

revija za
film in televizijo

1600

EKRAN

9,10
VOL. 13
LETNIK XXV
1988



ENA
BEGOVIĆ
V FILMU
GLEMBAJEVI

FESTIVALI
PULJ
BENETKE
PORDENONE
MANHEIM

INTERVJU
MIŠA
RADIOJEVIĆ

INTERVJU PULJ '88

Pulj 1988: realnost kot filmska vednost	Silvan Furlan	1
Najti ptico svojega časa	Silvan Furlan, Stojan Pelko	2
Kavka	Silvan Furlan	5
Življenje s stricem	Cvetka Flakus	6
Primer Harms	Stojan Pelko	7
Za zdaj brez pravega naslova	Leon Magdalenc	8
Glembajevi	Stojan Pelko	9
Varuhi megle	Vasja Bibič	10
Pozabljeni	Leon Magdalenc	11
Hiša ob progi	Bojan Kavčič	11
Sokol ga ni maral	Viktor Konjar	12
Taborišče Niš	Stojan Pelko	12
Vila Orhideja	Bojan Kavčič	13
Pot na jug	Cvetka Flakus	13
Nenavadna dežela	Stojan Pelko	14
Praznik kurb	Janez Rakušček	14
Skrivnost samostanskega žganja	Vasja Bibič	15
Tako se je kalilo jeklo	Viktor Konjar	15
Brata po materi	Viktor Konjar	16
Remington	Zdenko Vrdlovec	18
Odpadnik	Marko Golja	18
Maja in vesoljček	E. T.	20
Poletje v školjki II.	Miha Zadnikar	20
P. S.	Marcel Štefančič, jr.	21
Slovenski jezik in filmska govorica	Silvan Furlan	22
Slovenščina in „filmsčina“	Stojan Pelko	24
Lektor — na poti k filmski slovenščini	Emica Antončič	26
Spoznanje: Izvirni Griffith	Miha Zadnikar	28
Benetke '88: Italijanski film v Benetkah	Lorenzo Codelli	31
Pordenone '88: Hollywood story	Zdenko Vrdlovec	33
Manheim '88: Slobodan D. Pešić, odkritje tujih kritikov	Branko Šömen	34
TV dnevnik	Marcel Štefančič, jr. Cvetka Flakus	36 37
Carmen	Miha Zadnikar	38
Dama in Detektiv	Darko Štrajn Marjan Šimenc	39 41
Rdeča vročica	Marcel Štefančič, jr. Nerina Kocjančič	41 42
Soba z razgledom	Nerina Kocjančič	43
Ameriška pravljica	Tadej Zupančič	44
Umazani ples	Marcel Štefančič, jr. Marjan Šimenc	45 45
Predator	Marcel Štefančič, jr.	46
Maurice	Nerina Kocjančič	46
Devet tednov in pol	Marcel Štefančič, jr.	47
Srce angela	Marcel Štefančič, jr.	48
Usodna privlačnost	Darko Štrajn	48
Skrivnost mojega uspeha	Tadej Zupančič	50
Hiša II	Tadej Zupančič	50
Igraj ali umri	Marcel Štefančič, jr.	50
Fassbinder	Bogdan Tirnanić	51
Objestnost belcev	Michael Sprinker	54
Žare (Žarko Lužnik 1953—1988)	Silvan Furlan	55
V spomin Niku Matulu (1928—1988)	Matjaž Klopčič	56

NOVI SLOVENSKI FILMI

JEZIK IN GOVORICA

GLASBA IN FILM FESTIVALI

KRITIKA

ESEJ FILM NOSTALGIJE IN MEMORIAM

PULJ '88 REALNOST KOT FILMSKA VEDNOST

Če ni izjemnih filmov, potem si jih je treba izmisliti. Zdi se, da se je te zvijače, tega trika poslužila letošnja puljska žirija, pa naj gre za preračunano ali ne, zavestno ali „nezavedno“ potezo. Festival se je torej pričenal z izjemno učinkovito domislico, ki je pritegnila kritiško, arenško in posredno tudi širšo jugoslovansko filmsko publiko. Bil je v zraku tisti vedno pričakovani in le malokdaj dočakani „več“, ki naj bi tudi „nadgradil“ kvantiteto, saj se je pred „sodiščem“ puljske žirije in kritike znašlo kar 36 filmov. Tako obilno proizvodnjo je Pulj gostil le še pred dobrimi dvajsetimi leti, ko pa je že bil na vidiku konec novega jugoslovanskega filma ali tudi črnega vala ter se je na „prostranih obzorjih“ hiperprodukcije zarisoval začetek tehnološko in spektakelsko sodobnejših oblik transparentnega, nenazadnje kar „socialističnega realizma“. Ali je morda letošnji puljski primer konec nečesa in začetek nečesa drugega? Prerokbe raje na stran, pa čeprav bi se v današnjem času političnih mitizacij, torej v času, ko določeni segmenti sekularnih ideologij ne zbirajo sredstev — in film je več kot priročen medij —, da bi dosegli svoje cilje, še kako obrestovalo vsaj nekaj malega grške jasnovidnosti.

Kakorkoli že, žirije so večinoma nekaj trenutnega, svojevrstna in nujna festivalska „folklor“, ki podeljuje blišč in slavo, vendar pa še kako vpliva na bodočo producentsko politiko kakor tudi na oblike kinematografske eksploatacije posameznega filma. Prav gotovo pa drži, da objektivne žirije obstajajo le na imaginarni ravni, kajti v realnosti so možna le križanja „subjektivnih“ gledišč, zato je tudi nesmiselna kakšna „resna“ vojna z odločitvami letošnje žirije.

Posebnost, na nek način razločevalna poteza letošnjih festivalskih sodnikov je morda prav v tem, da so se oprijeli izbranega „slepilnega“ filmskega postopka, se pravi trika oziroma prej omenjene zvijače. Zdi pa se, da je uporaba tega trika preslepila tudi samo žirijo, ki se je v marsičem ujela v lastno past. Zlato areno za scenarij in režijo je namreč podelila Žarku Dragojeviću za film **Hiša ob progi**, ki je pravzaprav zelo preprosto „odslikavanje“ aktualnih družbeno-političnih problemov Jugoslavije. Film se namreč loteva kosovske problematike, posega na zapleteno in resno

področje, ki je bilo do nedavnega še „tabu“. Če zaobidemo ideološko perspektivo, potem lahko rečemo, da je žirija nagradila Dragojevićev film ne zaradi koeficienta fikcije, ampak zaradi koeficienta realnosti. V tej „preslepitvi“ pa se krije svojevrsten paradoks. V grobem in metaforično najbrž drži, da je današnja jugoslovanska realnost svojevrstna utelesitev izbranih nastavkov klasične žanrske fikcije, hkrati pa se v jugoslovanskem filmu formirajo zametki, ki skušajo temu fantomsko-fantazmatskemu dnu realnosti nastaviti le „ogledalo“ (če uporabimo žargon soc-realistične estetike). Jugoslovanska realnost je tako že kar sama po sebi filmska realnost, saj v njej zavzemajo odločilna mesta dvom, napetost, manipulacije, prevare, montažne konstrukcije, preiskave. . . In če neka realnost vzame v zakup temeljne razsežnosti filmske fikcije, kam naj se potem pripne film? Najenostavneje je, da se kot hendikepiran „subjekt“ anonimno postavi na stran realnosti in v obliki presojne podobe utrdi njeno „stanje stvari“.

Toda presojne podobe so tudi tiste, ki omogočajo izjemno široko manevrsko področje takšnim in drugačnim „ideologijam“. Od tu naprej pa je samo še korak, da se film spremeni v ideološko govorilo, ki bo trobilo tako, kot bodo drugi hoteli. Upamo lahko le, da kakšno takšno spodletelo srečanje filma in realnosti ne bo postala praksa jugoslovanskega filma. Zgodovina se sicer rada „ponavlja“, pa čeprav enkrat kot tragedija in drugič kot komedija. V tem primeru se bo kritika spremenila v dežurne detektive, ki bodo dešifrirali tiste „nevarne“ razsežnosti, ki ogrožajo „generalno linijo“ ideologije.

NAJTI PTICO SVOJIGA ČASA

POGOVOR Z MIŠO RADIVOJEVIĆEM

Že kar prvo vprašanje na puljski tiskovni konferenci je zarisalo nekakšen nesporazum v razumevanje vašega novega filma - očitali so vam namreč, da se v teh težkih časih zatekate k artizmu otroškega filma. Prav nasprotno se zdi nam, saj je osnovna vrednost Kavke svojevrstna maksimalna angažiranost, dosežena skozi mojstrstvo artizma. Kako sami gledate na to domnevno ekskluzivno dilemo „ali angažiranost ali artizem“?

V mojih filmih je vselej obstajalo svojevrstno občutenje politične razsežnosti sveta, ki je naš ožji univerzum z vsemi svojimi problemi. Nikoli se sicer nisem ukvarjal z njegovimi posebnostmi, vedno pa ga je bilo mogoče začutiti. Zakaj? Zato, ker sem resno angažiranost - obstaja namreč tudi tista druga, prav odvrtna angažiranost - vgrajeval v svoje junake. Kateri so bili moji glavni junaki? Recimo novinar, ki ima težave pri delu - to je problematika v filmu **Okvara**. Pa vendar tudi tu ne gre za neposredno angažiranost, prej za svojevrstno transmisijsko, za tisto, kar moj junak občuti: represijo okolja, v katerem živi, pa zahteve po lažnih poročilih itd. Ta gnus, ki je tipičen za moje junake, je bil vedno gnus nad političnimi okoliščinami, v katerih živijo in nad lastno nesposobnostjo prilagoditve temu okolju, od tod pa tudi nemožnosti stika z drugimi ljudmi, z družino, s prijatelji. Moji filmi so torej še kako angažirani, vprašanje je le, kolikšni količini informacij ali celo banalnosti dovolite, da preči vašega junaka. Nekateri to počnejo povsem odkrito.

Sam nisem bil nikoli preveč navdušen nad to popolnoma realistično ravni - vselej sem poskušal filme nekoliko dvigniti nad življenje, jim omogočiti, da po malem lebdi-jo na svojevrstni iluziji.

To so torej moji junaki. Kaj pa se je, po drugi strani, dogajalo z menoj? Jugoslovanska kritika trdi, da sem se sprevernil - da sem od eksperimentalnega filma prešel v komercialne vode. Samo po sebi je to povsem nesmiselno! Preprosto spreminjam interese, poskušam se dotakniti nečesa, kar se mi je vedno zdelo nedotakljivo. Film **Okvara** sem recimo posnel zato, ker me je zanimalo, če sem sposoben narediti dialoški film, ki bi imel glavo in rep - ki bi spoštoval določene zakone, ne da bi jaz sam pri tem izgubil svojo dušo. Podobno sem poskušal z **Obe-tavnim fantom**, po svoje tudi z **Uno**. Vse to so bili parcialni, včasih celo pomalem žanrski prodori. Loteval sem se jih zaradi osebnega izziva: ali zmorem in znam narediti določene stvari? In če jih ne znam, tedaj se moram tega naučiti. **Predvsem moram znati narediti film**, postati tako popoln, da lahko milijon in pol ljudi prisilim k temu, da grejo in gledajo moj film. In to neodvisno od določenih kinestetičnih vrednosti tega filma, od razsežnosti eksperimenta in moje želje po avantgardnosti. V neobstoječi kinematografiji, kakršna je jugoslovanska, moramo režiserji loviti „tako pokal kot prvenstvo“. To pa je skrajno nevhvaležna naloga ravno pred kritiko. Ves čas se moram opravičevati edino jugoslovanski kritiki. Prav, raztrgajte mi filme - toda mar naj se

sramujem tega, da je moj film v Beogradu videlo 150.000 ljudi? To je fantastično! To ni nikakršno dvorjenje producentom, pa tudi moje hrepenenje po denarju in etabliranosti ne -to je preprosto izziv zame. Zelo sem vesel, da lahko naredim film, za katerega bo kdo plačal in ga šel gledat. Paradoks je v tem, da pri kritiki pogorim tako s filmi, ki jih nihče ni gledal, kot tudi s tistimi, ki imajo veliko gledalcev. To je dokaz deformiranosti sistema - da se moj položaj ni prav v ničemer spremenil. Celo pristal bi na to, da me komentirajo na tak grd način - toda pod pogojem, da moj položaj postane bistveno drugačen. Šele tedaj bi na slabo kritiko lahko odgovoril: „**Kaj mi mar!**“ ali pa s stavkom Jerry Lewisa: „**Jokal sem ves čas med potjo na banko!**“

Od artizma režije je le korak do artificialnosti igre. Namenoma nisem uporabil izraza „karikiranost“, saj le-ta praviloma proizvaja komične učinke, medtem ko gre v filmu Kavka prej za tragičnost. Najlepsi dokaz tovrstnega postopka je brez dvoma igra Sonje Savić: nekaj, kar se zdi sprva nespretno, celo slabo, se kaj hitro izkaže za izjemno precizno vodeno igro. Kakšen je bil vaš credo pri delu z igralci?

To je ravno tisti premik, o katerem sem govoril. Toda predlagam vam, da pogledate **press-clipping** v teh dneh. Tega nihče ne ra-

zume! Profesionalci, plačani za to, da pišejo o filmu, tega ne vidijo! Napadajo Sonjo Savić - toda ona ni v tem filmu mogla narediti ničesar, kar bi ne bilo pod stoodstotnim nadzorom. To je torej prvi nesporazum: za tisto, kar počno Sonja, Milena, Diklić in drugi, bi morali napadati mene, saj je to moj film; jaz sem tisti, ki jih je tako strogo vodil. Nisem vendar bedak, ki zbira ekipo tako, da pripelje igralca v kader, ta pa nato igra, kakor pač hoče. In drugič: seveda sem jih vse decentriral, tako iz življenja kot iz lastnega načina igre. Toda teh prijemov so zmogli samo Sonja, Milena, Dik, Leka . . . Poskušal sem torej v tej skrajno umirjeni, drobni zgodbi izpeljati vrsto notranjih premikov - ne zaradi čiste potrebe za igranjem, temveč predvsem zato, da s tem izrazim čas in mentaliteto, v kateri živimo. Kaj torej trdim? Da so vsi po vrsti razkrojene osebe - ne razkrojene na način, da se jih da mogoče še hospitalizirati oziroma reinkarnirati: ne, nemogoče jih je zaceliti. To so . . . **bolje je biti mrtev kot pa takšen!** Kakšen? Delovati moraš v življenju, opravljati javne dolžnosti - ti pa okužiš vse okoli sebe! Za to gre. Takšni ljudje vodijo temeljne instrumentarije te družbe - šolo, družino . . . In vi odraščate kot otrok v takšnem okolju; rastete pod okriljem oseb, ki vas niso sposobne usmeriti nikamor. Ne v kaj napačnega, ampak v nič. Ne mislim torej, da morajo starši usmerjati

svoje otroke, delati iz njih majhne androide - ne, profesorji so androidi v mojem filmu. Sonja Savić igra androida. To je poudarjeno s scenografijo v tem prizoru, z njenim obnašanjem, z dialogi. To je študija **par excellence**, kakršne zadnjih deset let nihče ni napravil v jugoslovanskem filmu. Ne govorim o kakovosti: to vam lahko ni všeč, **toda to morate vedeti**, saj se to vidi na platnu! Ne pa govoriti, da Sonja slabo igra in da je scenografija „bog pomagaj“. Ljudje preprosto ne vidijo, da se Sonja v zadnjem prizoru pripravlja na odhod, ker je tudi ona **persona non grata** v tem okolju. V njem namreč živijo marsovci z Zemlje, ona pa je maršovec z Marsa in zato jo je treba pregnati od tod.

Naslednji nesporazum je v zvezi s samo sintagmo „otroški film“. Ne samo, da se Kavka bistveno razlikuje od večine t. i. otroških filmov pri nas, saj je film o otrocih in ne za otroke (ter tako v marsičem podoben Pjalajevemu filmu Golo otroštvo), temveč postavlja pod vprašaj fakturo realističnega pogleda na svet. Gre za bistveno drugačno izhodišče in vizijo . . .

Absolutno. Ne vem, če lahko razumete moj položaj. Pristanem na to, da gre moj film v kinematografe in da ga tam celo napačno razume neke vrste kinematografski plebs, ki pogosto ni prav izobražen. Toda raje se prepustim polizobraženemu gledalcu kot

pa polizobraženemu kritiku! Tako pa kritiki ne vidijo tistega, česar tudi gledalci ne bodo videli. Toda če gledalci tega ne vidijo, mene še vedno hrabri upanje, da bosta nekoga dne dva moja mlada prijatelja, ki me bosta preživela, naredila retroaktivno analizo jugoslovanskega filma in iz njega potegnili določene vrednosti. Tedaj bosta rekla: Branko Bauer je bil velik režiser, Makavejev je in Žika Pavlović tudi, Šprajc in Kusturica pa . . . To upanje mi zadostuje. Če tega ne vidijo niti kritiki, tedaj lahko rečem le, da je neetično biti slep in pisati o filmu. Toliko bolj, ker jim celo vsiljujem določene stvari. V montaži me je vselej strah, da nisem preveč ekspliciten. Vzemimo monolog Sonje Savić na koncu. Pripisujejo ga meni, ne pa dramaturški danosti filma: nujno je, da ga ona obremeni s tem monologom, saj ji le tako lahko odgovori s tistim končnim „**To ni res!**“ Res ne vem, mogoče so tiste novinarske lože predaleč. Sam sem vedno najraje sedel v prvih vrstah, gledal film nekajkrat zapored in se venomer spraševal: „**Kaj je tole? Ali nemara kaj pomeni?**“ Če mi je kaj ušlo, sem bil prav nesrečen.

Od kod neposredna vzpodbuda za Kavko?

S scenaristom Tozo Vlajkovićem sva prišla do te teme ob primerjavi najinih otroštev, ki sta bili podobno nesrečni. Odrasel sem v

civilizirani meščanski družini, v hiši, polni knjig - toda zaradi določenih političnih razlogov smo bili diskriminirani, na robu. Ded je bil namreč eden izmed predvojnih komunističnih leaderjev, ki pa je po vojni - ob sočenju z metodami oblasti in politike - storil potezo pravega idealista in rekel: „**Delate natanko iste napake kot tisti, zaradi katerih smo šli v revolucijo.**“ Jasno, da je bil od tistega trenutka dalje izključen iz političnega življenja, mi pa smo to občutili na lastni koži, na ekonomski ravni. Bili smo preprosto revni. Rastel sem torej v dramatičnih okoliščinah, po svoje podobnih obskurnim in poškodovanim razmeram na Čuburi, ki so zaznamovale otroštvo scenarista Vlajkovića.

Kaj je bila torej najina skupna izhodiščna točka? Po svetu se dogajajo grozne stvari. Vojne, revolucije, ekonomske krize - vse to so vendarle logične posledice človekovega kobacanja v kletki med civilizacijo in ne-civilizacijo, v tem razpršenem svetu. Toda midva sva se vprašala: „**Kaj je resnična krivica?**“ Rodita se dve človeški bitiji, dve majhni ščeneti. Eno ima pogoje za razvoj, drugo jih nima. Celo to se še da razumeti kot svojevrstno danost časa, v katerem živimo. Ne gre za to. O teh dveh majhnih ščeneti sva hotela govoriti v nekem drugem smislu. Eden od njiju je zrel, zrel kot popolnoma odraslo človeško bitje. Ima sicer de-



MIŠO RADIVOJEVIĆ

vet let - toda on ima prave reakcije, izgovarja prave besede, ima svoje dostojanstvo. Drugi pa se šele oblikuje. Vprašanje je torej: kako to, da eden vse to ima, drugi pa ne? In kako naj zdaj ta, ki raste, od tistega drugega karkoli prevzame, da pa bo hkrati tudi drugi ob tem dobil nekaj njegove prefinjenosti in dekadence? **Kako naj oba skupaj odrasteta?** Sam sem imel svojega Kavko v otroštvu. Pred petimi leti sem odšel v Čačak, kjer sem preživel ta del otroštva, in srečal človeka, ki je bil moj Kavka. Bil je enak kot tedaj! Ta človek se ni prav nič spremenil! Ne ve nič več, kot je vedel pred štiridesetimi leti. On je z desetimi leti vedel vse in končal svoj razvoj. Vprašanje je torej naslednje: kako aktivirati instrumentarij, ki bi ti omogočil, da rasteš do konca? Vse, kar vam zdaj pripovedujem, je pravzaprav nekaj, kar se v filmu *Kavka* dogaja po koncu. **Naš svet ustvarjajo ljudje, ki so prenehali rasti;** ljudje, za katere je beseda pesnik psovka, filmar grozna, igralec pa nemoralna. To je tragično. Kaj lahko reši našo dušo? Samo ljudje v razvoju, ki se niso nečesa naučili enkrat za vselej, temveč so se sposobni spreminjati. Ne pod pritiski, temveč z lastno voljo.

Če bi se odločil za najboljši filmičen prizor v Kavki, tedaj bi to bila igra med fantom Profo in mlado žensko, tista izmenjava francoskih besed za srbohrvaške, vsa v parcialnih posnetkih, ki kot da spremljajo pot glasu od ust k ušesom . . .

Veste, film je izjemno natančno komponiran. Na začetku imamo Preverta, v zadnji četrtini Hugoja. To je nekakšna praksa, ki jo ta pogojna mačeha izvaja na ravni dobrohotnosti, skorajda uspanke. Ni se mi zdelo racionalno izgubljeni časa s pojasnjevanjem njunega položaja v filmu. Inteligentent gledalec je senzibilen, vse ve o njiju dveh. To sta torej dva poetična momenta. Opazili ste, da je pištola postavljena na začetku in v zadnji tretjini, v kriznem trenutku za glavnega junaka - ko se mu zazdi, da se ruši ves njegov svet. To sta dva druga nosilca. In tu je še tretji nosilec - narava, spet v dvojni funkciji: kot realnost, ki mu jo Kavka odkriva, in kot sen. Vse to so toponimi, nekakšni prometni znaki, ki vodijo po filmu, gradijo njegovo kompozicijo. Ne govorim o računalniški programiranosti, upam le, da je čutiti določeno ravnovesje - vsej nepopolnosti navkljub.

Prav v zvezi z vprašanjem narave je tudi svojevrstna simbolika ptice kavke. Le-ta ni do te mere kodificirana, kot to velja recimo za vrana kot znanilca smrti. Kaj vam pomeni kavka?

Ne bi vas želel pretirano obremenjevati s svojimi predstavami, vendar se mi zdi, da sem kavko kar nekako spoznal med pripravami za ta film. Imenujejo jo tudi „zlokotnjača“, je torej zloslutna ptica. Obstaja ljudski izraz, kletev pravzaprav: „**Tudi na tvoji strehi bo zapela črna ptica!**“ Angleški naslov filma je *Blackbird* in pravijo mi, da je

kar ustrezen. Kavka je ptica, ki ni pretirano markantna, a tudi anonimna ni. Je sicer ptica zle usode, pa vendar ima nekakšno igrivost v sebi. Ni izrazito fotogenična, vsekakor manj od vrana ali srake. Ni kmečka ptica: zelo redko jo boste videli na polju, raje ima zvonike in fasade starih vrednih hiš. Nekakšno aristokratsko občutenje sveta ima v sebi. Ni pokvarjena, ni napadalna. Lahko jo sicer vidite skupaj z vrani, vranami in srakami - toda ne družijo se z njimi. Je nekakšen posebnost. Kako sem jo torej razumel? Je zloslutna ptica, ki ironizira lastno zloslutnost. Je ptica usode, ki ji je vseeno za usodo. Ravno zaradi tega mislim, da je prava ptica tako za to vrsto filma kot za čas, v katerem živimo. Bilo bi staromodno in preveč patetično, če bi poskušal vsiliti simbol nekakšne usodnosti - to bi recimo lahko bil vran. Kavka je nekaj drugega. Hitchcock je za svoj čas **treba je enostavno najti ptico svojega časa.**

Recimo, da film vselej obstaja najprej v obliki scenarija. Kar tri „nevarnosti“ vidim, zaradi katerih bi taisti scenarij ob drugačni režiji lahko postal tradicionalen, če ne celo banalen: najprej je to otrok kot zastavek možne sentimentalnosti, nato socialna diferenca med višjimi in nižjimi sloji, in končno družina, katere uprizaritev je v jugoslovanskem filmu tudi že dodobra standardizirana. Ravno zaradi uspešnega izogiba vsem trem nevarnostim je Kavka po svoje dokaz teze, da je film predvsem režija.

Če scenarij privedete do popolnosti, tedaj je najbolje izdati knjigo. Ko gledam razvoj lastnega filma pred seboj, se **vsa magičnost dejansko pričinja z režijo.** Vendar obstaja precej banalen razlog za relativno dolgo trajno ukvarjanje s tem scenarijem. Film je moral biti celota oziroma, še natančneje, takšen, da bo lahko distribuiran. Preprosto za to gre. Imel sem slabo vest pred Djordjem Zečevićem: človek je konec koncev dal 100.000 dolarjev! Hotel sem mu z vso odgovornostjo vrniti tisto, kar mu lahko vrnem. Zato sem moral z vso zvitostjo v ta domnevno „otroški“ film vgrajevati določene inverzije in zamike - in natanko to je režijski postopek! Tega v scenariju ni bilo. Seveda je to treba izpeljati: **med zamisljivo in uresničitvijo pa pada senca . . .**

Katere zamisli so še v vaših predalih in tam čakajo na senco uresničitve?

Veliko jih je. Izvrsten je recimo **Mustafa Madjar** iz Andrićeve proze. Dobil sem ga, ko je bil Andrić še živ, tako da imam zdaj od dedičev dovoljenje, da to nekoč naredim. S komercialnega stališča je to seveda močno negotovo, vendar je tema izredna: človek, ki ne more zaspati, vse dokler ne ubije. Z Nebojšo Pajkićem pa sva napisala **Pepelko**, zgodbo o navidezno zaostali deklci, ki pride s podeželja k bogati sorodnici v mesto. Ne prenese hlačk, zato jih na skrivaj slači in meče v smeti - saj čuti strašansko potrebo po tem, da bi bila dobesedno odprta

pred svetom. Veliko ljudi jo izrablja, podaja jo si jo kot rezino lubenice - in vsi imajo pri tem grozno slabo vest, da jo zlorablja. Dogle zanos, vendar prebode otroka na način, kot to še dandanes počno ženske na deželi. V zaključnem prizoru umre od zastrupitve, vendar pred tem - ona, ki je ves čas molčala, le tu in tam izrekla kakšen „da“ ali „ne“ -spregovori in reče, da je vsakdo, ki rojeva otroke v tak svet, soudeleženec monstroznega početja ter da ona v njem ne bo sodelovala.

*Poskusimo za konec tega pogovora strniti faze vašega dosedanjega razvoja. Na višku preboja črnega vala snema Radivojević **Bube u glavi**, st odstotni urbani film; na socrealistični protiuudar odgovori s komornima, eksperimentalnima filmoma **Brez** in **Testament**; ob pojavu praške šole se spoprime z izzivom komercialnega filma; in končno, v osemdesetih letih, ko v jugoslovanskem filmu po vrsti padajo vsi tabuji, Radivojević posname „otroški“ film. Kako razložiti to večno nasprotno pozicijo?*

Nimam pravih argumentov, zato mi morate tole, kar vam bom zdaj povedal, preprosto verjeti na besedo. **Nikoli nisem sam izbiral svoje usode** - sicer pa, ali jo je sploh kdo v jugoslovanskem filmu? Nisem bil eden tistih, ki ve, kaj bo snemal. Tudi sedaj se ne morem odločiti, da bom recimo prihodnje leto snemal **Pepelko**. Kaj to pomeni? Pomeni, da sem preprosto vedno na nasprotni strani. Najbrž se zdim nekakšen „zanalaščni zopnež“, ki vselej počne nasprotno od pričakovanega, ki je vedno na nekakšni stranpoti. Toda katera je ta stranpot? To je natanko **moja** pot. Nisem torej drugačen, ker bi se ne-vem-kako trudil biti drugačen, temveč sem bistveno drugačen. Zares mislim, da je največ, kar sem v svojih filmih dosegel, da ne pripadam nikomur; da se me ne da nikakor umestiti. Ti filmi so morda res nepopolni, morda imajo celo velike napake - **toda jaz sem nikogaršnji!**

Posneto v Pulju, 29. julija 1988.

POGOVARJALA
STA SE
SILVAN FURLAN IN
STOJAN PELKO,
KI JE POGOVOR
PRIPRAVIL
ZA OBJAVO

KAVKA

ČAVKA

režija: Miloš Radivojević
scenarij: Miloš Radivojević, Svetozar Vlačković
fotografija: Radoslav Vlačić
glasba: Kornelije Kovač
igrajo: Mirko Ratić, Slobodan Negić, Milena Dravić
produkcija: TRZ Film i ton — Beograd, Croatia film — Zagreb, 1988

V trenutku, ko jugoslovanski film grabi za „politične“ teme, ko podira takšne in drugačne tabuje, toda v tistem direktnem in zato vprašljivem smislu, je Miša Radivojević ponovno potegnil nepredvidljivo in nepričakovano karto. Radivojević je namreč že več kot dvajset let „sopotnik“ oziroma „nasprotnik“ najbolj značilnih, celo uradnih usmeritev in gibanj v jugoslovanski kinematografiji. V grobem, ko je „razneslo“ jugoslovanski črni film in njegovo ikonografijo „palanke“, je Miša Radivojević realiziral „urbani“ prvenec **Bube v glavi**, ko pa je v prvi polovici sedemdesetih let jugoslovanski film preplavila soc-realistična estetika, je branil barve hermetičnega in komornega

filma (**Brez, Testament**) in ko je konec sedemdesetih let zavlada „odrešilna“, in razvpita „praška šola“ kot podaljšek avtorskega rokopisa, je svojo režijsko vokacijo usmeril v predelavo „žanrskega“ dispozitiva (**Dečko, ki obljublja; Živeti kot ves normalen svet**), in ko se konec osemdesetih let jugoslovanski film vse bolj in bolj „politizira“, se je Miša Radivojević odločil, da bo posnel „otroški film“. V poenostavljeni obliki lahko sklepamo, da je Radivojević v nekem nepretrganem in „izzivalnem“ dialogu z vladajočo matrico jugoslovanske kinematografije. Hkrati pa se postavlja vprašanje, ali je Radivojević, glede na vse obrate, preusmeritve in nepričakovana preskakovanja iz enega na drugi „ideološko-estetski“ kurz sploh še avtor? Težko je sicer postaviti poslednjo besedo, toda še najmanj bi bilo na mestu, če bi Radivojevića prepoznali kot avtorja na osnovi niza razlik, in to razlik, ki se naslanjajo na bolj ali manj obče estetsko-ideološke postavke. Prav tako je tudi nezadovoljiv odgovor, da Radivojevićeve filme drži skupaj preokupacija z eksistencialnimi situacijami, ki mejijo na norost, ki eksponirajo gon smrti, ki lebdijo med angelskim in demonskim, med biološko in metafizično razsežnostjo, itn. Tega vprašanja v tem zapisu ne bomo rešili - gre za skoraj nerešljivo uganko - zato bomo to

vozljišče pomenov zaobšli tako, da se bomo obesili na stilistično „floskulo“ in zapisali, da je Radivojevićevo avtorstvo vpisano v njegov režijski postopek (o tem kaj več na koncu).

Ko govorimo o t.i. otroškem filmu, se takoj sprožijo še naslednje kategorije, in sicer „otročji film“, film za otroke in film o otrocih. Nedvomno drži, da Radivojevićeve **Kavka** ni „otročji film“, ki jih danes množično proizvaja komercialna filmska industrija in so na ravni tistih igrač, ki lahko le na prvi pogled prevzamejo s svojimi šokantnimi učinki, v resnici pa slonijo na več kot preračunani „logiki“ in tehniki. Sporno je tudi reči, da je **Kavka** film za otroke, vsekakor ne v kakšnem pejorativnem pomenu, ampak zaradi njegove problemske ravni, ki je v marsičem prezahtevna za otroško percepcijo. Preostane nam, da **Kavko** označimo za film o otrocih. In filmi o otrocih so filmi, kjer otroci večinoma nastopajo kot „žrtve“ v krutih in potujenih mehanizmih deformiranih starševskih in družinskih razmerij, v birokratskem in frustriranem šolskem sistemu, v socialni mreži, kjer je človek popredmeten oziroma izenačen z blagom. Film o otrocih so prav tako kot filmi za otroke svojevrstne pravljice, bajke in „izmišljije“, razcepljeni na Dobro in Zlo, ki ga zastopajo zveri, pošasti in hudobna bitja, le da je v filmih o otrocih ta dimenzija neposredno pripisana „realnim“ očetom in materam, učiteljem in učiteljicam, takšnim in drugačnim človeškim bitjem, ne pa „imaginarnim“ konstruktom in fenomenom. Z eno besedo, v filmih o otrocih je človeški svet, od malčkov pa do starčkov, razdeljen na angele in strašila.

Ta delitev je vidno prisotna v Radivojevićevi **Kavki**, pri čemer je vanjo vračunan še socialno-razredni in ekonomsko-statusni vidik. Polarizacija sil je tako v **Kavki** več kot očitna, direktna in enoznačna, prav zato pa Radivojević v filmu ne priključuje kakšne sentimentalne spone med Dobrim in Zlim, ampak zastavek te spone postavlja v presežek socialnih, razrednih in statusnih razlik. Vsekakor nič kaj nenavadnega, pravzaprav „klasična“ poteza. In ta presežek je prijateljstvo med dvema vrstnikoma, ki ne glede na razlike (socialno-razredne) in podobnosti (razpadla družina, odsotnost matere oziroma njena „travmatična“ in marginalna prisotnost) odkrijeta tisto stično točko, ki ju zajema v emocionalno soodvisnost. Poenostavljeno, **Kavka** je film o emocijah. Miša Radivojević je v pogovoru za Ekran povedal, da je kavka „gosposka ptica“, in - če nadaljujemo v skladu s tem videnjem in opredelitvijo - potem je **Kavka** film o „gospstvu emocij“. (Vulgarna psihoanaliza bi tu marsikaj odkrila, od „latentne homoseksualnosti“ pa do „vagine dentate“, toda te kategorije bi v marsičem nagrizle Radivojevićev film.)

Pa se vprašajmo, kaj je značilno za Radivojevićev režijski postopek? Dodajmo še, da ne obstaja eden in zveličaven režijski postopek, ampak da obstaja množica režijskih prijemov, prav zato tudi režija kot po-



jem uhaja „absolutistični“ opredelivi. Za razločevalno potezo Radivojevićeve režije bi lahko prepoznali napetost med „racionalistično“ in „intuitivno“ razsežnostjo, pa naj gre za njegove pripovedne oziroma „nepripovedne“ filme. Režija kot funkcija, ki poganja reprezentacijsko-pripovedni mehanizem, se namreč pri Radivojeviću najprej kaže kot strogo določen, skoraj šahovski in matematični sistem, ki pa ga neprestano ogroža vdor detajla, „norosti“ in „agresije“, nepredviden preobrat, recimo iz realizma v karikaturu, nenaden klavstrofobičen pritisk, groza, ki se skriva za zaveso običajnega in vsakdanjega, poudarjena mučnost znanege in predvidljivega, itn. Zdi se sicer, da gre za scenaristične oziroma tematsko-vsebinske vidike Radivojevićevih filmov, vendar je Radivojevićevo mojstrstvo prav v tem, da jih preko režijske prakse prevaja v oziroma, bolje, izjavlja v polju slike in zvoka. Režija v Radivojevićevem primeru tako ni le formalistična kaprica oziroma obrtniška spretnost, ampak postopek, s katerim ne oblikuje le slikovno-zvočno razsežnost, ampak tudi pomensko razsežnost. Prav zato je *Kavka*, ki sloni na „banalnih“ dvojicah (Dobro - Zlo, socialistična „buržoazija“ - lumpenproletarci, privilegirani - zapostavljeni, ...) dosežek jugoslovanskega filma.

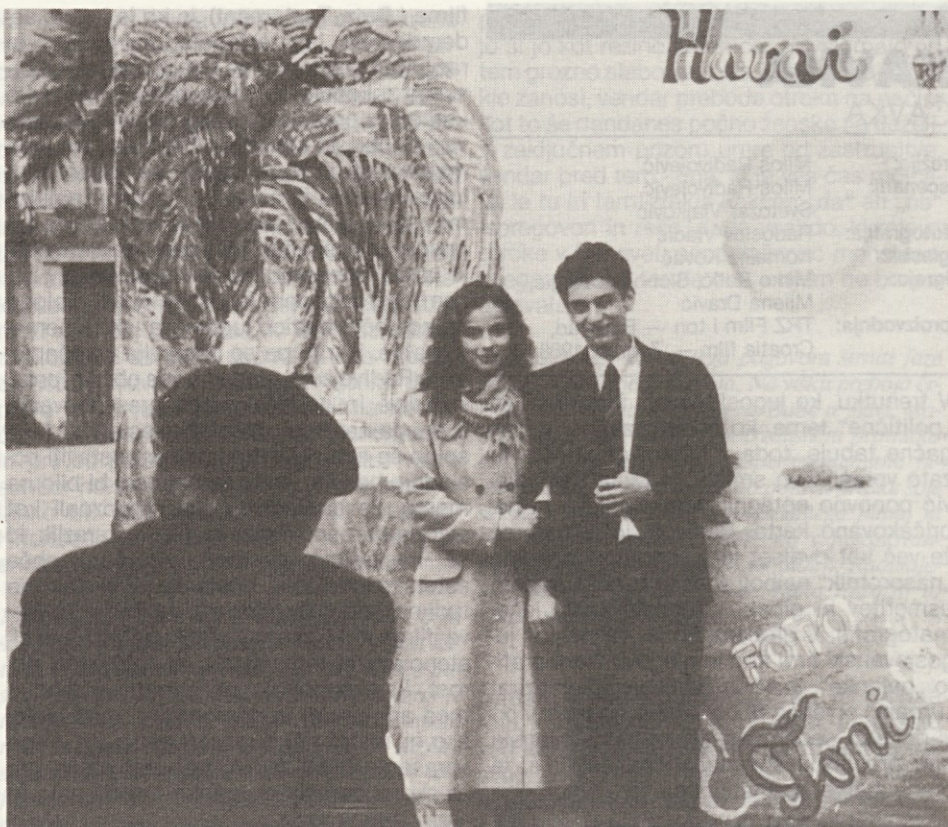
SILVAN FURLAN

ŽIVLJENJE S STRICEM

ŽIVOT SA STRICEM

režija: Krsto Papić
scenarij: Ivan Aralica, Krsto Papić
fotografija: Boris Turković
glasba: Brane Živković
igrajo: Davor Janjić, Alma Prica, Anica Dobra, Radko Polić
proizvodnja: Uraniafilm — Zagreb, Avala film — Beograd, Strassen production

Krsto Papić, režiser bolj ali manj slovitih filmov, je nedvomno „ime“, ki je na poseben način zavezano zgodovini „vzponov in padcev“ v t.i. sedmi umetnosti, ki jo na tem mestu razumemo poenostavljeno kot nacionalno kinematografijo. Vse od 65. leta dalje, ko je posnel prvi igrani film *Ključ* - vključno z zloglasnimi *Lisicami*, enim najboljših „črnih“ jugoslovanskih filmov - so namreč festivali nagrajevali njegove filme. Zdi se, kot da je režiser tudi tokrat vnaprej prepoznal „travmatično“ točko in „poslednji“ izrazni moči domačega filma. Kajti pripovedna struktura *Življenja s stricem*, nagrajenega za najboljši film - in seveda prav zato - je med drugim sprejela logiko neizbežnosti festivala, ki ga nacionalna kinematografija potrebuje, da bi se hkrati rekonstituirala kot zgodovina Nekega Filma. In če kot dejstvo vzamemo že tolikokrat izrečeno mnenje, da „Pula“ ni filmski festival, ampak le



institucija evidentnosti spodrsnjave v domači kinematografiji, to dokazuje, da je tudi uradna „etiketa“ *Življenja s stricem* dobesedno festivalski lapsus. Vendar je spodrsnjav v smislu, ko film zastopa tisti presežek oziroma „izvržek“ v produkciji jugoslovanskega filma, ki mimo institucionalizirane (festivalске) politike vrednotenja piše dejansko zgodovino domačega filma. Zakaj torej uradno priznanje filmu in v čem je vrednost tega priznanja? Odgovor ne gre iskati v „naključju“ ali v kakšnem „ključu“, ampak v tem, kar je trenutno za jugoslovansko kinematografijo značilno: domačemu filmu namreč lastni festival ne pomeni več nikakršne travme, temveč - ravno nasprotno - kinematografija sama „izvrže“ nekaj filmov, „travmatičnih“ za festival.

V filmih se neznosnost zrcali v očitno izraženi težnji po razlikovanosti med fikcijo in realnostjo. Na eni strani je težnja izpostavljenosti kot interes za „neomadeževano“ realnost, na drugi kot izraz „nemožnosti“ uprizorjanja realnosti skozi prizmo „zvishenega“ pogleda - prisodobno umetnika, intelektualca/novinarja itn., skratka kot zanikanje „posredovane realnosti“: **Hiša ob progi, Varuhi megle, Za zdaj brez pravega naslova.** Filmi, ki s svojo ambicioznostjo strmiijo celo k Umetnosti, pa navsezadnje zagrešijo v svojem bistvu; spregledajo, da so namreč zgolj „govorica“ fikcije, da proizvajajo zgolj „vtis realnosti“. Neznosnost je v njihovi pripovednosti. Njihove pripovedi strukturirajo „realnosti“, ki (prenesene v filmsko govorico) **izgubljajo** razlikovanost med „fiktivnim“ in „realnim“: celo do tiste meje, ko se samoironično „kompromitirajo“ s filmskimi izraznimi sredstvi (**Za**

zdaj brez pravega naslova, Vila orhideja). **Življenje s stricem** nas te neznosnosti razreši. Z vidika literarnega teksta bi rekli, da razplete niti med fikcijo in realnostjo, ko začetek filma profilira z „epilogom“/„prologom“ ne le filma, pač pa tudi **zgodbe**, o kateri film pripoveduje. - Film se začne z dialogom med pisateljem in umirajočim stricem, ki ga moleduje za cerkveni pokop. Pokopljejo ga. In nato, kakor da bi vstala iz groba, se odvije **zgodba** o stricu, zgodba, v katero zlahka potonemo; skrivnostno srečanje med njima je zadosten razlog za to. -Neka druga realnost bo torej spregovorila, da bo videz „skrivnostnosti“ sprejela v „nezgrešeno“ srečanje, ki ga sugerira film. Prizor za prizorom nas napeljuje k „lahkotnosti“ režiserjevega branja razmerja med fikcijo in realnostjo; kakor da bi se poigral z „resnico“ fraze, češ, „življenje pišejo knjige“. Ko verjamemo tej „resnici“, predpostavljamo, da je „zlo“ stvar realnosti in fikcijski poseg vanjo je omogočen šele z realizacijo „smrti“. V filmsko formalnem smislu je „izginotje“ starca iz filma že na začetku dobesedno „odrešitev“ od realnosti, da bi z naracijskim postopkom fikcija spregovorila s pripadajoče perspektivne točke: s tiste točke, s katere učinkuje v **pripoved** investirano Zlo. Film s tem, ko „zlo“ sprejme v stvar fikcije, **zgodbo** o stricu vzvratno upodobi kot „realistično podobo“ same sebe. - Stric umre, ko je zgodbo o sebi prebral, nečak (pisatelj) jo je napisal zato, da jo bo kdo pripovedoval. - **Življenje s stricem** nas s tovrstno razlikovanostjo med fikcijo in realnostjo pripelje od pisateljeve zgodbe (fikcije) v drugo, filmsko realnost, v „realistično podobo“ že pripovedovane zgodbe. Film na

ga postavlja, naravno, postavljanju navi-
vov. So kot razglodnica, ki se, ločena ena
od druge, pojavljajo iz teme in vanjo spaj
izginjajo. Šele kasneje nam gledanje filma
razrije presenetljivo dejstvo: na iste moti-
ve nastajajo zvrstaj samega filma, in da te-
dej niso več ločeni, temveč smiselno pove-
zani v pripoved. In kaj svojevrstna antici-
pacija filmskih zgodb, ki pa jo lahko ugo-
tovimo samo vnaprej in za nazaj.
In kaj je o tem, kaj je filmska teorija? Na

ta način presega „resnico“ fraze, da „življe-
nje pišejo knjige“. Zgodba ni le vnaprej dolo-
čena, še več - po Wendersovih besedah -
„zgodbe obstajajo samo v zgodbah“. Ko v
kontekstu filmske naracije parafraziramo
ta „in“, z drugimi besedami, zgodbo o
stricu postavljamo med oklepaje „epilo-
ga“ / „prologa“ filma, je njena vrnitev
skozi flash back celo nujna. Nujna, kolikor
pripoved, pripovedovanje implicira formo
spominjanja. - Spomin poseže v 51. leto, ko
je bil Martin (pisatelj) učiteljskišnik. Stric,
partijski funkcionar, je skrbel zanj. Toda,
nobena čustva niso prevladala nad partij-
sko dolžnostjo, striktnim pokoravanjem
edini ideološki liniji. Izgradnja socializma ni
prenesla niti svobodnih ljubezenskih vezi.
„Perverzna sila“ oblasti je zato Martina
onemogočila kot moškega in kot intelektu-
alca. - In, kakor pravi ostareli pisatelj sam,
ostalo mu ni drugega kot le pisanje zmeraj
iste zgodbe. Na tej točki pisateljeve „identi-
fikacije“ s filmskim naratorjem „zaklepaji“
zgodbe šele pridobijo pomen. Kajti gre za
zgodbo, kjer se njeno pripovedovanje in do-
življanje prekrijeta v skupni točki, namreč
tam, kjer sleherni film podlega formi „bre-
zčasne“ govornice. In prav v tem je Zlo pripo-
vedne perspektive: „zdajšnjost“ ji v teku
zgodovine (in spomina) lahko premikamo
vnaprej in za nazaj, pa vendar bo preteklost
(flash back) v filmskem tekstu ostala
„izmišljena“ zgodba-filmske-realnosti. Poe-
nostavljeno in poantirano povedano je vsak
spomin, ko je pripovedovan, že „omadeže-
van“. V filmu **Življenje s stricem** je filmski
„prolog“ hkrati že „epilog“ zgodbe. Film
nas samo ziblje od začetka konca h koncu
začetka. Prav tako, kakor Michel Chion
hkrati odgovarja na svojo vprašujočo mi-
sel v *Napisati scenarij*: „Mar ne pripoveduje
vsak film tudi svojega pripovedovanja, rav-
no tako ali pa še bolj kot svojo zgodbo?“



tura razdelitve na prolog, začetek, sredino
in epilog. Na prvi pogled se torej zdi, da je
izhodiščna namera avtorjev vnesti absurd v
vsebino samo, obliko pa pustiti bolj ali
manj nedotaknjeno. V nadaljevanju glavne-
ga junaka dejansko spremljamo skozi vrsto
različnih situacij, ki pa jih vse združuje ena
sama funkcija: najti kar največ pretvez, da
bodo skozi usta igralcev privrele na dan
Harmsove absurde zgodbe. **Slišimo** jih
dobesedno povsod: v stanovanju, v gostilni,
na ulici, ob reki. Poudarek je vselej na pri-
pravi ustrezne situacije, ki naj zagotovi vsaj
minimalno verjetnost, da je bila zgodbica
zares izrečena. Hrbtna stran tovrstnega „re-
aliziranja“ absurda je seveda svojevrstna
absurdizacija realnosti — biografija postane
„primer“. Če je torej klasična razdelitev
na dejanju sprva napovedovala postaje v
življenju nekega literata, se taista razdelitev
zdaj za nazaj izkaže kot samo razmejitev
posameznih etap filma. Z ravni zunaj-
filmske realnosti se tako premakne v notra-
njost filmske fikcije, formalna razdelitev
vsebine postane vsebinska forma. In prav z
njo se Pešičev film približa drugi bistveni
Harmsovi razsežnosti — avantgardnosti.
Na kakšen način je danes, v osemdesetih
letih dvajsetega stoletja, film lahko „avant-
garden“? Le tako, da se zaveda temeljnih
prelomnic v lastni zgodovini. In dejansko je
štiridelna razdelitev Pešičevega filma po-
dvojena s štirimi tipi filmske podobe, od ka-
terih vsak posebej „citira“ eno od faz v zgo-
dovinskem razvoju filma. **Prolog**, v katerem
dr. Švarcvaldšvili predlaga o skisanih umet-
niških možganih, je svojevrsten **tableau**, ki
s svojo statičnostjo in enotnim glediščem
usmerja na prve posnete filmske podobe.

Začetek (tega filma in filmske zgodovine) je
povsem ustrezno identificiran s trenutkom,
v katerem se filmska kamera **premakne** in
prične slediti protagonistu. Toda tisto, kar
temu izjemno dolgemu kadru sledenja deč-
ku po ulicah revolucije še vedno manjka, je
montažni rez. Vsa druga faza filma je na-
mreč posneta v enem samem kadru, ki pri-
ča ne le o mojstrstvu snemalca, temveč tu-
di o avtorjevem prepričanju, da je odločilen
tisti rez, ki pride **po** revoluciji — v konkret-
nem primeru je to seveda zarez „ruskega
umetniškega eksperimenta“. Obenem pa je
prav v tem tudi temeljni nauk filmske zgo-
dovine: ni dovolj, da se gibljejo le protago-
nisti, vzgibati se mora tudi filmska podoba
sama. To pa je mogoče doseči le z **monta-
žo**. Šele ko vključimo to razsežnost, lahko
zares steče zgodba o Harmsu — torej tisti
del filma, ki nosi ime **Sredina**.
Za upodobitev človeka, ki je s svojimi zgo-
bicami vnaprej opisoval poznejše dogodke,
je namreč neizogibna določena razsredi-
ščenost, ki jo lahko zagotovi le montaža. To
časovno razsrediščenost pa obenem
spremlja tudi izguba enega samega gledi-
šča — razsredišči se sam pogled. Šele
montaža namreč lahko zagotovi pogoje za
to, da se naš pogled premešča hkrati s po-
gledi posameznih protagonistov in da v
ekstremnem primeru postane celo pogled
muhe (!?), ki leta po Harmsovi sobi. Ob teh
dveh osnovnih novostih, ki ju v film vnese
montaža (razsrediščenost časa in pogleda),
pa je središčni del Pešičevega filma bogat
tudi z nekaterimi drugimi referencami, ki
naj rekonstruirajo razsežnosti filmskega
medija. Tako nas posebej opozori na **gla-
sovno** razsežnost (neustreznost grobe

CVETKA FLAKUS

PRIMER HARMS
SLUČAJ HARMS

- režija: Slobodan D. Pešić
- scenarij: Aleksandar Ćirić, Slobodan D. Pešić, Jovan Marković, Brana Crnčević
- fotografija: Miloš Spasojević
- glasba: Aleksandar Habić
- igrajo: Frano Lasić, Milica Tomić, Damjana Luthar, Branko Cvejić
- proizvodnja: TRZ Film i ton — Beograd

Danil Ivanovič Juvačov-Harms je v tistih
redkih literarnih zgodovinah, ki zanj sploh
vedo, praviloma opisan z dvema oznakama:
kot radikalec sovjetske avantgarde in kot
pisec absurdnih zgodb. Prvo presenečenje,
ki ga ponuja filmska uprizoritev njegovega
„primera“, je zato naravnost klasična struk-

moškega glasu Branka Cvejića z ženskim likom, ki ga igra; nerazumljivo mrmljanje inštruktorja za uporabo plinske maske), v določenih trenutkih pa celo **obarva** sicer črno-beli filmski trak. In končno je tu tudi še opozorilo na tisti temeljni vir sleherne filmske slike — na svetlobni žarek. Na puljski tiskovni konferenci je namreč Pešič simboliko tramu, ki ga po filmu išče in prenaša angel, razložil z dovolj presenetljivo navezavo na dvojni pomen angleške besede **Beam**, ki hkrati pomeni „tram“ in „žarek svetlobe“ (**ray or stream of light**, pravi Penguinov slovar). Poanta je brez dvoma zanimiva: če se že sprašujete po pomenu tega grobo materializiranega tramu, se kdaj pa kdaj vprašajte tudi o pomenu tistega subtilnega „tramu“, ki vam prvega sploh omogoča videti!

Preostane nam le še, da najdemo ustrezen historični analogon **Epilogu**, t.j. tistemu delu filma, v katerem angel/vojak prinese Harmsovi prijateljici žaro z njegovim pepelom. Le-ta analogija je več kot očitna: (filmska/umetniška) avantgarda je mrtva, le njen pepel lahko shranimo in se je spominjamo. **Primer Harms** je uspel ravno toliko, kolikor je melanholično žalovanje nadomestil z **aktivnim spominom**, ki sega od prvih tableaux do aktualnega filmskega stanja stvari.

STOJAN PELKO

ZA ZDAJ BREZ PRAVEGA NASLOVA

ZA SADA BEZ DOBROG NASLOVA

režija: Srđan Karanović
scenarij: Srđan Karanović
fotografija: Božidar Nikolić
glasba: Zoran Simjanović
igrajo: Mira Furlan, Meto Jovanovski, Sonja Jačevska
proizvodnja: Beograd film — Beograd Centar film — Beograd

Srđan Karanović za mnoge že sodi v tiste legende, ki se začnejo približno takole: potem je prišel, in začelo se je novo obdobje. „Praška skupina“ - poleg Karanovića še Zafra-
 8 franović, Grljić in Paskaljević - je tisti moment v jugoslovanski kinematografiji, ki naj bi zacelili temeljno izgubo, to je izgubo „črnega vala“, ki je bil obsojen z logiko birokratskega gospostva, domača kinematografija pa je bila v svojem linearnem razvoju temeljito presekana in vržena v nedrje arhaičnega post-revolucionarnega primitivizma. Praška skupina naj bi torej proti koncu sedemdesetih let začela tam, kjer je končala črno-valovska generacija konec šestdesetih: v spopadu s sodobnimi travmami, ki temeljijo v „nezgrešljivem vodenju“ in istočasni kritiki ter ironični distanci.



Posebno poglavje je seveda diskusija o tem, koliko je to nadaljevanje uspešno. Ali ne gre le za anahrono nostalgijo ali pa soft varianto črnega vala, oziroma, ali lahko sploh govorimo o čem novem, avtonomnem, ki se ponša s svojim prepoznanim zaokroženim filmskim rokopisom? Diskusija ni potrebna na temo, da omenjena skupina pomeni kontinuiteto v razvoju domačega filma in prav tako začetni naboj te obubožane kinemaografije; ne glede na subjektivne estetske kriterije in ocene.

Med to četverico je Srđan Karanović še najbolj heterogen in nepredvidljiv. Kljub skromni filmografiji, vsaj na videz vzdržuje svoj trade mark. (**Miris poljskog cveća** 1978 - neke vrste balkanski podonavski spektakel diskontinuitete umetnika in družbe, **Petrijin venac** 1980 - intimistična drama grobe knapovske realnosti in ženskega osamosvajanja, **Nešto između**, 1983 - ameriška melodrama na beograjskem prostozidarskem in doktorskem polju, **Jagode u grlu**, 1985 -

Čeprav so heterogeni v temah, pa je osnovno gonilo teh filmov „konflikt“ med glavnim junakom in obkrožajočo realnostjo. Gre za neke vrste klasičen „romaneskni“ tip junaka, ki je v neprestanem boju, pa naj bo to boj proti institucijam (**Nešto između**), proti moško tradicionalno organiziranem in patriarhalno zgoščenemu svetu (**Petrijin venac**), proti „fanovskim“ množicam (**Miris poljskog cveća**) ali proti celi vrsti pozabljenih spominov, ki travmatizirajo „ta trenutek“ (**Jagode u grlu**).

Ta osnovni konflikt je generator filma **Za**

sada bez dobrog naslova. Na eni strani režiser, ki najde smisel svojega poslanstva v dokumentarno/igranem ufilmanju razbite ljubezenske zgodbe med Albanko (Nadiro) in Srbom (Miloljubom), na drugi strani pa institucionalizirana realnost producerske hiše, ki deluje po vseh klišejih birokratske zavesti in birokratske kontraproduktivnosti. Če sem že na začetku omenjal „črni val“, potem je v samem filmu ta zarez skoraj preveč očitno postavljen v prvi plan: jasno je, da „režiserjev projekt“ ne bo nikoli realiziran, zato pa bo stekla proizvodnja projektne negacije: namesto angažiranega dokumenta dobimo soc-realistično podobo „super-ženske“, balkanskega „Ramba“. Poleg tega osnovnega konflikta pa gre še za sublimacijo, nadomeščanje izgubljenega ljubezenskega razmerja. Spremljanje sestavljanja ponovnega ljubezenskega dualizma med Nadiro in Miloljubom je simbolična želja režiserja, da bi bil znova skupaj z Miro Furlan, bivšo ljubeznijo, zdajšnjo producersko super-žensko.

Jasno je, da mora režiser trpeti (kateri jugoslovanski režiser pa ne trpi? - eni zaradi nerazumevanja, drugi zaradi ne-dela, tretji zaradi obupnih pogojev dela in tako naprej), jasno je, da mora biti nerazumljen in permanentni „looser“, tako da mu na koncu preostane le še sestop iz dokumentarne fikcije v sam dokument. Neposredno pomaga Nadiri in Miloljubu, da se „srečata“ in zbežita iz te balkanske soci-politične norišnice. Za popotnico jima preda še ves filmski material, vendar ga glavna junaka simbolično vržeta skozi okno vlaka. Ta metaforični konec je resda prozoren in

še zdaleč ni brez posledic za same akterje. Kaj se namreč zgodi v tistih izjemno dolgih sekvencah, v katerih zaradi intenzivnosti dialoga (Leonejevo razkritje baronične razvrtnosti; pogovor z očetom) preprosto ni prostora za rez? Sami igralci (z nepričakovano gesto, z izbruhom besed) prevzamejo natanko isto funkcijo - nevrotično zarežejo v dogajanje, v filmsko sliko.

Obenem sta ravno obe omenjeni sekvenci paradigmatični še zaradi neke druge zarez - tiste, ki jo v filmski prostor zarežejo sami robovi kadra. Onstran le-teh se namreč odpira prostor **zunanosti polja**, to večno „le-glo“ filmske skrivnosti in dramatičnosti. In natanko v ta prostor onstran roba je v vsaki od omenjenih sekvenc postavljen tisti protagonist, katerega usoda je v veliki meri odvisna od besed, izrečenih znotraj kadra. Učinek besed, ki jih stari Glembay (nehote) sliši na terasi, je v skrajni konsekvenci povsem identičen učinku besed, ki jih baronica Castelli-Glembay (hote) prestreže iz sosednje sobe v naslednjem prizoru - oba sta namreč povsem dobesedno smrtonosna. Zasedi mesto v zunanosti polja pomeni torej hkrati napovedati svojo usodo in podeliti dogajanju v kadru bistveno bolj dramatičen pomen. Na videz monotone sekvence se tako izkažejo za kar dvakrat „dramatizirane“: z notranjimi rezi „notranjih“ protagonistov in še s prisotnostjo „zunanjega“ protagonist-a.

Od kadrov smo tako prišli že do sekvenc. In ravno sekvence - kolikor so posamezne prostorsko-časovne enote - razvežejo enotnost prostora in časa, tako strogo zastavljeno v Krležinem tekstu. To je tretja Vrdoljakova poteza v spoprijemu z gledališkim tekstom: če mora namreč zvesta scenska uprizoritev **Glembajevih vse** dogodke, ki so predhodili tragičnemu razpletu v treh nočnih urah, **povedati z besedami**, tedaj lahko film zaradi specifičnega nizanja sekvenc taiste dogodke pove tako, da kamera popelje na ulico, jo povzpne po sodiščnih stopnicah in celo sledi Leoneju po finalnem umoru. Če torej v gledališču obstaja kakšna zunanost, tedaj je ta zgolj časovna (je modus preteklosti), zato pa smo ob gledanju filma neprestano v svojevrstnem precepu med zunaj in znotraj, ki je hkrati časoven in prostorski. Časoven je, kolikor sleherna sekvenca suspendira prejšnjo, in prostorski, kolikor sleherni kader odpira zunanost polja. Poudarek je natanko na tistem **smo v precepu**, saj se prav v ta precep, v rez med dvema kadroma oziroma sekvencama vmešča subjekt. Dikcija se mor-da sicer zdi znana bralcem psihoanalitskih spisov, a bi ne smela biti nič kaj tuja tudi poznavalcem Krleže. Na samem začetku **Glembajevih** izgovori Angelika namreč naslednje presenetljive stavke:

„Odkar vem zase, sem gledala življenje v podobah: v našem subjektu obstaja zunaj in znotraj. Kaj je vmes, med tem? Nekaj, kot sam praviš, temnega in motnega: živci, možgani, meso; nekaj, kar se imenuje naš subjekt. Nekakšna žalostna praznina v našem tako imenovanem subjektu. In vse to

se razvija v času in v nečem neznanem, transcendentalnem.“ Konec koncev je vse že tukaj: življenje v podobah, zunaj/znotraj, rez teme, razvoj v času.... prava mala enciklopedija filma, analogna Claudelovi anticipaciji kinematografskega procesa v podobi **georgeofaga v Satenastem čevlju**. Zato tudi ta Krležina podoba zasluži zveneče ime in mirno lahko ponovimo kar besede, s katerimi Angelika vpelje citirano mesto: „Da, **qualitas occulta**, ne bojim se te besede!“ Če se je Manoel de Oliveira za spoprijem s Claudelovim **Satenastim čevljem** podal v gledališče, da bi tam na odru postavil filmsko platno in tako na kraju samem dokazal premoč svojega **georgeofaga**, tedaj je uspelo Vrdoljaku ob spoprijemu s Krležinimi **Glembajevimi** isto premoč **qualitas occulta** dokazati z dokončnim izstopom iz gledališča, s svojevrstnim sestopom z odra. Georgeofag, **qualitas occulta** - bo mar film sploh znal najti za lastno početje lepša imena od tistih, ki mu jih je podarilo gledališče?

STOJAN PELKO

VARUHI MEGLE

ROJET E MJEGULLES

režija:	Isa Qosja
scenarij:	Isa Qosja, Fadil Hysaj
fotografija:	Menduh Nushi
glasba:	Gjon Gjevelekaj
igrajo:	Xhevet Qoraj, Qun Lajqi, Enver Petrovci, Ismajl Ymeri
proizvodnja:	Kosova film — Priština, 1988

V poznih šestdesetih letih je bila ob imenovanju t.i. jugoslovanskega „črnega vala“ popularna sintagma „poetični film“. Ker so ti filmi krožili — kot vsaka poetična imaginacija — okrog travmatičnih objektov, lahko to sintagmo mislimo predvsem v obzorju filmske forme. Oziroma natančneje: kot določeno raztrganost, kaotičnost ali celo nekonsistentnost filmske forme — šlo je

pač za radikalno „avtorsko politiko“. Različne travme, ki jih prinašajo zgodovinski miti (NOB, Stalinizem...) so lahko delovale „neznosno“ skozi takšno formo. Ni naključje, da so se taisti miti obnašali ne-travmatično prav v žanrskih pristopih (vojni, partizanski film), kot tudi ni naključje, da je „avtorski princip“ po zlomu teh žanrov svojo formo „umiril“.

To bi bila tudi prva stična točka filma **Varuhi megle** s še vedno nerešenim obdobjem zgodovine jugoslovanskega filma. Še več: režiser Isa Qosja (gre za njegov drugi film, prvi se je imenoval **Proka**) je s tem filmom pokazal, kako se „poetična imaginacija“ tiče predvsem neke „groze“: tematski miti ali tudi simboli „po sebi“ (v tem filmu jih kar mrgoli: goreči konji, rituali, poroke, državna varnost v značilnem imageu, slike Tita in Rankovića itd. itd.), čeprav še tako „a priori“ pomenljivi, dobijo funkcijo „strašil“ šele skozi popolno raztrganost filmske forme, katere posamezni elementi nimajo nobene opore v pripovednih sklopih, temveč le-to v kaosu podob in groze in zla vedno znova spodnašajo. Če ima torej zgodba na začetku minimalno narativno oporo v preganjanem pesniku (kot pripovedovalcu), ki mu Rankovičeva policija vsak verz interpretira kot sovražno dejanje (se ve, kakšne vrste), pa je ta represija v teku filma postopoma že sama vključevana v zanikanje vsakršne „realistične“ podobe. Tudi ta minimalna narativna opora se tako neprestano podira oziroma zamenjuje z blodnjo samo. Kot da film ne govori več nobene fikcije, kot da filmska forma izgovarja samo realno (lahko bi tudi rekli, da film na tej točki postaja negledljiv, da prestopi lastne meje). Delirna in eks-statična pisava lse Qosje je tako locirala Ideologijo (pa naj bo „pravilna“, ali „napačna“) v samo filmsko formo: mitološki simboli in miti ne pomenijo tistega, kar reprezentirajo, s tem pa je načet prav njihov simbolični status kot tak.

Varuhi megle so torej **revival jugoslovanskega „črnega filma“**. A revival so tudi za „afilmski pogled“: film namreč doživlja podobno usodo kot „črni filmi“ šestdesetih in sedemdesetih let: v večjem delu Jugoslavije nima distribucije, pridružil pa se mu je še „kritiški“ pogrom.

VASJA BIBIČ



POZABLJENI ZABORAVLJENI

režija: Darko Bajić
scenarij: Gordan Mihić
fotografija: Boris Gortinski
glasba: Vlatko Stefanovski
igrajo: Srđan Todorović, Mirjana Joković, Boris Milivojević
produkcija: Avala film — Beograd, Televizija Beograd

Svet delikvence, marginalni rob, neprilagojeni posameznik so „teme“, ki jih zahodna filmska distribucija eksploatira že ves čas svoje zgodovine. Na naših strogo tabuiziranih socialističnih tleh so „odpadki kapitalizma“ šele pred desetletjem dobili mesto na platnu. Goran Marković je leta 1977 debitiral s filmom **Specijalno vaspitanje**, prvim resnim spoprijemom s svetom delikventnega. Če je bila takrat za vznik filmske zgodbe potrebna neposredna izkušnja koscenarista Miroslava Simića, sicer pedagoga v pobjednem zavodu, je v Bajićevem filmu za izhodišče vzeta vest iz črne kronike. Vest, ki je hkrati tudi epilog **Pozabljenih**: skupina mladih na sodišču dobi zaporne kazni zaradi huliganškega divjanja in znašanja v neki beograjski ulici. Iskanje ozadja bi eni postavili v register novinarskega, drugi v register psihološkega, tretji v register iskanja travmatičnega jedra. Bajić in Mihić nadaljujeta tam, kjer sta končala v **Sivem domu**. Vzročnost čistega posnetka — dogodki so resnični, imena izmišljena — iščeta v družinskih deblih. Ta obsedenost z družinsko determiniranostjo kot počelom neznosnega in grozljivega, je konstanta jugo-filmske zgodovine, in prav zato je oropana pojavnosti kot take, filmskih podob kot avtonomnih fragmentov zgodbe.

Pozabljeni so letos dodobra pretresli puljsko žirijo (devet nominacij), čeprav ni najbolj jasno, zakaj. Najbrž ne s preveč predvidljivo linearno pripovedjo, ki nujno vodi v žrelo tragičnega. Če se zdi, da bomo na začetku priče neuspelemu vikendu, katerega gonilo bo „potovanje“ (trojka Kifla, Dina in Tungi se iz vzgojnega doma odpravi k Tungijevemu očetu), nam je po odločnem očetovem „ne“ kaj kmalu jasno, da poti vodijo le že navzdol. V vreče lepilnih hlapov, demolanje vrtča (kot simbola tistega, kar je njihov skupni manko — srečno otroštvo), do norišnice, Kiflinega izleta v München (kjer je gastarbajterski milje še bolj krut od domačega), Tungine

ga samosežiga (po tretjem očetovem „ne“ Tungi zažge sebe, skedenj in avto) ter epiloškega divjanja in razbijanja z realno žrtvijo, po-nesreči ustreljeno Dino.

Vzročnost je torej tu: razbita, necela družina, pozabljene sence staršev, ki ne rezultirajo v melodrami, ampak „tragičnem“ kot edini soluciji jugoslovanske kinematografije, ko zagriže v materijo marginalnega, urbanega, prestopniškega. Vse se odigrava v tragičnem razcepu očetje-sinovi. Optika v sorodnih ameriških filmih je obrnjena na glavo: ni bistven razcep, bistvena je pojavnost sama po razcepu, ni vračanja nazaj, je le boj na tem družbenem robu (npr. v filmih F.F. Coppole, predvsem v **Rumble Fish** in **The Outsiders**. Tu očetje ne obstajajo več, to je le svet podobnih, svet podobno zavrženih „outsiderjev“, in zločin je posledica strukturirnosti samega marginalnega roba, ne pa nostalgičnega objokovanja predrzcepnega idiličnega sveta. Po domače rečeno: ker jugo-režiserji iz žanrovskih filmov naredijo drame, smo pač tam, kjer smo. In konec.

LEON MAGDALENC

HIŠA OB PROGI

KUĆA PORED PRUGE

režija: Žarko Dragojević
scenarij: Žarko Dragojević
fotografija: Miloš Spasojević
glasba: Vojkan Borisavljević
igrajo: Ljubiša Samardžić, Slobodan Beštić, Anđelka Milivojević, Dušica Žegarac
produkcija: Avala film — Beograd

Ko filmski scenarij postane del političnega scenarija, je seveda naivno pričakovati, da bo filmska fikcija ohranila svojo avtonomnost, saj se v tem primeru film pač ne more več sklicevati zgolj na svoje lastne specifične zakone, ampak mora hočeš nočeš slediti diktatu neke „višje resnice“. To pa pomeni, da film prestopa meje spektakelske umetnosti in stopa v službo politične ideologije, kar v zgodovini kinematografije navsezadnje ni tako zelo redek pojav. Po tej plati **Hiša ob progi** seveda ni kaj dosti več kot konkreten primer prestopanja omenjene meje, vendar pa je to Dragojevićevo delo vsaj v jugoslovanskih okvirih še posebej zanimivo, saj se ne

zadovoljuje več s tem, da bi služilo univerzalnim resnicam samoupravno-socialistične ideologije, ampak nastopa v imenu partikularnega interesa in aktualnih zahtev določene nacionalno-politične strategije.

Kolikor skuša Dragojević ponuditi gledalcu „zgolj resnico“ o Kosovu, toliko se njegov izdelek sprevrača iz filmske drame v zgolj sestavino tistega, kar v jugoslovanskem medijskem prostoru že nekaj časa nastopa kot „kosovska drama“. Še več, zdi se, da imamo opraviti z nekakšno filmsko ilustracijo kosovskega problema, kakor so ga „tematizirala“ zlasti srbska množična občila, pri čemer so v filmsko pripoved povezani domala vsi ključni elementi zadevnega modela: od prisilno izseljene družine kosovskih Srbov, oskrbnjenih srbskih grobov in cerkva do posiljene srbske mladenke, pri vsem skupaj pa ne manjka niti lik „poštenega Albanca“, ki želi pomagati, a je brez moči proti mračnim silam iredentne. Kar v filmu manjka, pa je prav „sovražnik“, namreč tisti pobesneli, z nacionalizmom zaslepljena in s sovraštvom do vsega srbskega prežeta šiptarska pošast, ki je kriva vsega zla; kar manjka, je navsezadnje tudi konflikt, zaradi katerega je srbska družina zbežala s Kosova, se pravi, sam razlog izselitve in neposredni vzrok njihovega trpljenja.

Film nas tako rekoč postavi pred dejstvo, da se je srbska družina pač morala izseliti, ker so postale razmere „tam dol“ nevzdržne, pri čemer je v tem kontekstu določeneje omenjeno le posilstvo hčerke. Izselitev ima za posledico, da mati tone v vse globljo depresijo, da bo ded moral umreti na „tujih tleh“ ožje Srbije, da bo hčerko zavrnil nesojeni zaročenec, ko bo zvedel za posilstvo, da bo oče zaradi „neprilagodljivosti“ zašel celo v zapor itn. Skratka, film nam podrobno prikazuje propadanje „izkoreninjene“ srbske družine s Kosova, glede vzrokov njihove nesreče pa nam ponudi le nekaj namigov skoz dialoge, ne da bi se mu zdelo potrebno s temi vzroki kaj podrobneje ukvarjati, saj so vendar splošno znani. Po tej plati film pač pristaja na tisto, kar nam že nekaj časa ponujajo srbska množična občila v že kar standardizirani obliki — in samo v kontekstu te uradne podobe „kosovske drame“ ima ta štorija tudi kolikor toliko razviden smisel.

Če pa skušamo **Hišo ob progi** gledati zgolj kot filmsko delo, se pravi, neodvisno od „resnice“, ki ji hoče služiti, je vsa reč znenada videti veliko bolj nejasna, zmedena in nepričljiva. Navsezadnje bi lahko imele predstavljene grozljive posledice tudi čisto drugačne vzroke od nakazanih, ne da bi bile zato same količkaj drugačne. Povezave med domnevnimi vzroki in posledicami tragedije te filmske družine potemtakem v samem filmu praktično ni, zagotavlja jo le medijska podoba kosovskih razmer, ki pomni prvo ozadje filmske pripovedi. Od te ideološko-politične podobe je film neposredno odvisen; če se ta podoba spremeni, pade film v praznino lastne dramaturgije. Drugače povedano: film je nemara res „aktualen“, vendar v najslabšem pomenu te besede, saj je aktualen, kolikor je aktualna trenutna politična interpretacija položaja na Kosovu, se pravi, kolikor se film vključuje v konjunktorni program kakšne nacionalne ideologije. V tej sliki kosovskih razmer je nekaj prostora le za naivno idealizirani lik „poštenega Al-



banca", ki je tu samo zato, da opozori na „nepoštenost“ albanske večine, sicer pa so iz nje izri-
njeni tako avtentični problemi Kosova kot s tem
povezani avtentični problemi kosovskih Srbov.
Ugotovitev, da o kakšnih cineastičnih kvalitetah
Hiša ob progi sploh ni vredno govoriti, pa kljub
vsemu pove pre malo, kajti pomembneje se zdi,
da film tudi kot ilustracija uradnega srbskega
videnja kosovskega problema ni preveč uspe-
šen, čeprav bi naj bila prav to njegova temeljna
naloga in odlika. Težava je pač v tem, da s fra-
zami, parolami, posploševanji ipd., ki si jih lah-
ko privoščijo časopisi, radio in celo televizija,
film nima kaj početi, kajti tisto, kar hoče pove-
dati, mora tudi pokazati. A kako naj denimo, po-
kaže posilstvo „s pozicij albanskega iredenti-
zma“? Dragojević dobro ve, da je tisto, česar ne
more pokazati, bolje izpustiti — in tako v njego-
vem filmu manjka vse, kar neposredno zadeva
mračne sile iredente, saj bi „mimetični“ govor
filmskih slik pač pokazal, da gre tudi v tem pri-
meru zgolj za ljudi iz mesa in krvi ali pa bi se bi-
lo treba podati na spolzko področje filmske fan-
tastike. Film tako na določen način pove manj,
kot je mogoče razbrati iz množičnih občil, obem-
nem pa ravno s tem pove vse o srbski nacionali-
stični optiki, ko gre za „kosovsko dramo“. Z eno
besedo, prav tisto, kar v tem filmu manjka, je
najbolj očitno — zato je **Hiša ob progi** kljub vse-
mu pozornosti vreden dosežek.

BOJAN KAVČIČ

SOKOL GA NI MARAL

SOKOL GA NIJE VOLIO

režija: Branko Šmit
scenarij: Fabijan Šovagović, Branko Šmit
fotografija: Goran Trbuljak
glasba: Zoran Mušić
igrajo: Fabijan Šovagović,
Filip Šovagović
proizvodnja: Zagreb film — Zagreb

Če je človekovo zorenje k višji stopnji bivanjske-
ga spoznanja prek tragičnih preizkušenj temelj
tragedijsko-očiščevalnega principa, ki ohranja
svojo trdno pripovedno in sporočilno strukturo
od antične dramske in dramaturške prakse
sem, je Šovagovićev kmet Šime v filmu **Sokol
ga ni maral** izrazit primerek tragičnega junaka z
vsemi klasično konsistentnimi obeležji.
Specifična teža njegove tragične katarze in
dramtično-povedni nabor njegove zgodbe, kate-
re jedro je očetov boj, da bi v vojnem metežu
obvaroval sina pred pogubo in ga ohranil za na-
daljevanje rodu in posestva, sta po dramaturški
plati nesporna in kot taka zagotavljata v doma-
lih vseh obzirih celovito filmsko ponazoritev člo-
veškega doživljanja med vojno na teh naših
zgodovinsko svojstvenih tleh — na bogati in ši-
roko razprostrti panonski zemlji.
Vendar nič več kot to. Gre zgolj za ponazoritev
neke za ta čas in prostor tipične človeške uso-
de. Gre za film, ki ni niti poskus, kaj šele realiza-
cija socialno-historične razčlenitve vojskinitih
razmer in razmerij v kakršnemkoli globljem ali
širšem smislu. Pred gledalčev pogled stopa
zgodba, ki je dovolj značilna za obravnavani
čas, primerno tragična v eksistencialnem razko-
lu, ki ga sproži v glavnem protagonistu, in spričo
svojih razsežnosti, kar zadeva spoznavne posle-



dice, tudi dovolj zanimiva: popelje ga v panon-
sko ravnino, v tamkajšnje historično okolje, ka-
terega posebnost je bila v vojnem času stopnje-
vana in v večini primerov do skrajnosti prignana
razklanost ljudi med težnjami po ohranitvi dote-
danjega avtonomnega kmetijskega statusa na
eni ter odločitvami h korenitim spremembam
prek takšnega ali drugačnega angažmaja v voj-
nem dogajanju, v razčiščevanju, v osvobodilni
ali državljanski vojni, se pravi v procesu neizo-
gibnega sprevačanja vsega dotedanjega.

Odločitvi se, naj se ji je elementarni človeški in
še posebej kmetijski nagon še tako umikal, spričo
vseh objektivnih in nadosebnih okoliščin
enostavno ni bilo mogoče izogniti. Prišla je kot
usoda, z njenim bobnečim apokaliptičnim valom,
ki je zajel vse in vsakogar ter zmlel pod se-
boj sleherni še tako suvereni individualizem. Ta
tragedijsko-dramatična teza je bila očitni spro-
žilni motiv avtorske pobude, ki je igralcu Šova-
goviću narekovala scenaristični zapis predloge
za lastno, v igralskem smislu za njegovo izrazno
fiziognomijo temeljno in že kar študijozno za-
stavljeno interpretacijo tragičnega lika kmeta-
očeta, ki stavi vse, kar ima, na ohranitev svoje-
ga doma in njegove nedotakljivosti, a mu gre pri
tem, neizogibno, vse pozlu. Ta vloga je obdela-
na in odigrana v vseh obzirih, psihološkem, so-
ciološkem in obče eksistencialnem, razčlenje-
no, poznavalsko, z zavestnim odmikom od ste-
reotipov, tako da je v zvezi z njo mogoče brez
posebnih zavor uporabiti tudi pojme, kot so pre-
tenjeno, doživeto, subtilno in kar je podobnih
afirmativnih poudarkov.

Šovagovićev filmski lik kmeta je pristna, do po-
tankski pretehtana podoba moža, ki z robato
živalsko zagrozenostjo brani svoj svet in svojo
integriteto, a doživi v tem onemoglem boju ne-
izogibni tragični poraz. V dramski strukturi nje-
gove zgodbe in njene gradacije k usodnemu
razpletu, se pravi k izgubi vsega, kar je imel in
hotel ohraniti, ni nobene vzročno-posledične vr-
zeli, ničesar takega, kar bi v argumentaciji po-
grešali. Vse dramaturško vkomponirana veriga
informacij se ujema in je docela utemeljena ter
v vseh obzirih prepričljiva.

A vendar ostaja vtis tega filma ob vselej njegovi
tematski, dramsko oblikovalni in izrazni korek-
tnosti medel. Tragični motiv usodne preizkušnje
in iz nje izhajajočega protagonistovega spozna-
nja kljub skoraj popolni živetosti v specifični
vojni čas in povrh v posebne panonske okoli-
ščine nekako ne more prevzeti ter pretresti no-
tranjih doživljajskih sfer sedanjega gledalca. Je
razlog v sami socialnohistorični in s tem tudi
psihološki odmaknjenosti motiva z njegovimi
nedvoumno tragičnimi razsežnostmi od vsebin-

skih vzgibov, ki so prepojena z aktualnim živ-
ljenjskim izkustvom? Zagotovo, v tem dejstvu ti-
či eden izmed razlogov. Ni pa edini. Bolj ali
manj neefikasni sporočilni nabor tega filma
izhaja tudi iz njegove fakture same in ji je, čeprav
v nasprotju z njenim osnovnim hotenjem, ima-
nenten: Šovagović se je sicer evidentno trudil
poudariti kmetstvo in očetovsko tragičnost svo-
jega protagonista v preizkušnjah vojnega pre-
tresa ter jo ponazoriti v fabulativni obnovi pov-
sem realnih okoliščin, ki pa so v filmu, kot se
zdi, prevladale — že v scenariju in še posebej v
izvedbi — do te mere, da je ostalo višje sporoči-
lo v precejšnji meri zabrisano.

Šmitovega po režijski plati obvladanega film-
skega prvenca nam glede na te okoliščine ni
dano doživljati kot razkrivanje kakšne nove re-
snice ali novih dimenzij o minuli vojni in vojni
nasploh, temveč, pretežno, kot eno izmed
zgodb, kakršne je v bivanjsko deblo zarezoval
konkretni zgodovinski čas. Seveda nas te in ta-
ke fabule, spričo aktualnih preokupacij, ki pre-
žemajo našo zdajšnjo in tukajšnjo percepcijo,
ne zadevajo v živo do te mere, da bi nas pretre-
sale z močjo večnostnih tragičnih motivov.

VIKTOR KONJAR

TABORIŠČE NIŠ

LAGER NIŠ

režija: Miomir Stamenković
scenarij: Maja Volk
fotografija: Milivoje Milivojević
glasba: Zoran Simjanović
igrajo: Svetislav Gončić, Milan Štrlijić,
Miodrag Krstović,
Tanasije Uzunović
proizvodnja: Centar film — Beograd, 1987

V uprizarjanju taborišč, zaporov, poboljševalnic
(in kar je še podobnih represivnih ustanov), se
film praviloma znajde pred svojevrstno inačico
kantovske dileme: opraviti ima z grozečo
Stvarjo-na sebi, loti pa se je lahko le prek serije
pojavov, kristaliziranih v intersubjektivna raz-
zmerja. Začetek filma **Lager Niš** velja razumeti
prav kot odgovor na to dilemo: najprej, še pred
špico, nam nekaj kratkih, odsekanih kadrov po-
kaže prizor streljanja; ko pa se izkaže, da je s
tem pavzaprav vse povedano, da je prav to tista
grozljivost stvari same, mora špica odpreti neko
novo pripoved, ki pa je ravno pojavna, intersu-
bjektivna plat taiste stvari. V ta namen je izbra-
no privilegirano intersubjektivno razzmerje —
odnos očeta in sina. Njena zgodba je v filmu **La-
ger Niš** v prvi vrsti zgodba rok. Oče, lekarnar Du-
šan Zarić, je vpet v dvojno prizadevanje: ostati
trda roka v družini, obenem pa ohraniti **čiste ro-
ke** v vrvežu druge svetovne vojne. No, stvari mu
ne gredo preveč dobro od rok, natančneje —
prav spodletelost družinske avtoritete ga nepo-
sedno pahne v vojno in v skrajni konsekvenci
celo stane življenja. Sin Gojko pa si, nasprotno,
„**umaže**“ roke že kar na začetku: prvi prizor po
špici je namreč sestavljen iz samih velikih planov
Gojkovih rok, ki mrzlično brskata po lekarni-
ških predalih in omarah ter iščeta zdravila, ki



VILA ORHIDEJA

VILA ORHIDEJA

režija: Krešo Golik
scenarij: Ruža Jurković, Krešo Golik
fotografija: Davorin Gecl
glasba: Živan Cvitković
igrajo: Rene Medvešek, Gordana Gadžić, Gala Videnović, Zlatko Crnković

proizvodnja: Croatia film — Zagreb, Smart Egg Production — London

Mešanje „fikcije“ in „realnosti“ je v filmu zmeraj nekoliko problematično, kajti zadeve se tu hočeš nočeš podvajajo. Ne gre le za to, da imamo opraviti s poljem spektakelske funkcije, ki je že a priori fikcijsko, ampak predvsem za to, da ima vse, kar se pojavlja znotraj tega polja, v skladu z gledalsko konvencijo status filmske realnosti. Najbolj fantastična štorija po tej plati ne učinkuje nič drugače od tako imenovane realistične pripovedi, saj filmska realnost ni odvisna od žanrov, estetskih koncepcij ali slogovnih značilnosti, marveč izključno od upoštevanja ali neupoštevanja pravil, ki veljajo na tem specifičnem področju produkcije spektakelskih učinkov. Vpeljava posebnih „fikcijskih“ sestavin v to lažno realnost, ki že tako ali tako temelji na fikciji, je zato še posebej kočljiva in terja veliko več domiselnosti pa doslednosti, kot ju je pokazal Golik v **Vili Orhideji**.

Tema o pisatelju, ki je toliko nor, da skuša realizirati svojo fantazmo, seveda ni posebno izvirna, vendar v filmu to ni nikakršen problem, saj sta — kot vemo — mnogo pomembnejši obdelava in izvedba. Prav v teh dveh točkah pa je Goliku spodletelo, ker je domiselnost zamenjal z obrtniško veščino, doslednost pa z akademsko togostjo. Scenarijska obdelava teme se mu je očitno zdela v osnovi prešibka (brez dvoma upravičeno), saj je sicer ne bi skušal „obogatiti“ z elementi kriminalke, trilerja in celo hororja, vendar pa je s takšnim križanjem žanrskih sestavin žal dosegel samo to, da se je razmerje med „fikcijo“ in „realnostjo“, ki mu je z razvojem pripovedi že tako vedno bolj uhajalo iz rok, še dodatno zameglilo. V izvedbi pa je izpričal izrazito težnjo po „estetizaciji“ slehernega pometka, s čimer je spet dosegel ravno nasproten učinek od pričakovanega. Ne le, da lepe slike,

ambienti in kostumi **Vile Orhideje** delujejo skrajno izumetničeno, ampak skupaj z afektirano igro in „polikanimi“ dialogi postavljajo na isti imenovalec junakove fantazijske podobe in „realnost“, v kateri se giblje. In kot junaku navsezadnje ni več jasno, kaj je njegova lastna utvara in kaj vsakdanja dejanskost, tako tudi gledalec ne ve več, ali ga skuša režiser elegantno potegniti za nos — ali pa se je sam zapletel v nekaj, iz česar se ne zna več izkupati. Ker je vse, kar film ponuja, enako „sostificirano“, se pač vsiljuje sklep, da so se vsi trije — junak, režiser in gledalec — znašli v slepi ulici cineastičnega larpurlartizma.

BOJAN KAVČIČ

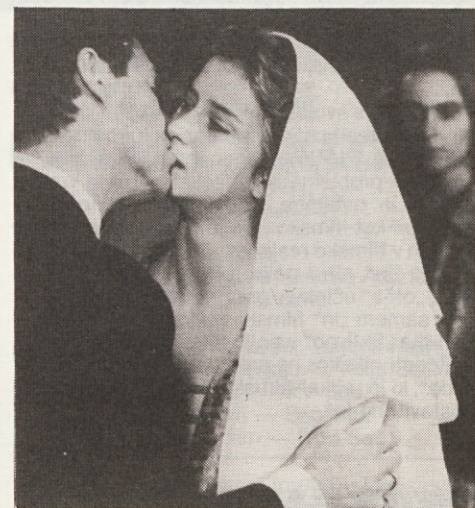
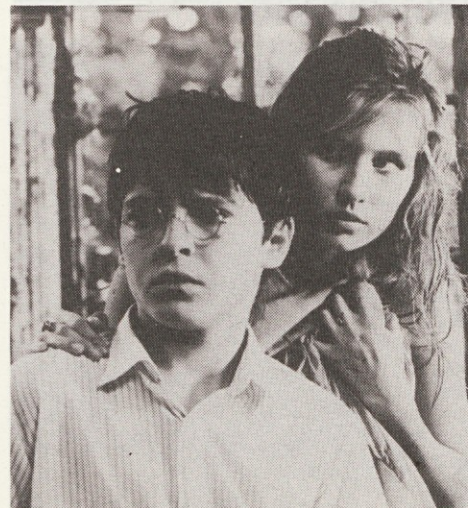
naj bi jih odnesel partizanom. Vendar ga na železniški postaji ujamejo in zaprejo v „lager“. Prozaičnost te zgodbe se prevesi in tragičnost v trenutku, ko zaprejo tudi očeta in ga postavijo pred **nemogočo izbiro**: ste ga poslali sami ali vas je okradel? Dilema je torej „smrt ali smrt“, le da v prvem primeru pritrdilni odgovor terja očetovo, v drugem pa sinovo smrt. Nemožnost odgovora na tako zastavljeno izbiro lepo ponazarja vztrajno premeščanje naslovnika tega vprašanja: ker oče molči, gestapovec prenese odločitev na sina, na molk le-tega pa sin odgovori z dokončnim ukazom „**Najbolje, da oba ustrelim!**... In zdaj spet stopijo v igro roke. Soočen s puškinimi cevmi skuša oče dvigniti roko, a mu jo sin zgrabi in potisne nazaj. V tem trenutku gestapovec sina umakne, očeta pa ustrelji. Oče je torej svojo dokončno avtoriteto dosegel z lastno smrtjo, sinov problem pa bo odtlej dalje natančno ta moment najvišje očetove avtoritete, ki pa ga sam dojema kot očetomor. Hrbtna stran očetove nemogoče izbire je torej sinova **nedolžna krivda**. In prav za to bo šlo v nadaljevanju filma, le da bo Gojkov „izvirni greh“ še podvojen z domnevno izdajo komisarja med taboriščnimi jetniki. Po skrivnostni Gojkovi vrnitvi s strelišča in po nekajkratnih obiskih pri upravniku taborišča mu namreč sojetniki ne zaupajo več. Nasprotno, po novici, da je ujeta tudi njegova mlajša sestra, so povsem prepričani, da je izdajalec. Najboljša ilustracija nedolžne krivde so prav Gojkove besede: „**Kaj naj naredim, da mi boste verjeli? Povejte mi, kaj?**“. Nobena beseda ne pomaga več in Gojku preostane le, da izkusi očetovo usodo — da se ob poskusu rešitve sestre sam znajde pred cevmi stražarjeve puške. Če se njegova smrt po uspelem begu skoraj stotih jetnikov zdi nekako odvečna, „nepotrebna“ za potek samega filma, tedaj gre vzrok za tak vtis iskati prav v že omenjeni dilemi med stvarjo in pojavom: beg je del grozeče Stvari, Gojkova smrt pa točka intersubjektivne mreže. Film, ki prične z uprizarjanjem Stvari (taborišča) ter s tem odpre svet pojavnosti, intersubjektivnosti (oče/sin), hoče končati tam, kjer je tudi prišel — pri Stvari namreč. Vse, kar sega čez finalni beg, se nam zato kaže kot čisti presežek. In natančno v tem je vsa privlačnost intersubjektivnih razmerij: vselej presegajo starnost! Zgodba filma **Lager Niš** je morda na začetku res še bila zgodba o lagerju, na koncu pa je to predvsem in najprej zgodba o mrtvem sinu nekega mrtvega očeta.

POT NA JUG

PUT NA JUG

režija: Juan Bautista Stagnaro
scenarij: Juan Bautista Stagnaro, Beda Docampo Feijoo
fotografija: Karpo Aćimović Godina
glasba: Zoran Simjanović
igrajo: Mirjana Joković, Adrian Ghio, Žarko Laušević, Mira Furlan
proizvodnja: Art film 80 — Beograd, Jorge Estrada Mora Produccione

Film se je odvrtel v informativnem delu — „mimo“ festivala bolj ali manj neopažen. Pa vendar je **Pot na jug** v poanti svoje „zgodbe-z-usodo“ eden lepših trenutkov „potovanja“ v pripovedne konstrukcije gibljivih slik s „pulskega platna“. Dasiravno je nacionalni kinematografiji usojeno zatekanje k realizmu, se mu jugoslovanska kinematografija — razen v nekaj neuspešnih primerih (npr. **Hiša ob progi**, **Za zdaj brez pravega naslova**) — oddaljuje. Na prvi pogled sicer ni videti ravno tako, toda prav filmi, tendenciozni v socialnih, političnih, družbeno-zgodovinskih temah se mimogrede prelevijo v banalne „pravljice“. Njihove zgodbe sicer niso pravljilčne, le prenapetost pripovednosti jih nenehno zanaša k nelogičnemu razjasnjevanju „dialoškega polja“ med „fiktivnim“ in „realnim“ v filmski realnosti.



NEŃAVADNA DEŽELA

NEKA ČUDNA ZEMLJA

režija: Dragan Marinković
scenarij: Dragan Marinković
fotografija: Predrag Todorović
glasba: Ksenija Zečević
igrajo: Lazar Ristovski, Jasmina Ranković
proizvodnja: TRZ Film i ton — Beograd, RTV Beograd

Če bi letošnje puljske filme razvrščali po tematskih sklopih, bi morali Marinkovičev film uvrstiti v sklop s provizoričnim naslovom „Očetje in sinovi“. Vendar tokrat oče ni ne nacistična žrtev (Stamenković) ne socialistični kulak (Klopčič) ne resignirani kmet (Bajič), temveč je dobesedno morbidno materializiran v tisti vreči kosti, ki jo glavni junak nosi po svetu. Breme očetovskega ukaza je tokrat artikulirano v zahtevi po popoku njegovih kosti v rojstni deželi, „deželi pogumnih in poštenih, deželi strašne, a junaške zgodovine“. Vse, kar sinu preostane, je torej blodenje po širnem svetu in iskanje te nenavadne dežele. Na ravni filmske pripovedi dobimo tako pretvezo za heterogenost prizorišč, časov in protagonistov, ki sega od najabstraktnjših alegorij do kar najbolj realistične sedanosti. Neposredna literarna predloga tej blodnji sta dve noveli Radoja Domanoviča, vendar bi reference kaj lahko iskali v razponu vse tja od **Alise v čudežni deželi** do Borgesovskih parabol. Prav v omenjeni „literarnosti“ referenc velja iskati tudi osnovni vzrok relativne nezanimivosti filma: filmsko blodenje je danes nujno blodenje po zgodovini filma samega. Heterogenost posameznih obdobjih filmske zgodovine ponuja dovolj nastavkov za transformacijo pisne predloge. Če to heterogenost spregledamo, nujno zapademo v svojevrstno teatralnost, ki pa ima s filmom bolj malo skupnega. Zato niti ne preseneča edina nagrada, ki jo je ta film v Pulju dobil — nagraditi **masko** namreč v skrajni konsekvenci pomeni prav prepoznati tisto razsežnost, ki je znotraj filma še temeljno zavezana teatrskim koreninam. **Nenavadna dežela** tako ostaja predvsem stvar teatra, do filmske obljubljene dežele pa ji manjka droben, a usoden korak — manjka ji prav filmski pokop gledaliških kosti.

STOJAN PELKO



PRAZNIK KURB

PRAZNIK KURVI (HALOA)

režija: Lordan Zafranović
scenarij: Veljko Barbieri, Lordan Zafranović
fotografija: Andrije Pivčević
glasba: Igor Savin
igrajo: Ranko Zidarić, Neda Arnerić, Stevo Žigon, Dušica Žegarac
proizvodnja: Jadran film — Zagreb, Televizija Zagreb

„O verjetnosti filmske pripovedi se sprašujejo samo kritiki brez domišljije,“ je nekoč dejal Alfred Hitchcock Francoisu Truffautu, pri čemer je mislil seveda na „svoje“ kritike, ki jih je zbegala „neverjetnost“ hitchcockovskih zapletov. Pri **Prazniku kurb** je stvar nekoliko drugačna: predmet dvoma je lahko le Zafranovičeva domišljija, ki je oblikovala pripoved. Vsaka narativnost funkcionira namreč kot „jezikovna igra“ in kot takšna ima svoja pravila, ki se razvrščajo v dveh dimenzijah: prva je kavzalna, dimenzija vzročno-posledičnih razmerij in odnosov, druga pa je referenčna, torej „paradigmatska“ in pripoved zasidra v nekem časovnem oziroma „zgodovinskem“ trenutku. Zdi se, da Zafranović še nikoli ni združil obeh, saj se mu ena vedno izmuzne. Tako se enobejevska spektakulska problematiziranja (**Okupacija... Padec Italije**) oropana tistega logičnega momenta, ki sili gledalca, da sploh sledi zgodbi, druga vrsta „minimalističnega erotizma“ (**Ugriz angela, Praznik kurb**) pa je uboga ravno v relaciji do časovnega (zgodovinskega...) konteksta, ki bi lahko osmislil dokaj bizarno zgodbo. No, **Praznik kurb** je očiten primer slednje vrste (ima štiri glavne igralce in natanko eno sekvenco s statisti) z radikalno reduciranimi referenčnimi polji, ki so pravzaprav prepuščena gledalcu in njegovi benevolentnosti: konec koncev si kaj pametnega lahko izmislimo k vsakemu filmu. Tako Zafranović operira s satanizmom (pomenil naj bi ga črn pes, ki preganja junakinjo), ki ga potem ne moremo nikamor vtakniti, in vzpostavi bizarno razmerje med stanodajalko (nekje na Jadranu) in njenima gostoma iz Nemčije, za katerega tudi ni jasno, ali je bizarno kar tako ali pa to kaj pomeni. „Presežna“ točka filma naj bi bilo razkritje incestuoznega razmerja in „tragični“, „simbolični“ konec, ki ga povzroči črni pes (avtomobil, ki



V oddaljevanju od realizma je filmski „diskurz“ med fikcijo in realnostjo pogosto izsiljen na najbolj enostaven način: v točki, v kateri je „fiktivnost“ locirana kot moment „vdora-od-zunaj“. — Film seveda ni zmožen realnost „opredeliti“ brez da bi jo omadeževal s fikcijo. Vprašanje je samo, od kod in na kakšen način vdira „fiktivno“ v filmsko realnost, ko filmu gre za to, da „dialoško polje“ med fikcijo in realnostjo „problematizira!“

Če želimo **Pot na Jug** (argentinskega režiserja) včleniti v verigo, ki ga po tej plati veže z ostalimi filmi, je dovolj, da „vdor-od-zunaj“ lociramo v sam Jug. Prvo asociativno vprašanje, ki se nam porodi, je torej prav pripovedni „voz“ („problematizacija“) „dialoškega polja“ med „fiktivnim“ in „realnim“ v filmski realnosti **Poti na Jug**. Torej, film **Pot na Jug** enostavno in preprosto „sugerira“, da je fikcija že itak integrirajoči člen realnosti: tisto, kar je v prvem delu filma zastopano kot „fiktivno“, kot „želja“, je hkrati že „realno“, zaradi česar pripoved, „pot“ sploh steče k svojemu koncu. In če gre za film „zgodbo-z-usodo“, potem je jasno, da ji jo kroji ženska. In zgodba filma je lepa v svoji preprostosti in prepričljivosti.

— V planinsko vas nekje v Jugoslaviji, naseljeno z židovskim prebivalstvom, se vrne iz Južne Amerike lep, **bogat Maksim**. Mati, samohranilka **petih** hčera, mu da za ženo svojo **najmlajšo in najlepšo** hčer. Le nevestin **brat** v njeni prihodnosti ne vidi obetavnosti. In sklenjeno kupčijo pospremi **krvavo** klanje „vaškega“ purana.

Ta „pravljичni“ začetek filma pa se za lepo Hlano (igra jo Mirjana Joković) kaj kmalu razblini v kruto **usodo** realnosti. Že na ladji sedma med v podpalubju zaprtimi ženami izve, da je čez ocean odpeljana kot prostitutka. In tako naprej teče zgodba po pravilih pripovedi, ki prepleta in zapleta prevaro, denar, zločin, maščevanje itn. . . —

Pot na Jug s svojo zgodbo takorekoč nima stičnih točk z realnostjo, aktualno za jugoslovanski film; razen v točki posrednega navezovanja na socialno problematiko. Vsekakor pa je vreden ogleda in omembe. Sodi tako po pripovedni strukturi kot filmsko formalni plati med filme, v katerih v filmsko realnost „fiktivno“ ne vdira niti s polja „in“, niti s polja „off“; z drugimi besedami: z „off-a“ učinkuje prav v kolikor je „prisotno“ že v samem „in“ filmske realnosti.

Skratka „fiktivno“ v polju filmske reprezentacije realnosti nikakor ne sme ostajati v mejah „besede“, ki jo „slika“ filmske realnosti ne bi mogla postaviti na laž.

se razbije ob skalah, jasno deklarira **Praznik kurb** kot produkcijo tiste poceni vrste, ki si ne more privoščiti „zares“ razbitega avtomobila), za gledalca pa pomeni olajšanje pričakovane konca. Edini element, ki se lahko prebije skozi distanco, ki si jo mora v svojo obrambo zgraditi gledalec, je neverjetna glasbena tema filma — ta nosi isto ime kot film. Radikalna tavitološkost tega komada (ki ne pove čisto ničesar) se zlahka identificira s filmom samim (ki tudi ne pove čisto ničesar), tako da se gledalec naenkrat znajde v paradoksalni situaciji: vsakič znova pričakuje glasbeno temo, ki mu bo spet povedala, da mu nima ničesar povedati. Zafranović očitno prodaja frustracije — včasih lastne, včasih pa družbene (te slednje navadno bolj uspešno, kot priklic neke „kolektivne krivde“), kar pa najbrž nima nobenega smisla, saj so v njegovi perspektivi enako kodirane kot v realnosti. „Kot iz groba vstala pravila še iz časov Napoleona III,“ bi rekel Jean Mitry, mi pa na žalost še tega ne moremo. S svojo neproduktivno, „zaprto“ materializacijo bizarnosti je Zafranović vedno bolj podoben kakšnemu jugoslovanskemu Marcu Bellocchio — **Praznik kurb** je pač definitivno pozabljen film, in vse, kar bo ostalo po njem, je njegovo ime.

JANEZ RAKUŠČEK

SKRIVNOST ŠAMOSTANSKEGA ŽGANJA

TAJNA MANASTIRSKE RAKIJE

režija: Slobodan Šijan
scenarij: Chris Longshadow
fotografija: Živko Zalar, Predrag Popović
glasba: Zoran Simjanović
igrajo: Rik Rossovich, Catherine Hicks, Gary Roeger, Bata Živojinović
produkcija: Avala film — Beograd, 1988

Slobodan Šijan je eden tistih redkih režiserjev „jugoslovanskega“ filma, ki svoj opus koncipirajo na razcepu med avtorsko in žanrsko „politiko“. Ta razcep je produktiven v toliko, kolikor preko žanrskih referenc ti avtorji lahko svoj „to-

uch“ odrešijo vezanosti na nacionalno ali celo „jugoslovansko“ filmsko mitologijo z vsem folklornim balastom vred. Nemara je prav Šijan „zgled“ te tendence: transformirana realnost je še kako prisotna v vseh njegovih filmih, torej v vseh njegovih „bizarnih komedijah“, toda ker je avtorski „privatni“, „narcisoidni“ pogled posredovan skozi forme komedije in drugih implicitnih ali „odsotnih“ žanrov, ta transformirana realnost učinkuje obsceno-komično.

Tudi njegov zadnji film, **Skrivnost samostanskega žganja**, igra na komične karte, le da so se le-te nekoliko „zamešale“. Lahko bi rekli, da je problem tega filma prav sama skrivnost: le-ta je čudežni napitek, ki so ga njega dni v nekem samostanu izdelovali menihi pod zaprisego molka in ki je deloval v smislu „simbolnega življenja“ (ozdravi neozdravljive bolezni, podaljša življenja itd.). Ameriški milijarder, ki je med vojno deloval kot oficir za zveze s partizani in se takrat prepričal v čudežno moč napitka, se preko svoje hčerke nameni vrniti menihe v samostan, da bi na stara leta zvrnil kakšno šilce žganja. Ker pa se seveda pojavijo lažni menihi (plačilo za čudežno formulo je izraženo v dolarjih), ki jim zaprisega molka služi kot forma prevare, imamo opraviti z mutci, ki ne morejo govoriti, ker za forvosti“ protagonistov pusti nerešeno vprašanje

„mutavosti“ (komičnosti) govorečih protagonistov. Tako lahko Šijanovo skrivnost dojamemo tudi kot skrivnost čudežnega žanrskega napitka: film razpade v heterogene, celo eklektične žanrske strukture ob hkratni odsotnosti tistega Enega (komičnega), žanra, ki bi ga drugi „cepili“. Tako ni naključje, da se vendarle najde nekdo, ki za skrivnost ve: nek „pravi“ menih, živi mrtvec, fantom, ki je očitno ušel iz kakšnega horror filma.

VASJA BIBIČ



mulo ne vedo. Edina presežna vednost, ki jo imajo, je prav ta o njihovi lastni prevari. Še več: kaže, da te formule nima prav nihče. Skrivnost je „prazno mesto“, ki ga film, ki je okrog njega organiziran, ne more izreči.

Če bi torej določitev skrivnosti kot praznega mesta, ki poganja pripoved, lahko veljala tudi na bolj splošni ravni, pa v **Skrivnosti samostanskega žganja** ta „enigma“ deluje bolj samoreferencialno: kot „enigma“ lastnega žanra. V kolikor gre tu za formo komedije, ki črpa komične učinke iz nerealiziranega afekta kot učinka razmika med tem praznim mestom skrivnosti in burlesknim meniškim telesom pod zaprisego molka, v toliko po drugi strani predstavlja glavni problem realizacije tega koncepta razmerje med „mutastimi“ in govorečimi. Razmik med „mutavostjo“ in skrivnostjo je razrešljiv le v „razmerju“ med „mutastimi“ in govorečimi. Komični oziroma „objektni“ status bi pač morali vzeti nase tako eni kot drugi: Identifikacija burleske in „muta-

TAKO SE JE KALIO JEKLO

TAKO SE KALIO ČELIK

režija: Želimir Žilnik
scenarij: Želimir Žilnik, Branko Andrić
fotografija: Miodrag Milošević
glasba: arhivska
igrajo: Lazar Ristovski, Tatjana Pujin, Ljiljana Blagojević, Relja Bašić
produkcija: RO Terra — Novi Sad, Avala film — Beograd, Zvezda film — Novi Sad

Leo je delavec, proletarec (prototip jugoslovanskega sodobnega proletarca) v majhni livarni,

živi podobi jugoslovansko-balkanskega životarjenja. Životarjenje je tudi temeljno dejstvo njegove lastne eksistence. Radoživ in dinamičen, kot je, ne pri livarskem delu ne v bedi življenja z Ružo, šiviljo, ne v lovski družini, ki mu zapolnjuje prosti čas, ne more izživeti svojih energij. Izživlja jih v občasnem predajanju alkoholu, v obnorenosti z mlado „manekenko“, zaradi kate-re ga Ruža zapusti in se preseli k Mišelu, nekakšnemu tovarniškemu varnostniku oziroma direktorjevemu telohranitelju z reputacijo povratnika iz tujske legije, kar vse ima — obojestransko — obeležje predavanja popolnemu moralnoeksistencialnemu razsulu, kakršnega s svojim odnosom do stvari in do soljudi kroji predvsem direktorje špekulantski klan, ki se mu Leo s svojimi elementarnimi močmi in pristopi postavlja po robu, a seveda za ceno tega, da ga obsodijo in za dve leti pošljejo za zapahe. Ko pa nato hodi v tovarno delat kot zapornik na prisilnem delu, si ga ob svojem obisku — kot famozni lik livarja — izbere tuji magnat, kolecionar so-realističnih slik na temo livarjev oziroma livarskega poklica. Odpelje ga v tujino, kar je cena njegovega odkupa celoletne proizvodnje te propadajoče balkanske livarne.

Po dveh letih se Leo vrne, v pisani sracji nekakšnega svetovljanskega Joeja in z veliko limuzino, doma pa najde (kot bi šlo za „dobre čarovnice“ iz Eastwicka) kar tri „svoje“ ženske: Ružo, ki mu je bila rodila sina, „manekenko“ ter nekdanjo ženo direktorja livarne. Nakar, obešenjaško srečen, kot je, odpelje sina pred plavž h gredljem in mu reče: „Vidiš, sine, moje delovno mesto še vedno čaka nate.“

Ves film je obešenjaški, neke vrste groteska ali parodija na vzvišenja so-realistična čustva izza dni, ko smo doživljali izvorni motiv zgodbe o tem, kako se je kalilo jeklo. Je direktni in razprti pos-meh svetlu, ki ga že zdavnaj ni več, saj se je, če je kdaj bil, vse, kar ga je, sprevrgel v svoje nasprotje, in hkrati s tem posmeh našim sedanjim lažnim videzom, se pravi razmerjem, ki jih obvladujeta špekulantski odnos do življenja in obešenjaško razsulo vsega, čemur bi se reklo „proletarska razredna usoda“.

Žilnik ohranja nekaj elementov svoje izpovedne in sporočilne pikrosti, teh temeljnih lastnosti „črnega filma“ izza šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let, vendar jih modificira na sedanji priokus, ki ni več trpko ciničen v nekdanjem resnobnejšem pomenu te besede, temveč precej bolj nonsalanten, prepuščen počutju vsečnosti, kar tragičnih razsežnosti teg človeško doživljaj-skega dogajanja seveda ne krni, ampak jih kvečjemu — na neki drugi, miselno zrelejši ravni — le še pogloblja.

Film nam skuša, po Žilnikovo, povedati: glejte, tak je naš čas, takšna so naša ravnanja in iz njih izhajajoča razmerja, to smo mi, po teh in takšnih kanalih se stekajo naše tukajšnje življenjske usode. Zgubljene eksistence, kot so livar Leo in vse osebe iz njegovega doživljajskega kroga, je kajpak šteti za karikature patetično povzdignjenih in v realnosti klavrno razvrednotenih likov iz socialistično utopičnih romano vi-pa Kako se je kaliko jeklo.

Vse to pa je, če nič drugega, sporočilni motiv klavrne avtorske izpovednosti. Klavrnost časa, ki ga živi tolikanj obetavni razred proletarske proveniencije na jugoslovanskih tleh aktualne realnosti, je temeljni vzgib Žilnikove groteskne radikalizacije, ki dobiva s tem filmom večji groteskni naboj, kot je videti na prvi pogled.

BRATA PO MATERI

BRAĆA PO MATERI

režija: Zdravko Šotra
scenarij: Zdravko Šotra, Radulović
fotografija: Radoslav Vladić
glasba: Dušan Karuović
igrajo: Žarko Laušević, Slavko Štimac, Mira Furlan
proizvodnja: Beograd film — Beograd, 1988

Šotra si je znova izbral temo, ki docela ustreza njegovemu avtorskemu zanimanju za človeško usodna dogajanja v naši takoimenovani zgodovinski polpreteklosti — v času vojne in neposredno po njenem izteku, ko se je bratomorilski boj s svojimi posledicami še vedno nadaljeval. Motiv zgodbe, v kateri je izživel to svojo razčlenitveno in ponazoritveno slo, je našel v literarni pripovedi Jovana Radulovića, v romanu dveh „nesrečnih“ bratov: štiridesetletnega, že pred vojno rojenega Brace, ki je pred dolgimi leti, neposredno po odsluženju vojaščini, prebegnil v Nemčijo in se vdinjal ustaški organizaciji, ter dvajsetletnega Veselina, ki ga je umor izzivalnega nasilneža na maturantski valeti pripeljal v zapor. Drug drugega brata dejansko sploh ne poznata, ne fizično ne sicer, zato uporabita svojo sedanjo situacijo, da se drug drugemu razkrijeta, pripovedujoč si svoje spomine, življenjska doživljanja in travme na magnetofonske trakove, ki si jih pošiljata v izmenjavno namesto pisem. Režiser uporablja njuno izpovedno pripovedovanje za vzvode retrospektivnega razkrivanja oziroma prikazovanja prizorov, ki razkrivajo ne le njuno osebno človeško doživljanje, temveč tudi in predvsem dogajanje na „širšem“ družbeno-zgodovinskem planu“. Logično je, da ima več o vsem povedati starejši brat, ki se spominja predvojnih in medvojnih doživljanjev svojih staršev, bede takratnega življenja v kamniti Dalmatinski Zagori, izbruha mednacionalnih napetosti po ustanovitvi NDH oziroma formiranju ustaško-domobrantskih postojank, krutega pobijanja srbskih pravoslavcev, maščevalnih četniških protizpadov, očetovega „službovanja“ v domobrantski vojski (kot stražar z mitraljezom na vrhu cerkvenega zvonika), njegovega bega v planino ob partizanski hajki, samega dejstva, da se s planine ni vrnil in sta z

materjo, ko sta ga šla iskat, našla le še njegove kosti. . . Po končani vojni je njegovo mater, ki je veljala za „domobrantsko“, in njega vzel k sebi za svoja dovčerajšnji partizan, eden izmed vaških aktivistov, ki so mu v novem režimu dodelili vlogo logarja. Starejši brat se spominja tistih dni materinega doživljanja le medlo, saj je bil sam preveč zaposlen s svojo ljubeznijo do dekleta, ki so jo njeni obljubili nekemu starejšemu miličniku in jo je ta naposled proti njeni volji tudi dobil, s tem pa tako njej kot tudi njemu, Bracu, zapečatil življenjsko usodo: ona se je v tem čustveno in v vseh drugih ozirih praznemu zakonu zapila, on je — po končani vojaščini — poiskal pot čez mejo, se vdinjal ustašem, opravil zanje (v času eskalacije hrvaškega nacionalizma), ki je bilo — kot v eni izmed sekvenc ponazarja tudi Šotrov film — radikalno in svojem protirsbskem razpoloženju) akcijo gozdnega požiga ter, po vsem tem, običal na mrtvi točki svoje zgubljene eksistence.

Mlajši, Veselin, pripoveduje iz svojega zornega kota, kako je doživel propad svojega družinskega doma po bratovem odhodu: sam je prišel na svet prav v trenutku Bracovega odhajanja prek meje. Očeta, logarja, člana partije, so zalotili pri kraji družbenega denarja, s katerim si je kupil štedilnik na trdo gorivo, edini v vasi. V trenutku razkritja je šel v stajo in se obesil. Mati in on sta nato nekaj let živorarila, dokler ni prispela očetova pokojnina — za več let nazaj. S tem denarjem sta se lotila prezidave oziroma obnove hiše, kar pa je bilo za mater usodno, saj jo je ubil električni tok na mešalcu. Veselin je zapustil prazni dom in odšel v Beograd dokončat svoje gimnazijsko šolanje. Nakar se mu je na valeti zgodilo, kar se je pač imelo zgoditi.

Tej točki dokončne razgrnitve in razkritja vsega, kar sta si imela brata povedati, sledi v filmu še sklepna sekvenca: Braco in Veselin se tudi neposredno najmeta med sprehodom na zaporniškem dvorišču: vse kaže, da je opravljena „spoved“ starejšega brata pripravilo do tega, da se je vrnil v Jugoslavijo in se predal oblastem. Film se konča z bratovskim objemom, ki ima, kajpak, tudi globlji metaforično-simbolni pomen. Je neke vrste poziv k spravi, k temu, da bi pokopali mučnino preteklosti, da bi ne odkopavali bojnih sekir na relacijah mednacionalnih in drugih napetosti. V tem je „poslanica“ te filmske „sage“. Po svojem zvenu in pomenu je kar najbolj aktualna oziroma aktualistična, saj za deva ob odprta vprašanja razvnetih nacionalističnih strasti in izključevanja, kot smo jim priče na jugoslovanski politični in nacionalni sceni. V tem oziru je Šotrov film seveda precej več kot samo ekskurz v retrospektivo, bodisi zasebno bodisi družbeno in geopolitično. Je tudi in predvsem — izziv k razmisleku, pa čeprav na estetsko ne kdove kako obvezujoči ravni.

VIKTOR KONJAR

Preostali predstavljeni filmi na 35. festivalu jugoslovanskega filma v Pulju

AZRA

režija: Mirza Idrizović
scenarij: Zlata Kurt
fotografija: Danijel Šukalo
glasba: Esad Arnautović
igrajo: Dara Džokić, Mladen Nelević, Semka Sokolović
proizvodnja: RO Forum — Sarajevo, Televizija Sarajevo, 1988



IMEJMO SE RADI

AJDE DA SE VOLIMO

režija: Aleksander Đorđević
scenarij: Jovan Marković
fotografija: Predrag Popović
glasba: Kornelije Kovač
igrajo: Fahreta Jahić — Lepa Brena,
Dragomir Bojanić — Gidra
proizvodnja: TRZ Film i ton — Beograd

KAJ DELAŠ NOCOJ

ŠTA RADIŠ VEČERAS

režija: Ivan Markov, Janko Beljak,
Predrag Velinović
scenarij: Ivan Panić, Ivan Lalić,
Janko Beljak, Zoran Bačić,
Predrag Velinović
fotografija: Stevica Mirić, Jovan Milinov,
Duško Filipović
glasba: Dušan Petrović, Zoran Stojić
igrajo: Nikola Kojo, Nenad Nenadović,
Vladan Dujović,
Predrag Tomanović
proizvodnja: Inex film — Beograd,
Akademija umetnosti — Beograd

NEKEGA LEPEGA DNE

JEDNOG LEPOG DANA

režija: Božidar Nikolić
scenarij: Slobodan Stojanović
fotografija: Božidar Nikolić
glasba: Vojislav Kostić
igrajo: Mirjana Karanović, Velimir Bata
Živojinović, Mira Banjac,
Stole Arandelović
proizvodnja: TRZ Film i ton

NEKOČ JE BIL SNEŽAK

BIO JEDNOM JEDAN
SNEŠKO — LUMI UKKO

režija: Stanko Crnobrnja
scenarij: Jovan Marković, Kaji Moris,
Denis Mejtland
fotografija: Karpo Aćimović Godina
glasba: arhivska
igrajo: Relja Bašić, Boris Cavazza
proizvodnja: TRZ Film i ton — Beograd,
Pavlina LTD — New York, 1987

NEZAKONSKA POTOVANJA

VANBRAČNA PUTOVANJA

režija: Ratko Orozović
scenarij: Ratko Orozović
fotografija: Dragan Ressler
glasba: Mladen in Predrag Vranešević
igrajo: Vicko Ruić, Bata Živojinović,
Ljubiša Samardžić,
Mladen Nelević
proizvodnja: Sutjeska film — Sarajevo

POTEPINKA LUTALICA

režija: Zoran Čalić
scenarij: Zoran Čalić
fotografija: Đorđe Nikolić
glasba: Ljiljana Petrović, Bata Kanda,
Enco Lesić
igrajo: Lidija Vukičević, Velimir Bata
Živojinović, Milan Štrlić,
Jelena Žigon
proizvodnja: TRZ Film i ton — Beograd, 1987

PAST KLOPKA

režija: Suada Kapić
scenarij: Suada Kapić
fotografija: Levko Mojsovski
glasba: Vlatko Stefanovski
igrajo: Mustafa Nadarević, Radko Polić,
Milena Zupančić, Haris Burina
proizvodnja: Avala film — Beograd,
FRZ Jutro — Sarajevo

SONČNICE

SUNCOKRETI

režija: Jovan Rančić
scenarij: Alenka Rančić, Jovan Rančić
fotografija: Boža Miletić
glasba: Arsen Dedić
igrajo: Dragomir Felba,
Biljana Milenović, Predrag Laković,
Petar Kralj
proizvodnja: Centar film — Beograd

VIKEND MRTVAKOV

VIKEND NA MRTOVCI

režija: Kole Angelovski
scenarij: Mile Popovski
fotografija: Mišo Samoilovski
glasba: Dimitar Masevski
igrajo: Dimče Meškovski
proizvodnja: Vardar film — Skopje,
Makedonija film — Skopje

NAGRADE

Veliko zlato areno za najbolji film festivala je dobio film **Življenje s stricem** režiserja Krste Papića v proizvodnji **Urania filma** iz Zagreba, **Avala filma** iz Beograda, **Stasse Productions** iz Los Angelesa in **Kinematografov** iz Zagreba.

Zlato areno za režijo so prisodili **Žarku Dragojeviću**, režiserju filma **Hiša ob progji**.

Zlato areno za scenarij za že omenjeni film je dobil **Žarko Dragojević**.

Zlato areno za najboljšo žensko vlogo je dobila **Neda Amerić** za nastop v filmu **Praznik kurb**.

Zlato areno za najboljšo moško vlogo je dobil **Mustafa Nadarević** za vlogo v filmu **Glembajevi**.

Zlato areno za žensko epizodo je žirija dodelila **Eni Begović** iz **Glembajevih**.

Zlato areno za moško epizodo je prejel **Ljubiša Samardžić**, ki je igral v **Hiši ob progji**.

Zlato areno za kamerno je prejel **Boris Gortinski** za film **Pozabljeni**.

Zlato areno za glasbo je dobil **Gjon Gjevelekaj**, skladatelj glasbe v filmu **Čuvaji megle**.

Zlato areno za scenografijo je prejela **Snežana Petrović**, scenografka filma **Primer Harms**.

Zlato areno za kostumografijo je dobila **Ika Škornrij** za delo pri **Glembajevih**.

Zlato areno za ton je dobil (edini slovenski lavreat) **Matjaž Janežič** za ton v filmu **Odpadnik** režiserja Boža Šprajca in v produkciji **Viba filma**.

Zlato areno za montažo je prejela **Branislava Čeprac**, montažerka filma **Trenutno brez dobrega naslova**.

Zlato areno za masko je dobila **Vuka Radosavljević**, maserka filma **Nenavadna dežela**.

Posebno zlato areno je dobil producent **Djordje Zečević**.

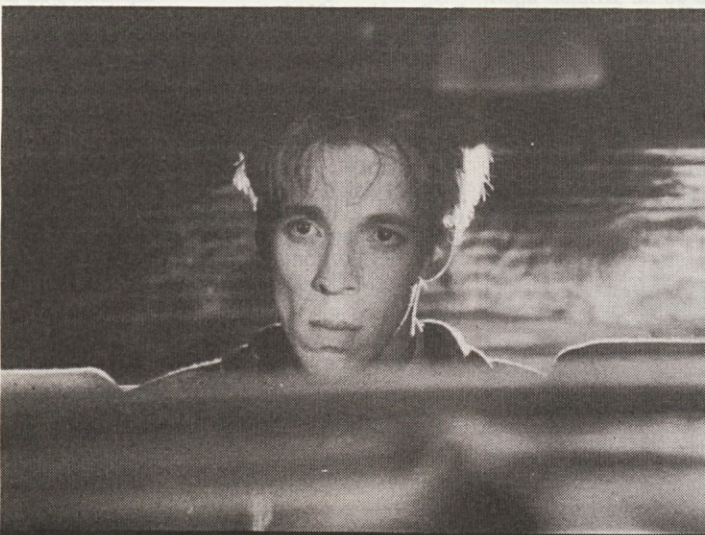
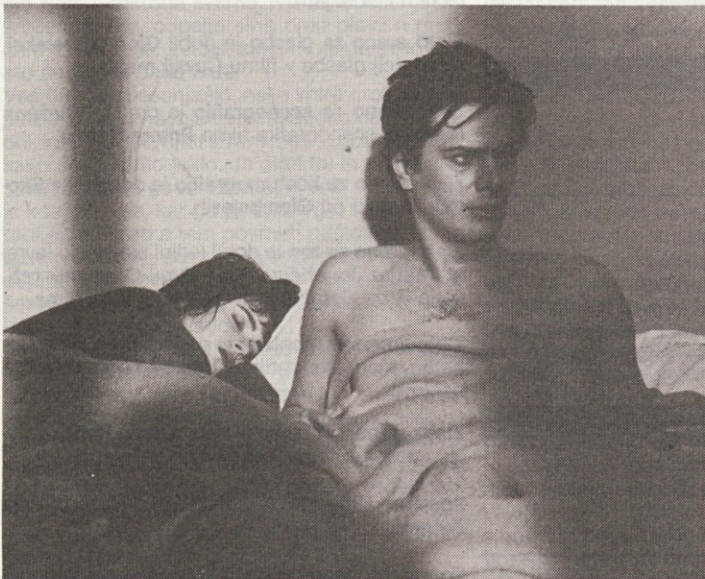
Popularno nagrado občinstva **Jelen**, ki jo podeljujejo od leta 1958 in jo je sprva podeljeval **VUS** in zdaj revija **Studio**, zato se imenuje **Studijev Jelen**, je dobil film **Življenje s stricem** Krste Papića.

O naslednjih slovenskih filmih, ki so bili predstavljeni na letošnjem puljskem festivalu smo pisali: **Hudodelci** (Ekran, št. 2, 1988), **Moj ata, socialistični kulak** (Ekran, št. 2, 1988), **Živela svoboda** (Ekran, št. 2, 1988), **Čisto pravi gusar** (Ekran, št. 2, 1988) in **Ljubezen nam je vsem v pogubo** (Ekran, št. 2, 1988) oziroma jih predstavljamo v tokratni rubriki novi slovenski filmi. Izjema je le film Remington.

REMINGTON

režija: Damjan Kozole
scenarij: Damjan Kozole, Nebojša Pajkić
fotografija: Andrej Lupinc
glasba: Slavko Avsenik, jr.
igrajo: Mario Šelih, Lara Bohinc, Jožef Ropoša, Rasim Softić
produkcija: Emotion film (Filmska produkcija ŠKUC) — Ljubljana in Avala film — Beograd, 1988

„Sanjala sem, da sva šla v Ameriko. Čakala sva na ladjo. Tako kot zdaj . . .“ Vendar na ta način, kot Lana in Oskar „zdaj“ poskušata, ni mogoče priti v Ameriko. In kajpada gre prav za to, da „ni mogoče“ - sicer Amerika ne bi bila sen in gibalo želje pobega. In potem to ni mogoče tudi (če ne predvsem) zato, ker na neki način že sta v Ameriki, se pravi v filmu, ki je nekakšen cineastični **american dream**. Vprašanje je prav - kakšen? Videti je, da v teh „sanjah“ ne gre za film **à la Hollywood**, kot je fantazmiran v Evropi, zlasti pri mlajših francoskih režiserjih (Beineix, Besson), ki skušajo francoski film iztrgati njegovi tradiciji s snemanjem na „ameriški način“. V Kozoletovem **Remingtonu** gre prej za zgledovanje pri hollywoodskem „protipolu“, New Yorku, točneje, pri jarmushovski poetiki malce „ekscentričnega“ komornega in nizkoprorračunskega filma. Na to zgledovanje (ali spogledovanje) kaže že uporaba zatemnitev (kakor jih je znova vpeljal Jarmush v **Stranger than Paradise**), manj pa igralska zasedba: tudi njo sestavlja trojica, kot pri Jarmushu,



toda vanjo še najbolje spada epizodist, fotograf, ki ga igra Rasim Softić, že zaradi svojega bizarnega looka, medtem ko je protagonist, Mario Šelih, s svojo „alaindelonovsko“ faco bolj iz drugega in za drug film; in prav tako njegova spremljevalka (Lara Bohinc), ki je nekakšen mini model Louise Brooks - in dejansko se v filmu še najbolj razživi prav v trenutku, ko nastopa kot model onemu fotografu. Le-ta pa priskrbi zabavni moment, ko se - podobno, toda uspešneje kot James Stewart v **Dvoriščnem oknu** - znebi policajša s fotografsko bliskavico.

Naravnost v oči bijoč znak, da Lana in Oskar že sta v Ameriki oziroma v snu ameriškega filma, pa je seveda ta rdeči chrysler, ki je sploh najbolj atraktivna stvar v filmu. S tem avtom, ko ga inšpektor zagleda na televizijskem ekranu (tudi to je „indic“ ameriškega filma, vendar žal najbolj zguljen), pride na videz tudi do majhne kriminalne fikcije. Dejansko samo na videz, kajti če to fikcijo vzamemo zares, se razleti, enostavno ne vzdrži. Kot „čista igra“ pa se še kar obnese - obnese se na račun tega, da je treba tisto, kar bi bilo za „normalno“ kriminalno fikcijo „alogično“ in „iracionalno“, pač vzeti kot predpostavke igre. Takšni predpostavki sta vsaj dve: najprej dejstvo, da Oskar pobegne pet dni preden bi ga izpustili iz zapore, in potem to, da inšpektor ne opravi normalne, rutinske policijske dolžnosti in fanta ne aretira, ko bi ga lahko (v bungalovu), ampak raje nastavi prisluškovalno napravo v njegov avto. S tem si „zrežira“ igro lova (policijski pregon) in hkrati omogoči Oskarju, da se gre „svojo igro“, kot pravi samemu sebi in gledalcu: to je igra, s katero mu vendarle uspe pobegniti, namreč tako, da z lažnim sporočilom pusti videz, kot da je ostal (torej podobno kot je tisto mađarsko dekle v **Stranger than Paradise** ostala v Ameriki tako, da je na videz odpotovala).

Ves film nekako niha v krhkem ravnotežju med tem, da je „igra“ ali pa ni nič, tj. ravnotežju, ki ga na določen način ponazarjajo tudi zatemnitve kot trenutki praznine, zastoja, preloma v zgodbi, ki sicer poteka v kontinuiranem času: ti trenutki iztrgajo zgodbo njenemu realnemu času in kot vrzeli, dopuščajoče neko negotovost in odprtost med tem, kar je bilo, in tem, kar bo, dejansko rešujejo pripoved in zgodbo pred padcem v pasti kriminalne fikcije. In končno je v funkciji tega ravnotežja tudi tista škatlica, ki jo Oskar imenuje „moj Remington“: natančno tako kot s to škatlico je namreč s samim filmom - v njem je lahko nekaj ali pa ni nič. To je tudi dvoumnost ženskega smehljaja.

ZDENKO VRDLOVEC

ODPADNIK

režija: Božo Šprajc
scenarij: Božo Šprajc
fotografija: Goran Trbuljak
glasba: Jani Golob
igrajo: Ivo Ban, Zvezdana Mlakar
produkcija: Viba film — Ljubljana, 1988

Nov slovenski film - **Odpadnik** je predvsem novi film v filmskem opusu režiserja Boža Šprajca. Če prvence determinira izjemna volja „povedati vse“, kar se je v mladem režiserju nabiralo leta in ker ne ve, kdaj po ponovno dobil besedo, če drugi film drsi med potrditvijo in popravnim izpitom, pa tretji film pomeni že „opus“, ki zadošča za branje morebitnih avtorskih obsesij, stalnic, izrazitih rokopisnih potez. Zdaj je seveda že jasno, da je **Odpadnik** Šprajčev tretji celovečerec; predtem je posnel še filma **Krč** (1979) in **Dih** (1983). Božo Šprajc v svojem spisu v prvi novembrski sobotni prilogi Dela mimogrede zanika obstoj kritike, skoraj kot noj, ki potisne glavo v pesek - in svet ne eksistira več. Toda filmska kritika je, o tem navsezadnje pričata bloka kritik v Ekranu, ki sta „brala“ prva Šprajčeva filma. Ob **Krču** so kritike še dokaj naklonjene, npr.: „ . . . iskren in angažiran poskus, izpeljava premalo domišljena in dognana.“ Ali pa „ . . . film **Krč** (je) profesionalno trdno in čvrsto delo.“ Slabše se je pri kritiki odrezal **Dih**, o čemer pričajo iztrgani, pa

vendar zadostni in pomenljivi citati. Tako je **Dih**, „na drugo, recimo temu distančno oko, šepav, bedast, itd. . .“, „eden do zdaj najkonservativnejših in za obstoječi sistem nekritično navijajočih filmov“, „moraliteta brez lastne samozavesti, univerzalen, govori tako rekoč o vsem in hkrati o ničemer . . .“. Po teh nekaj citatkih je jasno, zakaj za Šprajca filmska kritika ne obstaja. Takoj naj natipkam, da za film **Odpadnik** veljajo podobni očitki, kot so bili že izrečeni v preteklosti in katere bodo verjetno (ali gotovo) tovariši tematizirali še ob tretjem Šprajčevem filmu. Tudi **Odpadnik** je preobložen z aktualizmi, pogreznjen v žurnalizem, obremenjen z družbenokritično zgoščenostjo. Takšna „podoba“ oziroma angažma filma je nedvomno posledica avtorjeve volje, da dela sodobne, angažirane, odzivne, za današnjega gledalca zanimive filme.

Zaradi takšnega pojmovanja filma so Šprajčevi izdelki izrazito nabiti; vsaka sekvenca, pogosto celo vsak kader, prinaša „atrakcijo“, ki naj pritegne, animira gledalca, razorje njegove možgane. Toda poleg teh negativnih stalnic so opazni novumi v Šprajčevem rokopisu, zaradi katerih moram skoraj v isti sapi dodati, da je **Odpadnik** vseeno napredek v režiserjevem opusu. V tem filmu namreč Božo Šprajc „redči“ svoj znameniti žurnalizem. Ta operacija mu uspeva - naj jih esejistično in pogojno poimenujem -s „praznimi“ kadri. To so kadri, ki ne prinašajo nobenih dramaturških členkov, nobenih velikih novic, ampak vsebujejo detajlčke, drobne gibe, prazni prostor, intimne človeške trenutke, finese. Ob takšnem (in za Šprajca tudi tolikšnem) premiku pa nikakor več ne zadoščajo „atrakcije“ v slogu kaj-si-režiser-Božo-Šprajc-vse-upa-povedati-pokazati-in-tako-dalje. Ne, v ospredje stopi fetišizirana filmskost. Tudi pri Šprajcu tisti „kaj“ ni več samozadosten in zadosten, zaokrožuje ga šele tisti „kako“. In prav v artikulaciji je najbolj opazen Šprajčev napredek. Pri večini slovenskih filmov imam občutek, da gledam nepremišljeno brkljarijo, pod katero bi se lahko podpisal tako Peter kot Pavel, tako Vojko kot Matjaž; edini avtorski pristop je tako imenovana estetizacija. Šprajcu - to je pohvalno - zgolj lepe sličice ne zadoščajo, zato film pripne na zgodovino filma. Tak postopek je skorajda metafizijski. Ozadje, tloris je eden izmed žanrov sodobnega ameriškega filma. Toda to je dobesedno samo izhodišče, matrica, ki jo režiser prekrije, transformira v videz resničnosti. Žanr je pač fikcija, družbenokritičnost pa fackija. Naj ne zavlačujem preveč. Po Goranu Markoviču, ki je s filmom **Že videno** zakoličil parametre socialistične grozljivke, in po Zoranu Tadiču, ki je podoben postopek izvedel za formiranje socialistične kriminalke, je Božo Šprajc tretji režiser, ki je v amorfno jugoslovansko kinematografijo vpeljal radikalno nov, „tuj“ žanr. S filmom **Odpadnik** je formiral socialistični triler, njegovo podvarianto - vigilantski film. Zdaj pa je že nujnih nekaj podrobnejših pojasnil, ker sta sestavka o socialistični grozljivki in socialistični kriminalki ostala neobjavljena. Vse te čudne oznake, ki kar precej spominjajo na socialistično-realističnega spačka, zgolj opozarjajo, da razviti žanri v naši kinematografiji ne obstajajo samostojno oziroma v sklopu žanrske tradicije, ampak doživljajo transformacije, metamorfoze. Kakor da družbena empirija s svojo masivnostjo duši žanrsko fascinacijo ali jo onemogoča. Zato je - na primer - zadnji Markovičev film hkratno branje zgodovine žanrskega filma in zgodovine družbenih anomalij. V jugoslovanski kinematografiji obstajata torej samo dva „čista“ žanra, komedija in vestern, vse ostalo pa je kontaminirano. Zgodovina bojev za žanre registrira poleg navedenih primerov tudi Sijanov poskus. Slobodan Sijan kakor da je obupal, svojih filmov praviloma ne formira kot žanrske izdelke, ampak žanre parodira, tako da nastajajo meta-žanrski filmi. In sedaj spet k Šprajcu, pri katerem je vsa reč vseeno specifična. Šprajc ne zastavlja apriori žanra, ampak je le-ta podporek standardnemu Šprajčevemu svetu družbenih in osebnih antagonizmov. Naj ilustriram. Za primer vigilantskega trilerja lahko služi katerikoli del iz „tetralogije“ **Death Wish I-IV**. Junak na začetku vsakega posameznega filma doživi zavezujočo izgubo - zlo uniči koga od njegovih bližnjih. Po uvodni ekspoziciji pa vzame junak pravico v svoje roke in do konca filma masakrira negativce. V teh filmih pravica sploh ne obstaja oziroma je popolnoma nefunkcionalna; uteleša jo le junakova individualna akcija. Pri Šprajcu je vsa reč drugačna. Če bi filmski odpadnik na samem začetku pobil negativce, bi mu politična birokracija - tako kot pogosto delavcem



- poočitala, da filmski junak ni poizkusil vseh možnosti, ki mu jih ponuja samoupravljanje. Filmski junak mora torej - bodisi iz političnokomformističnih bodisi iz dramaturških bodisi iz kakšnih tretjih razlogov - prehoditi ves samoupravljalški superlabirint, da bi na koncu storil tisto, kar lahko njegov žanrski vrstnik počne že od petnajste minute. Socialistični triler, kot ga predstavlja Šprajčev **Odpadnik**, kaže, kako je - z izjemo filmske komedije - žanr v domačem filmu podvržen imperativu biti nekaj več in ne „zgolj“ žanr. Žanr se torej v primeru Šprajc prelevi iz podpore v podlogo. Čeprav sploščen in „prilepljen“ je nujnost, kolikor hoče imeti avtor za filmskega junaka abstraktnega nonkomformista. Zato lahko ostaja „prvi vzrok“ nejasen, prešibko utemeljen, in zato mora štrajkaška množica mimo mrtvega junaka. Namesto bolj ali manj zvenečega sklepa naj naštejemo vrsto detajlčkov, problemov, rešitev, prijemov, katerih bi vsak zase terjal podrobnejši premislek, širšo ilustracijo in katerih vrednost je marsikdaj odvisna od interpretacije, od gledalčevega stališča. Spisek naj začnem z opozorilom, da Šprajc misli na koreografijo, na gibanje množice in posameznika. Tu je še **poskus** vpeljave femme fatale v slovenski film, in seveda kasdanovska kretnja, ko da filmski junak svoj rahlo gangsterski klobuk na glavo lepi neznanki. Toda če je femme fatale „žanrski“ lik, potem mora biti njena vloga v slovenskem filmu pohabljena, njena pojavnost potujena. In res si filmski junak posadi na glavo njen klobuček, rezkosti in resnosti ni več, je samo gag. Naštevanje nadaljujem z opazko o zgoščeni montaži, kjer prvi kader napoveduje dogodek, ki je v naslednjem že „tu“ ali pa je celo že preteklost. Omembe vredna je tudi barvna kompozicija posameznih fotografij, seveda pa tudi pogled, ki vsaj enkrat ne gleda samo v naslednji kader, ampak dobesedno v prihodnost in je kot tak vizualni členek. Ustrezna je tudi zasedba vlog, kajti vsak igralec vnaša v film svojo igralsko predzgodbo - tako je že „vse“ vnaprej znano in tako še bolj zaživijo detajlčki. Eden najlepših, ki je že skoraj vodilni motivček, je junakovo kroženje okrog cigaret. Že v nastopni sekvenci junak sežge cigarete. Tako podkrepi svojo odločitev (v stilu „ne, ne bom kadil!“), hkrati pa napove svoj ritualni samosežig. Potem se vrstijo sekvence, ko junak preklada po rokah cigarete vse do sklepne odločitve. Šele ko je onkraj, zanika tudi svojo odločitev o nekajenju. In potem praktično ni sekvence, ko junak ne bi kadil. O tem, ali Šprajc v svoji podobi družbene psihopatologije pretirava, in če, koliko, naj razmišljajo in pišejo drugi.

MAJA IN VESOLJČEK

režija: Jane Kavčič
scenarij: Jane Kavčič, Emil Filipčič
fotografija: Valentin Perko
glasba: Urban Koder
igrajo: Ana Papež, Dario Ajdovec, Maks Furjan, Anton Trpin

V Spielbergovem **E.T.** je eden najlepših detajlov tisti, ko mati posumi, da otroci nekaj skrivajo v svoji sobi, pogleda v omaro z igračami in - ničesar ne vidi, se pravi, ne vidi E.T.-ja, ždečega med otroškimi igračami; prav tako je mati slepa „slepa“ v prizoru, ko divja po stanovanju in ne opazi male prikazni, ki caplja za njo. Poanta je kajpada ta, da odrasli E.T.-ja nujno prezro - oziroma je zanje, če gre za znanstvenike, neulovljiv - ker je privilegij otrok, otroškega verovanja v maske: toda prav prek tega varovanja so v igri tudi odrasli, kolikor so namreč to verovanje potlačili.

Kavčičeva „varianta“ **E.T.** si očitno sposoja ta princip vidnosti-nevidnosti „vesoljčka“, a je prav v tem pogledu zgrešena. Ta „igra“ vidnosti-nevidnosti namreč ni le moment filma, marveč njegov igralni zastavek in gonilo, na tem temelji ves film. Točneje, film temelji na nekem gadgetu, „šnorki“, tj. utripajoči ploščici, ki omogoči videti ali ne videti vesoljca, kar pomeni, da ta „igra“ vidnosti in nevidnosti ne preigrava nikakršne slepote odraslih in otroškega verovanja, marveč je samo učinek nekakšnega stikala in dejansko samo navadna igra; zato je tudi eden bolj posrečenih prizorov prav tisti, kjer dva vesoljca zganjata čarovnije v baru, kjer jih je maloprej „navadni“ čarodej.

To „stikalo“ je, skratka, v filmu glavna stvar in edini razlog, da se „vesoljska bitja“ vrnejo na Zemljo - prvič jo obiščejo prav zato, da bi ga tam pustili (vesoljček Gubangu ga da deklici Maji, česar ne bi smel storiti). In ker je glavni „štos“ ta „šnorka“, tudi ne pride do nobenega pravega razmerja med deklico in vesoljčkom (cenena romantična scena in izjave o prijateljstvu so samo dokaz za to) in zato sta tudi za film premalo, se pravi, da si mora film pomagati še z drugimi vesoljci. Pri tem pa ne gre le za mašilo, ampak ta „popestritev“ dejansko postane glavna „atrakcija“: namesto razmerja

med deklico in vesoljčkom torej zavladata vesoljska klovna, ki iščeta tisto „stikalo“.

In ker že gre za „igro“ vidnosti-nevidnosti, je pač treba omeniti, da so ta „vesoljska bitja“ v svojih belih kostumih prav dobro vidna in skačejo okoli kot kakšna maškerada. Komične učinke naj bi izzvala s tem, da jih drugi, tj. Zemljani, ne vidijo, dejansko pa je komično le to, da morajo te osebe kričati, da jih vidijo.

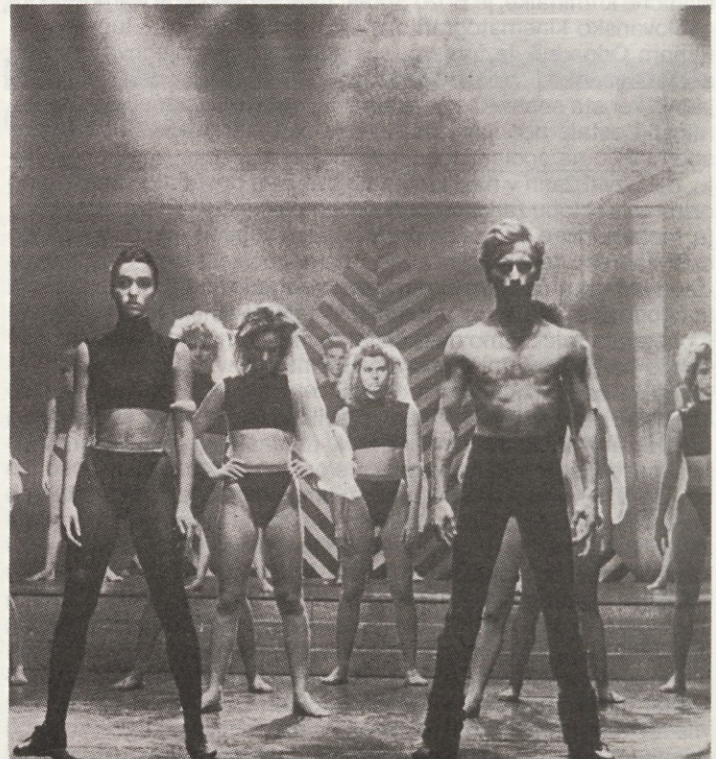
Bolj posrečena je epizoda v vesolju, zlasti po zaslugi scenografije, kostumov in maske, ki so s svojo belino in prozornostjo posredovali netelesno atmosfero, in vesoljske lepoticice Vesne Jevnikar, medtem ko so na Zemlji še najboljši čisto akcijski prizori (zlasti s taksistoma).

E.T.

POLETJE V ŠKOLKI II

režija: Tugo Štiglic
scenarij: Vitan Mal, Tugo Štiglic
fotografija: Rado Likon
glasba: Jani Golob
igrajo: Kaja Štiglic, David Sluga, Primož Longyka
proizvodnja: Viba film — Ljubljana

Svoj čas smo ga razglašali za enega tistih, kjer ideologizirana glasba presega vse namene ustvarjalcev, ko pa odmislimo ta vpogled in vse „objektivne“ razloge, zakaj slovenski film že tehnično ne more doseči minimuma ravni, potrebne za gledanje, in se do tega izdelka opredelimo strogo filmsko, nam ne ostane drugega, kot da ponovimo stare izsledke. Prav glasba je namreč bila tisti perversni moment, ki v skromnem filmu izziva potratnost, prav zgodba, ki se pleče krog te glasbe, ima atribute družbene moči (zdomstvo, klavir, brezdalna stara mama, hiša, urejeni videzi), prav ples, ki se podleže tej glasbi, je slepilo pred bednimi časi sloven-



skega filma; skratka, v tem filmu vsak moment presega lastno zmožnost realne reprezentacije. Teza je kajpak, da ta film ni slab zato, ker je slabo narejen, marveč ker tako slabo kaže željo po bogastvu. Odvadili smo se besedičenj o neskončnem in avtomatičnem rodovniku Štiglicev, ki jim moramo hočeš nočeš slediti, če sledimo slovenskemu filmu, odurne se nam zde razprave o zatajevanem incestu Tuga Štiglica, saj so bili vse to le opravljaški izgovori, da ni bilo treba kazati resničnih slabosti, toda slabo izražena želja nas vedno znova napeljuje na staro mesto. Če res ni nič, pomisliš na predsodke, teh pa v **Poletju** mrgoli. Potem si za hip vesel, ker uzreš domač izdelek, ki ne buhti od nacionalniških dolžnosti, pa vidiš, da to prav zato, ker ga je ena takšnih dolžnosti pogнала v povprečje. Dogodbice se snujejo povsem naključno, v primeri z naključnostnim zastavkom tegale zapiska pošastno slogovno razbito: tu je podoba, tam naivni plašljivski prizor, tu zaljubljeni in sem pa tja res lirični posnetek gospodične Kaje, tam nerodni citat iz Kubricka (rovokopci plešejo pred sokolskim domom na Taboru svoj **Na lepi modri Donavi**). Človeku je težko pri srcu, ko mora priznati slabosti drugega, toda če nima pri roki svojih, tudi ne bo hvallil ljudi, ker so „vložili precej truda“, a jim je spodletelo. Niso ga, to je tisto, en sam ga je, Jani Golob, pa je šel s filmom vred v franže. O tem, zakaj, smo pa pri isti hiši že pisali!

MIHA ZADNIKAR



P. S. (POST SCRIPTUM)

režija: Marcel Buh, Boštjan Hladnik, Andrej Stojan
scenarij: Marcel Buh, Boštjan Hladnik, Andrej Stojan
fotografija: Janez Verovšek
glasba: Primož Hladnik in arhivska
igrajo: Janez Albreht, Bert Sotlar, Stevo Žigon
proizvodnja: Viba film — Ljubljana

Za tale filmček bi lahko rekli, da je bil narejen neposredno za video-tržišče, če bi seveda slovenska industrija imela na video-tržišču sploh kak artikularni interes. Ker pa temu ni tako, tega vsekakor ne bi mogli reči. Pa vendar se vsiljuje vtis, kot da smo soočeni s home-video izstrelkom, ki mu je vseeno, kakšno in kako dolgo - če seveda sploh - bo njegovo življenje v kinodvoranah. Komaj jasno je namreč, zakaj predstavlja tale omnibus treh helmerjev hommage trem slovenskim filmsko-gledališkim igralcem, pa čeprav skuša to stlačiti v ekonomijo treh „slovenskih usod“. Pred našimi očmi se izmenjajo Bert Sotlar, Janez Albreht in Stevo Žigon, kar je kajpada precej presenetljiv izbor, še posebej, če hočeš s tem postaviti monument ideji slovenskega „filmskega igralca“, ki je tudi v resnici zgolj ideja. Vsekakor pa ne moremo mimo ugotovitve, da sam omnibus „zdvomi“ v idejo slovenskega „filmskega igralca“ in da se skuša od nje na depresivno-sublimen način distancirati, četudi si jo vseskozi jemlje za svoj „spoznavni“ objekt. V čem je problem? Iz Berta Sotlarja skuša narediti velikega in „tragiškega“ gledališkega igralca, pa čeprav vemo, da prav Sotlar v gledališču ni nikoli pomenil ravno veliko: pomnili ga bomo, paradoksalno, natanko kot filmskega igralca. Steva Žigona pošljejo v Pariz, v resnici pa je odšel v Beograd. Janeza Albrehta, ostarelega in pozabljenega, pa kot nekak kos pohištva zaprejo v dolgočasno stanovanje: če to jemljete kot komentar igralčevega razmerja do filmske forme in kinematografske institucije, potem še v istem trenutku spoznate, da je film „zdvomil“ ne le v svojo fikcijsko, marveč tudi historično vrednost, da se potemtakem ne jemlje „resno“, saj ni predložil niti enega samega dokaza, da kaj takega kot filmski igralec sploh obstaja. Najbolj presenetljivo pa je to, da je pri-

spevek Boštjana Hladnika, sicer velikega in slovitega filmskega režiserja, enako slab kot prispevka Buha in Stojana, ki kake posebne filmske stigme niti ne premoreta. Indikativno in nič manj presenetljivo pa je tudi dejstvo, da celo Rapa Šuklje, ki za vsako stvar vedno najde kako vzpodbudno in nosno besedo, za ta omnibus kakih posebno močnih besed ni iskala, prej narobe. Žalosten film o Sotlarju, Albrehtu in Žigonu. Žalosten slovenski film o slovenskem filmu.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

SLOVENSKI JEZIK IN FILMSKA GOVORICA

Da ne bo pomote, gre za kritiške špekulacije, ki bodo morda zvenele izzivalno. Toda zdi se mi umestno, da vprašanje dialoga oziroma jezika (jezika kot zgodovinskega in neizpodbitnega nosilca slovenske identitete), torej vprašanje jezika v slovenskem filmu zastavimo nekoliko drugače ali, z drugimi besedami, da se k vprašanju o jeziku približamo v kontekstu filmske govornice. V grobem je filmska govornica vozlišče slike in zvoka, pravzaprav dialektična napetost med tema dvema razsežnostima, vendar pa križišče in suspenz, ki funkcionira le znotraj pripovednega režima, primeža, preprosto naracije (vsaj ko gre za igrane oziroma fiktivne filme). In filmska govornica ni kakšna empirična kategorija, vnaprejšnja in jasna danost, ki bi jo imeli v posesti izbranci, ampak je dinamičen mehanizem, ki mu je težko določiti dokončne koordinate. Prav zato tudi film ni le kakšen zgodovinski fenomen, ampak temeljni opornik avdiovizualnega imaginarija, ki ob svoji kleni današnji drži predstavlja tudi izjemno lovišče, tako legalno kakor tudi ilegalno, tako za televizijske nadaljevanke, „soap-opere“ ipd. kakor tudi za na videz baročno, v resnici pa velikokrat simplificirano področje video-spotov, reklam. . . No, da ne bom zašel. . .

O posvečeni vlogi jezika v slovenskem filmu je bilo že veliko napisanega, prav tako je že marsikateri pisatelj, kritik ali teoretik opozarjal, da slovenske filme bremeni zavezanost literaturi in s tem jeziku, pa naj gre za literarne ali gledališke oblike. Te stvari ne velja ponavljati, prav tako pa se mi zdi, da je bilo že preveč razprav, ali naj beseda v slovenskih filmih sloni na knjižnem jeziku, na pogovornem jeziku ali dialektu oziroma ali naj bo svojevrstna „miscelanea“, „nasprotujočih“ si polov. Tovrstnim traktatom je težko predvideti konec, kakor je tudi težko izumiti odrešilni in večni model.

Ta vprašanja se zdijo tudi tako ključna in bistvena ne samo zato, ker smo Slovenci občutljivi za jezik, ampak tudi zato, ker je na Slovenskem filmski „register“ reduciran: če se ne motim, ne poznamo prave glasbene komedije (musical), glasbeno-opernega filma, ne poznamo „pesniškega filma“ (te izraze uporabljamo pogojno), ne poznamo dobesedno „naturalističnega“ filma (razen nekaj izjem, naturalističnega namreč v pogledu „jezika“), in še in še je „matric“ filmske govornice, ki prav gotovo same po sebi zahtevajo diferencirano uporabo jezika. Tako se tudi v jeziku slovenski film kaže kot svojevrsten „žanr“, ki se velikokrat bogaboječe drži knjižne slovenščine in si v tej perspektivi le malokdaj privoščiti „produktivne“ in smiselne prekrške, kadar si jih privoščiti, zagovorniki jezikovne čistosti takoj dvignejo „kontrarevolucijo“.

Na kratko želim opozoriti le na misel, da je za slovenski film v marsičem kritično prav to, da nima „prave“ zgodovine nemega filma, oziroma da je praksa slovenskega filma spregledala filmski dispozitiv nemega filma, ki je še kako odločilna komponente zvočnega filma. Zdi se mi, da je slovenski film še vedno zasvojen in obremenjen s ti-

stim krčem, ko je nemi film kar „naenkrat“ postal govorni film — to je bilo konec dvajsetih in v začetku tridesetih let. Res je, da je bil film kar precej časa ne toliko zvočni kot prav govorni film. Kasneje so se stvari radikalno spremenile. Beseda, dialog, glas-off, . . . so postali le eden izmed elementov zvočno/slikovne razsežnosti, se pravi filmske govornice. Za slovenski film je znano, da se je kot fikcija v dobesednem pomenu formiral šele po drugi svetovni vojni ter da se je formiral predvsem kot govorni film.

Še danes je na Slovenskem zvočni film nekakšna uganka, skrivnost, past, pravzaprav izziv, ki čaka na uspešno srečanje v polnem pomenu besede.

Kaj so značilnosti dispozitiva nemega filma? V grobem govornica telesa, obraza in „pomenljivih“ predmetov, kar pa je v neodtuljivi spregi z mizanscensko konfiguracijo, simboliko barv (nemi filmi večinoma niso bili črno-beli, ampak so bili pobarvani), chiaro-scuro svetlobno tehniko, velikim planom, zunanostjo polja, pravzaprav parcialnim „videnjem“ in „vedenjem“ in še in še je vidikov, ki jih je nesmiselno zgolj naštevati. Mimogrede naj omenim, da so se t.i. filmski žanri, in to najprej žanri nemega filma (predvsem burleska, melodrama, komedija in kasneje glasbena komedija), izoblikovali v marsičem na osnovi pripovedno/spektakelskih mehanizmov t.i. illegalnih gledališč (vsaj na Angleškem), torej nepatentiranih gledališč s konca prejšnjega stoletja, ki jim je zakon dobesedno prepovedoval uprizorjanje dramskih tekstov (le-ti so bili namenjeni le aristokratsko-buržoaznim oziroma patentiranim gledališčem). Ker je bil dialog protizakonito dejanje v „illegalnih“ gledališčih, so le-ta svojo pripoved in predvsem predstavo gradila na pantomimi, mimiki, akrobatskih točkah, harlekinadah in burkah, klovnovskih nastopih ter predvsem na pevskih pasusih in glasbeni spremljavi. V središču je bila govornica telesa, obraza in „pomenljivih“ predmetov, torej vse tisto, kar je prevzel ne le nemi film, ampak je temeljna razsežnost tudi zvočnega filma.

Za slovenski film se ve, da je postal integralni del slovenske kulture (pa še to z velikimi težavami), prav kot govorni film, se pravi kot ustoličenje besede oziroma kot „podaljšek“ literature.

Menim, da prav ta dimenzija „travmatizira“ slovenski film, ki tako spregleduje — naj ponovim — govornico telesa, obraza in „pomenljivih“ predmetov. Kaj so to „pomenljivi“ predmeti, na svojevrsten način artikulira eisensteinovska poetika, z njo povezana montaža in fragmentiranje vizualnega sveta na njegove detajle. Vprašanje govornice telesa in obraza pa je neposredno vezano na igralca oziroma filmsko figuro, ki jo zastopa v fikciji. Na Slovenskem, kot marsikje na svetu, je značilno, da si igralce delita predvsem gledališče in film (že nekaj časa tudi televizija). Toda ta odnos sloni prej na ekonomsko-socialni podlagi in ima v estetski perspektivi le malo skupnih točk; tako

je vsaj zapisal znameniti francoski teoretik Jacques Aumont. Ne bom opisoval razlik med gledališčem in filmom. Skušal bom nakazati le nekaj filmskih vidikov, ki jih prav gotovo, vsaj ne v takšni obliki, gledališče večinoma ne pozna.

Znano je, da je filmski volumen, če ga primerjamo z realnostjo ali z gledališkim prostorom, fragmentiran, da je z lestvico planov in gibanjem kamere razkosan, torej sestavljen iz kosov, ki — če poenostavim — človeško telo reprezentirajo z različnih gledišč in perspektiv, ki so hkrati pripovedno in pomensko motivirane. Igralec torej v filmu igra in hkrati je vpet v igro, ki je sam ne vodi, ampak jo naddoloča filmski dispozitiv, z eno besedo režija. Najočitnejši primer tovrstnega fragmentiranja je prav gotovo veliki plan obraza.

In kaj je pravzaprav tisto najbolj fascinantno na obrazu oziroma sliki obraza? Neizpodbitno dejstvo je, da je obraz prav tako kot glas središčna točka erotičnosti, da sta to dve najbolj individualizirani človeški potezi (vprašanje ust tu vsekakor ne mislim razvijati v smeri kakšne vulgarne psihoanalize). Mimogrede, znano je, da sta prav obraz in glas bila v marsičem nosilca zvezdniskega sistema, da se je prav na podlagi teh dveh opornikov, še posebej v primeru ženske dispozicije, odvijala fetišizacija in spektakelska funkcija, pa tisti znameniti „image“, „glamour“ itn. Problematika slike in zvoka, človeškega telesa kot „govornila“, ust in glasu je v mreži filmskega dispozitiva izjemno kompleksno vprašanje; tokrat ga opazujemo v zoženi perspektivi. Če sta človeško telo kot kraj, mesto govora oziroma obraz in usta temeljna elementa filmske fikcije, pa sama po sebi še nista dovolj ter „filmsko“ zelo malo pomenita.

Zvočnega filma vsekakor ni brez besed, dialoga, monologa, komentarja, glasu-off, t.i. akuzmatičnega glasu, z eno besedo — filma ni brez jezika. V zvočnem filmu figure ali liki pripovedujejo, se pogovarjajo oziroma se o njih pripoveduje. Film je tako vedno pripoved, torej zgodba. Naj ponovim zguljeno misel; zgodbe se ponavljajo, nastajajo pa znova in znova drugačni filmi, ki vsaj v primeru mojstrov in venomer na izjemen način pripovedujejo eno in isto večno „zgodbo“. V čem je ta izjemnost? Prav gotovo ne v kakšnem formalističnem prijemu. Slika in glas, telo in beseda sta sicer nosilca, vendar pa sta hkrati vpeta v pripovedni primež oziroma sistem filmske naracije. Filmsko pripoved pa poganja nekakšen manko „videnja“, „slišanja“, ali, z eno besedo „vedenja“. Kot filmski gledalci namreč nismo le voyeuristi, ampak tudi radovedneži, ki bi radi razvozljali, kam pravzaprav vodijo pripovedne silnice. Tokrat pa nas ne zanima vprašanje konca, ki je lahko srečen ali nesrečen, ampak predvsem nekateri vidiki pripovednih mehanizmov. Film je namreč zanimiv kolikor je napet, toda tokrat se ne sprašujemo o napetosti, ki je tako značilna za trilerje, marveč o filmskem suspenzu. Če povemo v psihoanalitičnem besednjaku, potem postavimo hipotezo, da filmski su-



PRIZOR IZ FILMA VISA, REŽIJA FRANTIŠEK ČAP, 1953

spenz v marsičem temelji na skopičnem gonu in na t.i. priklicevalnem gonu. Očitno je, da je prvi povezan s sliko, drugi pa z glasom, torej gre za gona, ki sta vpisana v matrico želje ali, z Metzovimi besedami, za gona, ki konkretno figurirata odsotnost svoje-ga predmeta. V perspektivi skopičnega gona je Christian Metz tudi zapisal, citiram: „Kadriranje in premiki so sami na sebi suspenzi, ki jih sicer veliko uporabljajo v filmih s suspenzom, vendar to ostanejo tudi zunaj njih. Imajo notranjo afiniteto z mehaniko želje, njenih zastojev in vnovičnih zagonov ter jo ohranjajo tudi zunaj erotičnih sekvenc“. In tu najbrž tiči vsaj delček resnice, zakaj je v slovenskih filmih tako „ohromljen“ filmski suspenz. Slovenski film se namreč mnogokrat pridružuje modelu transparentnega realizma, torej običajnega kadriranja, ki ga občutimo kot nekadriranje, torej kot „prazne točke“, ki ne formirajo pomenov, ampak transparentno, presojno prenašajo vnaprejšnji pomen, zgodbo, resnico, potek.

Kar zadeva priklicevalni gon in „ohromljenost“ suspenza v slovenskih filmih, bi v grobem rekli, da so slovenski filmi večinoma montaže fragmentov, pa naj bodo ti fragmenti neobvezno brbljanje ali pa usodni dramatični konflikti, torej, da so slovenski filmi sestavljeni iz fragmentov oziroma sekvenc, kjer je zelo šibko zastopana razsežnost priklicevalnega gona. Besede in dialogi so v slovenskih filmih največkrat v funkciji neposrednega obračunavanja, direktnega razkrivanja bistva, izgovaranja ključnih dejstev, fantazem, imaginarnih konstruktov, poenostavljeno, slovenski film se vse premalo poslužuje glasu kot skrivalnice, kot zavlačevanja, prestavljanja, zavržka, maskiranja, videza in kar je še podobnih pojmov. Slovenski film na nek način že v posameznih sekvencah bolega od tiste „poslednje besede“, „dokončne resnice“ oziroma „absolutne vednosti“, ki naj bi filmsko pripoved sklenila v „celoto“ ali vsaj v videz celote. Michel Chion pravi, in to je pred njim že marsikateri filozof zapisal, citiram: „Vednost je vselej parcialna in morda je prav mutec tisti, ki ve „ostalo“. Ta stavek je vzlet iz Chionove študije, v kateri interpretira figuro mutca v zvočnem filmu. Mutec je namreč mitična figura in kot taka zastopa varuha skrivnosti, skrivnosti, ki je v melodramah ljubezensko čustvo, v črnem filmu negotovost in strah, v trilerju igra videza in resnice in tako naprej. Če naj moj prispevek končam, potem bi morala beseda, dialogi oziroma jezik v slovenskem filmu radikalno premisliti figuro mutca v zvočnem filmu.

Prav zato sem na začetku dejal, da se slovenskemu filmu pozna, ker nima prave skušnje z nemim filmom, toda kolikor noče ta davek še naprej plačevati, potem se mora spoprijeti z vprašanjem nemosti oziroma molčečnosti, ki je vpisano v jedro priklicevalnega gona, torej zvočne razsežnosti filmskega suspenza.

SLOVENŠČINA IN «FILMŠČINA»

Treba je torej govoriti o jeziku v slovenskem filmu. Če bi hotel biti malo zloben, bi vam zdaj lahko govoril o velikih planih, o vzporedni montaži, o globini polja in o dvojni ekspoziciji — mar ni ravno to tisti jezik, s katerim nam vsak film, tudi slovenski, mora govoriti? No, ker pa je tokratnemu naslovu pritaknjena še **vloga lektorjev**, je predmet očitno neki drugi jezik. Poskusil bom torej poiskati tisto točko, na kateri oba ta jezika sovpadeta — točko, na kateri skozi pripoved o jeziku pravzaprav govorimo o filmskem jeziku. Za ta korak pa se moram vrniti v zgodovino. Moj današnji prispevek bo torej kratka, shematska obravnava zgodovine izgovorjenega in njegove uprizoritve v filmskem mediju.

Ko torej danes govorimo o jeziku v filmu, samodejno predpostavimo, da izgovorjene besede do nas prihajajo **hkrati** s podobami. Preprosteje povedano, gibljemo se znotraj univerzuma zvočnega filma. Toda če naj razumemo nekaterem temeljne značilnosti jezika v filmu, se moramo vrniti še pred to samoumevno prelomnico. Prvo vprašanje je torej: kaj se je dogajalo z jezikom na začetku tega stoletja? Vzemite že kar samo ime takratnih filmov. Kako jih danes poimenujemo? **Nemi**. V nekem prvem približku bi naj to pomenilo, da so bili njihovi akterji nemi — da torej niso govorili. To seveda ni res. O nasprotnem nam priča tako njihova mimika (premikanje ustnic, kriljenje z rokami) kot z mednapisi sporočena vsebina. Historični viri nam predstavijo neko povsem neverjetno vzdušje tedanjih kinematografskih projekcij: ne samo, da so bili ozvočene z glasbo (največkrat s pianistom) in z imitacijami šumov, tudi govorilo se je — in to prav veliko in zgovorno. Ta naloga je bila zaupana liku, ki ga angleščina poimenuje **lecturer**, francoščina pa **bonimenteur**.

Francoski izraz mi je bolj všeč, ker dobesedno pomeni „kričača, ki hvali svoje blago“. Prav to je tudi bil: **en in isti človek** je namreč vabil s svojim kričanjem ljudi v dvorano, nato pa v njej še oglaševal neme podobe. To je čas začetka stoletja, sejmarska atmosfera filmskih predstav pa sovpada z veliko premočjo proletarskega in celo lumpenproletarskega občinstva tedanjega časa. Prvi nauk, ki ga moramo iz tega potegniti, je svojevrstna razločenost podob in besed, ki so vanje dobesedno vnašane od zunaj. Ena in ista podoba še zdaleč ne pomeni ene same besede — nasprotno, prav v raznolikosti besednih komentarjev velja iskati enega izmed temeljnih vzrokov večkratnega gledanja istih podob.

Nato pride med leti 1910 in 1920 do pomembnega preloma — in to na celi vrsti ravni. Vzporedno z oblikovanjem t.i. klasične filmske govorice vdrejo v film velike literarne teme, to pa je neposredno zvezano tudi s spremembo občinstva — mnogi zato to obdobje imenujejo kar **poburžoazenje filma**. Film je zdaj zaradi novih montažnih možnosti sposoben pripovedovati zgodbo in zato radikalno izloči že omenjenega kričača. Poleg ponotranjene pripovedi skozi

montažo se zdaj v izdatni meri zateka k **mednapisom**. Jezik tako postane ena izmed podob — ni več vnašan od zunaj, temveč je vmeščen med podobe. S tem postane povsem enoznačen — pripada točno določeni podobi. Vendar nam prvi mednapisi ponujajo nekatere nove nastavke za teorijo jezika v filmu. Zakaj? Prvič zato, ker v njih že lahko razločimo dva temeljna načina govora v filmu. Mednapise lahko namreč v grobem razdelimo v dve veliki skupini: 1. na tiste, ki nam locirajo kraj in čas dogajanja in predstavijo akterje; 2. na tiste, ki nam neposredno razkrivajo vsebino dialogov. Z gledališkim besednjakom bi lahko rekli, da gre za razliko med didaskalijami in dialogi, za to priložnost pa jih zgolj provizorično imenujem **povedni** in **premi** mednapisi. Če so prvi lahko še v veliki meri literarni, pa se pri drugih stvar že zaplete. Premi mednapisi iz razumljivih razlogov ne zmorejo posredovati **vsega** izgovorjenega. Zato morajo reducirati. In tako dobimo filmski jezik par excellence: redukcija na bistvo izrečenega, visoka stopnja eliptičnosti, števil-

ne zgostitve in premestitve — literarno povedano: metafore in metonimije. Nekaj, kar se je torej pojavilo kot nuja, je privedlo do koristi — jezik na filmu postane zgoščen, nabit s pomenom.

In nato pride revolucija. Sami veste, da večina zgodovinarjev tako poimenuje prihod zvočnega filma. Soglasje glede tega pa še zdaleč ni popolno — o tem pričajo izjave velikih režiserjev ter usode mnogih igralcev, ki jih je dobesedno pokopala ta revolucija. In kaj v resnici pomeni ta revolucija? Lahko bi rekli, da je svojevrstno vstajenje tistega kričača, ki ga je pobila buržoazna revolucija. Spet je glas tisti, ki nam posreduje besede akterjev in zdi se, da so v prvih zvočnih filmih le-ti prav neverjetno brbljivi — kot bi hoteli nadomestiti vse tisto, česar v mednapisih niso mogli povedati. Razvoj filma v dvajsetem stoletju je s stališča jezika v njem tako svojevrstna **regresija**: najprej imate od zunaj vnašane, povsem poljubne besede; nato se te besede prelijejo v reducirane mednapise; in končno se spet oglja-

sijo, le da so sedaj neposredno zlepljene s telesom, ki jih izgovarja. Nekaj, kar se nam zdi povsem samoumevno — da slišimo govorca — je torej v filmski zgodovini rezultat dolgotrajnega procesa. Mislim, da bi kot svojevrstni indic tega procesa v sodobnem filmu lahko razumeli tisti glas, ki nima svojega neposrednega izvora v sami filmski podobi — to je t.i. komentatorski oziroma preciznejši, **off-glas**. Če kje, tedaj je prav v njem povzeta vsa zgodovina, od kričača prek mednapisov do zvočnega filma. Zaenkrat lahko torej sklenemo približno takole: problematizirati jezik v nekem filmu še zdaleč ne pomeni zgolj postaviti pod vprašaj njegovo slovnično razsežnost; pomeni v prvi vrsti vprašati se, v kolikšni meri je uporaba jezika v njem historično reflektirana, v kolikšni meri se zaveda svoje vpetosti v proces, ki se še zdaleč ni začel šele z zvočno revolucijo. Brez tega zavedanja se nujno znajdemo v neki iluziji, ki je ekvivalentna iluziji o tem, da je dovolj, da poženemo kamero, pa bomo že imeli podobe „življenja takega, kakršno je“. Jezik sam po sebi ne

FOTOGRAM
IZ REKLAMNEGA
FILMA
JUGOSLOVANSKA
KNJIGARNA,
REŽIJA MARIO
FOERSTER,
1940



obstaja, za film ga je treba skonstruirati, če naj priključuje dejanske razsežnosti izgovorjenega.

V historičnem pregledu sem prišel do vpljave zvoka na filmski trak. Prav bi bilo, da zdaj nekaj besed povem tudi o slovenskem filmu, saj se prav ob tej prelomnici v njem zgodijo sila zanimive reči. Naj vas ne moti dejstvo, da obstaja določen fazni zamik približno petnajstih let med letom 1927, ko svet občuduje **Pevca jazza**, in med letom 1940, ko pride do prvih zvočnih poskusov na Slovenskem. Veliko bolj zanimivo je nekaj drugega: navedel vam bom krajši citat iz pogovora urednika **Slovenskega naroda** s tedaj **edinim** akademsko izobraženim slovenskim filmarjem, Mariom Försterjem (4. januar 1941). Omenjeni urednik (žal nepodpisan) takole začrta tematski okvir njunega pogovora:

„Medtem ko je bil nemi film več ali manj mednarodni, osnovan na čisto gospodarski podlagi, je zvočni film narodna zadeva, tako rekoč častna zadeva vsakega naroda.“

Ne bi se rad spuščal v spekulacije o tem, kako je prav ta zamenjava „čisto gospodarske osnovanosti“ s „častno zadevo naroda“ za vselej pokopala slovenski film, opozarjam vas le, da še danes tako stališče ni ravno redko, ob takih priložnostih, kot je tukajšnji **Teden slovenskega filma**, pa je še toliko bolj glorificirano. Za nekaj drugega gre. Omenjeni uvod namreč odpre pogovor s Försterjem, ki je v nedavno izdani monografiji **V kraljestvu filma** zastopan z dvema filmoma, ki oba — vsak po svoje sicer — natančno odgovarjata na naše tukajšnje zagate z jezikom, obenem pa še vzvratno zanikata tezo o „častni zadevi vsakega naroda“. Prvi film je dokumentarec o **Veliki železniški nesreči pri Ozlju** (1940). Zanj bi lahko rekli, da je to zvočni film na način nemega. Zakaj? Zato, ker najdete v njem tri precizno razločene plasti zvoka, ki natanko ustrezajo razločenosti plasti v dvorani neme-

ga filma. Imate namreč komentatorski glas, imitacije šumov in glasbo. Naj le mimogrede omenim, da se je Förster te razločenosti še kako zavedal, saj je v že omenjenem razgovoru takole pričel enega od svojih odgovorov: „**Zvok, pa naj si bo že to beseda, glasba ali šum...**“. Eden prvih slovenskih zvočnih filmov se torej še kako zaveda svojega dolga do predhodnika in to uspe s svojimi lastnimi sredstvi tudi izraziti. Prav kolikor je jezik komentatorja v njem neposredni naslednik sejmarskega kričača, si lahko privoščijo patetičnost, senzacionalizem in svojevrstno atraktivnost.

Če torej s tem filmom Förster po svoje obračuna z začetki stoletja, pa je njegov drugi film spoprijem z obdobjem literarizacije filma med leti 1910 in 1920, na kar sem vas opozoril. Nič čudnega torej, da gre za film z mnogo knjigami — namreč za reklamni film za **Jugoslovansko knjigarno**. Zastavek moje analize v monografiji **V kraljestvu filma** je pravzaprav en sam fotogram iz tega reklamnega filma — tisti, v katerem v dvojni ekspoziciji vidimo **hkrati** obraz Frana Lipaha (v vlogi obiskovalca) in polno mizo knjig. Prvo, kar bi lahko rekli, je, da so že tedaj slovenski igralci imeli polno glavo knjig — da so torej govorili skrajno literarno. Toda pričujoči prizor je brez besed, sama filmska podoba (in to prav neka specifična podoba, kakršna je dvojni ekspozicija) nam vse pove. Zato mislim, da moramo spremeniti perspektivo in namesto knjig v glavi v tem kadru videti glavo v knjigah. Pazite, da bi videli glavo v knjigah. To vas gotovo na nekaj spominja. Jasno, gre za slavno Levstikovo vodilo „**da bi Slovenec videl Slovenca v knjigi**“. Kar se torej zgodi v tem drobnem Försterjevem filmu, je dejanska realizacija Levstikovega vodila, vendar z dvema bistvenima popravkom:

1. oba Slovenca zdaj ločuje razdalja med platnom in sedežem v kinematografski dvorani: eden je namreč v dvojni ekspoziciji na platnu, drugi pa sedi in tega Slovenca „vidi v knjigi“;
2. za realizacijo tega vodila zdaj ni treba več besed, zadostuje specifična filmska figura — dvojni ekspozicija.

Če sem torej ta prispevek pričel z iskanjem domnevne skupne točke, na kateri je obravnava jezika že tudi obravnava filmskega jezika, ga lahko končam prav z razkritjem te točke v tem filmu. Poanta je, upam vsaj, dovolj jasna: če se film ob proučevanju jezika uči iz svoje lastne zgodovine, bo slej ko prej naletel na tisto točko, v kateri se mu bo problem slovenščine sprevrnil v problem „filmščine“. Tedaj to morda ne bo več „častna zadeva naroda“, bo pa zagotovo „več ali manj mednarodni“ — skratka, bo **film**. V slogu aktualnega parolaškega besednjaka bi zato lahko rekli: „Slovenski film mora biti najprej film ali pa ga sploh ne bo!“

LEKTOR - NA POTI K FILMSKI SLOVENŠČINI

PRIZOR IZ FILMA
MOJ ATA, SOCIALISTIČNI KULAK,
REŽIJA MATJAZ KLOPČIČ, 1987

Vprašanje zrelosti (profesionalnosti, kakovosti) slovenskega filmskega dialoga je zame neposredno povezano z vprašanjem zrelosti slovenskega filma. Kolikor bolj se bo slovenski film oddaljeval od lastne zaprašenosti, ki jo po mojem osebnem občutku povzroča prevelika miselna odvisnost od tradicionalne literature in njene simbole, kolikor bolj bo torej obvladoval filmsko obrt samo in se s tem sproščal, toliko bolj, bolj sproščen in naraven bo tudi filmski dialog. Strinjam se s tistimi filmskimi publicisti, ki pišejo, da je slovenski film še zmeraj v dobi odraščanja, hkrati pa upam, da postaja to odraščanje vendarle zmeraj bolj opazno. To bi si upala trditi tudi zaradi dveh scenarijev s kakovostnimi dialogi, s katerima sem sama kot lektor imela opraviti. Čeprav sta oba na neki način nastala na osnovi literarnih predlog (prvi je avtorjeva medijska predelava lastnega odrskega dela, drugi pa je nastal na osnovi motivov iz scenarijskih prozskih del), sta vendarle filmsko zrela. Zame je to dokaz, da odvisnost našega filma od literature oziroma množica scenarijev po slovenskih literarnih delih ni neposreden vzrok za slabosti slovenskega filmskega dialoga, ampak da gre enostavno za vprašanje zrelosti naše filmske umetnosti, ki se problematizira na več ravneh: na ravni (ne)obvladovanja sodobne filmske obrti, na ravni (ne)sakralnega odnosa do slovenske literature in gledališča in na ravni lektorskih težav z oblikovanjem pogovornih jezikov za filmsko rabo.

Skušala sem za to priložnost¹ zbrati nekaj svojih razmišljanj, porojenih iz izkušenj lastnega lektorskega dela. Te moje izkušnje niso obsežne, so pa bile dosti intenzivne in raznolike - gre za lektorsko delo pri dveh celovečercih: Partljičevem in Klopčičevem **Mojem atu, socialističnem kulaku** iz lanske Vibine produkcije ter Petanovi in Pogačnikovi **Kavami Astorii** iz letošnje produkcije.

Lektor - dialog - snemalna knjiga

Vprašanje jezika (sloga, dialoga) pri filmu je zame najprej predvsem dramaturško vprašanje.

Ko berem snemalno knjigo in snujem koncept jezika, me je zmeraj najbolj strah, da ne bom ujela osnovnega tona, barve, ideje predvidenega filma - v dialogu in v filmu kot celoti, v katero se mora dialog zliiti. Zato pričakujem od režiserja - ne da mi bo rekel npr.: „Poslušate, jez bi rad, da govorijo po štajersko.“ - ampak da se bo z mano pogovarjal o snemalni knjigi, svoji viziji, posameznih situacijah, likih, igralcih; ravno tako kot se pogovarja z direktorjem fotografije ali scenografom npr.

Ker sem že v gledališču delala pri krstni izvedbi Partljičevega **Mojega ata, socialističnega kulaka**, sem dovolj dobro poznala recepcijo teksta pri publiki. Takrat, pred do-

brimi petimi leti, kot lani, ko je bil film posnet, je to delo, kot vsa dela naše novodobne „politične“ umetnosti, opravljalo funkcijo razčiščevanja z lastno preteklostjo in idejnimi zmotami, funkcijo razkrivanja iluzij - le da je Partljičev tekst eden redkih, ki to počne na humoren način. Na čas, o katerem tekst oziroma film govori, gledamo torej z izrazito sodobnega stališča. Nam danes povzroča smeh nekaj, kar je bilo v povojnem času sila resno in zavezujoče (aktivistični jezik, nova politična terminologija). Enako recepcijo je bilo torej pričakovati tudi pri filmu; prav užitek ob smešni deziluzaciji je bil verjetno tudi eden izmed vzrokov za ufilmanje Partljičeve komedije. Zatorej se nisem posebej ukvarjala z zgodovinsko plastjo jezika - razen seveda tiste, ki jo je avtor že uporabil znotraj politično-aktivistične terminologije, ampak sem tekst stilizirala na osnovi sodobnega pokrajinskega govora (odločila sem se npr. za kratek nedoločnik, ki je v severozahodnem delu Slovenskih goric novejši pojav) - skratka, želela sem vzpostaviti sodoben (tj. nevtralen) občutek za pokrajinski govor, znotraj katerega bi bila potem aktivistična latovščina še bolj izpostavljena.

Ob tem je treba omeniti, da je Partljič seveda avtor, ki že sam pogosto zapiše pokrajinsko besedo ali pa ves stavek, vendar tega principa ne izpelje dosledno v vsem tekstu. Je izrazit avtor trenutnega navdiha z genialnim občutkom za dramatično, ki skoraj nikoli ne zapiše stavka, ki bi bil v dialogu odveč, ki pa stilistično svojih tekstov ne izdeluje dlje časa. To je potem naloga, ki pri ugledališčanju ali ufilmanju ostane lektorju: prenesti tiste zelo posrečene stileme na ves tekst, predelati izrazito knjižne dele, skratka, besedilo stilno uravnotežiti.

Tako kot je avtor moral svojo komedijo s scenarijem prilagoditi drugemu mediju, sem morala ravnati tudi sama. Jezik, kakršnega pripravi lektor za gledališko uprizoritev ali film, je zmeraj stiliziran (vedno gre za izbor določenih stilemov - nikoli za prenašanje npr. narečja v vseh konkretnih razsežnostih, saj bi to med drugim takoj onemogočilo komunikacijo z vsemi slovenskimi gledalci). Lektorjeva naloga je s stilizacijo doseči občutek za pogovorno, pokrajinski itd. Razlika je ta, da mora biti stilizacija za film kolikor se da realistična, veristična, saj je iluzija realnosti v filmu večja kot v gledališču. Če smo se ob krstni izvedbi komedije v mariborski Drami odločili le za rahlo pokrajinsko barvanje - toliko, da smo ujeli ton, ki je domači publiki blizu, „naraven“ - in so se v ljubljanski izvedbi odločili za precej več pokrajinskih elementov, na meji karikiranja - saj v Ljubljani štajersščina že sama po sebi deluje smešno in obratno - je bilo jasno, da bo film zahteval več pokrajinskih elementov kot krstna gledališka izvedba, hkrati pa se bo moral izogniti karikiranju pokrajinskega govora. To slednje se ni povsem posrečilo, kar pripisujem dejstvu, da nisem bila prisotna na snemanjih (Viba me je angažirala zgolj za pripravo besedila in vaje z igralci). Tako se je nekaterim igral-

cem, ki so igrali svoje vloge iz ljubljanske gledališke izvedbe vendarle prikradlo preveč naglaševanja na prvih zlogih in tim. dvonaglasja (tip: sócializem) pa tudi več lapsusov je v filmu, kot bi bilo treba, nekateri epizodisti so snemali brez lektorske priprave... Kljub temu pa mislim, da nam je vsem skupaj uspelo ustvariti film z živahnimi, duhovitimi in sproščenimi dialogi ter z dovolj enovitim tonom pokrajinskosti.

Ko že omenjam enovitost, bi rada opozorila še na en vidik koncepta jezika v tem filmu. Partljičeva vas je dokaj zaprt mikrokozmos z enovito jezikovno podobo, zato sem po govoru od ostalih nekoliko razlikovala le domače izobražence (učiteljica, duhovnik) in osebo, ki prihaja v vas od zunaj (tovariš z okraja). Seveda pa smo upoštevali tudi različne govorne položaje - npr.: pogovori v družini, s sosedi, znanci, pa glasno branje, deklamiranje, govor pred množico ipd.

Moj pristop h **Kavami Astoria** je moral biti precej drugačen. Petanovi dialogi in Pogačnikova snemalna knjiga zajemajo deloma enak čas kot Partljič-Klopčičev **Moj ata, socialistični kulak** (to je prva leta po drugi vojni), deloma pa še zadnja leta stare Jugoslavije in kavarno kot značilen družabni prostor meščanske družbe z njenim kultiviranim načinom bivanja, v primerjavi s katerim je družabno življenje po naših današnjih lokalnih nekoliko neotesano. Petan obravnava podobne plati družbenih sprememb po vojni kot Partljič, le da se recepcija le-teh odvija skozi primerjavo s predvojnimi, meščanskim, kavarniškim življenjem, s katerim se tudi v zgodbi neprestano prepletata. Filmska zgodba je torej predvsem nostalgija nekega časa, ki ji režiser v svojem pristopu skuša dati fingirano dokumentarčnost (sodim na osnovi snemalne knjige in svojih opazovanj s snemanj).

Petan piše jasne, nezapletene, čiste dialoge, vendar jih - razen rabe povojnega politično-aktivističnega žargona in dialogov v nemščini - ne stilizira; piše skratka v sodobni, nevtralni knjižni slovenščini. Na režiserjevo željo sem torej morala dialoge v celoti stilizirati; na osnovo, ki tega ni predvidevala, cepiti določeno glasovje, besedje in strukturo stavka. Med pripravami besedila je bilo treba enostavno tudi raziskati govor mariborskega predvojnega izobraženstva in meščanstva. Poleg tega je film z več kot 60 igralskimi vlogami, številnimi epizodisti in statisti, ki v zgodbi zajema časovne preskoke 30-40 let, mesto s socialno in izobrazbeno razslojenim prebivalstvom, s številnimi priseljenci in tujci, z veliko različnimi dramskimi in govornimi situacijami zahteval široko jezikovno razslojenost. Posamezne osebe v tej široki paleti smo med snemanji sproti karakterizirali prav z govorom. Zame je bila to doslej daleč najtežja lektorska naloga. Zdaj sem pač tudi sama v dobi čakanja in upanja, da pri montaži in sinhronizacijah ne bo prišlo do takšnih posegov, ki bi na zastavljeno in doseženo nepredvidljivo vplivali.

Ob tem, ko sem želela opozoriti, kako pomembno je, da jezik v filmu opravi svojo



dramaturško funkcijo, bi rada še rekla, da me zelo žalosti, da pri nas še zmeraj lahko vidimo filme, katerih ustvarjalci in producenti se tega ne zavedajo. Gledala sem otroški film **Maja in vesoljček** iz letošnje Vibine produkcije. To je sicer film z duhovitimi Filipičevimi dialogi, a s popolno jezikovno zmedo in brez lektorja kot sodelavca. Ne vem, ali gre pri tem za teorijo spontanosti ali za varčevanje na nepravih mestih ali enostavno za mnenje, ki ga je pri nas tudi mogoče slišati, da jezik pri otroških filmih ni tako pomemben - vsekakor je rezultat govorno slab in dezinformira glede na zgodbo in posamezne like.

Lektor - dialog - igralec

Lektorjeva samostojna predelava dialoga je le prva stopnja dela. Druga se prične pri delu z igralcem. Lektor z izkušnjami lahko sicer že v dobršni meri predvidi, kako bo igralec reagiral, kje je tekst govorljiv, kje bodo težave itd.; ponavadi se mi moji večji posegi v dialog, v strukturo stavka in besedje potrdijo tudi z igralčevim občutkom. Kreativni igralec - ne glede na to, ali mu je zvrst pokrajinskega oziroma pogovornega jezika, s katerim se srečuje, domača ali ne - prinese na lektorsko vajo zmeraj veliko upoštevanja vrednega, predvsem pa svoje poglede na lik, svoj temperament, svoj barvo

glasu, ritem, melodijo. Lektorjeva naloga je zdaj izrabiti, kar igralec dobrega prinaša, to upoštevati in vzpodbujati, na drugi strani pa tisto, kar ne ustreza, kar je slabo, motiče, odstraniti, popraviti, prilagoditi, naučiti. Lektor mora biti torej odprt in kritičen hkrati. Seveda je vse to mogoče le, če dela z igralcem, ki je profesionalac v polnem pomenu besede.

Lektor seveda mora imeti za osnovo svojega dela jezikoslovno znanje, toda če se praktičnega dela loti samo z njim, bo med filmskimi delavci zmeraj ostal neke vrste invalid - kajti pri praktičnem delu je v končni fazi zmeraj odločujoč občutek za živ jezik, zmeraj odprta ušesa in tudi posebne vrste talent.

Lektor - dialog - tonska kopija filma

Pri končni tonski kopiji filma je lektor pravzaprav samo opazovalec, ki lahko samo upa, da bo stvar tehnično uspešna in da imajo tudi v kinematografih, v katerih bodo film predvajali, kakovostne aparate. Na snemanjih lektor sicer lahko pazi, da igralci pri načinu govora upoštevajo mikrofona, in vsaj deloma bdi nad razumljivostjo, toda njegov položaj poslušalca (velikokrat pa še to ne, saj ne more zmeraj stati v ustrezni bližini) tehnično in bistveno ni ustrezen. Edini

adekvaten poslušalec na snemanjih je pravzaprav samo tonski snemalec s slušalkami na ušesih.

Razvojno gledano je lektor po mojem mnenju prehodni poklic, ki se pojavi na določeni stopnji razvoja nacionalne filmske (podbodno tudi gledališke) umetnosti in zanju še ne konstituiranih zvrsti jezika oz. govora. Ko bomo Slovenci premgli zadosti talentiranih in šolanih scenaristov, ki bodo obvladali vse zakonitosti pisanja za film in zakonitosti „naravnega“ jezika v filmu, in ko bomo imeli zadosti profesionalno usposobljenih igralcev, ki bodo stalno obvladali določene konstituirane zvrsti govorne slovenščine, lektorji ne bodo več potrebni. Zaenkrat pa je to samo še utopija. Na poti k njej je naloga lektorjev predvsem, da pomagajo ustvarjati modele slovenskih pogovornih zvrsti, primerne za film kot medij.

EMICA ANTONČIČ

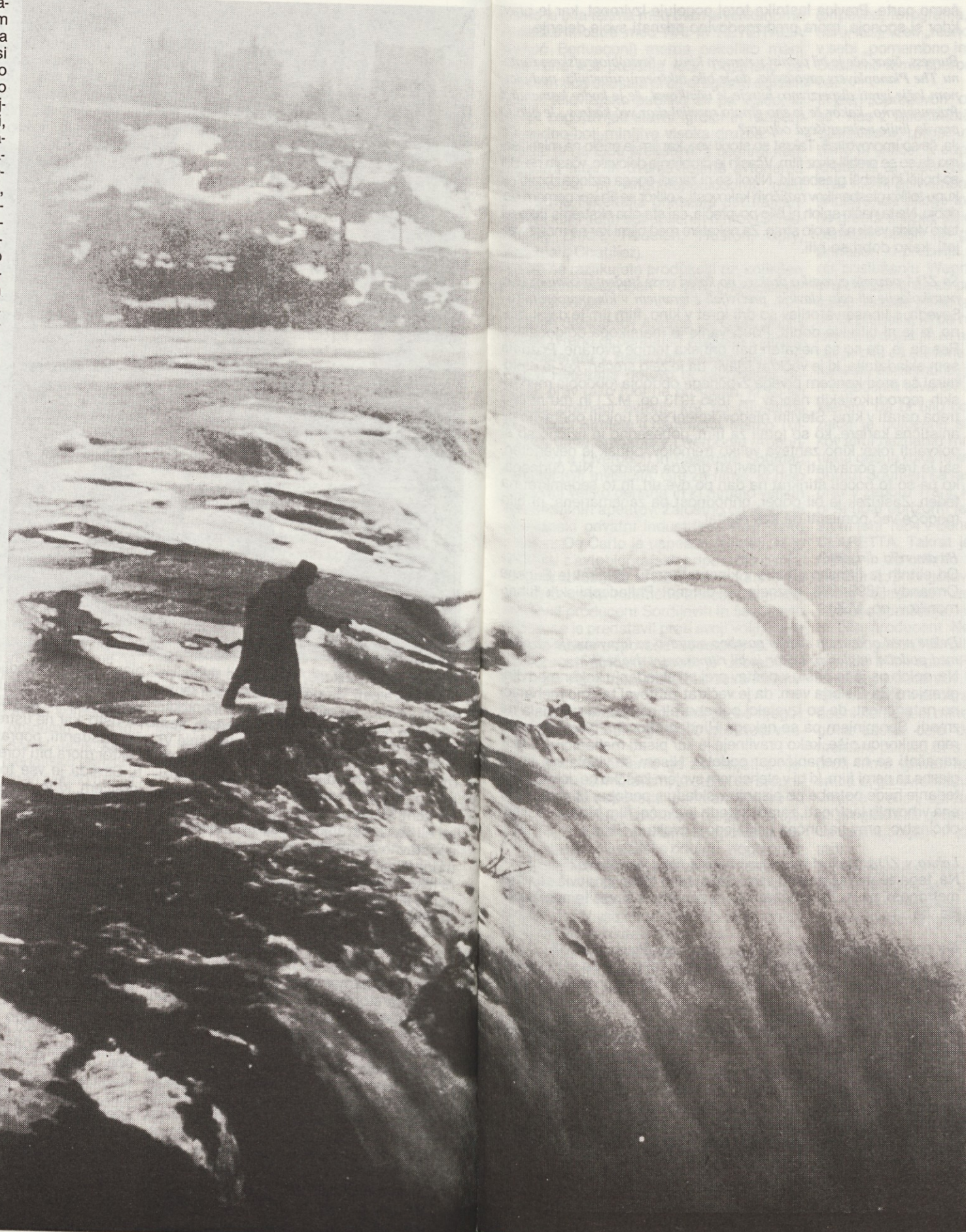
¹ Referat je nastal za posvetovanje o jeziku in dialogu v slovenskem filmu, ki je bilo 14.11.1988 v okviru 16. tedna domačega filma v Celju

SPOZNANJE IZVIRNI GRIFFITH

Nemi film z živo glasbeno spremljavo je izborna usluga našim slabim navadam, ki nam veleajo zmeraj več kratkočasje predvsem tam, kjer nam je že po naravi dovolj lepo: v kinu. In najsi je bila usoda kinematografskih glasbenikov — bodisi pianistov bodisi orkestrašev — v zgodovini še tako zasmehovana, moramo z vso tenkočutnostjo spaziti njihovo posebno tragiko, ko se udeležujejo svojevrstnega protislovja: v času, ko je bila njihova dejavnost še nujna za trdnost verige med proizvajalci filma in njegovimi gledalci, ni bilo človeka, ki bi jih bil v resnici slišal, saj je bil sleherni gledalec čez vse očaran kvečjemu nad gibljivo podobo (kdo si je pravzaprav zmisllil obveznega glasbenika za kino?), danes pa, ko je vrtenje filma s pravimi glasbeniki modna muha, je „gledalčevo uho“, ker se je v kinematografu tehničnih učinkov odvadilo „naravnih tonov in šumov“, pozorno na vsako noto. Nenadoma zahteva od glasbenikov, čeprav postavljenih pred nalogo, kakršna jih dandanašnji čaka le nekajkrat v življenju, naj postorijo vse tako, kakor znajo na koncertnem odru. Mar takšno uho, ko je presenečeno, saj je živa glasba k filmu popolnoma drugačna od ustaljene, nasnete, in to ne le v tehnično-nazornem smislu, sploh še lahko pomisli, da so navadni ljudje spod platna udobniški — ja, kljub vsemu jim kaže priznati varno zaledje zgodovine — dediči tistega čeha, ki se je spopadal s filmsko glasbo največ v letih 1913 do 1928, s tem da mu je bilo to opravilo težaške norosti dodobra odveč, ker se je spravljal oživljat film trikrat ali celo petkrat na dan, ne da bi ga bil (precejkrat) sploh videl in gledal?

Tihi del filmske zgodovine pozna bučne orkestre, tudi do devetdesetčlanske, ki so utegnili s svojo ročnostjo zasenčiti precej izbor no zvonečih kapel, a jim niti na platnu ni uspelo dodobra spoznati življenje in delo sočasnih zvezdnikov. Le-ti pa so si ogledovali svoje filme, kar trikrat ali petkrat, preden so jih krstili na svetovnih premierah, zato so si zaslužili vsaj pravico umreti. Glasbeniki iz kina niso njihove sreče — zgodovini odkrivanja vzrokov, zaradi katerih more nezvočni film v zavesti občinstva sploh onemeti, torej zgodovini lastnih skromnih spremljav, kljubujejo še danes, a so vendar tako redke rože ljudje, ki bi jih še utegnilo zanimati, ali v kinu res ni bilo nikdar tolikšnega hrupa, kolikršen je bil za časa nemega filma; oponašajo dosežke smešno nerodne mešanice med salonskim in opernim orkestrom, ko se — takole stisnjeni pod prizoriščem sanjaškega dogajanja, zbrani v zasedbah, nikoli ustaljenih navad — predajajo težavam: neizprosno teku filma in surovemu dirigentu, ki bi morda sploh ne zahteval od njih poslušanja za urejenost števila zamahov s taktirko v razmerju do trajanja enega kadra, ko bi ga peklenski metrum osemnajst sličic na sekundo ne prepričeval o tem, da je še pred njegovim nastopom strukturo glasbe za film premislil vzporedno z montažo pač že vrhovni dirigent, režiser. Potem pa se proti bednim godbenikom, ko služijo dvema gospodarjema in je njihova izbira vedno zgrešene pasme, zaroti še tisto novo gledalsko uho, ki za navrh sklence še zmagovito pogodbo z „očesom časa posnetega zvoka“, s tistim organom torej, ki bi sploh ne mogel več vsrkavati niti preproščine starodavne melodrame, ko bi ga zraven ne razvnemala glasba. Tako nastaja fantomski stvor, organ tistega dobesečnega, boljševisličnega pomena, tedaj glasil, glasil, ki obsceno soglašča tako s preteklo prakso namenske glasbe kakor z današnjo logiko kratkočasnega gledanja; „uhato ogledalo“, katerega sporočilo se tiho glasi: glasba je bila v kinu nekoč obvezna, danes pa je nujna.

Malo je gledalcev, ki sploh pomislijo na pratežavo, kakršno pri tem podjetju povzročča „metronomski metrum“ filmske poti, vsekakor manj kakor tistih, ki imajo priložnost, da spoznajo tovrstno izvedbo in prikaz. Tega je danes dovolj celo na splošnih filmskih festivalih, razpasla se je navada sprostitev večerov za sladokusce, kjer takšna prireditev pač zleti iz konteksta novotarij, posebno vprašanje pa je seveda, koliko je dirigentov, ki so sposobni spopasti se s stvarino glasbene partiture za filmsko rabo. Ponavadi se te reči (kvaliteta, ki v primeru, o katerem je govor, ne igra le obrobne, pogojevalne vloge, marveč je bistvena) natančneje lotevajo preparatorji filmov, uslužbenci danes vedno pogostejše prakse iskanja manjkajočih koščkov fikcije. Ti se seznanjajo z abstrakcijo nekdanjega izvirnega filma, s partituro glasbene spremljave,



PRIZOR IZ FILMA
POT NA VZHOD,
REŽIJA D. W. GRIFFITH,
1920

kakor se je ohranila in če se je; oboje skupaj, fikcija z manki in abstrakcija, pa jim potem omogoči izjemen občutek za realno — ko po vsem svetu naberejo koščke in se lotijo glasbene strukture v odnosu do tistega, kar jim je uspelo nabrati. Ko je film že mislil, da ne bo poznal institucije izvirnega, marveč le nenehne gmote korpulentnih trakov, niti ne spremenljivega, marveč kvečjemu ponovitve s skritimi presenečenji zasebne vrste, so prišli arhivarji in ga pretentali z njegovo lastno zgodovino, z izvirno glasbo.

V Ljubljani smo imeli **9. oktobra letos** posebno srečo, da smo lahko podoživeli prikaz filma iz dvajsetih let. Če bi ne bilo **Pordenona**, kjer je vsako leto festival **Dnevi nemega filma**, zagotovo prireditev, kjer so žive spremljave filmov vsakdanja reč, če bi tam ne vrteli precej filmov iz Jugoslavije, če bi ne bilo **revije, katero imate pravkar v rokah, Jesenske filmske šole, washingtonske Kongresne knjižnice, Cankarjevega doma, Muzeja moderne umetnosti iz New Yorka, Ameriškega centra v Ljubljani**, bi tistega ne videli, če bi ne bilo **Gillian B. Anderson**, pa ne s tako kakovostno prepričljivostjo.

Gledali in poslušali smo dveinpolurno različico **Poti na vzhod (1920) Davida Lewelyna Warka Griffitha (1875-1948)**, filma, s katerim se je dirigentka Andersonova preparatorsko in arhivarsko ubadala kar pet let, preden ga je lahko le z nekaj manjkajočimi kadri, prvinsko obarvanega, z glasbeno spremljavo desetih muzikantov predstavila javnosti. Ker je znano, da zgodovina pripoveduje le o kakih petnajstih filmih nemega obdobja z izvirno partituro omembe vredne kakovosti, je ta predstavitev skladb **Louisa Silvers**a in **William F. Peters**a zares izjemno dejanje. Drugokrat zunaj ZDA je bilo to! Andersonova je uslužbenka Kongresne knjižnice, prekaljena opremljevalka nemih del, strokovnjakinja za ameriško in filmsko glasbo (ameriška glasba je poleg biologije tudi njena diplomska tema). Je ena izmed redkih ljudi, kar se jih danes ukvarja z izvajanjem žive glasbe k filmu — med dirigenti slovi zlasti še Carl Davis, še nekdo, ki ga ni strah izjemno težkega dela, ki zahteva brezhibno koncentracijo. Ko se je skladatelj Richard Strauss namreč svoj čas poskusil z dirigiranjem lastne glasbe med prikazovanjem filma **Kavalir z rožo**, je popolnoma odpovedal, pa je bil odličen dirigent. Pri tem opravilu namreč ni dovolj le, da znaš skladbo „navpično in vodoravno“ na izust, marveč moraš obvladati tudi ritmične nadrobnosti. Bolje kakor na odru oziroma na drug način. Griffith je vedno najemal izborne skladateljce (Josepha Carla Breila, Wilfrieda Schröpferja — le kdo je slišal zanj, bi vzkliknila Andersonova! — že omenjena dva, vrhu vsega pa je bil tudi sam doma med zvoki, tako da so partiture njegovih filmov prav vs polne nadrobni razgrajevanj vodilnih motivov in stalnih zamisli). Za orkester je takšno delo sila naporno, in ker so se člani **Simfonikov RTVL, trobentar in trombonist iz Bigbanda RTVL in pianistka Christine Niehaus** zelo izkazali, je dirigentka imela zanje nemalo pohvalnih besed, še bolj kakor v Pordenoneju je bila zadovoljna v Ljubljani, kjer je projektor omogočal hitrost osemnajst sličic na sekundo in s tem približek izvirnemu tempu. Dan po prikazu so poslušalci mojstrico kar zasuli z vprašanji. Kljub vsemu je bilo najzanimivejše med vsemi njeno, preskusno: „Kaj si mislite, so bile pavze, ki ste jih slišali v glasbenem toku filma, dramske ali 'maje', torej napačne, ko sem bila prisiljena 'obmolkneti', ker mi je ostalo preveč filma za glasbo, ki se je že bila iztekla?“ Mar je šlo za negotovost, da se je prepustila takšnim mislim, saj je pozneje razložila, da so bile pavze razporejene že prej, toda nekatere že leta 1920 v primeri z njenimi, ki si jih je izbrala za mesta, kjer so ji ugajale. Že med preparacijo se je bilo namreč pokazalo, da bo filma kljub „elastičnosti“ glasbene snovi preveč. Partitura za ta film ni ena tistih, ki so jim natančni skladatelji vpisovali sekunde naravnega časa nad taktne glasbenega časa (le kaj je to?), tako da se je razprla možnost filmskem času. Kdor je videl in slišal predstavo Griffitha, bo verjetno zagotavljal, da pavze niso nikjer in nikoli tako tihe kakor med nemim filmom. Nič nenavadnega torej, da se jim Gillian B. Anderson posveča s tolikšno bojznijo. Eden redkih koščkov svobode so, kar si jih lahko utrga zase v obupno dokončni zgodovinski sliki, kateri se je zavezala podeliti nikdar več ulovljivo zvočno gmoto, izvirnost, kjer je nemogoča, ker je ni

SPOZNAVANJE IZVIRNOSTI

koli ni bilo. Film pač mora kratko malo onemeti od veselja nad takšno nego, če je nastal v srečnem času, ko je lahko imel krstno projekcijo kljub vsemu nekoliko drugačno (vsaj kvalitativno mišljeno) od vseh naslednjih. To razliko je posneti zvok po letu 1928 ubil — film je približal gramofonski plošči, glasba v njem pa je skrepnela v „skelet tistega, kar naj bi naj bilo fenomen“.

MIHA ZADNIKAR

POMENKOVANJE Z GOSPO ANDERSON

Je bilo težko delati z orkestrom, ki nima nikakršne prakse — razen nekaj nastopov v Pordenoneju — s spremljanjem filmov?

Sploh ne, moram pa vam povedati, da glasbenik ponavadi tega opravila ne more vzeti z veliko sproščenosti. Kako bi rekla — niti zame niti zanje ni dovolj časa, da bi vpricho filma skrbeli za glasbeni izraz, da bi kakor koli bistveno upočasnjevali ali pospeševali tempo, v kakršnem začnemo. Poleg tega moraš slediti mehanski napravi, projektorju, če pa ti zdrzne metrum iz rok, pokažeš vedno vse zvičajne karte, preden prideš vnovič v korak s filmskim časom. Upoštevač ta pogoj — gre kratko malo za nekaj, čemur se moraš privaditi.

Na predavanju ste povedali, da mora orkestraš med dobro glasbo za film — kakršna je zunaj dvoma tista za Griffithove filme — ene in iste teme zaigrati celo na dvesto različnih načinov, bodisi v ritmičnem, agogičnem, artikulacijskem ali dinamičnem smislu spremenjene. Mar to pomeni, da v dveh urah prenaša toliko glasbenih različnosti, kolikor jih na odru pod deset različnimi dirigenti v nekaj mesecih?

Da, popolnoma prav imate. Pri tem mora še ravnati z vsem gradivom pretirano mehanično.

Imate v ZDA posebne orkestre, ki se ukvarjajo zgolj in samo z igranjem filmske glasbe? So to ponavadi tisti, ki jih najemajo tudi za snemanja zvočnega traku za tekočo filmsko proizvodnjo?

Nekaj je takšnih, zagotovo vem, da od dvojne vloge živijo nekateri hollywoodski studijski orkestri. Sicer gre bolj ali manj za priložnostne zasedbe oziroma orkestre, ki so že prišli do zavesti, kako zdravo je za njihovo kulturo — predvsem ritmično — da od časa do časa gojijo spremljevalne navade. Je pa ta reč, ki se jo gremo z rekonstrukcijami nemih filmov in partitur zanje, silno draga celo za nas. Če vam kaj pove številka tri milijone dolarjev, lahko kaj hitro povzamete, da gre za zvezna podjetja. Zato ni posebnih orkestrov, saj ne bi imeli dovolj del; od tega lahko živijo samo tisti, ki se preživljajo s kompilacijami in spremljajo neme filme brez ambicij po izviranosti. Potujejo in so brez stalne dvorane.

Kaj je njihovo gradivo? V Kongresni knjižnici imate gotovo kar nekaj snovi, ki je podobna evropski „kinoteki“, zbirki skladb, primernih za spremljavo nemega filma, kakršno je uredil Giuseppe Becce. . .

. . . imamo marsikaj podobnega, za nas pa je najpomembnejše, da smo si omogočili nadzor nad gradivom te vrste po svetu. Vsekakor so za področje spremljave nemega filma hiše, ki so bogatejše od naše knjižnice: to so zasebne zbirke, zbirke po gledališčih (saj se je snov iz kinematografov pogostoma prekrivala s tisto iz gledališča), druge javne knjižnice, npr. zelo bogata s filmsko glasbo je čikaška. Ker pa moramo spoštovati njihove pravice, kajpak tudi za rabo največje knjižnice ne smemo izrabljati tega gradiva kar vsevprek. Velja dogovor, da nam pošiljajo le violinske parte, vodilni glas skladb, sami pa se potem ubadamo, kar je dovoljeno, s transkripcijami, določamo zasedbo in ji kolikor mogoče dobro spi-

šemo parte. Pravica lastnika torej pogojuje izviranost, kar je prav; kdor si sposoja, mora pred zgodovino priznati svoje dejanje.

Burgess, čigar oče je bil pianist v nemem kinu, v (avto)biografskem romanu The Pianoplayers zagotavlja, da je bilo takšnemu umetniku pod platnom lažje igrati disperzivno, hitreje je učinkoval, če je kadre komentiral fragmentarno, kakor če je eno gmoto razvijal skozi več kadrov. Je bilo to pravilo linije najmanjšega odpora?

Ja, če so improvizirali. Takrat so storili vse, kar jim je prišlo na misel, samo da so se prebili skozi film. Včasih je drobljenje delovalo, včasih ne. Bili so boljši in slabši glasbeniki. Nikoli se ni zaradi enega razloga zbralo na kupu toliko glasbenikov različnih kakovosti, kolikor se jih je v nemem obdobju. Na ta način sploh ni bilo povprečja, saj sta oba ekstrema tako ali tako vlekla vsak na svojo stran. Za nekatere med njimi kar ne moreš verjeti, kako dobri so bili.

So ZDA poznale evropsko prakso, po kateri so se študentje kompozicije, muzikologije ali celo klavirja, preživljali z igranjem v kinematografu?

Seveda, s konservatorijev so drli igrati v kino, film jim je dajal rutino, ki je ni bilo kje dobiti. Poučevanje je marsikoga dolgočasilo. Res pa je, da so se nekateri bali pritiska temne dvorane. Poznala sem skladatelja, ki je večkrat izjavil, da je zelo srečen, ker je diplomiral še pred koncem prvega zvočnega obdobja (obdobje mehanskih reprodukcijskih naprav — 1895-1913 op. M.Z.) in mu ni bilo treba garati v kinu. Številni njegovi kolegi so si uničili obetavne pianistične kariere, ko so igrali za film, dobesedno in fizično so si pokvarili roke: kino zahteva veliko tremolov, pritisk je neverjeten, saj je treba ponavljati in ponavljati grozde akordov. Nič čudnega, ko pa so to počeli štirikrat na dan po dve uri, in to sedemkrat na teden. Zasluzek je bil dober, prihodnost pa zanemarjena; ni bilo mogoče več pomisliti na kak recital.

Pa ameriški dirigenti?

Od elitnih je filmsko glasbo v kinematografu dirigiral le Eugene Ormandy (1899-1986, pozneje šef-dirigent Philadelphijskih filharmonikov, op. M.Z.)

Delate pred orkestrom s kako posebno napravo za uravnavanje razmerij med podobo in glasbo, kakor je bil ritmonom v dvajsetih?

Ne, sploh pa je to prišlo v poštev prej pri skladanju kakor med dirigiranjem. Za Eislerja vem, da je večkrat zahteval takšno mehanično natančnost, da so izvajalci potrebovali nekakšna računala razmerij. Spominjam pa se nekega Hindemithovega pisma, v katerem na koncu piše, kako pravilneje je kar pisati mehanično, kakor zanašati se na mehaničnost podobe. Nisem še videla strukture glasbe za nemi film, ki bi v slehernem svojem koščku ne dokazovala tedanje hude potrebe po pisanju v skladu s podobo. Mislim, da je ena vrhovnih lastnosti, zaradi katerih je zvočni film hipoma osvojil občinstvo, prav natančna usklajenost zvoka s sliko.

Lahko v ZDA študiraš spremljavo nekega filma na univerzi?

Ne, tega se moraš naučiti sam. Saj ni tako težko, preleviš se v živi metronom, pa je. Zelo mehansko je, zapomniš si vse tempe, pa je. Ha, ha. . .

Kaj pravijo ameriški muzikologi, ko preučujete filmsko glasbo?

Mislijo, da ni nič posebnega, slab glas in tako, jaz pa sem po njihovem nora, ha, ha. Vsi so goveda. Ugasnite magnetofon!

Torej je tako kakor v Evropi?

Na žalost. Malokdo ve, kako izjemno vplivna je bila ta glasba za vse, kar uživamo danes.

ZA EKLAN
SE JE POGOVARJAL
MIHA ZADNIKAR

BENETKE '88

ITALIJANSKI FILM
V BENETKAH

Letos je bila tekma med dvema velikanoma beneške Mostre med RAI in RETEITALIA (nekoč Berlusconi) morda nekoliko manj zagrzena kot prejšnja leta. Dejansko pa sta tekmeča skušala drug drugemu odvzeti bodisi televizijsko publiko ali pa ugled, ki so ga zagotavljali slavni igralci in režiserji oz. vedno bolj minljiva visoka družba.

RAI se je na Lidu predstavil s šestimi italijanskimi filmi in dvema tujima avtorjema (Chabrolom in Anghelopoulosom), med tem ko je Reteitalia prikazala pet italijanskih in kar 7 tujih odkupljenih filmov (Schlesinger, Birkin, Rudolph, Huston, Spry, Vecchiali, Chatiljez).

V čem se razlikujeta produkciji oz. kolikšen je finančni delež obeh TV mrež pri nacionalni proizvodnji?

V filmih debitantov Andrea De Carla **Vlak v okvari** (Treno di panna) in Augusta Caminita **Nosferatu v Benetkah** (Nosferatu a Venezia) Reteitalia gotovo ni zapravljala denarja, prav tako tudi ne pri filmih, ki so jih režirali priznani avtorji, kot so Giuseppe Bertolucci **Kamele** (I cammelli), Marco Tullio Giordana **Srečanje v Liverpoolu** (Appuntamento a Liverpool) in Pasquale Squitieri **Nevidni** (Gli invisibili). Gre za filme, ki niso zahtevali veliko denarja in ki nimajo velikih komercialnih apetitov. Žalostno pa je, da je „italijanski privatni industrijski krog“ tako omejen. De Carlo je uspešen pisatelj, ki je debitiral z avtobiografsko pripovedjo o mladostnih izkušnjah iz Amerike, v katero pa nerodno vpleta turistične skeče. Caminito, nekdanji producent Sordijevih in še čigavih filmov, se je predstavil proti svoji volji, saj je izbrani režiser odpovedal sodelovanje. V zelo preprosti običajni zgodbi je uporabil že običajno vampirsko masko Klausina Kinskega.

Med petimi omenjenimi filmi pa bo njegov prav gotovo edini, ki ga bodo vrteli tudi v tujini.

Bertolucci, ne smemo ga zamenjati z njegovim starejšim bratom, je stopil še stopnico niže in se odpovedal psihoanalitskim trditvam, ki so prevladovali v njegovih prejšnjih filmih. S filmom **Kamele** oponaša najbolj bedaste televizijske oddaje; vlogo prilikavega Paola Rossija je zaupal zanimivemu komiku, ki pa ga je bil en sam monolog. Manjkali so edino vnaprej posneti izbruhi smeha, pa bi vse skupaj dajalo videz oddaje, ki skuša karikirati dogajanje.

Televizijski film **Srečanje v Liverpoolu** je delan po vzroc „sledil pogovor“. Giordana je navdih za film dobil pri pokolu, ki so ga navijači uprizorili na bruseljskem štadionu leta 1985. Osebnostno maščevanje v stilu Charlesa Bronsona v ženski podobi je predstavljeno zelo nepričljivo.

Squitierjev film **Nevidni** (RAI tega projekta ni sprejela) je bil po besedah direktorja Mostre Biraghija, najboljše orožje proti RAI v tekmovalnem programu. Ta trditve je zelo relativna; upoštevati jo je seveda treba v luči štirih bednih, povprečnih filmov, ki smo jih pravkar omenili.

Že po stari italijanski navadi so film **Nevidni**, čeprav je v vseh pogledih pomanjkljiv

(pripoved, fotografija, montaža, režija, scenarij, itd.), vzeli „resno“ samo zato, ker nosi v sebi „pomembno in pogumno sporočilo“. Dodajmo temu sporočilu dve ali tri navednice!

In glej! „Spregovori“ o „teorizmu“, „pretrese“ nas z žalostnimi posnetki mladih desperadosov, „prosi“ nas, naj tega ne pozabimo in „kliče“ k odpuščenju grehov, ki jih je storila ta „oborožena generacija“. Prav nič ni pomembno, da so osebe nepričljive, da okolje in zgodovinska zgodba ne gresta skupaj, da o tem, kolikokrat se je osmešil, sploh ne govorimo (Toni Negri, profesor, ki preživlja dneve v zaporu, uživa ob poslušanju Wagnerja, med tem ko izbruhne upor), da so prizori nasilja nepristni, slabi, tako da jih še tako slabi filmi „groze“ ne bi prenesli, in da ni bilo nikakršnega pojasnila o dejanjih in njihovih vzrokih. Edino, kar je bilo za številne kritike, ki so režiserju nasledili, pomembno, je bilo, da „spregovori o določenih stvareh“.

Menim, da bi bilo bolje, če bi se vprašali, zakaj je določene stvari predstavil samo kot alibi neznanih mrtvecev, ki so že desetletja desna roka televizijske sivine. Ali bi si potem Squitieri še lastil čas, ki ga je prebil prav v zaporu Trani, kjer se film dogaja, ali bi si upal uprizoriti lažen škandal, kot je to storil leta 1984 v Benetkah s svojim filmom CLARETTA. Takrat je grobo zmerjal Zeffirellija, in se odkrito trudil postati tiskovni zastopnik; prav gotovo mu ne bi uspelo pridobiti „osebnosti“ za svoj televizijski film. In drugo vprašanje, ki ni samo retorično: če bi bila producent **Nevidnih** RAI, ali bi bil film drugačen? Bi bil boljši ali slabši? Menim, da bi bil enak. Prav gotovo bi šel skozi roke producentov Druge mreže (Rete 2), kjer bi različni birokratski filtri botrovali podobni nemogoči mineštri. Morda bi bila njegova usoda celo drugačna: različni pomembni politiki bi s svojimi izjavami za in proti filmu vplivali na mnenja, skrajna desnica bi ga uvrstila na indeks zaradi „sodelovanja s silo“, spretni žirijski „režiserji“ bi ga proglasili za „papeškega“, in kdo ve, morda za „najboljši...“ (definicijo si izberite sami!).

To, kar Reteitalia še manjka, je popoln pogled v informacijski sistem. Njene tri mreže se še ne zgledujejo po trojnem obrazu in trojnem ledenem nasmešku RAI 1, RAI 2 in RAI 3.

Tretja mreža RAI, ki pripada komunistom, je na letošnjem festivalu nastopila v absurdni vlogi financerja dveh katoliških filmov. Gre za film debitanta Paola Benvenutija **Judežev poljub** (Il bacio di Giuda) in za film Gian Vittoria Baldija **ZEN — Severni pas** (Zen-Zona Espansione Nord).

Paolo Benvenuti je želel spremeniti tradicionalno biblično vlogo Judeža, zato je film zasnoval tako, da mu je odvzel notranji dekor in se izognil številnim slikovitim citatom. Neizogibna primerjava s Scorsesejevim filmom, ki je bil na sporedu isti dan, je v „nedotakljivih“ svetih glavah zmanjšala Benvenutijev poskus na velikost žuželkinega pika.

Pred dvema desetletjema bi se zaradi ideološke graje levičarjev, ob upoštevanju nagrade OCIC, prav gotovo odločili za ZEN. Le rekdokdaj smo bili lahko priče tako slabi in retorični cerkveni propagandi. Da bi presegel ponižujoč zapis o mestni četrti v Palermu, ki nam jo v uvodu predstavi neki duhovnik, je Baldi dogajanje postavil v najmodernejši del, kjer ni nikakršnih delavnic in kjer vladajo droge, korupcija in nasilje. Na drugi strani pa nam je predstavil le pobozne želje duhovnikov in usmiljenih sester, katerih naloga naj bi bila tolažiti mlade brezdomce, zapuščene pare in stare bolnike. Čudovito! Tako redovniki nadomeščajo manjkajoče greznice, zdravijo alkoholike in narkomane, silijo dečke, naj protestirajo. Le zakaj? Tudi brez tega je vse v redu. Film je skonstruiran dokumentarec, ki je Baldiju po obliki tako pri srcu.

Rete 2 je podprla komunista Lizzanija in njegov „propagandni“ film o perestrojki **Dragi Gorbačov** (Caro Gorbaciov). Leta 1937 preživljata Nikolaj Buharin in njegova žena Larina v Moskvi skupaj zadnjo noč. Ponj pridejo Stalinovi ljudje, ki ga zaprejo in obsodijo kot nasprotnika sistema.

Sprva je bil **Dragi Gorbačov** zamišljen kot dramsko delo v obliki dialoga v angleščini; pri tem je javnost izključena. Harvey Keitel deluje s svojo igro precej okostenelo, pa tudi Flaminia Lizzani, režiserjeva hči, deluje zelo začetniško, čeprav igra mladenko ali pa starko.

Razen sveže ideje o rehabilitaciji pomembnih žrtev ruskega diktatorja nas Lizzanijev film zelo spominja na določene zaprašene drame iz Mussolinijevega obdobja.

Ko smo že pri RAI 1 in s tem pri krščanskih socialistih, opazimo, da se je tudi Francesco Maselli, režiser s komunističnimi nazori, zaprl v zadušljivo atmosfero studia, v katero je postavil eno samo osebo. Kje so tu socialni vzgibi, množice in življenje samo? V filmu **Zasebna telefonska številka** (Codice privato), ki se bežno zgleduje po Cocteaujevi **Voix humaine**, sta soigralca Ornelle Muti telefon in računalnik. Filmska zvezda si kar preveč odkrito prizadeva dobiti „odpustek“ zaradi svojih številnih „lahkih“ vlog, ki pa so dosti bolj okusne in mikavne!

Nepričljivo se vrti po bahavo-udobno opremljeni hiši, ko skuša odkriti resnico o bivšem ljubimcu. Ko na koncu Maselli gledalcu na psevdokafkovski način odkrije resnico (telefon ni bil priključen), upa, da bo s tem „poglobil“ predstavo o glavnem igralcu, v resnici pa nas opozori na nepotrebno celotno nepredstavo.

Spoštovanje in neizrečene pohvalne besede, s katerimi sta bila sprejeta Lizzanijev in Masellijev film, bi morali po vseh pravilih veljati tudi za film **Mladi Toscanini** (Il giovane Toscanini), s katerim je RAI na Lidu predstavila demokristjana Zeffirellija. Toda ne! Njegov film, ki je ravno toliko neokusen in plehek, neresničen, zaprt v zastarele pripovedne okvire kot filma omenjenih avtorjev, je bil skupaj z režimskim Prerokom sprejet z žvižgi. In to bolj zaradi svojih neprijetnih anti-scorsesejevih in anti-židovskih

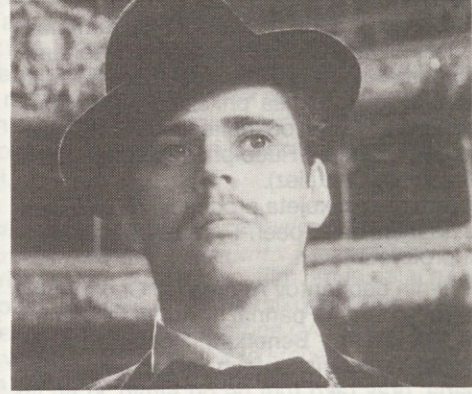
napadov kot pa zaradi filmske vsebine, ki gotovo ni nič „slabša“ od vsebin filmov njegovih predhodnikov.

S filmom **Legenda o svetem pijancu** je tudi Ermanno Olmi pristal med avtorji, ki svoje filme snemajo v angleščini in ki jim je RAI 1 namenila ogromno denarja. Za Olmija je to po nezadovoljstvu ob filmu **In prišel je človek** (E venne un uomo), 1965, druga podobna izkušnja. Vendar pa se je zgodilo prvič, da je pristal na to, da bo priredil tujo zgodbo, v tem primeru roman avstrijskega pisatelja Josepha Rota. V lepo opremljeni knjigi „Od Rotha do Olmija“, ki jo je pripravil koscenarist Tullio Kezich, zveemo vrsto podatkov o Olmijevem delu in to prav na primeru iz „industrijske“ proizvodnje. Raje kot da bi vse opravil sam, s svojo obrtno ustvarjalnostjo, in raje kot da bi po hudi in dolgi bolezn, ki ga je za nekaj časa ohromila, povabil k sodelovanju svoje bivše učence iz Bassana, kot je to storil lani za film **Naj živi gošpa** (Lunga vita alla signora!), je za ta film najel profesionalne igralce in tehnično osebje. Pri iskanju neznanih obrazov za stranske vloge se je zelo zabaval. V želji, da bi gledalcu pričaral Pariz iz tridesetih let tega stoletja, ko se v njem že odvija vsakodnevni promet, obenem pa tudi Pariz kot sanjsko mesto, je pri Vigoju in njegovi „Atalanti“ ukradel enkratno, čudovito sceno, ki jo je že uporabil v nepozabnem zadnjem dejanju Puccinijevega „Plašča“ v Firenzah leta 1983.

SLIKA ZGORAJ
RUTGER HAUER V FILMU
LEGENDA O SVETEM PIJANCU
REŽIJA ERMANNO OLMI, 1988
SLIKA SPODAJ
PRIZOR IZ FILMA
DRAGI GORBAČOV
REŽIJA CARLO LIZZANI, 1988



SLIKA ZGORAJ
C. THOMAS HOWELL V FILMU
MLADI TOSCANINI
REŽIJA FRANCO ZEFFIRELLI, 1988
SLIKA SPODAJ
PRIZOR IZ FILMA
KAMELE
REŽIJA GIUSEPPE BERTOLUCCI, 1988



FESTIVALI

PORDENONE '88

HOLLYWOOD STORY

Rekel bi, da se je s tem skušal prilagoditi tedanjemu okolju in vzdušju. Mislil je, da bo tako lahko jasneje predstavil glavno osebo (ki v knjigi podoživlja dogodka), kakršni so se dogodili pisatelju). Težav pri oživiljanju in predstavitvi protislovne osebnosti pijanca pa se je Olmi želel rešiti tako, da je vlogo zaupal znanemu, karizmatičnemu igralcu Rutgerju Hauerju. Kljub zamolklemu govoru, ki ga je uporabil pri interpretaciji vloge, to ni bilo dovolj, da bi lahko sam nosil težo vnaprej določene prisposodbe. Zaradi želje po čim bolj osebnem pogledu na dogodka se zdijo posamezne scene preveč raztegnjene. Vendar nam tudi tako ne uspe vstopiti v zamračeno psiho glavnega igralca, ki nas poleg vsega še najbolj spominja na pripriljivega Vincenta Prica iz **Izpovedi narkomana**, zaradi njegove otopenosti do dogodkov). Le redko se zdrami, in to v trenutku prebliskov in mističnih stanj.

Tudi v filmu **Naj živi gospa** so nekatere scene razvlečene, vendar v tej statični pripovedi zaživijo številne Olmijeve teme, ki so povezane z njegovim milanskim obdobjem.

V **Legendi** ni opaziti povezanosti z njegovim celotnim opusom. Omeniti pa mormo, da ni sledu o kakršnikoli raztrgani, nepovezani montaži ali o nepotrebnih primerjavah. Vsi skupaj si želimo, da gre samo za trenutno pomanjkanje navdiha ter da ZLATI LEV, ki ga je Olmi prejel zaradi močne kampanije RAI, ne bo režiserja speljal na pot „priredb“.

Med tem ko to pišem, nam prav ta RAI v poznih popoldanskih urah prikazuje oddajo „Iz domačih krajev“, v kateri nam predlaga najnovejše filme Olmijevih učencev iz Basana. Gre za kratke in srednje dolge filme, ki so jih posneli nekateri od njih, režirali pa vsi skupaj. To so pravzaprav dokumentarni filmi, polni raziskovalnega duha, ki je že zdavnaj izginil iz prav vseh TV programov. Gre za majhne, domišljene in poceni eksperimente. Res je, da se čuti močan Olmijev vpliv (predvsem pri njegovih glavnih pomočnikih — Mariju Brenti in Toniju Di Gregoriju), vendar je to vpliv neprilagodljivega Olmija, Olmija, ki je vedno na robu in po katerem sedaj močno hrepenimo.

Na koncu je prav opozoriti, da je na Mostri sodeloval samo en avtor-producent, ki ni bil odvisen od katerega od obeh velikanov: to je bil Stefano Poilia, ki se je predstavil s pryncem **Bučini cvetovi** (Fiori di zucca). Film so zadnji dan festivala umaknili iz velike dvorane zaradi priprav na groteskno zaključno podelitev nagrad. To je slab ponaredek, poln objokovanj, iskanja prijateljev in prijateljstva. Kot desetine drugih italijanskih neodvisnih produkcij se bo morda tudi ta film pojavil v eni od številnih predstavitev, ki so namenjene mladim brezvoljnem, nato pa bo za vedno ostal zaprt v omari.

Filmski arhivarji so danes tisti, ki pripravljajo presenečenja oziroma ki prispevajo k pisanju drugačne zgodovine filma. Kar zadeva ameriški film, je znano, da so deseta leta, tj. obdobje 1910-20, pomenila luknjo v filmski zgodovini: vse je tako kazalo, kot da razen Griffitha in Chaplina tedaj ni bilo drugega pomembnega cineasta in ne drugih pomembnih filmov razen njunih. Do takšnega zaznamovanja tega obdobja je prišlo tudi po zaslugi samih hollywoodskih studijev, ki so z nastopom zvočnega filma pričeli drugače gledati na svoje izdelke iz nemega obdobja; namreč prezirljivo, celo do te mere, da so pričeli uničevati svoje stare zaloge, da bi napravili prostor novim. Uničevali so zlasti filme iz desetih let, medtem ko so bili bolj prizanesljivi do tistih iz dvajsetih, ki so že veljala za „zlato dobo“ nemega filma.

V začetku 40. let je Hollywood znova pokazal nekaj svojih nemih filmov, toda ob napačni hitrosti in spremljane s posmehljivimi komentarji. To je Mary Pickford tako ra-

LOWELL SHERMAN IN LILLIAN GISH V FILMU

POT NA VZHOD

REŽIJA D. W. GRIFFITH, 1920



LORENZO CODELLI

PREVOD
NUŠA PODOBNIK

MANHEIM '88

SLOBOĐAN D. PEŠIĆ
ODKRITJE TUJIH KRITIKOV

zvezilo, da je že hotela uničiti svojo kolekcijo starih filmov, vendar se je pustila prepričati Lillian Gish in je vse svoje filme poklonila washingtonski Library of Congress. S to zbirko je ta knjižnica tudi ustanovila svoj filmski arhiv, ki je danes največji na svetu. Toda večine starih filmov niso dobili od studijev (z izjemo Paramounta, ki je imel zgledno kolekcijo), ampak od privatnih zbiralcev. Le-ti so prišli do filmov na bolj ali manj ilegalne načine (tj. s krajo iz filmskih shramb ali nedovoljenim kopiranjem v laboratoriju) in so zato pogosto spreminjali naslove filmov, da jih studiji ne bi preganjali. Filmski arhivi so imeli zaradi tega resne probleme z identifikiranjem filmov, tako da se je njihovo delo — kot pravi arhivar Paul Spehr, sodelavec Library of Congress in gost Jesenske filmske šole v CD — pogosto mešalo z detektivskim.

Skratka, na podlagi arhivske zbirke Library of Congress in ameriškega filmskega inštituta (ki je leta 1967 pričel zbirati, hraniti in restavrirati stare filme) so lahko filmski zgodovinarji (Kevin Brownlow, Russell Merritt, Alan Gerinson, Richard Koszarski) odkrili, da se je prav v obdobju 1910-20 izvršil prehod od kratkometražnega oziroma *one or two reel film* k celovečernemu igranemu filmu oz. *five or more reel feature* in s tem tudi od nickelodeonskih lukenj k *film palace*, torej kinodvoranam. Za ameriškega *father of the feature*, torej „očeta celovečernega igranega filma“, velja P.P. Craft, ki je prepričal Buffalo Bill Codyja in Major Lillieja, imenovanega „Pawnee Bill“, da sta dovolila filmanje njunega *Wild West Showa*. Sicer pa je za konstituiranje *feature film* bistveno dvoje: bolj ali manj kompleksna narativna forma in formula *famous players in famous plays*, torej zametek „zvezdniskega sistema“. Oboje pa je „ubrano“ s pravilom: *Art in moving pictures pays in dollars*, se pravi, umetnost se v filmu ceni v dolarjih.

Glavni program Dnevov nemega filma v Pordenoneju (od 1. do 8. oktobra) je predstavil izbor ravno teh filmov iz obdobja 1910-20 — drobec tega izbora smo lahko videli tudi v ljubljanski dvorani kinoteke. V zvezi s festivalom je seveda treba omeniti, da je predstavil tudi pregled nemega filma na jugoslovanskih tleh v obdobju 1896-1932 (izbor in katalog je pripravil sodelavec beograjskega inštituta za film Dejan Kosanović, pri Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju pa je izšla monografija o nemem filmu na Slovenskem). Nekatere filmske zgodovinarje in arhivarje, ki vse prenešajo, je zanimala tudi ta jugoslovanska filmska „arheologija“, ki jo je od ameriškega filma ločil pravi prepad: ne le, da je bila na stopnji lumierovske manire (tj. snemanja kraljevskih obiskov in spomenikov ali korakanja proti kameri, pa naj gre za narodne noše ali srbsko vojsko) še takrat, ko je ameriški film poznal že celovečerni igrani film, ampak so se njeni prvi zametki igranega filma (npr. *Z vero v boga* Mihajla Popovića ali *Triglavske strmine* Ferda Delaka) pričeli v času, ko je bila „zlata doba“ nemega

filma v svetu že mimo (oba omenjena filma sta namreč iz leta 1932 — in zanimivo je, da oba svojo narativno šepavost zacelita s simbolom — z emblemom Slovenca, Hrva in Srba v narodnih nošah, ki ponazarja ustanovitev Kraljevine SHS, in s sklenitvijo zakonske zveze na Triglavu, na tem slovenskem nacionalnem paramountu). Program ameriških filmov iz obdobja 1910-20 pa je tudi ponovno odkril avtorja, ki je imel nekoč nič manjši sloves kot Griffith, nato pa je potonil v pozabo — to je **Maurice Tourneur**, ki je danes nemara še najbolj znan kot oče režiserja Jacquesa Tournerja. Stvar je v tem, da se je od njegovih nad 50 ameriških filmov ohranila samo tretjina. V Pordenoneju so jih prikazali devet: *The Wishing Ring* (1914), *Trilby* (1915), *The Cub* (1915), *Girl's Folly* (1917), *Prunella* (1918), *The Blue Bird* (1918), *The Woman* (1919), *The Victory* (1919) in *The Last of the Mohicans* (1920).

Maurice Tourneur (1876-1961), francoski dekorater (celo Rodinov asistent) in režiser, je prek družbe Éclair prišel delat v ZDA, kjer mu je za dobo deset let (1914-24) uspelo obdržati status neodvisnega producenta-režiserja, potem pa je propadel, ker ni hotel biti zamenljiv člen v taylorizirani filmski produkciji, kar je postal Hollywood v 20. letih. Sicer pa se tudi njegovo filmsko delo ni najbolje ujemalo s tem, kar je hotel Hollywood; bolj kot naracija ga je zanimala sama podoba, in če je bil Griffith prvi mojster montaže, je Tourneur v ameriškem filmu prvi afirmiral vizualni stil, pogosto oprt na umetniške sižeje. Tako je npr. *Trilby* film o pariški boemi, medtem ko se je v *Girl's Folly* Tourneur lotil prav tistega, kar je bila zanj negacija umetnosti — to je Hollywood. To je prav zabavna satira s nekaj izvrstnimi, za tiste čase prav modernimi oblikovnimi rešitvami, npr. ostrim rezom, ki prestavi dogajanje s podeželja, kjer naivno dekle živi s fantomi iz romantičnih romanov, v filmski studio z vso njegovo scenografsko šaro, ki služi za snemanje kavbojk, viteških zgodb in vsega mogočega, ter z njegovim osebjem in zvezdnikom, ki ga je igral tedaj popularni broadwayski igralec Robert Warwick. Tisto „naivno podeželsko dekle“, pa je seveda potrebno za ponazoritev tega, koga lahko Hollywood blefira, kdo naseda njegovim artefaktom: pač takšna „preprosta navika“, ki hoče pomagati jezdecu, ki je padel s konja, in stopi v kader, ker ne ve, da gre za snemanje filma. — Hollywood je kasneje sam sprejel te prijeme, da bi fasciniral svet s ponazoritvijo tega, kako ga farba.

ZDENKO VRDLOVEC

PRIMER HARMS
REŽIJA SLOBOĐAN D. PEŠIĆ

1 Sedemtrideseti mednarodni filmski festival v Mannheimu je minil v znamenju turške, sovjetske, madžarske in jugoslovanske kinematografije. Znova je opozoril, da vzhodnoevropske kinematografije - prištevamo sem tudi našo, čeprav bi bolj sodila zunaj te politične kategorije - še vedno kritično gledajo na svojo bližnjo preteklost in često bolečo sedanost: čutili je stalno iskanje tem, ki pa se v neurejenih, ideološko načetih družbenih sistemih kar same ponujajo. Več filmov je bilo posnetih v črno-beli tehniki (najbrž zaradi čedalje dražjih filmskih in laboratorijskih stroškov), različnih dolžin (največ je bilo enournih filmov, prilagojenih televizijskim terminom) in prej tehnično površnih kot formalno popolnih. Zato pa je zahodnoevropska kinematografija ponudila filme z dolgočasnimi vsebinami in tehnično perfekcijo, kar je bilo premalo, da bi navdušili kritike. In tako je pet, šest filmov v Mannheimu znova potrdilo, da je filmsko iskanje še vedno živo, da novi avtorji vedno znova odkrivajo poleg že videnege sveta tudi sebe, in ta individualnost kinematografije, ki nas vsakič popelje k novim razrešitvam, je vrednost vsakršnega festivala, pa tudi življenja zunaj njega.

2 Turški film *Kljub vsemu* debitanta Orhana Oguza (1948) je dobil prvo nagrado in deset tisoč mark, ker je s skromnimi vizualnimi sredstvi (režiser je sicer priznan filmski snemalec), umirjeno režiral vsakdanjo zgodbo o vsakdanjem turškem človeku, ki išče službo prek malih oglasov, jo slednjič najde

kot voznik pogrebnega avtomobila pri protestantski cerkvi, vendar s tem poslom ni zadovoljen. Tudi ko spozna žensko, še kar naprej skrbi za svojega potepuškega mačka, dokler ne sreča fantiča, ki potrebuje njegovo nesebično pomoč. To je film o Diogenu našega časa, pri čemer ni mogoče natančno določiti ali je svet obrnil hrbet junaku Hasanu ali je on zavrnil miloščino sveta.

Turški film je bil v Mannheimu še posebej navzoč v filmski retrospektivi. Tako smo videli filme avtorjev Atifa Yilmaza, Engina Ayce, Sahina Kayguna, in Nesla Cölcema... Pa tudi v nizozemskem filmu *Julijina skrivnost* je režiser Hans Hylkema povabil pred kamero turško dekle, ki je dobila v šolski gledališki predstavi vlogu Julije in tako razbila ortodoksno, vase zaprto turško družino v Amsterdamu. Skratka: ne Jugoslovani, ki jih je še vedno milijon zunaj domovine, marveč Turki so dobili v Mannheimu največ prostora za predstavitev svoje kinematografije, in videli smo filme, v katerih smo se lahko soočili s posledicami trčenja dveh civilizacij, dveh različnih ver in pogledov na življenje, dveh svetov, ki skušata živeti v simbiozi, pri čemer se revnejša manjšina prilagaja bogatejši večini.

3 Sovjetski film *Pravni zastopnik Sedov* - je dobil posebno nagrado za socialno-politični pogled (režiser Amil Zimbala) je dolg samo petinštirideset minut, posnet v črno-beli tehniki, vendar dovolj zgovoren izpovedni film o odvetniku, ki je imel dovolj časti in hrabrosti, da je v stalinističnih proce-

sih branil državljane, ki so čez noč izginili iz svojih hiš in se znašli v zaporih, taboriščih, v Sibiriji, ne da bi natanko razumeli obtožnice, ki so jim odvzele človeško dostojanstvo, da jim ga niti pravni zastopnik ni mogel več povrniti. Debitant Georgij Gavriloč je posnel film *Izpoved - kronika odtujitve* in v njem z dokumentaristično natančnostjo spremljal usodo družine, v kateri se je oče oziroma mož vdal mamilom. To je krut verističen popis stanja bolnika in družbe, kjer se je vsakdanjim skrbem in boju za gojo življenje pridružila še strast - mamila.

4 Madžari se v zadnjem času kar naprej vračajo v povojna, petdeseta leta, kot bi hoteli ne samo filmsko, marveč tudi sociološko prodreti v resnico določenega časa, ugotoviti in kvalificirati vzroke svojega sedanega gospodarskega, političnega in duhovnega stanja. Film *Nikoli, nikjer, nikomur* režiserja Ferenc Teglásyja (1943) je inačica *Očeta na službeni poti*, vendar s to razliko, da v madžarskem filmu odide na pot vsa družina. To je zgodba o izselitvi nekdanjega Horthyjevega oficirja iz Budimpešte v madžarsko puščavo, kjer je leta 1951 divjala madžarska različica stalinizma in ki „sovražnikom ljudstva“ ni prizanesla. Družina doživlja travme, vse pa je odslikano z očmi desetletnega fantiča. Po dveh letih se družina vrne v Pešto, toda od znotraj to niso tisti ljudje, ki so složni odšli na pot preizkušnje. Čas jih je zlomil.

5 Jugoslovanski film *Primer Harms* Slobodana D. Pešića je dobil v Mannheimu štiri pri-

znanja. Poleg nagrade Josef von Sternberg še nagrade treh žirij: katoliške, protestantske in žirije šolnikov. Pešić je prvi avtor, ki je dobil v Mannheimu Sternbergovo priznanje. Pred njim so ga dobili takšni avtorji kot Juraj Jakubisko, Jim Jarmusch, Agnès Varda, medtem ko je največje priznanje, grand prix, dobil leta 1985 slovenski film *Ovni in mamuti* Filipa Robarja-Dorina... Pešičev film je bil lepo sprejet že v Cannesu, kjer je bil v selekciji Določenega pogleda. V Pulju je bil sicer v uradnem delu festivala, vendar so ga prikazali v dvorani, pa so ga kritiki in žirija preprosto spregledali. V Mannheimu so tuji kritiki videli v njem nadaljevanje tiste smeri znotraj jugoslovanskega filma, ki jo je začel Dušan Makavejev, nadaljeval Željimir Žilnik in prevzel Slobodan Pešić. Prav to, da se je v tujini potrdil mlad avtor, opozarja, da imamo v filmskih vrstah ljudi, ki so sposobni, ki znajo delati filme, vendar ne za domači, marveč za tuji filmski okus. Kaže, da smo tudi na tem področju z uvozom konfekcijskih filmov razbili iluzije o tem, da imamo gledalce, ki želijo videti dobre filme in ki te filme znajo tudi ceniti. Ali pa je morda nesporazum samo na ravni filmski ustvarjalci & filmski kritiki?!

BRANKO ŠÖMEN

NAGRADE XVII.MFF
V MANNHEIMUGrand Prix
Kljub vsemu, Orhan Oguz, TurčijaGrand Prix za filme iz neuvrčenih dežel
Dunia, S. Pierre Yameogo, Burkina Faso, ex aequoBuenos Aires - Kronika vasi, Marcelo Cespedes, Argentina
Ali imajo kaktusi dušo?, Gilles Dinnematin, Palestina/FrancijaPosebna nagrada
Pravni zastopnik Sedov, E. Zimbala, Sovjetska zvezaNagrada Josef von Sternberg
Primer Harms, Slobodan D. Pešić, JugoslavijaPet dukatov
Sanjajoče reke, Martina Attille, Velika Britanija,
George in Rosemary, Alison Snowden, David Fine, KanadaPogled nad vodnjakom, Johan van der Keuken, Nizozemska
Nikoli, Nikjer, Nikomur, Ferenc Teglasy, Madžarska

O prelomu, Hans-Ulrich Schlumf, Švica

FIPRESCI

Nikoli, Nikjer, Nikomur, Ferenc Teglasy, Madžarska

Pravni zastopnik Sedov, E. Zimbala, Sovjetska zveza

Mednarodna evangeličanska nagrada
Primer Harms, Slobodan D. Pešić, JugoslavijaMednarodna katoliška nagrada
Primer Harms, Slobodan D. Pešić, JugoslavijaNagrada šolnikov
Nikoli, Nikjer, Nikomur, Ferenc Teglasy, MadžarskaPriznanja
George in Rosemary, Alison Snowdon in David Fine, Kanada, Kljub vsemu, Orhan Oguz, Turčija in Primer Harms, Slobodan D. Pešić, Jugoslavija

KRITIKA

TV DNEVNIK

BROADCAST NEWS

režija: James L. Brooks
scenarij: James L. Brooks
fotografija: Michael Ballhaus
glasba: Bill Conti
igrajo: William Hurt, Albert Brooks,
Holly Hunter, Lois Chiles
produkcija: ZDA, 1987

Nostalgija, ki nam jo skuša ta film vsiliti, nas opozarja predvsem na svojo mistificirano in simulirano naravo. Lahko bi rekli, da film sam „zdvoimi“ v objektivnost lastne nostalgije. Film lahko v objektivnost nostalgije „zdvoimi“ na različne načine. Neki znameniti Wylerjev film nosi naslov **Najboljša leta našega življenja**, kot vemo, pa se izkaže, da so junaki „najboljša leta svojega življenja“ preživeli v klavnici druge svetovne vojne, potemtako v toboganskem vrtincu „travme“, kar pomeni, da proces konstrukcije „nostalgicnega“ časa vsekoli prekriva in izpodriva proces konstrukcije „travmatičnega“ časa, čeravno problem ni zgolj v tem, marveč bolj v tem, da se film obnaša tako, kot da je druga svetovna vojna „objekt nostalgije“, kot da sam film distance do svoje lastne „subjektivizacije“ historičnih „travm“ ne „prepozna“.

Ta „dvom“ temu filmu pripenja seveda prav sam naslov (**Najboljša leta našega življenja**), podobno funkcijo pa ima tudi naslov Fordovega filma **Kako zelena je bila moja dolina**, v katerem nam ekscesno nostalgičnost izdaja junakovo nenehno oživljanje „zelenih dolin“, medtem ko nam „travmatični dvom“ filma v lastno naravo izda prav dejstvo, da ga je Ford posnel v črno-beli tehniki, še toliko bolj, ker bi si Ford tedaj že lahko privoščil tudi barvno fotografijo, ki bi pričarala „zeleno dolino“.

Leanov **Lawrence Arabski** se začne z najavo nostalgicne konotacije: na pogrebu Lawrencea Arabskega neki mimoidoči dvema pogrebceva razkrije, da je poznal Lawrencea Arabskega. Takoj zatem nas flash-back popelje v Kairo, toda ne v čas, ko je mimoidoči srečal Lawrencea, marveč v čas dolgo pred tem srečanjem, saj se namreč film prav s tem srečanjem konča. Nekdo, ki se skuša prikazati kot varuh „kontinuitete“ („Nekoč sem poznal Lawrencea“), nam govori z radikalno „diskontinuirane“ in „odtujene“ pozicije: svoje spomine, emocije in nostalgijo

nam ponuja nekdo, ki ga v tem, česar se spominja, ni pravzaprav nikjer. To seveda ne bi bilo nič narobe, če ne bi skušal objektivnosti diegetskega toka in procesa intersubjektivne ekonomije konstruirati in simulirati z neko „notranjo“, „eksistencialno“, „osebno“, „doživeto“ distanco, katere praktični učinek je bistveno nostalgicna konotacija. Da je nostalgija v **Lawrenceu Arabskem** simulirana, mistificirana in zlagana ter da tvori le del splošne mistificiranosti in zlaganosti tega lika, spoznamo tik pred koncem filma, ko se srečata mimoidoči in Lawrence, saj to ne pomeni le, da se s tem konča film, pač pa tudi (in predvsem), da se s tem konča zgodba o Lawrenceu. V tem trenutku namreč dokončno spoznamo, da sta se mimoidoči in La-

wrence poznala „premalo časa“, kar seveda pomeni, da je „notranja“ in „doživeta“ distanca mimoidočega kot pogoj objektivnosti nostalgije le simulirana in lažna. Desubjektiviranost flash-backa nam izda mistificirano in lažno objektivnost nostalgije. V **Doktorju Živagu** izhaja nostalgicna konotacija iz predpostavke, da je tisto dekle (Rita Tushingham) Guinnessova nečakinja: v trenutku, ko „zdvoimimo“ (in teh trenutkov je na pretek) o tem, da je dekle Guinnessova nečakinja, „zdvoimimo“ tudi v objektivnost nostalgije, s katero je film preplavljen. Ker je to Guinnessova lažna in simulirana nečakinja, je tudi vsa nostalgija le lažna, mistificirana in lažna, le del „lažne neposrednosti“ in „napačnih emocij“, v nekem sublimnem smislu

pa tudi del splošne boljševiške fantazme o „imputirani zavesti“ in „koristnem idiotu“.

Brooksov **TV-dnevnik** nas tako „razkrivaško“ in „insidersko“ potopi v negativizacijo sveta televizijskega zakulisja, simuliranih identitet in produkcij, lažnih neposrednosti, odigranih emocij in varanj z resnico, da skoraj spregledamo njegovo najbolj subverzivno panto. Film nas namreč sooči s sublimno radikalizacijo koncepta „nostalgije“. Običajno nostalgicni refleksi izhajajo iz časa, ki je potreben za konstrukcijo procesa distanciacije, za konstrukcijo neke zunanje distance, za konstrukcijo procesa, ki omogoča „dvom“ v „subjektivizacijo“ travme, potemtako čas, ki tej nostalgiji podeli objektivnost. V tem filmu pa se skuša nostal-

gija vzpostaviti na dejstvu, da takega časa ni mogoče konstruirati. Preprosto rečeno, nostalgije ne prepoznamo po tem, da je od neke točkove in travmatične ločitve/odtujitve minilo „veliko časa“, ki je pogoj objektivnosti same nostalgije, marveč po tem, da je od te ločitve/odtujitve (treh prijateljev) minilo „malo“/„premalo“ časa. Ko pa se skuša nostalgija na sublimen način „subjektivirati“ s potlačitvijo časa, ki je potreben za njeno „identifikacijo“, spoznamo, da je film „zdvoimil“ v distanco do dobesednosti nostalgije, da je radikalno „zdvoimil“ v objektivnost nostalgije in da potemtako svoji lastni nostalgiji ne verjame. Izkaže se torej, da je nostalgija le simulirana in lažna, da je zatorej le del splošne lažne in simulirane nature televizijskega imaginarija.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

V Brooksovem **TV dnevniku** televizija sicer je nosilka „vsebinske“ vloge filmske zgodbe, celo zdi se, da jo film balno uprizarja kot manipulativni mehanizem. Bolj prepričljiv je film v ustvarjanju „vtisa“, da je sistem televizijske reprezentacije realnosti že vsebovan v samo polje „zakonov“ filmske narativnosti. Vsekakor pa ni film o Televiziji.

Pri poskusu „analitičnega“ gledanja **TV dnevnika** se nam ni potrebno sklicevati neposredno na njegovo referenčnost na „teme“ iz zgodovine filma, ki so imele opravka s televizijo na kakršenkoli način. Brooks se namreč „televizijski realnosti“ niti ne približuje niti se od nje ne oddaljuje, kakor v filmu ne izpostavlja radikalnih razlik med filmsko fikcijo, ki „vtis realnosti“ proizvaja, in televizijo, ki v „sliko“ ujeto realnost samo posreduje. Televizijska poročila so v filmu samo sinonimija „televizijskega principa“, ki aplicira „zakone“ pripovedovanja dogodkov, ki je šele garant uspešnosti učinkovanja v polju vizualnih „interpretacij“ realnosti. V tem kontekstu ni več mogoče definirati televizijo kot izvorni sistem reprezentacije realnosti, temveč zgolj kot „imitacijo“ naracijskih mehanizmov fikcije. Na tej točki gledanja je „**TV dnevnik**“ za filmskega gledalca ulovljiv.

Film je „zgodba o pripovedi“ s tremi „glavnimi igralci“ in eno „filmsko zvezdo“. Hkrati je „ekranizacija“ filmske pripovedi o etiki televizijskih poročil in trije vidiki televizijskih (novinarskih) poklicev so zastavljeni kot „filmske“ usode. Ne pripoveduje o „televizijski formi“ in televizijska slika na filmu ostaja med okviri televizijskega ekrana. Če se ti okviri razležejo v dimenzije filmskega platna, je to predvsem in samo stvar filma.

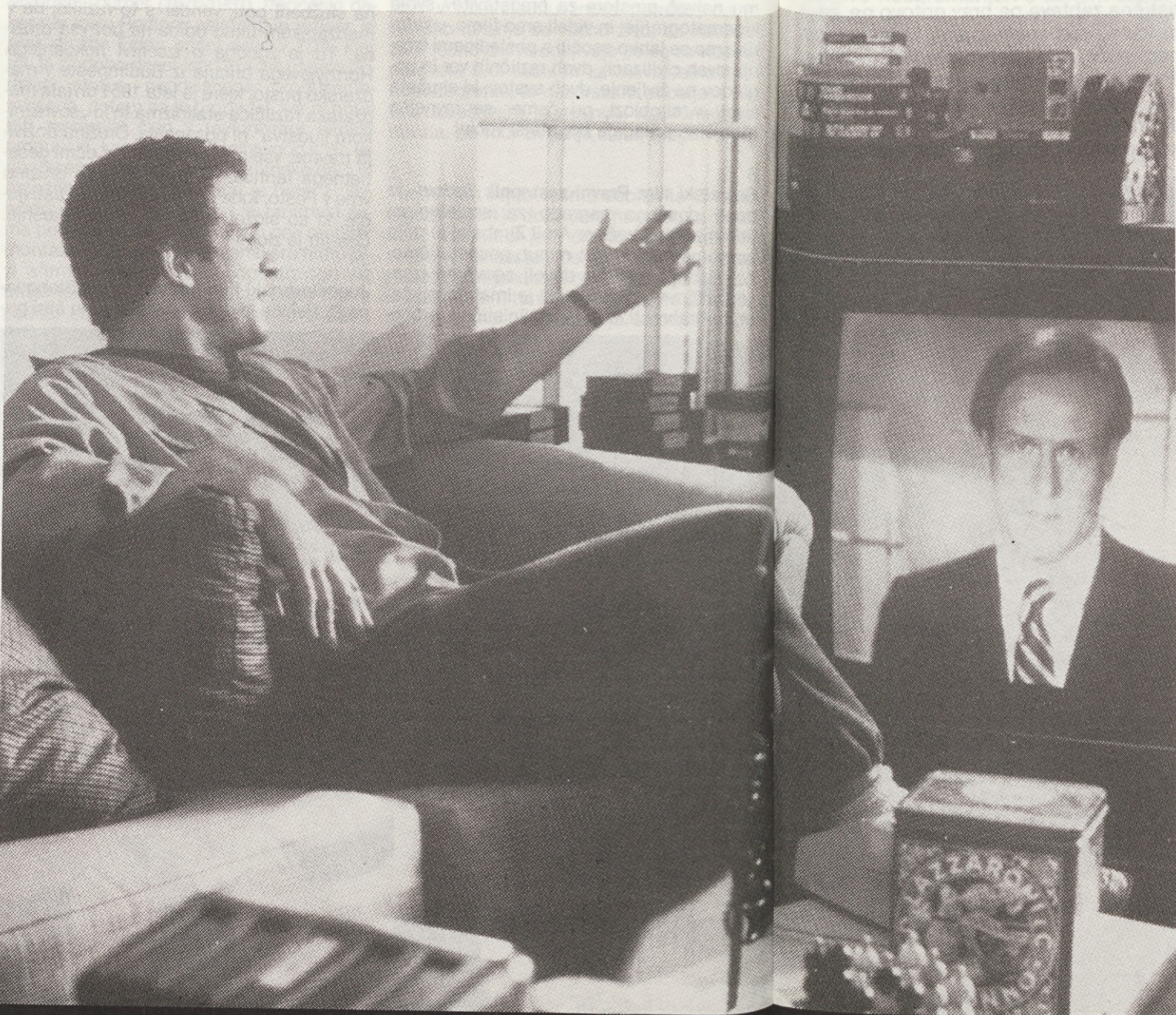
Televizijska slika kot filmska slika torej! Za gledalca je to tista točka „spojitve“, „podvojitve“ na osi pogleda, ko se niti zanj in za film ni relevantno spu-

ščati v „stereotipnost“ razmerja med fikcijo in realnostjo, med filmom in televizijo. Filmskega gledalca preprosto ujame „subvertiranost“ v režijskem postopku.

Dejstvo tega filma je, da je forma televizijskih poročil s filmsko govorico možno radikalno „razkazovati“ na način odpovedovanja „doslednosti“ v pripovedovanju s taisto govorico. Televizija ni nujno percepirati s točke, ki je z nje absolutno „drugotna“ v odnosu do filma. V **TV dnevniku** film razkriva učinkovanje lastnih zakonitosti, ko so te „presajene“ v televizijsko govorico, in razkriva učinek televizijskega principa, ko je ta „prenešen“ v filmsko narativnost. Brooks režira film s prepletanjem televizijske forme s filmsko. Učinkuje princip nenehnega „podvajanja“ form. Tako se televizijska poročila izkažejo za stvar fikcijske mašinerije: vsaka reportaža je že „story“. Medtem pa je filmska realnost (zgodba) pripovedovana kot „tv reportaža“. - Zgledna in hkrati najboljša sekvenca filma je prav „čas“ oddajanja televizijskih poročil. Čas njihove realnosti (ekranizirana slika) je komparacijski času filmske realnosti, ki povzema sam postopek oddajanja poročil (montaža „podoobe“ televizijskih poročil: montaža tv slike). - Povrnimo se k zgodbi!

Dramaturško gibalno zgodbo (ljubezenski trikotnik) je „podvojeno“ z usodo treh poklicnih karier. V skladu z njimi je moškima odvzeta ženska, ki jo oba ljubita. Zgodbi je s tem odvzet filmski happy end. Med tremi „glavnimi igralci“, producentko, reporterjem edino „pripovedovalec“ ve, kako se znajti v „sprevrjenem“ svetu. Tomu (William Hurt) uspe postati „tv obraz“, saj obvladuje vse trike, ki so element fikcijskega. Poročila ne bere, temveč jih zna pripovedovati. On sam je „zatemnitev“ meje med zgodbo in njeno pripovedjo, med fikcijo in realnostjo. Skratka, počne tisto, zaradi česar „obraz“ postane „star“, postane „veliki plan.“

V zvezi z njim si lahko postavimo zelo „neumno“ vprašanje: „Kaj bi se zgodilo s filmom v zgodnji zvočni etapi, če bi se v filmskih zgodbah pojavljala nekakšna TV, še več, celo v velikem planu? Ne glede na zgodovinska dejstva, ki konsistentnost vprašanja absolutno izključujejo, lahko rečemo, da „klasičnega“ filma, filmskega žanra zgodovina filma sploh ne bi poznala. V ekonomiji filmskih pripovednih struktur bi „artikulacije“ zgodb - veliki plan noža, pištole, obraza western-mana, fatalne ženske, mrliških obrazov, „pohotnih“ rok, „hipnotičnih“ oči itn. - s pojavljanjem televizije izgubile svoj edinstveni pripovedni namen. Televizija, ki določa slike (upodobljeni realnosti) okvir in ne kader, bi namreč funkcijo velikega plana izmaličila, celo uničila. Veliki plan fikciji pripadajočo realnost sicer „razkosava“, vendar v funkciji njene kompleksnosti: v funkciji



KRITIKA

„vtisa“, videza, pripovedovanja. Televizija v upodabljanju realnosti le to postavlja v okviru, jo „oži“, saj je še zmeraj v funkciji „govornega plana“. Iz tega sledi, da je „grozljivost“ filmskega velikega plana televizija dojela dobesedno kot „ekscs“.

William Hurt, ki uporablja vse zvijače, da bi postal „star“, je za **TV dnevnik** torej prav ta moment „ekscsa“. Moment, v katerem film „okvirjeno“ podobno bralca televizijskih poročil „povzdigne“ v veliki plan na filmskem platnu. In gledano obratno, ta poteza filma, ki „tv sliko“ iz filmske realnosti „iztrga“, da bi jo z njo prekril, je samo moment „incestuoznega“ razmerja med filmom in televizijo.

Seveda je „star“ (tv obraz) podvojen s „filmsko zvezdo“ - Jackom Nicholsonom v vlogi televizijskega šefa. Njegova podoba, ki odseva z monitorjev, „sestopi“ v filmsko realnost ne samo, da bi Hurta promovirala nad povprečje televizijske forme, ampak da bi mu v „materialnem“ smislu odstopila zvezdniško mesto v filmski realnosti. Kljub „zvezdi“ pa film nima happy enda. Hurt odide iz filma pred njegovim koncem. Ta ostaja „nedorečen“, „odprt“ za pripoved. Vsekakor pa ni pomanjkljivost filma. Ne gre le za to, da Brooks končuje film v „televizijski“ maniri. Že na začetku smo zapisali, da **TV dnevnik** ni film o televiziji. Za kaj potem v njem gre? Za nič! Film se samo vrača k filmu! Je film o postopkih filmske naracije, o pripovedovanju. Pripovedovanje pa se nikoli ne konča z eno samo zgodbo!

CVETKA FLAKUS

CARMEN

režija: Francesco Rosi
fotografija: Pasqualino De Santis
glasba: Georges Bizet *Carmen*
igrajo: Julia Migenes-Johnson,
Placido Domingo
proizvodnja: Gaumont — Francija, 1984

Če se ima kritika filmane opere komu pravico zahvaliti za svojo nemoč (saj prejkone nebogljen lebdi med gorvema celostnih umetnin, ki si znanost cel ošabno mežikata v svojem jeziku oznanjanj podlih pasti, ko poleg filmane opere v skupnosti poznata tudi operni film), se mora zahvaliti posebnosti opernega zvezdnitva, kateremu zgodovina ne prizanaša s pohvalami zapraševalne narave; če ima tovrstna kritika dolžnost kaj hvaliti, mora to storiti do uspeha reprezentanta tega zvezdnitva, kadar se ta zna maskirati tako pred odrom kakor na ekranu.

Kako malo potrebuje ta posebna kritika za pot od pravice do dolžnosti, pravzaprav nič drugega, kakor da se ji glagol dejavnosti iz dovršnika spremeni v nedovršnik, dativ gre v akuzativ, pa iz

tega že pobira sadove samohvale. Ne trdimo sicer, da je vedno lažje spisati tekst o filmi operi (opernem filmu) kakor leviti se iz opernega pevca v filmskega igralca, res pa je, da danes razen pevcev redko kdo spazi, da je s filmom opera še bolj nesrečna kakor s poezijo. Pisci in filmarji namesto tega rajši gledajo spretno izkoriščevalce tega dejstva, za katere velja, da so ponavadi ženskega spola. Slabim libretistom in pristašem vedno prisotnega čutenja v glasbi so kaki hanslickovci lahko zabrusili, da „glasba vedno ostaja vokal, pri katerem beseda pomeni konsonant“, režiserjem pa si mahoma pisec, ki je prej glasbenik kakor cinefil, v slabi vesti zaradi nekompetentnosti ne upa očitati še tako patetičnih napak, ko svet opernega odra preprosto nasnujejo na film. Kakor da bi bil svet bodisi vesel, ker se opera naposled popularizira, ali pa prikrito rasističen, ko platno daje tako veliko prostora tudi tistim izbornim pevcem, ki so obenem nesposobni igralci. Prava ženska kakopak zadevo obrne na glavo, tako

da postane razumljivo, zakaj pri filmu ni v zvezi z opero nihče nikdar govoril o rojeni lepi postavi, celoten filmski sistem pa jo je ves čas zahteval. Rajši je zamižal nad slabim petjem ali pa podvjal glasove izbornega organa z izjemnim telesom, če je že bilo treba, saj je bila nuja redkih trenutkov, kadar je morala primadona v filmu peti ne glede na lepoto telesa, samo kruti oklepaj večšine, katero je film prepoznaval bolj v musicalu kakor v evropski operi. Odrska opera je premogla spricho primadon nelepих postav dolg repertoar primernih vlog: objem zajetne boginje je lahko na odru prav zgledno fiktiven, zakaj bi sicer od časa do časa obnavljali mistiko Wagnerja in nekaterih pozabljenec iz klasicizma; v filmu je lahko fiktivno marsikaj, objem kot scenaristična zahteva pa prav gotovo ne, zato kaže pred snemanjem, ki je vedno nemistična reč, dobro premisliti, kakšna bo nosilka njegove realnosti. Ženske v tem poklicu ne poudarjamo zaradi drugega kakor zato, ker je bilo veliko moških, ki so ga med ukvarjanjem z

realnostjo filmanja opere polomili. Patetičnih napak je bilo čutiti največ prav v najbolj hvaljenih mojstrovinah svojega žanra. Poudarjale so operni šarm. Že. Ko bi to storile vsaj s filmskimi sredstvi! Za Franca Zeffirellija denimo vemo, da je specialist za oder. Nič čudnega, da je imel v **Othellu** na filmu toliko prostora, da je izgovor za njegovo praznino potem nahajal celo v kakovosti polne glasbe. Joseph Losey, recimo, je lahko v **Don Giovanniju** še tako duhovit, a mu ves absolut mozartovskega bria spodleti zavoljo nabuhle teze, po kateri je dramma giocoso nasilno vpeta v konkretum časa, ko se neko visoko plemstvo odmerja z uboštvom steklopihačev. Ingmar Bergman je na primer v **Čarobni piščali** presetljivo neobremenjen s samim sabo, toda kaj, ko tega ni vaje in se sprošča še na drugih, nepotrebnih ravneh: zgodovino, s katero je pretiral Losey, spuščja, kjer bi koristila Zeffirelliju, torej pri vprašanju o razmerju med telesno in glasovno razsežnostjo.

Če se pri Zeffirelliju ta razsežnost zgu-

bi na največjem izmed vseh odrov, pri Bergmanu na najmanjšem, Losey pa vse, kar je, uniči z razrednim bojem, tiči zdrav odgovor v edini **Carmen** med vsemi posnetimi, ki je izvirne dolžine (152 minut), v edini, kjer se razmerje med telesno in glasovno razsežnostjo uteleša skoz žensko, katera je za film igrala in za film pela; odgovor je torej v temle vprašanju Francesca Rosija (1983/1984): „Kaj storiti s *Carmen*, ki je opera comique po formi, nekaj skrajnje resnega po vsebini in nekaj na moč površnega skozi povzemanje Mériméejeve snovi?“ Na kratko: „Rosi je moral nadomestiti nepravilni trikotnik z operno divo, ki je hkrati tudi doveztna za filmske izzive, da je lahko podelil obline pravšnjih razmerij vsem njegovim ogrom. Do zdaj je v vsaki posneti **Carmen**, kaj iz tega trikotnika neznošno štrlelo. Niti Hollywood niti flamenconiti menjava 'rasnega izvira' niso mogli iznajti uspeha za prehod opere v film.“ (Rolf Liebermann, 1984). Film je razmišljal sedemdeset let in rodil trinajst **Carmen**, preden si je upal pogledati pojoči ženski v telo. Najsi je krivda še tako na strani socialno-profesionalnega presežka debelušk na odrih, ga je do nastopa Julie Migenes-Johnson pregnjala tudi svoboda zgodbe. Dvakrat Rita Hayworth, Pola Negri, Viviane Romance, Ana Esmeralda, Dorothy Dandridge, Sara Montiel, Tine Aumont, Uta Levka, Laura Del Sol, Hélène Delavault in Zizi Jeanmaire so vse ali igralke ali plesalke ali povprečne pevke, tako da je bilo treba tudi med ustvarjanjem scenarijev zanje konkretno dejstvo o Sevilli, tobačni tovarni, koridi, dragonskem dezerterju in Ciganih razširiti v obče mesto zasnutkov. Objektivizacijo takšnega sveta, kakor so jo spricho pomanjkljivosti glavne ženske vloge lahko predočili Cecile B. De Mille in Raoul Walsh (1915), Ernst Lubitsch (1918), Robert North Bradbury (1937), Christian Jacque (1943), Charles Vidor (1948), Giuseppe Maria Scotese (1953), Otto Preminger (1955), Tulio Demicheli (1959), Terence Young (1960), Luigi Bazzoni (1967), Radley Metzger (1966), Carlos Saura (1983) in Peter Brook (taistega leta), lahko v vseh teh **Carmen** do Rosija povzame tale opcija: gručast zaselek z zasnovo po prvem razpadu fevdalnih spon, prvotna akumulacija, uperjena k aktivaciji kolonialnega trženja, družabna igra zapeljevanja samca, disidentstvo in eksotika. Reči, ki so dovolj uporabne za film, a nikakor ne funkcionirajo kot nazorno dejs-

tvo iz scenarija, če jih ne osreči igra novih razmerij. Rosi je s temi celo pretiraval: Carmen je podelil privilegij filmskega izreza, medtem ko se morata don José (Placido Domingo) in Micaela (Faith Esham) v duetih vedno ustoptiti v položaj „odrskih delavcev“: on z levo nogo spodvito pod sedalo, z desno držeč pravi kot proti njej na svoji levi, sedeči ponižno s sklenjenimi rokami in mežikajoči v unisono, da ne govorimo o toreru Escamillu (Ruggero Raimondi), ki se je bil moral za vlogo naučiti jezdit konja, pa je montaža potem odločila, da bodo prizori ježe le prizori intermezzov. V zgodbi kot filmski zgodbi so torej le Carmen in podobne, kar pa gledalca sploh ne zbega tako, kakor veliko nerešeno razmerje. Kdor pri tej **Carmen** ne ve, ali bi gledal opero ali film, je šele spoštljiv do konvencij „nemogočnosti“ filmizacije in do avtorjevih duhovičenj. Rosi je pedant do popolnih prikazov: celo biko-boj iz zaključnih prizorov, kjer je zaradi Joséjevih neporavnanih računov zanimivejša akcija ves čas v offu, je v mustasti različici postavil pred uverturo oziroma najavno špico. Spodbudno dejstvo iskrenosti, ki potrjuje ugotovitev, da ima opera vnovič pravico do voyeurov. Spočetka je bil fasciniral prvi pevec med samimi glumači, vmes je bil mrak s kastrati, dramo, emocijami in „zvestimi“ ekrinizacijami, zdaj pa je film na tem, da bo z nezvesto žensko dal glasu novi timbre. In samo stvar kritikovega moškega šovinizma je, ali se v pogledu strinja z režiserjem, ko svojo zamisel o vsebini namenja a tergo formi telesa/glasu in opere comique.

MIHA ZADNIKAR

DAMA IN DETEKTIV

SOMEONE TO WATCH OVER ME

režija: Ridley Scott
scenarij: Howard Franklin
fotografija: Steven Posters
glasba: Michael Kamen
igrajo: Mimi Rogers, Tom Berenger
proizvodnja: ZDA, 1987

„Dober“plot je sicer običajno tista neodmisljiva sestavina igranega filma, ki je lahko odločilna pri tržni realizaciji, priznamo pa si lahko, da nas kot gle-

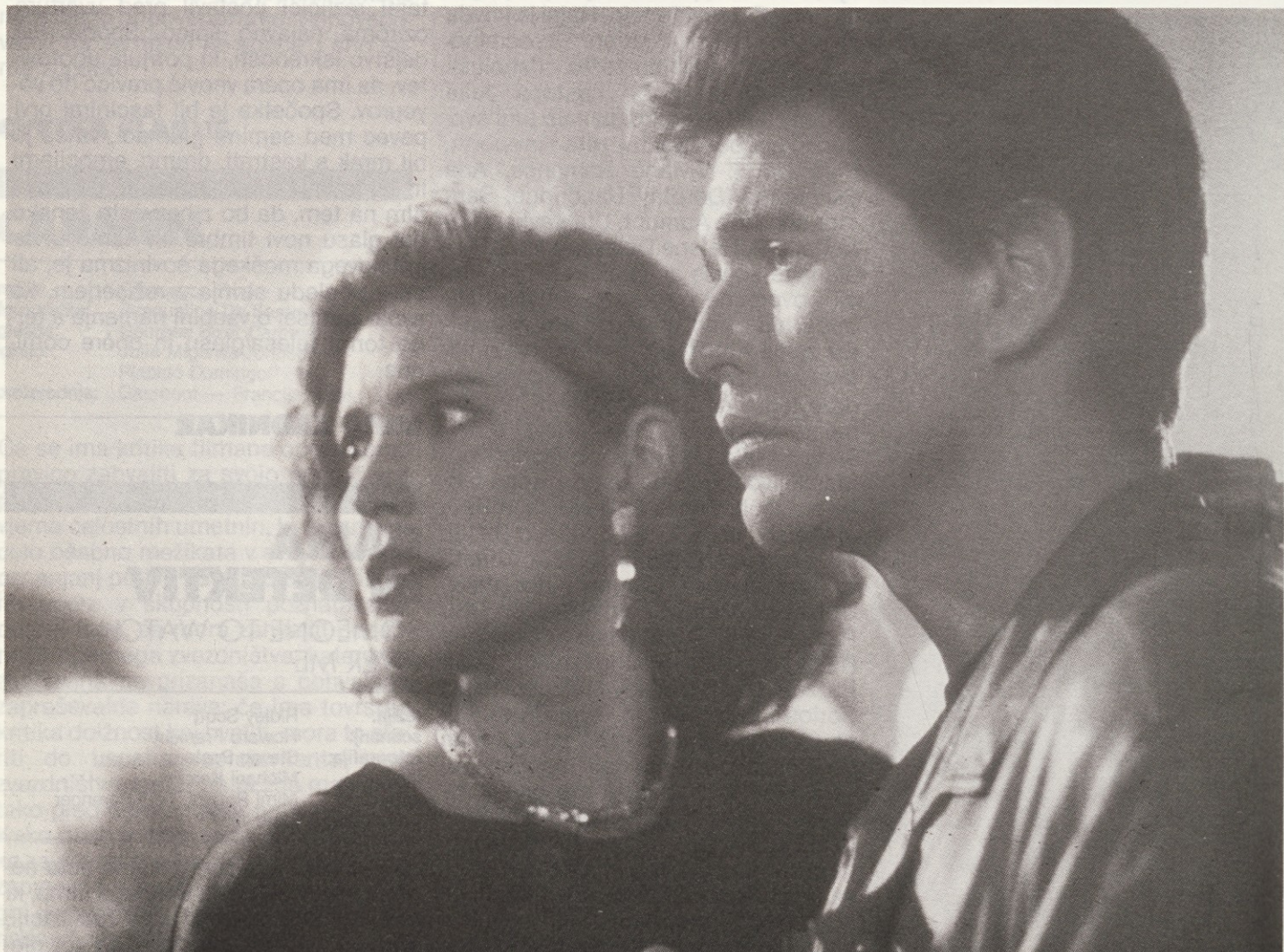


...zija v uporabi in realnosti le to po-
stavljajo, odvisno, so „ziti“, saj je še zme-
raj v funkciji „govornega plana“. Iz to-
ga sledi, da je „grozljivost“ filmskega
velikoga plana televizije dojeta dobe-
tesno kot „ekscenzi“.
William Hurt, ki uporablja vse zvišča,
da bi postal „star“, je za TV dnevnik to-
rej prav la nomen „ekscenzi“ Mo-

dalce filmov vedno zanima zgodba ali, natančneje: zanima nas nepričakovan obrat, presenečenje, šok itn. Na ta odnos smo gledalci pač navajeni, kondicionirani in pripravljeni zaradi filmov, ki smo jih že videli. Vendar pa je gotovo res tudi to, da je običajno občinstvo že toliko izurjeno v filmski percepciji, da kaj hitro razloči „slabe filme“ od „dobrih“ tudi po drugih kriterijih. „Dobra zgodba“ ni nič, ni dobra, če ni tudi ustrezno realizirana, če kot film ne ponuja vsaj še suspenza ali kakšnih drugih sintetičnih učinkov, ki prispevajo k temu, da je gledanje filma vsaj približek užitka. In ta vendarle ni odvisen samo od **plota** oziroma od njegove originalnosti. Film Ridleya Scotta **Dama in detektiv** (tako so pač film naslovili naši distributerji in se zlahka znebili dvoumnosti originalnega naslova) bi vsekakor lahko bil dokaz, da je **plot** lahko povsem konvencionalen, da je zgodba lahko linearna, da je lahko ponovitev že mnogokrat videnega, pa je vendar treba o filmu govoriti v superlativih.

Torej zgodba tega filma (ženska, ki je po naključju priča umora, je do končnega obračuna v nevarnosti pred morilcem), ne ponuja nič izvirnega, lahko bi rekli, da gre predvsem za **temo**, ki je pač odprta interpretaciji, variacijam in seveda predvsem režijski spretnosti. Vanjo v primeru Ridleya Scotta seveda ne kaže dvomiti, zato film naše pozitivno pričakovanje več kot zadovolji. Kajti s tem filmom se nam R. Scott (še bolj učinkovito kot v svojih **science-fiction**) izkaže za skrajno metodičnega avtorja, za avtorja, čigar filmi temeljijo na „akciji strukture“. To pomeni, da imamo opravka s kompleksno formulo Ridleyevega režijskega koncepta, ki oblikuje za karakterje v filmu povsem določen prostor, ki te karakterja določa za agense dogajanja proti „njihovi volji“. Vsekakor se s svojim postopkom Scott vpisuje v obče razumevanje subjektivnosti, ki je radikalno antihumanistično. Subjektivna plat je plat strukture relacij z vštetim nesimbolizabilnim presežkom, reprezentacijo realnega kot korelata strahu, groze. V

obravnavanem filmu je ta moment dan v vozlišču relacij med protagonistoma, ki sta določena s svojim socialnim statusom (na eni strani lepa bogata dama, na drugi policaj s tipično provenienco) in konkretnije z „usodo“, ki ju pahne v vzajemno razmerje. Poglavitni prostor dogajanja filma je razkošno in nadvse potratno opremljeno stanovanje ženske, v katerem je marmornata veža odrejena za stražarnico. Upodobitev prostora oziroma stanovanja (po definiciji torej domovanja) sugerira vtis nedoločne groze, kajti groza ni samo groza pred brezskrupuloznim morilcem, ampak je groza pred neznanimi možnostmi njegove intervencije, na katere opozarjajo sprehodi kamere med ogledali, razkošno opremo, mrakom in svetlobo, da se v končnem učinku ves prostor zdi kot nekakšen odsev samega sebe, ki ponazarja spregled vrzeli med odsevom in odsevanim. Groza se kajpak stopnjuje skupaj z erotičnim približevanjem med junakoma (damo in detektivom), saj prav to zблиževanje kot reakcija na vsepri-



RDEČA VROČICA

RED HEAT

režija: Walter Hill
scenarij: Harry Kleiner, Walter Hill, Troy Kennedy Martin
fotografija: Matthew F. Leonetti
glasba: James Horner
igrajo: Arnold Schwarzenegger, James Belushi, Peter Boyle, Ed O'Ross
proizvodnja: Carolco/Lone Wolf/Oak Productione — ZDA, 1988

Rusi so sredi osemdesetih večkrat prikorali v Ameriko: v filmu **Red Dawn** priskakljajo s padali, v **Invasion USA** izvedejo v D-Day, v **Russkies** pa otrokom nihče ne verjame, da so videli Ruse. Za vse tri filme bi lahko rekli, da utelešajo nekaj povsem nemožnega in neverjetnega, nekaj, česar sploh ni mogoče niti potrebno integrirati v simbolični jezik ameriškega duha: Rusi Američane v vseh treh filmih radikalno presenetijo. V **Rdeči vročici** pa je za vse prihod ruskega oficirja v Ameriko nekaj povsem naravnega, samoumevnega in logičnega: ruski oficir prileti v Ameriko, a s tem nikogar ne preseneti niti ne vznemiri, pa čeprav je ves čas v vojaški uniformi.

Ruskega oficirja je seveda odigral Arnold Schwarzenegger. In zakaj so morali v tem specifičnem filmu, v katerem Rus in Američan z roko v roki preganjata nekega ruskega gangsterja, uporabiti prav njega? Ugotovili smo že, da je prihod Rusa v Ameriko nekaj čisto normalnega, ne pa, denimo, šokantnega ali pa zaprepaščujočega. V tej potezi bi seveda lahko videli znamenje otoplitve med obema velesilama, otoplitve, katere tolmač je bil že tudi film **Rocky IV**. Pa vendar nam tako optiko blokira in subvertira prav dejstvo, da je v vlogo ruskega prišleka postavljen Arnold Schwarzenegger, ta opičje-animalična figura: to nas seveda radikalno in nedvoumno pouči o tem, da Američani Ruse še vedno ne vidijo kot „ljudi“, pač pa kot nekaj izrazito „nečloveškega“. Schwarzeneggerja so torej uporabili le zato, da bi pokazali, da Rusi še vedno niso „ljudje“, pa čeprav korakajo po Ameriki. Smisel uporabe A. Schwarzeneggerja pa moramo dojeti tudi drugače: obstaja namreč le pičlo in omejeno število „ikon“ in kodificiranih stavkov/idiomov, s pomočjo katerih lahko Američani „prepoznajo“ Ruse; Schwarzenegger je igralec, ki zelo malo govori; če so pač hoteli, da

in kdo je tisti, ki bo varno spal. Prvič Claire v trenutku pred preobratom, ko se zdi, da je že vse mimo in bo Joe Vanza dobil, kar zasluži, zakon pa bo dobil, kar zahteva, prizna detektivu Keagenu: „It was nice having you to watch over me.“ Ona naj bi bila tista, ki so jo varovali, kar zlahka razumemo in sprejmemo, saj je Claire ves čas podarjala, da je to zanjo najpomembnejše; tudi odločitev za Nila je razlagala s tem, da zanj šteje, da je skrben in da se nanj lahko zanese. Vendar Claire še enkrat izreče te besede, ki osebe razdelijo na varuhe in varovane, ko po katastrofi, ko je Vanza izpuščen, zakon Mika Keagana pa razmehčan in načet, zaprosi: „Let me watch over you tonight.“ S tem sta vlogi varuha in varovanega zamenjani; izkaže se, da je pomoči najbolj potreben Mike, in to je resnica njunega odnosa.

Mike Keagan je v temelju vseskozi v zadregi; pasiven, nemočen, ne gre mu; ves je v svojem trpečem, nemočnem, nemem obrazu. V Clairinem stanovanju se izgubi, iz dvigala hoče v napačnem nadstropju, nima prve kravate, ne znajde se v visoki družbi, pred nosom mu maltretirajo osebo, ki bi jo moral varovati, Vanza napačno aretira, prijatelja T.J.-ja ustrelijo zaradi njega in tudi z Vanzom opravi Ellen, njegova žena, ne pa on. Vse njegovo razmerje s Claire kot da je ujeta v prizor s križanko. Reševanje Miku ne gre, nikdar križanke ne reši do konca, in kot mu kupi pravo kravato, da je bil lahko blesteč na sprejemu, tako Claire zapolni tudi praznine v križanki, beline, ki jih sam ne more izriniti, kamor pa se lahko naseli tisti, ki bi rad bedel nad njim. Zaplet je prav pretirana vnema policajja, ki svojo dolžnost vzame preveč resno, celo tako resno, da prestopi mejo, ki ga kot policajja sploh vzpostavlja. Da pa bi bila stvar možna, mora biti v tej skrbi neuspešen, ničesar ne sme narediti, njegovo veliko dejanje je prav tem, da ničesar ne naredi, in s tem naredi tišto, kar šteje.

Če je zanjo on Tisti, je le, kolikor ni idealen, kolikor ima hibe, ki jih lahko zapolni njena ljubezen. In zato izbere, da nanjo pazi on, ne pa Nil, ki je v primerjavi z njim brez napak - in to je napaka, ki se ne odpušča. Ona pa je Tista zanj, kolikor lahko dela, skrbi, kolikor je lahko odgovoren zanjo. To navzkrižno ustrezanje omogoči ljubezen. Zato je to lep film.

MARJAN ŠIMENC

sotno tesnobo vnaša pomemben element negotovosti, možnost odvrnitve pozornosti - beg od groze stopnjuje grozo samo. Vse to je še kombinirano s podtonom tematike „nemogočega razmerja“, saj gre za (seksualno) transgresijo, za prestop socialne meje. V filmu torej vidimo še eno varianto poi-gravanja s socialno identiteto junakov: detektiv po druženju z damo, ki jo varuje, nenadoma zasliši vulgarni slovar svoje žene, ki potem zasluti, da gre za nekaj neobičajnega. Lahko bi našli še veliko tovrstnih detajlov, ki opozarjajo, da kljub enostavni zgodbi scenaristovo delo še zdaleč ni bilo simplistično.

Toda tisto, kar vsemu omenjenemu šele oskrbi prvi učinek, je virtuoznost v vseh elementih visoke profesionalnosti pri izdelavi filma. R. Scotta moramo tudi s tem filmom prišteti med avtorje, ki znajo ekonomično postopati z najpomembnejšim sredstvom filma: kajpak s svetlobo. Kakor v prejšnjih Scottovih filmih je tudi v tokrat obravnavanem ustvarjen vtis, da je vse dogajanje poteklo v žarkih, ki so prebili vseprisotno temo. Izdetajlirana montaža, ki niza posnetke „mraku iztrganih objektov“ in kadre, „preluknjane“ s temnimi medprostori, hkrati prispeva suspenz in metaforični učinek.

Ne nazadnje pa je film še ena študija na témo „večne ženske“ z vsemi socialno-seksualnimi atributi, ki jo ustvarjajo za objekt želje in ji hkrati v obrnjeni perspektivi (torej kot subjektu želje) izmikajo možnost samovzpostavitve.

DARKO ŠTRAJN

Predpostavimo, da film poznate in da vam je znan domislek v zvezi z njim: „...še ena zgodba o neuspešnem detektivu“. Kot z vsemi tovrstnimi predpostavkami je tudi s tema tako, da ju je zaradi ekonomičnosti izpeljave sicer pametno uvesti, sta pa po svoje povsem odvečni in torej prav nič ekonomični.

Konec koncev mi gre lahko tudi za tisto, kar je jasno na prvi pogled - da **Dama in detektiv** ni **Blade Runner**, da če že iščemo hitre povezave, potem je prva asociacija **Usodna privlačnost** - pri obeh filmih gre namreč (tudi) za to, da je srečna družina nekaj, za kar se je vredno boriti, kar pa tako ali tako nastane šele na koncu; patetično rečeno, družinska sreča je vselej v razmerju z izkustvom temeljne groze, nekakšen ekran in hkrati mesto, ki nam omogoča distanco.

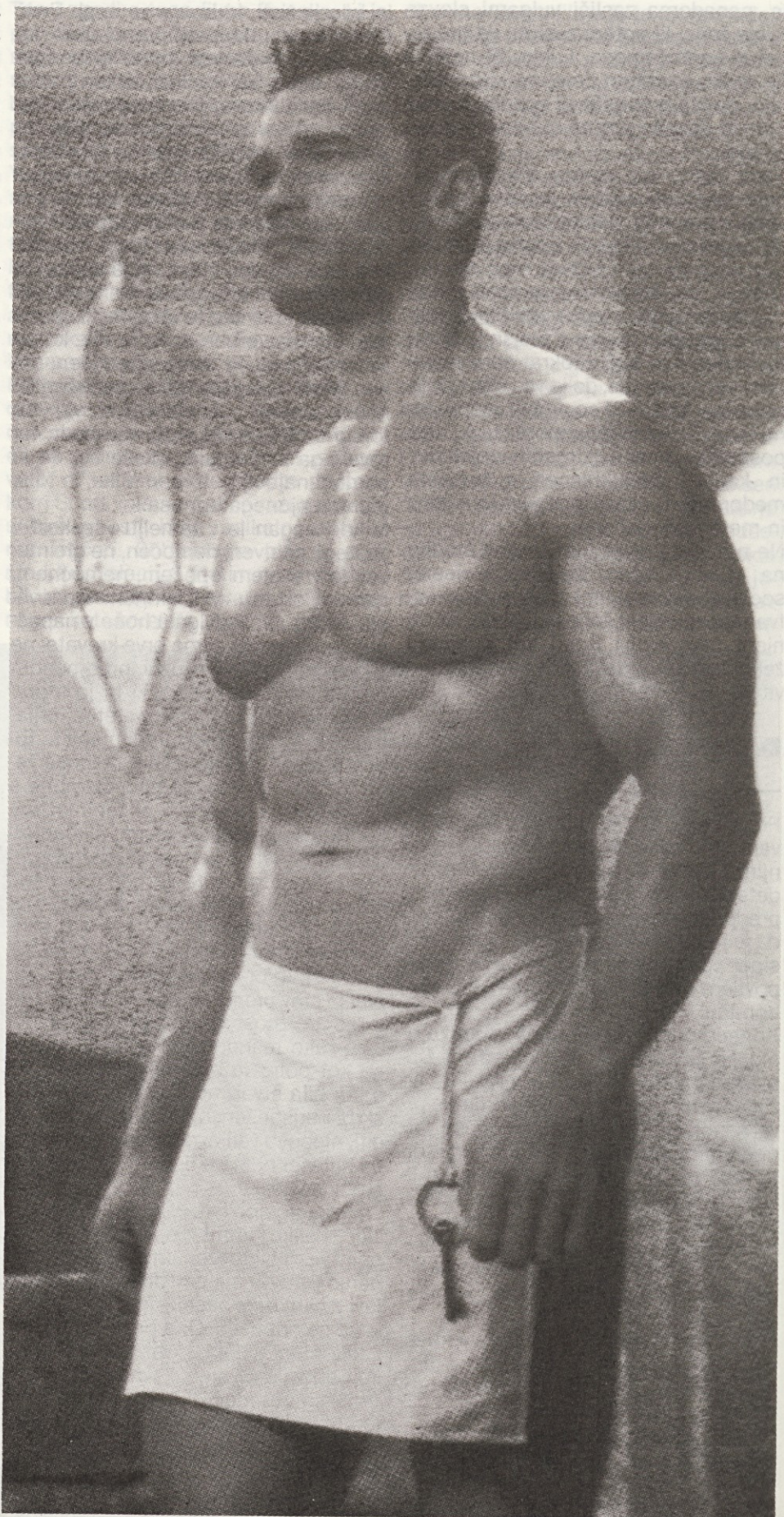
Glede nečesa, kar je s tem vprašanjem vendarle nekako povezano, filmska glasba tokrat zavaja; pesem **Somebody to watch over me** v filmu namreč poje ženska, vsaj glas je ženski. Dialogi so manj zavajajoči in bolj dvo-smiselni; dvakrat je namreč govora o tem, kdo naj nad kom bdi, kdo naj pazi

bo razporeditev tistih nekaj kodificiranih „prepoznavnih“ stavkov ekonomična in verjetna, je bilo kajpada najbolje, da so uporabili redkobesednega Schwarzeneggerja, saj nam prav on s svojo pojavnostjo jamči, da bodo ti stavčiči skozi cel film enakomerno razporejeni.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Izzivalnost filma **Read Heat** je v tem, da ne vsebuje nobenega izziva. Ob tem sklepanju se lahko pojavita dve trditvi: najprej, da o tem filmu ni potrebno pisati, potem pa, da je o tem filmu potrebno pisati ravno zaradi tega, ker ni nobene potrebe, da bi se o njem pisalo. Če se odločimo za drugo trditev, se zanjo odločimo zaradi dveh zunanjih faktorjev: film je napovedan kot hit sezone, režiral ga je Walter Hill. Ob tem se lahko kritiško pisanje izkaže kot preobremenjenost z že videnim in iskanjem referenc tudi tam, kjer jih ni. Toda ob filmu **Read Heat** je iskanje referenc edini način, da na film ne pozabimo že ob odhodu iz dvorane.

Referenčno polje številka 1: naslov filma. Vročica je zelo pogosto stanje v ameriškem filmu. Toda tudi znotraj tega področja moramo narediti določeno selekcijo. Vsekakor film **Vročica sobotna noči** v tem kontekstu nima kaj iskati. Pomembne so samo vročice, ki nakazujejo določen žanr, v tem primeru žanr detektivke. Navedli bomo tri vročice oziroma tri filme, ki znotraj žanra detektivke operirajo z istim pojmom. Konec štiridesetih let in v začetku petdesetih sta nastala dva filma: **White Heat** Raoula Walsha in **Big Heat** Fritza Langa. To sta hkrati dva izmed najbolj izrazitih primerov „črnega“ filma štiridesetih let. Naslednjo vročico najdemo v osemdesetih letih. To je film Lawrence Kasdana **Body Heat** iz leta 1982, hommage ameriškemu črnemu filmu štiridesetih let. V njem se pojavljajo glavne značilnosti „črnega“ filma: 1. femme fatale, 2. pokvarjen svet visoke družbe, obseden z denarjem, 3. junak, ki ta svet raziskuje in vedno znova naleti na presenečenja. Zadnji film vročice, Hillov **Read Heat** teh značilnosti nima. Referenčno polje številka 1 neslavno propade. **Rdeča vročica** ni hommage ameriškemu črnemu filmu, ampak je samo hommage ameriško-ruskemu prijateljstvu. Znotraj tega pa smo spet pristali pri dolgačas, neizzivalnosti: rusko-ameriško prijateljstvo je prikazano na isti način



kot v zadnjih dvajsetih letih, po koncu hladne vojne. Rus bo ob prizoru fuka na televiziji s prezirom vzkliknil: Kapitalizem! Glavni poudarek rusko-ameriškega prijateljstva pa je seveda ta, da so ljudje eno, politika pa nekaj povsem drugega. Edina razlika je v tem, da tokrat to izjavlja policaj. Vpliv perestrojke dokazuje, da so tudi miličniki ljudje.

Referenčno polje številka 2: filmi Walterja Hilla. V filmu **Read Heat** je Hill ponovno uporabil obrazec iz filma *Forty-eight hours* iz leta 1982. V tem filmu je Hill spreobrnil kliše dveh detektivov, ki sta popolnoma spojena, ena duša v dveh telesih, v boju proti kriminalu. Film se dogaja v San Franciscu, podobno kot slavna detektivska serija **Ceste San Francisca**, filmski spev enotnosti detektivskega para. Hill je uvedel nov par, detektiva Nicka Nolteja, ki sodeluje z zapornikom Eddiejem Murphijem. Ob serioznosti, ki jo predstavlja Nólte, je Hill uvedel „gagmana“ Murphija. Komičnost prevrača kliše detektivskega para, hkrati pa San Francisco postane popolnoma imaginaren kraj, fiktivna podlaga za dvoboj komično-resnega. Ob Murphijevi komičnosti se zamaje tudi Nóltejeva serioznost, detektivka prevzame značilnosti risanke, kjer vsaka kapljica prelite krvi pomeni nov smešen detalj.

V **Read Heat** Murphijevo mesto prevzame John Belushi, Noltejevo pa Arnold Schwarzenegger. Obrazec je ponovljen, črnega zapornika nadomesti ruski policaj, toda tokrat je tujec nosilec serioznosti in ne komičnosti. V tem je verjetno osnovni razlog, da je večina gagov grajena na razliki med dvema svetovoma, toda serioznost se nikoli ne zamaje. Ne zamaje se niti na koncu filma, ko ruski policaj pretenta ameriškega policaja z zamenjavo cenene vzhodno-nemške ure za drago ameriško pripravo. Takoj zatem mora ruski miličnik izreči misel o rusko-ameriškem prijateljstvu. Seriozni pol policijskega para je tujek, ki naj bi rušil enotnost policijskega para, čeprav je ves film grajen na komičnosti Johna Belushija. V **48 hours** je bil tujek združen s komičnim polóm, preobračanje klišeja ni prinašalo nobene poante, imaginarni svet je bil strogo zaključen. Ker je v njegovem zadnjem filmu tujek nosilec serioznosti, mora Hill strukturo gagov žrtvovati naivni poanti. Ob tem lahko sklepamo, da smo tovrstno naivno poanto že doživeli v angleškem filmu **Letter to Brežnjev**. Toda očitno le-te iz malih filmov naredijo kult-filme, kot je to na zahodu postal **Letter to Brežnjev**, hollywoodski filmi pa z isto poanto polnijo box-office.

SOBA Z RAZGLEDOM

A ROOM WITH A VIEW

režija: James Ivory
scenarij: Ruth Praver Jhabvvala
fotografija: Tony Pierce-Roberts
glasba: Richard Robbins, Giacomo Puccini
igrajo: Maggie Amith, Helena Bonham Carter, Denholm Elliott, Julian Sands
proizvodnja: Velika Britanija, 1985

Pri obeh zadnjih filmih Jamesa Ivoryja lahko govorimo samo o eni stvari: o odnosu med filmom in literaturo. Tako v **Sobi z razgledom** (*A Room with a View*, 1986), kot v **Maurice** (1987) najdemo istega literarnega ustvarjalca, E.M. Forsterja. Filmski avtor v obeh filmih ostaja v istem položaju, v čim bolj zvesti filmski upodobitvi predloženega teksta. James Ivory ne mara transgresije, filmska slika zanj ne pomeni polastitve literarnega besedila, ampak čim bolj dosledno vizualno upodobitev literarne naracije, določenega časa in atmosfere. Filmska slika ne išče lastnega načina „prikrivanja“, am-

pak poskuša razkriti ravno tisto, kar je filmski kameri nedosegljivo: nedorečenost literarnega besedila. Ker Ivory filmske slike ne raziskuje, velikokrat preseneti s precejšnjo nedoslednostjo v postavitvi filmske naracije. Tako je v *Sobi* z razgledom. Firenze v tem filmu pomenijo začetno točko, nosilni topos celotnega filmskega zapleta, hkrati pa tudi imaginarni kraj za opis seksualnih frustracij nekega časa, vendar Ivory nena doma naredi preobrat: z nekaj hitrimi velikimi plani pokaže znane kulturne spomenike tega mesta. S tem Firenze izgubijo pomen imaginarnega toposa in postanejo dobro znani, večni cilj anglosaksonskih turistov. Oko kamere in preko nje gledalec ravno tako ne moreta vzpostaviti distance do dogajanja. Ivory lahko distanco prikaže z literarnim postopkom, z mednapisi, ki uvajajo v spremenjena prizorišča. Literarni ustvarjalec, v tem primeru E.M. Foster, je vedno prisoten, in Ivoryjev način „ilustriranja“ literarnega teksta je diametralno nasproten načinu, ki ga je na primer izpostavil Ermanno Olmi, letošnji beneški zmagovalec s filmom **Legenda o velikem pivcu**, po literarni predlogi Josepha Rotha: „Ko nas neko delo prevzame in očara, se ga popolnoma polastimo in avtor nekako izgine. To je nekaj zelo lepega. Mislim, da bi se vsi avtorji morali veseliti takega izničenja.“

Ivory v *Sobi* z razgledom noče biti zvest lite-



ramemu tekstu samo v točki, kjer je kot režiser najmočnejši: pri filmskih junakih. Lucy Honeychurch je v posebitvi Helen Bonham Carter povsem durgačna od njene literarne predloge. Ravno ta njena „drugáčnost“ iz nje naredi filmsko junakinjo, ki nas zagrabi in za katero bomo trpeče pričakovali srečni konec, čeprav je ta na dlani že od prve polovice filma. Samo njej usodno namenjeni George Emerson v knjigi pravzaprav sploh ne obstaja, ampak je samo gibalo, ki v dogajanje usodno poseže z dvema poljuboma: s prvim, ki se zgodi zraven Firenc in z drugim poljubom zraven teniškega igrišča, na angleških tleh. V filmu pa George Emerson (igra ga Julien Sands) postane vitalni znanilec manj zapete prihodnosti in osvobodjene seksualnosti. Zato konec knjige srečno združitev obeh junakov samo uglajeno nakaže, filmski konec pa njuno združitev popolnoma realizira. Junak, ki v knjigi ne obstaja, na platnu postane najmočnejši element zgodbe. Tudi Ivoryju manjša izdajstva kljub vsemu koristijo. Toda neuspešno je njegovo tretje izdajstvo, oris tretje najpomembnejše osebe, Lucynega zaročenca Cecyla. Ta se od vsega začetka obnaša kot junak iz burlesk. Njegova zornost je popolnoma karikirana in s tem njegov odnos z Lucy postane neprepričljiv. Gledalec se vpraša: Le kako jo je tak človek lahko očaral? Na filmskem Cecylu seveda ni ničesar, kar bi lahko očaralo katerokoli žensko. Pri literarnem Cecylu se njegova intelektualna afektiranost pokaže šele na koncu, na začetku pa Lucy osvoji z razgledanostjo. V filmu se Cecyl ne spreminja, saj je že na začetku tak, kot bi se moral šele kasneje razkriti.

Ivoryjeva nedoslednost do literarnih junakov je najbolj uspešna ravno tam, kjer zgradi nekaj novega, namreč podrobnosti, ki jih knjiga ne vsebuje. S tem dokaže, da samo v nedoslednost v upodobitvi obeh glavnih junakov **Sobo z razgledom** reši pred neinventivnostjo filmske naracije, ki jo proizvaja njena zvestoba do literarne predloge.

NERINA KOCJANČIČ

AMERIŠKA PRAVLJICA

AN AMERICAN TAIL

režija: Don Bluth
scenarij: Judy Freudberg, Tony Geiss
fotografija: David R. Ankney, Joe Jiuliano, Karl Bredendieck, Rocky Solotoff, Ralph Migliori, Stan Miller
glasba: James Horner
igrajo: (glasovi): Cathianne Blore, Don Deluise, John Finnegan, Philip Glasser
proizvodnja: Amblin Entertainment/Universal — ZDA, 1986

Prvi celovečerni risani film, ki je nastal v Spielbergovi produkciji, je seveda stvar Spielbergove obsesije postati 'novi Disney'. To navsezadnje dokazuje tudi Zemeckisov (pol igrani, pol risani) film **Who Framed Roger Rabbit** (1988), ki je tudi nastal v Spielbergovi produkciji in v katerem gre še za bolj značilno izrabo neke Disneyeve „norme“, namreč Stevensonovega filma **Mary Poppins** (1964), v katerem gre za podoben miks igranega in risanega filma (ki ga je Disney sicer uporabljal že prej,

KRITIKA

vendar je v **Mary Poppins** ta miks producirani in izveden najbolj legitimno in konsistentno), čeprav samo v prizorih, ki se dogajajo Bertovi 'cestni' sliki. Da bi bila Spielbergova identifikacija lahko še bolj trda, je Zemeckisa poslal delat v studije nekdanje Disneyeve družbe Buena Vista, ki je tudi koproducent tega neverjetno dobrega filma (ne glede na to, da gre za risano-igrani film).

Vendar je moral Disney pred **Mary Poppins** posneti oziroma producirati približno petnajst celovečernih risanih (od **Sneguljčice** (1937) preko **Ostržka** (1940), **Dumba** (1941) in **Bambija** (1942) do **Trnuljčice** (1959) ter kasneje, po Disneyevi smrti (1966) še vsaj **Knjigo o džungli** (1969) in precej dokumentarnih filmov, da je lahko prišlo do legalizacije produkcijskega miksa. Spielberg je prišel do te legalizacije na drugačen, obrnjen način, torej tako, da je najprej snemal briljantne igrane filme, in se šele kasneje lotil projekta legalizacije (. . .). V bistvu pa gre za isto stvar. Kakorkoli se še obrne, s tema projektoma, namreč **Mary Poppins** in **Who Framed Roger Rabbit**, je načeto trdo jedro produkcije fikcije, saj je ta produkcija postala stvar dveh konceptov, dveh trdih konceptov inhibicije, zavore, v produkciji fikcije: mašinerija recepcije, dojemanja in detekcije, prepoznavanja fikcije je sicer identična, vendar pa v zvezi s tema komponentama produkcijsko/distribucijskega materiala delujejo različni mehanizmi.

Zato je po mojem **Ameriška pravljica** (. . . tudi **Ameriški rep**, če sledimo 'verbalni' dihotomiji v originalu), ki jo režiral Don Bluth (sicer eden izmed znamenitejših Disneyevih animatorjev) **vehicle**, priprava na **Who Framed**. . . Namreč, tudi zaradi tega, ker gre v **Ameriški zgodbi** za formalno vzpostavljane Americane kot korpusa „norm“ in pravil in to na skrajno brezskrupulozen način: ne glede na to, da mačke so tudi v

Ameriki (in je to, da mačk tam ni, samo element nekega reprezentančnega, predstavnega sistema, ki je stvar fikcije. . .), predstavljajo tuj, drug element v tem reprezentančnem sistemu. Ta element pa je potrebno eliminirati, odstraniti, uničiti. Dobro, glede tega se je Spielberg (ne glede na to, da je producent, je zelo opazno infiltriranje nekaterih tipično spielbergovskih elementov, od nevihte do tobogana. . .) zelo približal Disneyu, ki velja za neverjetnega simplifikatorja določenih fenomenov (recimo v filmu **Song of the South** (1946): črnskega sužnja konec 18. stoletja pač ni bilo mogoče odpustiti. . .), vključno z Američano. To pa je tudi edina težava s tem risanim filmom. Združene države Amerike so v resnici stvar (kantovskega) brezinteresnega ugajanja in tako jih Spielberg tudi predstavi — vendar pa ravno v zvezi s tem razpade sicer izredno natančna konstrukcija **Ameriške pravljice**: Združene države (posledično. . .) tako ne funkcionirajo preventivno, zaščitno, kot sredstvo za doseg cilja (torej 'dežela brez mačk'), ne glede na to, da gre za cilj ('dežela brez mačk'), ki je stvar Združenih držav. Škoda.

Sicer pa je **Ameriška pravljica** odlično animirana, s simpatično pesmijo Somewhere Out There in Christopherjem Plummerjem, ki je posodil glas očetu Mouskewitzu. Plummer je, med drugim, igral tudi v znamenitem filmu, ki je prav tako nastal v Disneyevi produkciji, namreč Wiseovem filmu **The Sound of Music** (1965), ki je takrat Robertu Wiseu prinesel tudi oskarja za režijo. V tem filmu je igral očeta von Trappa. Zelo značilno.

Najboljša domislica **Ameriške pravljice**: Feifel izjavi, da je njegova najljubša knjiga Bratje Karamiševi (Brothers Karamouses).

TADEJ ZUPANČIČ



Udobno dal nekaj časa...
 se na...
 dal se...
 die...
 o...
 v...
 P...
 do...
 te...
 na...
 p...



UMAZANI PLES

DIRTY DANCING

režija: Emile Ardolino
scenarij: Eleanor Bergstein
fotografija: Jeff Jur
glasba: John Morris
igrajo: Jennifer Grey, Patrick Swayze
proizvodnja: ZDA, 1987

Ne more nas zanimati, kaj skušata ples in soundtrack potlačiti oz. izključiti v to, kar naj bi bilo „za“ filmom, pa čeprav ni tam „nič“, pač pa to, kako celoten film vseskozi naddoloča in organizira prav to, kar ta potlačeni „nič“ izključuje v ples in soundtrack: ne zanima nas to, kaj ples in soundtrack s svojo eksczesno pojavnostjo skrivata, marveč predvsem, kaj nas sploh sili v to, da skušamo od filma odšteti ples in soundtrack. Travma potemtakem ni v ločljivosti tega „postvarelega“ niča, ki naj bi bil „za“ filmom, od njegovih empirično-pojavnih oblik (ples in soundtrack), ampak prav v tem, da je ta „nič“ fiksiran tako v ples kot soundtrack, v simbolni jezik njune razredno-socialne „ničelne“ fiksacije.

Soočeni smo namreč z dvojno razredno-socialno simulacijo „ničelne“ fiksacije: če imamo na eni strani opraviti s formalno simulacijo proletarskega razreda (Patrick Swayze in „dirty“ tovarišija), ki ga je historično sram, da se v „čist“ in „naraven“ patriarhalno-kapitalistični delovni proces in sistem proizvodnje vključuje na „umazan“

in „posreden“ način („umazani ples“), potem pa imamo na drugi strani opraviti z Jennifer Grey, ki skuša svoj pacifistično-reformistični imaginarij razrežiti v „ničelni točki“ tipično boljševisko-stalinistične izhodiščne podmene, po kateri se spremembe v sistemu proizvodnje vedno začinjajo s spremembami proizvodjalnih sil, predvsem proizvodjalnih sredstev, zato ni nič čudnega, da vse investira v polastitev proizvodjalnih sredstev, „umazanega plesa“: razredno neoveščeni jezik „umazanega plesa“ skuša prevesti v fantazijski jezik srednjega-razreda, s čimer se izkaže mistificirana natura njenega projekta, pa tudi samega „umazanega plesa“. Vse namreč kaže na to, da „umazani ples“ ne bo funkcioniral kot proizvodjalno sredstvo v pravem smislu tega izraza ali pa kot razredno orodje družbene presnove, pa kot zgolj moment v razpršitvi produkcijskega procesa v atomizirano mrežo „postvarelih“ in partikularnih, medsebojno odtujenih in kruto ločenih, specializacij post-industrijskega subjekta, potemtakem kot moment v občji razpršenosti, fragmentaciji in atomizaciji pozno-kapitalistične družbe.

In kaj nam izdaja to veliko disperzijo, pa tudi mistifikacijo „umazanega plesa“ in mistificirano naturo nostalgije Jennifer Grey? Smo leta 1963, celotna zgodba pa je pripovedovana „za nazaj“: Jennifer Grey se nostalgično ozira nazaj, na srečno in polno obdobje, ko so „srečna petdeseta“ še trajala, obenem pa tudi zvemo, da bo takoj zatem, ko se bo zgodba filma končala, storjen atentat na predsednika Kennedyja, s čimer bo razpadlo veliko in slavno obdobje ameriške „nedolžnosti“ in „polnosti“ (atentat na

Kennedyja velja sploh za prvo „umazano“ stvar, ki je prizadela povojni ameriški „polis“). Prav tako bo Ameriko takoj zatem okužila Evropa: prikoralali bodo Beatlesi, s tem pa nam postane tudi povsem jasno, kako ogrožen je pravzaprav celoten soundtrack, ki naj bi zrcalil pred-prelomno „enotnost“ in „integriteto“ ameriškega duha iz „srečnih petdesetih“. Mistifikacija Jennifer Grey pa moramo videti v tem, da verjame, da je njeno boljševisko-stalinistično zavzetje proizvodjalnih sredstev „povzročilo“ to novo podobo sveta, še posebej, če upoštevamo, da samo zgodbo o razpadu „petdesetih“ pripoveduje iz točke, ki je od samega leta 1963 že radikalno oddaljena. Protislovnost in mistificiranost njene subjektivnosti pa izhaja iz protislovnosti in mistificiranosti same Jennifer Grey, sicer hčerke igralca Joela Greya in vnukinje židovskega komedi-janta Mickeya Katza. Ni problem v tem, da je bila Jennifer Grey za vse filmske vloge, v katerih je do sedaj igrala objektivno prestara (npr. *Reckless*, *Red Dawn*, *Ferris Bueller's Day Off* ipd.), tudi ne v tem, da je v *Umazanem plesu* igrala sedemnajstletnico, čeprav je bila v resnici takrat stara že 27 let (!), marveč predvsem v tem, da je že leta 1984 v filmu *The Cotton Club* igrala poročeno žensko, ženo Coppolinega nečaka Nicolasa Cagea.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

„Subjekt, ki tukajle govori, mora nekaj priznati: rad gre ven iz kina“, pravi Bathes v malem spisu „Ko grem iz kina“. In ko na koncu le pride od tega, da bi o tem voljnem zapuščanju prostora, kjer mu je prijetno in

udobno, dal nekaj takega kot pojasnilo, ko se vpraša, kako je to sploh mogoče: „Kako naj se odlepimo od zrcala“, se mu vprašanje premesti v nekakšno splošno refleksijo o pravi držbi pred filmskim ekranom, o užitku v tem, da se v kinu ene razdalje ne da obiti. Prav **Dirty dancing** pa lepo pokaže, da se od slepila filmske podobe ne ločimo sami, temveč je razdalja že v sami podobi; film nas sam izvrže.

Umazani ples se gradi okoli notranje meje, ki preči letoviščno naselje, kamor pride Baby z očetom, mamo in sestro preživljat štirinajst dni svojih počitnic. Meja, ki jo Baby prestopi, je meja med prostori, namenjenimi prijetnih trenutkov željnimi počitnikovalcem in poslopjem nekje na obrobni vzpetini, ki ga zamejuje tabla s prepovedjo: „For stuff only“. To je meja med „the right stuff“, med skritim dirty dancing polgolih potnih teles, in uradnim dolgčasom počitniškega fokstota. Trenutek za voljno zapuščanje dvorane, ki se bo zdaj zdaj okopala v luči, trenutek panike je vsem intuitivno razviden: ko je meja, ki daje konsistenco mirnem svetu počitnic, odpravljena in vse naselje drhti in krču umazanega plesa, je čas, da zapustimo dvorano.

Drugi primer, še lepši, še očitnejši, še bolj nazoren, je **Never say never again**. Tudi tu gre za odpravo notranje razdalje. Banalno vzeto je konec vsakega J.B. takrat, ko je naloga opravljena, v tem filmu pa teaser razvije še drug možen konec: filma je konec, ko umre J.B. Da bi bila stvar še lepša, ga ubije prav nedolžna žrtev, za katero se je zdelo, da nekako osmišlja Bondovo početje. vendar s tem ni konec filma. To je bil le film. J.B. gleda film, J.B. stoji v projekcijski dvorani in vidi sebe umreti. Je J.B., ko pa umre, si reče: to je bil le film in jaz sem bil le gledalec. In gledalčeva pozicija je v nečem podobna Bondovi. Le da ne more, da bi se rešil iz tega padca razdalje, vpotegniti zunanje pogoje možnosti, podvojiti zunanje razmerje gledalec-gledano z notranjo različico istega; Barthesovsko rečeno, gledalec ne more „položaja“ rešiti z „razmerjem“ — to se lahko zgodi le na filmu. Ko pade notranja razdalja, se za hip pokaže zunanja, a le za hip. Kajti to, da jo opazimo, pomeni, da je ni več. V tem oziru gledalec vidi sebe le, ko je na tem, da bo umrl. In ko gledalec vidi sebe umreti, mu za razliko od Bonda ne preostane drugega, kot da „gre rad ven iz kina“.

MARJAN ŠIMENC

PREDATOR

režija: John McTierman
scenarij: Jim Thomas, John Thomas
fotografija: Donald McApine, Leon Sanchez
glasba: Alan Silvestri
igrajo: Arnold Schwarzenegger, Carl Weathers
proizvodnja: ZDA, 1987

Grozljivka mora vedno začeti z definicijo normalnosti (kaj je to normalno, ne-grozljivo): v osemdestih je maksimalna in hitra prepoznavnost definicije normalnosti (npr. **Petek trinajstega, Mora v ulici brestov** ipd.) dosežena z minimalno, prazno „globino“ diferenciacije te normalnosti, s ponovljivostjo te normalnosti, ki jo omogoča njena serialnost, njena „sequel“-natura.

Predator pa predstavlja primer, kako gre grozljivka iz sebe ven in kako se „prepo-

KRITIKA

znavnim“/identifikatoričnim pogojem lastne normalnosti odtuji, da bi potem na to svoje mesto prazne definicije normalnosti uvozila neko bolj polno in dejavno — celo diferencirano, glede na samo grozljivko kajpada ne-diferencirano — normalnost, ki jo pobere praviloma iz kakega drugega žanra, v katerem pa nima kake avtonomne in regulativne vrednosti, saj se do avtonomne in „prepoznavne“ vrednosti dokoplje prav šele v grozljivki. Film se namreč začne z akcijsko misijo skupine komandosov, ki morajo rešiti ameriške operative iz krempljev latinskih gverilcev (ta hip normalnosti poznamo iz prostrane tradicije akcijsko-pustolovskega filma), konča pa se s tipičnim „horror“ masakrom, ki ga resda vse-skozi najavljuje besede komandosov: „But there's something more...“ V običajni grozljivki soočenje s pošastjo pri žrtvi povzroči smrtni strah, kričanje, paniko, histerijo ipd., v tem filmu pa je reakcija žrtve precej drugačna in celo historično točna, še toliko bolj, ker je zadnja žrtev prav Arnold Schwarzenegger: ob soočenju s pošastjo ne zbeži (pa tudi pošast ne zbeži kot, denimo, v Spielbergovem filmu **E.T.**) in ne zgrabi ga smrtna panika, ampak ob najbolj neposrednem kontaktu s pošastjo dahne takle stavek: „Kdo si ti?!“

Ko A.Sch. vpraša „Kdo si ti?“ se zdi, kot da bi jo vprašal „Kaj vraga sploh počneš tukaj?“, „Kaj sploh počneš v tem filmu?“, „Kaj sploh počneš tukaj, ko pa bi morala biti drugje?“, „Kaj počneš tukaj, ko pa si v resnici drugje?“ In da bi bila mera polna, se pošast dejansko obnaša tako, kot da bi vedela, da se tam ne bi smela pojaviti, da tam pravzaprav nima kaj početi: v obliki animiranega specialnega efekta (kot nekak zelen madež) je namreč nanasena na osnovno diegetsko filmsko plast, vendar tako, da je njena odtujenost sami osnovni filmski substanci ves čas očitna. In vendar je Schwarzenegger pokonča tako, kot da bi vedel, da nastopa v grozljivki: ker ta animirana pošast močno spominja na list vegetacije, jo Schwarzenegger „scvre“ oz. „speče“, ker so pač natanko tako ravnale žrtve ob soočenju s pošastmi v petdesetih letih, seveda s tistimi pošastmi, ki so ustrezale opisu vegetacije (v **The Thing** so pošast „scvrli“, v **The Blob** jo „zamrznejo“, v **The War of the Worlds** jo pokončajo z „mikrobi“ ipd.).

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

MAURICE

režija: James Ivory
scenarij: Kit Hesketh-Harvey, James Ivory po romanu E. M. Forsterja
fotografija: Pierre Lhomme
glasba: Richard Robbins
igrajo: James Wilby, Hugh Grant, Rupert Graves, Denholm Elliott
proizvodnja: Velika Britanija, 1987

„Ne moremo spregledati dejstva, da so prenapeti gledalci pod vodstvom mešetarjev igrali v parodiji, ki so jo posneli na film in jo potem kazali v dvoranah.“ Takšen je bil odnos Vladimirja Nabokova do vseh 67 filmskih verzij. **Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. Za Nabokova je film najbolj vulgaren med vsemi umetnostmi. V podobnem položaju pa se je marsikdaj znašel tudi povprečni gledalec, ki si je ogledal filmsko upodobitev že prebranega romana. Glavni razkol med filmom in literaturo je v materializaciji imaginarnih obrazov, podob in krajev. To ne pomeni, da je film brez teksta. Vsak narativni film temelji na določenem tekstu. Problem nastane ravno tedaj, če je tekst razpet med literarno in filmsko upodobitvijo. Filmska zgodovina je v svojem začetnem obdobju maksimalno izkoriščala literaturo. To je pomenilo ponosno dejanje, v katerem je najbolj uživala produkcijska hiša, in gledalec je v špicu filma lahko prebral: METRO-GOLDWYN-MAYER PROUDLY PRESENTS CHARLES DICHEN'S THE PERSONAL HISTORY; ADVENTURES, EXPERIENCES AND OBSERVATION OF DAVID COPPERFIELD THE YOUNGER. . .

Glavno vodilo filmskih upodobitev literature je bila zvestoba do literarne predloge, kar je nujno pripeljalo do osiromašenja teksta kot tudi do podrejene pozicije filma, ki je narativne postopke literature zgolj vizualiziral. Nekateri avtorji so kasneje ugotovili, da rešitev ni v odsotnosti teksta ali specifično filmskem jeziku, ki se literature izogiba kot vampir križa. Filmska nadgradnja literarne predloge je ravno v njeni nezvestobi do teksta. Takšek postopek je dosledno uporabil Reine Werner Fassbinder v filmu **Querelle**, ki ga je posnel po istoimenski literarni predlogi Jeana Geneta. Fassbinder je izjavil: „Genetovega sveta si ne morem predstavljati v realnih eksterijerih, kajti vsako dejanje, vsaka kretnja, vsak pogled pomeni nekaj drugega, nekaj večjega in bolj svetega.“ Fassbinder je na formalnem planu zavrgel romaneskno realnost in s tem do skrajnosti pripeljal filmske značilnosti. Genetova simbolična struktura pridobi razsežnosti drugega jezika in s tem svojo filmsko nadaljevanje. Fassbinderjeva nezvestoba do Geneta pripelje do popolne prilastitve literarnega teksta. Odmik od predloge lahko vidimo v doslednem zavračanju vsakega naturalizma filmske slike. Režiser dosledno zbija iluzijo resničnega tako v prostoru dogajanja kot v scenografiji, fotografiji, osebah, dialogih in v celotni narativni strukturi.



la in s tem potrdil mnenje tistih, ki so roman poimenovali kot knjigo za „gospodiče“. Yvory meni, da se pisateljevo mnenje o lastnem delu in njegovi zastarelosti nanaša izključno na značilnosti okolja, ne pa na psihološki zaplet. Glavni poudarek knjige in filma je na pravici do ljubezni, homoseksualne ali heteroseksualne, pravi Yvory, in v tem naj bi bil tudi glavni razlog za nastanek filma.

Film svoje sporočilo vsekakor izpelje, in to predvsem po zaslugi zelo dobrih igralcev. Njihova igra še enkrat potrdi Yvoryjev sloves režiserja, ki se do igralcev obnaša kot do divjih živali v kletki, od katerih zahteva maksimalno predanost. Film je leta 1987 dobil srebrnega leva v Benetkah, glavna igralca Hugh Grant in James Wilby pa sta dobila nagrado za najboljša igralca.

Kakšen pomen ima Yvoryjev film za trenutni odnos med filmom in literaturo? Če oba njegova filma primerjamo z ekranizacijo tregjega Forsterjevaga dela *Passage to India*, ki jo je opravil David Lean, lahko ugotovimo, da je Lean nadaljevalec začetnega obdobja filma, ponosni ropar literarnega dela. Yvory sicer ne nadaljuje Fassbinderjeve nezvestobe do literarnega teksta, saj mu filmski jezik ne pomeni nadgradnje literarnega dela. Njegov postopek je v čim bolj doslednem upodabljanju imaginarnega, ki se skriva v besedah. To, kar se skriva v besedah, pa Yvory poskuša prenesti na obraz, kretnje in gibe igralcev. Yvory ni radikalen, zato se teksta ne more polastiti. Odnos literatura-film ohranja na spoštljivi, uglajeni ravni. Taka pa je pravzaprav tudi atmosfera njegovih filmov, ki (kljub provokativni temi) vedno zahteva spravljiv konec.

NERINA KOCJANČIČ

DEVET TEDNOV IN POL

NINE ½ WEEKS

režija: Adrian Lyne
scenarij: Patricia Knop
fotografija: Peter Bizion
glasba: Jack Nitzsche
igrajo: Mickey Rourke, Kim Basinger
proizvodnja: ZDA, 1986

Lyneov film *Devet tednov in pol* v naše kinodvorane ni prišel, ker ga pač naši distributerji niso odkupili, pa vendar smo ga lahko videli tudi v kinodvorani, v Malem Unionu, kajpada v video inkarnaciji.

Le v enem filmskem žanru imamo opraviti z akterjevimi totalnim „vživetjem“ v vlogo, z njegovo absolutno „identifikacijo“, potemtako s tezo realizacijo in radikalizacijo Strasebergove igralske „Metode“: kajpada v pornografskem filmu. Porno-film temelji na fiksaciji in definiciji „površine“. Edina „globina“ v tem žanru lahko konstruira pogoje in dokaze lastne „avtentičnosti“ le na „površini“: penetracija je sicer po definiciji

„globinska“, sama ejakulacija pa mora biti opravljena „zunaj“, če naj verjamemo, da je šlo „zares“, da je šlo za „avtentično globino“, obenem pa nam tudi dokazuje samo zvedljivost oz. kar reduciranost „globine“ na „površino“. V tem smislu zvezdniški sistem s porno-filmom ni združljiv, saj bi filmska zvezda kot moment fiksijske distanciacije s svojim nastopom ogrozila proces „avtentične globine“, zatorej samo „avtentičnost“ globine, s tem, ko bi „globino“, utelešeno v blokirani „Metodi“ takoiimeno vanega „going-into-character“, prinesla od „zunaj“, še toliko bolj, ker porno-žanr kake ne-kodificirane „zunanosti“, ne prenese, natančneje, ne prenese kake „zunanosti“, ki je ne bi bilo mogoče reducirati na „totalnost realnosti“. Rečeno povsem enoznačno: sami naravi porno-filma oz. samemu načinu, kako porno-film „reflektira“ družbeno „totalnost“ in „realnost“, se upira dejstvo, da bi se v porno-filmu pojavil nekdo, ki ne bi hotel fukati. Filmska zvezda bi v porno-ekonomijo vnesla pravi „sum, da obstaja neka „neodvisna zunanost“, v kateri se ne fuka „zares“, obenem pa bi vnesla tudi „dvom“ prav v to, da se v porno filmu fuka „zares“, rečeno natančneje, za porno-film je neznosno prav dejstvo, da bi ga lahko kdo — recimo filmska zvezda kot moment „fiksijskega sistema“ — podvrgel sistemu „klasične fikcije“, saj bi sam nastop filmske zvezde v porno-filmu parazitsko kapituliral koncept, ki je porno-filmu povsem tuj, definitiven pa je za umetnost „klasične fikcije“, namreč koncept „verjetnosti“ (pri porno-filmu je namreč vprašanje, ali je „verjetno“, da fukajo zares, povsem odveč in nepotreben, filmska zvezda pa bi ga nedvomno izvala!). Kaj bi še pomenil nastop filmske zvezde? Pornografsko vprašanje, „ali se fikcija sploh začne?“, bi se sprevernilo v ontološko-estetsko vprašanje, „kje se začne in kje se konča realnost“, ki bi pa takoj prejelo odgovor v nekakem „neskončnem užitku“, v „neskončni“, „Thanatos-oceanični kupuli“, s čimer pa samo „vživetje“ ne bi bilo več zvedljivo na „površino“, na pogoje lastne „globine“.

Adrian Lyne je v filmu *Devet tednov in pol*, v kombinaciji logike glasbenega spota in porno-filma, izkoristil predvsem dejstvo, da se pornografska modrost le za malenkost razlikuje od modrosti glasbenega spota: če bi „avtentičnost“ nastopa zvezde v porno-filmu zbudila „dvom“ v „avtentičnost“ same „Stvari“ („globine“) „koitusa“, potem je v glasbenem spotu kot investiciji v sistem „fiksijske ekonomije“ (naracija, dramaturgija, zgodba ipd.) odsotnost zvezde (razen seveda glasbenika samega) prav dokaz, da se je fikcija „že začela“, kolikor smo „zdvomili“ v njeno „avtentičnost“ (mistificirana enotnost podobe in zvoka). Lyne je svojo porno-ekonomijo podprl z dvema vročima A-zvezdama, z Mickeyem Rourkom in Kim Basinger. Pornoopcije ni do sedaj do te mere radikaliziral še noben film, narejen v okrilju kakega „velikega“ hollywoodskega studia, katerega narativna ekonomija itak temelji na klasični organizaciji fikcije, pa tudi na klasični reprezentaciji te fikcije. V čem je problem? Zakaj je vpeljava porno-filma v polje studijske fikcije sporna in celo nevzdržna? Porno-film bi bil s tem podvržen standardom „klasične fikcije in reprezentacije te fikcije: porno-film bi preplavila tiranija „verjetnosti“, „vtisa realnosti“ ipd., obenem pa ga bilo tudi treba organizirati tako, da bi dajal „vtis“, kot da mu gre za „mimesis“, za reprezentacijo „zunanjega“ sveta, za reprezentacijo „družbene realnosti“. Porno-film pa temelji prav na izključitvi mo-

Hkrati pa Fassbinder izbere še en hommage literaturi. Glavni glasbeni motv, *Each man kills the things he loves*, je odlomek iz Wildove balade „The Ballad of Reading Jail“.

Podobnost Fassbinderjevoga filma *Querelle* in Yvoryjevoga *Maurica* je zgolj v izbiri dveh literarnih del s homoerotično tematiko. Yvory je pristaš zvestobe do literarne predloge in filmski jezik dosledno uporablja kot iluzijo resničnega življenja. Režiser želi čim natančneje opisati okolje edvardijanske Anglije, od univerze v Cambridgu do življenja dobro stoječih družin, iz katerih izhajata oba glavna junaka. *Maurice* je že drugi Yvoryjev film, posnet po literarni predlogi E.M. Forsterja. Pred njim je posnel „A room with a view“ (Soba s pogledom) po Forsterjevi istoimenski predlogi. Režiser si je po tem filmu prebral celotni Forsterjev opus in se odločil za filmsko upodobitev *Maurica*. K temu ga je po njegovih besedah spodbudila aktualnost čustev glavnih junakov. Forster je knjigo napisal leta 1914, toda izšla je šele po njegovi smrti, leta 1970. Pozen izid knjige je pogojen z občutljivo tematiko, saj je bila v času nastanka homoseksualnost kaznivo dejanje. Leta 1960 je Forster za svojo knjigo izjavil, da je zastare-

žnosti, da bi lahko sploh kdo „zdvožil“ v to, da gre „zares“: kakor hitro skušaš porno-film injecirati v sistem studijske fikcije, avtomatično „zdvožiš“ v „avtentičnosti“ prikazane porno-realnosti, ali natančneje, porno-film ne priznava nobene in nikakršne „zunanosti“, ki bi jo bilo treba ali pa mogoče podvreči procesu fikcije in simulacije. Porno-film temelji tudi na izključitvi filmskega junaka, izpeljanega iz sistemizacije „klasične fikcije“ oz. „velike pripovedi“: spoj in kontinuiteto kot dve temeljni referenci „klasične fikcije“ kontinuirano in obsedantno odpravlja s tem, ko nam v velikem planu nenehno kaže penise in vagine, ki v kader padajo iz neke nedoločljive in neuporabne „zunanosti“, kar pomeni, da so nedoločljivi predvsem nosilci teh penisov in vagin, s čimer se kajpada izkaže, da so v porno-filmu v vsakem trenutku nedoločljivi in naključni prav filmski junaki, „osebe“, saj so razkosani in fragmentirani do neprepoznavnosti. Da bi reprezentacijo pornokadra priljučili organizaciji „klasičnega“ kadra, bi bilo treba kamero spet postaviti na „pravo“ mesto, na mesto, ki ga je razvila ekonomija „klasične pripovedi“ in reprezentacije te pripovedi: kamero bi bilo spet treba fiksirati na obraz junakinje, na njen uživajoč in hropeč obraz, ki bi funkcioniral tako, kot funkcionira v „klasični pripovedi“: kot dokaz „notranjosti“, kot dokaz, da „notranjost“ obstaja, seveda predvsem tudi v smislu „notranjosti“, v katero je mogoče seksualno penetrirati oz. v katero se pravkar tudi penetrira (odtod užitek, ki ga izraža ječanje, hropenje, stokanje ipd.). Porno-film pa ima za eno „notranjost“ dva dokaza: obraz stokajoče in uživajoče igralko ter penetriranje penisa v vagino, oba izražena v velikem planu. Lyne je porno-imperativ „to, kar je golo, je mogoče še bolj sleči le tako, da to golo oblečeš!“ Mickey Rourke in Kim Basinger v filmu vseskozi koitirata —

„oblečena“, vendar posneta s pomočjo porno-representacije. Če bi ju slekli, bi bili soočeni s tipičnim underground porno-filmom. V tem je Lyneov cinizem: predstavljajte si ju gola, češ jaz sem svoje naredil. Le slecite ju! Porno-film v pogojih studijske reprezentacije nam v tem smislu tudi ponuja odgovor na vprašanje, kakšna bi bila idealna porno-zgodba: to bi bila ženska, ki svojemu partnerju na glas bere pornografske romane, pri čemer sproti izpušča vse seksualne prizore in opise.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

SRCE ANGELA

ANGEL HEART

scenarij in režija: Alan Parker (po romanu Falling Angel Williama Hyortsberga)
fotografija: Michael Seresin
glasba: Trewor Jones
igrajo: Mickey Rourke, Robert de Niro, Lisa Bonet, Charlotte Rampling
produkcija: Tri Star Pictures, 1987

Zakaj je treba ta Parkerjev triler, ki se je medtem tako v tujini kot pri nas oskrbel z izrazito „kulturno“ konotacijo, oplaziti vsaj še enkrat? Najmanj zaradi štirih razlogov: prvič, ker je naposled dospel tudi v naše kinodvorane, drugič, ker je odprl novo ljubljansko kinodvorano, tako imenovani Mladinin kino Vič, tretjič, ker se je o njem pri nas razmeroma veliko pisalo, a se pri tem „srca“

KRITIKA

ni zadelo, in četrtič, ker film predstavlja neko novo in radikalno obliko trilerja.

Alan Parker je namreč v **Srcu angela** naposled s trilerjem storil to, kar smo pravzaprav vsi že komaj in nestrpno čakali. V čem je problem, preboj in veličina tega trilerja? Si lahko predstavljate triler, v katerem bi oseba A umorila osebo B, temu zlonosnemu dejanju pa bi bile priča osebe C, D, E, F, G, H ipd., skratka vse osebe, ki v taistem trilerju nastopajo (ta shema nas najbolj spominja na logično-deduktivni tip detektivskega filma, v katerem so vsa mesta dramatična do te mere, da za svojo vsakdanjo-nedolžno masko lahko skrivajo tudi kako globljo zločinsko naravo), ob čemer bi te osebe definitivno spoznale, da je morilec oseba A šele v trenutku, ko bi to spoznal/razkril v ta namen najeti detektiv W?! Mar bi triler, ki bi to storil, res še vedno in kljub temu ostal triler? Je tako strukturo sploh še mogoče spraviti v triler? Mar je taka struktura lahko sploh še lastna trilerju, zanj definitivna? Mar ni, prav narobe, res, da je tako strukturo mogoče priljučiti le kaki nori komediji ali pa kvečjemu kaki komični oz. parodični podzvrsti trilerja? Mar ni to v resnici pravzaprav zelo smešno in celo — komično? In vendar je Parker s trilerjem storil prav to, ne da bi ob tem triler prenehal biti triler, zvrst tragično-resnega.

In če smo vmes že namignili, da v srcu tega — sicer hard-boiled — trilerja parazitira struktura „whodunit“ kriminalke, ki temelji na logični-deduktivni ekonomiji, potem moramo takoj priznati, da je v tem Parkerjevemu filmu prav sam proces detekcije, proces logične dedukcije bistveno „zamrznjen“ in „postvarel“: vse osebe so tako ali drugače soočene z iskanjem Johnnyja Favoritea aka Harolda Angela aka Mickeyja Rourkea, vse te osebe Johnnyja Favoritea „empirično“ poznajo (oz. so ga poznale — bolj ali manj „osebno“) in tudi Johnny Favorite vse te osebe „empirično“ pozna (oz. jih je poznal — bolj ali manj „osebno“), pa vendar ga ne „prepoznajo“ in tudi on njih ne „prepozna“, lahko bi celo rekli, da drug drugega ne „prepoznajo“, kar po svoje pomeni, da sploh ne vedo, da nastopajo v istem filmu, da potemtakem ne vedo, da nastopajo v trilerju. In še več: ne le da Johnny Favorite ne „prepozna“ drugih, tudi samega sebe ne „prepozna“. Parker je skušal formalno protislovnost te strukture, te imobilnosti identifikacijskega jedra oz. subjektive zmogljivosti razrešiti z „naravno“ protislovnostjo vsebine samega diegetskega prizorišča, New Orleansa, ki ga bistveno določa prav neka eksplicitna iracionalnost, utemeljena na karibskem misticizmu in vuduizmu. Učinkovitost zgornje strukture pa je dosegel tudi s tem, ko je „zamrznil“ in „postvaril“ samo temeljno razlikovalno potezo, namreč koncept „zamenjave identitete“, ki je za triler nekako definitiven: „zamenjava identitete“ ni izpeljana le „simbolno“, ampak tudi povsem „empirično“, pri čemer ne gre le zato, da so nekoč v preteklosti „dušo“ iz enega „telesa“ vstavili v neko drugo „telo“, ampak zato, da so „telo“ ločili od „duše“ in

ga pripojili neki drugi „duši“. In ko se problem trilerja zastavi tako, potem je mogoče rešiti enigo oz. dokazati „obstoj duše“ (kam je izginil Johnny Favorite?) le z vpeljavo bitnosti, ki se že po definiciji polasča prav „duša“ in ki je trilerju „zunanja“, se pravi z vpeljavo „nadnaravnega bitja“, Sata-na, ki je trilerju sicer prepovedan, kolikor je prav tukaj nujnost „konca naracije“ vselej poistovetena z obstojem Zakona (pravica, družbeni red, civilizacija, privatna lastnina, državljanska odgovornost ipd.), v tem trilerju pa „tuje bitje“ prav naredi, da triler to tudi ostane. Satan je v tem filmu edini praktični, empirični dokaz, da „duša“ obstaja, obenem pa tudi dokaz, da je pozno-kapitalistično subjektivnost nemogoče formulirati iz nje same: Parker namreč dokazuje „subjektivnost“ na mestu „Stvari“, na mestu fiksirane forme „postvarelih“ historičnih vzrokov in družbene totalnosti.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

USODNA PRIVLAČNOST

FATAL ATTRACTION

režija: Adrian Lyne
scenarij: James Dearden
fotografija: Howard Atherton
glasba: Maurice Jarre
igrajo: Michael Douglas, Glenn Close, Anne Archer, Ellen H. Latzen
proizvodnja: Paramount — ZDA, 1987

V filmski zgodovini poznamo obdobja, ko so v filmski proizvodnji imeli vidno mesto filmi na temo **monstruoznih žensk**. Za te filme je vsekakor mogoče ugotoviti, da so nasproti melodrami (s prevladujočim — čeprav ne absolutno obveznim — motivom ženske kot žrtve) nekakšen „anti-žanr“. Seveda ne gre za oznako, a katero bi kazalo tovrstne filme kratkomalo reducirati, kajti v tej osnovni razločitvi ni ves spekter tega žanra, ki temelji na gotovo že mitološki paradigmi „dvojne narave“ ženske. Podrobnejši pogled v filmsko zgodovino (predvsem hollywoodsko), ob upoštevanju splošnih družbenih kontekstov, bi lahko pokazal, da je bil vsakokratni val filmov na temo ženske-monstra praviloma povezan s „tektonskimi premiki“ v ideološki sferi — zlasti seveda v tistih njenih segmentih, ki urejajo družbeno seksualno ekonomijo. Ta ugotovitev je veljavna predvsem na obči ravni in je ne kaže jemati povsem konkretno. Toda gotovo je, da prodor novega konservatizma po obdobju liberalnosti in seksualne revolucije ponuja ugodne pogoje za filme, ki se ukvarjajo z destruktivnim aspektom spolnosti ali, še točneje: spola. Tega pa pač reprezentira ženska. Monstruozna ženska ni nujno junakinja samo svojega (anti)žanra, ampak je lahko vpletena v zgodbo kakršnegakoli drugega žanra (npr. kriminalke, trilerja, špijanskega



filma ipd.). **Usodna privlačnost** Adriana Lynea pa je pravzaprav žanrsko dokaj čist film. Junakinja filma je npr. v nasprotju z Rafelsonovo „vdovo“ oblikovana veliko bolj enoznačno, kar je igralki v glavni vlogi omogočilo zelo prifilirano vlogo. Vendar pa hkrati ta „čistost“ ni prednost filma. Lyne si je s tem filmom še nadalje utrdil sloves avtorja na visokem profesionalnem nivoju, ki pa vendarle ne presega „konfekcijske“ kvalitete. Čeprav je v **Usodni privlačnosti** mogoče zaznati nekakšno težnjo tudi k nekoliko sublimnejšemu psihološkemu niansiranju karakterjev, pa je končni vtis vseeno to, da se karakterizacija junakov najbolj ujema z dokaj enostavno shemo. V skladu s tem tudi ne preseneča nazorno „spotovska estetika“ filma, ki kajpak temelji na hitro prepoznavnih paradigmah. V **Usodni privlačnosti** je takoj mogoče dešifrirati, da vsa napetost filma temelji na relaciji „zunaj-znotraj“: na eni strani je „urejen, varen, srečen...“ svet malomeščanske družine, na drugi strani pa zunanje zlo. Mali skok čez plot odpre pot vdoru zla v vseh demoničnih razsežnostih v zavarovani svet „srečne družine“, ki se spričo „subtilnih“ in vse bolj brutalnih napadov zunanje zlobe še trdneje konsolidira.

Čeprav se nam v prvem delu filma zazdi, da bomo videli manj shematično dramo (morda tudi po zaslugi izvrstne igralke), pa se karakter monstrozne ženske vse bolj profilira in zožuje na imenovalec „čistega zla“, ki upravičuje **horror**-izpeljavo. Celotni film se tako pravzaprav sprevrže v daljši **spot** preprostega horrorja in neobgljene komičnosti z nekaj dodatnimi specialnimi efekti. Lynejev film potemtakem lahko opredelimo kot (sicer uspešno) ponovitev stare šablo-

ne, ne moremo pa mu priznati, da je možno, ki bi mu jih ponujala ambicioznejša reaktualizacija nekoč zelo propulzivnega žanra, dovolj izrabil.

DARKO ŠTRAJN

HIŠA II
HOUSE II:
THE SECOND STORY

režija: Ethan Wiley
scenarij: Ethan Wiley
fotografija: Mac Ahlberg
glasba: Harry Manfredini
igrajo: Arye Gross, Jonathan Stark
proizvodnja: ZDA, 1987

Zakaj hiša postane obsedantni prostor, torej prostor, v katerem pride do aktivacije elementarnega, investiranega Zla (v čisti, trdi obliki)? Največkrat pride do tega zaradi nekega bolj ali manj krvavega, ponavadi nerazkritega zločina v represivni preteklosti te hiše. Najznačilnejši — čeprav ne najboljši — primer za to je soliden horor, grozljivka Kevina Coonorja **The House Where Evil Dwells** (1982), v katerem gre za to, da se ameriška družina naseli v neki hiši v Kiotu, čeprav so bili opozorjeni, da v nji straši. Straši zaradi tega, ker se je v 19. stoletju v tej hiši zgodil krvav zločin, v katerem so izgubili življenje člani nekega ljubezenskega trikotnika. Skratka, stvari se tudi zdaj razvijajo precej krvavo, z nekaterimi odličnimi splatterskimi sekvencami, vendar pa je ta film značilen zaradi nečesa drugega, namreč zaradi uvedbe t.i. elementa depresivne seksualnosti (ki je poleg obsedantnosti nekega prostora dejansko bistvene element aktualne

horor-produkcije (tako literarne kot filmske) na nekakšen popolnoma jasen način. Depresivna seksualnost se je znašla tam, od koder je prišla: v obsedantnem prostoru. In v tem, samo v tem je značilnost tega filma.

Sicer pa lahko omenjeno depresivno seksualnost nahajamo v zvezi z obsedantnimi prostori že od vsega začetka grozljivk (oziroma v tem primeru gotske fikcije: v Walpolovem **The Castle of Otranto** (1764, 1798), Reevesove **Old English Baron** (1778), Radcliffove **Mysteries of Udolpho** in Lewisovem **The Monk** (1796), povsod gre vsaj za potlačitvene procese v zvezi s seksualnostjo, če že ne za kaj drugega (recimo pri Lewisu. . .). Vendar pa depresivna seksualnost ni „norma“, je produkcijski element, ki šele v zvezi z ostalimi produkcijskimi elementi hororske fikcije predstavlja zakon žanra.

Verjetno ni potrebno posebej govoriti o tem, kako je trdi horor (splatter manj) glede „norm“ (ali, če hočete, tudi dramaturgije) eden izmed produkcijsko najbolj brutalnih žanrov: dobrih hororskih fikcij je zaradi tega izredno malo. Poleg tega pa je s hororjem tako, da ne dopušča variacij, persiflaž, parodij etc. Horor je prav zaradi tega tudi eden izmed najbolj konzervativnih žanrov, kar pa mu, in to je značilno, ne škodi, ravn obratno, saj je edini žanr, na katerega meji in katerega elementi za horor niso moteči, ampak so samo psihološka drama.

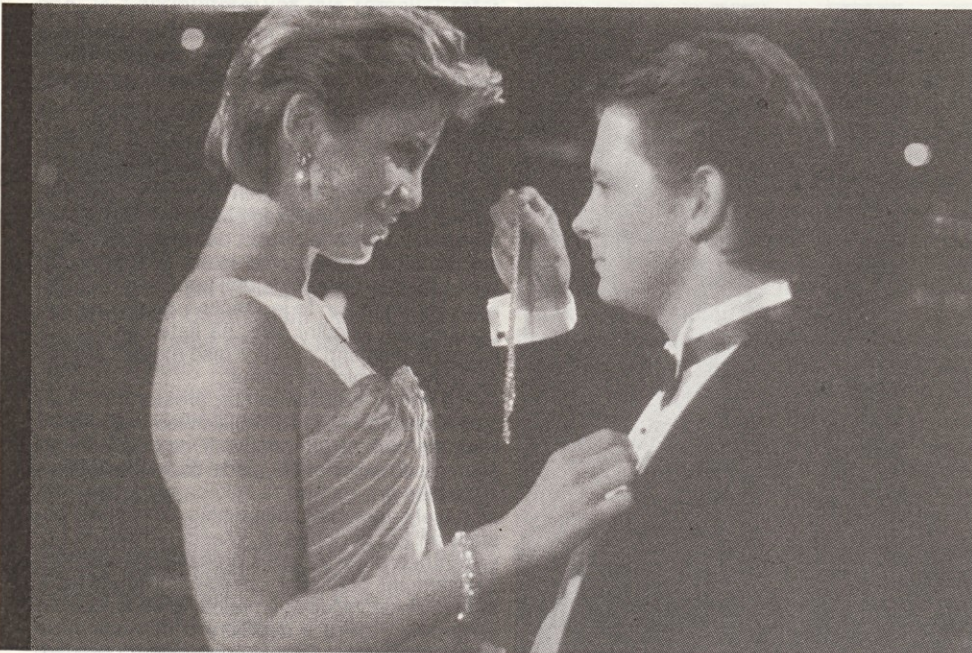
Če se vrnem k obsedantnim prostorom: obsedantni prostori so produkcijski element, ki je bil verjetno najbolj (in ponavadi najboljše) izkoriščen glede hororja. Ne glede na to, za kakšno vrsto hiše gre, recimo za kakšen grad, opustelo ali naseljeno stanovanjsko hišo, železniško postajo ali kaj podobnega. Včasih nahajamo obsedantni prostor v zvezi s prenašalci, tranzitoriji Zla (vampirji, pošastmi, obsedenimi ljudmi etc.), in to je zveza, nekakšna realna korespondenca, ki je poleg zveze z depresivno seksualnostjo najbolj rzaširjena. Če pustimo ob strani dejstvo, da lahko pride tudi do integracije posameznih subjektivnih reprezentacij Zla v zvezi z objektivnimi reprezentacijami, torej v tem primeru obsedantnimi prostori.

V Minerjevi **Hiši 2** (**The House II: The Second Story**) lahko sledimo le doslednemu kršenju produkcijskih „norm“, ki veljajo hororju, vendar je to kršenje banalno in nepričljivo: če si je v **Hiši** (**House**, 1986) še lahko privoščil, da je uvažal vietnamske travme v sicer konsistenten horor, ki je bil stvar viktorijanske hiše, v katero se je naselila družina glavnega junaka, potem je v **Hiši 2** izgubil vse kredite, ki so stvar žanra. Sci-fi nikakor ni žanr, ki bi ga lahko navezovali na horor, posebej še zaradi tega ne, ker lahko v sci-fiju nahajamo avtonomne in avtohtone elemente hororja (predvsem pošasti in podobno zalego), obratno pa to ni mogoče. Poleg tega pa t.i. paralelni svetovi niso stvar, iz katerih bi lahko delali komedijo — in še to ceno komedijo. Persiflaža Spielberga je popolnoma neuspešna, poleg tega pa tudi zgrešena vsaj iz enega vzroka: paralelni svetovi obstajajo samo v zvezi z objektivnostjo, investirano objektivnostjo določene pojavnosti. Paralelni svetovi obstajajo relacijsko, odvisno od (do. . .) neke realne, subjektivne pojavnosti. In na to je, kot kaže, Steve Miner pozabil. Pa tudi na številne druge stvari. Recimo na casting, izbiro igralcev, ki je tretjerazreden. Tako kot film sam.

TADEJ ZUPANČIČ

SKRIVNOST MOJEGA USPEHA
THE SECRET OF MY SUCCESS

režija: Herbert Ross
scenarij: Jim Cash, Jack Epps, jr.
fotografija: Carlo di Palma
glasba: David Foster
igrajo: Michael J. Fox, Helen Slater, Richard Jordan
proizvodnja: Universal/A. Raster Production — ZDA, 1987



V čem je pravzaprav skrivnost uspeha Brantleya Fosterja oziroma Charltona Whitfielda? Te skrivnosti ni.

1. Na korporativističnem nivoju se stvari odvijajo popolnoma normalno: navsezadnje ni jasno to, zakaj so v korporaciji, v kateri dela Brantley, tako zlahka pristali na precej očitno prevrtaštvo Donalda Davenporta. To, da se mora korporacija vsaj navidezno širiti, ko zaide v teža-ve, je eno izmed pravil v neki radikalni logiki korporativizma. Tako je Brantleyev uspeh v bistvu stvar normalizacije — sicer racionirane — pojavnosti neke sistemske logike. Skrivnost je navsezadnje to, kako se na kaj takega 'ni spomnil' njegov daljnji sorodnik Howard Prescott, ki vodi korporacijo.

2. Na fabulativnem nivoju se stvari odvijajo popolnoma normalno: kaj naj naredi Vera Prescott, za katero kmalu postane jasno, da se spozna na korporativizem dosti bolj, ko se zdi na prvi pogled. Na zelo zanimivi vrtni zabavi predstavlja Brantleya — kot kaže — vodilnim newyorškim ekonomistom in lastnikom oziroma predsednikom največjih korporacij (v filmu se pojavi tudi Donald Trump), katerim se tudi sama pogovarja o popolnoma strokovnih stvareh. Tudi to, da potem postavi Brantleya in Christy na vodilni mesti v korporaciji (sebe pa za predsednico družbe), je bilo pričakovano. Ne glede na to, da je leto 1986 v Združenih državah pomembno tudi zaradi tega, ker so v Združenje mladih milijonarjev takrat sprejeli rekordno število najstnikov (poleg tega pa je predsedniku tega združenja ime Brant Foster). Kar se tiče seksualnosti: Christy preprosto mora varati Howarda Prescottta.

Kar se tiče zamenjane identitete: gre za komedijsko produkcijsko „normo“, ki je (recimo v literaturi) znana že vsaj od časov klasične grške komedije, v film pa je bila pripeljana v času trde neme komedije (Buster Keaton), kasneje pa je postala znana (in kopirna, predelovana etc.) v času zmeščane trde komedije (katere predstavnika sta predsem Stan Laurel in Oliver Hardy), dovolj učinkovito pa se jo da uporabiti tudi v ostalem produkcijskem materialu (tudi v melodrami, hororju itd.).

3. Kaj je potem naredilo Rossov film **Skrivnost mojega uspeha** za deveti najbolj gledan film 1987 v Združenih državah? Natančna režija, kljub vsemu uspešen scenarij in Michael J. Fox,

ki ima navszadnje razvit komedijski talent, neko komedijsko „konkretnost“. Kaj drugega ne. Prav to, komedijski talent, je rešil še en film o korporacijski logiki, ki je stvar Združenih držav, namreč Landisov sicer neverjetno bolj učinkovit film **Kolo sreče** (1983), v katerem sta igrala izjemna Dan Aykroyd in Eddie Murphy (v svoji drugi filmski vlogi). Ker pa je radikalnost Landisovega filma stvar Borze in ne neke korporacije, torej stvar korporaciji (trdo) eksternega in ne interne, je bil precej manjša uspešnica. To pa je seveda značilno: od časov zadnje velike gospodarske krize v tridesetih, ko je prav propad newyorške borze potegnil za sabo številne korporacije, je bil korporativizem stvar drugačnih žanrov, ne pa komedije. Seveda komedijska „normiranost“ tega materiala ni nič napačnega.

TADEJ ZUPANČIČ

IGRAJ ALI UMRI

52 PICK-UP

režija: John Frankenheimer
scenarij: Elmore Leonard, John Stepling po romanu E. Leonarda
fotografija: Jost Vacano
glasba: Gary Chang
igrajo: Roy Scheider, Ann-Margret, Vanity, John Glover
proizvodnja: Cannon Films — ZDA, 1986

John Frankenheimer je veliko filmsko ime, sija- jen filmar, ki med drugimi slovi tudi kot odlič- en režiser vsakovrstnih trilerjev, denimo **The Manchurian Candidate**, **Seven Days in May**, **French Connection II.**, **Black Sunday** itd.

Elmore Leonard je eden izmed najbolj cenjenih piscev trilerjev (npr. **LaBrava**, **Swag**, **Stick**, **The Switch**, **The Hunted**, **Glitz**, **Unknown Man No. 89** ipd.). „Najbolj vroč pisec trilerjev ZDA.“ (Time) „Najbolj prefinjeni še živeči pisec trilerjev.“ (Village Voice) „Najboljši še živeči pisec kriminalk — in morda najboljši sploh.“ (Newsweek) Združitev obeh avtorjev v istem filmu bi bila vse- kakor sanjska poteza. In ker je Hollywood tovar- na sanj, se je to tudi v resnici zgodilo. John

Frankenheimer je režiral Leonardov triler **52 Pick-Up** in še več, Leonard je film tudi oscenaril (skupaj z Johnom Steplingom). A žal, le sanje so lahko tako dolgočasne kot Frankenheimerjev triler **52 Pick-Up**.

Tri leta pred tem smo bili soočeni prav tako s sanjsko dvojico, katere filmski člen je utelešal spet Frankenheimer, literarnega pa najboljši in najboljše prodajani pisec političnih trilerjev zad- nje dekade in pol Robert Ludlum. Sanjska „joint venture“ se je imenovala **The Holcroft Covenant**. In rezultat: drugi najslabši in najdolgoča- snejši špijansko-politični triler vseh časov (slab- ši in dolgočasnejši je še vedno Katzinov **The Salzburg Connection**). Ne flop, temveč škandal. Pri filmu **52 Pick-Up** ni toliko presenetljivo to, da ga je režiral Frankenheimer (da zna iz cenjene- ga trilerja narediti nepomembni pofl, je, kot smo ugotovili, dokazal že tri leta prej), niti to, da ga je produciral Cannon tandem Golan/Globus (leta 1977, ko sta še snemala filme v Izraelu, sta že hotela Leonardov roman odkupiti in posneti film, v katerem bi glavno vlogo igral Joe Don Baker, ki je tedaj utelešal tip vigilanta), marveč predvsem to, da se je v vlogi vigilantskega Harr- yja Mitchella znašel Roy Schneider. V tej vlogi bi dosti prej pričakovali Canonovega hišnega zvezdnika Charlesa Bronsona, ki je do sedaj že v osmih Cannon-filmih odigral hladnokrvnega vigilanta (vse od **Death Wish II.** naprej). V čem je problem? Problem je nedvomno v tem, da je prvi del filma narejen tako, kot da v njem igra Roy Schneider, drugi del pa tako, kot da igra Char- les Bronson. V prvem delu izsiljevalci Schnei- derja osmešijo, v drugem delu pa Schneider njih osmeši in na koncu celo zmasakrira oz. vrže v zrak. Načeloma je mogoče iz Schneiderja briti norca skozi ves film, iz Bronsona pa tega ni mogo- če početi niti v prvem delu. V Winnerjevem fil- mu **The Mechanic** (1972: Winner bo postal v osemdesetih Cannonov hišni režiser) igra Bron- son profesionalnega ubijalca, ki likvidacije svoj- jih žrtev „uprizori“ tako, da zglejajo kot nesre- če. Na koncu prijatelj sin Bronsona likvidira, ko se pa hoče potem z njegovim jaguarjem od- peljati, lahko le ugotovi, da je v avtomobilu na- stavljen eksploziv, vrata pa so se avtomatično zaklenila. Boom!! In če bi lahko rekli, da Char- les Bronson v filmu **The Mechanic** igra Roya Schneiderja tako, kot bi to sanjal Roy Schnei- der, potem moramo reči, da v filmu **52 Pick-Up** Roy Schneider igra Charlesa Bronsona tako, kot bi to sanjal Charles Bronson. Roy Schnei- der je na subtilno-vulgaren način žrtev filma ali, natančneje, tistih dveh „video-filmčkov“, s katerima ga izsiljevalci pritisnejo ob zid. In če bi lahko rekli, da je finalna eksplozija jaguarja in žrtve v filmu **The Mechanic** le del siceršnjih Bronsonovih „uprizoritev“, s katerimi likvidacije prikaže kot nesreče (npr. eksplozija plinskega štedilnika, srčni infarkt ipd.), potem bi lahko rek- li, da je identična finalna eksplozija avtomobi- la in žrtve v filmu **52 Pick-Up**, ki jo „režira“ Roy Schneider, le del Bronsonovega scenarija iz fil- ma **The Mechanic**, še toliko bolj, ker tovarnjak iz Leonardovega romana v Frankenheimerje- vem filmu zamenja prav jaguar. Razlika je predvsem v tem, da Schneiderju ta „režija“ uspe lahko le, ker je „prisoten“ in „še živ“, medtem ko se Bronsonu zato ni treba kaj prida truditi, saj je njegova „odsotnost“ stopnjevana celo do „smr- ti“, do točke avtentičnega režiserjevega pogle- da.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

FASSBINDER

LJUBEZEN JE HLADNEJŠA OD SMRTI

Fassbinder? Oh, ja: lepa zmeda!

Rainer Werner Fassbinder je v naši kulturni javnosti postal neke vrste intelektualistični superheroj šele leta 1982, ko je tukajšnja televizija prikazala njegovo serijo, pravzaprav „film v trinajstih delih z epilogom“ po Döblinovem romanu **Berlin, Alexanderplatz** (1979—1980). Zgodilo se je prepozno. Fassbinder je bil že mrtev. Spričo tega nas ne sme presenečati, če se je okrog njegovega imena pri nas spletlo toliko mistifikacij, dezinformacij, prenagljenih sodb, napačnih predpostavk in, bog pomagaj, tudi neizogibna količina neumnosti. Če k vsemu skupaj prištejemo, da smo do cela „neregularen“ opus, kot je Fassbinderjev, spoznali na način, ki po svoji kaotičnosti celo presega nepredvidljivo naravo samega predmeta, potem drugače ni moglo biti. Kolikor je tu sploh mogoče govoriti o spoznavanju: vse, kar vemo o Fassbinderju, so zgolj črepinje.

Živeti svoje življenje, 1968

Nemara najboljša ilustracija takšne situacije je pogostno primerjanje Fassbinderja z Jeanom-Lucom Godardom. Upravičeno je le toliko, kolikor upoštevamo zgolj obseg in pomen opisov obeh avtorjev v kontekstu razvoja modernega evropskega filma. A nekateri gredo brez težav mnogo dlje skoz meglo, pri čemer ni redkost teza, po kateri „ozadje poznih šestdesetih“ in zvestoba ameriški „B produkciji“, kar naj bi bilo skupno tema dvema cineastoma, zagotavlja kontinuiteto določenega toka evropske filmske refleksije od vodilne osebnosti „novega vala“ do osrednje figure „novega nemškega filma“.

Popolnoma prav imajo tisti, ki trdijo — nemara zgolj zato, da bi se izognili odvečnemu razglabljanju o tej temi — da je tako pri Godardu kot pri Fassbinderju opaziti domala identičen, eminentno evropski odnos do ameriškega „drugorazrednega“ filma, odnos, ki zaradi „esejističnosti“ v obravnavanju predpisanih stereotipov zagotavlja obema enako naklonjenost intelektualističnega, „sofisticiranega“ občinstva. In vendar, edini zanesljivejši dokaz o domnevnem „krvnem sorodstvu“ obeh režiserjev je Fassbinderjeva izjava, da je Godardov film iz leta 1962 **Živeti svoje življenje** gledal natanko sedemindvajsetkrat. Toda nikoli ni upoštevana celota te izjave: kajti, kot pravi Fassbinder na istem mestu, Godard preneha biti zanj zanimiv že s **Tolpo na stranpoti**, se pravi, leta 1964. To bi, na našo nesrečo, morala pomeniti, da je **Tretja generacija** (Die dritte Generation, 1978/1979) nastala pred tem, vendar je edini smisel omenjenega paradoksa v tem, da navedenega Fassbinderjevega filma ne kaže jemati preveč resno.

To, kar se pri vsem skupaj zmeraj pozablja, čeprav je mnogo pomembnejše, je dejstvo, da je Jean-Luc Godard z a č e l kot propagator ameriškega „B filma“, ko je deloval v skupini kritikov okrog Bazinovih „Cahiers du Cinéma“, katere pozornost je bila v poznih petdesetih letih usmerjena k režiserjem, kot so Hawks, Nicholas Ray, Minnelli ali Anthony Mann. S tem se docela ujema dejstvo, da je bil njegov debitantski film, mojstrovina **Do zadnjega diha**, posvečen „obskurni“ hollywoodski družbi „Monogram Pictures“, medtem ko je njegova „poetika“ temeljila na znameniti maksimi Samuela Fullerja iz filma **Nori Pierrot**: „Film je bojno polje. Ljubezen, sovraštvo, akcija, nasilje, smrt. Z eno besedo, emocije“. Godardovo delo se je gibalo v tej smeri vse do leta 1968, ko je pod vplivom majskih študentskih demonstracij in celotne atmosfere tedanjega političnega radikalizma na sledi utopije doživel osebno preobrazbo v ekstremnega levičarja maoistične orientacije, kar je — poleg vsega drugega — bistveno spremenilo tudi njegov odnos do filmskega ustvarjanja. Po svojih lastnih besedah je bil Godard najprej buržoazni filmski ustvarjalec, nato progresivni cienast, naposled pa sploh ni bil več filmski ustvarjalec, ampak samo še filmski delavec — in biti danes filmski delavec, pomeni to, da se (s filmom) vključuješ v problematiko razrednega boja. Razumljivo je, da v tem novem kontekstu ni bilo več prostora za ljubezen do ameriškega filma: naj se sliši paradokсно ali ne, vendar je Godard dejanski duhovni iniciator teze Jacka Langa, ministra za kulturo francoske socialistične vlade v prvi polovici osemdesetih let, o hollywoodski filmski industriji kot temelju ameriškega kulturnega imperializma.

Rainer Werner Fassbinder niti teoretično ni mogel iti skoz podo-

ben proces. Kot pripadnik evropske radikalistične mladine šestdesetih let, torej za celo desetletje mlajši od Godarda, je „junjska gibanja“ doživel najprej kot potrditev, nato pa jih je prebolel kot zanikanje lastnih življenjskih stališč in ustvarjalne pozicije.

Od tu naprej je v Nemčiji vodila pot do članstva v „Frakciji rdeče armade“, do ekstremnega anarhizma v službi najbolj ortodoksnega duhovnega stalinizma. A vendar je sočasno srečanje s hollywoodsko „B produkcijo“, najprej s filmi Raoula Walsha, Howarda Hawksa in Johna Hustona, nato pa z delom Douglasa Sirka (ki — mimogrede povedano — ne pripada „B produkciji“) na Fassbinderja vplivalo v tolikšni meri, da ni več terjal, naj se politični angažma — sicer še naprej neogiben — nujno distancira od sveta glamourja. Prav narobe: „Najboljše, kar si lahko v tem trenutku zamislím, bi bilo na neki način povezati znanje izdelovanja filmov, kakršni so hollywoodski, se pravi, tako lepi, tako naivni in čarobni, ki pa vseeno ne bi bili afirmacija obstoječega. Ustvariti takšen nemški film je moj sen: lep, velik in čudovit film, vendar film, ki bi bil kritičen do sistema. Obstaja cela množica hollywoodskih filmov, ki nikakor niso tako preprosto afirmativni, kot se vedno napak trdi. Hitchcockov **Sum** je najostrejši film proti meščanski zakonski zvezi, kar jih poznam.“ Kot vidimo, gre za diametralno nasprotni odiseji: Fassbinder je k o n č a l pri ameriškem filmu kot tipu duhovnega modela.

Skušajmo to „nasprotno usodo“ obeh velikanov ilustrirati s slikovitim primerom. Kot je Agnes Varda izjavila piscu teh vrstic, je Godard po letu 1968 v skladu s svojo novo politično pozicijo padel v stanje, podobno parareligioznemu transu, in pri tem popolnoma zanemaril osebno življenje, prepričan, denimo, da se je skrajne blasfemično ljubiti, medtem ko bolivijski rudarji tako zelo trpijo. Prav narobe pa je Fassbinder v manifestni film svoje generacije in političnih somišljenikov **Nemčija jeseni** (Deutschland im Herbst, 1977/1978) vključil vse osebne probleme: nesporazume z materjo (ki so parafraza razmerja Jamesa Cagneya in njegove matere v Walshovem fantastičnem filmu **Bela vročina**), razmerje z ljubimcem, nekakšnim južnjaškim tipom z osupljivim „orodjem“, strah pred policijo preiskavo, neustavljivo potrebo po mamilih, ustvarjalne probleme in podobno, pri čemer je menil, da je onaniranje pred kamero prava podoba politične tesnobe, ki prevzema vsakega individua v času „samomora“ četverice iz Stammheima. Vemo, kdaj je Godard prenehal biti zanimiv za Fassbinderja. Pravzaprav je edino, kar nam še preostane, da na podlagi njegovih novejših filmov ugotovimo, kdaj je Fassbinder postal zanimiv za Godarda.

„Branjevec“ in mali Claude

Ko se tukaj tako na široko ukvarjamo z usodnostmi v našem kaotičnem spoznavanju Fassbinderja, kaže pomisliti tudi na učinek „juha in poobedeck, mixed“. Naše „odkritje“ je namreč vključevalo koincidenčno, da je bilo sestavljeno iz dveh navidez nasprotnih delov, med katerima ni bilo neogibnega časovnega intervala, „distance“. Po eni strani so se sredi sedemdesetih let znašli pred nami zgodnejši Fassbinderjevi filmi: **Bogovi kuge** (Götter der Pest, 1969), **Katzelmacher** (1969), **Zakaj hiti gospod R. Amok?** (Warum läuft Herr R. Amok?, 1970), **Grenke solze Petre von Kant** (Die bitteren Tränen der Petra von Kant, 1972) in drugi. Po drugi strani pa je že bil znan njegov tekst o Douglasu Sirku (objavljen v reviji „Film“, števil. 2—3, 1975). Glede na to, da je bil Sirk pri nas že zdavnaj pozabljen, kar niti ni tako slabo, če vemo, na kako poniževalen sprejem je naletel pri kritiki, se je zdelo, da Fassbinderjevo navdušenje nad njegovimi melodramami („Videl sem šest filmov Douglasa Sirka. Med njimi so bili najlepši filmi na svetu.“) nima pravega „pokritja“ v njegovih lastnih filmih.

A komajda smo začeli prek rednega kinematografskega repertoarja spoznavati Fassbinderjevo „postsirkovsko“ obdobje — **Zakon Marie Braun** (Die Ehe der Maria Braun, 1978), **Lili Marleen** (1980), **Lola** (1981), **Hrepenenje Veronike Voss** (Die Sehnsucht der Veronika Voss, 1981) — smo odkrili vrsto zgodnejših Fassbinderjevih tekstov, med katerimi zavzema osrednje mesto tisti, ki je posvečen Chabrolu („Sence resnice in nikakršno pomilovanje“, Gradi-na, 1983). Tako se je zmeda samo poglobila: sploh ni bilo jasno, zakaj bavarski mladeč tako ostro napada malega Clauda, ko pa bi po

splošnem prepričanju vsaka pogojno prisiljena komparacija odkrila med njima neovrgljiva področja sorodnosti. Prav zato. In navzlic temu, da je Fassbinder svoj prvi film **Ljubezen je hladnejša od smrti** (Liebe ist kälter als der Tod, 1969) posvetil — Chabrolu. Fassbinder najbolj očita francoskemu režiserju cinizem in preziranje človeka ter trdi, da izhaja od ljudi: „Konec koncev goji tu Chabrol do svojih ličkov kanec nežnosti.“ Fassbinder je zmeraj menil, da je to najvažnejše: „Mislim, da preveč pozitivno govorim o ljudeh celo tedaj, ko je to komaj znosno.“ Pravo pojasnilo tega stališča (in, kajpada, dvoma v Chabrola) pa najdemo v filmu **Branjevec za štiri letne čase** (Der Händler der vier Jahreszeiten, 1971), sicer prvem Fassbinderjevem filmu, ki ga je podpisani kdaj videl.

V tem filmu je govor o nekem münchenkem uličnem prodajalcu sadja in zelenjave, ki je grd, debel, zamaščen, neumen, hudoben in popoln pijanec, medtem ko so vsi okrog njega pravo cvetje. Potem branjevec doživi srčni napad in se poboljša, toda le malo kasneje, ko je vse videti v najlepšem redu in napredku, ta isti branjevec v navzočnosti vse družine in sosedstva sede za mizo in začne lokati pivo vse dokler se ne ubije. Zakaj? Zato vendar, ker je šlo za dobrega, čutečega, plemenitega človeka mehkega srca, ki je imel rad Rocka Granato in njegovo pesmico „Lahko noč, ljubezen moja“ in ki preprosto ni mogel preživeti v tem branjevskem svetu. Če bi takrat vedel to, za kar si umišljam, da vem danes, bi gotovo kje zapisal, da so Fassbinderjeva dela „filmi nekoga, ki ima rad ljudi in jih ne prezira kot mi“ (Fassbinder o Douglasu Sirku). Nemara tega niti ni bilo mogoče vedeti, ker je v optiki tedanjih predpostavk o skupnih imenovalcih „novega nemškega filma“ **Branjevec** veljal za manj pomembno delo od filma **Vsi drugi se imenujejo Ali** (Angst essen Seele auf, 1973). Na srečo to ni dolgo trajalo.

Das Neue Kino

S tem bi, poleg vsega drugega, želeli reči tudi to, da se je Fassbinderju v našem okolju godilo znatno bolje, če ga primerjamo z avtorji, ki jih je nekoč nekdo strpal v vrečo z etiketo „novi nemški film“ (Das Neue Kino). Razlog je v relativni dolgoživosti pojava „drugačne“ nemške kinematografije, ki se datumsko veže na začetek šestdesetih let, ko so se Kluge, Schlöndorff, Schamoni in nekaj drugih oglasili s svojim „oberhausenskim manifestom“ (z zahtevo, da naj vlada zagotovi sredstva, ki bodo pokrivala izgube filmov, ki ne zadovoljujejo prevladujočega okusa občinstva). Tako je bilo celo spricho naše znane zaletavosti evidentno, da ne gre za enovit (estetski) fenomen, ampak za dobrodošlo kontinuiteto politike družbe do kinematografije, ki se vleče že skoz cele dve generaciji cineastov (katerih filme sicer komajda poznamo). In zakaj bi ti avtorji morali imeti še kaj skupnega, razen državnega fonda? Fassbinder je sicer po svojem lastnem priznanju dalj časa čutil naklonjenost do Jeana-Marie Strauba (**Anna Magdalena Bach**), pri čigar filmih je celo nekajkrat asistiral; povezava med njima je bila še posebej močna v času „Action Theatra“, münchenskega avantgardnega gledališča, ki so ga vodili Peer Rabben, Ursula Schtrez in Fassbinder. Straub je tu režiral delo „Bolezni mladosti“ in — po Fassbinderjevih besedah — na neki desetminutni sceni je delal cela dva meseca, verjetno v prizadevanju, da bi tudi tukaj realiziral svojo univerzalno tezo o ukinjanju protislovja med umetnostjo in realnostjo, zaradi katere je postal kulturna figura med mlajšimi nemškimi filmarji. A Fassbinder je kmalu dojel, da Strauba najbolj zanima prav tisto, kar njega niti najmanj ne zanima.

Vseeno pa je treba omeniti, da s pripadniki svoje generacije nikoli ni vzpostavil tako pristnih stikov, čeprav so bili medsebojni odnosi — vsaj ko gre za Wernerja Herzoga (**Aquire, Bes božji, Skrivnost Kasparja Hauserja, Fitzgaraldo**) — vedno nenavadno korektni. Znano pa je, da Fassbinder večine drugih ni posebno ljubil. Njegova edina „ljubezen“ je bil znameniti „underground“ režiser Werner Schroeter (**Ljubezenski koncil, Dan idiotov**), s katerim je — kajpak brez uspeha — konkuriral na berlinski akademiji in čigar filme je odkrito občudoval, nemara zgolj zato, da bi pokazal, kako prezira Hansa-Jürgena Syberberga (**Hitler — film iz Nemčije, Ludwig, Karl May, Parsifal**), o katerem je govoril kot o neznosnem megalomanu in predrznem imitatorju (Schroeterja, se razume). Nikoli nič o potencialno najbližjem „sorodniku“ Wimu Wendersu.

O Margarethi von Trotta, ki je igrala v **Bogovih kuge**, se po tistem, ko je pohvalil njen film **Drugo prebujenje** Christe Klages, ni nikoli več izrekel. A tudi omenjeno pohvalo je izrekel v glavnem zato, da bi z enim adutom več, se pravi, s komercialnim uspehom te stvaritve Schlöndorffove „prijateljice“ podprl v javnosti lastni projekt **Tretja generacija**, pompozno zastavljeni kinematografski hit o teroristih po vzoru ameriških in italijanskih „političnih filmov“, z velikimi zvezdami (Hanna Schygulla, Eddie Constantine), ki se je naposled iztekel v velikanski neuspeh na podlagi sicer odlične začetne ideje: Fassbinder je svoje „post-stammheimovce“, teroriste iz časa po skupini Baader-Meinhof“, zarisal kot buržujske zmedence srednjih let in frustrirane ženske, ki v lovu za vznemirljivostmi, kakršne ponuja „revolucionarna dejavnost“, postanejo orodje velikega kapitala. Preprosto rečeno, teroriste so si izmislili, da bi pospešili prodajo računalnikov.

Josef von Sternberg spet v Evropi

Na drugi strani imamo seveda še en paradoks: Ko gre za raziskovanje Fassbinderjeve „vkoreninjenosti“ v tradicijo nemške kinematografije, še posebej v tisti njen del, ki ga označuje kratka in slavna zgodovina ekspresionizma, ga številni kritiki zaradi njegovega načina uporabe svetlobe opredeljujejo kot naslednika Josefa von Sternberga. Ko je Fassbinder točno petdeset let po Sternbergovem **Plavem angelu** posnel novo verzijo tega dela z naslova **Lola**, ki je eden njegovih zadnjih in najboljših filmov, je dvanajst mesecev pred svojo smrtjo z neposrednim posegom v zapuščino velikega predhodnika končno tudi dejansko priznal njegov vpliv. Pri tem je na področju svetlobe ustvaril vrhunske dosežke, mnogo večje kot v sicer sijajno osvetljenem **Berlinu, Alexanderplatzu** ali **Querellu**: svetloba je tu povsem umetna, se pravi, realna — ali če parafraziramo Fassbinderjevo sodbo o Sternbergu, svetloba ustvarja vtis nečesa ekstremno neresničnega, kar pa pozneje vendarle deluje izredno življenjsko.

Toda Josef von Sternberg ni nič bolj nemški režiser kot kateri koli drugi filmski „gastarbeiter“. Ta Američan, ki se je rodil na Dunaju z nič kaj aristokratskim imenom Josef Stern, je svoj edini nemški film, slovitega **Plavega angela** (1931), posnel pet let po klasičnem **Podzemlju**, temeljnem kamnu tistega, kar se bo pozneje imenovalo žanrski film. In nobenega zanesljivega dokaza ni, da je ta njegov pomembni prispevek k ekspresionizmu — vsaj kar zadeva obravnavo fenomena svetlobe — po čemer koli boljši od njegovih poznejših ameriških filmov z Marlena Dietrich (zlasti od **Sanghaj ekspresa**).

Čeprav je vse to videti kot malenkostno razčiščevanje v zvezi z marginalnimi komponentami izraza obeh avtorjev, ni nobenega dvoma da je Fassbinderjev odnos do Sternberga pravi ključ za razumevanje njegove poti do Douglasa Sirka in odkritja žanrske formule ameriške filmske melodrame kot sredstva za ustvarjalno preverjanje nemške filmske tradicije. Kajti Sternberg, ki je prišel v Evropo že kot slaven cineast, da bi posnel **Plavega angela**, je bil prvi, ki je praktično dokazal sorodnost ameriške filmske izkušnje s poetiko nemškega ekspresionizma. Ali drugače povedano, z njim se je začel proces osmoze, ki ga ob vseh drugih etapah označujejo Langovi žanrski filmi, posneti v Hollywoodu v tridesetih in štiridesetih letih, oziroma primer samega Rainerja Wernerja Fassbinderja. Vse se je potemtakem začelo pred več kot petdesetimi leti, a zadeva sodi med tista dialektična prežemanja nasprotij, s katerimi ima branjevsko-zdravorazumsko izkustvo težave tudi po polstoletnem obdobju, zato je trditev, da je **Berlin, Alexanderplatz** sijajno režirano delo (pravzaprav kar štirinajst del), neizogibno izpostavljena dvomu.

Toda oglejmo si, na primer, zgolj količino informacij, ki jih Fassbinder ponuja v petdesetih minutah druge epizode serije **Berlin, Alexanderplatz**. Biberkopf išče delo, Biberkopf prodaja obešalnike za kravate. Biberkopf ljubi Liso. Biberkopf bere pornografsko literaturo (in naiven, kot je, odkrije, da so tudi takšni, ki imajo radi moške). „Princ Hamburški“ (Kleistovo delo). Lisa pelje Biberkopfa v restavracijo „Novi svet“. Petje: „Živela, živela prostitucija!“ Biberkopf prodaja nacistične časopise. Biberkopf se pogovarja z nekim Židom. Biberkopf sreča svoje stare prijatelje, delavce. Biberkopf poje „Stražo na Renu. Biberkopf je tepen, Biberkopf se ljubi z



RAINER WERNER FASSBINDER

Liso. Biberkopf ugrizne Liso v vrat (ker jo ljubi). Nosferatu v Biberkopfu ljubi Liso, delavci v kantini pa razpravljajo o svetovni revoluciji. Konec druge epizode.

Spraviti vse to v blok petdesetih minut, to terja v principu ubijalski tempo. Toda ne pri Fassbinderju. Pri njem zmeraj impresionirajo dolžine, optimalnost trajanja vsake situacije brez škode na račun tempa in celote; skratka, nikoli ni dolgčas. Tisto, zaradi česar je Fassbinder pomembnejši od skorajda vseh evropskih režiserjev zadnjih desetletij, je njegova sposobnost, da združuje stvari, ki se zdijo povsem nezdružljive. Tako je **Berlin, Alexanderplatz** po eni strani šolski obrazec kavzalnosti v narativnem postopku, primer tenkovestnega odnosa do literarne predloge (Döblinov roman je tukaj „preslikan“ dobesedno od strani do strani; podoben odnos je Fassbinder izpričal tudi pri Fontanejevi „Effi Briest“), dovršene-ga razvoja karakterjev in takšnega vodenja igralcev, da na koncu preprosto ni mogoče reči, kdo je boljši. A po drugi strani se zdi, kot da bi se značilnostim tega metodičnega odnosa, kakršnega poznamo predvsem iz ameriških filmov, nenehno zoperstavljala Fassbinderjeva zvestoba tisti „drugi“ tradiciji, namreč tradiciji ekspresionističnega filma. To je še zlasti razvidno v zadnji epizodi serije, v njenem „epilogu“, kjer so nekatere scene organizirane domala „fellinijevsko“, glasba pa je vključena na način, kakršnega poznamo, denimo, iz predstav Ljubiše Ristića (Missa v a-molu). To „potujevanje“, ki bi moralo biti všeč vsem „avantgardistom“ in preverjenim ljubiteljem „prave umetnosti“, pa vendarle ni nič

umetnega, nasilnega: Fassbinder je to pripravljajl praktično od prvega kadra te petnajsturne stvaritve, in to prav z namenom, da dokaže že omenjeno tezo, da si obe obravnavani tradiciji nista toliko nasprotni, kot se navadno misli. Prav narobe, gre za dva vidika iste tradicije, kajti — kot pravi K. M. Toeplitz — „vse do današnjega dne kopiramo motive, razpoloženja in misli, ki so se rodili v kratkem obdobju dobrih desetih let med propadom (nemškega) cesarstva in začetkom Tretjega rajah, ne da bi se tega kaj dosti zavedali“. Da, Douglas Sirk (takrat že Detlef Sierck) je prišel v Hollywood neposredno iz nemškega ekspresionističnega gledališča, klasi-k zgodnjega realizma hollywoodske šole Josef von Sterberg pa je postal „nemški režiser“ prav na vrhuncu ekspresionistične plime, ne da bi sploh vedel, kaj je to.

Tako je Fassbinderjevo ustvarjalno usodo mogoče pojasniti tudi s položajem, ki ga danes, po **Hammettu** (1982), svojem prvem ameriškem filmu, zaseda Wim Wenders. Wenders, ki je znan kot manični ljubitelj ameriške popularne kulture, morda le za malenkost bolj zagret kot sam Fassbinder, je s filmi **Alica v mestih**, **Golmanov strah pred enajstmetrovko** in **Ameriški prijatelj** dokazal, da je legitimni dedič ekspresionizma, po tej plati mnogo zanimivejši od Herzoga. In če je **Hammett** žanrska stvaritev v najboljši tradiciji „črne serije“ ameriškega kriminalnega filma štiridesetih let (**Malteški sokol** Johna Hustona ali **Stekleni ključ** Stuarta Heislerja, **Chandlerja**, na primer **Zbogom, ljuba moja** Edwarda Dmytryka, **Dvojno zavarovanje** Billyja Wilderja ali Hawksovo **Globoko spanje**), potem je prav tako briljantno nadaljevanje tiste tradicije, ki so jo svojčas veliki mojstri nemškega ekspresionizma (predvsem Fritz Lang) na begu pred hitlerjevsko stihijo prenesli na področju ameriškega kriminalnega filma, katerega pogoji so jim — paradokсно — bolj ustrezali kot rojenim Američanom. Slednji, od Hawksa do Hustona, kot „country boys“ na prazen želodec, niso najbolje prenašali okolja, v katerem ni niti pramena svetlobe (pri tem se kaže spomniti, kako je Huston to rešil v **Asfaltni džungli**). Toda krog se tu nikakor ne sklepa, kajti treba se je zavedati tudi dejstva, da je Wim Wenders prvi nemški režiser v Hollywoodu, ki je imel za sabo izkušnjo ameriške popularne kulture, kar spet pomeni, da je **Hammett** kot ameriški film posebno nadaljevanje prakse tistega dela „novega nemškega filma“, se pravi, Fassbinderja in Wendersa samega, ki je v sedemdesetih letih to kinematografijo povzdignil na vodilno mesto v svetu prav zato, ker je znal pravilno dojeti povezavo med lastno, ekspresionistično tradicijo in popularnimi žanri hollywoodske produkcije. Za Ameriko je ta transformacija seveda popolna novost in to do neke mere pojasnjuje Wendersove probleme pri realizaciji **Hammetta**. In tako naprej.

Se nadaljuje

BOGDAN TIRNANIĆ

OBJESTNOST BELCEV

produkcija: Simon Perry, Velika Britanija, 100 min.
režija: Michael Radford
scenarij: Michael Radford in Jonathan Gems (po knjigi Jamesa Foxa)
fotografija: Roger Deakins
montaža: Tom Priestley
scenografija: Roger Hall, Keith Pain, Marianne Ford
maska: Pat Hay
kostumi: Marti Allen
koreografija: Stuart Hops
zvok: Tony Jackson
dirigent: George Fenton
glavne vloge: Alice ... Sarah Miles
 Broughton ... Joss Ackland
 Colville ... John Hurt
 Diana ... Greta Scacchi
 Erroll ... Charles Dance
 Gwladys ... Susan Fleetwood
 Nina ... Geraldine Chaplin
 Soames ... Trevor Howard

Sir „Jock“ Delves Broughton, zemljiški aristokrat, čigar bogastvo je v zatonu, poroči mlado in lepo koristolovko Diano ter se med II. svetovno vojno izseli na družinsko posest v Keniji. Kmalu po prihodu se Diana speča z grofom Errollom, najznamenitejšim lahkoživcem v koloniji. Ko se prešuštnika odločita za poroko, Jock s prebrisanu zvijačo, ki mu omogoči, da ubeži kazni, ubije svojega tekmeča. Skrušena zaradi ljubimčeve smrti se Diana odtuji svojemu možu, vendar se odloči, da ga bo zapustila šele, ko odkrije dokaze o njegovi krivdi. V napadu malodušja Jock zagrozi ženi, da jo bo ubil, vendar raje sam naredi samomor. Diana ostane v koloniji in se na koncu poroči z bogatim neprivačnim farmerjem, ki je bil Jockov najboljši prijatelj.

Zdajšnje očaranost z zatonom britanskega imperija je obširno prikazala paleta najnovejših filmov in televizijskih serij, ki orisujejo zgodovinska ali izmišljena dogajanja na ozadju imperialnega vladajočega razreda v kolonijah. **Vročina in prah (Head and Dust), Kronski dragulj (The Jewel in the Crown), Gandhi in Daljni paviljoni (Far Pavilions)** so le najbolj domači primeri popularnosti tega podžanra. Vsi filmi so nostalgični, z elegantno fotografijo in veliko pozornostjo do navad časa. Dobršen del njihove privlačnosti nedvomno izhaja iz dobro premišljenega poskusa reprodukcije videza in občutja eksotičnih pokrajin in izginule preteklosti. Nostalgični film veliko uspešneje kot običajni zgodovinski filmi ali zgodovinski romani ujame ton in psihološko dinamiko preteklih obdobij in socialnih okolij.

Film Michaela Radforda **Objestnost belcev (White Mischief)** privzema vse standarde konvencije tega žanra. Zvočni in slikovni spektakel Kenije v letih med 1940-41 je tako rafiniran in pristen, tako prepričljiv in privlačen, kolikor je katerakoli evokacija preteklosti sploh lahko. Radford je izbral več igralcev in producentov, ki so že sodelovali v filmih indijskega revivala in okrepil generično kontinuiteto, na katero meri njegov film. Vendar se za razliko od Pollackovega **Moja Afrika (Out of Africa)** ali **Leanovega Potovanje v Indijo (Passage to India)** **Objestnost belcev** odločno upre skušnjava sentimentaliziranja ali žalovanja za družbo in časom, ki ga orisuje. Uvodna sekvenca pred prvimi napisi reproducira utrjene klišeje o britanskem neomajnem pogumu in moralni trdnosti med Blitzem, vendar ji takoj sledi rez na mladega moža in ženo, ki brezskrbno jašeta prek velikega posestva na deželi. Temu sledi kratek dialog med zemljiškim posestnikom „Jockom“ Delvesom Broughtonom (Joss Ackland) in njegovim agentom, ki razkrije finančne težave prvega in njegov odpor do tega, da bi emigriral na posest prednikov v Kenijo skupaj s svojo bodočo nevesto, ki še pravočasno prijaha poljubit svojega zaročenca. Za Diano (Gretta Scacchi) bi težko rekli, da živi v skladu s svojim mitskim imenom, ker jo že naslednja scena pokaže kot brezobzirno koristolovko, ki poroči očeta svojega ljubimca zaradi bogastva in plemiškega naslova. „Ljubim starejše moške“, suho konstatira, „več denarja imajo“. Ti uvodni prizori — eden od njih se odvija v javnem zaklonišču, nad katerim treskajo bombe — dodajo zagrenjen in izkrivljen komentar k sentimentom, ki jih je izrazila uvodna sekvenca, isto stori tu-

di nadaljevanje filma. Radford je prepričan, da vladajoči sloji ne zaslužijo nobenega priznanja za srčnost, duh in iznajdljivost, ki so jih običajni Britanci pokazali med vojno. Podkupljivost, sebičnost in brezvestnost odlikujejo življenjske navade zemljiške aristokracije, ki doma in po svetu nadaljuje življenje v puhli domišljavosti brezskrbnega življenja brez ekonomskih ali moralnih skrbi, celo v času, ko se materialna podlaga tega življenja drobi v prah.

Objestnost belcev je zlobno zabaven film, ki v najboljši tradiciji Waugha in Byrona neusmiljeno razkriva šibke strani dekadentnega vladajočega razreda. Včasih se zdi, da se bo zaplet nagnil k jokavosti, na primer, ko umor lahkoživega grofa Errola in samomor nemočnega Jocka pripravita dve imenitni priložnosti za predajanje pomilovanja. Toda vsa čustva so že od začetka sklopljena, že v trenutku, ko se Josslynove ljubimke zberejo okrog njegovega trupla in Alice de Janze (Sarah Miles) ob njegovih ustnicah obriše roko, s katero je masturbirala, ter slovesno reče: „Sedaj si za vedno moj.“ Jockov samomor je potencialno ganljivejši, že zato, ker je to edini trenutek, kjer skušen zaradi dokončne izgube Diane, za katero je ubijal, da bi jo obdržal, pokaže nekaj pristnih čustev. Toda simpatije otežujejo vztrajanje filma pri dejstvu, da je za Jocka njegova žena nič drugega kot lastnina, ki jo kaže občudujočim prijateljem — kot sliko, kakor pove na sodišču; isto govorijo njegovi patetični poskusi, da bi kupil ženino naklonjenost z ekstravagantnimi darili. Dokončno razvrednotenje smrti pa nastopi v sklepnem prizoru, ko skrušena Diana, ki ji je smrt vzela moža in ljubimca, noro odjaše le zato, da bi naletela na vrtno veselico na Alicinem grobu (še en samomor), kjer preostali kolonialni mogočnejši nadaljujejo s svojimi frivolnimi in praznimi kratkočasji, kakor da se njihovo življenje ni spremenilo. Film se konča s še enim napisom, ki nas obvesti, da je Diana poročila telesno neprivačnega in socialno neveščega Gilberta Colvilla (John Hurt) — razlog je samoumeven, gre pač za denar. Kakor nas Alice opozori v „Pesmi abecede“ (The Alphabet Song), ki jo poje med sklepnimi napisi, denarja „potrebujemo vedno več“.

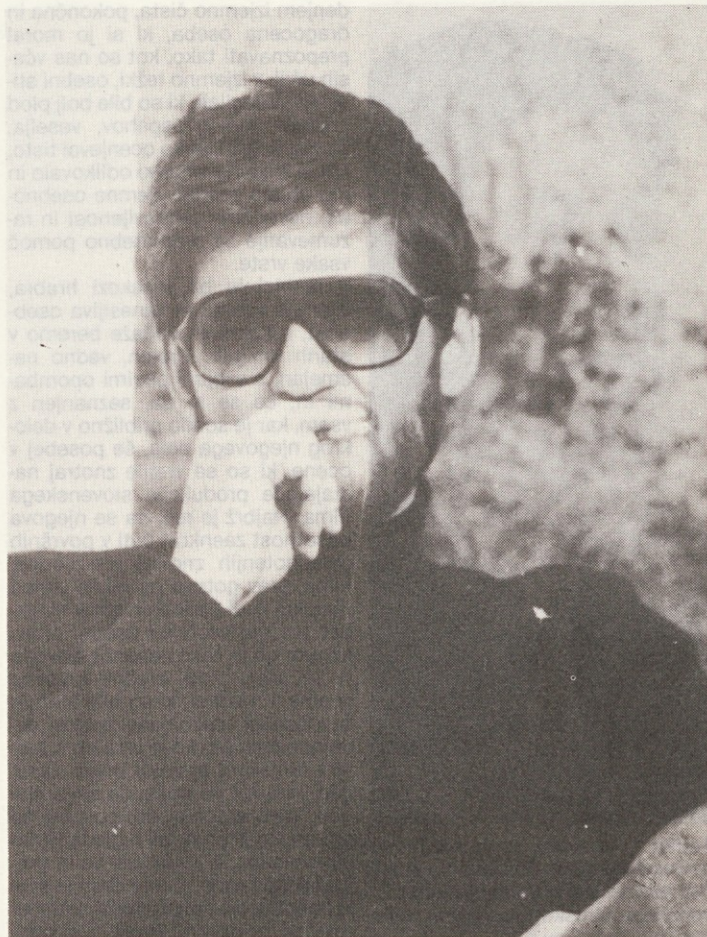
Skrajni politični horizont filma **Objestnost belcev** ni toliko dejanska zgodovinska razpustitev britanskega imperija, ampak njegovo zdajšnje mitologiziranje v thatcherjevski Britaniji. Od svoje prve izvolitve se premierka ni nehala sklicevati na domnevno samobitne britanske vrline, srčnost in vzdržljivost in druge odlike, za katere je imperialni administrativni razred vedno trdil, kako mu zagotavljajo pravico, da vlada nad „podložnimi rasami“. V tem filmu so domorodci praktično brez izjeme oskubljeni vsakršne identitete in osebnosti, le malokateri ima celo ime: vsi so pasivni in ostajajo v ozadju dogajanja. To izbrisanje domorodnih prebivalcev naredi naracijo o samouničju imperialnega vladajočega razreda pikantnejšo, vendar pokaže lažno podobo razlogov, odtod britanska nezmožnost ohraniti kolonije po II. svetovni vojni. Kot razloge za propad imperija **Objestnost belcev** navaja zgolj nemoč britanske aristokracije, (telesno in drugačno) izkrivljenost, razvrat in ošabnost. Popolnoma izpusti odločilno vlogo podložnih ljudstev, zaradi katere je postalo gosposstvo vladajočih predrago, da bi ga še lahko vzdrževali. Domorodci lahko le začudeno in nedolžno zrejo na norosti svojih gospodarjev, kakor na primer to počne deček, ki nosi pladenj s pijačami na sklepi veselici. V deželi, ki je v naslednjem desetletju proizvedla najmočnejše antikolonialno odporiško gibanje (Mau-Mau), je ta oris popolnoma pasivne domorodne populacije v najboljšem primeru površen, v najslabšem pa zavestno potvarjanje socialne in politične zgodovine.

Ko smo to rekli, lahko le še občudujoče sledimo brezobzirni natančnosti Radfordovega orisovanja dekadentnosti vladajočega razreda. Če okvirne teme filma niso najbolj subtilne, pa scenarij in liki odlično odtehtajo to ohlapnost. Pri drugem gledanju nas presejete skopost dialogov. Zapornik ni osamljen v zaprtosti v samega sebe; skoraj vsi (z opazno izjemo družabne in čudaške Alice) povedo manj kot mislijo ali nameravajo. Nikjer ni to bolj očitno kot pri mojstrsko portretiranem Jocku, čigar izraz in dejanja dajo popolnoma nov zven frazi o „togo napeti zgornji ustnici“. Davčno neodgovoren, skrajno naiven glede lastnine (tako glede Diane kot glede zemljiških posesti) pa kljub vsemu za navidezno medlo zunanjost skriva precejšnjo zvijačnost. Bistroumno načrtuje umor svojega tekmeča in se potem v pravem **tour de force** čustvenega in in-

ŽARE

ŽARKO LUŽNIK

1953-1988



Že v starih časih se je porajala prošnja, da naj odpustimo „norcem“ in zaljubljenecem. In prav te stare čase je „preganjala“ tudi želja, da bi se udejanilo „kraljestvo senc“, da bi se življenje prevedlo v iluzijo, v grobem, da bi imaginarno prestopilo prag realnosti oziroma da bi se izumil film. Večtisočletno in skoraj neuresničljivo iskanje filmske slike je nenadoma zagledalo luč sveta koncem prejšnjega stoletja. Nemogoče je postalo mogoče. Film je s svojo slepilno „prevrantsko“ in magično razsežnostjo vdrl v ero znanosti in empirične vednosti. In kaj je bolj norega kot nora zaljubljenost v dvojnika realnosti, v dozdevek, v „kraljestvo senc“? Žare je „radikalno“ vstopil v ta labirint in postal njegova „žrtev“. Res je sicer, da smo vsi, tako ali drugače, ujeti v mreže „simulakrov“, da so meje med realnostjo in imaginarno/filmsko ravniyo zbrisane, prozorne in „neuravnovešene“. O tem najbolj zgovorno priča prav televizija kot mlajša sestra filma, torej tisti naš vsakodnevni opornik, pa naj ga vzamemo „resno“ ali z vso „ironijo“, vendar pa „opornik“, kjer se realnost sprti predeluje v fikcijo in obratno, tako v ideološki kot estetski perspektivi. Žare je svoje prodorne avtorske nastavke delil med filmom in televizijo, med gibljivim „slikarstvom“ in „fotografijo“. To so bili nastavki, ki so ogrozili „samovšečno“ in „narcisistič-

no“ slovensko filmsko in televizijsko prakso, da bi se potem znašli v „objektivno/subjektivni“ grozi, ki je priklicala neobrazložljivo smrt. Zakaj? Na to vprašanje je skoraj nemogoče odgovoriti, vendar pa sledi Žaretove pesniške vokacije govori, da je poenostavljena „pravniška“ sodba in obsodba nezadostna.

FILMOGRAFIJA

V temi, 1979, študijski dok. film Koraki, 1979, študijski igrani film Bljus, 1981, diplomski igrani film Beg, 1982, TV dok. film Čas, ki živi - Binca, 1982, TV portret Ljubezen, 1983, TV dokumentarni film Gostilna, 1983, TV dok. film Trije prispevki k slovenski blaznosti-Kronika zločina, 1983, celovečerni igrani film-omnibus Zid, 1983, kratki igrani film Kolizej, 1984, TV dok. film Inselleben, 1985, dok. film

NAGRADE

Teden domačega filma Celje Nagrada Metod Badjura za najbolj celovitega avtorja študenta, 1981 München - festival svetovnega študentskega filma, I. nagrada, 1981 Prešernova nagrada Univerze Ljubljana, 1982

SILVAN FURLAN

tektualnega samoobvladovanja med procesom uspešno izmuzne kazni za zločin. Roparstvo in odločno odmišljanje vseh pomslekov, ki so omogočili zavzetje imperija, še živijo — četudi le medlo — v duhu Sira „Jocka“ Delvesa Broughtona, tako kot vzdržljivost in skrajno samozaupanje, ki sta bila potrebna administrativnemu gosposkemu razredu, da je opravilo svoj posel, še vedno odzvanjata v virilnem in sebičnem Errollu.

V mnogočem pa so odlike britanskega vladajočega razreda najbolj razvidne v ženskih likih. Od nepopravljive Alice (ki je nekoč ustrelila svojega moža v moda, ker jo je varal) do spletkarske Gwlladys (Susan Fleetwood), resignirane Nine (Geraldine Chaplin) in končno do navidezno ranljive, toda v resnici kar vzdržljive Diane, ženske niso zgolj preračunljive in manipulatorske, ampak znajo preživeti (Alice je ponovno izjema) in odmisлити vsakršno moralno prepoved, ki bi lahko stopila na pot njihovemu lovu na denar, udobje in užitek. Ko Jock pride v Kenijo, je presenečen nad dejstvom, da je Gwlladys županka v Nairobiju. Sam film pa je občutno manj naiven. Medtem ko možki kujejo zarote drug proti drugemu, ženske tehtajo možnosti preživetja z vsakim novim partnerjem posebej ali pa se, če jim propade boljša kupčija, odločijo za linijo manjšega odpora: Geraldine Chaplin vztraja v duhamornem zakonu s Trevorjem Howardom (čigar spolna nagnenja so omejena izključno na gleduštvu) in se teši s svojim črnim služabnikom. Tudi Alice, ki stori samomor zunaj kadra, na tipično perverzen način priča o psihičnem gospostvu žensk nad moškimi. Njen nepozabni sklepni stavek ob sončnem vzhodu „O, Bog, še en pofukan prelep dan“, je v nasprotju z medlostjo njenega ljubimca, ki ob njeni smrti ne zna funkcionirati. Medtem ko ona vabi prijatelje, naj na njenem grobu priredijo vrtno zabavo, lahko sam le izpove, da ne ve, kako bi nadaljeval.

Morda je to še en subtilni pogled na sodobno Britanijo. V britanski politiki zadnjega desetletja ni nič bolj zaničevalnega od železne volje Margaret Thatcher, njena učinkovita kastracija moškega kabineta. Če bi kdo obtožil **Objestnost belcev** mizoginije, bi lahko to storil le za ceno ignoriranja bistroutmnosti, s katero film obravnava kvalitete, ki so jih tradicionalno — in pogosto napačno — pripisovali moškosti: preračunljivost, prožnost, brezvestnost. Po gledanju filmov **Objestnost belcev** bi lahko rekli, da bi — če bi bile britanskemu imperiju vladale ženske — sonce morda nikoli ne zašlo nad njimi.

Stvarno kazalo:

Prešuštvo, Afrika, II. svetovna vojna, Britanski imperij, Dekadenca, Črna komedija, Film nostalgije, Maščevanje.

MICHAEL SPRINKER

PREVEDEL ERVIN HLADNIK-MILHARČIČ

V SPOMIN NIKU MATULU 1928-1988



Teden za dnevom, ko so na Tednu nemega filma v Pordenonu stekli čez platno prvi ohranjeni metri slovenskega filmskega arhiva in vzemirljivih začetkov filma, kakor jih je nadvse vestno predstavil Slovenski gledališki in filmski muzej skupaj z Arhivom SR Slovenije, je v Ljubljani ugasnilo življenje Nika Matula, izjemno dragocenega in vestnega slovenskega scenografa, ki se je še posebej uveljavil s svojim delom v slovenskem profesionalnem filmu. Njegovo delo, njegova vzorna vzgoja in opazna, dragocena sistematičnost so prinašali v našo dokaj neurejeno proizvodnjo pridih potrebnega razvoja in uveljavljanja tiste značilne in redke osebnosti, ki povzročajo, da delo posameznikov označuje velik del dob in let, desetletij, ki nenadoma vzdigujejo obrtno negotove in okorne korake vidnega ustvarjanja, katerega pri oblikovanju slovenskih filmov sploh redkokdaj zaslediš kot plodove vzorne sistematičnosti, dela in prirojene pridonosti. Poleg vseh teh odlik je imel Matul v sebi še vzorno čednost, ki si jo lahko spoznaval pri njegovem delu, pri njegovih ocenah in, ne nazadnje, pri neverjetno pokončnem vedenju, ki ga kljub njegovi osebni zavesti o strašnosti njegove usodne bolezni ni nikdar zapustila. Nikdar in ob nobenem trenutku; njegovo osebno vedenje se je lahko redkim seznanjenim kazalo kot vzorno in izjemno hrabro. Ni dovoljevalo nikakršnih pomislekov ne opomb. Verjetno se lahko takemu vedenju samo globoko in brez besed priklonimo. Nika Matul je bil z vsem svojim ve-

denjem izjemno čista, pokončna in dragocena oseba, ki si jo moral prepoznavati tako, kot so nas včasih učili: v izjemno težki, osebni stiski in situacijah, ki so bile bolj plod nesreče kakor uspehov, veselja. Takrat šele si lahko ocenjeval tisto, kar je Nika neverjetno odlikovalo in mu dajalo značaj izjemne osebnosti, neverjetna pripravljenost in razumevanje za prepotrebno pomoč vsake vrste.

V resnici je bil vseskozi hrabra, izjemno vestna in zanesljiva osebnost, o kakršnih najlaže beremo v starih knjigah. Urejen, vedno nasmejan, s svojimi pikrimi opombami in, če se le da, seznanjen z vsem, kar je sodilo približno v delokrog njegovega dela, še posebej v ocene, ki so se vrstile znotraj nastajajoče produkcije slovenskega filma. Najbrž je res, da se njegova odsotnost zaenkrat čuti v površnih ovrednotenjih znotraj proizvodnje filma, prav gotovo pa nihče izmed filmskih ljudi podobnih strok ni nikdar zmoгал sestaviti osebni arhiv, ki nam ga je Nika zapustil. Seveda je ta arhiv plod izredne delovne vneme in razmer, ki so bile Matulu še posebej naklonjene znotraj sedemdesetih let, ko je bil sam s svojimi filmskimi projekti polno zaseden, resnica pa hoče, da se je njegovo delo stopnjevalo, posebej še potem, ko je pristopil h gledališkim delavnicam, ki jih je vzorno in prekratek čas vodil. V tem času je svoje osnutke skušal urediti in nadaljevati, če že bo priložnost, v slovenskem filmu, kjer bi njegovo scenografsko delo lahko vse bolj upoštevalo zahteve in načrte literarne dediščine in tistih opaznih slojev zgodovinske dediščine, rasti slovenskega naroda, kateremu smo postajali vse bolj dolžni in kateremu smo začeli ali pa morali dajati sliko o njeni likovni preteklosti, narodnemu izročilu, slikovni ikonografiji in tisti množici motivov, ki jih je izročilo skrivalo, ponujalo in ohranjalo. Prav v tem delu pa leži najbrž tudi vrednost tistih redkih, dragocenih civilnih spominov, ki smo jih začeli odkrivati v naših filmskih začetkih, katerih dokumente smo v zadnjih letih tudi etnografsko in občutljivo vrednotili.

Iz tega postopoma raste tudi naša slovenska, filmska kultura, ki je pač postavila svoje prve spomenike v ohranjenih filmih zadnjih tridesetih let filmske produkcije: gradi našo filmsko proizvodnjo, z njeno zavestjo ostaja v repertoarju naših kinodvoran in v slovenski kritični misli, z njeno sociološko-historično in estetsko zavestjo,

Jasno se moramo zavedati medsebojnega prepletanja in vpliva vseh teh treh faktorjev. Slovenska filmska proizvodnja ima znotraj naštetih elementov tisto mesto, ki je morda najbolj občutljivo in bi moralo biti tudi najbolj dragoceno, vsekakor pa ni niti lahko niti povsem jasno. Perspektive in pozicije, znotraj katerih vztraja in v katerih se

more poleg ostalega kazati tudi njena odgovornost do stroke, so poljubne in odvisne veliko bolj od naključja in samovolje kot od argumentiranih postavk in podatkov, ki jih je mogoče razbrati v naši filmski publicistiki. Hitro lahko ugotovimo, da nam za siceršnjo oceno filma in njegov razvoj manjka smernic in vzorov v naših zapisanih ocenah in filmskih mislih, ki - žal - le določajo krivuljo sedme umetnosti in njenih dosežkov v naši javnosti.

Zato je ustvarjalna pot ljudi, kakor je bil tudi Nika Matul, v kar največji meri podvržena predvsem osebnemu stremljenju po lastni, strokovni vzgoji, priložnosti za delo in trmoglavosti, ki poleg osebnega prepričanja in znanja lahko vodijo ustvarjalca v njegovih iskanjih, s katerimi izpoveduje vedno dvomljivo upravičenost vstopanja v našo filmsko kulturo, ki se potemtakem - navidez - vedno znova rojeva, brez prave estetske, teoretične in kritične tradicije.

Takoj bi moral dodati še zelo osebno prepričanje, da vprašanje najdragocenejših stvaritev našega filma zato praviloma ne sme in ne more biti vezano na naša nacionalna priznanja ne na uspehe na domačih filmskih manifestacijah, še manj pa je v pravi meri zrcalo kakovosti izpričano v številu obiskovalcev, ki jih doseže posamezni film.

Razen redkih člankov v reviji „Ekran“, ki se v zadnjem času dokaj vestno posveča iskanjem svetovnega filma v člankih svojih dopisnikov, je stanje naše filmske kulture še vedno kaotično, ne omogoča ločiti boljšega od slabšega s svojimi zapisanimi stališči in do danes še ni postavilo instrumentarija za potrebno strokovno filmsko kritiko, s katero bi že morali odlikovati samostojnost naših stališč in ocen.

Najbrž je bil Nika Matul med ključnimi oblikovalci domačega filma v dobi njegovega prvega razcveta in ostaja s Tomislavom Pinterjem in Bartlovo tisti tretji, v marsičem najvztrajnejši in najzvestejši delavec tega obdobja v slovenskem filmu, ki je v svoje delo vnesel kar največ izkušenj in zavestne, strokovne odlike, ki jih je naš film v vzponu svoje produkcije zelo potreboval in s svojimi nalogami vezal večino najboljših, ki smo jih v sedemdesetih letih imeli.

V njegovih scenografijah se zasledi sijajen izbor barvne palete prizorišč, ki jo je oblikoval skupaj s kostumi Alenke Bartl, odlično je vpletel fotopanoje v okvire vrat in oken, za nas popolnoma nov in izvrsten način, problemu ateljejske osvetlitve je gradil vrsto mostov in zniževal že tako visoke stenske panoje, omogočal svetlobne rešitve z dodatnimi viri pri osvetljevanju stranskih panojev in polzastrih scen, z navideznimi zrcali dovoljeval žarkom svetlobe, da so tipali v stranske prostore in omogočal vozeče posnetke s svojimi konstrukcijami dodatnih svetlobnih teles, ki so dovoljevala osvetlitve mimobežečih objektov, ki jih je tako oblikovano, kartonasto telo metalo na prizorišča v filmih, kot sta bila UBIJ ME NEŽNO in ISKANJA!

Njegov filmski opus je bil izjemno velik in izjemno dragocen, zato mu naš, slovenski film dolguje zelo veliko. Bil je sijajen delavec in ni čudo, da je ob bolezni dobil naročilo tujega producenta Cannona, ki ga

je moral pa (v sodelovanju z Mlakevejem in Pinterjem) odkloniti. Morda ni niti prostor niti primeren čas, da bi govoril o delovnem razporedu znotraj filmskih ekip, ki smo jih včasih tvorili z Nikom Matulom.

Poznali smo dogovorjene izraze za vrednosti in odlike, ki smo jih pri raznih projektih zasledovali. Eden prvih in največkrat uporabljenih izrazov, še iz časov, ko sem bil njegov pri asistent, iz časov, ki jih omenja Andrej Hieng in prvi, da nas je držal Matul ob sebi na Bledu, poleg hotela Jadran, zaprte v Zaki, je bil izraz za mnoge odlike naših tedanjih projektov v daljnjih petdesetih letih vezan na besedo „valeur“, s katero smo podčrtovali in popravljali snemalne knjige, posebej še pri Babičevih VESELICI, vse do trenutkov snemanja, ki so bili posebej dragoceni in smo jih vedno znova imenovali „magic time“, po vzorcu slavnega Billyja Wilderja, ki je uveljavil tudi manj popularen, vsekakor pa poseben izraz za viške scen posameznih projektov, ki so vodili ali pa opozarjali na „emotional peak“, kakor smo klicali včasih nevarne, ključne točke posameznih scen med seboj.

Veljali so predvsem kot opozorilo igralcem, kadar je z besedo „valeur“ odpovedalo ali pa bilo prenostavno. V najbolj urejenih ekipah, ob polni zasedenosti z izbranimi sodelavci, med katere sta sodila tako snemalec Pinter kot kostumografka Alenka Bartl, je Nika pogosto uporabljal omenjene besede, ki so podžigale delovno disciplino in jo v ključnih trenutkih tudi vodile. Nazadnje je bilo to vidno ob snemanju KULAKA, z njimi smo skušali voditi del snemanja v scenah velikih masovk ali peterokrake zvezde sredi njiv, usmerjati igralca Bana, ki sicer ni zamudil s svojim enonoznim kolesom nobenega posnetka, ko se je spuščal z vrha hriba v sceno, opozarjali našega „Miličnika“ Godničiča in vodili celonočna snemanja ob Urški Hlebec, ki jo je Nika vedno spremljal s prijaznimi pozdravi, tako kakor snemalec Živko Zalar, ki je njeno žlahtno, temnolaso prikupnost (kakor je sam trdil) najraje snemal.

Nika Matula ni več med nami. Ostaja spomin na njegovo delo, na njegov vesel, hudomušen pozdrav in neomajno vedrost. V našem spominu ostaja ta „magic time“ v nekaterih polzastrih svetlobah zgodnje jeseni CVETJA, nji v podleski, Bibičevem hudomušnem korakanju v KULAKU, zadregah Ivanca in uglajenosti Milene z njenim gorenjskim nasmehom, Bernardini pripravljenosti na še tako obupne scene, ostaja spomin na scenografske rešitve, s katerimi nas je znal Matul tako spretno presenetiti. Ostaja spomin na njegov nasme, njegove rahlo izbočene ustnice, s katerimi je ironično spremljal povelja najrazličnejših asistentov režijskega štaba, ostaja občutek časa, ki smo ga tolikokrat imeli ob sebi in imenovali „magic time“ trenutkov, v katerih smo priveligirali čas naših filmov lovili.

Ohranjajmo spomin na ing. arch. Nika Matula in skušajmo čim bolj uveljavljati razširjanje tega, kar omogoča realizacijo naših sanj, želja in slutenj. Naj živi „magic time“ slovenskega filma!

MATJAŽ KLOPČIČ

EKRAN

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

9, 10 sofinancira
1988 Kulturna skupnost Slovenije
VOL. 13
(LETNIK XXV) glavni urednik
1988 Silvan Furlan
CENA 5.000 DIN

odgovorni urednik
Bojan Kavčič

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

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

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

lektor
Peter Kuhar

grafična priprava
Reprostudio Mrežar

tisk
Kočevski tisk

sekretar uredništva
Cvetka Flakus

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

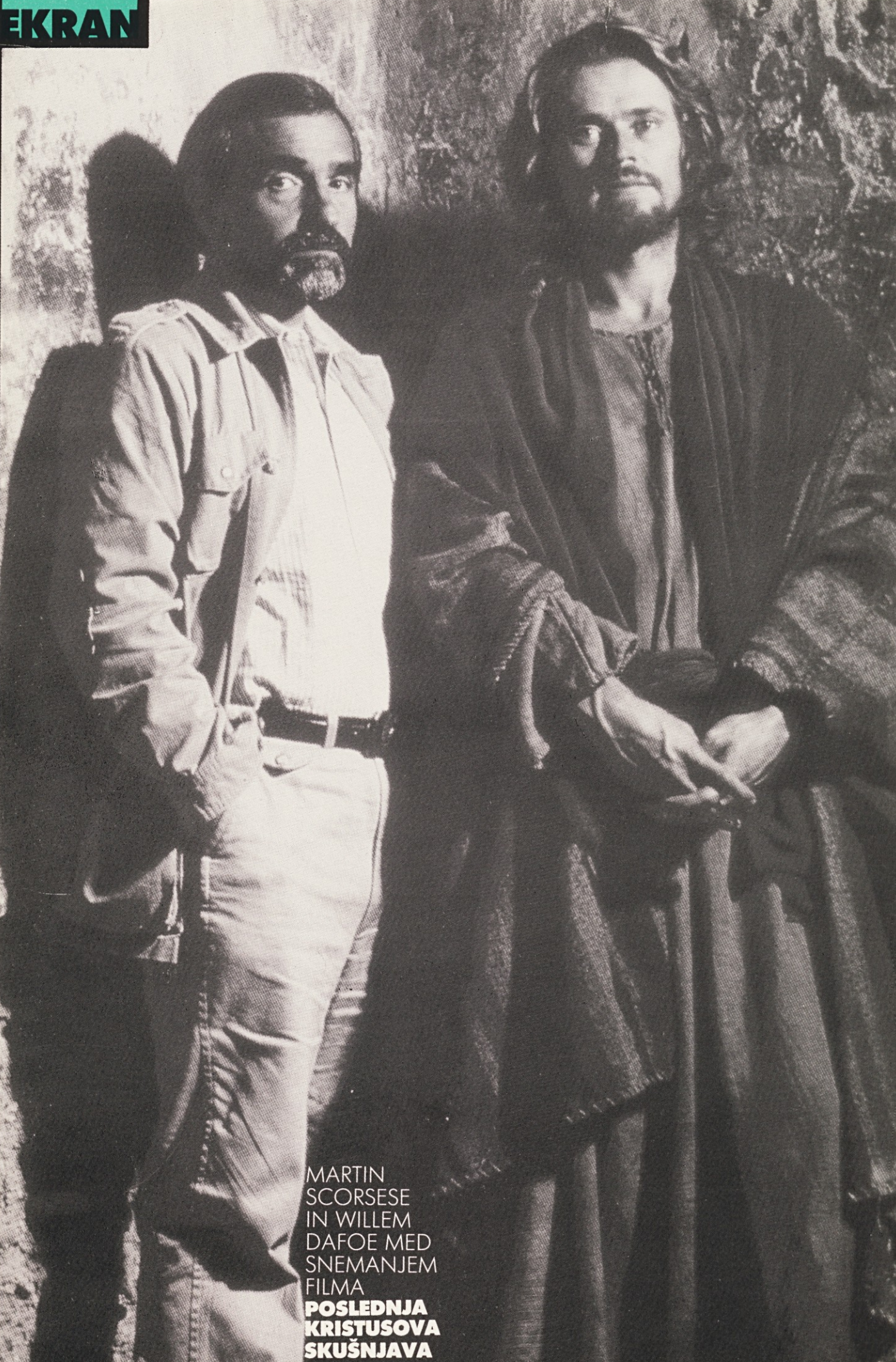
stik s sodelavci in naročniki
torek in četrtek od 11. do 13. ure

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



MARTIN
SCORSESE
IN WILLEM
DAFOE MED
SNEMANJEM
FILMA
**POSLEDNJA
KRISTUSOVA
SKUŠNJAVA**