

oz. reprodukcije „bele zgodovine“ v sami notranjosti-brez-zunanjosti, v „črnski skupnosti“. Ta neskončna Afrika-v-Ameriki odsej vsebuje samo sebe in Ameriko-v-Afriki: prvič — samo sebe, kolikor se v tridesetih letih nič ne spremeni, drugič — Ameriko-v-Afriki, kolikor tista sestra, ki jo Danny Glover nasilno izžene iz „črnske skupnosti“, ne more iti nikamor drugam kot v Afriko, kjer postane, paradoksalno, misijonarka (spominimo se nekaj paralelnih posnetkov „prvin-

ske“ Afrike, ki so se mnogim kritikom zdeli dramaturško zgrešeni, saj bistveno ne pripomorejo k finalni združitvi obeh sester), to pa je seveda že po definiciji poklic „belcev“. Da bi lahko prikazal Afriko v Ameriki, je moral Spielberg potemtakem s temi manevri najprej premestiti Ameriko v Afriko.

Marcel Štefančič, jr.

Koyaanisqatsi

Sedmi dokaz

scenarij in režija: Godfrey Reggio
fotografija: Ron Fricke
glasba: Phillip Glass
produkcija: Institute for Regional Education, ZDA, 1982

Je kdaj kak film dokazal obstoj boga? Ali obstajajo *božanski* filmi tako kakor imajo druge umetnosti svoja *božanska* dela? Moj top five izdelkov filmske umetnosti nima z *božanskim* v umetnosti nikakršne ne-

posredne zveze. *Božansko* ni tako zaradi subjektivne ocene ali užitka, ki ga ponuja, marveč preprosto zato, ker dokazuje obstoj boga. Rekel sem *dokazuje* — ne *poskuša* dokazati — ker to ni v niti najmanjši zvezi z

namenom, ampak le z učinkom.

Koyaanisqatsi nima namena dokazovati obstoja boga — prej njegovo odsotnost. Tak pomen ima beseda „koyaanisqatsi“ v jeziku nesrečnega indijanskega plemena Hopi (1. blazno življenje, 2. življenje v neredu, 3. življenje v razpadu, 4. življenje brez skladnosti, 5. stanje, ki zahteva drugačen način življenja), pa tudi teza, ki jo sugerira konec filma: usodo civilizacije — ki je postala planetarna, ena, edninska — povzema usoda tistega njenega nič manj nesrečnega produkta, rakete, ki bi lahko bila Challenger, če ne bi bil film posnet že prej: zdrvi v višino (izredno natančno lahko opazujemo njeno manevriranje), potem pa bang!, in gledamo samo še dolgo, dolgo padanje nekakšnega ostanka.

Izborni posnetki Godfreyja Reggieja in srhljiva obredna glasba Philipa Glassa nakazujejo, da je ob svojem (asimptotičnem?) padcu civilizacija še sposobna vrhunskih produktov — če se ozre vase.

Je „dolgi pad“ eksces, ki ga lahko reši povratek k naravi, predstavljeni v prvem delu filma? A narava je tu že posredovana z drznimi zračnimi posnetki in tehnologijo, ki se poigrava s štetjem sličic na sekundo. Ni pa čisto jasno, ali se vizija hrani z mitologijo ali obratno, če v pospešenem premikanju oblakov vidimo bitja, ki plavajo metuljčka.

Narava je seveda v resnici edenski vrt (ali njegov ekvivalent), mit prazgubljenega reda, v katerem vlada načelo ugodja. Toda civilizacijski proces je ireverzibilen; res pa je tak le za civilizacijo samo, saj nismo prerasli stadija, ko lahko kako božje orodje — denimo supernova — prav na hitro opravi z brenčanjem na Zemlji in vpelje svoj kakršen že red. „Povratek k naravi“ ima povsem realistično oporo v tem, da civilizaciji ni treba čakati na udarec vesoljnega muhalnika, marveč zna s seboj opraviti sama.

Film začrta natančno pripovedno linijo od naravnega k urbanemu okolju, od božjih k človeškim produktom. Ni naključje, da človek — kot producent — nastopi šele v kontekstu svoje tvorbe in ne pred njim. V resnici kajpak ni nič bolj producent kot produkt, a to ni edina poanta. Drugo preskrbi tehnologija, ko relativizira razsežnost časa. Ne mislim takšne relativizacije časa, kot jo zmore diskurz in je podlaga zgodovinskih ved, se pravi učinkov sosledij in sočasnosti, ki jih doseže montaža, marveč preprosto, einsteinovsko vprašanje: kaj se zgodi, če dogajanja ne gledamo v njegovem „naravnem“ časovnem poteku, temveč ta potek upočasnimo ali pospešimo (to nam v vsej nazornosti omogoča šele sodobna video tehnika). Naš film pokaže naslednje: Če v naravi še plavajo božja bitja, če je v gibanju mehanizmov še mogoče uzreti nekakšno avtohtono namembnost, pa tako imenovano smotno človekovo gibanje postane brez-umno šibanje. Cilja ni več, sta samo še vzorec in sled. Ni več motiva, ampak le slepa sila. Posameznik je le trenutek (zaustavitve) v kolektivnem blaznenju. Civilizacija je prispela do točke, ko lahko s svoji-



mi lastnimi metodami pokaže, da je človek, njen „tvorec“, v resnici zombi.

Kadar kdo na lepem začne trditi, da so ljudje zombiji in da je vrhu tega zombi tudi sam, ga okličejo za paranoika. V resnici pa gre za temeljno teistično vprašanje, namreč: kaj ga žene, da vztraja v tem, kar očitno nima nobenega smisla?

Kako je ime temu bogu?

Bogdan Lešnik

Moja mala vas

(Vesničko, má stredisková)

režija:

Jiri Menzel

scenarij:

Zdenek Sverak, Vaclav Šašek

fotografija:

Jaromir Šofr

glasba:

Jiri Šust

igrajo:

Janos Ban, Marian Labuda, Rudolf Hrušínský, Milena Dvorská

produkcija:

Barrandov, ČSSR, 1986



Režiserjev odnos do snovi in s tem do sveta kot družbene celote se ob **Moji mali vasi** razbira kot izrazit come back k avtorski presvetlitvi, ki ji je Jiri Menzla kot dragoceno filmsko ime promovirala na zdaj že „davnem“ začetku njegove kariere — ob **Strogo nadzorovanih vlakih**. Cela vrsta predvsem objektivnih razlogov, ki jih je v sosedju konsekvenc zatrta češke „pomladi“ ob izteku šestdesetih let šteti za negativno motivacijo avtorskemu delu, je zaznamovala tolikšno oseko v njegovem kasnejšem opusu, da je bilo upanja v oživetev in rehabilitacijo njegove nekdanje sporočilne in oblikovalne suverenosti malo in čedalje manj. A zdi se, da se je ta „čudež“ vendarle zgodil.

Moja mala vas se ponuja kot priložnost za zdajšnji, aktualni „popolni obračun“ z vsem, kar sodi — v izrazito menzlovsko humorni, navzven blagi, a pod kožo cinični optiki — v bistvo in duha češke „scene“ z njenimi povsem konkretnimi, tipičnimi zgodovinsko-političnimi, socialnimi, materialnimi in s tem značjskimi obeležji, in je kot taka, z vsem svojim metaforičnim nabojem, pravi poligon za izživetje Menzlovega oblikovalnega habitusa.

S svojim pristopom in z razpoloženjem, ki ga ustvari, ko distribuira svojo globljepomensko humorno-posmehljivo energijo k raznoterim detajlom novodobne podeželske (pa s tem tudi celostne deželne) srednje, vzbuja Menzel asociativni spomin na

slovita platna holandskega slikarstva iz pred štirih desetletij. Tako kot tam, se nam je tudi ob Menzlovi „vasici“ nagledati v okviru široko razprostrte panorame mnogih, reklo bi se kar tisočerih detajlov, katerih vsak je značilen in pomenljiv kamenček v mozaiku celote, vreden samo toliko, kolikor v sebi odseva in označuje to celoto in jo kot tak, v prepletu z vsemi drugimi drobnimi pa hkrati nepogrešljivimi motivi konstituira, kar, po drugi strani, pomeni, da bi slika kot celota brez teh mnogih izcizeliranih drobcev, ki se jim slikar-režiser posveča z vsemi kapacitetami svoje oblikovalne energije, ne bi mogla zaživeti v vsej svoji polnosti in popolnosti.

Literarna predloga, ki mu jo je bilo posneti, je po svojih konturah neke vrste sodobni socrealistični roman, izpisan v pretežno konvencionalni „sintaksi“, z rahlo zastavljeno, prej nakazano kot izklesano distanco do predmeta, pa z nekaj kritičnimi naboji, izstreljenimi na račun oportunitizma vaško-zadružniških funkcionarjev in še posebej na račun praške administrativne „elite“ ter njenih špekulacij s počitniškimi hišicami na podeželju, v prijaznih vasicah, kakršnih ena je na tokrat razstavljenem „platnu“. Menzel je te fabulativne sestavine predloge ohranil, ne da bi jim bil pripisal veljavo nosilnih členov v svoji filmski fabuli, ki sicer ostaja povezavalna rdeča nit vseh siceršnjih detajlnih podob in prigod ter likov oziroma

figur in filmsko zastavljenih anekdot znotraj panorame. Svoje prioritete pozornosti ni posvečal elementom fabulativne sheme, pač pa onim drugim, duha časa in razmer ter mentaliteto človeških ravnanj in odzivanj bitih-kreatur, vzgojenih in zoblikovanih pod zvonom realnega socializma, označujočim značjskim potezam. Mikala in zanimala ga je kolektivna diagnoza, do katere se je namenil — v okviru svojega cineastično zasnovanega portretiranja posameznih „pregledanih pacientov“ — dokopati prek dolgega niza primerov, medsebojno povezanih spričo bivanja v vasici — mravljišču, ki je že sama po sebi splet in preplet temeljnih bivanjskih vzrokov in posledic v povsem določenem in razvidnem sociopolitičnem okolju.

Pozornost se v ležernem pripovednem ritmu seli od osebe do osebe, vendar povsem nevsiljivo in domala neopazno, brez vsakršnega poigravanja z montažo atrakcij. Menzlov občutek za lagodno, humorno poantirano naracijo je zrel in ne terja nikakršnega prenapenjanja ali izraznih krčev.

Med figurami, ki zapolnjujejo „mravljišče“ male vasi, so nekatere seveda bolj in druge manj v ospredju, kar pa očitno ni rezultat kakega vnaprejšnjega dramaturškega namena, kajti poglavitni avtorjev namen je bil poslikati panoramo srenje kot celote, z vsemi njenimi tipičnimi potezami in značilnostmi. Režiserju — poslikovalcu te kolek-