

revija za
film in televizijo

EKRAN

LILLIAN GISH
V FILMU
POT NA VZHOD
REŽIJA
D. W. GRIFFITH
1920

7,8

**VOL. 13
LETNIK XXV
1988**



ZGODOVINA
FILMA

ZGODOVINA FILMA

Zgodovina filma v „materialni“ in „mentalni“ mašineriji	Silvan Furlan	1
Something silent	Stojan Pelko	2
Zaprta prostranstva	Vasja Bibič	7
... Melodrama ...	Darko Štrajn	11
Življenje filmarja	Marcel Štefančič, jr.	18

PREVODI

Odkrivanje japonskega filma	Noel Burch	22
Griffithov diskurz o družini: Griffith in Freud	Nick Brown	28
Preluknjano platno	Michel Chion	33
Casablanca: Kulturni filmi in intertekstualni kolaž	Umberto Eco	36

FILMSKA ŠOLA 87

Prostor in luč, dotik in telo	Tomaž Brejc	40
-------------------------------	-------------	----

DOKUMENTI

Manifest Tajvanskega filma 1987	Zhan Hongzi	44
Kronologija	Augusto M. Seabra	49

BRANJE

Vračanje h koreninam	Stanko Šimenc	52
----------------------	---------------	----

ZAPISOVANJA

Film v varstvu eseja in fotograma	Miha Zadnikar	53
Življenje in smrt Hollywoodskega statista	Živomir Simović	56

ZGODOVINA FILMA

V MATERIALNI IN MENTALNI MAŠINERJI

Film ima svojo zgodovino, toda film ni in tudi nikoli ne bo le zgodovinski pojav ali — v neki futuristični perspektivi — samo najpomembnejša kulturna oblika dvajsetega stoletja. Film je namreč svojevrsten presežek, celo „mentalni“ presežek, ki se ohranja, ponavlja in obnavlja. In čeprav se kaže v raznih anamorfotičnih oblikah, pa vzdržuje neko notranjo identiteto, tisti fascinantni, nedifinirajoči in sublimni imaginarij. Kinematografski vidik je sicer v neodtuljivi spregi s to imaginarno razsežnostjo, toda vedno bo na nek način le „zunanja“, spreminjajoča se in materialna lupina filmskega fenomena. V interpelaciji te dvojnosti, tistega „znotraj“ in „zunaj“ je marsikdaj razpoznan tudi totalna razcepljenost, ki pa je videz neke druge resnice oziroma „empiricistično-mehanicističnega“ gledanja, kar potrjuje prav mučnost in neproduktivnost sporov okrog dvojic umetniški in žanrski film, pa „visoki“ in „nizki“, hermetični in komercialni, narativni in avantgardni, celo „moški“ in „ženski“ . . .

S kinematografske perspektive je tako film v neprestanih transformacijah, ki se kažejo kot sejmarstvo, zabava nižjih slojev, potem kot „poenotujoča“ spektakulska točka razredne razslojenosti v obdobju klasičnega filma, pa — v grobem — vsaj še televizijski zakup filma in televizijsko prevzemanje filmskih pripovednih modelov ter vse oblike „eksploatacije“ (tako ekonomske kot študijske) video eksplozije. In video na nek način res dokazuje, da se zgodovina ponavlja, pa čeprav v tisti znameniti, tokrat nekoliko obrnjeni varianti: najprej kot „komedija“ in potem kot „tragedija“. Z videom, prethodno pa že s televizijo, je vidno ranjen tisti kinematografski dispozitiv, ki je že tolikokrat zapisano vladal od dvajsetih pa do šestdesetih let. Če tokrat zaobidemo kinematografski dispozitiv kot „filozofsko“ kategorijo, ki naj bi ga inavgurirala že Platonova „špilja“, potem je bil kinematografski dispozitiv (in v reducirani obliki je to tudi še danes) svojevrsten sociološki fenomen vpreden v mašinerijo kinematografa kot družabnega ali intimnega dogodka, v mrežo pred in po medijske predstavitve filma, še posebej pa filmski svet spremljajočih peripetij (že zdavnaj se je govorilo in danes nastajajo celo resne študije, da so vzpon in padec zvezd marsikdaj narekovali prav t.i. časopisni „gossip-i“) ter nenazadnje kot spektakulska srčica velemestnega in podeželskega življenja. Ta izbrani prostor identifikacije, je prav zaradi svoje slepilne razsežnosti nudil ugodje, marsikdaj pa tudi sprožal „travmatizirajoče“ učinke in „tragične“ reakcije.

Danes je ta kinematografska razsežnost v marsičem okrnjena, toda vsakršno nostalgično gledanje v preteklost je že potrjevanje „izgube“ ljubljene predmeta. Televizija in še posebej video na nek način vračata kinematografski dispozitiv v arheološko obdobje filma, torej v čas, ko si za novčič kupil nekaj „metrov“ gibljivih slik. Danes je ta novčič video kaset (zanjo je v naših razmerah treba odšteti kar nekaj novcev, morda — prav gotovo pa ne samo zato — je poslovanje z videom in posedovanje video kaset pregneteno s svojevrstnim fetišizmom), ki jo vtakneš v majhno škatlo in že se na ekranu vrtijo imaginarne podobe. Toda ta ekran ne nudi „prave“ ali klasične filmske fascinacije, pa čeprav je video izjemno pomembno in priročno sredstvo, tako za informativno spremljanje dogajanja v svetovni kinematografiji, kakor tudi za analitično in študijsko preučevanje posameznih filmov.

Da je danes kinematografska razsežnost filma v procesu radikalnih transformacij, pa „simptomatično“ potrjuje tudi dejstvo, da se vlagajo vse večji napor v arhivsko in zgodovinsko-raziskovalno dejavnost. Zdi se, da je nekaj, kar je bilo še včeraj profana stvarnost, kar naenkrat prepoznano za sakralno vesolje. Pospešeno je delo filmskih arhivarjev, ki skoraj s ponorelo predanostjo iščejo in brskajo, da bi odkrili filme, za katere velja mnenje, da so izgubljeni, da bi ohranili vse, kar je na robu propada, ter da bi „magično“ filmsko bogastvo ponovno predstavili v izvirni obliki. Naj omenimo, da je vse več in več rekonstrukcij t.i. nemih filmov, tako kar zadeva vizualno kakor tudi „zvočno“, glasbeno komponento. In prav kinoteke, pa čeprav včasih le kot dvorane, so tisti osrednji in za vsako nacionalno kulturo obvezni prostor, kjer se lahko „zgodovina filma“ predstavi v bolj ali manj izvirni obliki in to ne le kot občasen in elitni spektakel celo ekonomski iztržek, ampak kot kontinuirano dogajanje, ki vzdržuje zgodovinski spomin, ki uči in tako ogroža vsakršen poskus pavšalnih „akademičnih“ spekulacij, ampak omogoča neposredno formiranje in hkratno preverjanje vseh resnih teoretsko zgodovinskih eksplikacij.

In „simptomatično“ za trenutno filmsko konstelacijo je tudi dejstvo, da se vse več in več filmskih strokovnjakov ukvarja s pionirskim obdobjem filma oziroma s časom, ko se je formirala t.i. velika forma. Biološka in psihološka perspektiva nas sicer „poučujeta“, da so vračanja nazaj, nostalgije in spomini svojevrsten znak staranja in bližajoče se smrti, morda res določenih oblik kinematografske razsežnosti, toda filma kot klene „imišljije“ prav gotovo ne. Kako trdno je filmska govorica, struktura, naracija, preprosto film vpisan v sam epicenter današnje vizualno-zvočne medijske difuzije, ki ga predstavljajo različne ravni televizijske komunikacije (satelitska, nacionalna, privatna, alternativna . . .), eksplicitno dokazuje množica filmov, ki se vrtijo na ekranih, v latentni obliki pa televizijske nadaljevanke, reklamni spoti, „soap-opere“. . ., ki v pogledu govorice posnemajo tiste inkubacijske krče, ko se je oblikoval t.i. klasičen filmski tekst. Razlika je morda le v tem, da je bil film takrat nem, televizija pa — čeprav veliko bolj banalno — nadaljuje tradicijo „govornega“ filma. Narativna dispozicija, predstavitev likov, osnovnošolska predstavitev časa in kraja dogajanja, vse to je dubliranje filmskih modelov izpred šestdesetih in več let. O vsem tem in še o marsičem drugem nam relevantno lahko spregovorijo le kinoteke. V Sloveniji še ni „prave“ kinoteke, nujno jo je treba oblikovati, saj bo slovenska kultura brez filmske narodne oziroma moderne galerije še bolj siromašna.

SILVAN FURLAN

Ta številka je prispevek Ekрана k petindvajsetletnici delovanja kinotečne dvorane v Ljubljani.

SOMETHING SILENT

Že bežen pregled bibliografije recentnih izdaj filmske teorije kaj hitro razkrije privilegirani predmet znanstvenega zanimanja: narativizacija filma, rojevanje velike forme, prehod iz nemega v zvočni film — vse to so pravzaprav le parcialni posegi v neko gmo-to, ki jo še najlaže omejimo s časovno oznako „prva desetletja dvajsetega stole-tja“. Od kod ta nenadni povratek v zgodovi-no? Vse preenostavno bi ga bilo zožiti na nostalglično oziranje v „dobre stare čase“, ki naj zacelijo travmatično rano „smrti fil-ma“. Ne gre torej za to, da bi se teoriji izmu-znil njen lastni predmet in bi ga bila zaradi tega prisiljena poiskati v preteklosti; prav nasprotno — da bi se svojega aktualnega predmeta zares lahko lotila, mora v sooče-nju z zgodovino preizkusiti in pogosto tudi radikalno preoblikovati svoje koncepte. Od tod tudi temeljna razsežnost na začetku omenjene bibliografije — tesna zvezanost teorije in zgodovine. Če naj parafraziramo Kanta, tedaj lahko za njim ponovimo, da bi bila teorija brez zgodovine **prazna**, zato pa moramo v obratni kombinaciji zgodovine brez teorije slepotó nadomestiti z **nemos-tjo**. Brez posega teorije, brez teoretizacije zgodovine, bi namreč cel segment filmske zgodovine ostal še naprej nem. Tako pa se je zgodilo **da je nemi film spregovoril**. Zastavki pričujočega prispevka merijo prav na tri osnovne razsežnosti te spregovoritve zgodovine skozi teorijo: na paradokсне indice **slišnega** v nemem filmu; na sledi zapi-sa ter končno na **razmejitev zgodbe in pri-povedi** kot posledico narativizacije. Tako navajanje konkretnih zgledov kot poskusi nekaterih generalizacij bi ne bili mogoči, če bi v Pordenonu ne obstajala izjemna mani-festacija, ki pod naslovom **Dnevi nemega filma** že nekaj let sistematično predstavlja dosežke sicer ne tako daljnih, a vendar od-daljenih let. Letošnji središčni program je obsegal filme, zbrane pod simboličnim na-slovom **Steza v Hollywood, 1911—1920**.

Slišati nemi film

Nezgrešljiv indic o zanimivosti nekega predmeta so kontroverze o njegovem po-imenovanju. Mar ni torej dovolj zgovorno že samo dejstvo, da so tokrat v igri kar tri ina-čice: nemi, tihi ali gluhi film? Četudi je prva splošno sprejeta, je pravzaprav najbolj vprašljiva — protagonisti „nemega“ filma namreč še zdaleč niso bili **nemi**, o čemer priča vztrajno premikanje ustnic kot naj-izrazitejša figura mimike govorjenja. Proti drugi, „**tih**“ inačici govorijo zgodovinski vi-ri, ki v tišini kinematografske dvorane poleg brnenja projektorja in škripanja stolov re-gistrirajo še glasbeno spremljavo (v razpo-nu od pianista do celotnega simfoničnega orkestra), besedne komentarje (najbolj zna-na je seveda japonska tradicija benshijev, a niso bili prav nič nenavadnega tudi v ZDA in Evropi) ter nenazadnje tudi imitacije real-nih šumov. Preostane nam torej še tretja inačica, ki jedro svoje definicije premakne z (nemih) protagonistov oziroma (tihih) pogo-jev prikazovanja na gledalca in le-temu pri-piše **pogled gluha**. Film tako pravzaprav ni

nem, le gledalec je gluha zanj. Ker pa ta glu-hota ni prirojena, temveč je le posledica „napake“ v produkcijskem procesu, še zda-leč ne preprečuje gledalcu, da bi o teh gla-sovih, zvokih in melodijah ne sanjaril. Koli-kor posamezne situacije v t.i. nemem filmu v celoti temeljijo na dispozitivu slišnosti, jih lahko dejansko razumemo kot svojevrstne odkrite pozive na sanjarjenje. Oglejmo si tri take situacije, ki obenem tudi nazorno ilus-trirajo, kako je nemi film na audio-vprašanja odgovarjal z video-odgovori ter tako kodificiral filmsko govorico.

a) **Prisluškovanje**. Če je voyeurizem dobe-sedno vpisan v same temelje kinemato-grafskega procesa, je zato toliko bolj prese-netljivo videti v nemem filmu neko situaci-jo, ki vso svojo zanimivost dolguje nečemu, česar tam preprosto ni — **slišnemu**, nam-reč! Situacija je podobna tisti iz filma **Sli-ka-zmajev** (The Dragon Painter, William Worthington, 1919): Sessue Hayakawa igra slikarja, ki obsesivno slika japonske pejsa-že.

Svoje slike razlaga kot upodobitve zmaja, v katerega so mu zli duhovi pred davnimi leti spremenili ljubljeno žensko. Njegov sloves doseže tudi slavnega slikarja, ki že leta za-man išče dostojnega naslednika. Pride do njunega srečanja in na vprašanje, kje da je zmaj na tem pejsažu, mu slikar zmajev samoumevno odgovori: „**Spi na dnu jezera!**“. Približno tako je tudi z glasom v prizorih prisluškovanja: je tu, na dnu kadra, le mi ga ne slišimo — kar pa seveda še ne pomeni, da ni ravno on tisti element, ki daje prizoru vso moč in zanimivost. Ravno ta odsotni glas je tisti, ki mora prečiti neko mejo (vmesno ste-no, priprta vrata, vrtno ogrado), da bi od dveh protagonistov dospel do nekoga tret-jeja, ki pa je ravno usodno odvisen od po-mena besed, ki jih prinaša ta glas (pa naj gre za zaroto, smrtno grožnjo ali zgolj ljube-zensko skrivnost). Kako uspe nemi film uprizoriti pot tega glasu? Film **Jack Straw** (William C. DeMille, 1920), o katerem bomo podrobneje spregovorili ob vprašanju zapi-sa v nemem filmu, vsebuje vrsto emblema-tičnih prizorov prav v zvezi s prisluškova-njem. Film se odpre s prizorom „očesnega oprezanja“ cele družine v Harlemu, ki skozi okno opazuje preoblačenje mlade ženske v stanovanju na nasprotni strani ulice. Le hip zatem se opazovalci spremenijo v opazova-ne: skozi priprta vrata jih namreč opazuje prinašalec ledu, ki je prav tedaj odložil svoj tovor v kuhinji. Bistveno pri tem je, da je njegov voyeurizem zdaj podvojen še z „uše-šnim oprezanjem“ — če je namreč prej bilo dovolj zgolj videti (mati lepo obleko; oče le-po telo), tedaj je sedaj nujno, da **iceman** tu-di sliši, saj bo le tako lahko karkoli zvedel o hčerki, ki je predmet njegovega zanimanja. Prisluškovanje je torej povsem upravičeno uprizorjeno kot „nadaljevanje voyeurizma z drugačnimi sredstvi“. In katera so ta sreds-tva? Predvsem **vzporedna montaža** (izme-nično kazanje govorcev in prisluškovalca) ter uporaba **velikega plana** (obraz prislu-škovalca kot indic pomena besed) — torej natanko tisti elementi filmske govorice, ki

so bili ključni za formiranje narativnega fil-ma. Za začetek torej le registrirajmo pomen uprizoritve glasu v procesu narativizacije.

b) **Telefoniranje**. Osnovni problem je tudi tokrat prenos glasu, le da je za razliko od neoprijemljivosti zvočnega toka pri prislus-kovanju pri telefonskem pogovoru le-ta materializiran v telefonski žici. Četudi navi-dez nepomembna razlika ima za filmsko podobo daljnosežne posledice — „zveza-nost“ dveh govorcev se namreč pokaže **znotraj enega samega kadra**, vzporednost rezanja se prevesi v zarezo vzporednosti, na mesto vzporedne montaže stopi klasična fi-gura razcepljenega ekrana (**split screen**). Le-ta omogoča ne le hkratno uprizoritev obeh govorcev, temveč celo zastavka nju-nega pogovora. V filmu **Zlo pohlepa** (The Curse of Greed, Leonce Perret, 1919) je tak prizor, v katerem zlobni Bent sporoča po tele-fonu danemvno smrt ene od sester-dvoj-čic njenemu nesojenemu soprogu („dom-nevno“ ker gre v resnici za njeno sestro; „nesojenemu“ pa zaradi tega, ker je prav Bent s svojo spletko posegel v njuno ljube-zen). Na levi in desni strani kadra sta izreza-na „okvirja“ za oba govorca, v črnini med njima pa je v nekoliko manjšem romboid-neri okvirju zarisana podoba ženske, o ka-teri govori. Glas je torej spet dobesedno priklkal podobo, kar velja obenem tako za podobo ženske kot tudi za specifično film-sko podobo razcepljenega ekrana. Do po-polnosti izdelano cepitev pa najdemo v tudi sicer izjemnem kratkem filmu **Suspensz** (Sus-pense, Phillips Smalley, 1913). Film je dolg vsega trinajst minut, a obsega dobesedno vse odlike že v naslovu začrtanega tipa fil-ma: Strežnica se odloči zapustiti družino zaradi „puščobe“. O tem napiše sporočilo, pusti ključ pod predpražnikom ter odide.

Mati je medtem v sosednji sobi zaposlena z dojenčkom. Prekine jo telefonski klic so-proga, ki ji sporoča, da bo zaradi zasedeno-sti zamudil. Odloži slušalko in v tem trenut-ku najde strežničnico sporočilo, a se odloči, da ne bo vznemirjala moža. Vrne se k otro-ku. Tedaj se pred hišo pojavi postopač in prične oprezati okoli nje. Žena ga vidi skozi okno iz prvega nadstropja — v neverjetnem kadru, ki je kombinacija subjektivnega po-gleda prestrašene ženske in grozečega dvi-ganja glave postopača. Telefonira možu. Ta oddrvi domov v ukradenem avtomobilu, zaradi česar mu ves čas sledi policija. Pri-zori zasledovanja (posneti skozi vzvratno ogledalo) se precizno izmenjujejo z vztraj-nim približevanjem postopača, ki je med-tem že odkril ključ. V trenutku, ko vdre v so-bo in se grozeča senca nagne nad mater z otrokom, prihiti mož s policijo in reši druž-i-no. Četudi je v filmu vrsta izhodišč za na-daljnje analize (vzporedna montaža; vloga detajla; vizualna kvaliteta; igra), se v priču-jočem kontekstu omejimo le na oba tele-fonska pogovora. Prvi (moževo sporočilo o zamudi) je relativno klasičen, kolikor obse-ga njegovo (enotno) podobo in mednapis s sporočilom. Nekoliko nenavadno deluje le način osvetlitve, saj luč v kabinetu začrta trikotnik med središčno točko zgornjega ro-

ba ter obema spodnjima kotoma ter tako s temò odreže preostala dva dela kadra. Po men tega postopka se zares razkrije šele v drugem telefonskem pogovoru, ki se seveda odvija v precej drugačnem vzdušju. Oba prej mračna dela sta zdaj „napolnjena“ z vsebino: v desnem izrezu je zdaj podoba prestrašene žene, v levem pa postopača. Kako na kar najbolj prepričljiv način uprizoriti nevarnost? Gotovo tako, da zastavek pogovora začne ogrožati ne le enega od govorcev, temveč samo materializacijo pogovora. Zlikovec stori natanko to — prereže telefonsko žico! Neposredni posledici njegovega dejanja sta kar dve: tridelna podoba se v trenutku sprevrne v enotno podobo prestrašene žene, le hip za tem pa lahko preberemo mednapis „Now, he is in the ...“. Če smo prej zapisali, da materializacija telefonskega pogovora spoji govorce v eno, razcepljeno podobo, tedaj je samo-umevna posledica prekinitve tega stika ponovna razveza v vzporedno montažo. Celotno nadaljevanje filma je v resnici zgrajeno prav na do perfekcije prignani vzporednosti. Telefonski glas v nemem filmu torej zatreže v kader ravno zato, da bi paradoksnost spojil obe strani. Njegova sled so črte, ki cepijo podobo. Ko je le-ta pretrgan, črte izginejo, obe strani pa je potrebno spet vzporedno montirati. Kolikor ostaja ta glas v nemem filmu neslišen, tedaj to ni zgolj zaradi tehnične „pomanjkljivosti“, temveč prej zaradi radikalne neznosnosti besed, ki jih prinaša: domnevna smrt v **Zlu pohlepa**, smrtna nevarnost v **Suspenzu**. S prihodom zvoka se ta glas kar naenkrat utelesi, nobenih sledi ni več treba v dokaz njegove prisotnosti. Črte izginejo, ekran se spet zaceli, skrajni domet postane vzporedna montaža. Prihod zvoka je bil torej za nemi film analogen prekinitvi zveze oziroma vsaj napačni vezavi, medtem ko se je zvočni film prav po otročje naivno navduševal nad tem, „da ga

ima“ — o čemer dovolj zgovorno priča eden prvih „telefonskih“ zvočnih filmov, **Halo Berlin? Tukaj Pariz!** (Julien Duvivier, 1931), gloriifikacija bi-lingvističnega komuniciranja.

c) **Glasba**. Četudi so praktično vse neme filme spremljali z glasbo, ta še zdaleč ni vselej ustrezala tistemu, kar je bilo videti na platnu. Kako naj vendar en sam pianist „zaigra“ vrtno zabavo ali pa celo spremlja solistični violinski koncert? Prav slednje je bila recimo naloga pianista v Pordenonu, ki je „oglaševal“ film **Humoreska** (Humoresque, Frank Borzage, 1920). Gre torej za še en paradoks v slišnosti nemega filma: ne le, da (kot v primeru prisluškovanja in telefoniranja nečesa **ne slišimo**, temveč (v primeru glasbe) **slišimo nekaj drugega**. Da bi se obvaroval pred to nevarnostjo, je nemi film razvil celo vrsto „obrambnih mehanizmov“, ki jih lahko shematsko naštejemo prav na primeru Borzageovega filma. Kako torej dati slišati ustrezno glasbo? Najprej je tu seveda dvojica vzrokučinek, ki naj z vztrajnim izmenjevanjem akta igranja violine in reakcij poslušalcev ponazori „milino“ zvoka. Sledi „vsebinska“ informacija v mednapisih, ki skladbo **Humoreska** primerja z življenjem („**Solze prekriva s smehom, veselje s solzami!**“). Manjka samo še vtis kontinuitete, zato violinist isto skladbo ponovi kar trikrat: na vrhuncu slave, tik pred odhodom v vojno ter po zaključni ozdravitvi. Četudi torej skladbe nismo nikoli zares slišali, smo s pomočjo elementov filmske govorice (montaža; mednapisi; kontinuirana pripoved) zvedeli praktično vse o njej. Teoretično rešitev tega praktičnega problema najdemo v Chionovi razločitvi **glasbe z ekrana in glasbe „iz jame“**. Kar se namreč zgodi v „oglašenihi“ projekcijah nemih filmov, je svojevrstna eksteriorizacija te sicer potlačene meje, pri čemer se siceršnja razlika dveh slišnosti sprevrne v razliko slišno/vidno.

Glasbo iz jame slišimo, glasbo z ekrana pa vidimo. Tako tudi pri tej tretji parcialni raziskavi problema slišnosti v nemem filmu slejkoprej naletimo na raven podobe, na kateri je bilo edino mogoče reševati glasovno/zvočne zagate. Nemi film je sicer govoril po svoje, a je prav s tem sploh šele naučil film govoriti. Ta „trenutek spregovoritve“ (tako v emfatičnem pomenu konstituiranja filmske govorice kot v historičnem pomenu pojava zvoka) na svojevrsten način ponavlja prvo otrokovo momljanje materinega imena, zato niti ni tako zelo presenetljivo v nekaterih delih tega časa registrirati zgodbe, ki z intenzivnostjo relacije mati/sin mejijo že na incestuoznost. Zgodba **Humoreske** je že taka, konec koncev pa so prve **izgovorene** (in ne zapete) besede Al Jolsona v **Pevcu jazza** (The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927) namenjene prav materi. Z zloveščim „**Stop!**“ jih prekine razburjeni oče in tako za nekaj časa sicer še prikljče nazaj mednapise nemega filma, toda bitka je že izgubljena. Ne oče ne mati ne sin odslej ne bodo več taki, kot so bili. Glas namreč ne spremeni zgolj samih likov, temveč radikalno ruši njihovo intersubjektivno mrežo. Glas je tisti četrti element, ki klasični ojdipovski trikotnik transformira v sodobni filmski kvartet.

Od pisnega k ustnemu

Naslov smo si sicer sposodili, vendar ga nameravamo uporabiti v precej širšem kontekstu od izvirnega. Če je namreč Michel Chion z njim označil prehod, ki ga je v svojem življenju storil glavni junak Wellesovega filma **Državljan Kane**, tedaj ga tokrat uporabljamo kot možno eksplikacijo sicer ustaljenega imena za prehod „od nemega k zvočnemu“. Tradicionalen pogled na zgodovino filma skuša omenjeni prehod zajeti s svojevrstno inačico ne-ekvivalentne menjave, pri čemer naj bi za en sam tehnični donesek (zvok) film moral plačati absolutno previsoko ceno — izgubil naj bi vso estetsko revolucionarnost in inovativnost (cf. tedanje izjave Eisensteina, Chaplina, pa tudi usode mnogih igralcev). Težava je le v tem, da je donesek parcialen, povsem natančno določen; izgubljenega pa se ne da in ne da precizirati — zato preostanejo le obče lamentacije nad izgubo Velike Skrivnosti (kot je recimo Truffaut naslovil poglavje **Filmov mojega življenja**, v katerem govori o nemem filmu). S poimenovanjem „od pisnega k ustnemu“ pridobimo vsaj dvoje: prvič, izognemo se že omenjenim zagatam z nemim/tihim/gluhim filmom; in drugič, poudarimo prav tisto razsežnost, ki je z zvokom dejansko izgubila na veljavi. To je razsežnost črke, **zapisa**. Da je le-ta vmeščena v mednapise, je seveda samoumevno, vendar je treba njeno topografijo dopolniti s svojevrstno fenomenologijo, ki bi zabeležila različne forme v tem gibanju nemega duha. Razločimo lahko tri osnovne pojavne oblike zapisa v nemem filmu, pri čemer sta prvi dve pravzaprav zgolj posledica odsotnosti govora (od tod tudi njuno slovnično poimenovanje) le tretja pa je zares in zgolj samo pisna.



AL JOLSON V FILMU **POJOČI NOREC** (THE SINGING FOOL). REŽIJA LLOYD BACON, 1929

LOIS WEBER, KO-SCENARISTKA IN GLAVNA IGRALKA FILMA **SUSPENS** (SUSPENSE), REŽIJA PHILLIPS SMALLEY, 1913



a) **Povedni mednapisi.** V to skupino lahko uvrstimo vsa uvodna lociranja kraja in časa dogajanja ter predstavitev protagonistov kot tudi vse tiste vezne mednapise, ki nam pomagajo slediti zgodbi, nenazadnje pa tudi tako priljubljene zaključne poante. Zvočni analogon povednim mednapisom je komentatorski off glas.

b) **Premi mednapisi.** Zamisliti si jih moramo med narekovaji. So pisni substitut izrečenih dialogov, karakterizira jih redukcija na informativno jedro izrečenega ter z njo povezana visoka stopnja eliptičnosti. Opazno je tudi precejšnje nihanje glede lociranja premih mednapisov: enkrat predhodijo podobi izrekanja, drugič jo cepijo, le redkeje pa se pojavljajo zgolj vzvratno.

c) **Zapisi.** So svojevrstno „trdo jedro“ nemega filma. Prav razburljiva je količina, v kateri se v teh filmih pojavljajo najrazličnejša pisma, skrivna sporočila, pogodbe, listi iz dnevnikov ter knjižne strani. V to obliko pisnega je treba locirati distinktivno lastnost nemega filma in obenem v njej prepoznati ceno, ki jo je le-ta plačal za svoje ozvočenje.

Omenili smo že, da je nemi film večino svojih zagat z glasom reševal na ravni podobe. Kolikor sta tako povedni kot premi mednapis obliki govora, ki svojo realizacijo doživita z nanosom zvočnega zapisa na filmski trak, bi ne smelo presenečati, da sta se oba že v svoji predzgodovini zapletala s podobo. In res odkrijemo celo vrsto različnih kombinacij črkovnega in slikovnega gradiva, ki iz mednapisov naredijo pravo malo umetnost. Izrečene besede se izpišejo na **zamrznjeni** filmski podobi („**Bala sem se ga**“ na ozadju grozečih oči — **Wagon Tracks**); pomen mednapisa podvaja ustrezno **izrezana** podoba (informacija o smrti ene od sester-dvojčic skupaj z njeno sliko, izrezano v obliki križa — **Zlo pohlepa**); mednapis je **ožigosan** z znamenjem govorca (srce za mater, violina za sina — **Humoreska**) — vse to so načini, s katerimi mednapisi podkrepijo svojo vezno funkcijo med razločenimi podobami. Glas je mednapise sicer izpodrinil, a je v skrajni konsekvenci prevzel njihove naloge — razkrival je vsebine pogovorov vstopal v razmerja s podobo, s specifično barvo označil slehernega od protagonistov. Na tej ravni prehoda od pisnega k ustnemu. izguba torej še ni bila nenadomestljiva, šlo je le za zamenjavo enega modusa pripovedovanja z drugim. Dejanski, radikalni prelom med pisnim in ustnim se je zgodil na tretji ravni na ravni **zapisa**. Zgodba filma **Jack Straw** je zgodba o postopni, a vztrajni izgubi te razsežnosti nemega filma: Že omenjena voyeurska družina iz Harlema doživi na račun odkritja nafte na očetovi zemlji bliskovit vzpon med **nouveaux riches**. Vzporedno s to socialno transformacijo teče ljubezenska zgodba med hčerjo in prinašalcem ledu, ki jo je mogoče zreducirati na tri **pisna** sporočila icemana Jacka Strawa svoji izvoljenki. Bistvena je ravno forma teh sporočil ter njihov vrstni red:

4 1. Še predno Straw sploh pokuka skozi vrata harlemskega stanovanja, odkrije na mizi raztrgano **fotografijo** gospodične Parker-Jennings. Sestavi jo in spravi v listnico ter ji pusti **prvo** sporočilo (da se bosta gotovo še videla). Prvi zapis je torej še vezan na **podobo**.

2. Preselitvi družine v Kalifornijo sledi tudi Straw. Zaposli se kot natakhar v mondeni restavraciji, v katero „morajo“ odslej zahajati tudi Parkerjevi. Postane akter svojevrstne zarote, s katero hočejo staroselci

osramotiti obsesivno željo gospe Parker biti v družbi slavnih in pomembnih. Straw bi naj bil predstavljen kot „vojvoda iz Pomeranije“. Najprej se obotavlja, nato pa nalogo sprejme, saj je to najboljši način približati se gospodični. V restavraciji ji še pred tem preda drugo sporočilo: v ta namen uporabi papir z oznako „Rezervirano“, ki jo spremeni v stavek „Ti si rezervirana zame!“. Drugi zapis izhaja iz črke.

3. Zarota je še predobro uspela. Gospa Parker pripravlja ogromno zabavo v čast „vojvode“ in že snuje načrte o kraljevskih vnukih. Straw pusti tretje sporočilo, v katerem gospodični sporoča, naj bo ob osmi uri na večer zabave na hišnem balkonu. Vmes se izkaže, da je Jack Straw v resnici vojvoda iz Pomeranije, ki se je — željan avanture — za nekaj časa „spremenil“ v prinašalca ledu oziroma natakara. Bistveno za našo izpeljavo je srečanje zaljubljenec na balkonu. Tam, kjer je gospodična Parker pričakovala dobesedno „bitje črke“, se je pred njo pojavil človek iz krvi in mesa — in to človek, ki ga je že poznala! Če je prvo sporočilo še mešalo razsežnosti podobe in črke, drugo pa v celoti izhajalo prav iz besedne igre, tedaj je zaključno srečanje kot posledica tretjega sporočila kronski dokaz hkratne radikalne izgube nekega bitja in njegove nadomestitve z živim likom. To je pot od mednapisa prek zapisa do zvočnega filma — ali še natančneje, od pisnega k ustnemu. Morda je prav to tista Velika Skrivnost nemega filma — to prikrivanje identitete, ki ga zapis omogoča, glas pa enkrat za vselej razkrinka. Vojvoda, ki se gre natakara, ki se gre vojvodo — to je igra, tipična za nemi film. Natanko isto dvojno igro najdemo v filmu **Tajfun** (The Typhoon, Reginald Barker, 1915), v katerem se med sodnim procesom resnični nedolžnež izdaja za krivca, ki se izdaja za nedolžnega — da bi tako rešil pravega krivca, ki ga igra Sessue Hayakawa. Po tem, ko nedolžneža zaradi „prepričljivosti“ obsodijo in usmrtijo, Hayakawa v trenutku finalnega obupa zažge rokopis, ki je izjemnega pomena za japonsko diplomacijo. Trenutek razkritja je tako identičen trenutku destrukcije zapisa in goreči rokopis na koncu **Tajfuna** je dejansko paradigmatična podoba vrhunca neke pisne umetnosti, analogna izgubi „bitja črke“ v filmu **Jack Straw**. Cena, ki jo je nemi film plačal za svoje ozvočenje, torej še zdaleč ni neka neoprijemljiva „estetika“, temveč je še kako konkretno trdo jedro, skoncentrirano v zapisu.

Pripovedovati zgodbe

Prvi del tega prispevka smo zaključili z opozorilom na vlogo uprizoritve glasu v procesu narativizacije filma. Odgovor na zagato (ne)slušnosti je bila vpeljava vzporedne montaže in velikega plana. Prav v teh dveh postopkih, ki jima doda še konvergentno montažo (cf. finale filma **Suspenz**), prepозна Gilles Deleuze tipične forme ameriške organsko-aktivne montaže. Nato pa sledi ključno opozorilo: „Napačen je občutek, da se je ameriška montaža podredila naraciji;

prav nasprotno, naracija je tista, ki izhaja iz tovrstne koncepcije montaže.“ Problem uprizoritve slušnosti v nemem filmu je torej neposredni povod za „iznajdbo“ specifičnih oblik filmske govornice, ki dobesedno narativizirajo film. Od trenutka, ko film stori ta korak, je njegova struktura razcepljena na dve vzajemno posredovani razsežnosti — na **zgodbo** in **pripoved**, ali z drugimi besedami: **kaj** pripovedovati in **kako** to storiti. Podobno kot je zvočni film na svojih začetkih skušal pokazati in dati slišati kar največ glasovnih priprav in glasbe, so tudi začetki narativizacije temeljno zaznamovani s svojevrstnim navdušenjem nad dejstvom, da odslej zgodba „ni več sama“, temveč se mora vsakič znova spogledovati s svojo ireduktibilno sestro, pripovedjo. Le-ta v začetku zato ni zgolj inkorporirana v zgodbo, ni le njen nevidni gibalec, temveč je ravno nasprotno prav v-oči-bijoča, razkazujoča se novost. Zastavimo si torej vprašanje, kako vse je nemi film v obdobju med leti 1911 in 1920 skušal opozoriti gledalca, da ne gleda zgolj podobe, temveč je priča tudi njeni pripovedi. Ta premik s podobe na njen okvir se je zgodil na vsaj tri različne načine, dovolj značilno pa je, da vsi trije kot bistveno poudarijo instanco **avtorja**, ki usmeri tok gibljivih sličic.

a) **Knjiga**. V filmu **Nekaj novega** (Something new, Nell Shipman, 1920) v prvem kadru vidimo pisateljico, ki s pisalnim strojem v naročju sedi pod drevesom in tarna, da se na tem svetu ne zgodi prav nič novega. V njeni neposredni bližini voznik avtomobila izzove jezdeca na nekakšen krožni cross-country, ki naj razreši dilemo o premoči med starim in novim. Pisateljica dobi idejo, začne tipkati po pisalnem stroju — in film steče. Cel film je zasnovan na tej osnovni, knjižni ideji o zmagoslavju novega (avtomobila) nad starim (konjem). Omenimo le še, da si pisateljica (precej neskromno) nameni glavno žensko vlogo v filmu, ki ga je sama sprožila. Prva inačica opozorila na pripovedni okvir zgodbe se torej sklicuje na **literarno** podlago, je svojevrstna evokacija scenarija.

b) **Slika**. Tudi v filmu **Hell Bent** (John Ford, 1918) se vse prične z romanopiscem, ki ima težave z inspiracijo. Bistvena novost pa je ta, da se namesto v realnost ponjo zateče k podobi — k sliki **The Misdeal** Frederica Remingtona, ki visi na steni njegove sobe. In kaj se zgodi, ko se romanopisec približa tej sliki? **Podoba oživi**, zamrznjeni liki prestopijo okvir in se preprosto transformirajo v protagoniste filma, pravega fordovskega westerna, ki gre odtlej dalje svojo pot. Druga inačica „uokvirjenja“ zgodbe s pripovedjo je tako uprizorjena prav s transgresijo okvirja podobe, s sestopom le-te iz singularnosti ene slike v niz gibljivih sličic. Sklicevanje na **likovno** podlago je obenem že tudi zaris temeljnega postopka filma.

c) **Film**. Prek literature in likovne umetnosti je moral film slejkoprej priti tudi do samega sebe. In res že v tem obdobju naletimo na klasičen postopek „filma v filmu“, na to gesto samo-nanašanja, ki do skrajnosti zaos-

tri mejo med zgodbo in pripovedjo. Prvi tak primer imenuje **Krila** (Vingarna, Mauritz Stiller, Švedska, 1917) in kot za nalašč spet zaigra na problem inspiracije. Ker pa gre za film v filmu, je tudi sam ta problem podvojen: režiser vidi kip mladeniča z orlom in dobi navdih za film o kiparju, ki pa naj bi ga navdihnili pravi, „naravni“ orle. **Krila** se tako najprej prično z režiserjevim odkritjem kipa in pripravami na snemanje (oglas za igralce v časopisu), nato pa nas kamera popelje v kinematografsko dvorano in tam prične zgodbo filma v filmu s skorajda identičnim kiparjevim odkritjem orla.

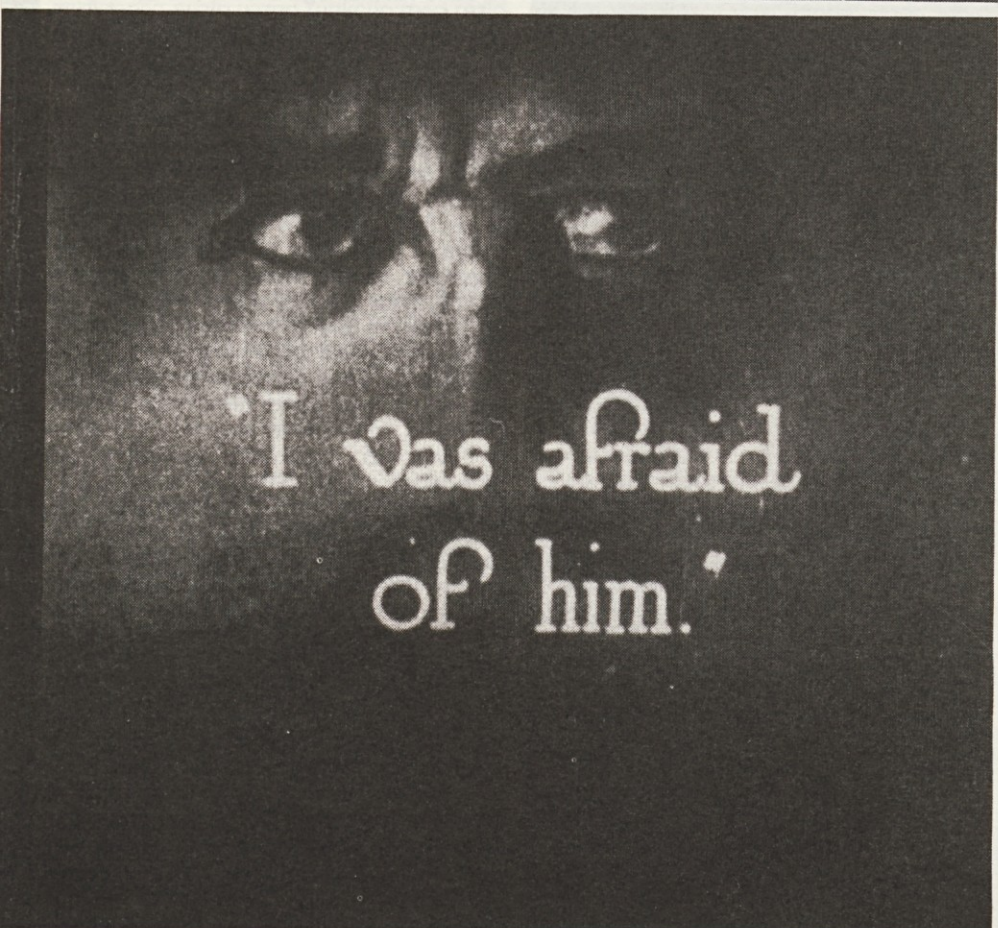
Ta druga zgodba je dovolj tradicionalna pridiga o učencu (modelu za kip), ki zlorabi mojstrovo zaupanje in zapelje njegovo ljubimko. Od tod tudi tragičen konec. Toda vsa presenetljivost tega filma izvira iz dejstva, da je poleg za vlogo izbranega igralca obstajal tudi njegov rival, ki s komentarji iz občinstva dobesedno razbija zgodbo filma v filmu (v slogu: „**Jaz bi to čisto drugače odigral!**“). Imamo torej košček okvirja (pripovedi), ki vztrajno posega v samo filmsko podobo (zgodbo) in tako neprestano opozarja na posredovanost gledanega. Lahko bi torej rekli, da trenutek soočenja filma s samim seboj nujno proizvede nadaljno razdelavo dialektičnega razmerja med zgodbo in pripovedjo, ki se tako ne zadovolji več zgolj z uokvirjenjem, temveč razkriva radikalno nedoločeno zgodbe, ki ji šele poseg pripovedi zagotovi „berljivost“.

Ta zaris radikalnega dvoma moramo razumeti kot prispevek evropskega racionalizma v zakladnico pozitivizma Novega sveta, kot svojevrsten madež, ki na videz sicer pokvari enotnost ameriške podobe, a jo v resnici šele zares naredi za filmsko podobo. Je mar potem sploh še presenetljivo, da se pozitivizmu ta madež prikazuje kot drobci norosti, natančneje **Dekliške norosti**. Tako se namreč izmenjuje film Mauricea Tourneurja (A Girl's Folly, 1917), ki nam kar najnazorneje pokaže poseg madeža v podobo. Tourneur je kot „Francoz v Novem svetu“ že tako in tako emblematična osebnost omenjene dialektizacije filma, a je s filmom **Dekliška norost** ta postopek strnil v en sam prizor, ki je prav zaradi tega vreden navedbe. Sprva spremljamo dve razločeni zgodbi: „evropsko“ romantično sanjarjenje podeželskega dekleta o nekakšnem trubadurju (spet vzpodbujeno z branjem knjig), na drugi strani pa tipično „ameriško“ atmosfero dela v filmskem studiju z zvezdnikom Robertom Warwickom v središču dogajanja. Odsotnost sleherne stične točke daje vtis, da gledamo dva različna filma. Nato pa se ekipa odpravi na teren — in to prav na dekličino podeželje! Sledi prizor, za katerega nam gre: medtem ko ekipa snema enega najtežjih prizorov (Warwickov padec s konja), dekle dobesedno „pade“ v kader kamere v filmu. Madež, za katerega se sprva zdi, da je pokvaril ključni prizor snemanega westerna, in resnici potisne omenjeni film povsem v ozadje in odpre pot novi — jasno, ljubezenski — zgodbi med Doris Kenyon in Robertom Warwickom. Ta se srečno raz-

to. Posledni metafilm v to skupino vstopa tvevati vsa uvodna lociranja kraja in časa, obhajanja ter predstavitev protagonistov, kot tudi vse tiste scene metafilma, ki nam pomagajo slediti zgodbi. Izrazitost pa tudi tako priljubljena zaključna posame. Zgodbi analogon povratnim motivom je komentarovski off-titles.

Prvi metafilm. Zanimati se pri more-
no more metafilm. Se mora ustrezno pre-

PRIZOR IZ FILMA **HUMORESKA** (HUMORESQUE), REŽIJA FRANK BORZAGE, 1920



plete, toda — in prav v tem je osnovna poanta — njun zaključni odhod z roko v roki pospremita dve priči z naslednjim dvogovorom: „**Mar ni to romantično?**“, se vpraša prvi, drugi pa mu odgovori: „**Romantic, nuthin! ... That's moving pictures!**“. Drobec norosti se je tako sicer otresel vse svoje romantike, a je prav s tem, da je „omadeževal“ dotlej neokrnjeno filmsko podobo le-tej podelil novo razsežnost, razsežnost samozavedanja. Razlika med obema tukaj omenjenima filmoma — **Krili in Dekliško norostjo** — pa je v skrajni konsekvenci še danes razlika med privilegirano točko poudarjanja v evropskem oziroma ameriškem metafilmu: medtem, ko evropski raziskuje tradicionalni umetniški problem **inspiracije**, se ameriški ukvarja z obrtnim problemom **produkcije**. Dovolj shematsko bi oba postopka morda celo smeli ponovno reducirati na že omenjena koncepta **kaj in kako** — evropska zgodba in ameriška pripoved. Kasnejša žanrska kodifikacija ameriškega filma je tako dejanska historična potrditev teze, da so „**zgodbe zagotovo vedno enake, kar pa je nasprotno neskončno odprto in obnovljivo, je umetnost naracije, umetnost pripovedovanja**“ (Michel Chion).

Pripovedovati zgodbe — to je druga velika postaja v razvoju tistega otroka, katerega prve momljajoče besede smo registrirali v prvem razdelku tega prispevka. Toda nemi film je bil otrok prav posebne vrste: zgodb mu niso pripovedovali starši, kar sam je to počel! **Enfant prodige**, ki je že s samo svojo spregovoritvijo razcepil lastne starše, se jih je že z naslednjim korakom dokončno znebil. Pot od prvega nagovora matere prek zatajitve staršev do končne osamosvojitve je tako obenem pot od iznajdbe filmske govorice prek narativizacije do velike forme in je konec koncev tudi pot tega prispevka: od problema (ne)slišnega prek potlačitve zapisa do dialektike zgodbe in pripovedi.

STOJAN PELKO

Literatura:

- **The Path to Hollywood/Sulla via di Hollywood (1911—1920)**; zbornik, Ed. Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 1988.
- **Le passage du muet au parlant**; zbornik, Cinémathèque de Toulouse) Editions Milan, Toulouse, 1988.
- Michel Chion, **La voix au cinéma**, Ed. de l'Etoile, Pariz, 1982.
- **Le son au cinéma**, Ed. de l'Etoile, Pariz, 1985.
- Gilles Deleuze, **L'image-mouvement**, Minuit, Pariz, 1983.

ZAPRTA PROSTRANSTVA

„... atributi, po katerih se prepoznava vestern, so samo znaki ali simboli njegove globoke vsebine in to je mit.“

André Bazin

I. Znameniti Fordov film **Iskalca** (The Searchers, 1956) označuje enega izmed prelomnih trenutkov klasičnega vesterna, prelomnih tudi v smislu njegovega konca, ki ga evocira s še bolj znamenitima začetnim in končnim kadrom. Naj ju, navkljub predpostavki, da sta splošno znana, vendarle za svoje namene ponovno opišem: film oziroma uvodni kader se začne s črnino, ki traja dokler Martha (Dorothy Jordan) ne odpre vrat, katerih črni okvir ostane v kadru, v vidno polje pa se vpiše zunanost polja. Po pušti, tesaški pokrajini z gorovjem Monument Valleya v ozadju se približuje Ethan Edwards (John Wayne), ki se vrača domov po večletni odsotnosti... V zadnjem kadru se taisti Ethan (potem ko je pripeljal družini nazaj ugrabljeno hčer Debbie) napoti proti taistim vratom, vendar se ustavi, obrne (nam) hrbet in odide nazaj proti Monument Valleyu. Vrata se zapro, črnina ponovno zastre ekran.

Ta podvojitve, uokvirjenost tako znotraj obeh kadrov kot tudi celotnega dogajanja, meri vsekakor dlje in drugam kot na morebitno zaokroženje zgodbe, njeno „celostno“ naravo ali pa celo na kakšen estetski dodatek, ki opravičuje avtorsko ime. Ta podvojitve zastavlja namreč nasprotno predvsem **vseobsegajoči pogled**, ki je delegiran od kinematografskega gledalca osebam izza vrat domačije. Gledalca ta pogled postavi v neko kultivirano perspektivo, s katere zre v divjino; osebe pa postavi na pozicijo oblasti, ki jo vzpostavlja vsevidni in vsemogočni pogled. Identifikacija s perspektivo kultiviranega pogleda kot vseobsegajočega torej ustvari „okvir“, ki ga začetujeta prvi in zadnji kader, „okvir“, ki bo zaznamoval celotno dogajanje in zgodbo. Tako se ta pogled, ki je prvotno nameščen v notranjosti domačije, polasti zunanosti dogajanja, postavi ga v kultivirano perspektivo. Toda kot rečeno, imamo podvojitve tudi na ravni teh dveh kadrov samih: S črnim okvirom okrog vrat je v vidno polje vpisana zunanost polja, ki je grozeča, zla, ki torej pripada nesimbolizirani divjini.

Fordov paradoks, ki je učinek temeljne razcepljenosti filmskega prostora, v katerem je vsako polje že podvojeno, je torej hkrati „zunaj in znotraj“, nam odpira drugačno perspektivo branja kodov vesterna. Le-ti so ponavadi reducirani na mitološke, fabulativne/narativne oblike oziroma njihovo neposredno branje: Will Wright postavi kot kriterij določitve strukture oziroma tipa vesterna odnos glavnega junaka do štirih mitoloških opozicij: **dobro/zlo, divjina/kultura, močni/slabi, in v družbi/izven družbe**, Jim Kistes pa našteje takšnih opozicij kar 22. Fordov paradoks nam nasprotno omogoča, da te mitološke opozicije beremo posredovano, glede na način, po katerem je mitologija uprizorjena, omogoča nam torej **branje žanra skozi filmsko formo**.

Razcepljenost filmskega prostora ima neizpodbiten učinek na ravni zgodbe, saj se prek prehajanja zunanosti polja v „notranjost“ (in vice versa) radikalno spremeni začetna domačijska perspektiva, v kateri dominira ta dobri, kultivirani, družbeni pogled (cf. Wright) kot vsemogočni in vseobsegajoči. Začetna perspektiva je že načeta z zunanostjo polja, torej z divjino in zlom; pomembno je, da na to zunanost polja venomer gledamo s perspektivo dobrega, **da se nam zlo kaže „skozi“ ta pogled**. Prav v tem smislu lahko razumemo tudi Indijance, oziroma njih odpadniško tolpo, na katero naletimo v divjini: namesto domnevnih zlikovcev naletimo zgolj na neko drugo domačijsko skupnost, ki so ji belci pobili njene člane, Scarova (Henry Brandon) sinova. Na drugi strani živi znotraj bele družine Martin Pawley, adoptirani Indijanec, ki pa seveda ne pooseblja nikakršnega zla, temveč mu gre le za to, da skupaj z Ethanom reši ugrabljeno Debbie in da se maščuje za požig domačije. **Tako je zelo realno jedro same domačijske skupnosti, kulture**, ki se prav prek njega vzpostavlja. Ko iz začetne domačijske perspektive izza vrat iščemo zli subjekt, naletimo v divjini, pokrajini naseljeni z domnevnimi zlikovci, zgolj na drugo kulturo, ki je zla prav zrcalno glede na prvo, ki sedaj predstavlja njeno grozečo zunanost polja.

„Zunaj — znotraj“ dobrega in zla, kulture in divjine, kot ga zastavlja film **Iskalca**, nas napoti k vzporednici iz obdobja „inavguracije“ klasičnega vesterna, k prav tako Fordovemu znamenitemu vesternu **Poštna kočija** (Stagecoach, 1939). Tam je zunanost polja (Indijanci, ki prežijo v gorah na pošto kočijo) nediferencirana, tako rekoč fantomska, zla kot taka. Tisto, kar te fantome sploh prikljče, je razcep v sami skupini, ki potuje s pošto kočijo. Prikljče jih torej to, da se edinole v vpeljavo grozeče zunanosti lahko diferencira sama skupina, da se le-ta samo tako lahko drži skupaj. Nasprotno pa v **Iskalcih** s tem ko zunanost polja prehaja v notranjost, kultura in divjina, dobro in zlo pridejo v realno, „nemogoče razmerje“. V kolikor je torej kultura, dobro, oziroma kategoriki „močni“, pozitivni člen mitološke opozicije, ki sestavlja strukturo vesterna, organizirana okrog in „na podlagi“ nekega negativnega (divjega, zlega...) jedra, potem je evokacija konca klasičnega vesterna ravno v tem, **da se negativni člen opozicije že kaže kot učinek pozitivnega člana**. Meje prostorov oziroma pokrajini vesterna, ki so v klasičnem vesternu razmejevale področja pozitivnega in negativnega, so postale dokončno prehodne; zlo postane splošni princip. Prav zanikanje tega vznika zla kot manka v dobrem je tudi razlog, da kasnejša obdobja vesterna niso mogla obnoviti vsega blišča klasičnega vesterna, še več: ta žanr so zanesljivo peljala k njegovemu koncu.

II.

Tako kot se torej po eni strani dozdeva, da je mitološka struktura vesterna že vselej tu,

da predhodi vsaki dobi vesterna kot neka nasebna vsebina, tako po drugi strani te mitološke opozicije postanejo vsebina žanra šele skozi filmsko formo, skozi „filmsko govorico“, ki ne pripada samemu mitu. To lahko konkretnije ponazorimo s tem, da se vrnemo na začetek, k Bazinovim atributom vesterna. Poglejmo, kaj pade pod te attribute: gibanje, zasledovanje, dvoboji... nadalje dekor in pokrajina, da o nasprotovanju, parodiji, ki jih nudi vestern sam sebi, sploh ne govorimo. Kako bi torej lahko drugače opredelili te „znake ali simbole“, ki so samo „izrazi globoke vsebine“ vesterna? Vsekakor bi jih težko opredelili kot „znake ali simbole“ na formalni ravni, saj prej pripadajo tistemu, kar je v žanru konvencionalnega, ki torej pripadajo narativnemu redu. Prav tisto, kar je v žanru konvencionalnega, pa s tem vzvratno privede mitologijo na mesto predhodne, nasebne vsebine žanra. To je dobro vedel tudi sam Bazin (glej citat), saj je ta „samo znakov ali simbolov“ razrešil na nekem drugem mestu: „... slika, katere naklonjenost širokim vidikom, splošnim planom venomer spominja na sočlenje Človeka in Narave. **Vestern praktično ne pozna velikega plana**, skorajda tudi ameriškega ne; raje ima potovanje in panoramičnost, ki negirata okvir platna in vzpostavljata polnost prostora“. Vendarle je torej apriorna filmska forma tista, ki konvenciji in s tem tudi mitu določa polje, v katerem bodo njuni elementi prišli do realizacije. A kolikor filmske forme ni izumil žanrski film, kot tudi ne vestern, se postavlja vprašanje, kako misliti žanr na način filmske forme. Ali torej obstajajo privilegirani elementi filmske forme v posameznem žanru (recimo splošni plan in travelling pri vesternu)? Ali torej obstaja formalna konvencija žanra, o kateri govori Thomas Schatz („konvencionalizirani formalni, narativni in tematski kontekst so osnovni prepoznalni znaki žanra“)? Spet nam odgovor ponuja Bazin sam. Ko piše o problemu „Cinemascope“, filmske tehnike oziroma o tem, da ta novi format vesternu sam po sebi ne bo prinesel novih kvalitet, postavi pod vprašaj prav privilegirano mesto splošnega plana, panorame, ki „negira okvir platna“, kot ga je zastavil ob značilnostih slike tega žanra.

Tako gre prej kot za elemente filmske forme, ki bi bili po sebi reprezentativni za nek žanr, in bi bilo potemtakem mogoče izpeljati tipologijo teh elementov glede na mesto, ki ga zavzemajo v posameznih žanrih za to, **da je določen plan izključen**. Šele preko te izključitve se nek drugi, recimo splošni plan, lahko ustoliči za paradigmatskega. Seveda ni naključje, da je ta izključen plan prav veliki plan („... vestern praktično ne pozna velikega plana...“), ki briše meje prostora in hkrati zanika globino polja. Vendar „Cinemascope“ z ekstenzivnim širjenjem prostora prav tako ne zagotavlja večje globine, prav nasprotno; opozarja na robove kadra, ki se prekrivajo z robovi platna in ki kot taki opozarjajo na mejo, na **zaprtost prostranstev**, pokrajine, ki jo vpeljuje temeljna parcialnost pogleda.



III.

Ker se bomo k velikemu planu še povrnili, se nekoliko pomudimo pri „polnosti prostora in globini vsebine“, ki naj bi bili vzpostavljeni prek „negacije okvira platna“ oziroma s splošnim planom, panoramo in travellingom. Na kaj torej meri Bazin s polnostjo prostora in z globino vsebine? „Tako so v svetu vesterna ženske dobre, moški pa zli.“ Tukaj torej naletimo na slovito „**obrobno**“ vlogo ženske v vesternu, ženske kot posebljanja družine, kot matere, ki zagotavlja čistost in vsoobsežnost dobrega, ki je torej najvišji smoterj dejanj westernerja — glavnega junaka. Tako tudi pri **Iskalcih** ne smemo spregledati, da je primarna perspektiva (pogled izza vrat) prav Marthin, ženski pogled. Njena odsotnost torej sproži proces, v katerem bo zlo prešlo iz zunanosti, ki ogroža notranjost domačije; notranjost kot „polnost prostora, globino vsebine“ kot bi rekel Bazin. Toda ta notranjost, polnost in globina, ki jih uteleša žensko dobro, je že v klasičnem vesternu podvojen z nekimi drugim ženskimi likom: z zapeljivko, damo, s prostitutko, skratka s femme fatale. Največkrat imamo zato dve ženski vlogi, ki predstavljata to nasprotje: v **Iskalcih** je poleg Marthe njena hčer Debbie, ugrabljenca, a adoptirana kot Indijanka; divja, neukrotljiva se noče vrniti v belo domačijo. Ta

dvojnost pa ustreza tudi razcepu westernerja, ki je vedno ujet v mrežo „ženskega užitka“. V to mrežo je ujet tako, da venomer podlega izključitvam iz polne, zaprte strukture, ki jo vzpostavlja ženska perspektiva: tudi Ethan konec koncev v „okvir“ **Iskalcev** tako pride kot odide zaradi Marthe oziroma njene odsotnosti. V tem smislu pa v tem filmu nimamo opravlka z dvema ženskima vlogama, temveč zgolj z Martho: ni se odločila za nomadsko življenje z Ethanom, temveč za domačijsko z njegovim bratom in ravno zato je njen užitek ostal neizčrpen.

IV.

Odsotnost Marthinega pogleda v zadnjem kadru oziroma odsotnost njene perspektive izza vrat pa nas napeljuje prav **na pogled kot tak, na pogled brez lastnika**. Prav ta objektivizirani pogled je tisti, ki pripada rabi splošnega plana v vesternu: kadri prostranstev, pokrajin in divjine so praviloma posneti s te nikogaršnje točke. Toda v tem Fordovem filmu se je ta pogled premestil v samo domačijo, na mesto odsotnega ženskega pogleda. Ta premestitev tako rekoč reflektira varljiv status samega objektivnega pogleda in s tem privilegiranega mesta splošnega plana v vesternu oziroma obstoj formalne konvencije žanra. Splošni plan „negira okvire platna“ ravno v toliko, v kolikor je že posredovan z off prostorom, z dru-

gimi plani. Prav to pa velja tudi za druge domnevne privilegirane formalne elemente vesterna tako npr. travelling že po definiciji pripada gibljivemu planu ali panorami, le-ta pa je prav tako že posredovana z drugimi plani v vidnem polju ali izven njega.

Prav izključitev velikega plana je torej tista, ki Bazinu omogoči tipologijo reprezentativnih formalnih elementov. Pa vendar je prav veliki plan tudi v vesternu tisti, ki izlestvice planov izstopa, izjemni plan, ki izstopa iz perspektive polnosti in globine. Veliki plan v vesternu niso samo obrazi, zlobni obrazi (kjer je mojster Sergio Leone), temveč tudi tisti detajli (inserts), ki prav prek svoje izjemnosti in tako rekoč tujosti narativni strukturi prav to radikalno transformirajo.

Ti detajli pričajo o avtorskem posegu v žanrska pravila, o posegu, ki hkrati ohrani mitološko razsežnost žanra, obenem pa ustvari prostor za minimalno notranjo distanco do mitološkega gradiva. Prav to razsežnost detajla je nemara spregledal Jim Kistes, ki ob upoštevanju narativno-mitološke strukture vesterna izpostavi predvsem avtorsko, t.i.m. „ikonografsko“ razsežnost žanra. Tako predstavlja avtor nekakšen žanr-v-žanru, ki se vzpostavlja skozi ponavljanje določenih tematskih in oblikovnih obsesij posameznega avtorja. Ta notranja razlika žanra je po Kistesu tisto

WILDO WESTERN DRAMA...

POŠTNA KOČIJA, REŽIJA JOHN FORD, 1939

polje, v katerem bo avtor v navezavi na tradicijo „skozi metafore latentno vsebino naredil manifestno glede na svoje preokupacije“. Če torej klasični vestern pomeni avtorski vpis v substanco mita (kar konec koncev zagotavljajo imena kot so Ford, Davies, Marshall, Boetticher, Wyler...), pa ta notranja distanca vpeljuje predvsem neko **ambivalentnost, celo perverzno, ki je lastna samemu mitu**. Tako te „ikone“, „metafore“ ne učinkujejo zgolj kot „emblematična moč podob“, temveč le-to tudi pervertirajo. Lep primer takega velikega plana — detajla, ki pervertira „emblematično moč podob“ vesterna in ki se ga ne dá reducirati zgolj na formalno ali narativno konvencijo, najdemo v filmu **Zahodnjak** (The Westerner, William Wyler, 1940). Cole Hardin (Gary Cooper) odstriže pramen las gospodični Matthews; za „simbol“ njune ljubezni jo takorekoč skalpira. Hardin ta pramen nato prodaja zloglasnemu sodniku Roy Beanu (Walter Brennan), češ da je to pramen Miss Lily Langtry, barske plesalke, ki jo je Bean vse življenje oboževal, ne da bi jo videl drugje kot na slikah v svojem saloonu — sodišču. Bean bo v zameno za ta pramen Hardina osvobodil (ker je ukradel konja, ga hoče namreč sodnik po svojih „zakonih“ obesiti). Tu imamo torej lep primer, kako nek **hkrati resničen in lažnjivi element (detajl)** opravlja funkcijo šiva narativne strukture in razpoke v pozitivni razrešitvi zakona v imenu napredka v happy endu, kjer gospodična Matthews in Hardin vendarle prideta skupaj.

Ta detajl kaže na razmerje vesterna do drugih žanrov, saj ima Hardinova nesramnost očitno melodramsko obeležje. Vestern se torej v svoji avtorski razsežnosti zateka predvsem k ne-avtorskim žanrskim sredstvom, k postopkom in formam drugih žanrov. Klasični vestern vsebuje tako rekoč vse ostale klasične žanre. **Zahodnjak** nam ponudi cel spekter različnih posamičnih žanrov: komedijo lahko prepoznamo v prizorih z znamenitim travellingi direktorja fotografije Grega Tollanda, kjer je Beanovo zasledovanje Hardina zgolj zafrkancija, „igra“, v kateri zasledovalec in zasledovani menjata svoji mesti. Nadalje je tu prizor, v katerem Bean pravi Hardinu, da je whiskey tako močan, da razžre šank. Ko mu to tudi ponazori, si veselo nazdravita in spijeta pijačo na dušek. Nadalje Bean kot pričo na sodni proces (v svoj saloon) pripelje konja. Tu imamo zgledne primere zamenjav in premestitev kot vira komičnega. Beanovo razmerje z zakonom kot afirmacijo zločina nas napeljuje na kriminalko, Hardinovo fantomsko pojavljanje tako na začetku filma kot tudi na gledališkem odru na koncu (ko prevara Bena in se na odru prikaže namesto Miss Langtry) evocira horror. Miss Lilly Langtry, čeprav do končne sekvence odsotna, kot da prihaja iz musicla (ali vsaj music-halla, Wild West Showa...).

V.
 Forme drugih žanrov v klasičnem vesternu je „nasprotovanje in parodija“ vesterna v



sebi, hkrati pa tudi hollywoodski mit zgodovine. Čas klasičnega vesterna — štirideseta in petdeseta leta z manjšimi časovnimi zamiki in odmiki — je čas dovršenosti klasičnih žanrov in hkrati obdobje, ko posamičen žanr poleg igranja na karto lastne zgodovine igra tudi na širše reference do lastnih, na druge posamične žanre. V tem kon-

tekstu vestern kot žanr zgodovine uteleša razmerje žanrov do zunajfilmske oziroma zgodovinske realnosti. Ali kot pravi Thomas Schatz: „Vesterni ne slavijo preteklosti kot take, slavijo bolj našo sodobno idealizirano, inačico preteklosti, ki služi kot model za naše sedanje vrednosti in stališča.“ Če je torej ta status izjavljanja mita zgodovine

določujoč za sam mit, pa nam forme drugih žanrov v klasičnem vesternu zagotavljajo, **da je že samo izjavljanje preteklosti posredovano z mitološko perspektivo** (zgodovina kot zgodovina žanrskih form). Toda izguba izvenfilmske oziroma zgodovinske realnosti ni mogoča brez povratnega učinka: produkcija mita po lastnem, filmskem predtekstu transformira lastni objekt. „Wild West“ postane nepreklicno „Old Wild West“. Romantična avantura vesterna iz dvajsetih let vztraja kot vrnitev potlačene zla tudi v klasičnem vesternu, in sicer v perspektivi westernerja, kjer se kaže ta avantura kot nezakonita, zla razsežnost samega Zakona. Izhodiščna situacija brez — zakona v romantičnem vesternu je zamenjana z Zakonom, ki je obremenjen z mitološkimi elementi dobrega in zla. Prav na tej točki se v klasičnem vesternu položaj westernerja spremeni: vztraja pri Zakonu kot takem, pri prazni formi Zakona, pri Zakonu brez mitoloških elementov in odtod tudi znamenita resignirana in cinična drža, odtod sloviti „Individual Code“, odtod tudi analogija z hard — boiled detektivom. Ta položaj westernerja se realizira natanko v določenem časovnem receptu: med „Wild West“ in „Old Wild West“. Ta razcep je že viden v filmu **Ravničar** (The Plainsman, Cecil B. de Mille, 1931), kaže pa se v dveh paradoksih: prvi je obrobnejši in zadeva letnico nastanka, ki precej predhaja inavguraciji klasičnega vesterna, hkrati pa film zgoščuje najpomembnejše elemente klasičnega vesterna. Drugi paradoks je na ravni filmske forme: **Ravničar povzame mitološki čas kot filmski čas** in hkrati pomenljivo dodaja razsežnost velikega plana (inserta).

Westerner, legenda Wild Bill Hickok (Gary Cooper seveda) ima namreč prav posebno napravo, ki jo vidimo že na začetku filma, ko jo kaže otroku ob svojem odhodu na zaslužen počitek po velikih zmagah, ki jih je dosegel z generalom Custerjem (romantična.) Ta naprava je ura (vidimo jo v insertu), ki pa ni kar tako: pove, da je srebrna in da je dragocen spomin na velike Čase. Poleg urnih kazalcev ima ta ura še dva ključna elementa: **podoba** Hickoka in Calamity Jane in pa sprožilec, s pomočjo katerega zai-gra ta ura večno isto, otožno **melodijo**. Že malo kasneje sreča Calamity v vlogi koži-jaža in s tem se začne odvijati drugi čas zgodbe: Calamity Jane (Jean Arthur) je oblečena v usnjene hlače, vihti bil in preklinja, je travestitska lady divjega Zahoda, „na glavo postavljena“ femme fatale. Kolikor pa travestija in ne dosti manj lik femme fatale predstavljata predvsem nemožno raz-zmerje, potem je de Millova podoba v podobni indikativna za časovni razcep na „Wild West“ in „Old Wild West“: podoba na uri namreč predstavlja Calamity in Hickoka kot par, aktualna fikcija **Ravničarja** pa si za enega svojih vzvodov zastavlja prav nemožnost njune onovne združitve. Calamity si namreč ves čas zavzema za ponovno pridobitev Hickokove ljubezni, slednji pa vztrajno bulji zgolj v svojo uru, nenehoma obuja nostalgijo. Kam meri s tem de Mille nam najbolj nazorno pokaže prizor, v katerem sta

Hickok in Calamity zvezana kot ujetnika v indijanskem šotoru: Calamity sili vanj češ, ali je nima vsaj malo rad, Hickok pa menca in se izogiba odgovoru. Nato pride iz zunanosti polja indijanski poglavar z obsodbo in šele tedaj Hockok reče: „Yes.“ Šele s to grozečo zunanostjo polja, šele s tem „dotikom smrti“ in samo za ta trenutek sta Hickok in Calamity spet par, spet sta za trenutek v romantičnem vesternu, **kjer ju je lahko združila grozeča nevarnost** (lopovi, Indijanci, vojska Juga . . .).

Ta zunanost, ki obkroža par v vesternu, pa je nasprotno s podobo para na uri suspendirana: „Wild West“ je postal moment perspektive „Old Wild Westa“ oziroma združitve para ne ovira več zunanost, temveč podoba para samega. „Wild West“ je nesimbolizabilni preostanek, ki se namesti sredi nostalgicne perspektive klasičnega vesterna „Old Wild Westa“. Podoba v podobi predstavlja moment trajanja prejšnjega časa, tistega, ki prihaja iz druge zgodbe, ki ne napreduje niti ne nazaduje, ki je zgolj preostanek, drobec.

To pa je že tudi točka, kjer **zgodovina, posredovana skozi legendo, postane zgodba**, ki je konstitutivno dvojna. Najprej zaradi razlike v perspektivi, v kateri je posamezna legenda pripovedovana in katere razlika, kot bomo kmalu videli, je ravno zgodovina sama. Nadalje zategadelj, ker so legende neumrljive, in prav zato tudi skoraj praviloma na koncu posamezne zgodbe tudi umrejo, da bi se lažje pojavile (iz nič) v naslednji zgodbi. Če je torej zgornji preostanek, drobec vedno neka podoba smrti, so legendarni junaki vedno simbolno živi/mrtvi, torej tista instanca, ki podpira narativni proces, ga omogoča, da vedno znova nastaja na podlagi izničenja. Ne gre pozabiti, da sta tako tudi Hickok in Calamity predvsem legendi vesterna (naj omenimo samo najbolj znana filma **Divji Bill Hickok** (Wild Bill Hickok, W. S. Hart, 1923) in **Železni konj** (The Iron Horse, John Ford, 1924). Na skrajni meji klasičnega vesterna, leta 1962, je John Ford označil zaključek tega velikega obdobja ravno s to dvojno naravo smrti: ta dodeljuje izjavljanju preteklosti radikalno dvoumen status. Ransom Stoddard (James Stewart) pripoveduje zgodbo urednikom lokalnega časopisa. Ko Stoddard ustrelil Liberty Valancea (Lee Marvin) in njegovi pripovedi verjamemo tako mi, kot tudi druge osebe iz filma, pa se naenkrat pojavi tudi druga inačica iste zgodbe, inačica Toma Doniphona (John Wayne): v resnici je on iz zloga ustrelil Valancea, ker je vedel, da Stoddard tega ni sposoben in bi v tem dvoboju kot oseba, ki je predvsem pravnik, vsekakor potegnil krajši konec. Doniphon, ki je bil v trenutku, ko gledamo dvo-boj prvič, v zunanosti polja, je torej ustrelil z mesta, ki zanjame neizpodbitno instanco naracije, instanco izrekanja zgodovine. Toda tudi v trenutku, ko vidimo Stoddarda to zgodbo pripovedovati urednikom lokalnega časopisa (se pravi na začetku in ne na koncu filma), je Doniphon prav tako zelo blizu, a vendar zunaj polja; namreč v sosednji sobi, kjer leži v krsti. Njegovo izjavljanje resni-

ce je možno zgolj prek ovinka legende, prek drugega pripovedovalca, ki pove najprej lažno, legendarno zgodbo, da bi lahko v njo umestil resnično zgodbo. Prav ta je torej tista, ki venomer manjka vesternu, venomer je „za vogalom“ neko mesto, od koder je zgodovina videti drugače. Toda refleksija tega mesta je mogoča le iz izhodiščne situacije, ki ni situacija vesterna (Stoddardova pripoved zgodbe) in ki privleče na dan tisto **zgodovinsko truplo, ki je še kako živo**, ki v pripovedi celo zavzema mesto izrekanja resnice. In kot je Stoddard vestern na koncu zapustil (tja se bo še vrnil, a tedaj tam ne bo več vesterna), tako uredniki časopisa še vedno zahtevajo živo truplo — samo tako bo vestern še naprej zgodba: „To je Zahod. Ko legenda postane resnica, natisnemo rajše legendo.“ Za to pa se je potrebno znebiti trupla v sosednji sobi. Toliko **Mož, ki je ubil Liberty Valancea** (The Man Who Shot Liberty Valance).

VASJA BIBIČ

ISKALCA (The Searchers)

režija: **John Ford**, scenarij: **Frank Nugent** po romanu „The Search“ Alana Le Maya, fotografija: **Winton C. Hoch**, glasba: **Max Steiner**, igrajo: **John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Henry Brandon, Ward Bond, Nathalie Wood**, 1956

ZAHODNJAK (The Westerner)

režija: **William Wyler**, scenarij: **Jo Swerling, Niven Busch** po zgodbi Stuarta N. Lakea, fotografija: **Gregg Toland, Archie Stout**, glasba: **Dmitri Tiomkin, Alfred Newman**, igrajo: **Gary Cooper, Walter Brennan, Doris Davenport, Fred Stone**, 1939

RAVNIČAR (The Plainsman)

režija: **Cecil B. DeMille**, scenarij: **Waldemar Young, Harald Lamb, Lynn Riggs**, fotografija: **Victor Milner, George Robinson**, glasba: **George Antheil**, igrajo: **Gary Cooper, Jean Arthur, James Ellison**, 1931

MOŽ, KI JE UBIL LIBERTY VALANCEA (The Man Who Shot Liberty Valance)

režija: **John Ford**, scenarij: **James Bellah, Willis Goldbeck** po pripovedki Dorothy Johnson, fotografija: **William Clothie**, glasba: **Cyril J. Mockridge**, igrajo: **James Stewart, John Wayne, Lee Marvin, Vera Miles, Edmund O'Brien, Lee van Cleef**, 1962

Literatura

André Bazin: Qu'est-ce que le Cinéma III
Will Wright: Six Guns and Society
Jim Kistes: Horizons West
Thomas Schatz: Hollywood Genres

MELODRAMA . . .

Pričujoči poglavji sta iz knjige dr. Darka Štrajna ŽANR SREČE IN OBUPA, ki bo izšla pri ZKOS v okviru knjižnice Umetnost in kultura, predvidoma decembra letos.

Moška vojna in ženska žalost

Tematika vojne je v melodrami prisotna na različne načine. Lahko bi rekli, da je prav ta tematika prispevala k še večji legitimnosti žanra, ki nasproti drugim žanrom jemlje vojno zares, saj se v prvi vrsti ukvarja z njenimi destruktivnimi posledicami. Drugo svetovno vojno (potem pa še korejsko in vietnamsko) je melodrama „pričakala“ kot že izpolnjen žanr, ki ga je vdor vojne tematike ostreje profiliral. (Tu se ne bomo preveč ukvarjali tudi z nasprotnim pojavom, z okoriščanjem melodramskih prijemov v propagandne namene, ki je opazno na obeh straneh vojaškega soočenja. Predvsem gre za uporabo forme z njenim emocionalnim nabojem, ki je napolnjena z vsebinami, kot so: kult žrtve, patriotizem ipd.) Vsi problemi, ki so bili v melodrami že prisotni, ostanejo vidni (oz. še izraziteje izstopajo) tudi v filmih, ki obravnavajo poseganje vojne v privatno sfero. Malce abstraktna raven, na kateri se v mirnodobni melodrami kaže pritisk družbe na posameznike, je v melodrami z vojno tematiko prignana do še večje abstraktnosti, ki pa je mnogo konkretnije razumljiva. Melodrame, ki jim je za ozadje vojna, so pretežno izraz nemočnega protesta proti njeni absurdnosti in hkrati pogosto imaginarno blažilo njenih realnih posledic — te se v tovrstnih filmih zrcalijo v vseh najhujših oblikah (smrt, invalidnost). Vojna pa se v melodrami še posebno izrecno kaže zavoljo svoje stukturne utemeljenosti v seksualni različnosti. Vojna povsem nazorno deli družbo na njen moški in ženski del: vojna opozori na to, da imamo opravka z dvema družbama, ki sta v svoji splošnosti le navidezna celota. Premik poudarka z ženske na moško družbo in njene probleme, kar je učinek vojne, dovolj radikalno razkrije dejstvo, da je konstrukt družbe v vsakem primeru „antiindividualen“, saj je v vojni individualium povsem vpotegnen v območje občega, ki se razkrinka kot „nečloveško“ in seveda razdiralno za „obe družbi“. Melodrama potemtakem ni preprosto žanr spontanega pacifizma, ki bi (npr. v soglasju s staljši Virginije Woolf v *Three Guineas* (Tri gvineje) o vojni kot posledici moškega diktatorstva) samo obtoževal vojno ali tožil nad njenimi neljubimi posledicami, ampak je v luči „vojne melodrame“ žanr, ki s svojo obdelavo konflikta (prav v njegovi površinski) že v naprej vračunava možnost skrajnega obrata „družbe“ proti individualnemu. Melodrama potemtakem s svojega ženskega gledišča pomeni principalno (imaginarno) **negacijo militarizma kot produkta patriarhalnosti** (tj. „moške družbe“). V melodrami z vojno tematiko je enačaj med obema pojmovoma postal povsem očiten, saj se njegove zgodbe ne odvijajo na fronti v dobesednem smislu, ampak v „zaledju“, pred in po

vojni itn., skratka tam, kjer je vpričo vojne, ob njej, proti njej še nekaj prostora za emocije, sentimentalnost, žalost in za popravljanje opustošenja nad ljudmi, tako da v paradoksnem pomenu celo vzpostavlja pakt med vojno in ljubeznijo. To nemočje podjetje se kajpak realizira na ravni imaginarnega, kjer lahko iščemo „terapevtski“ učinek melodrame.

Hollywood je kar hitro reagiral na začetek druge svetovne vojne tudi z melodramskimi filmi. Če pustimo ob strani čiste propagandne izdelke (t. im. **flagwavers**), najdemo med filmi, ki ob določeni dozi propagande še ohranjajo širše dimenzije, o katerih smo pravkar govorili na splošno. Sem štejemo Van Dykovo *Journey for Margaret* (Potovanje za Margareto — 1942), ki obravnava že znani specifični fenomen druge svetovne vojne: posledice bombnih napadov. (Za otroke, ki so zaradi bomb izgubili dom, poskrbi ameriški vojaški korespondent.) **Mrs. Miniver** (1942) W. Wylerja z veliko mero patetike ponuja podobo angleške žene na „domači fronti“. Litvakov *This Above All* (To predvsem — 1942) se ukvarja z razmerjem med patriotsko žensko in vojakom - dezerterjem. K tej smeri „vojne melodrame“ je treba šteti tudi *Millions Like Us* (Milijoni nam podobnih — 1943) Laudnerja in Gilliata o ženski, ki dela za vojsko, se poroči s pilotom, „usoda“ pa ji ga vzame. Med filmi iz prvih let vojne nedvomno izrazito izstopa *Casablanca* (1942) Michaela Curtiza. Humphrey Bogart v vlogi Ricka in Ingrid Bergman v vlogi Ilse Lund in Paul Henreid v vlogi češkega revolucionarja Viktorja Laszla. V scenarijskem pogledu se film opira na takrat aktualna dejstva: „neokupirano Francijo“ v Maroku, kjer je Casablanca zatočišče emigrantov, katerih končni in težko dosegljivi cilj je Amerika (le-ta funkcionira kot simbol in dejstvo svobode, ki ga kaže braniti), obenem pa v najčistejši možni melodramski formi povzema ideološke dileme, ki jih sproža že razvijana vojna. Samo snemanje filma je potekalo v nekakšnem neposrednem dialogu s to dilematiko, o čemer priča dejstvo, da je Howard Koch scenarij pisal kar med snemanjem. Rezultat pa je bil skorajda idealno koherenten film, v katerem je osnova brezhibnega suspenza erotično obarvano razmerje udeležencev trikotnika. V Casablanci se srečujeta dve zgodovinski drži, ki se prikazujeta v obeh moških karakterjih in se pravzaprav izkažeta kot dve plati istega nasprotovanja mračnim obetom nacistične ekspanzije. In če rečemo, da se moška borita „za žensko“, tega ne gre razumeti samo kot njuno tekmovanje za Ilse Lond, ampak hkrati kot njun skupni boj za svet, kjer je prostora za ženske emocije, za svet, v katerem le-te niso podvržene prisilnim dilemam, za utopijo, v kateri je odločilno le „srce“, ali

drugače: kjer je razmerje družbe in individualuma v prid prosti igri libidinalnih impulzov. Rick Blaine — skeptična in cinična figura z idealistično izkušnjo v španski državljanski vojni ob prisotnosti ženske reprezentira pot vrnitve na raven privatnega. Ta aspekt je treba razumeti dvopomensko: na eni strani je ekonomski privatizem, mali posel (pogovor za mizo, kjer sta francoski prefekt in nemški ataše, Rick pripomni: „Vaš posel, gospoda, je politika, moje je upravljanje **saloon**“), na drugi strani je območje emocij, ki se prebudijo z Ilsinim sinom. Druga stran dileme je reprezentirana z borcem iz odporiškega podzemlja, Ilsinim možem Laszлом v razpetosti med individualno srečo in pripadnostjo **stvāri** se ženska ne more odločiti: odločiti se mora tisti, čigar težnje so v burnih časih, ko mora ženska pripadati **stvāri** — osvoboditvi, nerealne. Pri vsem tem pa po hudih dilemah ni na razpolago nikakršnega časa za temeljit premislek, za dokončno izčiščenje emocionalnih razmerij. Vsak temu času ukradeni trenutek za intimitnost je v filmu prekinjen z vdorom nasilnih dogajanj: v eni sami reminiscenci — retrospektivi Rickovega spomina na strastno srečanje z Ilse, kje drugje le kot v Parizu pred nemško okupacijo, v njuno idilo vdre vpitje nemških voznikov; odločilno ponovno „poglobljeno“ bližnje srečanje Ricka in Ilse je zmoteno s prihodom bežečega Laszla in Rickovega uslužbenca s prekinjenega ilegalnega sestanka in prihodom njihovih zasledovalcev. V znamenitem finalu v **Casablanci** se vse te prekinitev srečanj zgostijo v dramatičnem slovesu na letališču.

Ukradeni prepustnici, ki ju je že na začetku filma pri Ricku spravi črnoboržijanec (le-tega pa orožniki ustrelijo), je Rick namenil Laszlu in Ilse, ki odpotujeta v Lizbono, v svobodo.

Plan emocionaliziranega obraza Ingrid Bergman potem v **offu** spremlja pesem **As Time Goes by** (Ko se čas izteka). Pred tem je bila pesem že zapeta v španščini (Rickovo srečanje z zgodovino je bila Španija). Ilse pokliče črna Sama, sledi krajši dialog, v katerem Sam (raho komično) skuša odvrniti „slabo srečo“, ki naj bi jo Ricku prinašala Ilse, potem pa le pristane na to, da bo zaigral pesem, čeprav mu jo je Rick prepovedal igrati. Veliki polminutni plan s Ilso prekine Rickov prihod. Sredi stavka, s katerim opozarja Sama na svojo prepoved, pa zagleda Ilse . . . sledi kratek veliki plan njene obraza, v njenih očeh so solze . . . Tiho soočenje ne traja, kajti že sta pri mizi prefekt Louis Renault (Claude Rains) in Laszlo in v pogovoru z Laszлом Rick poudari: „Vsi se trudimo, a vi uspevate.“ Dvomje se naša očitno na zgodovino in na žensko. Rickova reakcija na Ilse je sprva impulzivna („zdravljenje“ z whiskyjem, očitki Ilse, ker je v Parizu preprosto izginila, ko sta bila dogovorjena na postaji). Potem pa, ko zve za njene razloge, se Rick v sceni, kjer Ilse uporabi vsa sredstva — od prošenj do revolverja in končno iskrene solze, le odloči (namesto Ilse) za končno plemenito potezo. Toda ta odločitev je podprta še s „pravim moškim

* „Robat individualizem“ — izraz, ki je vraččen v ameriški nacionalni mit, katerega kajpak razglasajo predvsem zastopniki različnih variant ideologije o ameriški samobitnosti — npr. reaganizem.

pogovorom“, v katerem so kondenzirani vsi motivi iz filma: boj proti nacizmu, ljubezen, beg pred samim seboj in negotovost, ki jo terja nujnost žrtvovanja enega od njiju — jasno je, da se mora žrtvovati Rick, kajti na njegovi strani tehničnice je samo ljubezen, na Laszlovi pa sta ljubezen in zgodovina. Končno opravičilo za žrtev je v besedi „usoda“, ki jo izreče prav borec proti njej. V virtuosnem in kontrapunktualno „orkestriranjem“ finalu na letališču, v dialogu med Ameriko in okupirano Evropo, dobi svoje mesto še Francija — s simbolično gesto policijskega prefekta, ki vrže v koš za smeti steklenico vichyjske vode, potem ko tudi zamolči dejstvo, da je Rick ustrelil nemškega oficirja.

Preseženi melodramski učinek **Casablance** lahko iščemo v opazni distanciranosti filma od „pravih realnosti“ vojne, ki se po eni strani prikazuje v niansi **glamourja** (Ingrid Bergman je v vsakem kadru v drugačni imenitni toaleti, za katere bi težko verjeli, da jih je kot begunka tovorila s seboj), po drugi strani pa, bolj bistveno, v niveliziranosti pomembnosti čustev in zgodovinskih dilem, ki so Ricku razumljive ravno zato, ker je pod raskavo površino še vedno sentimentalnejši in — kot se posmehuje Louis — tudi patriot. Rickovo ravnanje, ki ga ta sperfekcionirani film utemelji s svojo naracijo (ki je vpisana v filmsko zgodovino kot klasična), ni utemeljeno samo dramaturško, ampak je razvidno odprto dešifriranju v terminih konfrontacije subjekta z velikim Drugim, prikazanim v ženski. Njene solze pa reprezentirajo šiv zgodovine, ki je za ta film nič manj kot **History in the making** (Pričujoča zgodovina).

Hemingwayevska atmosfera je bila v Casablanci morda bolj pričujoča kot v filmu po Hamingwayevem romanu **For Whom the Bell Tolls** (Komu zvoni — 1943) Sama Wooda z Garyjem Cooperjem in (spet) Ingrid Bergman. Znano dejstvo je, da je bila beseda „fašisti“ iz filma izrezana, zaradi česar je „politično sporočilo“ ostalo neopazno, na njegovo mesto pa je stopila vprašljivost smisla žrtvovanja ljubezni za „stvar“. Melodramska obdelava vojne je vidna še v vrsti filmov, posnetih pred koncem vojne, ki jih ne bomo komentirali, ampak jih bomo le nekaj naštel: **The Human Comedy** (Človeška komedija — 1943) C. Browna, **The Very Thought of You** (Že misel nate — 1944) D. Davesa, Brownov **The White Cliffs of Dover** (Beli doverski klifi — 1944), omnibus Claira, Gouldinga, Hardwicka, Lloyda, Savilla, Stevensona in Wilcoxa **Forever and a Day** (Večno in še dan — 1943) pa še dva izdelka iz leta 1944 **I Love a Soldier** (Ljubim vojaka) M. Sandricha in **Impatient Years** (Nestrpna leta) I. Cummingsa. Melodrama je torej kar izdatno prispevala k vojnemu naporu.

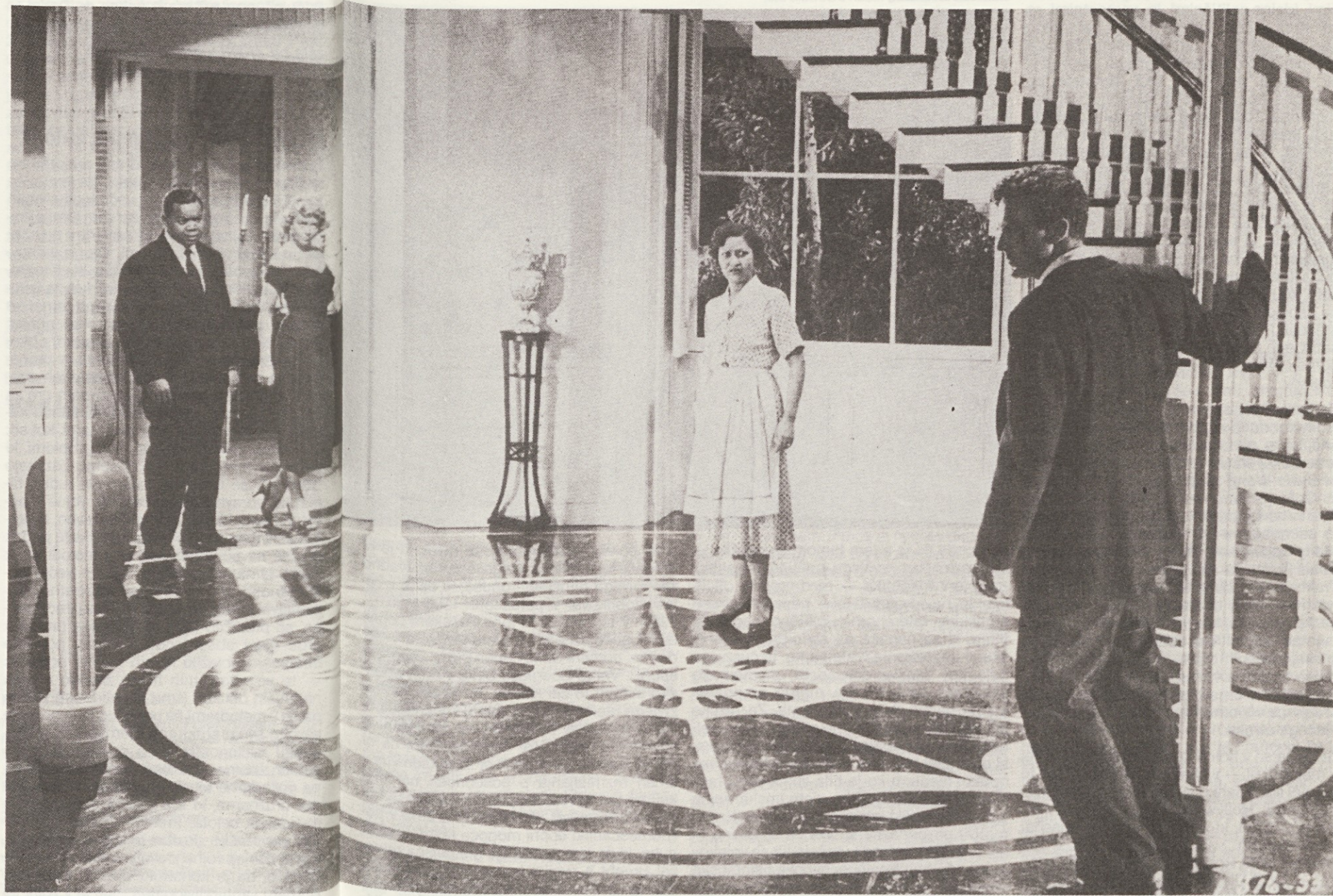
Toda zares pride melodrama do besede v obravnavi (ali raje: obračunu) vojne tematike po vojni — v obeh možnih pomenih te trditve. Veliki začetek tega po naravi stvari skoraj nujnega pristopa pa je **seveda** največji film „velikega Williama Wylerja“ **The Best Years of Our Lives** (Najboljša leta naših življenj — 1946). In morda bi spet lahko rekli, da se „po naravi stvari“ v tem filmu melodrama približa obrazcu kritičnega realizma. Za razliko od evropskih (in nekaterih drugih) v vojni udeleženi držav so ZDA bojevale bitke druge svetovne vojne samo na tujih ozemljih. To pomeni, da je civilno življenje ostalo v veliko bolj „normalnih“ okvirih kot v bombardiranih krajih v Evropi. Vojaki, ki so se vračali s front in morij, so zato naleteli na velike socializacijske težave, na nerazumevanje družbe itn., če ne govorimo

še o tem, da so generacijski tovariši, ki so ostali doma, mogli izkoriščati možnosti napredovanja, bogatenja in urejanja družinskega življenja. „Najboljša leta...“ se nanašajo prav na psihološko plat tega sociološkega dejstva. Ob tem še v enem od karakterjev, v mornarju Homerju (Harold Russell), izstopi invalidnost kot zavora za reintegracijo v civilno življenje. Druga dva junaka, seržant Al (Fredric March) in glavni akter, letalski kapetan Fred (Dana Andrews), pripadata različnim generacijama in slojema srednjega razreda: Al je oče urejene družine in bančni uslužbenec, Fred pa (kot se izkaže) nesrečno poročeni prodajalec sladoleada. Toda vsak od te trojice ima večje in manjše težave pri vključevanju v „družbo“. Daleč od patriarhalnega prototipa moškega so vsi trije bivši vojaki nezmožni igrati svojo „moško vlogo“. To pa vzpostavlja novo varianto pozicije ženske v dogajanju: nenadoma je ženska tista, ki mora razumeti, ki mora biti čustveno „močnejša“. Ta okvir je tudi podlaga osrednjemu melodramskemu zapletu: Fred se vse bolj odmika svoji lahkoživi ženi in se bliža Alovi hčerki, pri čemer Al odigra klasično melodramsko očetovsko vlogo, vendar je tu prej utemeljena v nesporazumu kot v kakšnih labidinalnih vzrokih. Al namreč od Freda zahteva, naj pusti njegovo hčerko pri miru, ker misli, da gre Fredu samo za zunajzakonsko avanturo. Toda na koncu filma se Fred in Alove hčerka ob Homerjevem aktu reintegracije (poroki) srečata v eni izmed antoloških sekvenc tega filma. V upodobitvi paralelnega dvojnega dogajanja s kadrom v kadru, vrsta hrepenečih srečujočih se pogledov, ob enem ganljivem **happy endu** najavi še drugega. Toda ta reintegracija ne izzveni v odpuščanju družbi za njeno brezbriznost, kajti vsa teža ostane na rameh individualne vztrajnosti in moralnih vrlin v sekvenci, v kateri Fred obišče letalski odpad in se iz spominov na vojno (kjer se je bolje uveljavil kot v civilstvu) preseli v realnost — dobi službo pri reciklaži odpadnih letal. Dvigajoča se kamera v enem izmed kadrov v tej sekvenci zajame navzgor moleči nos letala s Fredovega subjektivnega gledišča in težko se je ubraniti malce vulgarni asociaciji, da ta dvigajoči se pogled (kamere - Freda) ne ponazarja spomina na v vojni uveljavljeno moškost. Vrnitev iz vojne v „svet žensk“ razkrije „resnico“ patriarhalne preteklosti, ki jo njena dokončna uveljavitev v vojni tudi načne. „Družba“ pa je tu, da oskrbi ritual (poroke), v katerem se delajo, kot da se ni nič zgodilo, čeprav mora v zakon vstopajoči Homer v dlan svoje neveste, namesto izgubljenih rok, polagati železne kljuke. Nagovor duhovnika se zato ne spremeni — vzemi njegovo roko v svojo... — nadomestek pač mora funkcionirati kot prava stvar, občutljivi, ranjeni moški je še vedno moški in solze za ganljive velike plaše še vedno oskrbi ženska. Film **Tomorrow is Forever** (Jutri je večno — 1946) I. Pichela z Orsonom Wellsom v vlogi do nespoznatnosti fizično spremenjenega bivšega vojaka, že prestopa mejo med melodramo in grozljivko in na ta način še bolj poudarja poanto o vrnitvi vojakov v tujo deželo. Zvrst „vojne melodrame“ je tista, ki ji je viden pečat dal Fred Zinnemann (torej eden izmed emigrantov iz Nemčije), ki je l. 1948 prispeval **The Search** (Iskanje), l. 1950 **The Men** (Možje), **Teresa** l. 1951 in l. 1953 **From Here to Eternity** (Od tod do večnosti). Mnogo kasneje **Julia** (1977) pa pomeni spoj med tu obravnavano zvrstjo in renesanso **woman's**

ZGODOVINA FILMA

OLEAM

ZAPISANO V VETRU, REŽIJA DOUGLAS SIRK



filma v sedemdesetih letih. Teme teh filmov so dokaj raznolike: prvi obravnava ločitev in snidenje otroka in matere, ki preživi koncentracijsko taborišče, drugi se ukvarja s skupino vojakov v sanatoriju, ki se hočejo zopet integrirati v družbo, tretji uprizarja srečanje ameriškega vojaka z Italijanko, Julia pa se naslanja na biografske elemente iz življenja Hammetove sopotnice Lillian Hellmann. Med vsemi temi Zinnemannovimi filmi izstopa Od tod do večnosti, ki ga štejejo k redkim predstavnikom „moške melodrame“, ki izpostavlja razčustvovanost odnosov med moškimi v vojaškem kolektivu. Vsaj delno lahko ta film odditamo kot kritiko vojaškega brutalizma (lastnega vsem vojskam sveta), utemeljenega na najboljših grobijanskih patriarhalnih vzorcih in manifestnih oblikah prisilne (opazno od zunaj delujoče) potlačitve. Nič čudnega, da v tem filmu ni **happy end**a, tragični konec filma

sovpade z začetkom spopada na Pacifiku. Poleg teh štirih Zinnemannovih filmov, ki se nanašajo na drugo svetovno vojno, pa je treba omeniti še **A Hatfull of Rain** (Za klopbuk dežja — 1957), ki je komentar h korejski vojni in angažiran apel k temu, da bi povratnikov iz te vojne „družba“ ne prepuščala samim sebi. Tema vojakov-povratnikov je bila skoraj neizčrpna, scenaristom pa je bilo na razpolago na stotine možnih variacij (ne samo za melodramsko obdelavo, marveč tudi za „nežanrsko“, komediografsko ipd.). Teme invalidov, ki jih integrira ženska ljubezen, otrok iz razbitih družin, ki učinkujejo na čustva filmskih junakinj in junakov (in seveda tudi občinstva) itn., so vidne v filmih, kot so **Bright Victory** (Svetla zmaga) in **I Want You** (Hočem te) Marka Robsona iz l. 1951, **Battle Hymn** (Bojna himna — 1956) Douglasa Sirk in **Little Boy Lost** (Izgubljeni deček —

1953) Georga Seatona. Melodrama je žanr, ki se vedno plasira kot reprezentiranje „življenja“, kar pa seveda pomeni, da se ne ukvarja z dolgčasom vsakdanjosti „malega človeka“, temveč s tistim, kar je pred tem dolgčasom, kar je povezano s konfliktom in obvezno z ljubeznijo. „Življenje“ se v melodrami torej kaže skozi prizmo imaginarne „realizacije sanj“, strahu in tesnobe, dvoma in trpljenja. Vojna (oz. povojno obdobje, v katerega se še mešajo lokalne vojne v Koreji in kasneje v Vietnamu) hollywoodski melodrami oskrbi še teme z eksotičnim akcentom. Druga stran dogajanja, iz katerih zajema melodrama — torej poleg problematike povratnikov iz vojne — so srečanja ameriških vojakov in **tujih žensk**, predvsem žensk iz premaganih narodov. Melodramsko soočenje zmagovalcev s premaganci poleg te prevladujoče tematike zajema še tudi druge, kot npr. v fil-

mu **Tomorrow the World** (Jutri svet — 1944) L. Fentona, v katerem ameriški profesor in njegova žena posvojita dvanajstletnega nemškega nečaka, pri katerem z ljubeznijo premagujeta nacistično obsedenost. V **Friedi** (1947) B. Deardena oficir RAFa pripelje domov Nemko, ki mu je pomagala pri begu iz ujetniškega taborišča. Podobno temo — tokrat še z rasnim poudarkom — obravnava Vidorjev film **Japanese War Bride** (Nevesta iz japonske vojne — 1952). Azijsko-ameriško spolno srečanje se nadaljuje v Loganovi **Sayonari** (1957) in predvsem v **Love is a Many Splendored Thing** (Ljubezen je prekrasna stvar — 1955) po avtobiografskem romanu **bestsellerju** Han Suyin o srečanju med kitajsko zdravnico in ameriškim vojnim dopisnikom, ki pogine v Koreji. Hollywoodski scenaristi niso pozabili tudi na drugo možno varianto: srečanje ameriške ženske z moškim iz sovra-

žnega tabora. Takšen je film **So Little Time** (Tako malo časa — 1952) Comptona Benetta, v katerem se Američanka v okupirani Belgiji zaljubi v nacističnega oficirja. Precej kasneje pa si upajo poseči še na področje srečanja Američanke in Japonca kot v **Bridge to the Sun** (Most k soncu — 1961) Etiena Perriera, ali v McGowanovem filmu **If Tomorrow Comes** (Če bo jutri — 1971). Zlasti v petdesetih letih so teme „eksotičnih ljubezni“ v melodrami pogojene še z običnimi idejno-političnimi in varnostnimi razmerami v ZDA, katere ustvari paranoidni McCarthyzem. Ob tem fenomenu se sicer spominjamo predvsem „lova na čarovnice“ (ki znatno prizadene tudi nekatere pomembne hollywoodske talente) in antikomunizma. Toda hkrati s tem sta v „paketu“ tudi ksenofobija in obnova patriarhalnih vrednot, ki se zaostrijo do proti-ženskosti. Eksotika je v razmerah tega ideološkega pritiska izhod za konstruite zgodbe, v katerih je prostor za erotiko, za „čisto ljubezen“ in slednjič za zastrto metaforično kritiko ideologije, ki sicer tako dobro „leži“ ravno melodrami. Ena od posledic vojne je tudi huda konkurenca med ženskami na „poročnem trgu“: tiste ženske, ki v tej konkurenci ne uspejo v mladosti, čakajo na srečo še v srednjih letih. Te posebne teme, ki v petdesetih letih postane v žanru zelo prisotna, se bomo dotaknili v enem izmed kasnejših razdelkov.

Tematika eksotičnih ljubezni, ki se je v Hollywoodu izkazala kot precej dobičkonojna, se je nadaljevala vse v sedemdeseta leta. Dokaj slaven je bil npr. film **The World of Suzie Wong** (Svet Suzie Wong — 1960) R. Quina o ljubezni med ameriškim slikarjem in hong-konško Kitajko (**Yum-yum girl**) in se vpisuje v isti dispozitiv kot **Love is Many Splendored Thing. The Wind Cannot Read** (Veter ne zna brati — 1958) Ralpa Thomasa in **Hell to Eternity** (Pekel do večnosti — 1960) uporabljata motiv tolmača na Japonskem, kjer ne izostane tudi sentimentalni zaplet. **The Search for Green Eyes** (Iskanje zelenih oči — 1976) J. Ermana se že navezuje na vietnamsko vojno in prikazuje zgodbo črnškega ameriškega vojaka, ki se vrne v Vietnam po svojo Vietnamko in njenega otroka.

Sicer pa se v hollywoodskem filmu — torej v melodrami — v času vietnamske vojne in po njej (ko bi lahko govorili o novi izrazitejši politizaciji Hollywooda) obnavljajo tematike in pristopi, ki so se že razvili v dosedaj obravnavanih „vojnih melodramah“. V **The Subject Was Roses** (Predmet so bile vrtnice — 1968) Uluja Grosbarda gre za odtujitev sina od staršev po vrnitvi iz Vietnoma. Vojak v **The Forgotten Man** (Pozabljeni mož — 1971) W. Graumana je razglašen za pogršanega, ko pa se po petih letih vendarle vrne domov, najde svojo ženo v zakonu z drugim. Dokaj zanimiv je bil tudi film Roberta Wiseja **Two People** (Dva človeka — 1972) s Petrom Fondom in Lindsey Wagner. Pripoveduje o dezertjerju iz Vietnoma, ki se na koncu odloči stopiti pred vojaško sodišče, pred tem pa prepotuje svet in v Maroku (to sicer ni poseben **hommage** „Casablanci“) preživi kratko ljubezensko romanco. Prav s to svojo kratkostjo ponazori dejstvo, da vojna oropa mlade ljudi za možnost, da bi si „ustvarili svojo srečo“. Najbolj reklamiran film o posledicah vietnamske vojne je bil **Coming Home** (Vrnitev domov — 1978) Hala Ashbyja, s katerim je za razliko od svojih drugih (nemelodramskih) pretežno ekscentričnih filmov prispeval povsem klasično melodramo v „postwylerovski“ maniri. Ja-

ZGODOVINA FILMA

IMITACIJA ŽIVLJENJA, REŽIJA DOUGLAS SIRK



ne Fonda (ki je s tem filmom zaokrožila vietnamsko fazo svojega političnega aktivizma) je v trikotniku — med možem oficirjem in na invalidski stol privezanim vietnamskim veteranom. Politično sporočilo filma, ki se nanaša na absurdnost ameriškega angažiranja v Vietnamu, in čustvena odločitev ženske sovpadeta, medtem ko samomor moža-oficirja morda preoptimistično najavi zlom militarizma. Za razliko od prejšnjih „vojnih melodram“ se „vietnamske“ spopadajo še z enim problemom, ki ga prej ni bilo. Gre za obrnjeno ideološko optiko: medtem ko je bila vojna proti fašizmu zmagovita, je bila vietnamska vojna poraz v ameriški javnosti (resda z različnimi motivi) pa pripoznana tudi za zgrešeno in neupravičeno. Usoda vračajočih se vojakov je zato še bolj tragična, njihova psihološka ranjenost pa je razvita do patoloških razsežnosti. Že sama formiranost melodrame, ki se postavlja na stran izkoriščanih, ponižanih in razžaljenih (tj. na stran žensk, v primeru vojne melodrame pa so ženske spet središče dogajanja, ker razumejo položaj moških v takšni situaciji), je poskrbela za to, da je bila „vietnamska melodrama“ (kolikor jo je pač bilo) v svojem ideološkem razcepu na strani sil upora.

Douglas Sirk

„Melodrama v ameriškem smislu, to je pravzaprav tip filma, ki prihaja iz drame. Večina velikih odrskih iger izhaja iz melodramske situacije ali ima melodramski zaključek: 'Richard III' je npr. praktično melodrama. Aishilos ali Sofokles sta napisala veliko melodramskih del. Kar se je poprej odigravalo v svetu kraljev in princev, je zdaj prešlo v svet buržoazije.“ (Limmer-Sirk) Že iz te najave Douglasa Sirkja je mogoče raz-

brati pomen **interpretacijske ravn**i, ki je ni mogoče odmisliiti iz njegovega nenavadno zanimivega filmskega opusa, ki se je v celoti izoblikoval v petdesetih letih (1951—1959). V tej dekadi, ki jo je v vsakem pogledu mogoče označiti kot leta razcveta melodrame, pomeni Sirkov opus pravo „epoho v epohi“. Vstop Douglasa Sirkja v hollywoodsko industrijo sili k vtisu, da je za njen razvoj (za melodramo pa sploh) ključnega pomena okrepitev avtorskih vrst z režiserji iz Nemčije. Predaleč bi nas odpeljalo, če bi hoteli spekulirati o podlagi za takšen vtis v smeri razmišljanja o posebnosti nemške kulture ipd. V vsakem primeru pa je v Sirkovi melodrami kot aktualizaciji drame v poznomeščanski epohi mogoče razbrati sledi duha, ki ga je na področje gledališča prinesel Brecht s svojim konceptom razodtujenega efekta. Kar je pri Brechtu groteska in posmeh, je pri Sirku žalost in melanholična ekstatičnost akterjev. Vloga, ki jo pri Brechtu igrajo specifični prijemi v predstavljanju zgodbe (npr. songi), je pri Sirku opravljena s posnetki v ogledalih, z nameščanji simbolno relevantnih objektov v dialoško okolje. Skratka: Sirk je med vsemi avtorji, ki so zapisani v zgodovini melodrame, najbolj dosledno specializiran samo na ta žanr in ni dvoma, da je melodramsko formo skrajno sperfekcioniral. Ob tem pa je zanimivo, da je Sirk veljal za skromnega avtorja (vse do nedavnega je bil celo rahlo skrit), ki je shajal z nizkim proračunom, pa vendar so njegovi pri občinstvu priljubljeni filmi bili dovolj sofisticirani, da zastopniki brutalne ameriške antikomunistične ideologije niso opazili njihovega kritičnega naboja.

Poglavitni predmet Sirkovih filmov je ameriška družina. Sirk ji pristopa naravnost z etnološkim znanjem in interesom, kar seveda

pomeni, da jo jmelje za problematični predmet, kot vprašljiv okvir uresničevanja posameznikove sreče, ki je sicer motiv, ki ga žene v takšno razmerje. V njem se kot poglavitni motiv pojavlja problem potlačitve ženske seksualnosti v konfrontiranosti z materinstvom. Temu motivu je podrejen motiv rahle moške kastriranosti, impotence kot posledice barrier družbenega, moralnega, razrednega porekla, barrier, ki se vpisujejo v konstitucijo subjektivnega kot kulpabiliziranost. V Sirkovih filmskih družinah praviloma igrajo pomembno vlogo otroci, ki nosijo breme imaginarne krivde staršev. Sicer pa si to oglejmo ob pregledu Sirkovih filmov, med katerimi bomo dvema namenili nekaj več prostora.

L. 1951 je Sirk v filmu **Has Anybody Seen My Gal?** (Je kdo videl mojo punco?) v nekoliko komediografskem pristopu načel problem denarja. Multimilijonar (James Coblurn) se izdaja za reveža, da bi preizkusil, ali naj hčerki svoje nekdanje ljube zapusti denar. Družini priigra večjo vsoto denarja, kar seveda to družino pripelje na rob katastrofe. Vidiva se na sejmu (**Meet Me at the Fair** — 1952) je filmska miniatura o srečanju komedijanta in otroka, ki ga spotoma pobere. V filmu **A Weekend With Father** (Vikend z očetom — 1951) se poročita vdova (Patricia Neal) z dvema sinovoma in vdovec z dvema hčerama. V oči bijajoča simetrija v zasnovi zgodbe bi v rokah manj zmornega avtorja verjetno učinkovala na rezultat, ki so njegovi pri občinstvu priljubljeni filmi bili dovolj sofisticirani, da zastopniki brutalne ameriške antikomunistične ideologije niso opazili njihovega kritičnega naboja.

„vzgojne dejavnosti“ otrok. Otroci opravijo podobno vlogo tudi v **country-komediji Take me to Town** (Popelji me v mesto — 1953), kjer trije otroci vdovca (Sterling Hayden) poskrbijo za svojo „pravico do sreče“ v obliki matere (Ann Sheridan), ki se iz kavarniške plesalke reformira v vdovecovo ženo. Ciklus teh komedij prekine film **All I Desire** (Vse, kar želim — 1953) o neuresničenih težnjah Naomi Murdoch (Barbara Stanwyck), da bi se uveljavila kot igralka, oz. da bi ušla iz malega mesta. V desetih letih truda se ji sanje ne uresničijo, prisiljena se je vrniti v malo mesto, ki jo, tako kot njen mož in starejša hčerka, pričaka z odklanjanjem. Naomi najde nekaj topline le pri mlajši hčeri. Tragedija se še poglobi z nastopom bivšega ljubimca. Naomi ostane obkrožena z nezaupanjem in predsodki. Po Sirkovih lastnih besedah je bil ta film oz. vloga Barbare Stanwyck predstudija precej poznejšega filma **Imitacija življenja**, ki povzema motiv igralka, vendar pa se njena zgodba razvija drugače in v kompleksnejšem kontekstu. V istem letu kot **All I Desire** je nastal edini Sirkov western **Taza, Son of Cochise** (Taza, Kočizov sin), v katerem se melodramska poteza močneje izraža v podobi miroljubne koeksistence med belci in Indijanci.

S tem pa seznam filmov iz nenavadno produktivnega leta 1953 še ni zaključen. **Magnificent Obsession** (Veličastna obsednost) je eden tistih drobnejših Sirkovih izdelkov, ki kljub neambicioznosti vsebujejo večino poglavitnih lastnosti njegovega stila. V osebi bogatega playboya (Rock Hudson) je predstavljena parabola protislovnosti in kulpabiliziranosti malomeščanske subjektivite. Junak filma namreč povzroči nesrečo, v kateri vdova znanega zdravnika (Jane Wyman) oslepi. Seveda mu ne preostane nič drugega, kot da doštudira medicino in končno s svojo kirurško spretnostjo občudovani ženski vrne vid. Film je zagotovo eden najganjlivejših Sirkovih **tearjerkerjev**, že skoraj parodično etičen. Spričo prodornega uspeha tega filma je Sirk v naslednjem letu z istima igralcema posnel še en film. Tu gre še korak naprej v kritičnosti, naperjeni proti konvencijam malomeščanstva, ki ženski-materi odrekajo pravico do čustev in čutnosti. V **All That Heaven Allows** (Vse, kar nebesa dovolijo — 1954) se srečata vdova Cary in vrtnar Ron. Cary se mora pri svojem odločanju za ljubezen velikega mlajšega Rona (glede na njegovo mladost bi torej vsa okolica vedela, „za kaj ji gre“) spopadati z lastnimi predsodki, ki so eno s predsodki malega mesta, in z lednim nerazumevanjem svojih dveh otrok — sina in hčerke. Po številnih zapletih, cvetenjih rož ipd., se Cary ob pomoči naključij le odloči za svoja čustva. Med stranskimi liki je zabaven lik Caryine hčere, ki je študentka psihologije in ki svojemu fantu pred poljubom priredi manjšo predavanje o libidu. **There is Always Tomorrow** (Vedno obstaja jutri — 1956) je **remake** Slomanovega filma iz l. 1934, v katerem premožni industrialec Clifford (Fred McMurray) sili iz zakona z otrokoma, v katerem navada nadomešča

ljubezen. (Skratka: znamenito melodramsko nasprotje — ljudje, ki niso v zakonu, so nesrečni, ker niso v zakonu, poročeni pa so nesrečni v zakonu, ker jih ta uklepa v konvencijo.) Toda ker se Clifford v iskanju ljubezni obrne na Normo (Barbara Stanwyck), prijateljico svoje žene Marion (Joan Bennett), se zgodba obrne v ohranitev družine. **Written on the Wind** (Zapisano v veter — 1956) bi lahko šteli za film, s katerim se začneja „zrelo“ Sirkovo hollywoodsko obdobje, ko se njegovi filmi ponašajo z boli zapleteno dramaturgijo, ko so bolj neposredni v svoji družbeni kritičnosti in ko se Sirkov stil razvije do virtuoznosti. Tako v **Written on the Wind** lahko opazimo, da se zgodba, ki se nanaša na „razpadanje meščanske družine“ višjega razreda (kar pa ne pomeni, da bi v drugih filmih Sirk revščino nižjega sloja glorificiral kot kohezivni element družine), razvija v podvojenem trikotniku, v tej shemi pa učinkujejo še strasti, izhajajoče iz sorodstvenih (tudi premoženjskih vezi). V središču zgodbe sta brat in sestra, Kyle in Marilee, ki sta vsak po svoje patološko obremenjena — Kyle je alkoholik, Marilee pa nimfomanka. V vlogah Kyle in Marilee nastopata Robert Stack in Dorothy Malone, sicer znana iz malo poznejšega filma **Tarnished Angels**. Potem je tu še ena ženska — Lucy (Lauren Bacall), ki se hoče poročiti s Kylom, čeprav je vanjo zaljubljen tudi Mitch (Rock Hudson), za katerim pa hrepeni Marilee. Vsi ti odnosi nevračanih ljubezni, pomešani z alkoholizmom, impotenco, nimfomanijo in ne nazadnje z nafto, jasno pripeljejo do konfliktov. V zaostritvi enega izmed takih konfliktov je Kyle, ki hoče ustreliti Mitcha, ob lastno življenje. Film se zaključuje s kadrom, v katerem Marilee z dokaj nedvoumno nežnostjo obrača v roki maketo naftega vrtnega stolpa, kar je François Truffaut komentiral takole: „... brbotalo bo črno zlato in ne več sperma, toda Oidip bo vedno prisoten.“ V Sirkovem prispevku k „žanru vojne melodrame“, v **Battle Hymn** (Bojna himna — 1956) nosi zgodbo zaplet v trikotniku med ameriškim vojakom, korejsko žensko in vojakovo ženo. Motiv njihove psihične prizadetosti se kaže kot destruktiven in samodestruktiven. **Interlude** (1957) je v skladu s svojim naslovom „interludij“ pred novim ambicioznim Sirkovim projektom. Naslov se izkaže za pravšnjega tudi spričo tega, ker se zgodba odvija v Evropi, kjer se mlada Američanka (June Allyson) zaljubi v dirigenta (Rossano Brazzi) z mentalno obolelo ženo (Marianne Koch).

Tarnished Angels (Angeli so izgubili sijaj — 1957) ponuja argument za trditev o avtonomiji filmske melodrame glede na literaturo, kajti podlaga tega, za melodramo povsem enoznačno določljivega filma, je Faulknerjev roman **Pylon** (Steber). To se pravi, da se tako literarno inferiorni teksti kot priznane literarne umetnine „prevedejo“ v formo filmske melodrame. To pa ni nikakršen dokaz nivelizacije literature v filmu, ampak samo ilustracija dejstva, da gre v primeru literarnega diskurza za eno zvrst estetske prakse s svojimi lastnimi kriteriji (oz. s tisti-

mi, ki jih artikulira literarna teorija) in v primeru filma za drugo vrsto te prakse, pri kateri je narativni moment (pa naj bo še tako osrednjega pomena) v ožjem pomenu (tj. sporočanje zgodbe) zgolj ena od plasti v sestavljenosti filma. **Tarnished Angels** je v vseh pogledih popolno filmsko delo, v katerem potek zgodbe, ilustracije atmosfere na ozadju neworleanskega karnevala, upodobitev karakterjev v njihovem nastajanju skozi dogajanje, ovekovečenost **imageov** 20. stoletja, narativni ritem s stopnjevanjem suspenza in „kontrapunktualnimi“ zastoji sovpadajo v virtuoznem Sirkovem stilu, ki poudarja prekipevanje emocij. Film pripoveduje o letalcu Rogerju Shumanu (Robert Stack), junaku iz prve svetovne vojne, ki sodeluje v bizarnih dirkah letal okoli stebrov (pylons) — ti označujejo „progo“. Z njim sta njegova žena LaVerne (Dorothy Malone) in mehanik (Jack Carson). Novinar Burke Davlin (Rock Hudson) se seznanja s to skupino preko Jacka — LaVerneinega sina, ki ga zajedljiva okolica zbada z vprašanji o tem, kdo je pravzaprav njegov oče — Roger ali Jiggs? Burke, ki hoče o Shumanu napisati reportažo (navzlic nasprotovanju svojega šefa), se še bolj približa omenjeni skupini, tako da jim odstopi svoje stanovanje. Ko Shuman po trku v zraku izgubi letalo, postane njegovo sodelovanje v naslednjem tekmovanju vprašljivo. Toda bogati Matt Ord, ki ne skriva svojega zanimanja za LaVerne, ima letalo, ki ga Jiggs usposobi v šestnajstih urah. Shuman pred tem pošlje LaVerne k Ordu, kjer naj bi, ne glede na „ceno“, izprosil letalo. Toda zgroženi Burke, že zagledan v LaVerne, namesto nje („z žgečkanjem Ordovega ega“) izprosi letalo za Shumana. Šele pred začetkom dirke LaVerne prizna Rogerju, da je letalo izprosil Burke, in ne ona. V dirki za nagrado 500 dolarjev, s katero naj bi poskrbel za družino in opustil letenje (kot pač obljubi pred polemom), se Shuman ubije. Obupani LaVerne ostane izbira med denarjem Matta Orda in ljubeznijo Burka Davlina, ki tudi pravčasno poskrbi, da se LaVerne odvrne od Orda. Naj omenimo le nekaj vidikov obdelave te zgodbe, čeprav se je težko odreči temu, da ne bi filmu sledili od kadra do kadra, da bi kolikor mogoče ponazorili užitek gledanja tega filma. V prvem daljšem dialogu med Burkom in LaVerne (v njegovem stanovanju) sta udeležena dialoga v temni sobi razporejena podobno kot v psihoanalitski ordinaciji. LaVerne (v kombineži) leži na zofii in pripoveduje svojo travmatično zgodbo Burku, ki je zleknjen v naslanjač, tako da je obrnjen rahlo v stran. Preden se začne retrospektiva, v kateri se LaVerne spominja, kako sta Roger in Jiggs kockala za to, kdo se bo z njo poročil, se kamera približa pripovedujoči LaVerne, ki govori z značilno dikcijo in s pogledom uprtim v daljavo. Toda pomembno je, da v tem ne najbližjem možnem velikem planu (skorajda v srednjem) LaVerne sloni na komolcu in da kamera zajema odprti dekolte kombineže. S kontrastno osvetlitvijo črno-belega posnetka je vzpostavljena zveza med travmatičnim dogodkom, ko moška kockata spricho dejstva, da je LaVerne zanosila — in torej iz ljubimke postaja mati, ki jo je pač treba poročiti — in pojavnostjo ženske, ki je aranžirana tako, da nas prepričuje v njeno čutnost, v njeno žensko željo. Toda tisto, s čimer LaVerne služi Rogerju, je samo njen **sex-appeal**, uporabljen za dekoracijo njegovih letalskih nastopov; tudi Sirk, kar je pogosto v prikazovanju **macho**-tipov, dovolj nedvoumno izdela Rogerjev karakter, tako da je dokaj jasno, da je v njegovi konstitui-

ranosti obsesivna ljubezen do letenja premestitev seksualne želje. Poteza moškega šovinizma (bolje kot če bi rekli patriarhalnosti) pri Rogerju se realizira v jemanju ženske kot objekta posedovanja, ne kot subjekta želje (kar bi kajpak bilo samodestruktivno ravnanje za moškega, kot vemo iz melodrame nasploh). Zato se pogovor med Burkom in LaVerne konča tako, da Burko mesto zavzame Roger. **Sex-appealna** sekvenca, ki je ostala paradigmatični **image** (tega izdelovalci reklam seveda niso prezrli), prikazuje LaVernin skok s padalom, le-ta ga izvede v lahko beli obleki, seveda ji zračni piš visoko odpihuje krilo. (Kljub temu, da je Wilder svoj film *Sedem let skomin* — **Seven Year Itch** — posnel slabi dve leti poprej, je treba reči, da je njegov znameniti prizor, v katerem Marilyn Monroe odpihuje krilo piš iz zračnika podzemске železnice, ponovitev tega iz Sirkovih „Angelov“!) Prizor je vsekakor poln skoraj tragičnega pomena: ženska pač pada (saj ni treba razlagati, kaj pomeni sintagma „padla ženska“), pri tem je lahko seksualno bitje — a ne kot subjekt ustrezne želje, marveč le še kot objekt civilizacijskega vyerizma. Tisto pa, kar oskrbuje temu filmu specifično atmosfero, je kontekst karnevala, na katerega Sirk opozarja z uvrščanjem prizorov karnevalskih sprevodov med dialoške sekvence. Z njimi ilustrira dogajanje, spet drugič pa z vdorom norih mask v dogajanje poudarja nekakšno vseprisotnost norosti. Karneval potemtakem s funkcijo konteksta dogajanja reprezentira družbo, ki individualnemu odreja njegovo polje igre. S ponazoritvijo „družbe“ kot karnevala, ki nadomešča siceršnji prisotnost moralnih prepovedi, potlačitve, ali tudi strukturo, ki subjektivnost žene v narcistično nevrozo, je Sirk prignal do roba možnosti melodramske družbene kritike. Ta je s svojim sublimnim učinkom na ideologijo prav v tistih njenih vozličkih individualno-družbenega, ki tvorijo strukturo nezavednega, lahko daleč učinkovitejša od npr. neposredne politične angažiranosti, ki je tako ali tako vedno datirana. To učinkovanje razpršene družbene kritike v melodrami (ki torej gledalca „ozavešča“ o paradoksih, skritih v ideološki samoumevnosti, ki povnanja kontradikcije vsakdanjosti ali vsaj karikira „absolutnost“ morale itn.), ki ga je mogoče dešifrirati s teoretsko analizo, je še toliko dragocenejša, ker funkcionira prav tako kot ideologija, ki je „neopazna“, prav na tistih mestih, kjer je najbolj dejavna. V sceni bližnjega srečanja med Burkom in LaVerne v **offu** poteka karnevalsko norenje. Prav v trenutku, ko se začne njun poljub, pa se z indiskretno nasilnostjo odprejo vrata, vdre prestrašujoči hrup, v vratih pa se z norim krohotom pokaže maska smrti. Tu kajpak ne gre videti samo opozorilo na večno nasprotje **eros-tanathos**, ampak prav funkcioniranje te „večnosti“ v konkretnih formah družbenega nasilja (torej tudi ideološkega pritiska) nad individualnim — nagon po smrti ni nikakršna „pred-družbena“ temna sila, je proizvod kulture, ki skozi ideološke mehanizme (v procesu socializacije, formiranja subjektivnosti) proizvaja samodestruktivnost subjekta. V maski smrti v ključnem trenutku je torej treba videti **izraz** grobega zunanega prikazovanja nezavednega v subjektivnem, ki se z vsakim poskusom prepustitve svojim „pravim“ nagibom hkrati sooča v grozi s samim seboj (to je pač tisto „drugo sebstvo“, če naj si pomagamo s Heglom). Nadalje je primer Sirkove naracije, ki prestopa mejo med golim „pripovedovanjem zgodbe“ in akcentuiranjem simbolnih momen-

tov, tudi npr. kratek posnetek med dvema sekvencama vrinjen kot presežni komentar. Gre za posnetek refleksa v krivem ogledalu, popačeno sliko realnega objekta, ki ga lahko razumemo kot njegovo pravo sliko — popačena podoba je „resnica“ objektivnega, ki je lahko dano samo v funkciji pogleda, tu pač s sredstvom, kakršno je objektivna kamera.

Z naslednjim proti-vojnim filmom **A Time to Love and a Time to Die** (Čas ljubezni in čas smrti — 1958) je Sirk na prvi pogled prese-netil, saj se razmerje prikazovanja „norosti“ in privatne intime tu obrne. Junak filma Ernst Gräber (John Gavin) se na dopustu s fronte sreča z Elisabeth (Liselotte Pulver). Z njeno pomočjo se seznanja o koncentracijskih taboriščih, preganjanju Židov itn. Po vrnitvi na fronto (film je v dobršni meri posnet na „fronti“) zavrne povelje, naj strelja na ruske civiliste. Malo kasneje ga nek Rus ustrelji. To je edini Sirkov film, ki je bil posnet hkrati v barvah in cinemascopeu in v njegovem načinu uporabe te tehnike so videli veliko mojstrstvo — tudi Jean-Luc Godard (mi pa smo za to izvedeli iz Seesslenove knjige).

Zadnji Sirkov hollywoodski film **Imitation of Life** (Imitacija življenja — 1959), veliko več kot zgolj običajen **remake** filma J. M. Stahla iz l. 1934, pomeni tudi vrhunec njegovega filmskega dela in dostojno slovo s pravo melodramsko simfonijo. Precej podrobno predstavljena filmska zgodba pripoveduje o igralki Lori Meredith (Lana Turner), njeni črni služabnici Annie Johnson (Juanita Moore), o njunima hčerka Susan in Sarah Jane (odrasli hčerki igrata Sandra Dee in Susan Kohner). V zgodbo pa se vpleteta še neuslišani Lorin občudovalec Steve (John Gavin) ter dramatik (Dan O'Herlihy), ki si ga je Lora izbrala za ljubimca, ker ji pomaga do uspeha na odru in v filmu. V filmu se torej prepletajo skoraj vsi možni melodramski motivi: težnja po uspehu in podrejanje ljubezni temu cilju, tragične razsežnosti rarsne diskriminacije skupaj z vlogo sindroma „**tragic mulatto**“ (tragični mulat) (Sarah Jane), komplicirano razmerje mater in otrok, dramaturgija usodnega naključja, ljubezenski trikotnik in končno smrt od žalosti.

Vzporedno z Lorinim igralskim uspehom (torej realizacijo tistega, kar je umanjalo Naomi — Barbari Stanwyck v **All I Desire**) poteka odraščanje hčera, pri čemer „bela“ hčerka črнке Annie pristane v nekem **music-hallu** v Los Angelesu. Annie, ki je po dveh poskusih ne more prepričati k povratku v varno okrilje doma, zlomljena umre. Ostali protagonisti ob njeni smrti spoznajo, kaj je to obup in so temu spoznanju prepričani. Zgodba torej poteka v dveh združujočih in oddaljujočih se linijah: ena je Lorin igralski vzpon, druga je tragedija Annie Johnson. V prvi se vstop igralki v svet **glamourja** (realizacija sanj) izkaže za „imitacijo življenja“, ki ji je moralo biti žrtvovano vse — ljubezen do „pravega“ človeka in materinska ljubezen. Čeprav si Lora namesto tenežnega stanovanja omisli veliko hišo (s kičastimi pogledi skozi okno, ki so očitno nasil-

KOMU ZVONI, REŽIJA SAM WOOD



kani), to ni dom brez napak, brez praznine. (Melodramski karakterji so nasploh večino ma nekako „brezdomni“, pa naj je njihova hiša še tako okrašena — Sirk je anahronizem med občutkom doma in hišo poudarjal z notranjo opremo, posneto s fotografij v reviji *Home & Garden*.) V drugi liniji zgodbe se odvija odraščanje Sarah Jane, ki se vse bolj odloča, da bo belka, kar zlomi njeno mater, ki meni, da je „greh, če te je sram tega, kar si“. Prva linija zgodbe torej oskrbi ozadje — videz sreče, na katerem se izstopajoče prikazuje tragedija rasne razlike kot „razlike vseh razlik“. Ko se Sarah Jane znajde pred dejstvom, da je njen Frankie odkril, kdo je njena mati (ko brezupno dopoveduje fantu, da ni res, da je njena mati „nigger“, njen obraz odseva ogledalno okno nekega bara — ogledalo pač spet laže), je z njegovimi udarci dvojno kaznovano: kot ženska in kot črnka. Ta dramatični prizor spremlja glasba zamorcev — jazz. Kratek kader v filmu jasno opozori na bistvo rasne razlike: Sarah Jane prinese pladenj Lorinim gostom in pri tem govori v črnem slengu. Spet jasna poanta: pomen rasne razlike ni dan s samimi biološkimi dejstvi, marveč ga razkriva šele govorica — vezivo tistega, kar drži skupaj imaginarij družbe: ideologije. Če je ta v zadnji instanci po Marxovo „ideologija vladajočega razreda“, pa s samo to redukcijo njenega delovanja še zdaleč ni opredeljeno njeno funkcioniranje v odnosih med ljudmi, kajti tu je ideologija hkrati realnost. V materi Annie in hčerki Sarah Jane Sirk prikaže dve možni reakciji razlikovanih: ena je adaptacija, podrediva „svetu, kakršen je“, kar pomeni vlogo „dobre služabnice“ in globoko vero v božjo pravičnost, druga je „pretending“, (pretvarjanje, sprenevedanje), skrivanje „tega, kar si“ (ni čudno, da Sarah Jane izbere za skrivanje prav razkazovanje v erotičnem plesu kot izrazu „želje, da bi bila nekdo drug“). Seveda film ne govori o tretji možnosti, ki sodi v politično realiteto. Mar ni ta film nastal pred začetkom desetletja, v katerem se je porodil črnski upor, parole **black is beautiful** in **black power**? („črno je lepo in črnska moč, sila). Tisti, ki so v tem filmu videli „kič in trivialnost“, se niso zmotili, niso pa videli, da je prav v tej Sirkovi popolni nedistanciranosti od kiča „skrit“ pogled etnologa, predvsem pa avtorja, ki iz posnetega materiala zna potegniti smisel. Zaključni prizor „prekrasnega“ pogreba, v katerem se krsta z Anninim truplom pelje s kočijo, v katero so zapreženi štirje beli konji (da o vsem cvetju ne govorimo), se dvakrat prikaže v pogledu skozi okno (v prednjem planu tega pogleda so okvirji s steklom). Tako aranžiran pogled je seveda povsem zgovoren, opozarja na distanco, s katere je razlika razvidna, s katere so torej vidni njeni učinki. Opozorilo na distanco, ki pravzaprav opominja na pomen njene odsotnosti v poteku celotnega filma.

ZIVLJENJE FILMARJA

Ne sprašujte tistih, ki Davida Leana ne prenesajo, ko pa že oni, ki so do njegove kinematografije docela indiferentni, besedo Lean stopnjujejo takole: grandiozno — grandomansko — grandilokventno. Vendar problem ni v tem, da Lean po letu 1957 — resda z velikimi vmesnimi premori — snema izključno le še visokopračunske, spektakularne, orjaške, kolosalne, huronske, gigantenske, megalomanske, epske, hiperbolične, dolgotrajne super-produkcije, glede na katere se ostali filmi zdijo kot pred-filmi, ampak predvsem v tem, da je v štiridesetih letih snemal izključno majhne, modestno financirane, minimalistične, intimistične miniaturre. Avtorska in osebna zavzetost, ki naj bi krasila te minimalke, naj bi se v sicer tehnično brezhibnih in ekran gol-tajočih epskih spektaklih povsem izgubila, nadomestili pa naj bi jo patološki gigantizem, prazna vsebina in potboilerski turizem, ki hoče biti magna opera, v resnici kajpada le soap-pop-opera, pri kateri bi bilo dolgost napak tolmačiti kot dosežek. Lean sicer ve, kam mora postaviti kamero, a jo potem tam pusti predolgo, kar se pozna zlasti pri dolžini filma. Prevelika forma — premajhna vsebina. Sicer velik režiser, ki pa svojo nadarjenost slabo in napačno troši in zapravlja. Podpisnike zgornjih stavkov nesreče in obupa bi našli zlahka. Podpisali bi jih celo tisti, ki imajo Leana zelo radi. Problemi:

1. „Avtorsko“ — evropsko in ameriško — filmsko kritiko ni toliko šokiralo dejstvo, da lahko nekdo, ki ga je imela za „avtorja“, v resnici rokuje z dvema različnima in celo izključujočima se konceptoma kinematografije, ampak bolj zanazajsko spoznanje in sum, da Lean morda sploh nikoli ni bil „avtor“, da nikoli ni premozel kake posebne „avtorske“ vizije ali pa „osebne“ slo-ga.

2. Leanu so očitali, da sicer kamero zna postaviti na pravo mesto, a jo potem tam pusti predolgo: če hočeš, da bo tvoje „predolgo“ mirovanje kamere na istem mestu legitimno in če hočeš, da ti bo to statičnost kamere „avtorska“ kritika priznala kot „kvaliteto“, potem moraš kamero — tako kot Bergman ali pa Tarkovski — postaviti na napačno mesto, na točko, iz katere ni kakega posebnega razgleda. Na taki pasivni točki lahko potem kamero pustiš tudi „predolgo“. To, kar je pri Bergmanu ali pa Tarkovskem znamenje kvalitete, je pri Leanu znak vdaje hollywoodskemu „pogledu“ in „ameriškemu produktu“. Če pa naj bi že bil to znak Leanove vdaje Hollywoodu, kljub temu ni povsem jasno, zakaj sme čakati en teden na pravi sončni zahod (**Lawrence Arabski**) in kar nekaj tednov na pravi morsk val (**Ryanova hči**), ko pa vemo, da bi mu lahko v Hollywoodu „specialni efekt“, ki bi uprizoril sončni zahod oz. morsk val, posneli v nekaj urah. Če je Hollywoodčan ta, ki na lokaciji štirinajst dni snema to, kar bi v studiu posnel v dveh urah, potem je David Lean zanesljivo Hollywoodčan.

3. Leanu pripisujejo veliko nadarjenost, ki pa da jo napačno troši. Resno vprašanje: mar lahko sedemdesetletnemu režiserju „očitaš“, da je nadarjen itd.? Mar s tem implicitno ne poveš več o sebi kot pa o sedemdesetletnem „Wunderkindu“? S tem namreč definitivno priznaš, da je v „splošnem“ z Leanovo kinematografijo pravzaprav vse v redu, da pa v „posebnem“ ne veš, kaj bi z njegovimi „posameznimi“ filmi sploh počel, kar se vsiljuje še toliko bolj, ker samo nadarjenost vedno izpelje iz idejne in formalne „občosti“ preteklih filmov, ne pa iz „partikularnosti“ filma, s katerim si historično in neposredno soočen. Tovrstna nadarjenost vedno izhaja iz tvoje nemožnosti ali pa nesposobnosti, da bi „partikularnost“ nekega filma mislil v logiki samogibanja in samorazvoja „filmskega duha“.

4. Leanu sicer priznavajo tehnično izmojstrenost in brezhibnost, obenem pa mu odrekajo osebni/avtorski „pristop“. Spet resno vprašanje: mar je lahko neka filmska tehnika, izmojstrena in brezhibna, brez osebnega/avtorskega „pristopa“? Mar je končno lahko neka izmojstrena in brezhibna filmska „forma“ za določeno „vsebino“ prevelika brez socialnega „ostanka“? Mar nam diskrepanca med preveliko „formo“ in premajhno „vsebino“ ne izdaja motnje, ki so jo v šestdesetih letih (čas Leanovih super-spektaklov) različni filmarji izrazili na podoben način, namreč z vztrajanjem na primatu „forme“ nad „vsebino“, potemtakaem z vztrajanjem na izpeljivosti formalnih protislovij „vsebine“ iz same „forme“ kot zgostitve svojih lastnih vsebinskih protislovij.

Opazujemo lahko, kako očitki Leanovi kinematografiji pravzaprav ne vzdržijo, kako so v resnici vsi neveljavni, neobstojni in enodimenzionalni. Lahko bi rekli, da ni mogoče konstruirati niti enega temeljnega očitka, ki bi bil verjeten in nespodbiten. Pa vendar je problem in paradoks v tem, da vse to drži — vsi ti očitki držijo: Lean ni „avtor“, saj „avtorji“ ne snemajo mega-proračunskih filmov; Lean ve, kam postaviti kamero, in jo potem tam pusti predolgo; Lean je nadarjen filmmaker, ki pa svojo nadarjenost napačno troši, kolikor pač „neposrednosti“ objekta (sončnega zahoda, morskega vala ipd.) ne racionalizira s „posredovanostjo“ specialnega efekta ali pa studijske distanciacije.

Kje koreninijo vsi nesporazumi in očitki, ki zadevajo delo Davida Leana, nam postane jasno, če razčlenimo tisti objektivni in historični moment, ki tvori materialno substanco in čutno referenco, dasiprav vse-skozi potlačeno, vseh kritik, očitkov in ovržb. Na kateri historični in objektivno izločljivi moment merimo?

Nedvoumno in nepreklicno se bomo morali zavrteti okrog točke, na kateri naj bi se Leanovo živo filmsko delo prelomilo oz. prepolovilo: intimistični in minimalistični živi filmmaking do leta 1957 in **Mosta na reki Kwai** v ločenosti od „opredmetenih“ in „postvarelih“ artefaktov po **Mostu na reki Kwai**, artefaktov, ki naj bi zgolj predelovali

motive in vsebine intimističnih minimalk. Simbolno rano, travmo preloma in odtujenosti svojim lastnim historičnim vzrokom potemtakem predstavlja **Most na reki Kwai**, film, ki ga je Lean posnel leta 1957. S tem filmom Lean prekine z miniaturo nacionalne intime in se prepusti seriji orjaških super-spektaklov — **Most na reki Kwai**, **Lawrence Arabski**, **Doktor Živago**, **Ryanova hči** in **Pot v Indijo**. Pred **Mostom na reki Kwai** je v trinajstih letih (1942—1955) posnel enajst filmov, po **Mostu na reki Kwai** pa v sedemindvajsetih letih (1957—1984) le pet. Vmes štirinajst let ni posnel niti enega (1970—1984). Povprečni čas trajanja prvih enajstih filmov je bil 108 minut, zadnjih petih pa kar 189 minut. Izmed prvih enajstih filmov se je le eden dogajal zunaj Anglije (**Poletna blaznost**, deloma resda tudi **Strastna prijateljca**), izmed zadnjih petih pa se ni niti eden dogajal v Angliji (**Most na reki Kwai**, Malaja; **Lawrence Arabski**, Arabija; **Doktor Živago**, Rusija; **Ryanova hči**, Irska; **Pot v Indijo**, Indija). Le zadnjih pet filmov se ne dogaja v sodobnem času in **obenem do-**

gaja zunaj Anglije. In le v zadnjih petih filmih je Lean uporabil wide-screen. Leta 1957 se je David Lean od svojih naravnih in nacionalnih tal dokončno ločil: že **Poletna blaznost**, posneta dve leti prej z ameriškim kapitalom in z ameriško zvezdo (Katharine Hepburn) ter zunaj Anglije (Benetke), je pred-teoretsko napovedala to veliko premeno. Je bila Leanova „odtujitev“ res le „choice of preference“ ali pa je v tedanji transformaciji britanske filmske industrije mogoče odčitati predpostavko, da je britanska filmska govorica „mrtva“, „postvarela“, „ugasla“ in da s svojo „brezosebno“ in „brezobličnostjo“ funkcionira kot nevtralizator tistih družbenih protislovij, ki bi jih njena „živa uporaba“ neposredno izzvala, potemtakem kot nekaka barthesovska „écriture blanche“?

Vzemimo torej leto 1957 za prelomno: prelomil se je Lean, prelomila se je britanska kinematografija. Kakšna je bila britanska kinematografija tik pred letom 1957 in kakšna takoj po letu 1957? Najprej velja takoj poudariti, da so bile sredi petdesetih let

zaradi razcveta televizije in predvsem zaradi rigidnega produkcijsko-distribucijsko-predvajanega sistema finančne izgube v britanski filmski industriji katastrofalne, celo do te mere, da se je država leta 1954 iz filmske industrije umaknila. To je bil čas, ko nihče ni hotel tvegati z investicijami v kake nove formule, obrazce, forme, teme in vsebine: vsi so vedno znova stavili le na preizkušene, preverjene, a že krepko izčrpane formule, žanre in iluzionizme, pa tudi na glamour nosnih star-pilotov. Metaforo tedanjega stanja britanske filmske industrije lahko vidimo tudi v Leanovem filmu **Poletna blaznost** (1955). Bovaryjevske fantazije „white-collar“ Američanke, pozvezdene Katharine Hepburn, so v celoti investirane v turistično potovanje med otrplimi, strjenimi in „opredmetenimi“ figurami in formami bivše „velike kulture“ (ves film je posnet v Benetkah), dasiprav Lean še nima na razpolago kakega učinkovitega „realističnega“ jezika, ki bi se od tega „postvarelega“ jezika fantazije lahko kruto distanciral in distanciral ter ga dojel kot objekt, ki ga je

POGLAVJE IZ KNJIGE UVOD V DAVIDA LEANA KI BO IZŠLA PRI LJUBLJANSKI KINOTEKI

treba radikalno demistificirati, da bi se tako vzpostavil interpretativni organon, ki svoje-ga objekta ne bi imel „zunaj sebe“, ampak v svojem lastnem sistemu. Pa vendar bi lahko rekli, da skuša Lean „realizem“ kljub temu konstruirati: odsotnost „realizma“ postavi na negativen način s tem, ko ga — sicer abstraktno — kompenzira z radikalno odsotnostjo „režiserja“, s procesom-brez-subjekta, „postvarelim“ v psevdodokumentaristični, stilistični turzem, stopnjevan z zasledovanjem glavne junakinje, Katharine Hepburn: kot da bi jo kamera zgolj zasledovala in čakala, kaj bo storila, ter potem to še v istem trenutku posnela. Lean skuša vtis „realizma“ konstruirati z negativizacijo in minimalizacijo režijske forme: kot da se v tok dogodkov in samih potez Hepburnove noče vmešavati, kot da hoče ostati „neviden“ in „v ozadju“. Lean ne pričakuje, da bo sam kaj storil, ampak zgolj čaka, kaj bo storila Hepburnova. Ne čaka svoje poteze, ampak njene. Prav s tem, ko pusti Hepburnovi, da vodi interpretacijo „opredmetenih“ form velike in prete-



POT V INDIJO

20. VEKOVJE HEPBURNJA

POLITNA BLAZNOST



kle kulture (le katera pretekla kultura pa ni tudi velika?!), pa postane Lean sam „realistični“/„stilistični“ interpret njenih „opredmetenih“ fantazij. „Realizem“ se potemtakem porodi iz dejstva, da Lean pravzaprav sploh ne ve, kaj bi v resnici počel in kako režiral, pa zato vseskozi praktično vse prepusti naddoločujočim korakom in potezam Hepburnove. Zgodi se le tisto, kar hoče Hepburnova: ker pa fantazijski scenarij ženskega imaginarija „noče“, da bi se kaj zgodilo, se ne zgodi nič. Hepburnova se z vlakom odpelje nedotaknjena — taka, kot je prišla v Benetke in v film. Lean bi jo lahko „strastno zaljubil“, a je ni: ni se je dotaknil. Vtis „realizma“ izhaja iz režiserjeve nemožnosti, da bi se glavne junakinje dotaknil, s čimer pa postane tudi jasno, zakaj je Lean v tem filmu potreboval prav kodificirano filmsko zvezdo, saj je filmska zvezda že po definiciji nekaj, česar se bo — ne toliko fizično kot simbolno — najtežje dotaknil.

Vidimo torej, da se je „realizem“ na tej točki lahko pojavil le kot formalni ekvivalent „odsotnosti režiserja“, potemtakem iz neke praktične nemožnosti in nesposobnosti, da bi režiser samo „mrtvo“ in „opredmeteno“ filmsko formo razčlenil v ločenosti od svojih „naravnih“ in „opredmetenih“ objektov, ki jih v tem filmu povzema otrpli, postvareli, nepremakljivi in razredno fiksni fan-

tazijski imaginarij filmske zvezde kot oblike družbene vezi, zato je tiste najbolj kinematične in obenem najmanj kinematične institucije, katere „hladno“ in „statično“ uporabo moramo v tem primeru dojeti na treh ravneh:

1. Na ravni občega kot evokacijo razpada studijskega in posredno tudi klasičnega zvezdniskega sistema: filmski studii so se morali ob koncu štiridesetih in na začetku petdesetih let spričo anti-trustovskih zakonov odreči svojim lastnim mrežam kinodvoran, tako da je klasična studijska vertikala produkcija-distribucija-predvajanje razpadla, z njo pa tudi žanrski in zvezdniški sistem. Filmske zvezde so se odlepile od „fiksni“ in „postvarjujočih“ sedemletnih pogodb ter potem „svobodno“, odklopljeno in neobvezno krožile po kinematografskem vesolju — približno tako kot Katharine Hepburn po Benetkah.

2. Na ravni posebnega kot evokacija vdora novega tipa filmske zvezde in seveda zloma starega tipa: po zlomu studijskega sistema in vdoru Strasbergove igralske „Metode“ ter s premostitvijo poudarka z „zgodbe“/„žanra“ na „junaka“/„značaj“ so se začeli igralci v filmih obnašati, kot da so sami na svetu (tako kot Hepburnova v Benetkah). Igralci niso bili več zvezde zato, ker bi bili transgresivni takrat, ko je bilo to tudi

mogoče pričakovati, temveč prav narobe, takrat, ko tega pač nikakor ni bilo mogoče pričakovati. „Predvidljivost“ ni več predikat filmske zvezde: zdaj to postane patološka „nepredvidljivost“. Lean je Hepburnova v tem filmu pustil, da se je obnašala tako, kot da je sama na svetu, obenem pa je prav s sistematizacijo svoje odsotnosti pokazal „postvarelo“ fiksno njene „metode“.

3. Na ravni posamičnega kot evokacija zloma oz. izgube ravnotežja same Katharine Hepburn, ki se je prav v tem času soočala s krizo „identitete“: njeno „zlato“ in „slavno“ obdobje je bilo mimo (trideseta in štirideseta leta, ki jih je sicer sklenila v **Afriški kraljici**), v kinematografiji se je nasploh začel jalo povsem novo obdobje, vsiljevala se ji je alternativa — ali se od filma posloviti ali pa pristati na „odrasle“ vloge, na vloge ostarelih žensk, kar je pa zgolj peljalo k novi alternativni — ali pristati (kot denimo Joan Crawford, Bette Davis in Tallulah Bankhead) na vloge v raznoraznih tretjerazrednih grozljivkah ali pa vztrajati na ekskluzivizmu sofisticiranih pilot-filmov. S svojim prvotnim impaktom se je Hepburnova zableščala spet šele ob koncu šestdesetih (**Ugani, kdo pride na večerjo?**, **Lev pozimi** itd.), s čimer je vzvratno dokazala predvsem, da se njena razpita — znotraj — in zunaj-filmska — „uporna natura“ kljub vsem rezom in prelo-

The Reckoning, Poor Cow, Night Must Fall, Boys, The Leather Boys in kopica drugih so formulirali koncept britanskega „soc-realizma“, ki je zapustil princip studijskega snemanja, se depresivno oprijel avtentičnih proletarskih lokacij (stranske ulice, rečna nabrežja, delavski domovi v industrijskih mravljiščih), uglobljenih v črno-beli zrnati fotografiji, ki je spričo uporabe naravne svetlobe in televizijskih postopkov dajala vtis historične „neposrednosti“. In vendar ne bi mogli reči, da se je koncept britanskega „realizma“, vključno s konstrukcijo „razreda“ in historične „neposrednosti“, sami „opredmetenosti“ izmaknil. „Opredmetenost“ nam izdajo zlasti tile momenti:

mom ni spremenila, sploh pa ne do te mere, da je ne bi bilo več mogoče prepoznati. Leanova uporaba Hepburnove je bila v tem filmu potemtakem pravilna in celo optimalna, saj je dobesedno anticipirala njeno „opredmeteno“ fiksno identiteto.

V tem filmu pa ni „opredmetena“ in „petrificirana“ le fiksna identiteta Katharine Hepburn, ampak je „opredmetena“ tudi odsotnost „režiserja“ in predvsem sama „odsotnost realizma“, pa čeprav postavljenega na negativen način: primat mesta reprezentacije nad mestom produkcije, potemtakem primat fiksne in dokončne star-identitete nad živim značajem, ki ga uteleša, kombiniran s stilemom „realizma“ lokacije, povzroči, da razmerja med ljudmi, med kamero in Katharine Hepburn, privzamejo obliko razmerij med stvarmi. In prav to, da je tem „postvarelim“ razmerjem mogoče konstruirati neko zunanjo pozicijo in jo „opredmetiti“ ter tako fiksirati v odsotnosti „režiserja“, v otrpli odsotnosti, ki „zgoj snema“, ne da bi se v dogajanje kakorkoli vmešavala, lahko imenujemo „realizem“.

Med obema Leanovima prelomnima filmoma, med **Poletno blaznostjo** (1955) in **Mostom na reki Kwai** (1957), se pojavi **Free Cinema**, filmska protoforma, temelječa na predpostavki, da je mogoče socialno-razredna protislovja zgrabiti le s pomočjo dokumentarnega, esejističnega, zrnatega realizma (Tony Richardson, Karel Reisz, Lindsay Anderson, Walter Lassally), prav tako pa se pojavi tudi „jezna“ literatura („Angry Young Men“, „Young Angries“), bodoča filmska vsebina, ali natančneje, vsebina, ki bo v šestdesetih letih, ko bo Lean snemal svoje mega-spektakle, polnila „zrnati“, soc-realizem „Free“-filmarjev. John Osborne, Harold Pinter, Shelagh Delaney, Alun Owen, David Mercer, David Storey, John Braine, John Arden, Alan Sillitoe, Arnold Wesker itd. so bili pisci, pri katerih je izraz „anger“ pomenil kritiko sistema, ki je bila provincialnega izvora in ki je imela delavski/regionalni akcent. V šestdesetih je britanska kinematografija dobila povsem novo gardo filmarjev (Tony Richardson, Karel Reisz, Lindsay Anderson, Jack Clayton, Bryan Forbes, John Schlesinger, Peter Yates, Clive Donner, Jack Gold, Ken Loach, Tony Garnett, John Boorman, Ken Russell, Peter Medak, Nicholas Roeg, pa tudi „imigranti“ Stanley Kubrick, Richard Lester, Joseph Losey, Stanley Donen, Sidney J. Furie itd.), novo gardo igralcev predvsem regionalnega (Škotska, Wales, ne-London), celo izrazito proletarskega „cockney“ izvora (Albert Finney, Terence Stamp, Tom Courtenay, Michael Caine, Heather Sears, Rachel Roberts, Alan Bates, Rita Tushingham, Julie Christie, Richard Harris, David Warner in še sto drugih „pravih“ in „simuliranih“): filmi **Room at the Top**, **Look Back in Anger**, **The Loneliness of the Long-Distance Runner**, **The Entertainer**, **Tom Jones**, **Saturday Night and Sunday Morning**, **A Taste of Honey**, **A Kind of Loving**, **Billy Liar**, **This Sporting Life**, **Darling**, **Charlie Bubbles**, **Far From Madding Crowd**, **The Bofors Gun**,

1. S tem ko se je ta „realizem“ silovito in eksplicitno odrekel kakršnegakoli zvezdnškega sistema (kateri „realizem“ pa navsezadnje ne temelji na izničitvi oz. potlačitvi zvezdnškega sistema?!), je prav pristal na njegovo najbolj eksplicitno logiko: vsi ti prolet-igralci so v razredno akcentuiranih filmih igrali le toliko časa, dokler so bili ti filmi komercialno — ali pa vsaj kritiško — uspešni, potem so pač igrali v drugih in drugačnih filmih (to spoznanje še posebej stopnjuje dejstvo, da sta bila zvezdnika prvih dveh „soc-realističnih“ filmov **Room at the Top** in **Look Back in Anger**, Laurence Harvey in Richard Burton, zvezdnika v pravem smislu tega izraza že davno preden sta igrala v teh dveh prolet-filmih: še huje je, če pomislimo, da sta ta dva filma utemeljitelja britanskega „soc-realizma“).

2. Ko so vsi ti prolet-zvezdniki zapustili prolet-filme, so praktično brez izjeme odšli v Hollywood, ki že po definiciji predstavlja negativizacijo in — v najboljšem primeru — eventualno „petrifikacijo“ razrednega realizma. Albertu Finneyu potem, ko ni hotel igrati Lawrencea Arabskega, ni ostalo drugega, kot da se kljub vsemu proda raznoraznim super-produkcijam (npr. **Murder on Orient Express**), staromodnim caperjem (npr. **Loophole**), absurdnim schlockom (npr. **Wolfen**) in otroškim musicalom (npr. **Annie**). Terence Stamp se je vdal celo kinonadaljevanjam (npr. **Superman I—III**), Michael Caine igra v takih filmih, kakršnih se celo banane izogibajo (npr. **Ashanti**, **Silver Bears**, **The Swarm**, **The Island**, **The Hand**, **Blame it on Rio**, **Jaws IV** ipd.), Alan Bates nudi svoje usluge prosluli firmi Cannon (npr. **The Wicked Lady**), Rachel Roberts je zabredla v vsakovrstne akcijske drame, thrillerje in grozljivke (**Foul Play**, **When a Stranger Calls**, **Charlie Chan and the Curse of the Dragon Queen**), Julie Christie se praviloma znajde v solidnih hollywoodskih filmih (npr. **Shampoo**, **Heaven Can Wait**, **Power**), ki pa so v resnici le piloti za druge zvezdnike, Richard Harris se že od sredine šestdesetih let (**Major Dundee**, **The Heroes of Telemark**) preganja po srednjemočnih pustolovskih ekstravagancah (**Wild Geese**, **Golden Rendezvous**, **Tarzan**, **The Ape Man**, **Orca** itd.), David Warner se je kmalu pognzil v anonimnost, če pa že so potrebovali blaznega in odvratnega negativca so ga takoj poklicali (**Tron**, **From Beyond the Grave**, **Straw Dogs** itd.), uporniška natura Toma Courtenaya iz prolet-filmov se je kasneje lahko prilegala predvsem vlogam špijonov, revolucionarjev in sumljivih oficirjev (**Operation Crossbow**, **The Night of the Generals**, **A Dandy in Aspic**, **Catch Me a Spy**, **One Day in Life of Ivan Denisovitch**) in tako dalje. Za vse pa lahko rečemo, da je njihova identiteta ostala ista, fiksna, statična, nepremakljiva in zatorej „postvarela“ ne glede na žanrsko, proračunsko, idejno-etično in

nacionalno provenienco filma, v katerem so igrali.

3. Tudi vsi režiserji, avtorji prolet-filmov, so odšli v Hollywood: Jack Clayton, John Schlesinger, Peter Yates, Richard Lester, Sidney J. Furie so postali bolj hollywoodski od Hollywoodčanov samih, Bryan Forbes je postal skoraj Cannonov hišni režiser, Clive Donner, Nicholas Roeg, John Boorman, Peter Medak in Ken Russell so se vdali vsak na svoj način, še celo veliki trije — Richardson, Reisz in Anderson — so po dolgem upiranju klonili, a ne ravno uspeli: **Whales of August**, **Border** in **Who'll Stop the Rain** so precej pozabni in popisni filmi z znatno konservativnimi in celo reakcionarnimi twisti. Že samo če vzamemo film **Room at the Top**, ki je in ker je sploh ta soc-prolet-trend lansiral, zlahka odčitamo vsaj tri „neiskrenosti“, ki zadevajo sam problem „neposrednosti“, „družbene kritičnosti“ in „razredne zavesti“: prvič, režiral ga je Jack Clayton, ki se z gibanjem ni nikoli niti minimalno poistovetil in je bil precej bolj obseden s hollywoodskimi žanri; drugič, glavno vlogo je igral Laurence Harvey, ki je bil že prejšnji; in tretjič, pri glavnem junaku ne gre za kako radikalno „razredno zavest“ niti za kak razredni gnev, ampak za preprosto „zavist“, za banalno srednje-razredno, konservativno emocijo.

4. Njihovo revolucioniranje filmske forme je bilo sploh izrazito konservativno: bistvena transformacija filmskega polja se zgodi na ravni govorce, saj je v socialnem, razrednem in seksualnem opredeljenju zamenjava metod „stiff-upper-lip“ s „cockneyem“, s čimer je izpričana njihova zaverovanost v primat besede nad sliko. Temu lahko še dodamo njihovo poudarjanje junakovih spolnih — in ne toliko razredno-socialnih — izvorov, pri čemer spolnost funkcionira kot učinek občutka krivde (zavisti, ressentimenta, užaljenosti ipd.), ne pa kot njegov neposredni — razredni in socialni — vzrok. 5. Njihovi filmi niso temeljili na izvornih scenarijih, ampak praviloma na hit-dramah in bestseller-romanah, kar pomeni, da je bila vsa „neposrednost“, „avtentičnost“ in „razredna“ totalnost radikalno „posredovana“ — iz „druge roke“. Ko jih je revija *Sight and Sound* tedaj anketirala in vprašala, o čem bi posneli film, če bi imeli povsem proste roke, so navajali zgolj že objavljene bestseller-romane in že odigrane hit-drame. Tako kot je za dobro kriminalko treba najti učinkovito lokacijo, inteligentno spletko in v glavno vlogo postaviti primerne zvezdnika, tako je bila vsa umetnost prolet-filma kmalu zgolj v izbiri učinkovite proletarske lokacije, variacije razrednega ressentimenta in „cockney“-igralca: soc-realizem je postal rutinska konvencija, filmski standard, žanrski material, industrijska formula, Hollywood.

ODKRIVANJE JAPONSKEGA FILMA

V uvodu k svoji knjigi *Analyse structurale de la syntaxe du Japonais moderne* (Strukturalna analiza sintakse v moderni japonščini) Bernard Saint-Jacques o težavah jezikoslovcev pri njihovih poskusih, da bi opisali japonske lingvistične funkcije, pravi naslednje:

Tradicionalne metode so povsem neprimerne za tak opis. Gre namreč za to, da le-te temeljijo na predpostavki, da jih je moč opisati le s pomočjo kategorij, ki jih ponujajo slovnice evropskih jezikov. E. H. Jordan je tako upravičeno zapisal: „Sintaksa govornega (japonskega) dialekta, kakor so jo opisali japonski ter zahodni znanstveniki, preseneča s svojo podobnostjo klasičnim opisom angleške in latinske slovnice“. Jasno je, da lahko taki opisi pomenijo le skromno informacijo, kar zadeva funkcioniranje ali posebno strukturo jezika, kot je v tem primeru japonščina. V tem smislu jezikoslovec Tokieda poudarja, da nerazumevanje japonske sintakse izhaja prav iz dejstva, da jo poskušajo formulirati v soglasju z vzorci angleške ali nizozemske slovnice.¹

Ko prebiram ta odlomek, sem presenečen nad njegovim pomenom za mojo lastno odločitev pred kakimi osmimi leti, da se lotim obsežne raziskave japonske filmske zgodovine. Obsežna predstavitev japonskih filmov iz vseh obdobij v pariški kinoteki me je prepričala, da so vsi dosedanj opisi japonske filmske zgodovine sploh in še posebej pomembnega filmskega teksta, ki so bili dostopni zahodnim bralcem, popolnoma nedorasli svoji nalogi. To je posledica vzrokov, katere omenja Saint-Jacques v povezavi z lingvističnimi opisi: temeljili so na podmeni, da je okvir in struktura zahodne kinematografije nedoločljiv, da je bil veljaven za vse kulture, da pomeni „razumeti“ ali vrednotiti japonske filme, da v resnici zapleteno branje koda svetovnega filma zahteva le hiter tečaj iz „skrivnosti japonske kulture“. Dejstvo je, da je spoznavanje z japonsko kulturo, ki je spremljalo te pionirske poskuse, približati japonsko kinematografijo zahodnim bralcem, podleglo enakemu „zahodnocentризmu“, kar se mi je še pred osmimi leti zdel pravi intelektualni zločin. Delo, ki sem ga odtlej pripravljaval o japonskem filmu, je to prepričanje še utrdilo. Na koncu svoje študije japonske sintakse Saint-Jacques predlaga skoraj provokativno, da je japonščina s stališča strukturalne analize edinstvena med vsemi jeziki in da je ni mogoče klasificirati v smislu ene ali druge velike jezikovne družine. Sugestija temelji na celoti strukturalnih posebnosti, ki jih odkrivajo Saint-Jacquesove in druge sinhronne študije, kakor tudi večina diahronih razprav. Zdi se, da se vse nagibajo k sklepu, kot ga je formuliral japonski jezikoslovec profesor Izui iz Tokia:

Težko je dokazati kako neposredno afiniteto japonščine glede na stroga pravila primerjalne lingvistike. Znanstveniki na Japonskem in v tujini so si doslej močno prizadevali priti do dokončne

rešitve, vendar pa je zaenkrat še ni. Tako ostaja japonščina kakor že do sedaj jezik brez jasne genealogije.

Take izjave so podobne zaključkom, do katerih sem prišel v svojem delu, posebej kar zadeva edinstvenost ter popolno „drugačnost“ tistega, kar sem poimenoval „klasični japonski film“.

Priznanje te drugačnosti lahko razumemo le v smislu katere od kategorij zahodne misli, ki je vključena v naslovu moje knjige *To the Distant Observer*² (Oddaljenemu opazovalcu).

Že Saint-Jacques (in tudi drugi jezikoslovci) se je distanciral od kulturno obarvanih vzorcev indoevropskih jezikov in se usmeril k bolj nevtralnimi in odprtim možnostim jezikovne analize, ki jo ponuja strukturalna analiza. Tudi sam sem želel uporabiti koncepte, ki so jih izoblikovale sodobne discipline, z upanjem, da bi na ta način lahko „privlekel“ na površino tiste dimenzije japonskega filma, ki po mojem mnenju lahko prispevajo k „distanciranju“ ali bolje „dekonstrukciji“ naše lastne filmografije, kakor je le-ta opredeljena kot eden od načinov reprezentacije. Kmalu je postalo očitno, da je drugačnost klasičnega japonskega filma in njeno razumevanje v veliki meri lahko pripomoglo pri spoznavanju načina reprezentacije, ki je v središču zahodne filmografije že preko petdeset let. Po drugi strani bi razumevanje drugačnosti oziroma specifične nezahodne kinematografske reprezentacije omogočilo prikaz dejstva, da tudi naš lastni institucionalni način reprezentacije (Institutional Mode of Representation, IMR), INR, lahko samo v omenjenem smislu razumemo kot „naraven“, kot neodtujljiv način tehnologije kamere, ki je v resnici zgodovinsko ter kulturno določeno na način, ki jih znatnost odkriva v zadnjem času.

Zato je torej ena glavnih značilnosti moje knjige dejstvo, da je japonski film edinstven. Zdi se mi, da sem opredelil zadostno število razlogov, ki potrjujejo mojo tezo, vendar pa moram priznati, da do tedaj, ko sem lahko posvetil daljši čas in tudi več denarja za ogled filmov daljšega obdobja v drugih nezahodnih državah, pri čemer vem, da je na Kitajskem, v Indiji in v Egiptu filmska produkcija začela cveteti že zelo zgodaj, nisem mogel biti povsem kategoričen v trditvi, da je japonski film tridesetih let tega stoletja edini večji primer filmskega načina reprezentacije, ki izhaja iz postopkov specifične nezahodne kulture in ne iz temeljnih predpostavk INR-ja. Študija o kitajskem filmu Jaya Leyda *Dianying or Electric Shadows*³ (Dianying ali električne sence), kot kaže, vzdrži tako trditev in prinaša nekatere namige, ki sem jih uporabil pri obravnavi zgodnje produkcije drugih, nezahodnih dežel, kljub temu, da je poudarek moje argumentacije na številnih zunanjih

dokazih. Japonska je edina večja nezahodna kultura, ki ni nikoli poznala kolonialne oblasti v kakršnikoli obliki do leta 1945 in ki je v času njene najbolj značilne filmske produkcije sama hitro postajala imperialna sila. Na Kitajskem, in kakor sem se lahko prepričal tudi v Indiji in Egiptu, so kolonialne sile, posebej Anglija in Nemčija, priskrbele tehnično pomoč in strokovnjake, pa tudi finančno podporo za vse filme, ki so bili narejeni v tem odločilnem obdobju, ko se je v Evropi ter Združenih državah Amerike razvijal INR (v mislih imam čas, ki sega približno od leta 1908 do 1929). Prav tega pa na Japonskem nikakor ni bilo. Tam je pol stoletja, ki je sledilo odpiranju dežele in restavraciji imperatorja Meijija, predstavljalo glavno politiko vladajočega razreda dejstvo, da so pošiljali domov vse zahodne svetovalce, takoj ko so se Japonci sami naučili tehnologije. Vedeti moramo, da odločitev odpreti Japonsko zahodnemu vplivu po treh stoletjih protekcionistične izolacije, ni le klanjanje Perryevi diplomaciji. Odprte je bilo zavestno dejanje, ki naj bi preprečilo, da bi Japonska doživela usodo, kot jo je doživela večina Azije v obdobju rastočega zahodnega imperializma. Željeni cilj pospešene industrializacije in „modernizacije“ dežele naj bi Japonski omogočil odpor zahodnemu ekonomskemu in vojaškemu ekspanzionizmu v Aziji, tako da bi zahod porazili z njegovim lastnim orožjem.

Tehnologija, ki jo je Zahod lahko ponudil Japonski v prvih letih po odkritju filma, je bila v resnici izredno preprosta. Ko so zahodni tehniki razkrili skrivnosti rokovanja z zelo elementarnimi stroji, kot tudi proizvodnjo filmov, kjer so komaj uporabljali izsledke že precej razvite kemije, so jih Japonci prosili, naj odidejo. To se je zgodilo že zelo kmalu, tako da so vzgajali svoje lastne snemalce, na primer, desetletja preden je to bilo na Kitajskem. Po mojem mnenju je tako stanje mnogo bolj pomemben samostojni faktor, ki ga je treba upoštevati, ko poskušamo razložiti, zakaj se je japonski film, kot kaže je osamljen primer v okviru nezahodnega sveta, razvijal na povsem specifično japonski način celih petdeset let, torej vsaj do drugega „odprtja“ dežele, ki se je pojavilo ob porazu fašističnega militarizma leta 1945 in v letih, ki so sledila, z ameriško okupacijsko „demokratizacijo“ ter v skladu z zahodnim buržuaznim modelom.

To dejstvo bi torej shematično lahko pojasnilo „pasivno“ plat vprašanja, če se lahko tako izrazimo, zaradi odsotnosti zahodnega modela, katerega vpliv je bil močno prisoten drugod na Vzhodu (na Kitajskem, na primer, ki sicer nikoli ni bila v celoti kolonizirana kot Indija, je bila filmska proizvodnja osredinjena na mesta, kot so Šanghaj in Hongkong, kjer so veliki kapitalistični narodi nadzorovali trgovino in industrijo v najčistejši kolonialni tradiciji).

Kaj pa, kar zadeva „aktivno“ plat vprašanja? Kako so vendar Japonci črpali iz svojih kulturnih tradicij, umetnosti, jezika ter predvsem specifične družbene strukture, da so uspeli izoblikovati prepoznavno neza-

² N. Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (Berkeley, California: University of California Press, 1979).

³ J. Leyda, *Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1979).



hodno kinematografijo, nezahodno v smislu ne le tematske substance — v tem oziru so seveda celó tisti narodi, ki so najbolj občutili kolonialno oblast, proizvajali nezahodne filme od samega začetka — ampak tudi nezahodnega filma na ravni same reprezentacije?

Moji odgovori na to vprašanje, ki so nedvomno nepopolni, bi lahko napolnili knjigo s 100.000 besedami in v okviru pričujoče študije bom le skiciral osnovne značilnosti moje argumentacije. Obenem bom skušal načeti še eno témo, ki v moji knjigi sicer ni obravnavana.

Splošne filmske historiografije pogosto navajajo ali le posredno omenjajo, da je zahodni film, torej francoski, angleški in ameriški ter kasneje še danski in italijanski, če je hotel „dozoreti“ in razviti „svojo lastno govorico“, moral pustiti ob strani svoje teatarske izvore, ki so bili brez vsakega pretiravanja v splošnem označeni za „izvirni greh“ filmske industrije. Obenem vsi vemo, da je v času, ko je film resnično „dozorel“ kot industrija zabave, to pomeni po uveljavitvi zvočne sinhronizacije ustnic, ki je bila prevladujoča oblika mnoga leta in ki je še danes precej prisotna, postalo izredno pomembno t.i. filmsko gledališče. Seveda obstaja tukaj paradoks le na videz, ker se je gledališče poslužilo filma iz povsem drugih vzrokov kot pa je film postal objekt tekmovanja pri uveljavitvi mnogih inovacij, na primer pri procesu Hepwortha od **Pevca jazz** preko Griffitha, bratov Ince itd. Na koncu tega procesa je popularni teater 19. stoletja, cirkus, oder vaudevilla in music-hall. Na drugi strani pa imamo meščanski teater, ki je prišel najbolj od iraza na Broadwayu, na Londonski Drury Lane in pariških bulvarjih v času odkritja Louisa Lumiéra. Ta vzorec razvoja, čigar analiza je v središču raziskave, ki jo delam skupaj z Jorge-

jem Dano o genealogiji INR, se mi je posebno jasno zarisal pri pregledu zgodnjega danskega filma, ki ga je pred kratkim pripravil dr. Barry Salt iz Nacionalnega filmskega gledališča v Londonu. S pomočjo ustaljenih izrazov linearnega pogleda na filmsko zgodovino, ki predpostavlja „teleološko napredovanje“ od Lumiéra do, recimo, Sama Peckinpaha, lahko rečemo, da so bili filmi Urbana Gada in njegovih sodobnikov po letu 1907 dobesedno več svetlobnih let pred katerokoli filmsko produkcijo tistega časa. Razlogi za to so očitni. Za temi filmi so stali moški in ženske (pomembno je mesto Aste Nielsen v začetnem obdobju), ki so prišli iz „meščanskega“ gledališča in so zato dobro poznali Ibsena, Bjoernsena in Shawa in ki so s seboj prinesli tematsko in tehnično dovršenost, ki jasno opredeljuje tudi Griffitha, na primer: bil je ambiciozen mlad človek iz dežele, katere kulturne pretenzije so bile tako velike kot so pač lahko bile v okviru ameriške filmske industrije, toda čigar delo je v osnovi ostalo zakoreninjeno v nekaterih popularnih oblikah reprezentacije, predvsem vaudevilla in melodrame 19. stoletja. Celotno Griffithovo delo, vsaj do leta 1920, predstavlja popolno ambivalentnost: po eni strani je bilo „progressivno“ v linearnem smislu, za nekaj kratkih let, in nikoli ni doseglo dovršenosti „srednjega razreda“, ki jo je v ameriški film vnesel DeMille med prvo svetovno vojno, toda ki jo je danski film že davno vseboval, v filmih, ki so bili v ZDA, kot kaže, v glavnem prepovedani ali bojkotirani zaradi preveč očitne predstavitve spolne strasti. Toda njihova izredna modernost, téme in načina obravnave, ki se kaže v teh danskih filmih, je predvsem v njihovi popolni različnosti od našega zgodnjega filma, ki je močno zasnovan na urbani kulturi proletarskih množic, kot je to dejstvo imenoval Georges Sa-

doul.

Prepričan sem, da kakor je japonski film s svojimi najizrazitejšimi značilnostmi lahko sredstvo relativiziranja, torej zgodovinske opredelitve načina reprezentacije, ki je vladal v svetovnem filmu več kot pol stoletja, tako je takšno sredstvo tudi naš lastni zgodnji film, kar je deloma posledica njegovih privilegiranih odnosov z vsemi tistimi vrstami umetnosti, ki so povezane s popularno kulturo devetnajstega stoletja. Zdi se mi, da je nekatere vidike kompleksnega in kontradiktornega razvoja zahodnega filma v letih 1896—1929 potrebno razumeti v smislu razrednih razmerij oziroma postopnega „poburžuazena“ kinematografije, ki je bila odločilna pri konstituiranju INR. Ta proces se je delno odvijal s pomočjo zavestnih prizadevanj producentov, da bi za svojo publiko pridobili „boljše razrede“, in sicer v obliki „poceni“ zabave, v kateri so uživali skoraj izključno le najbolj eksploatirani deli mestnega delavskega razreda: v Franciji preko trideset let in vsaj dvajset let v ZDA. Odvijal se je tudi preko manj zavestnih poskusov režiserjev, pisateljev, tehnikov in igralcev, ki so iskali specifične filmske forme, s katerimi je bilo na platno moč predstaviti osnovne reprezentativne strategije romana, drame in slikarstva, ki so ustrezale buržuaznemu pogledu na svet.

Verjetno ni potrebno posebej poudarjati, da obstaja globok prepad med osnovnimi strategijami klasične zahodne umetnosti in tistimi, ki so v splošnem značilne za vzhodno umetnost in še posebej za japonsko umetnost, z drugimi besedami gre za skupek fundamentalnih antinomij. Ena poglobitnih tez moje knjige je ta, da je obstoj in nezmanjšana priljubljenost cele serije tradicionalnih gledaliških, pripovednih in likovnih umetnosti predstavljala model za pojav v poznih dvajsetih in tridesetih letih, ki sem ga poimenoval filmski ekvivalent poezije iz desetega stoletja ali drame osemnajstega stoletja in japonskih grafičnih listov.

Pr eden bom skiciral nekatere vidike teh povezav, naj rečem še besedo o kulturnih implikacijah razrednih odnosov na Japonskem. Tudi v tem primeru imamo opraviti z bistveno razliko od kulturne odtujitve preko razrednih ovir na Zahodu, o čemer sem pravkar govoril. Earle Ernst me je s svojo zanimivo knjigo o kabukiju⁴ navedel k dejstvu, da sta v času Tokugawa na Japonskem (od poznega šestnajstega do začetka devetnajstega stoletja) ekonomska kulturna izolacija in družbena struktura, ki je bila specifična za japonsko verzijo fevdalizma, povzročili izjemno enotnost v okusu: navkljub močnemu zatiranju revnih si je celotna družba delila enak okus v gledališču, poezij, oblačilih, opremi bivališč itd. Proti koncu devetnajstega stoletja, ko so na primer gledalci kabukija in gledališča lutk postali bolj maloštevilni, je film, ki je izhajal posredno ali neposredno prav iz njih, začel nadomeščati tiste oblike umetnosti, ki so imele vlogo „medrazredne zabave“. Izraz je treba razumeti v pomenu, ki bi ga lahko uporabili tudi za elizabetinsko gledališče kot tako, v smislu, ki je popolnoma izginil iz zahodnega gledališča od srede devetnajstega stoletja dalje in ki sta ga naš film in televizija uspela doseči le delno in za zelo kratak čas.

Običajen opis zgodnjega japonskega filma zahodnih ter japonskih opazovalcev, ki je uporabljal ideološko opredeljene kategorije že pri opisu zgodnjega zahodnega filma, tu-

⁴ E. Ernst, *The Kabuki Theatre* (New York: Oxford University Press, 1956).

teh zadevah.

Prvih trideset let japonskega filma sem torej imenoval obdobje inkubacije. Odločilnega pomena je v tem smislu podaljševanje, praktično do konca dvajsetih let, „zgodnjega načina reprezentacije“, ki ga lahko v grobem primerjamo s poznim delom Mélièsa ali Feuillada ali morda še natančneje s tisto formo, ki je, kot kaže, v ZDA dosegla vsaj kratko obdobje stabilnosti okoli leta 1905, na primer v mojstrovini Billyja Bitzerja **Kentucky Feud (Spor v Kentuckyyu)**, ki pa je danes pozabljena. Podaljševanje tega „zgodnjega načina reprezentacije“, kjer sta oddaljena frontalnost in centripetalni splošni plan absolutno prevladujoča, lahko razumemo tudi kot hrbtnico tistega zaščitenega zidu, ki ga je japonska tradicionalna kultura, zasidrana v okusu publike in delovnih navad cineastov, postavila proti sicer vseobsežnemu načinu reprezentacije, ki ga je proizvedla zgodovina zahodne filmske institucije.

Trdim tudi, da so bili izjemni dosežki v tridesetih letih, povezani z imeni Ozuja in Mizoguchija ter tudi z manj znanimi figurami, kot so Tamizo in Shimizu Miroshi, v dobršni meri neposredna posledica obdobja „ohranitvene“ inkubacije.

Priznati moram, da sem v času svojih dveh obiskov na Japonskem z mojimi tezami, ki jih na tem mestu predstavljam, naletel na le malo odobravanja med tamkajšnjimi kritiki in filmarji. Dejstvo je, da Japonska nima domače teoretične tradicije, kot jo imata na primer Francija ali Nemčija. Spričo tega se zdi, da je vsakršen kritiški aparat bil le prevzet od najbolj arhaičnega razumevanja na Zahodu, v skladu s svojevrstnim imperializmom, ki je bil dobro znan v Afriki in na Bližnjem vzhodu. Še posebej japonski marksizem se, kot kaže, ni razvil dlje od pragmatičnega humanizma, recimo Jeana Jaurès, če že ni postal neločljivo povezan z ostanki „bushido“ koda (pri tem mislim na nekatere „krvave“ zmote t.i. nove levice). Zato prevladujoče japonsko gledanje na nacionalno kinematografijo v glavnem vidi obdobje pred tridesetimi leti kot dobo srednjeveškega mraka in po drugi strani družbeno angažirane povojne filme kot nekakšen „zlati vek“. Tovrstni odnos „levih“ kritikov starejše generacije, edinih resnih glasov na Japonskem v tem času, je pripeljal do takih zmot, kot je na primer simplistično obravnavanje (kot melodramsko limonado) po mojem mnenju sicer enega Mizoguchijevih najboljših filmov **Zgodbe o poslednjih krizantemah**, kot to počne na primer Iwasaki Akira. Tudi Imamura Taihei, recimo, v celoti obsoja delo režiserja Ozuja.

Vendar sem imel srečo, da sem spoznal mladega znanstvenika Iwamota Kenjija, čigar delo je paralelno mojemu in ga v mnogočem tudi potrjuje. To mi je bilo brez pretiravanja v veliko tolažbo med mojim delom na terenu, ko sem se srečeval z velikim delom samozadostne in ozkosrčne japonske inteligence, katere odnos do Zahoda lahko razumemo le kot nekakšno militantno filistrstvo.

Ko sem spoznal Kenjija leta 1973, je le-ta pravkar objavil esej „Benshi in montaža“, čigar vodilna ideja je ta, da je celotna japonska tradicija pripovedi in reprezentacije, kot jo je utelešal benshi, bila takšna, da japonski režiserji in tehniki dvajsetih in tridesetih let (morda Iwamoto misli tudi na druga obdobja) nikoli niso čutili potrebe po linearizaciji, ki jo zahteva zahodni način montiranja, za proizvodnjo „kvazijezikovne“ verige, ki je običajna tako za Griffitha kot

di vsebuje dolgo, dolgočasno obdobje „teatraličnosti“, ko so japonski filmi izgledali „staromodno“, čigar dolgočasno nadaljevanje v dvajsetih letih je prekinil le pojav nekaj redkih filmov v „zahodnem stilu“, ki so režirali nekateri vizionarski junaki. Skladno s tem pogledom je japonski film dozorel šele vsaj dve desetletji po zahodnem filmu, sredi tridesetih let. „Dozorevanje“ je seveda simbolizirano s postopno eliminacijo ovir, ki jih predstavljajo tradicionalne umetnosti, kot je „oyama“ ali ženski nosilec vloge. Zanimivo je opozoriti, da je pomembna tudi vloga ženskega nosilca v zgodnjem zahodnem filmu, odprava tako preziranega „benshija“ ali povezovalca, smrtnega sovražnika vsakršnega napredka v japonski filmski industriji, pri čemer je napredek v tem primeru mišljen kot „pozahodnjenje“ filma. Avtor nedavno objavljene knjige o zgodovini japonskega filma je naslovil poglavje, ki se loteva obdobja, ki je bilo nedvomno pomembno obdobje prehoda, takole: „Zbogom benshi, pozdravljena lepota“. Poskušal bom opredeliti srž tega kulturno-nevrotičnega odnosa v nadaljevanju.

Na vsak način je japonski „benshi“ identičen povezovalcu/komentatorju, ki ga je bilo moč slišati po ameriških in francoskih kinodvoranah pred letom 1910 in katerega vloga v zahodnem filmu do danes ni dobro raziskana. Vendar pa je v japonskem filmu bil le eden od elementov funkcije „distanciranja“, ki je izvirala iz tradicionalnih japonskih umetnosti in ki se je pojavljalo v tej ali oni obliki v večini nemih filmov pred letom 1930. Ni potrebno posebej poudarjati, da tega obdobja ne razumem kot popolnoma brezplodnega, ampak kot obdobje inkubacije.

Pred popolnejšo opredelitvijo tega koncepta naj poudarim, da vse, kar jaz ali kdorkoli drug lahko pove o prvih petintridesetih letih japonskega filma, mora biti izrečeno z veliko mero skromnosti. Do danes je v celoti ohranjenih le kakih pol ducata filmov, ki so bili narejeni pred 1920 in tudi iz dvajsetih let verjetno ne bi mogli zbrati vsega trideset filmov. Če upoštevamo dejstvo, da imamo v resnici opraviti s potencialnim korpusom filmov, ki sega v tisoče, Japonska je namreč vselej bila ena najbolj produktivnih svetovnih filmskih industrij, s proizvodnjo po stotine filmov letno, moramo priznati, da je ohranjenih vzorcev resnično malo. Sicer je iz dvajsetih let ohranjenih kar nekaj filmskih fragmentov, in tudi prebujajoče se filmske raziskave na Japonskem bodo najbrž prinesle marsikaj novega. Od mojega obiska tam pred petimi leti je bilo odkritih že več izredno pomembnih filmov iz tridesetih in nekaj tudi iz dvajsetih let. Toda kot ugotovimo, da je prvi večji pregled zgodovine japonskega filma, napisan v enem od zahodnih jezikov, temeljil na popolnem nepoznavanju mnogih filmov odločilnega pomena (od katerih so bili mnogi opisani le na podlagi ustnega pripovedovanja, ne da bi bilo to dejstvo izrecno omenjeno), spoznamo, kako nujen je bolj znanstven pristop v

Eisensteina in ki je tako značilna za našo zahodno filmsko tradicijo.

Zdi se mi, da je tukaj središče problema. Med značilnostmi, ki sem jih definirala skupaj z Jorgejem Dano kot INR, linearizacija ikonografskih označevalcev v procesu montiranja zavzema privilegirano mesto.

Celó v redkih, sofisticiranih primerih, ko je bil izvirni „tableau“ posnetek napravljen tako, da je „vodil“ oko skozi zaporedja dogodkov v enem okviru, tudi ko je bil povezovalac prisoten v dvorani, da je pomagal tem prvim korakom proti linearizaciji, sta panoramska uporaba številnih ikonografskih označevalcev in pomanjkanje kakršnihkoli fotografskih načinov pri izolaciji posameznega slikovnega dogodka prispevali k osnovni nelinearnosti prvotne podobe. Tudi dejstvo, da moderni gledalec le s težavo razbira te podobe, po mojem mnenju predstavlja jasen dokaz različnosti zgodnjega filma v tem pogledu. Kdo lahko danes trdi, da je po prvem gledanju razvozljal uvodno sceno v biografskem filmu **Tom Tom the Piper's Son**, ki ga verjetno vsi poznamo preko mojstrske priredbe Kena Jacoba? In kdo izmed nas je pri prvem ali kasnejših ogledih opazil „Mickeya Finna“, ki ga je izdajalski nepridiprav skrivoma stresel v pijačo Lillian Gish v plesni sceni iz filma **Musketeers of Pig Alley (Mušketirji iz svinjske ulice)** iz leta 1912 (ta podrobnost med drugim tudi kaže na to, da je, kot sem že omenil, Griffith ostal na pol v stilu zgodnjega filma še dalj časa potem, ko so Danci tako rekoč že „izumili“ Blaka Edwardsa in Louisa Malla)?

Ali je upravičeno misliti, da so po desetih letih obiskovanja filmskih predstav kulturno nepriviligirane množice v Franciji, Ameriki in Angliji, ki so bile povsem nevajene osredinjenih in usmerjenih kompozicij akademskega slikarstva in pa meščanskega gledališča (toda nedvomno vajene cirkuških aktivnosti in predstav potujočih gledališč ter pevcev), imele v resnici neke vrste „razširjeno“ percepcijo, če že ne drugače pa v smislu, da je tedanja publika morala biti nenehno „na nogah“?

Hipoteze o reakcijah občinstva pred 75 leti so vse, milo rečeno, neosnovane, posebej zato, ker ta izkušnja, ki nas zanima pri omejenih slojih prebivalstva, pač ni imela možnosti javne objave. Toda vemo, da so se vsaj v Združenih državah obiskovalci filmskih predstav iz vrst „boljših razredov“, katerih kolektivna filmska izkušnja se je začela mnogo kasneje in je bila obenem manj intenzivna, pritoževali nad tem, da niso mogli slediti sekvencam dogodkov v filmih, ki so jih prikazovali okrog leta 1907; še več, zahtevali so prisotnost povezovalcev v kinodvoranah, da bi komentirali filmsko dogajanje. Kako pa so se revnejše množice odzivale na ta problem? Tega seveda nikoli ne bomo natanko vedeli, vendar je pomembno, da povezovalac popolnoma izginel iz ameriškega filma okoli leta 1912 ter iz francoskega in angleškega malo pozneje, prav v času ko so bili napravljeni odločilni koraki od izvirnega „tableau“ (panoramskega) posnetka proti linearizaciji označevalca.

ZGODBA O POSLEDNIH KRIZANTEMAH, REŽIJA KENJI MIZOGUCHI 1939

V nasprotju z usodo zahodnega povezovalca je njegov japonski bratranec „benshi“ izginil šele proti samemu koncu japonskega nemega filma leta 1937 in se je ponovno pojavil v rahlo spremenjeni obliki v letih, ki so sledila drugi svetovni vojni, ko je pomanjkanje filmov vodilo distributerje, da so prikazovali „klasike“ nemega filma z dodatkom pripovedi s petjem. Zanimivo je, da na Japonskem še danes obstaja mnogo amaterskih benshijev (in tudi nekaj profesionalnih), ki nastopajo pri prikazovanju nemih filmov v muzejih ali filmskih društvih.

Že sama misel, da povezovalac govori v dvorani med predvajanjem in komentira dogajanje, onemogoča gledalčevu predstavitev v tisti imaginarni svet, kar je v nasprotju z navadami zahodnih filmskih gledalcev. Zato bi vsaka omemba benshija v zahodnih študijah o tej temi pomenila v najboljšem slučaju le zanimanje za neko eksotično prakso ali v najslabšem primeru njen ironičen prezir. Večina sodobno mislečih Japoncev gleda na benshija kot na eno od stvari iz preteklosti, ki se jo je treba sramovati, kakor tudi na primer tanka verz, bushido pravila vedenja in seveda militarizem z njegovim zgodovinskim polomom, porazom leta 1945.

Iwamoto Kenji prepričljivo dokazuje, da je po drugi strani nemogoče ločiti dolgo življenje benshija od pozitivnih gibanj v japonskem filmu, vse do predvojnih mojstrov in Mizoguchija in Ozuja. Prav tako je mogoče ločevati filmsko rast od ženskih nosilcev vlog, tradicionalnega gledališkega makeupa in drugih tradicionalnih elementov, ki so bili prisotni do leta 1920. Benshi je gotovo poglobljen faktor v tej galaksiji značilnih, „ohranjevalnih“ potez in zato tudi pri tem hitrem pregledu zahteva nekaj posebne pozornosti.

Kaj je torej temeljna funkcija benshija? Najprej je bil tu, da je „bral“ podobe s pomočjo pripovedi, s čimer je prevzel breme pripovedi v filmu na ekranu, kot na primer „gidayu-bushi“, pojoči pripovedovalec v tradicionalnem gledališču lutk, ki je po svoji strani prevzel breme „akcije“ lutkam in lutkarjem na odru. Večina japonskih nemih filmov pred letom 1925 in še potem je bila praktično brez naslovov in zato ni vsebovala pravih znakov pripovedi. Danes, na primer, so le-ti povsem razumljivi, tudi če filma sploh ne gledamo. Funkcija podobe je popolnoma drugačna od tiste verige slikovnih dogodkov, ki hitro postajajo vključeni v kod zahodne filmske institucije. Bolj se zdi na mestu govoriti o polju znakov, katerih naloga je ponavljati nekatere stereotipne poze, geste in kompozicije. Pomeni, ki jih producira podoba, so v osnovi odvečni in kaže, da je funkcija filmske podobe bolj potrđitev kot namigovanje.

To so le nekatera od dejstev, ki sta vodila Iwamota in mene k zaključkom, da je zahodni način filmske montaže povsem nerelevanten za projekt japonskega filma skozi več desetletij, da se japonski režiserji, čeprav so bili na tekočem z razvojem montaže filmov na Zahodu, saj so mnoge uvažali iz



Evrope in Amerike, sploh niso zanimali zanje in je tudi ne uporabljali (vsaj ne na način, kot je bil v navadi v Evropi in Ameriki), da so japonski gledalci, ki so bili navajeni benschijeve pomoči, neprijazno sprejeli zahodne montažne postopke v domačih filmih, čeprav so lahko uživali v zahodnih filmih, kar dokazuje komercialni neuspeh peščice filmov, narejenih po zahodnem vzorcu v Tokiu leta 1920. Prepričan sem, da je ta dolga doba indiference do zahodne montaže oziroma do temeljev INR omogočila pojav klasičnega filma v tridesetih letih.

Kljub temu, da mnogi spisi prikazujejo dejstvo, da v filmskih studijih na Japonskem raste zanimanje za klasično obdobje japonskega filma, sem prepričan, da bo glavni očitak moji knjigi ta, da podcenjujem pomen japonskega povojnega filma, še posebej kasnejših filmov Ozuja in Mizoguchija in da zato postavljam trideseta leta kot obdobje na posebno mesto, ki ga je večina japonskih in zahodnih kritikov namenila filmom iz štiridesetih, petdesetih in celo šestdesetih let. Taka razprava po mojem obravnavi osrednjo problematiko: ne gre le za konfrontacijo različnih okusov, čeprav drži, da osebno z estetskega vidika bolj cenim filme tridesetih let in še posebej omenjenih režiserjev. Vendar pa, če že vidim odločilno morfološko razliko med pred- in povojnim modelom japonskega filma, ta temelji na analizi narave zahodne filmske institucije in na redefiniciji njenih značilnosti.

Z namenom, da pokažem, na kakšen način je bilo to zgodnje obdobje dvajsetih let obdobje inkubacije za specifično japonski način reprezentacije, ki je bil močno prisoten še v mnogih filmih tridesetih let, se bom omejil na dva glavna primera: uporabo kadra-sekvence v filmih Mizoguchija ter vpeljavo usklajevanja na osi pogledov v Ozujevih filmih.

Najprej moram poudariti, katera izmed mojih tez v knjigi je najpomembnejša: dela teh mojstrov v nobenem primeru, kljub njihovi dovršenosti, ne predstavljajo temeljnega trenutka v zgodovini japonskega filma tistega časa, na primer v smislu Bressona ali Tatija, ki sta enkratna ustvarjalca v proizvodnji zahodnega filma štiridesetih, petdesetih in šestdesetih let. Eden od najpomembnejših razlogov za mojo trditev, da je ta „zlati vek“ japonskega filma kasna manifestacija posvetne tradicije v japonski umetnosti, je v tem, da lahko odnos, ki ga je delo teh mojstrov imelo do ustvarjanja mnogih sodobnikov, absolutno primerjamo z odnosom, ki ga je na primer poezija *Ki no Tsuruyakija* imela do zelo podobnih pesmi, ki so jih napisali tisoči dvorjanov za časa svojega življenja, ali pa odnos mojstra Sotatsuja do podobnih del njegovih sodobnikov na likovnem področju. V širšem okviru japonske kulturne zgodovine pred odprtjem dežele in močnejših stikov z Zahodom ter zahodnimi koncepti je bil pojem in obstoj umetnika-genija, junaka z božanskimi lastnostmi, popolnoma neznan. Razlika med originalnostjo in plagiatorstvom je bila brez pomena, saj se zdi, da nobeden od teh kon-

ceptov ni bil poznan. Zavaljo razlogov družbene in geopolitične strukture in religije v japonskem mitosu nikakor ni prostora za podobo umetnika-upornika, ki bi izzval kanone svojega časa, za junaka, čigar darovi so v jasnem nasprotju z akademijo. Pomislimo na naše umetniške velikane, kot so Cézanne, Beethoven, Proust... V japonski tradiciji so celó največji umetniki vselej bili tudi člani akademije.

Seveda v japonskem filmu najdemo tudi primere idiosinkretskih ustvarjalcev: Kinugasa v dvajsetih in Kurosawa v petdesetih letih sta najbolj očitna. Njune največje dosežke, **Paž norosti**, **Ikiru**, lahko le deloma primerjamo s prevladujočim tokom tradicionalnega filma. Kar zadeva Oshimo in njegove sodobnike, so le-ti privedli podobo idiosinkretskega, „norega“ umetnika do skrajnosti, čeprav so paradoksalno v resnici ostali bolj navezani na staro tradicijo, kot pa Kurosawa ali Kinugasa. Toda to vprašanje ni vključeno v témo, o kateri danes govorim. Poudariti želim, da Ozu, Mizoguchi, Shimizu, Naruse, Ishida, Yamanaka, Tasaka in večina drugih pomembnih filmskih ustvarjalcev tridesetih let pripada k tradicionalnemu prevladujočemu toku ustvarjanja. Njihovo delo je v tesni povezavi z delom stotin filmarjev, od katerih so mnogi danes pozabljeni, toda katerih kolektivna prizadevanja so odločilno prispevala k delu mojstrov, katerih delo je spet po svoje predstavljalo del taistih prizadevanj. Tasaka Tomotaka ni mojster v tem smislu, to pomeni, da njegovo delo nikoli ni uspelo kristalizirati tradicije na kak osebno koherenten način. Vendar je v filmu iz leta 1928, **Mesto ljubezni in sovraštva**, uporabil na zelo sistematičen način „odrezan scenski posnetek“ (ki sem ga imenoval tudi pillow-shot), ki je predhodnik Ozujevi uporabi začasne ustavitve diegetskega toka. S tem seveda ne želim reči, da je „izumil“ tovrstni posnetek, saj po mojem mnenju ta koncept ni uporabljen v kontekstu, kjer so vsi elementi preveč natančno določeni. Tako ga tudi Ozu ni „izumil“, saj je ga le razvil na svoj način, tako da je dosegel relativno enkratnost v okviru kolektivnega prizadevanja. Avtorska teorija mora, skratka, biti pripravljena na občutne popravke, če želi obravnavati to obdobje japonskega filma.

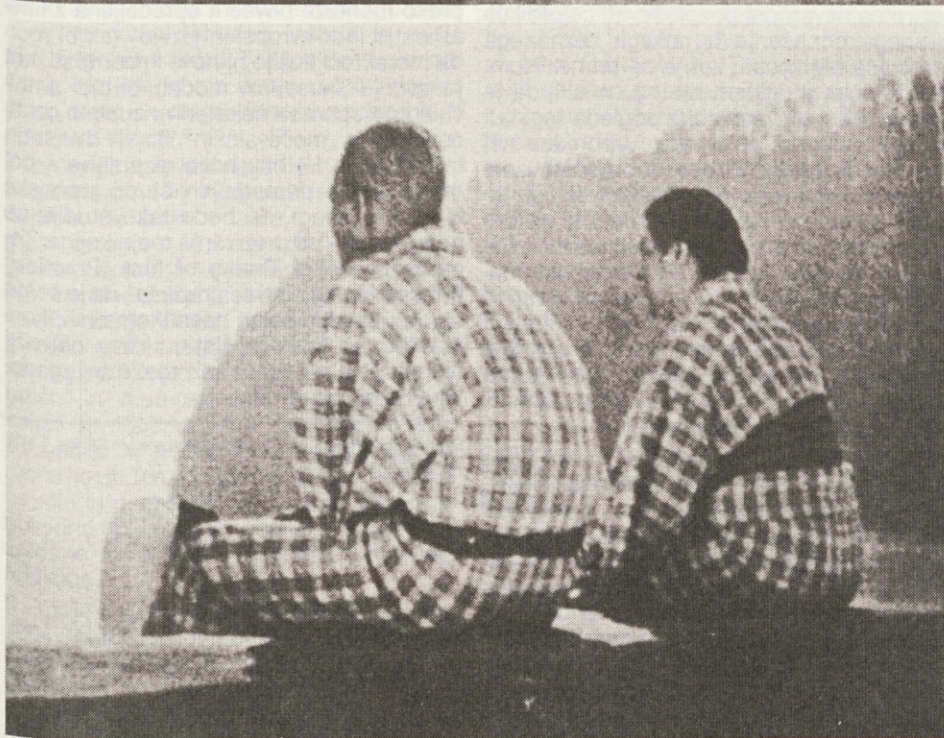
Na podoben način je Mizoguchi z izredno umetniško lepoto in disciplino uspel napraviti sceno za enkratni posnetek in hkrato sistematičnejšo razdalje kamere. Po drugi strani tudi naključni zvočni odlomki kažejo, da so bili podobni odnosi izredno običajni, da je zagrizeno oklevanje mnogih režiserjev, da uporabijo zahodne postopke, na ta način pripravilo pot glavnim značilnostim Mizoguchijevega zrelega stila, do filma **Sestri iz Giona**, (1936) do **Ljubezen igralke Sumako** (1947). Če vztrajam na osnovni razliki med Mizoguchijevimi mojstrovinami iz pred vojne, in solidnimi, mednarodno priznanimi filmi, ki so bili narejeni med in po ameriški okupaciji, je to posledica spremembe načina funkcioniranja kadra-sekvenc s širokim kotom. V filmih, kot

Zgodba o poslednjih krizantemah, ima vsaka kompozicija svojo strogo avtonomijo in je „montažni“ učinek kamere v gibanju v tem, da gledalec vidi serijo dolgih, statičnih posnetkov, ki so predstavljali panoramske (tableau) filme. V filmu, ki ga na zahodu poznamo pod naslovom **Življenje kurtizane Oharu**, pa so zaporedne panoramske slike zlite v nekakšen sofisticiran pomenski tok, ki ima morda nekaj skupnega, na primer, s filmi Williama Wylerja, čigar najbolj znane mojstrovine tistega časa — **The Best Years of Our Lives (Najboljša leta našega življenja)**, **The Heiress (Dedinja)** — so po nekaterih podatkih vplivale na Mizoguchijeve ustvarjalne poskuse.

V tem oziru je pomembno opozoriti, da sta Mizoguchi in Ozu, po dosegljivih podatkih sicer nepopolne evidence, na začetku svoje kariere oba razvila napredno uporabo zahodnega načina reprezentacije (to je pred letom 1930). Relativno hitre spremembe v njunih pristopih, ki ju opažamo v začetku in sredi tridesetih let, so očitno odgovarjale namerni izbiri. V svoji knjigi trdim, da ta izbira le ni bila povsem osebna, da je bila deloma pogojena s političnim in ideološkim razvojem na Japonskem, oziroma z novim poudarkom na tradicionalnih vrednotah v povezavi z rastočo militaristično ideologijo ter nenazadnje z odklonitvijo zahodnih vrednot, povezanih z razvojem vseh azijskega imperializma. Vsekakor pričakujem, da bo ta teza prav tako napadena, ker je vselej težko pripisati delu, ki ga občuduješ, nekakšne reakcionarne prvine. To bo vsekakor zanimiva razprava.

V vsakem primeru je moja osnovna teza o „izbiri“ režiserjev, kot sta Ozu in Mizoguchi, v tem, da le-ta ne bi bila mogoča brez obdobja inkubacije oziroma „ohranjevalnega“ obdobja večine režiserjev v dvajsetih letih. Vseeno sem pripravljen priznati, da je vsaj v njunem primeru prispevala k njuni zmožnosti tako jasne izbire načina reprezentacije. Brez dvoma ju prav to ločuje od režiserjev, ki si niso zastavili vprašanje, ki niso izbrali in so producirali „bastardne“ oblike, ki bi nas danes lahko zanimale le še v antropološkem smislu. Enega najboljših primerov te kompleksne navezanosti na zahodni način reprezentacije najdemo v rešitvi usklajevanja na osi pogledov v Ozujevih filmih iz tridesetih let.

Kader v višini oči v povezavi s figuro v proti kadru, ta rešitev je po mojem mnenju odločilna pri razumevanju INR. Na tem mestu ne bom razgrinjal detajlov o delu, ki ga trenutno opravlja Jorjega Dano, rekel bom le naslednje: figura proti-kadra (se pravi, zaporedna kadra z dvema igralcema, ki se soočata v imaginarnem prostoru diegete in ki zreta v kameri v profilskem prostoru ter se pogovarjata s pomočjo nemih znakov mednapisov ali dejanskega zvoka optičnega traku), to je po najinem prepričanju ključni kamen INR. V resnici je le-ta bila poslednja komponenta pred pojavom sinhroniziranega zvoka. Prepričana sva, da je bilo potrebno precej več kot četrto stoletja po Lumièrovem filmu **Odhod delavcev iz to-**



vame, preden je prišlo v navado prikazovanja zaporednih posnetkov protagonistov s frontalnega kota, pri čemer sta protagonisti zrla drug v drugega s povsem prilagojenima pogledoma, ki prideta tako blizu kamere, da direktno vpleteta gledalca v nenehni, simbolični izmenjavi. Morda se zdi čudno, da je bilo potrebno toliko časa, da si ta postopek pridobi domovinsko pravico med filmskimi produkcijskimi postopki. (Continuity) girl, dekle, ki je skrbelo, da so se smeri pogledov ujemale, se je pojavilo v studijih šele v poznih dvajsetih letih.

Ta očitna zamuda je v tesni povezavi s fascinantno zgodovino tabuja pogleda v kamero. Na Zahodu je bilo do leta 1906 gledanje v kamero absolutno pravilo in skorajda ni bilo filma brez tega postopka (tudi v zgodnjem striptizu filmu najdemo moškega gledalca, ki se je skrival za platno in izza roba opazoval dogajanje, medtem ko je „slaci-punca“ pošiljala goreče poglede občinstvu). Lahko rečemo, da je navada neposrednega gledanja v kamero prišla iz varieteteja in melodramskega gledališča, kjer je „aside“ (besede, ki jih igralec govori na odru in jih slišijo le gledalci, ne bi pa naj jih slišali tudi soigralci) še vedno bil močno pogost v sistemu, ki ni predpostavljal eksteriornosti gledalčevega zornega kota, ki je bila tako značilna v pravem meščanskem gledališču (v le-tem je bil „aside“ popolnoma odpravljen). Toda kakor so daljnovidni komentatorji že predvideli (posebej tisti iz ameriških časopisov), je bil pogled v kamero še bolj škodljiv za „illusion comique“ kot odrski „aside“, brez dvoma zaradi intenzivnosti same iluzije, ki je dajala posebne minesis fotografije, pa tudi zato, ker so leče kamere v resnici le točka v pro-filmskem prostoru, ki je v nasprotju s širokim „morjem pogledov“ gledališke publike. Do leta 1910 je vsaj ena ameriška filmska družba (Selig) v svojo listo napotkov igralcem vključila prepoved gledanja v kamero kot pripomoček „aside“-a. Ta tabu je kmalu postal tako močan, da celó v filmu iz leta 1919, **The Bluebird**, ki ga je posnel eden najbolj uspešnih režiserjev dobe, Maurice Tourneur, figura proti-kadra še ni napredovala onstran nasprotnih bočnih kotov, še več, ko se na koncu filma neki otrok obrne proti občinstvu z moralizirajočim slovesom, je gledala stran od kamere za kakih trideset stopinj.

Princip usklajevanja na osi pogledov, ki je tesno povezan s problemom gledalčeve monovalentne orientacije v diegetskemu prostoru preko racionalizacije montažnega razreza, je bil v bistvu uporabljen, preden je pravi postopek kadra — proti kadra prešel v splošno rabo. Toda šele povezava možnosti izmenjave pogleda blizu kamere s konceptom monovalentne orientacije v prostoru je dokončno omogočila vseobsežen, imaginarni prostor, v katerega vstopimo ob gledanju filma, da končno postanemo vsevedni voyeurji v samem središču izmenjave iz oči v oči.

Na Japonskem so se v dvajsetih letih ukvarjali s problemi usklajevanja pogledov v glavnem le tisti redki režiserji, ki so po-

skušali uveljaviti zahodni način reprezentacije v filmih. Tedaj še vedno prevladujoč tradicionalni film je le redko uporabljal tekočo montažo. Če pa že, je to bila „koncertina“ (rez naprej, rez nazaj) in občasni par nasprotnih kotov. Ti so bili rabljeni arbitrarno, včasih kot posebni označevalci posebej dramatičnega dogodka: do te mere so bili nepriljubljeni ti in drugi postopki, kot so odrezani veliki plan, „posnetek preko rame“ itd. Zato se v japonskem filmu kot celoti v tem obdobju — še vedno govorimo o dvajsetih letih — zdi uporaba usklajevanja pogledov čisto tako „napačna“ kot „pravilna“. Podobno je bilo tudi v zahodnem filmu nekje do leta 1925, čeprav se je sčasoma na osi ravnotežje nagnilo v prid prisotnosti usklajenih pogledov in continuity girl („tajnice režije“). Tako je bilo tudi s filmi Ozuja pred letom 1933, vsaj kolikor lahko sodimo iz filmov, ki so preživeli. Vendar pa je po letu 1933 (mislim, da je prelomnica film **Ženska iz Tokia**) Ozu začel sistematično uporabljati proti-kadre, ki predstavljajo vsaj polovico trajanja njegovih filmov, tako da se pogledi nikoli ne „srečajo“ na površini platna na pričakovani način. Edine izjeme tega pravila so preveč redke, da bi lahko kaj pomenile. Dejstvo je, da vemo, da je v Ozujevi pozni karieri njegov montažer kritiziral omenjene podatke, zato je Ozu eksperimentalno posnel sceno na oba načina: na „pravi“ način, kot so priporočali Hollywoodski priročniki, ter na „napačni“ način, Ozujev način. Po ogledu zmontiranih posnetkov je enostavno komentiral: „Saj ni nobene razlike.“ Prav zato je nadaljeval po starem, z neujemanjem na osi pogledov v filmih.

Mnogo zahodnih in japonskih kritikov se je dotikalo razlage tega pojava, čisto z vidika ideologije nesporočljivega. Nekateri od njih omenjam v svoji knjigi, skupaj z mojim poskusom analize te osrednje odločitve v Ozujevi kompleksni sistematiki in njegovem odnosu do pristopa k filmu kot filmski ploskvi. Na tem mestu lahko le podčrtam svoje prepričanje, da preko zavrnitve absolutno sprejete fundamentalne „vrednosti“ zahodnega filma — vseobsegajoč diegetski prostor, kot ga je omogočalo racionalizirano prilagajanje vidnega polja — Ozu dejansko obrača hrbet nečemu izrazito „zahodnemu“ in sprejema percepcijo časa in prostora, ki jo lahko imenujemo „tipično japonsko“, toda tisto, ki jo najdemo tudi v mnogih vidikih kitajske in drugih nezahodnih kultur, torej „topološko“ percepcijo kot nasprotje linearnim modelom, kot jih ponuja klasični model reprezentacije, ki je še vedno prevladujoč med narodi, katerih kultura izvira iz grško-krščanske tradicije. Ta specifični vidik Ozujeve sistematike ni značilen le zanj. V pomembnih filmih, ki jih je posnel med leti 1933 in 1936 in še posebej v mojstrovini **Žena, bodi kot roža**, se Naruse Mikio tudi sistematično izogiba usklajevanju vidnega polja. Kolikor vem, razen njega še nobeden od japonskih režiserjev ni tako ravnal, toda moje mnenje je, da nihče v japonskem kontekstu tistega časa tega ni mogel.

Na tem mestu se seveda dotaknemo morda najbolj občutljivega vprašanja, ki se postavlja pri medkulturni konfrontaciji. Vseeno pa imam en pomislek, kar zadeva delo **To the Distant Observer** (Oddaljenemu opazovalcu), in sicer v zvezi z izjavami, kakršno sem si sam pravkar drznil. Ko imamo opraviti z narodom, Japonci, ki so tako različni od nas, in njihovo izrazito specifično kulturo, bo vsak opazovalec, ki se zaveda „laži“ univerzalnega humanizma in zgodovinskih ter političnih implikacij zahodnocentrizma, povsem naravno moral priznati, da je prav lahko „obrniti palico na drugo stran“, včasih tudi preveč.

V nasprotni smeri namreč leži nevarnost kulturalizma, kulta „Weltanschauunga“, oziroma nevarnost posploševati celoto kulturnega obnašanja iz nekega neznanega središča aktivnosti, kot je na primer Humboldt v devetnajstem stoletju mislil, da je odkril esenco svetovnega pogleda tega ali onega evropskega naroda. Vzporedna nevarnost je preveč dobesečno upoštevanje Sapirove hipoteze, predstavljati si tisti sistem reprezentacije (ali govornice), ki ga lahko opišemo kot povsem različnega od našega lastnega. To je razumevanje sistema kot izomorfnega, z dejanskimi izkušnjami ljudi v pravi družbi, pomislimo le na Benjamin-Whorfov zaključek, ki je izviral iz nekaterih gramatičnih posebnosti, zaradi česar Indijanci Hopi dejansko dojemajo ekisistenco kot večno sedanost.

V mojem primeru pa se bojim, da se bodo moji poskusi, odkriti znake (in ne toliko vire) elementarno nemetafizičnega, nelogometričnega pristopa k načinu reprezentacije, kulturni indifferenci do kulta analognega, dvojni izkušnji fonetnega in nefonetičnega pisanja na Japonskem, nevarno približali svojevrstni zmedi, v kateri se je včasih znašel tudi sicer iznajdljivi Whorf. Prav zavoljo teh razlogov teh vzporednic v knjigi nisem obdelal, čeprav so številne. Gre v glavnem za strukture govorjene japonsčine in pristop narativni in prostorski organizaciji, značilni za tradicionalni film. Dejstvo, da japonski jezik uporablja časovne in prostorske koncepte po vzorcih, ki so izrazito različni od naših, je turizem. Da to ne predstavlja pojava sintaktične linearnosti, ki je značilna za glavne zahodne jezike, je prav tako očitno. Bernard Saint-Jacques kaže, kako japonska sintaksa vključuje skoraj popolno mobilnost avtonomne sintagme: lahko bi ugotovili podobno strukturo v haidu pripovedi in pripovedi Saikakuja.

Odkril sem, da je v kulturi, družbi in japonskem filmu na delu nek sistem, ki pa je moja iznajdba ali bolje odkritje neke manifestacije moderne evropske kulture, z marksizmom, strukturalno lingvistiko, psihoanalizo... Ta sistem, ki ga imeujem Japonska, tu se navezujem na Rolanda Barthesa, čigar pomemben spis **L'Empire des Signes (Imperij znakov)** je vseskozi vplival na moje delo, je bil in še vedno je na kompleksen način povezan z resnično Japonsko, z izkušnjo resničnih ljudi, katerih jezik je japonsčina, katerih poslednji horizont so

obrisi japonskih otokov. Seveda z vidika zgodovine njihova izkušnja ni nič bolj osrednja od „mojega“ sistema. Nikjer tudi ni najti take japonske esence, v japonsčini ali Zen budizmu, Shintu, ipd., ki bi nam omogočila „razložiti“ Japonsko. Včasih se mogoče zazdi, da se moja knjiga žrtvuje tej iluziji (in bojim se, da to drži). No, morda bom pri drugi izdaji res napravil nekaj popravkov.

Vendar upam, da bodo bralci, predvsem tisti izobraženi, krenili po različnih poteh pri raziskovanju obravnavanih problemov, od katerih so nekateri povezani z japonsko in zahodno filmsko kulturo. Še posebej sem prepričan, da je tako kot je institucionalna linearizacija ikonografskega označevalca preko montaže povsem opredeljena z linearnostjo indo-evropskih jezikov (ali bi moral moral reči iluzijo njihove linearnosti, kot jo ponuja Saussurov model), bi tudi ambivalentna uporaba nekaterih vizualnih označevalcev v „mečevalskih“ filmih dvajsetih in tridesetih let bila bolj razumljiva s pomočjo serije primerjalnih študij japonske sintakse. Upam, da bodo take študije še bolj prisotne po prebiranju moje knjige. Toda že pri knjigi **Theory of Film Practice⁵ (Praksa filma)**, sem se prepričal, da je čisto ravno napačna stran neenakomernih, kontradiktornih raziskav tista, ki ima največji učinek. Upajmo le, da se v tem oziru zgodovina ne bo ponovila.

⁵ N. Burch, *Theory of Film Practice* (London: Secker & Warburg, 1973).

GRIFFITHOV DISKURS O DRUŽINI GRIFFITH IN FREUD

Menim, da problem Griffitha in **Zlomljenih cvetov** ni pojasnjen in niti ustrezno zastavljen, če ga obravnavamo z gledišča stilistike realizma. Razlaga fenomena filma in še posebno Griffitha običajno poteka kot podaljšek realistične tendence v romanu devetnajstega stoletja in v njegovi povezavi z melodramatičnim teatrom. V mejah same teorije filma je bila razlaga problematike izvora filma in v slednjem navzočega 'vtisa realnosti' pogosto izražena s psihološkimi termini. V tem oziru pomeni film (primer za to je Bazin) izpolnitev predzgodovinske ali arhaične želje po realistični giblivi sliki. Druga zadevna psihološka razlaga za nastanek filma se (od Benjamina do Comollija) odeva v formo socialne zahteve ali socialne potrebe, ki se je izrazila v konkretnem zgodovinskem trenutku zahodne kulture in našla svoj odgovor v filmu. Takšne po svoje izizvalne razlage imajo svojo odgovarjajočo sfero, sfero *ontologije* filmske podobe, ki jo proizvaja aparat.

Z drugega relevantnega izhodišča lahko pogledamo na film kot na izrazito socialno dejstvo. Če lahko imamo sam izvor fenomena za agens, ki filmu vdihne življenje in ga kot takšnega konzervira, je izvor filma kot socialne oblike institucionalno zvezan z novativnostjo. Ravno zaradi slednje je film prerasel golo cirkusantstvo. S tega socialnega gledišča je film manj izid naprave kot takšne in 'vtisa realnosti', ki ga zagotavlja, kakor govorice in oblike. Če hočemo razložiti obliko, ki si jo je nadel zgodnji film, se moramo pri tem v poglavitem osredotočiti na sile in osebnosti, ki so izoblikovale pripovedno obliko, opreti vsekakor bolj, kot na splošno kontinuiteto stilistike slikovnega realizma.

Kakor je v svojem prvem eseju o filmu leta 1964 ugotovil Christian Metz, je izdelava te narativne filmske govornice specifično semiotični problem. Navkljub takšni ali drugačni sorodnosti z umetniškimi zvrstmi devetnajstega stoletja je film kot sredstvo signifikacije produkt izvirne preobrazbe. Artikulacija te nove govornice je morala poiskati stičišča med načinom prezentacije gledališkega dogodka in proznimi oblikami pripovedne signifikacije. Kakor pokaže že kratek pretres ključnih del, je bil razvoj filmske govornice že od vsega začetka povezan s posebno vsebino.

Ta vsebinski subjekt je bila družina — posebno še njen strah pred razpadom ali razkosanjem, denimo, pred izgubo otroka, smrtjo, ločitvijo ali starševskim nasiljem. Porterjev scenarij za prvi ameriški celovečerni pripovedni film **Zivljenje ameriškega gasilca** (1903), se pričinja z napisom: „Gasilčeva vizija ogrožene ženske in njenega otroka.“ Na osnovi poprejšnje razčlenbe ugotavljamo, da so pri Griffithovem prvem filmu **Dollyne dogodivščine** (1909, v katerem otroka ukradejo cigani), bodisi uporabljene oblikovne in tehnične izboljšave v filmu kot mediju, ali pa gre že za ustaljeno rabo, ki zadeva družinsko dramo. V filmu **Enoch Arden** se velik plan, ki ga je tu prvič vpeljal Griffith, nanaša na prizor, v katerem

se žena spominja svojega zavrženega moža. V **Samotni vili** ima paralelna montaža, ki kasneje postane Griffithova osebna karakteristika, nalogo dramatizirati ogroženosti matere in otroka, ki ju imajo v rokah tatovi, in žilavo prizadevanje moža, da bi ju rešil. **Pride**, seve, ravno zadnji hip.

Učinkovitost in prodornost mnogih zgodnjih Biographovih filmov je v tem, da ne izliva akcijskega razkošja kot, denimo, pri scenski mašineriji pozne viktorijske melodrame, temveč v veliko večji meri spodbuja subjektivno odzivanje v konkretnem položaju in odzivanje nanj, odzivanje na položaj, v katerem se nahaja družinski lik. Preobrazba teatralnega prostora, ki jo v skladu s hotenjem oblikovati gledalčevo percepcijo strukture in pomena dejanja v vidnem polju, sproža filmska govorica, je kot takšna na voljo narativni viziji. To je projekt, iz katerega se med pripovedovanjem zgodbe porajajo preproste strukture, lestvica planov, filmska režija in slikovna retorika. Povrh sta izdelava in ustalitev konkretnih oblikovnih filmskih strategij in pojav konkretne narativne forme v prvih letih nastanka filma povezani z natančno določeno tematiko.

Ta narativna funkcija filma — podajanje drame skozi romanopisne oblike — spodbuja nastanek nove figure: raznotere figure režiserja pripovedovalca. To novo naratološko funkcijo označuje tisto, kar le-ta dolguje romanopisni strategiji za ustalitev pomena, in sicer strukturi in delovanju „točke gledanja“, sredstva, s katerim se v novem mediju formalno izraža nova narativna avtoriteta.

Pri Griffithu lahko nemara razločimo — če že ne natančno upodobimo — arheologijo te nove narativne funkcije in odkrijemo sile in vezi, na temelju katerih film privzema svoje specifične zgodovinske in semiotične oblike. In kaj je objekt te arheologije? V ameriškem socialnem okolju na začetku dvajsetega stoletja je to način, s katerim narativna funkcija vzpostavlja strukturo in določa vrednost tistega, čemu pravim Griffithov diskurz o družini.

Zlomljeni cvetovi (1919) pomeni nadaljevanje intimnega neepskega sloga Biographovih filmov in je — kakor menim — prizorišče rezimirane novo vpeljane obsesije s konkretno podobo družine in njenega negotovega socialnega položaja, ki tako pogosto označuje Griffithovo delo.

Prolog filma je razdeljen na dva dela, ki zgodbo dveh ljubimcev ali 'povest', kakor se imenuje, ločujeta od ravni prezentacije, kar drugi mednapis poimenuje 'verci' in 'sporočilo' (glej sliki 1, 2). To raven lahko poimenujemo pripovedovanje. Drugi tekst z uporabo zaimka 'mi', ki po vsej verjetnosti posebej Griffitha in njegovo občinstvo, gledalcu v njegovem položaju ne predstavi, denimo, Buda ali ljubimca, temveč sadiščičnega Battlinga Burrowsa, lik z okrutnim bičem. Funkcija te retorične identifikacije je, predstaviti lik, ki nas bo s svojim negativnim zgledom konkretno podučil. Gledalec, čigar moralni položaj je že od spočetka ustrezno opredeljen — je oni, ki že, nemara

nevede, trpi. In tega gledalca, ki se že nagiblje k nasilju, film, kajpak nekolikani omahuječe, svari.

Pri obravnavi Griffithovega ločevanja povesti in pripovedi se najprej posvetimo zgodbi.

Pripoved obravnava nastanek in razblinjenje sanj — vizionarskega religioznega podjetja, ki ga zasnuje rumenokožec, da bi prinesel Zahodu Budovo blagovest. Vendar pa film zvečine dramtizira vlogo usode in prihodnosti v zaporedju dogodkov. Formalni okvir filma — nenehno prikazovanje poslikanih platen in ponovitev začetne molitve ob koncu — zgodbe ne riše v luči zgodovine ali nesreče, temveč v luči usodnosti večnega vračanja. Ko zgodba o rumenokožcu preide v posvetna obzorja, film preobrazbi svoje religiozno vizijo ljubezni, posvečene Budi, v religijo ljubezni, katere predmet oboževanja je ženska. To preobrazbo sanjske vizije v čisto percepcijo dramtizira prizor, v katerem si rumenokožec pomane oči, ko v nejeveri ugleda žensko, ki leži na tleh trgovine. Sfere videnja filma so umeščene v kontekst ujemanja sanjske vizije s percepcijo in razhajanja z le-to.

Osrednja podoba, na osnovi katere se pripoved odeva s tematskim pomenom, je religiozna tvarina. To je trop, na katerem temelji kompleksen metaforični sistem filma. Njegov ustroj je zgoščeno izražen v kontrastu med dvema različicama skupnega prostora: osrednje simbolično prizorišče je postelja, tista v zgornjem nadstropju hiše rumenokožca, postelja, ki služi kot oltar, in ona druga v hiši njenega očeta, na kateri je ona napadena in na kateri tudi umre. Osrednji pojmi simboličnega izražaja filma, kot denimo, visok in nizek, duhovnik in žival, zanesenjaško oboževanje in krvoskrusko nasilje, oblikuje diakritične koordinate v prostoru in dogajanju filma. Iz te zveze tudi izvira osrednji položaj ženske in cvetlična simbolika.

V tem sistemu simbolične topografije se oboževanje sprevrže v tisto perversno. Tisto perversno v **Zlomljenih cvetovih** je hkrati tudi bogoskrusko. Osrednja dramatična in metaforična struktura povezuje oboževanje in krvoskrusko dejanje na osnovi primerjave in sprevačanja in tako vpeljuje v podobo družinskega diksurza religiozni idiom. Prodorna krščanska etika, usmerjena k religiozni idealizaciji, pri Griffithu spodbudi konkretno družinsko držo, ki se navdihuje in umerjeno zgleduje po Sveti družini.

Obravnava družine je v filmu oprta na razmerja med stanjem v obeh središčnih družinah. Lucy je nezakonska hči Battlinga Burrowsa in brezimne prostitutke, nenavzoče vse do konca filma. Mati, ki pričakuje, da se bo Lucy vendarle kdaj poročila (tudi Lucy kdaj sanja o tem) je zapustila majhno doto. V tej prvi družini igral Lucy še vlogo hčerke, ki izpolnjuje ženske gospodinjske dolžnosti. K tej prvi se pritika in se z njo vzporeja drug družinski ustroj, ki je bolj ali manj hipotetične in simbolične narave, a je navkljub temu enakega pomena za film. Sestavljajo ga Lucy, rumenokožec in — s pridržkom — nadomestek za otroka, lutka, ki

jo je Lucy opazila v njegovi izložbi, ki ji jo rumenokožec izroči na postelji in ki si jo pritrsne na prsi, ko umira.

Film v skladu s svojim splošnim simboličnim načrtom zadeva obe družini in metode koncepcije, z gledišča posvetnega in svetega. Družina se nahaja v vmesnem prostoru med idealizacijo (kot brezmadežnim spočetjem) in perversnostjo (krvoskrunskim dejanjem). Ta dvoumen in celo enigmatični ustroj osebnih odnosov je, v Griffithovih očeh temeljni problem družine — razcepljene na dve generaciji, med romanco in spolnostjo. In na tem temelji tisto jedro, ki smo ga prepoznali kot podtekst tipične Griffithove zgodbe in ki kot formalno razrešitev zapleta poraja rešitev v zadnjem trenutku ali — kot, denimo, v **Zlomljenih cvetovih**, svojo frustracijo.

Tipična značilnost pri tem — navzoča je že v zgodnjem filmu **Samotna vila** — je ujetost družine ali pogostoma samo ženske v hišo, v katero korakoma nasilno vdirajo od zunaj. Ogroženost ženskega telesa, telesa ženske, ki se histerično odziva na navzočo nevarnost — pomeni žensko polovico pripovedne strukture suspenza, oprtega na 'paralelno montažo'. Oče ali možki snubec se v tem scenariju pojavlja kot rešitelj. Ta psihonarativni vzorec ogrožanja, histerije, vdiranja (v **Zlomljenih cvetovih** vdiranja s sekuro skozi straniščna vrata in potem pretepanja z bičem) je usodna posledica perversije, če ne naravne, tedaj svete. Rumenočrta religiozna vizija se na koncu sprevrže in doživi svojo negacijo z umorom.

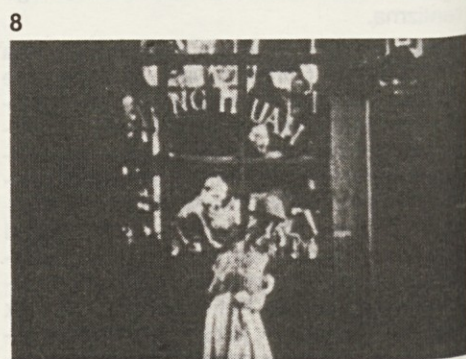
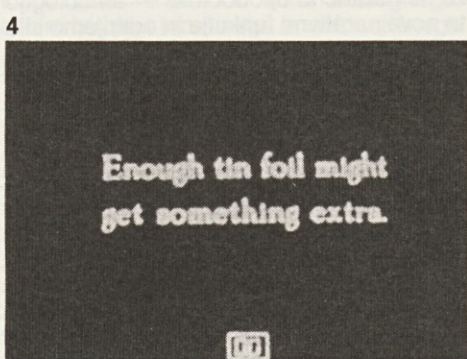
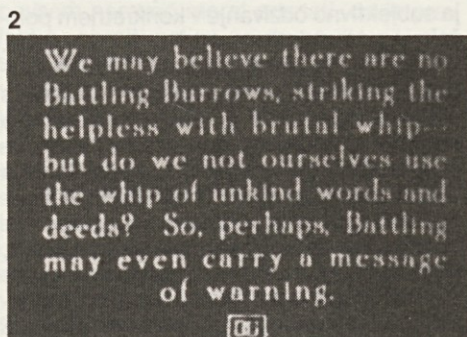
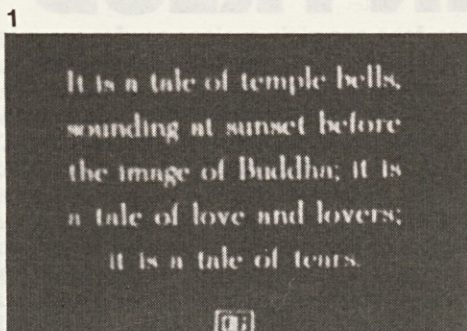
Paralelna montaža in narativna forma, ki slednjo povzema, sta za Eisensteina ideološka analogija ameriških razrednih razmerij. Danes lahko imamo to formo za diskurz o družini. **Zlomljeni cvetovi** so po svoje zgodba o dvorjenju, ki se mu postavlja po robu dekletov oče, zaplet, ki ga sicer ni težko prepoznati kot komedijsko obliko, kot žanr, v katerem je želja predstavljena kot izpolnjena. Tukaj pa je ta želja videti neizpolnjiva, je preoblikovana in prikazana na sprevržen način.

Ta forma, ki smo jo imenovali 'Griffithov zaplet', ni drama posamičnega lika. A vendar: če je osrednja figura sirota ali izgubljen otrok, filmi poudarjajo temo brezdomstva. Družina je več kot zgolj okolje zgodbe, zakaj pravi subjekt teh filmov je, menim, medosebna drama družine v njenem socialnem in zgodovinskem okolju. Družina je ogrožena od zunaj ali od znotraj. Napad nanjo pa se vselej udejanja kot posplošena moralna slabost ali agresivnost in ne temelji na socioloških ali institucionalnih okoliščinah. Vseeno pa je notranja zgradba drame zvečine napad na integriteto, lahko bi rekel, žensko krepost, in obramba pred le-tem, napad na socialne norme in prepovedi, ki ji omogočajo ohranjanje položaja.

Splošna konfiguracija družine, medij, skozi katerega paradigmatična pripoved privzema svojo obliko — to je splet zatrte krvoskrunske želje, domala prelomljene prepovedi, dekle — otrok, strog in zahteven očetovski lik — skratka Zakon, in njegovi učinki preobrazanja in histerije, vse to oblikuje tisto, čemur pravim Griffithov diskurz o družini. Kot diskurz odseva zgodbo, ki jo dinamiki želja, hotenj in identitet v strukturi konkretne družine podaja psihoanaliza, kakor jo je v letih nastajanja filma sprva klinično in potem teoretično opredelil Freud.

Če se navežemo na ugotovitve Petra Brooksa o melodrami (Melodramatična imaginacija) lahko imamo psihoanalizo, zamišljeno kot diskurz o ustroju in dramaturgiji družine,

PREVODI

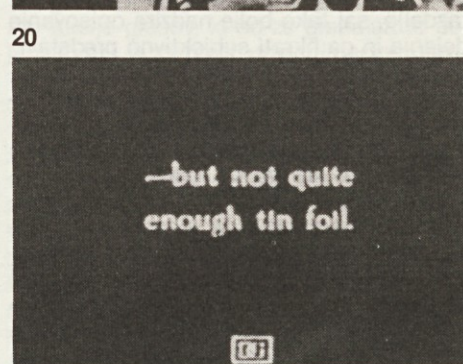
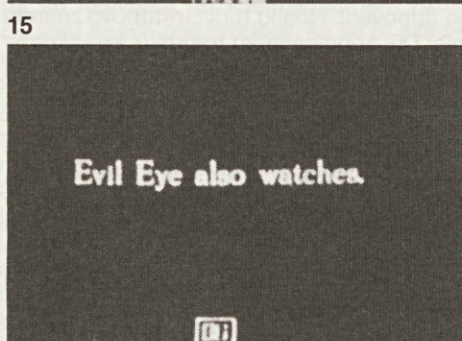
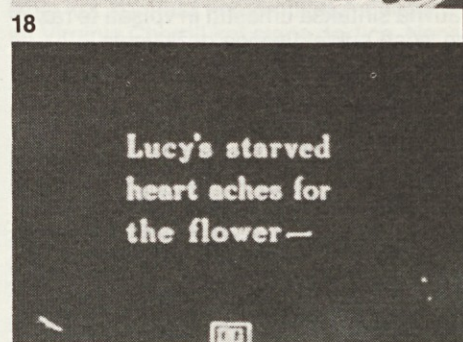
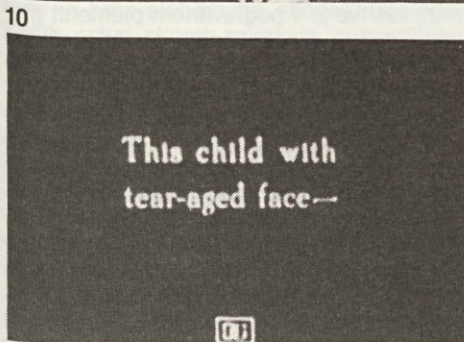


ne, za najprodnerejšo teoretično dognanje narativne oblike **Zlomljenih cvetov** in temeljne drame likov tega filma, kolikor film povzema zgodovino Griffithove 'obsedene' ponovne vpeljave družinskega problema. Ker Griffithov diskurz o družini ni zgolj osebne narave, temveč skozi občinstvo, ki ga privablja, sociološko odseva konkretno stanje sočasnih ameriških družbenih razmerij, lahko morebiti izluščimo skupni izvor — integrirano strukturo družine in fantazme in ne slikovnega 'realizma', ki lahko ta nastanek fenomena filma poveže z institucionalizacijo psihoanalize, skratka dve narativni in institucionalni obliki, ki se domala nenaravno ujemata v ritmu svojega razvoja na začetku dvajsetega stoletja.

Vendar pa ne moremo po isti poti ugotav-

ljati pomena arheologije narativne funkcije v zgodnjem filmu, ki zadeva obravnavo družine, kot (červno tudi tega ne moremo pustiti v nemar) psihoanalitično presojeti Griffitha kot osebnost. Njegovi zapiski kajpak odkrivajo nepričakovana dejstva. Njegova starejša sestra Mattie, ki jo imenuje 'genialno kultiviranko', ki je izobrazila vse otroke pri družini, se nikoli ni poročila. Večkrat je — kakor pripoveduje Griffith — omenila, da nikoli ni našla moškega, ki bi se lahko meril z očetom, in da je kot mož ne bi bil osrečil nihče, ki bi ne imel očetovih kvalitet. A zdaj imam v mislih tisto, kar opisuje kot svoj prvi, izjemno žilav spomin — spomin na očetov meč. Gre za izrazito neposredno vzporejanje, ko svoj spomin na meč poveže s svojim poklicem pisatelja. „Prva, in zad-

PRELUKNJANO PLATNO



nja ambicija, ki sem jo imel, dokler me usoda ni izbrala za filmarja, je bila postati pisatelj. Za to sem se odločil, ko mi je bilo šest let. Očetov meč, njegov zgodnji vpliv na mojo povest, njegova ugledna kariera, njegove rane, ko so ga prešešali strelji, vse to je mučeniško obarvalo mojo naravo, vendar pa ni bilo primerne vojne in navsezadnje je kakor menim, domače študijsko ozračje prebudilo v meni nagnjenje, da postanem velik mož peresa.“ Tam je tudi stavek, ki govori, kako močno, domala obsedeno so ga privlačili **Zlomljeni cvetovi**. „To mi je vsiljevalo občutek, da ne bom zmogetel in moj smisel za dramatikto je bil tako vznemirjen, da sem si kar naprej ponavljal, da je to zgodba, ki jo kaže posneti.“

Arheologija narativne funkcije kajpak ne

sloni na tako pomanjkljivih skicah, vendar pa sugerira nekaj osrednjih tem. Objekt obravnave tukaj ni psihoanalitična podoba Griffitha, temveč struktura in genealogija funkcije. **Zlomljeni cvetovi** nam ponujajo konkreten primer za pretres strukture te funkcije v njenem simboličnem dejanju. Kakor smo nakazali že v uvodu, se normalna vsebina filma navezuje na raven prezentacije, na naracijo in s tem na točko gledanja. Prizadevanje, da bi dogajanja spojili s koncentracijo in žariščem romanopisnega diskurza, se ogrinja s plaščem iskanja jezika, s plaščem cinematske *écriture*, ki je zmožna osvetliti junakovo notranjost z dialektičnimi sredstvi razlage in presoje. Izid je konkretno oblikovan odnos med podobo in tekstom (mednapisov) v Griffithovih nemih

filmih. Podoba in tekst pri tem nikakor ni sta preprosto vpeta v spektakel in narativno substanco. Nasprotno, oba skupaj izvajata narativno funkcijo. Kot takšna sta na voljo za izpeljavo rumenokožčeve sanjske zgodbe, njegove ljubezni in izgube ženske. Sintaktična organizacija podob je bolj ali manj v sozvočju s temeljnimi oblikami 'decoupage-a', ki je sooblikovala drugo Griffithovo delo. Nekatere značilnosti organiziranja prostora v zvezi z mizansceno, in sicer navpični pogled kamere na dogajanje in ustrezen smisel za frontalnost, ustvarjajo nekakšno aluzijo na ohranitev gledališke tradicije. Toda kot način kadriranja je docela primeren za široko fizično dejanje. V prizoru, ko rumenokožec stoji pred glavnim duhovnikom, je pri kadriranju — in to

je po mojem simptomatično za Griffithov slog — ob sleherni točki na platnu težko razločevati čiste podobe od predstavitev prizorov, ki jih duhovnik priključuje ali prebere iz knjige, ko kaže nekam navzgor, in iz prizora molitve za njimi. Doneči gong, ki je sprva resničen, služi pozneje kot simbolična ikona. V konkretnih trenutkih nastanejo dvoumnosti med pogledi, vizijami, spomini in aluzijami na prostor v zunanosti polja. Te točke narativnosti in prostorske disartikulacije se pojavljajo na mestu, kamor želi narativna sintaksa umestiti in vpisati te različne vrste subjektivnega doživljanja.

Ta disartikulacija prostorskih in narativnih elementov ima v kontekstu zgodbe kajpak opraviti z vizijo kot sanjami in kot percepcijo. Relativno šibka motivacija za povezavo med podobo in narativno komponento je nemara v skladu s svobodo figurativnega in prostorskega reda, ki je še pred perspektivo prodril v srednjeveško slikarstvo, z uniformnostjo in osrednjostjo izhodiščne točke, in racionalizira ter stabilizira neskladne elemente v fikcijskem prizoru. Enotnost gledališkega prostora, ki ga zagotavlja nepremičen gledalčev položaj, je razbila želja, da bi na temelju disartikulacije enovite perspektive skozi različne poglede kamere vzpostavili narativno obliko, ki bo zmožna artikulirati kompleksno predstavo subjektivnega doživljanja.

Organizacija prostora v subjektivnem modelu v nekaj različicah privzame obliko kadra/protikadra. Griffith se zvečinoma ogiba postavljati kamero tako, da bi pomenila pravi junakov pogled na prostor, in oblikuje med le-to in junakom dovolj poševen kot in razdaljo, saj tako bolje nadzira opisovanje dejanja in ga hkrati subjektivno predstavi. V enem izmed poglobljenih prizorov, 'nakupovalnem izletu', pri katerem se rumenokožec in Lucy prvič vidita skozi okno, se kot izjema glede na splošno obliko relativno neosebnega razreza na kadre pojavlja razodetje, ki namiguje na to, za kaj gre pri razvrščanju perspektiv in planov pri Griffithu. Spomnimo se, da Lucy vzame iz svojega prikrita skrivališča majhen sveženj staniola. Napis — 'Za dovolj staniola lahko dobiš približek' — nas informira z ekonomsko temo (glej slike 3 in 4). Spomnimo se tudi, da je okvir prizora postavljen tako, da vidimo rumenokožca, ki s privilegiranega položaja gleda skozi okno, medtem ko Lucy vstopa skozi vrata (glej sliko od 5 do 14). Nahajamo se nasproti njega in smo enako daleč tudi od nje. Lucy se vseskozi posveča oknu z lutkami. Sprememba pogleda, ki se naposled osredotoči na konkretno lutko, kaže njeno notranjo koncentracijo. Epizoda, ki sledi, pomeni prelomni trenutek. Ujeta med 'hudobno oko' na eni strani in rumenokožca na drugi, ki jo oba potuhnjeno gledata, ugotovi, da nima dovolj staniola niti za cvetico (glej sliko od 15 do 20). Na ravni rumenokožčeve percepcije nje in Griffithove percepcije njiju, na ravni, na kateri organizirano poteka kadriranje pogledov in planov, je z dramaturgijo manka in želje zgrajena vizija. Tudi rumenoko-

žec nima zelenega objekta — ženske, ki jo zgodba zaporedoma opredeljuje kot figuro manka, in ne samo zgodba, temveč tudi njena nezmožnost, da bi se predstavila, predstavlja denimo z znakom rože (od tod naslov **Zlomljeni cvetovi**), po katerem bi jo bilo mogoče prepoznati in po katerem bi se celo sama prepoznala. Ujeta in opredeljena je z (v) ekonomijo želje in (ne)posedovanja. Griffithova večplastna perspektiva — moška in ženska — postavlja žensko dramo lastne identitete v polje moške vizije. Pozneje ji bo dal cvetico in ona bo prišla, da se pogleda v ogledalu, za kar je ustvarjena. V simbolni ekonomiji filma ima denar važen pomen: ženska je cenjen manko, katere čast, osrednje žarišče filma, je najprej brani in kasneje napadena (oče).

Mednapisi v filmu, nadvse raznoteri po svoji obliki in svojem učinku, se nanašajo na branje teh podob. Zares redko služijo za navajanje dialogov ali poročajo o notranjem monologu, ki raste iz ravni zgodbe. Zato pa jih pogosto opredeljuje vrst jezika in komentatorske perspektive, povezane z ravnijo pripovedi. Nosijo tudi Griffithovo znamenje: DG. V odločilnem trenutku, ko jo rumenokožec opazuje z izjemno nenavadnega položaja prve osebe in ga vidi tudi ona (slike od 8 do 14), stopi medenj in objekt njegovega pogleda mednapis (slika 10). V tem zaporedju podob je to čista intervencija, pretiranje kontinuitete in nekakšno naznanilo. Stavke: 'Ta otrok z obrazom, ostarelim od hudega' očitno ni citat ali indirektna razlaga. Oblika navedbe 'ta' in pomišljaj, ki kaže na podobo, ki sledi, ga ne oznamujeta kot junakov govor, temveč kot navedek pripovedovalca ali, natančneje, njegove označbe prezentacije ženske. Griffith se tako opredeli kot lik zunaj zgodbe same, vendar se vanjo zarisuje s svojo funkcijo na temelju analogije z rumenokožcem in z glasom, ki je zelo podoben njegovemu lastnemu glasu. Njegova intervencija je podobna posegu zoper naravno privilegiranost orisane lika v njegovi želji, da vidi in poseduje; da bi sam predstavil dekle: Lillian Gish, predstavil kot svojo simbolično last v diskurzni redu.

Rešitev tega problema narativnega diskurza v filmu, filmske pisave, teksta in podobe ima analogijo, ki jo prepoznavamo iz literarne študije: namreč posredni diskurz. Podobe so urejene v diskurzno celoto, v katero se vpletata diskurz likov — ki nima oblike govora, temveč neposrednega dejanja in diskurza vidnih predmetov — in avtorski komentar, strnjen v sintaksi, ki te poglede osvetljuje kot prezentacije mentalnega sveta junakov. Ko temu dodamo še pisan tekst, dobimo naslednjo kompleksno raven v izmeničnem diskurzu lika in pripovedovalca. Gre za diskurz podobe — diskurz dejanja, predmeta, izhodišča in literarnega teksta, ki so usklajeni pod okriljem narativnega delovanja. Da ima film svoje korenine v romanu, kajpak kažejo nekatere oblike organiziranja same narativne ravni, denimo, melodrame. To je dovolj očitno. Toda tisto, kar je pri Griffithovih dosežkih izvorno in us-

tvarjalno, je sistem naracije, ki vzpostavlja sintakso dialoškega sistema brez dialoga — na temelju nemega diskurza vidnega objekta — z likom v kadru-proti kadru, z močjo romanopisčevega zornega kota, ki se vselej ne ujema z očesom kamere.

Če Griffithov narativni projekt navdihuje fantazmo, ki jo simbolizirata vzporedna montaža in nevarnost nasilja, je to, po moje v zvezi z zapeljevanjem ženske in hkrati z njeno obrambo spričo njegove simbolične lastitve te ženske skozi umetnost. Ta scenarij rešitve je v poglobljenem plemenit projektu, izražen v nekakšnem srednjeveškem in alegoričnem idiomu, ki se končuje v stabilizaciji prostora in integriteti buržoazne družine, uperjeni zoper zapuščenje le-te, razpad, brezdmostvo, ali huje — ki oblikuje jasno in navzočo nevarnost v njegovih filmih. To je vloga, v kateri se skriva moralizem vizije Griffitha kot režiserja. Griffithova fantazma — s tem se uvršča med peščico drugih ameriških režiserjev, ki jih je prežemalo isto zanimanje (namisel mi, denimo, prihajata Ford in Capra) — je zaščita ali obnova svetosti ameriški družine. In prvi pogoj te vizije je, da je dosežena z nostalgijo.

Da bi izpeljal to funkcijo in osnoval ta mogočen projekt, si je Griffith moral zgraditi lastno mesto v sistemu javnega govora. Oblika indirektnega diskurza, ki jo je naposled prikrojil zase, mu je omogočila spodbuditi domišljijo in jo hkrati disciplinirati z moralno komponento. Njegova izvornost v oblikovanju narativne oblike je natanko nasprotna Freudovi: on, tako rekoč, živi scenarij, vendar noče poznati njegovih skrivnosti. Arheologija narativne funkcije in zgodnje filmske oblike je z zatajevanjem vnesena v družinski diskurz. Javna vloga, ki jo je naposled ustvaril D. W. Griffith, ne more biti nič drugega kot maska, ki jo je prihranil za zgodovino, prihranil kot 'oče' narativne filmske oblike.

Okoliščina, da nas arheologija te govornice specifično cinematske avtoritete sooča z družino in da kot oblika zgodovinsko in bolj ali manj teoretično sovпада s srečanjem s psihoanalizo v Ameriki, razgrinja celoto kritičnih problemov, precej drugačnih od tistih, ki jih izpostavlja problem realizma. Vabi nas, da denimo, z gledišča Foucaultove najnovejše knjige o zgodovini seksualnosti, pogledamo na Griffithovo mesto in industrijo, ki je stekla po njegovih stopinjah, pogledamo v družbeni zgodovini avtoritete, na katero se opirajo fikcijski, pravni in ekonomski diskurzi v razmerju do svojega poslušalstva in ki slednjo, v zameno, vzpostavljajo.

NICK BROWN

PREVOD
ŠTEFAN VEVAR

PRELUKNJANO PLATNO

1

Za uspešen prehod od nemega k govornemu je moral Chaplin narediti kar tri izmed svojih največjih filmov.

Prvega se je sicer lotil natanko ob stičišču obeh dob, a je bil predstavljen šele leta 1931 — se pravi v času popolne vladavine „talkies“. **Luči velemešta** je manifest v obramoti umetnosti nemega: zvočni trak uporablja le kot podlago sinhronizirane glasbene spremljave, s kar najmanj učinki šumov in brez slehernega slišnega dialoga. Tistih nekaj skopih replik je izpisanih na mednapisih: „**Ali zdaj lahko vidite? — Da, vidim...**“. Že sam naslov postavlja to mojstrovino pod znamenje svetlobe, vidnega — pa tudi razodetja: film se odpre z razkritjem alegorične skupine kipov, da bi se zaključil s prizorom odprtih oči. Eden začetnih prizorov počiva na voyeurizmu: Charlie opreza za kipcem nage ženske v izložbi. Skrbno izdelana podoba razgrinja vse zapeljivosti sence in svetlobe nemega filma. Predvsem pa je tu glavna junakinja: mlada slepa prodajalka cvetic, ki jo Charliejeva pomoč (ima ga za milijonarja) vrne v svet tistih, ki vidijo. Zaključna sekvenca, v kateri mlado dekle najprej „spregleda“ potepuha, ki ji je pomagal, nato pa ga „prepozna“, je v celoti zgrajena na pogledih, ki so med najpretresljivejšimi kdajkoli pokazanimi na filmu.

Izbira slepice za junakinja bi za Chaplina v načelu lahko bila lepa priložnost evocirati svet zvokov. Dejansko ima to mlado dekle doma fonograf, katerega poslušanje se zdi njena edina zabava. Toda Chaplin se je skrbno izogibal temu, da bi nam partitura filmske spremljave kdajkoli dala slišati tisto, kar „igra“ naprava. Nasprotno pa je večer s plesom pri milijonarju pretveza za uporabo sinhronizirane plesne glasbe. Po drugi strani je ravno neki zvok — loputanje vrat limuzine — tisti, zaradi katerega ima prodajalka šopkov malega potepuha za bogataša (vemo, koliko poskusov in posnetkov je Chaplina stala uprizoritev tega inicialnega nesporazuma). In če je v tem t.i. „zvočnem“ filmu kaj, kar ni ozvočeno — celo s sinhronizirano orkestralno punktuacijo ne (kar so konvencije nemega sicer dopuščale) — in kar se zgodi v najbolj popolni tišini, tedaj so to ravno ta zaloputnjena vrata! Chaplin je imel prav: dati slišati ta šum, s katerim se pričinja vsa zgodba, bi ne bilo prav nič zanimivo; zadostovalo je le sugerirati ga. Zmenek z zvokom v **Lučeh velemešta** je torej hkrati zastavljen in spreten obiden, je prisoten, a neizpolnjen.

Pet let pozneje (ko se je govorni že dokončno ustalil) stori drugi film trilogije nov, nezaupljiv korak k govoru. Četudi je bistvo **Modernih časov**, tega devetdeset-odstotno muzikaliziranega filma, dejansko še naprej ostalo nemo, nadaljujoč prevajanje dialogov z običajnimi mednapisi, so vdori realističnega zvoka že številčnejši in bolj osupljivi: ne gre zgolj za zvočne učinke, zvezane s stroji in s tovarno, temveč predvsem za **glasove**, ki se tako prvič pojavijo (v **Lučeh** smo

bili deležni le drobne karikature govora noslajajoče piščali). **Moderni časi** so med drugim tudi film, v katerem enkrat in edinkrat slišimo Charliejev glas — ko le-ta bolj proti koncu in po velikem suspenzu intonira svojo pesmico „**Iščem Titine**“. Pa vendar je njegova govornica nerazumljiva, njegov glas pa rezek in noslajajoč, skorajda parodičen, tako da občinstvo ne more presoditi, če gre res za avtentičen glas junaka.

Vemo, da je bil trenutek, v katerem so zvezde nemega filma spregovorile, priložnost za številne krute revizije njihove popularnosti: ženska zvezda je tvegala razkritje odsotnosti sleherne imenitosti in ponižanje na raven običajne kreature, kot je to lepo videti v filmu **Pojmo na dežju**¹. Za moške pa je dati slišati njihov glas pomenilo nekaj takega, kot sleči jim hlače in preveriti, če ga imajo (glej usodo Johna Gilberta, ki ga je pokopala domnevno premalo moška barva glasu). Kamin se spominja: „**V dobi nemega filma sta se Chaplin in Douglas Fairbanks zabavala tako, da sta ustavila avto in s fasetnim glasom spraševala pešce za pot, nato pa se naslajala ob spektakularnem razočaranju njunih oboževalcev, ko so ju slišali govoriti na ta način.**“²

Predvsem pa v **Modernih časih** določeno število glasov preneha biti zgolj nakazano sous-entendus — le-ti se začno resnično razlagati iz zvočnikov, ki širijo zvočni trak. Gre za glasove, ki v samem dejanju prihajajo preko tehničnega pripomočka: napeljave video-telefona **avant la lettre** (tovarniškega direktorja, odmevnika gramofona (posneto hvalisanje stroja za krmljenje delavcev) in končno, v epizori s Charliejem v zaporu, radijskega sprejemnika. V filmu obstajata torej dva tipa glasov: prvi, ki jih brez slehernih tehničnih pripomočkov oddajajo naravni glasovi in ki jih — tako kot v času nemega — še naprej ne slišimo, temveč lahko replike le priložnostno preberemo v mednapisih; ter drugi, ki jih liki zaznavajo v istih okoliščinah, kot jih sprejemajo gledalci filma — se pravi, prenašane preko zvočnika. Prav prenos (retransmission) bo kasneje tista situacija, s katero bo Chaplin posvetil svoja kasnejša filma o moderni dobi, **Veliki diktator** in **Kralj v New Yorku**. Le da prvi prenos slišane glasu v **Modernih časih** — torej pri Chaplinu sploh — spremlja neka podoba. Gigantska tovarniška scenografija dvorane s stroji oziroma umivalnice je dejansko „prelukkijana“ z neprosojno in nevtralnno površino, katere namen nam ostaja neznan vse do trenutka, ko v njej ne uzremo obraza diktatorja, ki zahteva pospešitev ritma oziroma ošteva delavce, ki zamujajo ob umivalnikih. Njegov glas in njegove ukazi izhajajo iz „panoptičnega“ glasu nadzora, tistega, ki ga je Fritz Lang uprizoril v **Testamentu doktorja Mabuseja**³ — vendar s to razliko, da mu Chaplin od samega začetka in v nasprotju z Langom dodaja podobo ter tako iz njega naredi čisto tehnolo-

ški fenomen, v katerem ni niti grama magije. Ko se direktor v svoji pisarni pogovarja s podrejenimi, ponovno postane nema senca, enaka vsem drugim, njegove besede pa pridejo do nas le preko mednapisov.

2

V naslovu **Modernih časov** je beseda „čas“ tista, ki je pomembna: špica se odvije na podobi nihala, orjaška mašinerija tovarne pa je prikazana kot urni mehanizem. To nikakor ne more biti brez zveze s prihodom sinhronnega zvoka. Dejansko ni bilo nikoli zares dovolj poudarjeno, da je bil kapitalni donesek realističnega in sinhronnega zvoka oziroma glasu v ritmu (v nasprotju z glasbo in petjem, že dolgo vključenima v nemo umetnost in razvezanima konkretnega trajanja) prav **realni čas** — ta šteti, tehtani, deljeni čas, ki ravno obseda **Modern Times**. Celotna glavna junakinja filma, deklič, ki jo igra Paulette Godard, je v popolnem soglasju s temi „modernimi časi“: živahna divjakinja kot kontrast kontemplativne pasivnosti Virginie Cherrill kot slepe deklice. Nena zadnje je tudi filmska fotografija neprimereno bolj ostra in surova, manj zapeljiva in mehka kot pa fotografija v **City Lights**. Podobno kot pozneje v **Velikem diktatorju** in **Kralju v New Yorku** bi lahko rekli, da je prenešeni glas s svojo pojavitvijo v filmu sploščil podobo in iz nje pregnal sleherni senca, da bi lahko zavladata neizprosna svetlost.

Prav tako ne smemo pozabiti, da so bile za gledalca iz leta 1935, navajenega na **neposredno** prenašane glasove (telefon, telefon, graf), oživljene podobe še naprej **posredovane** — tako v načelu kot tudi za nek določen čas. Prenašani oziroma posneti glas, tedaj še odrešeni vse tiste rezkosti, ki mu jo bo kasneje vrnil sodobni hi-fi, je imel tako svojo lastno barvo, nič manj značilno od glasu po telefonu: v nasprotju s pričakovani to ni bil oddaljen in pridušen, tudi ne zgolj serafski in šepajoči glas, temveč pogosto izjemno zvočen, tonalen in prisoten glas — skratka, kot nalašč za prekritje tehničnih vrzeli njegovega prenosa. Ponuditi tak glas kot da je tehnično prenašan znotraj akcije glasov, ki so za gledalca to dejansko bili — se pravi, uglasiti način pojavitve glasu v univerzumu filma z realnimi pogoji njegovega sprejema v dvoran —, je zatoj paradokso pomenilo opremiti ta glas z dodatnim koeficientom realnosti, s svojevrstno neposredno „prisotnostjo“, z nekim konkretnim, vsakdanjim, znanim „biti tukaj“ — neposrednim v razmerju do črno-belih senc, ki so plesale po ekranu. Glas je bil realnejši od podob, ki jih je preluknjaj. In človek, ki je poslednji velik lik svojih filmov krstil z imenom Shahdov⁴, se je močneje od drugih zavedal te fantomske narave kinematografske bitja, pa tudi moči, s katero je glas odzval negotovost in poezijo sencam ter jim podeljeval veliko bolj surovo, takojšnjo in popolno človečnost.

Veliki diktator iz leta 1940 pomeni z zajetnim delom prizorov pantomime dokončno odpoved mednapisom nemega filma. Dejansko gre za film, ki je v celoti „talkie“ (čas je že bil!), vprašanje diskurza, prenosa govora pa se v njem zastavlja z vso silovitostjo — na kar nas spet enkrat opozarja že njegov naslov, privzet iz stare besede, kate- re etimologija izvira iz glagola „dicere“. Ta film o privzetju govora (la prise de parole) je v resnici zaznamovan z dvema velikima govoroma: Hynkelovim na začetku ter brivče-

¹ *Singin' in the Rain*, režija Stanley Doren in Gene Kelly, 1952.

² Dan Kamin, *Charlie Chaplin's One-man show*, The Scarecrow Press inc., 1984.

³ *Das Testament des Doktors Mabuse*, režija Fritz Lang, 1932.

⁴ Lik iz Chaplinovega filma *Kralj v New Yorku*; cf. shadow (angl.) = senca.

Spis *La toile trouée* je bil prvič objavljen v posebni številki *Cahiers du cinéma* C. haplin (1987). Pričujoči prevod je nastal na osnovi revidirane verzije, vključene v istoimensko knjigo (*La toile trouée. La parole au cinéma*: Cahiers du cinéma, coll. „Essais“, Paris, 1988), str. 75–84.

PRIZOR IZ FILMA **LUČI VILEMESTA**



doublage par gestes. Videti je, kot bi glas Chaplina-Hynkla posedoval in gibal trepete telesa Chaplina-brivca; pa tudi, kot da brivčevo telo povsem konkretno iz sebe meče te ubijalske besede.

Na videz je bil **Veliki diktator** narejen zato, da bi razrešil Chaplinovo dilemo ob soočenju z govornim filmom, saj ga je privedel do podvojitve na dva lika, od katerih mu je eden omogočil pokazati lastno umetnost pantomime, drugi pa ponudil priložnost zadovoljiti njegovo nezadržno ljubezen do pridiganja. „**Kot Hitler sem lahko nagovarjal množice z nerazumljivosti in jim govoril, karkoli sem hotel; kot potepuh pa sem lahko ostajal bolj ali manj nem.**“ („Moje življenje“).⁵ Vendar pa dobri mali brivec ni smel dopustiti zlobnemu diktatorju pravice, da razgiba množice. Moral ga je zamenjati in pod njegovim imenom razglasiti homilijo o ljubezni in miru — ob tveganju, da izgubi lastno osebno identiteto. Vsa drznost **Velikega diktatorja** leži v preziru do slehernih plehkkih opravičevanj oziroma previdnih prehodov, s katerimi bi avtor hotel dodati materialno ter psihološko verjetnost tej radikalni zamenjavi ravni. Cetudi ni prav nič dotlejl dalo slutiti njegove nove vloge, se drobni brivec v trenutku, ko zbere pogum in navdih za univerzalno gorečo pridigo, dobesedno preobrazi. Zakaj? Zaradi odgovornosti, zaradi govorniškega odra, ki mu ga je namenila usoda, ali kar zaradi Boga.

Dispozitiv Hynklovega govora z začetka filma je vse prej kot enostaven. Najprej je tu jezik, v katerem se diktator izraža — nekakšna nerazumljiva zmešnjava jidiša, iz katere je mogoče razbrati le nekatere trivialne in kvantaške izraze („sauerkraut“, „schnitzel“, „Mädel“). To je njegov lasten jezik, pripada le njemu in nobenemu drugemu liku iz filma ne. Toda tudi on sam ga uporablja le v svojih govorih oziroma izbruhih jeze. Sicer rabi isti skupni jezik kot drugi protagonisti, najsi so „tomanci“ ali tujci, židje ali **goys**. Prizor govora ne vsebuje niti enega samega montažnega kadra, ki bi pokazal občinstvo, kako razume in deli to govorico, zato pa nasprotno da slišati simultani prevod nevidnega radijskega govora, za katerega se zdi, da je naslovljen na svetovno občinstvo, med katerim se znajdejo tudi gledalci filma. Kamera se nikoli ne oddalji od Hynkla na način, ki bi nam ga pokazal z gledišča tomanca, izgubljenega med množico. Dejansko lahko vidimo, kako genialno se je Chaplin lotil zagatne predstavitve bazičnega hitlerjanca — tistega, za katerega ni Führer nič drugega kot drobna silhueta z neizmerno ojačanim glasom, zaradi katerega se mu vdano predaja. Mi kot občinstvo smo deležni le približane in surove predstavitve tulečega televiziranega diktatorja, ki je v nekem smislu aberacija. (Mac Luhan je trdil, da je bil Hitlerjev uspeh, ta magična moč njegovega grmečega glasu, zvezan z radiom in da bi ne bil mogoč ob tako hladnem mediju, kakršna je televizija, ki sili k zmernosti).⁶

Govor je pri Chaplinu torej praviloma usmerjen **neposredno na občinstvo v dvorani** (cf. **Kralj v New Yorku**). Chaplin tako uporablja film kot sredstvo neposrednega radijskega nagovora. Zamislimo si torej govorni film, ki bi se ne omejeval zgolj s tem, da spravlja v ples in klepet sence, temveč bi se imel za hranilca nekega teksta, za steklenico v morju. „Chaplin vam govori“: kaj takega pričakujemo v prenosih in v dokumentarcih, ne pa v proizvodu fikcije. Naj bo

še tako nezmerno in neskromno, njegovo nagnjenje k pridigi dovolj zgovorno priča, da je govorico jemal zares. Že v **Romarju** najdemo nemo pridigo. Toda šele s prihodom glasu se ji je zares predal z vsemi mogočimi pretvezami (ovadba diktature, satira televizije), pretvezami, ki jih je s svojim genijem integracije priložnostno preobrazil, da je lahko do popolnosti izrazil svojo resnico človeškega bitja: Verdoux, Calvero in Shahdov so morda res nepoboljšljivi delilci lokacij, toda nikoli niso idealizirani.

Če so Chaplinovi govorni filmi dejansko ironični in streznujoči — celo najbolj melodramatični, kakršen je **Limelight**⁷ —, tedaj to ni zgolj posledica odraslosti njihovega avtorja: liki v njih so odslej opremljeni s svojimi glasovi ter tako odeti v svojevrstno popolno človeškost, pod katero se ne morejo več prikraati prazne iluzije. Nekateri opravljalci tistega časa so v njegovih zadnjih filmih videli zgolj pridigarsko samovšečnost. Chaplin vsekakor nikoli ni poskušal zaigrati na somračna slepila skritega glasu, „akuzmatika“. Pri njem govorni film implicira prehod k odraslosti, v kateri je vse prenešeno v enakomerni svetlobi. To je ena tistih globokih razlik od bratov Marx, ki so nastopili hkrati z govornim filmom in s svojimi prvimi filmi vanj vnesli **non-sense** ter zasmehovanje govorice, razpeto med opolzkim brkačem, ki se igra z besedami s hitrostjo brzostrike in med „mutistom“ (recimo mu tako, saj gre za mutca po izbiri), katerega zavrnitev govorjenja je roganje Zakonu. Pri Chaplinu je uporaba govorice nasprotno izvzeta slehernemu posmehu. Namesto k dvoumni in pervertirani uporabi vsakdanje govorice se raje zateka k povsem nerazumljivi in popolnoma materialistični besedi (pesem o Titine v **Modernih časih**; Hynklov govor v **Velikem diktatorju**). Zaradi vsega tega ni prav nič pretirano v Chaplinu videti enega največjih cineastov govornega filma, nič manjšega, kot je bil velik korak, ki ga je moral storiti, da je vanj vstopil.

Prav ta korak nas vodi natanko od konca prvega filma k koncu tretjega: razpleta **Luči velemesta in Velikega diktatorja** si dejansko odgovarjata s tem, ko oba uprizarjata Chaplina in njegovo partnerko v razmerju izjemne intimnosti. Le da gre enkrat za zlitje izmenjanih pogledov, drugič pa za besedo od daleč, za obisk duha.

V prvem, popolnoma nemem filmu Charlieja prepozna donedavno slepo dekle in pred njim povesi svoj pogled, on pa ji reče „**Zdaj lahko vidite.**“ „**Da, zdaj vidim**“, mu odgovori . . . , potepuhov pogled v tem trenutku pa je pogled otroka, polnega upanja.

V drugem, v celoti govornem filmu, pa Chaplin zaključil svoj govor svetu tako, da z glasom, ki se razlega onstran prostorskih ovir, nagovori ljubljeno žensko, ki nosi ime njegove matere. Reče ji „**Look up, Hannah**“, kar lahko razumemo tudi kot: „dvigni svoj pogled, mati, a ne proti tvojemu zdaj že odraslemu sinu, temveč proti nečemu, kar naju oba prerašča. Ti, ki si v meni prepoznala in s toplino svojega pogleda razkrila drobno vidno bitje, spoznaj zdaj v besedah, ki jih izgovarjam in ki me prekašajo, ta nevidni zakon sveta.“

⁷ Odrske luči, 1952.

MICHEL CHION

PREVOD
STOJAN PELKO

vim na koncu — ker ga imajo za diktatorja, katerega dvojniki je, se mora povzpeti na govorniški oder, od koder nato na množico, ki pričakuje njegove besede, naslovi slavno tirado, s katero pozove svet k bratstvu. Govor pri Chaplinu ni medij izmenjave ljubeznivih dialogov in bulvarskih dovtipov, temveč ima silovitost vdora in veliko bolj nezno vsebino.

Prizor odkritja na začetku **Luči velemesta** je hotel biti porog govornemu filmu. Nič zato, če se je to roganje zgodilo prav skozi nek govor: ko uradniki pridejo do besede, v resnici ne slišimo nič drugega kot nerazumljivo ščebetanje, ki naj ponazori uradno blebetanje. Izvedel ga je sam Chaplin, ko je govoril skozi ustnik saksofona. Ali je tedaj že vedel, da bo le nekaj let pozneje sam moral vzeti besedo za govorniškimi odrom in da tokrat ne bo več pačil svojega glasu, temveč bo v imenu ljudi pogumno razširil val plemenitih vsakdanjih resnic?

Tudi to, da v vsakem od omenjenih treh filmov naletimo na prizor s črevesnimi „šumi“, gotovo ni zgolj naključje: v **Lučeh** je Charlie pogoltnil piščalko in s svojim kolcanjem moti pevski recital. V **Modernih časih** je to slaven prizor s kruljenjem želodca, ko pije čaj v družbi stroge pastorjeve soproge. In končno gag s kovanci v kosih torte v **Velikem diktatorju**, ko ženket kovine izda tistega, ki mu je usoda namenila žrtvovanje v korist drugih. Vsakič znova smo torej priče Chaplinovim težavam s svojevrstnim govorom, ki hoče priti na dan in se izraziti proti njegovi volji — vse do tega, da ga spravlja v nevarnost. Zdi se, kot bi se s tovrstno ventrilokvenco šumov, ki izstopajo iz lika in čigar neprosojno telesno oviro prečijo, pripravljala svojevrstna dramatična osvoboditev govora pri Chaplinu.

3

Chaplin je vsaj dvakrat zoperstavil podobo svojega drobnega telesa lastnemu glasu, ki je neizmerno povečan z električno ojačitvijo odmeval po prostoru — glasu, ki prezira zakone razdalje in perspektive ter izniči sleherni prostor in vsako razsežnost. To je storil v dveh časovno sicer oddaljenih filmih, ki pa ju približujeta že njuna naslova — saj gre za **Velikega diktatorja** (1940) in **Kralja v New Yorku** (1957). V slednjem slišimo med Shahdovovim sprehajanjem po broadwayskih ulicah glas croonerja (glas je sicer Chaplinov), ki se razlega nad množico s tako čezmerno milino, da se zdi, da je s svojo izrednostjo padel naravnost z neba in ki sili kralja k iskanju kakršnegakoli zatočišča — da bi se mu le izmaknil! V **Velikem diktatorju** pa je tak prizor, v katerem Hynkel — po tem, ko je zaradi politične preračunljivosti nekaj časa žide pustil pri miru — spremeni svojo držo in po radiu razglasi smrtonosni antisemitski govor. Ker jih prenašajo prek javno razobešenih zvočnikov, se njegova grozljiva prekletstva razlegajo tudi po ulicah geta. In drobni židovski brivec ob slišanju le-teh prizvame nebrzdane, krčevite gibe, sinhrono z nerazumljivim glasom, ter tako realizira resnično **sinhronizacijo z gibi**

⁵ cit. po francoski izdaji **Ma vie**, Robert Laffont, 1964.

⁶ Marshall McLuhan **Pour comprendre les media**, Points/Seuil, 1968.

CASABLANCA

KULTURNI FILMI

IN INTERTEKSTUALNI KOLAŽ

Kult

„Je bil to topovski ogenj, ali bitje mojega srca?“ Kadarkoli vrtijo **Casablanca**, se občinstvo v tem trenutku odzove z navdušenjem, ki je sicer rezervirano za nogometne tekme. Včasih je dovolj že ena sama beseda: ljubitelji jočejo vsakokrat, ko Bogey reče „kid“. Pogosto gledalci citirajo najboljše stavke še preden jih igralci izrečejo.

Po tradicionalnih estetskih standardih **Casablanca** ni umetniško delo, če ta izraz sploh še kaj pomeni. V vsakem primeru pa, če so Drydenovi, Eisensteinovi ali Antonionijski filmi umetniška dela, **Casablanca** predstavlja zelo skromen estetski dosežek. Je hopelpopel neprepričljivo zvezanih senzacionalnih prizorov, njeni liki so psihološko neprepričljivi, igralci igrajo zelo izumetničeno. Kljub temu pa je izjemen primer filmske govornice, palimpsest bodočih raziskovalcev religioznosti dvajsetega stoletja, izvrsten laboratorij semiotičnih raziskav tekstualnih strategij. Še več, postala je kulturni film.

Katerim zahtevam moramo ugoditi, če hočemo knjigo ali film preoblikovati v kulturni objekt? Očitno je, da mora delo biti ljubljeno, vendar to še ne zadošča. Predstaviti mora popolnoma opremljen svet, tako da lahko ljubitelji citirajo like in epizode, kot da gre za poteze njihovega osebnega sektaškega sveta, sveta, okrog katerega lahko kujejo uganke in igrajo igre, tako da drugo skozi drugega prepoznajo skupno izkustvo. Kakor bomo še pokazali, pa morajo seveda ti elementi (liki in epizode) imeti nekaj arhetipske privlačnosti. Vprašanja o različnih postajah podzemskih železnic v New Yorku ali Parizu lahko postavljamo ali odgovarjamo nanje samo, če so ti kraji postali ali pa se predpostavljajo, da so postali, mitska področja. Imena, kot so Canarsie Line ali Vincennes-Neuilly, ne zaznamujejo zgolj fizičnih prostorov, ampak so postala katalizatorji kolektivnega spomina.

Nenavadno je, da lahko knjiga sproži kult, tudi če gre za veliko umetniško delo: tako **Trije mušketirji** kakor **Božanska komedija** sodita med kulturne knjige in ljubitelji Danteja se grede več družabnih iger kot ljubitelji Dumaša. Nasprotno pa mislim, da mora kulturni film kazati nekaj organskih nepravilnosti: zdi se, da je prenapet **Rio Bravo** lahko kulturni film, izvrstna **Poštna kočija** pa ne.

Menim, da če hočemo preoblikovati delo v kulturni objekt, ga mora biti mogoče razbiti, dislocirati, razstaviti, tako da si lahko zapomnimo le njegove dele, ne glede na njihovo zvezo s celoto. Knjigo lahko razvežemo takorekoč fizično in jo zvedemo na niz ekscerptov. Film pa mora biti že sam po sebi razmajan, vegast in razvezan. Ker popolnega filma ne moremo s poljubne točke pregledati kadarkoli hočemo, kakor to lahko storimo s knjigo, ostane zapisan v našem spominu kot celota v obliki osrednje ideje ali čustva; samo nepovezan film preživi kot razvezan niz podob, vrhov, vizualnih ledenih gor. Ne sme prikazovati le ene osrednje ideje, ampak množstvo. Ne sme

razkrivati koherentne filozofije kompozicije. Preživeti mora zaradi svoje veličastne skrpanosti in na njej.

Vendar mora imeti nekaj kvalitet. Naj rečem, da je lahko skrpan z gledišča produkcije (tako, da nikoli nihče ni vedel, kaj bo prišlo za naslednjim prizorom) — kakor se je očitno zgodilo s filmom **Rocky Horror Picture Show** — vendar mora prikazati nekatere tekstualne lastnosti, tako da mimo zavestne kontrole ustvarjalcev postane neke vrste tekstualni izvleček, živ primer žive tekstualnosti. Naslovnik mora verjeti, da del ne ustvarjajo njihovi avtorji. Dela ustvarjajo dela, tekste ustvarjajo teksti, vsi skupaj govorijo drug drugemu neodvisno od namenov njihovih avtorjev. Kulturni film je dokaz, da prav tako kot knjige izvirajo iz knjig, tudi filmi izvirajo iz filmov.

Katere elemente filma lahko izoliramo iz celote in jih občudujemo same zase? Da bi lahko nadaljeval to analizo **Casablanca**, bom moral uporabiti nekaj pomembnih semiotičnih kategorij (ki so jih razvili ruski formalisti) o temi in motivu. Moram priznati, da s precej težave z gotovostjo trdim, kaj so različni ruski formalisti pojmovali pod motivom. Če je motiv — kakor pravi Vaselovski — najpreprostejša narativna enota, potem se lahko čudimo, zakaj naj bi „nebeški ogenj“ sodil v isto kategorijo kot „preganjana služabnica“ (ker prvega lahko predstavimo s podobo, druga pa zahteva narativni razvoj). Zanimivo bi bilo slediti Tomaševskemu in v **Casablanci** iskati nevezane ali vezane in dinamične ali statične motive. Razlikovati bi morali med bolj ali manj univerzalnimi narativnimi funkcijami à la Propp, vizualnimi stereotipi, kakršen je cinični avanturist, in kompleksnejšimi arhetipskimi situacijami, kakršna je nesrečna ljubezen. Upam, da bo kdo kdaj opravil to delo, tukaj pa bom previdno predpostavil (in si ga izposodil iz raziskav o umetni inteligenci) bolj fleksibilen pojem „vzorca“.

V **Vlogi bralca** sem razlikoval med običajnimi in intertekstualnimi vzorci. Pod „običajnimi vzorci“ sem razumel podatkovne strukture za reprezentacijo stereotipnih situacij, na primer večerjo v restavraciji ali odhod na železniško postajo; z drugimi besedami, sekvenco dejanj, ki so jih bolj ali manj kodirale naše vsakdanje i:kušnje. Pod „intertekstualnimi vzorci“ pa sem razumel stereotipne situacije, ki izvirajo iz pretekle tradicije in so jih zabeležile naše enciklopedije, na primer standardni dvoboj med šerifom in zlikovcem, ali narativno situacijo, v kateri se heroj bori s podležem in zmagaja, ali pa makroskopske tekstualne situacije, kakršna je zgodba o **viрге souillie** ali klasično sceno prepoznanja (Bathin jo je obravnaval kot motiv v pomenu kronotipa). Lahko bi razlikovali med stereotipiziranimi intertekstualnimi vzorci (na primer pijanec, ki ga odreši ljubezen) in stereotipiziranimi ikonografskimi enotami (na primer zli nacist). Ker pa te ikonografske enote, ko se pojavijo na filmu, če že ne izsilijo akcije, vsaj nakažejo možen razvoj, lahko ta pojem uporabimo za pokrivanje obojega.

Še več, ne zanima nas iskanje tistih vzorcev, ki jih publika zgolj prepozna kot pripadnike neke vrste ancestralne intertekstualne tradicije, ampak tisti, ki tudi vzbudijo posebno fascinacijo. „Osumljenec, ki se izogne kontroli potnih listov in ga ubije policija“ je nedvomno intertekstualni vzorec, vendar nima „magične“ arome. Dovolite, da se intuitivno navežem na idejo „magičnega“ vzorca. Kot „magične“ definiram tiste vzorce, ki se lahko, ko se pojavijo v filmu, ločijo od celote preoblikujejo film v kulturni objekt. V **Casablanci** najdemo več intertekstualnih vzorcev kot „magičnih“ intertekstualnih vzorcev. Zadnje bom poimenoval „intertekstualni arhetipi“. Izraz arhetip ne pretendira na nikakršno psihoanalitično ali mitsko konotacijo, ampak zgolj označuje vnaprej določeno in pogosto pojavljajočo se narativno situacijo, ki je bila citirana ali reciklirana v nešteto drugih tekstih in v naslovniku sproži intenzivno čustvovanje, ki ga spremlja blag občutek *djã vu*, ki bi ga vsakdo rad ponovno doživel. Ne bi rekel, da je intertekstualni arhetip nujno „univerzalen“. Lahko pripada novejši tekstualni tradiciji, kot na primer nekateri toponimi burlesk. Dovolj je, če ga razumemo kot topos ali standardno situacijo, ki je posebej privlačna za določeno kulturno področje ali zgodovinsko dobo.

Stvarjenje, Casablanca

„Ti lahko povem zgodbo,“ vpraša Ilse. In doda: „Ne vem še, kako se konča.“ Rick reče: „No, povej. Morda ti bo konec prišel spotoma naproti.“

Rickov odgovor je neke vrste sežetek **Casablanca** same. Ingrid Bergman pravi, da so si film sproti zmišljevali med snemanjem. Do zadnjega trenutka celo Michael Curtiz ni vedel, če bo Ilse šla z Rickom ali Victorjem in Ingrid Bergman je tako fascinirano skrivnostna, ker ni vedela, katerega moškega naj gleda z več nežnosti.

Zato v filmu tudi dejansko ne izbere svoje usode: izbrana je.

Če ne veš, kako bi razvijal zgodbo, postaviš vanjo stereotipne situacije, za katere veš vsaj to, da so dobro delovale drugod. Oglejmo si postranski, toda poučen primer. Vsakokrat, ko Laszlo naroči pijačo (to se zgodi štirikrat), izbere nekaj drugega: (1) cointreau, (2) cocktail, (3) konjak in (4) whiskey (enkrat pije šampanjec, ne da bi ga naročil). Zakaj tako begajoče in zbegane pivske navade pri človeku asketskega značaja? Ni nikakršnega psihološkega razloga. Menim, da je Curtiz, ne da bi se zavedal, preprosto citiral podobne situacije iz drugih filmov in poskušal izdelati relativno popolno ponovitev.

Smo v skušnjavi, da bi brali **Casablanca** tako kot je T. S. Eliot bral **Hamleta**, ko njegove fascinirantnosti ni pripisal dejstvu, da gre za uspešno delo (dejansko je menil, da gre za eno manj uspešnih Shakespeareovih del), ampak napakam v kompoziciji. **Hamleta** je videl kot rezultat združitve različnih prejšnjih različic zgodbe, begajočo dvoumnost glavnega junaka pa je pripisal avtorjevemu teža-

vam pri združevanju različnih toposov. **Hamlet** se zdi tako publikli kakor kritikom čudovit, ker je zanimiv, verjamejo pa, da je zanimiv, ker je čudovit.

V manjšem merilu se je isto zgodilo s **Casablancu**. Avtorji so bili prisiljeni improvizirati zaplet, pomešali so malo od vsega in vse, kar so izbrali, je prihajalo iz repertoarja, ki ga je potrdila raba. Če uporabimo le nekaj takšnih formul, dobimo preprosto kič. Če pa repertoar preizkušenih formul uporabimo na debelo, dobimo rezultat, ki je podoben Gaudijevi Sagradi Familiji: enaka vrtočlavlava, enaka genialnost.

Postaja za postajo

Vsaka zgodba vsebuje enega ali več arhetipov. Za dobro zgodbo navadno zadošča en arhetip. **Casablancu** pa se s tem ne zadovolji. Uporabi vse.

Lepo bi bilo slediti arhetipom prizor za prizorom in kader za kadrom, ustaviti trak na vsaki pomembni stopnji. Vsakokrat, ko sem pregledoval **Casablancu** z zelo kooperativnimi raziskovalnimi skupinami, je pregled zavzel dolgo časa. Ko se skupina poloti take igre, se zahteve po zaustavitvi traku množijo premosorazmerno s številčnostjo skupine. Vsak član skupine opazi nekaj, kar so drugi spregledali, in mnogi najdejo v filmu celo spomine na filme, ki so bili posneti po **Casablancu** — to je očitno normalna situacija za kulturni film, ki sugerira, da je mogoče najuspešneje dekonstruktivno brati prav razvezane tekste (ali da je dekonstrukcija preprosto način razbijanja tekstov). Vendar mislim, da prvih dvajset minut filma predstavlja nekakšen pregled glavnih arhetipov. Ko so združeni brez sintetičnih skrbi, zgodba začne nakazovati divjo sintakso arhetipskih elementov in jih organizira v večstopenjske opozicije. **Casablancu** se kaže kot glasbeno delo z nenavadno dolgo uverturo, v kateri je vsaka tema izvedena v skladu z monolitsko linijo. Simfonično delo nastopi šele kasneje. Na nek način bi prvih dvajset minut najboljšo analiziral ruski formalist, preostalo pa greimasovec.

Zelo preprosto bom poskusil analizirati prvi del. Menim, da bomo morali pravo analitično študijo teksta **Casablancu** šele opraviti. Bodočim raziskovalcem, ki bodo nekega dne opravili popolno rekonstrukcijo njene globoke tekstualne strukture, bi rad dal le nekaj namigov.

1. Najprej afriška glasba, nato **Marseljeza**. Evocirana sta dva različna žanra: avanturistični in patriotski film.

2. Tretji žanr. Globus: Filmski vesti. Celo glas sugerira novinarsko poročilo. Četrta žanr: odisejada beguncev. Peti žanr: **Casablancu** in **Lizbona** sta tradicionalno **hauts lieux** internacionalnih intrig. V dveh minutah smo priča evokaciji petih žanrov.

3. **Casablancu**—**Lizbona**. Izhod v obljubljenem deželu (**Lizbona**—**Amerika**). **Casablancu** je čarobni izhod. Še vedno ne vemo, kaj je čarobni ključ ali s katerim čarobnim ko-

njem lahko poletimo v obljubljenem deželu.

4. „Čakajo, čakajo, čakajo.“ Če hočeš najti izhod, moraš opraviti preizkušnjo. Dolgo pričakovanje. Vice.

5. „Deutschland über alles.“ Nemška himna vpelje temo barbarov.

6. Kasba. Pépé le Moko. Zmeda, ropi, nasilje in represija.

7. Pétain (Vichy) nasproti lorenskemu križu. Na koncu filma ista opozicija. Višijska voda nasproti izbiri odporniškega gibanja. Vojnopropagandni film.

8. Čarobni ključ: vizum. Okrog boja za čarobni ključ se sproščajo strasti. Omenja se kapitana Renaulta, ključarja čarobnih vrat, ali čolnarja na Aheronu, ki ga je treba podkupiti s čarobnim darilom (denar ali seks).

9. Čarobni konj: letalo. Letalo leti nad Rickovim Café Américain in spomni na obljubljenem deželu, katere pomanjšan model je Rickov Café.

10. Prikaže se major Strasser. Tema barbarov in njihovih skopljenih služabnikov. „Je suis l'empire à la fin de la décadence/ Qui regarde passer les grandes barbares blancs/ En composant des acrostiques indolents...“

11. „Vsi zahajajo k Ricku.“ S citiranjem izvorne igre Renault vpelje publiko v Café. Notranjost: Tujska legija (vsak lik je druge narodnosti, z različno zgodbo in svojim madežem iz preteklosti), Grand Hotel (ljudje prihajajo in odhajajo, nikoli se nič ne zgodi), Rečna ladja na Missisipiju, Bordel v New Orleansu (črni pianist), kockarski pekel iz Macaa ali Singapurja (s kitajskimi ženami), Paradiž tihotapev, Zadnja postojanka na robu puščave. Rickov lokal je čarobni krog, v katerem se lahko zgodi karkoli: ljubezen, smrt, pregon, vohunstvo, igre na srečo, zapeljevanja, glasba, patriotizem. Omejene možnosti prostora, ki jih gre pripisati gledališkemu izvoru zgodbe, so narekovale občudovanje vredno kondenzacije dogodkov na enem samem prizorišču. Identificiramo lahko običajne parafernalije vsaj desetih različnih žanrov.

12. Počasi se prikaže Rick, najprej s sinekdohom (njegova roka), potem z metonimijo (ček). Vpeljani so različni aspekti kontradiktorne (plurifilmične) Rickove osebnosti: usodni avanturist, samostojni poslovnež (denar je denar), grobijan iz gangsterskih filmov, naš človek v **Casablancu** (internacionalna intriga), cinik. Šele kasneje bo dobil karakterizacijo hemingwayskega heroja (Etiopcem in Špancem je pomagal v boju proti fašizmu). Ne pije. To nedvomno predstavlja lep problem, ker mora Rick v nadaljevanju igrati vlogo spreobrnejšega pijanca in mora biti pijanec (kot razočarani ljubimec), zato da je lahko odrešen. Toda Boge-

jev obraz dobro prenese to neznosno množico kontradiktornih psiholoških potez.

13. Čarobni ključ osebno: poverilna pisma. Peter Lorre jih zaupa Ricku in od tega trenutka naprej jih vsi hočejo imeti: kako se sploh lahko izognemo misli na Sama Spada iz **Malteškega sokola**?

14. Variete. Gospod Ferrari. Zamenjavo žanrov: komedija z briljantnim dialogom. Rick je sedaj razočarani ljubimec ali cinični zapeljevalec.

15. Rick nasproti Reanultu. Šarmantna zapeljivca.

16. Vrnitev teme čarobnega konja in obljubljenega dežela.

17. Ruleta kot igra z življenjem in smrtjo (ruska ruleta, ki požira bogastva in lahko uniči srečo bolgarskih ljubimcev, nedolžnost na praznik Svetih treh kraljev). Umanzana prevara: varanje pri kartah. Sedaj je ta prevara v službi zla, toda kasneje bo v službi dobrote in bo bolgarskemu paru prinesla čarobni kljub.

18. Ugartejeva aretacija in poskus pobega. Akcijski film.

19. Laszlo in Ilse. Brezmadežni junak in femme fatale. Oba v belem — vedno; bistra opozicija z Nemci, ki so navadno v črnem. Ob srečanju pri Laszlovi mizi je Strasser v belem, da opozicija ne bi bila tako očitna. Vsekakor sta Strasser in Ilse lepota in zver. Norveški agent: vohunski film.

20. Obupani ljubimec pije, da bi pozabil.

21. Zvesti služabnik in njegov ljubljani gospodar. Don Quixote in Sancho.

22. Zaigraj (še enkrat) Sam. Napoved Woody Allenovega citata.

23. Začne se dolg flashback. Flashback kot vsebina in flashback kot forma. Citiranje flashbacka kot topično stilistično pomagalo. Moč spomina. Zadnji dan v Parizu. Dva tedna v nekem drugem mestu. Bežno srečanje. Francoski film tridesetih let (postaja kot **Quai des brumes**).

24. Sedaj je pregled arhetipov bolj ali manj popoln. Pride še trenutek, ko Rick igra plemenitost v grobijanu (bolgarskima ljubimcema omogoči zmago) in dve tipični situaciji: prizor z **Marseljezo** in ljubimca, ki odkrije, da je ljubezen večna. Darilo bolgarski nevesti (z navdušenjem natakarev), **Marseljeza** in ljubezenski prizor so tri instance retorične figure vrhunca kot kvintesence drame (vsakemu vrhuncu kakopak sledi antiklimaks).

Sedaj zgodba lahko obdeluje svoje elemente.

Prva simfonična obdelava pride v drugem

PREVODI

CASABLANCA KULTURNI FILMI IN INTERTEKSTUALNI KOLAŽ

CASABLANCA, REŽIJA MICHAEL CURTIZ



prizoru ob mizi za ruleto. Prvič odkrijemo, da je čarobni ključ (za katerega smo vsi mislili, da ga je mogoče kupiti le z denarjem) v resnici lahko le podarjen, je nagrada za čistost. Rick bo darovalec. Laszlu (brez plačila) da vizum. V resnici je tukaj še tretje darilo. Rick daruje lastno željo in se žrtvuje. Po udariti je treba, da ni nobenega darila za Ilse, ki je prevarala dva moška, četudi je nedolžna. Darilo sprejme brezmadežni junak. Ko Rick postane darovalec, se sreča z odrešitvijo. Samo brezmadežni lahko dosežejo obljubljeni dežel. Toda Rick in Renault se odrešita in lahko dosežeta obljubljeni dežel, ne Amerika (ki je Paradiž), ampak odporniško gibanje, sveto vojno (junaške vice). Laszlo odleti naravnost v Paradiž, ker je že trpel v podzemlju. Žrtvovanja pa ne sprejme samo Rick: ideja žrtvovanja preveča celotno zgodbo. Ilšina žrtev v Parizu, kjer zapusti ljubljenega moškega, da bi se vrnila k ranjenemu heroju, žrtev bolgarske neveste, ki se je pripravljena predati, da bi pomagala možu, Victorjeva žrtev, ki je pripavljen Ilse prepustiti Ricku, da bi zagotovil njeno varnost.

Druga simfonična obdelava se poloti teme nesrečne ljubezni. Nesrečna za Ricka, ki ljubi Ilse in je ne more imeti. Nesrečna za Ilse, ki ljubi Ricka, pa ne more biti z njim. Nesrečna za Victorja, ki razume, da Ilse v resnici ni njegova. Igra nesrečnih ljubezni proizvede vrsto obratov in preskokov. Na začetku je Rick nesrečen, ker ne ve, zakaj ga je Ilse zapustila. Potem je nesrečen Victor, ker ne razume, zakaj Rick privlači Ilse. In na koncu je nesrečna Ilse, ker ne razume, zakaj jo Rick pošlje z možem.

Nesrečne ljubezni so razporejene v trikotnik. Toda v običajnem trikotniku sta prevlani mož in zmagoviti ljubimec, v tem primeru pa sta oba prevarana in utrpita izgubo.

Še neki dodaten element pa v tem porazu igra pomembno vlogo in to s tako subtilno igrjo, da skoraj ubeži zavestni percepciji. Še kar sublimno se namigne na platonsko ljubezen. Rick občuduje Victorja, Victorja dvoumno privlači Rickova osebnost in v nekem trenutku se zazdi, da vsakdo od njiju igra dvojni žrtvovanja, da bi ustregel drugemu. V vsakem primeru je, tako kot v Rousseaujevih **Izpovedih**, ženska tukaj posrednik med dvema moškima. Sama ne nosi nobene pozitivne vrednote (razen seveda lepote): zgodba je moški posel, zapeljiv ples med moškimi junaki.

Od tukaj naprej film izpelje dokončno konstrukcijo prepletanih trikotnikov, ki se konča z rešitvijo najvišje žrtve in odrešenih slabih fantov. Opomniti velja, da je bila Rickova odrešitev dolgo pripravljana, medtem ko je Renaultova odrešitev absolutno nepravilna. Do nje pride zgolj zato, ker je to zadnji pogoj, ki ga mora film izpolniti, da je lahko popoln ep o vzorcih.

Arhetipi se srečajo

Casablanca je kulturni film zato, ker vsebuje vse arhetipe, zato, ker vsak igralec ponovno odigra vlogo, ki so jo že odigrali ob drugih

priložnostih, in zato, ker človeška bitja ne živijo „realnih“ življenj, ampak življenja, ki so jih stereotipno prikazali drugi filmi. **Casablanca** pripelje občutek **déjà vu** do take stopnje, da ga naslovnik občuti tudi glede filmov, ki so jih posneli kasneje. Bogey do **Imeti in ne** ni igral vloge hemingwayskega junaka, tukaj pa je „že“ opremljen s hemingwayskimi konotacijami preprosto zato, ker se je Rick boril v Španiji. Peter Lorre sledi reminiscencam na Fritza Langa. Nemškega oficirja Conrada Veidta se drži blag nadih **Kabineta Dr. Caligarija**. Ni brezobziren tehnološki nacist, ampak diabolični ponočni Cezar.

Casablanca je postala kulturni film, ker ni en film. Je „kino“. In to je razlog, da deluje vsem estetskim teorijam navkljub.

Ker uprizori silo narativnosti v naravnem stanju, preden nastopi umetnost, ki jo udomači. Zato sprejemamo način, na katerega liki iz trenutka v trenutek menjujejo razpoloženja, moralnost in psihologijo, način, na katerega zarotniki kašljajo, da bi prekinili pogovor, ko se približuje vohun, in način, na katerega dekleta ob točilni mizi jočejo, ko zaslišijo **Marseljezo** . . .

Ko vsi liki brez sramu izbruhnejo, merimo homersko globino. Dva klišeja nas spravita v smeh, sto klišejev pa nas gane, ker megljeno zaznamo, da se klišeji pogovarjajo med seboj in praznujejo srečanje.

Nihče ne bi mogel namenoma priti do tako kozmičnega rezultata. Narava je spregovorila namesto njih. Že to je dovoljšen razlog za oboževanje.

Nabit kult

Struktura **Casablance** nam pomaga razumeti, kaj se zgodi s kasnejšimi filmi, ki se rodijo, da bi postali kulturni filmi. To kar **Casablanca** stori nezavedno, bodo drugi filmi naredili z izjemno intertekstualno zavestjo in bodo predpostavili, da se bo naslovnik prav tako zavedal njihovega namena. To so „postmoderni“ filmi, kjer citiranje toposov prepoznamo kot edini način, na katerega je mogoče opraviti z bremenom naših enciklopedičnih filmskih ekspertiz.

Pomislite na primer na **Banane**, z očitnim citatom odeških stopnic iz Eisensteinovega **Potemkina**. V **Casablanci** uživamo pri citatih tudi, če jih ne prepoznamo, tisti pa, ki jih prepoznajo, imajo občutek, da pripadajo isti majhni kliki. Tisti, ki v **Bananah** ne ujamejo toposa, ne morejo uživati v prizoru, tisti, ki ga ujamejo, pa se preprosto počutijo bistroumne.

Drug (in drugačen) primer je citat topičnega dvoboja med črnim arabskim velikanom in njegovim handžarjem ter nezaščitenim junakom v **Iskanju izgubljenega zaklada**. Najbrž se boste spomnili, da se topos prelevi v nekega drugega, nezaščiteni junak pa v trenutku postane najhitrejši revolveraš na Zahodu. Poduhovljen gledalec lahko spregleda, da gre za citat in njegov užitek bo nekoliko plitek; pravo uživanje je rezervirano za gledalce, ki so vajeni kulturnih filmov in poznajo celoten repertoar „magičnih“ arhetipov. Na nek način **Banane** delujejo na kulturne

virane „cinefile“, **Iskalci** pa delujejo na zavojenca s **Casablancu**.

Tretji primer je **E.T.**, kjer vesoljčka peljejo ven v karnevalski preobleki in sreča palčka iz filma **Imperij vrača udarec**. Spomnili se boste, kako E.T. steče, da bi ga pozdravil. Tukaj sploh ni mogoče uživati v prizoru, če gledalec ne pozna naslednjih elementov intertekstualne kompetentnosti:

(1) vedeti mora, od kod izvira drugi lik (Spielberg, ki citira Lucasa),

(2) vsaj nekaj mora vedeti o zvezi med obema režiserjema in

(3) vedeti mora, da je obe pošasti oblikoval Rimbaldi in da ju torej povezuje nekakšna bratovščina.

Zahtevana ekspertiza ni zgolj interkinematična, je intermedijska, v pomenu, da naslovniku ne zadošča, če pozna le druge filme, ampak mora poznati tudi medijske trače o filmih. Ta tretji primer predpostavlja „vesolje **Casablance**“, v katerem je kult postal običajen način uživanja v filmih. Tako smo v tem primeru priča instanci metakulta ali kulta kultov — kulture kultov.

Iskati arhetipe ali citate v **Iskalcih** ali **India-na Jonesu** bi bilo semiotično nezanimivo: spočeli so ju v metasemiotični kulturi. V njih semiotik najde točno to, kar so režiserji tja postavili. Spielberg in Lucas sta semiotično vzgojena avtorja, ki delata za kulturo instinktivnih semiotikov.

Pri **Casablanci** je položaj drugačen. **Casablanca** pojasni **Iskalce**, **Iskalci** pa ne pojasnijo **Casablance**. Največ, kar lahko stori, je to, da pojasni, kako bodo **Casablancu** sprejemali v prihodnjih letih.

Zalosten dan bo nastopil, ko bo prepateno občinstvo prebralo **Casablancu**, kakor da jo je Michael Curtiz posnel potem, ko je prebral Calvina ali Barthesa. Ta dan pa bo prišel. Morda smo tukaj lahko zadnjič odkrili Resnico.

Après nous, le déluge.

UMBERTO ECO

PREVOD

ERVIN HLADNIK-MILHARČIČ

PROSTOR IN LUČ, DOTIK IN TELO

Odločna in natančna dejanja opredeljujejo recepcijo Caravaggia v osemdesetih letih. Takoj na začetku, leta 1980, je slika *Exile*, na kateri si je Julian Schnabel prisvojil figuro s Caravaggiove slike *Deček s košarico sadja*, Galleria Borghese, Rim, iz okrog 1594; o tej in drugih Caravaggiovih slikah je kaj več mogoče zvedeti v definitivni monografiji o slikarju, ki jo je leta 1983 objavil Howard Hibbard /založba Harper & Row, Icon Editions/ in zaključuje desetletje raziskav: nihče, ki se v osemdesetih letih ukvarja s Caravaggiom ne more mimo nje, saj so poleg vrste originalnih interpretacij, v njej zajeta tudi spoznanja Longhija, Friedlaenderja, Salerna, Speara, Nicolsona, Moira, Röttgena in številnih drugih poznavalcev; nato sledi intenzivna reinterpretacija Caravaggiovega slikovnega prostora ter razumevanja njegove figuralne mizanscene v predavanjih, ki jih je imel slikar Frank Stella na Harvardu /*The Charles Eliot Norton Lectures*, 1983—84, knjiga z naslovom *Working Space*, Harvard University Press 1986/; velika razstava *The Age of Caravaggio*, Metropolitan Museum in kasneje Neapelj /Capodimonte/, 1985-86 je znova pokazala na obseg evropskega caravaggizma, in potem je tu še — last but not least — kulturni film Dereka Jarmana, *Caravaggio*, posnet konec leta 1985 in predvajan naslednje leto, ki zamenjuje okvir pričujoče intervencije. O Jarmanu smo lahko brali v Ekranu, film si je bilo mogoče ogledati v Cankarjevem domu in izčrpno poročilo o njem je napisala Barbara Habič pred časom v reviji Ekran, režiser sam pa je objavil kompleten skript in svoje komentarje o nastanku filma /*Derek Jarman's Caravaggio*, Thames & Hudson 1986/.

Bistvene izkušnje, ki zadevajo razumevanja Caravaggia v umetniških govoricah osemdesetih let in jih zato zrcali tudi Jarmanova interpretacija, so: preusmeritev umetniških interesov iz sintaktične, analitične abstrakcije /sedemdesetih let/ v semantično bogato, figuralno gostoto slikovnega polja, v kateri izrazna koncentracija malone nadaljuje caravaggiovski barok, in kar je navedlo Edwarda Frya, da je — zmotno po mojem mnenju — v koncu stoletja videl pravo oživljanje vsebinskih potencialov umetnosti v „neo-baroku“ /prim. njegov tekst v katalogu *Documenta*, Kassel 1987/ izpostavitve novega „delovnega prostora“ slikarstva nadomešča projektivni, kognitivni prostor s haptičnimi izkušnjami „prostora živjetja“, v katerem telo, in ne perspektivna globina, določa znotrajslikovna razmerja in pogoje reprezentacije; izpostavitve fizičnih dotikov /noža, spolovila/, strategija dotika in telesa v enkapsuliranem prostoru ateljeja, seksualnost, ki posiljuje prostor in uveljavlja fizični dotik nad distanciranim pogledom — vse to so elementi nove haptične morfologije, ki pa ni kiparska, temveč označuje višjo stopnjo manipulacije *chiaroscuro* in v tkivu podobe, v njeni načelni slikoviti ploskovitosti, uveljavlja, fizično, haptično artikuliranje njenih učinkov; zdaj, kot v fotografijah Cindy Sherman, s pogledom otipamo

konfiguracijo telesa.

Iz Schnablove slike, *Exile* /zbirka E. M. Schwartz, New York/ štrlijo resnični rogovi, na njej je obnovljena Homeinijeva /?/ glava, tu je figura iz otroškega stripa *Au pays des mains agiles*, ki jo je imela slikarjeva žena, in spodaj na levi je prisvojitvev Caravaggia, *Deček s košarico sadja*. Gre za sliko, ki z množico protislovnih podatkov, tehničnih pristopov, različnimi predstavnimi ravni na način osemdesetih let, postmodernizma, podvaja „stilno“ problematiko izpred malone štiristo let: takrat je klasične modele visoke renesanse, sprevržene v maniero, zamenjala divjaška realistična reprezentacija banalnih figur v svetih prizorih in se je v Caravaggiovih slikah že na ravni žanrske gestualnosti podoba spreminjala v spiritualno razodetje, podvojeno v novi strategiji *chiaroscuro*. In konec sedemdesetih let so „novi divjaki“ v slikarstvu nove podobe in neo-ekspresionizmu zavrnili modele analitične abstrakcije. Caravaggio se torej pojavi v trenutku, ko spet nastajajo „polne“ upodobitve, in s pomočjo hibridnih pripovednih načinov, kot sta performance ali video, vznikne gosta, informacijsko nabita struktura nove podobe. Če je slikarske načine sedemdesetih let narekoval „koncept“ /*concerto*, v manierizmu/, se zdaj razvija alegorični diskurz, ki omogoča najrazličnejše oblike palimpsestov, metafor, retoričnih obrazcev, figuralne mimike in emblematike, pa tudi snovne obdelave slikovnega polja, z množico disparatnih gradiv, pigmentov, ostalin civilizacijske fantazije. Pri tem ne gre toliko za množino podatkov kot za predstavo realizma kot fantazmičnega nagovora, ki omogoča hipno spajanje halucinarnega opisa in surovih faktur, ki v suspenzu dogajanja izpostavi čutnost vsebine, ki pogled spremeni v seksualno dejanje /Kathy Acker, *Realism for the Cause of Future Revolution*, v: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis, New York, 1984/. Slike se zdaj v retrospektivi, v pogledu nazaj, vedejo kot izzivi dotiku. Reprezentacija je usmerjena zoper koncept, semantična gostota slikovnega polja je naperjena zoper praznino „popolnoma bele slike“ /termin Jerneja Vilfana/ in zato postane živjetje *Idie Einfühlung*/ tisti način gledanja, v katerem se sproži haptično prisvajanje vidnega. Pri tem pa moramo javno ločiti med čutnostjo haptičnega živjetja v delovni prostor slikarstva /in tudi filma, fotografije, videa/, in med hladnimi metodami prisvajanja v kloniranih remake /kot jih ob Picassu proizvajata Mike Bidlo/, čeprav gre lahko obakrat za osupljivo iluzijo telesa v slikovnem polju.

Prostor. Caravaggiov prostor, razlaga Frank Stella, se ločuje od Rafaelovega in Tizianovega in, kasneje, tudi od Rubensovega ali Poussinovega. Občutek za projekтивно oblost, uravnovešeno sferičnost, ki organizira njegov delovni prostor pa pomeni tudi alternativo konvencijam 20. stoletja, saj dopušča uveljavitev slikovne ploskve /slikovito „flatness“ modernistične slike/ in obenem organizira gibanje in obstoj figure

drugače od perspektivnih konvencij tradicionalnega realizma. Caravaggiov iluzionizem tako ne zanika slikovnega plana, toda vanj upelje občutek zaobljene prostorske globine. Tako so koža, meso, kri, iluzionistične substance in istočasno sijajno manipulirani pigment — so nekaj povsem realnega, tipnega, in zraven briljantna slikarska površina. To še ni tista fizičnost, ki jo v realistično upodabljanje vnese Courbet.

Prostor se tako upogiba, sferično odmika, giblje, v skladu z močjo, prezenco, ki jo žarčijo figure. To je prostor, ki ga ne določuje mehanika ortogonal v pravilni, matematični perspektivni projekciji, temveč napetost mišic in gest, sproženih rok in aktivnih drž figur, moči, ki se zgosti v suspenzu dejanja v figurah samih. Rafaelove figure, Poussinova štafaža, Carraccijske prikazni, se kažejo kot kulise, ki se premikajo po globini odrskega prostora, so liki, ki jih uravnava kognitivni nadzor slikovnega polja. Caravaggiov prostor pa ni merljiv, ni rezultanta preišljenih projekcij vida, temveč se ravna po dejavnih učinkih figur v zaustavljenem dejanju: središčnica prostora je vsakič posamezno telo, ki s svojo prezenco, gravitacijo, snovnostjo, določa obseg globine, ki si jo je pridobilo, bolje, priborilo; to pa pomeni, da je takšen prostor sposoben večje čutne napetosti, da omogoča, še več, izsiljuje živjetje v dejanje, ki ga je omogočilo. Slika ni zamejena z robovi, s ploskvami poslikanih površin, hoče dihati in se širiti v skladu z zaobljenimi globinami in izboklinami /ne pozabimo, da Caravaggiove figure včasih naravnost prebijajo prvi plan!, ki jih izsilijo figure; njen prostor je obenem silno realen, ker ga določujejo telesa, in obenem sprosen in „slikovit“, ker se dogaja v *chiaroscuro*.

V *Savlovem spreminjenju* /kapela Cerasi, S. Maria del Popolo/ se lahko predstavo gibljemo okrog telesa padlega Savla, s pogledom zdrsnemo na ono stran konja, ves čas se lahko gibljemo po oblem telesu in zginemo nevidno. Kot da je v teh slikah sugerirana Bergsonova *la durée*. Ker le-te v baroku niso poznali, se jim je utrnila predstava o kiparskih kakovostih naslikanih figur, in to v času, ko je bila debata, ali ima kip en sam dominanten pogled, ali zahteva gibanje, ki aditivno gosti njegov pomen, enako pomembna za slikarje kot kiparje. To „kiparsko“ povezavo luči, dotika in realizma je dojel že Francesco Scanelli /*Il microcosmo della pittura*, 1657/, opisati pa bi jo smeli tudi z izrazom, ki ga je v spekulaciji o mentalnih podobah konec prejšnjega stoletja izpeljal Francis Galton: nekakšen *touchsight*.

Delovni prostor slikarstva torej pomeni, da se figura/predmet formira kot samostojna fizična entiteta, da s svojimi oblikami, konturami in svetlobno modelacijo omogoči mentalno gibanje izza naslikanega, „vstop“ v fizični, dotakljivi obseg njene funkcije in dejanja, njenega izraza. Take slike niso matematične projekcije, zanje ne velja, kar je rekel Pomponius Gauricus: da namreč prostor obstaja, še preden vstopi figura vanj /

NOTICE O CARAVAGGIU V UMETNOSTI OSEMDESETIH LET

De sculptura, 1504; to tudi ni perspektivna iluzija, ki jo pokaže Greenway v **Risarjevi pogodbi**, temveč eksistencialni prostor dotika — pogled ne seže dlje, do koder se lahko iztegne roka. Dotik pa napove nevidno nadaljevanje pogleda.

Caravaggiov atelje je prisproda slikovnega prostora, ki velja za njegove umetnine. To ni okvir, v katerem se vrši iluzionistično prilagajanje naravi, tudi ne arhitekturna scena, ki nadzoruje gibanje figur, čeprav je znal prav Caravaggio sijajno razpolagati s teatralnimi učinki samih kompozicij, o čemer se lahko prepričamo v obeh rimskih *Gesamtkuntwerkih*, kapelah Contarelli in Cerasi: obe figuri v kapeli Cerasi sta obrnjeni tako, da se jima približujemo in tako v svetlotemnih prehodih „reproduciramo“ njuno dramo, da v gibanju proti oltarju v sorazmerno temnem prostoru, začitimo koreografijo luči in fizičnega napora, ki sta ji podvrženi v slikah. Toda to ni iluzionizem stropnega tipa *lquadatural* niti njegova začetna stopnja *lquadro riportato*; to je s temo robov zamenjani prostor, namenjen izključno modelom, ne pa nam gledalcem, da bi lahko — kot pri Rubensovih povabilih — sami stopili vanj. Ta prostor kaže fizične entitete, toda do njih pridemo samo s pogledom, z vživiljanjem, ne pa, da bi se on sam podaljševal v naš realni prostor pred sliko.

To je vendarle zaprti prostor, namenjen študiju golega modela, je prostor za slikanje in ne samo škatlasta odprtina, v kateri se gibljejo lutke. Dinamiko pogleda in zamenjanega prostora za slikanje je didaktično ponazoril Jarman, morda tudi zato, ker je sledil nekemu Stellovemu namigovanju: v filmu stoji Ranuccio v drži rablja, ki izpolnjuje ukaz kralja Hirtacusa /prav verjetno je, da je v sliki *Matejevega mučeništva* v kapeli Contarelli to sam: Hibbard, op. cit./ natanko tako, kot ga je zasnoval Caravaggio na originalni sliki. Toda slikar ni postavil platna v vzporedno lego z modelom. Vsakič, ko hoče filmski Caravaggio naslikati kako potezo, se najprej zagleda v mladca, nato pa se obrne za 180 stopinj in svojo mentalno projekcijo prenese na sliko. Ta obrat zaznamuje preobrazbo raziskujočega *touchsight* v dvodimenzionalno sled na platnu. Slikar ne posnema figure, temveč fizično reprezentira tisti pogled, v katerem se je zgostil njegov dotik; saj se poziranje konča s poljubom.

V takšnem enkapsuliranem prostoru ateljeja, ki je obenem delovni prostor slikarstva, v prostoru, ki varuje in vzpodbuja fizične dotike, se dogajata slika in film, in življenje v njiju. Tu je mogoče razpostaviti modele in se ljubiti z njimi, uprizoriti igro in spopad z noži na življenje in smrt, tepež in koitus; vse v prostoru je fizično, ni nikakršnega pogleda navzven, v naravo, v urbano sceno — čeprav so zvoki, ki nas napeljujejo na zunanji svet in prihajajo skozi kletna, zaporniška okenca, zares posneti v živo v Porto Ercole ali v Palazzo Pitti, film pa je posnet v opuščenih londonskih dokih. Kar na koncu pomeni: ti zaprti prostori so sami po sebi ne-

kakšna slikovna polja, poseljena z dotiki, v katerih se uresničujejo usodne umetniške in eksistencialne izkušnje; v njih postane dotik resničen, od njega pa odvisna življenje in smrt, slika in film.

Luč. Slika in film sta transparentna medija, odvisna od tega, kako je sprožena, izdelana, usmerjena in izrabljena svetloba. Caravaggio uporablja *chiaroscuro*, dramatično strategijo svetlega in temnega, v kateri stopnjuje reliefnost figur in zakriva svoje šibko obvladane tradicionalnega svetlega prostora in kompozicijske tegobe. Z njim se lahko posveti samim figuram in zanemarija kompozicijski decorum, ki ga tako sijajno obvlada Anibale Carracci.

Chiaroscuro pa je tudi retorični obrazec, ne brez lastnega humanističnega rodovnika, ki izhaja iz širokega pojmovanja *kontraposta*. Ta zavzame celotno območje antitetičnih polarizacij, polkiparskih nasvetov do stilističnih norm. *Contrapposto* velja tudi za svetlobo in temo:

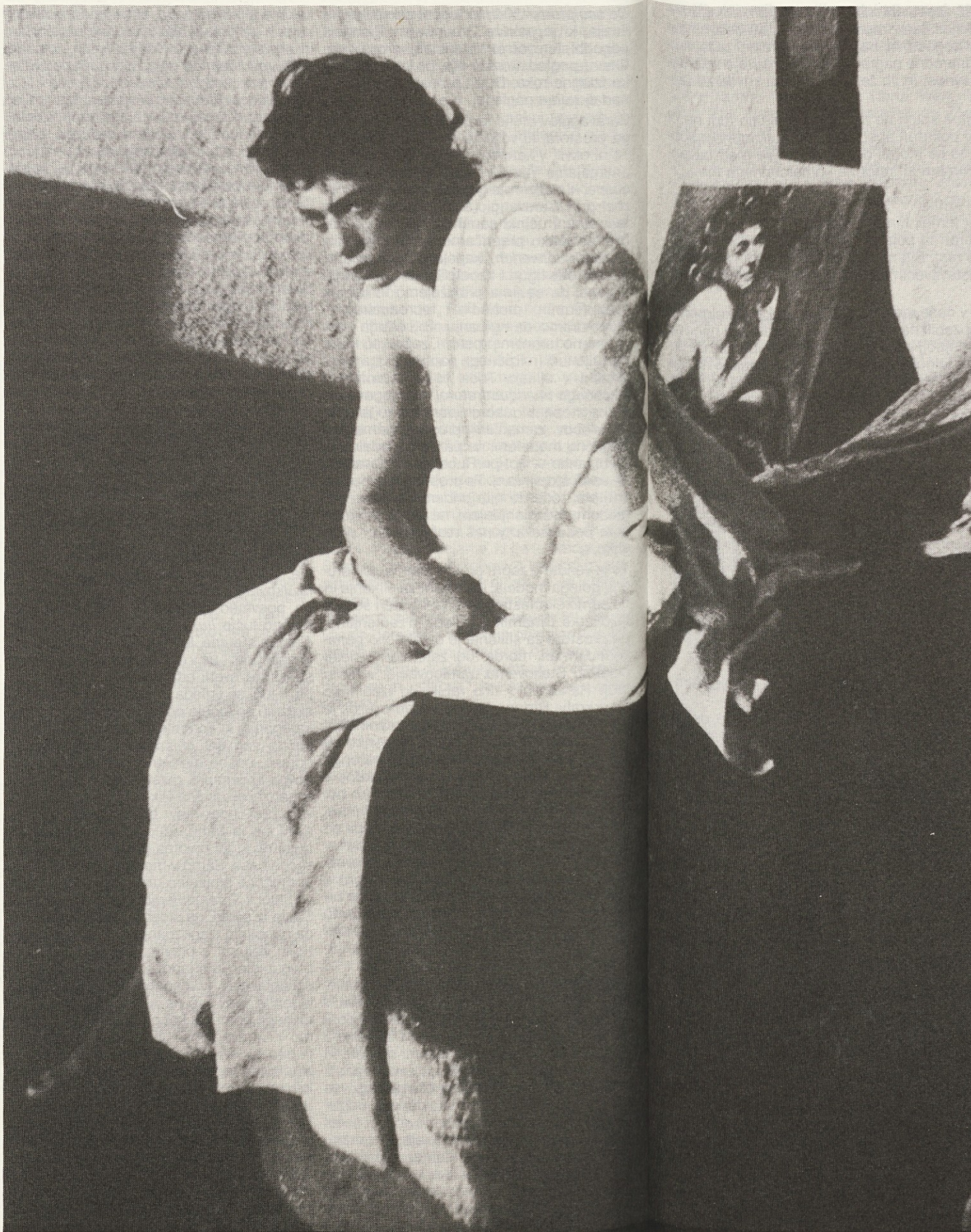
*Ne vem, kaj v njenih očeh v trenutku
teman dan v svetlo noč spremeni,
med zagreni in pelin osladi.*

Petrarka, *Canzoniere*.

Chiaroscuro oblikuje tisto antitezo, iz katere se zasveti dejavni pomen in se fizična dejanja kažejo *ldeixis/* kot duhovna spoznanja. Tako kot nam že preprosto semantično razlikovanje pojasni razmerje med fizikalno, posvetno **svetlobo** in metafizično, ezoterično **lučjo** *llux/*. Svetloba je brezbarvna, čista in sterilna, kolektivna in tehnična; luč je posebna. Luč v ontološkem in teološkem smislu razsvetli bit, in v temi se izgubi nebit; v luči se ugleda prisotno in resnično, in skoznjo se ločuje odsotno in tuje. To pa so kategorije, ki spreminjajo površno naturalistično zamisel *chiaroscuro* kot posebne odrske, nočne in kletne razsvetljave v duhovna spoznanja, razsvetljenja. *Chiaroscuro* zato ni nikakršna slikovita domislica, temveč prej ponovitev božje geste, ločitev svetlobe in teme, vzpostavitev vseh tistih dualitet, ki jih prvotna gesta sproža za vse večne čase. Samo v metafizičnem pomenu je mogoče smiselno razumeti fizično opravilo luči v *Spremenjenju*: ona sama je vrgla Saula iz sedla, ga sicer oslepila fizično, toda napolnila s spoznanjem, z daljnovidnostjo in vizijami, s pravim videnjem. Hudobni preganjalec kristjanov je postal zelot, veliki oznanjevalec krščanstva, sv. Pavel. Zlata legenda prav nič ne skriva naloge luči in njenega pomena, kot ga brez težav dojamemo v Caravaggiovi sliki: „Spreobrnjenje pa je bilo čudežno prav spricho načina, kako je bilo izvršeno, namreč, da ga je luč pripravila k spreobrnitvi. Ta luč je bila nenadna, neizmerna in božanska.“

Toda svetloba 20. stoletja je lahko samo posvetna, filmska, elektronska. Njena profanost je v drugačni službi. Ko Jarman študira Caravaggiove slike, ugotovi, da je samo *Poklicanje Mateja* osvetljeno z desne, vse ostale pa z leve, kar sicer ni čisto točno, vendar ustreza znani slikarski konvenci-



PRIZOR IZ FILMA **CAVARAGGIO**, REŽIJA DEREK JARMAN, 1985

ji. V filmu pa takšna poševna osvetljava služi preobrazbi pogleda v *touchsight*, v reliefno gibanje pogleda po brokatu in koži, laseh in zlatnikih, rokah in rezilih. Ta svetloba prav poudarja njihovo fizično dostopnost, njihovo orodnost, čeprav je v službi haptičnih metamorfoz: pogled se z njo dotika ostrine noža, kot je vedel že Bunuel. Od globinskega pogleda nas njeni žarki vodijo k bližinam, ki so boleče dotakljive in za resnično dogajanje filmskega življenja vsaj tako zanimive kot distancirane viste. „Ironična“ distanca, ki omogoča, da se skožno socialno sublimira haptična želja, se izkaže za *Denkraumverlust*, kot bi se izrazil Aby Warburg, ne zmore odmakniti objekta želje od logičnega /meta-fizičnega/ pomena, ne zmore zaustaviti dejanja, ki je lastno samo dotiku: vidni žarek se na ostrini prereže in se spremeni v brizg krvi. Caravaggiova roka, Ranucciov obraz, nož, vrat.

Dotik. Če je vsa naša civilizacija podvržena diktatu vida, odkod v njeni sedanji tehnološki višavi in spretnosti ta čudna zamisel, s pomočjo vida izpostaviti dotik, obrniti Rieglovo „zgodovinsko slovnico likovnih umetnosti“ na glavo in v optičnih postopkih uveljaviti haptične kvalitete vživetja? Saj se v „kontrapostu“ tipa in vida podvajajo, recimo: misel in materija, lik in nosilec, vsebina in forma itd., itd. Ze starejša umetnostna teorija je skušala izravnati napetosti takšne polarizacije, denimo, Lessing, ki je prav semiotično določil *Hintereinander* za vid, čas in globino in *Nebeneinander* za tip, sedanjik in površino. Če v moderni terminologiji nadaljujem njegova razglabljanja iz spisa *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766. Johann Gottfried Herder v traktatu *Plastik, einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum*, 1778, pa nas napoti na zanimivo misel, da je plastično tisto, kar omogoča polariteto vida in tipa: „oko postane dlan in svetlobni žarek prst“. Plastična telesnost pa izravnava tudi Lessingova nasprotja: „Tako kot je ploskev /Nebeneinander/ samo abstraktum telesa in je linija abstraktum zamejene ploskve, tako sta obe možni le v odnosu do telesa.“ Telo, plastično, je realna izkušnja, spričo katere so možne radikalne abstrakcije. Semiotične distinkcije, ki izhajajo iz zdrsljivega razmerja takšnih kontrapostov je na primeru „gube“ sijajno razvil Braco Rotar /*Govoreče figure*, 1983/.

Tudi v Caravaggiovem slikarstvu imamo opravka z mojstrskim izravnanjem polaritet vida in tipa in iz tega se izvija njegova „plastična“ kvaliteta. Seveda pa vsaj od Izidorja Cankarja dalje vemo, da „plastično“ „realizem“, glede na naše ostre polarnosti, ne more biti nič samostojnega ali elementarnega, kvečjemu je hibrid, ki zakriva ostrine.

Lokacija optičnega in haptičnega v trenutku zahteva polarizacijo samega prostora. Denimo, da imamo opraviti s samimi haptičnimi entitetami /telesno je samo eden od modusov haptičnega/: tedaj bi se vse haptično določevalo samo po „mejah“ teles in

bi dobili samo razstavitvene obrazce /*distinctio ad infinitum*/; če pa bi se podredili popolni uveljavitvi optičnega /slikarska slikovitost, *das Malerische*, je le eden njegovih modusov/, bi prišli do popolne prepletenosti, kaosa, amorfnosti /prim. E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme, Zeitschrift f. Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft*, XVIII, 1924-25, 438ssl.

Zato je „plastičnost“ tista kvaliteta izravnavanj opozicij, ki omogoča učinkovitost Caravaggiovega realizma. Figura je očiten nosilec haptičnih vrednosti, prostor pa optičnih. Čutna polnost se primarno veže na dotik, medtem ko je prostorska slikovitost podvržena formalnim odnosom. Na eni strani se znajdemo v nekakšnem „agregatnem“ prostorskem stanju, ki ga določuje moč, dejavnost, teža in izraznost figur, po drugi pa se mora prav spričo te premoči iz slikarstva formalna projektivnost, ki bi, na primer, do nespoznavnosti zmanjšala Kristusa, če bi se iz prvega plana napotil v tempelj daleč v ozadju. Ker pa je v haptično doživljanja figur vpletena tudi luč, oziroma tema, se ta ločnica ne kaže le kot fizičen rob /ki ga optično kontroliramo/, temveč kot izziv za podaljšano razumevanje oblosti figur in konveksno/konkavnega prostora, ki ga oblikujejo. Svetlo nikoli v enem samem rezu ne zdrsne v popolno temo — to se nekajkrat zgodi samo v zgodnjih delih, še pod vplivom manierizma; kasneje pa imam opravka s *sfumato*, ki se pojavi prav tam, kjer bi se moralo svetlo in temno abruptno soočiti. Posledica tega je reliefna skulpturalnost in sugestija „polnosti“ prostora, čeprav izginja v temo ozadja. Dosti kasneje bo iznakaženo sferičnost, zaobljenost, ta pogled iz notranje oblosti telesa, ki ga določuje samo tip, izkoristil in do sadističnih perfekcij razvil Francis Bacon.

Zato je tudi v Jarmanovem filmu svetloba v službi „plastičnega“ opisa. Skozenj se bližamo „notranjosti“ pogleda, v katerem se bo kot najvišji užitek razodel „dotik v vidu“. Film nam kaže to spremenljivo morfologijo plastičnega z nenavadno spretnimi, kar briljantnimi učinki — in obenem nič ne skriva temeljnega spoznanja, da je tak hibridni modus edina pot, v kateri se želja spremeni v užitek.

Telo. Zdaj se že lahko razgledamo po kademci učinkov, ki so pred nami: v slikah in filmu imamo opraviti najprej z zamejitvijo globinskega in daljinskega pogleda, s cenzuro, ki ne dopušča, da bi prestopili enkapsulirani prostor slike/ateljeja: samo v njem je dogajanje mogoče zaustaviti. Ta suspens pripovedi pa se stopnjuje v ekstatični opis, v katerem je mogoče dotik predstaviti v optičnih terminih — haptični elementi opisa nadvladajo optično pripoved. Zaustavitev optičnega gibanja pa razgali haptično izkušnjo kot nereflektirano, antiironično, nedistancirano, subliminalno, vendar v jedru eksistencialno izkušnjo: tako kot v začetkih umetnosti, ko je dotik usodno določeval spoznavanje sveta /*Wilendorfska Venera*.

Kakšen pa je psihološki ekvivalent dotiku,

saj smo se doslej ukvarjali le z morfologijo njegovih učinkov? To je lahko samo ekstatično vživetje, katerega cilj ni ne umetnost ne kapital, temveč samo telo in njegovo uživanje. Morfologiji plastičnega se prilepi še homoseksualna izkušnja, saj je spričo samoreferencialnosti dotika, najbližja njegovi poddiferencirani rabi.

Jarmanovo vživetje v Caravaggiove slike je v tem pogledu celo vsiljivo: seveda sta oba notorična homoseksualca, toda medtem ko je Caravaggio, tako kot je bilo v renesansi v navadi, praktical obojespolne navade, ga je Jarman spremenil v ekskluzivnega sodomita /tudi takrat, ko tvega občevanje z mrtvo Leno/. Del Montejevo pedofilijo je pokazal kot zanimanja kakega von Gloedna, svojo pa kot verizem /lovljenje in uporaba italijanskih „extras“ v filmu/. Značilna je semantična dvojnost v uporabi golote, ki jo je Jarman sprofaniral: rimski fantalin, ki razkazuje spolovila /spričo česar se je Jarman zamislil nad stanjem naše dvoumne morale in nesvobode, ne da bi ob tem pomislil, da je imel kar največ možnosti, da pristane v površni obscenosti, kajti takšne stvari je zares znal napisati in opisati samo André Gidel, je v renesančni dikciji že tudi „oblečen“ v *Amor vincit omnia*; ne more biti drugače, kot da je gol, ker ga varuje, oblači, alegorična vsebina te golote, nekako tako, kot so se erotične baročne Magdalene spremenile v svete spokornice. Golota renesanse in baroka je vedno dvignjena od neposrednega realističnega upodabljanja /čeprav nič manj neposredna in na voljo voyeurjem, kot je bil kak Filip II./, ker biva v svetu mitov in simbolov /recimo Tizianove „posie“/ in ne samo v del Montejevi ali Caravaggiovi postelji — se pravi, da so bili Caravaggiovi modeli predvsem prototipi, in nič več, čeprav so se najprej valjali tamkaj. Jarman sicer ohrani nekaj paterjevske in wildovske elegance, poudari pa plastično dejstvo, ki napaja prej njegovo erotiko kot pa estetiko. Zato tudi potrebuje sijajno manipulacijo svetlobe in stvari, slikarsko občutljivost za ekscentrične konfrontacije zgodovinskih remakes in vzpostavitev *tableaux vivants* s figurami iz londonskih gay klubov osemdesetih let. Fizičnost, haptična telesnost Jarmanovih figur ne izhaja iz Caravaggiove alegorike, temveč iz plastičnosti *Living Theatra* in estetizma slikarstva nove podobe. To bodi rečeno brez graje ali pejorativnosti, saj drugače tudi biti ne more. Dotik nima zgodovine, ima samo sedanjik, nima vrednot, temveč samo ugodje, nima upanja, temveč samo trenutek užitka, ki se z natančno občutljivostjo razpre v Jarmanovem filmu in z njim tudi izgine.

TOMAŽ BREJC

MANIFEST TAJVANSKEGA FILMA 1987

Če preučimo razvoj tajvanskega filma v zadnjih dveh letih, nam mnogoterm simptom kaže, da smo se znašli pred odločilnim preobratom.

V tem kritičnem trenutku se podpisanim zdi pomembno, da izrazijo svoje skrbi, pojasnijo različna gledišča, predloge in želje glede kinematografskega okolja in politik, ki ga določajo.

Naše pojmovanje filma

Film je lahko zavestna ustvarjalna dejavnost, lahko je umetniška forma in celo nacionalen kulturni fenomen, ki ima zgodovinski smisel in introspektivne zmožnosti.

Vendar je film največ časa komercialna dejavnost, ki je podvržena produkcijskim in potrošniškim zakonom. Njegova dvojna narava dobičkonosnega vira in nosilca izgub je k filmu pritegnila „interesne skupine“ vseh oblik in barv.

Ponovno bi radi ovrednotili ta tako znana (pa tako zlahka pozabljena) dejstva, ker menimo, da so temelj, na katerega lahko umestimo naše pozicije in našo analizo.

Usodo filmov, ki pripadajo izključno komercialnemu okolju, določajo ekonomski zakoni (če dobiček merimo zgolj s številom prodanih vstopnic, je neuspeh zgolj zgrešena investicija). Ustanove, ki se ukvarjajo s kulturno politiko in vodilne kulturne osebnosti se z njimi ne smejo ubadati.

Vendar obstaja tudi drug film (ki izhaja iz jasnih ustvarjalnih nagibov, kulturne zavesti in umetniških nagnjenj), ki lahko veliko bolj vpliva na kulturo družbe, četudi lahko računa le na omejene ekonomske virov.

Kulturne ustanove, mediji in kritika morajo podpirati takšen film. Ker bodo vsi cineasti in filmski producenti hvalili svoje ustvarjalne intence, umetniške dosežke in svojo kulturno odgovornost, morajo ustanove, ki vodijo kulturno politiko, novinarji in kritiki sprejeti odgovornost, da na ustvarjalni ravni razločijo realne rezultate.

Naša zaskrbljenost za kinematografsko okolje

Ravnotežje med umetnostjo in trgovino, politiko in kritiko, bi moralo biti relativno preprosta zadeva (če bi vsi igrali vlogo, ki jim pritiče). V tajvanskem kinematografskem ambientu pa je v zadnjih dvajsetih letih prišlo do pojavov zgrešene percepcije stvari in napačne uporabe energije, kar je oviralo normalno interakcijo med štirimi elementi. Rezultat takšnega stanja je, da ugaša plamen „drugega filma“, ki je gori že štiri leta. Naše glavne skrbi lahko formuliramo takole:

a) Ne zaupamo danim institucijam kinematografske politike

Diskrepanca med izjavami in praktičnimi rezultati, ki jih srečujemo v aplikaciji kinematografske politike, nam vzbujajo dvome v funkcijo organizmov, ki vodijo politiko. Ni jasno razvidno, če gre za upravne organe industrije, kulturne institucije ali strukture politične propagande.

Politična platforma teh institucij je vedno zelo meglena. Včasih nagradijo film (o borilnih veščinah) kot **Hao xiaozhi** (Srčni fantje), „ker je pripomogel k prodoru tajvanskega filma na tuje trge“. Drugič spet vztrajajo pri „vzgojni vrednosti“ filma kot je **Jianying daqiao** (Most Jianying) in zapravijo trideset milijonov yuanov za film kot je **Rineiwa huanghun** (Somrak v Genevi) ali **Ba-er-san paozhan** (Bitka pri Quemoyju), ki so proizvodi gole politične propagande. V okviru neke kulturne politike je takšno obnašanje neverjetno in popolnoma nerazumljivo. Ker pa se nenehoma ponavlja, nas napeljuje k sklepu, da so organizmi, ki nadzirajo kulturno politiko naše družbe, sovražno razpoloženi do vsakršne ideje podpiranja kakršnekoli kulturne dejavnosti.

b) Ne zaupamo masovnim medijem komunikacije

V zadnjih letih so tajvanski mediji znali stimulirati družbene reforme in so s svojo jasno dejavnostjo pripomogli k političnemu zorenju naše družbe, k ohranjanju okolja in zaščiti potrošnikov. Ob podpori, ki so jo dajali razvoju literature in dramskih umetnosti, pa filma niso nikoli obravnavali kot kulturne dejavnosti, ki je vredna pozornosti in ki bi ji bilo treba zagotoviti potrebno kritično podporo (s strokovnega zornega kota).

Naši novinarji so preveč zaposleni z opravljanjem privatnega življenja zvezd, da bi izgubljali čas z resničnimi rezultati dela cineastov: tajvanski časopisi pogosto ne najdejo prostora niti za tajvanski film, ki je dobil mednarodne nagrade. Mediji prezirajo zelo pomembno družbeno dejavnost in jih že leta bremeni krivda za „zastavljanje“ filma.

Ker jih kulturne plati filma sploh ne zanimajo (in se jih tudi ne bi znali lotiti), so novinarji pokazali absurdno pomanjkanje sposobnosti razločevanja, ko so se morali dotakniti razlike med tajvanskim in hongkonškim filmom ali reforme komercialnega filma.

c) Ne zaupamo filmski kritiki

Etični cilji bi morali biti temelj filmske kritike.

Kritiki morajo interpretirati in pojasniti smisel ustvarjalne dejavnosti in podpirati njeno rast. Biti morajo protiutež poplitvitvi vrednot, ki je posledica predstavitvenih kampanji in trobentanja o rezultatih prodaje kart.

V zadnjih letih pa se je v naše medije infiltriralo nekaj takoiimeno- vanih „kritikov“, ki so pozabili na to, kakšna bi morala biti njihova vloga. Napadli so naše najbolj lucidne cineaste, jih obtožili, da so „zablokirani“, da delajo „dolgočasne filme“ in jim svetujejo naj se zgledujejo po Hong Kongu in Hollywoodu. V preteklosti se je že večkrat zgodilo, da je kritika padla na tako nizko raven.

Sedanji položaj pa je toliko težji, ker je z združitvijo tako zaostale kritike in regresivnih medijev prišlo do „dominantne tendence“, ki je diskreditirala tajvanski „drugi film“. Kako lahko ob tako nemarnih kritikih, ki pačijo sliko, upamo na vzpostavitev vsaj približnega ravnotežja?

To so naše temeljne skrbi ob vzdušju, ki vlada v tajvanskem filmu. Dobro vemo, da je še veliko drugih problemov (komercializacija državnih producentovskih hiš, industrija, ki ne zna oblikovati novih talentov itd.). Zdi pa se nam, da ob treh resnih problemih, ki smo jih našli, sodijo v drugi plan.

Spremembe, ki jih želimo — Odločitev, ki smo jo sprejeli — Konkretnih primerov, kjer bi moralo priti do nujnih sprememb je nešteto. Vendar se morajo vse spremembe oblikovati ob treh načelnih vprašanjih.

1. Zahtevamo filmsko politiko, ki eksplicitno podpira razvoj filmske kulture.

Od institucij, ki urejajo vladno politiko do filma, zahtevamo, da jasno povejo kakšen film mislijo podpirati in v katero smer mislijo peljati tajvanski film. Če hočejo podpirati samostojno nacionalno kulturo, morajo imeti pogumna prepričanja, morajo si postaviti cilje in sprejeti odločitve. Če pa nameravajo osrednje filmske institucije podpirati komercialni in propagandni film, naj to od vsega začetka jasno povedo, da cineasti ne bodo imeli nobenih iluzij o tem, da lahko dobijo vladno podporo za svojo ustvarjalno dejavnost.

2. Od ljudi, ki oblikujejo javno mnenje in odgovornih ljudi v medijih zahtevamo, da priznajo kulturne aspekte filma in njegovo družbeno vlogo.

Upamo, da bodo mediji začeli obravnavati „novice o filmu“ z isto zavzetostjo, s katero obravnavajo politične novice ali novice o izobraževanju. Na „filmskih straneh“ morajo delati kvalificirani novinarji, ki bodo svoje delo opravljali strokovno in pošteno.

3. Tajvanskim filmskim kritikom predlagamo, da se zamislijo ob svoji družbeni vlogi in da jo do konca odigrajo. Pokazati morajo na filme, ki so vredni pozornosti. Kritikovo vrednost določa zaupanje, ki mu ga naklonijo bralci.

Kritiki ne smejo misliti na svoj interes, ampak morajo služiti „interesom“ svojega bralstva. Vsi bomo „kritizirali kritike“ in razgalili nepoštenost in nestrokovnost.

Sprejeli smo naslednjo odločitev:

odločili smo se ustvariti drugačno filmsko okolje, ki se bo razlikovalo od komercialnega okolja in v katerem bo tajvanski „drugi film“ imel možnost obstajanja.

Da bi dosegli te cilje, podpisujemo manifest. V bodoče bomo na

naših delovnih mestih podpirali razvoj „drugega filma“.

Ker naš manifest predstavlja v odločilnem trenutku prehoda od starega k novemu filmu, potrebujemo spodbudo vseh, ki z nami delijo naše ideale.

Podpisali:

Ding Yamin, Xiao Ye, Jing Yinrui, Wang Xiaodi, Wang Feilin, Bai Luo, Zhu Tianwen, Qui Yanming, Xu Zhenguan, Wu Nianzhen, Wu Jingji, Lin Huaimin, Zhuo Ming, Jin Shijie, Xi Song, Gao Xinjiang, Ma Yigong, Guo Lixi, Tao Dechen, Tao Xiaoqing, Huan Chunming, Chen Chunzhen, Chen Guofu, Chen Chuanxing, Zhang Yi, Zhang Changyan, Zhang Zhaotang, Zhang Huakun, Zhan Hongzhi, Yang Dechang, Yang Xianhong, Liao Quingsong, Qi Wuzi, Jiang Xun, Cai Qin, Zhu Tianxin, Li Daoming, Du Kefeng (Christopher Doyle), Du Duzhi, Jin Huanwei, Ke Yizheng, Hu Taili, Hou Xiaoxian, Huang Jianye, Chen Kunhou, Chen Yuhang, Chen Yingzhen, Zeng Zhuangxiang, Tong Wa, Jiao Xiongping, Wan Ren, Lu Feiyi, Lai Shengehuan.

Kako se je rodil novi film?

Novi film. Novi film. Ali tajvanski novi film res obstaja? Ker lahko rečemo, da sta Bai Jingrui in Yang Dechang avtorja, ki se zelo razlikujeta? Je Novi film boljši od „Starega filma“ (ki v resnici sploh ni „star“, ker se takšnih filmov snema še zelo veliko)?

Samo, če pokažemo na konkretne in skupne „spremembe“ pri Novem filmu v celoti, lahko izdelamo zgodovinsko „periodizacijo“. Natančni opazovalci pa lahko zatrdijo, da se je Novi tajvanski film že rodil. Za to imajo tri razloge.

Prvi razlog: Novi film poseduje stopnjo formalne zavesti, ki nima predhodnikov; tretji prizor filma **Erzi de wan'ou** (Velika lutka za nje-

govega sina) se začne s spopadom v črnobeli tehniki in začenši s krvavimi madeži na tleh postopoma prehaja v barve; prizor je postavljen v ameriško bolnico, odbleski in „patinirana“ fotografija se prepletajo in vzbujajo vtis fantastičnega pravljničnega sveta. Če raziščemo razpletanje zgodbe in objektivni razvoj likov, vidimo, da formalne rešitve izražajo natančne izrazne nagibe. „Novi film“ poseduje to vrsto formalne zavesti, na primer v filmu **Haitan de yitian** (Nekega dne na plaži), kjer dolgi kadri s fiksno kamero postopoma „združijo življenjske obrate v vitalno enotnost.“ (Huang Jianye). Ali v primeru teorije gibanja kamere v **Yunqingsao** (Sosedu Yuqing), ki jo zagovarja režiser Zhang Yi: „Čustva, ki jih brat Rong goji do sosede Yuqing počasi vpletajo ves svet. Do te evolucije pride počasi, nisem si upal rezati in drobiti prizora. Takoj, ko se kader premakne, ni več pravi.“

Če obvladamo izrazne možnosti forme v razmerju do vsebine, bomo imeli dovolj (upravičenega) poguma, da formo razvijemo. Kaj pa starejši režiserji? Forma odgovarja neki predpostavki. Uporabljali so objektivne in format, ki so ga uporabljali vsi, „standardne“ barve in jezik, ki so ju uporabljali vsi; v tem kontekstu so iskali idejo, sceno, ki jo je določala navada. To je značilnost starega filma. Celo „stilist“ kakršen je bil Hu Jinqian, se ni znal ostro znebiti teh omejitev.

Drugi razlog: Novi film je spremenil produkcijske instrumente. Z **Guangyin de gushi** (Zgodbe v času, ki mineva) so filmarji, ne glede na proteste producentov, uporabili standarden format in zavrnil format „scope“. V mnogo filmih Novega filma so sistematično uporabili poljubne igralce ali amaterje in opustili „zvezde“, ki so bile do tedaj nosilke produkcije.

Tretji razlog: v novem filmu je na delu drugačna dramaturgija. V



PRIZOR IZ FILMA **NA VSAKEM VOGALU MESTA**, REŽIJA LI XING, 1963

MANIFEST TAJVANSKIH FILMA 1987

PRIZOR IZ FILMA **SEZAMOVO SEME**, REŽIJA WAN REN, 1983



Haitan de yitian oče prvorojenca prisili v poroko; ko se Zhang Aijia vrne domov, najde brata, ki na kolenih pobira črepinje razbitega kozarca. Prizor s preprirom je že minil. V obdobju „starega filma“ si noben režiser ne bi mogel privoščiti, da bi preletel prizor s konfliktom (prav iz tega prizora je po prepričanju starih režiserjev izhajala „drama“). V **Youma caizi** (Sezamovo seme) Su Mingmingov dedek umre pri brivcu: ko se s starčevega obrazca dvigne topla brisača, je obraz otrpel, iz zunanosti polja pa slišimo vedno bolj zaskrbljeni brivčev glas in to omogoči izognitev „ganljivemu“ prizoru. V **Xiao baba de tiankong** (Nebo mladega očeta) se par pogovarja med dolgim sprehodom po prazni cesti. Nič drugega se ne zgodi.

Pojmovanje „dramatičnosti“ se je spremenilo in spremenil se je tudi način igre. Gledališka igra v filmih Hu Jinquana (King Hu), z dvignjeno glavo in izbuljenimi očmi, lahko deluje in je „čudovita“ v kontekstu starega filma, ustvarjalci Novega filma pa skušajo poiskati bolj „žive“ načine igranja (oziroma bolj „filmsko“ igro: v tradicionalni gledališki igri niso mogoča mrmranja in vzdihljaji, ki so tako značilni za film). Igralci na gledaliških deskah morajo z glasom priti do publike, objektiv filmske kamere pa je „publika“, ki je dovzetna tudi za najbolj minimalistično interpretacijo.

Morda bo kdo želel dodati še četrty razlog: spremembe na tematski ravni — na primer, večja sposobnost opisovanja in izrisovanja stranskih vlog in bolj poudarjena realistična tendenca. Strinjal bi se, da je pri novem filmu prisotna tendenca k večjemu realizmu. Vendar ustvarjanje Novega filma še veliko bolj določa strah pred formo kot pa zavesten odnos do nje. Zadošča, če pogledamo novejše filme, ali filme, ki se pravkar snemajo: realistične poteze so v

zatonu, režiserji pa so še vedno isti, postali so bolj „odgovorni“. Potrdili smo obstojanje Novega filma, toda kakšni so njegovi izvori? Obče sprejeto je mnenje, da je **Guangyin de gushi** začetna točka zgodovine novega filma. **Guangyin** ima nedvomno vse značilnosti, ki ga postavljajo na začetek nove epohe. Uporablja popolnoma nasprotno modele kot tajvanska tradicija. V njem ni niti slavnih režiserjev niti slavnih igralcev. Celo zgodbe, ki jih pripoveduje, so nedokončane. Teško bi določili kateremu žanru pripada. Med snemanjem so bili režiserji v stalnem konfliktu s tehniko, ki so prišli iz tradicionalnega okolja; direktor fotografije in kamermani niso hoteli sprejemati navodil od neznancev. Film pa so kljub vsemu dokončali in ko so ga dali v distribucijo je prinesel celo (relativen) dobiček. To je bilo prvič, da so lahko filmarji, ki so prišli od zunaj, zatrtili: „Ne obstaja samo en način snemanja filmov.“ Štiri epizode so omogočile afirmacijo štirih režiserjev, ki so v Novem filmu postali slavni (štiri je veliko, še danes režiserjev Novega filma ni več kot desetina): Tao Dechen, Yang Dechang, Ke Yizheng in Zhang Yi.

Drugi izvor Novega filma pa je v **Zai na hepan qingcao qino** (Zelena je trava na obali), ki je z nenehnim prepletanjem razbil konvencijo filma, ki pripoveduje eno zgodbo. Oba ustvarjalca, Chen Kunhou in Hou Xiaoxian sta ostala ključni in vodilni osebnosti Novega filma. Oba vira Novega filma, ki sta bila na začetku neodvisna pa sta se z **Erzi de da wan'ou** (Velika lutka za njegovega sina) zliila v en tok.

Novi film (režiserji novega vala) je torej lahko računal na jasno razvidno, enotno in strnjeno skupino. **Luichao guaitan** (Bizarne zgodbe šestih dinastij) Wanga Jujina moramo obravnavati kot prvo

provokacijo, ki je hotela zapečatiti zaton tradicionalne filmske moči. Njegova akcija pa ni spremenila občega stanja, med drugim tudi zaradi značaja režiserja Wang Jujina, ki kasneje ni mogel več snemati. (Drugi razlog pa je v tem, da tajvanska industrija takrat še ni dosegla stopnje razpada, ki je botrovala začetku produkcije filma **Guangyin**: trenutek še ni bil zrel za spremembe). Tudi film Yuja Weizhenga **1905 de dongtian** (Zima 1905), ki se ni nikoli pojavil na tajvanskih platnih, bi moral odigrati podobno vlogo: v njem so igrali nepoklicni igralci, in prvič je bil posnet v tehniki Panavision; razvili so ga na Japonskem in prikazali so ga na mnogih mednarodnih festivalih. Novemu filmu je zelo blizu, ker pa ni bilo „notranjega odziva“, ni nikoli prišel v tajvanske dvorane in ni imel nobenega vpliva. Tudi Lin Qingije, ki je posnel **Xuesheng zhi ai** (Študentka ljubezen) in **Kanhai de rizi** (Dnevi, ko sem gledal morje), so se včasih znašli v razpravah o Novem filmu, vendar natančnejša analiza pokaže, da niso tako zelo blizu namenom in praksi Novega filma.

Se moč novega filma povečuje?

Če lahko kot novo začetno točko tajvanskega filma postavimo **Guangyin de gushi**, se nova epoha začne 18. avgusta 1982 (seveda je nekoliko tvegano spregledati začetke Wang Tonga in najpomembnejša dela Linga Qingjieja ali komercialne komedije Chen Kunhoua in Hou Xiaoxiana).

Po avgustu 1982 so Novi film v dvoranah predstavljala le tri dela. Leta 1983 so vrteli že deset filmov. Leta 1984 je bilo na seznamu festivala „Zlati konj“ prisotnih le deset filmov Novega filma. Nekateri med njimi so bili posebnega pomena, na primer, **Yuqingsao** (Sosedu Yuqing), **Shafu** (Detomor) in **Cema rulin** (V diru skozi gozd). S „posebnim pomenom“ mislim na dejstvo, da se ti trije filmi ne navezujejo na teme iz leta 1983. Tri filme iz leta 1983 je posnelo šest režiserjev; leta 1983 se jim pridruži pet novih imen; leta 1984 je eno samo novo ime: Li Youning. Skupaj gre za dvanajst režiserjev, ki izpolnjujejo pričakovanja velikega števila ljudi. Med njihovimi sodelavci najdemo pomembne scenariste kot so Xiao Ye, Wu Nianzhen, Zhu Tianwen in tudi nekaj inovatorjev na tehničnem področju. Povečuje se število režiserjev in filmov: in če primerjamo razmerje med investicijami ter številom filmov, vidimo pomembnost Novega filma in njegovo pogodbeno moč. Vendar bi nas številke lahko zavedle. Še globlje moramo analizirati razmerje med Novim filmom in družbenimi pogoji. Razdelati bom poskusil naslednji točki:

1. Razmerje med Novim filmom, javnim mnenjem in kritikom

Oporna točka Novega filma je v vrednosti, ki jo je filmom dal trg (kot zadnjo rešilno bilko jih je pograbila filmska industrija, ki je bila tik pred popolnim polomom). Naklonjenost lahko razberemo tudi v apelih „v pravem trenutku“ s strani kritike in dela tiska. Najmočnejši javni mediji (predvsem največja tajvanska dnevnikar **Zhongguo Shibao** in **Lianhebao**) so v svojih poskusih podpiranja umetnosti spletni grozljivo zapletena razmerja. Znamenit je primer iz leta 1982, ko sta dnevnikar hkrati odprla rubriko filmskih recenzij („Film za vse“ in „Filmski trg“). Filmska industrija ju je tako silovito napadla, da je morala posredovati politika. Odbor za filmsko industrijo je glavne in odgovorne urednike povabil na banket s producenti. Kmalu je **Lianhebao** ukinil svojo rubriko. **Zhongguo Shibao** pa je objavljajl zgolj zelo zmerne kritike (hvalil je pozitivne plati filmov, ne da bi omenjal negativne).

Iskanje smiselnih in tehničnih novic je ostala množična družbena potreba. Članki, ki jih je odlikovala etična drža, so postajali vedno manj zanemarljivi. Na začetku obdobja Novega filma sta kritika Jiao Xiongping in Huang Jianye ter novinarka Yang Shiqi, ki je s svojimi barvitimi članki občasno posegla tudi v kritiko, postali predstavniki novega toka. Odločna drža in kritiška zavzetost, ki je spremljala film **Erzi de da wan'ou**, sta sprožili tako silovito reakcijo javnosti, da je bila politična obsodba onemogočena. Film je čez noč postal heroj novega filma.

Podpora in simpatije javnega mnenja so dosegle vrhunec leta 1984 z nagrado „Zlati konj“, potem pa so postopoma ugašale. To lahko pojasnimo z dvema dogodkoma. Najprej se je vzpostavila in utrdila oblast kritikov, ki so postali „klijenti privilegijev“: razmerje



s filmsko industrijo jih je postavilo v enak položaj, kot ga je imela sama, vzpostavili so kontakte in zasedli ugledna mesta. Huang Jianye se je zaposlil pri Komercialni hiši Taibej in je predaval scenaristom; Jiao Xiongping je sprejel povabilo hiše Tangchen in je prisostvoval snemanju filma **Shafu**; Liu Senyao je delal na filmu, ki ga bo snemala Mangtaiqi. Pionirji filmske kritike so se torej dobro namestili, toda bili so v neprijetnem položaju. Etična drža kulturnih strani časopisov je upadla, sploh pa je bila že od vsega začetka njena edina predstavnica, ki jo velja omeniti, modra in odkrita novinarka Yang Shiqi.

Po smrti Yang Shiqi so njeni nasledniki sprejeli kriterij „neomejenega klanja“ in so kritiko strmoglavili v še bolj kaotičen položaj. Tudi kritiki, ki so na začetku podpirali Novi film in se spoprijateljili z novimi filmarji — potem, ko so se zoperstavili lažnim kritikom in plačancem filmske industrije — so se znašli v primežu med čustvi in razumom.

Samo če bo v družbi obstajala kritiška pravičnost (in če bo imela dovolj moči), bomo doživeli trajno podporo umetnosti. Ko kritika degenerira, ne moremo upati, da bomo v zmedi naleteli na dobre stvari. Novi film je doživel preveč neiskrene podpore s strani kritike in bo sam zapadel v krizo, iz katere ga noben kritik ne bo mogel potegniti.

2. Razmerje Novega filma s producenti

Obnašanje industrialcev moramo praviloma obravnavati v zvezi z dobičkom. Prihod Novega filma moramo povezati s stopnjo profita tradicionalne industrije. Se še spomnite tistih časov? „Socrealistični“ filmi so prišli do skrajne dovoljene meje trgovanja s sek-

som in nasiljem, gledalstvo ni zahtevalo pojasnil; producenti so bili besni in so govorili, da so videokasete uničile filmsko industrijo, zahtevali so znižanje davkov, posojila in državno podporo, nihče pa ni vedel, kaj naj snema, da bo film prinesel dobiček.

Novi film se je pojavil pri državni Centralni filmski hiši, ki ni imela odkritih „profitnih nagibov“. Prav v času nejasnosti so lahko revolucionarji, ki so delali v Centralni hiši (Xiao Ye, Wu Nianzhen in drugi) predložili projekte, kakršen je bil **Guangyin de gushi**. Vodilni ljudje v Centralni hiši niso nikoli podpirali Novega filma. Generalni direktor Ming sploh ni bil „pionir“ Novega filma (ne smemo pozabiti, da je bil za zapravljanje kapitala pri zgodovinskih kolosalih **Dahu yinglie / „Heroji z jezera“ in Xinhai shuan gshi / „Revolucija 1911“**, odgovoren prav gospod Ming), ampak ga je silovit tok le potisnil v prve vrste.

Ob velikem začudenju in zbežanosti producentov sta **Xiao Bi de gushi** in kasneje **Erzi de da wan'ou** komercialno uspela. Šele takrat je Novi film pritegnil pozornost producentov. (Deležen pa je bil tudi sovražnosti: ali ni bil **Da lunhui**, „Veliko kolo Samsare“ provokacija starega filma?)

Podpora javnega mnenja filmu **Erzi de da wan'ou** in njegov komercialni uspeh sta pripomogla k uspešnosti filma **Kanghai de rizi**. Huang Chunming je postal heroj, ki je prelomil s konvencijami in je „zvezde“ zamenjal z igralsko ekipo. Od tega trenutka naprej so producenti iskali stike z Novim filmom. (To je morda nekoliko nepravilno do producentke in igralko Zhang Aijia, ki je s filmoma **Taishang taixia** (Na sceni in pod odrom) režiserja Ling Qingjie in **Dai jian de xiaohai** (Dečki s sabljo) režiserja Ke Yizheng poskusila začeti na novo. Vendar so to bili njeni čisto osebni poskusi in niso odraz položaja v industriji.) Od tega trenutka načrtovanje Novega filma ni potekalo zgolj v Centralni hiši, režiserji in scenaristi so našli mesto v starem filmskem aparatu. To je postalo očitno s filmom **Lao Mo de diege chuntian** (Druga pomlad starega Moja), ki ga je producirala hiša Gaoshi, s filmom **Shafu**, ki ga je posnela Tangchen in predvsem z **Yuqingsao** hiše Li Xing.

Si je torej Novi film pridobil zaupanje in podporo stare oblasti? Seveda ne. Od vseh filmov, ki so jih na Tajvanu posneli med leti 1983 in 1984 je le 10 % sodilo v Novi film. Na začetku leta 1984 je bilo šest nacionalnih distribucijskih mrež pod kontrolo stare oblasti (to pojasni komercialne tendence). Stara oblast ni ponudila roke Novemu filmu niti zaradi njegove „kreativnosti“ niti zaradi novih tržnih vrednosti. Pred projekcijo filma **Shafu** je prišlo do silovitega spopada med režiserjem Zeng Zhuangxiang in producentko Xu Feng (ki je hotela premontirati Zengovo verzijo, verzija, ki so jo vrteli v tajvanskih dvoranah, razen v Taipeiju, sploh ni ustrezala režiserjevemu originalu), ki je dokazal, da med staro oblastjo in Novim filmom ni skupnih interesov. Poleg tega pa je stara oblast podtaknila nekaj bednih imitacij, jih vrtela kot izvirne proizvode novega filma in se delala norca iz javnega mnenja.

Razmerje med Novim filmom in producenti, je bilo zelo napeto in krhko. Novi film je moral igrati na karto komercialnega uspeha. Če Novi film ne bi uspel, bi stari film triumfiral: „Vedno smo govorili, da se filme ne snema na tak način.“ Če bi nekaj pogumnih producentov ne obravnavalo novih avtorjev na drugačen način, bi Novi film uničili v eni noči.

Protagonisti novega filma

Nekaj osebnosti Novega filma je bilo ključnih za njegov razvoj. Nekateri se še razvijajo, drugi so že dokončali svoje delo. Če analiziramo značaj teh osebnosti, lahko lažje razumemo mnoge posebnosti Novega filma.

a) Xiao Ye in Wu Nianzhen

Prava akterja prevetrenja Centralne filmske hiše sta bila scenarista Xiao Ye in Wu Nianzhen. Ko sta vstopila v redakcijo Centralne hiše, sta že bila slavna pisca. Poleg uradniškega dela sta oba še naprej pisala uspešne scenarije.

Morda prav zaradi literature preteklosti (Xiao Ye je bil dobro prodajan romanopisec, Wu Nianzhen pa je bil deležen pohvalnih kritik) nista sprejela zgolj redakcijskega dela na scenarijih. Takoj, ko sta prišla v Centralno hišo sta predlagala, da naj Song Cunshou režira film **Laoshi: sikajeda** (Zbogom učitelj), ki sicer ni bil komer-

cialno uspešen, pokazal pa je, da imata scenarista zelo jasne ambicije.

Projekt **Guangyn de Gushi** so sprejeli, ko je Centralna hiša izgubila vsako upanje na tržni uspeh. Xiao Ye in Wu Nianzhen (in drugi reformisti) sta odkrila novo pot (nizki stroški in majhno tveganje). Po uspehu filma **Xiao Bi de gushi** je beseda obeh scenaristov še več veljala pri izbiri novih projektov. Najbolj „tvegana“ projekta Novega filma **Erzi de da Wan'ou** in **Haitan de yitan** sta tesno povezana z njima. Centralna hiša je postala generalštab Novega filma. Kasneje sta šla po različnih poteh. Wu je nadaljeval ustvarjalno dejavnost, Xiao Ye je postal načrtovalec, ki je v stalnih sporih z vodilnimi strukturami in administracijo. Sčasoma sta se vedno bolj razhajala, toda že projekt novega žanra „neorealističnih filmov o borilnih veččinah“ je tesno povezan s Xiao Yejem.

b) Hou Xiaoxian in Chen Kunhou

Hou Xiaoxian in Chen Kunhou nista na hitro vdrla v Novi film. Pred filmom **Na hepan qingcao qing** (Zelena je trava na obali) sta skupaj posnela šest komercialnih komedij.

Prd tem je Hou Xiaoxian pisal scenarije za režiserja Lai Chengying in Li Xing, Cheng Kunhou pa je bil direktor fotografije pri nekaterih pomembnih Li Xingovih filmih. Oba sta izhajala iz starega okolja, kar pa ju ni omejevalo. Njun realistični stil je bil širokih obzorij in je dal odlične rezultate.

Med snemanjem filma **Erzi de da wan'ou** sta s svojimi bogatimi izkušnjami pomagala obema režiserjema. S filmom **Xiao Bi de gushi** in **Fenggui lai de ren** sta našla samosvojo estetiko in novo perspektivo nacionalnega filma. Osvobodila sta ga vpliva in omejitev zahodnega filma. Med vsemi tajvanskimi režiserji sta nedvomno najbolj samostojna. Z njima se je Novi tajvanski film popolnoma afirmiral.

c) Yang Shiqi

Smrt Yang Shiqi, ki je bila filmski kritik dnevnika **Lianhebao**, je globoko pretresla filmarje. Bila je med prvimi, ki je neprikrito podpirala Novi film. Tudi, ko je doživljal pretrese, je vedno prva povzdignila glas „proti krivici“. Njen prispevek ni bil zgolj „žurnalističen“. Bila je „vest medijev“, toda ne kot „strokovnjak“. Ko so oblasti cenzurirale film **Erzi de da wan'ou** je Yang za javno mnenje odigrala vlogo „poosebljene pravičnosti“.

ZHAN HONGZI

PREVOD
ERVIN HLADNIK-MILNARČIČ

KRONOLOGIJA

Na Portugalskem se film začne leta 1896. Tega leta je v Oportu Aurlio Paz dos Regis posnel film **Saida do pessoal Operário da Fabbrica Confina** (Izhod delavcev iz tovarne Confiana). Prvi poskusi kontinuirane produkcije pa datirajo šele v leto 1909.

Naslednje leto pade monarhija. Ideološko antiklerikalno in kolonialistično demokrasko-liberalno republiko kasneje obeležujejo avtoritarni poskusi, monarhistični apetiti, ki izhajajo iz Španije, nemiri delavskega gibanja, v katerem imajo hegemonijo anarhosindikalisti, notranji razcepi med republikanci in nesposobnost vladajoče Demokratske stranke.

Najpomembnejši producent tega obdobja, posebno med leti 1918 in 1924, je **Invicta Films**. Režiserji in nekaj tehnikov je Francozov, med prvimi produkcijami pa sta najbolj opazni filmski ekranizaciji — prvi iz dolgega niza — dveh romanov iz devetnajstega stoletja, **As Pupilas do Senhor Reitor** (Tutorjevi hčerki), ki ga je napisal Julio Diniz in **Amor de Perdido** (Ljubezen do pogube), ki ga je napisal Camilo Rastelo Branco. K **Invicti** je prišel tudi Italijan Rino Lupo. Kasneje je posnel **Os Lobos** (Volkovi — 1923), ki velja za najboljši film tega obdobja. Lupo je ustanovil „Solo filmske umetnosti“, ki jo je obiskoval tudi mladi Manoel de Oliveira.

28. maja 1926 je vojaški udar zrušil parlamentarno republiko. Med člani prve hunte je bil tudi Salazar, profesor Univerze v Coimabri in katoliški aktivist, ki pa je že po nekaj dnevih odstopil. Ker sami niso mogli obvladati ekonomske krize, so bili vojaki leta 1928 primorani ponovno poklicati Salazarja. V naslednjih letih je finančni minister postal osrednja figura vojaške diktature in je leta 1932 zase del mesto njenega ministrskega predsednika.

V zadnjem obdobju nemega filma se pod vplivom avantgard (sovjetske, nemške in francoske) prikažejo prva dela generacije, ki je več kot dve desetletji obvladovala portugalski film: Leito de Barros, António Lopes Ribeiro in Jorge Brum do Canto so njeni poglavitni predstavniki. V letih 1929 in 1930 Leito de Barros režira (assistent je Lopes Ribeiro) **Nazar, Praia de Pescadores** (Nazar, ribiška plaža), **Lisboa, Cronica Anedotica** in **Maria do Mar** (Morska Marija); Brum posname **A Dança dos Paroximos** (Vidov ples — 1929), ki bo dolga leta ostal nedokončan. V Oportu je Oliveira posnel **Douro, Faina Fluvial** (Douro, dela na reki). S posredovanjem Lopesa Ribeira ga leta 1931 prikažejo na kongresu kritikov v Lisboni: Portugalci žvižgajo, tujci ploskajo. V Franciji istega leta posnamejo prvi portugalski zvočni film. Leito de Barros je posnel **A Severa**, prvi primer „historičnega“ stila, na katerem bo tri desetletja temeljila uradna produkcija, njen glavni predstavnik pa bo prav de Barros. **A Ceçano de Lisboa** (Lisbonska pesem) iz leta 1933 (režiser Cottinelli Telmo), je prvi zvočni film, ki je bil v celoti posnet na Portugalskem. Z njim se začenja komedija „lisboeta“.

Leta 1933 sprejmejo korporativno ustavo, ki je načelno predsedniška, toda vsa oblast je dejansko v Salazarjevih rokah. Predsednik republike, maršal Carmona, je le dekorativna figura. Sprejmejo tudi Nacionalni statut dela, ki se je zgledoval pri fašističnem modelu. Z njim ustanovijo nacionalne sindikate in prepovedo stavke. 18. januarja propade poskus generalnega štrajka proti Statutu. To je zaton anarhosindikalističnih sil. Dovoljena je ena sama stranka, Nacionalna unija. **Estado Novo** je ustanovljen.

Leta 1935 ustanovijo Nacionalni sekretariat za propagando, ki ga vodi „modernističen“ intelektualec António Ferro. Pod psevdonomom je napisal scenarij za filme **A Revolução de Maio** (Majska revolucija). Film, ki je posvečen deseti obletnici „Nacionalne revolucije“ (vojaškega udara iz leta 1926), je posnel António Lopes Ribeiro.

V tem obdobju režim vse svoje sile usmerja v propagando za mobilizacijo množic. To potrebo je narekovala španska državljanska vojna. Vojna daje okvir za etično-politično formiranje neorealistične generacije, ki je aktivna na več področjih, predvsem v literaturi. Med II. svetovno vojno je Portugalska nevtralna. Podpora silam osi mora zaradi pragmatizma popustiti pred „stariim zavezništvo“ z Veliko Britanijo, nekaj koncesij dobijo celo Američani. Do leta 1949 prihaja do množičnih mobilizacij za demokracijo (Nacionalno gibanje antifašistične enotnosti in Gibanje demokratične enotnosti), potem pogorijo zadnja upanja, da bo z vojno konec tudi Salazarjeve diktature. Portugal sprejmejo v NATO.

V obdobju izolacije med leti 1940 in 1947, snemajo „domovinske“

filme: **O Fetiço do Império** (Urok cesarstva), režiser Lopes Ribeiro (1940), **Camões**, režiser Leitao de Barros (1946). Predvsem pa je to obdobje razcveta komedije „lisboeta“: **O Pai Tirano** (Tiranski oče), Lopes Ribeiro (1941). **O Pátio das Cantigas** (Dvorišče pesmi), Francesco Ribeiro — Ribeirinho — (1942). **O Costa do Castelo** (Četr Obala ob gradu — 1943), **A Menina da Radio** (Punčka iz radia — 1944) in **O Leao da Estrela** (Lev iz Estrele — 1947), Arthur Duarte. Skoraj v vseh je igral Antonio Silva. Skratka, „Salazar je vladal, Portugalci so se lahko zabavali“; Oliveira posname še **Aniki-Bobó**, ki ga je produciral Lopes Ribeiro in potem zapusti film. Ribeiro je prepričal Salazarja, da je ustanovil Nacionalni filmski fond, ki je financiral uradne produkcije zgodovinskih tem. Leta 1948 so sprejeli zakon, ki fond ustoliči. Asistenti napredujejo v režiserje, med njimi Perdigao Queiroga in Henrique de Campos. Zanimanje, ki so ga vzbudili njuni prvi filmi — predvsem Queirogov **Fado**, z Amálio Rodrigues, 1947 — hitro pojenja: oba bosta predstavnika krize portugalskega filma petdesetih let. Po treh neuspešnih poskusih filmskega neorealizma, **Saltimbancos** (1951), **Nazar** (1952) in **Vidas de Rumo** (Zavržena življenja, 1956), se vda tudi Manuel Guimaraes in začne snemati komercialne projekte.

Leta 1945 so v Oportu ustanovili Kinoklub. Nanj sta vplivala predvsem neorealizem in portugalska komunistična partija. Ob degradaciji komercialnega filma in uradnih režimskih filmih poskuša najti pot v „spodoben“ film. Že leta 1954 zahteva nacionalni filmski kongres. Tega leta začne izhajati revija **Imagem**, ki bo postala poglavitni organ „kinoklubskega“ gibanja. Prične se iskanje „novega filma“ in konec leta odkrijejo tudi avtorja. 19. decembra Kinoklub v Oportu predvaja že davno pozabljeni **Aniki-Bobó**. Mário Bonito v predstavitvi govori o „poetičnem realizmu“ in „o upanju, da lahko pri Manoelu Olivieru ugledamo prihodnost portugalskega filma“.

1955 — Na spodbudo predsedniškega ministra Marcela Caetana ustanovijo Portugalsko radiotelevizijo (RTP). Nacionalna produkcija pride do nulte točke: niti en film! Manoel de Oliveira dobi prvo priznanje Kinokluba iz Estremoza. Prevlada teza, da je **Aniki-Bobó** „predhodnik“ italijanskega neorealizma, de Oliveira pa postane kulturni avtor. Pohvale spodbudijo njegov povratek in de Oliveira odide v Nemčijo študirat barvno tehniko.

1956 — Prve eksperimentalne televizijske oddaje. Oliveira režira **O Pintor e a Cidade** in je tudi direktor fotografije.

1957 — RTP začne redno oddajati.

1958 — Predsedniške volitve. Salazar spremeni ustavo, potvori volitve in zaduši opozicijo. Morreira Baptista je novi minister za informiranje. Oliveira dobi prve dotacije Fonda in posname **A Caça** (Lov). Portugalska kinoteka prične z javnimi predvajanji.

1959 — Oliveira po naročilu Nacionalnega združenja mlinarjev posname **O Pao** (Kruh). Nastane kooperativa gledalcev, ki sproži projekt **Don Roberto**, režira ga Ernesto de Sousa. Na sceno pride „amater iz Leirie“ António Campos. Fond dodeli več štipendij za študij v tujini (Fernando Lopes, Cunha Teiles, Manuel Costa e Silva). V. nacionalno srečanje kinoklubov prepovejo.

1960 — Notranja kriza režima, obrambni minister poskuša odstraniti Salazarja. Vojna v Angoli. Salazar prevzame obrambno ministrstvo, toda to je že začetek konca. Nehru okupira mesto Goa v Indiji, ki je bilo od XV. stoletja biser portugalskega kolonializma. Cunha Telles vodi filmski tečaj Univerzitetnega centra portugalske mladine. Njegova ekipa posname dokumentarec **Imagens de Portugal** (Portugalske podobe). Predstavljena sta **As Pedras e o Tempo** in **A Almadrauba Atuneira** (Lov na tuno), ki ju je režiral António Campos. Gulbenkianova fundacija podeli prve štipendije za študij filma. Manuel Querioz ustanovi **Cinedex**, ki je z uporabo zvezd lahke glasbe omogočila preživetje komercialnega filma v šestdesetih letih.

1962 — Ponoven poskus državnega udara v januarju. Marca pride do prvih množičnih študentskih demonstracij, ki označujejo zadnja leta režima. Kriza v kolonijah se stopnjuje, mednarodna izolacija režima prav tako.

Prikazan je **Dom Roberto** — splošno razočaranje. Cunha Telles začne s svojimi produkcijami. Pierre Kast posname **Vacances Portugaises** (Seksualna antologija). Razvije se propagandni film, ki doživi tudi svoj festival. Med nagrajenci je José Fonseca e Costa.

1963 — Nova vojna v Gvineji, toda režim se relativno stabilizira. Manoel de Oliveira posname **A Caça in Acto da Primavera** (Pomladna skrivnost); revija **Plateia**, ga režiserju nacionalno priznanje. Konča se tečaj pri Univerzitetnem filmskem centru. **Os Verdes Anos** (Zelena leta), Paulo Rocha. António de Macedo posname kratkometražec **Verao Coincidente**. Dokončen vzpon mladega filma.

1964 — Začetek vojne v Mozambiku.

Belarmino, Fernando Lopes. **As Ilhas Encantadas** (Začarani otoki), Carlos Viladerbó.

1965 — Povečuje se notranja opozicija, kolonialne krize se stopnjujejo. OZN in Vatikan obsojata režim.

Domingo Tarde (Nedelja popoldan), António de Macedo.

1966 — Portugalska je tretja na svetovnem nogometnem prvenstvu. Največ golov je dal afriški nogometaš Eusebio.

Mudar de Vida (Spremeniti življenje), Paulo Rocha. **Catembe**, ki ga je Faria de Almeida posnel na Mozambiku, je prepovedan. „Produkcija Cunha Telles“ preneha z delovanjem. „Mladi film“ je na razpotju: na eni strani propagandni in dokumentarni filmi po naročilu, na drugi, apeli po intervenciji Gulbenkianove fundacije.

1967 — Režim je še naprej neomajen.

Sete Balas para Selma (Sedem krogel za Selmo), António de Macedo. „Teden novega portugalskega filma“ v Oportu.

1968 — Salazarja operirajo, ker je padel s stola. Ta „padec s stola“ dobi klinične in politične konotacije. Predsednik republike Tomaz, starega diktatorja zamenja z Marcelom Caetanom jr. Čeprav je že jesen, je ta gesta označena kot „Marcelistična pomlad“. Snemajo **Uma Abelha na Chuva** (Čebela v dežju). Dokument „Filmsko poslanstvo na Portugalskem“ predložijo Gulbenkianovi fundaciji. Fundacija zavrne projekt ustanovitve Gulbenkianovega filmskega centra in predlaga financiranje samostojnega združenja.

1969 — Marcelo Caetano redno govori na televiziji, ki jo je štiri najst let prej sam ustanovil. Ženske dobijo veliko pravico in prvič pride do prave volilne kampanije. Opozicijski aktivisti zasedejo nekaj pomembnih mest v sindikatih. Cenzura je nekoliko bolj mila. Politična policija spremeni naziv.

V televizijski oddaji „Zip-Zap“ nastopajo kantavtorji. Večina režiserjev snema propagande spote. Vasconcelos in Monteiro režirata dokumentarec o skladatelju Fernandu Lopesu Garu in o pesnici Sophiji de Mello Breyner Anderson. Cunha Telles posname dolgometražec **Ocero**.

1970 — Nadaljujejo se stavke in študentske demonstracije. Zaplet z Vatikanom, ker papež sprejme predstavnike afriških osvobodilnih gibanj. Položaj v Gvineji se slabša. V Mozambiku pride do največje kolonialne ofenzive „Gordijski vozle“. Javno mnenje meni, da bo propadla.

Fernando Lopes, António-Pedro Vasconcelos in Fernando Matos Silva sodelujejo pri režiranju televizijskih oddaj „Curto Circuito“ in „Ensaio“.

O Cerco je prvi mednarodni uspeh portugalskega filma. Gulbenkian finančno podpre Oliveirov **O Passado eo Presente** (Preteklost in sedanost), Costov **O Recado** (Sporočilo), Tropov **Pedro Só** (Sa-

motni Peter), Vasconcelosov **Perdido por Cem...** (Via vaju ven...), Monteirov **Quem Espera por Sapatos de Defunto** (Kdor čaka na mrtveveve čevlje) in Rochov **A Pousada das Chagas** (Hotel v Chagasu). Kasneje je podprla tudi **Vilarinho das fumas**, ki ga je režiral António Campos. Končno se začne razprava o novem zakonu o filmu.

1971 — Opozicijske organizacije (BR in ARA), ki imajo sedež v tujini, pričnejo z oboroženo akcijo. Notranji položaj se zapleta, „liberalno krilo“ se oddalji od Caetana. Sprejet je novi zakon o filmu. 13. septembra Fundacija Gulbenkian in Portugalski filmski center podpišeta skupen protokol.

1972 — Caetano je vedno bolj osamljen, policija vedno bolj pogosto vdira na univerze.

Caetano prisostvuje projekciji **A Pousada das Chagas in O Passado e Presente**. Kasneje izidejo **O recado, Uma Abelha na Chuva, Pedro Só in O Passado e Presente**. Vroča polemika o Oliveiri, ki ga branijo kritiki, levičarski intelektualci in novinarji pa napadajo. Pade mit O Oliveiru „neorealistu“ in „dokumentaristu“. Prav levi intelektualci pa branijo **O Recado**, ki ne naleti na nobene druge manifestacije solidarnosti. Enotnost, na kateri je temeljilo združenje filmarjev se začne krhati.

1973 — Socialistična akcija Portugalske se preimenuje v Socialistično stranko, vodi jo Soares. Kongres demokratske opozicije. Iz drugih razlogov protestirajo tudi častniki. V Gvineji ubijejo vodjo odporiškega gibanja, toda nekaj mesecev kasneje gibanje razglasi samostojnost. Pedro Pinto postane nov minister za informiranje.

Objavijo dekrete, ki uravnavajo delo Portugalskega filmskega inštituta (IPC). Alberto Seixas Santos vodi Filmsko šolo pri Nacionalnem konservatoriju. Izhajati začne nova serija revije **Cinéfilo**, ki jo ureja Fernando Lopes. V dvorane pride **Perdido por Cem...**

1974 — Spinola izda knjigo **Portugalska in prihodnost**. Marcelo Caetano zahteva manifestacijo zvestobe vojaških vrhov, toda načelnik generalštaba Costa Gomez in njegov pomočnik Spinola, se na priključita „vazalski“ gesti. Odstavljena sta, upor mlajših častnikov pa je zadušena.

Portugalski filmski inštitut razgrne svoje načrte. Nastanejo kooperative „Cinequanon“ in „Cinequipa“. Portugalski filmski center objavi projekt „Muzeja slik in zvoka“.

25. aprila oborožene sile zrušijo diktaturo. Caetano se vda Spinoli. Vsi politični zaporniki (razen tistih, ki so sodelovali v oboroženih akcijah) so izpuščeni. Spinola postane predsednik republike, verdar 30. decembra odstopi. Nasledi ga Costa Gomez.

Ena prvih gest novega režima je nov zakon o filmu. Cenzura je ukinjena. Prikažejo **Oklepnicu Potemkin** (predhodi ji Reisov Jaime) in **O Mal Amado**, ki ga je režiral Fernando Matos Silva. To je bil zadnji cenzurirani portugalski film. Fonseca e Costa in Luis Galvão Teles predlagata ustanovitev Portugalskega inštituta za filmske dejavnosti, ki naj bi „socializiral produkcijska in distribucijska sredstva“. Nastane nov sindikat producentov, ki je ločen od sindikata distributerjev. Vasco Pinto Leite postane generalni direktor „Ljudske kulture in spektakla“. „Motion Pictures Export Association of America“ grozi, da bo bojkotirala Portugalsko.

1975 — Komunistična partija in socialisti so v sporu: socialisti se uprejo „enotnemu sindikatu“, ki ga zahtevajo komunisti. Spinolov državni udar propade. Revolucija je tudi uradno „socialistična“. Osvobodilni odbor vlada deželi in ovinkari med delavskimi upori, kmečkimi vstajami in študentskimi demonstracijami.

Nastane „delovna skupina“, ki naj daje finančno podporo filmskim projektom. Maja sprejmejo zakon št. 275/75: država lahko 100 % sodeluje pri produkciji filmov — dejansko to pomeni podžavljenje filmske industrije. Sprejet je nov plan produkcije. Stari režiserji, kakor Arthur Duarte in Constantino Esteves, ponovno vzniknejo, vsi projekti skupine Cinequanon pa so zavrnjeni. Oktobra imenujejo komisijo Portugalskega filmskega centra, kjer An-

PRIZOR IZ FILMA **ZLOBNEŽ IZ FILMA**, REŽIJA JOSÉ FONSECA E COSTA, 1980



tónio Macedo iz skupine Cinequanon predstavlja filmske delavce. Sprejmejo zakon o redistribuciji sredstev, ki so ga predlagale kooperative. **Benilde ou a Virgem Mae**, ki ga je posnel Manoel de Oliveira je zadnji film iz obdobja revolucionarnega procesa.

1976 — Razglašena je Ustava. Socialistična stranka zmaga na Parlamentarnih volitvah, Eanes pa na predsedniških volitvah.

Nov načrt preoblikovanja IPC v Portugalski inštitut filmskih dejavnosti, ki ga neprikrito podpirata Sindikat filmskih dejavnosti in filmska združenja. Projekt predvodi različne produkcijske, distribucijske in projekcijske oddelke, kulturno animacijo, laboratorije in studije. Predstavnike bi morali izvoliti filmski delavci sami. V upravni odbor sta izvoljena Faria de Almeida in Joao Matos Silva (ki ga je kasneje zamenjal Seixas Santos). Urejena je distribucija „pornografskih“ in „kvalitetnih“ filmov. V kraju Tráss-os-Montes demonstrirajo proti filmu **Tráss-os-Montes**, ki ga predvajajo v neki majhni dvorani v Lisboni. Četudi je deležen navdušenih kritik, ostane v distribuciji zgolj zaradi kompromisov uradnih organov. Na televiziji pričnejo predvajati brazilске **telenovelas**.

1977 — Konec leta pade socialistična vlada. Julija imenujejo nov Upravni odbor Portugalskega filmskega inštituta, ki ga vodi Seixas Santos. To je zadnji upravni odbor pred restrukturacijo inštituta. Šele sedaj, s petmesečno zamudo, razgrnejo nov produkcijski plan. 30 milijonov escudov razdelijo med štiri najst projektov, kar bo pripeljalo do prekinitve snemanj. Združenje producentov in distributerjev kritizira delo inštituta. Inštitut predlaga alternativo podjetju „Filmcoop“, ki združuje javni in privatni kapital. Oba projekta propadeta. Režiserja Fonseca e Costa in Fernando Lopes se upreta Santosu in v Braziliji prisostvujeta I. kongresu o prodaji filmov v španskem in portugalskem jeziku.

1978 — Kratkotrajna koalicija med socialisti in krščanskimi demokrati. Pričnejo se takoimenovane „vlade predsedniške intervencije“, ki jih ustanavljajo neodvisni parlamentarci. Nov državni sekretar za kulturo António Reis (režiserjev imenjak) vodi novo davčno politiko: progresivni davek zamenja s fiksnim davkom, kar Inštitut spravi v še večje finančne težave. Po ukinitvi finančne avtonomije je napovedana tudi ukinitve samega Inštituta. Kljub finančnim težavam sprejmejo nov plan produkcije. Obe televizijski mreži se osamosvojita. Fernando Lopes vodi prvo mrežo, predvajanje filma **Amor de Perdiao** v več nadaljevanjih na II. mreži pa sproži polemike in ostre napade.

1979 — Demokratična zveza zmaga na volitvah. Cunha Telles postane član novega upravnega odbora Portugalskega filmskega inštituta. Ob koncu leta sprejmejo interventni plan. Ob filmu **As Horas de Maria** se sproži strahovita polemika, ker ga nekateri katoliški krogi označijo za bogoskrunstvo. **Amor de Perdiao** doživi „rehabilitacijo“ v filmski verziji.

1980 — Sá Carneiro postane ministrski predsednik. Nove volitve še povečajo večino Demokratične zveze. Na predsedniških volitvah pa kljub vsemu zmaga Eanes. Nov Državni sekretar za kulturo je Vasco Pulido Valente (eden od scenaristov filma **O Cerco**). Ukinjen je plan iz leta 1979 pod pretvezo, da je prišlo do prevelikih zamud pri snemanjih. Nadaljuje le Manuel de Oliveira, drugi projekti se nadaljujejo šele kasneje. Država se odpove lastništvu nad filmi. Kinoteka postane avtonomna. Vzpon „V. O. Filmes“, ki jo vodi Paulo Branco in António-Pedro Vasconcelos, ki producira Oliveirov film **Francisca**, Botelhov **Conversa Acabada** (Zaprto pogovor) in Monteirov **Silvestre** in sodeluje pri **Le Territoire** Raula Ruiz, pri **Stanju stvari** Wima Wendersa in pri **Aspem** Eduarda de Gregorija. V septembru je na festivalu v Figueira da Foz predvaja-

nih osem portugalskih filmov, **Oxala** (Ko bi le) pa so predstavili v Benetkah: portugalski film se ponovno rodi. Konec avtonomije II. televizijske mreže.

1981 — Pinto Balsemao je novi prvi minister. Ustavo predelajo, Revolucionarni odbor preneha z delovanjem, vojaki se umaknejo iz politike.

Kilas, O Mau da Fita (Kilas, negavec iz filma), ki ga je posnel Fonseca e Costa si ogleda več kot 100.000 gledalcev. Tudi **Oxala** in **Francisca** doživita uspeh. V evforiji sprejmejo plan za štirinajst filmov z velikim povečanjem sredstev. Škandal ob nakupu studija in laboratorijev Tóbis s strani privatnega podjetja sproži novo spremembo v upravnem odboru Inštituta. Vodi ga Luis de Pina.

1982 — Notranj kriza v Demokratski zvezi.

Plan produkcije je ukinjen. Propad družbe „V. O. Filmes“. Parlament zavrne nov zakon o filmu. Povečanje davka na distribucijo je bojkotirano, Pictures Export of America pa bojkotira Portugalsko.

1983 — Zmaga socialistov, Soares skupaj s socialnimi demokrati ustanovi „centralni blok“.

Produkcije se nadaljujejo brez novega načrta. Ustanovijo Svetovalni odbor Portugalskega filmskega inštituta, ki ga tvorijo predstavniki različnih dejavnosti vodi pa Salgado de Matos. Režiserji ustanovijo svoje združenje.

1984 — Takoimenovano „eanesovsko“ področje se mobilizira, da bi ustanovilo svojo stranko in na volitvah predstavilo svojega kandidata. Otelto Saravia de Carvalho je aretiran pod obožbo, da pripada ilegalni skupini „Forças Populares — 25 de Abril“.

Sprejet je nov pravilnik finančne pomoči produkcijam, ki postavi najvišje vrednosti subvencij in možnosti posojil. Fonseca e Costa, António de Macedo, Luis Filipe Rocha in združenje producentov ostro protestira, združenje režiserjev pa previdno čaka. Francoško in portugalsko ministrstvo za kulturo skleneta pogodbo o koprodukciji filma **Le Soulier de Satin** Manuela de Oliveira. Vasconcelosov **Lugar do Morto** (Mrtvečevo mesto) potolče vse rekorde uspeha; uspešni so tudi Macedov **Os Abismos da Meia-Noite** (Globine polnoči), Tellesov **Vidas** (Življenje) in Lopesov **Crónica dos Bons Malandros** (Kronika dobrih lopovov). V tem letu portugalski film doseže rekorden obisk gledalcev.

1985 — Cavaco Silva postane voditelj socialnih demokratov. Njegova stranka na isti dan ko portugalska pristopi k EGS zapusti koalicio. Na volitvah socialni demokrati dobijo večino, socialisti pa so poraženi.

Protesti proti progresivnemu davku na filmske dobičke. Predlog je odbit. Seixas Santos postane programski direktor televizije.

1986 — Ker menijo, da jih direkcija Portugalskega filmskega inštituta podcenjuje, člani Svetovalnega odbora ukinejo to institucijo.

1987 — Eneas postane voditelj Republikanske stranke. In predlaga nezaupnico vladi. Socialisti, republikanci in komunisti pa niso sposobni ustanoviti nove vlade in sporočijo razpustitev parlamenta. 19. julija socialni demokrati silovito zmagajo. Cavaco Silva ustanovi prvo večinsko vlado po revoluciji.

Sprejet je nov pravilnik finančne pomoči, ki predvideva „avtomatsko“ subvencioniranje. Združenje režiserjev predloži dokument, v katerem zahteva ustanovitev podjetja za razvoj avdiovizualnih medijev, proti kateremu takoj protestira nekaj režiserjev. Televizija in Sekretariat za kulturo podpišeta protokol, ki predvideva „programski fond“.

AUGUSTO M. SEABRA

PREVOD

ERVIN HLADNIK-MILHARČIČ

VRAČANJE H KORENINAM

V kraljestvu filma. Fotozgodovina slovenskega filma. Filmografija 1905—1945. Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana 1986/87. Zbirka Slovenski film 6/7. Avtorji: *Silvan Furlan, Bojan Kavčič, Lilijana Nedič, Stojan Pelko, Zdenko Vrdovec.* Oblikovanje *Miljenko Licul, Studio Znak.* Format 30 x 30 cm, 96. str.*

Doslej najboljše zgodovinsko knjigo o jugoslovanskem filmu je napisal dr. Petar Volk (Istorija jugoslovenskega filma, Beograd 1986). To je najbolj ambiciozna sinteza vsega temeljiterega in bistvenega, kar je bilo pri nas napisano o zgodovini našega filma. Kar pa zadeva slovensko zgodovino filma, je bore malo sinteznih del. Temeljno delo je še vedno Travnov Pregled kinematografije pri Slovencih, vendar je ta nastal še v času (1950—1952), ko je bila filmska historiografija tudi v svetu še zelo mlada znanstvena disciplina (npr. Georges Sadoul, Jean Mitry). Jugoslovonom je bil tedaj pogled v katerokoli preteklost, ki ni bila povezana z delavskim gibanjem ali NOB, vsaj nezaželen, zagotovo pa ideološko pohujšljiv in nevreden znanstvene obravnave. Največ slovenskih filmov iz obdobja 1905—1945 spada v čas med dvema vojnoma. Tedaj je bilo filmsko življenje v Sloveniji (Ljubljani) sicer manj ambiciozno kot v Zagrebu ali Beogradu, kjer se je poskušalo profesionalizirati, čeprav tudi nekaterim Slovencem ne moremo odreči teh prizadevanj. Najopaznejši rezultati so bili pogojeni s tradicijo slovenske planinske fotografije in z ljubeznijo naših ljudi do planinstva in alpinizma (prim. oba dolgotrajna filma, **V kraljestvu Zlatoroga** in **Triglavske strmine**, ter številne kratke filme o lepotah Slovenije), posebno vidno vlogo pa so imeli filmski amaterji, izmed njih zagotovo največje, vendar še ne dovolj raziskano, slikar Božidar Jakac. Amaterji (Stane Viršek, Božidar Jakac in Čoro Škodlar) so posneli tudi vse filmske zapise med

* Za naše razmere kar razkošno oblikovana knjiga ima bogato vsebino. Osrednje poglavje je Fotozgodovina slovenskega filma (str. 5—61); v njem je 27 krajših esejev, ki so jih napisali urednik S. Furlan (9 esejev), Z. Vrdovec (7), B. Kavčič (6) in S. Pelko (6). Poglavje Filmografija slovenskega filma 1905—1945 (str. 63—75) avtorice Lilijane Nedič obsega 156 enot (od teh je kar 65 posnel B. Jakac). Tu srečamo 42 ožjih ustvarjalcev, od katerih so najvidnejši Metod in Milka Badjura, Janko Balantič, Veličan Bešter, Mario Foerster, Božidar Jakac, Rudi Omota, Janko Pogačnik in Stane Viršek. Strnjeno besedilo je prevedeno tudi v angleščino (Judita Mia Dintinjana), tako da je publikacija dostopna najširšemu krogu strokovnjakov. Poleg običajnega kazala sta še kazalo naslovov in imensko kazalo, kar tudi kaže na siceršnje odlično urejenost dela.

NOB, danes znane pod imenom **Partizanski dokumenti**.

Kljub temu da je dr. Petar Volk napisal omenjeno knjigo o vseh nacionalnih kinematografijah v Jugoslaviji, torej tudi o slovenski, delo raziskovalcev slovenske filmske zgodovine ni končano. Volkova knjiga v bistvu le sintetično skicira ves slovenski filmski razvoj, na kar smo opozorili že v obširni oceni v Ekranu (1987, št. 3/4, str. 37—40). Še vedno nam manjkajo številne parcialne študije, da bomo lahko koncipirali temeljito zgodovino slovenske kinematografije. Knjiga **V kraljestvu filma** je resen korak v tej smeri, saj s svojo bizarno zgradbo najbrž priteguje širše bralno občinstvo, medtem ko z dokumentarnostjo, posebno pa s kritičnimi in estetskimi interpretacijami filmskih utrinkov na 40-letni poti vodi tudi raziskovalno upanje, da se v slovenski filmski historiografiji voz le premika.

V uvodnem eseju (Zgodovina skozi fotografijo) razlaga S. Furlan, da „gre za povsem subjektivno zgodovino, ki pa se ne odreka nekaterih objektivnih ugotovitev. Tako npr. da film na Slovenskem v obdobju 1905—1945 bolj ali manj ponavlja lumièreovski princip, kar pomeni, da se 'igrani' fiksijski film pojavlja le kot nekakšen tujek ali, lepše, spodrsrlaj. In v glavnem so nas zanimali prav ti trenutki spodrsrlajev“. Srečujemo se torej z nenavadnim metodološkim pristopom: na podlagi subjektivno izbranih fotografomov in njihove analize skušajo pisci ugotoviti, tudi s primerjavo znotraj slovenske umetnosti in kulture ter dosežki v svetu, kaj se še skriva za sicer že ugotovljeno pretežno dokumentaristično podobo, ne da bi si lastili „zadnjo resnico“, kar daje tej esejistično-strokovni publikaciji simpatično obeležje.

Temeljno izhodišče za vseh 27 esejev se kaže v prepričanju, da filmi tega časa ne kažejo le tega, kar da jo videti, ampak „kažejo še nekaj več“, čeprav se pisci hkrati zavedajo, da „čistega“ dokumentarca (t.j. filma, ki bi kazal le objektivno sliko dogodka) kratko malo ni. Celo najbolj „nevtralen“ posnetek (da o zavestnih manipulacijah ne govorimo) vključuje sestavine avtorske interpretacije, kar je sicer teoretično in praktično pokazal že S. M. Eisenstein. V vsakem dokumentarcu gre torej za reducirano oz. interpretirano verzijo „resničnega“ dogodka, t.j. za iluzijo stvarnosti.

Vsak od naših avtorjev je oprl svojo interpretacijo na izbrani fotografom iz filma, t.j. na fotografijo, izdelano iz tega najmanjšega delca filma, in poskusil ob tem primarnem viru osvetliti košček slovenske filmske poti, ki je glede na svetovne relacije tega časa hudo skromna, a hkrati velika kuriozizeta, polna prizadevanj po podobnosti z razvitejšimi in po slovenski izvirnosti, a spremljana z neko daljnjo mislijo, da bi od pritlehkih poskusov naposled le

V KRALJESTVU FILMA



FILM V VARSTVU ESEJA IN FOTOGRAMA

Najnovejši izid miselnih naporov slovenske filmske esejistike in teorije je knjiga *V kraljestvu filma*, že na prvi pogled največja doslej. In da ne bo očitkov in krivice, pustim velikost obliki, zanesljivost pa drugemu pogledu: vsebina *Fotozgodovine slovenskega filma med letoma 1905 in 1945* je v naši kulturi posebne vrste dragocenost, saj povezuje neurejenost in nemir naših prvih filmskih metrov z zbranostjo in še večjim nemirom piscev. Če smem potrditi očitno dejstvo, da so ustvarjalci (in sestavljalci) Silvan Furlan, Bojan Kavčič, Lilijana Nedič, Stojan Pelko in Zdenko Vrdlovec dobro sestavljena zasedba, potem pri tej priložnosti ne velja hvaliti le njihovih analitičnih (in leksikografskih) zmožnosti. Nekako ne morem biti namreč prepričan o uspešnosti nekega pisanja zgolj zato, ker v njem ne najdem odvečnih stavkov, prenapetih domislekov ali napak. Ne, pri nas je vedno dovolj priložnosti, da prezremo dosežke miselne kakovosti. Toda če pet ljudi razloži snov, ki je bila do dandanašnji tako zelo zapostavljena, da je malokdo sploh znal naštetih kaj predstavnikov njenega rodu, brez opaznih odvečnih stavkov, prenapetih domislekov ali „napak“, stori nekaj izjemnega. Potem je peterica verjetno zahtevala vse tudi od tehnike. (Knjigo je oblikoval Miljenko Licul, tehnično uredil pa Peter Žebre, in pri njunem delu ni prav nič več neurejenosti, za nemir pa sta že sama vedela, kdaj in kje jima je koristil.) Veliko je oprijemljivih in manj oprijemljivih dokazov vidne in nevidne vrste, da gre pri knjigi o zgodnjem slovenskem filmu nujno za knjigo protislovij, nespolnjenih srečanj in skaljene oblikovne in zgodovinske sreče. In če velja, da je „srečna“ zgodovina tista velika zgodovina velikih narodov, ki more filmu sleherni trenutek postrčiti z navedkom dogodka, z duhovnim ogradjem prizorov, katere kaže film, z jasnostjo vseh prehajanj med umetnostnimi zvrstmi, med dokumentarističnimi prijemi, če je „srečna“ tista zgodovina, ki pozna razcvet filmskega gospodarstva, šol, razzašebništvo kinematografov, lične kopije na kolutih, za navrh še shranjene na več koncih hkrati, uravnoteženo razmerje med domišljjskim proizvodom in prepisom resničnosti, potem je zgodovina, ki vsega naštetega ne more zagotavljati, prejkone „zbegana“ (ne da bi hotel načenjati neplodno priliko „nesrečni slovenski filmski zgodovini“). To-

prišla v obljubljeni deželni filmskega ustvarjanja. Ob tem ne smemo zanemariti dejstva, da je bil državni interes za razvoj filma tako rekoč nič; film je v nasprotju z likovno umetnostjo, glasbo in literaturo tedanjega časa živel na obrobju kulturnih dogajanj, tako da ga je sprejela kot kulturno dobrino le peščica mestnega prebivalstva, medtem ko so znanstveni krogi zrlj nanj kvečjemu z nasmeškom. Naši avtorji so od 156 filmov, kolikor je iz obdobja 1905—1945 ohranjenih in arhiviranih v Sloveniji (Arhiv SR Slovenije, RTV Ljubljana, Muzej NOB) ter v zasebnih zbirkah, izbrali 25 in napisali 27 interpretacij (o filmih *V kraljestvu Zlatoroga* in *Triglavske strmine* po dve). Te interpretacije pa so opremili še z naslovi, ki obetajo, da se bomo seznanili z bistvenim, doslej neopaženim, skratka, z novim „gledanjem“: npr.: Materinska „zvezda“ (ob Grossmannovem filmu *Na domačem vrtu*, 1906), Kraljevski gag (ob Beštrovem filmu *Kralj Aleksander na Bledu*, 1922), Nema slika radijskega prenosa (ob Badjurovem filmu *Odkritje spomenika Napoleonu in Napoleonovi Iliriji*, 1929), Odmev do-

mačijske nostalgije (ob Jakčevem filmu *Washington*, 1930), Filmski dokument v kleščah komičnih učinkov (ob Badjurovem filmu *Vseslovanski gasilski kongres v Ljubljani*, 1930), Knapovska pin-up (ob Korinškovem filmu *Lepotno tekmovanje za častni naslov „Miss Trbovlje“* za leto 1930, 1930), Kult(ura)-natura (ob Ravnikovem filmu *Bloški smučarji*, 1932), „Mentalna“ podoba (ob Delakovem filmu *Triglavske strmine*, 1932), Režirana realnost (ob Jakčevem filmu *Gregoričev fotomaterski izlet v Belo krajino*, 1933), Zgodba z vzhodne strani (ob Badjurovem filmu *Pohorje-vzhodna stran*, 1940), Obrisi bližnjih prednikov (ob Jakčevem filmu *Partizanski dokumenti I*, 1943/1944), Pozdrav „delu“ (ob Emoninem filmu *Organizacija Todt*, 1944), Ko režira pekel (ob Škodlarjevem in Virškovem filmu *Partizanski dokumenti XI*, 1945) in „Drobec“ fikcije (ob Foersterjevem filmu *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje*, 1945). In res se za temi izostrenimi opredelitvami skrivajo bolj ali manj iskri in drzni miselni izleti v naš film. Narava eseja, ki je v nasprotju z znanstveno razpravo svobodnejša in bolj osebna, pravdsem

pa ne zahteva izčrpnega upoštevanja in navajanja dokaznega gradiva, omogoča takšne izlete; zdi pa se, da je ta narava tudi umerjena na kožo vseh naštetih avtorjev, ki so znani po svojih neutesnenih pogledih v slovenski filmski publicistiki. Zato so njihove opredelitve domala neulovljive v poročilo, ker ne hajo dokazovati, ko bi morale dokazati, ker kažejo smer, poti pa ne, in ker izzivajo, krivca pa skrijejo. Branje te knjige je pravzaprav vznemirljiva pustolovščina, ki od eseja do eseja spodbuja bralca domišljijo, da jo sam razvije. Najbrž je zaradi tega tudi nastala ta knjiga.

STANKO ŠIMENC

da „zbegana“ zgodovina ponuja kronistu toliko več odprtih, scela raziskovalnih poti, po katerih jo je treba šele opredeljevati kot eno od „odraslih“ zgodovin, kolikor bolj zaprta so bila vrata tistih raziskovalcev, kateri v preteklosti vidijo le vladarje in politiko. Naši pisci so si za način, kako dodati filmski preteklosti še zgodovinsko razsežnost, izbrali samosvojo pot, ki veleva, da je treba temeljno filmski postopek zagrniti, če hočemo sploh opaziti film. Ali drugače: iz filma moramo v fotografijo, v fotogram, da se v film lahko vrnemo, ga potrdimo za nazaj. Za to je kaj primerna nadrobnotost, saj se nanjo dovolj hitro lepijo navidezno statični prebliski, spotikljaji, pretirano hvaljeni ali nerodni dosežki, podobe s priložnostnih ali hudo resnih snemanj, eno redkih zagotovil, da je zgodovina sploh kdaj bila povezana s preteklostjo, če je sploh bila kaj drugega kakor dinamika same nadrobnotosti. Pisec se s to svojo posebnostjo prej ko prej poteguje za mesto razlikovanj, na katerem se „srečne“ zgodovine kinematografij velikih narodov po navadi zadovoljijo z gmoto pravnih in samozadovoljnih vzorcev slovsvenega bontona, občo teoretizacijo in nabuhlo povelečevalnim glasom o svoji uspešni poti, slovsenska zgodovina pa se le nekako zmuzne „zbeganosti“. Filmskim publicistom pušča proste roke, tako da lahko zavarujejo film bodisi s teoretskimi dosežki tistih svetovnih umov, kateri se niso prepustili lahkemu opravi lu „srečnega“ zgodovinskega, bodisi s tem, da odkrijejo (mar ni to eno in isto?) črkopis, ki ustreza filmu na Slovenskem med letoma 1905 in 1945: spretno in brez misli na omalovaževanje preseči tisto raven razmišljanja, katera niha med pari uspešno/neuspešno, vrhunsko/obrobno.

Med takšnim ravnanjem pa je bilo potrebno izrezati iz filmov (od Karola Grossmanna do Maria Foersterja) fotograme. Toda ne, to je pregrobo: zagledati je bilo treba sliko, ki šele lahko potegne „za seboj“ vse, kar je obkraj nje, vse tiste predhodne in naslednje metre, ki so spričo dinamike, dialektike in kar je še drugih gibal v pripovedno-režijski strukturi tako pogosto priljubljen predmet esejizacije in teoretizacije. Ali ne tvegamo celo premalo, ko povemo, da je nekdanji posplošeni pogled na 156 znanih filmskih enot, kar jih premoremo pred 9. majem 1945, vedno govoril o etnologiji kot najopaznejši navezavi na polje v teh slikah, mešal znanost oziroma pristop s podobc oziroma tistim najočitnejšim v njej, ne da bi se spoprijel s spoznavanjem etnologije samih teh slik! Zrl je v način življenja pred kamero, ne pa v način življenja, zapisanega v razmerju do sočasnosti, kakor se se po svetu dogajale v času snemanja. Tu je skrit bistveni kakovostni preskok, ki uspe ustvarjalcem knjige *V kraljestvu filma* v pri-

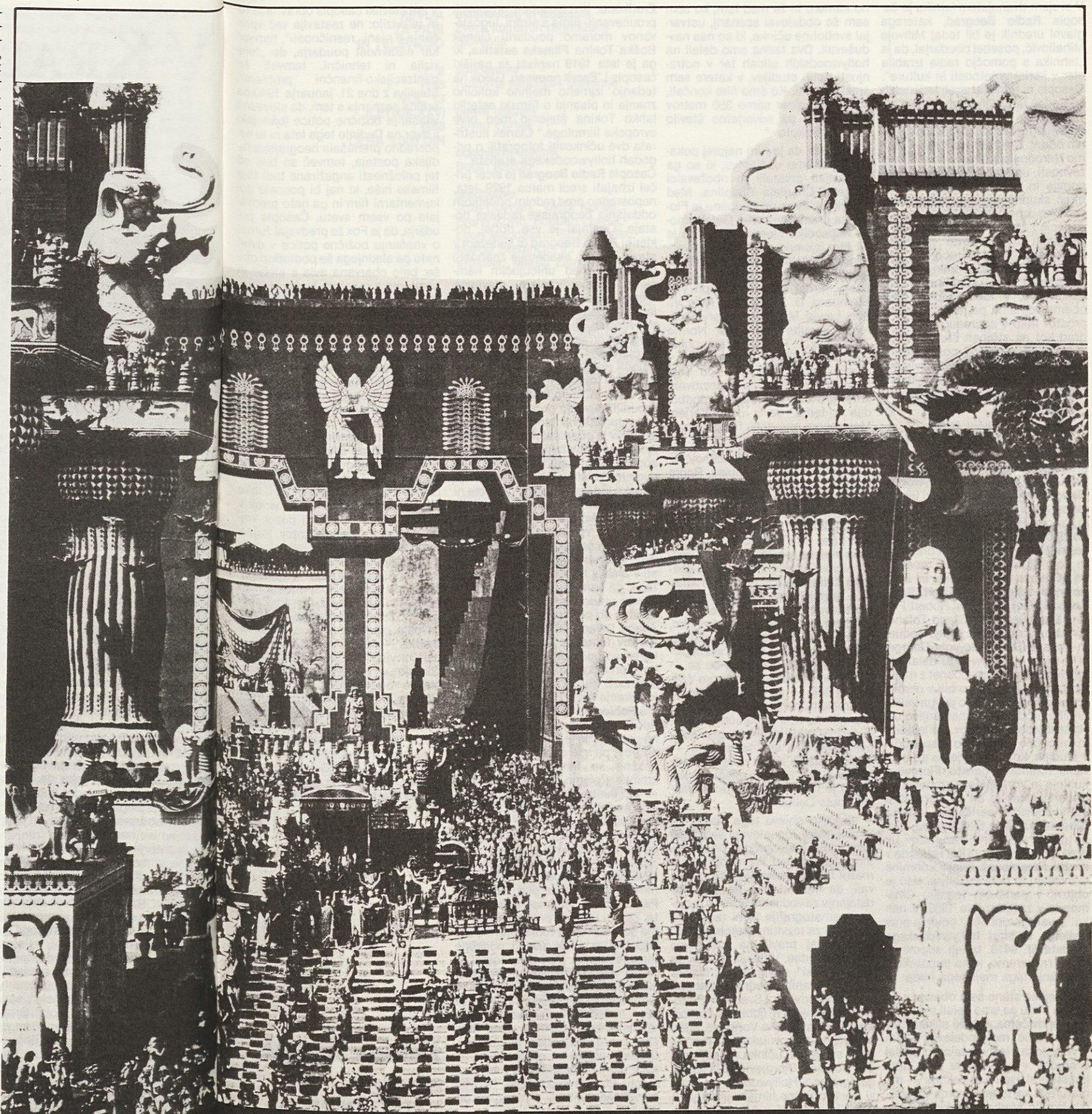
meri z nekdanjimi zgodovinopisci: ko uvajajo pomene delovanja zvoka v teh, večinoma nemih proizvodih, jih „berejo“ s podobe, pišejo pa teoretsko podkrepjeno (kakor vemo, to počne kdo drug marsikje drugače: „bere“ tehnično dejstvo, za teorijo pa si domišlja, da jo dejstva kar sama polagajo med vrstice). Ko skoz duhovne podobe iščejo (zgrešene) nastavke fikcije, se ne prepustijo jadikovanju, češ kako zelo prepozni so bili v slovskem filmu scenariji s „pravo“ zgodbo. Ko tolmačijo pri nas vedno površno obvladovano razmerje med mestom in vasjo, sami niso „niti iz mesta niti iz vasi“, če pa že, se zelo dobro pretvarjajo. Ko raziskujejo politične programe, ki v nekaterih „obrnih“ dosežkih slovskega filma pred 1945 nastopajo namesto igralcev, si razlagajo njihove vloge in nastope povsem po filmsko. Ko se, slednjic, odločijo izzeti fotogram — rečem mu ena od ravni filmskega pogleda — bolj ko mogoče subjektivizirajo že tako ali tako zasebno odločitev o ljubem filmu in z izžetkom presenetijo ustajljene predstave o času, v katerem je razsekani film nastal. Protislovni ovinek fotogram — doba šele omogoča vrnitev v film, ne da bi šlo pri tem za dobro znano mehkopisno „zatopitev“. Trda šola pisanja o filmu pač zahteva naporne vijuge, in to ne le v slogu in načinu in postopku in „svetovnonazorski“ nestrpnosti. Zahteva jih tudi s tem, da je na poseben način prizanesljiva do verige pasti, ki se razkrivajo med bistrim ogledovanjem fotograma — kolikor se ji pri tem očita, da dialektičnemu postopku krati pravico do njegove minljivosti, je to že del njegove in dialektičnega uspeha.

Ko je Stojan Pelko na predstavitvi te primerno in pravično razkošne knjige izrekel zamisel o njenem formatu, ki je format ovitka za gramofonsko ploščo, tako da od nas „zahteva, naj knjigo postavimo med nosilce zvoka“, je kajpada mislil na čas obravnavanih filmov in tudi na nekatere posebnosti pri pisanju, ki lušči zvok iz neme podobe. Veriga protislovnih ravni, katere si zaslužijo premislek, se je tako zategnila. Kaj je sploh še potrebno storiti, da tak način pisanja prevzame dolžnosti kinoteke, saj ta pri razbiti snovi očitno ne more obstajati kot zaključena „filмотeka slovskega filma 1905—1945“; je preveč pregledljiva in naključna, da bi bila kinoteka v tradicionalnem smislu? Gre predvsem za naključnost, povezano z „ziheraštvom“, po Zdenku Vrdlovcu zelo značilnem za naš film tako „predzgodovinskega“ kakor „zgodovinskega“ obdobja? Ja, zaporedje doba — film kaže radikalizirati v srečanje, ki spričo svoje nasilnosti sploh ni tako zgrešeno/nujno razmerje „vsebinskega filma“ in „oblika ovitka gramofonske plošče“, ta zvit korelat vedno pripravljene teorije, radikalizirati ga kaže v niz fotogram — doba —

esej, pri čemer dobi film častni položaj prvega in zadnjega v verigi nemogočih razmerij. Ohrani si dostojanstvo gibala in ne gre več za to, da bi bili fotogram, doba in tekst vsiljeni vanj, marveč narobe, drugače kakor smo zatrjevali spočetka. Film je tudi tisto, za kar ga razglasi ta fotogram in esej, slednja sta skupaj celo lahko dobršen kos filma. Rodi se novo protislovje — v rokah držimo knjigo in se spričo tega dovoljenega in dopuščenege rezanja filma ne moremo več spraševati o razlikah med videzi in bistvi. Zato je poteza skupine piscev toliko bolj enkratna in enovita: „srečne“ zgodovine so temu razmerju videzov in bistev namenjale strogo ločnico, imenovano ideološki program, bogat sklad (z ene strani) in množično filmskozgodovinsko pisno dejanje z druge; slovski predvojni in medvojni zapleti, maloštevilnost, izenačenost števila naslovov z metražo pa ponujajo oboje, z našo knjigo smo „na en sam“, zglede pisarski način dobili oboje, tako da so razlogi za dvojno srečo — imamo „narodni ponos“ in trezno študijo sedemindvajset fotogramov po osebni izbiri. Hvalevredni dodatek: filmografija s komentarjem, kazali in povzetek v angleškem jeziku.

MIHA ZADNIKAR

NESTRPNOST, REŽIJA D. W. GRIFFITH



ŽIVLJENJE IN SMRT HOLLYWOODSKEGA STATISTA

V svojem dvanajstem letniku je časopis **Radio Beograd**, katerega glavni urednik je bil tedaj Milivoje Mihailović, posebej poudarjal, da je „tehnika s pomočjo radia izrabila eter v korist umetnosti in kulture“. Časopis ni prinašal zgolj tedenskih sporedov radijskih postaj Beograd, Zagreb in Ljubljana, temveč je objavljal tudi izbor najbolj poslušanih oddaj. Nekatere od njih — recimo **Narodna ura** (predavanja iz književnosti, umetnosti, znanosti, ekonomije in politike) — so bile namreč skupne oziroma redno medsebojno izmenjevalne. Poleg tega je časopis z obsežnimi reportažami o izvajalcih napovedoval glasbene komade ter objavljal recenzije prenosov iz gledališča, opere, cerkve (zborovsko petje), stadiona in celo iz kavarne. V tem obdobju med obema vojnoma pa je bil poseben prostor tako v sporedu radia Beograd kot na straneh časopisa namenjen pričevanjem, poročilom in reportažam iz filmskega življenja pri nas in v svetu ter predstavitev filmov s sporeda beograjskih kinematografov.

V slavnostni božični številki (7. januar) za leto 1940 je časopis mnogoštevilnemu bralskemu občinstvu predstavil, kako so Jugoslovanci, Francozi in Belgijci v Hollywoodu naredili film za vsega skupaj 99 dolarjev. Avtor celostranskega članka je Dragan R. Aćimović, ki upravičeno opozarja na pomemben prispevek naših rojakov Slavka Vorkapića in Voje Djordjevića sedmi umetnosti. Gre za film **Življenje in smrt hollywoodskega statista št. 9413**. Scenarij zanj je napisal Robert Florey, snemalce je bil Gregg Toland, igrala pa sta Belgijec Gilles Roquer in Vojislav Djordjević-Voja George, ki je sicer v Hollywoodu delal kot igralec. Trak za film, posnet z majhno kamero De Vry, so bili v resnici ostanki negativna, ki so jim ga velike družbe prodale za zanemarljivo ceno šestdesetih dolarjev. Reflektorje in preostalo opremo so si sposodili v studijih, kot interijerje pa so uporabili Tolandovo garažo, Floreyev kuhinjo in Vorkapićevo stanovanje. Robert Florey je bil od decembra 1921 dopisnik pariškega tednika **Cinémagazine** iz Hollywooda, kjer so ga zaradi vidnih rezultatov tik pred vojno angažirali kot režiserja v družbi Paramount. Svoje spomine o življenju in delu v Hollywoodu je objavil v pariškem tedniku **Cinémagazine** v začetku leta 1939. V njem kot „avantgardni film“ omenja prav **Življenje in smrt hollywoodskega statista št. 9413**. Iz teh spominov lahko razberemo, kako je potekalo snemanje tega majhnega filma:

„Kuhinjske stene sem obarval v črno, na filmu pa smo delali med dvema sendvičema. Srbski slikar Slavko Vorkapić, moj sodelavec v tem prvem poslu, je svoj salon predelal v studio, v katerem je nato sam konstruiral vse naše dekorje — miniaturo iz kartona oziroma cigaret-nih škatlic. Vorkapić je kupil majh-

no kamero in že med tem, ko sem sam še obdeloval scenarij, ustvarjal svetlobne učinke, ki so nas navduševali. Dva tedna smo delali na hollywoodskih ulicah ter v notranjosti tistih studijev, v katere sem smel vstopiti. Ko smo film končali, smo imeli sicer samo 350 metrov traku, zato pa neverjetno število snemalnih kotov.“

Florey trdi, da je film najprej pokazal izbranemu občinstvu, ki so ga sestavljali prijatelji in oboževalci velikega Charlieja Chaplina. Med projekcijo filma pri Chaplinu je Florey na gramofonu vrtel Gershwinovo **Rapsodijo**. Florey navaja, da je bil film izjemno všeč takšnim velikanom, kot so bili producenti in igralci Joseph Schenck, Jesse Lasky, Ernst Lubich, Joseph von Sternberg, D. W. Griffith, King Vidor, Lewis Milestone, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Norma Talmadge... Pozneje je film odkupila družba FBO in ga prikazovala v številnih kinematografih po vsej Ameriki. Velika prevlada pozitivnih kritik je Roberta Floreya vzpodbudila k temu, da z dekoraterjem Menziesom naredi še film **Ljubezni gospoda Niče**.

Po mnenju Dragana R. Aćimovića, avtorja članka v časopisu **Radio Beograd**, je ta leta 1928 posnet film pomemben ne le zaradi sodelovanja naših rojakov, temveč tudi zato, ker predstavlja enega tistih poskusov, ki so se v Evropi vrstili skoraj vsak mesec po Wienejemem ekspresionističnem filmu **Kabinet doktorja Kaligarija**, medtem ko je Amerika zamujala na tem področju. V nadaljevanju Aćimović poudarja: „V času, ko Florey snema svoj film, se je Evropa že zdavnaj osvobodila ekspresionizma. Tedanji avantgardisti v Nemčiji in Franciji so se — četudi pod določenim vplivom Wienejevе šole — že ukvarjali z drugimi problemi: najti notranji in zunanji ritem filma, odkriti resnično fotografenjo, izpopolniti način prikazovanja, pokazati nove snemalne kote — skratka, uzreti obale nekega novega filma, ki bi naj šele prišel in o katerem je tako lucidno govoril cineast Louis Delluc.“

V trenutku objave tega članka (7. januar 1940) Jugoslovanci še zdaleč niso dali zadostnega prispevka filmski umetnosti. Pa vendar, posamezni filmski ustvarjalci so potrjevali, da naša deželna navkljub zastojanju za vodilnimi silami v razvoju kinematografije le ni tako zelo zaostala za razvitim svetom, kot so sicer tedaj praviloma trdile vse filmske študije. V dokaz trditve, da „smo v dirki“, navaja pisec članka o Jugoslovanih v sedmi umetnosti naslednja imena: „Svetislav Petrović, nekdanji prvi ljubimec francoskega filma; Slavko Vorkapić, eden največjih strokovnjakov za montažo in svetlobne učinke v Hollywoodu; Vojislav Djordjević-Voja George, igralec v Hollywoodu; Ita Rina, ki je v zgodovino filmske umetnosti vstopila z vlogo v Machatyjevem

Erotikonu. Kot poseben prispevek proučevanju filma s strani Jugoslovancov moramo poudariti članek Boška Tokina **Filmska estetika**, ki ga je leta 1919 napisal za pariški časopis **L'Esprit nouveau**. Glede na tedanjo izjemo majhno količino znanja in pisanja o filmski estetiki lahko Tokina štejeemo med prve evropske filmologe.“ Članek ilustrirata dve učinkoviti fotografiji o prigodah hollywoodskega statista.

Časopis **Radio Beograd** je sicer pričel izhajati sredi marca 1929. leta, neposredno pred rednim pričetkom oddajanja beograjske radijske postaje. Obstajal je vse dotlej, dokler ni Radio Beograd (s sedežem v stavbi Srbske akademije znanosti) obmolnil med uničujočim nemškimi bombardiranjem glavnega mesta Jugoslavije, 6. aprila 1941. leta. Ko danes listamo po zbranih in vezanih številkah časopisa, na njegovih straneh pogosto naletimo na članke o filmskem ustvarjanju, o najbolj priljubljenih igralcih in režiserjih ter najbogatejših producentih, o filmih, ki so v tedanjem času vzbudili največjo pozornost gledalcev v Jugoslaviji. Mnoge od teh prispevkov je podpisal prav Dragan R. Aćimović kot stalni sodelavec časopisa, zaradi česar ga lahko nedvomno prištevamo med pionirje filmske kritike pri nas. O čem vse ni pisal ta afirmator sedme umetnosti v našem okolju! Teksti z njegovim podpisom vpljujejo tedaj še pomanjkljivo seznanjene bralce v številne podrobnosti in samoumevnosti v zvezi s filmsko umetnostjo: od tega, da se na tisoče metrov filma zavrže preden le-ta pride pred občinstvo do podatka, da so za **Suez** Allana Dwana porabili kar 330.000 metrov filma za končno verzijo, v kateri so uporabili le 3.000 metrov; da je prva projekcija Griffithove **Nestrpnosti** trajala kar dvajset ur, prikazovanje filma Ericha von Stroehma **Pohlep** pa osem ur, vendar producentom iz komercialnih razlogov ne ustreza, če je film daljši od 3.000 metrov; pa vse do opozorila na to, kakšne so filmske zvezde brez šminke (recimo Marlene Dietrich) — kot ilustracijo tega, da „filmska leča ne zahteva brezpogojne naravne lepote“.

Občasno je časopis objavljati tudi posebne prispevke iz Hollywooda. Tako je v številki z dne 28. januarja 1940 priobčil poročilo P. Jamesa iz filmske prestolnice pod naslovom **Paul Muni — ljubimec celega sveta**. Zaradi izjemne priljubljenosti filma so v tem času tudi številni drugi časopisi in revije uvedli posebne filmske rubrike. Da bi ne zaostal za njimi, je časopis **Radio Beograd** sklenil pogodbo o sodelovanju s P. Jamesom in ga bralcem predstavil kot „odličnega poznavalca filma ter osebnega znanca večine filmskih zvezd, režiserjev, snemalcev, filmskih piscev in glasbenikov — saj z njimi ne le sodeluje v velikem mestu filmske produkcije, temveč je odličen prijatelj z mnogimi od njih“.

V isti številki časopis obravnava tudi televizijo: ne zastavlja več vprašanja o njeni „resničnosti“, temveč kar naravnost poudarja, da „tele vizija ni tehnični, temveč organizacijsko-financijski problem“. Številka z dne 21. januarja 1940 pa bralca seznanja s tem, da slovesno vnašanje božične potice (badnjak) v dvor na Dedinju tega leta ni le neposredno prenašala beograjska radijska postaja, temveč so bile ob tej priložnosti angažirane tudi tuje filmske hiše, ki naj bi posnele dokumentarni film in ga nato predvajale po vsem svetu. Časopis poudarja, da je Fox že predvajal žurnal o vnašanju božične potice v dvor, nato pa slednjega še podrobno opiše: belo obarvana avla s stebri in kaminom z reliefom Ivana Meštrovića; ob steni kip pesnika Njegoša, delo Tome Rosandića; na nasprotni strani pa bronasti Kraljevič Marko, prav tako Meštrovićevo delo; ob stopnišču je še goblen z motivom **Mojzesa vlečejo iz vode**, darilo francoske vlade. Kamera je posnela še vrata iz orehovega lesa z globokim rezom, izpeljanem v slogu italijanske renesanse.

Ker je šlo za ilustrirano revijo, je bil **Radio Beograd** seveda prepoln reprodukcij fotografij z zanimivimi podnapisi: „Tyrone Power, Myrna Loy in George Brent — tri ljubke zvezde, ki jih bomo kmalu videli v novem filmu“, „Filmski prizor vojne, posnet iz različnih kotov, traja v filmu **Beau geste** le nekaj minut, a je bil posnet na skoraj tisoč metrih traku“, „Lynda Darnell — najnovejša mlada zvezda Hollywooda, ki je navdušila gledalce s filmom **Zapeljivka**“, „Doslej neznana Lynn Duray osvojila gledalce v filmu **Hotel za ženske** — četudi ne v najbolj simpatični vlogi“, „Zunanost radijske postaje v Hollywoodu in njeno glavno preddverje“, „Ida Lupino, članica hiše Paramount“, „Film **Londonski Tower** je najnovejša filmska verzija nemirne dobe Richeharda III.“ Časopis je bralcem ponudil tudi fotografije domačih igralcev, recimo Milke Grgurjeve — in to prav tisto, ki jo je igralka podarila pesniku Milanu Šapčaninu.

ŽIVOMIR SIMOVIĆ

PREVOD
NATAŠA ĐURIĆ

EKRAN

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

**7, 8
1988
VOL. 13
(LETNIK XXV)
1988
CENA 5.000 DIN** sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

glavni urednik
Šilvan Furlan

odgovorni urednik
Bojan Kavčič

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

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

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

lektor
Peter Kuhar

grafična priprava
Reprostudio Mrežar

tisk
Kočevski tisk

sekretar uredništva
Cvetka Flakus

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II
p.p. 14, 61104 Ljubljana
telefon (061—318-353)

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

naročnina
celoletna naročnina 12.000 din
(vplačana do 1. 9. 1988)
in 19.000 din
(vplačana do 1. 12. 1988)

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

nenaročenih rokopisov ne vračamo

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

EKRAN

FESTIVALI
PULJ
BENETKE
MANHEIM
PORDENONE

NOVI
SLOVENSKI
FILMI

POLETJE V ŠKOLJKI II
MAJA IN VESOLJČEK
ODPADNIK
P. S.
REMINGTON

REMINGTON
REŽIJA
DAMJAN KOZOLE

