ se kar kopiči in množi ...
 3. ... kopiči in množi se povsem „mimo“ zgodbe („mimo“ racionalizirajočega in organizirajočega momenta, „mimo“ inkluzivnih/eksluzivnih razlikovalnih potez itd.) ...
 4. ... kopiči in množi se celo „mimo“ dejstva (kvantifikator „realnosti“ je rossellinijevsko „dejstvo“, kontaminator „dejstva“ je „realnost“) ...
 5. ... „dejstvo“ („neorealistični“ tip zgodbe!) nikoli ne pride samo, ampak vedno skupaj z množeco se „realnostjo“ („realnost“ se množi pred očmi gledalca in nedomoma preskoči v „dejstvo“, ki naj bi gledalca „presenetilo“: to je moment rossellinijevskega „pričakovanja“, ki „oživlja, sprošča resničnost“ in obenem „prinaša“ osvoboditev) ...
 6. ... „dejstva“ ni mogoče ločiti od „realnosti“, ker je pač filmska slika neločljiva od „realnosti“ („neorealistu“ je prepovedan prav „nič“, zato lahko kadarkoli „realnost“ preskoči v „dejstvo“ ...
 7. ... „dejstvo“/zgodba se sicer neha ...
 8. ... „realnosti“ pa je kar še in še ...
 9. ... kopiči in množi se, dasiravno „dejstvo“/zgodba s tako nakopičeno „realnostjo“ nima kaj početi (dramaturgija „dejstva“ ni nikoli neposredno odvisna od te „realnosti“) ...
 10. ... „realnosti“ je vse polno še dolgo potem, ko od „dejstva“ ostane le še „nič“ ...
 11. ... vsi ostali (bodisi žanrski bodisi nežanrski, vendar ne „neorealistični“) filmi se slejkoprej „končajo“: po „koncu“, srečnem ali nesrečnem, je le še „nič“, ki pa je pomaknjen v tako imenovani „off“ prostor, v polje, ki je filmski sliki „zunanje“; pomeni, da funkciji „konca“ in „niča“ nezvedljivo sovpadeta, zato ker obstaja „off“ prostor; prav narobe pa v „neorealističnem“ filmu ta praktično „nič“ pokaže, ali — natančneje, „konec“ in „nič“ ne sovpadeta, ampak sta ločljiva, zato ker v „neorealističnem“ filmu „off“ prostor praktično ne obstaja oz. je povsem preformuliran.
- „Neorealistični“ postopek lahko demonstriramo s pomočjo kakšnega dokumentarnega filma, ki je bil „neorealistom“ in še posebej Rosselliniju že po definiciji najbližje („anti-retorika, dokumentarno-objektivna metoda, zavračanje klasičnih spektakel-skih oblik in funkcij“; cf. Silvan Furlan, ibid., str. 14). Rossellini je sploh začel z nekakšnimi kratkimi — sicer na pol „igranimi“ dokumentarci (**Preludij k favnovemu popoldnevu**, **Podmorska fantazija**, **Pritok jezera Ripasottile**, **Dafne**, **Domisljavi puran** in **Nagajiva Tereza**: posneti med letoma 1936 in 1941; skoraj vsi so izgubljeni; za slednje tri pa ni niti enega samega dokaza, da so v resnici sploh obstajali). Rossellini se je k dokumentarcu spet vrnil kasneje (**Torino ima sto let**, **Čas železnice**, **Ideja o nekem otoku**, **Moč in razum**, **Univerza Rice**, **Svetovna populacija**, **Koncert za Michelangela**, **Beaubourg**; posneti so bili med letom 1961 in letom Rossellinijeve smrti, 1977). Pred tem je v letih 1957/1958 „zbežal“ v Indijo in za 25.000 dolarjev posnel „dokumentarni material“ o Indiji, ki ga je zbral v dveh „čistih“ (**Indija**, kot jo vidi Rossellini in **Bil se na lepem po-**



Roberto Rossellini in Ingrid Bergman med gledanjem filma **Stromboli** leta 1949

tovanju) in enem „igranem“ dokumentarcu — **India, Matri Bhum** (Indija, Mati Zemlja). Prav v tem „igranem“ dokumentarcu je „neorealistična“ formula najbolj očitna. Da je tukaj „neorealistična stvar“ postala že kar neznosno šolska in obupano tezna, je zanesljivo mogoče povezati s poslednjimi „krči“ in razpadom afere Rossellini/Ingrid Bergman. „Travmatičnost“ te afere je definitivno „naddoločila“ Rossellinijevo **Indijo**.

1. Katherine Brown, Selznickova zastopnica v New Yorku, je videla film **Intermezzo** z Ingrid Bergman in ga priporočila Davidu O. Selznicku.

2. Selznick je povabil Ingrid Bergman v Hollywood („Vedno sem hotela iti v Hollywood!“). Bergmanova je v Hollywood prišla sama (1939), brez moža Pettra Lindstroma (poročila sta se leta 1937) in hčerke Pie (rojene leta 1938), ki sta se ji pridružila kasneje.

3. Bergmanova je posnela remake filma **Intermezzo** (v režiji Gregoryja Ratoffa), kasneje pa še filme **Adam Had Four Sons**, **Rage in Heaven**, in **Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. Ernest Lubitsch je rekel: „To je navadna kmetica.“ Victor Fleming pa: „To je angel.“ Ingrid Bergman se je učila, da bi postala zvezda.

4. Učna leta so minila, prišli so filmi **Casablanca**, **For Whom the Bell Tolls**, **Saroga Trunk** in **Gaslight**. Ingrid Bergman je postala zvezda; bila je ena izmed tistih zvezd, ki so imele podpisano pogodbo s samim Selznickom (Jennifer Jones, Joseph Cotten, Gene Kelly, Shirley Temple, Joan Fontaine in Dorothy McGuire).

5. Vsi v Hollywoodu so se zaljubili vanjo, toda vse skupaj je minilo brez kakršnekoli „romance“: njen edini možki je njen mož, dr. Petter Lindstrom. Je nepristopna, pa vendar to v Hollywoodu nikogar ne moti, saj dokler „koitira“ le z možem, pomeni, da je enako izgubljena za „vse“ Hollywoodčane. Nobene zavisti, ljubosumja. Filmi **The Bells of St. Mary's**, **Spellbound**, **Notorious**. Leta 1945 je dobila oskarja za vlogo v filmu **Gaslight**.

6. Dr. Lindstrom je vodil in urejal vse njene poslovne zadeve.

7. Leta 1946 je v New Yorku videla film Roberta Rossellinija **Rim, odprto mesto**. Fascinirana je vzkliknila: „Mar ni čudovit! Naše filme naredi kar smešne.“

8. Posnela je **Arch of Triumph**, obenem pa v gledališču z izjemnim uspehom odigrala vlogo Devica Orleanske v drami Maxwella Andersona **Joan of Lorraine**. Te vloge si je vedno nad vse želela; njene sanje so postale resnica, kot se reče. „Ona je Devica Orleanska,“ so vzneseno pisali kritiki. Ingrid Bergman je bila za Hollywood lahko pač le „devica“.

9. Posneli so tudi film **Joan of Arc**: vsi so vanj vložili vse in vse tudi izgubili, nekateri celo življenje (kmalu po premieri je najprej umrl Victor Fleming, režiser, takoj za njim kameraman Joe Valentine in skoraj hkrati tudi scenograf Casey Roberts). To je bil „killerski film“.

10. Leta 1948 si je — spet v New Yorku — ogledala Rossellinijev film **Paisa**. Govorila je le še o Rosselliniju, o **Rimu, odprtem mestu** in **Païsi**. Rosselliniju, o katerem ni vedela prav ničesar, je pisala tole pisemce:

Dragi g. Rossellini

Videla sem vašo filma, Rim, odprto mesto in Paisa, in bila sta mi zelo všeč. Če potrebujete švedsko igralko, ki govori zelo dobro angleško, ki še ni pozabila svoje nemščine, ki se ne spozna preveč na francoščino in ki zna reči v italijanščini le 'ti amo', sem pripravljena priti in z vami posneti film.

Najlepše pozdrave, Ingrid Bergman

11. Rossellini ji je odgovoril s telegramom:

Ga. Ingrid Bergman

Pravkar sem na svoje veliko veselje prejel vaše pismo, ki je prišlo ravno na moj rojstni dan kot najdragocenejše darilo STOP Čisto zares sem sanjal o tem, da bi z vami posnel film in od tega trenutka bom naredil vse, da bodo te sanje čim prej postale resnica STOP Poslal vam bom dolgo pismo, v katerem vam bo razložil svoje ideje STOP Z mojim spoštovanjem prejmite tudi izraz hvaležnosti in najlepše pozdrave

Roberto Rossellini

12. Hollywood in ameriška javnost nista o Rosselliniju vedela ničesar, ko pa je prišlo do znamenite afere, so Američani zvedeli tole: Rossellinija zanimajo le avtomobili in ženske; Rossellini je bil dirkač, brat Renzo, kasnejši komponist glasbe za vse njegove filme, pa njegov mehanik; bil je sloviti lomilec ženskih src in postelj, pravi „latinski tiger“, „Ace of Hearts“, saj naj bi v celem življenju pogorel le pri neki Francozinji, Titi Michelle; zlomil je barsko pevko Liliano Castagnola (samomor?!), se zabaval z rusko igralko Asio Noris, se leta 1936 poročil z Marcello de Marchis (z njo je imel dva sina, Romana in Renza), s katero se je hotel leta 1939 po romanci z igralko in nočno plesalko Roswito Schmidt ločiti, a Italija ločitve ni hotela priznati, kmalu je pristal v naročju Anne Magnani in malce kasneje Miss Amerike, Marilyn Buford. Preden je odletel v Ameriko, je oznanil: „Gospodu Bergmanu bom nasadil rogove.“

13. Isto leto je (1949) Rossellini Bergmanovo dobesedno ugrabil: njuni ljubezni ni bilo videti konca. Ingrid Bergman je svojemu možu pisala iz Italije pismo, v katerem mu je pojasnila, da je med njima vsega konec in da sta z Robertom že zlita v eno.

14. Hollywood je bil šokiran. Rossellini je bil za njih navaden „žrebec“, Bergmanova pa navadna „prešušnica“. Filmi, v katerih je igrala Bergmanova, so se vrteli v praznih dvoranah (od **Arch of Triumph** prek **Joan of Arc**, do **Under Capricorn**). Kritiki so vse njene filme strgali.

15. Rossellini je od Bergmanove zahteval, naj pozabi svojo zgodovino, svojo zvezdniško preteklost in naj posluša le njega. Bil je ljubosumen in posesiven: hotel jo je imeti,

pa naj stane, kar hoče.

Rossellini je hotel Bergmanovo napeljati v formulo „neorealističnega dejstva“, še toliko bolj, ker mu je bilo jasno, da Bergmanova v simbolni ekonomiji funkcionira kot „zvezda“, „zvezda“ pa v „neorealističnem“ filmu nima kaj početi. V tem smislu je bil prisiljen Bergmanovo kot „zvezdo“ definitivno „odpraviti“, „degradirati“, „deamerikanizirati“, ji odvzeti hollywoodsko univerzalijo in jo priličiti narečju „neorealističnega dejstva“. Opozoriti pa velja, da so različni režiserji skušali svoje žene oz. ženskeki-sojih-ljubili podvreči obsecnosti lastnih fantazijskih in formalističnih fetišizmov. Joseph von Sternberg je v filmih **Der Blaue Engel**, **Morocco**, **Dishonored**, **Shanghai Express**, **Blonde Venus**, **The Scarlett Empress** in **The Blonde Is a Woman** povsem formuliral in formiral „lik“ Marlene Dietrich ter si jo s tem nekako „prilastil“, saj so nekateri njeni kasnejši filmi, ki so jo skušali transformirati, rehabilitirati in iztrgati iz enosmerne Sternbergove formule, propadli, tako da so ji bili prisiljeni vrniti „prvotno“, sternbergovsko podobo (**Touch of Evil**, **Witness for the Prosecution**). Dočakala je sicer visoko starost, vendar v samoti in brez moškega. Visoko in samotno starost brez moškega je dočakala tudi Greta Garbo, ki jo je režijsko „izumil“, „formuliral“ in „določil“ Mauritz Stiller. David Griffith je „onesrečil“ Lillian Gish, William Wyler pa Bette Davis. Wyler se je poročil z Margaret Sullavan, vendar mu je uspelo z njo narediti le en film (**The Good Fairy**): Sullavanova se je takoj ločila, saj je spoznala, da jo utegneta Wylerjev voyeurizem in ikonoklastija pogubiti. Blake Edwards je skušal v **Darling Lili** in **Tamarind Seed** demonstrirati „spolno privlačnost“, „zapeljivost“ in „fascinantnost“ svoje žene Julie Andrews: seveda mu ni uspelo in v filmu **10** je bil prisiljen svoji ženi vrniti „deseksuirano“ podobo iz filmov **Mary Poppins** in **The Sound of Music**, „sex-appeal“ pa prepustiti v ta namen ustvarjeni Bo Derek. Nekateri režiserji so hoteli neposredno kazati spolno privlačnost svojih žena: John Derek najprej Ursule Andress (npr. **Once Before I Die**), kasneje seveda Bo Derek (**Tarzan, Bolero**), Roger Vadim najprej Brigitte Bardot (**Et Dieu créa la femme**), kasneje Jane Fonda (**Barbarella**). Spet drugi so svoje žene pognali skozi tobogan torture, ljubosumja, zaničevanja, skepticizma in posesivnosti: Orson Welles Rito Hayworth (**The Lady from Shanghai**), Nicholas Roeg Thereso Russel (**Insignificance**, **Bad Timing**, **Eureka!**), Michelangelo Antonioni Monico Vitti (**L'avventura**, **Deserto Rosso**), David Lean Ann Todd (**Madeleine**), Claude Chabrol Stéphane Audran (v natanko dvajsetih filmih; v tej smeri pomeni radikalizacijo Jack Fisk, ki režira le filme, v katerih igra njegova žena, Sissy Spacek: **Raggedy Man**, **Vilets Are Blue** ipd.). Stevilni režiserji pa so svoje žene spravili v vlogo prostitutke; tako npr. Brian De Palma Nancy Allen (**Dressed to Kill**, **Blow-Out**), Jules Dassin Melino Mercouri (**Never on Sunday**), John Frankenheimer Enans Evans (**The Iceman Cometh**),



Prizor iz filma
Potovanje v Italijo,
1953
(Ingrid Bergman
in George Sanders)

Federico Fellini Giulietta Massina (**Le notti di Cabiria**), John Cassavetes Geno Rowlands (**Gloria**), Jean-Luc Godard Anno Karino (**Vivre sa vie**). Zakoni so v glavnem kmalu razpadli ali pa, prav narobe, postali „simbol“ za zakon.

Tudi Rossellini je „deamerikanizacijo“ in „deglamurizacijo“ ter s tem „prilastitev“ proizvedel tako, da je Bergmanovo v seriji svojih filmov poglaval skozi uničujoči tobogan torture, ljubosumja, zaničevanja, skepticizma in posesivnosti: Bergmanovo je v celoti odtrgal simbolnim razmerjem, ki so zasnavljala njeno hollywoodsko ikonografijo, njen glamour, njeno integriranost v formulo zvezdniskega sistema.

V filmu **Stromboli** (1949; posnet še s Selznickovim denarjem) jo je kot Američanko „poročil“ s primitivnim italijanskim ribičem (naturščikom) z vulkanskega otoka Stromboli in jo s tem nekako „udomačil“, „dialektiziral“, „poitalijanil“, pri čemer ji je povsem odvzel kakršnokoli osebno „integriteto“, jo podvrnil torturi zaprte, depresivne, okorele in kastrativne italijanske skupnosti, nedozetne za „drugačnost“ novega obraza, ter jo v toboganu ponižujoče in zaničujoče posesivnosti ukrotil, da bi tako izdelal čisto „neorealistično dejstvo“, „češ, glejte, to je „Ingrid Rossellini“, moja in vaša ženska, rojaki. Mariu Vitaleju, ki se v filmu poroči z Ingrid Bergman, Rossellini ni dovolil, da bi kakorkoli objemal ali pa poljubljal svojo filmsko „ženo“ (Rossellini mu je plačeval 75 dolarjev na teden, poleg tega pa ga je tudi povsem izločil iz različnih sprejemov in družabnih srečanj!).

V **Evropi 51** (1952) je Rossellini Bergmano-

vo obdal z depresivnim in klavstrofobičnim občutkom krivde (njen sinček naredi v filmu samomor; to je pravzaprav le prenešeni „biografizem“: Rossellini jo je malo pred tem nenadoma umrl sin Romano), jo podvrnil obscenim sumničanjem, ponižujočim trpinčenjem in absolutni degradaciji celo do te mere, da jo je na koncu zaprl v sanatorij, od koder, kot se zdi, ni bilo vrnitve: „emancipira“ jo le zato, da bi pokazal, kako je to pravzaprav „noro“, „neodgovorno“ in „primitivno“, s tem pa jo je v celoti prilicil mentaliteti „latinske“ fantazme in „neorealističnega dejstva“.

V **Potovanju v Italijo** (1953) mora Ingrid Bergman „potlačiti“ anglosaksonskega „duha“ in v Italijanski „stari“ kulturi najti „očiščujočo“ vrednost: Bergmanova je bila v tem filmu že tako rekoč „sprijeta“ z italijansko zemljo. V izkopaninah Pompejev, v tlenju Vezuva, v muzejskih umetninah in v neposrednih prebivalcih odkrije tisto „naravnost“, „enostavnost“ in „surovost“, katere povzete je „neorealistično dejstvo“. Bergmanovo lahko očisti in oživi le Italija, Rossellinijeva posesivna Italija.

V **Ivani Orleanski na grmadi** (1954) je Bergmanova odigrala Devico Orleansko, Jeanne d'Arc, nato jo je Rossellini istega leta v **Strahu** še nkrat poglaval skozi siloviti tobogan torture, skepticizma, ljubosumja, zaničevanja in posesivnosti: „očiščenje“ je našla v objemu prevaranega moža, v latinski fantazmi „neorealističnega dejstva“.

„Realnost“ se v vseh teh filmih množi in kopiči povsem „mimo“ Ingrid Bergman (vse njene „konverzije“ so v celoti iracionalne, v ničemer odvisne od realnih, historičnih,

družbenih vzrokov), saj po „neorealističnem“ izročilu „dejstvo“ (Ingrid Bergman) nikoli ne pride samo (kot v ikonografiji zvezdniskega sistema), temveč vedno skupaj z množeco se „realnostjo“: kvantifikator „realnosti“ je Ingrid Bergman, kontaminator Bergmanove pa sama „realnost“. „Realnost“ kar nenadoma in nepričakovano preskoči v „dejstvo“: v **Stromboliju** se Ingrid Bergman kar na lepem „spreobrne“ in začne rotiti Boga, naj ji da „poguma“, da bo lahko zdržala v tem „novem življenju“; v **Potovanju v Italijo** se nenadoma vrne v možev objem, pa tudi v **Strahu**, čeravno je bila „realnost“ v obeh primerih precej odtujena taki „rešitvi“. Rossellini si je tako skušal Bergmanovo še „simbolno“ prilastiti, če upoštevamo, da si jo je „realno“ že prej, a tega „kultura“ ni hotela priznati, smeli bi celo reči, da je vseh teh pet filmov posnel zgolj zato, da bi si jo zares prisvojil, da bi to prisvajitev simboliziral in s tem sankcioniral. Vsa „realnost“ v teh filmih je bila le zaradi Ingrid Bergman, četudi povsem „mimo“ nje. Vse skupaj je očitno prignal do točke, ko Bergmanove („neorealističnega dejstva“) ni bilo več mogoče ločiti od „realnosti“, ker je pač za „neorealista“ že sama filmska slika neločljiva od „realnosti“.

16. Vsi Rossellinijevi filmi z Bergmanovo so bili prave katastrofe, finančne in kritičke. Italija Rosselliniju ni hotela odobriti ločitve, kakor tudi Petter Lindstrom ni hotel pristati na ločitev od Bergmanove. Ves svet je bil proti njima. Senator Edwin C. Johnson je oznanil, da bo Bergmanova za vedno izgnana iz Amerike zaradi „moralne sprijenosti“ in da bo „iz pepela Ingrid Bergman zrasel boljši Hollywood“. Tisk jo je imenoval „Padli idol“. Bergmanova pa je govorila, kako za Pettra Lindstroma ni dobro, da je „mož filmske zvezde“. Najbolj so jo obdelovali trač-kolumnisti Louella Parsons, Hedda Hopper in Herb Stein, še toliko bolj, ker se je razvedlo, da je noseča. Napadali so jo ženski klubi, legije dostojnosti, cerkve, celo imigracijski biro.

17. 2. februarja 1950 se rodi sin. Zveza pa je še vedno izvenzakonska, še več, oba sta bila še vedno poročena s svojima starima partnerjema. Šoki in škandali so se le še stopnjevali. Vsi so jo svarili, da bo zveza z Rossellinijem zanj pogubna in da naj vsaj snema filme z drugimi režiserji. Rossellini ni hotel za kaj takega niti slišati. Zavrnila sta tudi Hughesovo ponudbo.

18. Ločila sta se in poročila v Mehiki. Ločitve in poroke ni hotel nihče priznati. Rodili sta se dvojčici Isabella in Isotta.

19. Chaplin in Selznick sta Rossellinijeve filme na moč občudovala. George Sanders, ki je igral v **Potovanju v Italijo**, je med gledanjem njegovih filmov doživljal živčne zloze. Humphrey Bogart Rossellinijevih del ni maral, čeravno ni videl niti enega. Rossellinija so vsi sovražili in njegove filme v celoti bojkotirali.

20. Bila sta že povsem brez denarja. Vse kar je delal Rossellini, je bilo vnaprej obsojeno na propad. Pravih ponudb niti ni bilo več. Ponudbe je dobivala le še Ingrid Berg-

man sama. Naposled se je odločila, da bo snemala z drugimi režiserji, najprej z Renom in kasneje z Litvakom. Rossellini je začel besneti. Navali živalskega ljubosuma, skepticizma, zavisti in posesivnosti.

21. To je bil trenutek velikega preobrata:

a) Rossellini je furiozno odšel v Indijo, ker mu je indijska vlada ponudila 25.000 dolarjev za film o Indiji.

b) Bergmanova je z Litvakom posnela film **Anastasia**, za katerega je prejela oskarja za najboljšo žensko vlogo. V hipu je spet postala ljubljena občinstva, največja, najboljša in najlepša.

c) V Ameriki so jo pričakali z ovacijami, kakršnih svet do tedaj ni poznal.

d) Iz Indije so poročali o romanci med Rosselinijem in Sonali Das Gupta, ženo nekega indijskega režiserja in materjo dveh sinov.

e) Bergmanova se je po dolgih sedmih letih srečala s hčerko Pio: vse sta si odpustili. Leta 1957 se je ločila od Rosselinija in se poročila z Larsom Schmidtom (1958).

f) Bergmanova se je iz „neorealističnega dejstva“ čez noč prelevila spet nazaj v filmsko zvezdo par excellence. Tako kot nekoč za Lindstroma je zdaj ugotovila tudi za Rosselinija: „Bolje se bo počutil, če ne bo mož filmske zvezde.“

g) Iz oznanjevalke „plemenite revščine“ se je čez noč prelevila v bojovnico za visoki standard: „Končno sem se namenila obogateti ... vsak dan bomo imeli šampanjec in kaviar.“

h) Ko se je vrnila v Hollywood, so organizirali slavnostno večerjo, na kateri se je znašla v objemu z Louello Parsons in Heddo Hopper, potemtakem s kolumnistkama, ki sta jo nekdanj uničili.

i) Rekla je: „Kako prijetno je dobiti takole dobrodošlico. Čutim, da sem spet doma.“

„Neorealistični“ koncept je potemtakem spodletel v smislu „gibanja“, „angažiranosti“, „akcije“, „prakse“, v smislu neločljivosti filmske slike in „realnosti“: Rosseliniju se je Ingrid Bergman, to „neorealistično dejstvo“ par excellence, pred očmi prelevila v moment „spektakla“, v člen zvezdniškega sistema. Poleg tega pa je „neorealistični“ koncept spodletel še na neki drugi ravni: Rossellini je vedno znova padel na isto finito, vedno znova ga je zapeljala kaka njegova „glavna igralka“, vedno znova se je zaljubljal v svoje „zvezde“ (od Roswite Schmidt prek Anne Magnani in Ingrid Bergman vse do Sonali Das Gupta) in s tem bistveno kršil „neorealistični“ kod, ki naj ne bi omogočal identifikacijskih/identifikatoričnih refleksov, kakor naj tudi ne bi dopuščal „hipnotičnosti“/„fascinantnosti“ igralcev. Temu pa je, kot smo videli, nasedel sam Rossellini.

Rezultat vsega tega je igrani dokumentarec **Indija, Mati Zemlja**, dokumentarec, ki se odvrti v skladu z „neorealističnim“ kodom:

1. Obstaja „realnost“/„resničnost“: prav počasi nam niza slike iz raznih predelov Indije, brez kakšne posebne logične povezave.

2. Ta „realnost“/indijska krajina se kar množi in kopiči,

3. ... kopiči in množi se povsem „mimo“ kakršnekoli zgodbe: opaziti ni mogoče nikakršnega racionalizirajočega momenta.

4. Kopiči in množi se celo „mimo“ dejstva, ki ga nenehno kontaminira „realnost“/niza indijskih „lepot“, krajine in krajev.

5. „Dejstvo“ pride skupaj z množečo se „realnostjo“, ali natančneje, „realnost“/Indija se množi pred očmi gledalca in nenadoma preskoči v „dejstvo“: nenadoma in nepričakovano iz „realnosti“ skoči „zgod-

ba“ o tem, kako se v Indiji rodi ljubezen, kako si mlada dvorita, kako se poročita, kako živita in kako umreta.

6. Tega „dejstva“ („neorealističnega“ tipa zgodbe) ni mogoče ločiti od „realnosti“, ker je pač filmska slika neločljiva od „realnosti“.

7. „Dejstvo“/„zgodba“ se neha ...

8. ... „realnosti“ pa je kar še in še ...

9. ... kopiči se in množi, dasiravno „dejstvo“/zgodba s tako nakopičeno „realnostjo“ nima več kaj početi.

10. „Realnosti“ je še vse polno tudi dolgo potem, ko od „dejstva“ ostane le še „nič“ (oba protagonista/naturščika umreta).

11. „Konec“ in „nič“ ne sovpadeta, sta ločljiva, zato ker v „neorealističnem“ filmu „off“ prostor ne obstaja: filmska slika nam kaže „nič“/„realnost“ tudi še potem, ko je vsega že „konec“.

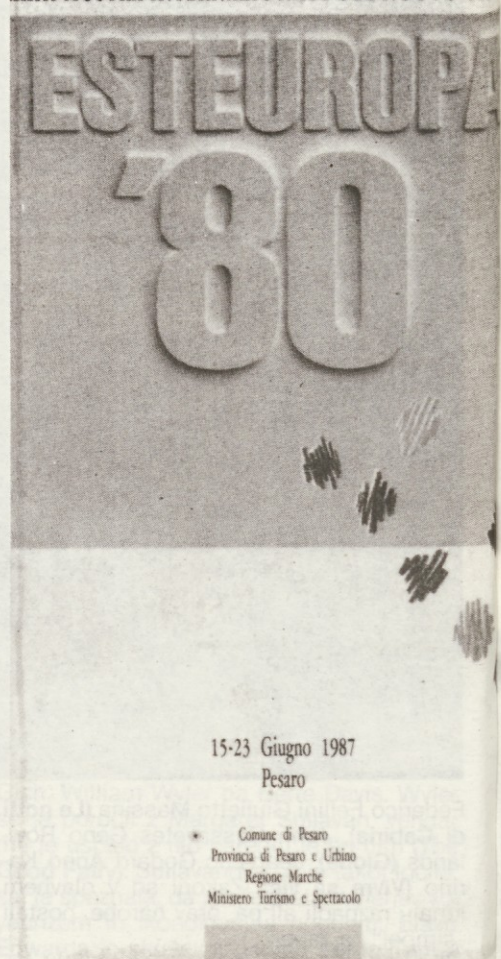
Temu velja dodati še nekaj „socialnih“ opazk:

1. Rossellini je odšel posnet „neorealistični“ film v Indijo, se pravi, v edino državo/filmsko skupnost, ki ima — kajpada poleg Hollywooda — jasno in natančno, predvsem pa historično učinkovito izdelan zvezdniški sistem, kar pomeni, da je ta „neorealistični“ film zrasel na „nenaravnih“ (tleh, ali — drugače rečeno, če so „naravna tla“ tega ali onega filma „prenesljiva“, pomeni, da je njegovo bistvo v resnici žanrsko (kot vestern, ki se lahko dogaja tudi v „Italiji“ oziroma „Španiji“, ali pa kot obrazec „making-of-a-nation“ žanra, ki je bil izdelan za potrebe ameriške zgodovine, uporabiti pa ga je mogoče tudi za Irsko, Izrael ipd.).

2. Scenarij za dokumentarec **India, Matri Bhumi** je napisal Das Gupta, mož Solani Das Gupta, igralke, s katero se je na snemanju zapletel Rossellini. To še enkrat potrjuje našo tezo, da se je „neorealizem“ lahko rodil le iz kakšne „incestuočno“ zaprte skupnosti, iz patriarhalno kodificirane italijanske družbe, katere promiskuitetno zahtovnost in obscenost, pa tudi depresivnost, je stopnjevalo in dokončno formuliralo dejstvo, da se je Rossellini, dirkač in ženskar, vzpostavil kot guru, ki je imel pravico do prve noči z vsemi glavnimi „neorealističnimi“ ženskimi vlogami (Roswita Schmidt, Anna Magnani, Ingrid Bergman, Solani Das Gupta itd.), vse, kar je ostalo, pa so si razdelili drugi (npr. Federico Fellini, ki je začel kot Rosselinijev scenarist, je dobil Guiliotto Massina, ki je kasneje krasila skoraj vse njegove filme); vse je pravzaprav ves čas ostalo na „družinski“ ravni kot nekakšna „Cosa Nostra“ (o čemer nam priča že „družinska“ naveza Roberto Rossellini — Renzo Rossellini — Ingrid Bergman itd. itd.), še celo številni filmarji so izšli iz „transfer-sodelovanja“ z Robertom Rosselinijem (Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Tinto Brass, itd. itd.). „Neorealizem“ je za svoj historični nastanek potreboval pogoje „Cosa Nostra“.

Marcel Štefančič, jr.

XXIII MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA



ESTEUIROPA 80

Po geografskih koordinatah program festivala **Novega filma** v Pesaru bi lahko rekli, da se v zadnjih letih giblje od predmeta „oddaljenega opazovalca“ k pogledu. Na poti od Japonske in Hong Konga prek Indije in azijskih republik Sovjetske zveze je bilo neizogibno prečkati tudi ozemlje Vzhodne Evrope. Blíže ko smo, bolj je vprašljiv prav pogled sam. Pri predstavitev daljnih kinematografij instanca selekcije skoraj ni vprašljiva, saj ima sleherna odločitev — najsi je še tako arbitrarna — status „odkritja“ vendar se hkrati s približevanjem veča tudi možnost problematiziranja izbora. Na mesto začudenja stopi analiza, kvaliteta nadomesti presenetljivost. Vendar so se organizatorji letošnjega festivala na dokaj zvit način izognili takšnemu ravnanju tako da so v (geografsko) bistveno bližji sklop vnesli kriterij oddaljenosti, le da je tokrat bila oddaljenost časovna, podvojena z vselej atraktivno razsežnostjo cenzuriranega. Dovolj zgovorno je že dejstvo, da je manifestacija **Esteuropa '80** potekala v senci pojmov **perestrojka** in **glasnost**, dveh političnih pojmov par excellence. V to smer je bil ubran tudi uvodni govor Krzysztofa Zanussija, ki je iz (domnevno lukácevske) situacije, v kateri umetnik ne govori v svojem imenu, temveč njegovo mnenje postane uradno, kritika pa je svojevrstna samo-kritika oblasti, izpeljal neizogiben konflikt med oblastjo in kreativnostjo, slednji pa pripisal njeno zmogovito moč. Njegovo tezo navajam, ker je dovolj indikativna za celotno vzdušje pogo-
vorov ob vzhodnoevropskih filmih, ki preprosto niso presegli ravni žurnalističnega politiziranja. Neposredni posledici takšne usmeritve sta bili na pesarskem festivalu vsaj dve: prva je tihi spregled absolutne ne-filmskosti praktično vseh prikazanih filmov iz Bolgarije, Romunije in Nemške demokratične republike, druga pa povezovanje pojmov **perestrojka** in **glasnost** s filmi, ki jima dolgujejo le datum svojega predvajanja, nikakor pa ne nastanka — zaradi česar bo ob tovrstnih filmih, o „ekranu Gorbačova“, zares mogoče govoriti šele čez nekaj let.

Pričujoče poročilo se zato omejuje zgolj na nekaj filmskih proizvodov, ki so s svojimi postopki presegali zastavljeno raven festivala. Paradoks, ki ga je treba skozi posamične kritike eksplicirati, pa je morda v tem, da so ravno na ta način nastali najbolj „politični“, najbolj aktualni filmi festivala.

Etap (Stupen' 1986) gruzijskega režiserja Aleksandra Rekviasviliija je že tak. Visoka stopnja vizualne stilizacije in odsotnost eksterijerjev (le dva bežna pogleda skozi okno na ulico) sprva dajeta misliti na nedolžno komorno vajo v slogu, vendar pa le-ta z vstopom vsakega novega protagonista v najeto stanovanje študenta botanike Alekseja prerašča v precizno podobo nekega časa. Po tej osnovni strukturi zaprtega, neizogibno metaforičnega okolja, je film presenetljivo podoben drugemu gruzijske-mu filmu, predvajanemu letos v Pesaru; film **Vrabcje leto** (Perelet vorob'ev, 1980) Tejmuraza Babluanija. Zaprtost železniškega vagona kot edinega prizorišča dogaja-

nja v tem filmu je zgolj hrbtna stran neneh-nega prihajanja in odhajanja v **Etapi**. Krog ostaja sklenjen, dokler ga ne prebije glavni junak: Aleksej odide iz Tbilisija v neko planinsko vas, dvojica iz vlaka pa izstopi. Če sta že temeljna zastavka zgodbe v obeh filmih praktično identična, pa se zato močno razlikuje način njune uprizoritve. Rekviasvili predstavlja dogajanje v študentovem stanovanju, opremljenem v nekakšni mešanici kleti in antikvariata, z izjemno dolgimi posnetki, počasnim premikanjem kamere in skorajda pastelnimi barvami, Babluani pa zbitost vagona izkoristi za nenavadne kote, podvojene s širokokotnim objektivom, vse skupaj pa v grobozrnati črno-beli fotografiji. Kar fascinira v obeh filmih, je igra, ki pa — nasproti pričakovanjem, ki jih proizvede zaprt prostor — ni teatralna, temveč povsem v funkciji režiserskih psotopkov, v tistem soglasju z gibi kamere in montažnimi rezi. Gruzijška kinematografija ostaja tako še naprej izhodiščni predmet interesa za filmsko proizvodnjo Sovjetske zveze — interesa, ki mu gre v prvi vrsti za analizo raziskovanja filmske govorice, manj pa za aktualistične tone in bunkerska „odkritja“.

Eden redkih filmov, ki je s svojo kvaliteto zmogel prekarati časovno distanco dvajsetih let med nastankom (1967) in predvajanjem (1987), je **Domovina elektrike** (Rodina električestva) Larise Šepitko. Omemba literarne predloge Platonove (njegovo ime najdemo v dveh tako različnih filmih, kot sta **Marijini ljubimci** Končalovskega in **Trije bratje** Rossija) je predvsem star faktografije, saj je filmska uprizoritev tisto, kar odlikuje ta film o dobesednem razumevanju postoktobrske parole o pomenu elektrifikacije. Zgodba o mladeniču, ki se mu posreči zvezati najdeni dinamo in motor starega mopeda ter tako zagotoviti energijo za namakanje presušenih polj, je fascinantna zaradi nekolikanj „prežgane“ črno-bele fotografije, ki še poudarja kontrast med statiko prežgane zemlje in evforičnimi kmeti, ki v naletih prihajajo čez robove kadra. Prav kadri, ki ponazarjajo transformacijo polja, ostajajo najdlje v spominu. Gre pravzaprav za en sam kader, posnet iz zgornjega rakurza, zaradi česar razbrazdana zemlja zavzema tri četrtine podobe, v preostalo četrtino pa se na horizontu zarisujejo kmetje. Ta kader se ponovi štirikrat, ko pripravljajo kanale za namakanje, ko voda prvič steče, ko zaradi nesreče podvomijo in porušijo vse dotlej zgrajeno, in (gre tudi za končni prizor), ko pade dež in tako postavi v dvom vse vlo-žene napore. Razpon med tako uprizorjenimi stanji je v skrajni konsekvenci enak razponu dveh ekstremnih situacij pri Tarkovskem: vliivanje zvona iz **Andreja Rubljova** in zaključne „zamrznitve“ iz **Nostalgije**. Vmes je dovolj prostora za izkazovanje visoke filmske kulture Larise Šepitko. V spomin nanjo (umrla je leta 1979 v avtomobilski nesreči) je pesarski festival uvrstil v program tudi dvajsetminutni film **Larisa** (1980), zbirko fotografij in izpovedi sodelavcev, ki ga je režiral Elem Klimov.

Če naj upoštevamo na začetku zastavljeni

kriterij, potem lahko s kratkim odstavkom odpravimo predstavnike češkoslovaške — kar v enaki meri velja tako za cormanovske ekranizacije E.A.Poeja, kakor si jih je zamislil Jan Svankmajer, za tendenciozno zastavljen portret mlade narkomanke **Pajčevina** Zdeneka Zaorala kot tudi — in morda celo predvsem — za Menzlov predzadnji film **Praznik zvončkov** (1984), katerega še jasneje izpeljano nadaljevanje pomeni **Mojasica**, — z natanko enako strukturo podeželskega okolja, ki ga prečijo ekscentrične figurami, lokalni mogotci in primitiven humor.

Med poljskimi filmi je — navkljub navdušenju nad tam prisotnim Feliksom Falkom — izstopal kratek, polurni film Andrzeja Czarneckega **Mišolovec** (Szczurolap, 1986). Skozi formo dokumentarca o delu lovca na podgane, podloženega z njegovo izpovedjo v offu, je Czarnecki uspel zgraditi grozljiv film o logiki uničevanja, ki vzbuja srh že na ravni, na kateri se zares dogaja (glavni junak je namreč „resničen“). Če pa to logiko prenesemo na kakšno drugo raven (in film s svojo dvoumnostjo pripovedi, ki uporablja izraze, kot so „podzemlje“, „vodja“, „iztrebljanje do zadnjega“ itd., to ne le dovoljuje, temveč skorajda sugerira), potem postane **Mišolovec** še toliko bolj grozljiva metafora stanja duha.

Nenazadnje je treba omeniti še film, ki je v Pesaru doživel daleč najugodnejši sprejem pri sicer ne ravno številnem občinstvu. „Omeniti“ zato, ker o njem pravzaprav že vse vemo — videli smo ga že v rednem kinematografskem sporedu, nato na televiziji, pa tudi Ekran je o njem že pisal. **Priča** Pétra Bacsa je bila namreč dokaz, da so Madžari vzeli zares pesarski okvir „Osemdesetih let“ in za svoj izbor posegli nekoliko nazaj, ko se njihov film še ni pričel zapletati v mreže avtorske cikličnosti in tematske monotono-
nosti. **Priča** je bil v tej na silo spolitizirani pesarski atmosferi pravzaprav edini zares političen film. Morda so semu ravno zaradi tega vsi smejali. Drugi filmi so bili politični drugače, recimo slabi v besedah, najboljši filmi pa so aktualnost znali doseči s posredovanjem filmskega medija. Morda jih je le bilo nekoliko premalo.

Stojan Pelko

NEVARNOSTI SNTÉZ

That's not the Movie

Luči počasi ugašajo, zavesa se razpre: zagledamo mehanizem kinoprojektorja — ARRIFLEX, snop projektorja je uperjen v nas; kamera je nato pritrjena na desno kolo brzečega avtomobila — BMW; poletimo, čisto zares, vidimo kinodvorano, ki se nagne proti nebu, z LUFTHANSO. In bebavi tip, ki vrže rožo iz platna v dvorano ženici, katere mož spi med filmom; bebapec je že v naslednjem kadru objet z ženico, pogleda v kame-ro in zablefira: „That's the Movie!“

Ta reklamni spot, s katerim je bila do one-moglosti opremljena malodane vsaka projekcija, saj je bil „špica“ festivala, bi z zve-nečimi sponzorji lahko ponujal festival kot pravi spektakelski užitek, če bi poleg zares enkratnih slikovnih in zvočnih učinkov arhi-tektonsko odlično urejenih dvoran z najmo-dernejšo tehnično opremo ponudil tudi ekskluziven program in goste, ki šele zago-tavljajo festivalski blišč in njegovo poseb-nost. Vendar je žal več ali manj ostalo pri bebavem tipu, ženici z vrečko bonbonov, spečemu možu in (z izjemo Arriflexa, ki je poskrbel za sliko) velikih podjetjih, ki za ra-

zliko od drugih festivalov niti niso filmske tovarne. Tako je münchenki filmski festi-val pač nekaj kot „festival festivalov“ (kot so npr. Wiennale, New York, Chicago, končno tudi FEST in podobni), ki je name-njen predvsem domači bavarski publiki, saj je predvsem glavni del programa sestavljen iz uspešnic večjih in uglednejših festivalov (predvsem Berlina in Cannes). Prav tu je tudi ključ neuspešnosti očitnega posnema-nja berlinskega festivala: če se ta odlikuje z zelo bogatim spremnim programom, pa mu mesto med glavnimi festivali vendarle za-gotavlja glavni, torej tekmovalni program. Ob tem v Münchnu tudi spremni program ni bil ravno posrečeno izbran: razen sovjet-skih prepovedanih filmov (katerih izbor pa ni bil ravno reprezentativen, poleg tega pa več filmov ni bilo podnaslovljenih) in pro-grama „neodvisnega filma“ so bili tu še programi iz filmov, posnetih na video, „novi nemški film“, „filmi in zvezde 50-tih let (ki so bili samo nemški) festival otroškega fil-ma.“

In vendar se je zgodil festival: to, kar bi mor-al biti glavni program, je bil spremni pro-gram (predvsem ameriškega) neodvisnega filma — ne le, da je bilo v njem predvajanih največ evropskih in tudi svetovnih premier, da je bilo navzočih največ režiserjev in pro-ducentov (žal ni bilo igralcev), tudi njegova lokacija v „Filmmuseum“ (siceršnjo kinote-ko, ki jo vodi Enno Patalas), kjer je še naj-več cinefilskega duha, je zgovorna.

Lahko bi rekli: „Krasno, imamo festival!“ Vendar pa v osemdesetih letih „neodvisne-ga filma“ ni več mogoče obravnavati po kri-terijih iz sedemdesetih let, se pravi ločeno od ostale filmske produkcije. Ob odsotno-sti trendov in razpršenosti stilov v filmski produkciji. Zunaj Hollywooda so se namreč začele širiti govorice, da je prav ameriški „neodvisni film“ najbolj filmski trenutek na-šega časa. To seveda velja za odlični kome-diji Jima Jarmuscha **Bolj čudno kot raj** in **Odštekaneci** (Down by law). Če ocenjujemo produkcijo filmov iz programa „neodvisne-ga filma v Münchnu, potem je jasno, da je že precej v okvirih „normalne cene“ filma: tako so tu Hemdale Corporations, Samuel Goldwyn, Orion Pictures in še vrsta TV po-staj, ki takšne filme financirajo za svoje po-trebe. „Neodvisni film“ se je končno otnesel vulgarnega ekonomizma iz „šestdesetih in sedemdesetih let“: za 10.000 dolarjev po-snetih kritičnih distanc do hollywoodskega imaginarija in izlivom avtorskih notranjosti. Tako se bomo pri iskanju filmskih trenu-tkov tega časa sprehajali iz programa „neo-dvisnega filma“ v druge programe Filmfe-sta München 1987.

Nova stara komedija

Komedija kraljuje. Čeravno bi težko trdili, da gre za morebitno „novo komedijo“, je številnim novejšim smešnicam vendarle skupna drobna poteza: na različnih (pripo-vednih in formalnih) ravneh se namreč na-našajo na razmik med podobo in telesom, in prav iz tega vmesnega prostora se poraja

sme. Protagonisti komedij ta prostor ne-nehno spregledujejo, zato se sami tudi ni-koli ne smeji. Čimbolj se prostor oži in pri tem prihaja do nemogočih srečanj, tem bolj je situacija zanje mučna. Z našega zornega kota se toliko bolj krohotamo trpljenju oseb.

Prav od načina zastavitve razmerja med po-dobo in telesom je odvisen komičen uč-nik. Če komedija to temeljno dvojnost za-stavi in je vmesni prostor prizorišče nemo-gočih srečanj, potem je komedija dobra, saj se tam vmes udobno namesti zlobni po-gled, ki bdi nad obupnimi poskusi oseb, da bi ta prostor zapolnili. Komedija pa je sla-ba, če je dvojnost opuščena in vse polje prekrijejo podobe, kar gledalca pahne na pozicijo filmskih oseb. To se zgodi vedno, kadar se domislice zgolj grmadijo ena na drugo, k temu pa je potrebno dodati še ne-katere aktualne filme, ki si svojo formo izposojajo pri TV-video estetiki.

Če je kralj današnje komedije Jarmusch, je kraljica nedvomno Susan Seidelman. Njen film **Making Mr. Right** (Naredimo gospoda Pravega) se zgleduje predvsem pri zname-niti **screwball** komediji, ki se giblje na meji med situacijsko-socialno in slapstick ko-medijo (to so seveda Ernest Lubitsch, Billy Wilder in Preston Sturges). Razmik med po-dobo in telesom je pri Seidelmanovi navzoč v zamenjavi identitete: znanstvenik dr. Pe-ters izdelava „po svoji podobi“ robota Ulysse-sa (oba odlično igra John Malkovich), ki ga Frankie (Ann Magnuson), reklamna agent-ka, vzgaja za medijsko zvezdo. Kot vsaka dobra vzgoja pa je tudi njena dosegla več, kot je hotela: Ulyssesa vzgoji predvsem v moškega, ki se v njo na smrt zatrapa. Za-menjava identitete med robotom in njego-vim tvorcem (njemu so ženske seveda v na-poto) je vir cele vrste sprevrnjenih situacij, ko osebe, ki nasedejo pravi podobi lažnega telesa pridejo do telesnega užitka: trish po srečanju z Ulyssesom pravi, da se še nikoli ni tako dobro ljubila (misleč, da je Frankien bratranec). Estelli se je uresničila želja po združitvi z „dr. Petersom“. Edino Frankie, ki ve, za kaj gre, mora na robota počakati do happy enda, ko se izkaže, da je pravi dvoj-nik dr. Peters, ki namesto Ulyssesa poleti na poskuse v vesolje.

Sme, ki se poraja iz nemogućnosti, je sprožal tudi Robert Townsend s svojim prvencem **Hollywood Shuffle** (Hollywoodska prevara), ki ga sicer poznamo kot igralca iz **Vojakove zgodbe** in **Ognjenih ulic**. Bobbie Taylor (igra ga seveda režiser sam) hoče narediti igral-sko kariero, ne da bi sprejemal vloge, ki so ponavadi namenjene črncem. Ti so seveda največkrat zvodniki, dealerji, morilci, ugra-bitelji in ostali kriminalci vseh vrst. „Igrati v takih filmih je tako, kot da bi bil poštar,“ mu venomer pravi njegova mama. A vendar Taylorju ne gre za to, da bi igral „pravega črn-ca“, „samega sebe“, temveč hoče dobiti vloge Ramba, Indiana Jonesa ali vsaj Su-permana. V teh vlogah se tudi imaginarno vidi na TV ali pa, ko se ocenjuje kot kritik. TV slika se nikoli ne spoji s prostorom, ki jo obkroža in v katerem se odvija Taylorjeva

zgodba, prostorom, ki ves čas prehaja v off prostor, kjer se namesti Taylor kot TV gle-dalec. S tem pa prihrani to izkušnjo prav gledalcem tega filma: meja med TV in film-sko fikcijo je opredeljena s filmskim pro-storom in vsa prehajanja te meje so ravno tisto, kar je v tem filmu smešno. To potrjuje tudi konec filma, v katerem se Taylorju že-lja po igralski karieri vendarle uresniči, seve-da kot uresničitev materine zahteve, da naj bo raje poštar, ki mu producenti ne bodo brali svojih obscenih pisem: Taylor dobi vlogo v reklamah za poštne usluge.

Kolikor **Hollywood Shuffle** še vedno igra na karto „primarnega“ filmskega imaginarija, ki ga drugi mediji opredeljujejo kot realnost fikcije, pa je film **Salvation!** (Odrešitev) newyorške režiserke Beth B. eden tistih so-dobnih filmov, ki te meje ne samo presto-pajo, temveč tudi brišejo. Film je sestavljen iz treh narativnih delov, ki jih uvajajo med-napisli: Sanje, Nočna mora in Odrešitev. V „Sanjah“ delavca Jeroma (Viggo Morten-sen) odpustijo iz tovarne, doma pa ga čaka žena Rhonda (Exen Cervenka), ki navduše-no gleda TV show duhovnika (Stephen Mc Hattie), ki propagira v ZDA izgubljen kr-ščansko vero. Tudi ona bi rada nastopila v tem showu, da bi prijateljem heavy-metalcem posredovala Gospodovo sporo-čilo. V to „idilično“ atmosfero se imenitno vključi tudi njena sestra Leonora (Domini-que Davalos), ki jo skrbi le njen „image“. TV-družinsko veselje pa je načeto v „Nočni mori“, ko naključno zaide v duhovnikovo hi-šo prav Leonora: to srečanje z „realno“ ose-bo v hipu odkrije vso duhovnikovo „dvojno moralo“, saj se takoj spetlja z Leonoro, da bi jo v napadih slabe vesti poskušal odstra-niti. Ko se nato v dogodke ponovno vpleta Jerome i Rhonda in jo „rešita“, se Rhon-di končno posreči nastopiti s svojim heavy-metalnim showom v duhovnikovi oddaji. Če je Rhonda edina verujoča oseba v filmu, pa verjame ne v boga ampak v TV ekran. Ko se „izza“ ekrana stvari začnejo dogajati „zares“, ko duhovnikova podoba dobi telo, se spremeni tudi sama podoba (podobe): glede na drugi del filma je prvi, sanjski del videti prav realističen. Priča smo namreč totalnemu kaosu podob, montažnemu rit-mu, ki spominja na menjanje TV kanalov, številnim stranskim vlogam „odštekanih“ marginalcev ipd. Beth B. torej zastavi vide-nje stvari „izza“ ekrana, kot se dogajajo „zares“ na način ekstaze TV-video-spot estetike. Film tako odpre aktualno vpraša-nje „sinteze medijev“: ali bo film vzel nase TV-video-spot estetiko brez preostanka (kar bi bilo „logično“ nadaljevanje „special ef-fects“ mode) in prepustil podobam brez opore ter iluziji v izginjanju polje, v katerem je kraljeval pogled, ali pa bo vztrajal vsaj na igri podobe in pogleda v pojavljanju in izgi-njanju „in“ ter „off“ prostora.

Tudi film **Arizona Junior** bratov Coen (po-znamo ju po trilerju **Krvavo preprosto**) iz rednega programa münchenkih kinemato-grafov afirmira prostor in telesa, ki so sicer vsakodnevne prikazni številnih televizijskih kanalov. Mlada družina, ki ne more imeti

otrok, ukrade malega Juniorja TV kavboj, ki vsak zvečer s svojo številno otročadjo dokazuje, kako je mati Arizona plodna. Lov za ukradenim otrokom, v katerega so seve-da poleg očeta in policije vpleteni tudi prilo-žnostni lovci na zaslužek, pobegli kaznjenci, moralisti in drugi, je zrežiran v stilu **slap-stick** komedij, kjer vsaka gesta doseže ne-zaželeni učinek, saj se objekt, ki ga želijo doseči protagonisti, venomer „upira“ z nas-protno, odporno potezo. Iz te „more“ beži nesojeni oče (Nicolas Cage) v sanje, kjer se vidi kot karikatura Mad Maxa, ki bo očistil svet krivic, a se seveda tudi ta figura z ja-sno računico preseli v dogajanje. Kot je bila v **Salvation!** najbolj „realistična“ sekvenca označena za sanjsko ter je s tem vzpostav-ljala razdaljo do eklektike nočne TV more, je v **Arizoni Juniorju** prav sanjam posvečena montaža spota, ki z vstopom v „budno sta-nje“ „sintetizira“ sanje in realnost v zmes preobilice domislic.

Vrnitev k filmu

Pri različnih uporabah tako metod video re-žije kot formalnega principa filma kakor tu-di TV in videa znotraj narativnega toka fil-ma sta izstopala dva režiserja, ki se tudi si-cer ukvarjata z režijo video-spotov in klipov predvsem za popularne glasbenike. V pro-gramu filmov, ki so bili posneti na video, je po neuspelih **Absolutnih začetnikih** pred-stavil svoj „nov“ film Julian Temple. **Run-ning out of Luck** je nastal s sodelovanjem Micka Jaggerja (ta je koscenarist, glavni igralec ter seveda pisec in izvajalec glasbe) med snemanjem spotov za njegovo solo ploščo **She is the Boss** v Braziliji. Jaggerja (ki igra samega sebe) med snemanjem spo-

tov (režiser le-teh je „divji“ Dennis Hopper) ugrabijo tri dekleta, s katerimi se ponoči pi-jan potika po pristanišču. Od največje me-dijske zvezde v trenutku postane dobesed-no kos mesa: vržejo ga namreč v kamion-hladilnik z mesom, ki ga odpelje v središče Brazilije in tam odvrže sredi ničesar. Ko se navečerja s piškami, ki so jih domorodci darovali mrtvim, ga ujame tamkajšnja vele-posesnica, ga vključi med svoje delavce, a tako, da mora delati zanjo tudi ponoči — She is the Boss! Iz te mizerije ga reši Sam-ba (Rae Dawn Chong), ki se pripelje s kami-onom prostitutk zabavat delavce. Temple se je spretno ognil zankam video režije na filmu (kar pa ne velja za njegov prejšnji film): držal se je je le pri spotih, s katerimi je film pretkan, a ti spoti so „pravi“ (saj so gla-sbeni deli tega filma pravzaprav promocij-ski spoti za Jaggerjevo ploščo), medtem ko se je pri vodenju zgodbe držal klasične film-ske režije, na primer potovanja-bega z ovi-rami iz ničesar v nič (tudi v „civilizaciji“ ima-jo Jaggerja namreč za mrtvega). Prav ta meta-video razsežnost reši zgodbo, saj se je film s tem izognil poudarjanju v stilu „ničnost zvezde izven sistema“, „tudi zve-zde so samo ljudje“ in podobno. Prav nas-protno, Jagger je s tem filmom še večja zvezda, kot je bil, in tudi v zgodbi mu gre ves čas le za to, da bi telefoniral, naj pridejo ponj; gre le za to, „kaj vse se mu lahko pri-peti“. Ravno princip verjetnosti je ključ Templeve režije.

Mark Rezyka je Poljak, ki živi v ZDA in je do zdaj režiral že čez 70 glasbenih videov (med drugimi tudi za Billy Idola). Čeprav je torej kompetenten za video, pa se v njegovem pr-vem celovečercu **South of Reno** (Južno od



Prizor iz filma **Naredimo Gospoda Pravega**, režija Susan Seidelman

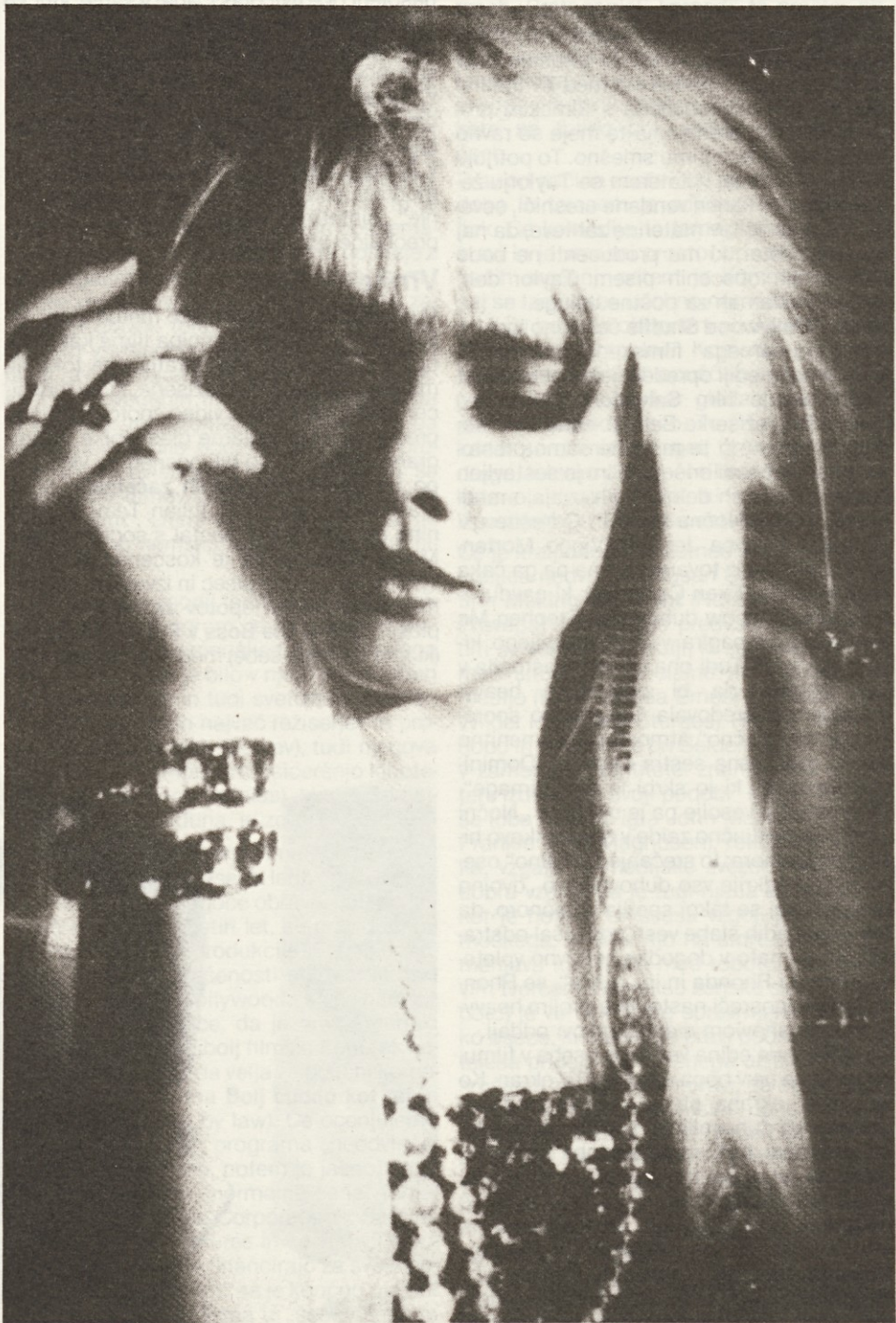
Rena) njegovo prejšnje delo skorajda ne pozna (razen morda pri čistosti in ostrini filmske fotografije, kar pa je tako ali tako trenutni trend). Martin (Jeffrey Osterhage) živi v majhnem kraju sredi puščave v Nevada in popravlja avtomobile, ki se pokvarijo na bližnji cesti (največkrat se pokvarijo zato, ker jim on sam nastavlja ovire, recimo posipa črepinje po cesti ipd.). Njegova popolna anemija spravlja ob živce ženo (Lisa Blount), ki si najde ljubimca v enem od vaških frajerjev, pa še to ga niti najmanj ne sekira. Kot da se je vanj naselila puščava. Edino veselje v življenju mu je noro menjavanje TV programov ter zbiranje božičnih lučk v poletnem času. A ravno ti dve dejavnosti, ki se ostalim protagonistom zdita iracionalni, sta v resnici pravi mali „sistem“ (subjekta): z lučkami bo okrasil velik kos puščave, ki bo postal pravi svetlobni park, skozi katerega bo popeljal dekle iz bara z avtom v najboljši sekvenci tega filma. Vožnja skozi „mesto luči“ pa bo fascinirala predvsem njega samega v taki meri, da bo bliskovito začel menjavati programe svoje akcije: zgodba se preusmeri v thriller zasledovanja svoje žene in ljubimca, ki ga na koncu tudi ubije. Tu pa filmu spodleti: konec filma ga namreč postavi v norišnico, čeprav ni nič drugega kot „puščavski junak“, in očitno je, da je imel **Let nad kukavičjim gnezdом** za nekatere filme dokaj usodne posledice. Temple in Rezyka sta s svojo „vrnitvijo k filmu“ kot video režiserja lepo pokazala, kako film kot tak lahko obstaja ob videu, še več, kako ga lahko preoblikuje bodisi v element musikla bodisi kot narativni element, kjer lahko mehanizmi in forme drugih medijev postanejo pripovedni načini in akcije glavnih oseb. Problem potemtakem niti ni toliko nov, saj je v zgodovini filma nič koliko primerov funkcioniranja drugih medijev in umetnosti (fotografije, glasbe, itn.) na ta način; torej nikakor ne gre za domnevno „neomadeževanost filma“ ali njegovo „čistost“ niti za razvoj tehnologije in estetike, ki bi zagotavljal „sintezo starega z novim“ in kar je podobnih napredkov, na to pa, žal, nekateri sodobni filmarji popolnoma prisegajo.

Uprizoritev besed

Nemara še bolj kot film fikcije so druge umetnosti in mediji bili pogost predmet dokumentarnih filmov. Če je „klasični“ dokumentarec igral na karto „objektivnega“ prikazovanja (z vsemi drugimi dimenzijami, ki se v tak poskus pogleda nujno pritihotapijo) bodisi življenja kot takega bodisi različnih (umetniških) uprizoritev, lahko za dokumentarce, ki jih med „neodvisno“ produkcijo, prikazano v Münchnu ni manjkalo, ugotovimo vsaj dve točki, na katerih se od prvega pristopa razlikujejo: 1. dokumentarni filmi sploh ne snemajo več življenja kot takega, le-to se vedno ali uprizarja samo ali pa gre za psevdodokumentarne, se pravi za napol igrane filme, in 2. ko snema uprizoritve, jih ne snema tako, da bi spregovorile one same, temveč tako, da so tudi te preoblikovane z narativnimi in formalnimi filmskimi triki. Kot da bi avtorji dokumentarcev brali Ekranovo fotogodovino slovenskega filma.

Če začnemo z drugo točko, je največ pokazal Jonathan Demme s filmom **Swimming to Cambodia**, ki je posnel gledališko predstavo Spalding Graya v nekem off-broadwayskem teatru. Pravzaprav gre za njegov monolog, v katerem pripoveduje zgodbe in šale, ki so se dogajale na snemanju filma **Killing Fields** na Tajskem. V tem

Prizor iz filma **Odrešitev**, režija Beth B

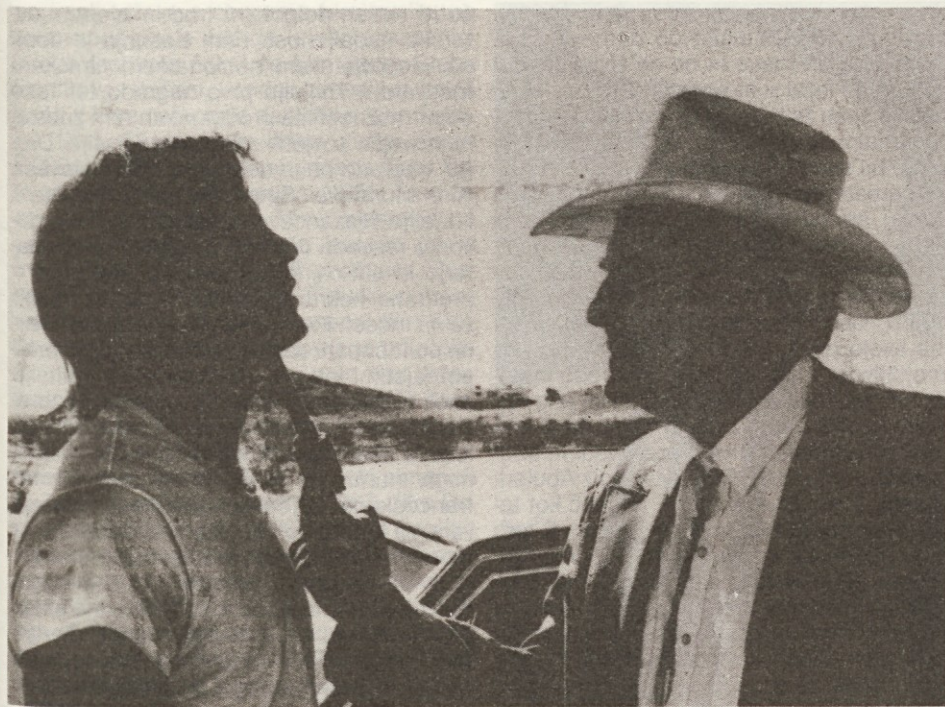


TBILISI 1987

Clara: "Kasaja (Tengiz Abidze)"

Clara: "Kasaja (Tengiz Abidze)"

Prizor iz filma Južno od Rena, režija Mark Rezyka



Prizor iz filma Someone to love, režija Derek Jaglom

filmu je igral eno od stranskih vlog. Gray uporablja vrsto nenadnih pripovednih trikov in trenutnih domislic, ki jih Demme z režijo in predvsem montažo še bolj poudari tako, da se popolnoma podredi govorjenju. Pri tem je uporabil TV režijo in „miks“, saj je dogajanje spremljal prek monitorjev v posebni celici. **Swimming to Cambodia** je tako neke vrste realizacija nedavne Spielbergove izjave, da se mora ameriški film posvetiti svoji do sedaj najbolj zanemarjeni plati: besedi. Demme je nazorno pokazal, da je najboljši način za doseg tega cilja prav ustrezna vizualizacija.

Med življenjem in njegovo uprizoritvijo pa se nahajajo protagonisti filma **Someone to Love** Dereka Jagloma. Ta je na dan Sv. Valentina povabil prijatelje (iz „sveta filma“) v zapuščeni teater v Santa Monici. Razlog: pogovor o osamljenosti, pogovor, ki je nekakšna predstava, kjer so igralci tudi hkrati gledalci. Jaglom nato predstavo snema (film v filmu), vendar drugo kamero zastavi dovolj dvoumno, tako da ne moremo pomisliti, da gledamo film, ki šele nastaja. Prav v tem filmu, ki ga ne vidimo, je verjetno vendarle kakšna zgodba, saj je **Someone to Love** ne prinese, ker bolj ali manj registrira globok pogovor o osamljenosti. Prav na tej točki pa je ključno pojavljanje osebe, ki iz nekakšnega izzetega sedeža komentira in ironizira dogajanje in s tem do neke mere film tudi reši: pojavlja se Orson Wells. Blo-dečim protagonistom lepo razloži: „Čeprav že sedaj, ko blebetate, niste več osamljeni, pa vendarle naredite zgodbo; ta vam zagotavlja, da boste imeli s kom zares opravka.“ Na karto življenja (kot zgodbe) pa še najbolj igra znani fotograf Bruce Weber v filmskem prvencu **Broken Noses** (Polomljeni nosovi). Film nadaljuje najboljšo tradicijo tistih dokumentarcev, ki življenje šele odkrijejo, ga šele proizvedejo, ko poiščejo osebe iz drugih, skritih planov, da bi jim podelili glavno vlogo, ki jim je ne zagotavlja njihova marginalnost, temveč njihova zgodba. V **Broken Noses** je osrednja figura boksar Andy Minsker, ki po propadli karieri (predvsem zaradi sporov z managerji in zakulisjem showbuisnessa) vodi šolo boksa za otroke, stare komaj kaj nad 10 let, katerih starši so v glavnem ločeni, zaprti ali pa so izginili neznano kam. Kalijo se v može-fighterje, ki bodo verjetno vedno ostali na zakotnih boksarskih ringih, kot Andy Minsker, ki nam to drugo realnost pripoveduje v prvovrstnem hard-boiled stilu. Ker gre za približevanje nekemu ozadju življenja, se Weber dela ni lotil neposredno, „realistično“. Slika je namreč podvojena. Vsak kader je najprej fotografsko določen (glede na motiv in kompozicijo), montaža pa menjava posnetke brez tiste preciznosti filmske montaže in je bolj podrejena jazz glasbi Chet Bakerja. Tako bi lahko temu pristopu, morda nadeli izraz „fotografija v času“.

Če se torej „neodvisni“ film nahaja med neskončnostjo TV programov, prikaznimi TV ekrana in upoštevanjem „klasičnih“ filmskih postopkov (dokumentarcem je nemara najlažje, saj bodo tako ali tako predvajani na TV, ki požre vse), potem lahko za konec sprehoda po münchenskem festivalu spet priključimo besede Orsona Wellsa iz filma **Someone to Love**: „Glavna odlika ameriškega filma je, da se konča takrat, ko zgodba sploh še ni končana.“

Tem besedam popolnoma zaupam.

Vasja Bibič

FILMI PRED »PERESTROKO«

Sovjetska kinematografija je šele leta 1964 dobila zvezni filmski festival, na katerem posamezni filmski studiji skušajo predstaviti svoje najboljše filme v štirih različnih kategorijah. Sprva so bili festivali vsako drugo leto, po letu 1974 pa jih pripravljajo vsako leto, vedno v drugi sovjetski republiki.

Filma **Živi in mrtvi** ter **Tišina** sta bila prva, ki sta dobila glavni nagradi na prvem zveznem filmskem festivalu leta 1964 v Leningradu. Celovečernim filmom vsako leto podelijo po štiri nagrade: prvo nagrado za najboljši film, posebno nagrado, nagrado za najboljšo žensko vlogo in nagrado za najboljšo moško vlogo. Prve nagrade dobijo še filmi v kategoriji otroških in mladinskih filmov, v kategoriji risanih filmov ter v kategoriji dokumentarnih filmov ter popularno znanstvenih filmov. Letos maja je bil dvajseti filmski festival sovjetskih filmov v Tbilisiju; pripravili so ga skrbno ter z nekaj dodatnimi manifestacijami zbudili pozornost gruzijskih gledalcev, sovjetskih filmskih delavcev in kritikov ter za poln avtobus gostov, filmskih publicistov in kritikov ter novinarjev z vseh koncev sveta.

V uradnem sporedu je bilo enaindvajset celovečernih filmov, štiriinšestdeset dokumentarnih in popularno znanstvenih naslovov, devet otroških in mladinskih filmov ter šestindvajset risanih filmov. vsaki kategoriji je sodila posebna žirija (žiriji za celovečerne filme je predsedoval gruzijski režiser Eldar Sengelaja), filmi pa so se vrstili v takem zaporedju, da nihče ni mogel spremljati vseh projekcij. Na kritiški „odprti tribuni“ so zato sovjetski kritiki predlagali, naj bi prihodnje leto pripravili poseben festival za dokumentarne in kratke filme, tako kot ga imajo Poljaki in mi. Posebno pozornost je zbudil na festivalu večer, posvečen Andreju Tarkovskemu.

Seveda prireditelji za predstavitev njegovega italijanskega filma **Nostalgija** niso zbrali najbolj ustrezne, največje dvorane, marveč srednje veliko, brez dobre ventilacije; gledalci so stali v cerkvi, zato so odprli še eno dvoranico in tja z zamudo prinašali kolote s filmom, da bi predvsem sovjetški gledalci videli umetnino svojega rojaka, ki mu ni uspelo umreti v domovini, o kateri je snemal filme tudi, ko je živel in delal v Italiji ali na Švedskem. In prav domačin, Armenec, ki živi v Gruziji, filmski režiser in slikar Sergej Paradžanov, je med festivalskimi dnevi govoril o Andreju Tarkovskem kot o svojem velikem prijatelju, ki je pred snemanjem **Nostalgije** preživel dva meseca v njegovih hiši v Tbilisiju, kjer sta imela tako dovolj priljubljenosti, da sta se pogovarjala ne le o umetniški svobodi, marveč tudi o begu pred samim seboj. Po ogledu **Nostalgije** je Paradžanov izjavil:

— Ne trdim, da je **Nostalgija** slab film. To je še vedno moj favorit. Andreju Tarkovskemu je uspelo realizirati metaforo o smrti. Storil je to na visoki profesionalni ravni, z meščansko kultiviranostjo, pri čemer je film povrh vsega še dekorativen, avanturističen. **Nostalgija** je nastala pet let pred

njegovo smrtjo, toda že tedaj, ko je snemal, je spreminjal nostalgijo do domovine kot spomin na umiranje in ne na življenje. Ponoči, ko je ležal v moji sobi, sem poslušal, kako je spal: že tedaj je v njem dihala smrt! Nacionalni sovjetski filmski festival v Tbilisiju je bil sicer v času vse večje „glasnosti“ in „perestrojke“, toda filmi so bili po nastanku še vsi starejšega datuma, zato v njih še ni bilo usmerjene količine svobode niti tēm, ki so bile vse do letos neuresničljive, odstranjene iz filmskih načrtov in scenarijev. Celo **Kesanje** Tengiza Abuladzeja ima svojo prazgodovino, ki kaže gruzijsko iznajdljivost v luči politične modrosti in političnih spekulacij, med katerimi se je treba znajti, vendar samo tako in tedaj, če si bistrejši od administrativnih prepovedi in birokratskih površnosti. Režiser Tengiz Abuladze dela ni zasnoval kot film, marveč kot televizijsko nadaljevanje v dveh delih. S tem se je že takoj na začetku izognil gruzijski, pa tudi moskovski filmski cenzuri ter film realiziral tako, kot si ga je zamislil. Šele ko je delo končal in ga poslal v pregled, je postalo vsem jasno, kaj je naredil. Filma niso prepovedali, le tri leta so razmišljali kaj z njim storiti, ali ga predvajati po televiziji ali raje prikazovati v kinematografih. Ko je takratni prvi sekretar KP Gruzije Eduard Ševernadze rekel, da ga je treba najprej prikazati na zaprtih projekcijah v Gruziji, v majhnih študijskih kinih, je **Kesanje** zaživel svoje umetniško življenje. Zgodovinar Roj Medvedov je ob premieri v Moskvi zapisal, da si je treba ta dan — 13. november 1985 — zapomniti, kajti **Kesanje** premore podobno izpovedno silovitost kot „tajni referat“ Hruščova, po umetniški vrednosti pa presega objavo knjige **En dan Ivana Denišoviča** Aleksandra Solženicina. Sam režiser, ki je od novembra lani do danes v središču publicistične pozornosti — prav med festivalom v Tbilisiju je dobil posebno priznanje za **Kesanje** na mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu — je v pogovoru v Gruziji dejal, da je to film o večnem boju dobrega in zla.

— To ni film o strahotah leta 1937. To je film o zlorabi oblasti in kaznovanju nedolžnih. . . Glavna osebnost filma, predsednik mesta Varlam, pa je obenem podoben Beriji, Musoliniju, Hitlerju in Stalinu, za kar je bil potreben državljanski pogum.

Seveda je treba poudariti dve osnovni strukturi tega filma: ideološko in umetniško. Alegorična političnost **Kesanja** je v neidentificiranem kraju pa tudi času, v katerem avtor nekompromisno razgalja določena politična in policijska sistema ter nečloveški pritisk obeh sistemov na umetnost, umetnike in njihove konzumente. (Izredno lepa je scena, ko žena in hčerka tekata po obali ob reki, na katero so zvrlekli hlode iz sibirskih gozdov, na hlodih iščeta v les vrezana sporočila od najdražjih.) V umetniškem smislu je Tengiz Abuladze izobilkoval pecej skonstruirani pamflet z nekaj nepojasnjenimi simboli, z mešanjem televizijskega realizma in filmske poetike, kar pa ne kvira celotnega vtisa o tragični farsji, v kateri je

čutiti vložen dolgoletni trud in izjemno avtorsko nadaljenost. Film **Kesanje** je dobil na vsesovjetskem nacionalnem filmskem festivalu v Tbilisiju prvo nagrado ter tako odprl možnosti za prodor novih tem znotraj najnovejše sovjetske kinematografije. Drugo nagrado pa je dobil film **Dolga slovesa** Kire Muratove. Scenarij zanj je napisala Natalija Rjazanceva že leta 1972. Film govori o razpadu družine, o odnosih med materjo in sinom, ki se nevarno povzpnejo v pretirano nekritično posesivnost in mejijo že na incest. Film nima v sebi nobene kvarne političnosti, toda podatek, da so ga pred petnajstimi leti prav na festivalu v Tbilisiju sneli s sporeda, ne da bi to posebej obložili, dovolj zgovorno govori o tem, da takratna kulturna politika ni dovolila poetičnega intimizma, ki je nastal pod vplivom francoskega in češkoslovaškega novega vala, za katere so bile značilne čustvene in moralne nadrobnosti, ki sicer ne spreminjajo sveta pa tudi s tečajev ga ne mečejo, vplivajo pa na odnose med ljudmi in kažejo prav stanje stvari, vsakdnji ritem življenja. O režiserki ni bilo mogoče dobiti nobenih podatkov, razen tistega, da ji leži na polici še film **Kratka srečanja**, posnet leta 1968. Od filmov, ki bi jih bilo treba še omeniti, za služi pozornost **Plumbum ali nevarna igra** Vadima Abdrašitova. To je zgodba o dečku, ki zaide v slabo družbo in potem skuša postati svoj človek. Film **Znamenje siromaštva** Mihaila Ptašuka je nastal po istoimenskem romanu beloruskega pisatelja Vasilija Bikova. To je psihološko izrisana usoda dveh starcev na vasi, ki se najdeta v vojnem metežu druge svetovne vojne in kljub svoji zdravi kmečki pameti tega meteža ne preživita. Film je zrežiran realistično, v stilu jugoslovanskih filmov **Tri Saše Petroviča** in opusa Puriše Djordjeviča. . . Medtem ko je film v dveh delih **Osamljeni oreh** armenskega režiserja Frunzeja Dovlatjana sociološka študija o odhajanju ljudi iz vasi. Film je pitoreskna freska vsakdanjega življenja na vasi, kjer se prepletajo različne koristi mladih in starih, vaških in uradnih političnih stališč, tako da je režiser nekatere stvari rešil imaginarno — na primer, ko eden izmed starcev odhaja iz vasi na oslu v nebo — pri čemer življenje na zemlji ostaja kar naprej trdo, kruto in socrealistično, tako da film spominja na boljši del opusa Živojina Pavloviča. Tu je imel svoj odmev — po lanski nagradi v Mannheimu — še film **Pisma mrtvega človeka** Konstantina Lopusanskega, o katerem smo v Ekranu že pisali.

Tematsko je sovjetski film še vedno stereotipen: prva dva najboljša filma sta vseeno prišla na festival z večletno zamudo, da bi tako rešila čast tekoče filmske proizvodnje. In od tega letošnjega festivala dalje bo sovjetska kinematografija še nekaj časa črpala svoje moči poleg tekoče filmske proizvodnje tudi s cenzorskih polic, na katerih je v preteklih letih obležalo kar sedemnajst filmov. Že lani smo videli več sovjetskih filmov, ki so bili pred tem cenzurirani, tako na primer filmi leningrajskega režiserja Alekseja Germana, pa tudi filmi Elema Klimova

so imeli težave s cenzurno birokracijo, na zeleno luč pa je vse do letošnjega berlinskega festivala čakal še film **Tema** Gleba Panfilova. Počasi, vendar zanesljivo bodo prišli v kinematografe naslednji „cenzurirani“ filmi: **Studenec za žejne** Jurija Iljenja (1966), avtorja pred leti cenjenega filma **Bela ptica s črnim znamenjem** (1971). Med festivalom v Tbilisiju so film predstavili na posebni projekciji, uvodno besedo pa je imel znani režiser Sergej Paradžanov. Znano je, da je Iljenko začel filmsko pot kot snemalec. Med drugim je posnel film **Sence pozabljenih prednikov** svojega prijatelja Sergeja Paradžanova. Tu je še film **Interwencija** (1967) režiserja Genadija Poloka, film **Norost** (1967) Kalje Kijsk, film Aleksandra Alova in Vladimirja Haumova **Nespodobna anekdota** (1967) pa **Filmski almanah Začetek neznane stoletja** (1967), film **Domovina elektrifikacije** (1967) Larise Šepitko ter film **Komisar** oziroma **Angel** (1967) režiserja Andreja Smirnova. Nadalje filmi: že omenjeni film Kire Muratove **Kratka srečanja** (1968) pa njen drugi prepovedani film **Dolga slovesa** (1971) ter že viden film **Nadzor na cestah** (1971) leningrajskega režiserja Alekseja Germana, film **Bojazljivi poveljnik** (1972) Nikolaja Rašejeva, film **Zapor** (1972) Bulata Mansurova pa film **Ivanov čoln** (1974) Marka Osepjana, pa na zahodu že predstavljen film Gleba Panfilova **Tema** (1976), film **Drugi poskus Viktorja Krohina** (1977) režiserja Igorja Šešukova, ilm **Odpustitev v septembru** (1979) režiserja Vladimirja Meljnikova, film **Gozd** (1980) Vladimirja Motila, film **Slovo za črto** (1981) Karen Gevorkjan, že omenjeno **Kesanje** (1984) Tengiza Abuladzea. . . Dovolj dolg seznam za cel majhen, vendar enkratni filmski festival. Razumljivo je, da bodo v Sovjetski zvezi te filme predvajali sukcesivno, postopoma, nekaj pa jih bodo najprej poslali v tujino. Vprašanje je tudi, ali so to vsi filmi, ki so ostali na policah ali pa jih je še več. Tega nam nihče ni mogel natanko povedati, res pa je, da ta filmska preteklost bremeni sedanje sovjetske ustvarjalce, saj ti filmi, kot na primer dela Kire Muratove ali Jurija Iljenka niso politični, marveč so v sovjetsko kinematografijo uvajali **estetske, moralne in psihološke** vrednosti, odpirali nove možnosti znotraj dovolj ravnodušne socrealistične kinematografije, ki je le s težavo prenesla **individualizem** pred kamero in posebej za njo. Zdaj je upanje, da se bodo razmere bistveno spremenile, da bo sovjetski film pokazal kaj zmora, kaj že ima in kaj lahko naredi. Upajmo, da bo **perestrojka**, ki je za zdaj zajela v glavnem samo kulturo in umetnost, posebej pa književnost in film, znala odgovoriti na vprašanja umetnikov in gledalcev, poslušalcev ter bralcev. Mnogo je že storjenega, še več obljubljenega, čas pa bo pokazal, kako je „glasnost“ koristna za vse.

Branko Šömen

TBILISI 1987

Glavna nagrada: **Kesanje** (Tengiz Abuladze)

Velika nagrada: **Dolga slovesa** (Kira Muratova)

Posebna nagrada: **Neprofesionalci** (Sergej Bodrov)

Nagrada za najboljšo moško vlogo Armen Džigarhanjanu (**Osamljeni oreh**)

Nagrada za najboljši debut **Pisma mrtvega človeka** (Konstantin Lopusanski)

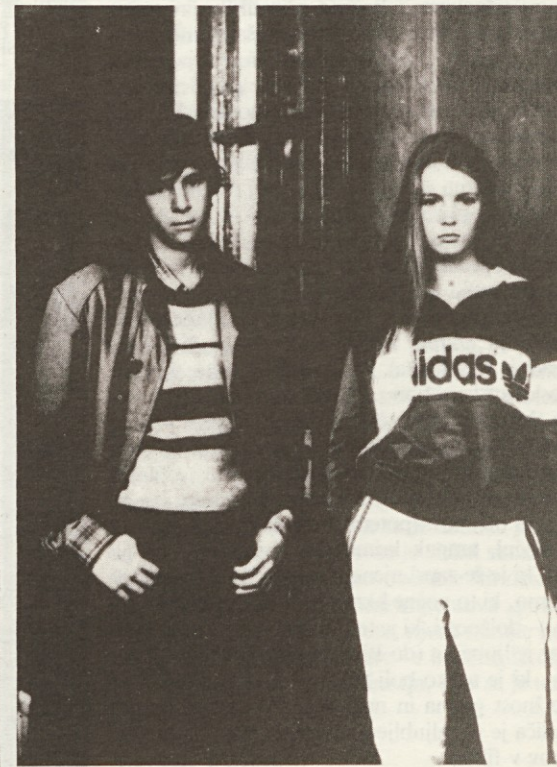


Plumbum ali nevarna igra, režija Vadim Abdrašitov

Kesanje, režija Tengiz Abuladze



Kurir, režija Karen Šahnazarov



Nekje v zadnjem tretjini filma je prizor z modro revijo, ki jo vodi Zvezdana Mlakar (v vlogi Blankine prijateljice Anice). To ni kakšen „ključen“ prizor, marveč prej „manj pomemben“, „droben“ prizor — pač z vidika „dramaturgije pripovedi“ — ki pa prav v svoji „obrobnosti“ dopušča rahel zasuk gledalčeve perspektive, kolikor je ta določena predvsem s pozornostjo na „težišča“, „vozlišča“ filmske pripovedi in na protagonistovo „linijo“, in prav kot tak implicira tudi nekaj premestitev poudarkov:

a) z govornikom, ki se mu posreči lapsus, z nerodnimi dekleti, ki jih Zvezdana Mlakar odločno vodi, ta prizor učinkuje kot komičen vložek, čigar vrednost pa ni zgolj opozicijska — pač v razmerju do prevladujočega resnobnega tona filma — temveč malodane „prevratna“: tu preblisne nekaj, za kar se zdi, da s filmom, kot je doslej potekal, nima nobene zveze — drobec moderne indiferentnosti in „neposrednosti“, drobec, ki je v tej „ljubezenski kroniki“ tudi eden najboljših indecev časovnega prehoda;

b) tu se srečata ženski, Mira Furlan in Zvezdana Mlakar, protagonistka, ki je na robu obupa, in epizodistka, ki sije od uspeha ali bolje, ki v sinje modri, telesu se prilagajajoči obleki in s svetlimi lasmi figurira kot prava mala filmska zvezda, tista „blondinka, ki jo imajo moški rajši“, in ob kateri je protagonistka le blede ali potemneli angel. To sicer ni prva pojavitev Zvezdane Mlakar v tem filmu, a v tem prizoru se zdi, kot da je to neka druga ženska, ne tista, ki se je kdaj pa kdaj srečala z Blanko Kolak (Mira Furlan), še več, kot da ni iz tega filma ali, bolje, kar iz slovenskega filma. Skratka, tudikaj se pojavi kot pravi fantom, fantom, ki se je pritihtopil iz nekega drugega templja ženskih stereotipov, prav tistega seveda, kjer so čistili ženske v „pozlačeni“, „glamourizirani“ podobi, tudi če je bila padli angel. In prav zaradi te fantomske evokacije je Mlakarjeva v tem prizoru tudi zasenčila Furlanovo, ki pa se solidno vpisuje v tradicijo ženskih likov v slovenskem filmu, zlasti tistih, ki jih je igrala Milena Zupančič (tako da se gledalcu lahko primeri, vsaj meni se je, da ga Mira Furlan prične na trenutke spominjati na Mileno Zupančič, pri čemer sploh ni pomembno, ali je maskerka imela kaj pri tem, ker je odločilna imaginarna podobnost);

c) in končno, sicer ne gre več za isti prizor, vendar je prav Anica (Z. Mlakar) tista, ki Blanki zastavi vprašanje, na katerega ne ve odgovora: „Kaj pravzaprav hočeš?“ To vprašanje in nemogućnost odgovora definirata epizodistko in protagonistko: v Anici, ki s tem vprašanjem pravzaprav sugerira „vzemi vendar, kar se ti ponuja“, se zarisuje figura neskrupolozne „modernosti“, osebe, ki se ne bi odrekla ugodnostim, kakršne prinaša zveza z oblastjo (npr. z visokim policijskim činom); na drugi strani pa Blanka ne more odgovoriti na to vprašanje, če naj ostane „melodramska“ junakinja, ki po definiciji „ne ve, kaj hoče“ oziroma ima težave z željo. Res pa je, da v filmu s socialističnim ambientom v to melodramsko formulo nujno posežejo „zunanji razlogi“, kar pomeni, da se z Blanko prične „ljubezenska kalvarija“ zaradi Zgodovinske Nujnosti (tj. izgradnje socializma), kar postaja že stereotip v jugoslovanskem filmu. Zaradi tega vsaj zgubi moža (Mustafa Nadarevič, ki je pravzaprav še najboljši, ko se vrne z „robije“) — ta je nekaj časa kot lokalni funkcionar užival opojnost oblasti, dokler ga ni požrla revolucija, kot enega izmed svojih otrok; in potem že zgubi ljubimca, ki ni politični, ampak kriminalni tip, odpelje pa ga isti, ki je že zaprl njenega moža. To je inšpektor Tomo, ki to počne hkrati iz dolžnosti in ljubezni — dolžnosti, ki je toliko bolj neizprosna, kolikor je ljubezen (do Blanke) nemogoča, in ljubezni, ki je toliko bolj tiha in vztrajna, kolikro je dolžnost glasna in nadležna. Po zaslugi Radka Poliča je ta zaljubljeni oblastnik eden najboljših likov v filmu.

Nemara je prav močna navzočnost glasbe v filmu najboljši indikator „težnje“ Jurjaševičeve režije, ki želi dati poudarek emocionalnosti, „stanju osebe“, njihovim odnosom ipd. Iz tega se dovolj uspešno oblikuje prostor, kjer se polagoma nabira umazanija, tako čisto materialna kot čisto človeška.

Zdenko Vrdlovec

Med drobnimi, pomenljivimi detajli filma **Ljubezni Blanke Kolak** ostaja v spominu elegantno izpeljana uprizoritev časovnega razmika, ki nikoli ni zgolj to, temveč je vselej tudi že zamik v duhu in ljudeh. Gre za napis nad vhodom v stavbo, ki je nekakšno „plesišče s prenočišči“. Ko ga prvič vidimo na filmskem platnu, tam preprosto piše „Zvezda“. Naslednji — kajti vmes so dolga leta, „časi so se spremenili“ — je zvezda na istem mestu le še neonsko **zarisana**. Razlika med enoznačnostjo prve in mnogopomenskostjo druge zvezde je ilustrativna za mnoge razlike v tem filmu.

Najprej, na ravni zgodbe je to razlika dveh obdobij, dveh ljubezni Blanke Kolak. Jurjaševič že z načinom filmskega uprizarjanja ponazori vso različnost njenih dveh razmerij s partizanskim majorjem (Mustafa Nadarevič) in mestnim, pomalem gangsterskim bonvivanom (Peter Boštjančič). Kopičenje nekaterih stereotipov jugoslovanskega filma na začetku je namreč vse preveč vztrajno, da bi lahko bilo naključno — kar velja tako za začetno vizijo kot za prizore zadržnih odločitev ob slanini in čebuli. Šele z njenim prvim dvomom (ki ga uvede tavanje po bučni ulici) film zares steče v vseh filmskih razsežnostih. Prvi moški se mora torej iz zgodbe umakniti ne le zato, da naredi prostor za drugega, temveč predvsem zato, da odpre pripoved — filmsko pripoved, ki se bo stopnjevala skozi nekaj sijajnih sekvenc, med katerimi izstopata avtoportretiranje v ogledalu in vpeljavanje v ljubezenske skrivnosti foto-ateljeja. Če je bila prva ljubezen Blanke Kolak tipična poveljna (tako po

RežisBoris Jurjaševič
ScenarDiana Martinc
Direktor fotografijOran Hochstätter
ScenografIng. Niko Matul
KostumografMilena Kumar
Glasblanez, Gregorc
Tonski snemalHanna Preuss
Kreator masBerta Meglič
MontaAndrija Zafranović
Direktor filmPavle Kogoj
ProdukcijaViba film, 1987
IgraMira Furlan,
Mustafa Nadarevič,
Radko Polič,
Majda Potokar,
Peter Boštjančič,
Bogdan Diklić,
Boris Kralj,
Zvezdana Mlakar

vojni kot v povojih), potem je njena druga ljubezen filmska, še natančneje: melodramska. Od tod izhaja tudi temeljna razlika v pomenjanju že omenjene zvezde: tista prva, zapisana, je za glavno junakinjo travmatična, saj prizor, ki ga vidi skozi okno hotelske sobe, dokončno potrdi njene sume o moževi nezvestobi; druga, zarisana, pa na svojstven način ponazarja njen vzpon „iz blata v Zvezdo“, saj je zdaj ona sama tista, ki vstopa skozi vrata ožarjena z neonom.

Razlika je pomembna, kolikor je vanjo vpisan določen avtorjev odnos do zgodovine. S parafrazo Bazinove delitve cineastov na tisto, ki verjamejo v realnost, in tiste, ki verjamejo v sliko, bi naše režiserje lahko razdelili v dve kategoriji: na ene, ki verjamejo v lastno poslanstvo, in na druge, ki verjamejo v zgodovino filma. Paradoks, ki zadeva Bazinovo delitev — da je treba pričeti s sliko, če naj pridemo do realnosti — v natanko isti meri zadeva tudi našo delitev: nemogoče je uresničiti filmsko poslanstvo brez spoštovanja filmske zgodovine. Jurjaševič je eden tistih „historikov“, ki se moči tega paradoksa zavedajo, pokazati pa ga je mogoče prav na transformacijah, ki jih ob prostorsko/časovnih premestitvah doživlja melodrama. V klasičnih stvaritvah tega žanra je mogoče — sicer zelo shematsko — razločiti dve ravni: raven mreže intersubjektivnih odnosov in raven svojevrstnega herojskega, celomitskega ozadja. Paradigmatični so seveda Sirkovi filmi, pri čemer je morda v **Potemnelih angelih** še najjasneje izpeljana omenjena dvojna kodiranost: struktura „ženska in trije moški, da o četrtem ne govorimo“ na ravni intersubjektivnih odnosov ter heroičnost pilotskega ozadja, podvojenega z nič manj opevano atmosfero novinarske redakcije.

Na prvi ravni se v filmu **Ljubezni Blanke Kolak** zdi ustreznost kodom popolna. Ne gre zgolj za številčno ustreznost, še bolj karakteristična je vztrajno ponavljana figura zgrešenega srečanja, ki vselej lahko le vzvratno registrira zamujeno (ne)možnost. (Od tod izvira tudi možno drugačno branje končnega prizora: v trenutku, ki ga temeljno definira prav tisti „prepozno“, ni pristo-

ra za happy-end, zato je tudi stik med Blanko in nekdanjim policajem (Radko Polič) možen le za hip, da bi se takoj za tem med njiju v vsej svoji masivnosti vrnil steber vodnjaka.)

Že na tej, prvi ravni je zanimiva določena podobnost z nekaterimi novejšimi filmi z istovetno strukturo, recimo s Téchinéjevim filmom **Rendez-vous**, pa tudi z Berkovičevimi **Ljubezenskimi pismi s premislekom**. Še zanimiveje pa je opazovati, kaj se dogaja na drugi ravni — z mitskim ozadjem. Najprej je mogoče registrirati premik filma k lastnim momentom, katerih preizpraševanje sedaj tvori nekakšno pred-filmsko ozadje samega filma. Gledališki elementi pri Téchinéju, glasba pri Berkoviču, fotografija pri Jurjaševiču — to so pravzaprav le tri inačice filmskega „stanja stvari“ v osemdesetih letih, stanja, ki ga temeljno določa prav ta vase-obrnjeni pogled.

Toda — ali je ta premik k heroičnosti samih filmskih sestavin edina sprememba glede na Sirkove filme? Pozorno gledanje mora nujno prav v tem ozadju odkriti še druge znake, ki jih tam nismo navajeni gledati. Če so pri Berkoviču ostali še na ravni posameznih verbalnih pripomb, ki naj locirajo dogajanje, potem je Jurjaševič v tem postopku konsistentnejši, saj nam praktično vse informacije, ki imajo status „indikatorjev realnosti“ posreduje prek fotografije od zadržniškega tečaja prek fotografiranja otvoritve „mesta prihodnosti“ do končne razstave. Kaj se pravzaprav dogaja? V trenutku, ko se avtor odloči za vključitev realističnih poant v ozadje filma, se sproži dvojen proces: ozadje sicer začno razjedati na novo vključeni elementi, pervertirajo njegov mitski, herojski status, toda zato se s taisto gesto odpre prostor prvi ravni intersubjektivnih odnosov, ki zdaj lahko steče v vsej svoji filmski silovitosti, upoštevajoč filmsko zgodovino in njena pravila. Sklep: da bi film lahko bil reprezentativen za kakšen čas in prostor, mora najprej skozi filmske kode proizvesti prostor za vpis realnosti v lastno strukturo. Nasprotna pot je vnaprej izgubljena stava.

Izhodišni položaj Jurjaševiča je v **Ljubeznih Blanke Kolak** nedvomno pravilen, za opozorilo na nekatere manjše napake pa se moramo vrniti k začetni razliki med enoznačnostjo in mnogopomenskostjo. Filmska umetnost dolguje svoje najsijajnejše trenutke prav spopadom dvojice nakazati/pkazati, prevladi slutnje nad vide-njem. Tu je prostor za vpis zunanosti polja, za vse tiste trenutke, ki prav zaradi ne-vidnega sprožijo gledalčevo imaginacijo. Edini — četudi še tako ohlapen — kriterij, ki se ponuja, je prava mera suptilnega niansiranja med zunaj in znotraj. Tu so določene šibkosti filma **Ljubezni Blanke Kolak**, morda najočitnejše ob karakteriziranju njenega prijatelja fotoreporterja (Bogdan Diklić), predvsem pa ob izpeljavi predzadnjega prizora, otvoritve fotografske razstave. Sicer zanimivo zastavljen (še tu je namreč jasno, od kod govori njen glas, ki se je vlekel skozi ves film in tako zgostil časovno obdobje štiridesetih let), trpi ta prizor prav zaradi imperativa „pokazati vse“ — fotografije, goste, njene minule ljubezni in — z dvigom kamere — končno še cerkveno prizorišče, ki vrne film tja, kjer se je tudi začel.

Stojan Pelko



POGOVOR Z BORISOM JURJAŠEVIČEM, ŽISERJEM FILMA **LJUBEZNI BLANKE KOLAK**

Ekran: V slovensko filmsko sceno si „vstopil“ že večkrat, tokrat pa nas zanimata dve vstopa: najprej tisti z omnibusom **Trije prispevki k slovenski blaznosti**, ko si se spoprijel z našo različico profesionalne kinematografije, potem pa še srečanje z „veliko“ filmsko formo, ki ji pravimo narativni film. Ta vstop predstavlja film **Ljubezni Blanke Kolak**.

Jurjaševič: V slovensko profesionalno kinematografijo sem „zabredel“ po zaslugi Bojana Štiha, ki je leta 1983 povabil mene, Žareta Lužnika in Mitjo Milavca, naj izoblikujemo omnibus, ki je kasneje dobil naslov **Trije prispevki k slovenski blaznosti**. Na začetku smo bili v dilemi, ali je smiselno delati tak tridelni film, vendar pa smo kasneje ugotovili, da je več kot pomembna neposredna preizkušnja s profesionalno kinematografijo. Zase lahko rečem, da sem bil takrat poln „samega sebe“ in da sem skušal v tridesetih filmskih minutah povedati vse. Danes to sicer ne ocenjujem kot kakšno napako, ampak kot neke vrste specifično „šolo“, ki je v marsičem prispevala k oblikovanju mojega sedanjega gledanja na film, filmsko režijo, kinematografijo, slovensko kulturo...

Kar zadeva vprašanje pripovednega filma, pa bi povedal, da sem se v času študija na ljubljanski filmski akademiji kar precej ukvarjal s filmsko formo, tako da so moje filme označevali za eksperimentalne, hermetične... S filmom **Ljubezni Blanke Kolak** sem svojo naravnost skušal „prestopiti“ in narediti preprost narativni film. Vendar pa mi snov, ki sem si jo izbral, ni dopuščala, da bi se strogo odločil za določen žanr. Morda je tema še najbliže melodrami, zato smo se pri oblikovanju filma tudi naslonili na nekatere značilne melodramske prijeme. Moram pa reči, da je bil ta film kot pripovedni film zame kar precejšen zalogaj, predvsem kot srečanje z drugačno formo, ki zahteva ustrezno režijo, režijo, kjer se morajo formalno-režijski prijemi utelesiti v zgodbi filma.

Ekran: Kakšna pa je „zgodba“ o nastanku filma **Ljubezni Blanke Kolak**, kako dolgo je trajala in kaj se je dogajalo na tej poti, morda predvsem s perspektive teme filma; v zadnjem času se je namreč pojavila kar nekakšna serija jugoslovanskih filmov, ki se lotevajo prvih poveljnih let?

Jurjaševič: Po omnibusu mi je bilo jasno tudi to, da me nihče več ne bo kar povabil, naj delam film, vsaj tako ne, kot je znal Bojan Štih, ki je ob taktičnosti, premišljenosti in potrebni kulturno-politični spretnosti vedno iskal tudi nove perspektive. Zgodba o filmu **Ljubezni Blanke Kolak** se je tako začela pred skoraj štirimi leti, pri čemer sem imel neprestano občutek, da producenta ta projekt ne zanima preveč. Bili so pomisleki, da gre za film, ki ne izhaja iz slovenske, marveč jugoslovanske kulturne dediščine, da je precejšen del vlog predviden za igralce iz drugih republik, in še je bilo podobnih očitkov. Včasih se mi je že kar zdelo, da rinem z glavo skozi zid. Dodati pa moram tudi, da

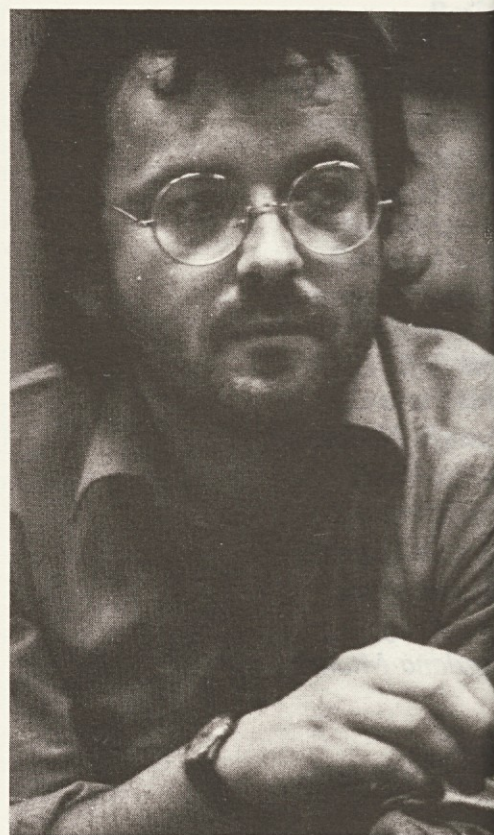


mi ključ, po katerem se oblikuje slovenski filmski program, ni čisto jasen. Morda sem prišel do „pravega“ celovečerca zaradi nekakšne blazne vztrajnosti, ki ti sicer požre ogromno delovne energije in časa. No, po skoraj štirih letih je končno le prišlo do realizacije, v tem času pa je tema filma postala nekako „neaktualna“, saj se je kot nepričakovan plaz usula v jugoslovanske filme zadnjih let. Scenarij Diane Martinc namreč izhaja iz istoimenskega romana vojvodinskega pisatelja Petka Vojniča-Puča, ki obsežno obravnava prav danes filmsko tako „razvpito“ leto 1948. Toda, ko smo snovali film, še ni bilo Kusturice s **Očetom na službenem potovanju**. Popova s filmom **Srečno 1949**, pa še marsikaterega drugega projekta ne. V taki množici podobnih filmov se človek kar ustraši, da ne bi zapadel v kakšno po čudni poti izcimljeno plagiatorstvo.

Ekran: Podobnosti so prav gotovo možne, včasih jih celo marsikdo odkrije prej na račun škodoželjnosti kot pa na rovaš filmskih dejstev. Morda pa velja prej poudariti temeljno razliko, ki tvoj film dela drugačnega od prej poimenvane jugoslovanske serije. Gre namreč za film, ki se ne ukvarja s polpreteklo zgodovino na „neposreden“ način, ampak se poskuša približati času s pomočjo posrednika, ki je fotografija. Ta medij ima še posebej izbrano mesto, saj je tista štitiščna točka, kjer se križata zgodba in zgodovina, intima in družbenopolitično kolesje.

Jurjaševič: Mene je predvsem zanimal človek v določenem času oziroma časovnem razponu, in to človek, ki se ukvarja z ustvarjalno dejavnostjo. Blanka Kolak je fotograf in fotografija je tista, s katero beleži sebe in čas, ob tem pa prav z njeno pomočjo tudi reflektira sebe in čas, v katerem živi. Njene drame se sicer večinoma dogajajo na področju intimnega življenja, toda socialnopolitična dimenzija nikakor ni postavljena v oklepaj. Tista leta je namreč vrel izjemen vrtimec dogodkov, vendar pa nas ni zanimala toliko dokončna analiza tega vrtinca, ampak prej njegovi sunki, ki so v marsičem zaznamovali usode posameznikov.

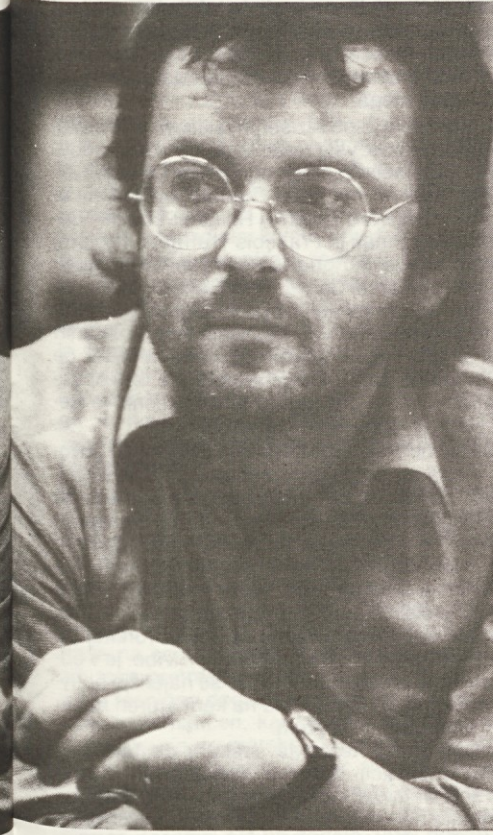
Ekran: Fotografija in fotografiranje imajo v filmu več funkcij. Med drugim je to ustvarjalni



akt, potem dokazno gradivo, celo dejanje, ki sproži cirkusantsko atrakcijo s komičnimi učinki (recimo fotografiranje traktorja kot izbranega objekta poveljne „graditve“); nenazadnje je fotografija dokument polpretekle zgodovine, hkrati pa fenomen, ki je zamrznil drobce intimne zgodbe. Lahko bi celo rekli, da so različne ravni fotografije pravzaprav središče tvojega filma.

Jurjaševič: Menim, da je fotografija v **Ljubeznih Blanke Kolak** bolj ali manj v funkciji zgodbe same. Vsekakor pa je res, da sem fotografijo kot „avtonomen“ pojav skušal predstaviti z več vidikov, tako kot sredstvo, ki „neposredno“ beleži zgodovino, še posebej kot tisti nenavadni mehanizem, ki intimnemu življenju vrača spomin, pa naj bo nostalgia ali pa travmatičen. Priznati moram, da sem pri oblikovanju projekta fotografiji pridal še nekaj drugih razsežnosti, toda v procesu snemanja sem moral zaradi različnih peripetij nekatere razsežnosti „reducirati“. Zdi se mi nesmiselno govoriti o načrtovanih dimenzijah, ki jih film — ne glede na razloge — ne zajema.

Fotografija ima po svoje funkcijo prepoznavanja, tudi kar zadeva lik Blanke Kolak, saj šele v ogledalu in v aparatu v roki najbolj direktno dokumentira in hkrati prepoznavajo svoje žalostne in vesele življenjske trenutke, kakor tudi kar zadeva njena razmerja z moškimi ali moške same, saj jih pravzaprav z razstavo dokončno postavi kot vogalne kamne lastnega življenja oziroma življenjske zgodbe. S fotografskim prepoznavanjem se odvija tudi neka vrsta katarze, saj se s fotografsko podvojitvijo življenje šele dogodi kot zgodba.



Fotografiranje pa je tudi dobesedno Blankin akt, dejanje, ki ga sama določa in nihče drug. Fotografiranje je, preprosto rečeno, njena svoboda, in to tista vrsta svobode, ki te navdaja in razdvaja, ki te obeležuje in odrešuje, ki te potiska v nekaj in iztiska iz nečesa — v Blankinem primeru so to večinoma dramatične situacije. To najbrž velja za vsako ustvarjalno delo, v Blankinem primeru pa še posebej, saj je fotografija specifična oblika ljubezni, ki sega prek tistega, kar v običajnem življenju razumemo pod pojmom ljubezen.

Ekran: Film je sestavljen iz fragmentov, ki zajemajo kar precejšnji časovni razmik. Pri povezovanju teh „odlomkov“ ima zelo pomembno vlogo glas Blanke Kolak. Izvor tega glasu pa je predstavljen šele na koncu filma, na otvoritvi njene fotografske razstave.

Jurjaševič: Film v epizodni obliki uprizarja trideset let življenja Blanke Kolak. Ker nisem delal epopeje, sem moral izumiti nekakšen člen, ki fragmente lepi v celoto. Tako sem se odločil, da bom epizode povezal z off-glasom glavne junakinje. Na koncu filma se izkaže, da je ta glas vezan na intervju, kjer se Blanka Kolak „spominja“ dogodkov iz preteklosti. Ta prijem, ki skriva v sebi določeno presenečenje, se mi je zdel zanimivejši, kot če bi uporabil flash-backe.

Ekran: Film je pravzaprav krog, kjer Blanka zavzem središčno mesto, na krožnicah pa se izmenično pojavljajo štirje moški, ki so v marsičem določili njeno usodo. Kakšno je razmerje med središčem in krožnico oziroma med Blanko in moškimi?



Jurjaševič: Blanka je skoraj skozi ves film zelo pasivna, še posebej znotraj tistega kroga ali mreže, ki ji pravimo življenje. Aktivna je večinoma le, ko fotografira, morda v trenutku, ko skuša do življenja zavzeti distanco. Ker pa je odvisnost od drugih nekaj „nevzdržnega“, je njena podrejenost morala nekje počiti, se razbesniti, pa čeprav je pri tem naletela na novo oviro. Mislim na prizor v Lokovem stanovanju, ko si Blanka skuša enkrat nekaj „vzeti“, pa se tisto ne more zgoditi, saj je Loko homoseksualec. Prizor vsekakor ne meri zgolj na fizično jemanje, ampak želi nakazati Blankino notranjo nujno, da bi končno zavzela aktivno pozicijo do življenja. Film pripoveduje „žalostno“ življenjsko zgodbo, zato sem konec skušal optimistično obarvati. Vendar ne gre za kakšen happy-end, ampak za prepoznanje, srečanje, dotik, ki je bil blokiran trideset let... Dotik med Blanko in Tomom sicer daje nekaj upanja, vendar to ni nekaj dokončnega, ampak le „rahel stik“, saj se Radko Polič in Mira Furlan le dotakneta, zatem pa gresta narazen. V zguljenem besednjaku bi rekli, da gre za konec, ki je odprt.

Ekran: Vsak še tako „avtorski“ film je slej ko prej tudi kolektivno delo. Najprej bi te povprašali o procesu, znotraj katerega se je formirala scenariščna predloga za realizacijo filma.

Jurjaševič: Ko sem prebral roman **Ljubezni Blanke Kolak**, sem kaj kmalu napisal sinopsis. Ob tem sem ugotovil, da so mi pri nadaljnjem delu potrebni sodelavci. Diana Martinc se je tako kot scenariстка vključila že pri razširjeni varianti sinopsisa. V končnem procesu je kot dramaturg sodeloval Jože Dolmark, no, v špiči filma je napisan tudi Živojin Pavlovič, ki je kot nekakšen svetovalec „obdelal“ le tisti del filma, ki se naša na prva poveljna leta.

Ekran: Omenil si že, da te je v času študija filmske režije pritegovalo vprašanje filmske forme, da te je zanimal „abstraktni“ film, ki meji na glasbo in ples. V študijskih filmih si skušal vgraditi glasbeno-plesno razsežnost v fluid filmskih podob, v pripovednem filmu, kot so **Ljubezni Blanke Kolak**, pa je glasba „zahtevala“ drugačno umestitev.

Jurjaševič: Vloga glasbe v filmu je zelo občutljivo vprašanje, še posebej, ko gre za narativni film. Ve se, da glasba zelo podkrepi emocionalni naboj filma, vendar pa ta možnost lahko kaj kmalu zapelje v pretiravanja. Zdi se mi, da smo v filmu glasbi dali ustrezno mesto, čeprav smo bili včasih že na meji „dovoljenega“. Sicer pa je Janez Gregorc svojo nalogo zelo dobro opravil.

Ekran: Imamo filme z glasbo in filme brez glasbe, obstajajo pa samo „eksesni“ primeri filmov, kjer ni filmske slike. Kako sta sodelovala z direktorjem fotografije?

Jurjaševič: Z Zoranom Hochstätterjem sva kar lep čas razmišljala, kako naj zastaviva koncept fotografije. V pogledu gibanja sva film gradila tako, da je kamera na začetku filma kar dinamična, kasneje pa postaja vse bolj statična. Tonalno je začetek filma barvit, pisan, proti koncu filma pa je barvna skala vse bolj „reducirana“. Prepričan pa sem, da je scenografski prijem Nika Matula zadel značilne poteze časa oziroma obdobja, ki se jih film loteva. Prav tako je premišljena tudi scenografija Milene Kumer.

Ekran: V filmu **Ljubezni Blanke Kolak** si se tudi prvič srečal s serijo znanih in več kot profesionalnih igralcev. Ali te je ta skušnja „naučila“ česa novega?

Jurjaševič: Če sem iskren, potem moram reči, da sem pri tem filmu spoznal marsikaj novega. Še posebej me je prijetno presenetilo delo z igralci in angažiranost igralcev, Mire Furlan, Radka Poliča, Mustafa Nadevića, preprosto vseh. Najbrž tudi drži, da so **Ljubezni Blanke Kolak** v marsičem igralški film, vendar ne samo zaradi imen, ampak tudi zaradi izjemne pripravljenosti igralcev, da se intenzivno vključijo v skupno oblikovanje likov.

Ekran: Za konec pa še tvoj pogled na začetek in konec filma, ki ju med drugim povezujejo „posvečeni“ prostori.

Jurjaševič: Prva sekvenca je mišljena kot sanjska. Večinoma se dogaja v cerkvi, tako kot je na koncu filma fotografska razstava postavljena v cerkvene prostore. „Posvečene“ prostore pa nismo vpletli v filmsko scenografijo zaradi kakšnih religioznih razlogov, ampak izrecno na metaforični ravni, ki skuša predvsem potencirati „očiščevalno“ razsežnost filma. Film namreč uprizarja drobce iz življenja Blanke Kolak, zgodbo ženskega „telesa in duše“, zgodbo, v kateri se Blanka iz navnega dekleta formira v zre-

Za Ekran sta se pogovarjala **Stojan Pelko** in **Silvan Furlan**, ki je pogovor pripravil za objavo

SCENARISTIKA DANES

V okviru Ekranovega tedna »Scenaristi« je bila meseca marca organizirana okrogla miza na temo SCENARISTIKA DANES, ki jo je pripravila revija **Ekran** v sodelovanju s **Čankarjevim domom**. V pričujoči številki objavljamo razmišljanja, ki so jih prispevali filmski kritik Zdenko Vrdlovec, režiser in scenarist Gordan Mihić, pisatelji in scenaristi Pavao Pavličić, Marjan Rožanc in Franček Rušter, urednik Ekraa Silvan Furlan.

Naj tako omenim, da me pravzaprav nič ne avtorizira za govor o scenaristiki: nisem niti scenarist niti ne bem scenarijev, sem edino občasni, priložnostni bralec literature o scenaristiki, včasih tudi intervjujev s scenaristi v raznih filmskih revijah, poleg tega sem tudi pisec o filmu. In pri tem poslu sem se že nekajkrat zalotil, da tam, kjer mislim, da govorim o filmu, nemara bolj govorim o scenariju, kar je najbrž treba vzeti kot simptom, ki govori o naravi same filmske kritike. Začel bi pri funkciji scenarija, za katero se zdi, da je ni težko opredeliti. V obliki formule bi se lahko glasila: brez scenarija ni filma, toda sam scenarij pa naj bo dober ali slab, za film ne zadostuje.

To nemara zveni dovolj banalno in samoumevno, vendar ni nujno tako. Ta formula, če jo vzamemo resno, določa scenarij kot nekaj protislovnega ali vsaj paradoksnega: po eni strani je namreč scenarij nekaj, kar je potrebno za film, kolikor ta ne more shajati brez nekega idejnega, tematskega, narativnega izhodišča, po drugi strani — in hkrati — pa je obsojen na to, da ostaja nezadosten in nepopoln, predan filmski realizaciji, v kateri edino obstaja.

Funkcija scenarija bi bila torej prav in zgolj v tem, da je v funkciji realizacije filma, režije. To pomeni, da je scenarij popolnoma podrejen zahtevam režije in v določenih meri tudi producenta, lahko je celo obratno — najprej zahtevam producenta in šele potem režije. K temu — ali pred tem — pa je treba dodati še dramaturške odelke, programske svete, cenzurne komisije ipd., kar je najbrž edina ali vsaj ena redkih skupnih točk zahodne in vzhodne kinematografije.

Skratka, vloga scenarija bi bila ta, da izgine v filmu, če ne izgine že prej. In če je scenarij kot določena forma pripovedi do neke mere podoben romanu ali drami, ga prav ta njegova vloga v kinematografiji od obeh form neskončno oddaljuje. Med scenaristi najbrž ni človeka, ki bi se hotel videti v portretu umetnika, kot je po drugi strani znano, da so se nekateri besedni umetniki grdo opekli pri scenarističnem poslu (vsaj v Hollywoodu: npr. Faulkner in celo Chandler). Zaradi vsega tega je nemara tudi tako malo srečnih scenaristov, kot pravi francoski scenarist Jean Aurel; torej celo v Franciji, kjer so scenaristi vsaj dobro plačani. Tudi naši scenaristi bi lahko to domnevo o nesrečnih scenaristih potrdili ali zanikali, jaz pa bi lahko samo evociral podobo scenarista, kot sem jo videl predstavljeno v dveh filmih: v filmu **Sunset Boulevard** Billyja Wilderja in v **Stanju stvari** Wima Wendersa.

V **Sunset Boulevard** je scenarist, ki ga igra William Holden, res vse prej kot srečen človek: cele dneve piše zgodbe za film, toda nobene se mu ne posreči prodati; tako je obubožan, da ga že preganjajo rubežniki, ki mu hočejo zapleniti edino, kar še ima: avto. No, in prav avto ga na določen način reši: na begu pred njimi se mu namreč pokvari, tako da mora zapeljati na stransko pot in se ustaviti pred mogočno in skrivnostno vilo. Tu ga imajo sprva za pogrebca, ki je prišel po mrtvo opico, in v tej zmoti ga sploh spustijo noter. To je vila nekdanje filmske zvezde Nore Desmond (igra jo Gloria Swanson), ki noro verjame, da je še zmerom slavna in občudovana, Erich von Stroheim pa ji pri tem pomaga. Toda tisto, kar scenarista v tej vili najbolj osupne in fascinira, je to, da spominja takorekoč na faraonsko grobnico, na hišo fantomov, živih mrličev, pa čeprav ni nič drugega kot razkošna vila, ki jo je dala zgraditi zvezda nemega filma, torej filma, ki ga ni več. Toda za Hollywood je to že dovolj, da ga postavi v grobnico. To je hiša simbolno mrtvega, a prav tu najde sce-

narist svoje zatočišče in svojo najboljšo, tj. življenjsko zgodbo. Ker pa se kot nesrečni scenarist, ki bi rad živel od sodobnega Hollywooda, znajde v gradu s fantomi iz Hollywoodske preteklosti, seveda ne more drugače, kot da prične živeti dvojno življenje, se pravi, da prične pisati dva scenarija z dvema ženskama, z eno iz sodobnega in drugo iz starega Hollywooda. Oba scenarija, obe zgodbi z ženskama propadete, zato pa se mu izpolni njegova lastna življenjska zgodba in z njo se mu posreči tudi najboljši scenarij. Ta scenarist je namreč že na začetku filma mrtev in vse to, o čemer govori scenarij filma, pripoveduje njegov zagrobn glas. Sklep se ponuja kar sam od sebe, in sicer v obliki parafrazne neke znane filmske izjave: najboljši scenarist je mrtev scenarist. Takšna je vsaj, kot je videti v tem filmu, usoda scenarista v kinematografiji, ki ji vlada zvezdniški sistem.

V Wendersovem **Stanju stvari** je scenarist epizodist in to spet — dokaj nesrečen. Njegova vloga je najbolj opazna v trenutku krize, tj. tedaj, ko filmski ekipi, ki snema *remake* nekega hollywoodskega filma, zmanjka filmskega traku in je položaj z nadaljnjo usodo filma skrajno negotov in nejasen. In medtem ko se režiser v teh trenutkih skuša reševati s priklicevanjem hollywoodskih duhov (pokriva se s fordovskim klobukom, bere knjigo **The Searchers**, po kateri je John Ford posnel film, evocira Sirkovo **Velikašno obsesijo** itn.), se scenarist znajde v praznem in se zlomi. Videti je tudi, da odnosi med režiserjem in scenaristom niso ravno prijateljski; scenarist se v obupu zateče k računalniku, da bi ugotovil, kakšen film si producent pravzaprav želi. Kasneje zvemo, da je razlog scenaristove krize povezan s skrbjo za denar, ki ga je investiral v film. Scenarist torej nastopa kot napol ilegalni producent, ki je takorekoč sam kupil svoj lastni scenarij, da bi postal scenarist.

Ta dva filma sem omenil tudi zato, ker pripadata dvema različnima sistemoma: prvi je iz hollywoodske „klasične“, drugi pa je izrazit avtorski film. S tem smo tudi pri dveh različnih sistemih scenaristike. Ameriški film nikakor ni film scenaristov, vendar v veliki meri temelji na scenariju. Ta temelj je postavil in ga zahteval studijski sistem, kjer se je odločalo o filmskem podjetju strogo na podlagi scenarija. Od tod veličanska scenaristična produkcija, ki je bila — in najbrž še je — podvržena istemu imperativu kot sama filmska industrija, temelječa na pravilu: dober film je samo tisti film, ki prinese denar. — Mimogrede naj omenim, da znan francoski scenarist Jean-Claude Carrière v zvezi s tem pravi, da ta imperativ ameriškega filmu sicer vsiljuje določeno formo, vendar mu tudi daje njegovo moč. Mi — s tem misli na francoske cineaste — pa nimamo nobenega pravila in ne vemo, kaj je dober film. — Iz tega imperativa, ki ga je skozi vso „klasično“ obdobje Hollywooda, tj. kakšnih 20 let, spremljal še Haysov ideološkomoralni kodeks, so sledila posebna scenaristična pravila in prava scenaristična delitev dela (na mojstre za akcijske prizore, dialogiste, gagmaste itn.): v takih pogojih je bil scenarist lahko največ le dober tehnik ali, če parafraziramo sintagmo „ekonomija pripovedi“ — „ekonom“ naracije. Zato seveda ne preseneča, če je mogoče pisati tudi priročnike za pisanje scenarijev.

V Evropi pa se je zlasti s francosko „avtorsko politiko“ uveljavil drugačen tip scenaristike. „Avtorska politika“ je sicer poudarjala vrednost in prednost režije; čeprav je bila njena pogosta tarča prav t.i. „film scenaristov“, pa scenarija dejansko ni zanikala ali podcenjevala, pač pa si ga je skušala prilastiti z režijo. Bodisi tako, da so si režiserji sami začeli pisati scenarije — to je bilo v „klasičnem“ Hollywoodu nemogoče, danes pa je že manj nemogoče, prav zaradi vpli-

va evropskega filma — ali pa tako, da scenarist tesno sodeluje z režiserjem. S tem je nastal tudi drugačen tip scenarija, bolj odprtega scenarija, ki v večji meri služi filmanju, kot pa se le — to poslužuje njega.

Ta način dela je ob režiserjih uveljavil tudi nekateri scenaristi, vsaj tiste, ki so dalj časa sodelovali z določenimi režiserji: znani so pravi avtorski tandemi, npr. Jean-Claude Carrière in Luis Bunuel, Gerard Brach in Roman Polanski, Suzanne Schiffman in François Truffaut ali še prej Sergio Amidei in Roberto Rossellini ali Jacques Prévert in Marcel Carné. Takih tandemov ameriški film še danes ne pozna; v njegovi zgodovini je tudi nedvomno več neznanih kot pa znanih scenaristov, kljub njihovi neizmerni množici; če se omejimo na t.i. klasično obdobje, bi kot zares veliki imeni pravzaprav lahko omenili le Bena Hechta in Dudleya Nicholasa.

In o kakšnem sistemu scenaristike bi lahko govorili v našem domačem primeru? O hollywoodskem zanesljivo ne. Toda mar to že pomeni, da lahko govorimo o avtorskem? Tega vprašanja seveda ni težko zastaviti, vendar si ne upam in ne znam odgovoriti nanj. Kolikor poznam slovensko kinematografijo, se mi stvari kažejo nekako takole: t.i. avtorske skupine so še vedno le sen ali vsaj nekaj, o čemer se bolj govori kot pa skuša kaj narediti. Kar zadeva npr. Vibo, je v odnosu do scenarija nemara res še najbližje hollywoodskemu modelu, toda na karikaturn način in v karikaturnih pogojih.

Če sprejememo tezo, da scenarij obstaja le v filmski realizaciji, oziroma izhajajoč od realiziranih scenarijev, je mogoče reči, da je pri nas scenaristika bolj stvar ideologije kot pa pripovedne „tehnik“. To je seveda mogoče upravičiti z dejstvom, da nastaja v pogojih socialistične kinematografije, tj. kinematografije socialistične dežele, v kateri je ideologija vredna več kot zlato, zato se tudi ta dežela lahko trese že pred plakatom, medtem ko jo pretresa stoodstona inflacija. In če pravim, da je pri nas scenaristika predvsem stvar ideologije, mislim s tem tudi to, da se sama, tako pri izbiri svojih tem kot pri „tehnik“ njihove obdelave, omejuje z ideološkim obzorjem, kar pomeni, da stavi — kadar sploh skuša kaj tvegati — samo na „držnost“ vsebine; zelo redko se ji posreči vsaj odmik od ideologije. Prav zato zagovarjam hollywoodski princip „tehnik“ scenarija oziroma scenarija kot „tehnik“ oblikovnih prijemov in pravil pripovedi, ki se jim ne odrekajo niti t.i. avtorski scenaristi. „Tehnika“ scenarija, grobo rečeno, pomeni, da ni toliko pomembna sama snov kot pa način, kako je pripovedovana.

Kot primer bi omenil Čapov film **Trenutki odločitve**, ki se ga velja spomniti že zato, ker je v slovenski kinematografiji prvi, ki je v njej prevladujočo tematiko NOB zastavil prav na točki njene slepe pege oziroma na skrajno ranljivem in bolečem mestu narodnega razkola. A kako je to predstavil? Najprej z mitološko intonacijo, ki pravi: „Bilo je neko mesto ... in bila je neka reka, ki je pomenila meje resnice in pravice.“ In potem — predvsem — s prenosom poudarka na moralno dramo, ki je hkrati bolj osebna in bolj obča kot spopad ideologij: protagonist, zdravnik, nosi krivdo za smrt dobrotarice, ki ga je ubil, ko je iz bolnišnice reševal ranjenega ilegalca; dopovedovanje aktivistov, ilegalcev in partizanov, češ kaj bi se mučil, saj je vojna in v njej je treba sovražnike ubijati, mu ne more zmanjšati teže moralnega bremena, ki mu ga lahko odvzame šele oče ubitega dobrotarice, brodnik, potem ko sam pretrpi dramatično moralno preobrazbo, v kateri premaga maščevalni bes s prepoznavanjem kreposti zdravnikove etične drže.

Ta prizor v brodnikovi koči je še danes eden naj-

boljših trenutkov slovenskega filma, in sicer kot redek trenutek suspenza, ki se prevaja z napestostjo oziroma soprisotnostjo dveh prostorov — prostora zla (brodnik namerava ubiti zdravnik) in prostora dobrega (zdravnik pomaga brodnikovi snahi pri porodu). Toda izid je vsaj paradoksen, če že ne subverziven, saj prinese spretnostjo razmerja med krvnikom in žrtvijo. Stvar je namreč v tem, da zdravnik kot potencialna brodnikova žrtev ni tako zelo ogrožen, kot je brodnik, potencialni krvnik, poražen — poražen od dobrega, ki se potrdi v sadizmu. Zdravnik je s svojim humanitarnim dejanjem (pomoč pri porodu) potisnil brodnika v kot, kjer je lahko izbral le med popolno zavrženostjo, bestialnostjo (če bi zdravnika ubil) in človečnostjo. V tem kotu je moral položiti orožje, in ta izročitev puške zdravniku bi lahko veljala tudi za simbolni prenos vloge „krvnika“, kar je veliko bolj „subverzivno“ kot „strašilo sprave“, ki so ga nekateri kritiki videli v svetovnem filmu.

V Chionovi knjigi o scenaristiki, **Napisati scenarij**, je kot njeno izhodišče postavljena ločnica med zgodbo, tj. vsem tem, kar se pripeti v kronološkem redu, in pripovedovanjem, tj. načinom, kako je vse to, kar se pripeti, povedano. Zakaj je to tako pomembno? Najprej zato, ker se pogosto primeri, da se scenarist preveč zanaša na sam dogodek, bodisi zato, ker se mu zdi tako pretresljiv ali osupljiv, bodisi zato, ker se je resnično dogodil, in misli, da je že kot tak dovolj dramatičen, kar pomeni, da mu pozabi dati notranjo dramatsko logiko. Po drugi strani pa se lahko scenarist preveč zanaša na samo naracijo, ki zmoro z določenimi postopki ustvarja gibanje, suspenz, radovednost, emocije tam, kjer se v resnici nič ne dogaja, torej prikriti pomanjkanje zgodbe. Pri gledalcu to pogosto izzove razočarajoče učinke, ki priča, da sama pripoved ne more nadomestiti zgodbe. Nejasno čutimo potrebo, pravi Chion, da se nekaj zares zgodi, čeprav hodimo po vrvicah in trikih čiste naracije.

Omenil bi še Jeana Clauda Carriera, dolgoletnega Bunuelovega scenarista, ki misli, da obstajajo trije globalni načini pripovedovanja zgodbe: po enem scenarist pripoveduje zgodbo, ki jo gledalci sami poznajo; po drugem pripoveduje zgodbo, ki je gledalci ne poznajo (v tem načinu je zajeta vsa tradicija filma s suspensom, tj. filma z eliptično naracijo, ki prikriva osrednje podatke, zavaja, nastavlja pasti, igra na skrivnost ipd.); tretji način pa je ta, da avtor pripoveduje zgodbo, ki je niti sam ne pozna, in to gledalcem, ki je prav tako ne poznajo: to je t.i. film improvizacije, ki skuša med samim snemanjem doseči nekaj, česar niti sam režiser niti scenarist niti igralci ne poznajo vnaprej.

O prvem načinu mislim, da je tisti, ki prevladuje v naši kinematografiji: večina naših filmov nam že dolga leta pripoveduje zgodbe, ki jih vsi še bolj ali manj poznamo, tj. vojne in povojne zgodbe. In namesto da bi se scenaristika vadila v pripovedni „tehnik“ zapeljevanja, prikrivanja, ustvarjanja negotovosti, dvoumnosti, skrivnosti, se izčrpa v variranju bolj ali manj podobnih, vselej pa nesrečnih zgodb iz zgodovine, točneje, travmatične zgodovine. To sicer nujno še ne pomeni, da film zamuja sodobnost, saj travme niso toliko biveše kot še „bivajoče“, gre le za to, kako odkriti „skrivnost naracije“ — pa ne za vrati zgodovine, marveč mimo nje. Navsezadnje že zato, ker v tej deželi živita že dve generaciji, ki nimata nič z zgodovino svojih očetov ali dedov, pač pa jima le-ta celo preprečuje, da bi imeli vsaj nekaj od svoje sodobnosti.

Zdenko Vrdlovec

Vjugoslovanskem filmu je že od vsega začetka dominantna vloga pripadala režiji, če o vlogi producenta niti ne govorim. Seveda ne nastopam proti režiji in ne oporekam, da je režija v filmu nedvomno izjemno pomembna — toda absolutiziranje režije je pripeljalo do tega, da je scenaristika kot poklic prenehala obstajati, s čimer je jugoslovanski film veliko izgubil. Mnogi potencialni pisci scenarijev sploh niso nikoli resno pomislili, da bi se ukvarjali s to dejavnostjo, številni drugi pa so se ji odrekli iz razlogov, ki bi se jih želel tu dotakniti. Predvsem pa gre za to, da scenarist ni bil avtor, kar je pač treba razumeti pogojno, zakaj v resnici je to bil, vendar mu tega niso priznavali, saj je za avtorja — vsaj če govorimo o klasičnem filmu — zmeraj veljal režiser. Zmeraj se je govorilo, da je neki film delo tega ali onega režiserja, scenarista pa kot da ni bilo. To se je dolgo časa očitno dogajalo tudi v svetovnem filmu, tako v poljskem kot v madžarskem, francoskem in ameriškem, da ne omenjam ruskega in angleškega filma. Povsod so scenarij podcenjevali. Potemtakem to ni bila le naša bolezen, ampak je šlo za univerzalno bolezen. Tu namenoma govorim provokativno, da bi na neki način nemara spodbudil diskusijo, kajti z mojimi stališči se veliko ljudi sploh ne strinja. Še zmeraj namreč prevladuje prepričanje, da se vse začne pri režiserju in da se mora pri njem tudi vse končati. Prepričan sem, da to ne drži, vendar ne zato, ker sem sam scenarist, pač pa zato, ker je po mojem skrajnji čas, da se pravi pisatelj (ko pravim pravi pisatelj, mislim na ljudi, ki pišejo knjige), se pravi ljudje, ki znajo pripovedovati zgodbe, prično ukvarjati s pisanjem scenarijev. Ti se seveda s tem ne bodo nikoli pričeli ukvarjati, če ne bomo priznali, da so tudi pisci scenarijev avtorji filma. Ko se bo to zgodilo, ko bo to dejstvo splošno priznano, bo po mojem mnenju filmska umetnost dobila brez dvoma solidnejšo podlago, ki ji sedaj v precejšnji meri manjka, ne le pri nas, ampak tudi v svetu.

Če odmislimo za trenutek jugoslovanski film, kjer nas je resnično malo, in si ogledamo, kako sploh deluje takšna industrija, potem je za primer najbolje vzeti ameriški film. Ta se vsakih deset let skorajda zaduši v pravcatem „kolapsu“, ker se vse suče v istem krogu in ker prične primanjkovati piscev scenarijev. Dejstvo je, da režiser sam ne more „pripovedovati zgodbe“. Lahko si sicer kakšno zamisli in jo zapiše, lahko se celo zgodi, da bo sveža in nova, vendar to ne more trajati dlje časa. Kot dokazuje zgodovina svetovnega filma, gre po tej plati za dokaj efemerne prispevke, vendar ne zato, ker je posredni režija, marveč zato, ker to ni pravo, kontinuirano pisanje, saj se režiserji s tovrstno dejavnostjo praviloma ukvarjajo le občasno in nekako mimogrede.

O jugoslovanski situaciji na tem pdoročju sem le nekaj malega že rekel, vendar se njena katarstrofalna slika v polni meri pokaže šele ob dejstvu, da imamo v Srbiji enega samega profesionalnega scenarista, ki želi od tega živeti, v drugih republikah pa nemara vsega skupaj še enega ali dva. To utegne biti za jugoslovanski film usodno, zakaj scenaj je nedvomno podlaga filma. Brez scenarija filma ne more biti, če pa ni ljudi, ki bi se ukvarjali s pisanjem scenarijev, so posledice dovolj očitne. Tako prihajamo v paradokso situacijo, da se ljudje, ki bi se sicer morali ukvarjati s filmom, ker so pač režiserji in so za to tudi šolani, sami lotevajo pisanja scenarijev. Seveda se lahko zgodi, da takšni ljudje znajo napisati scenarij, toda večinoma tega ne obvladajo, film pa vseeno posnamejo. Tu kajpada ne želim govoriti o proč vrženem denarju, saj nad tem nimam pregleda, kot človek, ki ima rad film, pa bi rad poudaril, da si filmska umetnost

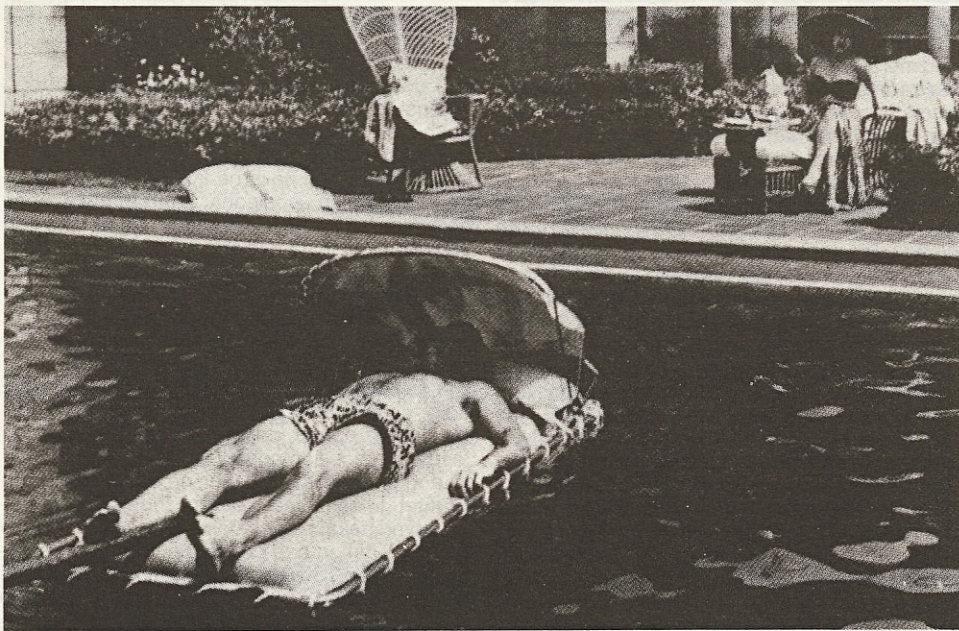
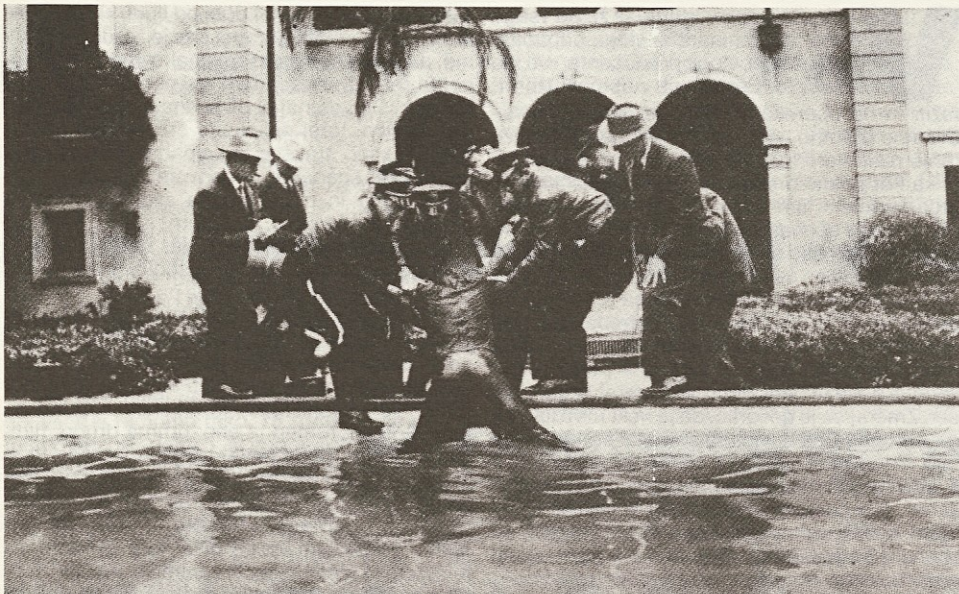
zasluži mnogo več, kot dobi od ljudi, ki bi se morali z njo ukvarjati. Skrajnji čas je že, da se zave-mo, da je scenarij povsem enakovredna komponenta režiji. V zvezi s tem me neprijetno zbode, kadar slišim, da naj bi bil scenarij zgolj „predloga“ za film, torej nekakšno ortopedsko pomagalo. Takšno stališče je kajpada povsem zgrešeno, kajti scenarist je nedvomno eden od avtorjev filma in mora biti na svojem področju povsem avtonomen. Tu nam lahko pomaga vzporednica z gledališčem, kjer že dva tisoč let obstaja avtor dramskega besedila, ki je samostojno nekaj naredil, ne glede na to, da je potem nekdo to igral, nekdo drug režiral, spet drug napravil kostume, sceno itn. Skratka, kako je mogoče, da je na področju gledališča pisec besedila lahko avtor, na področju filma pa to ni mogoče? To je ponižujoče in nikakor ni dobro za film. Gotovo, roman je eno, drama drugo, filmska literatura pa je nekaj tretjega — toda to je stvar svobodne opredelitve, ne vrednostne hierarhije. Saj imam, denimo, rad film in se zato ukvarjam predvsem s filmsko literaturo, vendar sem v preteklosti veliko pisal tudi za radio, za televizijo in gledališče. In zanimivo, povsod sem bil avtor, le pri filmu mi v dvajsetih letih dela ni uspelo, da bi si zagotovil takšen status.

Rad bi povedal še nekaj besed o televiziji, kajti na televiziji obstaja ogromna filmska produkcija. Tako pri nas kot v svetu je čuti pri nekaterih vrhunskih intelektualcih, pisateljih in režiserjih, dokajšnjo averzijo do televizije. Menijo, da je televizija sredstvo za množično poneumljanje, da je za kulturo bolj nevarna kot kar koli drugega, da je nekakšen „poslednji“ izum tehnike, ki ničemur ne koristi itn. Sam sem v nasprotju s tem prepričan, da je na televiziji mogoče narediti podobne reči kot v filmu ali gledališču, če seveda to človek dojame kot možnost, da lahko njegovo stvaritev vidi največje mogoče število ljudi. In če v projekt vložijo vse svoje kreativne sposobnosti, če čuti potrebo, da bi nekaj povedal, in če zna to povedati, se zna zgoditi, da bo televizija odigrala pomembno kulturno vlogo. Naj omenim lasten primer, namreč serijo „Sivi dom“, ki je imela precejšen odmev in je bila tudi pri kritiki dobro sprejeta. Nikakor ne želim govoriti o kvaliteti te serije, pač pa o možnosti, da televizija ustvari nekaj pravokativnega, nekaj, kar bodo ljudje gledali in nad čemer se bodo nemara zamislili. Serija „Sivi dom“, za katero sem napisal scenarij, režiral pa jo je Darko Bajić, govori o mladoletniškem prestopništvu, se pravi o temi, ki ponuja dovolj gradiva, da bi lahko o njej vsaki dve ali tri leta posneli po en film, saj se situacija nenehno spreminja. Ne le razlogi, zaradi katerih mladi zaidejo v prestopništvu, ampak tudi sestava otrok v vzgojnih domovih, način prevzgoje itn. — vse to ponuja toliko možnosti, toliko zgodb o dejanskem življenju, da je skorajda neverjetno, kako malo sta od tega izkoristila film in še zlasti televizija. Z našo serijo smo vsaj deloma izkoristili priložnost in zgodilo se je, če nič drugega, da jo je gledalo veliko ljudi in da je v njih nemara pustila kakšno sled. Kadar se torej televizija loti dejanskega življenja, kadar tisto, o čemer govori, temelji na „neizpodbitnih“ dejstvih in kadar je vse to pregneto s tolikšno umetniško močjo, kolikor je avtorji pač premorejo, bo stvar ljudi brez dvoma „zagrabila“. To pa televiziji omogoča, da se predstavi v drugačni luči, kot jo običajno vidijo njeni nasprotniki, se pravi, da se vendarle izkaže za neko vrsto umetnosti — in to filmske umetnosti, kajti konec koncev govorimo o filmu.

Gordan Mihić

SCENARIJ

Prizori iz filma **Sunset Boulevard**, Billy Wilderja



Rad bi dodal nekaj k temu, o čemer je tu že tekla beseda — tako imenovani krizi scenarija na eni strani in o razmerju med filmom in literaturo na drugi. Menim namreč, da je vzroke za tako imenovano krizo scenarija treba iskati prav v razmerju med filmom in literaturo. Filmski scenarij je po mojem mnenju predvsem zgodba, se pravi tisto, brez česar film ne more shajati. V filmu se nastopajočim osebam mora nekaj zgoditi, nekje se nekaj začne, nato se zadeva razvija in ljudem se nekaj primeri. Vsi smo priče, da se v naših filmih ljudem zelo pogosto nič ne primeri, razlog pa je v tem, da pri nas dogajanje, zgodba ni posebej cenjena. Predvsem ni cenjena v književnosti, podobno pa se ji potem godi tudi v filmu. V naši literaturi se ceni lep stil, stavke, ki jih je mogoče uporabiti kot aforizme, obravnavanje pomembnih zgodovinskih tem, politično provokativnost in podobne reči, obenem pa se prav lahko zgodi v kakem zelo hvaljenem romanu, ki ima, denimo, tristo strani, da bo pisatelj na stopetdeseti strani poslal junaka po cigarete in se ta junak nikoli več ne bo vrnil, ne da bi to pisatelj in bralci sploh opazili — preprosto zato, ker zgodba pač ni cenjena. Lahko rečem, da naši pisatelji kratko malo niso pripravljani — po svoji literarni „vzgoji“, od trenutka, ko začno kot mladi ljudje objavljati svoje prve pesmi v šolskih glasilih — na to, da bi si izmišljali zgodbe, kajti zgodba je nekaj domala obscenega, skorajda sramotnega. Vsi so prepričani, da je zgodbo lahko napisati, da ni težko biti pisatelj, ki piše zgodbe, vendar to ni tisto pravo, zakaj v literaturi se morajo razkriti neke druge „prave“ vrednote. Zato sem prepričan, da ne bomo ravno veliko dosegli zgolj s tem, če bo scenarij užival večji ugled in bodo scenaristi bolj upoštevani. Konec koncev so pri nas pisali scenarije največji pisatelji, pa so vendar iz njih čestokrat nastali slabi filmi. Potemtakem ni rešitev v tem, da se tega posla lotijo pisatelji, kajti pisatelji za to žal preprosto niso „trenirani“. Prav zato je pri nas scenarij prepuščen ljudem, ki so neke vrste „posebneži“. Tako me prav nič ne preseneča, da je, denimo, edini profesionalni scenarist pri nas, za katerega vem, bil prej novinar. Torej ne literat, ne pisatelj, ki je najprej pisal romane in podobne reči. Če smem omeniti svoj primer — sam pišem v glavnem kriminalne romane, ki nikakor ne morejo shajati brez zgodbe. Pisci kriminalk nismo kakšni ortodoksni literati, namreč tiste vrste literati, ki so pri nas posebno cenjeni, po drugi strani pa ni prav nič presenetljivo, da je med našimi scenaristi veliko novinarjev, nekaj režiserjev itn.

To je torej ena plat problema, druga pa je povezana s samim vprašanjem, zakaj naša literatura ne pozna zgodbe. Ne gre le za to, da pisatelji nanjo že od vsega začetka niso pripravljani, da je niso vajeni, pač pa tudi za to, da zgodba v naših razmerh pravzaprav sploh ni mogoča. V razmerah, kjer človek ne upravlja s svojo usodo, ne more priti do situacije, ki bi se razvijala po logiki „zgodbe“, se pravi, da situacije, ko bi se, če nekaj storim, zato potem zgodilo nekaj drugega in od tod naprej nekaj tretjega, četrtega itn. Prav narobe, moja „usoda“ je odvisna od množice povsem iracionalnih dejavnikov, pri čemer imam občutek, da pravzaprav nimam pregleda nad vsem tem, kar določa mojo usodo in na to tudi ne morem vplivati. Človek s takšnim občutkom enostavno ne more pisati zgodb. Ko mu prinesete zgodbo, vam bo rekel: no ja, to je zanimivo, napeto in se lepo bere, vendar ni tisto pravo. Prava resnica je nekje drugje okrog nas, a je ne moremo ujeti.

To bi bila druga plat problema, z njo pa je povezan tudi položaj v naši filmski proizvodnji. Ko je namreč tako, da zgodbe ni, da nič iz ničesar ne sledi, potem je v proizvodnji pogostokrat podobna situacija. Če odmislimo redke izjeme, namreč nikomur v naši kinematografiji ni mar za dobro zgodbo, nihče si ne prizadeva, da bi se dokopal do zgodbe. Se veš, nikogar niti ne zanima, da bi se snemali dobri filmi, pomembno je le, kdo jih bo snemal. Z eno besedo: pomembno je le, kdo bo delal filme, ne pa tudi, kakšni bodo ti filmi. To je nekakšen aksiom, ki velja tudi sicer, saj je podobno z literarnimi nagradami in ne vem s čem še vsem — nagradjuje se človeka, ne pa delo. Pomembno je torej, **kdo** bo kaj napravil — in v skladu s tem niti režiserju ni mar,

ali bo dobil dober scenarij, zakaj pomembno je le, da dobi film, da dobi priložnost, pri čemer je pripravljen posneti film na podlagi „prve strani današnjega Dela“. Če bi mu kdo to ponudil, bi ponudbo sprejel, kajti pomembno je, da snema film. Ljudje, ki odločajo v programskih in filmskih svetih, pa imajo spet druge skrbi, kajti skrbi jih, da se ne bi zmotili, da se jim v program ne bi pritihotal nekdo, ki bi naredil kaj „neprijetnega“, zaradi česar bi potem imeli same probleme. In tako se konec koncev zdi, da scenarij pravzaprav za nikogar ni poseben pomemben, razen seveda za scenarista, toda scenaristi so — kot sem skušal pokazati — tako ali tako „čudaki“ in njihovo mnenje sploh ni pomembno.

Pavao Pavličič

V začetku bi pritrdil aksiomu, da brez dobrega scenarija ni dobrega filma. Z ozirom na to, da sem Slovenec in da hočeš nočeš govorim v slovenskem kontekstu namreč literatura zavzema čisto poseben, filmu skoraj sovražen položaj. Ne samo, da je poglobitveni konstitutivni element slovenskega naroda, saj ta njena empirična naloga še ni od hudega, ampak vsebuje tudi nekakšno sakralno dimenzijo, nekakšno svetopisemsko kategorijo, ki jo je mogoče še najustrezneje ponazoriti z biblijsko Besedo. Dokler pa ima literatura v neki kulturi tako pomemben in tako vseprežemajoč pomen, se v njem okrilju zelo težko uveljavlja umetnost, zlasti pa se težko uveljavljajo druge umetniške zvrsti, še posebej film. Ta sakralna literatura je specifični filmske umetnosti nenaklonjena in Slovencem povzroča težave že na formalni ravni, saj je znotraj nje besedo težko nadomestiti s sliko, stavek s kadrom, poglavje s sekvenco ... Predvsem pa je znotraj nje težko uveljaviti brezpomenskost, ki je pogoj vsake umetnosti, tudi filmske.

Ta oblast literature — o tem le mimogrede — seveda vsiljuje tudi čisto specifično kulturno politiko. Ne glede na to, da je filmska govorica veliko neposrednejša od literarne, Slovenci vlagamo veliko več naporov v to, da bi se uveljavili v svetu prek svoje literature.

Vendar beseda, ki jo tako zelo cenimo, ima — če si dovolim kratek teoretski diskurz — aprioren ideološki predznak. Beseda je zmerom pojem, je zmerom poimenovanje in smisel, pomen, nikoli pa stvar sama. S tem sicer ne mislim reči, da je slika stvar sama, vsekakor pa je avtentičnejša in veliko neposrednejša od besede, ki je vedno že predelana resničnost. Tega se zaveda tudi moderna literatura, ki je usmerjena v razpomenjenje besede in v govorico golega sveta, kajti tudi tisto transcendentno, če je sploh kaj transcendentnega, lahko spregovori samo iz golega sveta in za goli svet. V teh prizadevanjih pa ima slika vsekakor močnejšo startno pozicijo in tudi večjo hipnotično moč.

Res da gledam na film bolj zdaleč, ker sem navsezadnje tudi sam literat, vendar mislim, da me razvoj filma v zadnjih letih v teh mojih trditvah potrjuje. Simbioze med literaturo in filmom je že zdavnaj konec, preminuli pa so tudi tisti sloviti tandemi, ki so jih nekoč tvorili scenaristi in režiserji, denimo Jacques Prévert in Marcel Carné v obdobju francoskega črnega vala, Zavatinini in De Sica v neorealizmu in pozneje še nekaj časa Flaiano in Fellini ... Konec je tudi tistega ameriškega filma, ki se je hranil iz ameriške literature in dramatike, iz Williama Ingea, Padija Chajevskega, Tennessee Williamsa ... Tam od konca šestdesetih let, od francoskega novega vala dalje gre film v smer specifičnega filmskega izraza. Po eni strani v smer poudarjenega avtorstva in prevladujoče vloge režiserja. Vse to pa je davek umetnosti. Z avtorskim filmom se namreč spektakularni svet filma premešča v osebni svet, ki je edino avtentično področje umetnosti.

Če te razvojne filmske trende primerjam s slovenskimi, moram ugotoviti, da se slovenskega filma še niso dotaknili. Na Slovenskem je poglobitveni nosilec filma še vedno literat. Pri katerem koli filmu sem doslej sodeloval, sem bil kot literat — naj mi moji filmski sodelavci tega ne zamerijo — nosilec idejno-estetskega jedra filma. Ko me ljudje sprašujejo, če sem zadovoljen s filmsko uprizoritvijo romana **Ljubezen**, ki jo je naredil Ranfl, jim iskreno odgovarjam, da sem

Prizori iz filma **Sunset Boulevard**, Billy Wilderja



zadovoljen in da je Ranfl svoje delo opravil več kot dobro. Vendar to ne spreminja bistva problema, o katerem govorim. Roman **Ljubezen** je kljub temu moja intima, moj osebni svet, ne pa Ranfl. In to je tisto, zaradi česar slovenski film ni v špici idejno-estetskega dogajanja na Slovenskem, kot sta v špici literatura, glasba in morda še kaka druga umetniška zvrst.

Pri tem pa se tudi slovenska filmska teorija vede literarno, kot samozadostna in samostojna literarna zvrst. Odlikuje se z visoko svetovljansko erudicijo, zlasti v spisih Vrdlovca, Furlana in Žižka, vendar se tekoče slovenske filmske produkcije niti ne dotika. To ji izrekam kot očitok, vendar ji ta očitok izrekam samo zato, ker prav literarni teoriji v razvoju slovenskega filma pripisujem izredno velik pomen. Če namreč slovenski film ni v špici slovenskega duha, mu lahko k temu pomaga samo filmska teorija, vendar ne teorija, ki bo polemizirala samo s teoretskimi izhodišči Bazina, temveč teorija, ki bo spremljala delo Bazina, hkrati pa bo spremljala, oplajala in razvijala tudi domačo produkcijo. Filmski teoriji pa pripisujem še pomembnejšo vlogo. Slovenski film se bo povzdignil v špico slovenskega duha samo v primeru, če bo dosegel idejno-estetsko zrelost, če bo v filmskih vrstah razvil idejno-estetski pluralizem in dinamiko posameznih idejno-estetskih skupin. Samo ta in tako idejno-estetska grupna dinamika bo lahko spremenila tudi način produkcije, za katerega vemo, da danes ne ustreza nikakršni duhovni produkciji. Te in podobne kulturniške birokratizme je mogoče razbiti le z idejno-estetskimi napetostmi in grupno idejno-estetsko dinamiko.

Marjan Rožanc

Preden začnemo pisati scenarij se moramo vprašati ali ta scenarij kdo potrebuje. Kako odgovorimo na to vprašanje? Scenarij potrebuje tisti, ki je direktno odvisen od števila gledalcev, ki bodo gledali film, bodisi da bo z večjim številom gledalcev ali z večjimi prodajami filma več zaslužil, bodisi da bosta oba naštet elementa zagotovila delo za naprej, nesmrtno slavo itd. Ker delajo pri Vibi režiserji po sistemu kolobarjenja, ne glede na rezultate in ker delajo na televiziji predvsem režiserji, ki so tam v službi (tisti, ki imajo že v naprej prednost), lahko rečem, da, kar se potrebnosti scenarija tiče, je pisati scenarij v Sloveniji nekaj nepotrebnega. Razumljivo je, da nepotrebnih stvari nihče pretirano dobro ne plačuje in so tudi drugi pogoji v zvezi s početjem nepotrebnih stvari bolj skromni. Potem pridemo do drugega vprašanja: Bo pri odločitvi, kateri scenarij bo šel v snemanje, odločila kvaliteta? Spet lahko odgovorim: kvaliteta bo odločala samo takrat, kadar bo izbira dovolj široka. Kadar ima gledališče na repertoarju šest predstav na leto, kvaliteta ne more odločati, ker kvaliteta še ne pride na vrsto. Kadar založba tiska samo šest knjig, potem urednik niti svojim prijateljem knjig ne more tiskati. In tu kvaliteta ne igra nobene vloge. Kakšno vlogo naj igra kvaliteta na Vibi, ki snema dva ali tri filme na leto? To, da bi scenarij bil kvaliteten, bi bilo pomembno šele, če bi Viba snemala več kot devet filmov na leto. Se pravi, tudi tistih znamenitih pet filmov, ki jih je Štih dosegel, ne reši problema. To se da razložiti tako (ne vem, če koga zanima, jaz sem to problematiko silno natančno proučeval): prvi trije projekti, ki jih neka hiša dela (torej ne le filmska, lahko tudi založba, gledališče itd.) so vedno narejeni po interesih same hiše — se pravi, da na te projekte vplivajo mizarji, računovodstvo ali pa kakšen genialec iz komercialne, ker reče — s tem projektom bomo

blazno prodajo naredili. Naslednji trije projekti so narejeni pod vplivom genijev iz politike — se pravi iz SZDL, partije in podobnih kriminalnih vplivov. Ko pridemo do šestega projekta naprej dobi to vlogo direktor ali pa umetniški vodja: naslednje tri projekte bodo delali njuni prijatelji. Če si prijatelj, če prideš na vrsto. Moram reči, to ni posebno prijetno. Če pišem zato, ker me je povabil prijatelj, je to zame totalna destimulacija. Zgodilo se mi je, da sem rekel: „Napisal bom rade volje“, nakar nisem mogel napisati. Kakor se čudno sliši, jaz ne pišem za denar, ne pišem za nič drugega, samo za slavo Frančka Rudolfa. In vse druge stvari so popolnoma nevažne.

Mislím, da je scenarij tisti element, ki bi ga bilo v naših razmerah najlažje zagotoviti na dostojni ravni. Mislím, da je dovolj pisatelj, ki bi se pustil naučiti pisati scenarije in ki bi vztrajal dovolj dolgo, da bi bil scenarij napisan. Ni mogoče reči, da bi režiserju v Sloveniji kdaj zagotovili take pogoje za delo, kot jih ima režiser v Ameriki. To se gotovo ne bo zgodilo. Tudi snemalec bo najbrž imel vedno manj traku na razpolago, da ne rečem, da bo tudi kostumograf pa tudi scenograf vedno na nek način prikrajšan. Edino področje, kjer bi se res dalo komponento filma ali pa komponento televizijske drame luksuzno izpeljati je tekst. Edino tu so na razpolago ljudje in edino tu je zadosten denar, da bi se to dalo v redu financirati, v redu organizirati. In ni nobenega racionalnega razloga, da se to ne bi zgodilo. Primerjam zadevo z založbami, nikoli mi ne pride na kraj pameti, da bi se vprašal, če sem jaz dober pisatelj ali nisem dober pisatelj. Če od tridesetih slovenskih založb štiri menijo oz. štirje strici uredniki menijo, da Franček Rudolf mora na vsak način biti na programu, če ne letos, pa naslednje leto, me avtomatično uvrstijo med prvih pet. Tu srečam urednika na cesti in mi reče: „Ti boš pa do marca naslednjega leta napisal roman, jaz ti ga tiskam.“ Rečem mu: „Poslušaj, pa ti pet let govoriš, da jaz nisem pisar.“ In reče: „Saj je vseeno, sem si premislil.“ In to je opravljeno, jaz se ne sprašujem, ali sem jaz pisatelj ali sem pismen ali ne. To je zmenjeno in se tudi ne pogovarjam o honorarju, ker se ni treba. In napišem knjigo, ne da bi imel kakršnokoli pogodbo in ne da bi vedel (no malo se pozanimam ali plača malo bolje ali malo slabše), ampak problem je popolnoma drugačen, kadar se človek pogovarja z neko firmo, ki ga v bistvu ne rabi. Torej, s Štihom so razgovori tekli ure in ure o tem, o čem ne bi pisal. Na drugi strani pa moram zopet poudariti, da tako kot je Urbančič rekel za Makedonce, da niso narod, ker pač niso ekonomsko uspešni in je res, da zaradi tega niso narod, tako Slovenci nismo narod, ker nimamo dobrih filmov in niti dobre televizije ne znamo narediti. Prestrašim se, ko gledam televizijo in vidim, da tam v Zagrebu spravijo skupaj **Vučjak**, ki se da gledati. Tega slovenska televizija ne bi nikoli naredila, zato pa prosim, tu ni naroda, to je katastrofa. In mislim, ne zadostuje smučanje za narod.

Film Slovincem nič ne pomeni, televizija predvaja smučanje ne vem koliko ur na teden in to se zdi vsem čisto normalno. Zdaj se že jaz sprašujem, zakaj je do tega prišlo. In odgovor imam zopet napisan, samo malo dolgovozno je, če nadaljujemo s tem. V nekih določenih letih se je zgodilo, da so Slovenci razvili svoje institucije tako daleč, da so avtorji izgubili identiteto, pa svobodo. Avtor v primeri z veličino pojava, ki se imenuje Viba film, ni nič. Tistih trideset avtorjev je v primerjavi s Štihovo veličino navadna golazen. Ti se ne moreš pogovarjati z nekom, za katerega si ti funkcionalno golazen. Če sem se jaz vsedel s Štihom in rekel: „Gospod Štih, vi pišete strašno zanič članke, ki jih ne morem brati,“ je on rekel: „Vi, Franček Rudolf, vi pa pišete odlič-

ne članke, ki jih jaz vedno preberem.“ Nakar sva eno uro klepetala kot publicist s publicistom in sva bila zelo zadovoljna drug z drugim. Ampak takrat, ko je prišlo do tega, da bi jaz rad svoj scenarij spravil skozi mašinerijo, pa je on rekel: „Katerega od teh osmih nagnusnih režiserjev mi pa predlagate in zakaj?“ Se je vse ustavilo. Problem je v tem, da je treba enostavno razbiti mit obeh velikih organizacij, televizijo je treba razbiti na pet malih (pet producentov, ki bodo delali po svoje), Vibo pa isto. Ne verjamem v to, da nek človek istočasno pripravlja pet filmov kot direktor Vibe in da jih istočasno pet snema. To ni res. Vsak film naj ima svojega producenta, ki naj dela film od začetka do konca in tu odpadejo vsi problemi. Gre za to, da postaviš neko pravilo, da rečeš: „Če je film opravil svoje kulturno poslanstvo in če je prinesel vsaj toliko denarja ali če je dosegel 100.000 gledalcev. Postavimo pač neko pravilo in je stvar opravljena. Če pa ne, pa ne. Potem pa se ne izplača filmov delati. Na ta način, da pa se filmi tako delajo, kot se sedaj, ker scenarij ni potreben, ker režiser ni potreben, ker producent ni potreben — kam to pelje. Edino, kar je v Sloveniji na nek način potrebno in kar funkcionira in kar dela s polno paro, je programski svet. Ljudje, ki si razmnožujejo scenarije na xeroxi in berejo, berejo. Berejo in „govorijo o tem svoje mnenje“ pri tem pa nobeden med njimi ni tak človek, ki bi se sploh kdaj ukvarjal z dramaturgijo. Ne vem, ali je to jasno. Jaz se ukvarjam z dramaturgijo tri do štiri ure na dan — to je tako, kot da igram ping-pong, pol ure igram ping-pong, tri ure pa se ukvarjam z dramaturgijo. To je pri meni klasično, enostavno moram se, če hočem na leto napisati 1000 strani in jih tudi približno toliko prodati, da iztržim pač toliko, da normalno živim. In pravzaprav, moram se zato, ker pišem zelo hitro in če hočem vse to napisati, moram imeti ogromno dramaturgije pripravljene. Sedaj pa bo nenadoma v programskem svetu deset ljudi, o katerih točno vemo, s čim se ukvarjajo, eni pišejo članke, eni so profesorji na AGRFTV, nobeden od njih se ne more tri ure na dan ukvarjati z dramaturgijo — saj sploh ne ve, za kaj se gre. To je nesrečno. Čemu? Ne vem, če bo kaj pomagalo, samo prej kot ta hud problem, ki ga je načel Rožanc, namreč, da so pisatelji pač na nekem piedestalu, na nekem vzvišenem področju neke sakralne umetnosti, bolj tragično je, da so na nekem piedestalu neke sakralizacije ustanove, npr. Viba filma.

Jaz sem Štiha ponudil en krasen scenarij, v katerem sem obravnaval sledeč problem: partija je sklenila zares postati avantgarda, zavestna sila in vsi komunisti so se odločili, da nobened med njimi ne bo več v redni službi, ampak bodo vsi svobodni umetniki, mali obrtniki, kmetje, ker bodo na ta način dosegli, da bodo vsi ostali dobili službo, obenem pa bodo tam, kjer je najbolj potrebno v obrti, kmetijstvu, na področju kulture — lahko prav oni opravljali svoje poslanstvo. Nenadoma dva milijona svobodnih umetnikov. Ta silna družbena sprememba, to vrenje. Štih pa jerekel: Gospod Rudolf, spet me „zajebavate“. Tudi funkcija pisca romana je ravno tako prehodna kot funkcija režiserja. Namreč — jaz scenarije pišem za karkoli — če pišem dramo, napišem najprej scenarij za tisto dramo, za roman ravno tako najprej napišem scenarij. Lahko povem, kako tak scenarij izgleda. Začneš z eno zgodbo, z drugo zgodbo, s tretjo zgodbo. Ko imaš enih šest zgodb po tri tipkane ali pa po eno tipkano, jih med sabo primerjaš in vidiš ali lahko sestaviš neko celoto. Potem moraš pogledati tri ali štiri filozofe, kaj so oni rekli o tem problemu in kombiniraš s tem kar ti čutiš, ker stvar mora biti tvoja osebna, nakar mogoče nastane neka daljša zgodba, ki je pa ne napišeš.

FILMSKA AVANSTURJA

Navadno je ne napišem, ampak jo večkrat govorim ljudem po gostilnah, da mi povedo svoje pripombe, da vidim, če to gre, če jim ugaja. Nakar zberem material na to zgodbo, nakar material zapišem. Material zapišem v enem stavku. En stavek na en list. To nanese 450 strani. Te zgodbe funkcionirajo nekako tako kot kazalo in pride debela knjiga, ki ji jaz rečem scenarij. Ta obdeluje nek kompleks — obdelam npr. neko vprašanje. Če bi to nekdo bral, ne bi vedel za kaj se gre. Lahko bi prelistal naprej in nazaj. Pa dostikrat se tudi jaz potem ne znajdem. Včasih so „zapisane“ slike, včasih pesmice, ogromno je prepisanega materiala, prepisem iz TV dnevnika ali od koder koli, tudi iz obstoječih literarnih del, ker na koncu bo to izginilo. Moram reči, da scenarij, ki ga scenarist da v roke pri filmu je samostojno umetniško delo. Scenarist mora imeti svojo intimno vizijo in mora stvar napisati. To lahko naredi samo pisec in to velik pisec. Režiser, ki si sam piše scenarij je malo nor, ker najbrž te stvari ne bo znal narediti.

Druga stvar, ko jaz tak scenarij dobim v roke in po njem pišem roman, je to popolnoma drugo delo, kot je bilo tisto prej. Kot pisec romana izkoristim recimo 30 % tistega scenarija, ker ga več ne znam izkoristiti. Eno knjigo sem napisal po scenariju iz leta 1965, ko je bil kompletno obdelan material, vendar knjige prej nisem znal napisati. Točno sedemnajst let pozneje sem se naučil, kako bi to napisal in sem iz tistega napisal knjigo. To knjigo sem napisal v štirinajstih dneh in ni bilo težko napisati. Ampak to je popolnoma drug „šport“. Samo zopet se ne strinjam s tov. Mihičem: Ne vem, kaj režiser dela. Tisti, ki ne uničuje scenarista, tisti, ki ne uničuje snemalca, tisti, ki razume vse te ljudi, ki so okoli njega in ki vodi idejo. Bajе Indijci pravijo, da umetnost dela lahko samo bog in to je najbolj logično. In sedaj ta režiser pelje boga skozi montažo in to je njegov opravek. Bolj, ko je ta režiser nasilen, neumen, bolj kot ima neko svoje mnenje — najhujši so tisti režiserji, ki se spopadajo s tekstom — to delajo genialci iz ljubljanske televizije, ker so tam v službi, pa potem mislijo, da morajo delati kot avtor — bo režiser začel pisati, kot da zna pisati, kot da on lahko poseže v tisto, kar si ti napisal, ker sploh ne ve, da tisto, kar si ti napisal, si neke prepisal in potem ne ve, kako si ti to prepisal. Vedno se zgrozim, kadar režiser začne s pisanjem pa reče: „To bi ti lahko drugače napisal, mislim, da bi ti to moral drugače!“ Ali pa reče: „Oprosti, dopisal sem 20 stavkov, saj vem, da ne boš zameril!“ Potem jaz zelo zamerim in rečem: „Oh, ne, saj je že v redu.“

Ampak mislim, da je ves problem, zakaj se mučiš s pisanjem scenarija ali pa z režijo v tem, a igralec igra. Ti v bistvu pripraviš teren, da tisti igralec igra, on je važen, ker meni je všeč dobra vloga. Včeraj sem gledal eno kriminalko — tu je važen „Dustin Hoffman“, ostali mi niso važni. Frajer je fin, lahko fino igra. Meni je všeč, kadar igralec lepo odigra. V bistvu mi je to važno. Če je on lepo odigral, potem sem lepo napisal. Če sem jaz tudi tole režiral, ker včasih režiram tudi radijske igre, nekam nimaš pravega občutka, da je to tudi tako delo kot pisanje, je pa vseeno prijetno, ker tam rečeš: „Tu malo odrežite, tam odrežite,“ in vsak nekaj prispeva. Samo: všeč mi je predvsem tisto, da igralec dobro zaigra, če pa igralec slabo zaigra, potem pa postane jasno, da vse skupaj ni imelo smisla.

Scenarij v širšem pomenu besede je izjemno široko področje, zato bomo skušali nakazati le tri ravni, ki sicer odpirajo ali celo zahtevajo veliko bolj kompleksen pristop, še posebej v primeru slovenskega filma. Najprej se postavlja vprašanje scenarija kot teksta, kot neke čiste forme, ki to pravzaprav nikoli ni, saj ga proces filmske realizacije vedno predela v nekaj drugega, v filmsko govorico, kjer se scenarij večinoma zgubi ali celo „izniči“. O tem vidiku filmskega scenarija je bilo na današnji okrogli mizi že marsikaj povedanega, tako z gledišča, ki brani „absolutno“ avtorstvo scenarista, kot tudi s perspektive, ki ustvarjalni delež scenarista prepoznava v oblikovanju mrež, ki jih bo zasedlo neko drugo, filmsko telo.

To dokaj zapleteno vprašanje, ki pravzaprav naceña problem avtorstva pri filmu, pa se podaljšuje tudi v tisto razsežnost filmskega sistema, ki je proizvodnja kot slojevit mehanizem oziroma „kruta“ ali kar „umazana“ filmska praksa. Znotraj tega sistema scenarij večinoma predstavlja tisti segment, ki bi ga še posebej v primeru slovenskega filma lahko označili z besedo „mentalna mašinerija“. Ne toliko zato, ker je slovenski film po neki tradiciji zavezan literaturi (kar samo po sebi ni nič narobe), niti ne toliko zato, ker se pri nas skuša uveljaviti trend, kjer filmski režiser zavzema celoten ali kar precejšen del scenaristične funkcije, ampak zato, ker se v tem segmentu kinematografskega aparata prepoznavata tisto migetajočo luč „umetniške svobode“, ki je sicer pri filmu kot posebni obliki kulturne industrije kar v precejšnji meri „ugonobljena“. Na Slovenskem tako na nek način živi prepiranje, da filmsko ustvarjalnost „blokirajo“ tiste instance, ki so pravzaprav pogoj vsake razvite nacionalne ali državne kinematografije, da ne bi pri tem omenjali strogega režima „kласičnega hollywoodskega studijskega sistema“, ki naj bi bil zgodovinsko in geo-politično že kar preveč oddaljen, skoraj neuporaben in celo „tuj“. Te instance, če odštejemo režijo kot srž ustvarjalnega filmskega procesa, ki je lahko „odrešilna“ ali „pogubna“ za scenarij kot filmski pred-tekst, pa so: proizvodni načini, ekonomija, ideologija in ne nazadnje kulturna politika. Ta bežen prelet nad scenarijem kot pro-filmsko formo in scenarijem kot segmentom kompleksnega filmskega proizvodnega procesa nas tako pripelje do vprašanja, kako organizirati scenarij, v našem primeru nacionane, slovenske kinematografije, ki bo učinkovit, dinamičen, odprt za različne proizvodne strategije in estetsko-umetniške programe... Kar zadeva samo filmsko proizvodnjo gre torej za scenarij, ki upošteva tisto notranjo dinamiko, ko ne samo neka „standardizirana“ scenaristična praksa narekuje proizvodni način, ampak tudi različne proizvodne strategije diferencirajo scenaristično „mašinerijo“.

Sicer pa najbrž drži, da ne obstaja nek „posvečen“ model, izviren ali prevzet od drugod, po katerem bi bilo mogoče dokončno in maksimalno učinkovito organizirati slovensko filmsko proizvodnjo oziroma kinematografsko infrastrukturo v najširšem pomenu besede. Dodajmo samo, da ne le velike, ampak tudi male nacionalne kinematografije poznajo in uveljavljajo divergentne proizvodne načine, kar pogojuje nastajanje različnih filmskih poetik. Če poenostavimo, zgodovina filma namreč le ni zgodovina različnih filmskih „stilov“, ampak je med drugim tudi zgodovina različnih proizvodnih načinov oziroma kinematografskih sistemov. Zaradi zapletenosti filmskega proizvodnega procesa (tehnika, kolektivno delo, ekonomski dejavniki, ...) so se proizvodni načini v zgodovini filma zelo počasi razvijali. Če se spomnimo samo hollywoodske-

ga studijskega sistema in njegovih pomanjšanjih in prirejenih variant v evropskih kinematografijah. Toda po drugi svetovni vojni so se na tem področju stvari v marsičem dinamizirale, kar je med drugim povezano z razvojem filmske tehnike ter ne nazadnje spremenje socialne funkcije filma, saj sta si bolj privilegirano mesto izbrala tako televizija kot tudi „rock“ kultura. Omenjeni dejavniki so na nek način kar zahtevali, da se je oblikovala drugačna organiziranost proizvodnje in predvsem veliko bolj elastični proizvodni načini. Te spremembe so deloma opazne tudi v slovenski kinematografiji tja od šestdesetih let, vendar pa so bile bolj „usodno“ zavezane zahtevam po drugačni filmski estetiki, recimo „avtorskem filmu“, ali pa so se dogajale kot ekscesne oblike — primer je recimo prevec Francija Slaka **Krizno obdobje**, pa potem film Filipa Robarja **Ovni in mamuti** in ne nazadnje **Usodni telefon** Damjana Kozoleta. Da ne bo pomote, ne gre nam za kakšno kritiško ali estetsko sodbo o slovenskem filmu, ampak morda le za nekaj opazk o organiziranosti slovenske kinematografije, kar pa ostaja predvsem strokovnjakom (ekonomistom, sociologom in organizatorjem), da analitično preučijo, bolj dinamični kulturni-politiki na področju filma pa, da zariše bolj elastično in celovito organiziranost slovenske filmske proizvodnje, ki pa še zdaleč ni nujno, da je organizirana zgolj znotraj ene producerske hiše. Ob idejah o avtorskih skupinah, ki so v našem filmskem prostoru prisotne že vrsto let, vendar pa se zaradi različnih razlogov nikakor ne morejo preizkusiti in preveriti, se postavlja tudi vprašanje o oblikovanju posameznih „studijev“, ki bi se intenzivno ukvarjali s proizvodnjo določene filmske zvrsti, recimo animiranega filma, ta vrsta filmske ustvarjalnosti ne zahteva samo specifično obliko scenarija, ampak tudi specifično dolgoročno „scenaristično“ organizacijsko perspektivo.

S temi skromnimi opazkami skušamo opozoriti le, da je vprašanje scenarija kot „čiste“ forme v marsičem povezano s „scenarijem“ neke kinematografije, v našem primeru slovenske.

Silvan Furlan

POGLEDI NA VPRAŠANJE O FILMSKEM SCENARIJU

Za izhodišče našega razmišljanja o scenariju vzemimo uvod v zbornik **Problemi teorije filmskega dela (Problemy teorii dzieła filmowego)**. Wrocław, 1985), v katerem urednik Jan Trzynałowski opozarja na pomenljivo dejstvo, da se teoretična misel o filmu (ne glede na že dosežene rezultate) še vedno vrti okrog centralnega vprašanja o bistvu te umetnosti. Trzynałowski razmišlja dalje. V metodiki znanstvenih raziskav je veljavna naslednja trditev: če se kakšna veda vztrajno sprašuje o tem, kaj pravzaprav je, lahko pomeni dvojje — ali se tista veda še ni dokopala do lastne znanstvene metode ali pa je dosedanja znanstvena metoda (ali metode) že tako zrela, da si lahko dovoli metodološko razkošje in išče formule povsem filozofskega značaja. Jasno je, da je vprašanje o bistvu kakršnega pojavnosti tudi vprašanje o metodi spoznavanja taistega pojavnosti. Vprašanje o raziskovalni metodi pa bo ostalo brez odgovora, če temeljne determinante raziskovanega objekta ne bodo formulirane. Takšni napor na našem področju so namenjeni sistematiziranju t.i. „filmskega jezika“. Težava s filmskim jezikom pa je ta, da je že koncept sam obremenjen z lingvističnimi pravili, ki niso uporabna pri interpretaciji slikovne sekvence. Vendar pa naj pri tem ne bi šlo za iskanje analogij z jezikom, temveč za iskanje takšnih pravil za obvladovanje različnih tipov filma, kot jih ima npr. splošno jezikoslovje v odnosu do posameznih jezikov. V tem primeru bi imel termin „jezik“ v veliki meri metaforičen pomen ali pa bi bil preprosto *sui-generis* hipostaza.

Namen tega spisa ni problematiziranje filmskih teorij, ki so si zmeraj prizadevale kar najbolj razložiti svoj predmet in so ga morale zato vedno znova definirati. V luči problematičnosti medija samega si želimo nekoliko približati vprašanje scenarija oz. pripraviti vsaj skromen pogled v to, kako se filmska teorija loteva problematike scenarija.

Problem scenarija, ki na literarnen način govori o bodoči vizualni umetnosti, je vse prej kot preprost. Zdi se namreč, da se „resna“ filmska teorija s problemom scenarija ne ukvarja, in sicer niti takrat ne, kadar so njene metode zelo blizu lingvističnim. Ali scenarij sega že na področje bodoče filmske umetnine (ki je predmet raziskave)? Je že sam po sebi umetniško delo ali samo načrt, tehnična skica, idejni osnutek? — Ali so ta vprašanja sploh pomembna? Če niso, o čem je torej treba razpravljati? Problem scenarija se podobno kot pri filmu postavlja že na začetku samega, pri opredelitvi. Definicija scenarija se giblje med dvema skrajnostima. Po prvi je scenarij literarna osnova filma, po drugi samo tehnična predloga za snemanje filma. Po prvi vsebuje že vse bistvene umetniške in idejne značilnosti bodočega filma, po drugi le osnovno zgodbo in tehnični načrt.

Pomagajmo si spet s poljskim teoretikom, tokrat z Bolesławom W. Lewickim, ki je svojo knjigo o scenariju naslovil **Scenarij, literarni program filmske strukture (Scenariusz, Literacki program struktury filmowej)** (Łódź, 1970). Lewicki se skuša zapletenemu problemu scenarija približati s pomočjo situacije iz Fellinijevega filma **Osem in pol**. V njej ekipa čaka na snemanje, vse je pripravljeno, le režiser še nima scenarija, ideje ne more in ne more najti in pri vsem tem je kaj malo važen angažirani scenarist, ki postopa med nestrpno ekipo. Kdo je odločilnega pomena, se sprašuje Lewicki: tisti, ki je napisal, ali tisti, ki pretvarja? To vprašanje pa ne rešuje problema scenarija kot literarnega dela ali kot z besedami zapisane anticipacije ekranizacije. Prevladuje pogled na scenarij kot na eno od ustvarjalnih faz pred nastankom filmskega dela. Z drugega konca prihaja oznaka scenarija kot specifične literarne zvrsti, specifične zato, ker literarna oblika sama še ne zagotavlja umetniške samostojnosti.

Kdo je torej scenarist — nadaljuje Lewicki. Ali je to znani literat, ki mu ta zvrst na obrobju literature ponuja dodatni zaslužek? Poklicni scenarist, strokovnjak za filmsko dramaturgijo? Je samo dobavitelj idej ali hoče biti tudi soavtor filma? Je bolj literarni ali bolj filmski človek? Kakšne so psihološke meje njegove avtorske zavesti? Ta na videz smešna vprašanja dejansko določajo meje, v katerih se giblje problem scenarija in scenarista.

Zdaj pa že prihajamo do svojevrstnega paradoksa, ki priča o ne(samo)zadostnosti scenarija. Na vprašanje o scenariju je mogoče odgovoriti samo s filmom, torej samo z realiziranim scenarijem.

Lewicki navaja dve filmski metodi, ki sta se izoblikovali v zgodovini filma. Prva registrira, druga animira. Prva zrcali zunanji svet v kolikor mogoče nepopačeni obliki, druga pa s pomočjo svojega medija ustvarja svojevrstne znakovne in simbolne strukture; prva je epska, druga dinamična. Ustvarjalca prve sta Griffith in Pudovkin, ustvarjalca druge — Eisenstein, Orson Welles, Resnais.

Navedimo na tem mestu za ilustracijo nekaj citatov. „Kolikor bolj je scenarij s filmskega vidika popoln, toliko več možnosti ima njegov avtor, da bo na platnu videl takšne slike, kot si jih je bil zamislil,“ meni Pudovkin.¹ Za razliko od njega Eisenstein trdi: „Scenarij je šifra, ki pomaga stanje duha nekega temperamenta posredovati drugemu temperamentu... Scenarij je nekakšen stenografski zapis določenega emocionalnega vzburjenja, tejnja realizirati to vzburjenje v množici filmskih elementov.“ „Osnovna naloga scenarija je izraziti tisto, kar zahteva od gledalca določeno psihično stanje in razpoloženje, namen in razlog tistega, kar mora gledalec šele doživeti...“ „V bistvu je scenarij neformiran material, samo ena od faz v strukturi materiala.“²

Vsaka od navedenih metod zahteva drugačen filmski postopek in vsaka drugače jemlje fazo scenarija.

Na scenarij, ki je v idealnem smislu literarni program filmske strukture, se pravi, da svojo jezikovno strukturo pretaplja v drugačno, avdiovizualno, torej filmsko strukturo, je mogoče gledati še drugače. V t.i. fabulativni kinematografiji predstavljajo t.i. avtorski (Bergman, Antonioni, Kurosawa, Fellini, Konwicki) ali polavtorski film (Resnais, Bresson, Richardson, Wajda) le majhen del produkcije. Prav tako manjši del produkcije ekranizira pomembna dela iz svetovne književnosti, ki gotovo predstavljajo nekakšen scenaristični panteon. Večji del gre za produkte zabavne industrije. In prav v tej zvrsti kinematografije scenarij šteje največ in je najbolj pomemben, hkrati pa ima izrazito konfekcijski značaj in nima nobene „literarne“ vrednosti. Primerjati ga je mogoče z dobičkanosno piéce bien faite, ki je na skrajnem robu dramske literature.

Zdi se, da je scenarij ujet v množico paradoksov. Kot faza v nastanku filma, kot predpriprava stoji na meji med literaturo in filmom. Vendar se ne more določno uveljaviti ne v eni ne v drugi umetnosti. Kolikor izrazitejša avtorska osebnost je režiser, toliko manj je scenarij pomemben in obvezujoč — vsaj videti je tako. V produkciji pa je nujen, saj se z njim vse začneja. Tam, kjer je — zaradi zahtev producenta — še posebej nujen in kjer mora biti predvsem „dobro skrojen“ praviloma nima umetniške cene.

Lewicki odkriva še en paradoks. To, kar bo nastalo kot samostojna, v svoji obliki neponovljiva filmska struktura, se mora najprej pojaviti v obliki napisanega načrta. Način pisave je sposoben iz literature, čeprav ne gre ne za roman ne za dramo. To besedilo lahko režiserja inspirira, če se mu zdi, da je mogoče literarne figure ustrezno vizualizirati; lahko pa ga besedilo ne obvezuje v ničemer — če vidi v njem le ekstrakt fabule. Scenarij je lahko napisan v obliki drame z nekoliko natančnejšimi didaskalijami, lahko je napisan kar najbolj vizualno (Resnais — **Lani v Marienbadi**). V vsakem primeru mora spoštovati določene medije slikovne intencionalnosti. V literaturi besedne realizacije vplivajo na bralčevo domišljijo. V scenariju morajo ostati odprte za delovanje režiserja, snemalca, igralcev. Določnost filmske slike narekuje ekran, ne pa sprejemnikova domišljija.

Kaj mora torej scenarist dati režiserju? Idejo in smer dejanja, odgovarja Lewicki, dramaturško konstrukcijo, psihološko skico likov. Pa še dialoge in didaskalije kot v dram — to je vse. Formalne rešitve so stvar režiserja. Ta omejuje ni slabost literarne pozicije scenarija. Nasprotno, v njej je njegova moč. Dovolj je, če se spomnimo literarne oblike Shakespeareovih del. To so bili scenariji v zelo dobesedno razumljenem pomenu besede. Objektivni zakon scenarija ni v vizualni zgovornosti, ampak v samoomejevanju.

Mimogrede omenimo, kako s splošno veljavno krilatico o Shakespeareovih dramah kot scenarijih obračuna Jean Mitry, ki trdi, da je pri Shakespeareu vizualno v besedi, da je slika odvisna od verbalnega izraza. Dober film pripoveduje s sliko, v njem je pripovedovanje odvisno od vizualnega izraza. Zato je Shakespeare po Mitryju prav tako malo „filmičen“ kot npr. Racine ali Ajshil.

Kako je problem scenarija precej zapleten in kompleksen, dokazuje tudi knjiga Douglasa Garretta Winstona, katere naslov **The Screenplay as Literature**, 1973) obeta svojsko in decidirano interpretacijo scenarija. Žal pa se že po nekaj poglavjih pokaže, da naslov ni ravno najustrežnejši. Winston namreč izhaja iz prepričanja, da je filmski medij z razvojem umetniškega izraza in s spreminjanjem odnosa do realnosti tesno sledil razvoju modernega romana. Nekateri filmi takšnih avtorjev, kot so Bergman, Fellini, Resnais, Godard, Antonioni, so nanj delovali s tako močjo in celovitostjo, kakršno je dotlej pripisoval samo literaturi. Vendar Winston ne skuša dokazati, da je lahko scenarij enakovredna literarna zvrst, kot bi lahko sodili po naslovu, pač pa skuša dokazati, da obstajajo filmi, ki jih je mogoče obravnavati tako „resno“ kakor pomembna književna dela. Tovrstne filme pripisuje predvsem evropski kinematografiji. Da je evropski film bolj „umetniški“, dokazuje po njegovem tudi večje število književnikov (Prévert, Cocteau, M. Duras, Sartre, Robbe-Grillet), ki so se brez sramu ukvarjali s filmom, medtem ko je bilo slavnim ameriškim pisateljem (Fitzgerald, Faulkner) pisanje za film bolj postranski užitek in zaslužek.

Preobrat v filmski umetnosti, ki se je zgodil nekako po drugi svetovni vojni, ko se je film prenehal enačiti z bulvarskim gledališčem in ni več služil zgolj zabavi, ampak se je lotil tudi čisto resnih umetniških in življenjskih tém, je nekako zaznamoval Astrucov program „kamere-peresa“. Po Astrucu lahko film pričara katerokoli plast realnosti. Pri tem je zanimiva predvsem filmska pisava. Zato pa ni mogoče delati razlik med tistim, ki se je nečesa domislil, in tistim, ki je to zapisal. Kinematografija lahko izdelava filme, ki bodo po globini in pomenu enakovredni Faulknerjevemu in Malrauxovim romanom, Sartrovim in Camusovim esejem. Vendar mora biti za to izpolnjen pomemben pogoj: izginiti mora razlika med scenarijem in režiserjem, kajti režija ne sme biti več ilustracija ali prikaz prizorov, ampak mora biti pisava, rokopis, avtorsko dejanje. Ali si lahko mislimo Faulknerjev roman, ki ga ni napisal Faulkner? Avtor filma piše s kamero kot pisatelj s peresom. Zato je treba ukiniti razliko med režiserjem

in scenaristom v prid kompletnega avtonomnega avtorja.

Ker vse nove in pomembne smeri v umetnosti praviloma nastajajo kot ugovor ali reakcija na razmere — v povojnem filmu kot reakcija na hollywoodsko industrijo zabave — je to do neke mere značilno tudi za scenarij. Francoski novovalovci so se v filmih norčevali iz hollywoodske "dobro narejene", a površne in prazne filmske zgodbe. Ne glede na to, ali je scenarij natančno obdelana filmska zgodba ali le grobo ogrodje zanjo, pa Winston svoje zanimanje za scenarij utemeljuje s preprosto, a upravičeno mislijo. Prepričan je namreč, da film ne more biti boljši od ideje, iz katere se je rodil. Drugi razlog pa je, da poznavanje scenarija, ki končuje prvo fazo nastajanja filma, pomaga razumeti pomen, ki ga imata za film naslednji dve fazi: režija in montaža. Tega pomena se samo z ogledom filma ni mogoče zavedati v polni meri. Čeprav obstajajo popularnejši pogledi, ki razumejo film kot izključno vizualno umetnost, pa Winston trdi, da bi bila velika napaka, če bi zanikali njegove literarne aspekte pri filmu. Prav takšna napaka, kot če bi film obravnavali samo po njegovi „zapisani“ plati.

S trditvijo, da je film dosegel nivo literature, želi Winston v resnici dokazati, da je filmska umetnost po resnosti in globini postala enakovredna drugim umetniškim vrstam. Nemajhno zaslugo pri tem ma prva faza v procesu nastajanja filma. Ta baza pa ni pomembna le zato, ker se v njej film „piše“, ampak predvsem zato, ker se v njej film „premišljuje“. Pri tem „premišleku“ je za filme, ki jih Winston uvršča med umetniška dela, odločilnega pomena njihov odnos do stvarnosti. V tem se ta dela tudi razlikujejo od filmov zlate dobe Hollywooda, ki so se predvsem ukvarjali z „miti“.

Winston v knjigi o „scenariju kot literaturi“ podaja nekaj osnovnih informacij o filmskem jeziku in razloži nekatere ključne pojme iz normative filmske dramaturgije.

Ko Winston skuša analizirati odnos do stvarnosti, kakršnega razvijejo posamezne filmske smeri, pa ne podaja analize scenarija, ampak vsebinsko, idejno, deloma tudi oblikovno in celo sociološko analizo filma. Scenarij mu samo pripomore k večji preciznosti in k natančnejši obnovi fabule. Ob posameznih smereh ali avtorjih podaja le nekatere posebnosti njihovih scednarjev (oz. filmov). Tako na primer ugotavlja, da klasični ameriški scenarij temelji na konfliktu, ki ga je mogoče vizualno izraziti. Notranji konflikt se odraža v izbiri ali odločitvi, ki jo mora opraviti protagonist, zunanji konflikt pa je v tesni zvezi z vladajočim moralnim kodeksom in črno-belo delitvijo junakov. Tako imenovano analitično strukturo ameriških hollywoodskih filmov je po Winstonu zamajal Orson Welles z dvema filmskima prijemoma: s „plan-sekvenco“, ki predpostavlja drugačen odnos do časa oz. trajanja kot „dramatična“ montaža simultanih akcij, in z globinsko fotografijo oz. simultanostjo planov, ki predpostavljajo drugačen odnos do prostora. Po Wellesu se je poleg montažnega pristopa k filmski naraciji začel tudi t.i. „prostorski“ pristop. Filmsko sredstvo je torej vplivalo na misel — in obratno seveda.

V Evropi, na katero je Welles nedvomno močno vplival, postane odločilni dejavnik odnos do stvarnosti. Smer v italijanskem povojnem filmu se celo imenuje neorealizem. Njen poglavitni scenarist Cesare Zavattini poziva režiserje, naj nehalo izdelovati zgodbe, ampak naj snovi svojih filmov poiščejo na ulici. Najpreprostejše situacije in preprosti ljudje — originali naj bodo snov filma. Winston ugotavlja podobnost med Zolajevimi programi, ki jih postavlja pred naturalistično literaturo, in Zavattinijevimi in Barbarovimi zahtevami neorealističnemu filmu. Razlika je samo v jasni socialni in celo razredni osveščenosti neorealistov.

Naslednje poglavje je nameneno Bressonovemu **Dnevniku vaškega župnika** oz. filmski adaptaciji Bernanosovega romana. Med scenaristi velja mnenje, da je mnogo lažje adaptirati drugorazredno literaturo, do katere ni treba imeti spoštljivega odnosa in ki v ničemer ne obvezuje. V pomembnih literarnih delih, meni Winston, ni mogoče ločiti tistega, kar avtor opisuje, od besed, ki jih pri tem uporablja. Nevarna pa je tudi prevelika konkretizacija. Zato se npr. ni posrečila Viscontijeva adaptacija Camusovega **Tujca**.

Bresson je z **Dnevnikom vaškega župnika** naredil film, ki je enakovreden literarni predlogi, zato pa je prekršil celo vrsto filmskih „pravil“, med drugim tudi tisto, osnovno pravilo, ki odsvetuje podvajanje slike in besedila. Ne glede na to, kako ocenjujemo Bressonov film, ki je po Bazinovih besedah rezultat dialektičnega razmerja med filmom in literaturo, pa je njegova svojevrstna kvaliteta v tem, da razume literaturo in film kot zaveznika.

Bergman, čigar **Divje jagode** Winston natančno analizira v naslednjem poglavju, meni, da film nima ničesar skupnega z literaturo in da je z njo v konfliktu. Vendar pa za Bergmana velja, da se bolj kot večina režiserjev opira na literaturo in da je le malokateri tako naklonjen književni tradiciji svoje domovine. Winston najbrž ni prvi, ki je **Divje jagode** poimenoval **Sanjska igra**. In vendar Bergman trdi, da je scenarij povsem neustrezen medij, da v njem ni mogoče naznačiti vizualnih kvalitet filma, ritmov in pulsacij, odtenkov in senc, da je, skratka, zelo nepopolna tehnična osnova za film, koristen pa je, ker pomeni prvo dokazovanje vrednosti idej za bodoči film.

V naslednjih poglavjih Winston piše o „toku zavesti“ v romanu in filmu, o

eksistencializmu in anti-junaku oz. o t.i. črnem filmu (Godardova **Do zadnjega diha** in **Mali vojak**). O Fellinijevi aplikaciji psihoanalize oz. psihoanalitične tehnike na film (**Osem in pol, Julietta in duhovi**), o Antonioniiju in njegovih scenarijih brez trdne zgodbe in o newyorški šoli underground filma (Warhol, Morrissey). Rdeča nit teh analiz je pri Winstonu odnos avtorjev in njihovih filmov do realnosti. Zraven navaja tudi nekatere misli režiserjev o scenariju. Ne glede na Winstonu je mogoče sklepati: bolj je odnos filmskih avtorjev do realnosti zapleten, kompleksen, večplasten, zakrit ali paradoksalen, manj ga je mogoče zadovoljivo in celovito zajeti ali označiti že v scenariju.

Winston pravi na koncu, da so obravnavani filmi po kompleksnosti in subtilnosti blizu pomembnim literarnim delom. Filmski proces, ki ga sestavljajo tri faze: pisanje, režija in montaža, je v pomembnih filmih vse bolj stvar ene same osebnosti — režiserja. Sodobni film, ki je veliko jemal iz romana ter s svojimi sredstvi razvijal številne njegove elemente, je izrazilo spreminjal svoj odnos do realnosti: od dogodka z ulice do metafizične kategorije, ki jo je mogoče pokazati samo indirektno. Obliko scenarija narekuje režiserjev odnos do realnosti in seveda tudi njegov odnos do ustvarjalnega procesa. Scenarist sodobnega filma bi se moral zavedati, meni Winston, da je scenarij samo začetna faza in da zato sam po sebi še ne sme biti popolna umetnina. Scenarist mora predvsem domisliti idejo filma, akcijo, strukturo, notranjo logiko, like in dialog ter se tako vključiti v proces nastajanja filmske umetnine.

Eno najstarejših in najznamenitejših, seveda povsem normativnih in čisto pragmatičnih del, ki se ukvarjajo s scenarijem. **The Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting** (1947) avtorja Johna Howarda Lawsons, pa scenarij čisto neposredno povezuje s filmskim načinom pripovedovanja oz. s filmskimi sredstvi. Kajti moč filma je po Lawsonu v kontrastu oz. razponu med psihološko intimnostjo, ki jo omogoča veliki plan, in velikimi premiki ljudi in dogodkov, ki jih daje splošni plan. Zvok in montaža pomagata pripovedovati zgodbo. Glasba podčrta posamezne prizore in krepi emocionalni naboj. Bistvo filma je namreč zgodba, ki temelji na konfliktu. Vendar, nenehno poudarja Lawson, film zgodbe ne pripoveduje, ampak jo prikazuje. Zakone filmske zgodbe Lawson povezuje s klasičnimi dramaturškimi zahtevami po dramatičnem, po karakterju in dejaju, obenem pa jih povezuje tudi s filmsko tehniko. Vendar pri tem poudarja, da se je film navezoval na dramo oz. gledališče samo v začetni fazi, potem pa je zelo hitro doumel, da mu je mnogo bližji roman. Vprašanje razmerja med filmom in romanom je med teoretični in praktični — najbrž zaradi konkretnosti — deležno velikega zanimanja. To vprašanje se navadno oddaljuje od scenarija, saj primerja roman in film, ne pa roman in scenarij. Zajema pa zelo široko problematiko. Najprej gre za prenos romana na film. Za ta namen je treba roman pririditi zakonitostim filmske dramaturgije. Vladimir Petrič v knjigi **Čarobni ekran** (1962) v poglavju **Film in roman** navaja mnenje Renéja Claira, da je film po strukturi soroden gledališču, po formi pa romanu. Ker se dramska struktura scenarija praviloma razlikuje od epske strukture romana, se pojavi cela vrsta problemov: nujna selektivnost pri prenosu v filmski medij in z njo v zvezi vprašanje zvestobe, in sicer literarni predlogi ali filmskemu mediju. Petrič daje prednost filmu, ki mora sicer ostati zvest ideji, likom in atmosferi romana, pri načinu izražanja pa mora biti svoboden.

Medtem ko je Winston dokazoval umetniško vrednost filma s tem, da je doživljanje kinematografske predstave primerjal z vtisi in doživetji, ki jih nudi branje romana, pa Petrič meni, da sta si sodobni film in sodobna literatura močno podobna, saj ne prikazujeta več življenja in dogajanja v njem mehanično, pač pa prodirata v bistvo, v notranjost človekove zavesti, v misel in filozofijo.

George Bluestone, avtor knjige **Novels into Film** (1961), proces pretvarjanja romana v filmsko delo duhovito imenuje alkimija. Po njegovem namreč filmar sploh ne adaptira romana, ampak nekakšno parafrazo romana, materiala, ki ga le-ta ponuja. Adaptator ne črpa iz organske zgradbe romana, katerega jezik je nedeljiv od teme, ampak iz likov in dogodkov, ki živijo nekakšno samostojno življenje. Zato kvaliteta filma in romana, iz katerega film črpa, nimata nobene nujne zveze. Film celo mora biti nekakšna destrukcija romana, kajti ekranizirani roman mora nujno imeti drugačno umetniško entiteto kot roman, na podlagi katerega je nastal. O grobi snovi, ki dobi tematsko in izpovedno strukturo šele z izborom oblike oz. vrsti, v kateri jo bo umetnik izrazil, govori tudi znameniti madžarski teoretik Béla Balász je tudi sicer zagovornik tiste smeri, ki v scenariju ne vidi samo tehničnega pripomočka, ampak samostojno literarno umetniško vrsto, ki je „vredna pesnikovega peresa ter je brez pridržkov lahko objavljena kot čtivo v knjižni obliki.“ Samo vprašanje časa je, kdaj bo ta teza splošno priznana. Skepsa teoretikov, ki scenariju nočejo priznati samostojne umetniške vrednosti, razlaga Balász z mladostjo vrsti, ki je samo še celo kakšnih dvajset let mlajša od filma. Tezo utemeljuje tudi s svojevrstnim paradoksom: „Scenarij je takrat postal literarna vrsta, ko se je film osvobodil realnosti,“ oz. ko je nehal prikazovati na način drame ali romana.³

Zelo celovito se problema odnosa med romanom in njegovemu filmsko adaptaciji loteva poljski avtor Wladyslaw Orłowski v študiji **Iz knjige na ekran (Z ksiazki na ekran)**, (1974). V uvodu razgrinja celo paleto mnenj o primernosti in neprimernosti filmskih oz. televizijskih adaptacij književnih del. Seveda se ta problem zastavlja v glavnem takrat, kadar gre za adaptacijo zelo znanih ali klasičnih del. Problem je še posebej pereč v klasični domovini, kjer so ljudje najbolj obremenjeni s književnim izvirnikom. Možni so seveda najrazličnejši aspekti. Sociologija kulture na primer vidi v literaturi na filmu kot mediju masovne komunikacije prikrajšanje literature okusu in potrebam množic — torej določeno „vulgarizacijo“ književnosti. Na drugi strani pa npr. André Bazin vidi v literaturi ne sicer zagotovila, ampak možnost za napredek v razvoju filmske umetnosti. V določenem smislu se Bazin celo zavzema za zvestobo literarni predlogi, šaj je roman oblika, ki je bolj razvita, ki je obsegla višji kulturni nivo in ki bolje oblikuje like. Verjame tudi, da je zvestoba predlogi in filmarjevo

samostojnost mogoče uskladiti. Iz dejstva, da film ekranizira predvsem realistično literaturo, redkeje pa sodobni roman, ki je nastal prav pod vplivom filma, sklepa Bazin, da film caplja kakšnih petdeset let za literaturo.

Orlowski natančno primerja literarno delo in „predstavo“ (gledališko in filmsko). Izhajajoč iz osnovne razlike, da literatura sporoča bralcu v obliki jezikovnih znakov, film pa gledalcu s pomočjo slike oz. zaporedja slik, ki jih spremlja zvok, poskuša osvetliti poseben položaj, kakršnega imata med literarnimi zvrstmi drama in scenarij, ki sama po sebi še nista zadostna, saj se v polni meri realizirata šele z inscenacijo. Ko primerja besedo in sliko, navaja številne zadrege filma, posebej kadar gre npr. za prikazovanje notranjega doživljanja junakov ali njihovega miselnega toka itd. Dotakne se tudi problema fabule v obliki zvrsteh, problema reprodukcije, subjektivnosti in objektivnosti pripovedovalca, problema časa, prostora, opisov in dialoga itd.

Po dokaj natančni teoretični predstavitvi pglavlnih značilnosti obeh medijev Orlowski s povsem praktičnega vidika obravnava scenarij adaptacije. Scenarij je namreč samo eden od elementov adaptacije, njeno izhodišče, ki se bo verificiralo šele z dokončanim filmskim delom. Na zgledu odlomka iz nezahtevnega realističnega romana (Unilowski: **Skupna soba**) pokaže, da mehanično prevajanje besede v sliko ni možno zaradi različne strukture in snovi, ki jo imata na razpolago ustvarjalca v vsakem od obeh medijev. Dobeseden prenos je nemogoč in absurd.

Za prenos so pomembni naslednji elementi: filmski plan, ki ustreza opisu kraja dogajanja v romanu, igralci in njihova igra, ki ustrezajo likom iz romana, dialog, akustični efekti, ki lahko nadomestijo nekatere informacije, pripomorejo k polnosti zvočne podobe in včasih ustvarjajo tudi vzdusje, ki je v romanu opisano z literarnimi sredstvi. „Neprevedljiva“ mesta je treba obravnavati posebej, jih morda prestaviti iz enega sredstva v drugo (npr. iz opisa v dialog ipd.) ali jih preprosto izpustiti, kajti adaptacija je v veliki meri selekcija, ki jo poleg vsebinskih razlogov narekuje tudi že čisto banalen razlog — omejen čas filmske predstave.

Osnovno razliko med literarnim delom in nanj optim scenarijem Orlowski takole opredeljuje: literarno delo se obrača neposredno na bralca in prebuja njegovo domišljijo, ki oprta na besede — ustvarja ustrezne podobe: neprecizne, meglene in neenotne. Scenarij pa je namenjen skupini ljudi, ki bo posnela film. Besede scenarija prebuja njihovo domišljijo s pomočjo konkretnih podob, ki bodo vidne na ekranu, pomagajo izraziti njegovo vsebino. Scenarij mora upoštevati vse elemente, iz katerih bo nastal film: besedne, nebesedne, scenografske rešitve, osvetlitev, glasbo in akustične efekte itd. Igralec mora v scenariju najti literarni material, ki mu bo omogočil uporabo vseh sredstev igralske ekspresije. Ta literarni material (v smislu zakonov in literarnih kvalitet) pa mora biti drugačen od književnega dela, namenjenega bralcu. Konstruirati mora podobe, v katerih bo igralec kot eden gibljivih elementov odkrival svoj izraz. Ob vprašanju zvestobe filma literarni predlogi Orlowski problematizira zahtevnejšo in težje preverljivo zvestobo „duhu“ romana. Seveda tudi tukaj — kot v primeru adaptacije — ni mogoče dati konkretnih receptov. B. W. Lewicki v poglavju **Zveze med literaturo in filmom** — iz knjige **Scenarij, literarni program filmske strukture**, ki smo jo citirali na začetku — trdi, da sta knjiga in ekran skoraj enakopravna posrednika književne kulture: knjiga je bolj subtilna in osebna, ekran pa je emocionalno močnejši in lahko zajame neprimerno širši krog ljudi.

V zvezi z zvestobo duhu romana omenimo še mnenje Jeana Mitryja (**Estetika i psihologija filma**, IV. Beograd, 1972). Mitry pravi, da je takšna zvestoba nemogoča, če ni zvestobe besedilu, saj je duh izključno v besedilu. V nasprotju z Balázsem je Mitry prepričan, da umetniškega dela ni mogoče reducirati na grobo snov — stvarnost, ker gre v njem zmeraj za posredovano, interpretirano stvarnost, ki ji tudi forma daje smisel. Zunaj te forme ostaja samo „sujet“.

Zastranitev od scenarija k razmerju med literaturo in filmom se nam je vsilila nekako sama po sebi. Videti je namreč, da teoretike in praktike ta problem vznemirja veliko bolj kot scenarij sam, čeprav je ta v primeru adaptacije še pomembnejši, saj domala vsi, ki se s tem problemom ukvarjajo, menijo, da je mehanični prenos nemogoč ali slab, scenarij pa mora vsaj označiti razlike oz. napovedati pot iz literature v film.

Kako kompleksen, težko rešljiv in mnogoznačen je problem scenarija, dokazuje tudi zajetna zbornika pod naslovom **Filmski scenarij u teoriji i praksi I., II** (Beograd, 1978, 1983). Najbrž bi lahko le o malokateri stvari zbrali toliko bolj ali manj podobnih, različnih in nasprotujočih si mnenj, kakor jih na temo scenarija vsebujeta oba zbornika. Prva značilnost izbranih odlomkov — skoraj sto dvajsetih avtorjev, bolj ali manj proslavljenih teoretikov in praktikov — je prav neverjetna raznolikost. Druga značilnost pa je nekakšno redkobesednost — ne le, ker so izbrani odlomki kratki, ampak zato, ker avtorji v večini formulirajo svoje razumevanje scenarija v nekaj stavkih ali kvečjemu na nekaj straneh, pa naj gre za definicijo scenarija ali za odnos do njegove funkcionalnosti, umetniškosti, smiselnosti itd.

Njihova naslednja skupna značilnost je v tem, da so estetske in teoretične postavke zmeraj formulirane v luči scenariistične prakse. Ali, drugače

rečeno: skoraj nemogoče je govoriti o scenariju, ne da bi kratki govorili tudi o filmu, oz. o že realiziranem scenariju ali vsaj o procesu njegove realizacije. Scenarij se namreč tudi kot predmet obravnave zelo hitro izmakne ali se pokaže kot nezadosten. To ali ono tezo je treba dokazati s filmom, z režiserjevim razumevanjem stvari, njegovim načinom dela ipd.

Na vprašanje, kaj je scenarij, je mogoče odgovoriti s celo vrsto mnenj, pa čeprav se mnogi avtorji izognejo neposrednemu odgovoru.

„Scenarij je v bistvu neformiran material, samo ena od faz v strukturi materiala,“ pravi S. Eisenstein.

„Filmski scenarij je film sam, napisan na način, ki ustreza potrebam filma. Režiserjev vodič. Pravzaprav je to knjiga slik, ki jih je treba prenesti na celuloidni trak,“ piše John Paddy Carstairs.

„Scenarij je sistem filmskih prizorov in idej, s katerimi pisec omogoča nastanek dela v obliki filmske umetnine. To, da so besede edino izrazno sredstvo scenarija, ne pomeni, da je v njih tudi njegovo bistvo. Besede so prej pomanjkljivost scenarija,“ „Scenarij je načrt bodočega filma,“ misli Osip Brik.

„Scenarij je mogoče definirati kot sistematičen in urejen poskus, predvideti bodoči film v vseh njegovih posameznostih...“ „Jasno je, da ima scenarij predvsem praktičen pomen,“ trdi Umberto Barbaro.

„Scenarij je režija s sredstvi filmske dramaturgije, film je dramaturgija s sredstvi režije. V režiserjevem scenariju se očitno kaže zveza med literarnostjo in filmskostjo, ki si ne nasprotujeta, ampak druga drugo odkrivata,“ ugotavlja S. I. Frejlich.

Tem definicijam, ki govorijo afirmativno o vlogi scenarija v procesu nastajanja filma, je mogoče postaviti nasproti pojmovanja o scenariju kot samo tehničnem pripomočku in njegovi osnovni nalogi v službi ekranu (L. Kozlov); scenariju odrekajo vsako literarno vrednost in zahtevajo, naj scenarist efektno opiše bodoče prizore (L. Herman). Značilne so tudi trditve, kako absurdno je misliti, da dober scenarij zagotavlja že tudi dober film, saj vsebine scenarija ni mogoče ločiti od filmske oblike (L. Chiarini). M. I. Rom piše o dveh vrstah scenarija, o suhem, tehničnem sistemu navodil ali tako imenovanem „profesionalnem“ scenariju in o njegovem nasprotju — tako imenovanem „emocionalnem“ scenariju. Oba tipa pa se zavedata, da scenarij ni poglavitni, temveč je poglavitna njegova realizacija.

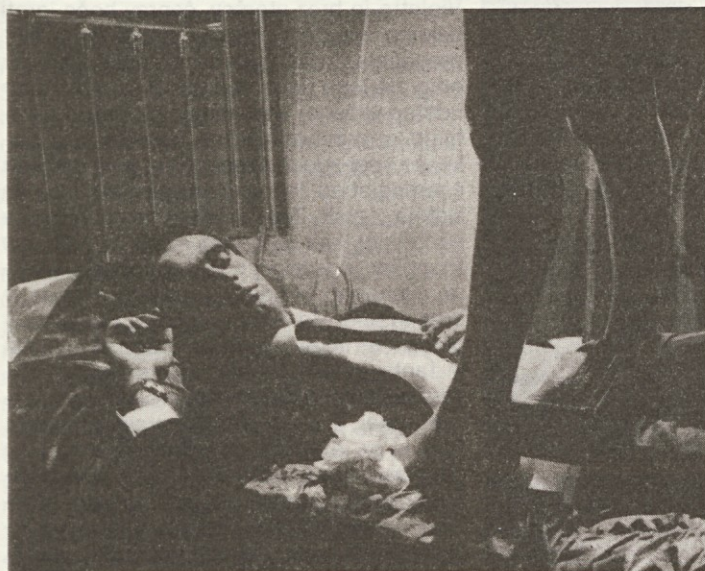
Lahko bi rekli, da je pojmovanje scenarija zelo mnogovrstno in da se tudi ta mnogovrstnost nenehno modificira. Odvisna je od ustvarjalčevega zornega ali „poklicnega“ kota (režiser gleda nanj drugače kot producent ali scenarist), od stopnje razvitosti filmskih sredstev („Prva filmska generacija je bila generacija producentov, druga režiserjev, tretja scenaristov,“ pravi J. Renoir), od splošnih razmer v kulturni politiki (ko so razmere zaostrene, je scenarij pomembnejši, takrat postane predmet ideoloških manipulacij, vse močnejše cenzure itd.), od zvrsti (dokumentarec ne more imeti tako trdnega scenarija kakor igrani film), ne nazadnje tudi od žanra (hitcockovska kriminalka je zahtevala natančen, do zadnje podrobnosti premišljen scenarij) — če navedemo le nekaj elementov, ki vplivajo na pojmovanje scenarija.

Prav tako bi lahko rekli, da ima vsaka izrazita režiserska osebnost svojstven odnos do scenarija. V večini primerov ga pripravljajo skrbno in s skupino sodelavcev, čeprav se npr. Fellini v določeni fazi tudi oddalji od njega, da ga scenarij ne bi omejeval; Antonioni si dovoljuje improvizacije, Godard piše scenarij sproti, Bergman pa negoduje, ker mu literarna oz. besedna oblika scenarija ne omogoča natančnega zapisa filma.

K temu je mogoče dodati tudi producerski ali komercialni vidik, ki pravi, da je bolje motiti se na papirju kakor na filmu. Obstaja tudi skrajno scenariistični vidik, ki zahteva samo korekten prenos scenarija na ekran in po katerem je režiser izrazito odvečen in moteč dejavnik, „parazit, ki se vmešava“ (T. Southern), kajti njegovo dejansko funkcijo — poznavanje tehničnih elementov — je prevzel direktor fotografije. Poznamo bolj optimistične scenariste, ki verjamejo, da tisto, kar je nastalo v pravem ustvarjalnem navdihu, pride tudi neokrnjeno na ekran (Ch. Spaak).

Drugi del zbornika **Filmski scenarij u teoriji i praksi**, v katerem so zbrana mnenja jugoslovanskih avtorjev, odpira poleg že omenjenih problemov definicije scenarija še nekatere nove vidike. Zgodnejši teksti govorijo o težavah mlade kinematografije, ki poskuša črpati iz že preverjene, predvsem sovjetske prakse — ta zahteva predvsem dober „literarni“ scenarij — a se pri tem srečuje s celo vrsto problemov. Premagati mora ne le nasprotja med literaturo in filmom, ampak tudi med pisci in režiserji, doseči obrtno dognanost, ki so jo dežele s kinematografsko tradicijo že zdavnaj dosegle, in vedno na novo dokazovati svoje umetniške ambicije. Videti je, da so avtorji v začetnem obdobju našega filma motili predvsem dramaturški štabi, ki so imeli prej arbitrarno kot svetovalsko vlogo. Režiser Branko Bauer jim je brez olepšav pripisal oblastniško pozicijo v filmski proizvodnji ter jih označil za škodljive in birokratske.

Tudi pri nas so se izoblikovali različni režiserski pogledi na scenarij. Živojin Pavlović zanika (1958) splošno veljavno mnenje, da je za dober film potreben dober scenarij. Za množico dobrih filmov je bil scenarij samo spodbuda in inspiracija. Problem filma ni v scenariju, ampak v kreativni sposobnosti umetnika in v njegovem poznavanju umetnosti, ki jo ustvar-



Prizora iz filma *Giulietta in duhovi*, Federica Fellinija

OPOMBE

- 1 **Filmski scenarior u teoriji i praksi**, I. Beograd, 1978, str. 19.
- 2 *Ibid.*, str. 35.
- 3 Béla Balász, **Filmska kultura**, Ljubljana, 1966, str. 305.

LITERATURA

- Problemy teorii dzela filmowego, ur. Jan Trzynałowski, Wrocław, 1985
 Bolesław W. Lewicki, **Scenariusz. Literacki program struktury filmowej**, Łódź, 1970
 Władysław Orlowski, **Z książki na ekran**, Łódź, 1974
 George Bluestone, **Novels into Film**, Los Angeles, 1961
 Douglas G. Winston, **The Screenplay as Literature**, New Jersey, 1973
 Béla Balász, **Filmska kultura**, Ljubljana, 1966
 Geoffrey Wagner, **The Novel and the Cinema**, New Jersey, 1975
 Filmski scenarior u teoriji i praksi, ur. Petrit Imami, Beograd, 1978, 1983
 Vladimir Petric, **Carobni ekran**, Beograd, 1962
 Vladimir Petric, **Uvodenje u film**, Beograd, 1968
 Branko Belan, **Scenarij što i kako**, Zagreb, 1960
 Jean Mitry, **Estetika in psihologija filma IV**, Beograd, 1972
 Umberto Barbaro, **Film i marksistični doprinos umetnosti**, Beograd, 1972
 André Bazin, **Šta je film? II**, Beograd, 1967
 Scenaristi, ur. Aleksander Zorn, Ljubljana, 1979
 John Howard Lawson, **Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting**, New York, 1949
 V. Pudovkin, **Scenarior i knjiga snimanja**, Beograd, 1949
 Marek Hendrykowski, **Slowo w filmie**, Warszawa, 1982

ja. Igor Pretnar pa je npr. menil, da bi moral režiser sam čim manj sodelovati pri nastajanju scenarija, zato da bi ohranil kritično distanco in da ne bi prehitro izčrpal svojega ustvarjalnega potenciala.

Pojavlja se tudi problem avtorstva, kajti vse pogostejše se scenarija loteva skupina avtorjev, to pa vodi scenarij stran od velikih pisateljskih osebnosti in ga peha v anonimnost, kjer je težje doseči umetniško potrditev.

Bežen pogled v teorijo scenarija je kljub delnemu izboru razpoložljive literature najbrž dovolj zgovoren. Najprej govori o problematičnosti scenarija samega, tega „hibridnega“, lažnoliterarnega žanra, kakor ga je duhovito označil A. Zorn v uvodu v knjižno zbirko **Scenaristi** (Ljubljana, 1979). Potem govori tudi o problematičnosti teorij samih. Najbrž scenarija ni mogoče preprosto in nedvoumno definirati, ker je nekakšen mejni fenomen. S sredstvi ene umetnosti — literature poskuša predvideti drugo — film. Sam po sebi pa je nekaj nezadostnega. Naj bo literarno še tako kvalitetno in samostojno delo, zmeraj vsebuje potencialni film. Ko pa je film že posnet, ga je težko ločiti od njegove filmske podobe. Filmska teorija ga je sicer uspešno umestila v dovolj raztegljivo definicijo ene od faz v nastajanju filma — bolj ali manj umetniške, bolj ali manj tehnične, bolj ali manj pomembne. Vendar je ta teorija v večini primerov pragmatična. Nastala je zato, da bi razložila ali uzakonila določen praktični postopek pri ustvarjanju filma. Zato ta teorija zmeraj pokriva en sam zorni kot ter jo je mogoče spodbiti, a spet ne toliko z drugo teorijo kakor z drugo prakso.

Druga naloga te teorije je v tem, da poskuša dokazati umetniško vrednost scenarija in s tem tudi oz. predvsem umetniško vrednost filma. Film kot množični medij in proizvod filmske industrije se namreč zmeraj giblje v tistih „neprijetnih“ vodah med tehnično obrtjo in industrijo množične zabave, ko mora svoje umetniške ambicije zmeraj znova opravičevati in utemeljevati. Pod pritiskom visokih stroškov in nujnosti komercialnega uspeha se ambicioznejši film že od vsega začetka zateka po pomoč k umetniško trdni in nesporni zvrsti k literaturi. Ta naj bi bila nekakšen vir in hkrati zagotovilo njegove umetniške vrednosti. Zato je za mnoge teoretike vprašanje odnosa med literaturo in filmom, ki je prav tako sporen in nerazčiščen, zanimivejše od scenarija samega. Tudi tu je teorija scenarija pisana v luči prakse ali filmskih privržencev ter govori praviloma v prid filmu.

Če govorimo o normativni filmski dramaturgiji, je scenarij samo variacija določenih dramaturških pravil, ki jih je v dvatisočletni lastni zgodovini razvila dramatika. Seveda so ta pravila določena tudi s tehničnimi zmogljivostmi filma in s posebnostmi njegove percepcije, vendar so sorodnosti z dramo in romanom kljub temu nesporne.

Če smo v uvodu zapisali, da si filmska teorija prizadeva zmerom znova definirati predmet svoje raziskave — film in njegov jezik, bi zdaj lahko končali z mislijo, da scenarij doživlja vedno nove definicije in razlage, pač v skladu z razvojem in s smermi filmske prakse. Dejstvo je, da se filmska teorija le redko ukvarja s scenarijem, ampak ga raje prepušča praksi, kakor da je samo njena stvar. Vendar brez scenarija, ki se „izgubi“ v filmu, taistega filma sploh ne bi bilo. V scenariju lahko iščemo navdih, zametek ideje in sloga, predpostavko jezika, s katerim bo film kasneje povedal, zakaj je sploh nastal. Tudi če scenarij zanika vse veljavne teze o scenariju ali če ga sploh ni, priča to o bodočem filmu. Ne nazadnje obstaja še čisto banalen razlog producerske narave, ki v večini primerov odloča o nastanku filma na podlagi scenarija.

Zdi se, da je problem scenarija bolj stvar preprirov med pisci, režiserji in producenti kakor pa zares problem kreativnega dejanja, da je bolj predmet publicistike kakor znanstvene teorije. Zdi se, kot da je nezadosten sam zase in za resno teoretično raziskavo. Izognile so se mu npr. tudi strukturalistične analize, ki so se filma lotevale z metodami, prevzetimi iz lingvistike.

Vendar se po vsem povedanem zdi, da bi se teorija scenariju lahko približala prav pri njegovih „pomanjkljivostih“, to je tam, kjer je okrnjen in nezadosten. Zanimiva se zdi misel nekaterih teoretikov, da je prednost scenarija prav v njegovih omejenostih. Preučevanje jezika, ki ne pove nič drugega kakor to, kar se bo kasneje videlo in slišalo, a mora hkrati s tem povedati vse, bi zagotovo prineslo zanimive ugotovitve vsaj z vidika semantike, če ne tudi stilistike. Najbrž se prav v strogih mejah, ki jih ta lažno literarna zvrst postavlja sama sebi, v njeni izključni funkcionalnosti in v njeni pokorni službi drugi umetniški zvrsti, v njeni skromni avtorski in umetniški poziciji ... skriva tudi njena največja teoretična zanimivost in privlačnost.

Darja Dominkuš

EDOUARD NIERMANS



Letnik 1943. Televizijski, gledališki in filmski igralec, filmski bolj kot statist (Fellini, Visconti, Ferreri). Asistent režije in izvajalec različnih tehničnih poslov pri filmu. Za TV je realiziral dva krimiča, leta 1976 je posnel kratki film **La syncope** (predvajan v Cannesu), 1978, pa prvi celovečerec **Anthraxite** (nagrajen v Locarnu in Taormini).

Sam meni, da so njegove prave cinfefilske reference šestletno gledanje filmov, in to po štiri na dan. **Angleški prah** (Poussière d'ange) 1987, je njegov drugi celovečerec. Je neke vrste triler. Francoska produkcija, toda ne Melvillove, Chabrolove ali Truffautove vrste. Ima več ameriške trdote, a premalo verjeten scenarij, da bi lahko zdržal primerjavo s hollywoodskimi detektivskimi prigodami. Nekaj vmesnega med celinama torej. Doma mu je mogoče še najbližji Jean-Jacques Beineix z **Divo**.

Film pripoveduje inšpektor Simon Blount (Bernard Giraudeau), ki v prvi sekvenci opisuje sebe in ženo, medtem ko čakata na vlak: našteva oblačila, ki so, kot je iz najbolj možno približanega kadra tudi očitno, kupljena v boljših trgovinah, čevlji celo v Italiji. Skratka, on je ves lep, umit in počesan, ob njem je žena, ki bo, kot pravi njegov subjektivni glas, ko bosta stopila na vlak, takoj načrtovala še enega otroka, ki bo okrepil njuno srečo. „Toda ni bilo vselej tako,“ pravi. In že smo v klasični formi spominjanja, ki se je v detektivki po navadi kar dobro obnesla. In tudi tu. Simon je v drugi sekvenci mnogo boljši, torej ne več tako lep in poširkan. Predvsem pa se zbudi z dvomom, da teden, ki ga čaka, niti zdaleč ne bo najlepši teden njegovega življenja. Kot prvo dobi poročilo o ropu, kot drugo truplo, kot tretje, ki zasenči oboje, pa mu uide žena. Pa še hči se vrača s smučanja. Nobenega primera ne reši. Rop in truplo sicer dobita svoj smisel na koncu zapletov, a žena ga, kot pravega inšpektorja, preganja povsod, kamor gre. Povabi jo na večerjo, ki naj bi bila — po ženinih predstavah — prijateljska in poslovilna. A naredi škandal. Zaprejo ga sicer zaradi nasilja v drugem lokalu (nekje se je pač moral stresti), a za zaporniške rešetke, kamor so ga ponoči pripeljali, ima ključe kar sam (uspešen trik, še posebej, ker gledalec še ne ve natančno, kdo je Simon). Od tam mora takoj na delovne obveznosti — pregledovati, kdo krade v supermarketu. Violetta (Fanny Bastien) ima v supermarketu piknik oziroma večerjo in prenočišče. Mlada, angelska, nedolžna, predvsem pa potrpežljiva poslušalka Simonovih obupavanj, ki so zdaj še hujša, saj so ga pomotoma zaklenili v supermarket, zaradi česar še hčere, ki ga čaka na postaji, ne more odpeljati domov. Lepa Violetta se mu zlaže (gledalec tega sicer ne ve), da je to njeno taborjenje zgolj stava, nato se mu zlaže, da dela v prirodoslovnem muzeju, sicer pa sploh ne govori veliko o sebi, ker govori predvsem Simon o svojih domačih težavah. Vozita se cele noči po mestu, ona postane njegov katalizator, vsa poslušna in skrivnostna, česar pa se Simon ves prvi del filma sploh ne zave. Obsesivno išče ženo, kar naprej priha-

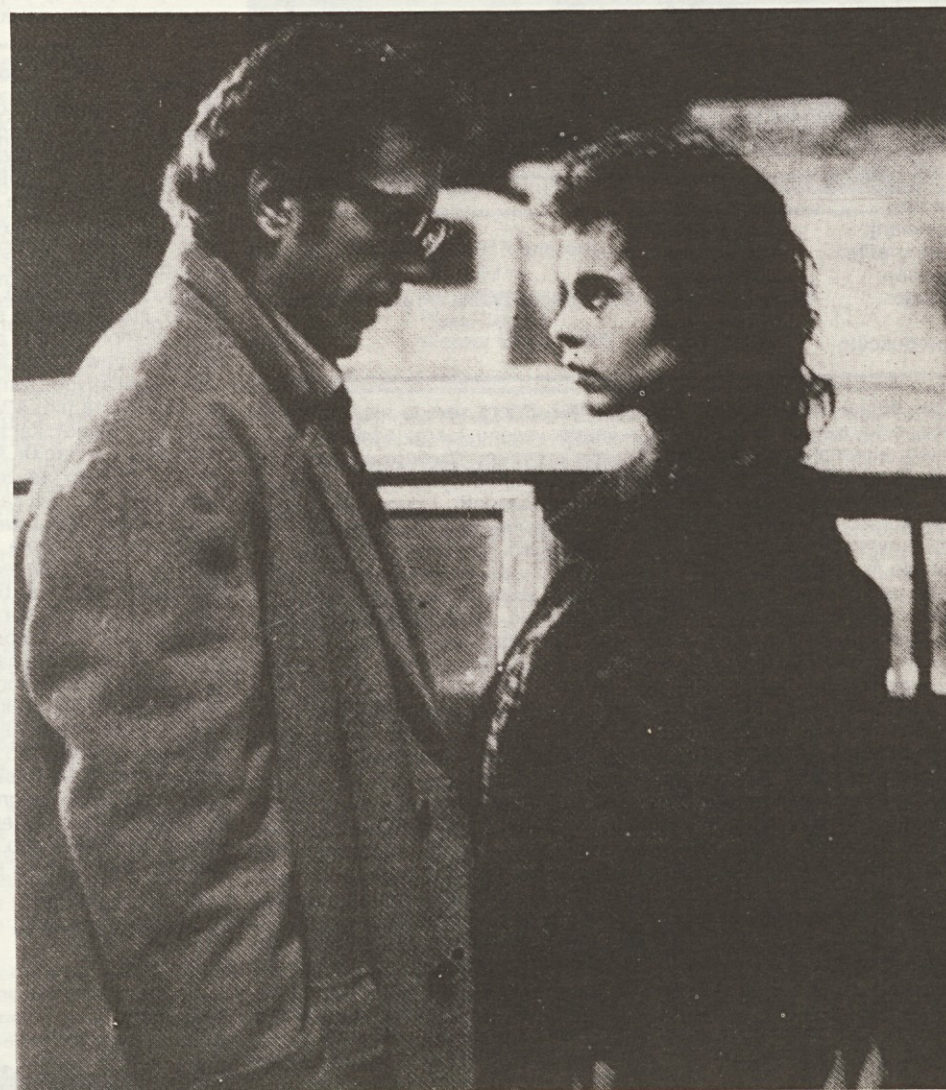
jajo nova trupla, nič se ne razpleta, samo nizajo se dejstva. S hčerjo stanujeta pri nekdanjem inšpektorju homoseksualcu, ki nima tipičnih filmskih homoseksualnih znakov; je le feminiziran, ustrežljiv in nekoliko bolj prijazen moški, ki ga Simon ne angažira le s hčerjo, temveč ga zaposli kot detektiva, ki išče njegovo ženo. Zdaj se stvari začnejo frenetično dogajati in v kopici nanižanih dejstev tudi hitro razpletati. Žena živi pri nekdanjem (in zdaj prikitem) zvodniku, Violetta je brez staršev, čeprav hoče igrati deklico zglednih staršev (da bi ga o tem prepričala, celo najame gledališnike, ki odigrajo lepo urejeno družino oziroma slavnostno večerjo). Mati je bila prostitutka (poti, po katerih hodi Simon, da dobi te podatke, so spet zgodba zase), ki je predavnimi osemnajstimi leti v čudežnih okoliščinah zletela v zrak. Zato je Violetta odraščala v sirotišnici, kjer je že kot otrok sanjala vse to, nakar je v pogovorih namigovala Simonu. Nenehno je tičala s fantom, prav tako brez staršev, in Simon ugotovi, da živita v priložnostnih prostorih še vedno skupaj, da je fant odvisen od nje, nevrotičen in povsem privržen Violettinemu projektu: maščevati mater, ki so jo umorili zaradi interesov. Rop, ki ga je Simon prvi filmski dan dobil v obdelavo, sta izvedla Violetta in njen prijatelj Gabriel. Onadva sta tudi umorila zvodnika, s katerim se je spečala Simonova žena, in onadva nameravata pokončati vse, ki so sodelovali pri materinem koncu. Predvsem pa hoče Violetta odstraniti svojega očeta, ki pa ni nihče drug kot glavni šef policije, tudi Simonov šef, ki se je Violettine matere znebil zato, ker ga je ovirala na njegovi povzpetniški poti. In tako smo pri Simonu v zadnji sekvenci, ko ves lep in počesan čaka na vlak in na novo službeno mesto. Z rešenim problemom za seboj in skesano ženo ob sebi.

Precej nabita zgodba, kar pa niti ni čudno, saj jo je Niermans skupaj z dvema sodelavcema rojeval kar dve leti. Pet ali šest scenarijev za ta film je napisal potem, ko je prebral goro ameriških krimičev, med njimi tudi nekega Verna Shuteja (psevdonim), čigar pripoved temelji na amneziji glavnega junaka. Ker pa je amnezija, kot meni Niermans, težko ufilmljiv, preveč literaren in premalo verjeten pojem, je zgodbo modificiral in ji nabil novih razsežnosti, ki pa so, kot bomo videli, prav tako na robu verjetnosti — če z verjetnostjo razumemo tisti splet dogodkov, ki se še lahko pripetijo kolikor toliko normalno ozemljenemu osebk, torej, recimo, tudi nam. Toda če bi (katerakoli) filmska pripoved podvajala le tisto možno realnost, v katero se lahko spustimo tudi mi sami, bi bil film precej dolgočasna zadeva, pa čeprav pogled skozi kukalo filmske kamere sproducira drugačno „estetiko“, kot pogled našega prostega očesa. Prav zato je film vselej konstrukcija, pretvornik neverjetnega v verjetno, lažnega v možno, neverjega v vidno. V Niermansovem **Angelskem prahu** namreč verjamemo v realnost dogodkov; na eni strani je zgodba sprejemljiva: sprejemljiv je tip policista, malega deka-

ANGELSKI PRAH (Possiere d'ange)

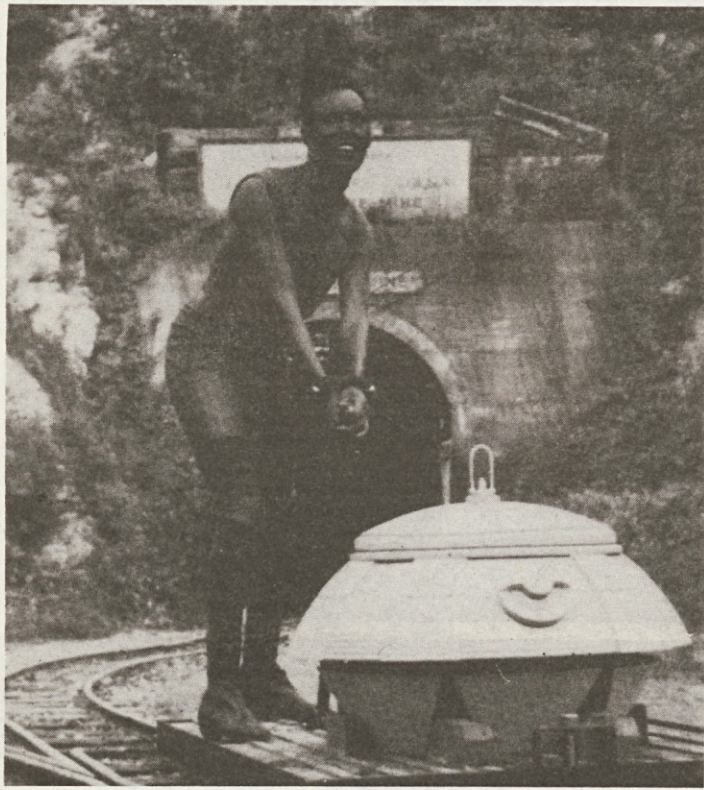
Režija: Edouard Niermans
Scenarij: Jacques Audiard, Alain Le Henry, Edouard Niermans
Fotografija: Bernard Lutic
Glasba: Leon Senza, V. M. Bouvot
Montaža: Yves Deschamps, Jacques Witta
Igrajo: Bernard Giraudeau, Fanny Bastien, Fanny Cottençon, Jean-Pierre Sentier, Michel Aumont
Proizvodnja: Président Films, UGC, Films de la Saga, F. R. 3 Films
Production, Top no. 1, La Sofica, Francija 1987

denta, ki mu nalagajo le drobne naloge in ki se zaradi neurejenih domačih zmed po malem zapija, hodi po svetu neobrit, povsem je tudi možno, da ga lastna institucija postavi za rešetke (kdo ni tu izvzet?), sprejemljiva so trupla, ki se kopičijo ob njem, sprejemljiva je Violetta — četudi s senco dvoma, konec koncev vso to klasično kriminalistično temo pripoveduje on sam. Skratka, vse to je v okviru možnega, vsakdanjega in malemu človeku dopustnega, še posebej zato, ker to možno artikulira primeren filmski jezik. Na drugi strani pa imamo na videz nekonsistentno pripoved, znotraj katere se Simonu dogajajo stvari, ki ga spremenijo v heroja, tako moralnega kot dejanskega; Violette, ki je v bistvu dvojni angel, angel uničevanja in svetniško bitje, namreč ne izroči policiji in si je torej ne „vzame“, saj svojo kazen plačuje že od svojega spočetja dalje. Vseeno pa pride zapletu do dna oziroma do (polijskega) vrha, kar pomeni, da zadosti gledalčevi zahtevi po pravem junaku. Le da je ta pravi junak junak z napako, saj problemov, ki jih rešuje, ne inicira sam, temveč se mu porajajo po naključju, po naključju gre v supermarket in sreča Violetto, po naključju se prav njegova žena znajde v postelji s hotelirjem Igorjem Malevitchem(!), ki je imel po naključju svoje prste pri uboju Violettine matere, katere pravi morilec je po naključju Simonov šef. Razkrinkavanje glavnih policijskih glav, redefiniranje moralnih kategorij, ločevanje moralnega od nevrotičnega, podlega od človeškega, izkrivljenega od čistega in videza od vsebine torej sploh niso bili Simonov namen, njegov edini namen je bil dobiti ženo nazaj. Sploh noče reševati tujih duš, predvsem hoče rešiti svojo, in vsa njegova naključna srečanja so le posledica preprostega človeškega dejstva, da mu je ušla žena. Toda kaj se zgodi, ko je na koncu dobi nazaj? Peljeta se v vlak, kot smo dejali, sreči in konformizmu naproti. „Na kaj misliš, dragi?“ ga vpraša žena, medtem ko on odsotno gleda skozi okno. „Nate,“ reče po krajši zadržanosti in še trdneje stisne Violettinega malika v roki. Njegova glava je zdaj, po vsem, kar je preživel, mnogo težja kot prej, ko je bil zadržan le v ženino izginotje. Simon se ne razlikuje bistveno od klasičnega detektiva, filmskega scenarista ali literata, ki so se v filmski zgodovini umeščali v zgodbo „proti svoji volji“. Primeri so se jim vsiljevali sami, vprašanje je bilo le distanca do oseb, katerih probleme so reševali. Detektivi in drugi analitiki niso fanatiki, malokrat celo karieristi, vse to postanejo šele takrat, ko se, po navadi zaradi nepreveh vzvišenega cilja, tako globoko zapletejo, da jim njihova moralna in analitska dolžnost ne dovoljuje več umika. Takrat gredo do konca, mimo pravih institucij ali celo delujejo proti njim, mimo naročnikov-producentov (Bulvar somraka, Bosonoga grofica) in se ne ozirajo na to, kaj so menili na začetku, ko so se vsiljenih naročil hoteli znebiti.



OD TARČE DO SMRTI

(A VIEW TO A KILL)



režija: John Glen
scenarij: Richard Maibaum
fotografija: Alan Hume
glasba: John Barry
igrajo: Roger Moore, Christopher Walken, Tanya Roberts, Grace Jones
produkcija: MGM, 1986

Vse skupaj se je začelo 5. oktobra 1962. S tem seveda nisem povedal prav nič novega, ravno obratno — vendar vseeno: takrat je bila v london-skem kinematografu *London Pavillon* premiera **Youngovega** filma **Dr. No**. To so bili časi, ko se je z vsakršno aplikativno „romantiko“ opravilo mimogrede, saj so to bili časi aplikabilne „realnosti“. Takrat je šlo šele za „akumulacijo fenomenologije“ Jamesa Bonda, čeprav je Fleming „vse o“ Jamesu Bondu napisal v letih 1953—1965. To so bila tista leta. **Dr. No** je seveda znamenit film, ne glede na to, kaj je menil kritik revije *Film and Filming*, ki je mimogrede označil tovrstno kinematografijo tudi za fašistično. To so zelo pomembne stvari. No, takrat so **Seanu Conneryju** za glavno vlogo plačali 6000 funtov šterlingov, sam film pa je stal vsega skupaj 325.000 funtov. Tudi to so zelo pomembne stvari. Ko sta Noel Coward in Christopher Lee odklonila vlogo zločinskega Kitajca, je *villaina* odigral **Joseph Wiseman**. Potem: **Ursula Andress** (etimološko (?) — undress/ed) kot Bondovo „dekle“. Potem pa še producent **Cubby Broccoli**. In morda še to: Cary Grant bi naj igral Bonda, vendar je Broccolijevo ponudbo odklonil. V igri je bil še vsaj Roger Moore.

Kinematograf *London Pavillon* je leta 1970 zgorel, vendar pa to ni niti bistveno. Razen premiere **Thunderballa** (29. december 1965) so se premiere vseh ostalih Broccolijevih filmov o Jamesu Bondu dogajale v kinematografu *Leicester Sq Odeon*, v enem od največjih in najelitnejših londonskih kinematografov, kjer se je 12. junija 1985 zgodila tudi premiera filma **A View to a Kill**. To je „ultimativni“ Bond-film, v katerem se pojavlja Roger Moore. To pa je tudi edina „preventivna“ zveza med filmoma **Dr. No** in **A View to a Kill**. Zgodilo se je nekaj skoraj neverjetnega: slovita „logika“ vseh filmov o „junaku našega časa“ se je znormirala in postala popolnoma pragmatični „nadomestek“, kar pomeni samo to, da v primeru filma **A View to a Kill** dejansko gre za aplikativno „romantiko“, kakršne pa že po definiciji (bondovskih filmov) ne bi smeli na nobene način „verificirati“. Tako je s temi stvarmi. *Treba je namreč upoštevati, da so bon-*

dovski filmi natanko fragment „sankcionirane“ *Bewusstseinmaschine*, ki pa je razumljena natanko kot „simulacija“ **jezik simbolov**. V tem primeru gre seveda za „transmitorično“ refleksijo popolnoma kantovske „regresije“, kar pomeni, da vedno znova lahko ugotavljamo, kako je človeški um po svoji naravi arhitektoničen, torej, da vsa spoznanja „inkorporira“ v določene sisteme, torej, da jih „regresivno“ strukturira, vendar ne po principu „regulacije“ ter „spekulativnih načelih uma“ (**Kritik der reinen Vernunft, 1781, 1787**). Po drugi strani pa je mogoče z vsakršnimi fantazmami opraviti tudi drugače, kot da jih „utilitiziramo“ in vedno znova fabriciramo. Refabrikacija fantazem namreč ni nič drugega kot „nadomestek“, kot pravi temu Jacques Derrida, za korporativno logiko razmerja med „kapitalom“ in „emancipacijo“.

O.K., **Max Zorin** je Bondov villain. Črne preteklosti in brez prihodnosti, saj zve, s kom ima opravka. O.K., tako je že od nekdaj. Vendar moti nekaj drugega: ta prekleta aplikativna „romantika“. V časih „ekskluzivnosti“ recepcije sistema free enterprise je pač tako, da je potrebno pozabiti na „sankcionirano“ preteklost vsakršnih „tržnih zakonitosti“, ki vedno znova ediktirajo „večne“ produkcijske odnose. *Diskurzivnost „zgodovinskih“ transformacij* je postala čisto navadna tavitološka objektivizacija oziroma „normalizacijska sankcija“, kot pravi temu Michel Foucault. To velja tudi za tržišče mikročipov, ki ga Zorin poskuša na vsak način zavzeti na popolnoma „mehanicističen“ način. O.K., na ta način se je nekaj podobnega posrečilo samo enkrat, namreč pri tisti znameniti „prvobitni akumulaciji kapitala“ — kar pa je seveda zgolj izjema, ki potrjuje pravilo. Namreč — to, kar dela Zorin, je preveč „evidentno“, tako rekoč „maksimirano“, „obsesivno“, je v bistvu že sofizem, zanj pa tako ali tako vemo, kako je z njimi. Torej — čeprav bi naj Bond vse do zadnjih kadrov ne vedel, kaj bi se naj zgodilo, pa takšna, dejansko „mehanicistična“ polomija pomeni dobesedno „degradacijo“ Jamesa Bonda kot „junaka našega časa“. Tako je s temi stvarmi. V tem primeru je Bond sicer še vedno „junak“, vendar kakšen „junak“!? Ali poskuša morda kdo zintencionirati tezo, da se „James Bond stara“ in da se mora ukvarjati s takšnimi stripovskimi poskusi „represije“ (spomnimo se samo na tistega banalnega Supermana!), kot je poskus poplavitve Silicon Valley? To je, milo rečeno, zelo slab štos.

O.K., je pač tako, kot je, čeprav ni potrebno, da tako mora biti. Če se „James Bond“ pač „stara“, še ni potrebno preganjati **Johna Barryja**, slovitega avtorja *themes*, ki so tako čudovito „inkorporirane“ v skoraj vse bondovske filme, in ga nadomeščati z dolgočasnimi in cenenimi Duran Duran. Tako je s temi stvarmi. In če se „James Bond“ pač „stara“, ga naj pač brez „licence“ pošljejo na turnejo *Royal and Ancient Tournament* (turnir golfa v Fifeju na Škotskem) — *Argentine Open* (turnir pola v Palermu, Argentina) — *Royal Henley-on-Thames* (veslaška regata v Oxfordshireu) — *Royal Ascot* (konjeniški turnir v Ascotu) — *All England Championship* (teniški turnir v Wimbledonu pri Londonu) in *Admiral's Cup* (jadralna regata v Angliji). To bi bila najbolj „statutarna“ (rečimo temu tako) rešitev. Na ta način bi se vsaj izognili zagatni aplikativni „romantiki“, če se že ne more zgoditi, da jo — vsaj v primeru „fenomenologije“ Jamesa Bonda — povozi aplikabilna „realnost“. Gre namreč za to, da tudi Bond sam z aplikativno „romantiko“ nima kaj početi.

Mimogrede, za film **A View to a Kill** je Cubby Broccoli uspel porabiti 30 milijonov dolarjev, kar je (približno, z upoštevanjem „nominalizacije“) 33-krat več kot za film **Dr. No**. Tudi to so pomembne stvari. Poleg tega pa se lahko — če sem prej že omenjal Johna Barryja — mirne duše, žal, vprašamo, kdaj so minili časi *Matta Munroja*, ki je pel naslovno pesem filma **From Russia With Love**, *Shirley Bassey* (*Goldfinger*, *Diamonds are Forever*, *Moonraker*), *Toma Jonesa* (*Thunderball*) ter celo *Nancy Sinatra* (*You Only Live Twice*), *Sheene Easton* (*For Your Eyes Only*) in *Rite Coolidge* (*Octopussy*). Zdaj pa „tisto“! No, na srečo to ni zadnji bondovski film. Ali pa — žal ni. Tudi Greta Garbo je samo enkrat v življenju naredila napako, ko se je za en film prepozno umaknila v double-crossing legende, vendar je bila to njena edina napaka. **Legende niso nikoli reproduktivne**. Se enkrat mimogrede: prej omenjena „turneja“ ni nič drugega kot seznam bolj ali manj športnih, vsekakor pa „družabnih“ prireditve, na katerih je James Bond seveda že bil. To so, kot piše v različnih softwareovskih priručnikih za „visoko-visoko“ družbo, „tiste prireditve“. V prvem romanu o Jamesu Bondu, torej **Casino Royalu**, pa izvem vse o vodka-martiniju in šampanjcu Dom Perignon, letnik 1953. Toliko o tem — čeprav v **A View to a Kill**, ali, ni niti sledu o tovrstnih „nomenklaturah“. No, sicer o teh stvareh že nekaj vemo.

Škoda. V tem primeru je **A View to a Kill** celo zelo „didaktičen“ film.

VOHUNI KOT MIDVA

(SPIES LIKE US)



režija: John Landis
 scenarij: Dan Aykord
 fotografija: Robert Paynter
 glasba: Elmer Bernstein
 igrajo: Dan Aykord, Chevy Chase, Donna Dixon, Steve Forrest
 produkcija: Warner Bros., 1986

V zvezni državi Kalifornija poznajo surfarji izraz **spit'n'it**, ki pomeni, da se o „nečem“ pogovarjajo. Pri tem ne gre za kakšno posebno „segregativno“ početje, ravno obratno, gre za „konverzacijo“, torej za „evidentiranje“ tistega, kar bi naj že po definiciji bilo znano, preverljivo, skratka, „empirično-aplikabilno“. Poleg tistega pa taisti kalifornijski surfarji uporabljajo tudi izraz **giggin'**, ki pa ne „definira“ samo kakšne navadne zabave, ampak tisto, čemur se pravi **party** in ne predstavlja, namreč, ta „fenomen“, prav nič drugega kot „eksplikacijo“, skoraj že „konceptualno“ dedukcijo določenega vzdušja, ki je **juiced** (kar je še en „surfarski“ izraz), torej „vznemirjeno, srečno, noro“. **Spit'n'it**, **giggin'** in **juiced** so „definitivno in „determinantno“ stvari, ki ne morejo zanimati samo kalifornijskih surfarjev, ampak vsaj še tistega, ki se zanima za to, čemur pravijo — oziroma, čemur se pravi — „transmitorična“ refleksija popolnoma kantovske „regresije“, pri čemer gre za to, da se pač vedno znova ugotavlja, kako je človeški um po svoji naravi inkorporativno „arhitektoničen“.

No, **Landisov** film je takšen, namreč — to je mogoče povedati tudi drugače: **John Landis** v vsakem svojem filmu „eksplicira“ tisto, kar lahko predstavlja primarno „evokacijo“ prej omenjenih „transmitoričnih“ refleksij. Recimo, v **Shlock** (1976) sam **Landis**, torej režiser, teka naokoli preoblečen v opico, ki se poskuša smejeti. O. K., ne glede na to, kaj si mislimo o režiserjih, je to morda preveč „direktna“ kritika tega, čemur se pravi „zunanja referenca“ v hollywoodski mašineriji, torej „statutarnosti“ režiserjev. **Landis** je v nekem intervjuju izjavil, da je imel v mislih samo enega režiserja, namreč **Victorja Fleminga**, ki je po spletu različnih naključij uspel zrežirati dva „definitivna“ hollywoodska filma, namreč **Gone with the Wind** (1939) in **The Wizard of Oz** (1939), ne glede na to, da je George Cukor dejansko „znormiral“ tako dogajanje v V vrtincu kot v Carovniku iz Oza. Sicer pa je bil Fleming popolnoma „zgodovinski“ režiser, saj je režiral tako prvi zvočni film, v katerem se je pojavil **Gary Cooper** (**The Virginian**, 1929) kot tudi film **Red Dust** (1932), v katerem sta dobesedno blestela **Clark Gable** in **Jean Harlow**. Ne glede na to pa **Landis** trdi, da je z Flemingom „tako“.

To se je zgodilo v prvem filmu. Potem so sledili še vsaj **Kentucky Fried Movie** (1977), **National Lampoon's Animal House** (1978), **The Blues Brothers** (1980), **An American Werewolf in London** (1981) ter seveda **Trading Places** (1984) in **Spies Like Us** (1986). V vseh filmih se je ukvarjal s kakšno „obsedenostjo“: „znormiral“ je prav vse, kar bi lahko bilo zanimivo, namreč vse od volkodlakov, free eneterprisea in „burlesk“ do „zgodovine“ špijonaže.

Za kaj torej gre? Za popolnoma preproste stvari, namreč, **Chewy Chase** in **Don Aykroyd** sta dva „lažna“, „implicitna“ vohuna, kar pomeni, da se mora pozornost ruske protivohunske službe usmeriti nanju, medtem ko dva „prava“, „eksplicitna“ vohuna opravljata posebno „misijo“: povzročiti morata izstrelitev nekakšne sovjetske rakete „zemlja-zemlja“, da bi lahko dva bolj ali manj zmedena, vsekakor pa popolnoma naduta vojaka

z visokimi čini in cilji prav to raketo sestrelila s pomočjo še bolj nenavadne priprave oziroma „verige“ priprav, ki so spremenjene v vesoljske satelite, na katerih piše, da imajo popolnoma „civilen“ (kar še ne pomeni „civiliziran“) „značaj“. No, potem se vse skupaj ponesreči, zgodba se razplete in potem je vse v redu, vsi se imajo radi in tako naprej — Rusi in Američani pa niso več „definitivni“ sovražniki, ampak zgolj „nasprotniki“, ki se grejo „konventivno“ razorožitveno pobudo po *principu monopoly* — in navsezadnje nas **Landis** uspe prepričati, da je tudi s temi stvarmi „tako“. Gre za popolnoma pragmatično „odvzemanje zgodovine“, kar pomeni, da v tem primeru ne gre oziroma je popolnoma nemogoče, da bi šlo za kakšno posebno „verigo nadomestkov“, saj je **Landis** vsaj kantovec, že ne že kaj drugega. Grobi cinizem tako ni „determinanta“ okolja, ampak samo „fragment“ natanko „eksplikacije“ podrobne „arhitektonizacije“ človeškega uma. To, da se film dogaja v Pakistanu, Afganistanu, Washingtonu, nekem neznanem kraju v Sovjetski zvezi in opuščnem kinematografu v Združenih državah, ki je spremenjen v vojaško bazo, pa so v tem primeru samo nebitne podrobnosti. *Monopoly* je namreč natanko „globalni fenomen“.

In kakšno zvezo, za vruga, ima film **Vohuni kot midva** s kalifornijskimi surfarji? Definitivno. To, kar se dogaja v tej zvezni državi, je namreč „zakon“ tako za „simulirano“ kot tudi „zdefinirano“ kantovstvo. Da pa ta teza ne bi obvisela v zraku, je potrebno povedati še vsaj to, da obstajajo določene „konstante“. Recimo, tudi Hollywood je v Kaliforniji, s tem pa je povedano tudi to, da je celotna hollywoodska mašinerija prav tako „izvorno“ od tam, čeprav je obenem tudi „globalni fenomen“.

Tadej Zupančič

MASKIRANI MORILEC

(JAGGED EDGE)



scenarij in režija: Richard Marquand
 glasba: John Barry
 igrajo: Jeff Bridges, Glen Close, Robert Loggia, Peter Coyote
 produkcija: Warner Bros., 1985

Ne glede na misel, da naj bi se hodilo v kino zgolj in samo zaradi „želje same“, je mimo vseh pomembnejših kriterijev (za tiste, ki si jih določajo), kot so režiser, igralci, žanr, reklamiranje filma itd., že sam naslov filma zadosten vzgib, da se film ogleda, pa čeprav se pod njega podpisujejo gledalcu neznani ustvarjalci in se v njem ne pojavlja nobena od legitimnih filmskih zvezd itd. Kajti naslov filma ne samo, da morebiti nakazuje žanrsko pripadnost filma, kar se pogosto dogaja pri westernu, grozljivki ali kriminalnem filmu, že kot tak, če je dovolj „uganke“, oziroma je spektakularen, obljublja „pustolovščino“ vredno ogleda. Le kdo si ne bi šel ogledati film naslovljen kot: **It Happened Tomorrow** (Zgodilo se je jutri), **Back To The Future** (Nazaj v prihodnost), **Man Of A Thousand Faces** (Mož s tisoč obrazi), **La Grande Illusion** (Velika iluzija), **Paris, Texas, Dream Scape** (Srhiljivi prividi) ... ali celo **Out Of Afrika** (Moja Afrika)?! Seveda pa pri tem naletimo na znano spotakljivo točko — ustrezen prevod originalnega naslova filma.

Jagged Edge smo si lahko ogledali pod „prevedenim“ naslovom **Maskirani morilec**. Če odštejemo režiserja Richarda Marquanda (**Vrnitev Jedija**, 41 **Vohun imenovan Igla**) in Jeffa Bridgesa (**8 milijonov smrti**, **Mož z zvezde**, **Jutro naslednjega dne**), že sam naslov v prevodu vabi k ogledu filma, saj kar „vzklika“ po tistem na filmskem platnu, po čemer gledalec najraje „tipa“ — obrazu, ki je skrit njegovemu pogledu.

Ta kriminalni film se začne karseda preprosto: po stopnicah luksuzne vile se vzpenja maskirani človek, vstopi v razkošno spalnico in z lovskim nožem izbode spečo žensko, bogato dedinjo, katere mož, agilni časopisni izdajatelj sedaj postane edini dedič njenega premoženja in kot tak glavni osumljenec. In čeprav nejevoljna nad prakso sodstva, lepa advokatinja (Glen Close) pristane, da ga brani, vendar šele tedaj, ko sebe pripriča v njegovo nedolžnost ... in zaljubi se vanj.

Sodeč po tem, bi film ne obetal nič več kot le konvencionalni TV krimič, če ne bi bil spretno režiran in če scenarij ne bi predvidel zanimive „nara-

ivne usgadne“. Le ta se skriva v „nevtralnem maski“, ki jo film s svojo prilo vedno logiko oblikuje in z njo pritiska na žensko — advokata, s stališče katere tudi spremljamo večji del dogajanja. Namreč, čustveno vezana ir prepričana, da zgolj s „slepo“ profesionalnostjo ni moč priti do resnice, se uspešno zoperstavlja antipatičnemu tožilcu in pričam, ki jih med obravnavo presoja bolj intuitivno kot na osnovi dejstev, dokazov. Vsi ti obrobni liki dajejo vtis, kot da živijo tudi zunaj kadra, od koder tudi delujejo kot množstvo parcialnih pogledov, enkrat kot dokaz krivde, drugič kot dokaz nedolžnosti, ki pa jih junakinja obravnava subjektivno, s tem pa že omogoča, da se gledalcu „morilčev obraz“ čedalje bolj umika za njegov „jaz“. In ko nam njeno prizadevanje že da slutiti, kdo je morilec in doseže, da sodišče razbremeni osumljenca krivde, oplazi to subjektivno videenje tisti „nemožen“ pogled, ki bo to, skozi kopreno emocij zgrajeno fikcijo razkrojil v neizpodbitno dejstvo, da vendarle ni vse videti takšno kakršno se kaže, oziroma ni tako, kot bi hoteli videti, da je. V tem razmiku je „groza“, saj bo slednjič potrebno vpisati „ime“ na „obraz“. Ko v hiši moža, katerega nedolžnost je dokazala, najde pisalni stroj, s katerim so bila natipkana vsa skrivnostna pisma, ki jih je prejemale med obravnavo, je storila natanko tisto, oziroma, če parafraziramo Bonitzerja, se je zgodilo, da se je rešila uganke, ker je bil „morilec“ prisiljen ponovno si nadeti „masko jaza“, da bi izvršil morilsko dejanje. Vendar je „nasilnost imena“, ki se z njo „prekriva“ že prepoznana, zato maska strgana in „ime“ se je vpisalo na obraz Jeffa Bridgesa: njegov obraz se je „razodel“ šele takrat, ko je omahnil pod streli, s katerimi ga je pokončala Glen Close, ali kot „obraz morilca“ se nam je njegov obraz razodel le kot „mrtva podoba“. Še sreča. Jeff Bridges je vendarle že zvezda. Trditi, da je prevod originalnega naslova filma **Jagged Edge** v **Maskirani vlomilec** utemeljen s kadrom, v katerem vidimo maskiranega moškega, kako se z nožem v rokah vzpenja po stopnicah, ali z velikim planom maskiranega obraza je nesmiselno, saj ne moremo trditi, da ta kader ali veliki plan označujejo prav maskiranega morilca, ali ob tem reči, da to je maskirani morilec. Tisto, kar vidimo, je samo neko obeležje aktualiziranja celotne filmske pripovedi. Namreč, to kar je dejansko maskirano in ki je hkrati zakrilo morilčev obraz, je sama tehnika naracijskega postopka in spretna režija. Zato lahko zaključimo s trditvijo, da gre v „prevodu“ za ustrezno naslovljen film.

Cvetka Flakus

SRHLJIVI PRIVIDI (DREAMSCAPE)

scenarij in režija: Joseph Reuben

igrajo: Dennis Quaid, Max von Sydow, Christopher Plummer

Izdelku se pozna, da scenarist ni predelal niti uvoda v **Traumdeutung**. Vendar pa je to verjetno bolje kakor pa, da bi znamenita Freudova dognanja „uporabil“ tako kot so jih že neštetokrat v Hollywoodu, ko so pri določenih tudi ambicioznejših projektih predvsem demonstrirali ameriški nesporazum s psihoanalizo. **Dreamscape** še zdaleč ni ambiciozen film — dokaj očitno gre za **B-movie**, čeprav je treba takoj pristaviti, da gre za visoko profesionalni izdelek. Tema, ki jo film obravnava, sodi med variacije mode minulih nekaj let (ki v zadnjem času pojema), ki je prinesla na površje „nad in zunajčutne“ karakterje. Za razliko od fantazijskega žanra tridesetih let, pa sobodne zgodbe o telepatskih ali telekinetičnih čudesih ne ostajajo zgolj na ravni fasciniranja publike s tehničnimi triki, ki so filmu pač na voljo, ampak se zapletajo v kombinacije z visoko tehnologijo in politiko. Nevidna moč, ki premika objekte, ubija, zažiga itn., kajpak punuja metaforične razsežnosti. Hkrati praviloma obdelava tovrstne teme nudi scenaristu možnosti za obikovanje dramatične subjektivnosti akterja z nadčutnimi močmi. Lahko ugotovimo, da je že kar pravilo žanra to, da „nadnaravna moč“ individue vedno nastopa tudi kot moč nad subjektom, ki je tako nersrečen, da jo poseduje.

Dreamscape, ob že tipizirani podobi znanstveniškega čarovništva, odpre telepatriji oz. telekinezi neki posebni prostor učinkovanja: ne več **realno** (ki se razdrobi z imaginarno intervencijo), marveč najavtentičnejši topos „neresničnega“, sanje. Skratka, osnova zgodbe je domislek, da nekdo od zunaj — obdarjen s svojimi nadčutnimi močmi, ob pomoči računalnikov, oscilatorjev in ostale elektronske ropotije, lahko vstopi v sanje in vpliva na njihov potek. Nekako tako torej kot, da bi analitik preskočil instanco diskurza. Kot smo že rekli, pa te dimenzije scenarist filma ni posebno dobro eksploatiral, saj razen bežnega momenta erotskih sanj junakinje, ki jo upodablja Julie Christie podobna Kate Capshaw in malce grobo uporabljenega „Oidipa“ ob koncu filma, ne sloni na teoriji sanj kot izpolnitvi želje. Toda kljub temu je onirični del filma v nekem smislu presenetljiv. Avtorji so namreč v tovrstnih prizorih močno zreducirali klasični inventar filmske naslikave sanj. Razen kubrickovskega „potovanja“ v sanje, ni ničesar takega kot ob robovih zamegljeni posnetki, temačni kraji, deformirane podobe; sanje so preprosto posnete enako kot prizori realnosti.

Zaplet filma, ki se najavlja v izvenkontekstnih kadrih nočnih mor predsednika ZDA, je sicer politično naiven motiv, a v časih škripajoče **détente** vendarle deluje kot domislek. V dobi politike nuklearnega ravnotežja pač ne more biti več vseeno, kaj se sanja predsedniku. S svojim razpletom pa film končno ponuja še tolažbo, da Hllywood še ni zapadel v antisovjetsko evforijo svojega nekdanjega občana.

Darko Štrajn

pogovor

OD PROIZVODNJE SLIK K GLEDANJU

Pogovor z Wimom Wendersom, posnet v Berlinu, 27. februarja letos v času, ko je montiral svoj film **Nebo nad Berlinom** (**Himmel über Berlin**).

Ekran: Gospod Wenders, zakaj ste se odločili svoj najnovejši film posneti v Berlinu?

Wenders: V Berlinu sem posnel že svoj prvi celovečerec, **Summer in the City**, in to še takrat, ko sem študiral v Münchnu. Leta 1976 sem v Berlinu ustanovil svojo produkcijsko hišo **Road Movies**, in že takrat sem bil prepričan, da bom, če bom kdaj živel v Nemčiji, živel v Berlinu. V München se ne bi nikoli več vrnil. Berlin je zame sinonim za Nemčijo. To je krasno, razburljivo mesto. Ne samo zaradi tega, ker je razdeljeno, ampak tudi zato, ker tu živijo ljudje z vsega sveta. Berlin je po svoje to, kar je bil New York včasih in kar delno še vedno je. Preprosto, rad sem v Berlinu, saj je že v podobi mesta še vedno viden del nemške zgodovine. Drugod je vse pokopano. No, in ker sem ta film hotel delati v Nemčiji, sem zdaj v Berlinu.

Berlin je **pravo** mesto. Tu lahko greš ob treh zjutraj ven jest, in če hočeš, lahko ob osmih zvečer zajtrkuješ, filme lahko gledaš pozno v noč . . . Tu živi ogromno slikarjev, ljudi, ki se ukvarjajo z glasbo . . . V mojem zadnjem filmu nastopata dve rock skupini, katerih člani so Avstralci, ki trenutno živijo v Berlinu. To so glasbeniki skupine **Crime and the City Solution** in **Nick Cave** (z The Bad Seeds). Mislim, da ni mesta, v katerem bi bilo v enem trenutku zbrane toliko energije. Tudi zaradi izpostavljenosti Berlina in njegove otoške situacije. Zato je Berlin tako odprto mesto, četudi je zaprto.

*Ekran: V svoji knjigi *Ideja odhoda* ste zapisali, da bo vaš naslednji film nosil naslov *Počasna vrnitev domov* (Langsamer heimkehr) — je to tisto, kar delate zdaj?*

Wenders: To naj bi bil film, posnet po romanu Petra Handkeja. S to idejo sem se ukvarjal dolga leta — poskušal sem dobiti denar v Avstriji ali Nemčiji, saj je bilo jasno, da brez nemških in avstrijskih partnerjev ne bomo mogli nikogar prepričati, da bi nam film financiral. Vendar nismo mogli dobiti niti predujema niti subvencij za scenarij niti . . . — in zato ga na žalost nisem mogel posneti.

Ekran: In ga tudi ne nameravate?

Wenders:Ne.

*Ekran: Sodeč po tem, kakšni so prostori *Road Movies* videti od znotraj, je to dobro organizirana produkcijska hiša. Kakšne prednosti in omejitve predstavlja za režiserja to, da je sam svoj producent?*

Wenders: Vse svoje filme, razen **Hammetta** sem produciral sam. Zato sem eden izmed redkih režiserjev, ki lahko reče, da vsi njegovi filmi pripadajo njemu (razen enega). To so moji filmi. Tu ni nobenih omejitev. Nasprotno — to je svoboda, privilegij, nikoli si ne bi želel delati drugače. S še tako dobrim producentom bi bilo težko delati tako, kakor delam jaz. Večkrat, celo najpogosteje, brez scenarija in dostikrat celo najpogosteje, z velikimi spremembami razporeda in predračuna snemanja že med snemanjem. Ne poznam nobenega producenta, ki bi bil pripravljen pri tem sodelovati. Zato sem sam svoj najboljši producent. Snemati filme je mnogo dražje kot pa slikati akvarele. Denar je pri tem nujen. To res ni zabavno, vendar je huje, če tega ne počneš sam, če to počne kdo drugi namesto tebe, ker takrat nimaš kontrole. In to postane zoprno. Če pa imaš sam nadzor nad tem, je to pač tvoja obrt: tako kot si slikar sam kupi barve in platno, si jaz sam kupim filmski trak.



na snemanju filma *Nebo nad Berlinom*

Ekran: Se pa lahko odločate za koprodukcije, recimo s producentom Argos Film iz Pariza?

Wenders: Danes je zelo pomembno delati v koprodukciji. Precej težko je namreč financirati film samo iz Nemčije, še posebej, če gre za nizkoproduračunski film. Sodelovanje s Francijo — ali kar evropska koprodukcija — je na vsak način dobro za film. Vendar sem tudi pri tem popolnoma avtarkičen. S koprodukcijo se ne podvržem nobeni kontroli. Anatole Dautman, s katerim sodelujem, je eden najbolj neverjetno solidnih producentov, kar sem jih spoznal. V Franciji je od šestdesetih let dalje produciral nekaj odličnih filmov, poleg tega pa je tudi odličen partner. Sploh mislim, da se bom moral film — pri tem mislim na evropski, neodvisni film — financirati iz različnih držav, če se bo sploh hotel obdržati.

Ekran: Tako dela tudi Američan Jim Jarmusch, ki je pri obeh svojih celovečernih sodeloval s švicarskim producentom, če večkrat omenjenega sodelovanja z vami sploh ne omenjam.

Wenders: Ja, tako je začel: iz ostankov filma za **Stanje stvari** je posnel film, dolg 25 minut — torej prvo epizodo **Stranger than Paradise** — ki je bil izvorno zasnovan kot kratkometražni film. Ko sem film videl, mi je bil tako všeč, da sem mu rekel: „Jim, zgodbo moraš pripovedovati naprej!“ Ostalo je potem produciral sam, skupaj z Ottom Grokenbergerjem. Več kot to, da sem mu dal na razpolago material — vendar s tem še ne moreš narediti filma — in mu kasneje svetoval, naj iz tega naredi celovečerni film, nisem storil.

Ekran: V vašem arhivu smo prej opazili scenarij za neki turški film. Potemtakem vendarle sodelujete, kot koproducent, tudi pri filmih drugih režiserjev?

Wenders: Ja, to je prvenec turškega režiserja Zulfā Vilanelija. Kot koproducent sodelujem z nekim turškim podjetjem, tega sam ne bi produciral. Pravzaprav smo mi v Nemčiji samo priskrbeli denar pa ekipo in tehnično opremo. Jutri imajo zadnji snemalni dan.

Ekran: Kako danes interpretirate izkušnjo s Hammettom?

Wenders: To je bila zame zelo pomembna izkušnja. Delati kot režiser — uslužbenec ni lahko. Film je dolgo časa stal, snemali smo ga štiri leta in v teh štirih letih sem se precej naučil. Brez te izkušnje ne bi posnel niti **Stanja stvari** niti **Paris, Texas**. Meni je to vsekakor koristilo in s Coppolo sem še naprej v dobrih odnosih. Razlogi za najine težave niso bili osebni, prej je bila to sama situacija: Coppola je hotel vzpostaviti ameriški studio po zgledu štiridesetih, petdesetih let. sam pa še nikoli nisem delal z nobenim producentom. To je bil spor dveh sistemov. Neverjetno je, da sva s Coppolo vztrajala in kljub težavam film posnela do konca.

Ekran: Hammeta ste snemali hkrati tudi na video, mar ne?

Wenders: Ja, pri pripravah na snemanje smo uporabljali video. To je medtem postala zelo običajna metoda, takrat pa je bila to novost. Naš Hammett je bil tako rekoč poskusni zajec. Meni to, da sem moral gledati monitor, ne pa igralce, ni bilo preveč všeč. Sicer produkcijsko in tehnično to ni tako nesmiselno, toda meni res ni všeč — mislim, da s tem tudi denarja in časa ne prihraniš.

Ekran: Potemtakem vi nikoli ne delate na ta način?

Wenders: So stvari, pri katerih je to koristno. Pri zadnjem filmu, na primer, smo nekaj snemalnih dni delali z videom in ga uporabljali kot kon-

trola, recimo pri posnetkih iz helikopterja. Ali pa pri trikih z „back projection“. Tu je uporaba videa koristna, ker takoj veš, pri čem si. V splošnem pa te to odtuji od dela.

*Ekran: V samih vaših filmih, posebej, recimo, v *Alice v mestih*, *Stanju stvari*, *V teku časa*, imajo te, recimo naprave za komuniciranje, kamor sodi tudi video, ključno funkcijo!*

Wenders: To je tako, kot v življenju. To so aparati, ki jih sam uporabljam. In vsi moji filmi govorijo o stvareh, ki jih poznam. Mislim, da je vsak film sam po sebi model delanja filmov. In vsak film, bolj ali manj, reflektira svoje lastne pogoje, obrtnišтво in kino. Filmi, ki ste jih našeli, pa še bolj kot sicer reflektirajo film. To so filmi, ki govorijo o delanju filmov oziroma o proizvodnji slik.

*Ekran: Se ta vaša „obsesija“ nadaljuje tudi v filmu *Nebo nad Berlinom* (Himmel über Berlin)?*

Wenders: O tem filmu ne bi rad govoril. Snemanje smo končali in zdaj se pripravljam na montažo. Sicer pa mogoče o tem sploh ne bi smel govoriti v sedanjiku. V tem zadnjem filmu ni nobenih kamer, nobenih nanašanj na delanje filmov. Tako je ta film nekaj, kar sem končal. To je zame zelo razburljivo. Mislim, da sem o tem povedal toliko, da se mi zdi, da sem povedal vse, kar sem imel povedati. Moj zadnji film je novost: to ni film o delanju filmov, ampak o tem mestu, mogoče tudi o gledanju. Kaj več o samem filmu res ne morem reči, dokler ne bo gotov.

Ekran: Bo pa v njem precej glasbe?

Wenders: Ja, predvsem rock'n'rolla. **Nick Cave** bo imel v njem dve skladbi, mogoče jih je igral tudi na koncertu v Ljubljani — ena je **From here to Eternity**, druga . . . Ne spomnim se naslova, je pa z njegove zadnje plošče.

Ekran: Ena od razločevalnih potez vašega načina dela, vaše metode, je tudi ta, da za glavne vloge izbirate ljudi, ki ali sploh niso igralci ali pa so kot taki bolj ali manj neznani (Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski . . .), pa v vaših filmih ne nadoma zablestijo, so Zvezde. Kako vam je bilo delati z dvema eminentama nemškega teatra, Brunom Ganzem in Ottom Sandrom?

Wenders: Dobro. Oba sta odlična, izkušena igralca, tudi delo pri filmu ji-ma ni tuje . . . Sicer pa se je tudi za množico neznanih ljudi, s katerimi sem sodeloval, izkazalo, da so zelo nadarjeni in so zaradi tega postali slavni. Z **Nastassjo Kinski** sem posnel enega svojih najbolj zgodnjih filmov. Takrat je bila še otrok, imela je 13 let in njej je bila preprosto všeč ideja postati igralka, torej nisem bil jaz tisti, ki je iz nje naredil zvezdo. Ko sem pripravljaj **Paris, Texas**, sem bil prepričan, da bo vlogo **Travisa** igral **Sam Sheppard**. To sem si želel, še posebej zato, ker z mojo idejo, da bi Sam igral **Hammetta**, ni bilo nič. Bil sem prepričan, da bi bil odličen Hammett — je pisatelj, dobro izgleda in je prav tako visok in suh kot Hammett. Toda **Coppole** nisem mogel prepričati. Sam je sicer prej posnel film z **Antoninijem (Zabriskie Point)**, pa film z naslovom **Gates of Heaven** ali nekaj zelo podobnega v zvezi z nebesi, ki ga je v Kanadi posnel **Nestor Almendros**, režiral pa isti režiser kot **Bad Lands**, toda studio Sama vseeno ni hotel, ker ni bil slaven. Tako sva s Samom to idejo opustila in se odločila, da bova nekega dne delala skupaj kot režiser in scenarist. Tako sva potem naredila **Paris, Texas**. Sam je zavrnil idejo, da bi sam igral Travisa, ker je bil scenarij, tako kot **Motel Chronicles**, po katerih je narejen scenarij, preveč avtobiografski. Prav v tem času je na filmskem festivalu v **Santa Fe**-ju, **Sam** srečal **Harry Dean Stanton**a in prišel na idejo, da bi bil on odličen Travis. Dva tedna kasneje sva ga poklicala in Harry Dean je bil navdušen. On je odličen igralec, igralec, ki hoče dati vse od sebe.

Ekran: V svoji knjigi ste zapisali, da vas pri filmu najbolj privlačijo omejitve. V kakšnem smislu?

Wenders: Omejitve so zelo koristne in zdrave. Neomejene možnosti običajno, vsaj pri filmu, nič ne prispevajo h kreativnemu procesu. Na primer: **David Lynch** in prekrasne inovacije v njegovem prevencu **Erased Head**. Ta film je posnel praktično brez denarja. Potem pa je posnel film z gromozansko vsoto in lahko je počel, kar se mu je zljubilo — ni pa v njem nobene novosti. Tako da . . . **Godard** je rekel, da so filmi, najboljši filmi, največkrat tisti, pri katerih si je treba stvari izmišljevati preprosto zato, ker imajo omejen proračun.

Ekran: Govori se, da ste za ta zadnji film porabili neverjetno veliko denarja?

Wenders: Ne, ne toliko. Približno toliko kot za **Paris, Texas**. Ali drugače: proračun je bil približno tolikšen, kot pri povprečnem ameriškem filmu stane samo reklama.

Ekran: Včeraj ste omenili, da že pripravljate nov film, ki ga boste začeli snemati enkrat septembra?

Wenders: To je film, s katerim se ukvarjam že deset let: znanstvena fantastika. Večinoma se dogaja v Avstraliji, njegov naslov pa je **Bis ans Ende der Welt** (**Na konec sveta**).

Za Ekran so se pogovarjali **Melita Zajc, Dane Hočevar** in **Peter, Vezjak**, ki je pogovor pripravil za objavo

ŽIDOVSKI KAVBOJ, ČRNI MAŠČEVALEČ
IN VRNITEV IZGINJAJOČEGA AMERIČANA:

DANAŠNJI TOKOVI V FORMULI WESTERNA

Po višku v poznih petdesetih letih se je kulturni pomen vesterna občutno spremenil. Vesterni so še vedno precej priljubljeni saj je vsaj ena od TV nadaljevanj, ki so jih začeli prikazovati v petdesetih letih, **Dim pištole**, med najdlje predvajanimi TV serijami. Tudi znaten delež največjih filmskih uspešnic zadnjih nekaj let — Leonejeva serija s Clintom Eastwoodom, **Butch Cassidy in Sundance Kid** Georgea Roya Hilla, **Divja horda** Sama Peckinpacha, Hathawayev **Resnični pogum** (True Grit) in **Mali veliki mož** Arthurja Penna, če jih naštejemo samo nekaj — so predstavljali vesterni. Ustvarjanje vesternov ostaja še vedno pomemben del ameriške filmske produkcije, čeprav se zdi povsem jasno, da vestern nima več tistega prevladujočega položaja, ki ga je imel pred dvajsetimi leti. Število novih vesternov nadaljevanj se je zelo zmanjšalo. Velikanska produkcija nizkopračunskih vesternov, ki je bila nekoč glavna opora ameriške filmske industrije je izginila. Režiserjev in igralških zvezdnikov ne istovetijo več z njihovim delom v vesternih, kot je to veljalo za Johna Forda, Anthonyja Manna, Raoula Walsha, Johna Waynea, Henryja Fonda in Jamesa Stewarta v obdobju med 1950 in 1965. Po letu 1960 se je pojavil samo en nov veliki ameriški režiser vesternov — Sam Peckinpach. Podobno se je v tem času v vesternu pojavila samo ena igralška superzvezda — Clint Eastwood. Še bolj pa preseneča to, da je bilo nekaj najbolj uspešnih vesternov tega obdobja — vrsta filmov, ki jih je produciral Italijan Sergio Leone — narejenih v mednarodni produkciji, večinoma posnetih v drugih deželah in potem uvoženih v Združene države, kar je videti kot nekakšen ne- navadno ironičen kulturni povratek.

Zaton velikih hollywoodskih studijev in vzpon neodvisne produkcije sta neizogibno vplivala na tok ustvarjanja vesternov, ker so bile s tem razbite tiste skupine igralcev, režiserjev, snemalcev in kaskaderjev, ki so v prejšnjem obdobju vedno proizvedle določeno število vesternov na leto. Tudi če prepoznamo posledice sprememb v filmski industriji kot pomemben vpliv na sodobno produkcijo, je še vedno dovolj razlik tako v obliki kot v vsebini današnjih vesternov, ki kažejo na to, da tiste teme in vzorci dogajanja v vesternu, ki so tako močno pritegnili ameriške filmarje in občinstvo v skoraj dvajset let trajajočem obdobju po drugi svetovni vojni, ne vzbujajo več takega zanimanja kot prej. Zdi se mi, da raznolikost sodobnega vesterna zrcali iskanje novih tem in pomenov, s katerimi bi ponovno oživili tradicionalno formulo vesterna.

V zgodnjih šestdesetih letih so se paradigme klasičnega vesterna začele krhati. Čeprav je klasična verzija formule na televiziji vztrajala nekoliko dlje, so se najbolj ustvarjalni filmarji že začeli oddaljevati od tradicij štiridesetih in petdesetih let. Labodji spev klasičnega vesterna, elegija izginjajočemu junaštvu, je film **Puške popoldne** (Ride the High Country — Guns in the Afternoon) Sama Peckinpacha. Dva junaka tega filma, ki ju upodabljata dva ostarela zvezdnika ve-

sterna, Randolph Scott in Joel McCrea, se še enkrat napotita proti odrešilnem spopadu, toda na koncu se ne borita več za rešitev poštenih prebivalcev mesta pred izobčenci, temveč je njun spopad posledica skoraj naključne eksplozije nasilja. Antagonisti, ki jih uničita, niso zle grožnje spodobni družbi, njuna zmaga pa ne očisti družbe ničesar. Junaška smrt Joela McCrea odkupi njegovo lastno podobo moralnega dejanja, toda hkrati je jasno, da je tovrstni slog junaštva, čeprav vreden občudovanja, arhaičen in skoraj zastarel v svetu, v katerem je stari Zahod mrtev. Kljub tradicionalni moči junakovega zadnjega obračuna pa ne moremo nikoli čisto pozabiti uvodne podobe patetično ostarelega in dodobra oguljenega Joela McCrea, ki se izmika avtomobilom in policajem na ulicah že modernega malega mesta. Zmeda in nejasnost v klasični formuli sta v sredini šestdesetih let dosegli takšno stopnjo, da sta zavirali dramatično moč filma, kot je **Povabilo o revolverašu** (Invitation to a Gunfight, 1964) Richarda Wilsona. V tej zgodbi sta oba, junak in družbeno skupina, tako pomešana v svojih motivih in tako zmedena v svojem simboličnem pomenu, da je pogosto težko določiti, kaj se sploh dogaja.

Od sredine šestdesetih let naprej je težko govoriti o eni sami formuli vesterna. Kot pravi Jack Nachbar v odličnem eseju o sodobnem vesternu, je bila klasična formula vesterna razdrobljena v več različnih smeri.¹ Poleg bolj eksplisitne obravnave seksualnosti je edina izstopajoča poteza, za katero se zdi, da zaznamuje več različnih vrst sodobnega vesterna, poudarek na vizualnem upodabljanju nasilja, kar je v nasprotju z manj krvavim in bolj akrobatskim prikazovanjem smrti in prejšnjem obdobju. To seveda ne preseneča, saj zrcali splošen razvoj ameriške kulture in ni nikakor edinstvena značilnost vesterna. Trenutni interes filmarjev v bolj intenzivnem portretiranju nasilja in odziv občinstva na to predstavlja ne lahko delno pripišemo zadovoljevanju plehkega in pokvarjenega okusa; toda meni se zdi bolj pomembno to, da ta poudarek na nasilju izhaja iz potrebe po razumevanju novega in zastrašujočega uničevalnega razpoloženja in sovraštva, ne samo v Ameriki, temveč po celem svetu. Z naraščanjem občutka nevarnosti pred osebnim in kolektivnim nasiljem v naši družbi, so morali Američani priti do nekakšnega čustvenega odnosa z neočiščenim svetom. S pregledom nekaj raznolikih tendenc v današnjem vesternu lahko definiramo nekaj na novo porajajočih se odnosov do nasilja.

Eno najbolj uspešnih novih različic formule vesterna je ustvaril italijanski režiser Sergio Leone v priljubljeni seriji filmov, katere zvezda je večinoma Clint Eastwood — **Za pest dolarjev** (A Fistful of Dollars, 1966), **Za nekaj dolarjev več** (For a Few Dollars More, 1966), **Dobri, slabi in grdi** (The Good, the Bad and the Ugly, 1967), **Bilo je nekoč na Zahodu** (Once Upon a Time in the West, 1969) in mnogo drugih. Filmi Leoneja in njegovih posnemovalcev so, podobno kot tra-

dicionalni B vesterni, polni nasilnega dogajanja, toda v nekaterih pogledih predstavljajo bistveno premeno tradicionalne teme, zgodbe in stila. Njihov zaplet je bolj podoben jakobinski tragediji ali tragediji španske renesanse kakor pa tradicionalnemu vesternu, kar velja tudi za vizijo temnega, pokvarjenega in zahrbtnega sveta. Njihovi dozdevni junaki niso zaznamovani z moralnim smotrom ali pravičnim junaštvom, temveč z izrednimi taktičnimi zvijačami ter brezvestnostjo in spretnostjo v nasilju. Njihov stil, utelešen v glavnih igralcih, kakršna sta Clint Eastwood in Lee Van Cleef, je vzvišena odmaknjenost in hladnokrvnost.

Eastwood kot „mož brez imena“ — anonimnost, ki poudarja njegovo pomanjkanje človeškega občutja in motiva — izvaja svoja najbolj nasilna dejanja brez trzlaja svojega značilnega cigarila in brez gube na svojem ponču. V številnih filmih igra lovca na nagrade, človeka, ki ne ubija iz nobenega drugega interesa kot tistega, ki ga nudi denarna nagrada, ta pa je bila v moralnem univerzumu tradicionalnega vesterna zaničevana. Če pa ima junak poleg denarja še kakšen drug motiv, je to navadno izpeljava strašnega maščevanja, ki se navadno zdi bolj kot razčlovečena obsesija kakor pa upravičen moralni smoter. V mnogih primerih je objekt junakovega maščevanja prav tako zanimiv in pravlčen značajske lik kot on sam, če ne še bolj. V **Bilo je nekoč na Zahodu**, na primer, igra „zlikovca“ Henry Fonda, sicer plemeniti junak mnogih klasičnih vesternov, „junaka“ pa Charles Bronson, ki je v prejšnjih časih iz zlikovca napravil svojo posebnost. Ob takšnih junakih se človek vpraša, kdo potrebuje zlikovce? Pa vendar Leonejevi filmi kljub junakovi moralni dvomnosti vzbudijo zanimanje za njegova dejanja, ker nam pokažejo svet, za katerega se zdi, da zasluži prav vse nasilje, ki ga lahko doleti.

Leonejeva zahodnjaška mesta so polna grotesknih in grdi ljudi, ki so v ostrem nasprotju s poštenimi, spoštovanimi in malce komičnimi meščani v klasičnem vesternu. Toda še bolj izrazit kakor grotesken, porogljiv način, s katerim predstavlja svoje stranske značaje, je Leonejev poudarek na njihovi šibkosti in nemoči pred grabežljivimi tirani in maničnimi izobčenci, ki jih trpinčijo. Ti meščani včasih uporabijo priskutno in impotentno moralno kot opravičilo za dejstvo, da ne ukrenejo nič proti jalovim in bednim pogojem svojega življenja. Toda amoralni junak nima nobenih prevzetnih moralnih težej — govori še manj kot tradicionalni junak vesterna. Namesto tega učinkovito deluje proti ljudem, ki imajo moč. Dejstvo, da so v tem procesu pogubljeni številni manj pomembni in nemočni ljudje, ki se slučajno znajdejo poleg, se zdi bolj ugodno kot ne. Ker je svet nasilen, zahrbtn in pokvarjen, je moralen tisti človek, ki najbolj učinkovito uporabi nasilje, izdajstvo in korupcijo. Glavna poteza, ki razloči junaka od zlikovca, je odsotnost nasilnih čustev pri junaku in njegova hladnokrvnost; zlikovec pa ima tipična besnila grabežljivosti, pohote ali sovra-

stva, ki mu preprečujejo učinkovito uporabo instrumentov moči.

Navdušenje publike nad Leonejevimi filmi je bilo navadno tolmačeno kot enostaven odziv poltenega sadizma, kot da so manj zrele množice občinstva sprejele prelivanje krvi in smrt z vlažnimi ustnicami. Ni dvoma, da je takšen mik moč najti v Leonejevih filmih. Kdorkoli je kdaj prisostvoval prikazovanju enega teh filmov v družbi velikega in raznovrstnega občinstva, lahko potrdi tisto, kar se zdi na začetku pretresljivo ogaben odziv — ploskanje, kadar je na platnu pogubljen nedolžen človek, smeh ob najbolj strahovitem pohabljanju in ubijanju. Človek lahko postane hitro prepričan, da takšni filmi ustvarjajo krvi željno publiko, ki bo morda ob priliki spremenila domišljijo v resničnost, da bi zadovoljila svoje hrepenenje. Toda le malokateri ljubitelj Clint Eastwooda je postal množični morilec.

Usmeritev k nasilju v Leonejevih filmih pa ni tako preprosta, kot se zdi na prvi pogled. Ob bolj podrobnem pregledu bi rekel, da se ti filmi prav toliko obračajo k našemu občutju pasivnosti kot k nasilju. Njihov grotesken humor je prej povabilo k smehu nad našim lastnim občutjem nemoči in ogroženosti kot pa spodbujanje k nasilnem upiranjju. Njihova moralna dvomnost, njihova zavrnitev jasne razlike med junakom in zlikovcem in njihov učinek groteskne groze so lahko prav tako interpretirani kot poskus transformacije našega občutja moralne paralize in impotence pred svetovnim nasiljem v posmehovanje in grenko komedijo. Če je tako, potem smo priče novi vrsti tematskega portretiranja nasilja, skupaj z implicitno psihološko strtegijo do le-tega. Nasilje je lastno človeškemu življenju in edina obramba proti njemu je odmaknjen posmeh. S tem, da se izognemo čustveni in moralni vpletenosti razvijemo sposobnost, da prek identifikacije tako z mučiteljem kot z žrtvijo iz groze in zločina pridobimo užitek. Takšen odnos, ki je blizu tistemu, ki je impliciten sodobnemu filmu groze — sedanja bera Dracul, Blacul, Frankensteinov in Volkodlakov — kjer smo napeljeni k identifikaciji tako s pošastjo kot s tistimi, ki jih ta ustrahuje, je v nasprotju s tradicionalno zgodbo grozljivke, kjer je pošast predstavljal neko zunanje zlo, ki je moralo biti odstranjeno, da bi se rešil svet. Kakor italijanski vestern, kateremu je podoben v svojem grotesknem tonu in kultivaciji grozljivih pripetljajev, je novi stil filma groze doživel v zadnjih dveh desetletjih velik popularen uspeh.

Posebna oblika Leonejevega vesterna se pokaže še v enem pogledu, namreč če ga primerjamo z neko drugo vrsto sodobnega vesterna, različico formule, ki bi jo lahko imenovali vrnitev robatega posameznika. Ti filmi, v katerih prevladuje zvezdnštvo Johna Waynea, so bili pod močnim vplivom določenih aspektov italijanskega vesterna, vendar pa so to navadno poskusi preoblikovanja tem tradicionalnega vesterna na nekoliko nov način. Za ta drugi tip sodobnega vesterna je značilno, da se ukvarja z ostarelim junakom, katerega veliki dnevi so do-

zdevno že mimo, ki pa se vendar poda še na eno junaško pot ali v bitko. V nasprotju z italijanskim vesternom pa ta ameriški tip upodablja junakovo nalogo kot zasledovanje jasnega moralnega smotra. V **Resničnem pogumu** (True Grit) je junak šerif, ki ga najame mlada dama, da ujame morilca njegovega očeta. V filmu **Veliki Jake** (Big Jake) je skupina izobčencev ugrabila Jakeovega vnuka in on se odpravi iskat otroka. V filmu **Chisum** izprijeni in zunaj zakona živeči močje grozijo z uničenjem miroljubnega živinorejskega kraljestva, ki ga je zgradil John Chisum s trdim delom in poštenim poslovanjem. Podobni mehanizmi zapleta zagotavljajo, da so dejanja protagonistov v filmih **Rio Lobo** in **Kavboji** (Cowboys) pokrita s plaščem morale. Toda v mnogih pogledih je ta pridih morale bližje ritualu, kot pa zadržanemu nasilju junakov v filmih **Moja draga Klementina**, **Točno opoldne** in **Shane**.

Vodilna figura teh vesternov robatega posameznika se močno razlikuje od lirčnih in stoičnih junakov štiridesetih in petdesetih let. Ta tip dejansko spominja prav toliko na značilnega zlikovca vesternov prejšnjega obdobja kot na junaka. John Chisum je prevzetan živinorejski baron, kakor Striker, zlikovec filma **Shane**. Veliki Jake ima do svojih sinov prav tako neusmiljen odnos istočasne ljubezni in sovraštva, kakor manični Dock Trobin v filmu **Mož Zahoda** (Man of the West) Anthonyja Manna, medtem ko tolpa v filmu Sama Peckinpaha **Wild Bunch** bolj spominja na zlobno Clantonovo bando kot pa na Wyatta Earpa v filmu **Moja draga Klementina**. Toda v teh bolj sodobnih filmih so neusmiljena napadalnost, volja do moči in močna naklonjenost nasilju, ki so v klasičnih vesternih deloval nevarno in celo kot zlo, upodobljene kot pozitivne vrednote in celo moralne nunnosti teh sag robatega individualizma na Zahodu. Za natančno določitev nasprotja lahko primerjamo film **Rdeča reka** (Red River) Howarda Hawksa s sodobnim filmom **Chisum**. Ta dva filma imate temeljne podobnosti v zapletu in v obeh igra osrednjo figuro John Wayne. V filmu **Rdeča reka** Waynev prenapeti individualizem, njegova tiranska avtoriteta in njegovi neusmiljeni pozivi k nasilju skoraj uničijo gonjo živine. Samo zavrnitev nasilja in skrb za blagor ostalih, utelešena v drugi junaški figuri, Waynevom posvojenem sinu, ki ga igra Montgomery Clift, končno razrešita težave. V filmu **Chisum** pa prav posebno agresivne kvalitete omogočijo junakov uspeh, medtem ko so bolj miroljubne in manj gospodovalne čudi mlajših moč prikazane kot nedorasle nastopajočemu zlu.

V vseh teh filmih pa ni posvečene kaj dosti pozornosti vprašanju preporeda skupine v povezavi z junakovim očičevalnim delovanjem. Prav nasprotno, družba je navadno prikazana kot šibka in pokvarjena; njene agenture — kot policija in oborožene sile — so predane nagonskemu in neučinkovitosti nasilju, ki bo bolj verjetno pripomoglo, k nadaljevanju nedolžnega trpljenja, kakor pa vzpostavilo resnično pravico. Ker je družba nasilna in izprijena, je edina rešitev v

zasebnem delovanju dobrega voditelja, ki je sposoben premagati zlo napadalnost izobčencev in družbi lastno endemično nasilje s svojo močjo in neizprosno. S tem poudarkom na neuspehu družbe pri zaščiti nedolžnih in na potrebi po zasebnem vodji in maščevalcu, novi vestern močno spominja na novi gangsterski film in roman, katerega zgled je **Boter** (The Godfather). Rekel bi, da je v teh delih naravnost do nasilja in družbe skoraj identična. Ker družba ni uspela razširiti svoje zaščite in reda do usrečnega obsega, malemu človeku neprestano grozi nasilje, pred katerim se sam ne more zaščititi. Imaginarna rešitev je padec v ponovno naslonitev na Botra, v primeru vesterna pa na deda, Velikega Jaka, in pod njegovo absolutno avtoriteto ustvariti tesno povezano malo skupino, kot družino, ki bo absolutno lojalnost svojih članov poplačala z zaščito le-teh. Zanimivo je, da noben vestern, ki je bil zgrajen na tem vzorcu, ni dosegel niti približnega uspeha filma **Boter**. Morda zato, ker je ta fantazma tako neposreden odjek na napetosti modernega urbanega življenja, da je njeno utelešenje v relativno sodobnem urbanem okolju, kakršno je v gangsterski zgodbi, bolj prepričljivo kakor njena premestitev v junaško preteklost.

Vesterni, ki utelešajo fantazmo povratka surovega posameznika, so površinsko veliko bolj podobni tradicionalnemu vesternu, kakor večina drugih danes produciranih vrst, moje mnenje pa je, da so kreativni potenciali prihodnosti vesterna v tretjem tipu, ki poskuša ustvariti novi kulturni mit Zahoda. V svoji najenostavnejši in najmanj zanimivi obliki je ta novi zahodnjaški mit preprosto stara formula z etničnim junakom v središču. Tako so črnski vesterni, kot **Legenda o črnihu Charleyu** (The Legend of the Nigger Charley), **Buck in pridigar** (Buck and the Preacher) in **Vojak duše** (Soul Soldier), bolj ali manj tradicionalni vesterni s črnimi junaki in zapleti, ki pridobijo nekaj svojega konflikta iz rasne napetosti. Zaradi tega je bil črnski vestern doslej ustvarjalna tranformacija formule le v obrobem smislu. Gotovo pa ta razvoj zrcali določen zlom tradicionalnih stereotipov. Z nekaterimi opaznimi izjemami, kakor neupravičeno spregledan film Johna Forda **Narednik Rutledge** (Sergeant Rutledge, 1960), se črnski značajske liki skoraj nikoli niso pojavili v zgodnejših vesternih, kadar pa so se, tedaj le kot nosilci manjših komičnih vlog. Nekaj povsem črnskih vesternov je bilo narejenih za omenjeno distribucijo, toda ti niso imeli nobenega posebnega pomena, ki bi zadeval tudi belo občinstvo, ker niso bili nikoli predstavljeni drugje kot v povsem črnskih dvoranih. Novi črnski vesterni pa vpeljujejo svoje junake v kontekst večinoma bele zahodnjaške družbe in so narejeni s kar precejšnjimi proračuni. Čeprav so posebej usemrjeni k črnemu urbanemu občinstvu, jih vidi tudi znaten delež bele publike. To, da lahko občinstvo sprejme črnca, ki igra dotlej vselej belcu dodeljeno junaško vlogo in v poteku dogajanja rešuje nedolžne bel-

ce in se maščuje belim zlikovcem, nedvomno zrcali delno transformacijo rasnih odnosov. Vendar pa novi črnski vesterni razen te nadomestitve belega junaka s črnim doslej še niso napravili kakšnega večjega odmika od tradicionalnih formul vesterna. Tako ni presenetljivo, da se najdejo (črni — op.p.) kritiki, kot Clayton Riley, ki o njih govorijo precej trpko:

„Novi črni filmi . . . so dosegli kaj malo drugega kot ponovno upodobitev tistih tem, ki jih je tradicionalna ameriška kinematografija že povsem izčrpala in potem zavrgla. Kot pastorček dobimo ostanke, v tem primeru celuloidno miloščino. Črni filmi dajejo barvo žigu s trojnim S stare filmske industrije: burka, sadizem in varnost (Slapstic, Sadism, Safety) — daleč od česarkoli, kar bi lahko vznemirilo mirni spanec Republike.“ (New York Times, 13. 8. 1972).

Črnska perspektiva prav lahko postane vir kreativne transformacije v vesternu, če bodo filmarji začeli obdelovati bogato in privlačno področje dejanske vloge črncev v zgodovini Zahoda. Gotovo lahko postane nekaj črnih značajskih likov, ki jih upodabljata Durham in Jones v filmu **Črni kavboj** (The Negro Cowboy), temelj za novo bogato različico zahodnjaškega mita.

Trenutno pa se zdi, da je porajanje novega odnosa do Indijancev v filmih, kot **Človek, imenovanja konj** (A Man Called Horse), **Plavi vojak** (Soldier Blue) in **Mali veliki mož**, bolj pomembna spodbuda za novo vizijo pomena zahodnjaške izkušnje. Od časov Jamesa Fenimorja Cooperja je resni vestern pogosto manifestiral odnos simpatije do Indijancev in je bil včasih celo odkrito kritičen do načina, kako so Američani z njimi ravnali. Toda do nedavnega je bila ta simpatija iz dramaturških namenov osredinjena okoli tragedije posameznikov. Dve glavni formuli zgodbe bi verjetno pokrili večino resnih predstavitev Indijancev v vesteru do približno zadnjega desetletja: elegija Izginjajočega Američana ali Poslednjega Mohikanca in pa tragedija belca, ki je ljubil indijansko dekle ali vice versa. V obeh zgodbah je bila osrednja točka simpatije ogroženi položaj posameznika, ujetega v večni spopad med skupinami. Pri bolj sodobnih vesternih pa je presenetljivo to, da so od simpatije zaradi ogroženega položaja posameznika prešli k poskusu rekonstrukcije same indijanske izkušnje. Ključno sredstvo zapleta je zgodba belca, ki postane Indijanec, ali pa se prek svoje izkušnje poistoveti z indijansko perspektivo v spopadu med belci in Indijanci. V svojem učinku se to povzpne do skoraj popolnega obrata nekaterih simboličnih pomenov, pripisanih glavnim skupinam v vesteru. Pionirji postanejo simbol fanatizma, prevarantstva in napadalnega nasilja, medtem ko Indijanci predstavljajo dobro skupino, ki živi v harmoniji z naravo in omogoča resnično izpolnitev posameznika. Prek svojega srečanja z Indijanci in spoznanja njihovega načina življenja se junak prerodi. Konjenica, simbol zakona in reda, postane orodje surovega pokola, kar povzroči, da gledalec na kon-



Divja horda, režija Sam Peckinpah

cu filma **Mali veliki mož** navija za Indijance, da bi uničili Clusterja in njegove može, saj je prej videl prizore, v katerih konjenica krvoločno in po nepotrebnem pokolje ženske in otroke.

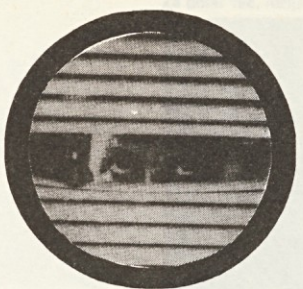
Ta novi indijanski vestern je jasen odmev kompleksne očaranosti s tradicionalno indijansko kulturo, posebej razširjene med mladimi, ki jo Leslie Fiedler analizira v knjigi **Vrnitev izginjajočega Američana** (The Return of the Vanishing American). V obravnavi nasilja kot izraza agresivnih nagnjenj k destrukciji v pionirskem duhu, v negativni in krivde polni sodbi o osvojitvi Zahoda ter v obratu tradicionalnega vrednotenja simboličnih figur in skupin v zgodbi vesterna, ima ta nova formula mnogo skupnega s še eno sodobno obliko, ki sem jo označil, bolj za šalo, kot legendo o židovskem kavboju. Junak te vrste vesterna ni dejansko Žid, čeprav ga pogosto igrajo židovski igralci. Pravzaprav se mi zdi, da so Židje zadnja etnična skupina, ki bi hotela prevzeti ogrinjačo kavbojskega junaka. Vendar pa se vedejo junaki filmov **Butch Cassidy in Sundance Kid** in **McCabe in gospa Miller** bolj kot osebe, ki so s strani romanov Saula Bellowa ali Bernarda Malamuda prenesene na legendarni Zahod, kakor po vzoru tradicionalnih junakov vesterna. Naše pozornosti in simpatije si ne pridobijo s pogumom ali junaškimi dejanji, temveč z zbegano nespособnostjo, prikupno strahopetnostjo in pripravljenostjo, da se vihravo in domiselno soočijo z najhujšim. So eksistencialisti v kavbojskih škornjih. Zahod, ki ga naseljujejo, se naglo spreminja v moderen industrijski svet, oni pa so v tej novi družbi brezupno izgubljeni. Njihov pravi sovražnik ni niti Indijanec niti izobčenec, temveč korporacija. Predstavljajo lagoden tradicionalni način življenja, ki se umika neusmiljeni mehanični učinkovitosti korporativne družbe. Butch Cassid je izobčenec, ki ga končno prežene iz dežele nepremagljiva sila organizacije v obliki posebne čete preganjalcev, ki jo najame Union Pacific Railroad. McCabe je mali kockar in lastnik bordela, ki ga ubije trop zahrbtnih morilcev, najetih od rudarske družbe, ki hoče prevzeti njegovo poset. Novi mit, ki je impliciran v teh vesternih, izostri nasprotje med individualističnim nasiljem izobčenca ali Indijanca in kruto, kanalizirano močjo organizirane družbe ter izrazi stališče, da je korporativno nasilje moderne družbe bolj nevarno in zlo kakor dejanja individualne napadalnosti, ki so lastna indijanskemu ali izobčenskemu načinu življenja. Tako so mnogi tradicionalni pomeni vesterna obrnjeni — družba se ne more očistiti oziroma preroditi prek individualnih junaških dejanj, ker pomeni napredek uničenje človeških vrednot. Dobre skupine so preproste tradicionalne združbe izobčencev in Indijancev, toda te združbe in njih vrednote so obsojene na iztrebljenje. Resnični junak ni mož, ki prinese zakon in red, temveč odtujen in absurden posamezni, ki se ne more prilagoditi novi družbi. Vse tri nove vrste vesterna, ki sem jih obravnaval — italijanski vestern, „botrov-

ski“ vestern in iskanje novega mita — si delijo enak pogled na družbo, ki je pesimističen in brez iluzij, ter obsesijo z vlogo nasilja v njej. Kakor je vestern vedno počel, te nove formule projicirajo napetosti in skrbi sedanosti v legandarno preteklost, da bi našle imaginarno razrešitev ali sprejetje konfliktov vrednot in občutij, ki v sedanosti ne morejo biti razrešeni. Za klasičen vestern iz obdobja po drugi svetovni vojni se zdi, da je zrcalil uravnoteženo napetost med tradicionalnimi vrednotami in izkustvom novih družbenih pogojev. Današnji vestern pa ne kaže nobenega takšnega ravnotežja. Zdi se, da namesto tega zrcali precejšnjo mnogoterost različnih emocionalnih in ideoloških prilagoditev na pesimizem do družbe, v kateri živimo. Kaže, da so se pojavile tri glavne težnje: prvič, občutje človeške izpriženosti in pokvarjenosti, za katerega se skoraj zdi, da se samo radosti destruktivnosti nasilja, s tem ko ga sprejme kot neizogibne izraze človeške narave; drugič, fantazma o vzvišeni podobi očeta, ki lahko zaščiti nedolžne in krivce maščevalno pahne v pogubo, fantazma, ki zrcali globok dvom v sposobnost modernih agentur zakona in pravice, da služijo svoji pravi funkciji. V tem kontekstu je nasilje proizvod moralno smotrnega individualnega delovanja v obrambi dobre skupine pred grožnjami preostale družbe. In končno, iskanje novega zahodnjaškega mita izraža stališče, da je bilo nasilje temeljna sila razvoja ameriške družbe in da so vsi moderni beli Američani zapleteni v krivdo za agresivno uničenje drugih načinov življenja. Sodobni vestern zrcali konflikt med temi različnimi pogledi na našo preteklost in sedanost. O tem, ali bo kateri od njih rabil kot podlaga novega soglasja o pomenu Zahoda, lahko odloči le nadaljnji tok zgodovine.

John G. Cawelti

Prevedel: Andrej Škrlep

¹⁾Jack Nicholson, „Riding Shotgun: The Scottered Formula in Contemporary Western,“ v: *Focus on the Western*, New York, 1974.



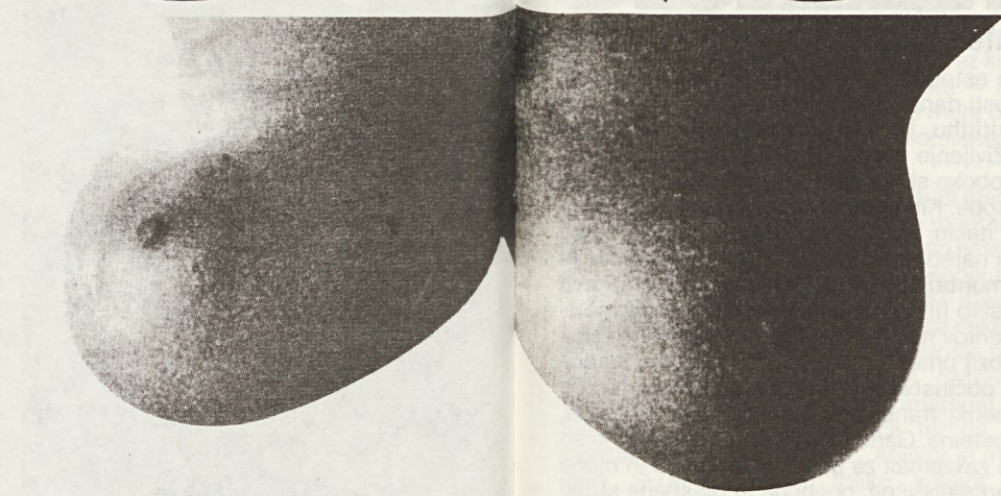
PORNOGRAFIJA

Začnimo z nekaj nujnimi pojasnili, celo omejitvami. Zastavek je pornografija, a ne nasploh, ampak kot filmska, pa čeprav bo pot vodila od „celote“ k „delu“. In naprej, spis bo zarisal nekatere poteze pornografije v filmu, toda ne kot znanstvena razprava oziroma teorija, ampak se bo priložil tisti ohlapni formi, tisti vreči, kateri pravimo esej. To pa ne pomeni, da sta znanost oziroma teorija nemi ali „nepismeni“, prej nasprotno. Prav teorija, še natančnejše filmologija kot veđa o filmu, ki združuje teorijo in zgodovino filmske prakse, je tista, ki lahko pojasnjuje in pojasni fenomen, imenovan pornografija. Njen izdelek bi bil na primer Fenomenologija pornografije. Seveda pa filmologija ni čista oziroma očiščena disciplina, saj vključuje v svoj konceptualni in metodološki aparat dognanja vrste sodobnih filozofskih smeri. Za znanstveno razpravljanje o pornografiji se zdijo manj odločilne nekatere samostojne vede, na primer sociologija ali psihologija; prva lahko sicer pove marsikaj o družbeni vlogi pornografije, druga o psihologiji gledalca, obema pa se izmika pornografija „sama na sebi“. Verjetno je prednost eseja prav to, da je (lahko) kolaž, sestavljanica. Se nekaj je treba nemudoma reči ob pornografiji; zapisi o njej so redki, zlasti pri nas. To preseneča, saj so pornografski izdelki precej razširjeni, gledalci ... Očitno je pornografija namenjena predvsem gledanju, použivanju. Sama beseda se uporablja tudi kot metafora za nekaj nizkega in omalovaževanega (npr.: politična pornografija). Občasno se pojavlja pornografija kot referenca, toda ker je redko torišče obširnih zapisov, je tovrstno pisanje kanček dogodivščine.

O pornografiji je „vse“ jasno, zato cilj tega eseja ni iskanje odgovorov na vprašanje, kaj je pornografija. Odgovor bo razdrobljen. Nesporno je, da ni nesporne. Na primer, če se je komu zdelo, da je pornografski film eno, erotični film pa drugo, mu takšno mnenje spodnese revija Fascination. Njeno uredništvo je izvedlo anketo, v kateri je kar 73 filmskih kritikov, publicistov in zgodovinarjev odgovorilo na vprašanje, kateri od desetih filmov je najbolj erotičen film v filmski zgodovini. Na prvo mesto se je uvrstil Oshimov film **Carstvo čutil** (L'empire des sens, 1975); med deseterico so se znašli še nekateri nesporno erotični filmi — Brassov **Ključ** (Le chiave, 1983), med deseterico pa je še nekaj filmov, ki jih običajno uvrščamo v druge žanre. Pozornost anketirancev so pritegnili nekateri filmi z vtkanim erotičnim razmerjem, problemom, tako na primer **King Kong**, ki sta ga leta 1933 z režirala Ernest B. Schoedsack in Merian Cooper, in **Vrtoglavlava** (1958) mojstra Hitchcocka. Če je pri tej skupini filmov njihova pripadnost erotskemu filmu sporna, pa vznikne problem s filmom **Hudič in gospa Jones** (The Devil and Miss Jones, 1973), ki so ga v Franciji oblepili z X, ker je „prepoznan“ kot pornografski. Tako po svojem slovesu kot tudi po zastavitvi sodi v množico filmov, katerih paradigma je **Globoko grlo** (The Deep Throat, 1972), katerega avtor je Jerry Gerard.

Ko odgovori anketirancev zajamejo erotičnost, problematizirajo posredno pojem erotičnega filma, pa tudi predmet pričujočega spisa. Je pornografski film zgolj „podžanr“ erotičnega filma oziroma element množice erotičnega filma? Ali pa je pornografski film samosvoj žanr, kar ne omogoča samo tega pisanja, ampak tudi vsako nadaljnjo obravnavo. Odgovor na to retorično zvenco dilemo lahko izstopi šele iz razčlenbe specifik obeh (domnevnih) žanrov. O dveh različnih žanrih je možno govoriti šele takrat, ko obstaja med njima specifična razlika, ki je meja med njima, ju skratka (raz)ločuje. Hkrati je meja stičišče skupnih točk, zato je nujen vsaj bežen premislek o „samoumevnih“ emblemih. Vzporedno z iskanjem razlike pa bo pojasnilo terjalo še en pojem, namreč pojem žanra. Kajti razlika med pornografskim in erotičnim filmom je razlika med žanroma. Kolikor imata oba žanra nekaj skupnih potez, izhaja to prekrivališče iz njune podvrženosti isti višji vrsti, namreč igranemu filmu. Analiza žanrskosti, predvsem pri pornografskem filmu, pa bo pokazala njegovo samostojnost, prepoznavnost, določenost ...

Naslednji ovinek ne vodi naprej, ampak nazaj, naravnost na „začetek“, k etimologiji. V Doklerjevem Grško-slovenskem slovarju besede poronografija (seveda) ni, zato pa ima besedo porne, ki je sloveni z nečistnico, nesramnico, prešuštnico in malikovalko, kar je davek Novemu testamentu. Toda skovanka porne + grafo se ni z lahkoto prikopala do današnjega pomena. Mimogredni paradoks: tudi izvirni pomen besede pornografija pomeni oziroma napoveduje njen današnji, spremenjeni pomen. Prvotno je beseda pomenila pisanje o prostitutkah, skratka tistih osebnosti, ki prek trga zadovoljujejo spolne želje drugih. Da takšen pomen ni bil zgolj trik ali pretveza, priča tudi Dunglisonov Medical Dictionary (1857), ki navaja pod geslom pornografija: „... a description of prostitutes or of prostitution, as a matter of public hygiene.“ Sočasno pa že kroži nov pomen besede pornografija, ki ga objavi zanesljivi Webster (1864): „Licentious painting employed to decorate the walls of rooms sacred to bacchanalian orgies, examples of which exist in Pompeii“. Po tem obdobju izrazito prevlada drugi pomen, čeprav skrbnejši avtorji oziroma slovarji navajajo oba. Sporočilo je naslednje. Pomen besede pornografija se je sčasoma spremenil. Kolikor je bil sprva denotativen, pa že čaka v senci nov, konotativen pomen. „Objektivno“ opisovanje prostitutk ima svoj nedvomen učinek. Premena pomena pomeni prehod od naključnega, divjega učinka k načrtovanemu. Vse to se v naročju literature, tudi slikarstva, dogaja na dokaj zanimiv način. V zetrjanjem novega pomena se šele rojeva današnja pornografija, ki se levi iz metafizičnih spon v antiki v konjička, nemoralnost, provokacijo, pomagalo, užitek razsvetljenske družbe. Zgodovina (nefilm-ske) pornografije se tako razkriva kot vzporedna, dvojna bitka, za metaforo in za samoumevnost; oba procesa sta bila doboje-



vana šele v našem stoletju. Nemalo zaslug pa ima pri tem film oziroma, s kančkom ironije, sedma umetnost.

Ker pot k pornografiji vodi skozi njeno lociranje, je nujno, da pojasnim svoje razumevanje pojma žanr. Ne samo Metzov „zlom“, ampak tudi sama empirija odgovarja na vprašanje, kaj je žanr. Žanr je objektivna kategorija in ne obstaja le v percepciji oziroma zavesti gledalca filmov. Obstaja kot udejanjenje možnosti v zgodovini filma. Vendar ni zgolj zbir formalnih postopkov, katerih realizacija zagotavlja relativno enovit korpus filmov, ampak je tudi historičen pojem. Žanr tako ni samo teoretski pojem, saj ga v vrsti primerov proizvede njegova „vsebinska“, ki pa spet ni edino določilo. Položaj žanra vsebuje razcep, je razpet med teorijo in zgodovino, med „formo“ in „vsebinno“, na področju zunajfilmskega pa med proizvodnjo in pričakovanjem. Pojem žanra je torej nabit z dialektiko, vsakršno klestenje te napetosti pa vodi v redukcijo in od tam naprej v prav zoprne težave. Za pornografijo to konkretno pomeni, da ni opredeljena zgolj kot „šovinistična zloraba ženske“ ali kot „prikazovanje prepovedane spolnosti“ ali kot ... ampak je njena skrivnost skrita tako v njeni „formi“ kot v njeni vsebini. Zgolj „vsebinska“ določenost spregleda tisti „tisto“, ki privlači, zgolj „formalna“ pa prezre tisti „prijem“, ki šele proizvede por-

nografski učinek. Če je hipoteza, da je pornografija žanr in da je le-ta nekaj vmesnega, je zdaj pravi hip za to vmesnost. Pornografski filmi imajo svoj, zanje značilen motiv. To je nedvomno spolni odnos v najširšem pomenu besede, bodisi spolni odnos od samega sebe bodisi med nepregledno množico udeleženk in udeležencev. Omenjeni motiv zajema vase vse možne spolne prakse brez izjeme. Je glavni, ni pa nujno edini. Nujna zastranitev. Ob pornografskem žanru se zdi koristno omeniti še eno njegovo določenost, namreč dolžino oziroma kračino pornografskega filma. Razlika med celovečernim in kratkim filmom ni samo razlika v metraži, ampak izhaja in vpeljuje nove oziroma druge delitve. „Zunanja“ je vloženi kapital, „notranja“ pa poleg inscenacije tudi različnost motivnih mrež. Kratkometražni film se običajno začne s kratko ekspozicijo, pogost pa je tudi začetek in medias res; tako je spolni odnos edini motiv. Takšna enostavna kompozicija povsem izrine druge in drugačne možnosti. Pri dolgometražnem filmu oziroma celovečercu vključilo ustvarjalci zastavek filma v poljuben okvir dogajanja; ob osrednjem motivu se tako pojavijo še stranski. „Teža“ teh motivov praviloma omogoča zastavek, zagon, lahko pa ga tudi senči, celo načne ali ogrozi. To se zgolj, ko „inavguracijski“ motivi razvijejo lastno tematsko mrežo, ki

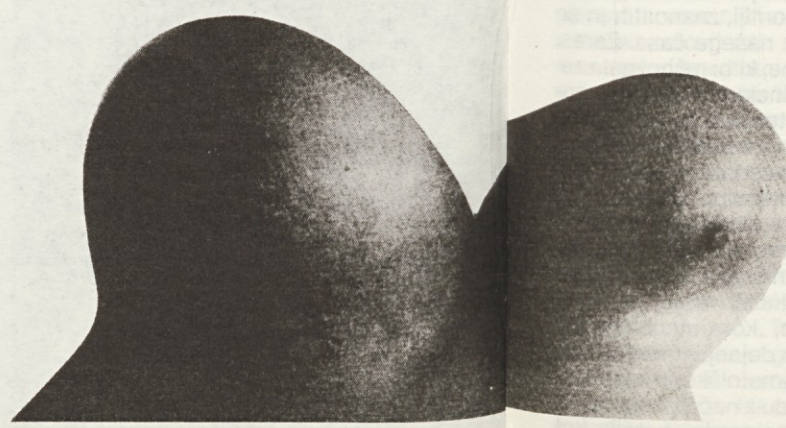
je lahko konkurentna prevladujoči v pornografskem filmu. Zdi se torej, da je pornografski film nesporen kot kratek film, kjer nastopa v čisti pojavnosti (ekspozicija + / seks), vprašljiv pa je kot celovečerni film.

Pornografski film vse prepogosto evidentirajo s pravkar opisano potezo, z njegovim glavnim motivom, ki prevlada nad ostalimi motivi oziroma motivnimi drobci. To pa ne zadošča. Zaradi takšnega pristopa bi film, čigar režiser pokaže koitus, felacijo, ejakulacijo v partnerkina usta itd. obveljal za pornografskega. To so le nekateri prizori iz filma **Carstvo čutil**, ki bi ga samo zelo kratkoviden, zadrž in zavrt kritik uvrstil med pornografske filme. Povsod neposreden, neprečen prikaz seksa, pa vendar je Oshimov film erotičen par excellence, daleč od kakršnekoli pornografije. Motivno določenost torej opisuje pornografski film, vendar ga ne opiše. Odločilnejše mesto ima tematska določenost. Vsi pornografski filmi imajo namreč eno samo temo, ki jih totalizira v žanr. Ta tema je (seveda) (spolni) užitek. Nekaj podrobnejših pojasnil. Nastopajoče poganja želja po užitku. Toda ta želja, ki je brezpogojna (brez nje namreč ni nastopajočega v pornografskem filmu), ni eksplicitni ukaz s privilegiranega mesta spoznanja, ki si potem tudi lasti „glavni“, „zadnji“, „neprimerljivi“ užitek, ampak prežema vse pri-sotne. Vstop ženske/moškega v „zgodbo“ pornografskega filma je že vstop v ris želje. Le-ta pa ima še eno lastnost, ki ne konkretno zira samo nje, ampak pornografski žanr v celoti. Želja je uresničljiva. To pa, povsem mimogrede, že ponuja razliko, odmik od erotičnega filma. Tudi le-ta pozna željo, toda praviloma kot cilj, in to dobesedno. Junakinja seže po njej šele v cilju, tj. na koncu filma. Po tej plati se zdi pornografski film demokratičen, celo plebejski, saj je užitek želja in uresničitev vseh. Morebitne ovire na tej poti so lažne, čeprav niti niso zadrževalni elementi, in kot takšne s svojimi nastopi zmeraj znova pokažejo, da je cilj že „tu“, da želja ni nikoli usodna, prekleta, prepovedana. Pornografski film praviloma ne pozna fantazem, torej niti njihovega razvoja ne, kaj šele razkroja, ki si ga je med žanrskimi filmi prisvojila predvsem komedija. Kanček ironije pojasni, zakaj sta pornografija in socializem tako težko združljiva. Njuni temeljni vrednoti sta nezdružljivi, vsaj na prvi pogled. Socializem postavlja na piedestal delo, pornografija užitek. Pornografija nastopa v socializmu praviloma samo spretnjena, ko je delo razglašeno tudi za (najvišji) užitek. Podobno subverziven je lahko tudi socializem, kajti v jedru pornografskega mehanizma so pač profesionalnost, discipliniranost, samonadzor, nadaljevanje navkljub preseženemu cilju, smotrnost, organiziranost, samoumevnost itd., skratka vrsta lastnosti, ki opisujejo delo. Tako v temi kot v proizvodnji obeh je nekakšen „es muss sein“.

Pornografski film so opredeljevali tudi s pomočjo zgodovine. Navsezadnje, zakaj pa ne? Le da je to verjetno narobe. Pornografski film namreč nima svoje zgodovine!! Za

zgodovino pornografskega filma ne more veljati zgodovina erotičnega filma, ki je običajno vrst filmov, v katerih posamezni prizori in postopki osvobajajo telo in spolno željo. A vsi ti filmi segajo samo do roba, do meje, so „umetnine“, in publicisti jih običajno brez zadržkov uvrščajo v sedmo umetnost. S pornografijo je drugače, saj je njena uvrstljivost v zveličavni koš vprašljiva oziroma zgolj pogojna, „površinska“ ... Pornografija je sedma umetnost, ker je ta sintagma pač sinonim za film, in nič več. Pornografski film je mogoče sedmi, tu pa se vse ustavi. Heteronomna narava filma je v tem trenutku primerno orodje za rešitev zagate. Film ni samo umetnost, je tudi industrija. Pornografski film je tako resda podrejen (igranemu) filmu, toda ta ni monolitna celota. Pornografski film pa izrazito pripada prav potlačenemu, zatajenemu jedru: zato je pornografski film podvrgljiv industriji. Humanisti lahko zato odvržejo zoprno vprašanje, ali je (pornografija) lahko umetnost oziroma ga zaobidejo z očitki o njeni obscenosti, lascivnosti itd. Kolikor je civilizirana „zgodovina“ pornografije zgolj narava za njeno „naravno“ obdelavo „ljubezni“, to je brez prepovedi, pa vendarle obstaja nekakšna „predzgodovina“ pornografskega filma, ničelni trenutek; to so petdeseta leta, ko se v Združenih državah Amerike pojavi nov žanr, „nudie“, ki napoveduje prihodnost z občasnimi detajli in opazovalcem pornografije z dobro znano lastnostjo: zgodbica je pretveza, ki jo potrebuje kamerino (in gledalčevo) oko, da lahko spremlja(ta) gibanje bolj ali manj razgaljenih teles. Toda pornografija je šele odstran simulakruma oziroma tam, ko svojo „fikcijo“ prekreji z dokumentarnostjo. Lepoto telesa dopolni resnica telesa. Prav zaradi tematske opredeljenosti pornografski film nima zgodovine oziroma njegova zgodovina obstaja kot naštevavanje variant, produkcijskih možnosti, v najboljšem primeru kot vprašanje stila. Vse to je nepomembno v primerjavi s temeljnim imperativom, ki ga morajo realizirati ustvarjalci. Pornografskost mora biti očitna povsod, tudi v „formi“.

V ospreje torej stopa opazka o „formi“ pornografskega filma. Ena od omenjenih lastnosti je uporaba bližnjega plana. Brez tega bi ne bilo pornografije, toda samo to ne zadošča. Bližnji plan dokazuje, da „gre zares“, da videno ni blef oziroma igra. Toda bližnji plan izgubi obraz, razen ko lovi oralni seks. Obraz se lahko pojavlja z eno samo mimiko, s tisto, ki „izdaja“ užitek. Vsak pornografski film je zato nova izgubljena bitka za mimiko obraza. Za kreacijo pornografskega učinka pa ne zadošča zgolj „resnica“ oziroma nazornost, kajti informacija morda poteši radovednost, ne prežene pa monotonije. Tako se okrog jedra nabere „balast“, zlasti kadri v srednjem in poldrugi planu, ki zajamejo telesa, kar zagotovi plastičnost oziroma s pomočjo vzporedne montaže tudi dinamiko. O vlogi količine v pornografskem filmu je že bilo nekaj besed. Kratki film oziroma „skeč“ ima svojo taktiko, celovečerec svojo. Prvi se zaradi svoje



REŽIJA KOT MONTAŽA

kračine odreka vsemu odvečnemu, tako tudi oporni točki, na katero bi se lahko naslonil gledalec. Ob takšnem filmu je gledalčev položaj podoben tistemu pred televizorjem, ko program ponuja informacije, odpoveduje pa se fascinaciji, biti gleduh pri tem ostaja nedosegljiv ideal. S celovečercem je drugače. Da ne bi razpadel na skeče, je potrebna „zgodba“, ki mimogrede proizvede konkurentne motive, celo teme. Pornografski filmi pa so dovolj „močni“, da obvladajo nujnega vsiljivca, hkrati pa jih uporabijo oziroma „zlorabijo“, da bi z njimi (še dodatno) zagrabil gledalca. Če je pri „skeču“ razdalja med gledalcem in gledanim „nepremostljiva“, pa to razdaljo celovečerec pogosto poskuša zbrisati. Postopek „od-zgolj-gledanja-k-užitku“ je kot metafora udejani-la Marie Schneider, ki v svojem prvencu, v Vadimovem filmu **Hellé** (1971?) še opazuje užitek drugih, v Bertoluccijevem filmu **Zadnji tango v Parizu** (Last Tango in Paris, 1972) pa že neposredno uživa. Točka, ki vsrka „formo“ in „vsebino“ v pornografskem filmu, je torej voyeur. Le-ta sprva zgolj opazuje, med njim in opazovanim dogajanjem je razdalja, ki izgine, ko se tudi gleduh prepušti seksu. Gleduštvo v pornografskem filmu (običajno) ni psihopatološko, ampak je (predvsem) radovednost, presenečenje, osuplost ... Prav materializacija „gledalčevega“ oziroma gleduhovega pogleda pa je tisto, kar gledalec potrebuje za imaginarno ugodje, kajti neverjetno postane verjetno, zaprti svet pornografskega filma je vseeno razklenljiv, identifikacija je možna. Tako gledalec oziroma njegov alter ego, gleduh, ne bega več okoli, ampak je „notri“. Kaj več pornografski film ne more dati.

Če se zdi, da so pornografski filmi „igre brez meja“, ker kršijo „moralo“, da so skratka nekaj nezajezljivega, je prav, da omenim poleg „zunanjih“ meja tudi nekaj „notranjih“, ki si jih pornografski film sam pridela. Kodificiranost pornografskega filma ima vsaj dve posledici: najprej tem filmom zagotavlja prepoznavnost, žanrskost, hkrati pa tudi monotonijo. O napetosti med „vsebino“ in monotonijo je že bilo nekaj povedanega, ostaja pa še odnos monotonije do „forme“. Tako ustvarjalci pornografskih filmov pogosto ublažijo za pornografski film bistveno verističnost z nekaterimi umetnostnimi postopki, ki pornografski film vežejo — opazno — na nedokumentarni film. V „offu“ se tako sliši namesto verističnih šumov in vzdihljajev glasba, katere nosilec ni prezenten, kakor da kazano ni dovolj in da so potrebni še dodatni učinki. Takšna zvočna oprem ima vrednost madeža — nekaj je narobe. Humor lahko še učinkoviteje blokira pornografski učinek. Že Bahtin in Ecov Jorge sta vedela, da je humor „morilsko“ orožje, pa vendar ga avtorji pornografskega filma pogosto uporabljajo. Samo ugibanje; mogoče želijo sprostiti gledalce, mogoče ... vendar na ta način izgubijo tisto ostrino, „resnost“, ki daje pornografskemu filmu neublaženo trdoto. Humorni učinek proizvaja še en postopek, ki znotraj „resnega“ filma velja kot umetniški: to je

avtorefleksivnost. Pornografski režiserji jo uvajajo bodisi z motivom snemanja pornografskega filma bodisi z že omejenim likom voyeurja bodisi (v zadnjem času) z video posnetki seksa bodisi s pogledom v kamero, kakor to izpelje režiser XY v filmu **Skrivna ljubezen** (Heimliche Liebe, brez letnice izdelave). Oče vpelje hčer v spolno razmerje s tremi moškimi. Ko se hči vrne k očetu, jo vpraša, ali ji je ugajalo. Toda ker sta očiče hčerke in snemališče „združeni“ v isti točki, leti očetovo vprašanje tako hčeri kot gledalcu. Še bolj neposreden je Gerard Kikoine, ki „reče“ v svojem filmu **Dekleta iz St. Tropeza** (Die Mädchen von St. Tropez, spet brez letnice proizvodnje), da snemajo tisto (tj. pornografski film), kar si ljudstvo želi! Zaradi svoje verističnosti, dokumentarnosti, „resničnosti“, objektivnosti pa pornografski film zgubi razsežnost, ki je nedvomno ena izmed prepoznavk erotičnega filma. Pornografski film ne plete emocionalnih mrež s pomočjo pogledov; edini pogled, ki gleda in vidi, je gledalčev. Filmska materija se mu podreja, kar je seveda v nasprotju z erotičnim filmom, kjer je gledalčev pogled eden od mnogih, filmska materija pa „svoje glava“ in se ne „ozira“ na gledalca. Ta noshalca oziroma vzvišenost pa je že mogoče prepoznavka tako imenovanega umetniškega filma. Pornografski filmi tvorijo žanr, o čemer pričajo stalnost ideologije, specifični motivi in tema, v svetu filma redka identifikacija — z dogajanjem, manj s posameznim filmskim likom, „obvezni“ postopki in prijemi, kakor tudi „zavestna“, hotena „meja“. Pornografski žanr ima tudi svojo „željo“, ki ga razlikuje od vmesnega izdelka, od porniča oziroma mehkega porniča, ki se ne podpisuje samo z eliptičnimi strukturami, ampak z neresno željo. Nasprotno pa pornografski žanr obvladuje ožetje, ki je ena sama želja, je pa zmeraj in povsod in za katere uresničujev je „odveč“ ves tisti arzenal, ki ga ne potrebuje samo klasični hollywoodski film, ampak tudi vsakdanje življenje. Pornografski žanr je ignorantski žanr, ki „prezre“ imaginacijo in vse tisto, kar se zdi nujno za obstoj sedme umetnosti.

Marko Golja

Intermedia

Je estetska razprava o montaži kot umetnosti danes sploh še smiselna? Danes, po Griffithu, Kulešovu, Vertovu in Pudovkinu („Življenje sestavljajo določene, pogosto globoko skrite povezave, ki vodijo človeške usode. Kinematografija je z montažo odkrila način, kako te povezave pokazati, kako jih narediti razumljive.“). Po Eisensteinu, ki z **montažo-atrakcijo** in njeno teorijo razkriva bistvo filma kot umetnosti: v trku **dveh** elementov nastaja **tretji**, vrsta razburljivih **eksplozij** priteguje pozornost gledalca, **reakcija občinstva** je pravočasno izračunana. Po poetiki francoskih avantgardistov Deluca, Epsteina, Gancea in posebej Bunuela, ki so se zavzemali za **polifono montažo** in njene nadrealistične, poetične in glasbene strukturne pomene. Po zgodovini vizualne montaže, ki jo končuje iznajdba zvočnega filma v tridesetih letih XX. stoletja in paralelno odkritje možnosti avditivne montaže ter njenega dvojnega življenja k **avdiovizualnemu kontrapunktu**. Po estetičnih teorijah **tehnične montaže** (neprekinjenost, orientacija, ritem), po **dramaturški montažni teoriji** in njenih linearnih, paralelnih, sinhronih in retrospektivnih možnostih, in nenazadnje, po **asociativni strukturi montažnega filma kot umetnosti** (kreativni, antitezni, analogni, polifoni in leitmotivski vidiki režijskega filmskega ustvarjanja).

Kaj je torej po vseh teh klasičnih, avantgardnih in sodobnih teorijah še mogoče novega povedati o montaži, ki v filmski umetnosti pomeni bistven akt režije kot totalizacije, „končnega oblikovanja filma, medsebojnega logičnega razporejanja in povezovanja posnetih kadrov glede na določene pogoje njihovega reda in trajanja“, s katerim režiser filma ustvarja vtis gibanja, ritma, časa in prostora? Na kratko, montaža z režijo uresničuje **Življenje filma** kot umetniškega dela. Zato velja o montaži danes govoriti kot o režiji v intermedijah (filmu, drami, operi, radiu, televiziji, videu, množični umetnosti, cirkusu, showu, lutkah, risanem in animiranem filmu, performanceu in happeningu ...)

O **režiji kot montaži** oziroma o **montaži kot režiji** velja danes govoriti že zaradi dejstva, da ponuja naša postmoderna doba neslutene primere režije kot montaže (in vice versa) v vsakdanjem življenju: v družbi, gospodarstvu, politiki, ekonomiji, znanostih in še posebej v umetnostih našega časa. Zares, ni umetniške discipline, ki bi ne poznala zakonov montaže in principov režije. Ne gre za „jeklene metode“, temveč, prav nasprotno, za odprte procese interdisciplinarnega pristopa k fenomenu montažnega mišljenja in čutenja, k montažnim postopkom v njihovem umetniškem, estetskem in končno tehničnem vidiku montažnega ustvarjanja eksistence umetniškega dela. V tem prispevku bomo poskusili režijo razumeti kot umetnost celote, kot intencionalno, procesualno estetsko dejanje, montažo pa kot njeno praktično umetniško in estetsko uresničevanje. V skladu z načeli fenomenološke estetike bi lahko **predmet režije kot**

montaže postavili v jedro kreativne umetniške genetike, kot **sine qua non**, da brez kreativne montaže ni umetniškega dela — ne enega ne drugega pa ni — niti ne more biti — brez ustvarjanja režiserja — estetskega tvorca celote.

O **režiji kot montaži** velja govoriti tudi glede na dejstvo, da so iznajdbe filmske montaže prav nesluteno vplivale na montažno estetiko umetnosti našega časa, še posebej na nove tendence **intermedijske režije** v številnih dramskih disciplinah. Tako se še enkrat potrjuje, da je režija kot fenomenološki postopek uresničevanja odrskega oziroma filmskega umetniškega dela umetnost s številnimi **differentia specifica** ter da je montažnih postopkov toliko, kolikor je medijev. Skratka, režij je toliko, kolikor je umetniških totaliziranih del. S pomočjo strukturalne estetike, teorije konstrukcije in dekonstrukcije, je mogoče teoretsko najbolj zastaviti probleme razumevanja montaže v novem sinkretizmu in totalni umetnosti, h kateri je sodobna dramska ustvarjalnost usmerjena na svojih najpogumnejših poteh uresničevanja umetnosti režije kot umetnosti montaže. Od embria estetskega izkustva do najzapletenejših polifone integralne strukture — povsod uresničuje umetniško delo danes zapletene procese režije v neskončnem številu montažnih postopkov, **sui generis**, umetniškega filmskega, dramskega ali glasbenoodrskega dela. Ko gre za rojevanje filmskega, dramskega ali glasbenoodrskega dela, lahko danes potegnemo med režijo kot integralno umetnostjo naše dobe in med umetnostjo montaže kot ustvarjalnega postopka.

Režija in montaža v gramatiki filma

Predpostavka sprejemanja in razumevanja filmskega dela je poznavanje filmske gramatike, te večšine izražanja filmskega avtorja, režiserja kot tvorca filmske umetniške celote. Brez poznavanja **gramatike filma** si je nemogoče zamisliti množico pravil, ki napotujejo na to, kako neki film nastaja, kakšna je struktura filmskega jezika. Morfologija filma nas seznanja z oblikami izražanja filmskega ustvarjanja. Brez poznavanja normativnih pravil ni spoznanja o umetnosti filma. Brez sintakse je nemogoče spoznati umetniško delo v vsej njegovi estetski celovitosti. „Sintaksa in stilistika nas s tehnične strani naredita za gospodarje našega teksta ter tako osposobita za lekcijo o lepoti in njeno humano sporočanje“ (J. Roger, **Filmska gramatika**, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1960). Brez sintakse kot znanosti o povezovanju delov, njihovih odnosih in funkcijah v celoti, torej ne more priti do polnega razumevanja filma kot umetniškega dela. Podobnega mnenja je v svoji **Mali gramatiki filma** tudi Jerzy Plazewski, ko pravi: „Trenutek, s katerim je zaključeno pisanje gramatike nekega jezika, še nikoli ni obsojal pesnikov na pasivnost, temveč je bil pogosto celo vzvod za razcvet književnosti.“ (Jerzy Plazewski, **Je-**

zik filma I, Institut za film, Beograd, 1971, str. 8). Vemo, da je jezik urejen komunikacijski znakovni sistem, kar nas napotuje k pojmu **semiotičnega sistema**. Eden glavnih dejavnikov urejenosti jezika je dejstvo, da znaki ne obstajajo kot posamezni, nepovezani pojavi, temveč predstavljajo organizirane sisteme.

Toda razen semantične urejenosti obstaja še neka druga, predpostavka jezika, namreč sintaktična urejenost. Vanjo spadajo pravila združevanja posameznih znakov v zaporedja, v stavke, ki ustrezajo normam danega jezika.

Tako široko zastavljen pojem jezika zaobsega celoten krog komunikacijskih sistemov, ki funkcionirajo z človeški družbi. Vprašanje o filmskem jeziku se zato zreducira na drugo vprašanje: „Ali je film komunikacijski sistem?“ Zdi se, da o tem nihče ne dvomi. Režiser, igralci, pisci scenarija — vsi ustvarjalci filma nam hočejo s svojim delom nekaj povedati. Njihov trak je kot pisimo, **sporočilo, poslano gledalcem** (podčrtal R. L.). Da bi razumeli sporočilo, moramo poznati njegov jezik.“ (Jurij Lotman, **Semiotika filma in problemi filmske estetike**, Institut za film, Beograd, 1976, str. 5).

Lotman nas opozarja na to, da se **moramo jezika učiti**. Če naj spoznamo jezik filmske umetnosti, moramo poznati gramatiko filma. Lotman pravi, da je „film podoben svetu, ki ga vidimo“. Svet sicer res vsak dan gledamo, vprašanje pa je, v kolikšni meri ga razumemo: ga sploh vidimo, koliko ga razumemo? Znanost o umetnosti nam v tem početju nedvomno pomaga. „Šele ko bomo razumeli filmski jezik, se bomo prepričali, da film ni suženjska, prazna kopija življenja, temveč aktivno dejanje ponovnega ustvarjanja, v katerem se podobnosti in razlike enotijo v enkratni, napet, včasih prav dramatičen proces spoznavanja življenja.“ (Ibid., str. 6).

Milijarde gledalcev v kinematografih vsega sveta so najboljši dokaz nujnosti in pomembnosti širjenja filmske strukture, razvoja znanosti o filmu: tako filmologije kot sistematskega proučevanja filmske estetike in teorije filma, zgodovine in organizacije filmske umetnosti in industrije, distribucije in recepcije filmskega dela ter njegovih socioloških, kulturnih, idejnih in predvsem estetskih učinkov na tako številno občinstvo. Od tod izvira tudi potreba po poučevanju filmske gramatike kot dela splošne kulture v programih osnovnega šolanja ter v srednješolskem pouku. Če naj bo cilj vsake umetnosti res človek, potem je naša naloga ponuditi filmskemu gledalcu izčrpno vedenje o filmski gramatiki. Louis Jouvét je sanjal o „gledalcu, ki je talentiran“.

Znani sociolog zgodovine umetnosti in književnosti Arnold Hauser je označil našo dobo za **filmsko dobo** in med drugim zapisal: „Vsaka umetnost je igra s kaosom in boj proti njemu: umetnost se kaosu prav nevarno približuje, a obenem vsakič znova iztrga novo področje duha iz njegovih kremljev. Če v zgodovini umetnosti obstaja napre-

dek, potem je to prav neprestano večanje kaos iztrganih področij. S svojo analizo časa stoji film na liniji tega razvoja: omogočil je vizualno predstavitev doživetij, ki jih je dotlej mogla izraziti samo glasba.“ (Arnold Hauser, **Socialna zgodovina umetnosti in književnosti**, II., Kultura, Beograd, 1966, str. 448). Hauser poudarja potrebo po umetnosti, hkrati pa tudi nujnost izobraževanja, ki naj omogoči pravilno razumevanje umetnosti. Prav zato vztrajamo na pomembnosti proučevanja filmske gramatike kot nujnega pogoja „imetja“ filmske kulture znotraj splošne kulture. Ne zadostuje zgolj gledati film — treba je videti umetnost, misel, logiko, pomen in sporočilo tvorca filmske celote, režiserja kot avtorja umetniškega filmskega dela. Šele poznavanje gramatike filma in filmske sintakse nam omogočata vstop v strukturo filmskega umetniškega dela. Zato nam je blizu Roger, ko pravi, da poznavanje filmskih pravil pomaga gledalcu odkriti v filmih tisto bogastvo idej in oblik, ki ostaja drugim nedostopno. Naše veselje ob odkritju bo večje: harmonija podob, glasbe, dialoga in konstrukcije — vse to tvori humano sporočilo. Tako bomo vedeli, da film zmore posneti nevidno, da nam na skorajda oprijemljiv način razkrije razvoj neke duše, vso njeno vrednost, njen padec in njeno zmago. Če „film more z lastnimi metodami izzvati močna razburjenja, moramo vstopiti v njegovo tehniko, da bi ga lahko razumeli“.

Roger v svoji **Gramatiki filma** takole nadaljuje: „Film zahteva od gledalca občutek logike, a ga obenem povratno v njem tudi razvija. Podobe, dogajanje, tekst in glasba — vse to so znaki, ki jih je treba razložiti. Z njihovo pomočjo odkrivamo življenje, občutek, nauk. Za tolmačenje ponujenega prizora je filmska kultura nujno potrebna.

Če naj postanemo gospodarji duše filma, je nujna vaja z vsaj minimalno gramatično in logično analizo. Cilj tvorstne intelektualne vaje ni razkritje pomena slehernega velikega plana, sleherne elipse ali slehernega totala — tako kot pri branju knjige ne iščemo nikakršnih dodatkov predmeta. Cilj je vaditi duh, da korak za korakom, nezavedno, na določen način prodre do globokega smisla dela. Če bralec knjige reagira močneje kot gledalec filma, potem je to zaradi tega, ker uporablja elemente analize, ki se jih je naučil že v mladosti. Četudi smo toliko let preživeli v poskusih osposobiti naš razum za ocenjevanje in analiziranje pisanih besedil, na te vaje prav pogosto pozabljamo, kadar gre za film. (. . .) Film je — tako kot književnost — lahko del naše kulture samo pod pogojem, da se potrudimo poskusiti prodreti vanj — on pa nas bo za to nagradil s skrivnostmi, ki bodo stalni vir prave intelektualne kulture.“ (Ibid., str. 7.) Poznavanje filmske gramatike je vsekakor pogoj umetniškega ustvarjanja filma, brez njenega razumevanja pa je nedvomno nemogoče tudi razumevanje samega umetniškega dela.

Morda bi se veljalo spomniti Leninovih besed, da „je film za nas najvažnejša umet-

LEE MARVIN 1924-1987

nost“.

Režiser in filmski teoretik Sergej Eisenstein, ena najmarkantnejših figur umetnosti dvajsetega stoletja, opozarja na dialektičen pristop k filmski formi. Pri tem se sklicuje na Goetheja: „V naravi ničesar ne opazujemo ločeno, vselej le v zvezi s tistim, kar je pred opazovanim predmetom, ob njem, pod njim in nad njim“. Za Eisensteina je **umetnost vselej spopad**:

- (1) **po svojem družbenem smotru**
- (2) **po svoji naravi**
- (3) **po svoji metodologiji**

Zato spopad logike organske oblike in logike racionalne oblike proizvode:

Dialektiko umetniške oblike

Število intervalov določa stopnjo napetosti. Prostorska oblika tega dinamizma je izraz. Stopnje njegove napetosti: ritem.

Eisenstein opozarja, da navedeno velja za vsako umetnost, celo za vsako vrsto izraza sploh.

Montaža je živec filma.

Kader nikakor ni element montaže.

Kader je montažna celica (molekula), misli Eisenstein.

V svojem dialektičnem pristopu k filmski formi navaja naslednje primere tipov spopadov znotraj forme:

1. **Grafični spopad**
2. **Spopad planov**
3. **Spopad volumnov**
4. **Prostorski spopad**
5. **Spopad svetlobnih vrednosti**
6. **Spopad tempa** itd.

Nikjer niso detalji tako dialektično zvezani s celoto kot v organiki umetniškega filmskega dela. Zato lahko sklepamo, da je film uresničena umetnost celote: **pars pro toto**. Iz vsega povedanega je zdaj že mogoče skleniti, da je režiser dejanski tvorec filmskega jezika, njegove sintakse, gramatike, semantike ter interpunkcije in stilistike filmskega umetniškega dela. Zato je upravičena trditev, da je režiser avtor filma kot tiste umetnosti, katere jezik se z režijo vsakega novega filma znova in znova rojeva. Spoznanje o dialektični napetosti rojevanja filmskega umetniškega dela je zatorej nezogibno. Montaža je zares živčevje filma.

Radoslav Lazić

Lee Marvin je živel in umrl kot človek, ki smo si ga želeli srečati le v kinodvorani. Bil je „bad guy“, divji, nasilen in negativen. In v Hollywoodu je vedno kar mrgolelo igralcev, ki so briljirali v vlogah vsakokratnih „negativnih likov“, pa vendar ne bi mogli in smeli reči, da so se zaradi tega dokopali do statusa „filmske zvezde“. Tako je, npr. Humprey Bogart vse tja do začetka štiridesetih let vztrajno utelešal lik „negativca“, „zvezda“ pa je postal šele v filmih **Casablanca** in **The Maltese Falcon** (le kdo ne bi?!), v katerih je igral kajpada „pozitivni lik“, dasiravno mu je bilo ob tem dopuščeno obdržati „tough“ držo. Če je hotel v starem Hollywoodu ta ali oni „negativec“ postati zvezda, potem je moral nujno izpolniti še en pogoj: moral je namreč igrati tak „negativni lik“, ki je bil po svoji socialni vokaciji že avtomatično in neposredno „negativen“, se pravi, tak lik, ki ni bil „negativen“ zaradi kake posebne členitve pripovedne logike, temveč zato, ker je sam „negativni lik“ (ki ga je igral) vodil interpretacijo žanra, kateremu je neposredno pripadal kot integrirajoča „negativnost“. Tak je bil, denimo lik gangsterja (npr. James Cagney, Edward G. Robinson, George Raft ipd.) ali pa pošasti (npr. Boris Karloff, Bela Lugosi, Lon Chaney, Fredric March, Claude Rains ipd.).

Po zlomu studijskega, zvezdniskega in žanrskega sistema so se s preместitvijo poudarka iz „zgodbe“ oz. „žanra“ na „junaka“ oz. „značaj“ (na „psi-“!) začeli igralci obnašati tako, kot da so sami na svetu, to pa je seveda spremenilo tudi pogoje za lansiranje „negativca“ kot „zvezdnika“. Žanr in njegov junak sta se razcepila in šla vsak svojo pot, ali natančneje, žanr ni več diferenciral pogojev „negativnosti“, ampak je zdaj sama „negativnost“, ta desublimirani pathos „Metode“, diferencirala pogoje žanra, kateremu se je pritikal kot nekaka „neverjetna“, „iracionalna“ in radikalno „odtujena“ poteza, poteza, ki kot taka žanru ni več mogla biti „lastna“. Z drugimi besedami, „negativci“ niso bili več zvezde zato, ker bi bili „negativni“ (zlobni ipd.) takrat, ko je bilo to tudi mogoče pričakovati (pač glede na impakt žanrske skale!), temveč prav narobe, „zvezde“ so postajali zato, ker so bili „negativni“ takrat, ko tega nikakor ni bilo mogoče pričakovati (npr. Ernest Borgnine, Robert Ryan, Richard Widmark, Lee J. Cobb, George C. Scott, Rod Steiger, Jack Palance, Robert Walker, Ed Begley, Ray Milland ipd.). Prav tako pa so postajali „zvezde“ tudi igralci, ki so utelešali samo „negativnost“ Metode, njeno „kontra-kulturno“, „uporniško“, „rebel“ funkcijo: James Dean, Marlon Brando, Paul Newman, Steve McQueen, Jane Fonda itd. Njihovo „negativnost“ so obikoval „nepričakovane“ in „patološke“ poteze („monster form Id“!), ki sta jih v starem Hollywoodu racionalizirala predvsem grozljivka in gangsterski film, se pravi, žanra, ki sta bila v teh „terapevtskih petdesetih“ brez prave moči: le v teh dveh žanrih je bila ta „patološka negativnost“ tudi „verjetna“, kolikor je vselej potrebno upoštevati, da vsak žanr vstopa v razmerje „verjetnosti“ s svojimi lastnimi zakoni. V petde-

setih, šestdesetih in še na začetku sedemdesetih je „negativec“ postal „zvezda“ le, kolikor so bile njegove reakcije „neverjetne“, „pretirane“ in „pleonastične“, kolikor so potemtakem bolj govorile o njem samem, kot pa o zgodbi/žanru.

Lee Marvin je bil prisiljen svojo „negativnost“ formulirati v tem post-studijskem, post-zvezdniskem in post-žanrskem času. Bil je iz stare in ugledne pa tudi premožne družine: to pa je bila že tudi prva ovira, saj njegova provenienca ne spada v definicijo filmske zvezde.

Filmski zvezdi je namreč lasten in nekako „notranji“ takoimenovani „vzpon-od-niča-do-vsega“, ali natančneje, vzpon od tistih „petih čudežnih poklicev“ (pomivalec posode, natak, prodajalec vozniških listov, mornar, poštar ipd.) do „filmske zvezde“. Zvezdniki so postajali le igralci brez dinastične filiacije. Lee Marvin ni čakal dosti časa: pustil se je ekskomunicirati in priključil se je ameriški vojni mornarici, da bi leta 1951 že tudi debutiral v Hathawayevem filmu **Zdaj si v momarici** (You're in the Navy Now). Komedija: bil je v precej dobri družbi (Gary Cooper, Millard Mitchell, Jane Greer, Eddie Albert, Jack Webb itd.), toda ravno posebno zloben ni bil, ker za to pravzaprav niti ni imel časa. Bil je banana in sploh v komediji za „negativnost“ ni nikoli potrebnega časa. Ker je imel negativen obraz, ker je imel negativen glas in ker je znal igrati, se je zdelo producentom najprimerneje, da ga ne uporabijo v zvezdniskih vlogah, temveč da ga prihranijo za „interpunktivne“ vloge, se pravi, za tista znamenja, ki naj bi lajšala umevanje filma. Kot klasično „interpunkcijo“ ga najdemo v **Tveganem življenju** (A Life in the Balance, 1954) Harryja Hornerja, v **Nasilni soboti** (Violent Saturday, 1955) Richarda Fleischerja, v **Sedmih današnjih možeh** (Seven Men From Now, 1956) Budda Boetticherja, v **Divjem** (The Wild One, 1954) Lasla Benedeka. Bistveno ob vsem tem pa je to, da je bil Lee Marvin „interpungiran“ kot nekakšna „nova zvrst nasilnosti“, kot tip „business-like“ nasilnosti, nepričakovane in vsakdanje nasilnosti brez opozorila in brez zlobe: v Langovem filmu **Velika vročica** (The Big Heat, 1953) je Carolyn Jones brez opozorila ugasnil cigareto na roki, Gloriji Grahame pa je — prav tako brez opozorila in brez zlobe — vrgel v obraz skodelico vrele kave, ki je postala legendarna. Tudi njegovo „casual“ in „brisk“ preganjanje oz. trpinčenje enoroškega Spencerja Tracyja v **Slabem dnevu v Black Rocku** (Bad Day at Black Rock, 1954) Johna Sturgeasa je postalo legendarno: rojena je bila nekontrolirana, rutinska zvrst „negativnosti“, ki je bila divji refleks „terapevtskih petdesetih“.

Le velikanu vseh „negativecev“ je v teh težkih pogojih uspelo postati zvezda: Lee Marvin je to storil na sebi lasten „business-like“ način.

1. Spomnimo se najprej njegove vloge tirskega in razdiralnega Libertyja Valanca iz Fordovega **Moža, ki je ubil Libertyja Valanca** (1962, The Man Who Shot Liberty Valance). James Stewart pripoveduje o nekih davnih časih, o nekem davnem mestecu, ki

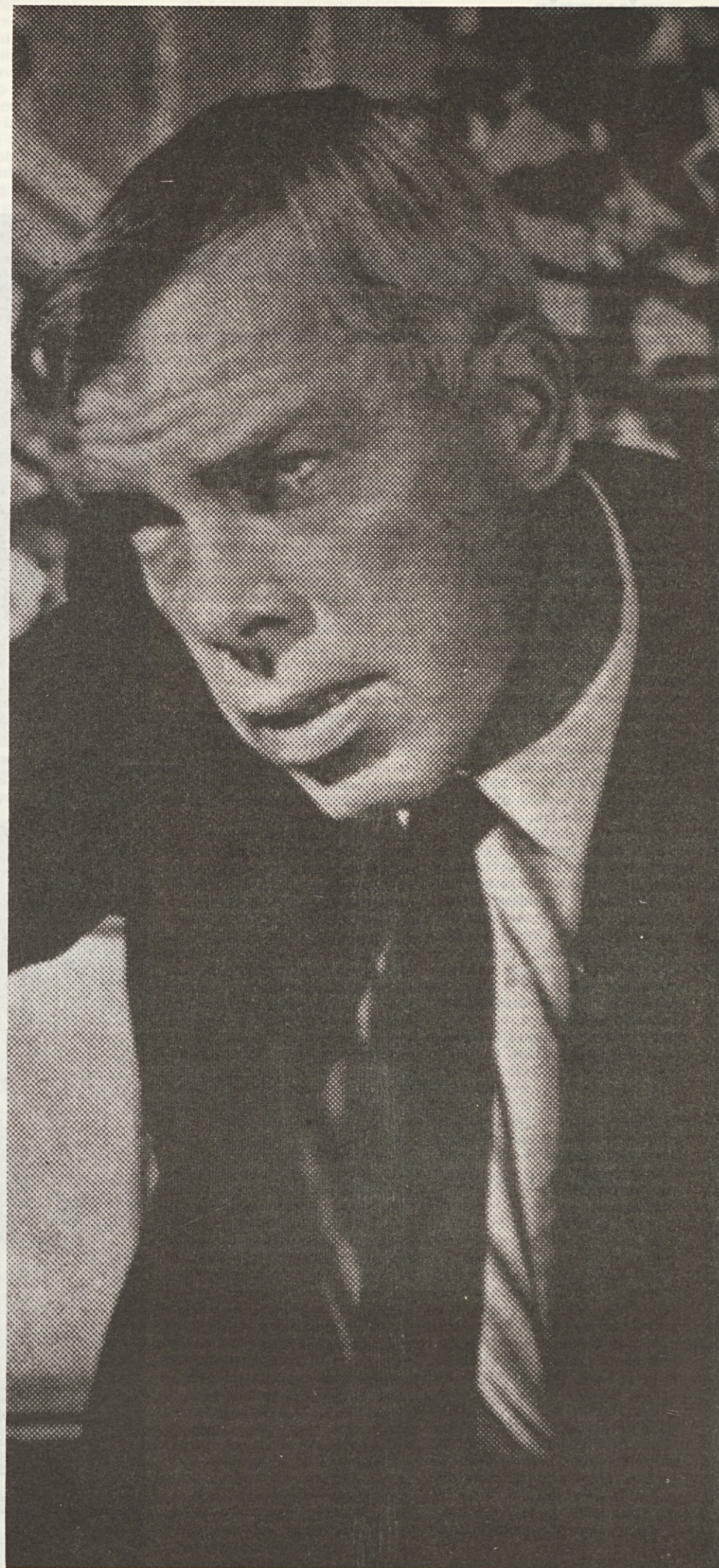
ga je teroriziral Liberty Valance/Lee Marvin, zloglasni, razvpiti in psihopatski bandit, ki je lahko počel v tem mestecu prav vse, kar se mu je zljubilo, celo do te mere, da se mu je tudi John Wayne redno umikal s poti. Upre se mu James Stewart — izzove ga na dvoboj, čeravno ne zna streljati. James Stewart v dvoboju pokonča Lee Marvina... toda v tem trenutku James Stewart, ki film pripoveduje, korigira flash-back in kmalu se izkaže, da je zgodovina potekala malce drugače: Lee Marvina ni ubil James Stewart, temveč John Wayne in sicer iz kota, ki se je izmaknil celo kadraži prvega flash-backa. Lee Marvin je bil tako nasilen, da sta ga lahko pokončala le dva največja zvezdnika tega časa skupaj, James Stewart in John Wayne — pa še to s trikom, zahrbtno oz. s koordinacijo dveh „mrtvih kotov“.

2. V **Ubijalcih** (The Killers, 1964) Dona Siegla je igral hladnokrvnega profesionalnega ubijalca, ki pride, da bi pokončil Johna Cassavetes: ko stopi pred Johna Cassavetes, se ta ne premakne, čeravno mu je jasno, da je Marvinova tarča. Lee Marvin potem skozi cel film išče odgovor na vprašanje, zakaj Cassavetes ni niti trznil, ko ga je zagledal. Le kdo bi? Leeju Marvinu pač ni mogoče pobegniti. Casavetes se je sprijaznil s tem že v prvi minuti filma. Vse ostalo je flash-back.

3. Lee Marvin je dokončno postal zvezda v filmu **Cat Ballou** (1965) Elliota Silversteina. A kako? Tako, da je ustrelil samega sebe! Nekdaj ugledni, a zdaj zapiti revolveraš v dvoboju pokonča svojega ničvrednega brata-dvojčka, „srebrnonosca“. Trik je bil kajpada v tem, da je v obeh vlogah igral Lee Marvin.

Marvinu v Brooksovih **Profesionalcih** (The Professionals, 1966), Aldrichovem **Ducatu umazancev** (The Dirty Dozen, 1967), Boormanovi **Čistini** (Point Blank, 1967), Ritchievi **Prvi krvi** (The Prime Cut, 1972) ipd., ni ostalo drugega, kot da je pisal zgodovino filma. Leta 1967 je bil drugi najbolj plačani igralec na svetu takoj za Julie Andrews, leta 1968 je padel na deveto mesto (1. Sidney Poitier, 2. Paul Newman, 3. Julie Andrews itd.), leta 1969 se je povzpел na sedmo mesto (1. Paul Newman, 2. John Wayne, 3. Steve McQueen itd.), leta 1970 je ostal na sedmem mestu (1. Paul Newman, 2. Clint Eastwood, 3. Steve McQueen itd.), da bi leta 1971 padel na deseto mesto (1. John Wayne, 2. Clint Eastwood, 3. Paul Newman itd.). Poti v deseterico potem ni več nikoli našel. Največ denarja so po letu 1972 prinašali novo-hollywoodski iluzionizem, all-american enforcer macho ikonografija in „totalna igra“. Lee Marvin ni nikoli delal za kakega novohollywoodčana tipa Spielberg, Scorsese, De Palma, Milius, Coppola in Lucas, prav narobe, največ je delal s prezrtimi in zaničevanimi „drugoligaškimi“ novohollywoodčani tipa Boorman, Aldrich, Ritchie, Logan, Fraker, Hunt, Young (slednja dva sta ugledna bondovska režiserja!). Žal smo ga srečali le v kinodvorani.

Marcel Štefančič, jr.



FESTIVALI

BRATISLAVA 1987

Čehi in Slovaki pripravijo pregled filmov, ki so jih posneli v preteklem letu, vsakokrat v drugem mestu. Tokrat je bila na vrsti Bratislava. V Bratislavi seveda ni nobene arene (tako kot je v Pulju) in tudi ne desetisočglave publike. Festival poteka v nekaj dvoranh, kjer filme gledajo domači in tuji kritiki, obenem pa po dvoranh v mestu, kjer jih gleda tudi publika.

Nihče ne poskuša iz festivala narediti kakšne olimpiade (kot se vedno dogaja v Puli), pač pa poskrbijo, da je pregled filmov res pregled filmov. Novinarji spremljajo vse filme in pišejo več o tistih, ki se jim zdijo zanimivi, ne pa o tistih, ki bi se (tako kot v Pulju) kvalificirali v boljši termin.

Nagrade podeljujejo na dokaj duhovit način. Podeljujejo jih producenti sami. Nimajo žirije, ki bi se tudi poimensko predstavila. Zato pač vsak film kaj dobi. Iz seznama nagrad nikakor nisem mogel razbrati, da bi kakšen film bil bolj odlikovan kot kateri drugi.

Občinstvo rado gleda domače filma; številke o tem, koliko je gledalcev, so impozantne. Vsi filmi, ki sem jih videl (nikakor se mi ni posrečilo, da bi videl vse), so bili izredno skrbno posneti in režirani, lepo odigrani, kratka, vse je bilo tako, kot smo pri češkem filmu vajeni. K nam se seveda prebijajo samo filmi, ki postajajo izvozno blago, se pravi tisti, ki jih naredijo največji češkoslovaški režiserji.

Meni so všeč filmi, prežeti s socrealizmom. Socrealizem je stil, ki sem ga viden iz mladosti; moram reči, da sem nanj nekoliko sentimentalno navezan. Z zanimanjem sem gledal vse filme razen nekaterih zgodovinskih. Kadar se socrealizem igra z zgodovinskimi temami, postane vse skupaj le nekoliko preveč grozodejno.

Prevladujejo sodobne teme. Na sporedu je bilo enainštirideset filmov, deset iz Bratislave, štirje iz Gottwaldova in sedemindvajsete iz Prage. Tako v Bratislavi kot v Pragi imajo veliko dramaturgov, ki vodijo scenariste in režiserje in skrbijo, da so projekti globoki, vendar, ko so nas, tuje goste, pozvali, naj vsak imenuje tri najboljše filme od teh, ki jih je videl, smo imeli štirinajst čeških filmov in nobenega slovaškega. Razlika je bila zgolj v tem, da si v Pragi več privoščijo, v Bratislavi so pa bolj zadržani, bolj dostojni. Ko sem skušal razmisliti, kateremu centru je bolj podobna filmska situacija v Ljubljani, sem prišel do spoznanja, da je moja draga Ljubljana ena prav gnusna Bratislava.

Denarja za film je veliko, kadri so

odlični. Kaj potem še manjka filmom? Vse kaže, da je Češkoslovaška (tako kot je nekoč rekel Miloš Forman) pravi raj za filmarje. Tam je mogoče v miru narediti zares dober film. To verjamem, saj se je tudi na tem pregledu kar nekajkrat pokazalo. Vseeno pa nisem najbolj srečen, ko mi je prišlo na misel, da pravzaprav mislim, kako pravi in resnični umetniki lahko zrastejo le v deželah realnega socializma in kako lahko umetniški filmi nastajajo samo v pogojih, kakršne filmarjem nudijo dežele realnega socializma. Ne da bi bil žalosten zaradi tega, da v Sloveniji nikoli ne bo nastal tehnično soliden film z nekaj umetniške vrednosti: ampak prestrašil sem se, ko sem pomislil, kakšen sistem bomo imeli, ko bomo prišli tako daleč, da bomo vseeno začeli delati dobre filme.

Za primer, kaj naredijo Čehi s sodobno temo, mi naj služi film **Pokrajina s pohištvom** režiserja Karla Smyczeka. Film govori o študentu glasbe, ki se zaljubi v dekle, ki vodi otroke na taborjenju. Ker pa je deklica takrat že bila noseča, ko pa je rodila, se oče povrh vsega za otroka še zmeni ne, ampak uide. Zdenek, študent glasbe, se odreče študiju in skrbi za sina, ki ni njegov sin, in starši, ki niso presrečni, mu pomagajo... ko se hoče njegova bivša žena srečati z otrokom, ji tega ne pusti, reče, da je on njegova mama... Zgodba je podobna znamenitemu filmu **Kramer proti Kramerju**. Samo majhno razliko najdem: povsem neutemeljena je, fantastična v svoji izmišljenosti. Socrealizem junake tako zelo idealizira, da jih ne more motivirati, nima ničesar, s čimer bi jih lahko motiviral. Ostanajo prelepi posnetki, drobne idile, vrtove med hišami... Ob gledanju filma me pretrese, kako je Bojan Štih hotel snemati isto temo (**Kramer proti Kramerju**), vendar bi bila v slovenskem prostoru ravno tako nesmiselna, kot je v **Pokrajini s pohištvom** na Češkem. Odnosi med moškimi in ženskami v socializmu so nekaj veliko bolj bizarnega. V socializmu ni socialne razlike med moškimi in ženskami, vlada nekakšna družbena istospolnost, ko pa režiser naleti na ta vidik svoje družbe, seveda odpove: ne more vendar dosledno izpeljati, da je vseeno, če si moški ali ženska. Vseeno pa nam nazorno pokaže, kako zapletena stvar je ljubezen v socializmu, kako je težaven zakonski jarem, kako je komplicirana stvar seks v takšnih razmerah.

Še bolj kompliciran je film **Pasodoble za tri** režiserja Vladimírja Balca. Film o ljubezenskem trikotniku. Inženir iz rudnika natepava plesal-



Pasodoble za tri, režija Vladimír Balca

ko tanga, njeni starši pa želijo, da se poroči s svojim soplesalcem, ki je nekaj boljšega in s katerim skupaj dosežeta svetovne uspehe. Plesalka uboga starše, inženir z nakladcem razbije plesišče in sploh se grdo obnaša, vse zaradi strasti.

Ze to, da v kakšnem filmu plešejo nekaj tako umetelnega kot so latinskoameriški plesi, povzroči, da sem vznemirjen. Čehi imajo izredno grdo navado, da v vse filme tlačijo nekakšne športe. Šport je sicer del kulture, vendar, zakaj ga tlačiti v filme? Potem pa dodajo k športu še nekaj, čemur pravijo ljubezen. Kategorija tega pojma mi je hudo nejasna, čeprav se mi zdi, da smo tam pred letom šestdeset v Mariboru ljubezen doumevali na podoben socrealističen način, kot nekakšen grozljiv nerazložljiv pojav. Kot da bi človek prebiral Ivana Mičetića.

Passadoble za tri je bolešno lepo socrealistično delo. Ne morem natančno reči, kaj v filmu je lažno: podoba plesalke, ki je meščanka in se ima za nekaj boljšega, ali podoba inženirja iz rudnika, ki je proletarec od nog do glave?

Če vidim takšen film, potem mi je jasno samo eno: narejen je v državi, ki je na istem kontinentu kot Severna Koreja.

Volčja sled, film Vere Chytilove, je poln smučanja (spet športna dejavnost, pa še kako paradna!) Solarji se znajdejo v zasneženi planinski koči, nekateri med njimi pa se spreminjajo v volkodlake. Sijajno narejen film, napet in briljantno odigran. Vendar poln simbolike, tako potencirane, da se mi ob nje še naš domači Drago Jančar zazdi čisto nekaj normalnega.

Kritik iz Vzhodne Nemčije je bil očaran nad globino filma. Ko sem mu skušal omeniti, da mene res ne zanimajo problemi dežel realnega socializma in da me šokira, če kdo iz teh problemov dela še simboliko — mi je menil, da sem verjetno razredni sovražnik. Najbrž sem res. Mislim, da je moč filma v tem, da ne pripoveduje pravljic. Pravljice so disciplina, primerna za zabavo otrok.

Najhuje postane, kadar se Čehi lotijo družbeno angažiranih tem. Takšen film je **Pajčevina** (režija Zdenek Zaoral). O deklici, ki jo mati navadi na droge, pa je zato neprilagojena, vendar jo zdravniki spravijo k pameti. Režiser pokaže sistem svoje družbe, sistem, ki je tako prekleto dober do posameznika in ga tako lepo vzgaja in zdravi. Mislim, da je na ta način sicer mogoče zdraviti alkoholike, vendar je alkoholikov toliko, da dobronamernost pač pomaga samo tistemu, ki se je odločil, da bo dobronamerni (in bo zdravil). Film se spretno izogne temu, da bi pokazal, kakšna je pravzaprav blaznost, ki rase iz sveta drog: kako perverzna in subverzivna je ta blaznost in kako malo verjetno je, da bi z metodami za zdravljenje alkoholikov spreobrnil tudi

mlado ljubiteljico drog.

Življenjepisi film o skladatelju Leosu Janačku **Lev z belo grivo** režiserja Jaromila Jireša mi je pokazal, da so Čehi na trdnejših tleh, kadar se ukvarjajo z zgodovino ali celo prej kot z zgodovino, s preteklostjo. Tipičen film iz preteklosti, s preprosto vsebino o ostarelem skladatelju, ki mu lastna skrbna žena gre na živce, neka mlada znanka, žena nekoga drugega, pa mu je vir inspiracije, ki zanj in za njegov zakon pomeni tudi posebno preizkušnjo, predvsem pa vir neizčrpnih sanjarjenj. Film je zrežiran z nagajivim humorjem, ki se igra s tipično človeškim precenjevanjem samega sebe.

Podoben izlet v preteklost pomeni tudi film **Smrt lepih srnjakov**, režiserja Karla Kachyna. Film govori o družinskem očetu Leu Poppru, ki prodaja sesalce za prah, je pri tem izredno domiseln, uspeva pri poslu, kupi ribnik, v njem pa dobi enega samega krpa; potem ko že dodobra uspe, se izkaže, da je pač Žid in da ravno takrat prihajajo Nemci... Te židovske teme izpred druge svetovne vojne so nekaj strašno zguljenega. Vseeno je film izreden ravno zaradi neustavljivega humorja, zaradi fantastične duhovitosti, tipično češke, že mnogokrat videne, a tokrat spet imenitno ponovljene, ko se film pravzaprav spominja nekakšnih drugačnih časov, ko so lju-

dje še živeli v svetu podjetništva in pridobitništva. S prihodom Nemcev se začenja obdobje, ki pravzaprav traja še danes.

Slovaški film **Mahuliena, zlata go spa** režiserja Miloslava Lutherja je nabrekla praviljučna zgodba; deloma spominja na francoski film o praljudih, ki iščejo ogenj, vendar v tem filmu iščejo nekakšne pravilčne osebe, princ in njegov hlapec zlat kipec, ki oživi in se spremeni v deklico... Pravilčnost mi ugaja, lepa fotografija tudi, samo kaj, ko ne bi otroški in pravilčni filmi bili tako tesno povezani s stilom, ki mu pravimo socrealizem.

Obdelal sem nekaj filmov, služijo mi zgolj za zglede. Ves čas festiva la sem se spraševal, ali je Jugoslavija za božjo voljo zanesljivo drugačna od dežel realnega socializma ali pa so v naših bratskih republikah že sposobni snemati v stilu, kakršnega tako radi in tako vneto gojijo Čehi in Slovaki in ki ga tako ljubi njihova publika. Vse življenje sem si želel, da bi bil del Evrope, vedno bolj pa vidim, da sem nekakšen Severni Korejec. Če se spomnim na Maribor moje mladosti, na življenje v mestu, kjer so bili ljudje prav takšni, kot jih še dandanes srečamo v Oberhausnu ali Düsseldorfu, se pravi nekje v Evropi, mi solze neustavljivo vrejo iz oči.

Franček Rudolf

FESTIVALI

OBERHAUSEN 1987

Festival kratkega filma v Oberhausnu se začne v Beogradu. Komaj sem prišel v Beograd na letošnji festival kratkega filma, že sem ugotovil, da ta festival nikogar več ne zanima, da se popoldne lahko sprehajaš iz dvorane in v dvorano brez karte, da pa zvečer tudi ni razprodano. Kako drugače je bilo to pred desetimi leti.

Kratek film enostavno nikomur več ničesar ne pove, niti meni ne, zato sem že v Beogradu videl dokaj malo filmov. Mislim, vsakega sem začel gledati, toda malokaterega sem, pa čeprav gre za kratke filme, uspel prenesti do konca. Že v Beogradu sem doživel, kako grozno je, če tvoj film (to je film **Heroji slovenskega naroda**) in še en slovenski film (**Na starost graščaki** Vesne Arhar) potujeta v Oberhausnu, poleg njiju pa prav noben film iz drugih republik. Po moje popolnoma upravičeno. Jugoslovanski film se ukvarja s smešnimi jugoslovanskimi problemi, in koga na svetu naj to zanima?

V Oberhausnu je bil spored prav veličasten. Filmi so bili razporejeni po državah. Filmi iz Sovjetske zveze, dokaj stereotipni in povsem nezanimivi. Filmi iz Združenih držav, takšne smo videli že pred dvajsetimi leti, takrat smo noreli, kako da so eksperimentalni. Potem so zavrteli večer filmov iz Latinske Amerike. Ženska obira pomaranče in toži, kako ne more plačati vode in elektrike. Pa kako ima štiri otroke; če jejo otroci, ona ne je, če ne je, ne more nabirati pomaranč, če pa je in nabira pomaranče, otroci nimajo kaj jesti... Za Nemce so problemi, kot je revščina, nekaj tako eksotič-

nega kot zame življenje na Marsu. Kaj si Nemec ob takšnem filmu misli, mi ni jasno, kaj naj si jaz mislim, ko hodim po trgovinah v Oberhausnu in opazim, da je tam večina reči cenejših kot pri nas, obenem pa mi postane jasno, da so tam ljudje pač dobre volje, saj je njihov povprečni zaslužek kakor pri šestdeset starih milijonov na mesec.

Moj film **Heroji slovenskega naroda** je bil na sporedu v večeru filmov s taboriščno in vojno tematiko. Žal sem človek z obrabljenimi očmi in težko gledam črno-bele filme, posebno če amaterji eksperimentirajo z mojo potrpežljivostjo. Najprej sem gledal francoski film. V njem je mladi avtor primerjal živali v klavnici s taboriščniki... bilo je zares neokusno in povsem primitivno. Potem je sledil film o izkopavanjih na mestu, kjer je bil sedež Gestapa v Berlinu. Film je kazal zemljo in kaj je v zemlji, dolg pa je bil trideset minut. Potem sem gledal film poljskega režiserja **Hitlerjev kurjač** o človeku, ki je kuril kamine za nemške veljake, pa tudi za Hitlerja, pa kako je za vsakogar potrebno zakuriti z drugačnimi drvmi, posebno zanimivo pa je kuriti kamin za Hitlerja, ki je zakuril Evropo...

Ko sem diskutiral z mladimi ljubitelji filma o svojem filmu **Heroji slovenskega naroda**, so mi postavili zelo globoka vprašanja. Na primer: „Zakaj so se ti ljudje borili proti Nemcem? Se je res toliko ljudi borilo proti nam? In zakaj?“ V svojem filmu ne prikazujem drugega kot groplane slovenskih narodnih herojev, publika, ki je prenesla večer filmov o taboriščih in vojni, je kar dobro prenesla tudi moj film. Vendar

vprašanja, vprašanja so bila tudi za moje živce premočna: „Kako to, da mi Nemci nimamo herojev, vi jih pa imate? Se vam zdi to nekaj pozitivnega?“

Zavest Jugoslovancev o nas samih je zgrajena na podlagi izrazitega vedenja, da je nekoč bila druga svetovna vojna in da smo v tej vojni zmagali pa da so se partizani borili z nacizmom. Mladi Nemci seveda ne vedo, da smo Jugoslovani zmagali, tudi ne vedo, da okupacija ni turistični obisk, ampak lep in spretno izveden genocid. Nekaj se jim sanja o partizanih, vendar, po vprašanjih sodeč sem sklepal, da menijo, da je to bilo „nekaj posameznikov, ki so se žrtvovali...“ Taborišča so postala nekakšna pravljica o krivicah in zelo se bojim, da večji del mladine misli, da jih sploh ni bilo...

Nemci si lahko privoščijo, da gledajo filme iz dežel Vzhodne Evrope, kot da so te dežele nekje v Afriki ali Latinski Ameriki. Ko sem skušal temu ali onemu razložiti, da Romunija ni na nekem drugem planetu, ampak da so zame vsi Evropejci Romuni, ker so pač Romuni Evropejci... so se najbolj uprli Poljaki. Poljak enostavno noče verjeti, da je najboljši socialistični voditelj Caulescu. Zakaj pa ne Caulescu? sem vprašal... in takoj dobil izčrpen odgovor. Naštevati so mi prednosti njihovega sistema. Hitro sem se potrudil in naštel vse odlike našega Mikuliča. Posebno sem poudaril gospodarski vzpon Jugoslavije. Zakaj snemamo kratke filme? V Beogradu jih nihče ne gleda, v Oberhausnu so nekakšna slaščica, nekakšna eksotika. Na televizijske ekrani ti filmi v glavnem ne pridejo. Že pred desetletji sem pisal, da se mi zdi snemanje kratkih filmov nekakšna preusmeritev filmskih avtorjev k samozadovoljevanju. Danes mi je ta misel še veliko bolj živo pred očmi.

Film Vesne Arhar in snemalca Joca Žnidaršiča **Na starost graščaki** o starčkih v gradu na Štajerskem, je naletel na topel sprejem.

Franček Rudolf

BRANJE

ESTETIKA VIDEOSFERE

Videosfera, video — družba — umetnost, zbornik del o videu, priredil Mihajlo Ristić, Studentski izdavaški centar, Beograd, 1986.

Magična priprava, izum tehnološke dobe, imenovan **video**, natančneje pa bi bilo **audio-video**, saj simultano zapisuje zvočne in likovne signale, ki jih je zlahka mogoče takoj reproducirati, kot trajne zapise avdiovizualne stvarnosti. Gene Youngblood predlaga pojem **videosfera** kot komputeriziran podaljšek človekovega centralnega živčnega sistema. Ravno pojem **videosfere** prekaša fenomen telepatije, saj omogoča, da vidimo sami sebe. Ta nenavaden patent, uresničen kot elektronska kamera in videorekorder, ima nenavadno sposobnost, da naša čutila ter perceptorje vida in sluha ponese do „zadnjih zvezd in v morske globine“. Fenomen **videosfere** Gene Youngblooda je avtor Mihajlo Ristić, pravi ljubitelj in izboren poznavalec **estetike videosfere**, duhovito postavil v naslov svojega zbornika.

V iskanju estetike videosfere je avtor Ristić zbral kakšnih šestdeset pogledov na video in njegove tehnične, družbene in umetniške možnosti, kot na svojevrsten elektronski stroj, ki je sposoben bliskovito proizvajati elektronske slike, jih neštetokrat reproducirati in jih oddajati na daljave. Tem šestdesetim pogledom, ki v poglavitem izviraj iz anglosaškega govornega področja, je pridruženih deset izvirnih del jugoslovanskih avtorjev, ki pišejo o različnih vidikih videosfere.

Zbornik že samo zato, ker pomeni svojevrsten pluralog o estetiki medija videa in njegovi estetski opredeljenosti, ne more imeti enotne estetske osnove. Poučeni bralec bo v Ristićevi **Videosferi** našel odgovore na številna vprašanja s področja estetike videosfere, hkrati pa tudi odgovore na naravo in bistvo medijskih možnosti edukativne in zabavne narave, še več, odgovore glede možnosti, ki jih ima video kot umetnost, glede režije avdiovizualnega kontrapunkta v videosferi, glede idejno estetskih možnosti za oblikovanje nove **videoavditivne umetnosti**. Zato je ta izredni zbornik nekakšna posoda znanja o tehničnim in umetniških možnostih ter hkrati družbeni vlogi videa v današnjem sodobnem svetu.

Po pomembnih zbornikih **Televizija danes** (televizija in kultura, eksperimenti) avtorice Vera Horvat-Pintarić z začetka sedemdesetih let in **O mediju televizije** avtorice Eleonore Prohić s konca sedemdesetih let smo zdaj — konec osemdesetih — dobili še tretje pomemb-

no medijsko berilo — po zaslugi avtorja Mihajla Ristića in beogradskega založnika za medijsko literaturo Studentskega izdavaškega centra ter njegove dejavne urednice Žarane Papić.

Eksplodira videosfere sredi šestdesetih let je po svetu in tudi pri nas pomenila svojevrstno medijsko in estetsko revolucijo, saj se je izoblikovalo široko polje za novo kreativnost — za „pisanje“ z elektronsko kamero neomejenih izraznih možnosti, predvsem pa za novo ekonomijo in demokratizacijo njene funkcionalnosti in praktičnosti.

Eden izmed utemeljiteljev videa in njegovih umetniških možnosti Nam June Paik opozarja: „Kakor je kolaž zamenjal oljno sliko, tako bo tudi katodna cev zamenjala slikarsko platno.“ In zares, video ni samo instrument za golo registracijo stvarnostnih podob in pojavov, marveč je tudi kreativna naprava neslutnih možnosti, ki zadevajo novo stilizirano likovnost in estetsko nove elektronske slike, kateri izrazni potencial je v video-prostoru in času praktično neomejen.

Praktično ne obstaja družbena, znanstvena ali umetniška sfera, v kateri video ne bi našel plodnih tal za svoje kreativne funkcije. **Videosfera** sintetizira globalno sliko sveta in jo posreduje — tako da dogodek prenaša na daljavo ali da brez velike proizvodne odvisnosti zapisuje življenjsko minljivost. Kamera in oko snemata svet okoli sebe, preprosto, neposredno, v trenutku. Ustvarjalnost videa, njegova kreativna in uporabna funkcija, se pri nas še zmeraj izmika teorijskemu razmisleku, zato prihaja Ristićeva videosfera povrh vsega v pravem času, še tolikanj bolj, ker je to prvi zbornik, ki pomeni avtentičen prispevek k spoznanjem o videu v prostoru jugoslovanske videosfere.

Avtor je zbornik **Videosfera** večje priredil in ga razdelil na tri tematske celote: na **video**, **družbo** in **umetnost**. V prvem, propedeutičnem delu različni avtorji pojasnjujejo fenomen videa ter njegove tehnično in estetsko naravo; drugi del je posvečen vidikom družbene determiniranosti videa; tretji del združuje tekste, ki zagovarjajo idejo o videu kot umetnosti in njegovo estetsko determiniranost.

V jedrnatem uvodu Ristić poudarja sintetično naravo videa in opozarja na njegove mnogotere uporabne vrednosti v življenju tako imenovane **informacijske družbe**. Kakor meni avtor, je **video revolucija** širši proces na področju aktualne tretje tehnološke revolucije, njena naloga pa je, da s pomočjo videorekorderja, pravzaprav videokamere, na

video traku **elektronsko** zapisuje prizore stvarnosti ali da s tehnologijo odlikuje elektronske slike neslutnih konceptualnih in likovnih odkritij. Ravno v tej produktivni funkciji **elektronskega pisanja** ali bolje, **elektronskega fotografiranja stvarnosti z gibljivimi in statičnimi slikami**, obenem pa tudi z oblikovanjem nove elektronske sintetične slike se odpira neskončno kreativno polje v estetiki videosfere.

Idejno vsebino **Videosfere** oblikujejo teksti, ki so neizenačeni po svoji estetski vrednosti, po svojem teoretskem diskursu pa so pogosto zgolj na informativni ravni. Pa vendar jih je med njimi nekaj takih — denimo **Videosfera** Gena Youngblooda, **Od televizije do televizije** (makrotelevizija, megatelevizija, mikrotelevizija) Renéja Bergerja, **Video kader drugi** Petra Blocha in Johna Howkinsa, **Videointerakcija** Rona Blumerja, **Uporaba videa** Lorette Atienza, **Zapiski o videu kot umetniškem mediju** Wulfa Herzogenratha, **Kaj je video umetnost in kako se naj pogovorjamo o njej?** Jonathana Pircea, **Novi narativni video** Margaret Warwick ter nekateri referencialni viri za razumevanje estetike videosfere.

Za razvoj jugoslovanske **estetike videa** so precejšnjega pomena teksti naših avtorjev, denimo Aleksandra Todorovića, Nanada Puhovskog, Mirčeta Danilovića, Ješe Denegrija, Mihaila Ristića, Nuše in Sreča Dragana, Čedomirja Vasića, Raše Todorosijevića, Lazarja Miodraga Pašua, Miša Savića, čeprav žal manjkajo nekateri dobri poznavalci estetike videosfere, med njimi še posebno krog televizijskih estetikov, ki se zbira pri reviji Ekran. Dela naših avtorjev se ukvarjajo s problemom videa — vse od njegove tehnične narave do umetniških možnosti videosfere, še posebno v disciplinah likovnih umetnosti in v glasbi, zvečine pa na temelju videospota kot najpopularnejše oblike video ustvarjalnosti.

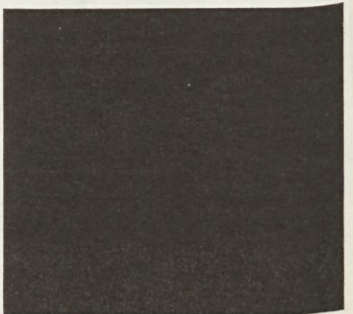
Radovedni in še zlasti usposobljeni bralec pa bo največ pridobil z **Malim slovarjem novih televizijskih tehnologij** Nenada Puhovskega ter z **Video kronologijo** Mihaila Ristića, ki je tudi avtor bibliografije knjig, publikacij, katalogov, časopisov in člankov, v katerih so objavljene teme o videosferi. Avtor se pri tem posebej sklicuje na tekste o videu in estetiki televizije, ki so bili objavljeni v časopisih „RTV — teorija in praksa“ ter v novosadskih „Poljih“. Žal sta tukaj izpuščena „Oko“ in „Odmev“, ki se že tradicionalno veliko ukvarjata z videosfero.

Pri sestavljanju podobnih zbornikov je zaradi omejenega prostora in skupinskega dela težko rešiti problem, kako zajeti vse relevantne izvirne tekste. Tudi Ristiću se to ni čisto posrečilo. Vendar je njegova zbirka tekstov pionirska, njegovo dejanje pa je še tolikanj dragocenejše, ker je knjiga izšla kot reprezentativna publikacija v kriznem trenutku za naše založništvo, likovno in grafično je sijajno opremljena, naklada (3000 izvodov) pa je domala impozantna.

Videosfera je velikega pomena za širjenje naše medijske kulture, obenem pa bo postala nezamenljiv priročnik za vse, ki se ukvarjajo z estetiko videosfere in z vprašanjem, ali je video umetnost?

Radoslav Lazić

Prevedel Štefan Vevar



EKRAN

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

5, 6 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 Strojan (RTV), Jože
Vogrinc (CIDM), Zdenko Vrdlovec
(SGFM)

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

lektor
Peter Kuhar

grafična priprava
Repro studio Mrežar

tisk
Kočevski tisk

sekretar uredništva
Vasja Bibič

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II
p.p. 14, 61104 Ljubljana

stik s sodelavci in naročniki
torek in četrtek od 11. do 13. ure

naročnina
celoletna naročnina 5.000 din
enojna številka 800 din
dvojna številka 1.200 din

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

nenaročenih rokopisov
ne vračamo

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

KEBANKU, Tengiz Abuladze



ŽELJA SI TI, Peter Lelund

