

E K R A N

REVILJA
ZA FILM IN
TELEVIZIJO

VOL. 20
LETNIK XXXII
SEPTEMBER
OKTOBER
1995
500 SIT



BE BOP...
BE BOP...

BE BOP

1171 ccm, 60 konjskih moči, 3 ali 5 vrat, tonirana stekla, trikraki športni volan, specifične bočne letve z okrašnim trakom, novo oblazinjenje "Pollock" in predali s pokrovi.

V OMEJENI SERIJI CLIO BE BOP TUDI RADIO 2x6 W Z UPRAVLJALCEM OB VOLANU!

CLIO BE BOP JE LAHKO TVOJ ŽE ZA 1.407.600 SIT.



Clio BE BOP

Clio. Kaj sploh še ostane velikim?



RENAULT
AVTO
ŽIVLJENJA

RENAULT priporoča elf

EKRAN

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

september—oktober 95 (št. 4-6) 7/10

vol. 20

letnik XXXII

cena 500 SIT (25 HKR, 8 DEM)

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira

Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije

glavni urednik

Stojan Pelko

uredništvo

Vasja Bibič, Silvan Furlan, Janez Rakušček,

Marcel Štefančič, jr., Zdenko Vrdlovec, Miha Zadnikar

uredniški kolegij

Jože Dolmark, Viktor Konjar, Bojan Kavčič,

Bogdan Lešnik, Leon Magdalenc, Matjaž Zajec

stalni sodelavci

Cvetka Flakus, Igor Kernel, Tomaž Kržičnik

urednik publikacij

Marcel Štefančič, jr.

tajnik

Simon Popek

lektorica

Mojca Hudolin

oblikovanje

Peter Žebre

računalniška priprava

Ada graf, d. o. o., Janez Žibert

tisk

Tiskarna Ljubljana

naslov uredništva

Ulica talcev 6/II, p. 14, 61104 Ljubljana, tel. (061) 318-353

stiki s sodelavci in naročniki

vsak delavnik od 12. do 14. ure

naročnina

celoletna naročnina 1.500,00 SLT

žiro račun

50101-678-47478, Zveza kulturnih organizacij Slovenije,

Štefanova 5, Ljubljana

Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

Po mnenju Ministrstva za kulturo RS št. 415-2/95

se zaračunava 5 % prometni davek od proizvodov, tarifa št. 3,

13. čl. (Ur. list RS 4/92).

ERNST LUBITCH



3

uvodnik

Stojan Pelko

4

benetke '95

Silvan Furlan

Deusova komedija

Clockers

Prekleti gozdiček

Čudni dnevi

Majda Širca

Pasolini, italijanski zločin

Cestna straža

Kolo

Ceremonija

Clovek zvezd

Olga Pajek

Intervju: Spike Lee

18

film art fest '95

Simon Popek

Intervju: Clara Law

20

tarantino

Stojan Pelko

I Gotcha!

23

lubitsch

Matjaž Klopčič

Svetovni uspeh Slovenske kinoteke

Simon Popek

Ko sem bil mrtev

28

televizija

Roman Repnik

Mi chiamo T, T.V.

29

marginalije

Aleš Blatnik

Roger Corman v Trstu

32

histeorija

Janez Rakušček

Bilo je nekoč...

36

branje

Stojan Pelko

Pariz—Texas

38

festivali

Vlado Škafar

Fikcija igra dokumentarko

PS

42

kako razumeti film

Matjaž Klopčič

Rim, odprto mesto



Kino-oko Dzige Vertova



Clio

Clio. Kaj sploh s

im?

AVTO
TIPOMAT

Najbrž se tudi vam tu in tam zgodi, da vas kakšna reč presune. Kar tako, nenadoma: solzen pogled v kinu, otožna beseda, ki se meša z zvokom trobente na pokopališču, povožen konj na nočnem asfaltu... Nedavno mi je prijatelj prinesel kratek, vsega nekaj strani dolg tekst, ki ga je v pariški reviji *Philosophies* objavil Gilles Deleuze. Težko že piše, komaj govori, ven sploh ne hodi več. Pred nekaj leti se je v naslovu knjige, zadnje, ki jo je napisal z Guattarijem, še spraševal Kaj je filozofija? Že tedaj je pisal o tem, kako pride čas, ko se zmračí, in ko so nekatere stvari videti do kraja jasne. Z odgovori itak nikoli ni problem; tedaj pa je končno mogoče postaviti prava vprašanja. Ko sem prebiral ta kratek tekst, se mi je zdelo, da se mračí. Naslov je *Imanenca: eno življenje*. In v tem do neba nabitem tekstu najostrejših filozofskih trditev nastopa kot ključna prispodoba — kaj prispodoba, preprosto podoba — neka epizoda iz Dickensa, v kateri se cela gruča ljudi bori za življenje umirajočega zlikovca. Prizadevajo si ga rešiti, pozabijo na vse njegove grehe, na vse pretege se trudijo, še najmanjši njegov gib jih navdaja z velikim veseljem... Celo njega v najgloblji komi prešine ob tej skrbi nekaj prijetno toplega. Ko pa se povrne v življenje, so njegovi rešitelji nekako razočarani, on pa se sooči z vso svojo hudobijo. V tem ledeno hladnem trenutku streznitve med življenjem in smrtjo, pravi Deleuze, zaslutimo življenje z nedoločnim členom kot indicem transcendentnega. Življenje posameznika se je za hip umaknilo brezosebnemu, pa vendar enkratnemu življenju, ki »izzareva čisti dogodek, osvobojen vseh akciden notranjega in zunanjega življenja«. *Homo tantum*. In zakaj ta široki ovinek? Zato, ker me je v tem stoletnem letu, polnem oživelih podob in živahnih pogledov, globoko presunila prav neka podoba, ki kot da je filmska upodobitev tistega trenutka »singularizacije«, o katerem govori Deleuze. Bilo je nocoj, da, nocoj, v Kinoteki. Na platnu **Mož s kamero** (ali, kot bi rekel Miha Zadnikar, **Človek s kino-aparatom**), pod oboki pa Alloy Orchestra. In v nekem trenutku, ko se snemalec na drvečem avtu pelje vstric z drugim, enako hitro drvečim avtom, mu na oni strani ženska odgovori z gesto roke, ki oponaša njegovo vrtenje kamere. Saj veste, stisnete desno pest, si jo malo približate k očesu in zavrtite. Z eno samo prikupno potezo je brezimna senca iz leta 1927 nocoj, leta 1995, postala enkratna bližnjica, subtilna zaupnica, z eno besedo: sodobnica. Le hip za tem je film razpadel na fotograme, na negibne koščke ujetih poz. Umrl je. Kaj če bi sklenili drobno zaroto in se tu in tam pozdravili tako: hipno in bežno, a zapomnljivo? Časa imamo do konca leta. Potem se bo zmračilo in prikupno znanko bomo srečali le še v reklami za Nivea kremo.

**Pričujočo
številko
je uredil
Simon Popek**

STOJAN PELKO

benetke '95

DEUSOVA KOMEDIJA

A COMÉDIA DE DEUS

režija: Joao César Monteiro

scenarij: Joao César Monteiro

fotografija: Mario Barosso

igrajo: Joao César Monteiro, Manuela de Freitas, Claudia Teixeira, Raquel Ascensao

Portugalska, Francija, 140 minut



Vznemirljivo presenečenje v glavnem programu letošnjega festivala je bil film portugalskega režiserja Joaoja Cesarja Monteire **Deusova komedija**. Režiser se je tokrat predstavil s frivolno komedijo o »perverzih« užitkih starejšega sladoledarja. Njegovo življenje namreč sestavljata dve obsesiji, prva je izdelovanje slastnega sladoleada, druga pa je zapeljevanje najstniških deklet, kar ni posebej zapletena naloga, saj je v slaščičarni zaposlenih dober ducat luštnih punc. In v obeh poslih je naš sladkosned in erotoman več kot sijajen, pa čeprav mora na koncu filma za prvo ljubezen petnajstletne sosedove mesarjeve hčerke plačati skorajda s svojim življenjem. Monteirova **Deusova komedija** je na nek način pendant zadnjemu filmu Michelangelu Antonionija **Onstran oblakov**. To je zanimivo tudi v toliko, saj sta filma posnela režiserja v letih, Antonioni, ki je sicer letnik 1912, in Monteiro, ki se je rodil leta 1939 (vmes je vsekakor tistih spoštljivih sedemindvajset let, vendar pa filmska matematika ni le seštevanje).

Če je pri Monteiru ljubezen sladka, polna užitkov in skoraj misterioznih nians, potem pa je ljubezen v Antonionijevem filmu, ali blokirana, travmatizirana, sfrustrirana ali pa idealistično vznesena. Gre torej za ljubezen z madežem, ki pa je še toliko »večji«, saj so nosilci te ljubezni liki, ki jih utelešajo fascinantne igralki kot so Irene Jacob, Sophie Marceau, Fanny Ardant in druge. Film **Onstran oblakov** je namreč sestavl-

jen iz štirih zgodb, ki se lotevajo različnih ljubezenskih izkušenj, Wim Wenders pa je te zgodbe opremil s prologom, intermezom in epilogom. V njih je preko figure filmskega režiserja predstavil svoje videnje Antonionijevega filmskega pogleda na svet, pogleda, ki je skozi distancirano objektivnost skušal dešifrirati prikrite razsežnosti modernega človeškega bivanja. V središču Antonionijevega zanimanja pa je praviloma bila nekakšna izvotljena emocionalnost, čustvena razrvanost in odtujenost. Če je torej modernista Antonioniја zanimala »resnica«, tudi resnica o ljubezni, se pravi tisto, kar vidi »duhovno« oko, pa se je Monteiro pozabaval, vendar ne v pejorativnem pomenu te besede, s tistim, kar vidi »fizično« oko, z »videzom«. In z »videzom« se je v formalnem pogledu pozabaval na skoraj podoben način kot Antonioni, kar pomeni, da so njegove filmske podobe na nek način asketske, pravo nasprotje kakšni fellinijevski baročnosti. »Asketske« pa tudi zato, da bi izbrani »videzi« postali bolj vidni in prisotni, privlačni in vablivi. Pa naj gre za kepico sladoleda ali pa za komaj brsteče bradavičke na nedolžnih dekliških prsih.

Če je torej Deusova komedija film, ki je sicer spotakljiv za kakšnega puritanskega moralista, pa je to vsekakor mali filmski biserček, ki erotike še zdaleč ni eksploatiral v kakšni poceni transparentnosti. Zgrajen je na nizu situacijskih in verbalnih domislic pa subtilnih iger odkrivanja, prikrivanja in zapeljevanja ter nenazadnje na nizu skoraj obrednih erotičnih seans. Film tako govori o »malih stvareh, ki delajo življenje«, o stvareh, ki so sicer na meji »perverznega« in zato je tudi prav, da je posvečen prezgodaj preminulemu francoskemu kritiku osemdesetih let, Sergeju Daneyu. Daney je ljubil tiste »male« filme o »obrobnih stvareh«.

ČUDNI DNEVI

STRANGE DAYS

režija: Kathryn Bigelow

scenarij: James Cameron, Jay Cocks

fotografija: Matthew F. Leonetti

glasba: Graeme Revell, Deep Forest

igrajo: Ralph Fiennes, Angela Bassett, Juliette Lewis, Tom Sizemore, Michael Wincott, Vincent D'Onofrio

ZDA, 139 minut



V zgodovini filmskega spektakla so igralci velikokrat sedali za filmsko kamero, omenimo vsaj filmskega kavboja, Johna Waynea pa fatalno žensko francoskega filma, Jeanne Moreau. Na letošnjem beneškem festivalu so se v vlogi režiserja ponovno predstavili Josiane Balasko, Mel Gibson in Sean Penn. Zaradi njenega fotogeničnega obraza pa bi lahko med igralke prišle tudi Kathryn Bigelow, ki pa je s filmom **Čudni dnevi** potrdila, da je odlična režiserka. S filmom **Čudni dnevi** je Kathryn Bigelow

najprej dokončno spodnesla tradicionalno mišljenje, da ženskim režiserkam praviloma ležijo bolj senzibilne teme oziroma da jim je filmska govorica t.i. trdih žanrov na nek način tuja. Kathryn Bigelow si je namreč izbrala temo po meri Ridleya Scotta in jo je utelesila z izrazno vročico, ki ji je bil v zadnjem času med drugim kos tudi Spike Lee, pa čeprav je sicer v svojem zadnjem filmu **Clockers** več prostora namenil »psihološki« interpretaciji.

S svojim znanstveno-fantastičnim filmom nas je ameriška filmska »akcionerka« prestavila v čas tik pred iztekom drugega tisočletja, torej v čas apokaliptičnih jezdecev. ►

In kot je prav za vsak dober znanstveno-fantastični film, apokaliptični jezdec **Čudnih dni** ne prihaja iz kakšnega povsem na novo izmišljenega fantazijskega sveta, ampak so projekcija sodobnega znanstvenega razvoja in aktualne socialne kondicije. Zgodba pripoveduje o bivšem policijskem inšpektorju, ki se ukvarja s prepovedano prodajo koščkov »človeške izkušnje«, ki so večini tehniziranih človeških stvarov postali nekaj povsem tujega, nekaj kar sami niso več sposobni neposredno izkusiti. Ti koščki so na posebnih disketah in s svojvrstnim »walkmanom« se lahko vsakdo odpravi nazaj v »emocionalno preteklost«. Paradoks in perversija je seveda v tem, da so te »pretekle emocije« emocije nekoga drugega, torej tistih nekaj »tehničnih retardirancev«, ki še posedujejo čustveno življenje. Seveda pa je v prvi vrsti ujetnik tega tehničnega podoživljanja sam glavni junak Lenny Nero, ki nostalgичno priklicuje svojo fatalno ljubezen. Njegovo bivše dekle, pop pevka, sedaj živi s šefom glasbene industrije, kar omogoči filmu, da eksponira ne samo konkurenčne tenzije na tem področju, ampak tudi »revolucionarne« trende v tej vrsti množične kulture, trende, ki v glasbi izpostavljajo socialno ogroženost in rasno nestrpnost. Ko pa ubijejo prijateljico pop pevke, ki »dela« za Lennyja Nera, in ko policija vulgarno ubije črnega radikalnega pevca, pa zadeve kulminirajo, saj ne gre več le za nostalgичne emocije in prepovedano preprodajo emocij, ampak za življenje in smrt tako posameznika kot družbe z napetimi razrednimi in rasnimi odnosi. Konec kalvarije v **Čudnih dnevih** pa vseeno ponuja upanje, upanje, ki ga v filmu zastopa brezkompromisna Mace, ključna opora Lennyju Neru tako za njegov pobeg iz uničujoče emocionalne nostalgije, kakor tudi za obračun z umazanimi policaji. Vlogo Mace je fenomenalno odigrala Angela Bassett, ki se je seveda spomnimo kot filmske Tine Turner.

SILVAN FURLAN

PREKLETI GOZDIČEK

GAZON MAUDIT

režija: Josiane Balasko**scenarij:** Josiane Balasko**fotografija:** Gerard de Battista**glasba:** Manuel Malow**igrajo:** Victoria Abril, Josiane Balasko, Alain Chabat, Jicki Holgado, Miguel Bosé

Francija, 105 minut



V programu Beneške noči pa ni vžgala samo Kathryn Bigelow s filmom **Čudni dnevi**, ampak tudi Josiane Balasko s komedijo **Prekleti gozdiček**. Gre za ti-
sti »gozdiček« v ženskem mednožju, ki tokrat za raz-

liko od večine filmskih komedij ni predmet le moškega, ampak tudi ženskega užitka. Ko se namreč na vratih na zunaj urejenega družinskega doma pojavi svojevrstna avanturistka Marijo, se namreč dogodi to, da se tradicionalno postavljena žena in mati zaljubi v Marijo, obenem pa se razkrijejo številni moževi skoki čez plot. Vendar pa komedija ne bi bila komedija, če se seksualne in emocionalne strasti ne bi pomirile. Toda ne na način, kot bi si to želele moralistične konvencije. Mož je namreč primoran sprejeti ljubezen v trikotniku, se pravi z ženo in njeno ljubico. Da pa bi bila mera polna, mu ženina ljubica zaradi tiste »izjemne« noči rodi otroka. In ne samo to, na koncu filma se mu ponuja tudi ljubezensko razmerje z moškim. Vsekakor prav zares komedija na francoski način. Komedija, ki pa ni zabavna samo zaradi teme, ampak zabava zaradi domišljenih peripetij, duhovitih dialogov in odlične igralske zasedbe z Victorio Abril na čelu.

Josiane Balasko, sicer uveljavljena gledališka in filmska igralka, prav tako pa tudi že priznana filmska režiserka, je tako ustvarila izjemno duhovit film, katerega odlika je predvsem dvoje: da se je prefrigano poslužil komedijske kombinatorike in da je to kombinatoriko uspešno udejanil v realističnih okvirih. Umetnost komedije kot žanra je med drugim tudi v tem, da matrice, ki so tokrat povezane s preoblačenjem, travestijo in transformacijami, relativizira oziroma jih predstavi v ekstremistični perspektivi. Te motivne ekstremizme in radikalizme pa je Balasko uspešno pretopila v navidez povsem naključno in spontano stvarnost, kar sicer še zdaleč ni predpogoj za dobro filmsko komedijo. Komedija kot filmski žanr praviloma sloni na oblikah reprezentacije, ki se poslužujejo pretiravanja, prav tako pa so v filmski zgodovini tudi komedije, ki skušajo čim bolj slediti realističnim zahtevam. Dobra komedija, tako v obliki pretiravanja kakor tudi na način presojnega odslikavanja življenja, pa je vedno podvig. In to je Josiane Balasko več kot uspelo, kar je še posebej razveseljivo, saj gre za žensko med filmskimi režiserji. Ženske režiserke pa se le malokdaj odločajo za filmsko komedijo.

SILVAN FURLAN

ČLOVEK ZVEZD

L'UOMO DELLE STELLE

režija: Giuseppe Tornatore

scenarij: Fabio Rinaudo, Giuseppe Tornatore

fotografija: Dante Spinotti

glasba: Ennio Morricone

igrajo: Sergio Castellitto, Tiziana Lodato, Clelia Rondinella, Jane Alexander, Tony Sperandeo

Italija, 110 minut



Filmsko veselje ni moglo najti boljše definicije za vse neulovljivo, nedosegljivo, od sveta odmaknjeno, v iluzije okvirjeno, v pričakovanja zavito in s hrepenenjem zaznamovano, kot je prav zvezda. Zvezda, ta produkt človeških projekcij, ta iluzija nad-bit in ta identifikacijski iztržek manjka, je možna le kot imaginarni pro-

dukt — kot obljuba, kot posmrtna sublimacija. V realnem, v dnevni svetlobi te nikoli ne osvetli. Vidiš jo pri zaprtih očeh, pri odprtih zgolj v temi kinematografa. Joe Morelli je pri dnevni svetlobi obljubljal večerno nebo. Dnevna svetloba na Siciliji je parajoča, mesena, trda, okrutna, žgoča, skopa, izsušena in izmučena. Toliko bolj v petdesetih, ko je niso prestregali senčniki. In v to razžarjenost s svojim tovarnjakom ▶

in filmsko kamero zavozi iskalec zvezd, človek, ki obljublja denar in slavo. Iztrži vse: nemi spregovorijo, lačni zdeklamirajo, gluhi slišijo. Joe Morelli skozi oko filmske kamere, ki nima traku, vidi vso tišino, odmaknjenost, konfliktnost in eksploativnost Sicilije — a v bistvu ne vidi nič. Kot človek, ki prihaja iz Rima, prodaja iluzije tako, kot so politiki severa Siciliji vedno prodajali obljube. Zato je slep za vse, kar se mu kotali pred kamero, ker jo prodaja. Kamera je pač goljufiva zadeva, s katero marsikaj priigraš; Morelli priigra 1500 lir na osebo. Kamera je tisti oltar, ki tudi jecljavcu odveže besedo, ne le besedo, kmet ji lahko proda celo monolog iz **V vrtincu**.

Toda ko se Tornatore poslovi od zvezd in ko je v drugem delu film razbil na posledičnost Morellijevega početja, se je s filmom le še mučil. Če so sekvence v začetku brezhibne, če kamera lahkotno pleska, topi sicilijansko zemljo in kamen z obrazi kot samozavestna roka nedvomečega slikarja, se proti koncu lomi. Ostane z Morellijem in njegovo kaznijo, z zapori, deklico in njenim končnim domom — norišnico, saj je deina svoje iluzije speljala do konca: zanj je bil zvezda prav on, Joe Morelli, in zato ni vedela ne videla, kako sleprska je. Na koncu je svoj neonski, torej nič božanski sij prepoznal tudi sam. A vendarle, gledalec je bil s tem spoznanjem obsijan že takoj, ko je videl, da v njegovi kameri ni nikakršnega filma.

Vsekakor je bila Tornatorejeva domislica z vpeljavo lovca na obraze ena najbolj trezno lirčnih in prefinjenih scenarističnih ponudb letošnje Mostre. Parirala mu je lahko le še Kathryn Bigelow v **Strange Days**, z bližnjico do leta 2000 in resnično resničnostjo njenih (oziroma Cameronovih) disket totalne, neoveristične subjektivne vožnje po resničnem svetu. Saj se spomnite subjektivnega filmskega kadra — tistega pogleda skozi okno kamere, ki vas prestavi na mesto popolne identifikacije s protagonistom in vas vrže v popoln suspenz? Kathryn Bigelow je letu 2000 obljubila prav to: vožnjo po realnih (ne več virtualnih) prostorih, ki nam bodo omogočili, da bomo doma konzumirali tisto zunaj. Nekaj podobnega, kar se dogaja že sedaj — v kinu ali pred televizijo ali na fitnessu z očali na glavi. Toda leta 2000 bo ta alienacija še bolj resnična.

MAJDA SIRCA

CEREMONIJA

LA CÉRÉMONIE

režija: Claude Chabrol

scenarij: Claude Chabrol, Caroline Eliacheff, po romanu *Judgement in Stone* Ruth Rendell

fotografija: Bernard Zitzermann

glasba: Matthieu Chabrol

igrajo: Sandrine Bonnaire, Isabelle Huppert, Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Cassel, Virginie Ledoyen

Francija, 111 minut



»**J**e Claude Chabrol največji francoski cineast? Glede na njegov zadnji film **Ceremonija** je treba vprašanje zastaviti resno.« Tako so Cahierovci vpeljali obsežen blok, ki so ga pod naslovom »Chabrol, mojster ceremonij« objavili kot promo filma, v katerem so v Benetkah žirantje našli dve levinji — Isabelle Huppert in Sandrine Bonnaire. Ostali, torej gledalci, levinj seveda niso spregledali, a Chabrola vseeno niso uvrstili med največje, saj zasluge vendarle gredo precioznemu tekstu Ruth Rendell (*A Judgement in Stone*), ki je v času totalnih demokracij prav toliko svež kot v času zgodnjega kapitalizma. Razredne razlike, ki jih zaznamuje metafizična zla, zlo, ki eskalira iz zatrtga sovraštva in nezmožnega definiranja pozicij eksploatiranega in ek-

sploatorja, status razredov, katerih razlike so navidez zabrisane, saj gospodar in njegov služabnik lahko konzumirata istočasno iste dobrine (recimo TV)... Skratka, to je vprašanje, ki ga je oportuno zastaviti resno, manj kot tisto, ali je Chabrol največji francoski cineast. A vendarle, Chabrol korigira knjižno inačico s perverznim nastavkom brisanja statusnih razlik, ki ga sicer Ruth Rendell zastavi bolj pedagoško. Družina Lelievre, ki najame služkinjo (Sandrine Bonnaire) briše svojo buržujsko reprezentativnost, svojo vzvišeno meščanskost, arogantnost, ranljivost — obratno gledalcu vriva možnost identifikacije. Mati (Jacqueline Bisset) je do služkinje pozorna, do družine ljubeča, daleč od kakšne Silvine Magnani, ki v Pasolinijevi **Teoremi** spregleda ves nesmisel svojega meščanskega bivanja, praznine, neizživetosti, emocionalne bede. Skratka, Jacqueline sina ne udari

po prstih, ko prižge cigareto, temveč mu jo ponudi, fant — povsem drugače kot sin Anne Magnani, ki meščansko težo fluktuirava v destruktivno slikarstvo — skrbno študira in v družini zaupljivo funkcionira, nadalje hči (Virginie Ledoyen) svojega fanta ne skriva in tudi njena neželjena nosečnost ne razbije idiličnosti njihovega družinskega buržujskega šarma. A vendar se znotraj te privlačne korektnosti, znotraj te kultivirane harmonije življenja *a la bourgeois*, vrivajo diskretne zareze: Sandrine ne zna pravilno postaviti krožnikov (pomankanje lepih manir, jo bomo že naučili služenja), ne zna voziti (oh, ji bomo že plačali šolo), ne zna pisati (Kaaaj? Pri nas nima več kaj iskati!). Da, prav na analfabetizem stavi Chabrol, na ta manjko nižjih, ki ni zgolj neznanje branja in komuniciranja, temveč obča nevednost in prikrajšanost eksploatiranih, zaradi česar se njihov status ne spremeni. Zato Sandrine tava s kamnitim obrazom indiferentnosti, zato kratki, večinoma na Ne vem, Prav, Vseeno mi je, Da... omejeni odgovori. Kaj pa poštarica, ta nevrotična, ekstrovertirana, prenapeta, gospodarju tako odvečna histeričarka, ta, s stisnjenimi zobmi obsojajoča zguba, ki, tako kot Sandrine ne bo nikoli mogla prestopiti drugam? Na začetku da slutiti, da bo vnesla tisti, za gledalca katarzični moment, ki bo vpeljal mehko revolucijo, da bo Sandrine naučila brati, da bo pervertirala meščansko slogo in izpeljala Marxove zapovedi. Toda ne, Isabelle svoji prijateljici služkinji ne potisne pisala v roke, temveč lovsko puško, tisto igračko gospodarjev, ki se bo na koncu, v samo par kadrih obrnila proti gospodarjem samim. Analfabetizem postane brezhibna, hladnokrvna krvava pisa, ki je videti, kot da bi bila temu brezperspektivnemu razredu imanentna; vprašanje je le, ali se jo vodi pod ceremonijo ali revolucija. Ceremonija je pravzaprav izraz, ki so ga nekoč uporabljali za pomembne eksekucije. In Chabrolova eksekucija traja od prvega hladnega kadra dalje. Dekleti nimata kaj izgubiti, zato lahko na pokončanje v krvi ležeče družine pred televizijo z Don Giovannijevo opero vržeta superioren, maščevalen postkoitalen pogled hladnokrvnih rabljev. Maščevanje za vse manjka: za njuno nevednost, neznanje, neimetje in predvsem za nezainteresiranost, da bi lahko bilo tudi drugače. Apatičnost razreda, ki se ne uči, temveč raje jezi nad vrednostjo drugega? Razreda danes? Da, nič drugače kot nekoč, le da eni s televizijo nadomestijo teater, drugi variete, oboji pa jo gledajo; eni abortirajo, drugi nezaželeno rodijo; eni si s tem ne zaznamujejo življenja, drugi pa... Ja, Isabelle in Sandrine sta zares levinji.

MAJDA SIRCA

CESTNA STRAŽA

THE CROSSING GUARD

režija: Sean Penn

scenarij: Sean Penn

fotografija: Vilmos Zsigmond

glasba: Jack Nietzsche

igrajo: Jack Nicholson, David Morse, Robin Wright, Anjelica Huston, Piper Laurie, Richard Bradford, Robbie Robertson, John Savage

ZDA, 118 minut



V času narcističnega vladanja podob, v času, ko je ovojnica paketa dominirala nad vsebino samega paketa, v času, ko zaradi tovrstnega ovijanja izgublja pomen tisto, kar je zavito, lahko tudi tako ceneno obdelani filmi kot je **Cestna straža**, dobijo prostor na Mostri — prostor, namenjen prestižnim stvaritvam. Vsak zakaj ima svoj zato — v tem primeru Jacka Nicholsona IN Seana Penna, ki sta obiskala Benetke in zaradi svojih aur spolzela med tistimi, ki se jim rada zašibijo kolena — odobravaljoče na prvo mesto festivalskih poročil.

Sean Penn je prelival, pretapljal, solzil, curljal in centrifugiral v bistvu trpko zgodbo staršev, ki v avtomobilski nesreči izgubita hčerko. On, Jack, postane vampirsko obseden z maščevanjem, konzumentskim

seksom in spomini, ona, Angelica, pa se trezno poroči in razume. Maščevanje se otrezni, povzročitelj nesreče je skesano stičen, obremenjen z vestjo in spokorjen, da že ima svojo kazen. A vendarle, pustimo si že, s katerim Sean Penn ni prav vedel, kaj bi počel. Tran Anh Hung je v **Kolesu** bohotil sliko, da bi akcentiral problem, kot da sam po sebi ni dovolj problemski. Sean Penn je, kot rečeno, prelival, cedil in pretapljal sliko, ker mu očitno zgodba ni dovolj stala. Filmski prelivi so namreč zelo nevarni in zato tudi redko uporabljeni prehodi razmejevanja sekvenc oziroma kadrov. Režiserji se jih poslužujejo samo ob časovnih elipsah ali nežnih spojih. Hard Seanovski zaplet pa zagotovo niti malo ne vpije po *soft* obdelavi. Časovne elipse in trodnevno dogajanje rešijo navadni rezi. Če imaš trdo kožo in ti je mehčalec odveč.

MAJDA SIRCA

PASOLINI, ITALIJANSKI ZLOČIN

PASOLINI,
UN DELITTO ITALIANO



režija: Marco Tullio Giordana
scenarij: Sandro Petraglia,
 Stefano Rulli, Marco Tullio Giordana,
 po knjigi Vita di Pasolini Enza Siciliana
fotografija: Franco Lecca
glasba: Ennio Morricone
igrajo: Carlo de Filippi,
 Nicoletta Braschi, Toni Bertorelli,
 Andrea Occhipinti, Victor Cavallo

Italija, 99 minut

Grob Pier Paola Pasolinija v Casarsi se na videz ne razlikuje bistveno od drugih — mogoče je namenoma še bolj anonimen kot ostale grobnice tega majhnega furlanskega kraja. Arhitekt (Gino Valle) ga je zasnoval tako, da je na plošči z imeni P. P. Pasolinija in njegove matere (!), prilepljeni na zemljo, obe brez križa (!), potegnil ozko črto, ki preči potko ob grobu. Ta komaj vidna poteza, ta zareza in hkrati črta, je videti kot tista vrstica, ki jo mularija nastavi mimo dočemu zato, da bi se spotaknil ob njej. Ali ni Pasolini sam nastavljal tovrstnih preprek celo svoje življenje in — ali niso, na drugi strani, drugi njemu nastavljali zank zato, ker jih je preveč vznemirjal? Konec koncev je preživel 33 sodnih procesov. Ni pa preživel zadnjega, tistega, kjer mu je sodil morilec.

Toda še vedno lahko govorimo o morilcu, o »žabi« Pelosiju, sedemnajstletnemu fantu, ki se je tisto noč odpeljal iz Stazoine Termini s Pier Paolom Pasolinijem proti Ostiju. Že takrat, pred dvajsetimi leti, ko je prišlo do gnusnega uboja, so v možnost, da gre le za enega zločinca, podvomili. Ali je mogoče, da slaboten fantič povzroči take rane, kaj rane, masaker, ko pa vemo, da je bil Pasolini športnik in žilav (v dvojnem pomenu besede) človek. Pelosi je takrat umor priznal, saj bi mu v primeru, da bi imenoval soudeležence, sodili na drugem sodišču; tam ga ne bi obravnavali kot mla doletnika, kar pa bi pomenilo povsem drugačno in hujšo kazen. Marco Tullio Gior-

dana, sicer tudi pisec knjige o smrti Pier Paola Pasolinija, v celovečercu Pasolini, italijanski zločin analizira celoten potek preiskave Pasolinijeve smrti. Scenarij tako rekoč pridela iz sodnih spisov — in s pomočjo sedaj izgovorjenih pričevanj ljudi, ki so takrat obnemeli ali pa so morali umakniti dokaze za to, da Pasolini ni ubil le Pelosi. Sodbe sicer ne izreče nikomur drugemu, saj jo lahko pripišemo komurkoli: Pasolinijevim »prijateljem« iz borgat, osebnim obračunom, oblastem, fašistom, nacionalistom; skratka, tista vrstica, ki jo je nastavljal Pasolini, ali tisti zid, ki so ga nastavljali drugi njemu, je bil obči.

Pustimo ob strani vprašanje, koliko so se družbene razmere v Italiji v zadnjih letih spremenile, pozabimo na današnjo demokracijo in domnevno neodvisnost sodstva, na katero prisega avtor filma, češ da šele danes lahko v Italiji obračunavajo s preteklostjo (film je nenazadnje dobil nagrado italijanskega senata). Dejstvo je, da Pasolini predstavlja moment nelagodja italijanske zavesti in da ta zavest — s prvim dnem po njegovi smrti — nenehno uprizarja pranje vesti. Rehabilitacijo, s katero vsaj nekaj pridobi. Tudi Marco Tullio Giordana naj bi. Dobro, pomagal je pri ponovnem odpiranju dosjeja tega zločina; proces so dejansko obnovili. Toda na filmskem področju je zgolj uprizoril spektakel, ki s prevezo pietetnega iskanja krivca zagreši kopico Pasoliniju zagotovo nikoli všečnih potez. Lahko film, ki kombinira arhivo in dokument takratnih reportaž, menj in muzealij, cepiš na fikcijo, če te cepitve ne opravi distančni pogled, ki ga poznamo recimo iz **JFK**? Nevarno. V Italijanskem zločinu še posebej nevarno. Sicer pa razčlenimo naslov: je to zločin *a la italiana*, torej deželi nekaj imanentnega, domačega mogoče iz Sicilije? Je to zločin Italije, naroda? In če je, kje je potem Pasolini? Točno to. Pasolini umanjka. In res, ko sem režiserja vprašala o možnosti (večkrat napovedane) Pasolinijeve avtodestrukcije, o njegovem obsesivnem videnju lastne smrti, če ne kar vpitju po njej, oziroma po žrtvovanju (Pasolini je bil determiniran s krščanstvom, absolutno pa je zavračal cerkev kot institucijo), je ostal nem. Zanimal ga je namreč le zločin; in to je na žalost tudi problem tega filma.

KOLO

XICHLÔ / CYCLO

režija: Tran Anh Hung

scenarij: Tran Anh Hung

fotografija: Benoît Delhomme

glasba: Tôn Thất Tiêt

igrajo: Le Van Loc, Tony Leung Chiu-Wai, Tran Nu Yên Khê, Nguyen Nhu Quynh

Vietnam, Francija, 120 minut



Vonj po zeleni papaji (*L'odeur de la papaye verte*, 1993), s katerim si je Tran Anh Hung v Cannesu '93 pridobil Zlato kamero, kasneje pa še Cezarja in nominacijo za Oskarja, je bil tako čist, bressonovsko asketski in s tišino zgovoren, da je v dvorano dejansko prinesel vonj papaje in hrepenenje, ki ga lahko sproži le najboljša melodrama.

Drugi film je vedno težji, še posebej po tako glamuroznem debiju. **Kolo** (*Xichlô*) je film, s katerim Hung izenači probleme azijskega-vietnamskega suburbanega miljeja z ameriško-evropsko kriminalno realnostjo, češ — pogledajte, kaj ste zapustili za seboj: brezposelnost, prostitucijo, drogo, depresijo, agresivno brisanje tradicije in cepljenje zgolj na brezobzirnata pravila ameriških velemestnih džungel. Ko mladeniču, ki se preživlja s taksi kolesom, ukradejo delovno orodje, se začne preživljati s kriminalom,

njegova sestra pa s prostitucijo. Na koncu se sicer spreobrneta, toda s pomočjo filmskega manierističnega artizma slike, ki jo prebadajo konfuzne metafore pesniške nadgradnje. In prav na to se je očitno ujela žirija — na artifično meditacijo, na upravičevanje družbene kritike z artistično nadgradnjo (samomorilska želja obupanca, videna s personificiranim ubojem ribice v akvariju, bodyartistični happening z basanjem ribice v usta, šivane pripovedi z literarnimi citati...). Toda kritiška elita, povzeta v žiriji, ki jo pač vedno usmerja tudi politična kinematografska diplomacija, se je ujela še na imperativ usklajevanja sporov med Evropo in ZDA. To je že preverjen beneški recept, s katerim vedno pridobiva tretji: Azija. Toda le na videz, kajti **Kolo** ni zgolj vietnamski film, temveč za njim stoji cela brigada evropskih producentov, še posebej pa Francija, ki je Tran Anh Hunga tudi izsolala.

CLOCKERS

režija: Spike Lee

scenarij: Richard Price, Spike Lee, po istoimenem romanu Richarda Pricea

fotografija: Malik Hassan Sayeed

glasba: Terence Blanchard

igrajo: Harvey Keitel, John Turturro, Delroy Lindo, Mekhi Phifer, Isiah Washington, Keith David

ZDA, 128 minut



Kadar so pričakovanja prevelika, potem se velikokrat zgodi, da sledi razočaranje, ki je prav zaradi tega velikokrat tudi nekoliko pretirano, nekritično in preveč čustveno. To se je v glavnem programu zgodilo v primeru **Ceremonije**, pa čeprav je to morda eden boljših Chabrolovih filmov iz zadnjega obdobja. Za film Sena Penna pa vsekakor velja, da je razočaral. Po prvencu **Indian Runner** je kot režiser vsekakor obetal več kot je pokazal s filmom **Cestna straža** (*The Crossing Guard*), ki navkljub

razvpitim igralcem kot sta Jack Nicholson in Anjelica Huston, ne prepriča, saj igrata lika, ki nista pisana na njuno kožo. Prometna nesreča, v kateri izgubi življenje nedolžni otrok, je vsekakor strašna stvar, vendar pa že samo to kruto dejstvo ni dovolj, da bi lahko nastala filmsko globoka umetnina. Pa tudi psihične stiske, v katere požene starša in naključnega morilca takšen tragični dogodek, ne prizadenejo gledalca. Če niso igralsko resnično podoživete. Penn se je tako naslonil na težko temo, naredil pa film brez teže.

Če je v središču Pennovega filma odsotni otrok, ki je umrl zaradi tragičnega na-

ključja, potem pa v **Clockers** Spikea Leeja osrednje vloge pripadajo najstnikom, skorajda otrokom, ki se ukvarjajo z stvarmi, ki so nevarne skoraj kot smrt ter se morajo pri tem izogibati kakršnim koli naključjem. In najprej, Spike Lee seveda ni razočaral, pa čeprav se je tokrat predstavil z drugačno govorico. S svojimi **Clockersi** se je namreč preizkusil v psihološkem filmu in potrdil, da je dober filmski režiser, vendar pa se zdi, da mu le ležijo bolj impulzivni filmi. Vsebinsko film nadaljuje serijo Leejevih filmov, ki se ukvarjajo s problemi urbane džungle. Tokrat so v središču preprodajalci droge in to prav tisti, ki so na dnu kokainske mafiozne piramide, večinoma kar črnski otroci iz revnih velemestnih četrti, saj so najbolj pripravljeni za raznorazne kamuflaže in hkrati hitri, da lahko v vsakem trenutku dostavijo drogo na pravo mesto. Zato so tudi imenovani »clockerji«, saj je za njihovo delo bistvena natančnost. Kjer se živi z drogo in od droge, pa se seveda odvijajo družinske tragedije, naklepajo umori med konkurenčnimi preprodajalskimi mrežami ter krožijo policaji in inšpektorji. Tokrat je prvi med njimi Harvey Keitel, ki preiskuje ozadje na prvi pogled nemotiviranega umora, ozadje, ki pa je v resnici načrtovano dejanje preprodajalske mreže. V umor pa sta vpletena tudi brata, »dober« in »slab«, pri čemer je »dober« vpleten v zločin v imenu bratovske ljubezni. Seveda pa premeteni in premišljeni inšpektor Harvey Keitel razkrije resnico in postavi stvari na svoje mesto, toda tokrat ne z akcijskimi posegi, ampak s psihološkim pristopom. Prav zato tudi film nima tistega, za Leeja značilnega, vročičnega ritma, ampak dogajanje predstavlja bolj na deskriptiven način, ki pa vsekakor ni prazen in dolgočasen. Morda je prav zaradi tega, ker se je zavedal resnosti teme, šel celo nekoliko predaleč, v območja moralke. Lepo je, da nas film česa nauči, toda le ne na preveč šolski način.

SILVAN FURLAN

intervju

SPIKE LEE

Tu, na Festivalu v Benetkah ste se predstavili s svojim zadnjim filmom *Clockers*, ki pa se konča kot film brez posebnega upanja?

V filmu je upanje. In tudi optimizem... Nekaj, kar smo pod nujno potrebovali v tem filmu, je bilo prav upanje. Morda se to tudi vidi... Toda jaz mislim, da upanje je prisotno na platnu...

Toda vse skupaj je tako brezupno in deluje kot da ni več možno najti poti ven?

Jaz ne mislim tako in se s tem ne strinjam. Mislim, da je veliko upanja. Mislim tudi, da se z vlaki lahko vse skupaj na novo lepo prične v simboličnem pomenu, saj Strike zapušča svoje mesto in odhaja nekam drugam ter za sabo pušča svoje življenje, povezano z drogo, ter odhaja v novo, urejeno življenje...

Moj namen s tem filmom je bil optimističen...

*Ali se niste v *Clockersih* s svojim dokumentarnim pristopom približali socialnemu realizmu?*

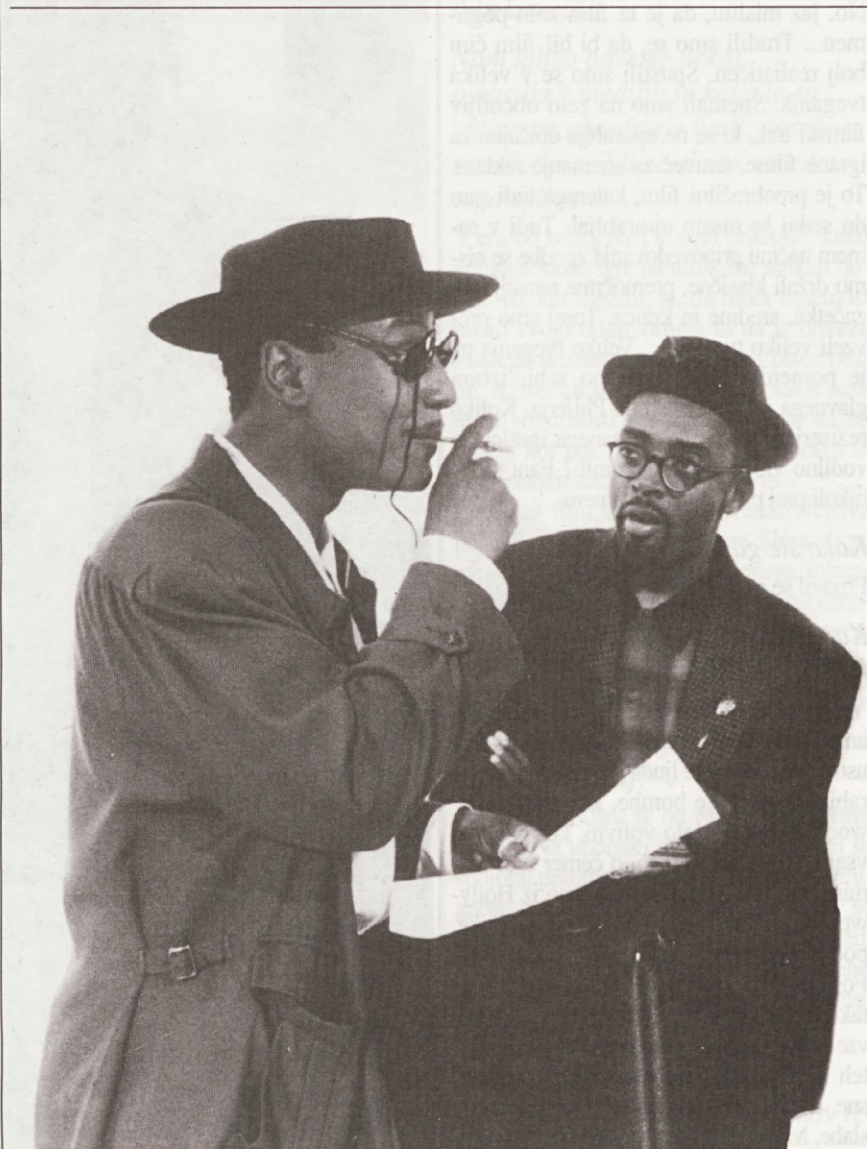
Menim, da moramo najprej pojasniti, da jaz osebno nisem že od samega začetka delal na temu projektu, za katerega je bilo najprej mišljeno, da ga bo Martin Scorsese sam izpeljal do konca. Toda zatem si je Scorsese premislil, izbral pa si je snemanje filma *Casino*. In prosil me je, naj prevzamem njegovo mesto režiserja *Clockersov*. Tako sem pristal kot najemnik v tem projektu...

Ali nam lahko poveste nekaj o glasbi in o zvočnih trakovih v vaših filmih z ozirom na to, da uporabljate mešanico različnih glasbenih zvrsti, od rappa do balad Stewia Wonderja?

Ali so »mehkejši« predeli v zvočni opremi simbolično »zmehčani« oziroma ali mladi tudi v resnici poslušajo to glasbo?

Ja, mislim, da mladi poslušajo veliko balad. Pevci pa prepevajo tudi veliko pesmi remakeov slavnih pevcev, kot so npr. remakei pesmi Ariethe Franklin. Vsa glasba v mojih filmih je eklektična; to je obenem tudi glasba, ki jo imam rad.

Ali dobivate inspiracijo iz glasbe



Giancarlo Esposito in Spike Lee v filmu *Mo' Better Blues* (1990)

ali pa izbirate glasbo naknadno, da bi jo lahko prilagodili filmu?

Gre za kombinacijo obojega. V svojih filmih uporabljam veliko glasbe. Glasbo pa uporabljam ravno tako kot osvetljavo, igralce, scenografijo... — to so orodja, ki jih uporabljamo za pripovedovanje zgodbe... In glasbo uporabljamo tudi za to, da pripovedujemo zgodbo... Včasih slišim glasbo, ki mi je všeč, zato si jo ohranim v svojem spominu, dokler ne pride čas, ko jo tudi uporabim... Že od nekdaj mi je bila recimo všeč na TV pesem »Music in the City« in šele v filmu **Jungle Fever** sem jo lahko uporabil v določenih scenah...

Se vam je zgodilo, da ste pomislili, da ste postali že nekoliko konzervativni oziroma da si ne drznete več toliko, kot ste si včasih, in da bi vam to morda lahko kaki novi črnski filmarji tudi začeli očitati?

No, jaz mislim, da je ta film zelo pogumen... Trudili smo se, da bi bil film čim bolj realističen. Spustili smo se v velika tveganja. Snemali smo na zelo občutljiv filmski trak, ki se ne uporablja običajno za igrane filme, temveč za snemanje reklam. To je preobračilni film, katerega tudi sam do sedaj še nisem uporabljal. Tudi v samem načinu pripovedovanja zgodbe se nismo držali klasične, premočrtne naracije — začetka, sredine in konca. Torej smo prevzeli veliko tveganja... Veliko tveganja pa je pomenila tudi, sama po sebi, izbira glavnega igralca, Mekhija Phiferja. Koliko režiserjev pa zasede neznanega igralca za vodilno vlogo v svojih filmih? Fant ni bil nikoli prej pred filmsko kamero.

Kako ste ga našli?

Prijavil se je in prišel na javno avdicijo.

Kaj pa sicer menite o hollywoodskih izdelkih?

Veliko predolgo in ne ne samo v Ameriki, ampak na celem svetu je hollywoodski film usmerjal obnašanje ljudi. Amerika sploh ne rabi več atomske bombe, ker ima Hollywood. Filmi so zelo vplivni, ker pogosto vsaj delno delamo tisto, o čemer tudi razmišljamo... V filmih, ki prihajajo iz Hollywooda, glavni junaki nosijo bele klobuke, podleži pa črne... Tako je to počel John Ford in tako je to počel D. W. Griffith in tako to pač tudi je... Vendar pa velikokrat vse skupaj ni tako preprosto kot je videti v teh filmih. Stvari so veliko bolj kompleksne. Ljudje se lahko spremenijo iz dobrih v slabe. Mislim, da s tem postanejo filmi zan-

imivejši. V samih ljudeh ta zapletenost nadomesti to, da bi bili vsi dobri ali pa slabi.

Oba ženska lika sta v filmu zelo močna...

Z ozirom na to, da je zelo malo ženskih likov v tem filmu, sem čutil, da morata biti oba zelo močna. S tem mislim na Strikeovo mater ter na mater malega Tyrona. Po mojem je bilo to zelo jasno. Še posebej sem imel v mislih Tyronovo mater, ki svojega otroka vzgaja brez pomoči očeta in ki počne vse v svojih človeških zmožnostih, da bi tega otroka tudi pravilno vzgojila. Kar pa se izkaže za zelo težko, saj živita na takem območju, v taki in taki soseski. Mati se zaveda, da je za njenega sina Tyrone-a zelo nevarno, da bi ga vsi ti negativni pojavi v njegovi okolici posrkali vase...

Predno sem prišla v Benetke, sem si ogledala vse vaše dosedanje filme.

Kar je najbolj presenetljivo je to, da smo v ameriških filmih navajeni gledati le črnce v manjšinskem odnosu do belih likov... Tukaj, v vaših filmih pa je ravno obratno, beli liki predstavljajo manjšino nasproti črncem. Ali le ti živijo kot v neke vrste getu tudi dejansko in kot se to izkazuje v vaših filmih?

Če živite v Evropi ali zunaj Združenih držav Amerike in vidite podobe črncev, doživite ob tem večinoma negativne vtise. Nadejam se, da ne jemljete mojih scen v dobesednem smislu. To bi pomenilo, da celotna Amerika živi v prikazanih soseskah oz. v getih kot v filmu, ki je bil posnet po romanu Ricaharda Prica. Gre pač za njegov izbor kraja dogajanja, za njegov svet. Če menite, da je edini način eksistence petintridesetih milijonov, to je vseh ameriških črncev le tak, kot je prikazan v filmu —

potem bi to pomenilo zanje, da nimajo prihodnosti in da ni ničesar, razen brezupa. Ravno sedaj je črnski srednji razred veliko širši kot je kdajkoli doslej tudi bil. S tem mislim, da obstoja neke vrste ravnotežje.

V vaših filmih so igralci zelo sproščeni, njihova igra pa zelo sproščujoča. Ob vsem tem pa je najbolj presenetljivo to, da so tudi beli liki — igralci bolj sproščeni kot smo jih navajeni videvati v tipičnih ameriških filmih. Tu predvsem mislim na njihov način igranja. Kako vam to uspe doseči?

Z igralci postopam samo tako, kot se tudi postopa z igralci. Jaz ne usmerjam črnske igralce v eno smer, niti ne belih v drugo smer. Toda jaz osebno imam raje igralce, ki so zelo naravni, ki ne delujejo kot igralci na prizorišču ...

Na tiskovni konferenci ste dejali, da ne marate uporabiti istih igralcev večkrat oz. da gledalci neradi gledajo iste igralce. Kaj pa recimo John Turturro, ki se kar naprej pojavlja v vaših filmih?

Rekel sem, da gledalce utruja gledanje enih in istih obrazov znova in znova. Toda sam sem uporabil nekatere igralce večkrat. Vsakič, ko vidite Johna Turturro, je drugačen; razen če veste da je on, sicer je pa le drug igralec.

V scenah v parku ste uporabili zoom objektiv večkrat. Ali lahko poveste zakaj? In uporabljate tudi več kamer, ne samo ene...

Te sekvence smo hoteli posneti tako, kot bi jih posnela policija za dokazni material, zato so tudi kamere v neprestanem gibanju naokrog po tračnicah, kar povzroča tudi

motno sliko... z efektom, kot da bi bile te scene stalno nadzorovane...

V vašem najnovejšem filmu nastopa bela oseba, belec z izredno dobrimi značajskimi lastnostmi, kar je nekoliko drugače kot v vaših dosedanjih filmih.

Če povem odkrito — tega nisem opazil. Poskušam biti kar se da resnicoljuben, zato se ne spuščam v film z idejo kot npr. dejaje: vsi beli liki bodo imeli slabe lastnosti, črnici pa dobre. Če se spomnite mojega filma **Do the Right Thing** (1989), mislim, da je bil ta film še en zgled za ljudi, da so oboji lahko dobri in oboji slabi... če poizkušaš v Ameriki napadati rasizem, te mnogokrat označijo za rasista. Finta pa je v tem, da hočejo diskreditirati tako tebe kot tvoje delo. Tako se to pač dogaja.

Sicer pa jaz osebno ne mislim, da je Rocco Klein junak v tem filmu, saj ima zelo rasistične težnje, razen tega pa je ravno tak, kakor vsi v temu filmu. Ima enako dobre in slabe lastnosti...

Nam lahko poveste nekaj o nasilju v medijih in kako le-to vpliva na obnašanje ljudi, posebno na mladino. Zdi se, da se zavedate tega vpliva...

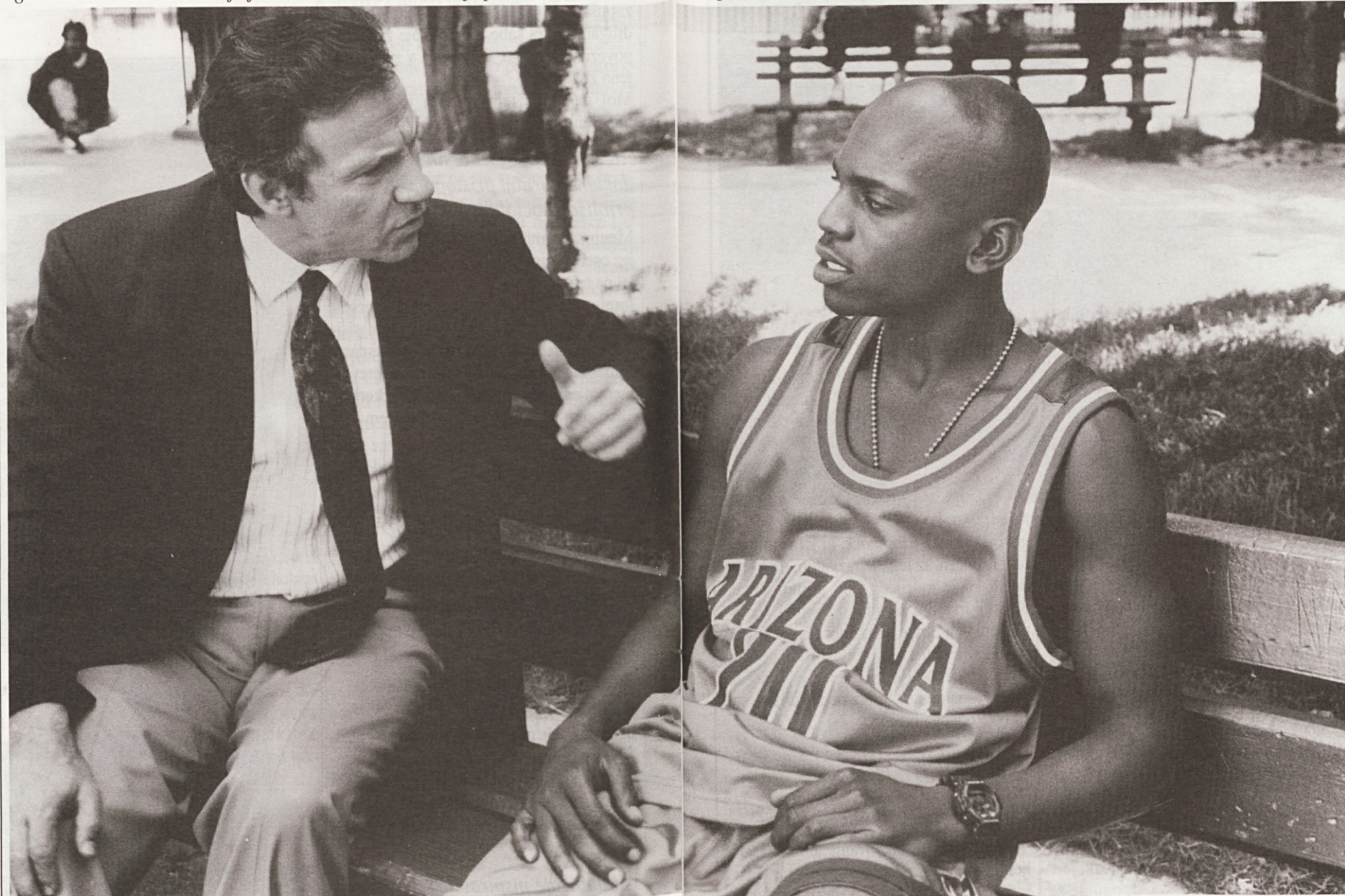
V eni od oddaj na TV smo prikazali, kako vplivajo video igre na možgane mladih ljudi... To, kar mislim, je, da mora umetnost nositi svojo odgovornost in da je obveza vsakega umetnika, pa najsibodi pisec pesmi, režiser ali karkoli že, da prevzame nase te odgovornosti in da se zaveda, da so mediji kot npr. TV in film, zelo močni in hkrati lahko zato tudi zelo nevarni...

Če delaš film, se moraš zavedati dejstva posledic ali razumevanja tega filma ali pa njegovega popolnoma zgrešenega tolmačenja in pa tudi možnosti njegove popolnoma drugačne reinterpretacije. V nasprotnem primeru daš vse skupaj na platno in prenehaš razmišljati o tem...

Dostikrat uporabljate tudi dolly posnetke. Zakaj?

Dolly uporabljam že od **Mo' Better Blues** (1990). Na uporabo dolly posnetka sem se spomnil prvotno, ko sem nameraval na drugačen način posneti nekega človeka, ki se sprehaja po ulici. Toda sedaj ga v vsakem svojem filmu še spretnije in bolje uporabljam, in sicer z njim stopnjujem dramatičnost filma.

Tukaj ste ga zelo originalno uporabili za snemanje posnetkov iz perspektive otroka-kolesarja...



Clockers



**Spike Lee in Danny Aiello
v filmu
Do the Right Thing (1989)**

Mislim, da so to najbolj hecni posnetki v filmu, ko otroci vozijo kolesa, Harvey Keitel pa stoji pred njimi, na njihovem cilju — kar pa pripomore k večji dramatičnosti v filmu, kajti vedno bolj dobivamo vtis, da je celoten svet pod državno upravo. To čutimo posebno tedaj, ko Harvey Keitel kot Rocco sugerira otroku, kaj naj govori, in s tem na novo kreira dogodek. Mislim, da ta vrsta tehnike pripomore k tem posnetkom.

*Victor pravi,
da je on morilec.*

To je dobro vprašanje, ker so bili že tudi drugi novinarji zbegani, ne vedoč, kdo je v resnici ubil Errola Barnes. Spomnite se

flashbacka, ko mati vstopi in tedaj veš, da govori resnico. *Flashback*, ki ga vidimo, je tudi resničen. Iz tega je razvidno, da Victor dejansko je morilec. Zato je tudi Rocco Klein v moralni zagati, ko ugotovi, da osumljeni brat Strike ni morilec... in če Rocco ne odpelje Strika na železniško postajo sedaj, potem bo Rocco imel še en umor na svoji vesti, kajti če Strike ne zapusti mesta, ga bo Rodney ubil...

*Nam lahko poveste,
kakšno je bilo sodelovanje
z Martinom Scorsesejem?*

Večina najinega sodelovanja je bila opravljena že pred pričetkom snemanja, ker je zatem Martin Scorsese odšel v Las Vegas

na snemanje svojega filma **Casino**.

Vlak predstavlja, kot ste že dejali, za Strika simbolično upanje za drugačno, boljše življenje, posebno v zadnji sceni. Že od samega začetka pa je razvidno, da Strike obožuje vlake, morda je to njegova prikrita želja, da bi nekako pobegnil iz svojega življenja. Ali je to edini način da se reši tega življenja?

Ne, ne mislim, da ta film prikazuje, da bi bila edina vera v upanje in preživetje le pobeg. Vendar v tem primeru Strike mora pobegniti, ker bi ga sicer Rodney ubil. Zato mora zapustiti mesto ali pa ga bo Rodney ubil.

V vašem filmu sta dve skrajnosti v porazdelitvi vlog dveh bratov: imate enega brata, ki je zelo delaven in skuša iz sebe samega najti rešitev (iz geta), in drugega brata, ki skuša uiti.

Ne verjamem, da bi kdorkoli od gledalcev po zaključnih scenah filma, ko bi zapuščal kinodvorano, pričakoval naslednje: Spike Lee nam je dal odgovor. Jaz tega ne morem storiti. Ravno tako je bilo pri filmu **Do the Right Thing**, ko so se ljudje jezili name, ker jim v filmu nisem preskrbel odgovora za rasizem ali za predsodke. Včasih mislim, da se preveč pričakuje od umetnosti.

Ali nam lahko poveste nekaj o vašem naslednjem projektu?

Moj naslednji film bo govoril o telefonskem seksu z Nirvano, Naomi Campel, Madonno in John Turturrom... Torej nima nič opraviti z rasizmom. Gre le za seks na telefonu.

Kaj vas pri tem zanima?

Dobil sem pač to zamisel. Nato sem že hotel napisati scenarij, toda Susie-Lori Parks ga je napisala. Ona je zelo znana ženska pisateljica dramskih del, napisala je ogromno del za Shakespeare Theatre v New Yorku. Iščoč med pisatelji smo izbrali naslednjo idejo: mlada afro-ameriška igralka se bojuje za svoje preživetje. Živi v New Yorku in kot mnoge lačne igralko v New Yorku bi rada odšla v LA, da bi jo odkril kakorkoli že, s kakim čudežem morda, da bi postala zvezda. Za to pa potrebuje denar, to je za svojo pot v LA, da bi postala zvezda. Da pa bi to tudi dosegla potrebuje voznico, denar za plačilo stanovanja in denar za avto in tako prične delati na vroči telefonski liniji. Ta film bo bolj v stilu

She's got a have it (1986), ker sem se pač odločil, da je spet napočil čas, da posnamem film, v katerem je glavni lik, spet enkrat — ženska... Kljub nekaterim temnim platem filma **She's got a have it**, to sicer ni bila komedija, ampak je bil humor še kar prisoten...

Ste morda Musliman?

Ne.

Katera je vaša religija?

V cerkev sploh ne hodim. Moji starši so bili baptisti. V cerkev sem šel le, če je bilo treba spremljati moje stare starše. Mislim, da sem zelo duhovna oseba, vendar pa redno ne hodim v cerkev...

*Zakaj ste posneli **Malcolma X**?*

Zakaj? Zdelo se mi je, da je to velika zgodba. Mislim, da je Malcolm X eden velikih svetovnih likov stoletja in da njegovo življenje zasluži, da se prikaže na platnu. Ravno tako sem mislil, da je bilo njegovo življenje dober odraz celotne ameriške družbe.

Včasih se nam zdi, da bi bil Spike Lee raje obravnavan kot črnski filmar kot pa navaden filmar?

Naj to pojasnim: novinarji mi pravijo, da sem nor, da sem obseden z idejo o črnkih filmskih ustvarjalcih. In jaz jim pravim — ne! Ker sem dojel, ker vem, da v Ameriki — da belci, ko vidijo črnkega režiserja, vidijo samo to, da je črn. Imam preveč dela, da bi se ukvarjal s tem. Namesto da bi govorili o meni kot o Spike Leeju, režiserju, govorijo o meni kot o črnem režiserju. In drugi ljudje o tem drugače razmišljajo, npr. Whoopy Goldberg pravi: v mojem imenu ne navajajte, da sem črnka. To ni pomembno zame.

Denzel Washington pravi, da ne bi nikoli posnel zgodbe o dr. Martinu Lutheru Kingu.

To bi bilo težko, saj je že posnel **Malcoma X**.

Rekel je, da ne bi nikoli delal Marina Luthera Kinga — samo Malcoma X — se strinjate?

Se, toda to še ne pomeni degradacije Martina Luthera Kinga, ki je bil tudi zelo velik, velik človek. Gre le za osebno izbiro.

Ste jezen človek?

Če morda berete časopise ali revije, lahko dobite vtis, da je Spike Lee jezen človek, toda to počnejo z mnogimi črnici in tako

dobite vtis, da vas hočejo prepričati, da sem jezen človek, toda jaz sploh nisem jezen...

Kako se počutite v Benetkah?

Seveda so Benetke veliko bolj sproščene kot Canness, pa tudi sedaj sem poročen, imam dojenčka — hčer — tudi to nekaj pomeni.

Izjavili ste že, da vas ne zanima posneti film o O. J. Simpsonu. Zakaj?

Za novinarja je to zelo težko razumeti. Vsak posamezni dan v Ameriki spremljamo po televiziji prenos v živo s sojenja, posebna poročila o sojenju, reklamne artikule za sojenje, razne igre itd. Pa tudi sicer mislim, da se ne da duplicirati vsega dogajanja na sodišču v zadnjih 7., 8. mesecih. Toda jaz se nasploh ne zanimam za film o O. J. Simpsonu.

Lahko vprašam, kdaj in zakaj ste se odločili postati filmar?

Za film sem se odločil po svojem collegeu v Georgiji, razlog pa je bil ta, da sem želel srečati veliko ljudi, kar naj bi mi uspelo s pomočjo filma. Film pa vključuje vse vrste umetnosti: slikarstvo, glasbo, literaturo, ples — vse to.

Diplomiral sem na New York University. Istočasno, ko sem hodil v šolo, pa sem si mislil, saj ni ti treba hoditi v šolo, da bi postal filmar, vendar je bila to prava stvar, ker na šoli dobiš možnost uporabe opreme in tudi igralce lahko uporabiš, ne da bi jih plačal.

Katere režiserje ste oboževali?

Na prvem mestu Scorseseja, potem Kurosawo, Fellinija, de Sico.

Ali imate svojega dramaturga za pisanje scenarijev?

Ne, scenarije pišem sam.

intervju

CLARA LAW

SClaro Law sem se prvič srečal v Benetkah pred dve-ma letoma, ko so na Mostri premierno prikazali njen (zaenkrat še vedno zadnji samostojni) film **Menihova skušnjava** (*You Seng*, a.k.a. *Temptation of the Monk*, 1993). Usoda se je poigrala z Ekranom in intervjuja ni bilo moč uporabiti v nobenem konkretnem kontekstu. In potem vznikne FAF '95 in oznani, da bo po **Jesenski Luni** (*Autumn Moon*, 1992) s predlanskega praznika filma zavrtel še režiserkino zadnjo stvaritev. Stare zapiske sem moral prebrskati do dna (kaseto z intervjujem je že zdavnaj po pomoti prebil nedefiniran trušč), da bi našel na pisalni stroj naklofane besede male, a prekleto ostre Kitajke. Če ste se spraševali, kje so vsa trda, zlobna dekleta, preden gredo v nebesa, potem imate odgovor na dlani oziroma na celouloudu. Jaz poznam eno. V Hong Kongu.

*Vaš prejšnji film, **Jesenska luna** je govoril o odtujenosti ljudi.*

Ja, in za podoben problem gre tudi v **Menihovi skušnjavi**; čeprav gre za zgodovinsko tematiko, je sodobna tema, problem, tisto, kar iščem tudi tokrat. **Jesenska luna** se je dogajala v — recimo kar elektronskem svetu, kjer ljudje med seboj vse manj komunicirajo; posledica tega je seveda vse večja izoliranost in osamljenost. Lahko imamo materialno zelo preskrbljeno družbo, pa smo obenem mentalno vse bolj siromašni. Iskanje nečesa, recimo pozitivnega, nas lahko pripelje do točke, ki daje upanje, da popravimo porušeno zmožnost komuniciranja.

*Ista tema, a vendarle skoraj 1400 let razlike. Kako je z vašimi ostalimi filmi (npr. **They Say the Moon in Fuller Here**, 1985; **The Other Half and the Other Half**, 1988; **Farewell China**, 1988)?*

Vsi so postavljeni v sodobni svet in v vseh gre za iskanje identitete. V **Farewell China** junak išče mesto v družbi, ki mu je tuja, v mojem prvencu pa se ženska ne znajde v okolju, ki je ekstremno konzervativno.

***Menihova skušnjava** je, podobno kot vsi kitajski filmi zadnjega časa, kostumsko in scenografsko zelo bogato in natančno opremljena. Novi kitajski film ima že po definiciji izjemno fotografijo z obsežnimi barvnimi spektri.*

Film je postavljen v kostumsko zelo bogato

obdobje, zato je normalno, da je kostumografija eksotična, je nekakšna študija preteklosti in dinastije Tang, ki se, kot že rečeno, meša s sodobnimi problemi. V ostalih filmih zaradi modernega miljeja kostumi ne igrajo vodilne vloge, moram pa poudariti, da sem zelo izbirčna glede barv, osvetlitve in artificialnosti nasploh. V **Jesenski luni** je barva zelo modrikasta, ker mislim, da se zelo sklada z elektronsko sedanostjo. V **Farewell China** pa so barve zadušljive, zatohle; sceno sem osvetljevala od zgoraj in pod pravim kotom, da bi močnejše poudarila oči in obrazne poteze. Nasploh mislim, da je osvetlitev eden pomembnejših detajlov v ustvarjanju filma.

*Ko že govoriva o barvah, v **Menihovi skušnjavi** prevladuje modra, cel ekran je en ogromen spekter modrih odtenkov.*

Pravzaprav na začetku pravladuje zlata, ki se prelije v rožnato rdečo, oranžno in zeleno, da bi v zadnji tretjini res plavaladala modrina. Glavni junak živi na začetku v harmoniji z zunanjim svetom, potem se postopoma zapre vase, v svoj notranji svet in prav barve so tisti vidni, zgovorni de-

javniki, ki njegovo stanje prenesejo iz začetne v zaključno fazo.

Je film posnet po resničnih dogodkih, ali gre za plod domišljije?

Gre za originalno napisano zgodbo, z zgodovinskim ozadjem, o dveh bratih, ki se za prestol pobijeta med sabo. Ironično je to, da je prav novi cesar, ki je na prestol prišel na »nelegalen«, umazan način, postal dober vladar in pričel eno najsvetlejših in najnaprednejših obdobjev v zgodovini Kitajske. Ta incident, bratovski dvoboj, je resničen, notranje iskanje junaka pa je originalna zgodba.

Čutiti je vpliv Shakespearja, predvsem Macbetha. Nekje na začetku filma je, poleg vsega ostalega, zelo zgovoren prizor, ko v bratskem prepiru eden od njiju potegne nož in ga podrži pred svojim obrazom.

Na fakulteti sem študirala angleško literaturo, vendar po zaključku nisem Shakespearja nikoli več vzela v roke. Če si nekaj prisiljen študirati, se želiš te stvari po koncu nekako znebiti; vendar je nekaj vpliva gotovo ostalo v meni.



Joan Chen v filmu **Menihova skušnjava**

Še eno vprašanje o vplivih. Ste morda gledali ameriške westerne? Prizor, ko ubijejo Joan Chen, ste posnel v zelo ozkem kanjonu, v slow motionu in z veliko brizgajoče krvi. Misli so mi vseskozi uhajale k fazi westerna s konca šestdesetih, predvsem k Peckinpahu in *Divji hordi* (Wild Bunch, 1969). Vsi vemo, da so nekateri japonski in kitajski filmi vplivali na ameriške in italijanske westerne; ste vi morda imeli v mislih slednje, ko ste snemali omenjeni prizor?

Nekdo mi je pred kratkim postavil podobno vprašanje, našteval mi je vsa ta imena; omenila sem *Odrešitev* (Deliverance, 1971), pa mi je odgovoril, da to ni Peckinpahov film. Morda sem gledala kak njegov film, pa se ne spomnim. Prizori morda res spominjajo na westerne, vendar jih nisem posnela zavestno ali z namenom, da bi častila omenjene avtorje, ker jih preprosto ne poznam. Reči moram, da najbolj cenim Tarkovskega in Ozuja, predvsem zato, ker

sta v svojih delih predstavila tako sočustvojoč in human svet.

V tem prizoru me je dobesečno šokirala natančnost brutalnih detajlov in koreografija, posebej ob zavesti, da jih je režirala ženska. Kako je šlo na snemanju?

Veliko časa posvetim skiciranju posameznega prizora, določanju kotov kamere in odločitvi, kam jo bom sploh postavila. Še posebej pomembna je izbira objektiv. Večino stvari imam v glavi in na papirju, na samem kraju snemanja potemtakem ostane le še golo snemanje, eksekucija.

Je v vaših prejšnjih filmih mogoče najti trenutke tako ekspresivne brutalnosti?

Ne prav veliko (smeh). V *Reincarnation of the Golden Lotus* le kot napoved boja med sedanostjo in preteklostjo, nekaj malega tudi v zaključku *Farewell China*, v zgodnjih filmih vsega skupaj za kakšnih sedem minut. V *Menihovi skušnjavi* sem se s temi prizori torej oddolžila za vse prejšnje filme (smeh).

Za Menihovo skušnjava niste pisali scenarija. Kako nasploh delate s scenaristi? Vaši filmi so kljub vsemu videti zelo avtorski.

V bistvu je vsakič drugače. Ponavadi imam neko idejo, temo, ki bi jo rada raziskala. Potem grem k scenaristu in mu rečem, glej, nekaj hočem narediti s to idejo. Začneva z diskusijo in zgrajiva močno strukturo filma, saj bi brez le-te stvari na koncu razpadle. Ko je osnovna struktura končana, greva na razgradnjo posameznih sekvenc, v zadnji fazi pa v hitrih detajlih obdelava

vsak mali prizor. Po vsem tem scenarist lahko začne s pisanjem končne predloge in dialogov. V dialoge se običajno najmanj vmešavam.

Zadnje čase kitajski in orientalni film nasploh na festivalih prejema vidne nagrade. Kaj mislite o nenadnem prodoru Vzhoda konec 80-ih in v začetku 90-ih?

Ne bi vedela točno. Kitajski film je bil dolgo časa odrezan od zahodnih gledalcev, prav tako je še vedno zatrt, v represiji; na nek način je to dobro za ustvarjanje, podobno, kot se je dogajalo v Sovjetski zvezi. Zato se zdi normalno, da skuša vsakdo uveljaviti ta potencial, saj je kreativna moč v tem primeru večja. Povedano enostavno, veliko je zgodb, ki delajo film zanimiv.

Kako ste spremembe pri ustvarjanju filmov čutili sami?

Bolj kot za spremembe bi rekla, da je šlo za napredek. Lažje napredujem v iskanju lastnega izraza.

V tem času ustvarja že šesta generacija kitajskih filmarjev. Vprašanje o vseh teh »generacijah« je nekako postalo oguljena fraza, a vendarle: kako vi gledate na te klasifikacije?

Kitajska, Hong Kong in Tajvan so tri različna področja. Kitajska je imela peto in šesto »generacijo«, kot pravite, Hong Kong nikoli. Nekje konec 70-ih in v začetku 80-ih se je pojavilo nekaj režiserjev, ki so jih označili kot Novi val, vendar je vse skupaj precej hitro potonilo; vlada namreč ne podpira filmarjev, preživeti samo s filmom je torej težko. Zadnje čase je v Hong Kongu še posebej težko posneti kakršen koli resen film, posebej zadnji dve leti, saj se leto 1997, ko bo Hong Kong spet Kitajski, nezadržno bliža. Producenti skušajo zaslužiti, kolikor se le da, posledica tega pa so seveda slabi filmi.

Vi snemate filme na Kitajskem?

Denar za moje filme prihaja iz Hong Konga, ideje in teme pa se nanašajo na Kitajsko, Hong Kong ali kateri koli drug geografski prostor.



Menihova skušnjava

SIMON POPEK

Mestni psi (*Reservoir Dogs*, Quentin Tarantino, 1992) so film o času. Toda ne morda o sedemdesetih, pri katerih se navdihujejo, kakor tudi ne o osemdesetih, v katerih se dogajajo. So film o času nasploh. Še natančneje: o vzajemnem odnosu treh modusov časa — preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. *Big deal*, boste rekli — mar niso vendar vse stvari o času, kolikor so pač vedno v času? Ne, niso. Tako kot ni vsaka hiša vedno pričevanje o prostoru, temveč prav pogosto zgolj njegova izraba, tako tudi ni vsak film pričevanje o času, temveč le njegova poraba. Potem pa se tako tu kot tam, tako v arhitekturi kot pri filmu, tu in tam najde kak mojster, ki si zastavi par vprašanj o domnevno nedvoumnem mediju, znotraj katerega se giblje in ustvarja. Quentina Tarantina definitivno skrbi čas, s katerim se ubada. O tem pričata oba njegova filma, **Mestni psi** in **Šund** (*Pulp Fiction*, 1994). Oba se ponašata s povsem specifično časovno strukturo, za katero lahko že kar takoj ob prvem soočenju zatrdimo, da je vse prej kot premočrtna. Ko pa je treba določiti naravo tega prepleta krožnosti, mimobežnosti, spiraloidega napredovanja in občasne nevrotične sočasnosti, se stvari zapletejo. Zato bo treba pravo ime za časovno strukturo Tarantinovih filmov v toku tega prispevka šele najti. Za začetek si lahko zastavimo banalno vprašanje: kdo je kriv za to, da Tarantini filmi razpadajo v času? Kdo je vanje naplodil toliko raznoterih časovnih modusov? Že samo če pogledamo »vsiljivce« v dovolj linearno strukturo po-roparske odisejade **Mestnih psov**, je odgovor sila preprost: krivi so njegovi junaki! Če odmislimo uvodno bravuro v restavraciji, tedaj enotnost kraja (in skorajda tudi časa) skladišča-pribežališča dejansko najedajo edinole portreti posameznih junakov. Toda katerih? Le tistih, ki so preživeli! Mrtvi preprosto nimajo pravice do spomina, zato pa se bodo živi dobesedno na življenje in smrt borili zanj. Prav nihče od njih si namreč ne bo pustil odvzeti pravice do spomina. Toda kako različni so postopki, ki nas vodijo do njihovih podob preteklosti!

1. Mr. Pink uvaja paleto spominov s klasičnim flash-backom. »Kako si se rešil?«, ga vpraša Mr. White. »Pristreljal sem si rešitev!« — in že vidimo posnetke njegovega bega pred tremi policaji. V preteklost nas je torej prestavilo konkretno vprašanje, vpeljal njegov glas, ko pa se flash-back izteče, se vrnemo natanko na izhodiščno točko, s katere smo v njegov spomin sko-

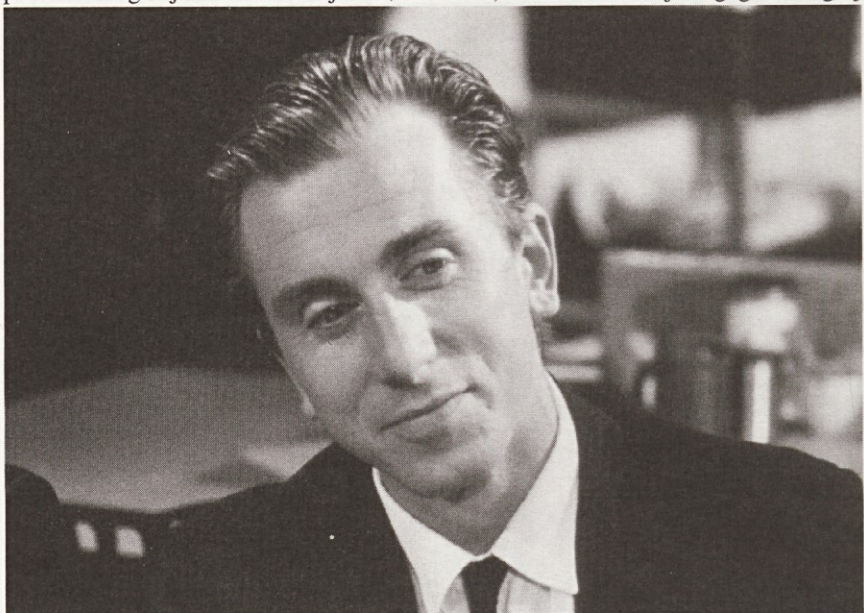
I GOTCHA!

čili. Opraviti imamo torej s klasičnim *flash-backom*, pri katerem tok podob pravzaprav le ilustrira nek govor. *Talking pictures*. Kar vidimo iz preteklosti je akcija, o kateri junak v sedanjosti pripoveduje nekemu drugemu. Četudi je spomin vezan na osebno videnje in še čisto svež, mu vseeno prisojamo status objektivnosti, saj se v logiki filma zdi, da je prvi korak na poti k rekonstrukciji ropa, ki se je tokrat pač začela od zadaj. Dejstvo, da za razliko od prihodnjih »portretov« tudi ni podpisan, še okrepi njegovo domnevno »objektivnost«.

2. Spomin Mr. Whitea je že precej bolj dvoumen. Ker ni z ničemer neposredno izzvan, ga prvi hip razumemo kot preganjavico samega junaka — torej bolj kot mentalno podobo, preblisk, neprijeten in moteč spomin. *Moving pictures*. Napis ga zato zapečati v prvega iz serije portretov, ki vsi po vrsti prikazujejo udeležence ropa na »avdiciji« pri Joeu. S tem se šele zares v film vpiše instanca pripovedovalca-režiserja. Če nam je v prvem primeru pripovedoval Mr. Orange, tedaj nam zdaj sam režiser pravi: Glejte, tako pa je Mr. White padel v tole godljo! Nobene akcije več, le

še dialogi. Po vdoru tega drugega spomina se sicer znova vrnemo na isto prizorišče, toda čas se je vmes že zamajal — saj služi portret kot elipsa, ki zakrije premik v prostoru. Nauk: podoba iz preteklosti lahko izdolbe sedanjost, zvrta luknjo v linearnost.

3. Portret Mr. Blondea je vpeljan z napisom že takoj na začetku, nato pa ta napis še podvoji klasična teaterska napoved: Vic je tukaj. — Naj vstopi. Tako vstopa na oder preteklost, ki je dolgo ležala — v zaporu! In res je njegova avdicija videti kot gledališka igra: malo dialoga, nato pa teatralen spoprijem s šefovim sinom. Mr. Blonde vedno prinese nekaj iz preteklosti: zgodbo iz zapore, policaja iz ropa... Njegova sedanjost tako ni le izdolbljena s preganjavimi spominčicami iz preteklosti, temveč je sleherni trenutek njegovega sedanjika kot Moebiusov trak podložen s hrbtno platjo preteklosti. Ta ga preganja približno tako, kot zvok sedemdesetih giblje njegovo telo. Počasi, zapeljivo okorno in hkrati zlonosno. Karkoli stori, stori hkrati za preteklost in v sedanjosti. Zato ga s Frankom iz Lynchevega **Modrega žameta** (*Blue Velvet*, 1986) družijo še vse kaj drugega kot zgolj



Mr. Orange

odrezano uho: druží ga ta sočasnost dveh radikalno nekompatibilnih časov. Težko je živeti hkrati v dveh časih, težko je biti hkrati »*fucking daddy*« in »*baby wants to fuck*«. *He's a fucking psychopath!* Zato tudi Vicu ne preostane drugega, kot da vse-naokrog pošilja svoja ljubezenska pisma v obliki krogel v čelo — dokler ga sporočilo končno ne doseže v sprevrnjeni obliki! Če hoče film razčistiti sedanost, praviloma poseže v preteklost in iz nje s *flash-backom* potegne potreben drobec. Mr. Blonde pa je nekakšen paradoksen živi flash back, ki na račun razčiščevanja preteklosti vztrajno naveda sedanost. Če je iz tovrstne psihotične zagate dveh časov v istem prostoru izhod praviloma le smrt, pa film **Mestni psi** natanko v trenutku, ko se izteče portret Mr. Blondea, prvič poseže po čisti paralelni montaži — torej po dveh prostorih v istem času. Ob glasbeni spremljavi komada *I Gotcha!* lahko spremljamo vzporednost dveh prostorov (telefonski pogovor Joejevega sina med vožnjo z avtom in vlečenje ujetega policaja v skladišče), ki ju v istočasnost za nazaj spne prihod Joejevega sina v skladišče. Gre torej za klasično kon-

vergentno montažo, pri kateri se dve premici hkratnega dogajanja v nekem trenutku dotakneta in tako retroaktivno potrđita svojo sočasnost. Ta montažna sekvenca je strogo gledano pravzaprav edini fragment filma, v katerem imamo opravka z viličenjem, bifurkacijo časa. Ves preostali čas je čas enosmeren in oster kot puščica (kot pot revolverске krogle?), le da zaradi neujemljive hitrosti uspevamo ujeti in zamrzniti le njegove posamezne pasaže, pa še te ne nujno v pravem vrstnem redu.

Zdaj je že počasi čas, da posamezna pričevanja zvežemo v celoto, da pokažemo na njihovo strukturno podobnost. Vsi trije portreti so pravzaprav le tri upodobitve tega, kako se rojeva spomin: kot *flash-back*, kot paranoidna preganjavica, kot psihotična legenda. Za vse tri je značilno, da se spomin dobesedno rojeva pred našimi očmi. Dotikamo se tistega misterija, ki ga je Deleuze zelo zgovorno zaznal pri Mankiewicz:

»Namesto izgotovljenega spomina kot funkcije preteklosti, ki podaja pripoved, smo priče rojstvu spomina kot funkcije prihodnosti, ki zadrži tisto, kar se dogaja, da

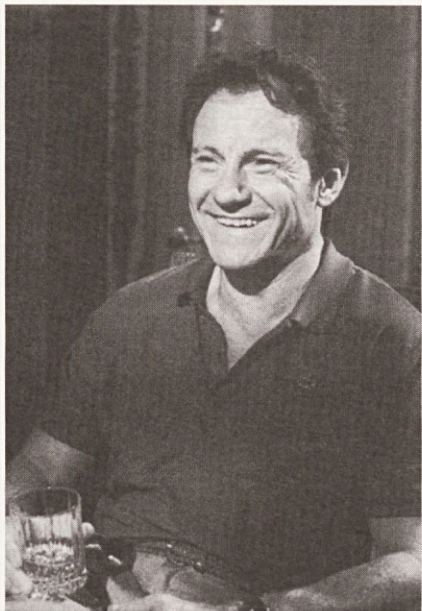
bi iz tega naredila prihodnji predmet nekega drugega spomina. (...) Spomin bi nikoli ne mogel priklicati in podajati preteklosti, če bi se ne bil zgradil v trenutku, ko je bila preteklost še sedanost (...). V sedanosti si gradimo spomin, da bi ga uporabili v prihodnosti, ko bo sedanost minila. (poudaril S. P.) Prav zaradi tega sedanjega spomina od znotraj komunicirata dva elementa: romaneskni spomin, kakor ga poznamo iz pripovedi podajanja, in teatralna sedanost, kakor se pojavlja v podanih dialogih. Šele ta krožni tretji člen daje celoti totalno kinematografsko vrednost. Od tod vloga vohuna ali nehotene priče, ki podeljuje vso moč Mankiewiczevim filmom: to je vidno in slišno rojstvo spomina.« (Gilles Deleuze, *Podoba-čas*, str. 72).

In mar ni prav podroben portret našega četrtega junaka, Mr. Orangea, podtaknjene-ga policaja in resnične podgane našega filma, najbolj nazorna ilustracija vidnega in slišnega rojstva spomina? Da bi namreč lahko postal del skupine, ki bo izvedla prihodnji rop, si mora policaj najprej izgotoviti brezhibno preteklost. In kako gradi ta »sedanji spomin«? Tako da bere, vadi in



Mr. Brown

Mr. White



Mr. Pink



Mr. Blonde

nastopa — da torej romaneskno kombinira z odrskim dialogom. Ta teatralna razsežnost konstruiranja spomina je izjemno zgovorno uprizorjena s serijo štirih prizorov, ki gredo od bralnih vaj prek vaj in generalke do premiere. Premiera še predobro uspe: ne samo, da uspe prepričati občinstvo (Joe & kompanija), njegov »sedanji spomin« je tako intenziven, da neposredno zaplodi kinematografske podobe tistega, o čemer govori. Tako imamo zagotovo najbolj fascinanten *mise-en-abime* celega filma:

(1) pogovor dveh umirajočih policajev v skladišču prekine

(2) portret Mr. Orangea, ki za mizo v restavraciji svojemu undercover kolegu pripoveduje, kako je uspel prodati štos

(3) Joeu in družini, med samim pripovedovanjem pa se pojavijo

(4) »zaresne« slike stranišča, na katerem se dogaja štos, ki ga v resnici sploh nikoli ni bilo — še več, v nekem trenutku v njem nastopajoči policaji celo prevzamejo besedo in meni nič — tebi nič pripovedujejo isto zgodbo dalje.

Najbolj fascinantno je seveda dejstvo, da je ta zaključni delirij glede na nastop pred Joeom in družino znova klasičen *flash-back*, saj ga priključuje glas nastopajočega, po njegovem izteku pa se vrnemo natanko na mesto, s katerega smo vanj vstopili. A je vendar čista izmišljotina! Zdi se, da je moral Tarantino narediti cel krog od domnevno objektivnega *flash-backa* (Mr. Pink) prek najedanja sedanosti s preteklostjo (Mr. White) in njenega čistega sovpadanja (Mr. Blonde) do čiste fikcije (Mr. Orange), da bi lahko retroaktivno relativiziral sleherno konstrukcijo spomina kot popolnoma subjektivno, fiksijsko in fabulacijsko dejanje. Toda zato, ker je oseben in izmišljen, ni ta akt nič manj pomemben, celo usoden! Sleherni *flagrant delit de legender* ima namreč radikalne posledice tako za protagonista (Mr. Orange po njem dobi ime, zadolžitev — in kroglo!) kot tudi za časovno strukturo filma: le-ta postane ne-kronološka, kristalna, usodno razcepljena med osti sedanosti, ki vse po vrsti hipno in neujemljivo minevajo, ter plasti preteklosti, ki se ohranjajo do vsake najmanjše podrobnosti. V tem svetu kristaliziranega časa se izkaže, da je, tako kot pri Nietzscheju, ideal resnice najgloblja fikcija. Skratka, *Pulp Fiction*.

STOJAN PELKO

Lubitsch

Malokateri ljubitelji filmske umetnosti se zaveda navdušujočega dejstva: Slovenska kinoteka je komaj shodila, pa je že dosegla svetovno priznanje in zanimanje, nenavadno za mlado inštitucijo, ki se za delo in priznanje svojih zaslug šele bori. Komaj je začela iskati institucionalizirana pravila in zavzela projekcijsko dvorano nekdanje Jugoslovanske kinoteke (ta se je še pod skrbnim vodstvom gospe Zorice Kurent v skoraj tridesetih letih obstoja po vojni uveljavila z izjemno obiskanostjo), je le-to spremenila v eno najbolj frekventiranih kinotečnih dvoran vsega sveta. Na tem dejstvu, torej na solidno uigranih in privzgojenih navadah slovenske filmske publike, lahko raste skrbnost in iznajdljivost gospe Lili Nedič, ki je skupaj z gospodom Silvanom Furlanom odkrila senzacijo: kopijo filma Ernsta Lubitscha iz leta 1916 z naslovom **Ko sem bil mrtev** (*Als ich tot war*).

Kaj je v tem nemem filmu iz leta 1916 takega, da je odkritje vznemirilo ves filmski svet (filmske zgodovinarje in teoretike): nedvomno dejstvo, da gre za enega prvih, daljših filmov Ernsta Lubitscha. In drugo, prav tako nenavadno dejstvo, da so kopijo našli po večdesetletnem hranjenju nekje na robu nekdanje Soške fronte, v krajih, kjer so vojne nevšečnosti in strateški manevri z granatami in človeško krvjo zaznamovali tisti del naše ožje domovine, ki je morda najbolj posebno, najbolj divje, pa tudi najbolj pravično. Že samo dejstvo, da smo odkrili to, skoraj kompletno veseloigro nemškega nemega filma, je avtomatično zavito v pravičnost. Težko je verjeti, da se je v prvih letih filmske produkcije pojavil tako nenavaden mojster. Ta se je kljub temu, da je bil vzgojen za igralka, filmski režiji posvetil v toliki meri in s tolikšnim nenavadnim talentom, da se ob njegovih zaporednih delih lahko točno beleži njegovo režijsko učno dobo, stik z zvočnim filmom, ameriški pogoji dela in nato z izjemnimi, osupljivimi realizacijami, ki so segale od operete do bleščečih komedij — morda najsijajnejših, kar jih je film kdaj koli poznal. Pozor! To niso komedije, kjer bi vsa izjemnost ležala na dialogih, nikakor ne! Lubitsch jih je našel in iskal povsod, vse mu je bilo v enaki meri važno in vse predmet točne dramaturške študije, ki so jo kasneje povzeli v svetovnem filmu njegovi rojaki, pa tudi učenci in sodelavci. In ko je v letu 1947, pri svojih 55. letih, umrl za srčno kapjo v Hollywoodu, je bilo veliko mojstrov, ki so obžalovali njegovo smrt.

SVETOVNI USPEH SLOVENSKE KINOTEKE

Najhujše se jim ni zdelo, kot je rekel Billy Wilder, da ne bo več Lubitscha, najhujše je dejstvo, da »ne bo več nobenega Lubitschevega filma!«

To je grenka ugotovitev dejstva, ki mu z veseljem pripišem paradoks: nemi filmi Ernsta Lubitscha so uveljavili nemški film v širnem svetu. Odkritje kopije filma **Ko sem bil mrtev**, ki so ga imeli za izgubljenega, pri gospe Lojzki Štekar, vdovi zbiralca Štefana Štekarja, v Novi Gorici preteklo leto, pa je v trenutku proslavilo obstoj Slovenske kinoteke.

Svetovna premiera novo odkritega filma je bila v bližnjem Pordenonu, na festivalskih Dnevih nemega filma. Pomenila je vznemirljivo odkritje filma enega najvplivnejših mojstrov sedme umetnosti — nemega in zvočnega filma Nemčije, kasneje Amerike, predstavitev zgodnjih del enega tistih genijev, katerih dela so tolikokrat tako zelo potrebna. Gre za ljudi, ki s svojim posebnim darom hitro preskakujejo leta vajeništva in etid vseh vrst, katerih delo se sistematično razvija in bogati z naraščajočim opusom. In v tem primeru ni bil odvisen ne od pomoči ideologije niti ne od izjemne finančne podpore vladajočih strank ali naklonjenosti ljudi, katerim je sedma umetnost ljuba. Ernst Lubitsch je bil nezmotljivo uspešen mojster, njegovo delo natančno sledi harmoničnemu sozvočju med obrtnimi dosežki. Tem pa je botrovala iznajdljiva poetika tistega filma, ki je v

Lubitshevem delu povsem naravno težila k zvočnemu filmu, in ga prav tako uspešno začelja, razvija in uveljavlja kot nemega. Zato nas je pričujoči dogodek, ko smo omenjeni film na svečani akademiji Cankarjevega doma, v soboto 7. oktobra tudi prvič gledali, napolnil z navdušenjem. Pa še nekaj!

Vzorno grafično delo vseh publikacij in zaščitnega znaka »koledarja« ter drugih filmskih manifestacij je lahko naši kinoteki in njenemu vodstvu v ponos. Redko kje lahko odkrijemo toliko umerjene navdušenosti in precizne vestnosti kot v publikacijah, ki skušajo Kinoteki zagotoviti oblikovno mično in bogato grafično odliko. Ta je v podobnih inštitucijah skoraj zane-marjena. V tej modrosti utrjuje pridnosti in vestnosti, vidim poroka trdnih in smiselno vodenih prvih korakov. Za vse te majhne dragocenosti, ki jih odkrije oko, ki se je kdaj ukvarjalo z uporabno grafiko pa tudi s filmom, se mora kompletnemu, izjemno skrbno izoblikovanemu rokopisu Kinoteke samo prikloniti.

Vzorno in dragoceno delo!

Naj poskusim poudariti posebnosti režijskega rokopisa velikega Ernesta, kot jih odkrivam v filmu, ki ga je Kinoteka izvrstno predstavila z glasbeno spremljavo dveh instrumentov — saksofona in klavirja — in dosegla, da je bil sobotni večer eden velikih harmoničnih in dragocenih dosežkov slovenske filmske kulture. Zaključila ga je ▶

seveda projekcija Lubitscheve veseloigre. Zdelo se mi je, da prisostvujem izbranemu in pozorno uglašenu filmskemu nastopu, ki se nam, Slovencem redkokdaj posreči. Vse spoštovanje in vse točke, z vsemi pozdravnimi govori, so veljali filmski umetnosti, vsi pokloni so veljali vendarle obstoju filmske misli. Pripravili so atmosfero, v kateri se je s toplino izbrane kopije in z njenimi medenastni podtoni prelival čez platno Linhartove dvorane film Ernsta Lubitscha, **Ko sem bil mrtev**. Vsi dodatni filmi programa pa tudi sam repertoar venčka prvih »podob slovenskega nemega filma« nas je prepričeval, da je naslov na novo odkritega filma v popolnem nasprotju s stanjem naše, slovenske filmske kulture. Sam moram v to verjeti zaradi svojega osebnega dela in dela mnogih drugih, zato moram uspešen nastop Slovenske kinoteke in njeno inauguralno projekcijo toplo pozdraviti in se je iskreno razveseliti!

O glasbeni spremljavi se je zelo precizno in jasno razpisal že Miha Zadnikar. Naj sklenem njegove misli s pohvalo dragocenemu uspehu Urbana Kodra, ki se je snovi z veliko sistematične skrbi in nadahnjene spretnosti približal z opremo, ki je filmu dajala osnovno barvo živahne spevnosti. Naj skušam zabeležiti nekaj trenutkov, zaradi katerih se mi zdi, da gre za izvrstno odkritje, ki ga bo svet s veseljem sprejel.

Najprej kratko: dobre filmske komedije, predvsem pa blesteče režijske bravure, kot jih trosi Lubitsch, nas vedno navdušujejo. V celoti moram poudariti občutek gostote pripovedi, zaporedja, nasičenosti motivov filma, s katerimi se je tedaj še posvem mladi Lubitsch lahko uveljavljal. Dovolj je, da vidimo nekaj zgodnjih nemih filmov Lubitscha, pa opazimo izvrstno dramaturgijo preprostih montažnih rezov. Za današnji čas nenavadno spretno!

Ena prvih misli, ki se je moram oprijeti: samo predstavljanje glavnih treh igralcev se vrši pred zastorom, skozi katerega kukajo, ko preberemo njihova imena. Ta »vodornost« pogleda nas prepričuje, da je razmerje med nastopajočimi v začetku uravnoteženo in enako kot v mnogih vodviljih. Kar je važnejše, Lubitsch ne niza dogodkov in gradi tako poljubno melodramo veseloigre. Osnovno razpoloženje, ki ga zapušča projekcija filma, temelji na občutku, da nikakor ne gre samo za »pripoved« zgodbe. To je sploh razlika, ki odlikuje mojstre filmske režije že od časov nemega filma! Narativni elementi so tolikanj spretno premešani in povezani v samem filmu, da ni poudarka na »zaporedju izbrane« zgodbe, če smem tako reči. Vedno gre še za nekaj več! Tako izbrani detajli, ki jih je Lubitsch še tolikokrat upo-



Ko sem bil mrtev

rabljaj, predvsem detajli vrat, ur, vstopanj in odhodov, ki so spremljevali njegove junake s spretnimi zamenjavami, vsi ti detajli so vedno še nekaj več kot samo narativni elementi. Morda je tu izjema v vlogi pisem in dokumentov, podpisov vseh vrst, ki jih bolj suhoparno uporablja, kot pa je bila to njegova navada v filmih kot *Anne Boleyn* (1920) ali pa *Vesela vdova* (*The Merry Widow*, 1934), kjer je pisanje dnevnika pa tudi pisma že scena, ki pozna dolžino, repetitije in posebno dramaturško funkcijo. Vedno je za kriterij nastopanja svojih igralcev Ernst uporabil neko dodatno, boga-tejšo, pa manj precizno, matematično misel. Ta dodatna, imanentna misel bogati dramaturgijo tudi v filmu, ki smo ga na novo odkrili. Morda je to ključni vtis, znotraj katerega lahko odkrijemo še mnoge, dodatne dragocene domislice!

Naj bom natančnejši: srečanje s kandidatom za ženina — sijajen obraz, ki ga

Lubitsch sam skuša osmešiti, je v celoti izpeljano v domisleku s preluknjano žlico, skozi katero mu steče vsak zalogaj juhe... To je seveda smešno, vendar to še stopnjuje s prisotnostjo Lubitscha, ki se kot služabnik norčuje iz ženina, preigrava z mimiko nesrečne »vdove«, na koncu scene pa snubca vrže bosega po stopnicah, po katerih se je moral že sam najbrž velikokrat plaziti ob povratkih domov. Vsa scena doživlja klimaks v »sestopanju z višine«, ki velja najprej Ernstu, potem pa snubcu.

Element stopnic je v filmu sploh izredno pomemben. Tako tudi pogledi navzgor, s katerimi prisili Lubitsch poklon svoji fotografiji, ki ima podoben pomen kot njegovo prihajanje, vzpenjanje po stopnicah – zopet – v dom njegove družine. Služkinja, ki mu vzame – v prikriti koketnosti – iz rok okvir s sliko, ga spremlja na poti navzgor, »kvišku«. Ona je tudi tista, ki ga zadnje jutro odkrije v postelji. Prepoznavanje se dogodi v »horizontalni« vožnji kočije: oba glavna junaka (Ernst in tašča) sta na enaki višini, istih sedežih kočije. »Nikdar več se ne prikaži,« ji zagrozi Ernst in tašča pobira vsa zbegana svoje perilo v kovček, ki se vedno znova odpira z vso svojo neurejenostjo in stlačenim perilom, kar podčrtavajo njen definitiven odhod z doma, odkoder se mora v začetku Ernst pritihočiti nazaj.

Najbrž je ključna ugotovitev, da scene v tej veseloigri niso nikdar samo vezni členi pripovedi. Vedno skuša nadarjeni začetnik, če lahko Lubitschu to sploh kdaj rečemo, ustvariti nekaj ključnih momentov, ki se potem še večkrat pojavljajo. Film gradi z velikimi potezami utripov življenja, če dobro predstavimo občutek, ki nas prevzema ob gledanju tega zgodnjega filma Ernsta Lubitscha, čutimo, da gradi film iz barvnih otenkov kakor mojster slikar, ki se čopiča poslužuje v opojni norosti prizorov življenja in ga razporeja po šahovskih kvadratih. Napredovanje, ki ji je povržena vsaka pomembna strast ali človeška želja, pozna predvsem uporabo stopnic, tega domiselnega, velikokrat prevsiljivega elementa, ki simbolizira negotovo iskanje smeri in osebe, ki poženejo zaplet zgodbe. Tu, v tem filmu, se mojstru to še kar dobro, brez vsiljive simbolične vrednosti, posreči. To premikanje v kompletnem scenosledu slutimo bolj v podzavesti, podobno kot vozeči posnetek v Resnaisovem dokumentarcu *Noč in megla* (*Nuit et Brouillard*, 1954). Če tam tako gradi naš občutek neskončnosti število koncentracijskih taborišč, te grozljive človeške iznajdbe, če govorimo o tej izjemni mojstrovini dokumentarnega filma leta 1954, potem ta primerjava samo opozarja, kako je to mimogrede, v filmu Lu-

bitscha vedno znova prepleteno z življenjem. Nekaj podobnega je nakazal že v daljnjem, 1916. letu: uporabo stopnic, hoje po stopnicah, nekakih razmejitenih stanskih platojev, kjer se srečuje Ernst s služkinjo, ki ga tako občuduje, da mu ne pusti nositi niti okvirja s sliko ali kovčka z osebnim perilom, za kar pač gre... Stopnice nastopajo kot osnovna prepreka pred počitkom, tam se Lubitsch sleče, tam zaspi, tam mu ukrade tašča obleke in se od njega poslovila s — »Spančkaj, fantek, le spančkaj!«

Vendar stopnice ne vodijo iz stanovanja v šahovski klub. Osebe v klubu, ker se igra turnir šampionov, so v ozkem prostoru, obrazi izbrani. Mednapisi zarežejo v naše sprejemanje filma z enostavnimi rezi, pa izbranimi besedami: »Pri igranju šaha je že marsikdo tudi umrl!« V kombinaciji s tesnim prostorskim razporedom, dobijo vrednosti igrive šale: človek, ko jih prebira, lažje zaduha, bi rekel.

Posebnost kadriranja: zelo redki so detajli, pač pa uporablja velikokrat »aparté«, s strani, skrivaj vržene besede — poglede junakov, ki izzivajo smeh... Samo da to dosega s posnetki pogledov proti gledalcu, s katerimi postopoma gradi skrivnost nedanega vdora privlačnega služabnika, ki na novo spoštovanega snubca tako hladnokrvno in jezno sune bosega na cesto.

Sam detajl sezutih čevljev, brez katerih se mora izbrani snubec pobrati na cesto, mi ni povsem jasen. Prav gotovo je v repertoarju židovskih šal, ki jih po Lubitschu tako sijajno deduje in trosi Billy Wilder, moč najti nekaj dodatnih pomenov, samo jaz jih ne poznam. Ženitni posredovalec, mešetar, imenuje se Moritz »Verbinder« — »Povezovallec«, namišljeni snubec, ki ga ima Povezovallec slučajno »na lagerju«, kar lahko preberemo v mednapisu, je žrtev najbrž najbolj otipljive in jasne domislice, zaradi katere ga Ernst onemogoči v očeh svoje žene.

Izpuščene scene: najbrž je prebujanje Lubitscha na stopnicah, kjer ga najde tašča, priložnost za sijajno sceno, ki je žal izgubljena. Preberemo lahko samo zaključek v podnapisih, ko pravi tašča presenečenemu Ernstu: »Naj se ve, kdo nosi hlače v tej hiši!«, in nato drugi mednapis, ki odkriva, da so Ernsta zalotili tako, kot ga vidimo, ko ostaja samo v spodnjih hlačah in zaspi na stopnicah. Njegov odgovor: »Ampak samo spodnje hlače!« — ki jih menda nosi tašča, (tako ji odgovori), so samo slutnja vrtoglavega prebujanja Ernsta in možnosti, ki jih je najbrž sijajno uporabil. Žal je scena izgubljena. Nastavek tega zaključka je še v daljšem posnetku vzporedne hoje sem in tja, tašče in Ernsta, kateremu tašča reče:

»Saj veš, kje je krovce pustil luknjo!« Pokaže s prstom. (Ločitev je hči Ernstu že napovedala.) Ta pa hoče zdaj ugrizniti taščo za prst, ki mu kaže smer, kjer je luknja, po kateri se lahko pobere. Izbor obrazov: Ernst suh in majhen, droban, tašča velika in mogočna.

Zaključek in sprava z zakonsko ženo prav tako manjkata. Ne verjamem, da je bilo v situaciji mnogo možnosti, ki jih je Lubitsch izrabil. Nikdar pa se ne ve: Ernst je bil izjemno precizen, vesten, do konca premišljajoč avtor, ki je svoja dela silovito gradil, kot ste že opazili. Bog ve, kako je to takrat zaključil — Koder nam obzimo zaključni glasbeno frazo...

Detajli vrat, ključavnice, fotografije, preluknjane žlice, verige na vratih, Lubitscheve roke. Bližnji posnetki Ernsta, ki čisti krilo svoje žene, ki jo prilizneno opazuje, bodri, ko zreže krompir, ki bi ga morala očistiti.

Selekcija: en sam posnetek pitja, po katerem se Ernst znajde doma ob premisleku: »Veliko smisla moje postopanje pravzaprav nima.« Sam vstop v domačo hišo, ko ga napotijo na vhod za poštarje in nosače. Igriva repeticijska ob trgovcu starih oblek, ki jih je Ernst tako dobro poznal, saj je bil sam sin trgovca s konfekcijo. Ljubezniva moč njegove prikupne majhnosti, ki ga sprejema služkinja s premislekom: »Lahko bo še prijeten!«

V filmu je nešteto malih detajlov, ki nas ljubeznivo zabavajo in predstavljajo delček življenja daljnjih dvajsetih let, o katerih smo že tolikanj brali in ki smo jih le redkokdaj videli v detajlih, ki nam jih predstavlja Ernst Lubitsch v filmu, ki ponese slavo naše mlade, Slovenske kinoteke v svet. Tudi zaradi obstoja filmske kulture, ki ji mora država seveda skrbneje prisluhniti! Vodstvo Slovenske kinoteke pa se mora zavedati: obljuba in vzornost zapuščenega vtisa projekcije naše Slovenske kinoteke ob 100-letnici filma zavezuje tudi v bodoče. Verjemite: ob vsaki ponovitvi bomo pričakovali podobno spretnost, novost in doganost programa. Nikar nas ne razočarajte. Vam in Vašemu osnovnemu pokrovitelju, direktorju Gledališkega in filmskega muzeja, gospodu Bojanu Kavčiču in vsem članom vodstva Kinoteke pa za lep in bogat večer prisrčna hvala!

MATJAZ KLOPCIC

Čar nemih filmov je v nekaterih primerih tudi v tem, da so tako »zvočni« in »slišni«, pa čeprav se poleg občasne glasbene spremljave nemalokrat gledajo tudi v popolni tišini. Zgoraj omenjena termina seveda ne merita na glasbeno spremljavo, saj so nemi filmi do nje načeloma dokaj ali povsem indiferentni, posebej če ne gre za originalno napisano glasbo. Preprosto pripomorejo le k ritmu filma in lažji, sprostitveni percepciji gledalca, realno pa ti »zvoki« k dramaturškemu konceptu pripomorejo le malo.

Kar je pri nekaterih nemih filmih fascinantno, je zavednost oziroma namenska nezavednost njihovih junakov do zvočnih pojavov v samem filmu. »Nemi« junaki se do bližnje okolice obnašajo povsem drugače kot junaki zvočnega filma; preprosto se ne zavedajo slišnih pojavov okrog sebe. Pojav postane zanimiv, ko junaki slišne vložke »ignorirajo« do te mere, da postanejo groteskni. V teh primerih pa se naše razmišljanje začne nagibati k domevi, da so se ti mojstri enostavno zavedali te velike »hibe« nemega filma in jo namenoma izrabili, jo pervertirali v lastno korist. In komedija je bila pravi, pravzaprav edini žanr, ki si je takšno zlorabo privilegija lahko nemoteno privoščila.

Za izhodišče sem vzel pred kratkim odkriti Lubitschev film *Ko sem bil mrtev* / *Kje je moj dragi?* (*Als Ich Tot War* a.k.a. *Wo ist Mein Schatz*, 1916). Ko sem lani v oktobrski številki pisal o *Osamljenih* (*Lonesome*, 1927) Paula Fejosa, se mi je v glavi motala teorija o junakovem postopnem zavedanju zvoka okrog njega, kako glas pravzaprav veliko bolj združuje kot pa pogled, nedvomno prvenstvena sestavina nemega filma; in le kako ne, saj je Fejos film snemal na prelomu iz nemega v zvočno obdobje, torej se je čisto praktično zavedal prednosti zvoka. Na drugi strani je Lubitschev *Ko sem bil mrtev* sijajen primer slišnega »nezavedanja«, saj je nastal leta 1916, se pravi globoko v obdobju nemega filma. In Lubitschev film je stoprocentna komedija, kar pa me še zdaleč ne prepriča o Lubitschevem namernem pretiravanju. Vzemimo najprej konkreten prizor: Ernsta žena zaradi nenehnega popivanja in kvartanja najprej vrže iz stanovanja, vendar se ta znajde, in se javi na oglas za sužabnika v lastnem domu; nadene si lasuljo in kot tak lahko nadzoruje dogajanje okrog še vedno »legalne« žene, ki pa ji njena mati, njegova tašča, že išče novega ženina. Sedaj sledi poglobitveni prizor: V kabinetu Ernstova žena sprejme prvega snubca, Ernst sam pa se

KO SEM BIL MRTEV

ALS ICH TOT WAR

režiser in koscenarist: Ernst Lubitsch

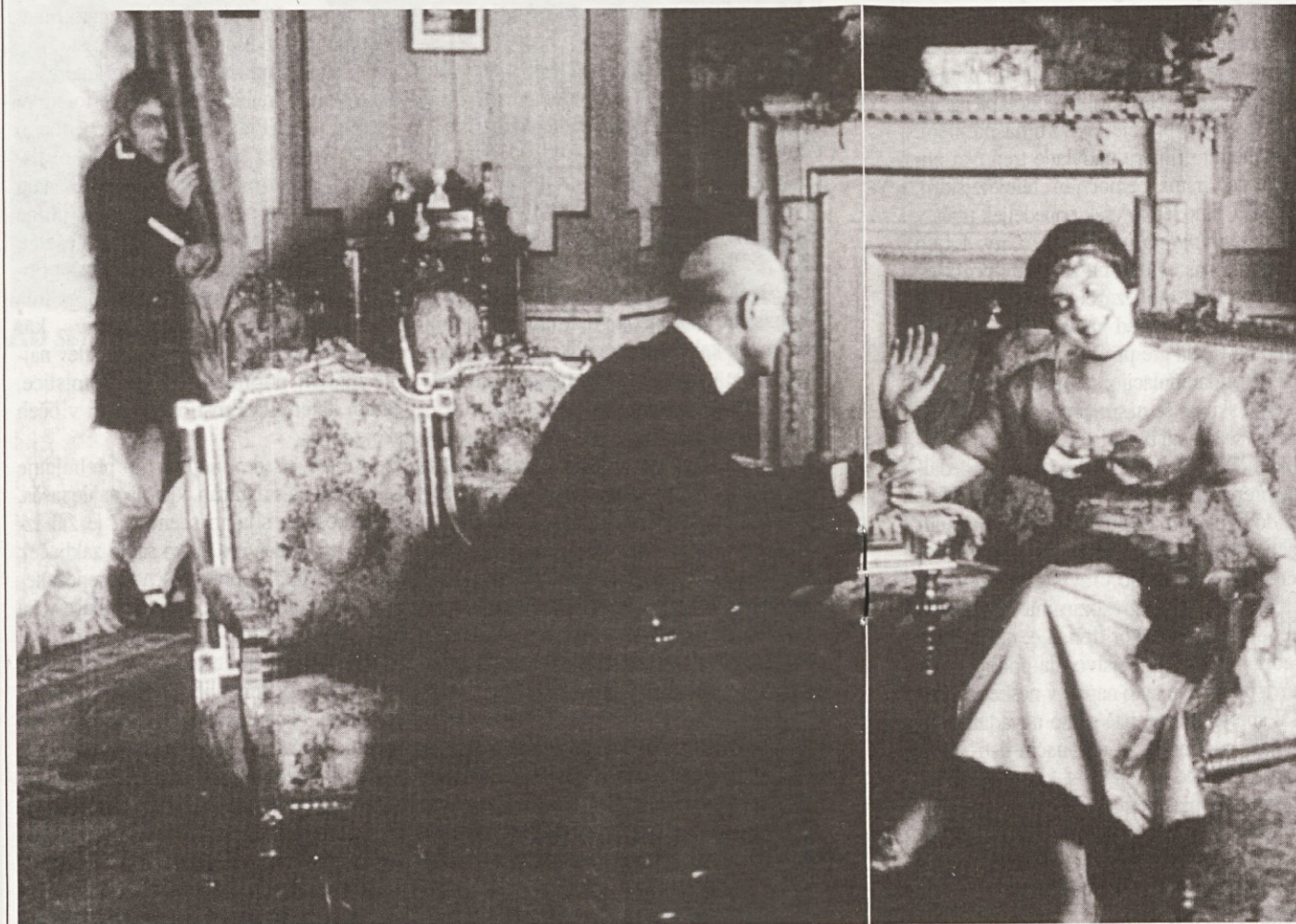
producent: Projections AG Union, Berlin

igralci: Ernst Lubitsch, Louise Schenrich, Helene Voss, Julius Falkenstein

izvirna glasba: Urban Koder

tehnični podatki: 35mm, nemi, toniran, 36 minut

Nemčija, 1916



Ernst (E. Lubitsch), njegova žena in snubec

sprva skriva za zaveso. Ko snubec postane preveč intimen, začne Ernst noreti, stopi iz za zaveso, krili z rokami in preklinja, fizično pa v dogajanje ne sme poseči, ker bi ga žena utegnila razkrinkati. Ernstovo početje je povsem robustno, divjaško in predvsem »glasno«, poteka tako rekoč za hrbtoma snubca in žene, toda nobenemu od njiju »hrup« ne pritegne pozornosti. Ljubezen? Emocije? Če bi šlo za to, bi človek še razumel, toda žena se za snubca le malo zmeni in ga nazadnje celo nažene. Skratka, gre za zelo kompleksno, a hkrati zabavno pretiravanje v zvokovnem nezavedanju junakov nemega filma. Na tem mestu je treba omeniti še slavnjšo »hibo« in sicer v *Generalu* (*The General*, 1927) Bustra Keatona. Tam v nekem prizoru Johnnie Gray sestopi z vlaka, da bi nabral drv za kurjavo, pa se, vraga, lokomotiva nenadoma sproži in kompletna kompozicija v grozovanskem trušču (ki ga gledalci seveda ne slišimo) zdrvi za njegovim hrbtom. Efekt, ki si ga je lahko privoščil le nemi film. Verjetno ne gre posebej poudarjati, da sta v obeh filmih, *Ko sem bil mrtev* in *Generalu*, osrednja junaka odigrala režiserja sama, Lubitsch pa je svojemu celo posodil svoje pravo ime; še en dokaz več, da mu zares vejamemo, da gre v gagu za zavestno pretiravanje.

Še beseda ali dve o komunikaciji v nemem filmu, predvsem v filmih Ernsta Lubitscha, katerega retrospektiva zgodnjih, nemih filmov se je v Ljubljani pravkar končala. Posebnost Lubitschevih nemih filmov je prav gotovo odklon od splošnih normativov, češ da tam glavno vlogo igrajo pogledi in sam obraz. Vseskozi govorimo o boginjah, ki da so nas začarale s svojimi obrazi in pogledom; so, so, le v nemih filmih Ernsta Lubitscha ne. Kakšno metodo Lubitsch potemtakem prevzame za komunikacijo? Tistega pravega, čarobnega pogleda nima, glasu tudi ne. Zakaj je Lubitsch svojevrsten mojster? Ker za komunikacijo med junaki ne uporablja privlačnosti, temveč ravno obratno — pregrado oziroma bariero. Spomnite se še enkrat *Osamljenih* Paula Fejosa. Junaka, ljubimca sta stala tako rekoč drug ob drugem, med njima je bil le tanek pano, a se nista našla; umanjkal jima je neposreden pogled. Lubitschevi junaki so med sabo najbolj komunikativni z distance, preko barikad in šele pri njem krlatica »manj, ko te vidim, raje te imam«, dobi pravi pomen. Spet je pripraven njegov film *Ko sem bil mrtev* oziroma kar predhodni prizor s snubcem: Ernst mu z bližine ne more do živga, zato mu ponagaja z daljave. Še pred kosilom njegovo žlico dodobra preluknja in juha mu pri jedi seveda uhaja. Že sama osnovna ideja filma gra-

di na vizualni barieri; Ernst si niti za trenutek ne poskuša pridobiti ponovne naklonjenosti žene s skesanim obrazom, stvari se loti z distance — in z bariero; nadene si lasuljo, ki ga naredi neprepoznavega. Na povsem enak način tudi razkrije svojo identiteto: svojo taščo sicer najprej prezirljivo osvaja in jo celo poljubi na lice, toda še preden z glave potegne lasuljo, si pred obrazom za nekaj trenutkov podrži klobuk. Učinek bi bil povsem isti tudi brez klobuka, a Lubitsch ostaja zvest svojim načelom. Toda prava mala mojstrovina je kljub vsemu sekvenca v *Madame Dubarry* (1919). Jeanne Vaubernier (Pola Negri) zataji svojega ljubimca, študenta in se odpravi na obisk k španskemu veleposlaniku. Ljubimec pa za njo! Treba se je skriti, si poreče Jeanne (kasneje M. Dubarry) in se potuhne za špansko steno; od tam nekaj časa previdno nagaja vsiljivcu, ki pa je nazadnje vendarle ne opazi z direktnim pogledom, temveč mu jo razkrije ogledalo na drugi strani sobe. Gre torej za pravi mali paradoks; da posameznik pri Lubitschu opazi nek drug subjekt, ni dovolj le bariera (v tem primeru ne le fizična, marveč tudi prostor med subjektom in ogledalom), temveč mora pogled opraviti nekajkrat daljšo pot od dejanske oddaljenosti med njima. Nemara najbolj radikalen pa je Lubitsch v *Lutki* (*Die Puppe*, 1919), ko mu ne zadostuje več »realna« mizanscena, marveč da za potrebe filmske naracije postaviti maketo (dobesedno postaviti, saj Lubitscha v prvih kadrih vidimo, kako zлага kocke, postavlja kartonsko mesto, v katerem se bo film dogajal), ki že po definiciji služi neki lažni percepciji. Kot vrhunec svoje — sedaj lahko mimo zapišemo obsesivne — »pregrajene komunikacije« pa ustvari lutko, lažno, hladno, brezemotionalno mašino, ki bo spet služila kot — tokrat resnična — bariera med mladim, očitno impotentnim baronovim naslednikom Lancelotom in štiridesetimi pohotnimi, materialističnimi jungfericami. Lubitscheva pregrada, lesena lutka, tudi tokrat deluje na intimni, emocionalni ravni. Lancelot od obubožanih opatov privoli v poroko z leseno Ossi; v zameno za duševni mir jim bo izplačal baronovo doto, toda v spletu okoliščin leseno lutko, »maketo« (polomijo ji roke), zamenja prava, mesena Ossi, njen model, in Lancelot prvič občuti bližino ženske, ne zavedajoč se, da je »prava«.

SIMON POPEK

PRVA SLIKA:

Znašel sem se v nekem umazanem, sajstem mestu. Deževalo je in bilo temno, vse naokrog zima in noč. To je bil Liverpool. Z nekaterimi Švicarji — bilo jih je nekako pol ducata — sem hodil po temnih ulicah. Imel sem občutek, da smo prihajali od morja, iz pristanišča, in da pravo mesto leži zgoraj, na pobočju. Mi smo šli tja gor. Spominjalo me je na Basel: spodaj leži trg in potem se gre po Uličici mrtvih na gornji plato, na Petrov trg in k veliki Petrovi cerkvi. Ko smo prišli na plato smo odkrili širok trg, slabo osvetljen od uličnih svetilk, v katerega se je stekalo veliko ulic. Mestna četrt je bila urejena krožno okrog trga. Na sredini je bil okrogel ribnik, sredi ribnika pa majhen otok. Medtem, ko je bilo vse prekrito z dežjem, meglo, dimom in bomo osvetljeno nočjo, se je mali otok kopal v sončni svetlobi. Tam je raslo eno samo drevo, magnolija, posuta z rdečkastimi cvetovi. Videti je bilo, kot da drevo stoji v sončni svetlobi, hkrati pa je samo svetloba. Moji prijatelji so komentirali odumo vreme in očitno niso videli drevesa. Govorili so o nekem drugem Švicarju, ki je živel v Liverpoolu, in se čudili, da se je naselil ravno tu.

DRUGA SLIKA:

Znašel sem se v nekem lepem, čistem mestu. Sijalo je sonce in bilo svetlo, vse naokrog poletje in dan. To je bil Liverpool. Z nekaterimi Švicarji — bilo jih je nekako pol ducata — sem hodil po svetlih ulicah. Imel sem občutek, da smo prihajali od morja, iz pristanišča, in da pravo mesto leži zgoraj, na pobočju. Mi smo šli tja gor. Spominjalo me je na Basel: spodaj leži trg in potem se gre po Uličici mrtvih na gornji plato, na Petrov trg in k veliki Petrovi cerkvi. Ko smo prišli na plato smo odkrili širok trg, razkošno osvetljen od uličnih svetilk, v katerega se je stekalo veliko ulic. Mestna četrt je bila urejena krožno okrog trga. Na sredini je bil okrogel ribnik, sredi ribnika pa majhen otok. Medtem, ko je bilo vse prekrito s soncem, čudovito svetlobo, se je mali otok kopal v megli. Tam je raslo eno samo drevo, magnolija, posuta z rdečkastimi cvetovi. Videti je bilo, kot da drevo stoji v megli, hkrati pa je samo megla. Moji prijatelji so komentirali prekrasno vreme in očitno niso videli drevesa. Govorili so o nekem drugem Švicarju, ki je živel v Liverpoolu, in se čudili, da se je naselil ravno tu.

PODOBE

Ta dva opisa sanj neposredno res nimata nobene zveze s televizijo, vendar vsekakor namigujeta na dejstvo, da je televizija kljub nekoliko liberalnejšemu daljinskemu upravljalcu le, samo in še vedno podoba ve-

MI CHIAMO T, T. V.

Od podobe preko pogleda do čiste manipulacije

likega očesa. Zakaj? Obema opisoma je namreč skupno to, da otok z magnolijo in njenimi rdečkastimi cvetovi vidi samo eden, ostali pa ga, kljub temu, da se fizično nahajajo na istem mestu kot pripovedovalec, niti ne opazijo. Podobno je s televizijo. Kajti neusmiljen vladar, bog z velikim B, »gospodar«, kateremu televizijski gledalci tako vdano služimo, se ne skriva v televiziji, v škatli z vsemi njenimi pritlikljinami, za katero vsi do milimetra natančno vemo, kje se v kakšni hiši nahaja, temveč v podobi. Podobi, ki se najprej pojavi na ekranu in nato potuje skozi prostor, da bi se nam nazadnje vtisnila v spomin. Za trenutek, dva ali več. Ko se enkrat pojavi, je ni mogoče več izbrisati, pa če še tako pritiskamo na razno razne gumpke, obračamo glavo ali pa celo fizično odidemo iz prostora. Vendar se s televizijskimi podobami dogaja podobno kot z otokom s cvetočo magnolijo. Že sam način oziroma obred gledanja televizije nam namreč dopušča dovolj manipulativnega prostora, ki nam omogoča, da stvari, ki so, preprosto ne vidimo. Poleg tega pa je že sama narava televizijskih oddaj takšna oziroma naj bi takšna bila, da narativno plat prepušča sliki. Odgovori ljudi potem, ko so dve uri skupaj gledali televizijo in so jih prosili, naj kar se da natančno opišejo, kaj so v teh dveh urah videli so se tako razlikovali, da so nekateri celo posumili v to, če so res vsi gledali isti televizijski program. Ta preprost preizkus, ki ga lahko uprizorite tudi sami, s pomočjo prijateljev pa pokaže še bolj presunljive rezultate, če sliki odvezmete ton. Zato ne preseneča, da v družbi dvajsetih ljudi samo eden od njih, pa naj si bodo okoliščine še tako različne, vidi prekrasen otok s cvetočo magnolijo.

POGLED IN MANIPULACIJA

Ves čar televizije je za nekatere predvsem ta, da lahko »žive«, »resnične« podobe vidijo udobno zleknjeni v domačem fotelju.

Kaj torej pomeni gledati in kaj videti? Dejstvo je, da podobe, slike, stvari oziroma stanja stvari so. Vendar in izključno le takrat, ko jih osrečimo s svojim pogledom. Tukaj bi veljalo izpostaviti, da je mogoče ravno pogled tista šibka točka, ki lahko potopi še tako briljantno zasnovano manipulacijo. Kajti gledati ne pomeni nujno tudi videti in obratno.

Imamo podobo in imamo pogled. Dve izvrstni stvari s pomočjo katerih lahko izvedemo popolno manipulacijo. Pa je kaj takšnega sploh mogoče? Od prve vizualizacije dalje se vsi strinjajo, da je slika najprimernejši manipulativni medij. Dobro, mogoče je res bila in je v nekaterih primerih še. Poplava televizijskih podob pa nas na nek način prepričuje ravno o nasprotnem. Tipičnemu primeru nadvlade trenutka podobe nad nami, nemočnimi televizijskimi gledalci, smo lahko vsak ponedeljek priča v *Čisti manipulaciji* v Studiu City. Kljub temu, da nas avtorja na začetku opozorita, da gre le in zgolj za čisto manipulacijo, skratka za štos, med gledanjem ne pomislimo na to, da gre pri vsej stvari le in zgolj za čisto manipulacijo, temveč se na koncu vsemu skupaj še nasmejimo. Če kdo misli, da je vse skupaj bedarija in eno samo nebulozno duhovičenje, še toliko bolje. Gledalca prepriča podoba, ne pa namen. Marsikdo bi na tem mestu dodal, da je manipulacija že to, da posnameš podobo po svojem okusu in nanjo uloviš gledalčev pogled. Do neke mere oziroma do nekega trenutka to vsekakor drži. Le, da je treba vedno upoštevati dejstvo, da podobi sledi nova podoba in tako naprej v neskončnost. TV sprejemnik je pač samo navadna stvar in šele podoba je na nek način tisti veliki brat, ki skrbno pazi na nas, ki mu verjameмо in zato plačujemo davek v obliki hlapčevstva. V tolažbo pa nam ostaja dejstvo, da gledalec vsako podobo tudi oceni. Je dobro ali slabo. Ni pa manipulativno!

ROMAN REPNIK

ROGER CORMAN V TRSTU

Svoj prvi film je sproduciral, ko mu je bilo 28 let — **Monster from the Ocean Floor** (1954). Naslednji film, ki se ga je lotil, je tudi sam režiral, ker je bilo tako ceneje — **Five Guns West** (1955). Tak je bil Corman. Njegove odločitve so bile pogosto osnovane bolj na ekonomski praktičnosti kot na ustvarjalni ravni. S svojimi številnimi poceni produkcijami je k sodelovanju privabil ogromno število mladih nadarjenih filmarjev, ki zaposlitve niso mogli dobiti nikjer drugje.

Nesporno je dejstvo, da je prav Corman oblikoval novi Hollywood. Že mogoče, da so Hitchcock, Hawks in Capra bolj vplivali na kreativnost filmarjev, toda konkretno možnost — film posneti — jim je dal Corman. Seznam Cormanovih »učencev«, ljudi, ki so začeli pri njem, je neverjeten: Robert Towne, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, Jack Nicholson, Dennis Hopper, Charles Bronson, Jim Wynorski, Dick Miller, Robert Vaughn, Martin Scorsese, Jonathan Demme, Ron Howard, Joe Dante, Jonathan Kaplan, Allan Arkush, John Sayles, James Cameron, Jon Davison, Gale Anne Hurd, Frances Doel, Adam Simon, Monte Hellman, Peter Fonda... Bi Hollywood sploh obstajal, če bi ne bilo Cormana? Bi, ker je obstajal že pred njegovim prihodom, toda bil bi čisto drugačen.

Corman je trende raje ustvarjal, kot da bi jim slepo sledil. Zaupal je svojemu čutu. Vedel je, kakšni filmi se bodo gledali, ko bo trenutna

modna muha preminula, in imel je odličen posluš in oko, ko je šlo za iskanje talentov. S svojo neverjetno sposobnostjo, da iz nikakršnega proračuna ustvari več kot samo gledljiv film, včasih celo pravo mojstrovino, je bil in je še izreden vir upanja za bodoče filmarje — njegovo mesto v svetu filma je neprekosljivo, njegovo ustvarjanje pa neprecenljivo.

intervju

Nekje proti koncu junija, ko sem v filmski muzej prinesel kataloge neke ameriške firme, ki prodaja stare filme, mi je Silvan Furlan kot za protiuslugo omenil, da bo imel v Trstu 8. julija tiskovno konferenco in seminar ameriški režiser Roger Corman.

Corman v Trstu? Skoraj nisem verjel. Corman je v svoji štiridesetletni karieri zrežiral in sproduciral toliko filmov, da še sam ne ve več koliko. Imenujejo ga kralj B-filma, čeprav sam trdi, da nikoli v življenju ni nobenega posnel. Glede na to, da večino svojega življenja zapravljam za gledanje prav teh, brez vsakršnega proračuna posnetih, štirideset let starih ameriških filmov in da (kakšno naključje) za kinoteko ravnokar pripravljam brošuro o teh filmih, sem seveda takoj pomislil, da bi bilo lepo narediti kak intervju z njim. Tudi sicer bi se težko spomnil kakega režiserja, ki bi si ga osebno bolj želel spoznati kot Cormana.

Povprašali smo, kakšne so možnosti za intervju. Odgovor sprva ni bil obetaven. Corman je imel za omenjeni dan predvideno tiskovno kon-

ferenco ob 12.00, potem pa ob 18.00 seminar o svojih filmih. Baje ni spal že več dni skupaj in vse bo odvisno od njega samega, so poslali odgovor na kinoteko. Kljub temu sem v soboto navsezgodaj drvel proti Trstu, s sapo jemajočo hitrostjo, kolikor jo je premogel moj jugo.

Tiskovna konferenca je minila v znamenju bolj ali manj zehajočih vprašanj, na katera pozna odgovore vsak, ki mu Cormanova življenjska pot ni čisto tuja; in glede na število publikacij, izdanih o njem, pravim ljubiteljem filma res ne more biti zelo tuja. Pa vseeno. S seboj sem prinesel elektroniko: s kamero sem konferenco snemal za kinoteko (eksploatacija po Cormanovem vzoru), prinesel pa sem tudi obvezni diktafon (še vedno sem upal, da dobim intervju). Po končani konferenci sva s kolegom pristopila h Cormanu in zaprosila za pogovor. Ne, obžaluje, zdajle nima časa — je zmenjen za kosilo — toda po seminarju nama bo rade volje naklonil nekaj časa. Kolega, njegovega imena ne bom omenil, da bo obdržal vsaj malo filmske kredibilnosti, se je raje vrnil v Ljubljano — na neko zabavo. Nerazumljivo.

Tako sem čakal na seminar. In potem še tri ure, da se je seminar končal. Znova anekdote, ki se jih da prebrati v Cormanovi avtobiografiji (*How I Made a Hundred Movies...*, Random), in odlomki stokrat vidjenih filmov (*Tales of Terror*, *Little Shop of Horrors*, *House of Usher...*).

Ko je oddal svoj zadnji avtogram, se je spomnil name.

»Saj res. Skoraj bi bil pozabil na vas. Obljubil sem vam intervju. ▶



Bolj pozno je že — kar z mano pojdite. Se bova pogovarjala kar med potjo.«

V redu, kar se mene tiče.

Ste že bili kdaj v Sloveniji?

Ne. Snemal sem po raznih krajih Jugoslavije, toda v Sloveniji še ne.

Pa mislite kdaj?

Morda. Ne vem. Slišal sem, da imate tam baje nekaj studio, ki stoji in ne služi svojemu namenu.

Corman je seveda dobro obveščen človek, ki v vsaki poceni stvari vidi priložnost (čeprav mi ni čisto jasno, kako bi si lahko pomagal z našimi kulturniki).

Ko ste bili še mladi, ste napisali radijsko igro Before the Dawn, ki govori o jugoslovanskem odporniškem gibanju v drugi svetovni vojni.

Tako je. Od takrat je minilo že toliko časa, da se komaj spominjam.

Eden od likov je Tito.

Kdo je bil drugi, in od kod vam ideja?

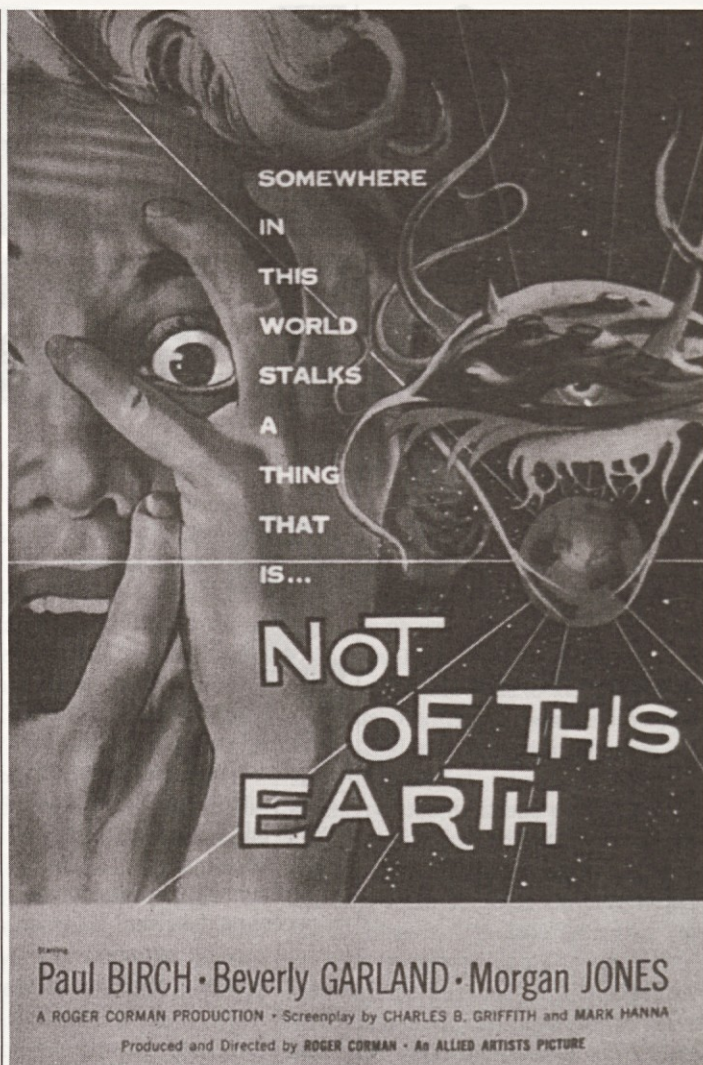
Mislil, da je bil drugi Mihajlovič, ideja pa je prišla, tako kot mnoge druge, iz časopisnih naslovov.

Ko sva tako hodila po cesti, je za nama nekdo pritekel in pojasnil, da greva v napačno smer. Na terasi muzeja, kjer je bil seminar, so pripravili manjšo zakusko. Šla sva nazaj, pogovor pa nadaljevala v dvigalu.

Kaj zdaj dela Charles Griffith — scenarist mnogih vaših filmov? In kaj počne vaš brat Gene, s katerim sta tako pogosto sodelovala?

Chuck? Mislil, da stvari jemlje zlahka. Ne počne ne vem kaj. Gene pa je šel v Avstralijo in si je tam ustvaril dom.

Ali je slike v filmih po Poeju narisal Danny Haller?



Starring Paul BIRCH • Beverly GARLAND • Morgan JONES

A ROGER CORMAN PRODUCTION • Screenplay by CHARLES B. GRIFFITH and MARK HANNA

Produced and Directed by ROGER CORMAN • An ALLIED ARTISTS PICTURE

Ne, slike so bile delo nekoga drugega. Danny je ustvaril vse ostalo — razen slik.

In sva prispela na teraso, kjer je čakala obložena miza. Corman je svojo pozornost usmeril k vinom. Vprašal me je, kakšno vino pijem, in odgovoril sem mu, da bi se pridružil njegovemu okusu. Ko je pregledal etikete, se je odločil za starejši sauvignon, in kramljanje s tem šarmantnim gospodom je dobilo povsem neformalno noto.

Kje bi lahko dobil kakšne vaše starejše filme, na primer Thunder Over Hawaii?

Ha, neverjetno, da se sploh spomnite tega naslova. Res ne vem, mislim, da so se ti filmi kar nekje zgubili v teku časa.

Vem, da je o vas napisanih več knjig. Še sam sem jih kar nekaj prebral. Ste morda prebrali neko knjigo iz leta

1970, ki je bila izdana v Edinburgu in v kateri filozofsko analizirajo vaše filme?

Da. Res se spominjam te knjige. Začel sem jo brati, a nisem ničesar razumel. Nikoli je nisem zares prebral. Sem se pa zato zelo zabaval.

Ste kdaj delali s Harryhausnom?

Začuda ne.

Kaj zdaj počne Alex Gordon?

Pred kratkim sem ga videl in ima neke nove projekte. Tudi njegov brat je še aktiven. Kot vidite, naša starejša generacija ne odneha.

Med seminarjem ste pripovedovali zgodbo o vaši asistentki, ki vas je zapustila, šla k Orionu in prvi film, pri katerem je tam sodelovala, je takoj propadel. Je šlo za Frances Doel?

Kaj so drugi rekli o Cormanu:

Susan Cabot, igralka, o tem, kako je bilo delati s Cormanom: »Popolnoma noro. Imeli smo sicer nekakšen scenarij, toda marsikdo si je sam izmišljal svoje dialoge. Bilo je zelo veliko improvizacije.«

Betsy Jones-Moreland, igralka: »Cormanov odgovor na vse je bil: 'Zadevo bomo popravili v laboratoriju.' Če so v ozadju tekali ljudje, scena pa bi morala biti opustošena, je zmeraj rekel: 'Brez skrbi, bomo popravili v laboratoriju.'«

Dick Miller, igralec: »Corman bi dvakrat posnel isti kader, samo če bi se v prvem poskusu prevrnila kamera.«

Mel Welles, igralec: »Corman je delal po 10 do 12 filmov na leto. Če si bil brez denarja in si potreboval delo, si ga lahko vedno poklical. Vedno si lahko računal nanj — zmeraj te je zaposlil vsaj za en teden. Toliko je porabil za film. En teden je potreboval, da je vse pripravil, prav tako potem za snemanje in postprodukcijo.«

Richard Matheson, ki je za Cormana napisal nekaj scenarijev: »Corman je postal zelo cenjen v Franciji, ker je neprestano snemal Jezusovo mamo, kako pestuje otroka. Tako so mislili: 'Aha! Tukaj so religiozni podpomeni!' (smeh)«

To je bila res ona. Bila je odlična delavka. Škoda, da so mi jo speljali.

Kako ste dobili Richarda Mathesona, scenarista Poejevih filmov?

To ni bila moja zasluga. Mathesona je najel AIP.

Zdaj sva stala na majhnem stolpu čisto na vrhu terase in se pogovarjala ob veličastnem razgledu na nočni Trst.

Kaj se je zgodilo s scenaristom Edom Naho?

Kaj pa vem. Napisal je dva filma za nas. Ne morem se spomniti, katera dva...

Ali ni bil eden Sorceress...?

Ne, mislim da ne, je bil pa nekaj podobnega.

Kaj mislite o Fredu Olenu Rayu in Charlesu Bandu?

Pogosto ju primerjajo z vami.

Da, oba sta zelo v redu. Zanimivo, da ste to vprašali. Fred je ravnokar posnel film zame.

Toda on ima lastno družbo. Zakaj potem snema za vas?

Ja, kaj pa vem, najbrž je hotel narediti nekaj zunaj družbe. Zelo mi je všeč in takoj sem ga najel.

Še štejete, pri kolikih filmih ste sodelovali?

Oh ne, kje pa.

Na seminarju ste rekli, da prvič gledate Little Shop of Horrors v barvah. Kaj menite o kolorizaciji, nekateri so tako zelo proti njej.

Me ne moti. Če bi imel denar, bi te filme tako ali tako posnel v barvah.

Kaj pa sinhronizacija? V dialogih v filmu Tales of Terror izgine skoraj ves

humor med Vincentom Priceom in Petrom Lorrom.

Ja, to je problem, vendar tu ne morem kaj dosti pomagati. Zmeraj lahko upam samo na najboljše.

Kaj pa vaši stari igralci? Dick Miller, Jonathan Haze, Ed Nelson? Ste bili tudi prijatelji ali je bil vaš odnos čisto profesionalen?

Tudi zasebno smo se družili. Mnogi so še aktivni. Dick naprimer še vedno snema filme...

Ja, večkrat igra za Joeja Danteja, še enega od vaših učencev.

Tukajle nekje pa se je pogovoru žal pridružil neki »režiser« iz bivše Jugoslavije (njegova narodnost me ni prav posebej zanimala), ki se je odločil, da bo Cormanu razložil svoje poglede na jugoslovansko politično krizo in na razloge, ki so pripeljali do vojne. Corman je njegov večminutni govor prenesel s takim dostojanstvom, kot da ga zadeva očitno celo zares zanima. Vprašal me je, kaj si o vojni mislim jaz.

Rekel sem mu, da mislim, da tam še dolgo ne bo mogel posneti kakega filma. Zasmel se je, potem pa sva se, preden je odšel na zaslužen večerjo z družino, še nekaj časa pogovarjala o 50-tih. Najboljšem filmskem obdobju.

filmografija

(samo režija):

Letnice povedo, kdaj je film v Ameriki prišel v kino in ne kdaj je bil posnet (nekateri filmi so bili posneti kakšno leto prej).

1955 Five Guns West
1955 Apache Woman
1955 Swamp Women
1956 The Day the World Ended
1956 The Oklahoma Woman
1956 The Gunslinger
1956 It Conquered the World
1957 Not of this Earth
1957 Naked Paradise (Thunder Over Hawaii)
1957 Attack of the Crab Monsters

1957 Rock All Night
1957 Teenage Doll
1957 Carnival Rock
1957 Sorority Girl
1957 Viking Women and the Sea Serpent
1957 The Undead
1958 War of the Satellites
1958 She Gods of Shark Reef
1958 Machine Gun Kelly
1958 Teenage Caveman
1958 I. Mobster
1959 A Bucket of Blood
1960 The Wasp Woman
1960 Ski Troop Attack
1960 House of Usher
1960 Little Shop of Horrors
1960 The Last Woman on Earth
1961 Creature from the Haunted Sea
1961 Atlas
1961 The Pit and the Pendulum
1962 The Intruder
1962 The Premature Burial
1962 Tales of Terror
1962 Tower of London
1963 The Raven
1963 The Terror
1963 X-The Man with X-Ray Eyes
1963 The Haunted Palace
1963 The Young Racers
1964 The Secret Invasion
1964 The Masque of the Red Death
1965 Tomb of Ligeia
1966 The Wild Angels
1967 The St. Valentine's Day Massacre
1967 The Trip
1969 Target: Harry
1970 Bloody Mama
1970 Gas-s-s-s!
1971 Von Richtofen and Brown
1991 Frankenstein Unbound

ALES BLATNIK

BILO JE NEKOČ...

V Ekranovi knjižni zbirki Figure je nedavno izšla knjiga Janeza Rakuška (Meta) fizika filmske pripovedi. Objavlja mo prvo poglavje tega poučnega dela o pomembni veji sodobne filmske teorije, ki se rada zgleduje pri Paulu Ricoerju in si ponosno pravi kar filmska naratologija.

V samem začetku XX. stoletja je film postal za producente komercialno zanimiv, saj se je dalo z iztržkom od prodanih vstopnic sijajno zaslužiti. Prva leta komercialnega filma so bila za prikazovalce pravi Eldorado; filme se je namreč smelo kopirati in predvajati brez kakršnihkoli omejitev. Najslavnejši primer iz tega obdobja je prav gotovo film *Potovanje na luno* (Star — Films, 1902) Georges Méliésa, ki so ga v Združenih državah pred-

vajali z velikim uspehom, ne da bi pri tem producent zaslužil en sam dolar. Vzrok je bil preprost: filmi niso bili avtorsko in materialno zaščiteni (torej distributerji niso prekršili zakona), ker pač nihče ni vedel, kako bi to storil. Edini zakon, na katerega so se v Združenih državah lahko oprli, je bil zakon o avtorski zaščiti fotografij: po njem je avtor moral poslati dve kopiji fotografije na papirju Kongresni knjižnici ter plačati pristojbino, ki je

znašala pol dolarja. Če pa bi hotel producent zaščititi film, bi moral v Kongresno knjižnico poslati dve kopiji vsakega fotograma in za vsakega plačati pol dolarja! Kratak izračun nam pove, da to znese 12 dolarjev za sekundo filma (in to v času, ko je dolar veljal bistveno več kot danes) — za producenta torej pravi samomor, zato so filmi raje ostajali nezaščiteni. Seveda se je položaj kasneje spremenil, vendar ne brez težav: zelo značilna je prav-

da med družbama Biograph in Edison, ki se je vrtela ravno okoli pravic za zgodbo filma.

Biographov film *Personal* (1904) je namreč služil kot »predloga« Edisonovemu filmu *How a French Nobleman Got a Wife through the New York Herald Personal Columns* (izdelan istega leta, režiral ga je Edwin S. Porter). Edisonov film je namreč povzel zgodbo *Personal* do zadnjega detajla, še več: tudi prizorišča in scenografija so bili več ali manj isti, seveda je bila enaka tudi končna montaža. Biographov film je sicer bil zaščiten, vendar le z enim fotogramom, z enim pogledom kamere, zato je Edisonova obramba temeljila na nezaščitenosti vseh ostalih pogledov.

Praktični pravni primeri zgodnje filmske faze nam kažejo težave pri lociranju filmske pripovedi. Na prvi pogled bi sicer rekli, da se tiče zaporedja dogodkov v filmu, pa vendar se zdi, da pripoved tiči tudi v enem samem kadru, še več, v enem samem fotogramu. Scenografska, mizanscenska, kostumografska in tudi igralska podoba kadra/fotograma namreč vpliva tudi na končno podobo tistega, kar imenujemo filmska pripoved.

Poglejmo zdaj problem z drugega konca. Vzemimo fotografijo, recimo, da je na njej kavč, na katerem sedi moški. Nato vzemimo še drugo fotografijo, na kateri je isti kavč, vendar na njem ne sedi nihče. Je iz zaporedja obeh fotografij nastala pripoved? Prav lahko bi praznino, ki stoji med obema fotografijama (in ki jo zapolni naša zavest, saj če moškega na kavču na drugi fotografiji ni več, je pač moral vmes oditi), primerjali z napako človeškega očesa, ki hitre menjave statičnih zaporednih slik zlije v kontinuirano gibanje. Vsak film bi torej lahko opazovali kot zaporedje (verigo pomenskih enot, ki tvorijo pripoved) ali kot sliko, ki v svoji materialnosti vsebuje neštete možnosti, v katere se lahko razvije. In res: če filmu odvzamemo čas in gibanje, ostane pred nami gola fotografija, njena prepričevalna moč, ki nam dokazuje, da so osebe in stvari na njej nekoč morale fizično obstajati; da se žarki, ki so se nekoč odbijali od njihovega *physisa*, zdaj dotikajo njihovih oči (Roland Bar-

thes). In kaj filmu ostane, če mu vzamemo dekor, kostume, telesa njegovih igralcev, svetlobo in temo, njegovo fizično prezentnost? Ostane nam zgodba, ali bolje, pripoved, pa najsi jo raziskujemo kot logično strukturo ali časovni proces.

V teh smereh bo šlo tudi naše raziskovanje. Z njim bomo poskušali po eni strani opisati logično strukturo filmske pripovedi, po drugi pa pripovednost filmske slike in slikovitost filmske pripovedi; poskušali bomo pokazati na stične točke vseh treh aspektov.

Pripoved predstavlja osnovno strukturno pravilo filma, saj bi težko našli film, ki se ne ravna po njenih zakonitostih; poleg množice običajnih »pripovednih« filmov obstaja nekaj izjem, ki se na prvi pogled ne držijo pripovednih paradig (*Lani v Marienbadu*, Alain Resnais; *Zrcalo*, Andrej Tarkovski), pa vendar se zdi, da je nenarativna le formalna struktura filma, medtem ko gledalčevo sprejemanje vsebine ostaja pripovedno. Dudley Andrew problem »nenarativne naracije« v filmu lepo opiše z rahlo paradoksnim trditvijo, v kateri pravi, da pripovednost sicer predstavlja historično dominanten način filmske produkcije (torej smemo domnevati, da obstajajo tudi drugačni načini), hkrati pa narativnost pomeni tudi »orodje kontekstualizacije« (torej orodje, s katerim gledalec percipira tudi tako imenovane nenarativne filme). Za razliko od fotografije (ki predstavlja »posebno« s svojimi lastnimi zakonitostmi kot produkti njenega materialnega značaja) lahko pripoved razumemo kot tisto »splošno«, način kodificiranja podatkov in razumevanja realnosti. Pripovednost je prisotna v materialno popolnoma različnih strukturah, kot so mit, legenda, bajka, pravljica, roman, ep, tragedija, drama, komedija, mima, slikarstvo, film, strip, časopisna novica in vsakdanja konverzacija. Pripovednost je obstajala in obstaja v vseh oblikah človeške družbe; njene prvine je moč najti v vseh segmentih vsakdanjega življenja, zato ni povezana le s fikcijo. Edward Branigan ločuje štiri načine organiziranja podatkov:

— narativna fikcija (roman, film, strip ...)

— narativna ne-fikcija (zgodovina)

— nenarativna fikcija (vrste poezije)

— nenarativna ne-fikcija (esej, diagramski in tabelni načini organiziranja podatkov, kot je telefonski imenik...).

Na tem mestu se bomo torej ukvarjali predvsem z narativno fikcijo, znotraj katere bomo poskušali izluščiti značilnosti filmske fikcije; da pa bi prišli do nje, bomo za začetek definirali naratologijo kot način strukturalne raziskave pripovedi. Moderna naratologija temelji v lingvistiki, kot so jo zaznamovali Saussure v Franciji ter Ruska in Praška šola lingvistike, ukvarja pa se z dvema globalnima poljema: s semantiko in sintakso. Izvor raziskovanja prve lahko najdemo v Levi-Straussovi študiji o mitu, kjer narativnost primerja z mitologiziranjem; to naj bi zagotavljalo kohezivno povezanost in stabilnost socialne skupine. Miti so tako konceptualni sistemi, locirani v binarna nasprotja in ponavljani v neskončnih variacijah — tako naj bi Freudova psihoanalitična šola pomenila le moderno varianto mita o Ojdiipu. Takšen pristop umetnost seveda pušča v oklepaju. Dudley Andrew celo trdi, da Levi-Strauss enake stvari počenja celo z zgodbo, ki jo razbija na fragmente, dokler iz nje ne naredi »periodičnega sistema elementov«. »Atomistični« metodološki pristop je do svojih meja prignal Greimas v *Strukturalni semantiki*, kjer je pripoved razpadla na osnovne elemente, ki jih veže trdna logika nasprotij, obratov in kontradikcij. Sintaktična analiza (ta strukturalizmu precej bolj leži, saj obravnava pripoved kot »gigantski stavek«) pa temelji v *Morfologiji ruske bajke* Vladimirja Proppa, v kateri je Propp vsakemu tipu akcije podelil svojo »kodo«. Z analizo 100 različnih bajk je ugotovil, da v njih obstaja le 31 različnih akcijskih funkcij, še več: funkcije so se vedno pojavljale na istih mestih v vseh bajkah (npr. če se v besedilu pojavi funkcija T, potem je vedno locirana pred funkcijo U in po funkciji S). Doslej so analizirali prek 1000 ruskih bajk in Proppov model je vzdržal vse preizkuse. Propp je pokazal, da se zgodba podreja določenim strukturalnim pravilom, zato je nadaljnje razisko-



Potovanje na luno, režija Georges Méliès, 1902

vanje poskušalo ta pravila definirati. Tako je Claude Bremond ugotovil, da vsak dogodek v zgodbi eksistira v obliki triade: najprej se pojavi možnost (nečesa), nato se ta možnost uresniči (ali propade), čemur sledi rezultatno stanje. Vsak dogodek lahko spet zmoti katerakoli izmed treh opisanih možnosti, tako da nastanejo pogoji za nov dogodek ali pa da iz prvega dogodka rezultira suspenz. Bremond tako pripoved opiše kot »gibanje med dvema stanjema ravnotežja, ki sta si podobna, ne pa enaka«. Za Bremonda na začetku pripovedi vedno obstaja ravnotežje, ki ga nek dogodek poruši. Ravnotežje se nato spet vzpostavi na drugem nivoju. Bazična pripovednost zato po Bremondu vsebuje dve vrsti epizod: prve opisujejo stanje ravnotežja ali neuravnoteženosti, druge pa služijo prehajanju med obema stanjema. Bremondova struktura je zelo podobna bazični formi pripovednosti, kot jo je opisal Tzvetan Todorov. Za Todorova narativno pomeni vzročno transformacijo situacije v petih stopnjah:

1. začetno stanje uravnoveženosti
2. zlom ravnotežja, ki ga povzroči nek dogodek
3. spoznanje, da je do zloma prišlo
4. poskus, da bi bilo ravnotežje znova vzpostavljeno
5. novo ravnotežje

Spremembe med stopnjami niso naključne, temveč podlegajo logiki vzroka in posledice, torej principom možnosti, verjetnosti, nemožnosti in nujnosti. Edward Branigan v svoji analizi naratološke misli Tzvetana Todorova pravilno ugotavlja, da v narativnem obstajata dve vrsti izjav: prve potrjujejo obstoj (izražajo jih oblike glagola na »-biti«), druge pa izražajo proces (z glagoli na »-iti«, »narediti«, »zgoditi se«). Tipične izjave prve vrste pomenijo opise karakterjev in prizorišč, medtem ko so procesirajoče izjave v funkciji opisovanja akcij oseb; že na prvi pogled je jasno, da so to ekvivalenti Bremondovih epizod.

Narativni model Bremonda in Todorova je sicer jasen in razumljiv, a njegov domet je sila omejen. Njegove meje izjemno dobro pokaže Edward Branigan na primeru krat-

kega limericka, ki ga bomo zaradi njegove duhovitosti navedli kar v originalu:

*There was a young lady of Niger
Who smiled as she rode
on a tiger.
They returned from the ride
With the lady inside
And the smile on the face
of the tiger.*

Branigan za pet stopenj Tzvetana Todorova uporablja abstraktne simbole: A predstavlja začetno stanje, B je zlom ravnotežja, -A pomeni spoznanje o neuravnoveženosti, -B poskus ponovne vzpostavitve ravnotežja, končno ravnotežje pa spet predstavlja simbol A. šaljivo pesmico bi torej po Todorovu strukturirali na naslednji način:

Nekoč je bil:
A — nasmešek (na obrazu mlade dame)
B — jahanje (na tigru)
-A — pogoltniti (mlado damo)
-B — vrnitev
A — nasmešek (na tigrovem obrazu)

Lahko bi se prerekli o strogosti aplikacije modela, saj »nasmešek na obrazu mlade dame« ne pomeni isto kot »nasmešek na tigrovem obrazu«: očitno je Branigan strukturo Todorova apliciral dobesedno, kar pa niti ni tako pomembno. V tem trenutku nas bolj zanimajo meje modela Todorova, ki se pokažejo že ob prvem branju. Seveda ne moremo zanikati, da je njegova struktura adekvatna, vendar ji uspe le to, da pesmico »obseže«, nikakor pa ne more razložiti njenega učinka na bralca. Najbolj problematična je v tem primeru tretja stopnja, spoznanje o porušenem ravnotežju, ki pomeni nasprotje začetnega (»biti pojeden« je v našem primeru nasprotje od »smehljati se«), saj smo jo morali izluščiti iz besedila s pomočjo interpretacije; dejstvo, da je bila mlada dama pojeden, je na pripovednem nivoju pesnice namemo izpuščeno (tretji verz govori le o tem, da se tiger in dekle vračata z izleta), tako da je resnična oblika vrnitve jasna šele iz četrte vrstice (»*With the lady inside*«). Bralec je bil torej namerno zaveden; rob med tretjo in četrto vrstico

pomeni rob med bralčevo nevednostjo in vednostjo, ki je jasen manko transformističnega modela, hkrati pa predstavlja enega najpogostejše izkoriščanih principov filma suspenza.

Na tem mestu nikakor ne moremo mimo enega najpomembnejših del strukturalistične naratologije, Uvoda v strukturalno analizo pripovedi Rolanda Barthesa. Barthes v njem prvič poskuša vzpostaviti jasno sintaktično strukturo, s katero je mogoče izolirati elemente pripovedi ter logiko, ki ji podlegajo. Stavek, »končna postaja« lingvistike, Barthesu služi le kot izhodišče; pripoved namreč zanj pomeni »gigantski stavek«, organiziran po pravih višjega reda. Za klasične lingviste je pripoved le vrsta zaporednih stavkov, saj je »stavek najmanjši segment, ki popolnoma in v celoti reprezentira diskurz«, kot pravi Andre Martinet, Barthes pa sarkastično dodaja: »... ko je botanik opisal rožo, se pač ne bo mučil še s šopkom.« A vendar se šopki podrejajo drugačni sintaksi kot rože, kar je Zgodovina nekoč že spoznala in to vedo poimenovala Retorika; z izginjanjem govornišva in širjenjem literarnih zvrsti pa je nastal prostor za novo vedo, ki temelji na lingvistiki.

Prva analogija sintakse pripovedi z lingvistiko je določanje nivojev deskripcije. Tako je stavek lahko analiziran na fonetičnem, fonološkem, gramatičnem in kontekstualnem nivoju, ki so hierarhično organizirani. Posamezen element zavzame svoj pomen le na svojem nivoju (fonem funkcionira le na fonetičnem nivoju, medtem ko sam po sebi ne pomeni nič), ki se kasneje integrira v višjega. Teorija nivojev razlikuje dva tipa odnosov med posameznimi elementi: distribucijske (če sta elementa na istem nivoju) ter integracijske (kadar gre za elementa dveh različnih nivojev). To, osnovno dispozicijo lingvistike, povzema tudi strukturalna analiza pripovedi, ki predlaga tri deskripcijske nivoje: nivo funkcij, akcij in naracije.

Naloga prvega nivoja je odkrivanje najmanjših, osnovnih pripovednih enot, kriterij njihovega obstoja pa je pomen. Temeljna enota pripovedi je torej nek segment, ki ima v njej svojo funkcijo (termin funkcija

postane tudi njihovo ime). Naloga funkcije je, da v »pripovedi poseje seme, zasadi element, katerega sadovi se pokažejo kasneje — na istem ali pa kakšnem drugem nivoju«, kot enoto opiše Barthes. Pogost primer, ki ilustrira mesto funkcije, je »pištola in strel« — pojav pištole v pripovedi največkrat povzroči neko streljanje (seveda ne zmerom — pištola lahko funkcionira tudi kot opisovalni element lika, kar pomeni funkcijo drugačne vrste, do katere bomo še prišli). Vrstni red pa je seveda lahko tudi obraten, kar nam bo lepo pokazal odlomek iz filma **Blade Runner**:

Leon iztegne dva prsta, ju nameri proti Deckardovim očem in dvigne roko, pripravljeno na udarec — nenadoma pa Leonov obraz spači krč; toda ne zaradi zmagošlavja, temveč zaradi krogle, ki mu je prebila tilnik. Zruši se in pod sabo pokoplje Deckarda, ki se poskuša iztrgati iz njegovega bolečega objema. Obrne se in prične vstajati. Vidi Rachael z njegovim blasterjem v rokah. Strmi v njegovo truplo, vidno pretresena nad dejanjem, ki ga je pravkar izvršila. Deckard jo pogleda. Njegove oči se zatečene, nos in usta pa oblita s krvjo; opazi njeno zaprepačenost, se obrne in bruha.

Strel, ki pokoplje Leona, jasno nakazuje nekoga, ki je moral streljati (v našem primeru Rachael). Odnos med obema elementoma je distribucijski, saj se dogaja na istem nivoju. Strel Rachael pa hkrati pomeni tudi nekaj drugega: je oznaka premika v njenem karakterju (moremo si misliti, da doslej ni streljala še na nikogar), ki potegne za seboj spremembe v njenem prihodnjem vedenju: Rachael se kasneje zbliža z Deckardom, začne se zavedati, da je tudi sama replikant ipd. Strel je torej tudi funkcija takšne vrste, ki povezuje različne nivoje pripovedi med seboj; integrativne vrste funkcij Barthes poimenuje indici. Osnovna razreda enot (funkcij in indicev) nam pomagata tudi pri klasifikaciji narativnega materiala, saj lahko trdimo, da je npr. bajka pretežno funkcionalna (najbrž ni naključje, da je Propp v svojih analizah ruskih bajk najprej identificiral funkcije), med-

tem ko je moderni psihološki roman večinoma indikativen. Osnovna klasifikacija pa gre lahko še dlje, saj takoj prepoznamo različno »pomembnost« funkcij: nekatere so za pripoved bistvenega pomena in usmerjajo njen tok (takšen je spet Rachaelin strel, ki za seboj potegne cel kup bistvenih konsekvenc; če se omejimo samo na navedeni odlomek, je najpomembnejša posledica njenega strela dejstvo, da Deckard ostane živ. Za pripoved pomembnejše funkcije Barthes imenuje kardinalne (za njih uporabi tudi termin *nuclei*), prostor med njimi pa zapolnjujejo katalizatorske funkcije, ki so manj pomembne (v uporabljenem odlomku je to Leon, ki se zruši, Deckard, ki poskuša vstati ter nato bruha). Tisto, kar funkcijo določi za kardinalno, ni njena kompleksnost, zapletenost ali spektakularnost, temveč tveganje, ki ga prinaša pripovedi; *nuclei* so »tvegani trenutki pripovedi«, pravi Barthes, saj pojav kardinalne funkcije vedno implicira dva (ali več) »razpletov«: če bi namesto Rachael na Leona streljal nekdo drug, bi bil nadaljnji tok pripovedi popolnoma drugačen. Nasprotno imajo katalizatorji diskurzivno funkcijo: pospešujejo in zaustavljajo njen tok, povzemajo, anticipirajo, včasih celo (namemo) zavajajo. »če iz pripovedi izbrišemo nucleus, spremenimo zgodbo, če izbrišemo katalizator, spremenimo diskurz«, pravi Barthes. Analogno hierarhizacijo lahko definiramo tudi v razredu integrativnih funkcij: indici se vežejo na karakter (v smislu pripovednega aktanta), na atmosfero, »občutek« (tako Deckardovo bruhanje označuje njegov značaj ter atmosfero celotnega prizora), medtem ko integrativne funkcije manjše pomembnosti Barthes imenuje informacije, ki služijo prepoznavanju ter lociranju prostora in časa. Informacije ne spreminjajo niti zgodbe niti diskurza, temveč so podatki s takojšnjim pomenom. Zadnja stopnja analize funkcijskega nivoja je določitev gramatike njihovih odnosov. Barthes ugotavlja, da je narativni material mešanica konsekvenc in konsekvencnosti, torej temporalnosti in logike. Čeprav se zdi, da bi bilo treba upoštevati oba vidika, se strukturalna analiza postavi na jasno stališče:



Rutger Hauer v filmu *Blade Runner*, režija Ridley Scott, 1982

logika je pomembnejša od časovnosti (Barthes v svoj prid interpretira tudi Aristotela, ki je z definicijo razlike med tragedijo in zgodovino favoriziral logični red pred kronološkim). Tudi moderni strukturalisti (Levi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov) poskušajo pokazati, da je »kronološki red absorbiran v atemporalni matrični strukturi«. Enote, ki smo jih identificirali pred tem, se torej podrejajo atemporalnemu logičnemu sistemu, v katerem zaključeno pomensko enoto predstavlja sekvenca. Sekvenca je (po definiciji) »logično zaporedje *nucleov*, ki jih veže relacija solidarnosti« (kar pomeni, da implicirajo drug drugega); sekvenca se odpira takrat, ko enega izmed *nucleov* z njegovim predhodnikom ne veže solidarnost, ter končuje takrat, ko tega odnosa ni z naslednikom. Razumeti moramo, da je sekvenca abstraktna enota. Določeno zgodbo lahko razdelimo na sekvence, ki jih je moč deliti naprej — do mikrosekvence, ki pomeni osnovno zmo pripovedi. Lastnost mikrosekvence je, da jo lahko poimenujemo, da ji lahko damo na-

slov, ki izraža njen pomen (primer mikrosekvence je: Rachael dvigne pištolo — nameri — sproži). Katalizatorji in *nuclei* so zvezani z relacijo enosmerne implicacije: katalizator implicira obstoj kardinalne funkcije (vendar ne obratno!); v primeru odlomka iz *Blade Runnerja* Leon, ki se zruši, implicira dejstvo, da ga je nekdo ustrelil, Deckard pa poskuša vstati, ker je nanj padel ustreljeni Leon. Zadnji kategoriji, informacije in indici, veže sintaksa poljubnosti (kar pomeni, da sintakse ni, saj se informacije in indici pojavljajo neodvisno).

Nivoja akcij in naracije sta v strukturalni analizi pripovedi ta trenutek za nas manj pomembna, saj se zdi, da se pravzaprav oddaljujeta od svojih lastnih strukturalnih izhodišč. Prav deviacije osnovnega modela so namreč tisti element, ki pripovednemu podeljuje njegov lastni karakter, ki producira humor, suspenz, presenečenje. Na nivoju pripovedi je Barthes tako zadel meje lastnega diskurza, s katerim je sicer uspel »obseči« narativni material, zdi pa se, da se je bistvo zopet izmuznilo. Dudley Andrew je sistematično pokazal meje strukturalistične misli, ki jo njena znanstvenost hkrati odlikuje in omejuje; znanstveni diskurz je s strukturalisti postal veja literature. Morda najresnejši očitke Barthesovemu strukturalizmu pa je skrit v odsotnosti vsakršne narativne instance, ki jo zaenkrat imenujmo »narrator«; pri Barthesu je narrator sistem sam. To dejstvo se nam zdi še posebej pomembno ravno zato, ker Barthes svojo pripovedno strukturo kar pogosto aplicira na film (to smo sicer storili tudi mi, ko smo teorijo ilustrirali z *Blade Runnerjem*; Barthes velikokrat uporablja primer Jamesa Bonda), kar prav gotovo ni narobe, saj narativni sistem velja tudi za filmske pripovedi. Vendar pa nam strukturalistični model prav ničesar ne pove o specifični filmske naracije ali posebnem načinu njene organizacije.

JANEZ RAKUSCEK

PARIZ—TEXAS

Michel Chion,
La musique au cinéma,
Fayard (zbirka *Les chemins
de la musique*),
Pariz, maj 1995,
475 strani, 150 FF



Michel Chion je s knjigo *Glasba v kinu* sklenil petnajstletni krog proučevanja »filma kot zvočne umetnosti«. Spomnimo se, saj se imamo česa spominjati: leta 1982 je Chion z *Glasom v filmu* (*La voix au cinéma*) dobesedno odprl novo področje filmske publicistike, dotlej le bežno obdelano pri Bonitzerju in Burchu. S fascinantno zmesjo erudicije, posluha, teoretske prodornosti in čiste naslade v jeziku nam je vsem skupaj skozi zvočna okna razprl povsem nove razsežnosti filmov, kot so **Dvo-riščno okno**, **Testament dr. Mabuseja**, **Psiho**, **Oskrbnik Sansho**. Dolgujemo mu oglašala in akuzmatične glasove, glasovne pop-

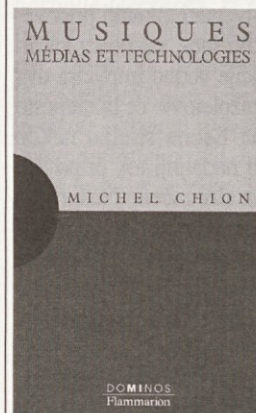
kovine in kričišča — in z vsakim od teh konceptov še trenutek veselja, da zdaj morda znamo poimenovati nekaj, kar smo dotlej le bežno slutili ali pa se nam celo sploh sanjalo ni. *Glasu v filmu* sta sledila *Zvok v filmu* (*Le son au cinéma*, 1985) in *Govor v filmu*, ki se je postavil še z naslovom *Preluknjano platno* (*La toile trouée. La parole au cinéma*, 1988). Koncepti so se vztrajno prepletali in množili, Chionov besednjak pa je prodiral tako v najzahtevnejše filozofske refleksije o filmu (cf. drugi zvezek Deleuzovega *Filma*, *Podoba-čas*) kot v aktualni filmski žurnalizem. Ne spominjam se, da bi še v kateri drugi teoretski knjigi našel toliko svežih, dobesedno včerajšnjih zgle-
dov iz kinematografskih dvoran, kot prav na straneh Chionovih del. Poleg konceptualne inovativnosti je prav to vztrajno zavzemanje za dostojanstveno obravnavo novega, ki ga akademska filmska publicistika praviloma zaničuje kot pregrešno komercialnega, pogrošnega in površnega, druga značilnost Chionovega opusa. Kvintesenčna knjiga te dvojne bitke je gotovo *Audio-vizija* (*L'Audio-vision*, 1990), svojevrstna »deklaracija o gledalčevih pravicah« — pravicah do užitka, do solz, do identifikacije... Chion je osnovne poteze svojega neologizma »audiovizija« morda najbolj neposredno povzel v kratkem eseju o Scottovem *Blade Runnerju*, napisanem posebej za slovenski zbornik *Solze in dež*.

Glasba v kinu po eni strani povzema strogo konceptualno pot, ki je

vodila od glasu prek zvoka do govora, po drugi strani pa ohranja ta skrajno osebni, skorajda presunljivo intimni gledalčev odnos do filma: nekaj sem opazil, ganiło me je, povem vam... Zato noben trenutek ni ničev, nobena nota vržena proč. Naslednji odlomek bi bil kaj lahko motto Chionovega opusa: »V svetu filma, če naj bo ta dober, ni nepomembne ali nepotrebne glasbe: vse ima svoj smisel, vse zveni. Tako kot lahko steklena krogla na začetku **Državljana Kanea** vsebuje vse otroštvo in svet, tako so lahko v kinu tri note glasbene skrinjice tako velik svet kot cela Tetralogija.«

Chion se v *Glasbi v kinu* odloča za večslojno branje filmske glasbe. Najprej se skozi preplete dveh gibanj, glasbenih in podobarskih, sprehodi z očmi in ušesi pozornega zgodovinarja, ki opazuje vzajemne vplive tehnologije in estetike (*Sanje in stvarnosti*, 1895—1935; *Od klasicizmov do modernizma*, 1935—1975; *Vrnitve v prihodnost*, 1975—1995). Nato se na isto pot odpravi kot teoretik audio-vizije in razšira »tri oblike glasbe v filmu«: Glasba kot element in sredstvo, Glasba kot svet, Glasba kot snov, metafora in model. Končno pa si da duška še z osebnim izborom relevantnih avtorjev. Prav v slednjem razdelku (*Enkratna množina*) najdemo celo kopico drobnih biserov, ki bi kaj lahko bili nastavki za nove, monografske študije posameznih avtorjev: Lynch, Tarkovski, Wenders... *Glasba v kinu* je nedvomno knjiga, ki jo bo treba hitro prevesti in dolgo brati.

Michel Chion,
Musiques, médias, technologies,
Flammarion (zbirka *Dominos*),
Pariz, september 1994,
127 strani



Kar nekako mimogrede, vštric z velikimi projekti, ki zasedajo po cele dekade, pa se Michel Chion loteva še področij, na katerih se kot v pregibnem presečišču stikajo njegove vokacije muzikologa, esejista, glasbenika in filmarja. Tako nas je lani presenetil s serijo skoraj dnevnih observacij s poetičnim naslovom *Poslušajoči sprehajalec*, s katero je v najboljši maniri »akuloških« raziskav Pierra Schaefferja prisluhnil različnim sodobnim fenomenom, npr. komunikaciji s telefonskimi odzivniki, atmosferskim »zvočnim pejzažem« itd. Nehote se spomnimo na Wendersa in na njegovo asketsko snemanje **Stanja stvari** kot svojevrstno terapijo ob soočenju z vseobsežnostjo projekta **Hammet**, pa na **Zgodbo o Lizboni**, v kateri se znajde, ko pride **Do konca sveta...** Videti je, kot bi tudi Chion ob velikih, skorajda en-

ciklopedičnih projektih, moral tu in tam poseči po diktafonu in notesu, da bi ne šle v nič drobne, a pogosto nepozabne opazke. Natanko tako je tudi z drobno knjižico *Glasbe, mediji in tehnologije*, ki je — v skladu s siceršno uredniško politiko Flammarionove zbirke *Domino* — prijazno sestavljena iz dveh delov: *Razprave za razumevanje* in *Eseja za razmislek*. Chion pričenja z apodiktčno trditvijo, da ni bila nobena od tradicionalnih umetnosti tako neposredno in usodno zaznamovana z novimi mediji in tehnikami snemanja, prenosa, reprodukcije in sinteze, kot prav glasba. Je mar to tisto, kar glasbi jemlje njen značaj, jo dehumanizira in »mašinizira«? Obrat, ki sledi, je nepričakovan in eleganten, a na njem sloni vsa knjiga: *glasba ravno je avtomatizem, repeticijska in regularnost — je mar tedaj čudno, da je že zelo zgodaj z mašinami stopala v strastna razmerja?* Ko glasba sreča mašino, sreča samo sebe — tako kot človek prav ob srečanju z najbolj robotiziranim živim mrtvecem spozna svoja najgloblje skrivnosti. Ali povedano z Deleuzom: prav zato je film kot avtomatizem tako zapeljiv za duhovnega avtomata, kakršen je moderni gledalec. Skozi tovrstno perspektivo se seveda v Chionovi knjižici skupaj znajdejo Wagner in *house*, *scratching* in Schonberg, *dolby* in Edison. In kdo bi ne vzel v roke knjižice, ki se konča takole: »V obsežnem in brezbriznem naročju materinskega robota je zaspal otrok. V še nedolžno meso nje-

govih možganskih krivulj se mimo njegove vednosti, kot v brazde voščene plošče, odtiskuje glasba, ki je padla od zgoraj, kjer morda ni nikogar.«

Jean-Louis Leutrat,
Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma,
Cahiers du cinéma (zbirka *Essais*), Pariz, marec 1995,
204 strani, 128 FF



Tam zgoraj, kjer ni nikogar... Tam vmes... Zdi se, kot bi Chionov citat odzvanjal v nekem medprostoru, ki ga naseljujejo eterična, spektralna filmska bitja, pol ljudje — pol stroji, ne živi ne mrtvi. In prav v ta prostor, med takšne like, se vmešča najnovejša knjiga Jean-Louis Leutrata, *Življenje fantomov. Fantastično na filmu*.

»To delo bo skušalo pokazati, da se prav vmes med filmom, pojavom in izginotjem, melanholijo, svojevrstno 'svetlobno nestvarnostjo', solza-

mi, rojeva neka forma 'fantastičnega'«. Zato pri Leutratu ne gre za fantastiko kot žanr, temveč prej za fantastično kot tisto razsežnost filmskega dispozitiva, ki proizvaja učinke na vseh koncih in na vse mogoče načine. Zato v knjigi srečamo tako Resnaisov film *Lani v Marienbadu* kot klasike Jacquesa Tourneurja, tako Bunuela kot Maria Bavo. »Fantastično« je potemtakem *transverzalna* kategorija, ki preči različne žanre in obdobja, ima pa vendarle vselej opraviti z enim ključnim fenomenom: namreč s časom, kolikor je »vmes« vedno ravno tisti trenutek med prej in potem. Leutrat, veliki poznavalec leposlovja in filozofije, je tu hkrati sodobnik — najraje bi rekli kar sočasnik? — Octavia Paza in Gillesa Deleuza. Paz piše o tem, kako vmes »ni ne zdaj ne tukaj. Vmes nima ne telesa ne substance. Njegovo kraljestvo je fantomska vas antinomij in paradoksov. Vmes traja toliko kot blisk.« Deleuze pa je vedno rad trdil, da je »neposredna podoba-čas vedno strašila film, le da je moral nastopiti moderni film, da je lahko dal temu fantomu te lo«.

Francoščina dopušča izjemno besedno igro med razpršenim, spektralnim časom (*le temps spectral*) in duhovi (*spectres*), ki prihajajo iz tega časa: ne morda iz preteklosti, temveč iz sedanjosti, iz katere so izgnani, da bi nam pričali o še neizpeti, a napeti prihodnosti. *Fantomi so emanacija časa*, pravi Leutrat že v uvodu svoje knjige, v kateri se nato suvereno sprehodi skozi celo serijo motivov, ki jih pri nas še najlaže povzamemo s freudovskim konceptom *Das Unheimliche*: zibelke onstrana, kripte in fantomi, sublimno in odvrtno, strah, kri, zrcala, roke, refreni, pogledi... Če bo vse po sreči, se bomo z avtorjevo interpretacijo teh fenomenov kmalu srečali »v živo« — na Jesenski filmski šoli na temo »*Das Unheimliche*«. Tedaj bo zagotovo tudi priložnost za podrobnejšo predstavitev *Življenja fantomov*.

Jean-Louis Leutrat,
Le western. Quand la légende devient la réalité,
Gallimard (zbirka *Découvertes*),
Pariz, september 1995,
160 strani



In čisto za konec tokratnega brskanja po prispelih knjigah iz francoske prestolnice še Leutratova slikanica *Western*. Ko *legenda postane realnost*. Tudi tokrat najprej kratek skok v avtorjevo bibliografijo. Strokovnjak za Juliena Gracq se odpravi na Divji zahod in v najboljši maniri *belles lettres* inavgurira nekaj, čemur bi skorajda lahko rekli romansirana filmska zgodovina. Dejansko se Leutratovi spisi o žanru westerna berejo kot saga o rojstvu, mladih letih romantičnih pustolovščin, zrelih odločitvah, sivih laseh in prezgodaj umrlih. Tako je v knjigi *Zlomljena naveza* (*L'Alliance brisée*) Leutrat podrobno raziskal pogoje osamosvojitve žanra, v monografiji *Ujetnica puščave* (*La Prisonnière du désert. Une tapisserie Navajo, 1990*) analiziral eno največjih mojstrov, Fordov film *Iskalca* (*The Searchers, 1956*), mimogrede pa v seriji esejev postuliral še Monument Valley kot svojevrstno živo pričo specifične geografije in retorike westerna. V pričujoči knjižici Leutrat povzame vse svoje dosedanje izsledke — in jih ponudi kot bogato ilustriran album. Iz kontrapunkta med bleščečim barvitim videzom in strogostjo besede, ki si ne obotavlja seči po citatih tako raznorodnih avtorjev, kot so Borges, Chris Marker, Jean-Luc Godard in Julien Gracq, se spleta poučna knjižica, ki domnevno dolgočasno teorijo povzdiguje v legendo, legendarnost žanra pa predstavlja s trezno realnostjo historika. Gallimard je Leutratovo knjižico izdal v popularni zbirki *Odkritja* — in s številko 258 se je znašla vmes med Zolajem (257) in rimsko civilizacijo (259). Naključje?

STOJAN PELKO

Oditi v svet, se reče, ko se vsedeš na vlak — s seboj imaš potni list in težko potovalko, pred seboj pa dolgo pot — in ne misliš izstopiti, dokler ne ostanejo za teboj meje tvoje domovine in meje materinega jezika.

Oditi v drug svet.

Danes ta občutek baje ni več tako izrazit. Poti niso več dolge in meje se komaj še poznajo. Zdaj se temu reče samo — oditi. Ni ga, odšel je in se vrne.

Zagotovo.

Če pa imaš rad film in živiš v Sloveniji, četudi v Ljubljani, ob odhodu na filmski festival, še posebej v kakšen Pesaro, zanesljivo veš, da odhajaš v drug svet, ki bo skušal preizkusiti nekatere gotovosti. Na drug planet, sem si govoril po poletni festivalski turneji Pesaro—Bologna—Locarno. Tako drugačen je lahko kino — in v tem osupu letos še zdaleč nisem bil sam — kot da filmi komercialne distribucije (tudi tako imenovani umetniški in neodvisni) in festivalski enodnevniki ne bi rasli iz iste korenine, ki je prinesla že za sto let novega sveta, v spominu na spocetek poimenovanega planet Lumière.

Pesaro in Locarno sta s pretežnim delom starih in mladih novih filmov, vsak zase in v dobršni meri tudi naključno, radikalno zastavila vprašanje razloke fikcijskega in dokumentarnega filma. Čeprav je treba obvestiti, da je direktor in selektor pesarske mostre Adriano Aprà svoj uvodnik v ciklus Novi film naslovil skrajno pomenljivo »*Pesaro trenta/uno: documentario/finizione*«, njegov lokarnski kolega Marco Müller pa je vsak dan sproti (in ob vsakem Kiarostamiju posebej) odkrival številčno premoč dokumentarne in psevdodokumentarne filmske pripovedi, ki je učinkovala in tekmovala kot fikcija. Zgodovina filma ima zase zapisano zgodbo, v kateri sta brata Lumière začela dokumentirati Georges Méliès pa fantazirati. Zgodbo, ki naj bi v osnovnih obrisih že nosila (na)mišljeno razliko med dispozitivom dokumentarnega in igranega filma. Danes se ob debatah, da je treba prekiniti s podobnimi arbitrarnimi razlikovanji in razmejitvami, samo od sebe oblikuje spoznanje, da tega razlikovanja na samem začetku sploh ni bilo. Zanj ni bilo ne temeljev, ne potrebe. No ja, takrat tudi ni bilo potrebne kritiške ali teoretske percepcije, ker razen mehanike in izbranega občinstva ni bilo ničesar. Kakorkoli, zdaj, po stotih letih, se zdi

FIKCIJA IGRA DOKUMENTARKO

Beleške s poletne festivalske turneje, 1. del

tudi Godardu potrebno razložiti, da sta se namišljena, naknadno domišljena dispozitiva dokumentarnega in igranega filma zlila že v delih omenjenih pionirjev: »Bolj pravilno bi bilo reči, da Méliès zanima navadno v nenavadnem, brata Lumière pa nenavadno v navadnem«.

Želja fikcije je namreč že od vsega začetka doseči učinek dokumentarnega, doseči neposrednost, avtentičnost, kredibilnost, gotovost dokumenta. Učinkovati dokumentarno, učinkovati resnično, biti resnična izmišljaja. In dokumentarni film že od vsega začetka vidi svojo moč edinole v manipulaciji, v izmišljanju resničnosti. Razlika, zgolj formalna, je bila morda le v tem, da je morala fikcija filmske mehanizme skrivati, dokumentarni film pa razkrivati. Prav razlikovanje med dispozitivoma igranega in dokumentarnega filma je filmskim ustvarjalcem omogočilo, da utrejo »tretjo pot«. Pot tistega filma, ki se poskuša približati resničnosti s preigravanjem obeh dispozitivov. Pesaro, Bologna in Locarno so letos dobesedno stresali tovrstna podjetja in kljub dolgi tradiciji tihega proizvodjanja le-teh, še nikoli niso tako močno udarili v oči kot prav letos. V Pesaru zlasti Belgijci, v Locarnu pa Iranci, do konca ultimativno Abbas Kiarostami.

Ob tem se vprašanja, ali je danes dokumentarec v klasičnem smislu sploh

še mogoč in kako dokončna je utrujenost in neučinkovitost fikcije, zastavljata resneje kot kdajkoli. Razvoj »lika« dokumentarnega filma je od začetne nedolžnosti, ko človek še ni vedel, kaj pomeni tista mašina neperjena vanj in zlagoma vse širšega zavedanja filmske kamere prek vse večje samozvesti privedel do popolne manipulacije snemanega, ki se je iz objekta snemanja »razvil« (tudi pod vplivom drugih množičnih medijev, zlasti kabselske televizije) v igralca in vse pogostejše tudi pravega režiserja svoje podobe. Vsak postaja režiser svoje podobe in vsak je na tihem ves čas pripravljen na to, da bo prej ali slej prišlo njegovih pet minut. Podoba je vse, je bit sama. Brez nje te preprosto ni.

Avtorjevo prisego etiki prepričljivosti — naj se gledalec zaveda manipulacije, a naj je ne opazi — najeda imperativ prepričati za vsako ceno. Ob vse bolj izkušenem gledalcu manipulacija v pripovedi (s pripovedjo) enostavno ne učinkuje več dovolj močno. Zato skuša zdaj fikcija manipulirati s formo dokumentarca, s fingiranjem dispozitiva dokumentarnega filma — da bi se zares vtisnila kot resničnost.

VLADO SKAFAR

BELGIJA

Belgijska je ena redkih majhnih evropskih kinematografij, s katero smo se lahko pri nas v devetdesetih kolikor toliko seznanili. Najprej je prišla *Belgijska klapa*, ki nam je ponudila kratek retrospektivni pogled na njihovo sodobno produkcijo; njihovi filmi so v zadnjih letih redno gostovali na Film Art Festu in Video Dance Festivalu, **Zgodilo se je čisto blizu vas** (*C'est arrivé pres de chez vous*, 1992) garažnega tria Belvaux, Bonzel, Poelvoorde in **Farinelli** (1994) Gérarda Corbiauja pa sta se uspela uvrstiti celo v skrajno selektivno slovensko filmsko distribucijo, pri čemer je prvi v Ljubljani že dosegel status kultnega filma. Letos nas čaka vpogled v njihovo spolno življenje.

Toda Belgija je kljub temu nekje drugje. Letos je bila recimo v Pesaru. Brutalne podobe, pežantna gola navzočnost teles in predmetov ter ironični komentar lepe, popolne fotografije so sicer bile navzoče tudi v zgoraj omenjenih filmih in so vsaj v grobih orisih kazale na neke tipike belgijskega filma, zlasti na njegovo fizičnost in obsesivno morbidnost, toda v večini primerov

precej naivno, površno, celo objestno in senzacionalistično (kar velja zlasti za *Zgodilo se je čisto blizu vas*).

Po ogledu pezarske belgijske klape, ki je — ob kratkih skokih v temelje njihove filmske zgodovine (do obeh pionirjev: poetičnega Henrija Storcka in avantgardnega Charlesa de Keukeleireja) — ponujala zlasti dela zadnjih generacij, se je razgnila podobna slika, le da so tu podobe precej bolj domišljene, reflektirane, odgovorne in kredibilne.

Poleg prepojenosti z drugimi umetnostmi, ki izhaja iz tradicije belgijskega filma o umetnosti, umetnicah in umetnikih, je najbolj izstopala njihova obsedenost s fiziko giba, z gibom kot objektom objektivna, gibom na sebi, naj gre za ples (Eric Pauwels, Chantal Ackerman), hojo, delo, družinsko gostijo ali ritual (Edmond Bernhard, Luc de Heusch). Obsedenost s samo fizično prisotnostjo stvari, s fiziko ljudi in predmetov. Pri tem jih povečini zanima samo kaj (in ne kako ali zakaj) — kot v (*La leçon des choses ou Magritte*, 1960) Luca de Heuscha in v kolažu svojih filmskih dokumentov (*La fidélité des images*, 1940–48) uči



sam René Magritte — zato dolgo in z razdalje vztrajajo pri njih, z dolgimi statičnimi ali neopazno gibljivimi kadri in z redkimi bližnjimi plani ali celo brez njih. Prav Lucu de Heuschu uspe s sublimnim poetičnim dekupažem družinskega kosila v kratkometražniku *Gestes du repas* (1958) na najlepši način uprizoriti Magrittove poglede.

Še močnejša se zdi njihova obsedenost s smrtjo. S fiziko smrti. Najbolj radikalno se je to poznalo v filmih Thierryja Zénoja in Fransa Buyensa. Pri tem se oba intenzivno poigravata z dispozitivom dokumentarnega filma, zlasti Buyens.

V filmu *Minder dood dan de Anderen* (1992) se poigrava s formami dokumentarca, *direct cinema in cinéma vérité*, četudi pripoveduje zgodbo za nazaj, iz spomina, spomina na zadnja leta življenja z materjo in očetom — ko naj bi nastajali ti intimni družinski dokumenti — ob tem, ko se njuni prijatelji in svojci ob krsti še zadnjič poslavljajo od nje. Gre za prvoosebno, neposredno simulacijo dokumentarne pripovedi, sestavljeno iz serije »intervjujev« s svojima staršema v linearnem zaporedju njenega staranja. Sam je ves čas prisoten za kamero, a se ne odzove niti kadar ga roteče nagovarjata. Ta nepopustljivost učinkuje še posebej grozljivo v zadnjem prizoru, ko mu pred objektivom, pred bmečo kamero umira in umre mati. Z vso gotovostjo, kajti osební zdravnik ji nekaj minut prej, na njeno prošnjo, vbrizga strup (v odjavni špici je zdravnik naveden le z začetnicama). V zadnjih trenutkih njenega življenja glede načela nevmešavanja avtorja v svojo zgodbo vendarle nekoliko popusti — ne nakloni ji sicer besed, za kar ga večkrat roteče prosi, ji pa poda roko. Ne glede na prisotno zavest o fiktivnosti pripovedi, doseže simulacija dispozitiva dokumentarca nadvse grozljive emocionalne učinke — deluje resnično.

Njegov drugi film *Un jour les témoins disparaîtront* (1979) je bolj klasičen dokumentarec, čeprav tudi tu ne gre brez manipulacije. S kamero spremlja »izlet« preživelih internirancev v njihovih svojcev (ter svojcev tam umrlih) v Auschwitzu. Gre za prvo srečanje belgijskih internirancev z zloglasnim krajem in že samo to je dovolj za vrsto nenadzorovanih emocionalnih izbruhov, ki jih Buyens vešče izziva in brezobzimo voyeristično beleži.

Drugi guru fizike smrti, Thierry Zéno, je najprej udaril z *Des morts* (1979) in dodobra premešal želodce tisti polovici občinstva, ki je s pogledom uspela zdržati do konca. Gre za dokumentarni pregled ritualov shranjevanja mrtvih v različnih civilizacijah, pri čemer skozi brutalne, skrajno fizične in naturalistične podobe ubijanja,



smrti in vivisekcije kaže na podobnosti barbarskih in civiliziranih narodov.

Na popolnoma drugačen način je želodce in srca obračal njegov *Vase de nocces* (1974). Poetični psevdodokumentarec spremlja življenje samotnega mladeniča na zapuščeni kmetiji. Kmetija in domače živali, za katere skrbi, predstavljajo ves njegov svet. Zéno nam tankočutno prikazuje duševni in telesni razkroj človeka v zaprtem svetu. Romantika samote se začne kmalu izrojevati v sodomijo in naprej do popolne dekadence, norosti in samouničenja. Kamera tiho in vztrajno beleži tudi najbolj gnusne prizore pervertirane spolnosti, ubijanja, vivisekcije in hranjenja z lastnimi iztrebki. Toda prav taka, vztrajna, tiha in čista, nas čustveno zveže z mladeničem, njegovo silno energijo, čustvenostjo in norostjo.

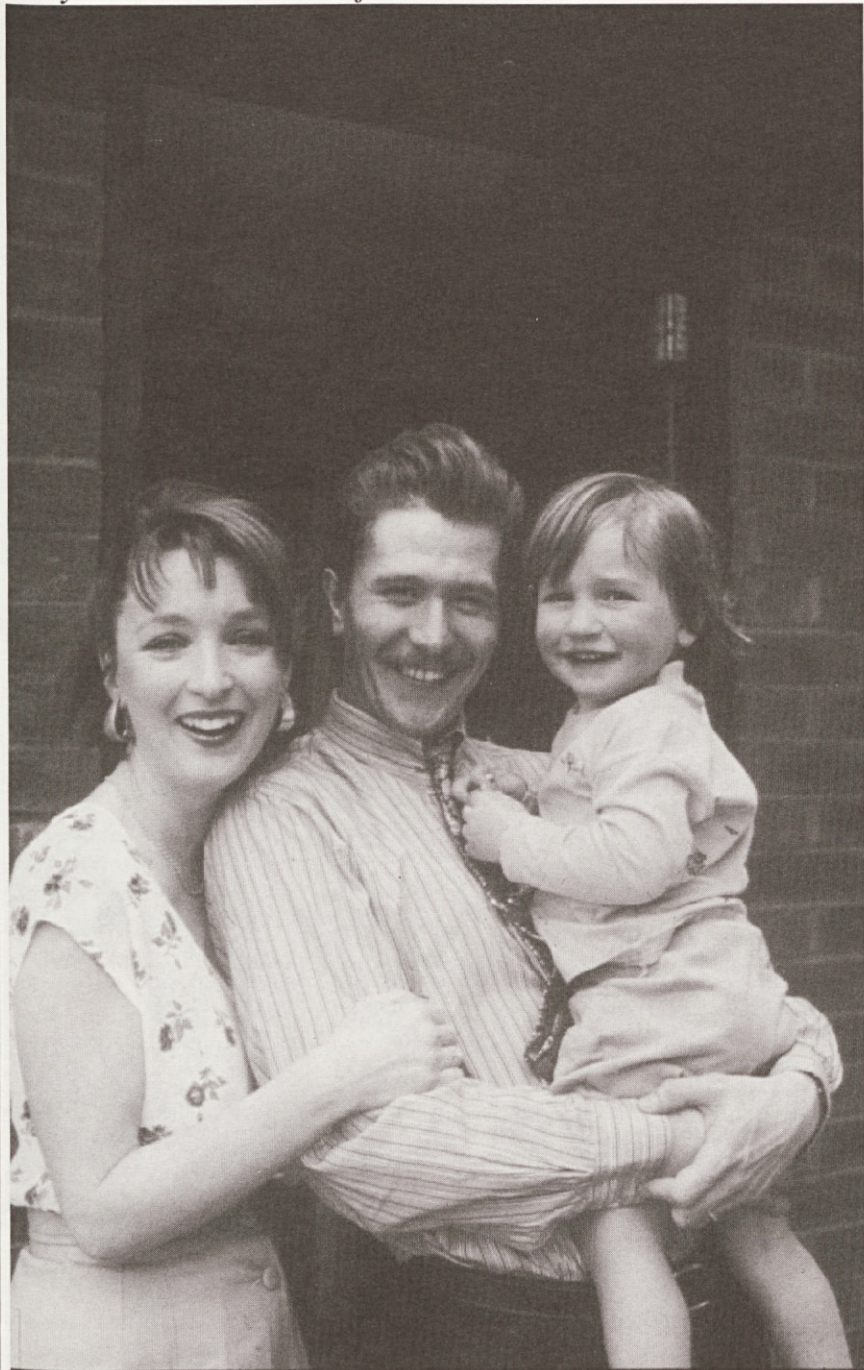
Mimo peizantnih smrti in brutalnih teles se je s skoraj romantičnim premazom odvrtila tragična zgodba dvanajst, trinajstletnega dekleta, ki mora prestati krst prvega delovnega dne — oddati nedolžnost novemu gospodarju. Še preden uspe mati hčer pripraviti na daritev, si jo s silo vzame gospodarjev sin. Zdaj ni več strahu, ostala je brez vsega. S svojim svetom, ki se že nadaljuje nekje drugje, stopi čez prag gospodarjeve kočice in stopa naprej v valove in morje. Z gotovostjo, da je izbrana. Film je *Klinkaart*, leto 1956, režiser pa Paul Meyer. Brez besed.

BORIS LEHMANN

Zvezda letošnjega Pesara bi moral biti (ob Marcu Ferreriju, ki so mu v italijanski polovici mostre namenili celotno retrospektivo) belgijski režiser Boris Lehmann, saj

so zavrteli kar obsežen pregled njegove ustvarjalnosti. Tudi sam je bil prisoten, toda celo pri predstavljanju svojih filmov komaj opazen — tako neviden, kot v svojih avtobiografskih dokumentarnih filmih. Nekoliko nadležen in hkrati očarljiv je bil s svojo skromnostjo in zadržanostjo, tako da si — jah, ne morem se premagati — pri najboljši volji nisem znal predstavljati, kako mu je uspelo spraviti skupaj kak film, pa čeprav njegovi dnevniški filmski zapisi govorijo praktično samo o tem.

Boris Lehmann, belgijski žid, rojen v Švici; oblikovalec, glasbenik, fotograf, filmski kritik in animator kulturnega življenja v klubu »Antonin Artaud« se je odločil, da bo z nenehnim filmskim dokumentiranjem svoje intime počasi sestavljal svoje življenjsko delo, ki bo hkrati njegovo življenje. Njegov opus dnevniških zapisov, ki ga sem in tja »zmoti« kakšen poetičen eksperiment ali celo fantastična zgodba, pripoveduje zgodbo samotnega in osamljenega človeka, ki igra pred kamero svoje življenje, se zaljublja in ljubi, izgublja prijatelje (tudi zaradi vnosa kamere v njihove intime) in službe, umiva si noge in kuha, gleda televizijo in komentira, hodi po mestih, vozi se z vlaki, se veliko pogovarja in veliko razmišlja o svojem položaju v okoljih, o okoljih in o svojem izvoru. In v glavnem ostaja nerazumljen. Sliši se dolgočasno in večini je tudi bilo (sem zanesljivo edini, ki sem videl vse, kar je svojega življenja razstavil v Pesaru), toda ne spomnim se, da bi mi čas ob filmu kdaj tako hitro stekel, kot prav ob spremljanju njegovega šesturnega filmskega dnevnika *Babel /Lettre a mes amis restés en Belgique* (1991) in tudi ne, da bi se kdaj z večjim obžalovanjem ločil



od kakšnega filmskega sveta, kot prav od tega, nadležnega in očarljivega.

ALAN CLARKE

Tudi retrospektiva angleškega režiserja Alana Clarka, ki je svoje delo posvetil skoraj izključno režiji televizijskih filmov za BBC, se je ujela v aktualno debato o prisotnosti in vlogi dokumentarnega v igranem filmu. Po njegovih besedah so njegovim igranim filmom večkrat očitali, da so preveč podobni dokumentarnim filmom, kar ni nič nenavadnega, saj izhaja iz BBC-jevske šole angažiranih televizijskih filmov in od nje bistveno ne odstopa. Izhodišča BBC-jevskega televizijskega igranega filma so vidna v programskih sintagmah

»učiti in obveščati«, »televizija je prostor, kjer je stvari mogoče izreči«, »pokazati ljudem, kaj se (v resnici) dogaja«, »dati glas tistim, ki se jih ne sliši«...

Pa vendar je ime Alana Clarka v tem opusu nekaj posebnega, izjemnega. Ne samo zaradi velikega števila filmov tovrstne produkcije, kar mu že samo po sebi daje posebno mesto, pač pa predvsem zato, ker je v dobrih dvajsetih letih znal vzeti pod drobnogled vse bistvene, akutne in v tistem času aktualne teme angleške stvarnosti. Skozi (televizijsko) fikcijo mu je uspelo dokumentirati ključne, zlasti socialne, prek njih pa tudi politične probleme »tatcheriane«. Tako se v retrospektivi, v paketu, kot nam je bil tu predstavljen, Clarkov opus



bere kot kritična družbenopolitična kronika Velike Britanije.

Osrednja tema njegovega opusa je nasilje, tako v družbi kot v intimah. Ne le fizično nasilje, ki je v zadnjih letih morda najbolj izrazito (od razgrajanj nogometnih navijačev in neonacističnih izgedov do političnega terorizma), marveč tudi psihično nasilje, ki so mu — pod vplivom pervertirane religije, trdovratne tradicije in pritiskov podivjane liberalne ekonomije — najbolj izpostavljeni prav najstniki, kar je tematiziral zlasti v svojih zgodnjih delih. Njegovi portreti nasilja so precej brutalni, režija je omejena na glavno dogajanje in s pogosto uporabo stadicama zelo neposredna (zanj so značilni dolgi sprehodi s kamero, tudi vzvratno, ko spremlja sprehode in samogovore svojih protagonistov), kar še poveča vtis dokumentarnosti.

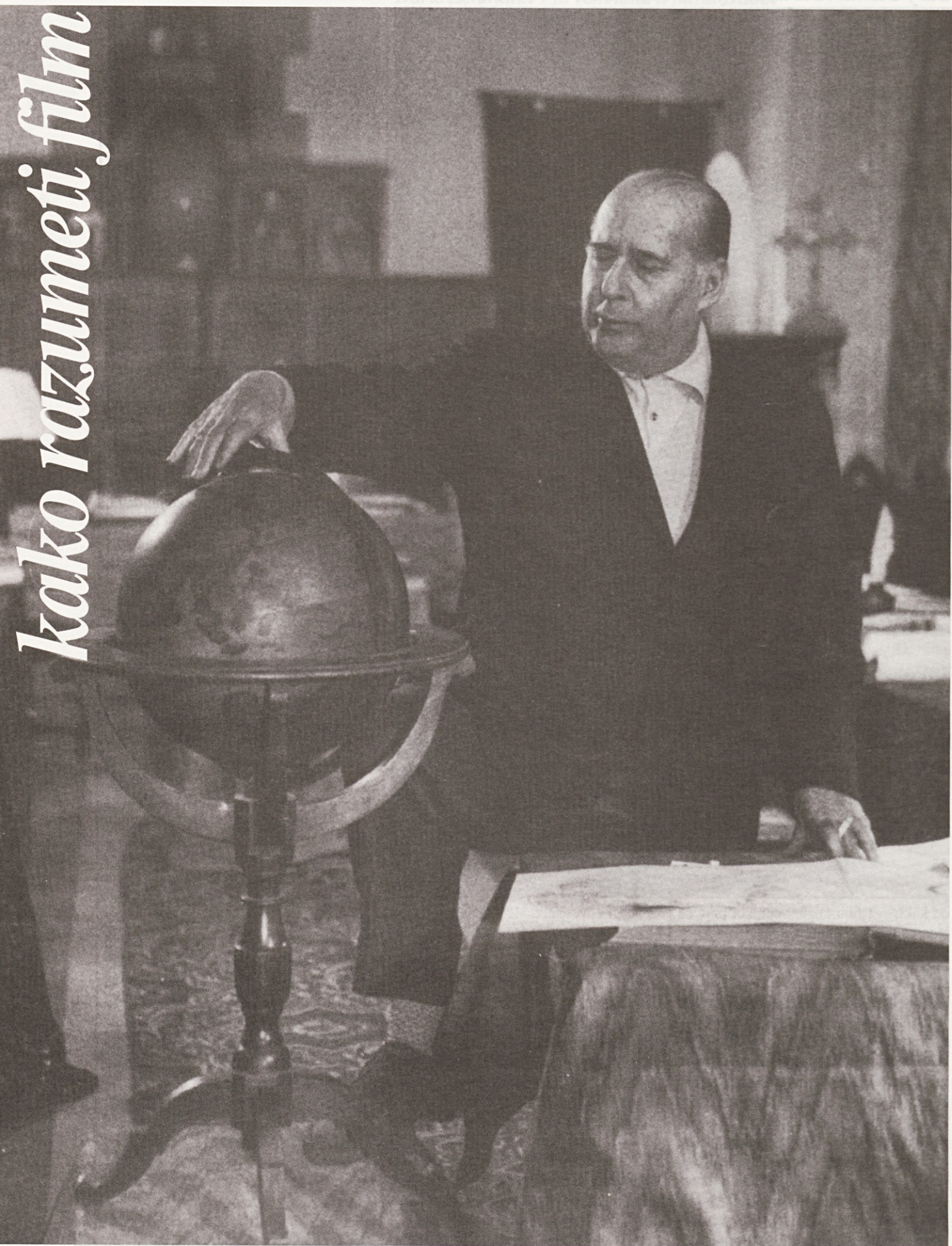
Filmska zgodovina si bo najbrž še najdlje zapomnila, da je filmu in zlasti Hollywoodu priskrbel dve zvezdi. Če za Garyja Oldmana to morda ne velja povsem — leta 1988, ko je s Clarkom posnel *The Firm* je bil v britanskem filmu že kar uveljavljen — pa za Tima Rotha velja, da ga je dobesedno odkril, ko ga je leta 1983 izbral za glavno vlogo jeznega mladeniča v filmu *Made in Britain*.

Alana Clarka je z besedo in sliko predstavila njegova učenka in asistentka Corin Campbell Hill. V televizijskem dokumentarcu *Director: Alan Clarke* (1991), leto po njegovi smrti, ga — kot se spodobi — v nesmrtnost kujejo Stephen Frears, David Leland, Gary Oldman in vrsta drugih. Sebe je predstavila s filmom *Prestopnik* (*Criminal*, 1994), ki smo ga pred dnevi, v okviru festivala *Mesto žensk* — lahko videli tudi pri nas.

VLADO SKAFAR

kako razumeti film

Gary Oldman i chrisopher yates: The English Patient
Klinkov Boris Lehmann v prvoj roli



ZGODBA

Gestapo zasleduje voditelja partizanov, inženirja in komunista Manfredija, ki se skriva v stanovanju Pine, neveste svojega prijatelja. Nemci pregledujejo osumljeno hišo in ustrelijo Pino, Manfredi pa se zateče k svoji prijateljici Marini, ki nastopa v nočnem klubu. Marina je narkomanka, kar izrabi njena ljubica Ingrid, agentka gestapa. Obljubi ji dozo morfija, če ji pomaga najti Manfredija. Marina Manfredija res izda; aretirajo ga skupaj z duhovnikom don Pietrom, ki pomaga partizanskemu gibanju. Manfredija zaslišujejo in med mučenjem umre, dona Pietra ustrelijo v jutranjem svitu.

ZIVLJENJE IN DELO ROBERTA ROSSELLINIIJA

Roberto Rossellini se je rodil leta 1906 v Rimu in je tam tudi umrl leta 1977. Njegov oče je bil ugleden arhitekt in stavbenik. Rossellini se je v mladosti ukvarjal z mehaničnimi stroji in igračami, kasneje jih je izpopolnjeval z vrsto malih novotarij, in tako izdelal svojo skromno filmsko opremo. Že kot mladenič je vztrajno obiskoval filmske predstave, posebno še predstave dveh kinematografov, ki ju je postavil njegov oče. Najbolj je bil navdušen nad dvema filmoma Kinga Vidorja, ki sta se pojavila v zadnjih letih nemega filma: *Množica* (*The Crowd*, 1928) in *Hallelujah!* (1929). V družinski vili si je uredil mali atelje, v katerem je izdelal vrsto dokumentarnih zapiskov. Tako se je izostril njegov občutek za opazovanje življenja. Rossellini je velikokrat poudarjal načeli, ki sta vodili njegov režijski izbor: omiko in »nedolžnost« pogleda. Teorija dokumentarnega filma, ki sta jo uvajala Alessandro Blasetti in Francesco de Robertis, direktor državnega Filmskega centra mornarice, ga je privlačila. Zato se ji je Rossellini pridružil in zanj posnel tri filme. V njih je predstavil vrsto neprofesionalnih igralcev v dokumentaristično oblikovanih pripovedih.

Film *Rim, odprto mesto* je njegovo prvo samostojno delo. Snemal ga je v dnevih, ko so bili v zasedenem mestu nacisti, velikokrat s skrito kamero in z zaseženim negativom. Film je takoj uveljavil njegovo ime v svetu: hvalili so intenzivnost presenetljivega realizma, majhno produkcijsko ceno (19.000 dolarjev) in igro njegovih protagonistov, Anne Magnani in Alda Fabrizija. Po dolgoletnem mraku filmske produkcije, ki jo je narekovala Mussolinijeva politika, je Rosselinijeva prvo delo oznanjalo prelom s tradicijo bližnje preteklosti in v trenutku poudarilo pomembnost moralne držbe nove filmske smeri — neorealizma!

V naslednjem filmu *Paisa* (1946) Rosselli-

RIM, ODPRTO MESTO ROMA, CITTA', APERTA

režija Roberto Rossellini, 1945

ni eksperimentira s konvencionalnim filmom, ko pripoveduje o postopnem osvobajanju Italije. Kompozicija šestih epizod se razvija od podobe neugledne skupinice vojakov na jugu Italije vse do najintenzivnejše pripovedi v delti reke Po, ki film zaključuje — od zgodbe posameznika, ki je slučajna priča vojnih grozot in v nenadnem stiku z vojno tudi pade, se film gradi do vznemirljive freske zapuščenih italijanskih partizanov, ki se skupaj z ameriški vojniki borijo na severu Italije. V geografski orientaciji se epizode nizajo od juga proti severu: merilo filma se razširja od posameznika do kolektiva ljudi, ki umirajo v zadnjih urah pred dokončno kapitulacijo okupatorja.

Tretji film, ki zaključuje povojno trilogijo, *Nemčija, leto nič* (*Germania, anno zero*, 1947) je bil redkokdaj predvajan zunaj Italije: v njega vplete Rossellini enega svojih najpomembnejših motivov — usodo

mladega dečka povojne Evrope — enega najdrznejših, pa tudi najsubtilnejših zaključkov vseh svojih filmov. Motiv odrasčajočega otroka, ki dojema življenje kot absurdno pustolovščino brez perspektive, sijajno vključuje v repertoar motivov, ki slavo in ime Roberta Rossellinija ponesejo po vsem svetu. V teh letih se Luchino Visconti prepušča razcvetu svojevrstnega esteticizma in dosega sijajne oblikovne dosežke črnobelega, kasneje tudi barvnega filma, ki koketirajo z neorealizmom ali pa so bežen odsev velikih evropskih romanov in napovedujejo okvir njegovih najpomembnejših filmov. De Sica pa se odlikuje v niansah mizerabilizma.

Zanesljiv okus Rossellinija razgalja »resničnost z vsemi njenimi dimenzijami in vedno znova preseneča«! Njegovo delo je doživelo občuten padec ugleda po letu 1950, ko je njegov opus začela obsojati katoliška cerkev, ki je bila užaljena zaradi

»bogoskrunskega« motiva njegovega kratkega filma **Čudež** (*Il miracolo*, 1950) z Anno Magnani in Federicom Fellinijem v glavnih vlogah. Podprlo ga je še javno ogorčenje, izzvano zaradi njegove ljubezni z igralko Ingrid Bergman, ki se je začela med snemanjem filma **Stromboli** (*Stromboli, terra di dio*, 1949) in rezultirala v njuni poroki in rojstvu otrok, ki so zavezovali njuno skupno življenje in sodelovanje pri filmih petdesetih let.

Čudež, Stromboli in Cvetke Franciška Ašiškega (*Francesco, giullare di Dio*, 1950) — vsi filmi teh let so raziskovali pomen duhovnih vrednot življenja. Religija, kateri Rossellini ni priznaval institucionalizirane oblasti, mu je prinesla več sovražnikov, kakor bi jih imel, če bi jo gladko zavračal. Njegovi filmi petdesetih let se ne ukvarjajo s politiko in problemi, ki so pretresali Italijo v tistih letih. Osredotočajo se na čustvene in verske probleme posameznikov. Med njimi najdemo filma **Potova-**

nje po Italiji (*Viaggio in Italia*, 1953) in **Strah** (*Die Angst*, 1954) z Bergmanovo v glavni vlogi. V obeh se soočamo s pretresljivim poizvedovanjem o negotovosti in skušnjavah zakonov srednjega razreda.

Ti filmi, ki so jih izredno visoko cenili francoski kritiki, med njimi še posebej Truffaut in Godard, so bili pomembni predhodniki filmov Antonionija in Rohmerja: imeli so izjemen vpliv na francoski »novi val«.

General della Rovere (1959), z Vittorio De Sico v glavni vlogi, pomeni nov, zmogoviti povratak Rossellinija v italijanski film in slovo od njegovih prvih filmov tudi zato, ker se z njim vrača med dogodke druge svetovne vojne. Prepričljiva zgodba in veristična podoba Italije sta tolikšni, da mora na koncu junak prevzeti identiteto tistega, za katerega se lažno izdaja. Mnoge druge Rossellinijeve filme, ki odkrivajo stičišča interesov in kažejo Italijo v nihanju med individualnim in splošnim v šestdesetih letih, je svet lahko le redko videl. S

tem filmom se je Rossellini vrnil v svet politike in družbenih gibanj, vendar spremenjen — obremenjen z individualnimi razglabljanji o problemih svojega sožitja z Ingrid Bermanovo, ki jih je z vestnostjo dokumentarista posnel v petdesetih letih. Konec desetletja opazimo naraščajoče zanimanje Rossellinija za televizijo, ki jo raziskuje z vrsto filmov, med njimi je posebno pozornost posvetil oddajam o Indiji (1958). Od srede šestdesetih let je v seriji dolgih dokumentarcev svoje zanimanje posvetil vprašanju: »Kaj nas čaka v bližnji bodočnosti?« Dokumentarci raziskujejo pozicije družbenih gibanj in problematiko oblasti. V prvem od njih, ki se imenuje **Železna doba** (*L'eta del ferro*, 1964), in v najslavnejšem **Vzpon Louisa XIV** (*La prise du pouvoir par Louis XIV*, 1966) zasledimo prepričanje, da moramo vsa dokumentirana dejstva znanosti in zgodovine, preden jim lahko verjamemo, gledati skozi oči tedanjega človeka.

V zadnjih letih je Rossellini posnel veliko dokumentarcev, in sicer o **Apostolih** (*Atti degli apostoli*, 1968), **Sokratu** (1970), **Sv. Avguštinu** (1972), **Pascalu** (1972) ter o **Družini Medičejcev** (*L'age des Medicis*, 1973). Njegovi zadnji filmi so bili posvečeni Descartesu (*Cartesius*, 1974), Mesiji (*Il Messia*, 1976) in Centru Georges Pompidou (*Beaubourg*, 1977), s katerim se je ukvarjal tik pred svojo smrtjo.

JACQUES RIVETTE:

Na eni strani se nahaja italijanski film, na drugi strani pa Roberto Rossellini!

CESARE ZAVATTINI: NACELA NEOREALIZMA

Scenarist mnogih neorealističnih filmov leta 1952 našteva v intervjuju za revijo Sight and Sound glavne odlike, ki — v nasprotju z natančno zgrajenimi scenariji Hollywooda — uveljavljajo življenju mnogo bližje filme, kot pa so filmi zadnjih let. V

zadnjih je konstrukt dramaturških zakonov oblikoval kriterije filmskih scenarijev.

»Najpomembnejšo novost in značilnost smeri, ki je uveljavila izraz »neorealizem«, vidim v zavračanju tistih filmskih zgodb, s katerimi zakrivamo nemoč naše domišljije. Raje se zatekamo v izmišljene recepte dramaturgije, namesto da bi upoštevali socialne pogoje življenja, ki nas obdaja.«

Zavattini je mnenja, da porabljajo zgodbe večino časa za nizanje dogodkov, ki za režiserja niso najbolj zanimivi. Dogodki, fakti, občutki in novosti vsakodnevnega življenja bi lažje spodbujali ustvarjalnost. Trdno se oklepa prepričanja, da pripovedne strukture ne upoštevajo razvoja dogodkov resničnosti. Ves izbor je podvržen kompoziciji, v kateri le redko prepoznavamo neomejeno svobodo resničnega življenja. Strašno podčrtava pomembnost dokumentaristične zvestobe prizorišč in nastopajočih ter jo povezuje z moralno odgovornostjo, ki jo prevzema filmski ustvarjalec. Za-

vattini obsoja vsak zavestni umik pred realnostjo, kakršna koli že je.

»V filmih se iz začetne situacije vedno razvijajo vse nadaljnje, obenem pa se vsaka nadaljnja vendarle naslanja na vsako zadnjo. Danes, tudi zaradi nezaupanja do takšne »realnosti«, dogajanja ne bi želeli tako pogosto menjavati. Prizor, v katerem se nahajamo in ga gradimo, ima lahko v sebi toliko odmevov in sprememb, odtenkov vedenja karakterjev, da lahko v vsaki sceni najdemo nianse, ki nas zanimajo!«

Nekatere politične implikacije teh stavkov so zelo pomembne. Neorealizem je predstavljal tudi marksističen protest proti italijanskemu fašizmu, neorealistični avtorji so poudarjali popolno svobodo posameznika, ki se spopada z opresivnimi institucijami. V Rimu, odprtem mestu Rossellini pokaže, kako se nekateri Italijani borijo proti fašizmu, medtem ko drugi pasivno sprejemajo politično nadvlado. Z množico alternativnih, osebnih nazorov, s katerimi se so-



EKIPA FILMA:

Produkcija:

Excelsa Film

Scenarij:

Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini

Po zgodbi Sergia Amidei in Alberta Consiglia

Fotografija:

Ubaldo Arata

Dekoracija:

R. Megna

Montaža:

Eraldo Da Roma

Glasba:

Renzo Rossellini

Dolžina trajanja:

100 minut

Igrajo:

Anna Magnani /Pina/, Aldo Fabrizi /Don Pietro Pellegrini/, Marcello Pagliero /Manfredi/, Maria Michi /Marina/, Harry Feist /major Bergmann/, Francesco Grandjacquet /Francesco/, Giovanna Galletti /Ingrid/, Vito Annichiarico /Marcello/, Carla Revere /Lauretta/, Nando Bruno /Agostino/, Carlo Sindici /poveljnik policije/, Joop van Hulzen /Hartmann/, Acos Tolnay /avstrijski dezerter/, Eduardo Passarelli /policist/, Amalia Pellegrini /gospodinja/.

Snemanje se je začelo 19. januarja 1944 — najprej kot snemanje kratkega filma o Donu Morosiniju. Finančno ga je podprla neka stara gospa, ki je kasneje film posvetila otrokom, članom odporniškega gibanja v Rimu. Kasneje je film financiral sam Rossellini s pomočjo različnih ljudi, tudi z denarjem Giuseppe Amata, in končno s sredstvi produkcije Minerva filma.



očamo znotraj odprte strukture filma, podčrtava Rossellini prost izbor, ki je na voljo vsem. (Sam naslov filma poudarja možnost osebnega izbora, in s tem avtomatično tudi njegov pomen!)

Rossellini poudarja, da ni nič neizogibno in da je vse mogoče spremeniti; človeška usoda je v veliki meri odvisna od vsakega posameznika. V strogo zgrajeni zgodbi bi bila podobna rešitev velikokrat v nasprotju z uveljavljenimi zakoni dramaturgije filma!

FEDERICO FELLINI: O NASTANKU FILMA

Rossellinija sem spoznal po koncu vojne. Prosil me je, če bi lahko prepričal Fabrizija, da bi sprejel vlogo v kratkem filmu o življenju katoliškega duhovnika med nacistično okupacijo Rima. Poiskal sem ga in ustregel je moji prošnji. Nato smo razširili osnovno zgodbo in nastal je celovečerni scenarij, ki sem ga moral sam, s pomočjo Sergia Amidea, pripraviti za snemalno knjigo. Tako je nastajal film **Rim, odprto mesto**.

ROBERTO ROSSELLINI — 1946

Idejo za moj prvi celovečerni film sem dobil med raziskavo dogodkov okrog osnovnega motiva, ki sem ga dograjeval z mojim koscenaristom Sergiom Amideijom. Film smo skicirali hitro, v prvih tednih po osvoboditvi Rima in čeprav nismo imeli dovolj filmskega negativa, smo se odločili za snemanje v ineksih, prav v tistih krajih, kjer so se v resnici dogajale scene, ki smo jih obnavljali. S skupino prijateljev sem zbral 7 ali 8 milijonov lir, ki sem jih potreboval. Najeli smo celo mali atelje, kjer smo nato snemali vse dogodke v pisarni gestapa.



Najprej smo načrtovali nemi film, ne zaradi koncepta, ampak zaradi pomanjkanja sredstev. Filmski trak je stal 60 lir po metru in potrebovali bi precej več denarja, če bi hoteli snemati še zvok. (V tistih časih še niso poznali magnetnega tonskega zapisa, zvok bi torej morali snemati na filmski trak!) Ko je bil ves film posnet, smo igralce prosili, da bi se sami sinhronizirali... Ker sem malce malomaren tehnik, se na nekaterih ustnicah opazi slabo ujeta sinhronizacija — ustnice se ne premikajo vedno tako, kot bi bilo treba.

FEDERICO FELLINI: O NEOREALIZMU — 1957

Po koncu vojne smo imeli na izbiro vrsto motivov, ki so se kar sami ponujali in smo jih dobro poznali. To so bila predvsem preprosta vprašanja: kako preživeti, sprejemati vojno, mir. Pestile so nas vsakodnevne težave, z njimi smo se soočali grobo in ne-

napovedano. Dandanes poznamo vse drugačna vprašanja. Seveda, neorealisti niso mislili, da se bosta tako vojna kot revščina nadaljevali samo zato, ker se v njih ponujajo sijajni motivi. Zdi se, da so nekateri neorealistični avtorji mislili, da lahko snemajo vloge samo s skrajno razcapano oblečenimi ljudmi. Seveda so se motili...

FEDERICO FELLINI: O NEOREALIZMU — 1959

Po mojem mnenju neorealizem poudarja, da je treba opazovati življenje brez vsakršnih predsodkov in ne v vnaprej zamišljenih formulah, ki jih konvencionalna dela vse predobro poznajo — gledati moramo življenje, kakršno pač je: opazovati ga moramo pošteno in prizadevno. Nikakor ne gre samo za socialne pogoje življenja, spoznati moramo duhovna iskanja posameznika, njegove blodnje, njegove metafizične probleme... Slutiti moramo vse,



kar se dogaja v njem. Res je, da govorim o mnogih posameznikih hkrati, vendar skušam predstaviti vse njihove posebnosti.

LUCHINO VISCONTI — 1959

Zdi se mi, da o tem, ali pripada film neo-realizmu, odloča vsebina. De Sica velikokrat počenja stvari, ki jih ne morem razumeti. V filmu *Tatovi koles* (*Ladri di biciclette*, 1949) je nadsinhroniziral glavnega igralca Maggioranija z glasom in dialogi, ki se ne skladajo z njegovo zunanostjo. Imenovani film je sicer zelo lep in dragocen, kljub temu pa se mi zdi ta odločitev popolnoma napačna! Ko skušamo igralca osvoboditi vseh lekcij vzgoje, predsodkov in spominov, ki so ga oblikovali, se zanašamo na dejstvo, da si bomo pomagali z njegovim instinktom, ki naj bi ga vodil. Seveda, če se nam to ne posreči, naš napor ne bo rodil uspeha: velikokrat nam ne uspe mobilizirati njegove podzvesti. Njegove osebne odlike se strašno težko odkrivajo, skrivajo se za množico tančic. Seveda, tudi igralcu, ki ga imamo za pomembnega in velikega, tako zaradi že odigranih vlog kot zaradi tehnike, s katero jih oblikuje, ne odrekam teh prvinskih odlik... Naj poudarim: mnogi igralci, ki jih srečujemo in niso posebno slavni, lahko posedujejo odlike, ki jih zamenjamo od povsem drugačnih ljudi. S seboj prinašajo fascinantne sposobnosti enostavne igre izjemne avtentičnosti, lahko so na nek način grobi, preprosti, presenetljivo dobri ravno zato, ker so izšli iz sredin, kjer jih ni še nihče opazil ali odkril. Pomembno je, da se nam jih posreči najti in prav uporabiti. V takem primeru moramo računati na čarobno, navdušujočo moč režiserja, ki ga oblikuje!

ORSON WELLES — 1948

Filmski žurnali — »les actualites« so naj-

nevarnejši sovražnik filmske umetnosti. Prinašajo vsebino, ki nima nobene vrednosti. Najenostavneje je poprositi kogar koli, ki ga srečujemo na ulici, naj nam kaj zaigra pred kamero. Mnogo težavneje bi ga reševali njegove anonimnosti... Rossellini in Lattuada sta zelo nadarjena, le film je danes v krizi. Že deset let ni pravih novosti, če izvezamo film De Sice *Čistilci čevljev* (*Sciuscia*, 1947). V njem odkrivamo umetniško delo, ki se spogleduje z grobim življenjem, vsi drugi se ukvarjajo s starimi problemi, zelo starimi, starimi kot svet. Že danes jih vsi zanemarjajo! Povojni italijanski filmi so bili prepričljivi, pričakovani: posneti žurnalizem. Povojna Italija se danes že spreminja. Tega mnogi nočejo razumeti. Realizem ima svoj smisel samo, če ga vodijo moralna načela ali pa politični interesi.

ODLIKE NOVEGA ITALIJANSKEGA FILMA — 1952

1. Sporočilo. Za italijanskega cineasta je film pomemben izraz sodobne komunikacije. Scenarij nam ne ponuja variant, ki se bi jih oklepali igralci kot iste šahovske partije. Scenarij mora poznati svojo lokacijo in čas dogajanja. Italijanska kinematografija predstavlja svojim gledalcem probleme vsakdana, spoznava jih z njimi samimi in njihovimi odnosi do sveta in zgodovine.
2. Aktualnost scenarija ne spodbuja splošnega ali abstraktnega pogleda na problematiko filma. Vedno izhaja iz konkretnih podatkov. V drobcih človeškega življenja najde ključne zgodovinske in socialne probleme!
3. Italijanski filmi so polni slikovitih detajlov, nabitih z resničnostjo, ki se nam zdi zaradi svoje avtentičnosti skoraj neverjetna.

4. Masovne scene spretno vključuje v filme (Rossellini, De Sica), včasih jih odkriva v neposredni bližini, pred kamero (De Santis, Visconti). Glavne osebe se z vrsto detajlov vežejo na masovne prizore.

5. Realizem filmov se opazi v izjemno sugestivnem in natančno opazovanem zapisu scen, ki so polne humorja in poezije.

6. Prepričljivost nastopajočih igralcev, velikokrat amaterjev!

7. Sijajna, veristična scenografija največkrat ne uporablja ateljeja. Scenografija ni samo preprosto ozadje, pred katerim se film dogaja, večkrat tudi dograjuje zgodbo, ki jo spremljamo in je v stalnem razmerju do nastopajočih.

8. Prepričljivost izbrane osvetlitve, luči!

9. Fotografija spominja na reportažno fotografijo in uveljavlja prirodne pogoje.

10. Kamera se svobodno giblje, ne pozna težav s snemanjem tona, kar nas prepričuje o zavestni nadsinhronizaciji!

SERGIO AMIDEI, SCENARIST FILMA

Sam sem preživel zaplete Giorgia Manfredija (igra ga Marcello Pagliero): racija v hiši, ki jo obkoli Nemci, beg prek streh, obiskovanje revnih delavskih domov s periferije Rima, središč ilegalnega tiska, narkomanke, ki izda svojega ljubimca Nemcem, igra ženska, ki me je poklicala, ko so SS vojaki premetavali moje stanovanje. Hiša, kjer se vse to dogaja, je hiša, v kateri sem tedaj živel in v njej živim še danes. Tam smo poiskali tudi mnogo ljudi, ki jih lahko vedimo v filmu. Snemali smo pod vplivom grozot in dogodkov, ki smo jih doživljali v času nemške okupacije Rima. Vsi smo bili polni upanja (ki nam ga je še podprl obstoj ilegalne, partizanske borbe), da bomo naredili film, ki nas bo zaznamoval v zgodovini!

ANALIZA FILMA

Duhovnik in komunist se borita v istih vrstah proti okupatorju: to je osnovni motiv celotnega filma. Ne smemo misliti, da je v njem samo *nucleus* bodočega filma: to je bilo zgodovinsko dejstvo tistega časa — odporniškega gibanja in nemške okupacije Italije med drugo svetovno vojno. Med zaslisanjem napove major Bergman Manfrediju, da bo bližnja prihodnost zopet ločila zaveznike, ki so si zdaj enotni. Scena se trdno naslanja na tedanje stanje političnih moči v državi in nas opozarja, da čas neizprosno teče, zato ga moramo vedno dvomno vrednotiti.

V resnici je italijanska kinematografija poznala tri različna obdobja, ki jih je posvečala odporniškemu gibanju. Paolo Gobetti, avtor sijajne razprave o zgodovin-

skih posebnosti neorealistične kinematografije, jih loči po letih: doba direktnega pričevanja se začne takoj po vojni in se hitro utruja. Obsega leta 1945—46. Obdobje polemičnega spominjanja se zaključuje v letih 1951—1955 in čas zmagovitega praznovanja (zmage?) traja med leti 1959—1963. V edinstvenem obdobju borbe za svobodo predstavlja demokracija s svojimi ideali veliko upanje države, dokumentarni filmi tega časa bodrijo in navdušujejo člane odporiškega gibanja. Takrat nastanejo mnogi kratki in srednje dolgi filmi, ki so danes popolnoma pozabljeni: poskušajo združevati odlike pričevanja in epopeje. Tedanja filmska produkcija se torej deli na filme dokumentarne vsebine in na dela najhujših konvencij, številnih melodram, ki pa nikakor ne predstavljajo tedanje zgodovinske situacije v Italiji, ki je zelo zapletena.

V kontekstu neugodnih vojaških situacij in stavk meseca marca 1943 nastopa obdobje sprememb in šele postopni propad fašizma zaključuje vrsto spletk in dokončno odstrani iz vlade ljudi, ki so bili nekoč njeni glavni zagovorniki. Vojaški puč v juliju 1943 odstavi Mussolinija, med konzervativnimi in vojaškimi silami je dogovor z zahodnimi zavezniki, ki že najavljajo svoje izkrcanje severno od Rima. Nastopa maršal Badoglio, ki se pojavlja kot nasprotje levo orientiranih sil, direktno izbran od kralja, ki še upa na obnovo nekdanje kraljevine. Vsa dolga pot, ki pelje do današnje koalicijske vlade, pozna naraščajočo moč krščanske demokracije, medtem pa občutijo pozna štirideseta leta odločujočo moč nemških nacistov, ki preprečijo načrtovano izkrcanje zaveznikov; najprej se odloži in potem preseli bolj na jug: italijanske čete so razpuščene, slabo vodene in organizirane. Mnoge vojake, ki se razbežijo, Nemci ujamejo, mnogo se jih umakne v ilegalo, izmikajo se prisilnemu delu, na katero jih pošiljajo v Nemčijo. Pridružujejo se vrstam italijanskih partizanov, ki jih vodijo antifašisti, še posebno po vojaškemu puču. Tvorijo skupine ljudi iz sovražnikov fašizma in kandidatov za novo, sestavljeno politično oblast — te se uvrščajo med pristaše osvobodilnega gibanja, ki najprej doseže Rim. Vrste meščanov se priključujejo borbam za osvoboditev Italije: moramo jih razlikovati od vrst levo usmerjenih italijanskih partizanov in socialistov. Politične barve komitejev se razlikujejo po strankarski pripadnosti njihovih voditeljev, ločijo jih tudi različne pokrajine Italije.

Osvoboditev Rima v jeseni 1944 sproži nastanek Komiteja za osvoboditev države, ki povezuje vse obstoječe antifašiste in po osvoboditvi Rima, v oktobru 1944, napove



vojno Nemčiji. Mnogi filmi teh let nam pri-
našajo različne interpretacije odporiškega
gibanja in odsevajo ideje njihovih ustvar-
jalcev, ki razlagajo gibanje po svojem pre-
pričanju in pripadnosti obstoječim stran-
kam. Večinoma jih sestavljajo ljudje, ki so
pristaši levice, torej gledajo na gibanje v
luči spopadov med tedanjimi družbenimi
razredi. Rim, odprto mesto nastaja v času
obstoječih konfliktov: na severu se država
še vedno utaplja v razrednih spopadih.

Film se pojavlja kot rezultat dveh različnih
naročil, dokumentarcev, ki jih režiser še ni
povsem pripravil. Predvideli so že ves po-
tek snemanja, scenarij pa še ni bil gotov.
Tako vnese scenarist Amidei v film mnogo
avtobiografskih spominov, med drugim tu-
di zamenja glavno vlogo: oficirja, ki sim-
patizira z Badogliom, preoblikuje v komu-
nista, ing. Manfredija. Zato je film svoje-

vrsten kompromis: Amidei je zagovarjal
vlogo komunista, producent pa pomen
probadoglianskega oficirja. Če bi opustili
pomembno vlogo komunista, bi filmu v
zgodovinskem oziru naredili veliko krivi-
co: sicer ne omenja pokola v Ardeatinskih
jarkih Rima, niti ne najavlja izkrcanja za-
veznikov na jugu Italije. V besedah avstrij-
skega dezertarja slišimo za pekel Monte
Cassina, od koder je pobegnil. Zaradi tega
film ne predstavlja zveste podobe tedanje
zgodovinske situacije v borbah za osvo-
boditev Italije.

Prvi samostojni film Rossellinija je po-
membno delo: v istem trenutku je to podo-
ba zgodovine in zapis kronike tistih let,
koncept, ki ga je Rossellini vrsto let iz-
popolnjeval. Dokončno izginja razlika med
obema pojmom v filmih. **Nastop Louisa
XIV**, kakor tudi v naslovih **Vanina Vanini**



(1961) in **Naj živi Italija** (*Viva l'Italia* 1960).

Komunist in katolik, ki se borita na isti strani, se bosta po koncu vojne zopet ločila. SS vojakov, ki mučijo in streljajo, prav tako ne bo več. V filmu je važna samo sedanjost, preteklosti ni več in prihodnost slutimo samo v zaključnem posnetku otrok, ki se spuščajo v mesto, proti Rimu! Motiv otrok se torej veže v filmu na obet prihodnosti, v njih Rossellini predstavlja optimističen pogled na življenje jutrišnjega dne.

Film ničesar ne obsoja, samo ugotavlja in beleži. V tej suhoparni nepristranosti in modrosti registracije vidimo Rossellinijevo dojetje filma in sprejemanje odlik, ki jih skrbno zasleduje. V tako navidez skopi, nesentimentalni in strogi režiji diha novost zgradbe scenarija, ki je nastal po začetnem osnutku kratkega filma o Don Pietru Morosiniu in otrocih (kakor nas obveščajo zapisi tiskanega scenarija kolekcije Avant-Scene). Diskretna nepristranost naracije vseh scen filma, ki vključuje možnosti spektakularnih, celo senzacionalnih trenutkov, nas najbolj preseneča.

Skušajmo si predstaviti prva povojna leta, ki so podobne prizore izmučenega sveta, porušene Evrope in nekdanje civilizacije prepoznavali v nadvse enostavnih, pa zato toliko bolj pretresljivih prizorih, ki nam jih svetovna kinematografija že slabo desetletje ni več ponujala. Zgodovinski spomin, ki ga moramo obnoviti, ko se soočamo z Rossellinijevo mojstrovino, nas prepričuje o tem, da je obupno prizorišče razdejanega sveta pustilo v spominu izmučenih gledalcev vrsto zlaganih, popolnoma neprimernih in odvečnih melodram, ki so vrsto let z lažnivimi vsebinami skušale zamotiti razum celega sveta. In v ugotovitvi te strašne zlaganosti se pojavlja Rossellinijev film. Z motivom droge, izumetničenih razmerij med njegovimi protagonisti, ki se v naslednjih filmih še stopnjujejo, nas Rossellini

sooča z grenkim prebujanjem po strahotni vojni, v kateri je vsak prizor enostavnih in vsakdanjih problemov nenavaden, nov in presunljiv. Predstavlja vizijo mojstra, ki s filmom najavlja neorealizem in pretrga dve desetletji fašistične produkcije italijanskega filma, ki se utaplja v sterilnih prizorih »belih telefonov«, povsem neobstojećih melodram in z zgodovino obarvanih filmov.

Beseda o embriu »neorealizma«, ki jo radi lepimo na **Obsedenost** (*Ossessione*, 1943) Luchina Viscontija, predstavlja samo prvo delo, ki opozori na provinco Italije v letih okrog začetka druge svetovne vojne. Filmska poetika prvega Viscontija pa dokazuje, kako se je njegov filmski izraz razvijal pod začetnim vplivom Renoirja, režijskih nazorov, ki se kažejo v osupljivih mizanscenskih rešitvah dolgih posnetkov in tudi v — tedaj povsem novih — verističnih podobah Italije. Opazne so nekatere zvočne, pa tudi scenografske rešitve filma, še posebej zvočna montaža efektov »off«, med njimi prisotnost razgretim mačk, ki s svojimi kriki stopnjujejo prvi prepričajoč ljubimcev. Veliko odlik režijskih lekcij, ki jih je dobil v delu z Renoirjem, vidim v posnetkih pevskega tekmovanja, občutljivosti za prepoznavanje okolja in skrbi za plastično členjenje scen, ki se odkrivajo v svetlobi zanemarjene gostilniške notranjosti, po vključevanju elementov ikonografije, ki jih je, seveda kasneje, uporabljal tudi neorealizem. Oba se posvečata čim zvestejši risbi tiste Italije, ki je bila zaradi svojega stupidnega repertoarja dolga leta odsotna iz italijanskega filma.

V filmu Rossellinija odkrivamo zunanje posnetke predmestja Rima, izbrane scenografije, ki postane del pripovedi same zgodbe in njegov protagonist. Hišo, kjer stanujeta Pina in Francesco, odlikujejo vse lastnosti živega organizma. Odkrivamo lastnosti in navade stanovanjskega bloka, ki je bil zgrajen v času fašizma — otroke, ki se igrajo po terasah in stopniščih, v be-

sedah Pine spoznavamo način govorjenja, doživljamo vdor zunanjih oseb vanj, spoznavamo prazna stanovanja, dvorišča, na katerih se zbirajo mase sostanovalcev, stopnišča, ki jih SS vojaki gledajo drugače. Značilen je pogled Nemca, ki odkriva noge čakajočih žensk. Ob primerjavi z Viscontijvo **Obsedenostjo** lahko takoj podčrtamo različna načina vstopanja izbrane scenografije v film. Visconti gradi pejzaž z zavestno mizansceno, Rossellini ga odkriva!

V ostrem zaporedju zasliševanja in predhodne aretacije osumljenih vidimo registracijo prizorov, ki jih v našem sprejemanju filma oživi le kaka humorna podrobnost (scena s kovinsko ponvijo in bolnim pacientom Don Pietra). Vsi detajli okrog morfija in razmerja med barsko plesalko in Nemko Ingrid registrirajo njuno spotakljivo lezbično prijateljstvo. Nežnost njune igrivosti je v brutalnem nasprotju s pesimizmom razdvojenega razpoloženja med esesovci; to je podčrtano s sadističnim mučenjem, ki ga najprej slišimo, nato vidimo. Ko primerjamo skupni predznak teh posnetkov z realizacijo zadnje epizode filma *Paisa*, takoj ugotovimo, da je tu sam filmski izraz scen že del filmske pripovedi in najbrž glavni. V tem oziru je epizoda v dolini delte reke Po filma *Paisa* že dosežek, kjer se prepoznavajo odlike Rossellinijevega izbora: skupna vrednost scen v delti je neprestano pojavljanje in izginjanje vsakršnih oseb, vse osnovne komunikacije voženj s čolnom so vezane na nenehno nestabilnost življenja, ki je skupni imenovalec vseh posnetkov. To je glavna vrednost mizanscene zadnje in najboljše epizode filma *Paisa*.

Občutek strašnih pogojev življenja se pojavlja v sprejemanju sveta. V tej luči postane smrt Pine, ustreljene kot povsem nepotrebne žrtve med racijo osumljenih, ki jih trenutek kasneje rešijo italijanski partizani pred Nemci, tipična. Prav gotovo je pomembno, da je Pina noseča in ustreljena dan pred svojo poroko. Otroci in dojenčki, rojeni in še nerojeni, imajo ključno vlogo od dela *Rim, odprto mesto* pa vse do filmov, ki jih je posnel z Ingrid Berman.

V njih vidimo prihodnost, možnosti novega odrasčanja in razvoja, zdravja in rasti znotraj grozljivo neurejenega sveta. In na koncu filma so otroci zopet upanje jutrišnjega dne. Ves zasuk kamere se ustavi, ko ujamo v sredini, v ravnotežju izreza, cerkev Sv. Petra.

Ker otroku posveča skoraj najvišji izraz čustev — otroci so zapuščeni in izgubljeni v univerzalnem kaosu — slutimo grozo, s katero motiv samomora nedoraslega otroka zavzema tako izjemno mesto v filmu *Nem-*

čija, leto nič, ali pa v Evropi 51, kjer se motiv ponavlja z vrsto variacij. Nemčija, leto nič je sicer film z vrsto napak, vendar intenzivnost pripovedi vse zakriva, pripravljeni smo jih spregledati. Vrsta melodramatičnih detajlov se seštevata med trajanjem filma, in paralela z ruševinami povojnega Berlina, sredi katerih se vedno znova vrti gramofonska plošča z govorom Adolfa Hitlerja, ki napoveduje bližnjo zmago Nemčije, je verjetno pregroba, predirektna. Prehitro sprejemamo nacizem in njegovo pomembno zvezo s homoseksualnostjo (kar je leta kasneje izrabila Liliana Cavani s svojim filmom o »nočnem portirju«), če ne prepoznavamo istih intonacij v Viscontijevem *Somraku bogov*. Vendar gre za film, ki prerašča skromno umetniško delo. Groza, ki jo spočenja, ni prav nič dekorativna. Film ne predstavlja prošnje usmiljenja za nastopajoče, ampak obtožbo družbe, ki vse to omogoča!

Zadnje minute filma veljajo za ene najlepših, kar jih je Rossellini kdajkoli posnel. Poleg tega se realizacija tega zaključka uvršča med redke dosežke sedme umetnosti, kjer zasledimo skoraj metafizične vrednosti domiselne režije v rešitvah filmske poetike. Zadnjih dvajset minut filma sprejemamo kot rešitev, ki zaznamuje psihološko pravilno upoštevanje mir človeka, tu otroka, ki se odloči, da bo v prihodnjih trenutkih naredil samomor. Odtod mir, zadovoljstvo z odločitvijo, ko otroka prvič, kar začenja odraščati, tudi prepoznavamo kot otroka. Od tega trenutka dalje je od ostalih izobčen, postane povsem nepotrebno izoliran, osamljen. Posebej pretresljivo je Edmondovo prepoznavanje končnih trenutkov za tigre, v katerih ga prvič srečujemo. Samo dejanje samomora ga tudi rešuje odgovornosti sveta odraslih, v katerem se sicer prežgodaj odkriva, kakor bi bil že povsem odrasel, skrajno trezen posameznik. Vsi poizkusi, da bi navezal stike z ljudmi in otroki okrog sebe, se izjalovijo. Patetične male igre se igra na zapuščenih cestah porušenega Berlina: cestna tolpa mladeničev ga zavrne, kot da bi bil preveč nedomiseln in prenedolžen (ironija, ki se je zavemo, saj je pred kratkim povzročil smrt svojega očeta, ki, kakor mu je rekel njegov učitelj, samo ovira življenje drugih). Mala zavržena igrača postane revolver, s katerim se Edmond igra. Na sosednji steni opazi svojo senco in igraje strelja nanjo. Pretrese nas njegova podzavestna obupanost, ko prepozna krsto z mrtvim očetom, ki jo prinesejo iz njegove rojstne hiše. Prepozna brata in sestro na cesti, sliši, kako ga iščejo, občutimo otrokovo definitivno izgubo »doma«. In še v zadnji odločitvi, ko sklene, da se bo vrgel po leseni



drči, prepoznavamo otroka, ki hrepeni po igri, vsakdanjosti in neopaznosti odločitev, ki mu vladajo. Vidimo ga v korakih odkrivanja samega sebe in svojega telesa, ki se nato zaključi v — zopet — igrivem spustu po prirejenih kanalih lesenih desk, ki ga peljejo v smrt, v usodni padec mladega telesa v svet povojnega Berlina, ki ga pričakuje in odnese, odpelje. Otrok umre: torej izginja možnost več, da bi se svet spremenil, da bi ga preoblikoval eden najstnikov tistega časa, ki spozna elemente igre prav v trenutkih, ki bodo zadnji v njegovem življenju. Ubije se v trenutku, ko spoznava lepoto življenja, vznemirljivost in vrtoglavost igre, v kateri se sklene uničiti. Velik dosežek Rossellinija in svetovnega filma.

ERIC RHODE — 1961

Neorealizem je bil mnogo več kot socialna kritika. Razreševati je skušal krizo, ki jo je doživljala Italija. V modernem času še nismo poznali časa, ki ni priznaval nobenih vrednosti. V zvezi s situacijo si je zastavljal vprašanja, na katera je skušal odgovoriti: »Kakšen je človek? Kakšne pravice ima? Kakšne odgovornosti?« Vrsta vprašanj naj bi mu pojasnjevala njegovo socialno stanje in življenjske pogoje. Rešitve, ki jih je ponujal, so bile samo delno uresničljive tudi zato, ker se je prenaivno zanašal na plemenitosti svetovnih nazorov. Neorealisti niso potrebovali filmografije, ki bi bila nadvse izvirna ali polna instinktivnih odlik njihove fantazije; spoznavali so nas s svetom, ki je poznal teksturo res-

ničnosti prav tako kot filmski tedniki, novice ali dnevniki.

JAMES AGEE — 1946

Rim, odprto mesto nas ne vznemirja s psihološko dovršenostjo nastopajočih, niti ni s svojim intelektualnim nabojem in čustvi do te mere poln, da bi lahko govorili o velikem filmu. Ko to pravim, pa moram poudariti, da omenjeni film vseeno zelo občudujem. Vse pomanjkljivosti, na katere v začetku opozarjam, odkupijo pomembne odlike filma. V kakem drugem filmu bi zaman iskali scene podobne svežini in vitalnosti; nobenih prepomembnih igralskih nianš ali koketnosti nastopajočih ni moč opaziti. Zdi se nam, da je bilo vse pripravljeno in posneto zelo hitro. Iskrenost ustvarjalcev je dokaz velikega ponosa, s katerim nam predstavljajo svoje filmsko delo, ki nas ne lovi v pasti nepotrebnih meditacij in izumetničenosti. Občutek, ki nas ob gledanju filma najbolj navdušuje, najdem v scenah, ki so polne spektakularnih elementov, pa se nas dotikajo s prepričujočo močjo filmskih dokumentov izjemne spontanosti, kot bi jih snemali prav tedaj, ko so se v resnici dogajali. Sprejemanje filma še bogati spomin na polpretekli čas, ki je poznal podobne dogodke in se še ni povsem izgubil. Igra prebivalcev Rima, predvsem sijajne igralke, ki ji je ime Anna Magnani, nam skoraj do popolnosti predstavlja tisto realistično in poetično igro, s katero bi se morala uveljavljati vsaka pomembna kinematografija. Zvočna oprema in dialogi so bili posneti naknadno. Eden najboljših in najpresunljivejših filmov, kar jih poznam!

BOSLEY CROWTHER — 1946

Film podobnih odlik ne bi mogel nastati v normalnih pogojih in razmerah. V začetku se nam zdi, da gledamo posnetke enega mnogih vojnih žurnalov, kjer je filmska kamera le slučajno prisotna.

Ves eksterier so posneli na ulicah Rima, interier v resničnih hišah in zelo skromnem ateljeju. Skrb za potrošeni denar jih je vodila, da so posneli film, ki ima odlike čistega dokumentarca.

Občutimo mirno zanesenost zelo enostavnih besed, ki nas prepričujejo o visoki stopnji predanosti, iskrenosti večine nastopajočih in nujnih žrtvah. In vendar: s filmom prisostvujemo dogodkom, ki se vrstijo pred nami, kakor so si jih zamislili igralci, scenarist in režiser.

BERNARDO BERTOLUCCI (IZ FILMA PRED REVOLUCIJO...)

»Ne pozabi, Fabrizio! Brez Rossellinija ni življenja!«

FRANÇOIS TRUFFAUT

Ko sem leta 1955 spoznal Roberta Rossellinija v Parizu, je bil v strašni osebni krizi: pravkar je končal film *Strah* po noveli Stefana Zweiga in ukvarjal se je z mislijo, da bi popolnoma opustil režiranje filmov. Od filma *Čudež dalje*, so bili vsi njegovi filmi komercialno neuspešni, pa tudi italijanska filmska kritika jim ni bila naklonjena. Navdušenje mladih francoskih kritikov, veljalo je še posebej filmom, ki so jih v Italiji najbolj prezirali (**Francesco, Stromboli, Potovanje po Italiji**) je bilo zanj nad vse dragoceno. Spoznanje, da se nad njegovimi deli navdušuje peščica mladih žurnalistov, ki bi se rada sama enkrat spoprijela s to umetnostjo, in vidi v njem mojstra sodobnega filma, ga je potegnila iz njegove letargije ter ga navdala z neizmernim navdušenjem.

Rossellini mi je predlagal, da bi sodelovala pri novih filmskih načrtih: ponudbo sem sprejel in naslednja tri leta sem bil, ne da bi opustil svojo žurnalistično dejavnost, njegov asistent. V tem času ni sam posnel niti metra filmskega traku, kljub temu pa so se naloge v zvezi z zamislijo novih projektov vedno znova pojavljale. Pri njem sem se v tistem času veliko naučil!

Po razgovoru — s komerkoli pač — se je hitro oklenil nove ideje za film. Poklical me je: »Naslednji mesec začneva!« Takoj sem moral nakupiti vrsto knjig, ki so se ukvarjale z okoliščinami izbranega časa in dogodkov, zanje sem moral zbrati foto dokumentacijo, obiskati vrsto ljudi, morala sva biti zelo živa, se »veliko gibati!... Že v letu 1958 je Rossellini vedel, da njegovi filmi

niso podobni filmom drugih, vendar se mu je zdelo, da se morajo filmi drugih približati njegovim. Menil je: »Ameriški film omogoča donosna prodaja filmskih projektorjev in svetovna distribucija njihovih filmov. Produktivske cene hollywoodskih filmov so v resnici previsoke, da bi bili filmi lahko donosni. Tudi zato, da bi onemogočale pojav neodvisnih produkcij. Torej je povsem noro, če hoče evropski film posnemati ameriške pogoje, kajti filmi so v resnici predragi, da bi jih svobodno koncipirali in realizirali. V tem primeru je mnogo pametneje, če nehamo snemati filme in jih samo še načrtujemo v skicah in osnutkih!« Kljub temu je bil Rossellini, kakor ga je imenoval tedanji oblikovalec francoske filmske proizvodnje, Jacques Flaud, »oče francoskega Novega vala«. Kadarkoli je prišel v Pariz, je pregledoval naše amaterske filme, ki smo mu jih pokazali, prebiral je naše prve snemalne knjige. Vsa imena iz leta 1959, ki so presenečala producete in najavljalna »filme, ki se snemajo«, je Rossellini že dolgo poznal. Tako Roucha, Reichenbacha, Godarda, Rivetta, Aurela. Rossellini je bil prvi seznanjen s snemalno knjigo za debut Chabrola **Lepi Serge** (*Le Beau Serge*, 1957) in s scenarijem mojega filma **Stiristo udarcev** (*Les 400 Coups*, 1959). Po projekciji filma **Nori mojstri** (*Les maitres Fous*, 1954) je navdušil Roucha za film **Jaz, črnc** (*Moi, un noir*, 1958).

Je Rossellini kaj vplival name? Prav gotovo. Njegova strogost, njegova zbranost in logika so korigirale moje prenaivno navdušenje za ameriški film. Rossellini je sovražil spretne in spogledljive »trailerje« — agitke, virtuozne sekvence »špic« filmov, flash backe vseh vrst in preveliko dekorativnost, ki ni bila vezana na idejo filma ali na karakterizacijo nastopajočih.

JEAN — LUC GODARD

Vsak posnetek je lep, ne zato, ker bi bil sam na sebi tako izbrano dovršen kakor posnetki iz Eisensteinovega **Que Viva Mexico**, ampak zato, ker ga obžarja presunljivost resničnosti, ki nam jo Rossellini ves čas predstavlja. Odkriva nam dejstva, odtenke stanj, prizorov in nians, ki jih bodo drugi uveljavljali šele čez dvajset let! Rossellini nas je z njimi že zdavnaj seznanil!

ROBERTO ROSSELLINI

Vedno skušam ostati neprizadet! Zdi se mi, da je vznemirljiva, ganljiva in neverjetna lastnost človeka, da se njegova pomembna dejanja in izjemni dosežki pojavljajo na enak način kakor vse banalne malenkosti, s katerimi vodi svoje življenje. S podobno

skromnostjo skušam predstavljati te sijajne odlike: v njih odkrivam veliko dramatičnosti!

JEAN RENOIR: ROSSELLINI, MOJ PRIJATELJ

Ne morem se spomniti, kje sem se prvič srečal z Roberom Rossellinijem. Verjetno v hotelski sobi, morda pa je bilo na strminah Capitola v Rimu, v pristanišču Neaplja ali pa na Trgu Concorde v Parizu. Takrat nisem videl nič razen njega: skušal sem si zapomniti obraz z značilnimi rokami, nosom, čelom in njegovim glasom, kar se je na nek način vse povezovalo z mojimi vtisi ob gledanju filmov Rim, odprto mesto, Paiza in vseh njegovih ostalih filmov, ki so mi tako všeč! Tedaj sem hipoma doumel: njegova prisotnost se najprej zrcali v njegovih očeh. Njegov pogled ga takoj povezuje z ostalim svetom. S svojimi očmi zapaža, vključuje, absorbira, vstopa in preseneča, ostro motri: njegov pogled lahko primerjam z neutrudno radovednostjo, pred katero ni nobenega varovalnega oklepa. V istem trenutku že sprejema stališča, njegov razum izloča, izbira, secira... Kaj zapaža Rossellini v teh dneh? Nestrpno pričakujem novo srečanje z njim... Želim mu dobrodošlico v Parizu!

OPUS ROBERTA ROSSELLINIJA

Rossellinija sicer niso nikdar uspeli povsem izločiti iz sveta filmskih avtorjev in pravzaprav ni nikdar umolknil, kljub temu pa njegovo delo ni bilo nikdar zelo lahko dostopno. Tudi njegovi zadnji filmi niso tega z ničemer ovrgli. Njegovo delo se je neprestano soočalo z neugodno kritiko in nenaklonjenimi gledalci. Nikdar se ni podrejal uveljavljenemu okusu, njegove trenutne in nepričakovane, včasih tudi muhaste reakcije so vedno znova skušale uveljaviti filmsko umetnost kot iskanja izraza sodobnega sveta. Bil je cineast svoje dobe, ne samo zato, ker je razmišljal o prihodnosti filmske umetnosti, ampak tudi zato, ker se je uveljavljal znotraj svojih oblikovnih novosti!

MATJAZ KLOPCIC

Prihodnjič:

Casablanca

Režija: Michael Curtiz, 1943

P R I H A J A

STO LET FILMA
SKOZI OČI
EKRANOVK IN
EKRANOVCEV

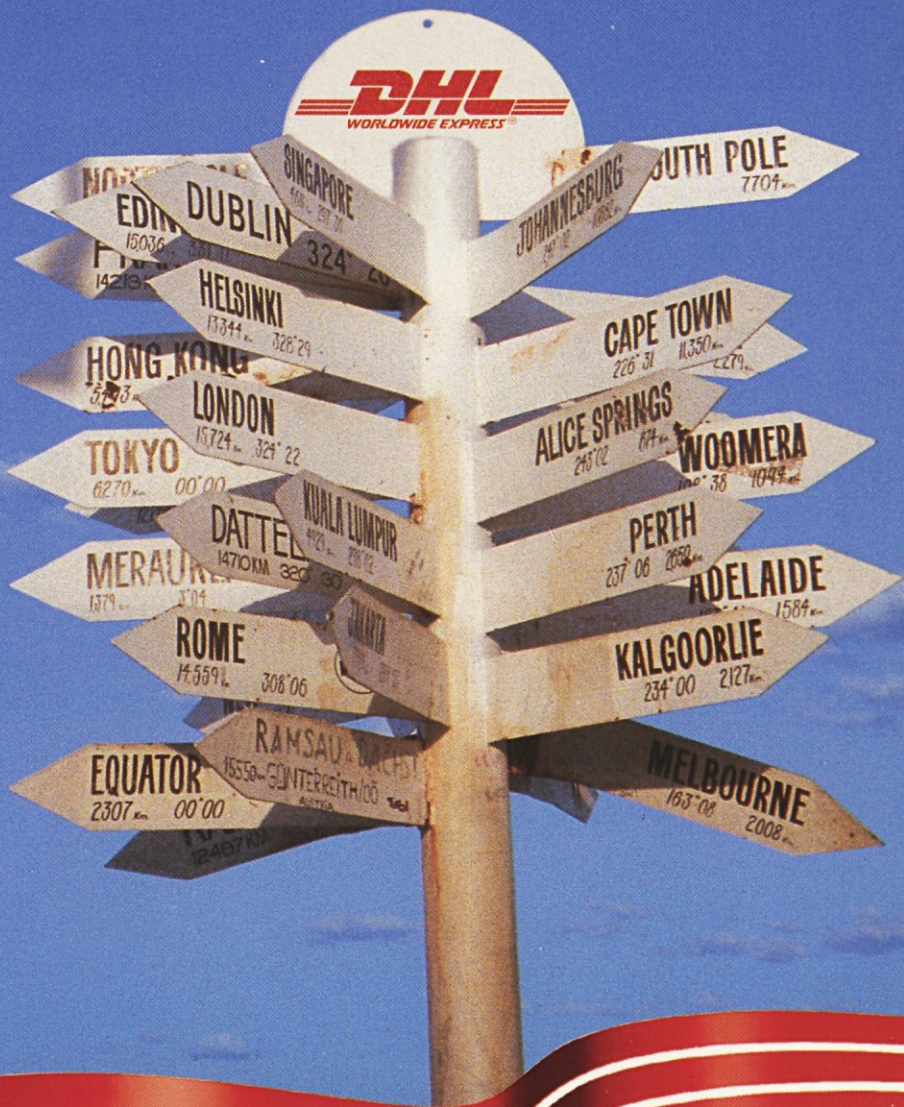


NAJPREJ SO BILE SANJE...

...iz njih se morda zgodi umetnost,
se prebudi film. Zagnani filmski
ustvarjalci jih uresničujejo po vsem
svetu. Veseli smo, ker smo pomagali
pripeljati njihove sanje v Ljubljano.

Za večino filmov, ki vas bodo navduševali na letošnjem festivalu, smo poskrbeli z našo ekspresno letalsko dostavo. Kot na tisoče drugih bolj ali manj običajnih pošiljk. V neizprosni tekmi s časom vztrajamo pri izpolnjevanju vaših obljub. Zato je vsaka pošiljka na pravem naslovu ob pravem času. Kadarkoli boste potrebovali takšen, avtorski pristop, nas pokličite.

DHL.
Uradni kurir
Film Art Festa '95.



tel. 061 140 3160

1895

SPIKE LEE JE BIL NA LIDU!

GAULOISES BLONDES IMAGES
je ponosen, da je lahko pomagal
sodelavcem Ekрана pri ekskluzivnem
poročanju z beneškega
filmskega festivala.

Tudi to je naš prispevek k
proslavljanju stoletnice filma, ob
kateri smo vam obljubili bogastvo
samosvojih, izvirnih in radostnih
podob vrhunskih filmskih avtorjev.

Gauloises Blondes Images boste našli le pri najboljših!



GAULOISES
BLONDES
I M A G E S