

revija za film in televizijo

EKRAN

Dr. Jekyll in Mr. Hyde, režija Rouven Mamoulian

9,10

vol. 11 (letnik XXIII) 1986

jesenska filmska šola '86
MICHEL CHION, PAUL WILLEMEN
polemika
BAZIN IN „VTIS REALNOSTI“
grozljivka
HERETIK — PRIMOŽ TRUBAR



revija za
film in televizijo

9, 10 1986

vol. 11
(letnik XXIII) 1986
cena 300 din

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

izdajateljski svet
Marjan Brezovar (DSFD)
Tone Frelj (ZKOS)
Silvan Furlan (Ekran)
Vladimir Koch (AGRFT)
Janez Marinšek (ZKOS)
Neva Mužič (DSFD)
Vili Ravnjak (RK ZSMS)
Bojan Kavčič (Ekran)
Zdenko Vrdlovec (Ekran)
Boris Tkačik (RK SZDL,
predsednik)
Toni Tršar (TV Ljubljana)

ureja uredniški odbor
Jože Dolmark
Silvan Furlan (glavni urednik)
Bojan Kavčič (odgovorni urednik)
Viktor Konjar
Brane Kovič
Bogdan Lešnik
Leon Magdalenc
Branko Šomen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec

stalni sodelavci
Bojan Baskar
Darko Štrajn
Jože Vogrinc
Melita Zajc

oblikovanje
Miljenko Licul

lektor
Peter Kuhar

sekretar uredništva
Majda Širca

grafična priprava
Repro studio Mrežar

tisk
Kočevski tisk

naslov uredništva
Ulica talcev 6,
61000 Ljubljana
telefon (061) 318 353
317 645

stik s sodelavci in naročniki
vsak dan med 13. in 14. uro

cena posameznega izvoda
enojna številka 200 din
dvojna številka 300 din
celoletna naročnina 1000 din
za dijake in študente 800 din

žiro račun
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije
Kidričeva 5
61000 Ljubljana

nenaročenih rokopisov
ne vračamo

oproščeno prometnega davka
po pristojnem mnenju
Republiškega komiteja
za kulturo in znanost
št. 4210 - 13/85, z dne 23. 1. 1985.

jesenska filmska šola'86

prvič, drugič, ...
za „filmsko šolo“
Nečista umetnost
Pogovor z Michelom Chionom
Od radikalne teorije do radikalnega
oportunizma
Pogovor s Paulom Willemenom
Eliminacija kot princip tonske obdelave
filma
Zapuščina Florijana Gorjana

Silvan Furlan 1
Jože Osterman 2
Zdenko Vrdlovec in
Stojan Pelko 3
Silvan Furlan, Stojan
Pelko in
Zdenko Vrdlovec 9
Hanna Preuss 12
Slobodan Valentinčič 14

polemika

Ali je Bazinov „vtis realnega“ res
„idealistična obsesija ideologije
meščanskega realizma“?
Odgovor na vprašanje

Igor Koršič 16
Zdenko Vrdlovec 16

kritika

Brazil
Cotton Club

F/X
The Coca-cola Kid
Surova Odiseja
Cena ljubezni
Zločin iz strasti
Popolni začetniki
Star 80
Moja Afrika

Luka Novak 18
Ervin
Hladnik-Milharčič 19
Marcel Štefančič, jr. 20
Luka Novak 21
Marcel Štefančič, jr. 22
Tadej Zupančič 22
Cvetka Flakus 23
Alenka Zupančič 24
Viktor Konjar 24
Iztok Saksida 25
Tadej Zupančič 26
Barbara Habič 27

nov slovenski film in nadaljevanka

Heretik — Primož Trubar

Marcel Štefančič, jr. 28

festivali

Pordenone '86
Skandinavsko nemo kraljestvo
Alternative-film-video
Ropotarnica časov
Pulj '86
Nekateri odmevi na Pulj '86

Vladimir Koch 30
Vasja Bibič 34
Miha Brun 36

TDF '86

— posvetovanja

Za zgodovino grozljivke
Irritated by the Devil, Dominated by Crime

Marcel Štefančič, jr. 37
Luka Novak 39

esej

Ne-možni gledalec

Vasja Bibič 42

prevod

Klasični western: John Ford in drugi

John Cawelti 44

fotografija

Od „norih let“ do „hladne vojne“

Brane Kovič 48

zapisovanja

odmevi / Vladimir Koch, **knjižna vitrina** /
Barbara Habič, **kinotečna vitrina** / Vladimir
Koch, **pismo iz Pariza** / Brina Švigelj-Mérat

50

FOTOZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA

Turistov pogled

Silvan Furlan 13

prvič, drugič, ..

FILMSKA MONTAŽA

II. mednarodni kolokvij filmske teorije (Ljubljana, 17.-21. november 1986)

Jesenska filmska šola, tokrat v drugo, po svoje zares postaja šola, se pravi mala institucija, ki po svojih močeh vzpostavlja dodatne okvire za poučevanje in proučevanje filma. Še posebej, ko vemo, da so pri nas v tem pogledu ogromne vrzeli, in to v celem šolskem sistemu, še posebej pa na univerzitetni ravni — če odmislimo ljubljansko filmsko akademijo, ki prvenstveno skrbi za formiranje filmskih praktikov. Kategorija „šola“ zveni kot nekaj trdega, organskega, kompaktnega, toda v primeru jesenske filmske šole ne gre za pozo kakšnega „aristokratskega“ govora ekskatedra, ampak za dinamično polje — takšno je vsaj bilo naše izhodišče, kjer naj bi se razmerje med učiteljem in učencem neprestano brisalo. Jesenska filmska šola je tako neke vrste medij, ki naj ob drugih oblikah dela oskrbi naš kulturni prostor z argumentirano refleksijo o filmu. Pri tem vsekakor nismo izhajali iz iluzorne zamisli, da bi se tu formirala specifična filmska misel, ampak da bi se tu dogajala interdisciplinarna razprava o filmu in sorodnih oziroma povsem različnih umetniških praksah, pa tudi — kritiško/teoretska refleksija o filmu konstituirala na osnovi različnih teoretskih pristopov in vednosti. Vemo, da je misel sama nekaj dinamičnega, dialektičnega in lebdečega, zato smo ji nastavili več zank. Upamo, da jo bomo tako vsaj v nekaterih vidikih „opredmetili“, „konzervirali“, pa čeprav ji bosta morda že danes in jutri postavila izzivalna vprašanja. Toda prav ta napetost je zagotovilo, da se misel ne izcimi v absolutno dogmo oziroma perverzno samozadostnost. In katere so tiste zanke? Najprej je to revija *Ekran*, ki bo v posebnem bloku prinesla nekatera predavanja z jesenske filmske šole, izbrana predavanja na temo montaže pa bodo objavljena v knjigi, razumljivo, v zborniku z naslovom *Filmska montaža*. Ta knjiga bo kot zvezek št. 3 izšla v Ekranovi knjižni zbirki *Imago*. Po lanskoletnem *Fritzu Langu*, ki je odprl Ekranovo zbirko, bo *Imago* iz letošnjega programa najprej prinesel prevod knjige Michaela Chiona *Napisati scenarij*, ki je trenutno v tisku (žal nam ni uspelo, da bi ta knjiga izšla zdaj, ko je v Ljubljani njen avtor, vidno ime sodobne francoske filmske teorije) ter zatem zbornik *Filmska montaža*.

Pa se povrnimo k „šoli“, ki se v konceptualnem pogledu — izбору enega izmed temeljnih filmskih pojmov, ki naj bo osrednji predmet razprav — navezuje na lanskoletno izhodišče (takrat so bili v središču pozornosti pojmi *avtor*, *žanr*, *gledalec*). In prav zavedajoč se nevarnosti zgolj multiplikacije tega izhodiščnega modela bomo v perspektivi projekte jesenske filmske šole maksimalno dinamizirali. Zato naj v tem kratkem uvodu tudi napovem prihodnji kolokvij, ki bo skušal kritiško/teoretsko tematizirati nekatere vidike jugoslovanskega filma zadnjega desetletja.

Ob koncu bi se zahvalil še vsem organizatorjem, od revije *Ekran*, *Društva slovenskih filmskih delavcev* in *Cankarjevega doma* pa *Slovenskemu gledališkemu in filmskemu muzeju*, *Zvezi kulturnih organizacij Slovenije*, *sekciji za kulturo pri MC CK ZKS*, in ne nazadnje *British Councilu* v Zagrebu in *Francoskemu kulturnemu centru* v Ljubljani, ki so pripomogli, da se je letošnja „šola“ oblikovala, prav tako pa se zahvaljujem tudi vam, ki ste prišli (in tistim, ki bodo prišli), saj s tem potrjujete smiselnost našega skupnega projekta.

»filmsko šolo«

Rad bi pozdravil to začenjajočo se (čeprav se ne dogaja letos pravič, ampak drugič) prakso strokovnega in znanstvenega ukvarjanja z določeno umetniško dejavnostjo tako interdisciplinarnega značaja, kot je filmska jesenska šola, ki je po mojem izjemen prispevek k oblikovanju filmske teoretične misli pri nas, zato velja pohvaliti zlasti revijo Ekran, ki je duhovni vodja, oz. prostor, v katerem se oblikuje to strokovno srečanje, ob tem pa tudi Društvo slovenskih filmskih delavcev in Cankarjev dom kot soorganizatorjema izreči posebno priznanje. Mislim, da je praksa, s katero pravzaprav niso začeli samo filmski delavci oz. filmski teoretiki, ampak tudi nekateri drugi mladi prodornejši znanstveno-raziskovalni delavci, vredna vse pozornosti in pa seveda tudi vse podpore. Kajti zdi se mi, da vnaša tisto potrebno znanje, ki ga naše umetniške dejavnosti često nimajo dovolj, ker se pa seveda umetniške dejavnosti, če naj bodo one prave — preverjajo v širšem, zagotovo internacionalnem prostoru, je seveda vsak tak vpliv znanja blagodejen. Dostikrat se namreč v samem pogovoru z oblikovalci, z avtorji posameznih umetniških stvaritev najdem pred banalno, sporno ugotovitvijo ali pa trditvijo, da je predvsem le nacionalni prostor tisto, ki preverja neko umetnost in skozi katerega lahko kakšen produkt uspe ali pa ne. Mislim, da je nacionalni prostor predvsem tisto, v čemer se umetniški produkt oblikuje z vsemi svojimi lastnostmi, naravo in posebnostimi, pa tudi preverja v znatno širšem prostoru, kar je normalno za vsak odprt kozmopolitski narod, ki mora vztrajati, zlasti tako kot slovenski, na prepisnem prostoru preverjanja, tudi v najstrožjih mednarodnih konkurencah, čeprav lahko ugotovimo, da nam to vendarle v povprečju še zmerom razmeroma slabo uspeva. Tudi jaz bi se zahvalil gospodu Chionu in Willemenu, ki sta se prijazno udeležila tega srečanja, saj se mi zdi, da je ravno udeležba tujih predstavnikov oz. sodelavcev v tujini tisti blagodejni vpliv znanja in drugega prostora, ki lahko bistveno prispeva k obravnavanju tako specifičnega, natančnega in seveda tudi usodnega problema, kot je vprašanje filmske montaže. To naj bi seveda obravnavali tudi interdisciplinarno, se pravi, tudi stališča — ne samo filmske teorije, marveč že drugih strok. To bi bilo vse, kar sem imel povedati. Jesenska filmska šola se mi — še enkrat poudarjam — zdi res pomembna zadeva, zato bi morala svoj vpliv uveljaviti tudi mnogo širše in pravzaprav mnogo bolj obvezujoče za naš filmski prostor. Želim tej filmski šoli čimveč uspeha in navsezadnje čimboljše rezultate.

Jože Osterman

Stojan Peiko
Silvan Furtan, Stojan Peiko in

Hanna Preuss
Slobodan Valantincić

Igor Koršič
Zdenko Vidlovac

Luka Novak
Ervin

Plodnik Milutinović
Marcel Stefančić, jr.

Luka Novak
Marcel Stefančić, jr.

Tarzi Zupancič
Cvetka Plakus

Alanka Zupancič
Viktor Konjar

Iztok Sakajda
Tadej Zupancič

Barbara Habič

Marcel Stefančić, jr.

Vladimir Koch

Vasja Bibič

Miha Brun

Marcel Stefančić, jr.
Luka Novak

Vasja Bibič

John Galloway

Brane Kovič

Silvan Furtan

revija za
film in televizijo
5. 10. 1986

letnik XXIII 1986
šola 300 dni

izdava
Kulturna založba Ljubljana

odgovorni urednik
Igor Koršič
Tina Puhar (2008)
Silvan Furtan (2009)
Vladimir Vidlovac (2010)
Iztok Sakajda (2011)
Luka Novak (2012)
Igor Koršič (2013)
Iztok Sakajda (2014)
Iztok Sakajda (2015)
Iztok Sakajda (2016)
Iztok Sakajda (2017)
Iztok Sakajda (2018)
Iztok Sakajda (2019)
Iztok Sakajda (2020)

izdava in tiska založba
Iztok Sakajda
Iztok Sakajda (glavni urednik)
Iztok Sakajda (odgovorni urednik)
Iztok Sakajda
Iztok Sakajda
Iztok Sakajda
Iztok Sakajda
Iztok Sakajda
Iztok Sakajda
Iztok Sakajda
Iztok Sakajda

izdava in tiska založba
Iztok Sakajda
Iztok Sakajda
Iztok Sakajda
Iztok Sakajda

izdava in tiska založba
Iztok Sakajda

izdava in tiska založba
Iztok Sakajda

izdava in tiska založba
Iztok Sakajda

izdava in tiska založba
Iztok Sakajda

izdava in tiska založba
Iztok Sakajda

izdava in tiska založba
Iztok Sakajda

izdava in tiska založba
Iztok Sakajda

izdava in tiska založba
Iztok Sakajda

izdava in tiska založba
Iztok Sakajda

izdava in tiska založba
Iztok Sakajda

izdava in tiska založba
Iztok Sakajda

izdava in tiska založba
Iztok Sakajda

NEČISTA UMETNOST



Pogovor s francoskim glasbenikom in filmskim teoretikom Michelom Chionom

EKRAN: Še preden ste pričeli pisati o filmu in še zdaj se ukvarjate s komponiranjem elektroakustične glasbe. Ne mislim vas vprašati, kaj vas je zaneslo k filmu, marveč bi želel nekoliko več slišati o odnosu oziroma primerjavi, ki ste jo nekje že načeli, tj. o primerjavi elektroakustične glasbe s filmom z vidika „minimalne“ kulturne vloge, ki jo ti dve panogi uživata ali „trpita“ v odnosu do tradicionalnih umetnosti.

MICHEL CHION: Povem lahko nekaj svojih izkušenj, kolikor sam delujem na obeh področjih. Z elektroakustično glasbo se ukvarjam že petnajst let, s filmom oziroma s pisanjem knjig o njem pa nekaj let manj. V Franciji imamo tako dva občinstva, dva majhna občinstva, ki pa sta si povsem tuja, se pavi, to niso isti ljudje. Kar me dejansko preseneča, je dejstvo, da imajo elektroakustično glasbo še danes v Franciji mnogi, povsem uradni glasbeniki, za divjo, še ne-kulturno, nevredno spoštovanja. To me po svoje spominja na položaj filma v začetku stoletja, ko je bil film še ljudska, popularna umetnost in kot tak preziran s strani meščanov.

Burch se je ukvarjal s problemom občinstva prvih filmov in odkril, da so bili ti prvi kinematografski spektakli vezani na „slaba mesta“, sejme ipd., precej daleč od

„kulture“. Če je nato kdo hotel narediti drugačen film, ki bi bil umetniški, ki bi bil Lep Film z velikim L in velikim F so najpogosteje nastali precej akademski proizvodi, ki niso bili nič drugega kot nekakšne imitacije slikarstva, akademskega slikarstva. V Franciji je tak primer „umetniškega“ filma **Uboj vojvode Guiškega** (L'Assassinat du Duc de Guis), ki je star, kostumski film, prav nič zanimiv, in kjer pod pretvezo kulturnega filma vidimo lepo oblečene osebe, v lepih dekorjih, z vse preveč literarnim tekstom. Če bi kakšnega sodobnega pisca zaprosili za dialoge in k temu dodali glasbo, kakega znanega skladatelja recimo Saint-Saensa, bi bilo vse skupaj gotovo precej lepše.

Mislím, da je elektroakustična glasba na določen način še vedno na tej ravni. Na eni strani so ljuje, ki poskušajo iz nje narediti nekaj živega, toda pod pogojem, vsaj zdi se mi, da morajo zato streti nekatere podobnosti s tradicijo. Na drugi strani pa imate veliko število skladateljev, ki poskušajo vrniti tej glasbi spoštovanje, jo narediti na določen način bolj akademsko. Velika razlika med filmom in elektroakustično glasbo pa je vseeno predvsem v tem, da je bil film že takoj tudi industrija. To dejstvo, da temelji na ekonomski logiki, mu je omogočilo, da se je iztrgal ravni sejemске atrakcije pa tudi obstoječim umet-

niškim modelom in da je lahko iznašel nove, svoje oblike. Film je bil ekonomsko tako močan, da si je lahko privoščil iznajdbo novih form, in pobegnil lepemu gledališču in lepi literaturi, čeprav je vedno imel tudi kulturne ambicije. Film je torej ekonomsko imel toliko življenja, toliko vitalnosti, da se je lahko izognil akademskému modelom, medtem ko tega za elektroakustično glasbo ne bi mogli reči. To je glasba, ki je subvencionirana, tako v Franciji kot drugod po svetu, in skladatelji potrebujejo veliko več moči, da ustvarijo osebno glasbo. Kolikor so subvencionirani, namreč nujno — pa naj se tega zavedjo ali ne — iščejo glasbo, ki jo od njih pričakujejo, spoštljivo glasbo. Mislím, da elektroakustična glasba ni bila spoštovana, temveč je živela svoje življenje, kot gospa s slabim ugledom. Treba je „živeti svoje življenje“. Tudi za svojo glasbo lahko rečem, da je pogosto akceptirana, kar povzroča veliko hrupa, ki je komična, tragična. . . Toda takšno jo rad delam in zato moram hkrati upoštevati, da kot taka ni ravno upoštevana, da je nimajo za velik umetniški objekt.

To je očitno torej precejšnja razlika. Vendar gre še za nekaj drugega: moč filma je v tem, da je bila popularna umetnost in da to še vedno je. In če pogledamo danes filme izpred tridesetih, štiridesetih let, se nam tisti, ki so takrat uživali status inteli-

ugotovili, da gre vselej za isto stvar. Obstaja neka tekstualna redundanca, neko ponavljanje brez konca, ena sama tema, ena sama barva. Kritika na to odgovarja: to ni dobra glasba. Jaz pa pravim: to sploh ni pomembno! Glasba v filmu je vselej element filma. Vzeti jo ločeno od njega je približno tako, kot če bi vzeli neko Beethovovo orkestralno delo in poslušali samo kontrabas. Kontrabas vselej igra isto stvar. Rekel bi torej, da je glasba v filmu do filma v istem razmerju kot partija kontrabasa ali oboe do celotne partiture. Če jo vzamemo samo zase, deluje ubogo. Podobno je v filmih, kjer ima glasba izredno močan učinek: trda, čim jo vzamemo samo zase, zveni prav ubogo. Trda, to enostavno ni pomembno. Obstaja plošča z glasbo Bernarda Hermanna za **Psiho**, ki jo zelo težko poslušam, čeprav mi je v filmu zelo všeč. Samo je enostavno ubogo. Vselej je tako. Glasba dejansko prihaja z vrsto drugih informacij, drugih elementov. Glede leit-motiva imata torej Adorno in Eisler prav, kolikor gre za glasbo na sebi, mislim pa, da se tega ne da reči za glasbo v filmu. Ne gre za glasbo, ki bi se potem da la igrati na koncertu in ki bi jo lahko obču-

gentnih, kulturnih filmov, pogosto zdijo prav slabi, nasprotno pa na primer Hitchcockove filme, ki so jih imeli v Franciji za popularne filme, filme za razvedrilo, sprejemamo kot dobre. Zato tudi mislim, da dobri filmi niso nujno tudi kulturni oziroma prepoznani kot „kulturni“.

EKRAN: V knjigi *Zvok v filmu ste postavili tezo, da ne obstaja neka posebna filmska glasba, temveč samo glasba v filmu. Kako v tej optiki vidite uporabno glasbo v sodobnem filmu?*

MICHEL CHION: Mislim, da obstajajo vrsti glasbe, ki gredo odlično skupaj s filmom, in da obstajajo druge, ki se z njim ne skladajo. Tako npr. glasba, ki jo sam pišem, in sodobna glasba nasploh ne gre dobro s filmom. Ne slišim je rad v kinu, razen res redkih izjem. Zdi se mi, da deluje preveč „kulturno“. Resnais je na primer eden redkih režiserjev, ki za svoje filme izbira skladbe sodobnih avtorjev oziroma glasbo v t.i. sodobnem, se pravi atonalnem stilu. Tako je izbral Pendereckega (v filmu *Je t'aime, je t'aime*) in še nekatere druge. Učinek se mi zdi težak, neroden. Nasprotno pa se mi zdi, da se popularna glasba, šansoni, rock-glasba, zelo dobro ujema s filmom. Prav tako tudi klasična glasba. Glasba torej, ki ima formo melodije: Zakaj je tako? Ne vem. Vem le, da nisem prav nič navdušen, nasprotno, včasih sem prav znerviran, če slišim v filmu sodobno atonalno glasbo. Celo pri Bergmanu, režiserju, ki ga imam sicer prav rad, ne maram glasbe v nekaterih njegovih zgodnjih filmih, na primer v *Personi*. To je glasba, ki je podobna moji, a je ne maram, saj deluje nekako kulturno. Nasprotno pa, recimo, pri Ozuju slišimo glasbo, ki je kot glasba v kakem supermarketu, in deluje zelo, zelo lepo. Ali pa pri Tatiju. Mislim, da so veliki režiserji začutili, da je glasba lahko najlepša tkrat, ko je najbolj preprosta. Tudi pri Felliniju je glasba popularna. To je glasba kavarn, piano-barov, nekaj lahkotnega, kar je preprosto v zraku.

Seveda imamo tudi hollywoodsko glasbo, simfonično, pustolovsko glasbo. Moram reči, da imam precej konzervativen okus glede glasbe v filmih. Se pravi, da imam rad tisto, kar imajo radi vsi v kinu: rock-glasbo, ameriško plesno glasbo. . . Obstajajo glasbeni filmi, ki jih imam rad, npr. *West Side Story* z glasbo Leonarda Bernsteina, pa ameriške glasbene komedije. . . Še enkrat se opravičujem za svoj malo tradicionalni okus.

4 EKRAN: Pogosta oblika glasbe v filmu je leit-motiv, ki se morda prav zato, ker je lahkotna forma, tako dobro ujema s filmom, s pripovedovanjem zgodbe. . .

MICHEL CHION: Obstaja knjiga Adorna in Eislerja o filmski glasbi, ki predstavlja inteligenten, marksističen pogled na to vprašanje. Onadva sta princip leit-motiva kritizirala s stališča dejstva, da je njegov učinek nujno repetitiven. Toda treba je povedati naslednje: če vzamemo nek film in poslušamo glasbo v njem, bomo kaj hitro

dovali kot tako. Enostavno ne gre zato. Če jo lahko občudujemo kot tako, na koncertu, toliko bolje, toda to ni bistveno.

EKRAN: Kaj pa menite o uporabi klasične glasbe, npr. Mahlerjeve v *Smrti v Benetkah*?

MICHEL CHION: Obstaja določen problem z uporabo klasične glasbe v filmu. Veliko režiserjev to počne. To je po navadi glasba, ki jo gledalec že pozna kot del kulture. Kot taka je konotirana z mnogimi stvarmi, z mnogimi občutji, vtisi, ki pri gledalcu že obstajajo v odnosu do te glasbe. Ko torej gleda film in v njem sliši npr. Wagnerjevo Walküro ali neko Mozartovo delo, v trenutku opazi, da ne gre le za neko glasbo v filmu, temveč tudi za določen kulturni objekt, podobno kot če bi kopirali neko slikarsko delo. Očitno je torej, da so to stvari, ki bolj vplivajo na manj kultivirane gledalce, saj jih le-ta sliši kot vsko drugo hollywoodsko filmsko glasbo. Vsekakor je manj v zadregi, toda to je očitno eden od problemov filma. Mislim celo, da ni preveč dobro početi stvari na ta način, saj je zelo lahko izbrati lepo klasično glasbo in jo postaviti v film v trenutku emotivnega klimaksa, da bi nato vsi planili v jok. To je zelo enostavno. Pa vendar obstajajo

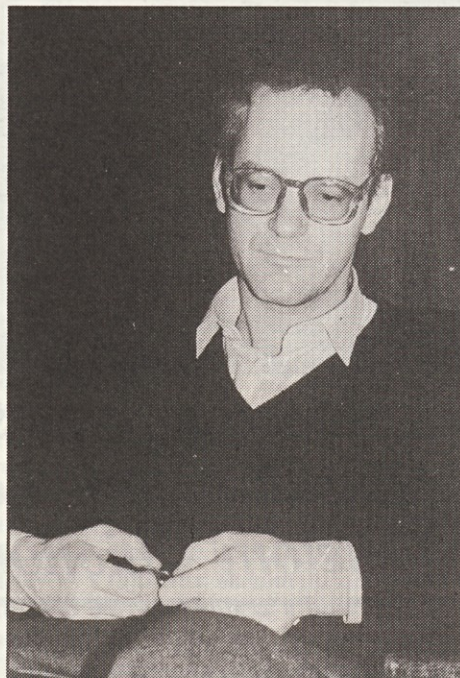
cinestasi, ki to znajo početi. Ophüls je v filmu *Plaisir* uporabil Mozartovo glasbo, in to na način, ki me niti najmanj ne spravlja v zadrego.

Visconti je v *Smrti v Benetkah* uporabil adagietto Mahlerjeve Pete simfonije, in to prav pogosto. S tem ji je dal določeno redundanco, določeno ponavljanje, toda to me pravzaprav ni motilo. Morda jo slišimo malo preveč, toda vseeno gre. Treba pa je reči, da gre pri uporabi klasične glasbe za neke vrste kulturno krajo. Bilo bi enostavno, ko bi film bil proizvod zelo lepe glasbe in zelo lepih dekorjev. Toda to bi ne bil več film. Lepota ne pride vedno tako, da preprosto izberemo lep kulturni objekt. Ta kraja je pogosta pri filmu. Toda film je pač tak: je nečista, skoraj tatinska umetnost. Ukradel je že mnogo stvari.

EKRAN: Če je glasba le eden od delov globalne partiture filma, ali je potemtakem enako mogoče reči za dialoge? Natančneje, to meri na vaše lastno vprašanje, ki ste si ga zastavili med predvajanjem, na vprašanje o odnosu med dialogom in zvokom. Je za gledalca pomemben zvok teh dialogov?

MICHEL CHION: Za označevalec in označenec gre. Očitno je, da dialog obstaja v filmu že od začetka oziroma od trenutka, ko je film postal narativen. Znano je, da na samem začetku film ni bil narativen, temveč dokumentaren. V trenutku pa, ko je postal narativen, je začel uporabljati mednapise, ki so pogosto ponujali dialoge. Dialogi so torej prisotni od začetka filma, toda šele z govornim filmom (cinema parlant) je prišel trenutek, ko so postali slišni in ne več samo berljivi. Odtlej je dialog element zvočnega traku, ki ima svojo zvočno vrednost, se pravi barvo glasu in ritem, dikcijo, akcent, torej konkretne elemente na ravni označevalca: na ravni označenca pa je seveda ves pomen besed. Povsem očitno je, da ko gledamo nek film z dialogi, sledimo zaporedju podob držec se indikacij dialoga. Le-ta nam da vedeti, da se neka oseba imenuje X in druga Y, da je prvi brat drugega; jasno je, da je dialog tisti, ki nam to pove, in ne zvok. Če gre za dialog, pa gre za govorico. Na tej ravni torej zvok služi temu, da prinaša temeljne elemente, je neke vrste baza filmske naracije.

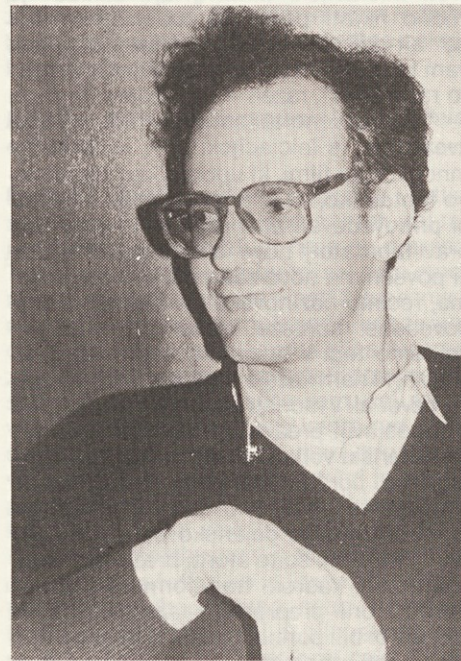
To pa je hkrati tudi tista nečista plat filma — zakaj ne bi rekli tako, saj je lepota filma morda prav v tem, da je nečista umetnost — nečista plat, kolikor je temeljno zavezana govorici; govorici, se pravi besedam, najsi bodo zapisne ali slišane, ali pa je — kot je to pogosto pri Hitchcocku — sam razrez na kadre narejen na način stavka. Lep primer je začetni prizor v *Dvoriščnem oknu*: nanj je bil Hitchcock zelo ponosen, saj nam je uspel brez ene same besede pokazati, da je James Stewart v svoji sobi, da ima nogo v mavcu, da je fotograf, da ima zaročenko, ki je cover-girl, nakar nam kamera s svojim gibanjem pokaže še nogo oziroma mavec, na katerem je zapisano ime osebe, sledi polomljen fotoaparati itd. itd. Lahko rečemo, da tak način predstavljanja stvari rekonstituira verbalno figuro:



drugače, bolj občutljivi smo za glas, zvok v filmu. . .

MICHEL CHION: Upam, da s tem ni razdrta tudi vsa magičnost. Pomembno namreč je, da to ne ubije magičnosti. Zame je ni ubilo. Ni mi šlo za to, da bi demontiral nek mehanizem, ki bo to storil, pa bi me film ne zanimal več. Ne, mislim, da je še vedno veliko stvari za povedati, da je še veliko skrivnosti, in kakor tudi analiza filmskih podob ne ubije skrivnosti filma, tako je torej tudi analiza odnosa med zvokom in podobo ne bi smela. Skrivnost filma bo le veliko bolje povedana, če bomo upoštevali tudi zvoke, medtem ko jo vsi še zmerom iščejo le v sliki.

Morda prav zaradi tega ne maram preveč filmov, kjer je zvok močno poudarjen. Pogosto mi prijatelji v Parizu pravijo: „Zvok ti bo všeč v tem filmu!“ grem gledat ta film, in najpogosteje je to film, v katerem so zvočni učinki, vse preveč očitni; preprosto vidimo, da so raziskovali z zvokom ali da nam ob nekem dogajanju ponujajo zvok nečesa čisto drugega. Na splošno se mi zdi to slabo. Veliko raje imam filme, kjer je odnos med zvokom in sliko bolj neopazen, bolj zahrbtn, zato pa toliko bolj vznemirljiv.



EKRAN: Omenili ste delo Pierra Schaefferja, ki vam je veliko pomagalo. Zanima nas pa tudi vloga nekaterih psihoanalitičnih avtorjev, katerih vplive je mogoče opaziti v vaših tekstih. Kar je šarmantnega v njih, je naslednje: povsem očitno je, da poznate lakanizem, vendar vam filmi nikoli ne služijo zgolj za ilustracije lakanovskih konceptov, temveč so ti koncepti vselej že v samem tekstu, v interpretaciji. . .

MICHEL CHION: Glas v filmu je zelo lakanovski spis. Predvsem pa sem se opiral na knjigo Denisa Vassa **Popek in glas**, zelo lepo knjigo, ki je — vsaj zdi se mi — uspeła o glasu povedati nekaj stvari, ki jih še nihče ni povedal, stvari, ki nam lahko pomagajo pri razpravljanju o tem skrivnostnem objektu, kar je glas.

Sicer pa je moja psihoanalitična kultura predvsem lakanovska. Ne morem ravno reči, da vselej razumem, kar Lacan pravi, vsekakor pa veliko berem. Onstran tega „razumeti vse“ je namreč nek užitek besed, neka lepota sloga. Včasih ga berem na malce magičen način, kajti tako — z veliko branja — le absorbiram tekst. Rečem si sicer, da bi ga moral brati bolj sistematično, si zapisati tisto, kar razumem, in česar ne toda. . . Konec koncev, mislim,

kot da bi kamera pisala besede. Na povsem nenaraven način se sprehodi po prostoru, da bi nam pokazala nogo v mavcu — v tem trenutku preprosto transpornira verbalne kategorije, kategorije govornice, v vizualni besednjak. Konec koncev bi lahko rekli, da je celo takrat, ko ni nobene besede, niti slišane niti zapisane, govornica vedno že tu.

Vprašanje, ki sem si ga zastavil na predavanju, je po svoje neumno, a se mi je pogosto zastavljalo tudi med pisanjem **Glasu v filmu**: ali naj se ukvarjam s pomenom besed? Ne, sem se odločil, kajti to so že vsi počeli. Obstajajo zelo dobre analize filmov, Bellourjeve na primer, pa tudi mnogih drugih. Toda največkrat njihovi avtorji mislijo, da analizirajo podobe, filmske podobe, tudi samo to pogosto skromno izjavljajo, v resnici pa s tem, ko govorijo npr. o detektivu, ki išče žensko, ki ga je izdala itd., vidijo podobe že posredovane prek izgovorjene besede, skozi neki red, diskurz, ki je bil izrečen o osebah in ki smo ga slišali. V tem primeru vse, kar pravi dialog, služi le strukturiranju, usmerjanju percepcije samih podob. Na ravni označenca, na ravni pomenjanja torej, ne moremo reči, da je dialog zvočen; zato pa, nasprotno, na ravni označevalca dialog ostaja zvočen, se pravi lahko pride od tega, da glasovi oseb naredijo vtis, včasih bolj neutralen, včasih pa dajo prav specifično lepoto, kot npr. Marlene Dietrich, Lauren Bacall, Maryllin Monroe ali pa nekaterih francoskih igralcev in igralk, npr. Arletty v **Otrocih galerije**; vse to je film, to je konkretna plat filma, to je Glas osebe, to je Obraz osebe, pa četudi je bolj ali manj našminkan.

EKRAN: Vaša knjiga **Glas v filmu** je bila za mnoge pravo odkritje, saj je presenetila z načinom, kako videti in povedati stvari, ki se nam v filmu zdijo očitne, pa vendar nanje nismo prav pozorni in se jih nemara niti ne zavedamo. Vsi slišimo glasove v filmu, kar se nam, sodobnim gledalcem, zdi samoumevno, vi pa ste pokazali, kako so lahko glasovi v filmu vse prej kot nekaj „naravnega“ ali „realističnega“, npr. akuzmatični glasovi. . .

MICHEL CHION: Mislim da dejansko vsi ljudje, razen če niso gluhi in neobčutljivi, občutijo učinke glasu in zvoka v filmu, vendar na splošno ne najdejo besed, da bi jih opisali. Moja glasbena vzgoja, predvsem pa delo človeka, ki se imenuje Pierre Schaeffer in ki ni zgolj skladatelj, temveč predvsem teoretik zvoka — to dvojje me je na nek način oskrbelo z neke vrste konceptualno prtljago — med katero je bila, recimo, tudi beseda „akuzmatičen“ — ki mi je omogočila poimenovati stvari, ki jih sicer vsi občutijo, a jih ne znajo imenovati. Lahko rečem, da mi je to veliko pomagalo, čeprav je še vedno ogromno stvari, ki bi jih morali raziskati, in to stvari, ki jih vsi čisto dobro občutijo.

EKRAN: Toda dejstvo je, da ste s samim tem, ko ste to povedali, v temelju spremenili sam pogled, perspektivo. Gledamo

da sem razumel kar nekaj stvari in da se me le-te tičejo, me celo prevzemajo. Lacan je velik filozof, velik mislec, posebej pa me prevzame dejstvo, da je pri njem tragična stran še posebej prisotna. To je človek z izrednim občutkom za tragiko življenja. Veliko govori o nemožnosti, o odsotnosti, o nemožnosti spolnega razmerja. To je v resnici tragična misel, toda nikakor ne v negativnem, deprimirajočem smislu, temveč v temeljnem, človeškem smislu. Ko torej mislim na Lacana, ne mislim zgolj na njegovo teoretizacijo, četudi je le-ta fantastična in ponuja veliko dela tistim, ki mu sledijo, saj je dejansko vse svoje življenje iskal; še posebej fundamentalna se mi zdi njegova pozna dela o matematizaciji nezavednega, ta njegova topologija; mislim tudi na nekoga, ki je imel določen odnos do življenja, določen diskurz, ki ga zelo dobro razumem, ki ga skorajda spontano sprejemam. Če pišem knjigo, lahko prav hitro vidim, kako se nek film, ki mi je všeč, sklada s tem mojim dojetjem Lacana.

EKRAN: Nekoč ste zastavili zanimivo vzporednico med Lacanom in Schaefferjem. Jo lahko poskusite nekoliko eksplicirati?

MICHEL CHION: Mislim, da je Schaeffer, še posebej s svojo knjigo **Le Traite des objets musicaux**, neke vrste neprepoznani Lacan. Morda to še bolje, če ga primerjam s Freudom. Odkril je temeljne koncepte za opis poslušanja, ki so seveda v marsičem še nepopolni provizorični, toda en človek ne more vsega narediti sam. To je delo, ki je bilo objavljeno še ne tako daleč nazaj, pred komaj dvajsetimi leti, 1966. Sam sem napisal knjigo, ki bi naj bila neke vrste praktični uvod — **Le Guide des objets sonores** — mislim pa, da bi morali še veliko storiti, znova razviti, znova osvetliti Schaefferjeve ideje, ki se jih pogosto še sam ni zavedal. Svoje delo o poslušanju je sicer tudi sam interpretiral, toda mislim, da se ga da interpretirati še na druge načine. Če ni preveč pretenciozno, bi si celo upal reči, da je z njegovim delom mogoče storiti isto, kar je Lacan storil s Freudom, se pravi, proizvesti temeljito ponovno osvetlitev, ki je seveda tudi že interpretacija, ki pa stvari pelje naprej. Torej je njegovo delo morda le bolje primerjati s Freudom, z določenimi rezervami seveda, kolikor je namreč Freud v svoji odkritja vložil dobesedno vse svoje življenje. Schaeffer na področju zvoka ni šel tako daleč kot Freud na področju nezavednega, ostaja pa dejstvo, da je bil v svojih raziskavah sam, medtem ko je bil Freud v položaju, ko je moral svojo misel stalno reafirmirati v razmerju z drugimi. Schaeffer je bil torej v tem smislu sam, saj še danes najdete ogromno glasbenikov, ki pravijo: „Zvok — ne, to nas ne zanima!“ To je vsekakor njihova pravica, da rečejo, da svoje glasbe ne delajo z zvoki. Ljudje, ki se zanimajo za zvoke, za zvočno materijo, so še danes bolj ali manj osamljeni. Mnoge to enostavno ne zanima, še najmanj pa glasbenike. Malce paradokсно, mar ne?

EKRAN: Med vašimi prihodnjimi objekti je po knjigi o Tatiju tudi spis Četrta stran, ki bi naj se ukvarjal s problemom odnosa prostora in zvoka. To vprašanje prostora v filmu se v zadnjem času pogosto zastavlja s tendenco t.i. filmanega gledališča. Nam lahko poveste kaj več o tem projektu?

MICHEL CHION: Sama zamisel o knjigi se opira na naslov članka „Četrta stran“ (prevedli ste ga v zborniku o Hitchcocku), kar pomeni, da bom povzel in nekoliko predelal ta tekst ter mu dodal nekaj še neobjavljenih člankov, v katerih obravnavam vprašanja scenografije, gledališča in prostora v filmu. Res je, mnogi sodobni filmi skušajo najti filmske korenine v gledališču. Nedavno smo v Franciji lahko videli Resnaisov film **Melo, La Paltoget** Michela Devilla, pa Oliveiro, ki to počne že dalj časa, Techniqueja. . . Morda je to zato, ker film ponovno išče svojo identiteto. Pri tem odkrivamo mnogo stvari, ki nas vodijo k izvorom filma.

EKRAN: Se vam ta tendenca zdi produktivna?

MICHEL CHION: Če je produktivna? Da, mislim, da je. Kajti prostor je bil nekaj, kar je moral film osvojiti. Na samem začetku so bila to poslikana platna, igralci so bili poenostavljeni frontalno itd. Za osvojitve prostora v filmu, se je bilo treba naučiti razreza na kadre, montaže. Mislim, da je v zadnjem času prav ta razrez na kadre izgubil vso svojo pomembnost, za kar je v veliki meri odgovorna televizija. Po svoje je to normalno, saj je s svojimi neposrednimi prenosi dogodkov, z več kamerami hkrati, dosegla nekakšno kaotično izmenjevanje snemalnih kotov, gledišč, kar sicer nikogar več ne moti, proizvaja pa neko odsotnost prostora, nek popolnoma abstrakten prostor, brez moči. Temu se tudi film ni mogel izogniti in nastala so dela, kjer sta pojma razreza na kadre in konstrukcije prostora — dva nekoč tako pomembna pojma — izgubila ves svoj smisel. To velja, recimo, za mnoge glasbene filme, še posebej tiste ameriške, ki jim pravimo „clips“, in kjer predstavlja osnovo glasba, po navadi zelo dinamična, podobna pa se poljubno pojavljajo in izginjajo brez vsakega pravega reda. V takih primerih morda najlepše vidimo, kako je temeljni princip montaže ritmičen, se pravi, da je zamisel prostora v času. Prostora preprosto ni več. V mnogih sodobnih filmih je tako — z drugimi besedami, danes vam kamera, ki se premika, ničesar več ne pove, prehod z velikega plana v splošni nima več pomena. Nekoč je bilo to še kako pretresljivo. Splošni plan nam je dal eno emocijo, veliki plan drugo. In v tem smislu je mogoče reči, da se film išče v gledališču in skuša znova najti, osvojiti prostor. To je slavna Bazinova problematika: bolj ko se film približuje gledališču, bolj je film. . . Je pa še nek drugi fenomen, v filmih znanstvene fantastike, v katerih je prostor zares prostor: interplanetarni prostor, v nekem smislu ne-strukturirani prostor, kjer ni mogoče „gor“ in „dol“ določiti smeri zgoraj, spodaj, levo in desno. Ta „odprt“ prostor je mesto mnogih filmov znanstvene fantastike, ki s tem zastavljajo nekaj vprašanj: Kako v njih določiti razrez na kadre, ali kaj lahko pomeni „gledališče“ v znanstvenofantastičnem filmu? Morda je to idiotsko vprašanje, toda mislim, da je nekaj na tem. Nekoč so si tako na primer zastavljali vprašanje: „Ali smemo kamero postaviti tako, da bo njeno gledišče v notranjosti hladilnika?“ To je bil potem slaven kader

iz notranjosti hladilnika. Določeni režiserji so se hvalili: „Ne, jaz tega nikoli ne počnem!“ Kamera naj bi vedno zasedala človeško gledališče. To je bilo torej moralno vprašanje režije, če si je režiser prepovedal kader hladilnika ali pa kader stropa. Toda, naj se vrnem k filmom znanstvene fantastike. Zdi se mi najbolj živ del sodobne kinematografije, čeprav vsi seveda niso dobri. Pogosto so prav to tisti redki filmi, ki sploh še znajo povedati zgodbo — iniciacijsko zgodbo, medtem ko velika večina današnjih filmov — celo ameriških, sicer prav dobro narejenih, trpi zaradi prevelikega psihologiziranja. Ljudje se analizirajo, problem sicer obstaja, ni pa tiste iniciacijske ravni, ki je obstajala nekoč, npr. v pustolovskih filmih, ki so bili vsi po vrsti iniciacijski filmi. „Najti zaklad“ je vedno hkrati pomenilo tudi „spremeniti se“ ali „izkusiti življenje“. Vsaka pravljica vam to dovolj nazorno pove. Film je izgubil to razsežnost, razen — po mojem mnenju — znanstvenofantastični film. **Vojna zvezd** npr. je iniciacijski film, in to so še mnogi drugi filmi, ki uporabljajo znanstveno fantastiko, da bi pripovedovali mite, da bi pripovedovali pravljice. Ti filmi so tudi pravi laboratoriji nove tehnologije in kot taki povsem na novo zastavljajo problem filma, recimo bazinovsky problematiko prepovedane montaže, človeka in zveri. To najdemo tudi v nekaterih sodobnih grozljivkah, ki nam kažejo transformacijo človeka v zver ali v monstuma. Ne vem, če je bil v Jugoslaviji predvajan film Johna Landisa **Ameriški volkodlak v Londonu**, za katerega so porabili ogromno časa, da so skonstruirali masko, ki naj bi nas prepričala, da se igralec dejansko transformira v zver. Poskusili so to storiti brez montaže, z enim sami kadrom transformacije, kar bi nekoč storili preprosto z razrezom na kadre. Če bi bili puristi, bi dejali, da je bil film veliko bolj vznemirljiv in razburljiv, ko je to pokazal s pomočjo montaže, ki je bolj izzivala gledalčevo imaginacijo. Toda obeh nam je treba opozoriti še na problem kontinuitete in diskontinuitete, zaradi česar mislim, da se je Bazin s svojo dvojico Človek-zver dotaknil nečesa res pomembnega. To, kar se zdi danes enostavno narediti z novimi tehnikami, vsebuje namreč neke precej starejše zamisli, npr. o androidih, umetnih bitjih, vse tja do metamorfoz iz grške mitologije; in če so zdaj te transformacije prikazane kontinuirano, se pravi v enem samem kadru, tedaj to pomeni, da sam pojem kadra nima več enakega pomena kot prej. V sodobnih filmih kader pogosto izgublja svojo vrednost, svojo kraljevsko vlogo.

Če naj sklenem: film znanstvene fantastike ponovno zastavlja problem prostora, prav kolikor je le-ta ponujen kot prazen prostor. Če je kamera obešena v praznem prostoru, to povsem sprevrne vprašanje gledališča. Kaj je gledišče, kadar smo med zvezdami?

EKRAN: V tej Bazinovi ideji je še nekaj drugega, namreč vprašanje posnetka kot tveganja, kot soočenja z nevarnostjo, v čemer je Bazin videl jamstvo avtentičnosti filmanja. . .

MICHEL CHION: Mnogi današnji filmi so proizvedeni z dejanskim tveganjem — Herzogovi na primer, ali pa film **Misija** Ronalda Joffeja; celo nekateri hollywoodski filmi, ki so bili včasih praviloma narejeni v studiih se danes snemajo na kraju samem (**Tarzan, King Kong** na primer). Režiserji zares tvegajo, prav fizično tvegajo. Toda, kar me preseneča, je to, da je učinek na ekranu praviloma šibak. Če ni prave režiserjeve vizije, lahko film snemajo na samem vrhu Himalaje, pa nam bo čisto vseeno. Videl sem film Jeana Françoisa Stevénina **Double Messieurs**, kjer je zadnji del posnel v gorah pokrajine Dauphinee pri temperaturi minus trideset stopinj. Pa vendar ni na ekranu prav ničesar zanimivega, čeprav vemo, da so igralci skoraj zmrznili. Res je torej, kar pravi Bazin, ne vem pa, če danes to sploh še kaj pomeni: Kaj pa še ostane od „realnosti“, ko se v njej znajdemo z ekipo petdesetih ljudi. . . ?

Tudi tu ima znanstvena fantastika svoj smisel, saj proizvaja imaginaren prostor, konstruiran z maketami v studiu, medtem ko se pustolovski filmi — in to je njihova napaka — dogajajo na kraju samem, na realnem mestu. Ni več imaginarnega. Zares se snema v puščavi, na odprtem morju. . . je pa veliko manj lepo kot včasih. Mislim, da je film v prvi vrsti umetnost imaginarnega, in da ni nujno zanimivo, če akcijski film snemamo na avtentičnem mestu dogajanja zgodbe.

EKRAN: Je mogoče teze o t.i. „direktnem“ snemanju primerjati s posnetkom zvoka, direktnega zvoka. Sami ste zapisali, da je zvok tisti, ki prispeva k učinku realnosti. Toda, po drugi strani lahko ta učinek tudi pokvari, skazi. Recimo, dolby. . .

MICHEL CHION: Dolby je brez dvoma povečanje zvočnih možnosti v filmu, kolikor je namreč zvok lahko veliko bolj precizen, veliko bolj definiran, bolj čist na ravni poslušanja, z veliko večjimi kontrasti intenzivnosti, ki sedaj segajo od izredno šibkih do prav enormnih razsežnosti, in ne nazadnje, z veliko več zvočnimi stezami. Učinek vsega tega je hiperrealističen, je velik spektakl, ki je v protislovju z imaginarnim. Dolby-stereo sicer proizvaja prav lepe učinke, sanjamo pa veliko manj. Na ravni prostora in še posebej, če gre za off glasove, pa mislim, da dolby-stereo ne funkcionira najbolje. V **Apokalipsi zdaj** so na primer zvoki na večjih stezah in eden od njih je pripovedovalčev glas. V klasičnem filmu je tak glas prihajal iz istega zvočnika kot vsi ostali zvoki in je v hipu zasedel ves ekran, postal je magičen. V Coppolovi **Apokalipsi** pa slišimo pripovedovalčev glas iz enega zvočnika, medtem ko drugi zvoki prihajajo iz drugih zvočnikov: posle-



MICHEL CHION: Da, res je. Toda vrnil bi se še k vprašanju scenarija. Sprašujem se, ali ljudje sploh hočejo dobre scenarije. Mislim namreč, da ljudje zmerom potrebujejo zgodbe in četudi jim jih pripoveduje televizija, ta ne more povedati vseh zgodb. Tu spet vidim pomembno vlogo nekaterih sodobnih filmov znanstvene fantastike, ki pripovedujejo prave zgodbe. Obstaja pa še drugo vprašanje, moralno, vprašanje cinizma. Morda je le-to najbolj očitno v nekaterih francoskih, pa tudi ameriških filmih, v katerih je vse dovoljeno, nič ni prepovedanega, vsi imajo prav. Če pripovedujemo zgodbo s tega stališča, ni prav ničesar več zanimivega. Nastajajo grobi filmi, kakršen je **Rambo**, z mišičastimi super-Američani, ki z ognjenimi zublji pobijajo množice. Tak film postaja dobesedno odvrten. V Franciji, je nekoliko drugače. Ni ravno veliko filmov, v katerih bi se ljudje medsebojno pobijali s plameni ali bazukami, zato pa jih je toliko več, v katerih so si ljudje drug drugega zoprni. Vsi so ciični, na koncu pa zmagata tisti, ki je bil najbolj ciničen, najbolj zloben. To moti in povzroča, da zgodbe enostavno ni mogoče pripovedovati. Na ravni scenarija se tako zastavlja problem vloge Zakona. Vemo, da ni zgodbe, če ni Zakona. Ni nujno, da je tu ravno policaj kot predstavnik Zakona, toda če ni vsaj ideje Zakona, ideje sankcije, kaznovanja, ukazovanja, prepovedanega — potem zgodba ni vredna, da bi bila povedana. Na nek način je to normalna evolucija: vzemite npr. incest. Ta ni več tabu v filmu zadnjih deset let. Narejenih je bilo pet, deset, dvajset filmov o incestu in morda res lahko rečem, da smo napredovali na tem področju. Toda, če ni več zakona, prepovedi, če delamo film zato, da povemo, kako je incest lep, potem to ne more biti prav nič zanimivo. Vzemite npr. film Louisa Malla **Šum na srcu**. To je tipičen primer filma, ki računa na škandalozni učinek s tem, da krši tabu, toda o samem tabuju ne zna ničesar povedati. Nasprotno pa je **Carstvo čutil**, film, ki upošteva Zakon in tragičen občutek življenja. Mogoče je torej narediti zelo drzen film, kakršen je Oshiminov **Carstvo čutil**, v katerem pa je občutek tragičnega še kako prisoten, z nekim človeškim, univerzalnim smislom. Film torej s tem, ko briše določene meje, izgublja zgodbo, pa naj se giblje k cinizmu ali pa k rožnatim vizijam življenja. Še okoli enega vprašanja se danes — posredno ali neposredno — vrti mnogo scenarijev: to je problem očetovstva, očetovske vloge. Tudi to je po svoje normalno, saj zahodni svet, zahodna Evropa, pogosto ne ve več, kaj to je. Kaj je to očetovska funkcija, kdo je Oče? Filmu se ponuja cela pahljača problemov, povezanih s spremembami v generacijah, z genetskimi eksperimenti. . .

EKRAN: Toda oče se vrača. V **Vojni zvezd** so celo trije.

MICHEL CHION: Res je. Zelo rad imam **Vojno zvezd**. To je res „vrnitev očeta“. Tudi filmi Tarkovskega govorijo o tem vprašanju, seveda z veliko več subtilnosti in ambiguitete.

EKRAN: Kar ste govorili o cinizmu, bi se pri nas dalo povezati s problemom korupcije (politične, moralne. . .). Če je vse skorumpirano, o čem sploh še pripovedovati?

MICHEL CHION: V Franciji temu pravimo „**les ri-poux**“. Tako se je imenoval tudi neki film, ki je imel izjemen uspeh. **Ri-pou** je obrnjeno od **pourri** (pokvarjen), je pa to vrsta argota, slanga, v katerem se obračajo besede in ki se imenuje **le vers-l'en**, kar je obrnjeno od **l'envers** (obratno, obrnjeno, druga stran). Gre za jezik, ki ga v Parizu, pa tudi drugje v Franciji mnogi mladi govorijo med sabo in ki že dolgo obstaja, a ga spet vse pogosteje uporabljajo. **Les ri-poux** torej pomeni **pourris** in tako se je imenoval film Clauda Zidiya, o policajih, ki so bili povsem izven zakona, ki so počeli vse mogoče nelegalne stvari, kupovali in preprodajali drogo ipd. Na koncu zmagajo in občinstvu se celo zdi, da so imeli prav. To „ri-pou“ moralo lahko najdete v mnogih filmih, toda mene osebno dolgočasi. Je vizija, ki je povsem nezanimiva. Ne rečem, da bi morali biti vsi dobri, ali pa preprosto dobri in zli, toda tam, kjer so vsi podkupljeni, ni prav nobene dvoumnosti.

EKRAN: Morda bi se sodobni povratek k žanru dalo razložiti prav s to odsotnostjo Zakona, odsotnostjo Očeta. Kajti v starih žanrskih filmih vse to imamo, še posebej v črnih filmih. . .

MICHEL CHION: Najpogosteje so to rekonstrukcije, **remakes**. Toda treba je reči, da film pogosto ne ve, kaj bi počel. Američani ne vedo, kaj bi počeli. Še naprej snemajo filme, še naprej nekateri prinašajo ogromno denarja, včasih potrebujejo neo-westerne, neo-črne filme itd. Smešno je, recimo, da kupujejo francoske filme, da bi jih ponovno posneli v Združenih Državah. Kot da bi sami ne imeli več nobenih zgodb. Kupili so **Tri može in zibelko**, kupili so več komedij francoskega scenarista Francisa Weberja, da bi jih na novo posneli v Ameriki, z ameriški igralci. Smešna ideja! Vemo pa tudi, da delajo veliko remakeov. To daje občutek neke praznine, ki jo skušajo zapolniti s tistim, kar je film že naredil. So pa tudi nove, žive stvari. Filmi, kot so Carpenterjevi, so se morda že nekoliko izčrpali so pa še glasbeni filmi. Tudi tu prave novosti prihajajo iz popularnih žanrov. Z dveh strani pravzaprav: s strani najbolj elastičnih, kulturnih režiserjev, in s strani popularnega filma. Nimam sicer dovolj vpogleda v filme z Orienta, toda zdi se mi, da je v aktualnih hongkongskih in japonskih filmih nek določen klasicizem, neka perfekcija umetnosti pripovedovanja, ki je v ameriških in evropskih filmih danes ne najdem. Ko vidimo te filme, si rečemo: da, še je mogoče pripovedovati zgodbe!

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

ivno, kar pravim, toda ko se otroci igrajo, si na nek način pripovedujejo zgodbe. Ni pomembno samo tisto, kar počnejo, temveč tudi to, kar rečejo. Če torej nekoga napademo, ne da bi rekli „V napad!“, to ni pravi napad. Če ne rečemo „Ogenj!“, „Zadet sem“, če torej ne rečemo stvari, le-te ne obstajajo. Mnogi današnji filmi pa so narejeni po principu: aha, ljudje to že poznajo, torej jim ni treba tega še povedati. Ni vredno reči „V napad!“, saj je bilo to rečeno že v petdesetih gusarskih filmih. Naredil bom torej gusarski film, v katerem nihče ne bo rekel „V napad!“. Osebnostno mislim da je učinek slabši.

EKRAN: Je to napaka režije ali scenarija?

MICHEL CHION: Režije, seveda. Polanski je brez dvoma dober režiser, toda na tem mestu je zgodba slabo povedana. Še veliko drugih filmov manj zanimivih režiserjev je danes slabo povedanih. Verjetno je razlog v tem, da današnji gledalec ne hodi v kino le zaradi zgodb. Le-te gleda na televiziji. Ko na televiziji gleda nadaljevanko, pričakuje, da bo sledil zgodbi. V kino pa gre najpogosteje zato, da bi gledal velike dekorije, velike igralce, velike tehnične efekte. . . , zgodba pa ga ne zanima. Celoto, ali bo junak na koncu ostal živ ali pa bo umrl, ga ne zanima več. Film je tako na nek način spet postal sejemska umetnost: umetnost specialnih efektov, trikov, osupljivih točk — toda zgodba, ki naj bi vse to držala skupaj, je manj pomembna kot nekoč. Ko so včasih ljudje odhajali iz kina, so si predvsem pripovedovali zgodbo. Danes imajo doma televizijo in v kino ne gredo več zato, da bi videli zgodbe. Zato so scenariji, tudi ameriških filmov, danes bistveno šibkejši, a to vseeno nikogar ne vznemirja. Igralci so odlični, fotografija je odlična, scenariji pa so šibki. Morda je paradoksnost, toda četudi sem napisal knjigo o pisanju dobrega scenarija, ne mislim, da dober scenarij naredi tudi dober film, še manj pa sem prepričan, da ljudje sploh hočejo dobre scenarije.

EKRAN: Na to je opozoril tudi Pascal Bonitzer v tekstu „Določena tendenca ameriškega filma“, kjer pravi, da ni več režiserjev, ampak so samo še mojstri specialnih efektov. . .

MICHEL CHION: Da, res je. Le da imam jaz veliko raje specialne efekte kot on. Jaz jih imam prav rad. Obožujem filme s specialnimi efekti, če so le dobro narejeni in če imajo vsaj minimalno zgodbo. Zato lahko tudi rečem, da imam veliko raje sodobne ameriške filme kot on. Se pa strinjam z njim, da je ta hip le malo ameriških režiserjev. Danes jih je res malo. Je Scorsese, Cassavettes, pa Carpenter. . .

EKRAN: Kaj pa newyorški režiserji? Ali ni so prav oni neke vrste reakcije na opisano situacijo v Hollywoodu? Poznajo zgodovino filma, predvsem pa vedo, kako pripovedovati zgodbe.

EKRAN: Vse tako kaže, da je filmska teorija po letih zagona in razcveta (to so seveda zlasti sedemdeseta leta) danes že malce izčrpana, ponekod pa bolj akademska, kar je skoraj isto. Kako ocenjujete njen položaj v Veliki Britaniji?

PAUL WILLEMEN: V Veliki Britaniji je to stanje naravnost depresivno. Menim pa, da to ni nič nenavadnega, saj je tako stanje značilno za trenutke prehoda. Tu moram dati krajši zgodovinski oris. Filmska teorija je bila v 70. letih del idejnega gibanja, ki se je navezovalo na ruski formalizem, Brechta, na ideološki radikalizem 30. in 40. let ter nato na Althusserja in Lacana, po drugi strani (in hkrati) pa se je povezovalo s političnim radikalizmom s konca 60. let. Ta politični in teoretski radikalizem je, retrospektivno gledano, doživel svoj razcvet v dobrem desetletju od srede 60. do srede 70. let. Potem pa se je situacija drastično spremenila, ko so se izjalovili upi in pričakovanja političnega in teoretskega radikalizma. To razočaranje v zvezi s potencialom radikalne teorije je izzvalo občutek zmede in izčrpanosti, hkrati pa seveda ni bilo mogoče ostati pri spoznanju, da z istim načinom teoretskega dela ni več mogoče računati na iste politične aspiracije. Vse je bilo treba na novo premisliti in prav ta refleksija je rezultirala v pravo eksplozijo najrazličnejših smeri. Tako eni še kar naprej anahronistično ponavljajo in premljavajo iste stvari, kot da so še zmeraj v sedemdesetih letih; drugi se vračajo k pojmu populizma izpred 60. let; tretji gojijo radikalni cinizem o vsaki teoriji in se oprijemajo pojma „popular art“ (v raznih formah: pop glasba, video, grafična umetnost, v veliki meri povezana z reklamo); dokaj uspešno vztraja nekaj marginalnih intelektualnih tokov, marginalnih v tem smislu, da so bili sicer povezani z radikalno teorijo, vendar na drugi, ločeni fronti: to je zlasti feminizem, ki se je v Veliki Britaniji lotil problematiziranja vseh tradicionalnih in veljavnih vrednot, ki se jih nekdanji radikalci niso dotaknili. Potem ne smemo pozabiti na radikalni oportunitizem, ki pomeni približno tole: pozabi na vse v zvezi z nekdanjo radikalno teorijo in skrbi zase in svojo kariero. Za nekatere pa je rešilna bilka post-modernizem: tu ne gre za kakšne filmske teorije o post-modernizmu, marveč za poskuse predelave pozicij radikalne teorije v skladu s tem, kar si predstavljajo kot post-modernizem ali kar nekateri trdijo, kaj to je.

Toda v tej kombinaciji zmede in izčrpanosti, ki se mi zdi značilna tako za Veliko Britanijo kot za ZDA, vidim tudi nekaj pozitivnih premikov. Tu bi omenil zlasti dvoje debat, ki najbrž šele strukturirata neko novo polje. Ena je debata o kulturnih razlikah, ki je specifično britanska, ker se navezuje na politični učinek sporov v priseljeniških, zlasti črnskih getih. To gibanje je namreč povezano tudi z različnimi manifestacijami t.i. črne kulture (indijske, afriške), ki namenjajo vprašanja nacionalne identitete oziroma probleme etničnih razlik; ta vprašanja nekje vračajo odmev zdaj že malce pozabljenim problemom, ki ji je odprla radikalna teorija (npr. vprašanje odnosa kelt-

OD RADIKALNE TEORIJE DO RADIKALNEGA OPORTUNIZMA

Pogovor z angleškim kritikom in teoretikom Paulom Willemenom



ske in angleške kulture)! Druga in vse bolj razširjena debata pa zadeva vprašanje t.i. popularne kulture, vendar s strogim distanciranjem od vladajočega populizma, ki se med drugim karakterizira s svojim anti-intelektualizmom in pozabo vsakršne teorije. V tej razpravi se profilira nekaj pomembnih levih platform, ki skušajo na nov ali vsaj drugačen način opredeliti vlogo popularne kulture (in filma, seveda). Tu je še tretji premik, ki pa je morda bolj dvoumen: to je vračanje k zgodovini filma ali, bolje, raziskovanje zgodovinskega razvoja posameznih form narativnosti in uporabe določenih reprezentacijskih sredstev. Ta raziskovalna smer je deloma zrastle iz nezadovoljstva z ahistorizmom francoske filmske teorije, vendar v njej teoretski impulzi iz 70. let niso enostavno pozabljeni ali opuščeni, marveč prej kritično predelani.

EKRAN: V zadnjem času je nastalo nekaj zanimivih britanskih filmov v sodelovanju s televizijo. Kakšno je pravzaprav to razmerje med kinematografsko in tv produkcijo?

PAUL WILLEMEN: Položaj britanskega filma je bil zmerom zelo zapleten, v veliki meri zaradi odnosa z ameriško kinematografijo. Ko je bil v Veliki Britaniji ustanovljen sindikat na področju kinematografije — in to celo na pobudo vlade, ki je bila tedaj laburistična — je bila njegova vloga v glavnem defenzivna v odnosu do ameriškega kinematografskega kapitala, toda defenzivna seveda ne v tem smislu, da bi se sindikat branil ameriškega denarja, ampak da ga je skušal čim več pridobiti za britanske filmske delavce. To pa pomeni, da so bili tudi proizvodni stroški britanske filmske produkcije zmerom izračunani na podlagi ameriških oziroma da je britanska produkcija postala inherentno zavezana ameriškemu denarju. To je torej tudi zasluga dokaj protislovne vloge sindikata, saj so prav njegove zahteve tako neznansko podražile britansko filmsko produkcijo. In tudi dvigi in padci te produkcije so bili povezani s pritekanjem in odtekanjem ameriškega denarja. Posledica je ta, da zdaj praktično ni več britanske filmske produkcije. Zato ne preseneča, če ima Velika Britanija tako močan televizijski sistem, ki za posluje tudi filmske ljudi.

Vendar ne smemo pozabiti na t.i. neodvisne producente. Ti so v sedemdesetih letih ustanovili svoje združenje, ki ima sicer

zapleteno zgodovino, vendar je uspelo v dvojem: doseglo je sporazum s kinematografskimi sindikati in se obrnilo na televizijo, ki naj bi postala tudi filmski producent. To je rezultiralo v ustanovitvi Channel 4, kar se je zgodilo leta 1982. Tedaj je med cineasti izbruhnila prava zlata mrzlca, saj neodvisni producenti še nikoli dotlej niso imeli toliko denarja. Razširile pa so se tudi možnosti kinematografskega prikazovanja filmov. Skratka, filmski ustvarjalci so se **en bloc** obrnili na Channel 4, toda ta evforija je zdaj že precej popustila, ker tudi denarja ni več toliko.

Po mojem — in ta moj pogled je manjšinski — je za to produkcijo zadnjih štirih let značilno absorbiranje televizijskega načina pomenjanja in režije, pri čemer pa ne gre za to, da bi bil ta televizijski način cineastom vsiljen, marveč so ga le-ti sami sprejeli in integrirali v filmsko realizacijo. To pa seveda pomeni, da je filmska režija vse bolj temeljila na relativno verbalnem (dialoškem) scenariju, ki je zahteval veliko srednjih in velikih planov z zaprtimi robovi kadra: nastal je torej posebne vrste diskurz, ki je mešanica televizijskih in filmskih prijemov.

Z dejavnostjo Channel 4, ki je pritegnil tudi kinematografske sindikate, pa je povezan tudi razmah t.i. video skupin, ki so sprva nastale kot neke vrste koncesija filmskih ustvarjalcev, saj so sindikati znižali svoje zahteve. To je torej oblika cenene oziroma nizkopračunske produkcije, ki ima tudi vstop na televizijo. Zdaj imamo po celi Veliki Britaniji pravcato množico video delavnic in vsi, ki v njih delajo, pričakujejo, da bodo postali profesionalci, in zahtevajo kos prostora na Channel 4. Te delavnice so se namreč že napolnile z ljudmi, ki se niti ne zanimajo za film, ampak si želijo le to, da bi svoje lokalne ali privatne štose spravili na televizijo, da bi govorili in nastopali na tv.

EKRAN: Kaj pa snemajo? Dokumentarce?

PAUL WILLEMEN: Ne bi rekel. Dokumentarci so čisto nekaj drugega. Tu gre prej za ceneno tv.

EKRAN: Ali je v Veliki Britaniji kdaj obstajala vladna podpora filmski industriji oziroma filmskim avtorjem, denimo, podobno francoski instituciji „avance sur recette“?

PAUL WILLEMEN: Ne, nikoli ni bilo česa takega. Res je, da obstaja precej dolga zgodovina odnosa vlade do nacionalne filmske industrije, toda ta odnos je neke vrste politični nogomet. Takoj po vojni je laburistična vlada skušala zaustaviti uvoz ameriških filmov ali ga vsaj omejiti (to je potem poskušal tudi Jack Lang v Franciji) ter predlagala proizvodnjo poceni filmov: tako smo dobili nekaj t.i. „quickies“. Pravzaprav je to razmerje med vlado in kinematografijo precej komplicirano, ena njegovih nedavnih oblik pa je ukinitve davčnih olajšav za filmsko industrijo. Te olajšave so obstajale vse do vlade Thatcherjeve, pa pa jih je ukinila, kar pomeni, da je s tem odpravljena še tista minimalna vladna zaščita nacionalne filmske industrije. Zdaj je ta spet popolnoma odvisna od ameriškega denarja. V okviru te zaščite je British Film Institute oziroma njegov producent-ski oddelek prejemal nekaj denarja od davkov, ki so jih morali plačevati lastniki kinodvoran. S tem denarjem je bila financirana tudi nacionalna filmska šola. Zdaj je torej ta vir sredstev usahnil, ustanovili pa so neko novo telo, kinematografski svet. British Film Institute je tako odvisen predvsem od Channel 4, od njegove dobre volje in sode-

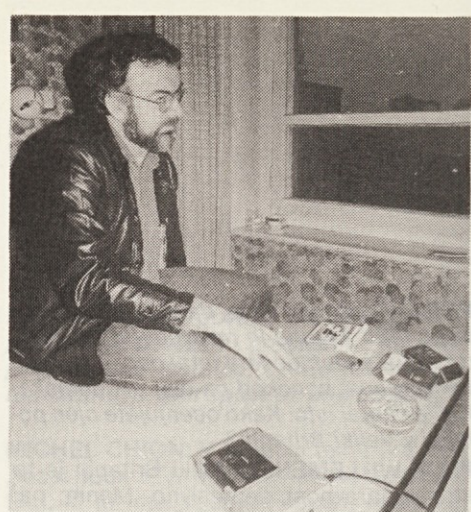
lovanja. Njegov producent-ski oddelek je usmerjen k nizkopračunskemu umetniškemu filmu, ki ga tv ali kinematografska **mainstream** industrija ne bi producirala. Najbolj porazno pa je stanje za eksperimentalni film, ki ga je FBI običajno podpiral.

EKRAN: Vi ste med izdajatelji revije *Framework*. V uvodniku ob desetletnici revije (1984) je pisalo, da bo revija še naprej vztrajala na pozicijah, nasprotnih buržoaznemu idealizmu (individualizmu, anti-intelektualizmu, misticizmu, esteticizmu). Kakšna je po vašem vloga *Frameworka*?

PAUL WILLEMEN: To je revija, ki je nastala s sodelovanjem študentov, in to v času, ko je bil *Screen* še glavni filmski časopis. Pri *Frameworku* smo se čutili blizu *Screenu*, vendar se nam je hkrati zdelo, da je *Screen* preozek. Nam je šlo bolj za cinefilske vidik, vendar niti najmanj sovraženi teoriji, medtem ko se pri teoretskem *Screenu* v resnici niso prav veliko zanimali za film. Ustanovitelj *Frameworka* Don Ranvaud je pričel izdajati revijo s študenti in z zelo malo denarja ter s skromno pomočjo prijateljev, kot so Peter Wollen, Laura Mulvey in jaz, medtem ko je imel *Screen* zmerom zagotovljen denar od BFI (in ga še ima), kar mu je omogočilo, da se je vsaj deloma profesionaliziral; *Framework* pa je torej amaterski. Ko se je politika *Screena* menjala (manj teorije), se je spremenil tudi *Framework*, ki je sicer še naprej, vendar bolj rigorozno razvijal cinefilska vprašanja, odprl pa je tudi novo debato o neevropskih in neameriških filmih, o kulturnih razlikah, vprašanjih nacionalne identitete, o črnem filmu ipd.

EKRAN: V *Screenu* je izšlo precej člankov o porno filmu (tudi vaš, v katerem polemizirate z Johnom Ellisom). Zanimivo je, da v teh člankih ne gre za porno filme, kot bi pričakovali, marveč za čisto teoretska vprašanja, npr. o pogledu. . .

PAUL WILLEMEN: To je bila tedaj, v sedemdesetih letih, bolj ali manj mednarodna debata, v precejšnji meri spodbujena s feministično teorijo, ki je izpostavila vprašanja ugodja gledanja in filmske reprezentacije ženske. To je bil deloma političen napad na filmski pojem ugodja gledanja oziroma kar na filmsko ugodje. Ta vprašanja so se še posebej zaostri, ko so trčila ob puritanski tok, ki je prišel iz ZDA in se povezal z zelo močno puritansko vejo socialističnih feministk v Veliki Britaniji. Ta debata o pornografiji se nekako ujema s prihodom vlade Thatcherjeve (leta 1979), ko se je tudi močno okrepljen cenzorski lobby. Z Johnom Ellisom sva skušala pretresti prav ta vprašanja o puritanizmu, se pravi v vizualnem ugodju sva hotela fantaziji vrniti njeno mesto: želela sva raziskati in poudariti kompleksnost odnosov med gledanjem in gledanim, ne da bi hotela trditi, da gre nujno za neko formo agresije, kadar gledaš žensko v filmu, ali za nekakšno realistično razmerje med gledalcem in objektom gledanja. Moj prispevek je želel predvsem obraniti pojem fantazije pred puritanizmom, zagovarjal je ugodje fantazije, vse vrste tega ugodja: sadističnega, fetišističnega, voyeurškega. . . ; mislim, da imajo vse te fantazije pravico v filmu. Dnesmi selno jih je prepovedovati, gre le za to, ka-



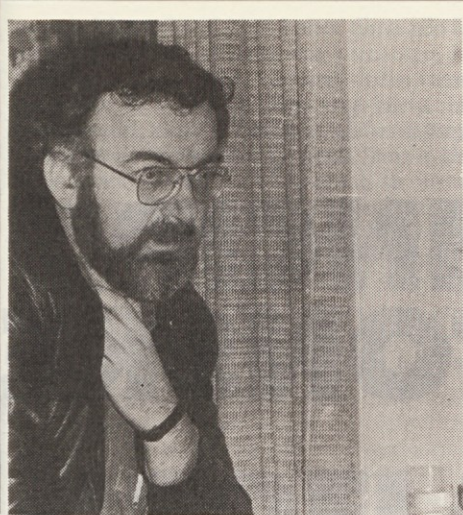
ko so predstavljene, kako interpelirajo gledalca.

EKRAN: V tem smislu ima vaš pojem četrtega pogleda tudi družbeno konotacijo?

PAUL WILLEMEN: Ta pojem četrtega pogleda ni tako originalen. Kar sem skušal z njim opredeliti, je ponotranjena in dokaj meglena oblika ideološke atmosfere, znatraj katere živimo in ki jo občutimo kot neke vrste pritisk na naše lastne reakcije: nekako tako, kot da bi morali nenehno oprezati čez ramo. Nekateri cineasti izzivajo, problematizirajo ta pogled, drugi pa se ga niti ne zavedajo. Med prvimi bi omenil Stevea Dwoskina, ki problematizira način našega gledanja ženske: prične z uživo gledanjem, ki pa ga polagoma spodnaša, s čimer izzove pri gledalcu refleksijo o njegovem voyeurizmu. — Kar pa zadeva same pornografske filme, teh v Veliki Britaniji praktično ni, po zaslugi ene najmočnejših cenzur v Evropi; celo specializirani trgovini, t.i. sex shops ni več.

EKRAN: Nekaterim britanskim filmskim revijam pripada zasluga, da so animirale in aktualizirale razpravo o hollywoodskem filmu. Kako je prišlo do tega?

PAUL WILLEMEN: Claire Johnston, Phil Harvey in jaz smo nekoč zelo intenzivno sodelovali s festivalom v Edinbourghu. Tedaj (na začetku sedemdesetih let) je bila najbolj vplivna revija *Movie*, ki jo je vodil Robin Wood. Bili smo precej nezadovoljni z načinom, kako je *Movie* uporabljal literarno kritiko za vrednotenje filmov in filmskih avtorjev, tudi hollywoodskih. Tako smo izoblikovali politiko, da bomo obravnavali tiste avtorje, ki jih *Movie* zapostavlja in da bomo drugače obravnavali tudi tiste, o katerih so pisali v *Movieju*. Tako smo pričeli organizirati retrospektive (v okviru festivala) in izdajati publikacije o Samu Fullerju, Rogerju Cormanu, Raoullu Walshu, Douglasu Sirku, Jacquesu Tourneurju in Franku Tashlinu. To delo se je torej razvijalo po eni strani prek polemičnega dialoga z *Moviejem* in po drugi v smeri teoretskih preokupacij, ki so se pričele uveljavljati v *Screenu*, zlasti po zaslugi Stephena Heatha. Tako so se npr. nekateri spisi o Walshu že preizkušali v psihoanalizi, še preden so jo odkrili pri *Screenu*, kjer jih večina ni znala francosko (Lacanova in lakanistična dela pa tedaj še niso bila prevedena). S takim načinom dela, se pravi, retrospektive, kritična polemika in utrjevanje teorije, smo nadaljevali do srede sedemdesetih let, potem pa smo prenehali z retrospektivami in pričeli prirejati seminarje in kolokvije o psihoanalizi, Brechtu, avantgardi, zgodovini in spominu; to obdobje se je sklenilo s kolokvijem o feminizmu leta 1979.



In kako danes ocenjujem vse to? Mislim, da je bila naša pot v marsičem bolj produktivna kot Screenova, kjer jim je bilo veliko do tega, da bi dobili akademski ugled: zato so tudi kar naprej polemizirali z akademskimi institucijami. Le redki v tej reviji, takorekoč disidenti so skušali preusmeriti debato drugam. Ta institucionalna debata je torej prevladala, tako da se je Screen nazadnje povsem preusmeril k vprašanju poučevanja filma (kar je morda tudi prav ali vsaj potrebno). — O sistematičnem in temeljitem obravnavanju nekaterih hollywoodskih režiserjev pa menim, da je bilo to delo zelo produktivno. Če pomislim na sedanjo situacijo, ki je vse prej kot naklonjena filmu (pomanjkanje zanimanja zanj, vse bolj prevladujoča tv produkcija, video ipd.), me prevzame skušnjava, da bi se vrnil k pojmom cinefilije, čeprav to pomeni tudi zanimanje za „klasične“ avtorje; nič ni narobe s takim zanimanjem, dokler seveda posameznih režiserjev ali filmskih avtorjev ne pričnemo kovati v zvezde, jih proglašati za umetnike. . .

EKRAN: Kaj pa menite o nekaterih sodobnih poskusih, ki se lotevajo posameznih filmskih obdobij in žanrov ter prakticirajo neke vrste kombinacijo empiričnih ali pozitivističnih raziskav (npr. o kostumografiji, občinstvu) in analizo ideoloških učinkov? Mislimo predvsem na dosje o Gainborough melodrami.

PAUL WILLEMEN: V tem delu o Gainborough melodrami vidim dva pristopa: feminističnega in kulturološkega, slednjega v smislu ponovnega odkrivanja britanskega filma. Vendar imam probleme z razumevanjem te debate: podpiram raziskovanje popularnega filma, vprašljivo pa se mi zdi to, da je v tej raziskavi popularni film predpovestavljen kot nekaj samoumevnega; v tem vidim težnjo po pozitivnem vrednotenju samega dejstva, da je bila ta zvrst melodrame tako priljubljena in da je že zaradi tega zanimiva. Toda popularnost pač ne more biti zadosten razlog niti ovira za kritični pristop. Ista skupina piscev je obravnavala tudi tv situacijske komedije, ki jih je prav tako pozitivno ovrednotila in se izognila problemom, ki bi lahko spodnesli njen pristop; podobno so pisali o ameriški „soap operi“ (to so tv nadaljevanke à la „Dinastija“) in o „popular romance“ v literaturi. Vse to je bilo torej pozitivno ovrednoteno, po mojem zato, ker če preveč kritiziraš te žanre, hkrati kritiziraš tudi njihove potrošnike: ne moreš pa kritizirati milijone žensk, ki gledajo „Dallas“ ali berejo ljubezenske romane, to bi bilo vendar realistično. Zato pač moraš raziskovati, kako ženske potrjujejo svojo identiteto z uporabo te vrste literature in tv programov. Seveda bi bilo vse preenostavno, če bi se zgolj

zgražali, kako takšni (tv ali literarni) žanri proizvajajo kulturno škodo oziroma kako slabo vplivajo na kulturno izobrazbo, zaželen pa bi bil vsaj pristop z vidika nekdanje kritike popularne kulture.

EKRAN: Nedvomno je, da je bila filmska teorija, tudi britanska, v sedemdesetih letih pod precejšnjim vplivom francoskih teoretskih tokov. To najbrž ne velja v enaki meri za ameriško teorijo, čeprav se eden njenih vodilnih predstavnikov, David Bordwell, pogosto opira na te dosežke, do katerih sicer hkrati zavzema kritično distanco oziroma jih skuša sintetizirati v nek širši teoretski sistem, s katerim brez večjih problemov zajema hollywoodski film. Pri tem prihaja do zanimivih odkritij, moti me le to, da se vse tako gladko izide. . .

PAUL WILLEMEN: Mislim, da je zgrešeno gledati Bordwella v relaciji do francoske teorije. Njegovo delo je nastalo v ameriški tradiciji, ki jo pomembno določa „new criticism“ (ta vpliv je pri Bordwellu) opazen zlasti v njegovem zanimanju za praktične detajle analize). S francosko teorijo pa se je Bordwell seznanjal le prek ovinka Yale university, kjer so se zanimali zlasti za vprašanja retorike. Z ameriško kritično tradicijo pa si deli Bordwell še neko drugo značilnost — to je pomanjkanje pozornosti in občutljivosti za kulture in zgodovinske razlike. To se kaže zlasti v njegovih analizah japonskega filma, kjer se sploh ne sprašuje o tem, v kakšnem razmerju je film do nacionalne zgodovine: tako analizira Ozuja, kot da bi njegovi filmi nastali v ameriškem kontekstu. Tak pristop se mi zdi preveč formalističen, saj vendar ni mogoče izpostaviti zgolj nekaj oblikovnih postopkov in trditi, da je Ozu zaradi tega modernist, pri tem pa prav nič upoštevati, kako Ozu fungira znotraj japonske kulture, kjer njegovi postopki morda niso tako modernistični. Bordwell je namreč pričel z analiziranjem Ozujevih filmov in jih primerjal s hollywoodskimi, toda prav zaradi pomanjkanja poslušanja za kulturne razlike je lahko brez večjega problema obravnaval njegova dela, kot da bi nastala v Hollywoodu; če bi Ozu delal v Hollywoodu, bi bil najbrž največji revolucionarni umetnik, toda na Japonskem je nekaj čisto drugega. Skratka, v teh analizah je Bordwellu manjkala ta zunajtekstualna razsežnost. O Bordwellovem raziskovanju hollywoodskega filma pa menim, da je to njegovo najpomembnejše delo: s Kristin Thompson sta dejansko izkopala zgradbo kodov profesionalnega hollywoodskega filma.

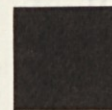
EKRAN: V predavanju o notranjem govoru (inner speech) ste omenjali tudi vizualne fantazije. Kako jih pravzaprav definirate?

PAUL WILLEMEN: Na kratko bi dejal, da je vsaka vizualna fantazija negativen izraz: to je fantazija, kot se empirično manifestira na ekranu. Mislim, da fantazija ni nič drugega kot to, kar je materialno, pojavno navzoče. Seveda so v filmu tudi druge razsežnosti, ki niso pojavno navzoče in ki so potlačene prav s temi vizualnimi fantazijami. — To priložnost pa bi rad izrazil tudi za

to, da bi povedal nekaj, česar na predavanju nisem: to moje delo v zvezi z notranjim govorom je nastalo pod močnim vplivom panlingvističnih tendenc, spodbujenih tudi z Lacanom; zdaj imam do tega svojega dela določene zadržke, ker se zavedam, da sem prezrl nekatere druge razsežnosti potlačanja v filmu, mislim predvsem na pogled. Kaj je v pogledu potlačeno? To ni nujno verbalni označevalec, to je lahko tudi želja po fizičnem stiku: kadar gledate žensko na ekranu, lahko ta pogled označuje željo, ki pa ni želja verbalnega stika, marveč fizičnega dotika, tipa; ako je torej pogled na nek način potlačene tipa. V kinu gre potemtakem za različne tipe potlačanja, toda o tem v svoji razpravi nisem govoril: v njej sem preveč poudarjal verbalno razsežnost, preveč sem se opiral na Lacanovo tezo, da se potlačeni označevalec lahko pojavi le pod krinko podobe, zato sem mislil, da je potlačeni označevalec le verbalni. Seveda pa ni nujno tako, kajti če se npr. obrnem k ženski in ji rečem, da se mi zdi poželjiva, se še ne ljubim z njo; vzdalja je ohranjena, dotik je torej na nek način potlačen; vendar mi niti ni treba odpreti ust, lahko tudi samo gledam, pa gre za isto stvar. Na ta način sem si razlagal npr. film Michaela Snowa **Prisotnost**: tu se vrstijo, kot se zdi, povsem naključni posnetki ulice, vrveža na ulici, kjer pa se kamera takorekoč „avtomatično“ usmerja na ženske (in dele ženskega telesa, obleke ipd.); ti posnetki so prekinjeni z rezi, vsak rez pa je zaznamovan ali spremljan z udarcem bobna. Sprva me je čudilo, zakaj so sploh ženske v tem filmu, ko pa za to ni nobenega pravega razloga: v tej maniri „naključnega“ snemanja na ulici bi lahko kamera odkrila poljubne druge objekte. Ko sem si skušal stvar razložiti, sem odkril, da gre prav za potlačanje pojma dotika, ki je lahko navzoč, kadar npr. pokažeš kamero, ki je v filmu tudi refleksirana; v filmu je pojem dotika premeščen na rez, ki ga reprezentira udarec bobna, kar je neke vrste marker taktilnega v avditornem registru; ta pojem dotika, fizičnega dotika, se na ta način vriva v film in izvaja pritisk na same podobe, ki jih potemtakem lahko beremo kot potlačene dotika.

Za Ekran so se pogovarjali:

Silvan Furlan, Stojan Pelko in Zdenko Vrdlovec



ELIMINACIJA KOT PRINCIP TONSKE

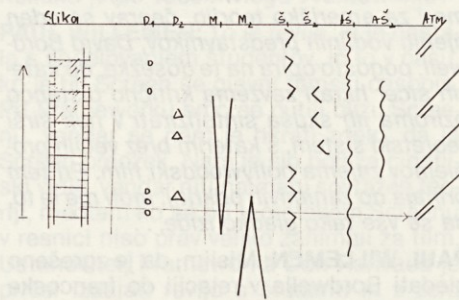
Začela bom z dvema odlomkoma iz dveh dokumentarnih filmov. To sta portreta dveh ustvarjalcev, in sicer poljskega pisatelja Stanislava Lema in slikarja Avgusta Černigoja. Ta filma sem izbrala zato, ker je dialog vpeljan v vsakem filmu na svoj način. V prvem filmu nastopa človek, ki mu je beseda instrument. Junak filma je pisatelj, ki vse svoje ustvarjalno življenje operira z besedo; filmsko informacijo nosi beseda, govor. V tem filmu je beseda objekt in subjekt filma hkrati. Preostali elementi, torej šumi, glasba in slika monologu nekako le „služijo“.

Lemov monolog je glavni element akcije, ilustriran je z ostalimi elementi filma. Pri Černigoju pa je popolnoma drugače. Junak filma je slikar, ki mu je glavni način izpovedi slika, sorodna filmski sliki; beseda pravzaprav ne pomeni skoraj ničesar. Če bi sliko odvzeli in če bi ostala samo izpoved portretiranega umetnika, ne bi ta izpoved prinesla nobene informacije ne o njegovem delu ne o njegovem življenju. V filmu o Černigoju je beseda postavljena tako, da je le delček „kalejdoscopa“, sestavni del njegove fizične osebe, ne pa glavni vir informacije. Ta dva načina pripovedovanja narekujejo dva različna koncepta obdelave — v enem je vsebina povedana z besedo, v drugem pa je vsebina povedana s sliko. Oba filma sta sestavljena iz povsem enakih elementov: besed, шумov, glasbe in slike. Spremenil se je samo vodilni element kot izrazno sredstvo portreta.

Pri dokumentarnih filmih se pokaže pri montaži dialoga še en problem. Problem je moralne narave. Mislim, da je to stvar, o kateri se le redko govori, je pa zelo pomembna, zato je treba nanjo opozoriti. Večinoma vsi režiserji začnejo delati filmski portret enako: najprej tonsko posnamejo portretiranca, pustijo ga govoriti. Tako se nabere za osem, deset pa tudi dvajset ur pripovedi. V filmu, ki traja povprečno 20 minut, pa ostane le 5-10 minut njegove pripovedi. Moralni problem za režiserja se pokaže v trenutku, ko se začne selekcija posnetega gradiva. Kaj bo ostalo v filmu, kaj bo treba izrezati? Pri montaži tona se lahko zgodi, da se povsem spremeni pomen tega, kar je nekdo hotel povedati že če izpustimo besedo, stavek. Montažer in režiser se morata pri oblikovanju dialoške steze čim bolj približati načinu razmišljanja portretiranca: ohraniti mora njegov življenjski credo, tudi če se ne strinja z njim. To je njegova moralna obveza do portretiranca, do sebe in predvsem do gledalca. Pri filmih je to lažje kot na primer pri novinarskem intervjuju, saj film osebnost pokaže tudi s sliko.

Drugače je spet pri celovečernih filmih. Za primerjavo sem vzela Tarkovskega: v njegovih filmih dialog nima enake vloge kot v gledališču, literaturi. Formuliran je na pravi, filmski način: dialog ni informacija, ni element, ki spodbuja akcijo in ne govori namesto slike. Dialog je integralni del slike. V filmu, ki sem ga izbrala za analizo (**Žrtvovanje**), dialog ne funkcionira samostojno, čeprav se film začne z velikim monologom in se hkrati pojavljajo tudi izpovedi „v kamero“ ter dialogi (v pravem pomenu besede) med igralci. Beseda predvsem zapolni premor med dogodki, pove več, kot pokaže slika. Filmske akcije nikoli ne podvaja. Filmi Tarkovskega so za analizo zvoka še posebno zanimivi. Ob primeru tega filma bi rada povedala kako do pravilne dramaturgije zvoka s pomočjo eliminacije. Eliminacija je namreč pri oblikovanju tonske teze najpomembnejši element ustvarja-

nja. Klasična tonska steza vsebuje osnovne elemente, ki jih najdemo v večini filmov. Mogoče jih je predstaviti tudi v grafični obliki.

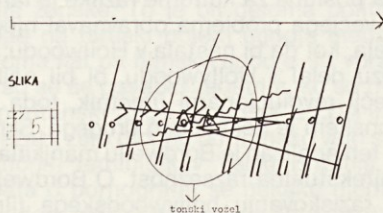


(risba št. 1)

V toku filma posamezni elementi zvoka vstopajo in izstopajo — kot instrumenti v orkestru

Dialog teče na dveh ravneh; na izbrani točki se začne prva glasba, ki se prelije v drugo, ali pa se počasi oddalji. Hkrati z dialogom in glasbo slišimo sinhrono šume, ki so posledica dogajanja v sliki. Nato so na vrsti asinhroni šumi, ki dopolnjujejo ozadje in nimajo vizualnega ekvivalenta v sliki. Zadnji element je atmosfera. Ta naj bi bila okvir, ki označi prostor, ambient, okolje akcije. S pomočjo atmosfere se vsi zvoki zlijejo v celoto.

Horizontalna predstavitev vseh navedenih elementov pa opozarja na zelo pomemben problem filmskega zvoka — nastajanje tonskih vozlov:



(risba št. 2)

Pri kvadratu št. 5 zazveni sedem različnih zvokov hkrati; pojavi se tonski vozle

Kako se izogniti tonskemu vozlu, ki nastane ob sozvočju toliko različnih elementov? Ti vozli so brez dvoma ena najbolj negativnih plati klasične obdelave filma, saj obremenjujejo percepcijo in pogosto celo „preglasijo“ sliko. Agresivnost tonskega vozla izvira tudi iz težav tehnološke narave: pri kopiranju tonske steze v svetlobni zapis je dinamika tona omejena na približno 20 dB zato morajo biti vsi ti tonski ele-

menti približno enako glasni. To pomeni nečitljivost posameznih sledi, nerazumljivost dialoga, zamolklo glasbo, nasilne šume. Pri tonski obdelavi se je najteže odločiti, kako in katere zvoke eliminirati, da bi nastala prozorna mreža, ki bi bila kontrapunkt sliki in bi dovolila filmu govoriti vizualno. Eliminacija naj bi potekala takole:

Dialog sam je del filmske slike; določa ga že scenarij, zato pravilno oblikovan dialog ostane. Glasbo, ki naj bi bila samo podlaga, lahko povsem opustimo. Tako dialog ostane v čistem prostoru.

Drugi element, ki se mu lahko izognemo so sinhroni zvoki. To so zvoki, ki smo jih navajeni iz vsakdanjega življenja in v filmih pogosto po nepotrebem zavzemajo preveč prostora. Zakaj niso nujno potrebni? Človek obvlada neke vrste notranje slišanje, v sebi nosi kodirani zvok; ta kod se izpopolnjuje vse življenje. Živčni dražljaj je vpisan v možgane tako močno, da nekdo, ki oglušči, vsakdanje zvoke vendarle „sliši“, če vizualno percipira njihov izvor. Tudi gledalec v kinodvorani ima v sebi ta brezhibno delujoči kod. Da bi vse te zvoke slišal, mu ni treba v kino, dovolj je že če stopi na cesto ali kamorkoli. . . Pri tonski obdelavi je treba tako ves intelektualni napor nameniti prizadevanjem, da bi čim bolj reducirali zvočne elemente vsakdanjega življenja.

Enako je z atmosfero. Navajeni smo dokumentarne natančnosti pri oblikovanju atmosfere. Če atmosfero razumemo tako, jo je mogoče v filmu delno izpustiti. Vsak impulz, ki traja predolgo, je mučen; ves čas navzoč zvok postaja „pašteta“ namazana na filmski trak in ne nosilec človeške ustvarjalnosti.

Z asinhronimi šumi pa je drugače. To so zvoki, ki naj bi razširili vidno polje v filmu, prelomili dvodimenzionalno omejitve ekrana, dodali nekaj, česar ni na platnu. Posredovali naj bi občutek metafizične navzočnosti nekoga ali nečesa, kar v sliki ne obstaja.

Pri takem odnosu do zvoka v filmu ostane pravzaprav samo še dialog, vse drugo je tišina. Iz te tišine začnemo kreirati zvok, iskati in izbirati to, kar naj bi se slišalo, da bi bil film vendarle bogat in da bi imel dramaturško polno stezo. Tukaj pa že ni mogoče mimo Tarkovskega in filma **Žrtvovanje**. V njegovem filmu to nalogo rešujejo ravno asinhroni šumi, komponirani po principu, ki bi mu lahko rekli — glasbeni. Primer takega komponiranja so prizori v otroški sobi. Vsakič, ko junak filma pride k otroku zaslišimo čudno, aritmično, diskretno škripanje. Če bi v trenutku ko se vedno znova pokaže otroška soba odkrili izvor tega zvoka, če bi v sliki videli npr. polkna, omaro, vrata, bi ta zvok postal vulgaren in ne bi imel nikakršne zveze z otrokom. Tarkovski ves film ne odkrije izvora skrivnostnega škripanja. Zato ta, sicer običajen zvok lahko postane simbol: simbol otrokovega stanja, simbol odnosa junaka filma do tega otroka, simbol otroka samega. Ta zvok

postaja leit-motiv, ki je na koncu filma zelo lepo izpeljan. Svoj zaključek ima v trenutku, ko se vse v filmu spremeni, ko junak doživi katarzo: takrat se v filmsko sliko vrne barva, luč znova zagori, radio, televizija in telefon začnejo spet delovati. V trenutku, ko junak filma in gledalec v kinodvorani hkrati pomislita na otroka ponovno zaslišimo diskretno škripanje, ne da bi videli v sliki tudi otroško sobo. Zvok se odlepi od otroške sobe, kljub temu pa začutimo mirno navzočnost otroka, čeprav ga do epiloga filma ne vidimo več. Na ta način postane asinhroni šum leit-motiv (vodilni motiv) v tonu. Ti leit-motivi so v filmih še kar pogosti; le da so

OBDELAVE FILMA

obdelani vsakokrat drugače. So zelo dober, dramaturško upravičen način eksistence zvoka: zvok je odraz junakovega notranjega razpoloženja, obenem pa po avtorjevi zamisli spodbuja emocionalni odnos gledalca do tega, kar spremlja.

Naslednji element, ki ga Tarkovski vgradi v tišino, so atmosfere. Izvora teh atmosfer večinoma ne vidimo — postanejo neke vrste glasbeni motiv filma, čeprav nikakor niso glasba. Tako npr. v določenih trenutkih slišimo lastovico zunaj sobe, v kateri teče filmska akcija. Lastovičji ščeбет pove samo to, da je soba oz. hiša del tega sveta; da stoji na konkretnem travniku, na konkretnem otoku. In že ptičji glasovi izginejo. S tem pa ne motijo dialoga, ne motijo dogajanja, lahko se skoncentriramo spet na igralce, na konflikt med njimi. Čeprav lastovic ne slišimo ves čas, nam zavest o tem konkretnem, zunanjem svetu ostane.

Naslednji element zvoka so vsakdanji šumi. Tarkovski vse sinhrono šume reducira do skrajnosti: tako vidimo, da se igralci gibljejo, da odhajajo in prihajajo, odpirajo in zapirajo vrata, točijo pijske, itd., vendar pa vsega tega ne slišimo.

Kaj nam po vsem tem v filmu **Žrtvovanje** ostane? Ostane nam beseda, zreducirana do skrajnosti; ostanejo trenutki streznitve, ko se zavemo realne eksistence hiše in ljudi s konkretnimi zvoki (lastovice). Predvsem pa ostane veliko prostora za kreacijo. In tukaj šele pravzaprav se začne tonska obdelava, tukaj se začne montaža tona: izbruh jedske vojne in vse njene posledice so v tem filmu z vso dramatičnostjo predstavljene samo s pomočjo zvoka. Tako se nam je Tarkovski še enkrat pokazal kot nedosegljiv mojster audiovizualne umetnosti.

Vsaka vrsta filma in tudi vsak film zahteva strogo individualen izbor šumov. Glede na koncept filma je treba izbirati elemente tonske steze tako, da bodo koncept podpirali. Veliko prostora, možnosti za kreacijo zvoka najdemo npr. v kriminalkah, v katerih je treba občutek nevarnosti, emocionalno napetost ustvariti zgolj s tonom; prave mojstrovine je mogoče slišati v Hitchcockovih filmih. Pri njem dokaj pogosto statična slika ne pove veliko. Pokaže npr. le mračno okno in zaveso. Razpoloženje, nevarnost, pravo napetost ustvari šele zvok — vso pozornost gledalca usmeri v to okno. Pomembno je le, da gledalec zaradi zvoka svojo pozornost nameni delu slike, ki ga izbere avtor.

Pri določenih filmih si lahko privoščimo spremembo tonskega koncepta med filmskim dogajanjem samim. Primer takšne transformacije je v filmu **Eva** Francija Slaka. Film se začne s klasično oblikovanim zvokom. Začne se sredi vsakdanjega življenja: videti in slišati je mogoče

vse: vrata, glasne korake, pisarno, kjer je neprijeten hrup; ljudje imajo grde glasove, komunikacije motijo zvoki, ki prihajajo od zunaj, glasba je kričeča in žvična. Dokler je junakinja v normalnem psihičnem stanju je vse okrog nje mučno. Potem se začne z njo dogajati nekaj nenavadnega in to njeno spreminjanje je mogoče čutiti tudi v zvoku. Kolikor bolj je njeno notranje življenje zapleteno, toliko lepši je ton, tem manj je vsakdanjih zokov in več je tišine, oplemenitene z vse bolj mirno glasbo in abstraktnimi zvoki. Globina sprememb jo prisili v drzna dejanja, ki so zanjo premikanje meja splošnih vrednot. Ob vsem tem postaja zvok vedno bolj abstrakten. Subjektivno pokaže njeno zaprtost, izoliranost od vsega zunanega. Tako na primer vstopi v gostilno, a siceršnjega gostilniškega hrupa ne sliši. V zvoku ostaja samo še trk biljardnih krogel. Konsekventna redukcija vseh zvokov pripelje na koncu do diskretne glasbe, ki funkcioniira zgolj kot tišina. Ta glasbena tišina simbolizira njen končno doseženi duhovni mir. Vsega tega samo s sliko ni mogoče povedati; podprto mora biti s tonom. Dramaturgija zvoka, ki temelji na intelektualni eliminaciji je režiserjev koncept gradnje dramskega lika tako samo še podprla.

Vsa naša prizadevanja pri klasični obdelavi zvoka film kot umetniški izdelek na nek način degradirajo. Spuščajajo ga na raven primitivnega ilustriranja stvarnosti. Stvarnost je vendarle nepredvidljiva, vsakokrat drugačna; nobena vrata, noben korak, nobena tišina se v življenju ne sliši enako. V filmih pa so, žal, ti zvoki vedno enaki, ploski, primitivni. Zato je dobro eliminirati iz zvoka vse stvari, ki so nepomembne in pustiti, da močneje deluje slika. Na ta način povrnemo filmu njegovo prvotno poslanstvo. Film mora delovati audiovizualno, ne prek besede in ne preko povprečnih zvokov, ampak s podporo izvirno zvoneče, spretno komponirane tonske plasti.

Hanna Preuss

IZ ZAPUŠČINE F. G.

Tokratna seansa naj bi potekala pod delovnim naslovom Iz zapuščine Florjana Gorjana. Izvedba naj bi bila vezana na sinočnji film Kumbum (1975-1987), ker pa med udeleženci seanse ni nikogar, ki si ga je ogledal, si smemo dovoliti malo širši poseg v zapuščino Florjana Gorjana, v kateri je bil najden kup materialov, ki zahtevajo različne interpretacije. Zato bo tole srečanje pravzaprav montaža, ker Jesenska filmska šola 86 poteka pod naslovom Filmska montaža. Pred nami je torej montaža tekstov v treh delih pod globalnim naslovom Komunikacija okvirov.

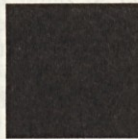
Propozicije za prvi del narekujejo, da je treba vsako elementarno enoto (stavek ali del teksta) izvesti v desetih sekundah. Ta ujetost v čas se navezuje tudi na sinočnji film Kumbum (1975-1987), tako da diktat ni svojevoljen, ker je bil tudi film dejansko delan samo v polju trajanja oziroma približevanja najkrajši možni enoti časa za percepcijo. Drugi del bo zelo intenzivna montaža vprašanj in odgovorov po načelu naključja, tretji del pa bo spet stekel po ključu prvega dela, se pravi deset sekund za izvedbo vsakega vprašanja, trditve. Tekst Komunikacija okvirov ima še opombo, ki navaja kredite različnim ljudem, kot so John C. Hariom, mira, neznani sufi in drugi, če pa bo morda kdo v montaži teh tekstov razpoznal tudi kake znane avtorje ali pa celo samega sebe, tega ne gre pripisovati interpretu, saj citiramo zgolj zaščuščino Florjana Gorana. (V zapisu za Ekran so na seansi v CD neizvedeni deli posameznih stavkov prvega in tretjega dela označeni z oklepaji.)



I.

Nichi nichu kore ko nichu: vsak dan je krasen dan
 Kaj, če zastavim dvaintrideset vprašanj?
 Kaj pa, če kdaj pa kdaj preneham vpraševati?
 Ali bo to stvari razjasnilo?
 Ali je montaža komunikacije okvirov razjasnjevanja?
 Kaj je montaža komunikacije okvirov?
 Film, kaj ta komunicira?
 Ali je tisto, kar je jasno meni, jasno tudi vam?
 Ali so filmi že same slike?
 In kaj potem komunicira?
 Ali smo tu zato, ker ne moremo vsega povedati z besedami, pa zato delamo. . . (. . . filme?)
 Ali smo tu zato, ker ne moremo vsega povedati s filmi, pa moramo zato še govo. . . (. . . riti?)
 Ali je tovornjak zunaj na cesti film?
 Če ga lahko slišim, ali ga moram tudi videti?
 Če ga ne vidim, ali potem še vedno komunicira?
 Če ga, medtem ko ga slišim, ne morem videti, ampak vidim nekaj drugega, recimo pralni stroj, ker od znotraj gledam ven — ali komunicira tovornjak ali pralni stroj, ki (. . .komunicira?)

Kateri je bolj filmski — tovornjak, ki pelje mimo tovarne, ali tovornjak, ki pelje mimo filmske akademije?
 Ali so ljudje na akademiji filmski, tisti zunaj nje, pa nefilmski?
 Kaj, če tisti znotraj ne morejo dovolj dobro videti, ali bi to spremenilo moje vprašanje?
 Ali so slike samo slike sli so Bunuel?
 Ljudje niso slike, mar ne?
 Ali obstaja nekaj, kar je tema očesa?
 Celo če ubežim ljudjem, ali bom moral še vedno nekaj gledati?
 Recimo, da sem ponoči sredi gozda, ali bom moral gledati migotanje zvezd?
 Ali je vedno gledanje nečesa, nikdar niti malo miru in počitka?
 Kaj bi bilo videti, če ne bi bilo nikogar, ki bi gledal?
 Ali se z zastavljanjem vprašanj kam premikamo?
 Kam gremo?
 Ali je to osemindvajseto vprašanje?
 Ali obstajajo kakšna pomembna vprašanja?
 Na kakšen način morate previdno napredovati v dualističnih pogojih?
 Ali sta mi ostali še dve vprašanji?
 In zdaj? Ali nimam nobenega več?



II.

— Zdaj, ko sem zastavil dvaintrideset vprašanj, ali jih lahko še devintrideset?
 V interesu modernega filma je, da gledalec gleda in vidi.
 — Lahko, ampak, ali smem?
 Film in avtor se ljubita. Filmski film nastaja na relaciji, ki je nasprotna od smeri: avtor-film-svet. Pomena ne ustvarja več avtor, ampak film. Nova relacija je: svet-film-avtor. V bistvu gre za skrčenje relacije: avtor-film-svet na relacijo svet (se pravi avtor plus film) — svet. To je vzpostavitev relacije svet-svet. Torej novi film lahko sam sebi zadošča oziroma — sploh več ne komunicira, ampak enostavno JE. Deklariranje tega „je“ je edina njegova komunikacija in sporočilo. Film JE pomen tega sveta.
 — Zakaj moram nadaljevati zastavljanje vprašanj?
 Umetniško delo je zabloda sodobne družbe.
 — Ali je sploh kakšen razlog v spraševanju zakaj?
 Film bi moral postati konica meča novega načina percepcije sveta in nove estetike.
 — Ali bi spraševal, zakaj, ko bi vprašanje ne bile besede, ampak slike?
 Ideja filma, misel celotnega dela je daleč pred tehniko, ki je le obleka. Marsikateri film je treba samo čutiti.
 — Če so slike podobe in ne besede, ali imajo pomen?
 Sploh ne dajem izjav o filmih, jaz jih delam.
 — Ali so filmske?
 Film je eden najbolj spontan, enkratnih in izredno živih kreativnih medijev, kar smo jih doslej uspeli iznajti. Bolj kot jeziku je podoben nekakšni glasbi za nam znane in

neznane organe percepcije.
 — Recimo, da imamo dve podobi in dva človeka in po eden od obeh je lep, ali obstaja med vsemi štirimi kakšna komunikacija okvirov?
 Točno čutim in vem, kdaj je čas za nov film. Vse se zgodi takrat, ko je čas za to. Pred tem bi bilo kakršnokoli razmišljanje ali hotenje, naj kaj naredim, verjetno bolj ali manj neplodno.
 — In če obstajajo pravila, kdo jih postavlja, vas vprašam?
 Vizualna kultura je že tako močno vsajena v zavest ljudi, da človeštvo zmeraj bolj dojema svet v podobah kot v pojmi. Govorimo o razumu, ki zna misliti v jeziku predstavljenih slik.
 — Ali se začne nekje, in če je tako, kje se konča?
 Imenovali so me mladega, ko sem imel trideset let. Tisto, kar jaz razumem pod besedo mlad cineast, je učenec, star pet ali šest let. Tisto, kar danes imenujejo „mladi filmarji“ so ljudje, stari trideset ali štirideset let. V industriji so to že tako imenovani stari delavci. . .
 — Kaj bi se zgodilo meni ali vam, če bi morali biti nekje, kjer ni lepote?
 Film ni več za gledanje, ampak za uživanje?
 — Vprašam vas, kaj bi se zgodilo z našo vizualno izkušnjo, vašo, mojo, z našimi očmi, vidom, kaj bi se zgodilo, če bi se slike, ki so lepe, nekoč nehale, in edine slike, ki bi jih še videli, bi ne bile lepe, ampak zoprne — kaj bi se zgodilo?
 Film malih formatov ni več hobizem in idealizem. Postaja prisvajanje sveta svobode (umetnosti) po ljudeh, ki jim je bila v zgodovini umetnosti odvzeta.
 — Ali bi si sploh bili kdaj zmožni predstavljati zoprne slike kot lepe?
 Mladega slovenskega filma ni.
 — Če opustimo lepoto, kaj dobimo?
 Novi film lahko nastaja samo v novih proizvodnih načinih, zato bi morali spremeniti strukturo vseh ravni nastajanja filma. Željo po spremembi proizvodnih načrtov, načinov in odnosov imajo za zniževanje profesionalnega nivoja.
 — In če opustimo lepoto, kaj dobimo?
 Novi (ponekod imenovani underground, alternativni, eksperimentalni) film je bogatje nacionalne kulture, je njena vest. Tak film obstaja v različnih samorodnih oblikah, ni pa organiziranega toka, ki bi omogočal resnično integracijo v podružbljeno filmsko proizvodnjo, da bi v njenem okviru našel svoj lastni proizvodni način. Pri tem izgublja samo nacionalna kinematografija in nihče drug.
 — In če opustimo lepoto — ali smo dobili resnico?
 Kompleksnost človeške strukture na ekranu dela človeka v dvorani intelektualno in emocionalno kompleksnejša in narobe. Primitivnost oblikuje primitivnega človeka.
 — Če opustimo lepoto — ali smo dobili religijo?
 Najdite koga s kamero. Ne ustrašite se nikakršne tehnike. Tehnike ni. Tehniko izumljamo. Človek mora pokazati slike, ki so pod slikami.
 — Če opustimo lepoto — ali imamo mitologijo?
 Doba demokratizacije medija je blizu. Zdaj

FLORJANA GORJANA

že lahko dokaj varno predvidimo čas, ko bodo filme delali vsi. To se pravi, vsi tisti, ki verjamejo v nebesa, in tisti, ki vanje ne verjamejo; tisti, ki so nezadovoljni s tem svetom in ga hočejo spremeniti, in tisti, ki so sporazumni z njegovim neredom in so njegovi janičarji.

— Bi vedeli, kaj početi z lepoto, resnico, religijo, mitologijo, ko bi imeli katero od njih?

Karkoli je z medijem (filmskim) mogoče storiti, sodi med njegove možnosti. . . Pestra zgodovina filma dokazuje, da s te strani dejansko ni ovir. Ovine in omejitve so vedno na drugi strani.

— In če smo opustili vse, se pravi lepoto, resnico, religijo, mitologijo, ali smo dobili način za pridobivanje denarja?

Če naj filmar spreminja svet, mora najprej spremeniti filme. Poseči mora v tiste pore in niše družbenega in svojega življenja, v katere mastodonti ne morejo.

— Če opustimo denar, kaj dobimo?

Problem estetike je že od Hegla dalje začel korodirati.

— In ker še nismo opustili resnice, kam jo bomo šli iskat?

Če režiser vzame v projekt dobro kamero, ki ima komercialni kod, da bi imel lepo fotografijo, je to čisto stališče pred kreacijo. Torej se že na samem začetku odloča za manipulacijo in ne za kreacijo.

— Ali nismo rekli, da ne gremo, ali smo samo vprašali, kam gremo?

Film je mehanični zapis, ki temelji na fizikalno-kemičnem odnosu do realnosti. Dobronamerne fraze o svobodi filma so iluzorne, ker je film zaradi svoje tehnologije obsojen na enostransko komunikacijo okvirov.

— Če nismo rekli, da ne gremo, zakaj tega nismo storili?

Narediti moramo dva, tri, sto MOONov, saj se sicer še zlepa ne bomo otresli umetnosti.

— Če bi imeli kaj pameti v glavi, ali ne bi poznali resnice, namesto da hodimo naokrog in jo iščemo?

Totalni film je film, ki lahko traja poljubno dolgo, v katerem ni zgodbe. V njem se praktično nič ne zgodi ali pa je dogajanje v nedogled repetitivno.

— Na kakšen drugačen način bi, kot pravijo, bili zmožni izpiti kozarec vode?

V prihodnosti ne bodo relevantni filmi, ki bodo pripovedovali zgodbe na nivoju dramaturgije in psihologije, ampak zapisi dogodkov brez intervencij. To bodo dokumenti 21. stoletja.

— Poznam seveda religijo, mitologijo, filozofijo in metafiziko vseh drugih za nazaj in naprej, kakšno potrebo bi torej imeli po eni, ki bi bila naša lastna, ko bi jo imeli, vendar jo nimamo, kajne?

Še vedno brcamo v vodah umetnosti in plačujemo davek uporabnemu filmu.

— Ampak film, ali imamo sploh kak film? Prolongacija melodramatičnosti, slovenskega solznodolinstva in zabluziranosti bo pogubila slovenski film.

— Ali ne bi bilo bolje, ko bi enostavno opustili tudi film?

Semiologija filma je danes v slepi ulici.

Poskuša se navezati na psihoanalizo, vendar je to filmu zunanji pristop. S tem se končuje

terorizem velike teorije.

— Kaj bi potem imeli?

Z reduciranjem videnege na stopnjo informacije postaja rezultat osvobajanje medija od uporabne funkcije.

— Bi potem imeli televizijo?

Ljudje so vajeni vse reducirati na navade.

Tako gledalci ne vidijo tistega, kar gledajo, ker hočejo videti samo tisto, kar naj bi to pomenilo, česar pa režiser ni posnel.

— In kaj nam potem še ostane?

Citat je diploma sugestije. Raje se bom izražal nekoliko nejasno, da me bodo bolje razumeli.

— Hočete reči, da je to brezciljna igra?

Snemati film je tako kot jesti. Hranjenje ni v zabadanju vilic v meso. To je zgolj nujnost hranjenja, življenja.

— Ali je to tako, kot kadar vstanete in vidite prvo sliko vsakega dneva?

Kratki filmi imajo kratko vsebino, dolgi filmi imajo dolgo vsebino. Če film traja deset minut, potem je to vsebina filma.

— Mar neprestano zastavljanje vprašanj ni videti neumno, ko pa je še toliko tistega, kar bi morali res nujno opraviti in si še povedati?

Samo tisti filmi so „pravi“, ki rušijo sisteme. — Ali bi moral vedeti, koliko vprašanj bom zastavil?

Pomembni so samo tisti filmi, katerih umetnost preprečuje, da bi jih zlorabili kot umetniška dela.

— Ali je to edina možnost, ki jo imamo, da bi živeli in zastavljali vprašanja?

Ko ločimo film od življenja, je tisto, kar dobimo, umetnost (kompendij mojstrovine).

— Ali moram vedeti, kdaj naj končam?

Izražanje s črnilom svetlobe ne pozna strahu pred bodečimi žicami, ki so jih namestili okrog skrivnosti, ki ni skrivnost.

— Kako dolgo bomo zmožni živeti?

V vsaki sekundi življenja je štiriindvajset slik smrti.

III.

Kaj sem rekel?

Kje je „moral“, ko ti rečejo, da bi moral tudi kaj povedati?

Ali smo naredili kak film?

Štiri. Dejansko je, kadar kaj opustite, tisto še vedno z vami, se vam ne. . . (. . .zdi.)

Pet. Kam bi kaj odvrgli, da bi se tistega popolnoma znebili?

Šest. Zakaj ne počnete tistega kar počnem jaz, ko spuščam vsako misel, kot bi bila praznina?

Zakaj ne počnete tistega, kar počnem jaz, ko spuščam vsako misel, kot bi bilo trhlo drevo?

Zakaj ne počnete tistega, kar počnem jaz, ko spuščam vsako misel, kot bi bila kamenček?

Zakaj ne počnete tistega, kar počnem jaz, ko spuščam vsako misel, kot bi bila hladen pepel

že davno ugaslega ognja, ali vsaj drugače izvedete

majhen. . . (. . .priložnosti primeren odziv?) Deset. Ali se strinjate z Mekasom, ko pravi, kar pravi?

Ali že postajate lačni?

Kaj si bomo izbrali za kosilo in kaj se bo zgodilo potem?

Več filma?

Živega ali mrtvega, to je veliko vprašanje?

Ko postanete zaspani, ali greste spat?

Ali ležite budni?

Zakaj moram nadaljevati zastavljanje vprašanj?

Ali je isti razlog, kot ga imam, ko nadaljujem delati filme?

Ampak jasno je, mar ne, da prav zdajle ne delam filma?

Zakaj je toliko ljudem tako težko gledati?

Zakaj začno govoriti, ko se pojavi kaj, kar se gleda?

Ali njihove oči niso na svojem mestu, ampak so poenostavljena v usta, tako da je njihov prvi impluz, ko kaj vidijo, da začno govoriti?

Situacija bi bila potrebna večje normalizacije, se vam ne zdi?

Zakaj nimajo ust zaprtih in oči odprtih?

Ali so neumni?

In če je že tako, zakaj ne skušajo skriti svoje neumnosti?

Ali so se navzeli slabih navad, ko so si pridobili vedenje o filmu?

Česa bi ne bilo videti, ko bi bil zraven kdo, ki vidi?

Ali se vam po vsem tem ne zdi, da bi moral človek dati slovo ukvarjanju s filmom?

Gremo skozi čas in prostor. Naše oči so v odličnem stanju.

Slobodan Valentinčič

Ali je Bazinov „vtis realnega“ res „idealistična obsesija ideologije meščanskega realizma“?

Nekateri sodelavci *Ekrana* že dalj časa utemeljujejo svoja razmišljanja o filmu z določenim zavračanjem sintagme „vtis realnosti“. Ker pomen sintagme nikakor ni tako preprost, kot je razvidno iz omenjenih razmišljanj in ker gre očitno za eno temeljnih izhodišč pisanja več avtorjev, si bom dovolil nekaj kritičnih pripomb.

Če naj nekoliko povzamem sicer precej obsežno opredeljevanje „vtisa realnosti“ tako pri Silvanu Furlanu kot pri Zdenku Vrdlovcu, trdita da je „vtis realnosti“ in s tem povezana usmeritev „ontološkega realizma filma“ „idealistična obsesija v kritiki in teoriji filma“ (Vrdlovec), k čemur pa Furlan dodaja, da gre za „ideološko pogojen pojem, in sicer za ideologijo meščanskega literarnega realizma“.

V teoriji filma je upravičena določena tolerantnost, to je „pluralizem“ pristopov, med drugim zato, ker gre za „izmuzljiv“ pojav umetnosti, in ker je disciplina (teorija filma) mlada. To seveda še ne pomeni, da pa ne moramo odločno zavračati filmsko teoretske umotvore, ki niso samo skregani z zdravo pametjo ampak tudi z osnovno intelektualno poštenostjo. Dejstvo, da so se pred desetletjem in še prej podobna teoretiziranja pojavljala tu in tam med levico v zahodni Evropi pač ne more biti razlog za popustljivost.

Že zdrava pamet bi namreč morala, posebno to velja za naš prostor (glede na specifičnosti naše zgodovinske izkušnje) razkriti naravo jezika, na katerega kaže sintagma „idealistična meščanska obsesija“. Razumniško poštenje pa nam nalaga da ne ponavljamo nekritično tujih sodb, diskvalifikacij in denunciacij.

„Vtis realnosti“ je pojem, ki je ključen za misel dovolj znanega francoskega teoretika filma Andréja Bazina. Kot vemo, je Bazin deloval v štiridesetih in petdesetih letih. Izhajal je iz frontne organizacije francoskega odporiškega gibanja. Ker je deloval znotraj miselnega horizonta personalizma in ekzistencialistične fenomenologije, so se težave začele zanj že z nastopom hladne vojne in z razpadom te fronte. Dodobra pa se ga je lotila še mlada levica po njegovi smrti. Z „napadi“ in „obračuni“ (besednjak bojevitih „maščevalcev“) je začel neki Gozlan v francoskem *Positivu* leta 1962. Vse skupaj se je nadaljevalo v *Cahiers du Cinema*, v „marksistično-leninističnem“ (v resnici maoističnem itd.) obdobju revije na prelomu šestdesetih in sedemdesetih let. Bazinova misel je postala eden izmed prvih in glavnih predmetov cahiersjevskih teoretskih obračunavanj. Pri tem sta prednjačila Jean-Luis Comolli in Pascal Bonitzer. Comolli je obračunaval z Bazinom v letih 1971/72 v nezaključeni teoretski nadaljevanji „Tehnika in ideologija“. Bonitzer pa denimo v članku „Ekran fantazme“ iz istega obdobja.

Pozneje se je Bonitzer, (sicer malce „nedolžno“), distanciral od tega obdobja:

Moralo se je napadati ideologijo linearne pripovedi in prosojnosti vsebine skozi obliko (podčrtal IK). Cahiersjevci so nekoč temu nasedli, kakor vsi dobri ljudje, kakor vsi dobri ljudje so namreč bili malce nedolžni. (Dialectiques, št. 23., spomlad 1978, pogovor Sylvie Trosa s Pascalom Bonitzerjem.)

Sedanji urednik *Cahiers du Cinema* (ki je bil sodelavec revije že v njenem marksistično-leninističnem obdobju) takole opredeljuje to čas, ne da bi se skliceval na „dobroto“ „nedolžnosti“, (ki je končno morda le pokvarjenost neumnosti):

Tudi pri Cahiersu so začeli mešati teoretične raziskave in politično dejavnost. Rezultat tega mešanja je bil zelo čuden čas — ki je Cahiers spremenil v nekakšen paranoičen laboratorij (...). Lahko rečem le to, da je po zaključku tega relativno negativnega obdobja okoli leta 1974 revija bila na dnu. ... (Pogovor Marie Berthelias s Sergem Toubiano, Chaplin št. 200, Stockholm, 1985).

Očitno je, da se vsaj nekateri pripadniki določene „teoretske“ tradicije iz šestdesetih in sedemdesetih let sami distancirajo od svoje preteklosti. Zakaj torej danes ponavljati te vprašljive političantske floskule pri nas in jih ponujati kot nekakšno „svežo“ in „elitno“ teorijo? — Tukaj se s problemom „vtisa realnosti“ ne bom ukvarjal podrobno, ker gre pri omenjenih interpretacijah tega pojma za popolno nezanimivo in neplodno zablode. Problematika „marksizma-leninizma“, ki služi kot filozofsko izhodišče takemu pogledu na Bazina, pa je že tako bila dodobra obravnavana na drugih mestih.

Navedem naj nekaj okvirnih pripomb, ki so že kot take fatalne za

tako teoretsko stališče, ne glede na to kakšne so sicer njihove imanentne teoretske težave. Temeljni problem omenjenih teoretikov je namreč, da v Bazinovi teoriji odčitavajo le svoje ideološke predsodke in projekcije. Torej, Bazinove misli o filmu sploh ne poznajo. Pri drugačnem s predsodki neobremenjenem branju Bazinove teorije bi vendarle moralo postati jasno vsakomur, da pri omenjenem pojmu „vtisa realnosti“ ne gre za nikakršno „maskiranje tehnične operacije“, da Bazina niti posredno niti neposredno ni mogoče interpretirati kot zagovornika „prefabricirane literarne ideje meščanskega realizma“, da „odraz realnega“ nikakor ni mogoče razumeti (pri Bazinu seveda) kot „objektivno držanje ogledala literarni ideji“. Tako tudi znameniti psihološki učinek Bazinove teorije ni „vera“ v smislu nekakšne konfesije, ampak je rezultat tega psihološkega dejstva po Bazinu kvečjemu nekaj drugega, nasprotnega od „utrjevanja vere v realnost. Tako je tudi Bazinova „realnost“ prej „dvoumna“ v sartrovski in merleau-pontyjevskem smislu kot nekaj „mističnega in nedoumljivega“ v nekem sumljivem religioznem smislu, kar sarkastično namiguje Zdenko Vrdlovec. Tudi Bazinova „prepoved montaže“, če jo pogledamo pazliveje, ni več nikakršna „skrb za nemoteno ideološko reprodukcijo realnega“...

Če revolucionarji ne priznajo in ne razmislijo svojih ekscesov je hudo, to velja tudi za revolucionarje osemindesetdesete. Če pa poznejše generacije te ekscese spoštljivo (ali mehanično?) reproducirajo je še hujše. Tako post revolucionajske generacije nikakor ne postanejo same revolucionarne, tudi na področju tako varnega področja, kot je teorija filma ne.

Skratka, problem ni „idealistična obsesija ideologije meščanskega realizma“ ampak slej ko prej neprežvečeni in dvomljivi „marksizem-leninizem“ iz prejšnjega desetletja ali pa še od prej.

Igor Koršič

1) Glej na primer Vrdlovec, Zdenko: „Pascal Bonitzer in Cahiers du Cinema“, pogovor k prevodu knjige Pascala Bonitzerja *Slepo polje*, ŠKUC, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1985. Stran 10 ff.

Furlan, Silvan: Naj živi Fruffaut, *Ekran* 1-2, 1985, stran 16 ff. Glej tudi Furlanovo interpretacijo „psihološkega realizma“ in ga primerjaj s Truffautovim gledanjem na „marksistično-leninistični“ Cahiers sedemdesetih let (teoretski vir Furlanovega opredeljevanja)

Furlan, Silvan: *Roberto Rossellini*, Kinematografi Ljubljana, 1985, stran 6 in 7.

Furlan, Silvan: 'Globina polja', *Ekran* 5-6, 1965 itd., itd.

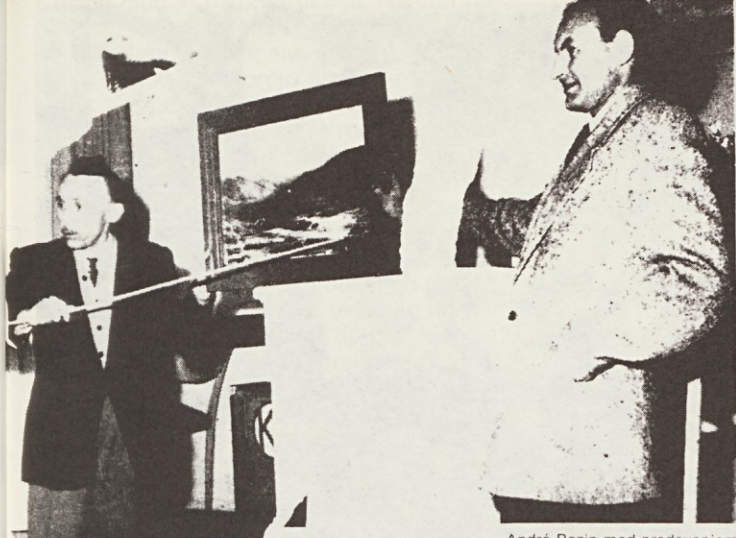
Op. ur.

Polemični članek Igorja Koršiča objavljamo v selektorirani obliki, ker menimo, da nekatere „napake“ v besedilu presejajo lektorske kompetence: gre namreč za „napake“ (npr. napačno navajanje letnika revije, imenovanje sodelavcev Cahiers du cinéma „cahiersjevci“ itn.), ki bi prav lahko bile tudi stilistične figure (npr. ironiziranje ali omalovaževanje navedenega vira).

Odgovor na vprašanje

Igorju Koršiču gre Ekran očitno na živce. Če že mora kot asistent za zgodovino in teorijo filma na AGRFT tudi kdaj kaj napisati, tedaj se obregne ob to nesrečno filmsko revijo. Prvič se je vanjo zapičil v svojem znamenitem „Manifestu v štirih točkah“ (objavljenem lani v Stopu), kjer se „mladi razumniki v Mladini, Ekranu in drugod“ znajdejo v družbi s tolpo sociologov kulture, psihologov, psihoanalitikov, semiologov in subkulturnih politikov, ki skušajo nič manj kot hollywoodizirati Viba film. V njegovem najnovejšem prispevku sicer ni očitno Ekran *en bloc*, ampak le nekateri sodelavci“ (kmalu se izkaže, da sva to le midva s kolegom Furlanom), s to konkretizacijo pa se je, kot kaže, spremenila tudi poanta učinka: zdaj kar na lepem ne gre več za hollywoodizacijski komplot protislovenskemu filmu, marveč za to, da dva sodelavca Ekranu zaudarjata po „marksizmu-leninizmu“. Ta pronicljivost „zdrave pameti“, v imenu katere se Koršič oglašja, se morda zdi osupljiva, vendar je samo globoko dialektična in pelje k jasnemu sklepu: Ekran je leglo desnice in levice hkrati.

Treba pa je priznati, da je v tem drugem kritičnem posegu, ki prihaja ravno leto dni za prvim (tj. slovitim „Manifestom“), opazen določen na-



André Bazin med predavanjem

predek. Če sem „Manifestu“ lahko zameril, da mu ne gre toliko za argumente kot — če se citiram — za „lepoto poljubnih povezav, inventivnost v konstruiranju dejstev, apoteozo anti-intelektualizma in nonšalantno prehajanje čez protislovja“, pa je tokrat videti, da ja vsaj z argumenti malce boljše. Koršič izhaja iz Furlanovih in mojih citatov, ki mu skupaj s citati Bonitzerja in Toubianaja (iz dveh intervjujev) služijo kot argumenti za njegove „kritične pripombe“. Ker se pri tem razen na „zdravo pamet“ rad sklicuje tudi na „razumsko poštenje“, mu moram očitati, da je v svoji „intelektualni poštenosti“ pozabil omeniti, da citati, ki nama jih pripisuje, niso najine trditve oziroma to niso prav tisti, na katere v glavnem opira svoje „kritične pripombe“. Mene omenja kot avtorja trditve, „da je 'vtis realnosti' in s tem povezana usmeritev 'ontološkega realizma filma' 'idealistična obsesija v kritiki in teoriji filma'“. Ta lepa kombinacija žal ni moja, še manj pa seveda Bonitzerjeva, ki ga v spremni besedi k prevodu njegove knjige *Slepo polje* res citiram. Toda ta citat (ki se nahaja na 111 in ne 10. strani, kot navaja I.K.) se v celoti glasi: „Dvojica film/realnost, ki je hranila vse idealistične obsesije v kritiki in teoriji filma, prikriva fantazmo smrti“ (Bonitzer, „Ekran fantazme“, *Cahiers du cinéma*, št. 236/237, 1972).

Stara diskvalifikacija metoda iztrganih citatov se Korsiču očitno ni zdela dovolj primerna ali zadostna in jo je sklenil, še malce poživiti z goljufijo, ki nekomu podtika besede nekoga drugega, nakar košček potrjenega citata zlepi z delcem drugega in se ob tem zvarku („idealistična obsesija ideologije meščanskega realizma“) v naslovu nedolžno sprašuje, če je to „vtis realnega“. Na to vprašanje lahko Korsiču odgovorim kar z njegovimi lastnimi besedami, ki jih namenja urednikoma *Cahiers du cinéma* Pascalu Bonitzerju in Sergeju Toubianaju: to je „le pokvarjenost neumnosti“, ki čisto dobro shaja s polnimi usti „intelektualne poštenosti“. Najbolj žalostno pa je to, da tako početje ni niti najmanj dostojno bazinoveca, za kar se Koršič menda ima. Bazin v filmu ni maral prevare in goljufije, čeprav je po drugi strani dobro vedel, da brez nje ne gre. Vendar je od filma zahteval, naj stvari prikaže tako, da „lahko verjamemo v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so potrjeni“ (podčrtal A.B., v „Montage interdit“, *Qu'est-ce que le cinéma*, str. 56, Ed. du Cerf, 1975). Sicer pa me Koršič s tem svojim sestankom ni ravno prepričal, da se spozna na Bazina, čeprav me je z nekaterimi dognanji presenetil: tako doslej npr. nisem vedel, da je „pri drugačnem, s predsodki neobremenjenem branju Bazinove teorije“ mogoče odkriti, da je „vera“ ne morda kakšen pojem Bazinove teorije, marveč njen „psihološki učinek“, in to še „znamenit“. Toda ob vsej tej znamenitosti mi še zmerom ni jasno, za kakšno „vero“ neki gre. Sam Bazin nekje omenja „vero v realnost“ (in celo cineaste deli na tiste, ki „verjamejo v realnost“, in one, ki „verjamejo v sliko“; v „Evolution du lagnage cinématographique“ op. cit., str. 64), toda Koršič nam dopoveduje, da to ni to. Trdi, da to „ni 'vera' v smislu nekakšne kofesije“ — s tem se strinjam: ni ravno veliko izpovedi vere v realnost — ampak „nekaj drugega, nasprotnega od 'utrjevanja vere v realnost'“. Toda če to „nekaj drugega“ ni nič drugega kot nekaj „nasprotnega od 'utrjevanja vere v realnost'“, kaj potem je, če naj „vera“ ostane: mar vera v nerealnost? Če je tako, potem se bojim, da je Korsičevo „drugačno branje“ Bazina celo do mere „neobremenjeno s predsodki“, da se prav nič ne pomišlja potvarjati samega Bazina.

Zato je zanj najbrž prava malenkost potvarjati dva sodelavca Ekranu. To mu gre res prav dobro spod rok. Najprej ugotovi, da „nekateri sodelavci Ekranu že dalj časa utemeljujejo svoja razmišljanja o filmu z določenim zavračanjem sintagme 'vtis realnosti' „(s tem najbrž misli, da spodbijajo ali kritizirajo pojem „vtis realnosti, kajti če bi zavračali sintagmo, potem je I.K. v njihovih razmišljanjih niti ne bi mogel zaslediti, kaj šele prepoznati kot „eno temeljnih izhodišč več avtorjev“). Ta pojav je torej detektiran kot bolj ali manj splošna okužba, ko pa skuša Koršič to svojo ugotovitev dokazati, najde le dva primera: stavek, ki ga pripisuje meni, čeprav ga sam navajam kot Bonitzerjevega, in pa — kot nekaj, kar se k temu „dodaja“ — Furlanov citat (iz njegovega teksta of Truffa-

utu, *Ekran št. 1/2*, 1985), ki ga je Koršič pisalni stroj prav tako krepko, točneje, do nerazpoznavnosti predelal. — Temu sledi krajši intermezzo s tremi namigi: na to, da so „teoretski umotvorci“, o katerih pričata en ponarejen in en prirejen citat, „skregani z zdravdo pametjo“ in „osnovno intelektualno poštenostjo“. Drži, s šarlatanovo vsekakor! Drugič, na to, da so fantomski, oživljaljoči mrtve ideje zahodne levice izpred desetih let. Kot kaže, je I.K. tudi ljubitelj magije: reče „dejstvo“ in že vam pričara vruga. Toda takoj nato se spet vrne k „zdravi pameti“, ki opozarja — in to je tretji namig — na nevarnost takih „umotvorov“ za „naš prostor“. Da bi bila ta nevarnost bolj vidna — sicer pa bo kmalu tudi imenovana: to je „marksizem-leninizem“ — je Koršič v svojem „razumniškem poštenju“ skoval novo sintagmo: „idealistična meščanska obsesija“, ki s svojo kovarsko prakso navsezadnje res kaže na neko „naravo jezika“.

No, po teh namigih pa I.K. le pokaže karte in svoje adute. Prvi je ta, da je „vtis realnosti“ pojem, „ki je ključen za misel dovolj znanega francoskega teoretika filma Andréja Bazina“. Bojim se, da za nekoga ta francoski teoretik le ni „dovolj znan“, kajti pojem „vtis realnosti“ ni „ključen“ za Bazina, ampak za filmologe (naj zadostuje nekaj naslovov: Michotte van den Berck, „La Caractère de 'réalité' des projections cinématographiques“; J.-J. Riniéri, „L'Impression de réalité: phénomènes de croyance“; Henri Wallon, „L'Acte perceptif et le cinéma“; v njihovo *Revue internationale de filmologie* je prispeval članek tudi Roman Ingarden, „Le Temps, l'espace et le sentiment de réalité“), na začetku pa se pojavlja tudi pri Ch. Metzju. — Sicer pa I.K.-ja Bazin niti ne zanima; gre mu le za to, da bo iz njega naredil nesrečno žrtev „mlade levice“ toda ta podoba se v ničemer ne ujema z dejstvi:

1) Bazin zaradi tega, „ker je deloval znotraj miselnega horizonta personalizma in eksistencialistične fenomenologije“, v Franciji ni imel prav nobenih težav;

2) Bazina se doslej še nobena „mlada levica“ ni tako „dodobra lotila“ kot prav Koršič, ki podtika reviji *Cahiers du cinéma* — Bazin je bil z Doniol-Valcrozom njen ustanovitelj — da je „Bazinova misel“ zanjo „postala eden izmed prvih in glavnih predmetov teoretskih obračunavanj“. Če bi že hoteli kaj imenovati „teoretsko obračunavanje“, potem bi bila to nemara le Comollieva in Narbonijeva polemika s *Cinématique* („*Cinéma/Ideologie/Critique*“, *Cahiers du cinéma* št. 216 in 217, 1969); v *Cinématique* so se res lotili „vtisa realnosti“, toda ne v zvezi z Bazinom, marveč Christianom Metzom (glej Michel Cegarra, „*Cinéma et sémiologie*“, *Cinématique*, št. 7-8). V *Cahiers du cinéma* naj bi pri teh „obračunavanjih“ „prednjačila Jean-Louis Comolli in Pascal Bonitzer“. Bonitzerjeva knjiga *Slepo polje* je prevedena v slovenščino, tako da se ni težko prepričati o načinu, kako je tam obravnavan Bazin, ki je med najbolj pogosto omenjenimi avtorji. Koršič raje navaja njegov starejši članek „*Ekran fantazme*“, ki je res dobro izbran, saj že s svojim naslovom priča o marksistično-leninistični naravi „teoretskih obračunavanj“ z Bazinom.

Toda pri *Cahiers* so res poznali „marksistično-leninistično obdobje“ le da ni bilo tako dolgo („šestdeseta in sedemdeseta leta“), kot meni I.K. Trajalo je le slaba štiri leta, od številke 241, september-oktober 1972, do številke 266-267, maj 1976, kot pričata uvodni tekst v 241. številki (Intervention à Avignon: „*Cinéma et luttes de classes*“) in pogovor z Jacquesom Rancifom (posebna številka „*Images de marque*“, 268-269, julij-avgust 1976), ki je intoniral vrsto kritik t.i. „levičarske fikcije“. Toda v tem obdobju se niso veliko menili za Bazina, ker so jih zanimali le politični in ideološki boji ter problemi „politične uporabe političnega filma“ (Intervention à Avignon). V tistem (kolektivnem) uvodnem tekstu so proglasili kot „zgrešeno“ vso kritiško-teoretsko delo iz prejšnjih let, delo, povezano z „lingvistiko, psihoanalizo, strukturalizmom“, in iz katerega je izšlo nekaj njihovih najbolj odmevnih (in prevajanih) tekstov: delo — v katerem so obravnavali tudi Bazina, ne pa z njim „obračunavali“ — je v veliki meri zaslužno za oživitve filmske teorije (ali vsaj refleksije, ki se ne zadovoljuje le z „zdravo pametjo“). In temu delu se niti Bonitzer niti Toubiana doslej še nista odrekla. Odlomka iz njunih intervjujev, ki naj bi pričala o „distanciranju“ od „marksistično-leninističnega obdobja“, pa vsaj za Ekran nista ravno odkritje: v intervjuju za *Ekran* (št. 5/6, 1982) je bil Toubiana še veliko bolj zgovoren, ob 30-letnici *Cahiers du cinéma* (leta 1981) pa je v *Ekranu* (št. 4/5, 1981) izšel prevod Bonitzerjevega članka „*Prav podoba*“ („*Juste une image*“), kjer že uvodni odstavek dovolj pove: „Drugim, ki se temu ne bodo odrekli, prepustimo, naj presodijo spremembe v kontinuiteti, vijuganja in stranpoti revije *Cahiers du cinéma* v teh tridesetih letih. Štiri generacije so si sledile, se včasih prekrivale, včasih spopadale v krogu te revije, ki je doživljala ne le spreminjanja svoje vsebine, svojih rubrik, temveč tudi zasnove, videza, barve. Vendar pa se ne da zanikati, da so *Cahiers du cinéma* postavljali, pritegovali, polarizirali splošne zahteve, da je 'politika avtorjev' zapustila neizbrisne sledi, da se je v njih kristalizirala filmska misel povojnega obdobja, začeni s temeljnimi, zagnanimi teksti Andreja Bazina.“

Toda za nekoga, ki ga bolj kot Bazin, „vtis realnosti“ in *Cahiers du cinéma* v resnici zanima le etiketiranje in lov na „marksistično-leninistične“ prikazni, je vse to najbrž že dolgočasno; kot je tudi meni mučno odgovarjati na to politikantsko šušmarjenje.

BRAZIL

BRAZIL

režija: Terry Gilliam
scenarij: Terry Gilliam, Tom Stoppard,
Charles McKeown
fotografija: Roger Pratt
glasba: Michael Kamen
igrajo: Jonathan Pryce, Robert de Niro,
Katherine Helmond, Ian Holm
produkcija: Universal Pictures, 1985, USA



Če v vsakoletni poplavi filmov moramo katera jemati resno, potem je to prav gotovo Gilliamov **Brazil**. Vsekakor je to film tišočerih aspektov, ki dolguje vsakemu žanru nekaj minut, tako linearnih kot vertikalnih. Zgodba, ki jo posreduje (odlična zasedba scenaristov: Terry Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown), je v bistvu zelo enovita, kljub temu pa preveč zapletena, da bi jo mogli v tem okviru dodobra analizirati. Sicer pa so se s tem tako ali tako podrobneje ukvarjali že drugje. Tudi pri samem plotu je poudarek na tem, da je hudo večplasten (in verjetno ne na tako morbiden način, kot je to mogoče pri slovenskih scenarijih), gledljiv na različne načine, hkrati pa samo na enega, ki ga verjetno prevzema povprečni gledalec, in sicer odnos *pozni kapitalizem — individuum*.

Četudi je to najpovprečnejši način ogleda **Brazila**, je prav to *Lead* filma, torej optika, ki se nato prenese na vse druge poglede ne glede na njihovo relevantnost. Skratka: vsak poskus prikaza osemdesetih let in njihove grozljivosti se v zadnji instanci zvede na manipulativnost posameznika, ki ga stresajo vsakršne ideologije, le-te pa so se (zanimivo!) zvrstile skozi stoletja, ne da bi pri tem pozabili na tretji rajh in karkovske asociacije, ki jih le-ta lahko izzove. Ta dominantna pogojuje tako stilizacijo (vključujoč scenografijo, kostume in ne nazadnje fotografijo, delo Rogerja Pratta) kot potek zgodbe same, pri čemer je misliti prav na manipulabilnost dogodkov in možnost njihovega interpretiranja, ki je malodane neskončna. Karakterizacija glavnih oseb (Lowry, Jill, Tuttle) je grajena na principu „rahlega upora“, kot bi ga lahko imenovali in je edino upanje, ki ga **Brazil** daje. Seveda pa je treba poudariti, da gre za tri različne vrste upornišтва. Vsako od njih ima svojo, posebno logiko, zakoreninjeno v zgodovini sami (pri čemer ne smemo pozabiti, da se te tri vrste upora skladajo z vsako ideologijo). Lowryjev upor temelji v njegovem dvojnem percipiranju realnega, kakršen res je, torej krut, bedast, neusmiljen, absurden, ideološko omnipotenten in omniprezent, vendar pa je zaradi iluzije, ki si jo ustvarja Lory sam, fantazijski, čudežen, sanjski in lep, popoln v smislu idealne romantike. Vsekakor je vredno poudariti, da ne gre za preprost in simplificiran dualizem à la „sanje in resničnost“, marveč za nekaj drugačnega, nekaj drugega, to pa je *tisto vmes*, s katerim Gilliam

spretno operira, ko rešuje svojega pacienta, posameznika v družbi osemdesetih let. Gre za precej zapleten odnos vizija/resničnost, ki ga karakterizira to, da resničnost v vizijo neposredno vdira, jo celo spreminja, se v njej sublimirano, a kljub temu direktno *uresničuje* („reality becomes true in dreams“, kjer ne gre enostavno za sanje, ki se uresničujejo, marveč za resničnost, ki se realizira v sanjah). Ne bi bilo pretirano, če bi že zdaj spregovorili o identifikaciji fantazije in realnosti, saj je to pri **Brazilu** verjetno eno temeljnih upanj za prihodnost, če že ne kar edino. Če bi tega ne bilo, če torej taka interpretacija ne bi bila možna, bi film precej izgubil. Logično je, da sta fantazija in realnost skozi zgodovino venomer le soobstajali, se nemalokrat medsebojno oplajali — vendar pa to oplajanje nikdar ni prineslo kakšne koherentnejše sinteze, saj je šlo večinoma le za šibke zmesi (krut primer, kjer je skoraj prišlo do sinteze, je prav tretji rajh). V **Brazilu** pa je pomembno, da se njegovi ustvarjalci zavedajo nujnosti prave sinteze omenjenih komponent, saj bi tako prišlo do možne osvoboditve (?) individuuma v postindustrijski družbi, ki bi s tem tudi sama postala nekaj drugega. Glavno vprašanje filma torej vsekakor je, kako realnost združiti z zakoni fantazije, tako da bi pri združitvi trepla samo realnost, ki je potrebna modifikacije. Konkretnega odgovora v **Brazilu** ni, *možnost, način* pa je prikazan tako, da bi mu utegnili verjeti. Zakaj?

Odgovor na to vprašanje tiči v drugih dveh tipih upornosti. Prvega posebej ženska junakina Jill (hkrati tudi Mati in Lowryjeva mati, obenem sanjska kultura, ki se končno stopi z likom posodobljene, pomlajene matere). Odtod se lahko zljie cel hudournik interpretacij, ki bi obsegale Ojdipov kompleks, prehod iz realnosti v sanje — in s tem vdor sanj v realnost ter obratno — preko metod sodobne kirurško-kozmetične znanosti, torej problem „big science“ v smislu mediatorja pri procesu spajanja fantazije in realnosti. Drugi je terminštaler (ali karkoli že je) Tuttle, ki sploh povzroči zaplet, torej zmoto birokracije (zamenjava črk B in T). Upor Jill je upor nekakšnega vedenja, ki implicite tudi vsebuje kritiko obstoječega stanja. Vendar samo implicite! Jill se zaveda terorističnega manierizma, s katerim operira ideologija, razume mahinacije, preko katerih deluje celoten sistem, prijetno stiliziran s kaf-

kovsko „starinskostjo“ britanskega uradništva (kar mu daje podton *izgubljenega življenja*, ki se je pokvarilo), vendar kljub temu ničesar ne stori, saj ve, da sama ničesar ne zmore. Tuttleov upor pa ideologija, ki takšno dejavnost vestno katalogizira, imenuje zelo posrečeno „freelance subversive“. Tuttle je nekakšen „superuomo di massa“, v katerem Robert de Niro v bojni inštalaterski opremi skače z ene stavbe na drugo in pri tem sabotira delo ideologije. On, Tuttle, je klub vsemu smešno nevaren, vendar ne dovolj. Njegov upor je upor individualnega terorizma, ki deluje na principu „groupuscula“, kar pa je za stanje v **Brazilu** odločno premalo.

Edini možni upor je potemtakem Lowryjev upor, saj je samo ta originalen, ne vemo pa še, če je dejansko izvedljiv, saj zaenkrat še ni konkretnih oporišč za združitev fantazije in realnosti. Če ne drugače, lahko film deluje na principu evokacije, evociranja ideje o *nečem drugem*, saj je meja med realnostjo in fantazijo še vedno ostro začrtana in še ni zbrisana na zadovoljiv način. **Brazil** evocira *nekaj drugega* tudi zaradi uspešne konsistentnosti zgodbe, pravzaprav notranje enotnosti samega filma. Sicer je ta enotnost simbolična, ali bolje, simbolna, kar obremenjuje efekt filma kot vizualnega medija, je pa le prisotna. Najbolj zanimivo je, da je **Brazil** morda prototip filma, kjer vse, ampak prav vse „stoji“ celo na več ravneh — celo preveč. Spet film, ki naj bi bil brez napak, ki bi se prikazal kot tema samega sebe in se hkrati še presegel, parodiziral, smešil. Skratka, tako rekoč vse. A še vedno, še zdaleč ni tisto, kar pričakujemo.

Luka Novak

Cotton club je rekonstrukcija. Najprej pedantna rekonstrukcija kraja, kjer bi se lahko bila dogodila filmska zgodba. Z metodičnostjo, ki jo zmorejo samo Američani, kadar hočejo „a well researched“ rezultat, je Coppola pregledal stare načrte, urbanistične plane, skice in sploh vse zapisano in narisano, od kostumografskih skic do jedilnih listov in Cotton Club dobesedno ponovil. Končni vtis same zgradbe je hiperrealističen, ker ni imela časa, da bi se postarala in je vse skupaj nekoliko preveč novo, čeprav osvetlitev na trenutke naredi čudeže. (Na primer zadnji tip-tap, kjer se plesni koraki mešajo s streljanjem in je pod res videti izhoben.) Ampak, kakor pravi Serge Daney, kadar snema Coppola je tako, kot če si kratkovidnež prvič natakne očala. Šele tedaj opazi, da je svet zelo natančno narejen in da je bil vtis površne finalizacije pač posledica kratkovidnosti. Hiperrealizem je morda manira.

Nova pa ni samo zgradba, ampak tudi njeni prebivalci. Duke Ellington je takšen, kakor da je ravnokar izstopil iz veleblagovnice, ki prodaja žive ljudi, narejene po dokumentarnih posnetkih (tiste obleke ni še nihče nosil), Cal Calloway je bolj podoben sam sebi od izvirnika (živ človek ne bi mogel niti deset minut obdržati izraza, ki ga nosi na svoji najbolj znameniti fotografiji), Charlie Chaplin je prav grozljivo živ, Edgar G. Robinson nikoli ni umrl in je tudi ostal večno mlad. Če se je filmski citat izbral, je Coppola uspelo skoraj nemogoče, v studiju je rekonstruiral in scitiral zunanost kadra, tudi tisto, ki seže čez meje scenografije in studija, skratka tisto „pravo življenje“, za katerega pravijo, da res obstaja za filmsko kamero. Vendar tukaj Coppola citira kot pogrošen marksist, ki potrebuje citat iz Marxa zato, da pisanje dobi konsistenco marksističnega besedila.

Prvo, kar vidimo od filma, je črno platno in glasba. Živa glasba, ki jo publika Cotton Cluba krepí z ritmičnim ploskanjem. Posnetek je prav neverjetno čist, s saksofoni na levem kanalu in trobentami na desnem, baterija in bas sta v sredini, klavir zopet nekoliko na levi, okrog in okrog pa ploskanje v odlični stereo-dolby izvedbi. Posne-

COTTON CLUB

Cotton Club

režija: Francis Ford Coppola
 scenarij: William Kennedy, F. F. Coppola, Mario Puzo
 fotografija: Stephen Goldblatt
 glasba: John Barry
 igrajo: Richard Gere, Gregory Hines, Diana Lane, Bob Hoskins
 produkcija: Zoetrope Studios, 1984

tek, kakršnega je z velikim orkestrom težko narediti v studiju, kjer vsako ritmično in pihalno sekcijo posnamejo posebej. V živo glasba nikoli ne zveni tako jasno. Pa vendar je to „izviren“ posnetek. Napisi na repu filma naštejejo vse že zdavnaj umrle glasbenike, producente, diskografske hiše in celo avtorske pravice.

V dvajsetih letih so glasbo snemali mehansko. Orkester in solisti so se postavili pred veliko trobljo, ki je preko membrane zanihala iglo, ki je potem zapisala glasbo. Zvok je bil zaduščen, brez pravih basov, s porezanimi visokimi toni in spremljajočim šumom prasketanja igle po plošči, ki se je vrtela na 78 obratov. Stroji niso registrirali samo glasbe, ampak tudi stopnjo razvoja sredstev za mehanično reprodukcijo glasbe. Tedanja publika seveda ni vedela, da poslušala tehnično slabe posnetke. Prav nasprotno, na ploščah družbe „His Master's Voice“ so se hvalili, da gre za vrhunske posnetke, ki lahko prevarajo žival, kaj šele človeka. Drugega kot nosljajoče glasove, ki so prihajali iz radijskih in gramofonskih zvočnikov, niso poznali. Da pa žive glasbe ne gre primerjati s studijsko, so tedaj vedeli prav tako dobro, kot vemo danes, ko nihče ne pričakuje, da bo na koncertu slišal, to kar sliši na plošči. Samo, da je razmerje obrnjeno. Danes na plošči slišimo več kot na koncertu; v dvajsetih letih je bilo obratno. Stereo-dolby izvedbe s popolnoma ločenimi kanali in skoraj brezšumnim ozadjem ne zmore noben koncertni ojačevalni monsturn. Pa saj tudi ne gre za to. Mehanična reprodukcija glasbe je naredila razvoj, ki je neodvisen od odrskega spektakla. Tudi „žive“ plošče so studijske.

Zadnji prizor v filmu, oziroma, bolje, prizor, ki pride po zadnjem prizoru in glavna dva junaka zapelje v Hollywood, je najmanj prepričljiv prizor v celem filmu. Če naj bi dvakrat podčrtal fikcijskost filma — najprej s sliko, ki je očitno studijska, potem še z napisom, ki se neposredno navezuje na Hollywood — pa glavna dva junaka iz resničnega sveta Cotton Cluba šele zapelje v filmski svet.

Zakaj bi Coppola lahko potreboval toliko verizma v filmu, ki ima dovolj dobro zgodbo, da bi tudi brez tega ostal lep film?

Coppola je najbrž imel svoje intimne razloge, če ne drugega, kakor natolcujejo zlobni jeziki, je imel preveč denarja. Vendar sam film ponuja bolj profano rešitev.

Cotton Club je nekakšen hibriden musical. Dobri dve tretjini filma je posnetega na glasbo. Ne gre za glasbene vložke, ki naj dinaminizirajo filmsko zgodbo. Film se z glasbo in plesom začne, konča pa se z baletom, ki spominja na **West Side Story** in je posnet kot plesni prizori, v katerih sta nastopala Fred Astaire in Ginger Rogers. Prej bi lahko rekli, da je zgodba vložek, ki se vije med glasbenim in plesnim filmom. Vendar tudi ni musical, ki bi bil posnet po naprej napisanem libretu. Ta glasba sploh ni bila nikoli napisana za Coppolov **Cotton Club**. Če je bila sploh kdaj napisana je bila za tisti **Cotton Club**, ki ga je Coppola zgolj rekonstruiral.

Filmska glasba je namreč „izvirna“. Vsaj v večini primerov je. Kakor že v špici posebej opozorijo, je solistične vložke na kornetu posnel Richard Gere. Vse drugo pa so izvirni posnetki, „original recordings“ iz tistega časa. Duke Ellington in Call Calloway sta sicer androida, vendar dirigirata glasbi, ki sta jo posnela prav Duke Ellington in Cal Calloway. Calloway II. pa tudi odpira usta na pesem, ki jo je prepeval Calloway I. Tako je vsaj videti na prvi pogled.

Izvirni posnetki, na katere je posnet **Cotton Club**, so obdelani. Obdelali so jih kiparsko in slikarsko. Najprej so jim s kiparsko metodo odvzeli vse šume, specifična popačenja in poškodbe. Potem so jih digitalno presneli in jim s sintetizatorji ter emulatorji dodali base, visoke tone in vse alikvotne tone, ki sodijo k toplemu zvoku saksofona ali človeškega glasu. V vsakem nosljajočem, škripajočem posnetku iz dvajsetih let je skrit čisti, stereo-dolby posnetek osemdesetih let. Vsaka doba pač ima svoj zvok in zvok osemdesetih je stereo-dolby. Slikarski del nanašanja novih tonov se namreč ne konča, ampak se nadaljuje v mešanju zvoka, kjer se posamične inštrumente loči na oba kanala in jih vozi gor pa dol.

Coppolova rekonstrukcija zgodovinskega kraja, kjer je črna glasba srečala belo publiko, in rekreacija zgodovinskih oseb, se torej veže na rekonstruirano glasbo, ki ji je bila odvzeta historična dimenzija. Tam, kjer se notni zapis glasbe iz dvajsetih let ne bi v ničemer razlikoval od notnega zapisa osemdesetih, specifičen mehanični zapis „izvirnika“ izgine. Glasba **Cotton Club** je glasba osemdesetih let. Rekonstrukcija zgodovine je zbrisala prav sledi zgodovine. Izbrisan je „šum“ zgodovine, ki sploh omogoča stik z njo.

Ervin Hladnik-Milharčič



F/X

F/X

režija: Robert Mandel
scenarij: Robert T. Megginson, Gregory Fleeman
fotografija: Miroslav Ondriček
glasba: Bill Conti
igrajo: Bryan Brown, Brian Dennehy, Diane Venora, Cliff de Young
produkcija: Dodi Fayed, Jack Wiener Prd., 1986, USA



Film, ki je v celoti posvečen svetu „specialnih efektov“ oz. „posebnih učinkov“, je režiral Robert Mandel, ki ni več kakšen nadebudni Lucasoidni mladenič, temveč je že kar precej izkušen in prevejan režiser, čeravno zanj pravzaprav sploh še nismo slišali. Kako bi le, ko pa je bil do nedavna gledališki režiser, čeravno spet ne ravno slaven (njegova „posebnost“ so bili Čehov, Shakespeare in Jules Feiffer; le čigava niso?). K filmu potemtakem že kar v letih prihaja Mandel iz gledališča, pa vendar ga tudi to ne dela ravno specifičnega: isto pot sta pred njim ubrala tudi Ulu Grosbard (The Subject Was Roses, Who Is Harry Kellerman and Why Is He Saying Those Terrible Things About Me, Straight Time, True Confessions) in Mike Nichols (Who's Afraid of Virginia Woolf, The Graduate, Catch 22, Carnal Knowledge, The Day of the Dolphin, The Fortune, Silkwood). Oba, Grosbard in Nichols, sta prišla k filmu — tako kot Mandel — pozno, in obema je že takoj na začetku — s prvimi filmi — uspelo. Potem je pri obeh nastopila „kriza“: pri Nicholsu se je zataknilo že takoj na začetku sedemdesetih let, saj v filmih kot npr.

Dan delfina ali pa **Sreča** pravzaprav ni vedel, kaj naj bi počel, pa je zato v prvem kazalu Georgea C. Scotta in delfinčke (hudiča, takrat so samo še Rusi vohunili z delfinčki!), v drugem pa Warrena Beattyja in Jacka Nicholsona. Film se ni zdel smešen niti gledalcem niti producentom: Nichols je bil v globoki „krizi“. Trajala je skoraj deset let, vendar tudi njegov „come-back“ s filmom **Silkwood** ni bil ravno triumfalen, prav narobe, pokazal je, da je Nichols še kar in kar v „krizi“. Grosbard je resda precej bolj modesten režiser, tudi njegovi prvi filmi niso bili ravno čisti dinamit, pa vendar si tudi on ni mogel kaj, da ne bi zašel v „krizo“, ki ni trajala več kot sedem let: no, njegov „come-back“ je bil neprimerno odmevnejši. Pri Robertu Mandelu pa je bil vrstni red — vsaj ko gre za „padce“ in „vzpone“ — obrnjen: Mandel je bil namreč najprej v globoki „krizi“, šele potem mu je steklo, ali natančneje, tik pred filmom **F/X** je posnel dva filma, ki so ju producenti zaradi takšne in drugačne „omejenosti“ tudi dokaj „omejeno“ predvajali, da o kakem „pravem“ distribuiranju sploh ne govorimo. Prvega, **Independence Day** (glavni vlogi: Kathleen Quinlan in Dianne West), so si lahko ogledali le nekateri letalski potniki in odjemalci kabelske televizije, saj so ga

producenti potegnili iz kino dvoran, še preden so kritiki sploh lahko reagirali, drugega, **Touch and Go** (glavni vlogi: Michael Keaton in Maria Conchito Alonso), pa niso niti spustili v distribucijsko mrežo, vendar to Mandela ni posebej motilo, saj je takrat že snemal svojo bombo — **F/X**.

Bryan Brown (kot Rollie Tyler), izigrani filmski strokovnjak za „specialne efekte“, je na koncu filma bogato poplačan: 15 milijonov dolarjev ni pretirana številka, ko gre za prihranke „Mafije“. Toda ves denar klub temu ni njegov: razdeli si ga z Leom McCarthyjem, brezobzirnim, zlobnim, maščevalnim, trdim, trmastim in ambicioznim policajem, ki ga igra Brian Dennehy. Vsekakor paradoksalno, saj je ta igralec, Brian Dennehy, v zadnjem desetletju utelešal tip pokvarjenega, izprijenega, sadišičnega in ničvrednega „negativca“, ob čemer velja poudariti, da ni utelešal „kriminalca“, „gangsterja“ ali kaj podobnega, temveč prav narobe, „zakon“: Brian Dennehy je bil vedno kak skorumpirani „policaj“, „šerif“ ali pa maliciozni „narednik“. Veliki „negativci“ iz preteklosti so si ta status pridobili predvsem zato, ker so — vsaj na začetku — utelešali „gangsterje“, tako, npr. George Raft, James Cagney, Edward G. Robinson in Humphrey Bogart. Ernest Borgnine (npr. v **From Here To Eternity**, **Johnny Guitar**, **Emperor of the North Pole**, **The Poseidon Adventure**, **The Dirty Dozen**, **Bad Day at Black Rock**, **The Vikings**, **The Badlanders**, **Convoy** ipd.) in Sydney Greenstreet (npr. v **The Maltese Falcon**, **Casablanca**, **The Mask of Dimitrios**, **The Verdict**, **The Woman in White**) ipd.) sta postala „negativca“ zato, ker sta se smejala na poseben način, prav narobe pa so postali Stanley Baker (npr. v **The Cruel Sea**, **Hell Below Zero**, **Hell Drivers**, **Sea Fury**, **Blind Date** ipd.), Robert Ryan in Richard Widmark (še posebej v svojih zadnjih filmih) „negativci“ prav zato, ker se niso znali smejeti, kaj šele „režati“. Lee J. Cobb (npr. v **On the Waterfront**, **Party Girl**, **Twelve Angry Men**, **Coogan's Bluf**, **Man of the West** ipd.) in Rod Steiger (npr. v **On the Waterfront**, **The Big Knife**, **Jubal**, **In the Heat of the Night**, **The Harder They Fall** ipd.) sta dosegala neverjetno „negativnost“ predvsem z nenehnim koleričnim kričanjem, z močnim, nasilnim glasom. Leeja Marvinina pa so delale „negativnega“ zlasti njegove divje, nasilne in skrajno nepričakovane poteze, poteze brez smisla in

vnaprejšnjega opozorila (v **The Big Heat** je Carolyn Jones ugasnil cigareto na roki, Gloriji Grahame pa je vrgel v obraz vrelo kavo ipd.). Nekatere je naredila za večne „negativce“ in „zlikovce“ kaka poteza na obrazu: Jacka Palanca počezna iznakaženost, Michaela Ironsida precejšnji izrastek nad levim očesom, Johna Vernona dolga brazgotina na levi strani, Rutgerja Hauerja esesovske poteze, Richarda Bona in L.Q. Jonesa razžrt obraz, Joeja Dona Bakerja in Elija Wallacha viciozno priprte oči itd.

Tako kot je za izgubo ljubljenega bitja („najemnik“ mu namreč počil „zaročenko“) nagrajen Bryan Brown, je za večno „negativnost“ nagrajen Brian Dennehy: problem je le v tem, da si bosta morala nagrado razdeliti. Jasno: Dennehy je to čakal vse življenje. Kot da bi hotel s tem stopiti iz filma. Navsezadnje je Mandel nekeje v filmu pustil novega velikega negativca, ki je spet na strani „zakona“, Cliffa De Younga, desno roko Ralpa Bellamyja, šefa nekega zveznega policijskega oddelka. Cliff De Young je tip „negativca“, ki si poti ne utira z nasiljem, temveč s šarmom. In če bi lahko rekli, da Brownova zaročenka kar naenkrat mrkne („je likvidirana“, pa vendar se to pri Brownu bistveno ne pozna), potem bi lahko rekli, da mrkne tudi Cliff De Young: Brown ga zapre v prtljažnik, potem ga pa kar ni več. Včasih so „negativci“ padali mrtvi pred gledalčevimi očmi, danes pa kar preprosto mrknejo, ne da bi to puščalo pri gledalcu kakšne dvome. Mrkne seveda tudi Brian Dennehy: to, da se na koncu sprehaja po Švici s 15 milijoni dolarjev v žepu, nima nobene zveze s tem, kar je ves čas implicitno razvijal film, namreč Dennehyjevo life-story, klasično zgodbo o policaju in moškem ter ženski, pri kateri je prostora le za enega. Eden — bodisi policaj, bodisi drugi moški — se je moral vselej umakniti. Kot da ga nikoli ni bilo, kot da je bil le nekaj, kar je okrepilo vez med njima. Zdaj, pri Mandelu, se umakne ženska. Kot da je nikoli ni bilo, kot da je bila le nekaj, kar je utrdilo vez med njima, med Dennehyjem in Brownom. Sploh pa, tam, kjer mrkne Cliff De Young, se pojavi Brian Dennehy. Mandelov film je potemtakem očitni „hommage“ vsem večnim „negativcem“, ki že po definiciji nikoli niso mogli biti nagrajeni. Prišli so drugi časi, prvi časi. Pa tudi Mandel. In novi triler.

Marcel Šrefančič, jr.

THE COCA COLA KID

THE COCA COLA KID

režija: Dušan Makavejev
scenarij: Frank Moorhouse
fotografija: Dean Semler
glasba: Bill Motzing
igrajo: Eric Roberts, Greta Schacci, Bill Kerr
produkcija: David Roe, Smart Egg Pictures, 1985, Avstralija

Vendar samo to za film ne bi bilo dovolj, saj smo se počasi naučili tudi tega, da mora biti kritika ideologije zavita v nekakšno „ponudbo“, kjer se ta kritika ne pokaže le kot kritika, marveč kot specifična možnost preživetja. Za triado ideologija — kritika ideologije — transideologija je potreben odstop najortodoksnejšega člana, kar jih ideologija premore, to pa je prav njen misionar. Njegov odstop, zdaj odet v



Ko so se gledalci hoteli ob tem filmu samo zabavati (kar se jim je nedvomno tudi posrečilo), so si nehote ogledali delo, ki v bistvu prikazuje stanje prihodnosti oziroma — kaj bi se v prihodnjih desetletjih lahko zgodilo s človeštvom. Gre sicer za konkretno zgodbo o nekem Coca Colinem misionarju, ki se je podal v Avstralijo, da bi tam tržišče še bolj zasitil in premagal tekmeča, ki ima monopol nad tržiščem v Anderson Valleyu. Problem je seveda zastavljen takrat, ko ga še ni, vendar hitro in učinkovito (pri čemer ne smemo pozabiti, da je Coca Cola Kid magister teologije in biznisa) postane filmska zgodba tisto, kar si Kid zamisli: in sicer postavka biznisa zaradi biznisa, kjer ima denar vlogo boga, misionar pa vanj samo veruje, ne da bi ga imel ali tudi hotel. **The Coca Cola Kid** je potemtakem zgled čistega biznismena (ali lecarréjevsko rečeno, perfect businessman), kar jasno dokazuje njegov stavek: „Ni nam treba vedeti, zakaj imajo Eskimi radi Coca Colo, mi jim jo moramo samo dostaviti.“ Na tak način je stvar zelo preprosta: the american way of life si utira pot tudi v najbolj zakotne geografske koticke, ni pa potrebno vedeti, zakaj. Ideologija Coca Cole ni več nikakršen simbol, pač pa je že kar način življenja kakršnega naroda, način, ki ga lahko zdaj zdaj sprejme ves svet.

svet fikcije, predstavlja po mnenju Dušana Makavejeva vsesplošno možnost za novo življenje. Ko vernik zapusti vero (ali bolje, vero izgubi), začne avtomatično verjeti v nekaj novega, to novo pa se pri Makavejevu pokaže prav kot življenje.

Če verjamemo, da je zgodovina umetnosti od romantike naprej stalno menjavanje baročnega in linearnega, sedanji čas pa je prinesel neuravnovešeni soobstoj obojega, potem se moramo vprašati: „Kaj bo vzniknilo iz postmodernizma: linija ali baročna pompoznost?“ Čistost življenske zgodbe-romana ali pa (Anthony Burgess prav tako ne ve „konec zgodbe“? Sledeč Makavejevu je jasno, da se je misionar v končni fazi predal „nevarni“ ljubezni, ki mu je pretila skozi ves film. Prepustil se je omami življenja v troje (podedoval je še hčerko), ki ga bo verjetno skušal narediti karseda zabavnega in uživaškega. Toda: optimizem, dekle pesimizma! S seboj je prinesel naključno pridobljeno vrečo denarja (vse je prepuščeno naključju, bi stresel Tadej Zupančič), ki mu jo je dal hotelski strežaj, ki je kdove kako vdrl v ta film iz neke komedije zmešnjav (sicer zelo tenkočutno postavljene). To naj bo dovolj, svet ljubezni ostaja odprt.

Seveda se je zdel ljubljanskim kinematografom ta konec najlepši, najpravičnejši,

najčistejši in oh in sploh linearen. In ker se jim je zdelo tako, so se potrudili in izrezali najduhovitejši del filma — to pa je prav njegov konec, ki daje vtis tisočerih resnic. V idiličnem razpoloženju ljubezni (ki sploh ni kičasto, kot bi znalo biti) se na platnu namreč pokaže zanimiv napis: „When the cherry trees blossomed in Japan, the Third World War began.“ Kaj naj to pomeni, kaj pomeni padalski vdor pesimizma v ta docela optimističen film? Videti je, da so nekateri mislili, da gre za diverzijo in so jo takoj prijavili na 985, kjer so primerno urgirali (ne sumi svojega bližnjega, prijavi ga!). Ne vem pa niti, zakaj (tudi če bomo pristali na totalitarizem, žalibog), saj gre za logično „umetniško“ potezo, tako rekoč standard, ki pa je dobro izveden. Makavejev namreč misli, da bo iz postmodernizma sicer izšla linija čiste zgodbe v vsakem primeru, ker je nujna in edino življenska, vendar obstaja možnost, da bi svet takrat preplaval barok apokalipse, kar se pač sklada z razvojem. Toda videti je, da ni nujno.

Makavejev s tem ni pokazal nobenega presežka spretnosti kritike ideologije, saj je nakazal samo eno od poti, s katero bi se lahko povzpeli nadjno. Ne gre pa več za simbol. Družinsko življenje, ki ga bo odslej vodil bivši misionar Coca Cole, ni simbol krščanstva ali celo meščanske etike; je samo tisto, kar pravzaprav edino preostane, je konkretno življenje v času, ki je preveč direkten, da bi še prenesel kak simbol. Res pa je, da Makavejev v svoj sistemček vrednot in idej ni vračunal tudi dejanskega prehoda nad ideologijo (ki bi se lahko opravil, kakor nakazuje **FIX**, s pomočjo iluzije) in nato življenja-linije, združenega z baročnimi okraski, kot so kompjuterji in ekrani (Coca Cola included). Možnost Makavejeva je torej *ena od številnih*, ni pa vseobsegajoča.

Kakorkoli, vedeti je treba, da je v Sloveniji in Jugoslaviji (pa če gledaš levo ali desno, ne glede na to, kam se postaviš) še celo do idej, ki jih širi Makavejev, neskončno velik korak. Vprašanje je sploh, če ga bo kdo naredil. Ali pa bo moral ven, tako kot Makavejev.

Eno je jasno: Makavejev pije kokakolo povsod zastoj in verjetno mu je kljub vsemu tako prav. Saj sem rekel: Coca Cola included.

Luka Novak

SUROVA ODISEJA

(Cross Country)

režija: Paul Lynch
scenarij: John Hunter, William Gray (po noveli Herberta Kastla)

fotografija: Rene Verzier
glasba: Chris Rea
igrajo: Richard Beymer, Nina Axelrod, Michael Ironside, Brent Carver
produkcija: Filmline/Ronald Cohen, 1983, Kanada

Surova Odiseja je še en dokaz, da se v svetovni kinematografiji razvija novi val trilerja, ki za samoutemeljitev in samorazjasnitev ne bo potreboval kake superzvezdniške zasedbe, temveč se bo zadovoljil z B-igralci, kar pa po drugi strani že tudi pomeni, da rojstni kraj tega novega vala ne bo predstavljala kaka visokoproračunska „major“ produkcija, prav narobe, **Surova odiseja** velja za „kanadski film“ (podobno kot — sicer dosti slabše — **Ta park je moj**, *This Park Is Mine*), z drugimi besedami, za nizkoprorračunski film. Kot vse kaže, naj bi šlo za nekakšno lažno priključitev novega trilerja k svojim historičnim koreninam, k ameriškemu „črnemu valu“ iz štiridesetih in petdesetih let, vendar ne v smislu **Telesne strasti**, **Priče**, **Iztrebljevalca** ipd., kjer je sama nostalgija eksplicitna in kot taka kontributivna, zvezde pa so nujne. **Surovo odisejo** neposredno povezuje z valom „črnega filma“ prav dejstvo, da je narejen za majhne denarje, da je radikalno nizkoprorračunski, da je izdelan, proizveden oz. posnet v Kanadi (Hollywood se v tehničnem smislu v zadnjem času sploh zelo rad seli v Kanado, saj Kanadčani ponujajo zelo ugodne finančne pogoje za snemanje filmov), ob čemer velja poudariti, da „majhen kapital“ ni rezultat snemanja, temveč prav pogoj za žanrsko strukturo filma samega, kar pomeni, da je nizek proračun integralni, če ne že kar integrirajoči del vsebine samega filma. Nizek proračun je namreč tovrstnemu filmu notranji, impliciten in imperativen: brez nizkega proračuna ta film ni mogoč, še več, prav nizek proračun dejansko ustreza tovrstnemu filmu. In razlog za to je zelo enostaven: trilerju zadostuje nizek proračun. Triler ne potrebuje (in nikoli prav zaprav ni potreboval) visokega proračuna, ker je svet, o katerem govori, praviloma vezan na nizko proračunsko lokacijo, nevpadljive („verjetne“) igralce in tako dalje. Triler z visokim proračunom dejansko nima kaj početi: visokega proračuna ne mo-

re opraviti. Je pa sicer tudi bolje, da nima na razpolago visokega proračuna: če ga namreč ima, potem tako lociramo tiste trenutke, v katerih ne počne nič drugega, kot da ta visoki proračun „zapravlja“. Kakor hitri triler zapade pretiranemu „turizmu“, postane jasno, da se takrat le zapravlja visok proračun, kar pa seveda s samo definicijo trilerja nima nobene zveze. To je bilo zlahka opaziti celo v Weirovi **Priči**, da o drugih trilerjih sploh ne govorimo.

V **Surovi odiseji** lahko učinke nizkega proračuna odčitamo na različnih ravneh, tako, npr. v izboru modestne lokacije (pač cesta in avto, pa tu in tam kak motelski interijer), v pritegnitvi B-igralcev (Nina Axelrod, Michael Ironside ipd.) itd. Poleg tega imamo opraviti tudi z značilno ekonomično uporabo igralcev: lahko bi rekli, da se vsa razmerja med osebami v filmu prevajajo medsebojno brez ostanka v tem smislu, da nobena oseba (se pravi: noben igralec!) ni brez neposredne zveze s spletko, skrivnostjo oz. z umorom „fatalne ženske“: če že pokaže koga, npr. direktorja neke reklamne TV agencije, potem ga ne pokaže za prazen nič, temveč zato, ker je tudi njega ta ženska obsedala ipd. Uporaba vsakega igralca, vsakega obraza je ekonomična in tako rekoč neprevedljiva v druga razmerja: to filmu daje neko notranjo simetrijo, kakor mu daje zunanjo simetrijo dejstvo, da „fatalna ženska“ umre, še preden se film dobro začne, kar pomeni, da moramo verjeti na besedo (natančneje: verjeti moramo „žanru“, „črnemu valu“, v katerem se je vselej vse vrtelo okrog „fatalne ženske“), da je bila sploh „fatalna“, to pa se vsiljuje še toliko bolj, ker se v filmih nenehno vzpostavljajo nekakšni trikotniki brez ene stranice, brez „vednosti“, ki pride vedno šele naknadno. Imamo najmanj dva temeljna trikotnika: glavni junak/prostitutka/fatalna ženska in glavni junak/prostitutka/stranski junak. Trikotnik se vedno zgradi šele takrat, ko dejansko razpade:

glavni junak in fatalna ženska imata dolgo ljubezensko razmerje, prostitutka, ki je obenem tudi najboljša prijateljica fatalne ženske, pa ves čas na skrivaj „ljubi“ glavnega junaka. To se dogaja, še preden se film sploh začne. In ker fatalna ženska že takoj na začetku zapusti film v vodoravni legi, tega trikotnika na aktualni ravni pripovedi seveda ni: zato pa se takoj vzpostavi nov trikotnik, v katerem odsotno „fatalno žensko“ nadomesti stranski junak, ki je vsebinsko tam zgolj zato, da bi bil glavni junak še bolj sumljiv, da bi vse skupaj zares bilo videti tako, kot da glavni junak beži, ker je pač on umoril „fatalno žensko“. Problem pa je ves čas v tem, da glavni junak ne ve, da beži (kakor tudi ne ve, da ga je prostitutka ljubila še preden sta se uradno spoznala); kako le, ko pa je na povsem navadnem „cross country“ potovanju (na počitnicah). Gledalec najprej misli, da glavni junak beži, potem misli, da bi prostitutka rada maščevala umorjeno prijateljico: dejansko se pa izkaže, da je fatalno žensko umorila prostitutka, da glavni junak za umor sploh ne ve in da bi prostitutka rada ostala z glavnim junakom. In če pravimo, da v novem trikotniku umorjeno „fatalno žensko“ nadomesti stranski junak, potem moramo ugotoviti, da se prav v trenutku, ko zagledamo stranskega junaka s prerezanim vratom, vsa gledalčeva vednost prižene do skrajne točke: po eni strani postane takrat glavni junak do konca sumljiv, po drugi strani pa postane do konca jasno, da bi prostitutka rada maščevala umorjeno prijateljico. Takoj ko se podre trikotnik (umor stranskega junaka), se razkrije tudi prava identiteta morilca.

Marcel Šrefančič, jr.

CENA LJUBEZNI

(Class)

režija: Lewis John Carcano
scenarij: Jim Kouf, David Greenwalt
fotografija: Ric Waite
glasba: Elmer Bernstein

songi: Toymuzic, Dead Kennedy, Line One, Brian Adams
igrajo: Jacqueline Bisset, Rob Lowe, Andre Mc Carthy, Eric Robertson
produkcija: Martin Ransohoff for Orion, 1983, USA

Svoječas so raznim „inventivnim normam“ rekli tudi „dialektična konstitucija“, kar pa lahko pomeni samo to, da se vsakršne sproducirane fantazme (ki se sicer lahko vedno znova „tipološko kršijo“) fundamentalno spreminjajo zgolj takrat, ko se „sinkretičnost“ spremeni v univerzalnost afirmativnih diskurzov (pač takrat, ko gre za „izbor“, „pogodbo“, za *bondovski* „all-time-high“ in podobne stvari).

In zakaj pravzaprav gre? Preprosto: film **The Class** je tipičen *campus film*, v katerem se (kako značilno!) naracija prepleta s fikcijo in v katerem je vse polno „fragmentov, ki lahko v hipu postanejo nova celota“. Namreč, to je potrebno razumeti natanko takole: „fragment“ so seveda *campus filmi*, „nova celota“ pa seveda *brat-pack* filmi. Pravzaprav je mogoče z gotovostjo trditi, da so šele *brat-pack* filmi

„verificirali“ *campus filme* — kajti (kar je seveda *zgolj* naključje!) ta teza že na empirično-aplikabilni ravni doživi (na začetku: partikularno) potrditev s tem, ko ugotovimo, da tako v filmu **The Class** kot tudi v filmu **St. Elmo's Fire** igrata Andrew McCarthy in Rob Lowe, samo v filmu **St. Elmo's Fire** pa še vsaj Demi Moore, Judd Nelson, Ally Sheedy in Emilio Estevez, ki so se (razen Demi Moore) odlikovali v fil-

mu **Breakfast Club**, v katerem pa je igrala — seveda! — tudi *velika zvezda brat-pack* generacije, namreč Molly Ringwald. V času *brat-pack*ovske tipologije se namreč ponovno vzpostavi sloviti „star-system“, ki ga je „novi Hollywood“ že skoraj uspel pokopati (pa mu to na srečo ni uspelo), saj je namesto *velikih igralskih zvezd* pragmatično zakumuliral vsakršne strukture posebnih učinkov (novi SF) in Arnold-Stallonejevskih silakov — obenem pa še praktične *kulte* režiserjev tovrstnih filmov (eklatanten primer za to je seveda Spielberg; ostali pa so še Lucas, Bogdanovich etc.), pri čemer se je samo Coppola izvil iz (zdaj že klasičnega) časa „novega Hollywooda“ in uspel postati eden izmed prvih „klasifikatorjev“ *brat-pack* generacije (v filmu **Rumblefish**) in „organizatorjev“ „novega novega Hollywooda“.

To je bil drugi dokaz za prej omenjeno trditve.

Drugače pa gre v filmu **The Class** za vsakdanje življenje v nekem collegu Vernon v Illinoisu, kjer prijateljujeta in si delita sobo McCarthy in Lowe. Po spletu naključij se McCarthy v nekem „lokalu-za-priložnost“ (ki mu ga je priporočil sostanovalec) spoprijatelji (in več kot to) z Jacqueline Bisset, ki je po naključju tudi mati Roba Lowa — potem se stvari seveda zapletejo, vendar je kljub temu „konec-pač-srečen“, kar pa seveda ne spremeni stvari.

Gre namreč za tretji dokaz: Jacqueline Bisset in Andrew McCarthy (ki sicer ni vedel za sorodstvene vezi med svojo ljubimko in svojim sostanovalcem) sta se namenila preživeti konec tedna v New Yorku. In ko se tako sprehajata po Peti aveniji in tik preden zavijeta v modni *Burberry's*, Jacqueline Bisset McCarthyju podari širokokrajni klobuk, ki je zaščitni znak Andrewa McCarthyja v **St. Elmo's Fire**. Dokaz je seveda povsem praktičen: Jacqueli-

ne Bisset nikoli ni bila *velika zvezda*, s to gesto pa je omogočila Mc Carthyju, da je postal *veliki zvezdnik*, oziroma drugače, „Hollywood“ (torej obdobje Jacqueline Bisset) je pomagal konstituirati „novi novi Hollywood“ — da se je lažje „pozabilo“ na „novi Hollywood“.

Potem pa obstaja še en dokaz: tudi *brat-packerji* so nekoč hodili v šole in živeli v kampusih. Vendar so imeli to srečo, da so hodili v *najboljše šole*.

In kako tipično: nihče ni obiskoval tečajev igre pri Maxu Factorju, ki je vendarle izšolal še vsaj Dreyfussa in Turnerjevo, torej dva izmed zvezd „novega Hollywooda“. Stvari so pač takšne, da smo sedaj izgubili best-seller zgodbo, dobili pa junake naše-ga časa.

Tadej Zupančič

ZLOČIN IZ STRASTI

(Crimes of Passion)

režija: Ken Russell
 scenarij: Barry Sandler
 fotografija: Dick Bush
 glasba: Rick Wakeman
 igrajo: Kathleen Turner, Anthony Perkins, John Laughlin idr.
 produkcija: New World Pictures, 1984, USA



Grešnika ne označuje storjeni greh, ampak način, po katerem ga je zagrešil. Denimo, da je prikriti greh najboljši, sedeti v kinu in gledati film (o najlepšem „grehu“), pa vsekakor prefinjeno zapeljevanje v „zločin“ iz strasti.

Na prvi pogled se nemara zdi, da nam Ken Russell ponuja povsem povprečen, dolgočasen film s „patološkimi“ liki, kvazi-psihoanalitično štorijo na račun ameriške družine in ameriškega way of life. Vendar to Russella ne zanima, zato vpeljava video spota (groteska o poroki, ki jo gleda žena na tv, medtem ko jo mož Thomy miluje) ni naključje in kot parafraza familijarnega kulisja kaže na tisto, s čimer režiser noče imeti opravka, zato filmska pripoved slednjich najde svoje mesto v prizorišču, ki je čeprav bordelsko, zelo erotično, naravnost filmsko.

Po uvodnem spogledovanju s tem, kaj naj bi bilo moralno in kaj ne, je torej jasno, da ne preostane nič drugega, kakor da se pustimo speljati v „China Blue“, saj je identifikacija z nekom, ki mu je več do TV kot do seksa, že sama po sebi odvrtna, vsaj za filmskega gledalca.

Zapeljani smo v enem samem posnetku, ki glede na filmski prizor postane tako „nedolžno nevtralen“, da se vanj ne more vpisati noben drug razen le pogled nas samih — gledalcev. Spomnimo se prizora z začetka zasledovanja modne kreatorke osumljene prodaje poslovnih skrivnosti, ko se v vzporedni montaži pogleda najetega „detekiva“ (Thomy sprejme delo, ker si žena želi nove kopalnice) in zasledovane vrine še nek pogled, ki ga ni mogoče pripisati nobenemu od omenjenih dveh, niti objektivnemu očesu kamere, ki dogajanje le beleži, saj je na prizorišče pripet v tolikšni meri, kot je lahko samo pogled nekega zainteresiranega tretjega. In tam kjer ga pričakujemo, da se nam bo razkril, ga se-

veda ni, je samo prazno mesto, ki ga zasedemo kvečjemu mi, gledalci, prav zato, ker se v tem momentu ta erotični thriller pravzaprav šele začne.

Ker od užitka do groze (in obratno) ni daleč, je pač primerno vnesti v filmski prostor še slednje in kaj bi hoteli boljšega od Anthony Perkinsa. Toda ne kot nedolžnega, od posesivne matere obsedenega mladeniča, ki spretno rokuje z noži, temveč od vseh moralnih in erotičnih protislovij histeričnega Peter Schynea, ki se gre prečastitega očeta in fantazira o umoru „grozljive ženske“, ki je povsem njegova iznajdba. „Who are you“, sprašuje Chino Blue in zvemo, da je Pepelka pa vse tja do Kleopatre in Jean Harlow, skratka vredu punca. Tako se zdi, da „China Blue“ izveni samo kot ime, ki nima lastnega obraza in ga zato ni mogoče pripeti nobenemu določnemu telesu. A vendar je „telo“, ki se na to ime odziva in funkcionira v smislu zadovoljevanja spolne želje, ne da bi samo sebi v tej želji zadostilo, s tem pa imenu podeljuje simbolni pomen. Zgodi pa se, da v trenutku, ko je to „telo“ vendarle zadovoljeno, zmožno uspelega spolnega akta „China Blue“ ponovno obvisi v zraku — saj, kam z imenom sedaj, ko hkrati vemo, da to telo pripada obrazu Kathleen Turner alias filmski Joan, osumljeni modni kreatorki? „I am you, I want to save you, we are the same, my game is your game, prepričuje Peter Schyne in kakor da nismo več zme-

deni in da „China Blue“ dokončno lahko prilepimo „grozljivi ženski“, iznajdbi „psihopata“, ki je tukaj samo še z grozljivo umora.

Ta se seveda mora realizirati, ker ni trilerja brez umora, bil pa bi ta umor povsem absurden, če se ne bi zgodil ravno tako kot se je, tako da se je China Blue morala „spremeniti“ v duhovnika, ki je „postal“ China Blue s katero nam ni bilo treba več simpatizirati in smo jo lahko mirne vesti prepustili smrti.

Misel, da je bila žrtev s tem kaznovana za vso zmedo in hoteno zlo, ki ga je vnesla v filmsko pripoved, je neumestna, saj nam še v poslednjem smrtnem vzdihljaju vrže v obraz „So long, China Blue“, Peter Schyne nas je torej varal do konca. Naša deluzija pa je, če smo pričakovali kaj drugega kot le film o „China Blue“, erotiki z navidez grozljivim koncem.

Originalno kopijo **Zločina iz strasti** so predvajali samo v Angliji, medtem ko so ameriški producenti film scenzurirali, takšnega smo videli tudi pri nas.

Morda je to vzrok, ki bi koga zapeljal v pregrešno mnenje, da je film slab in dolgočasen. Ne, film je dober že zaradi izjemne Kathleen Turner, ki se v njem ni znašla po naključju, to ve vsaj tisti, ki jo je videl v Kadsanovem **Body Heat**.

Cvetka Flakus

POPOLNI ZAČETNIKI

(Absolute Beginners)

režija: Julien Temple
scenarij: Richard Burtige
fotografija: Oliver Steppleton
glasba: Gill Evans
igrajo: Eddie O'Connell, Patsy Kensit, David Bowie, Sade Adu
produkcija: Rank, 1985, Velika Britanija

Film, kot je **Absolute Beginners**, je ena tistih stvaritev, ki v največji meri plavajo na zgodbah svojega zakulisja. Poglejmo torej najprej tja:

Piše se leto 1985 in v barih ter beznicah londonskega Soha ni nikogar, ki ne bi sodeloval v tem filmu ali vsaj poznal koga takega. Vseposvobod fotografije dive filma Patsy Kensit (Suzette). Tako ona kot on — 26-letni Eddie O'Connell (Colin) sta dejansko Absolute beginners, vsaj kar zadeva film. Za vsem tem pa stojita režiser Julien Temple in producent Steve Wooley, ki sta se odločila po kulturnem romanu 50-ih let Colina McLInnesa posneti film. V ta projekt so očitno vlagali upe tudi producenti ameriške tovarne sanj, saj je nameravala filmska družba MGM prispevati potrebnih 6 milijonov dolarjev, seveda v pričakovanju „box office smash-a“. Projekt je bil namreč zastavljen tako, da bi moral uspeti. Če „svežina in lepota“ najmlajših zvezdnikov slučajno ne bi vnela publike, so tu v rezervi še mački in mačke z imeni kot David Bowie, Sadem, Ray Davies, Gill Evans, ... Vendar pa je še pred začetkom snemanja prišlo do zapletov, ki so resno ogrozili realizacijo teh sanj. Najprej je propadla pogodba z družbo MGM, nato je sodelovanje zavrnila še angleška Virgin Films, končno pa so našli dva finanserja, z vsake strani oceana po enega: angleško Goldcrest company in Hollywoodski ORION. Pa to še ni vse. Najprej je zaradi drastičnega skrčenja vloge s prizorišča odkorakal Ray Davies, za njim pa še David Bowie. Kaj ju je kasneje pripeljalo nazaj lahko le domnevamo, vsekakor pa so film posneli. Toliko iz „ozadja“.

Angleži sicer nimajo Hollywooda, očitno pa sledijo njegovim novim trendom in fazam vsaj takrat, ko se trudijo posneti film z rekordnim komercialnim učinkom. Krog teenagerskih zvezdnikov (ki, kot je na filmski šoli pokazal M. Štefančič, obvladuje novi „starr sistem“ Hollywooda) je „osrednji motiv“ filma Absolute Beginners. Sam film je lepljenka videospotov in koreografij podivjanega ritma, ki naj bi jih „držala skupaj“ ljubezenska zgodba, začinjena z rahlim političnim prizvokom. (Neofašizem, ki prihaja do izraza v rasnih spopadih in protičrnskih kompanjah.) Vendar pa nam ob gledanju filma kmalu postane jasno,

da gre za povsem spodletel spektakel, in o njem verjetno ne bi bilo vredno zgubljeni besed, če ne bi bil hkrati zanimiv zaradi trojega. Prvič, kako lahko film, ki je grajen na samih: če ne bo to („vžgalo“), bo pa to, ... — torej na hrbitih, ki so zavarovani, kriti tja v slabo neskončnost, sploh spodleteti? Očitno zato, ker tistega prvega, ene-

drugega, kot da se borita z dejstvom, da sta ustvarjena drug za drugega. Tako je edino, kar nam (morda) od filma ostane v spominu, nekaj dobrih videospotov.

Vse zapeti in vse zaplesati (tudi pretepe) je klasična forma musiclov, za katero pa se zdi, da ne ustreza filmu, ki se trudi biti s



ga, ki naj bi bil krit, sploh ni. Predstavljam si naslednjo situacijo: smo pred občinstvom, ki pričakuje od nas npr., da pokažemo neko stvar, ki smo jo obljubili na tem mestu pokazati. Zgodi pa se, da smo jo spotoma izgubili ali pa je sploh nikoli imeli nismo. Običajni sta dve reakciji: Ali v zadregi molčimo ali pa začnemo bruhati v občinstvo poplavo besed, nekako v stilu Freudove šale o posojenem kotljiču, ki da je bil prvič vrnjen nedotaknjen, drugič preluknjan že ob izposoji in tretjič sploh ni bil sposojen. No, to drugo možnost so očitno izbrali producerji tega filma. Bombardirajo nas s samimi pozitivno argumenti, in to s tako naglico, da na trenutke samo še topo bolščimo v najnovejše iznajdbe moderne filmske tehnike, pri čemer pa nam nikakor ni jasno, zakaj je to potrebno. Seveda hočem film „odražati“ ritem Soha nekega časa, zaznamovan z najstniškim zaletom. Problem je le v tem, da nima subtilnosti, ki bi bila potrebna za vzdrževanje take sinhronije. Tako v spopadu ljubezni in sovraštva, dobrega in slabega, modernizma in tradicionalizma ne pade nobeno truplo niti kaplje krvi in vse se na eni strani izteče v histerični izbruh imaginarnih nizanj in „revolucionarnih“ idej brez točke identifikacije, na drugi strani pa v nadvse sentimentalno zgodbo dveh mladih, dekleta in fanta, ki pravzaprav skozi ves film ne počneta

svojo vsebino tako ne-klasičen, aroganten ter nov, in tako se poanta sanjske forme filma izlije v eno samo formulo: nič ni resnično, vse je dovoljeno. Prav to pa je tudi točka, kjer postane film drugič zanimiv. Lepo nam namreč ponazori, da kaj takega nujno spodleti kot spodleti ta spektakel. To razkrije sicer ni nič takega, česar ne bi že vedeli, a je vsaj na mestu.

„To stoletje je stoletje najstnikov“, je rečeno nekje v filmu. Seveda pa so to najstniki iz šolskih učbenikov psihologije, najstniki, ki se jim iz ozadja smehljajo velike zvezde. In s tem upanje, da se bodo nekoč sami smehljali „novim“ najstnikom, novemu podmladku. Iz mladosti in najstništva narediti fetiš torej pomeni to najstništvo najprej iznajti, formulirati. Da na mladih sloni svet, in da se je treba orientirati na sile, ki imajo prihodnost, očitno ni le logika ruskih stalinistov. Tudi zahod ve, kako je treba proizvajati nove kadre, seveda s to bistveno razliko, da tu poleg življenja zaslužiš še denar, ki ga lahko zapraviš za kaj pametnejšega, kot je snemanje spodletelih filmov, pa kljub temu postaneš zvezda. To pa bi bil tretji nauk zgodbe o filmu **Absolute Beginners**.

Alenka Zupančič

24 Bob Fosse je, sodeč po dosedanjih petih celovečercih, ki jih je podpisal, izrazilo sprofiliran avtor. **Sladka vdanost** osemindesetega, **Kabaret** dvaindesetega, **Lenny** štirindevdesetega, **Ves ta jazz** devetindevdesetega in **Star 80** trindevdesetega so vsi brez izjeme „izpovedi umetnikov“, poskusi razgrinjanja ponotranjeno-tragičnih ozadij in razsežnosti tega, kar se navzven kaže v glumaškem smehljaju, izrazni perfekciji, v visoki stopnji ustvarjalne zavzetosti, pod vročimi žarometi, navznoter, v bivanjskem jedru pa

STAR 80

scenarij: (po TV igri T. Carpenterja) in
režija: Bob Fosse
fotografija: Sven Nykvist
glasba: Ralph Burns
igrajo: Muriel Hemingway, Eric Roberts, Cliff Robertson
produkcija: Ladd, 1983, USA

preži na junake odrskih luči cela vrsta težkih in usodnih preizkušenj.

Odločujoči in odločilni sestavini teh preizkušenj sta bili v zgodnjih Fossejevih delih zgodovinski kontekst in barva časa (**Kabaret, Lenny**), v kasnejši fazi, o kateri bi se dalo le pogojno reči, da je avtorsko zrelejša, kajti takšna je v Fossejevem primeru glede na vse večjo izrazno perfekcijo, a ne tudi po vsebinsko-povedni plati, pa se je časovno-historična in s tem sporočilno angažirana razsežnost neopazno izmuznila iz fabule ter prepustila prostor za izživetje zgodbe same kot take.

Star 80 je primerek konotacijsko oskubljenе dramaturgije. Že iz teh oznak je mogoče razbrati zadržanost sodbe, ki opredeljuje tokratna Fossejeva prizadevanja kot občuten odmik od estetskega in cineastičnega nivoja, kot ga je vzpostavil s svojimi poprejšnjimi, zlasti inicialnimi filmi. V tem vzporejanju je videti psihološko zastavljena in tragično izpeljana zgodba o mladi meteorsko uspešni fotografsko-filmski zvezdnici Dorothy Stratten ter njenem sooprogu Paulu Sniderju, ki jo je na pot tega naglega, a obenem človeško izničujočega povzpeta potisnil sam z energijo svojih ambicij, idejno in v siceršnjih avtorskih ozirih prazna. Videti je, kot da je režiser s svojimi poprejšnjimi realizacijami izčrpal vso relevantno vsebino avtorsko angažirane habitusa in se mu je bilo zdaj ukvarjati le še z nekakšnim obrobjem dogajanj pod artističnim nebom, ki je predmet malomeščanskega zanimanja in ga sam ne doživlja več kot problem, pač pa le še kot zanimivost.

Dorothy Stratten in Paul Snider kot modernizirani inačici tragičnih ljubimcev sta bila dejansko osebi na prizorišču ameriškega vzburljenja, zlasti seveda po svoji tragični smrti, do katere je prišlo prek spleta vzrokov in posledic ter v okoliščinah, ki jih — s poskusom kar najbolj analitično verodostojnega povzemanja — ponazarja potek Fossejeve filmske zgodbe: zavrženi dovčerajsnji stremuh in povzpenež ni prenesel silnega vzpona, popularnosti, uspešnosti in hkratne odtujenosti svoje mlade žene,

ki je bila še maloprej vsa njegova. Zato ju je oba pokončal in s tem izdrl iz grla usodni moralni zamašek, ki ga sicer ni bilo več mogoče odstraniti.

Vesoljne Združene države so se ob tem dogodku pogovorno izživljale in o njem pisale, in tudi Boba Fosseja so v duhu teh lamentacij zintrigrirala psihološko-moralna dejstva, ki so tvorila latentno tragično ozadje.

Psihološko, sociološko in eksistenčno zanimivi moment te zgodbe je nagla in nenadejana sprememba odnosov, ki so neizogibna posledica spreminjajočega se človekovega statusa in promocijskih prodorov v dinamični igri možnosti v ameriškem družbenem okviru ter še zlasti na naglo menjajočih se prizoriščih show businessa. Zdaj si, naslednji hip te ni — in narobe. ... nekako tak bi utegnil biti sporočilni nauk te „basni“.

Zgodbo o Dorothy Stratten, komajda odrasli najstnici iz kanadskega Vancouverja, in o njenem razmerju s stremljivim fotografom in menežerjem Paulom Sniderjem nam pripoveduje njun hišni prijatelj in sestanovalec — iz zornega kota razmišljanj po njunem tragičnem koncu, na način retrospektivno zastavljenih povzemanj vsega, kar se je med njima dogajalo od vsega začetka prek vrste vmesnih postaj do konca. Na samem začetku je bil Paul izrazito samozavestna, šarmersko-hvalisava figura, modni as, ki je vozil mercedesa 450 SL in se šel s svojim neizmrnim pa hkrati sprenevedavim širokoustenjem velikega organizatorja. Ko se je seznanil z naivno in ljubko lepoticno Dorothy, mu je prišlo na misel, da jo bo fotografiral in z njenimi fotosi kandidiral pri Playboyu, kjer so iskali za miss posameznih mesecev sveža, naivna, popolna dekleta. In zgodilo se je, da je bila izbrana. Povsem proti svoji volji, sledeč njegovim ambicijam, je odpotovala v Los Angeles, se takorekoč na mah utirila v svojo novo vlogo in v kolesnice dogajanj na odrih tamkajšnjih imenitnežev, čeprav v sebi izrazito razklana, ker jo je vsemu navkljub vleklo nazaj domov, v Vancouver, k možu, ki ga je imela rada, in se nezaved-

no znašla na usodnem razpotju. Poglavitne nadaljnje poteze je sicer vlekla on. Ne-prenehoma jo je pozival, naj se kar najbolj intenzivno preriva v ospredje pozornosti, da bo — njegova „kraljica“ — res zvezda, hkrati pa ga je razjedalo divje ljubosumje spričo znanstev, ki jih je sklepala in ga o tem obveščala. V tej svoji razjednosti je začel sprva počasi in neopazno, kasneje pa vse očitneje toniti — in ona se je tega scela zavedala, le da je bilo že prepozno. Vedela je: „Bolj ko tone, bolj se me oklepa.“ Vendar izhoda iz tega blodnjaka ni bilo več. Ona je namreč na svoji poti naglo dozorela, tako da je Paula na vsej črti prerasla. Na dlani je bilo, do razklanega medsebojnega razmerja ni več mogoče izravnati. Zanj je postal, kot je dejal, premajhen. Tako je v njej, spričo njegove nadežnosti in spričo novo sklenjenih razmerij dozorelo spoznanje, da mora narediti črto čezenj. Paul je reagiral z dejanjem, ki je bilo neizpodbitno logična tragična konsekvence vsega.

Naslov filma označuje kot junakinjo in torej kot centralni motiv njo. Dorothy kot „zvezdo“. V bistvu pa je glavni protagonist drame Paul kot tragično iznemogla figura zavrženca, ki si je svoj propad skuhal sam s svojimi lastnostmi in s svojim povsem nekritičnim razmerjem do sebe in do objektivnih okoliščin sveta, v katerem je skušal agirati. Potonil je v megli, iz katerega je našel le še en sam edini izhod: izničenje v smrti.

Fosse je torej posnel neke vrste analitično psiho-socialno študijo o človeškem poražencu, ki mu je spodletelo, da bi užil plodove svojega stremljivega prizadevanja. Ravnine populistične melodrame ni prebil. Sklepna ugotovitev: pred seboj imamo zanesljivo zanimivo in po svojih vizualnih kvalitetah mikavno, a zlepa ne kakorkoli pomembno filmsko dejanje.

Viktor Konjar

MOJA AFRIKA

(Out of Africa)

režija: Sydney Pollack
scenarij: Kurt Luedtke po romanu Karen Blixen
fotografija: David Watkin
glasba: John Barry
igrajo: Meryl Streep, Robert Redford, Klaus Maria Brandauer
produkcija: Universal Pictures, 1986, USA

Poglejmo takole: s katerega položaja lahko, če nismo filmski kritiki, ni nam pa do tega, da bi stikali po filmu kot nekakšen aparatčik književne kritike, rečemo karkoli inteligibilnega o filmu, kakršen je **Out of Africa** (Moja Afrika)? Rekli bi, kaj pa imenitno stojišče filmskega gledalca, ali celo povprečnega filmskega gledalca?! Ne gre, saj konec koncev vemo, da se povprečni gledalec po definiciji ne izraža intellegibilno, in je njegovo stojišče prepuščeno kritičnim ustanovam. Torej nasprotna stran, kakor nam je marveč že nelagodno, nas čaka azil nekje med filmskim in književnim kritikom. A takole postavljeni brž naletimo na tole vprašanje: kaj je tisto, česar kritika — zakaj pa ne kar kulturno občestvo? — s tem filmom ne more požreti? Nemara tisto, kar hoče, se pravi, čemur nasede povprečni gledalec? Nikakor, kolikor ne vemo baš tega, kaj gledalec neki hoče! Ostanemo nam potemtakem intelektualizem in ženske ter seveda naivna drža kenijskih oblastnikov, ki je obenem, ko gre za njih vmetitev v ideološki horizont, še dovolj

zgovorna: kot da so črni domačini iz filma še njegovi domorodci!

Intelektualizem kot bistveno razsežnost, ko gre za vedenje junakinje filma, bom pustil ob strani, ter ostal pri ženskah — in pokrajini. Ko je sodrug Štefančič nedavno katalogiziral „safari“ filme (cf. Mladina 42, 38), je bilo videti povsem naravno, ko se jim je na koncu priključil še **Out of Africa** (Moja Afrika). Seveda je hotela opazka sodruga Štefančiča meriti zlasti na, denimo temu, generično razsežnost filmskih safari podjetij, in zatorej nikakor ni nenavadno, če mu je ob tem uskočila drobna niansa: afriška pokrajina S. Pollacka se vendarle hudo razlikuje od afriške pokrajine kakega H. Hawksa. To ni več nedolžna, eksotična narava, ki se kakor po čudežu — konec koncev gre za tehnologijo — odkriva vedeljnimi gledalčevim očem, medtem ko se ta zlahka prepušča iluziji, da se njegov kulturni stalež ter poslanstvo filma imenitno pokrivata; pozicija, na kateri v zvezi z **Out of Africa** (Moja Afrika) zdrsnje le še kake-mu črnemu oblastniku, kjer pade na finto

le še kak Daniel Arap Moi, in za katero je žirafa le malo bolj sofisticirana inačica domorodca kot njen črni podobnik, se pravi domačin. Pollackova afriška pokrajina je filmska narava brez ostanka, se pravi, da se obnaša po zakonih, kakršni veljajo v filmskem studiu; tako se, denimo, v levem spodnjem kotu slike, pod preletom letala, prikaže ptičja jata, tudi v preletu; vtis: kot da se je jata na sliki znašla po naključju, kot da ji je kamera sledila po spontanem režiserjevem vzgibu. Toda, naj je ta to vedel ali ne, jata je bila strogo nadzorovana, tako rekoč predpisan detalj v opisani sekvenci, celo njen nosilni element — če smo seveda za to, da se da ob tem vatlu meriti verodostojnost filmske slike; seveda ne glede na nekakšno „pristno“ (very funny) afriško pokrajino, temveč na „kulturno“ podobo, kakršno pač hočemo iztržiti pri gledalcu. Formalno pa naša jata, ali katerakoli druga Pollackova čreda, ki prečka platno, ali celo samo levinja, ki se pože ne v kamero, ni drugega kot še ena „moja stvar“ iz kataloga gospe Blixen. Bror Blixen-Finecke... Denys Finch-Hatton: med tema dvema člankoma se členijo „moje stvari“ g. Blixen. In medtem ko je prvi le ena izmed njih, nam drugi po-

ve — najprej to, da so domorodci v Afriki po svojem dojmu belci. Če obvladuje največ domorodca funkcija informatorja, se pravi tistega, čigar bistveno opravilo je iskanje in prinašanje reči zbiratelju, ki iz njih ustvarja „svoje stvari“, tako da jih vpišuje v katalog, da jih sistemizira itd., „ontološki“ pogoj zanj pa je ta, da ne ve, ali vsaj ne sme vedeti, kaj dela, potlej je to lahko le ubogi Finch-Hatton, človek in stvar obenem. Dokler je stvar, samo ena od mnogih iz kataloga, mu je Karen B. suženjsko vdana, na razpolago pač; ko stoji pred njo kot človek, ki budali o svobodi in rjove domoljubne popevke, ji je scela podrejen, in kaj je neki subjektu bolj lastno mimo tega, da ga konec koncev postavi pred vrata? Konec koncev? — v trenutku zamenjave vlog: ko aristokratski domorodec dojamemo, v čem je bil skoz in skoz v inferiornem položaju glede na svojo junakinjo, je zanjo le še stvar med stvarmi, varno in skrbno (skrbno? — pod okrilje S.T. Coleridgea, cf. „The Rime of the Ancient Mariner“) spravljen, človek Finch-Hatton pa se gre lahko magari tudi pokončat. Razlika med filmskim in beletrističnim Denysom: dvoumna filmska figura domorodca, oziroma človeka in stvari obenem — figu-

ra, ki jo knjižna „Out of Africa“ ne pozna — je bistvena za samo strukturni filmskega dogajanja, njegov strukturni pogoj: glede nanjo stvari oživijo, z ločitvijo sicer tako samoumevne funkcije domorodca od črnega domačina, dobimo kolonialno razmerje v neposredovani, naivni, v „čisti“ obliki — z vso humanitarno navlako vred, ki zavoljo svoje presojsnosti predstavlja priložnost celo za kritično distanco.

Negativni diapozitiv potemtakem niti ni problematičen: intelektualna, ki se spreha po afriški pokrajini kot bi bila del, ali raje, baš zato, ker je samo še del, oziroma inačica studia — in je ob svojem zbiranju stvari bolj ali manj prenikava, se pravi brezobzirna; za kulturnika je neznosna prav razdalja med intelektualko in kulturno žensko, torej tisto žensko podobo, ki se jo še vedno da brati v paradigmi obiteljskega kroga. Zato se bo ob filmu zatekel v dolgočasje in ga zavrgel. Ostane kajpak pozitivni obrat — in začetno vprašanje: kaj hoče povprečni, ali raje, masovni gledalec? Z drugimi besedami: v kateri točki **Out of Africa** (Moja Afrika) zgrabi in nategne svojega masovnega gledalca, kaj drži skupaj njegovo občestvo?

Iztek Saksida

Provo vprašanje, ki se lahko postavi ob gledanju filma **Moja Afrika**, je gotovo naslednje: ali si lahko predstavljamo kakšnega posebno „velikega“ režiserja, ki bi ne posnel filma „o Afriki“ ali — drugače — „v Afriki“. Odgovor na prvo vprašanje je: ne. **Drugo vprašanje**, ki se nam lahko postavi ob isti priložnosti, je gotovo naslednje: ali je Sydney Pollack potemtakem „veliki“ režiser — ali je pač samo režiser tistega pragmatičnega „novega Hollywooda“, ki ga je (s pojavom *Brat-pack* generacije) prav mogoče uspešno „pozabiti“? Odgovor: Sydney Pollack je „veliki“ režiser „novega Hollywooda“. Pri tem bi seveda lahko prišlo do paradoksa, češ ali ga je potemtakem mogoče preprosto „pozabiti“. Ne, kajti Sydney Pollack je „veliki“ režiser (kar je bilo ugotovljeno) in „veliki“ režiserji *nikoli* ne postanejo „pozabljeni“. **Tretje vprašanje**: ali je Sydney Pollack navsezadnje klasik? Da, prav to je, in pri tem se je gotovo mogoče strinjati za Marcelom Štefaničem mlajšim, ki sicer govori tudi o tem, kako je popolnoma nemogoče, da bi lahko bil Pollack kaj drugega kot klasik. In če je Pollack klasik — zdaj sledi **četrt vprašanje** — ali je tudi film, ki ga je posnel (v tem primeru torej **Moja Afrika**) *klasični film*? Odgovor je seveda: da. In zakaj? Prav zaradi tega, ker se še nikoli ni zgodilo, da bi kakšen „veliki“ režiser, torej klasik, lahko posnel svoj „afriški“ film, ki bi ne postal klasičen. To je, preprosto rečeno, empirično dejstvo, (kantovska) „stvar-na-sebi“, tisto, kar se *dogaja* in za kar veš, da (kako blood-simple!) *preprosto je*. Vsi „veliki režiserji (tako „Hollywooda“ — recimo John Ford, kot tudi „novega Hollywooda“ — recimo Sydney Pollack) so posneli klasične filme „o Afriki“. Drugače pač ne gre in to je potrebno vedeti. In pri tem je značilno, da ne gre samo za „različna obdobja“, kot bi utegnil ugotavljati Leslie Fiedler, ampak za določeno „verifikacijo“ same klasičnosti in, seveda, „klasičnega“ v filmu. Ali drugače, gre za tipično *kingovsko* „tesnobo“ vsakršnih „kolizij svetov“,

torej tistega, kar dejansko lahko razumemo kot „klasično“.

Peto vprašanje je naslednje: kdaj postane režiser (recimo Sydney Pollack) definitivno predstavnik *hofstadterjevskega* „niza“, oziroma, kdaj lahko preprosto *neha* „ustvarjati“? Pač takrat, ko postane klasik.

Sesto vprašanje: kaj se zgodi s klasičnimi filmi? Odgovor na to zapleteno vprašanje je zelo preprosto, namreč, klasični filmi so fragment „kinotečnega spomina“, vendar tisti fragment, ki lahko v trenutku „postane nova celota“. To pa pomeni samo to, da po *sanckionirani fazi filma*, torej po „free-enterprises“ (pač „najbolj gledani film“, „velika uspešnica“ etc.) nastopi faza, ki se ji pravi *aritmetična*: kakšen klasičen film postane „velika uspešnica“ raznih kinematografov, v katerih vrtijo „kinotečne“ filme „velike-izpovedne-in-umetniške-moči“. To je tista prej omenjana „nova celota“, kajti film postane „verificiran“ šele takrat, ko ga začnejo vrteti v „kinotekah“.

Sedmo in zadnje vprašanje: in kaj je značilno za takšne „klasične“, torej „afriške“ filme? *Prav nič partikularnega* ni v njih! To je vendar absurd! Da, vse bolj ali manj klasične „mitologije“ so absurde. Kar pa — po drugi strani — ne pomeni, da film **Moja Afrika** „ni dober film“. Absurd (če ga vsaj razumemo tako, kot bi želel Douglas R. Hofstadter) namreč ni nič drugega kot hipotetična „metafora“ za natančno določeni „zvezdniški sistem“. Kakšno naključje: tudi Robert Redford in Meryl Streep sta klasična igralca „novega Hollywooda“. Seveda, kajti tudi film **Moja Afrika** niti približno *ni* naključje — film **Moja Afrika** je klasični film.

Tadej Zupančič

Naj naslov filma prevajamo „Moja Afrika“, „Iz Afrike“ ali kakorkoli že — kaj dosti ne pripomremo k vtisu o njem. Čeprav nam ta film z vsem reklamnim bliščem prodajajo kot veliki met Sydneya Pollacka, pa ni tisto, kar smo z njim vred pričakovali. Pollack je napravil že vsaj dva mnogo boljše filma. Lahko bi celo rekli, da so njegovi drugi filmi skoraj vsi boljši, toda z najnovejšim je očitno dobil formalno zadoščenje. Ves sloves **Moje Afrike** je rezultat prozornih, starih, že neštokrat preizkušenih formul uspeha, tako da je vse skupaj že precej banalno.

Moja Afrika je film, ki je zelo soroden veliki uspešnici **V vrtincu**. Vendar bi raje znova gledala **V vrtincu**, saj je manj dolgočasen. Veliki hollywoodski stil je v zadnjih nekaj letih spet na pohodu. K novi usmeritvi je menda največ pripomogla kar direktira iz Bele hiše. Tako se Hollywood pod taktirko Velikega Igralca znova vdaja velikemu stilu.

Pollackov film je eden tistih, ki držijo proti-tež idiotskemu pojavu filmov nasilja, sadizma in neskončnih variacij vseh oblik brutalnosti, ki s svečeniki nasilja a la Rambo in bodybuilderskimi tepci zadovoljujejo odmevom naše, v bistvu hudobne, nasilne in grde notranjosti. V kinu naj bi spet nežno čustvovali in pretakali krokodilje solze ob podoživljanju življenjskih usod in njihovih zapletov lepih, pametnih, zapletenih, bolj ali manj nesrečnih junakov.

Naćeloma me ta težnja niti ne odbija, saj imam rada dobro staro melodramo. Vendar pa je Pollackov film slabši primerek te zvrsti.

Knjiga danske svetovljanke in pisateljice Karen Blixen, ki je večkrat objavljala pod psevdonomom Isak Dinesen, nam, kolikor je sicer primerjava med filmom in literaturo neumestna, dovolj natančno razkriva Pollackovo filmsko računico. Film je že pokojni dami napravil neverjetno reklamo. Celo Pomurska založba je zelo hitro izdala slovenski prevod knjige o Afriki.



Od vsega, kar v bistvu vsebuje knjiga, je v filmu avtentična samo melanholična nastalgija. To, kar želi gospa Blixten povedati v knjigi, je globoka ljubezen, ki je pogнала na afriškem kontinentu med kapricasto Evropejko in njeno kulturo ter Afriko, ki v začetnih obdobjih razcveta kolonializma še pozna neposrednost in avtentičnost. Ta ljubezen, globoka in požrtvovalna, je verjetno posledica „izčrpane evropske kulture“ v obdobju dekadence, zato jo stik z nečim prvinskim, tako drugačnim in avtentičnim, lahko neskončno šarmira.

Pollackov film je zgrajen po naslednji formuli: boy meets girl, boy leaves girl and girls cries a lot.

Glavni magnet filma, prva zvezda je Robert Redford (Pollackov stalni igralec in pravi filmski adut) v vlogi Denysa Finch-Huttona, ki ga pisateljica omenja morda v kakšnih štirih stavkih in njegov status v njunih medsebojnih odnosih ni jasen.

Finch-Hutton v filmu je veliki igralec ljubezenskega trikotnika: Karen — Blixten (igra ga Klaus-Maria Brandauer) — Finch Hutton. Je lovec, vodnik, intelektualec, ki ga ni mogoče prikleniti. Odhaja in prihaja, kadar se mu zazdi. Svoboden je, čudovit, nepredvidljiv in neulovljiv. In seveda neskončno privlačen. Skratka: Moški.

Na tej žalostni romanci je film tudi zgrajen. Ženska, nenavadna in zelo sposobna, zgubi praktično vse: zakon-pogodbo in s tem status, ljubljenejšega moškega, ki se smrtno ponesreči v letalu, zgubi pa tudi prav tako ljubljeno farmo v Afriki. Vrne se domov, na Dansko, in piše knjige. Denys ji je nekoč poklonil nalivno pero, ki ima dvojni pomen v njenem bodočem medsebojnem erotičnem odnosu in v erotizmu njene pisanja. Film je zasnovan kot spominski tok, pripoved glavne junakinje. Teče v počasnem, a neenakomernem ritmu, ki je zelo moteč in vse popolnoma razblinja na nelogične bloke. Fotografija je neizenačena in v afriškem delu precej turistična. Po razdelitvi vlog med belimi in črnimi (posestnica Blixten in njuna služinčad na primer), je Pollackov film neverjetno blizu Sirkovemu: črni so kljub vsemu eksotična kulisa.

Pollackov film je tak, kot bi ne imel hrbtenice ali: ne tič ne miš. Po kompleksnem vtisu je daleč od mojstrstva melodrame niti ne daje kaj novega. Je nekakšen šepasti remake filma **Mogambo**, ne da bi to hotel biti.

Robert Redford je v vlogi Moškega dolgočasen in nezanimiv. Vloga, kakršno mu omogoča scenarij, ne more biti nič drugega. Žrtev kalkulacije, ki postavlja imena za komercialno vabo, je tudi Brandauer, saj je glede na njegov igralski profil popolnoma pomotoma zaseden in njegov temperament nikakor ne pride do izraza.

Morda bi film **Moja Afrika** vseeno gledala še enkrat samo zato, da bi lahko ponovno uživala v izjemni, vrhunski, skrajno subtilni igri Meryl Streep. Vlogo je kompleksno nadgradila tako, da lahko skozi njeno izjemno subtilnost začutimo zapleten značaj zanimive ženske, ki je izstopala v svojem času z dejanji in mišljenjem. Skozi igro Meryl Streep lahko začutimo vse tisto, kar bi ta film vseeno lahko bil, ne da bi zgubil svojo žanrsko opredelitev.

Barbara Habič

režija: Andej Stojan
scenarij: Drago Jančar
fotografija: Drago Likon
scenografija: Seta Mušič

kostumografija: Marija Kobi
maska: Zoran Lemač, Kristina Janež
glasba: Jani Golob
zvok: Franci Velkavrh, Igor Laloš

nov slovenski film in nadaljevanka

HERETIK



Najbolj presenetljivo v zvezi z nadaljevanko oz. filmom Primož Trubar / Heretik je bilo pravzaprav dejstvo, da je šlo pri vsem tem hokus-pokusu za „težko“, „major“ produkcijo, izraženo v kar nekaj milijardah, bojda sedmih, morda pa tudi več. Točna številka nas niti ne zanima, zanimivo se nam zdi predvsem to, da je šlo očitno za visoko proračunsko produkcijo, pa vendar ne bi mogli trditi, da smo v sami nadaljevanki oz. filmu sploh kje naleteli na kak indic visokoproračunske mašine, prav narobe, vse v tem delu nas je nenehno opozarjalo: „Pozor, to je kostumski špageti spektakel!“ In ves čas so nas prepričevali, da so del nadaljevanke posneli celo v Tübingenu, tamkajšnji domorodci pa naj bi — po besedah prič — z izbuljenimi očmi gledali, kako se neka civilizirana kinematografija trudi, da bi svojega Trubarja gor postavila. Je mar Tübingen Leonejeva „špageti“ Španija? Ali pa Reinlova „Sauerkraut“ Lika oz. Plitvička jezera? So mar Lexa Barkerja, Roda Camerona, Pierra Brica, Stewarta Grangerja in Gojka Mitića zdaj v špageti Tübingenu nenadoma nadomestili Polde Bibič in tovarišija? Tübingena v nadaljevanki oz. filmu ni bilo nikjer; natančneje: ničesar od tega, kar naj bi nadaljavenaki/filmu prispeval Tübingen s svojo diegetsko ekskluzivnostjo, ni bilo mogoče videti, kar lahko pomeni le, da je Tübingen preprosto funkcioniral zgolj kot „kraj snemanja“, kot Plitvička jezera v „Sauerkraut“ vesternih, kot Španija v špageti vesternih, čeravno je, po drugi strani, Tübingen seveda funkcioniral tudi kot realno „diegetsko prizorišče“. Ko pa v tem ali onem filmu „diegetsko prizorišče“ dejansko funkcionira kot „kraj snemanja“ (v tem primeru Tübingen) in ne obratno, potem je to nekaj takega, kot če v kakem zgodovinskem spektaklu kamera ujame tudi, recimo, televizijsko anteno, rob nebotičnika, ali pa če v filmu, ki se dogaja npr. v Parizu, ujame avtomobile z beograjskimi registracijami. Tovrstne mistifikacije oz. kiksi povzročijo pri gledalcu nekakšno „nelagodje“, pade pa tudi iluzija kontinuirane fikcije in vse tisto, kar je z njo povezano; pade iluzija filmske realnosti, z njo pa tudi fantomi enotnega filmskega prostora in časa.

Ta pomota pa ni ostala brez satelitov. Taka pomota zadeva tudi

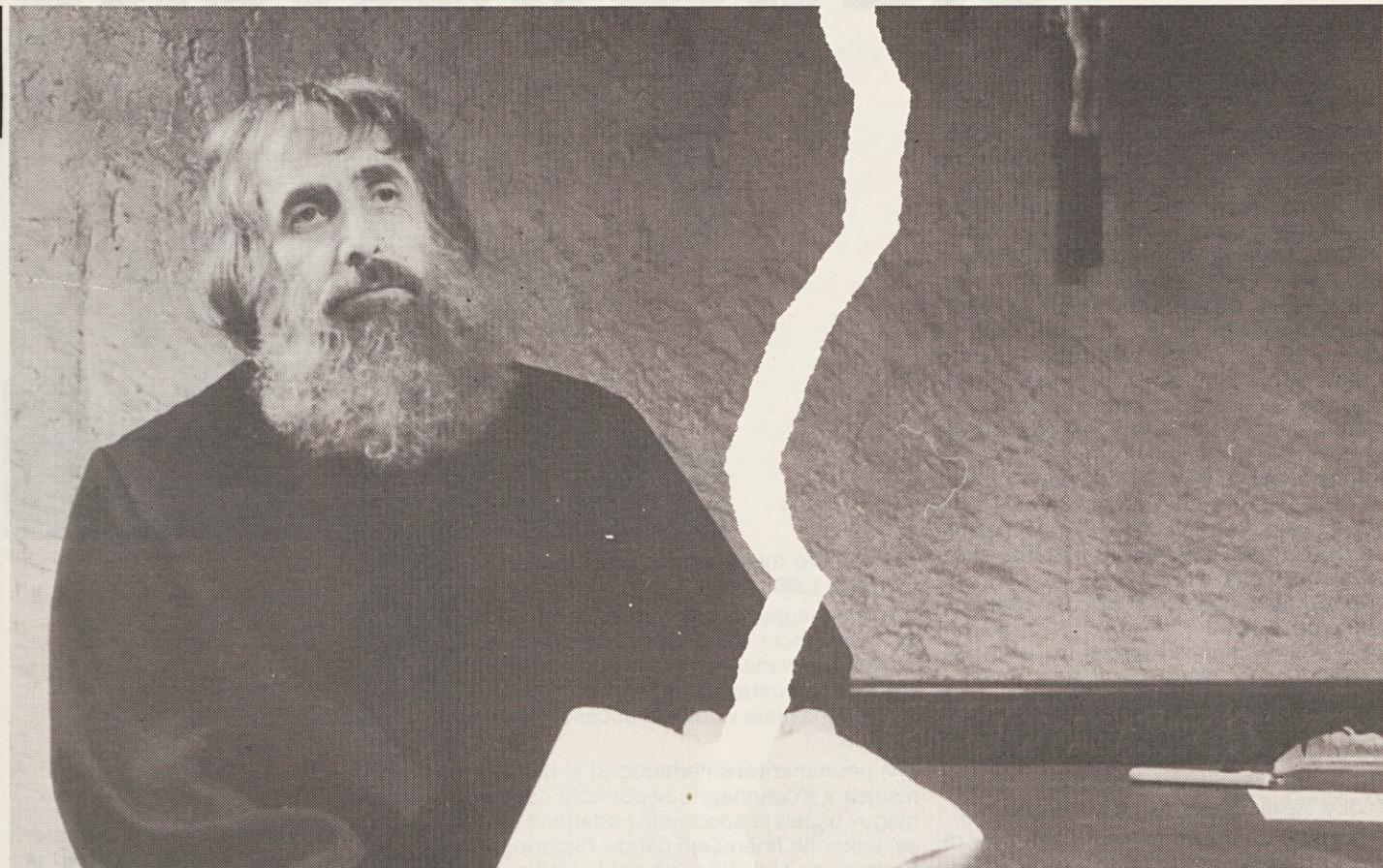
problem „filmskega junaka“, ki naj bi ga v tej nadaljevanki/filmu utelešal Primož Trubar (Polde Bibič). Težave so še večje, če vemo, da gre za skoraj petsto let „starega“ junaka, za ekskluzivnega junaka. Vpeljimo njegovo spornost. Polde Bibič je v svoji knjigi „Igralec“ prav na koncu dahnil nekaj takega kot „Igral sem Jančarjevega Trubarja . . .“ Ta Bibičev stavek je mogoče razumeti narobe, razumeti pa ga je mogoče kajpada tudi pravilno, kar pomeni, da je mogoče iz njega izpeljati nekatera temeljna razmerja, ki zadevajo funkcijo junaka. Značilno je, da pravi Bibič: „Igral sem Jančarjevega Trubarja . . .“ Ker pa Jančar predvsem kot scenarist ni nič posebnega (ta skrajno ne-kinematični scenarij je za to najlepši dokaz), to pomeni lahko le, da ima vsak Slovenec svojega Trubarja, bržčas celo boljšega kot Jančar. Jančar nam je dal slabega, nedognanega, poleg tega pa še „histeričnega“ Trubarja, psevdounaka, cankarjanskega junaka (v naši literaturi in filmu se je vse začelo pri Cankarju in pač tam tudi končalo), razpetega med dva politična tabora, junaka, ki je veliko hotel, pa zato veliko trpel in še več izgubil. Čisti in dobesedni Martin Kačur ali pa disident Arnož, kakor hočete. Jančar je skušal v preteklosti (že večkrat) poraženemu liberalizmu priključiti prav tako poraženi liberalizem iz petdesetih, šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih let, kot da je to ena in ista stvar.

Edini zares kinematični moment pa nadaljevanki/filmu ni prispeval scenarist, temveč — kdo le — režiser Andrej Stojan, čeravno velja takoj poudariti, da je nadaljevanka-film režirana izrazito televizijsko, se pravi, neanalitično, zgolj didaktično, reproduktivno in informativno, kar pomeni, da temelji na naštevanju empiričnih podatkov. To pa je daleč od filma, še posebej, če upoštevamo, da je film že takoj ob svojem „rojstvu“ nastopil kot slika oz. interpretacija zgodovine, celo do te mere, da je s svojo „specifično naravo“ neposredno nadomestil „izgubljeno naravo“ same zgodovine, njeno preteklost kot „referenčno“, še toliko bolj, ker ni postal film oko zgodovine, temveč je postala zgodovina filmsko oko. V zgodovini seveda dopuščamo neki vrstni red: najprej je bil Primož Trubar, šele potem Polde Bibič. Nadaljevanka Primož Trubar

montaža: Ana Zupančič
igrajo: Polde Bibič, Bernarda Oman, Stevo Žigon, Ivo Ban,
Boris Juh, Joseph Bilous in drugi
proizvodnja: TV Ljubljana, Viba film, 1986

1. del: Ogenj, 2. del: Nigdirdom, 3. del: Moji ljubi Slovenci, 4. del: Heretik

PRIMOŽ TRUBAR



nam kljub vsemu vsiljuje kinematični obrnjeni vrstni red: najprej je bil Polde Bibič, šele potem primož Trubar, z drugimi besedami, najprej je bil film, šele potem zgodovina. Kakšen je pravzaprav historični Primož Trubar? Kakšna je običajna predstava o njem? kakšna je sploh njegova popularna podoba? Trubar je v resnici markanten in zelo hitro prepoznaven: najprej je tukaj njegov tipični kostum, zatem dolga siva brada in končno masivna glava. Ni ga mogoče zgrešiti. To je njegov portret. Ker pa česa takega, kot je fotografija, takrat še niso poznali, moramo nujno dopuščati, da je to hkrati tudi Trubarjev edini portret, njegova edina realna historična podoba, zlasti če upoštevamo, da ta portret historično sovпада s časom, ko si je Trubar portret sploh lahko historično zaslužil, se pravi, s časom, ko je postal Trubar za zgodovino (in seveda za njeno podaljšano oko, slikarstvo oz. modus le-tega — odtod pač portret) zanimiv in navsezadnje primeren, to pa se je zgodilo šele takrat, ko je „začel slovensko književnost“, se pravi, ko je „natisnil prvi dve slovenski knjigi“. Takrat pa ni bil več ravnno mlad, prav narobe, bil je že star, se pravi, bil je natanko tak, kakršnega prikazuje portret: masivna glava, siva brada, značilni kostum. To je on. Podoba starega Trubarja. Podoba mladega Trubarja nam kajpada ni tako blizu, ker pač njegovega mladostnega obraza ne poznamo. Podoba Trubarjevega mladostnega obraza za zgodovino in njene portretiste še ni bila zanimiva ali pa primerna. Lahko pa bi rekli tudi takole: tudi če bi v skrajni liniji obstajala podoba mladega Trubarja, nikakor ne bi bila tako močno popularizirana kot podoba starega Trubarja. Stojanova ekranizacija nam pokaže tudi življenje in podobo/obraz mladega Trubarja, obraz, ki historično ni preverljiv. Drugače rečeno, tam, kjer naj bi bil tisti neprepoznalni historični obraz nekakšnega mladega Trubarja, dejansko nastopi obraz filmske zvezde, Polde Bibiča. Tam, kjer zgodovini zmanjka, nastopi obraz filmske zvezde: tam, kjer zgodovine še ni, nastopi filmska zvezda. Zgodovinsko realnost neposredno pred našimi očmi nadomesti filmska realnost, filmska zvezda, film. To pa se zgodi v Trubarjevi mladosti, v njegovi filmski mladosti, v trenutku, ko se filmska zvez-

da/Polde Bibič podvoji, samoponovi, citira, samo-citira, torej v trenutku, ko začne Polde Bibič v tem filmu (natančneje: na začetku nadaljevanke, v prvem delu) igrati to, kar je igral že v kakem prejšnjem filmu (prejšnjem „življenju“): tej strukturi prav gotovo in nedvoumno ustreza tisto prvo srečanje Primoža Trubarja z Barbaro Sitar (Bernardo Oman). Ta prizor („vnetje srca“) je čist „re-make“ cele serije prizorov iz Klopčičevega Cvetja v jeseni, še celo zunanja in notranja podoba Bernarde Oman je identična podobi Milene Zupančič. Lik mladega Trubarja in Trubarja sploh je v celoti kreacija Matjaža Klopčiča. Bibič se samocitira, bil je že prej, kar pomeni, da je že prej imel „eksistenco“, neodvisno od te partikularne vloge, vloge Primoža Trubarja. Bibič je bil vendarle pred Trubarjem.

In na koncu si ne morem kaj, da ne bi opozoril na Andrijo Zafranovića, ki je sicer nadaljevanke zmontiral v film, obenem pa je tudi televizijskemu občinstvu — v nekem intervjuju — pojasnil, zakaj so se sploh odločili, da bodo nadaljevanke Primož Trubar zmontirali v celovečerni film Heretik. Zafranović je navedel dva razloga: prvič, da bi postavili spomenik Primožu Trubarju; drugič, da bi postavili spomenik Poldetu Bibiču, ki je v tem delu odigral svojo „življenjsko vlogo“. Lepo vas prosim, le kdo ne bi odigral „življenjske vloge“, če bi igral Primoža Trubarja?! Kar zadeva Bibiča: naj si Zafranović ogleda Klopčičevo Cvetje v jeseni, pa bo potem videl, kaj je to „življenjska vloga“. Prvi „razlog“ zanesljivo ni utemeljen, saj bi ob njem lahko le ugotovili, kako naši igralci ne morejo biti filmske zvezde in kako lahko odigrajo le svoje „življenjske vloge“ ipd. Zanesljivo pa tudi drugi „razlog“ ne drži: če bi v skrajni liniji kdo hotel postaviti Trubarju spomenik, potem bi ga zagotovo brez pretiranih pomislekov naročil v kakšnem hollywoodskem studiju. Navsezadnje si je Amadeus pri nas ogledalo več kot 100.000 gledalcev, Heretika pa le 670!! Ponavljam — 670 gledalcev!! Pa še izmed teh so se mnogi zmotili.

Marcel Štefančič, jr.

SKANDINAVSKO

Od najstarejših časov je znano, da je Danska imela v razvoju kinematografije v Evropi zelo pomembno mesto in da vpliv Danske sega tudi v Ameriko, ki sama priznava njeno pomembnost. O tem govorijo že najstarejša dela o zgodovini filma, posebno pa tista, ki so najbolj znana. Vendar postaja vse bolj jasno, da so tedanje trditve zgodovinarjev slonele bolj na osebnih spominih na predvajanja, ne pa na poznavanja teh filmov. V tem pogledu je nemi film napravil veliko napako, ker filmov ni hranil, ampak je pustil, da so propadli. Tako so zbirke nemih filmov bile možne šele z ustanovitvijo kinotek, ki sistematično zbirajo vse filme iste nacionalne proizvodnje. Celo direktor danskega filmskega muzeja iz Kopenhagna, ki je bil po njegovih podatkih ustanovljen leta 1941, se opravičuje za te razmere. Res je bil skrajni čas, da se je rešilo, kar se je rešiti dalo. Evropski gledalec gleda na skandinavski film bolj skozi oči švedskega filma, ki se je svetovno uveljavil šele pozneje s filmi Sjöstrema in Stillerja. V resnici pa je izvor skandinavskega filma mnogo starejši in je bil poučen tudi za švedske režiserje.

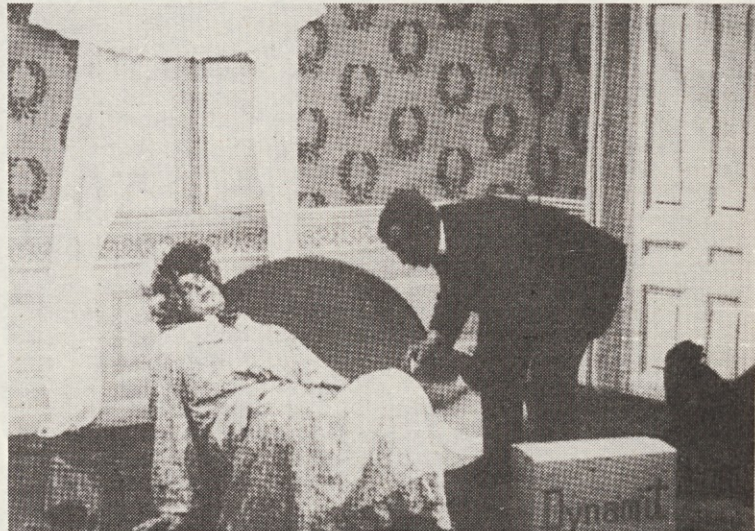
Danski filmski muzej se je svoje naloge lotil zelo resno, saj mu je bil cilj evidentirati in po možnosti poiskati izvirne danske filme ne le v skandinavskih državah, ampak tudi v številnih evropskih kinotekah.

Podatki o danskem nemem filmu so v resnici pretresljivi. Od 1.800 med leti 1896 in 1930 posnetih dolgometražnih in kratkometražnih igranih filmov je ohranjenih samo 250, se pravi 14 do 15 odstotkov celote.

Med leti 1910 in 1914 je danski film užival mednarodno slavo. Vendar je Dancem manjkalo ne le filmov, temveč tudi strokovne ocenitve lastnega velikega obdobja v razvoju svetovne kinematografije. V posebni knjigi, ki so jo izdali ob festivalu nemega filma v Pordenonu pod naslovom Schiave bianche allo specchio, Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918), so sodelovali specialisti teh dežel in domači strokovnjaki. Za izid knjige je skrbel že prej znani Italijan Paolo Cherchi Usai.

Festival nemega filma v Pordenonu je imel čisto prav, ko je letos obnovil to slavno obdobje in ga še obogatil s prikazovanjem neznanih in manj znanih del, ki so jih v evropskih kinotekah odkrili šele v zadnjem času. Seveda so pa kot osnovo imeli na razpolago izredno bogato količino svojih najstarejših filmov, ki so jih medtem prenesli na negorljivi trak. Enake izkušnje so organizatorji festivala imeli tudi s švedskim filmom, kolikor je za njegovo zbiranje in varovanje odgovoren sloviti Švedski Filmski institut, ki tudi redno skrbi za kopiranje filmov z vnetljivega traku na navnetljivi trak. Prav tako je Švedski Filmski institut odgovoren za zbiranje dokumentacije o švedski proizvodnji, ki je, kot znano, dosegla v svetu zelo velik uspeh.

Čeprav se začetek neke kinematografije večkrat ne pokriva s prvo kinematografsko uprizoritvijo, pa začetek kina v Skandinaviji pripisujejo bratom Skladanowskim in prikazovanjem cirkusa variete iz Osla (te-



Anarhistova tašča, Viggo Larsen, 1906

daj se je to mesto imenovalo Kristijanija) 6. aprila 1896.

V Kopenhagnu je prvi film prikazal slikar Wilhelm Pacht. Kino predstave pa so nastajale tudi v manjših krajih in marsikje so oskrbeli predstave Lumièrovih filmov, ki so se ponavljale v določenih časovnih presledkih.

Prvi permanentni kinematograf je bil ustanovljen v Kopenhagnu septembra 1904 in njegov uspeh je spodbudil nadarjene Dance, kakor jih imenujejo njihovi historiografi, da so se vključili v kinematografijo. Kino se je imenoval „Kosmorama“, njegov lastnik pa je bil Constatin Philipsen. Prvič se je lokal, namenjen zabavi, oslanjal samo na projekcijo filmov, ki so bili prikazani v rednih časovnih presledkih. Kosmorama je bil prvi kinematograf, ki je imel vsak dan na programu filme od 14. do 19.30 ure. Uresničil se je uspeh, ki ga je predvideval Philipsen. Predvsem zaradi tega, ker so gledalci lahko uživali ob dobri projekciji filmov. Filmi so bili tudi daljši, kar je olajšalo programiranje, gledalci pa so lahko spoznali filme, ki so bili leta 1904 na razpolago.

Filmi so bili večinoma francoski, uspeh je bil popoln, zlasti ker so morali nekatere serije ponavljati. Vse to je spodbujalo ustanovitev novih kinematografov. Med njimi je bil najbolj znan, z velikim pomenom za nadaljnji razvoj kinematografije Biograph Theatret, ki so ga pozneje imenovali Köbenhavn Biographtheatret, ki ga je odprl 23. aprila 47 v Vimmelkaftet Ole Olsen.

Ole Olsen je bil rojen 1863 v Stareklitu. Če tudi je družina kmečkega porekla, je vendar lahko študiral in po končanih študijah odšel v Kopenhagen, kjer se je zaposlil v tovarni biljardov. Po atentatu na prvega ministra Estrupa je priredil sliko domnevnega atentatorja, napravil svoje slike, a jih tudi uporabil za svoje stereotipske plošče in z njimi potoval po sejnih Selandije in Fionije. Sam pripoveduje, da je že prvi dan zaslužil 260 kron in napravil proračun za služka, ki ga je res ostvaril. Poslej se je Olsen posvetil kinematografiji in sejni po vsej Skandinaviji so bili njegovo tržišče. Od leta 1898 do 1901 je bil Olsen direktor

Malmö Tivoli, zabaviščnega prostora zraven Malmöja. V treh poletjih je spravil skupaj dovolj veliko vsoto, da je lahko odprl svoj lasten kinematograf.

Tudi ta kinematograf je imel uspeh zaradi daljših programov po zgledu Kosmorame. Dovoljenje zanj je prosil prav Ole Olsen, ki je ponesel veliko danskih filmov po svetu. Po besedah biografov je bil Olsen zelo varčen človek, ki je imel nos za poslovnost. Sicer pa je Olsen sam skrbel, da ni šla v pozabo prva doba kinematografije na Danskem.

„Naslednje leto sem ustanovil Nordisk Film Kompagni, podjetje, ki je delalo in prodajalo filme doma in v inozemstvu in je aktivno še danes. Bil sem njegov lastnik, potem pa ko se je podjetje spremenilo v družbo z akcijami, sem bil njen direktor. Imel je že lasten kinematograf Biograf Theatret. Pozneje se je imenoval Köbenhavens Biograf Theatret in to do leta 1925, ko so ga dokončno ukinili.

Pri njem in pri Nordisk Film Kompagni so se zbrale ogromne organizacijske in ustvarjalne sile.

Olsen se je obdal z ljudmi, ki so imeli izkušnje, filmske projekcijske in tudi druge industrije, kar ga je počasi pripeljalo do prvih režiserjev.

Začetku danske kinematografije sta dala svoj pečat dva, ki po svoji izobrazbi nista bila pripravljena za takšno delo.

Prvi med njimi je bil Martin Sørensen, ki je prišel v Kopenhagen za namenom, da bi študiral glasbo, a ga je Olsen kmalu pripravil do tega, da je prevzel skrb za reklamiranje njegovega kina. Kmalu je utonil v kinematografiji in postal režiser najbolj gledanih filmov tistega časa.

Vodstvo festivala v Pordenonu si je zastavilo veliko nalogo, da z izborom filmov

1985/vol. 10., letnik XXII. — od številke 1—10

revija za film in televizijo

skan

A

- 1 **Aligrudič, Slobodan**
Niste imeli drobiža
1985, 7—8, str. 58

B

- 2 **Baskar, Bojan**
Krivo je okno
1985, 5—6, str. 26—28

- 3 *Klenost v slovenskih filmih*
1985, 9—10, str. 42—43

- 4 **Bergala, Alain (Philippe, Alain; Toubiana Serge)**

Wenders v iskanju novega prostora pogovor z Wimom Wendersom
prevedel Brane Kovič
1985, 3—4, str. 47—49

- 5 **Bevs, Rado**

Prva slovenska video kasetna na tržišču
1985, 1—2, str. 70—71

- 6 **Borčić, Mirjana**

Film za otroke je pač samo film festivali — Berlinale '85 (sekcija filmov za otroke)
1985, 5—6, str. 23

- 7 *Skrivnost starega podstrešja*
1985, 7—8, str. 35

- 8 **Brejc, Tomaž**

Rane, optične metamorfoze
1985, 9—10, str. 19—21

- 9 **Brun, Miha**

Zlahka berljiva ideologija festivali — Moskva '85
1985, 7—8, str. 42—43

- 10 **Budimirovič, Jelka**

O kinologiki Festa
1985, 1—2, str. 71

- 11 **Črna luknja slovenskega filmskega ozvezdja**

1985, 3—4, str. 63

C

- 12 **Chion, Michel**

Oče na službenem potovanju
prevedel Zdenko Vrdlovec
1985, 5—6, str. 14

- 13 **Cingesar, Štefan**

Slučajnost, porojena iz teme
1985, 1—2, str. 69

- 14 **Codelli, Lorenzo**

Leto mednarodnih koprodukcij festivali — Budimpešta '85
prevedel Brane Kovič
1985, 1—2, str. 68—69

- 15 *Dnevnik z Azurne obale festivali — Cannes '85*

prevedel Brane Kovič
1985, 7—8, str. 45—48

D

- 16 **Daney, Serge (Narboni, Jean; Toubiana, Serge)**

Pogovor s Françoisom Truffautom
prevedla Brane Kovič in Bojan Baskar
1985, 1—2, str. 7—16

- 17 **Denegri, Jaša**

August Sandler
prevedel Brane Kovič
1985, 7—8, str. 55

- 18 **Dolar, Mladen**

Dva hitchcockovska objekta
1985, 9—10, str. 9—14

- 19 **Drupal, Andrej**

Spektakel podob. Asociacija idej
1985, 3—4, str. 67

- 20 *Dediščina*

1985, 7—8, str. 13—14

E

- 21 **Ekran — revija za film in televizijo**

Bibliografsko kazalo za 1984
1985, 1—2, brez paginacije

- 22 **Erjavec, Aleš**

Ovni in mamuti
1985, 7—8, str. 23

F

- 23 **Fingernagel, Blaženka**

Vsaka kopija je original
1985, 1—2, str. 39—40

- 24 **Furlan, Silvan**

V Leonejevem teku Wendersovega časa festivali — London '84
1985, 1—2, str. 67—68

- 25 *Naj živi Truffaut*

1985, 1—2, str. 16—19

- 26 *Nova podoba Ekрана kot stara podoba*

1985, 1—2, str. 1

- 27 *Gledati Forda, učiti se pri Ozuju*

1985, 3—4, str. 29—33

- 28 *Nasmeh filmski kameri*

foto-zgodovina slovenskega filma
1985, 3—4, str. 73—74

- 29 **(Vrdlovec, Zdenko)**

Počutim se kot rokodelec pogovor z Wernerjem Herzogom
1985, 3—4, str. 58—59

- 30 *Knapovska pin-up*

foto-zgodovina slovenskega filma
1985, 5—6, str. 63—64

- 31 *„Ni se držal kot oseba, ki bo nekoč prišla v zgodovino“*

pogovor z Boženo in Vladimirjem Grosmanom
1985, 5—6, str. 4—6

- 32 *Butnskala*

1985, 7—8, str. 17—18

- 33 *Filmski trik v cerkvi*

foto-zgodovina slovenskega filma
1985, 7—8, str. 61—62

- 34 *Tajvanska kanasta*

1985, 7—8, str. 36—37

G

- 35 **Gartenzwegl, Veronika**

Vsaka slika pomeni 10.000 besed
1985, 5—6, str. 52—56

- 36 **Gavrič, Tomislav**

Kdo je avtor filma?
prevedel Bojan Kavčič
1985, 9—10, str. 24—26

- 37 **Goldštejn, Samo**

Made in Britain
1985, 5—6, str. 33—34

- 38 **Gržinič, Marina**

Was ist Kunst
1985, 3—4, str. 60—62

H

- 39 **Habič, Barbara**

Knjižna vitrina
1985, 1—2, str. 71—72

- 40 *Sineast 63/64*

1985, 3—4, str. 71

J

- 41 **Jarh, Peter Milovanovič**

Beograd, Beograd festivali — Beograd '85 (jugosl. dokument. in kratkometr. film)
1985, 3—4, str. 14—15

- 42 *Ilegalček*

1985, 3—4, str. 57

- 43 *Mark in Antonij*

1985, 3—4, str. 56

- 44 *Rajni takrat*

1985, 3—4, str. 57

- 45 *Tisoč in več*

1985, 3—4, str. 56

- 46 *Butnskala*

1985, 7—8, str. 19

- 47 *Dediščina*

1985, 7—8, str. 14

- 48 *Naš človek*

1985, 7—8, str. 16

- 49 *Recepcija*

1985, 7—8, str. 54

- 50 *Vrtnar posebne sorte*

1985, 7—8, str. 54

K

- 51 **Kavčič, Bojan**

Bilo je nekoč v Ameriki
1985, 1—2, str. 21—22

- 52 *Nema slika radijskega prenosa*

foto-zgodovina slovenskega filma
1985, 3—4, str. 75—76

- 53 *Nevsiljivo praznovanje festivali — Berlinale '85*

1985, 3—4, str. 1—7

- 54 *Filmski dokument v kleščah*

komičnih učinkov
fotografija slovenskega filma
1985, 7—8, str. 63—64

- 55 *Jagode v grlu*
1985, 7—8, str. 29—30
- 56 *Naš človek*
1985, 7—8, str. 15
- 57 *Oprijemanje zraka*
1985, 7—8, str. 33
- 58 **Koch, Vladimir**
Kinotečna vitrina. Uvodno obvestilo
1985, 3—4, str. 70
- 59 *Dvorana Kinoteke*
1985, 5—6, str. 59
- 60 *Uspehi dobrega sodelovanja*
1985, 7—8, str. 56
- 61 **Konjar, Viktor**
Razstiranje obdobja zorenja v zatrtosti
festivali — Fest '85
1985, 1—2, str. 50—52
- 62 *Kritiški dnevnik*
1985, 3—4, str. 22, 55
- 63 *Ada*
1985, 7—8, str. 27
- 64 *Debeli in suhi*
1985, 7—8, str. 28—29
- 65 *Horvatova izbira*
1985, 7—8, str. 29
- 66 *Najmanjši med velikimi festivali*
festivali — Locarno '85
1985, 7—8, str. 44
- 67 *Naš človek*
1985, 7—8, str. 15—16
- 68 *Od petka do petka*
1985, 7—8, str. 33
- 69 *Orkester neke mladosti*
1985, 7—8, str. 33—34
- 70 *Proka*
1985, 7—8, str. 34
- 71 **Kovačič, Mare**
Post performance
1985, 1—2, str. 32—34
- 72 **Kovič, Brane**
Avtorski profili
IV. trienale jugoslovanske fotografije
1985, 1—2, str. 58—59
- 73 *„Gledališče brez patosa“*
1985, 7—8, str. 59
- 74 **Krečič, Peter**
Knjižna vitrina
1985, 3—4, str. 70—71
- 75 **Kreft, Lev**
Totalitarizem in film
1985, 9—10, str. 44—48
- L**
- 76 **Lavrenčič, Sonja**
Pregon v San Franciscu
1985, 3—4, str. 21
- 77 **Lešnik, Bogdan**
Množični mediji, množica medijev
1985, 1—2, str. 31
- 78 *Moritz de Hadeln: Festival, ki ni v getu*
pogovor z Moritzom de Hadelnom
1985, 3—4, str. 13
- 79 *Politika zabave*
festivali — Berlinale '85
1985, 3—4, str. 7—12
- 80 *Kaj te žene?*
pogovor z Derekom Jarmanom
1985, 5—6, str. 46—49
- 81 **Ljubič, Milan**
Tudi moralna sanacija slovenskega filma
1985, 1—2, str. 69—70
- 82 *V znamenju doktorja*
1985, 3—4, str. 71—72
- 83 *Berlin poslovno*
festivali — Berlinale '85
1985, 5—6, str. 24—25
- 84 *Načrti in realizacija*
1985, 5—6, str. 59—60
- 85 *Kinotečna vitrina — jesenski program*
1985, 7—8, str. 60
- 86 *Videz vara*
festivali — Celje '85
1985, 7—8, str. 59—60
- M**
- 87 **Magdalenc, Leon**
Bolnica Britanija
1985, 1—2, str. 27
- 88 *Gospodarji in hlapci*
festivali — Fest '85
1985, 1—2, str. 53—54
- 89 *Kritiški dnevnik*
1985, 1—2, str. 28—29
- 90 *Kritiški dnevnik*
1985, 5—6, str. 35—37
- 91 *Butnskala*
1985, 7—8, str. 20
- 92 *Rdeči in črni*
1985, 7—8, str. 34—35
- 93 *Tudi to bo minilo*
1985, 7—8, str. 37
- 94 **Mikuž, Jure**
Amadeus
1985, 1—2, str. 20—21
- 95 *W. W.*
1985, 3—4, str. 26—29
- 96 **Močnik, Rastko**
Postmodernizem in alternativa — I. del
1985, 5—6, str. 43—45
- 97 *Postmodernizem in alternative — II. del*
1985, 7—8, str. 49—50
- N**
- Narbone, Jean**
glej 16
- 98 **Neale, Steve**
Žanr: standardnost in inovativnost
prevedel Brane Kovič
1985, 9—10, str. 27—32, 58
- O**
- 99 **Ogris, Samo**
Breakdance
1985, 1—2, str. 26—27
- 100 **Oražem, Vito; Zec Peter**
Tele-visia Accident Xerox
1985, 1—2, str. 38
- 101 **Oražem, Vito**
Xerox Fast Art
1985, 1—2, str. 35
- P**
- 102 **Pelko, Stojan**
Pariz, Texas
1985, 1—2, str. 25—26
- 103 *Smisel življenja*
1985, 3—4, str. 19—20
- 104 *Vstop v zakon prinaša nemir*
festivali — 32. festival jugosl. dokum. in kratkometr. filma, Beograd '85
1985, 3—4, str. 16
- 105 *Diva*
1985, 5—6, str. 29—30
- 106 *Gon smrti*
1985, 5—6, str. 29
- 107 *Zdenko Vrdlovec: Fritz Lang*
1985, 5—6, str. 38
- 108 *Butnskala*
7—8, str. 18—19
- 109 *Človek iz zemlje*
1985, 7—8, str. 28
- 110 *Enakovrednost zvoka in slike ubija medsebojnost*
pogovor s Filipom Robarjem Dorinom
1985, 7—8, str. 24—26
- 111 *Ljubezenska pisma*
1985, 7—8, str. 30—31
- 112 *Ovni in mamuti*
1985, 7—8, str. 21
- 113 *Šest junijskih dni*
1985, 7—8, str. 35—36
- 114 **Petrič, Vlada**
Kinematični daltonizem ali nezadostnost zgolj semiološkega pristopa k filmu — 2. nadaljevanje
prevedla Dragica Breskvar
1985, 1—2, str. 63—64
- 115 *Kinematični daltonizem ali nezadostnost zgolj semiološkega pristopa k filmu — 3. nadaljevanje*
prevedla Dragica Breskvar
1985, 3—4, str. 68—69
- 116 *Kinematični daltonizem ali nezadostnost zgolj semiološkega pristopa k filmu — 4. nadaljevanje*
1985, 5—6, str. 57—58
- Philippe, Alain**
glej 4
- 117 **Poniž, Denis**
Vasko Pregelj — in memoriam
1985, 7—8, str. 57

R

- 118 **Radešček, Borko**
Alice med otroki
1985, 5—6, str. 51
- 119 *Brez publike in filmov*
festivali — MAFAF '85
1985, 7—8, str. 41
- 120 **Recepcija filma na Slovenskem**
okrogla miza, marec 1985
1985, 7—8, str. 1—10

S

- 121 **Saksida, Iztok**
Radio-aktivnost
1985, 1—2, str. 42—44
- 122 **Srakar, Peter**
Resnični obraz Anite Novak
1985, 1—2, str. 30
- 123 **Stojanović, Peter**
Ni lahko z moškimi
1985, 7—8, str. 31—32

Š

- 124 **Šimenc, Stanko**
Dr. Karol Grossmann in pionirski
časi slovenskega filma
1985, 5—6, str. 1—3
- 125 **Širca, Majda**
Intimni dnevnik
1985, 1—2, str. 23—24
- 126 *Vrnitev pozabljenih*
festivali — Fest '85
1985, 1—2, str. 55—57
- 127 *Dubliranje*
1984, 3—4, str. 17—18
- 128 *Hommage Hongkongu. Pet udarcev*
Shaolina
1985, 3—4, str. 64
- 120 *Indijska filmska tiskarna*
festivali — Pesaro '85
1985, 5—6, str. 15—18
- 130 **Štefanič Jr., Marcel**
Rojstvo žanra
1985, 1—2, str. 47—49
- 131 *Rojstvo žanra — II. del*
1985, 5—6, str. 39—42
- 132 *Struktura žanra: struktura bipartitne*
akcije
1985, 7—8, str. 51—53
- 133 *Na zvezdah je svet, na zvezdah je*
bogastvo žanrskega
1985, 9—10, str. 33—37
- 134 **Štrajn, Darko**
Dramaturgija konflikta
1985, 3—4, str. 65
- 135 *Frances*
1985, 5—6, str. 34
- 136 *Ovni in mamuti*
1985, 7—8, str. 22
- 137 **(Turković, Hrvoje)**
Britanski film in filmska teorija
pogovor s filmskim teoretikom
Stevom Nealom
1985, 9—10, str. 55—57

- 138 *Film, ideologija, narcisizem*
1985, 9—10, str. 49—52
- 139 **Šuklje, Rapa**
Ljubezni
festivali — Berlinale '85
1985, 5—6, str. 19—22

- 140 *Dediščina*
1985, 7—8, str. 11—12

- 141 **Švigelj-Merat, Brina**
Kako ljubiti in ostati brezmadežna
1985, 3—4, str. 72

T

Toubiana, Serge
glej 4 in 16

- 142 **Turković, Hrvoje**
Narava pojma „filmski žanr“
prevedel Slobodan Valentinčič
1985, 9—10, str. 53—54

glej tudi 137

V

- 143 **Visočnik, Vera**
Polde Bibič — Prešernov nagajenec
1985
1985, 1—2, str. 65—66

- 144 **Vogrinc, Jože**
Just Like Eddie
1985, 5—6, str. 50

- 145 *Vincennes, Indiana*
(Fragmenti filmske geografije)
1985, 9—10, str. 38—41

- 146 **Vrdlovec, Zdenko**
Jean-Pierre Melville in „mikrofizika“
surovosti
1985, 1—2, str. 2—6

- 147 *Materinska „zvezda“*
foto-zgodovina slovenskega filma
1985, 1—2, str. 74

- 148 *Kader*
1985, 3—4, str. 57—60

- 149 *Kader — II. del*
1985, 5—6, str. 61—64

- 150 *Kraljevski gag*
foto-zgodovina slovenskega filma
1985, 5—6, str. 61—62

- 151 *Otroci, fantomi, vojaki*
festivali — Cannes '85
1985, 5—6, str. 7—13

- 152 *Življenje je lepo*
1985, 7—8, str. 39

- 153 *Avtor-žanr-gledalec*
1985, 9—10, str. 1—2

- 154 *Fritz Lang v Hollywoodu*
1985, 9—10, str. 15—19

glej tudi 29

W

- 155 **Wenders, Wim**
Wenders o svojih filmih
prevedel Brane Kovič
1985, 3—4, str. 36—46

- 156 *Zgodbe obstajajo samo v zgodbah*
prevedel Brane Kovič
1985, 3—4, str. 34—55

- 157 *Wenders, Wim — bio-filmografija*
1985, 3—4, str. 50—54

Z

- 158 **Zajec, Matjaž**
Anticasanova
1985, 7—8, str. 27—28

- 159 *Konec vojne*
1985, 7—8, str. 30

- 160 *Ovni in mamuti*
1985, 7—8, str. 22—23

- 161 *Slobodan Aligrudić — in memoriam*
1985, 7—8, str. 58

- 162 *Vozel*
1985, 7—8, str. 38

- 162 **Zajc, Edvard**
Računalniško tvorjenje slik in
muzikalnost dimenzijske nadgradnje
v ravnini
prevedel Mark Martinec
1985, 1—2, str. 45—46

- 163 **Zajc, Melita**
Piratinja
1985, 3—4, str. 20

- 164 *Wolf Donner — morilci so med nami*
pogovor z Wolfom Donnerjem
1985, 3—4, str. 65—66

- 165 *Marijini ljubimci*
1985, 5—6, str. 31—32

- 166 *Obdobje nežnosti*
1985, 5—6, str. 32—33

- 167 *Oče na službenem potovanju*
1985, 7—8, str. 32

- 168 *Una*
1985, 7—8, str. 37—38

- 169 **Zec, Peter**
Holografija; izginevanje materialne
realnosti
prevedel Štefan Vevar
1985, 1—2, str. 36—37

glej tudi 100

- 170 **Zobec, Peter**
Sam Peckinpah — faulknerjanski
cinéast
1985, 1—2, str. 60—62

Ž

- 171 **Žižek, Slavoj**
Stanje stvari: film kot izgubljeni
objekt želje
1985, 3—4, str. 24—26

- 172 *O hitchcockovskem travelling in*
nekaterih z njim povezanih zadevah
1985, 9—10, str. 3—8

- 173 **Žorga, Bojan**
III. mednarodni festival
industrijskega, obrtnega in
etnološkega amaterskega filma
1985, 5—6, str. 60

A

- Ada**
(Kosovac, M., 1985) — 63
- Alice v mestih**
(Wenders, W., 1973) — 118, 115
- Amadeus**
(Forman, M., 1984) — 94
- Ameriški prijatelj**
(Wenders, W., 1977) — 155
- Anticasanova**
(Tadej, V., 1984/85) — 158
- Avtor, avtor**
(Hiller, A., 1982) — 62

B

- Bankirka**
(Girod, F., 1980) — 89
- Beat Street**
(Lathan, S., 1984) — 62
- Bilo je nekoč v Ameriki**
(Leone, S., 1984) — 51
- Bolnica Britanija**
(Anderson, L., 1982) — 87
- Breakdance**
(Silberg, J., 1984) — 99
- Butnskala**
(Slak, F., 1985 — 32, 46, 91, 108

C

- Cena nevarnosti**
(Brisset, J., 1983) — 90

Č

- Čao, mali**
(Berri, C., 1983) — 62
- Človek iz zemlje**
(Sopi, A., 1984/85) — 109

D

- Debeli in suhi**
(Prelič, S. B., 1984/85) — 64
- Dediščina**
(Klopčič, M., 1985) — 20, 47, 140
- Diva**
(Beineix, J.-J., 1981) — 105
- Dr. No**
(Young, T., 1962) — 132
- Dubliranje**
(Palma, B. de, 1984) — 127
- Dva tisoč devetnajst (2019) — dvajset let po padcu New Yorka**
(Dolman, M., 1983) — 90

E

- E. T.**
(Spielberg, S., 1982) — 131

F

- Fanny Hill**
(O'Hara, G., 1982) — 62
- Frances**
(Clifford, G., 1983) — 135

H

- Hammett**
(Wenders, W., 1979/82) — 155
- Hokus pokus**
(Poitier, S., 1983) — 62
- Horvatova izbira**
(Galič, E., 1984/85) — 65
- Hundra**
(Cimber, M.) — 89

I

- Igre v internatu**
(Thomas, M., 1981) — 89
- Ilegalček**
TV igra
(Troha, L., 1985) — 42
- Intimni dnevnik**
(Mészáros, M., 1982) — 125

J

- Jagode v grlu**
(Karanović, S., 1984/85) — 55

K

- Konec vojne**
(Kresoja, D., 1984/85) — 159
- Kralj Aleksander na Bledu**
(Bešter, V., 1922) — 150

Krull

(Yates, P., 1983) — 90

L

- Lassiter**
(Young, R., 1983) — 62
- Legenda o Tarzanu**
(Hudson, H.) — 126
- Lepotno tekmovanje za miss Trbovelj**
(Korinšek, T., 1930) — 30
- Ljubezen v Riu**
(Donen, S., 1983) — 62
- Ljubezenska pisma**
(Berkovič, Z., 1984/85) — 111

M

- Made in Britain**
(Clarke, A.) — 37
- Marijini ljubimci**
(Končalovskij, A., 1984) — 165
- Mark in Antonij**
TV igra
(Prah, I., 1985) — 43

N

- Na domačem vrtu**
(Grossmann, K., 1906) — 147
- Napačen gib**
(Wenders, W., 1974/75) — 155
- Naš človek**
(Pogačnik, J., 1985) — 48, 56, 67
- Ni lahko z moškimi**
(Vukobratović, M., 1984/85) — 123
- Nick's Movie**
(Wenders, W., 1979/80) — 155
- Nočna patrolja**
(Messian, J.-C.) — 90

O

- Obdobje nežnosti**
(Brooks, J. L., 1983) — 166
- Oče na službenem potovanju**
(Kusturica, E., 1984) — 12, 167
- Očetovstvo/Za ljubezen sina**
(Stenberg, D., 1982) — 90
- Od petka do petka**
(Vrdoljak, A., 1984/85) — 68
- Operacija Banzai**
(Zidi, C., 1983) — 62
- Oprijetanje zraka**
(Šotra, Z., 1984/85) — 57
- Orkester neke mladosti**
(Pavlovič, S., 1984/85) — 69
- OVni in mamuti**
(Robar-Dobrin, F., 1985) — 22, 112, 136, 160

P

- Paris, Texas**
(Wenders, W., 1984) — 4, 102
- Pesnikova kri**
(Cocteau, J., 1930) — 8
- PiRâMidas 1972—1984**
(Galeta, L., 1984) — 35
- Piratinja**
(Doillon, J., 1984) — 163
- Pobeg iz El Diabla**
(Hessler, G.) — 90
- Pošast iz močvirja**
(Craven, W., 1981) — 89
- Prava stvar**
(Kaufmann, Ph., 1983) — 126

- Pregon v San Franciscu**
(Hill, W., 1982) — 76

Proka

(Čosja, I., 1984/85) — 70

R

- Rajni takrat**
TV igra
(Tomašič, A., 1985) — 44

Razuzdana lady
(Winner, M., 1983) — 62

Rdeči in črni
(Mikuljan, M., 1984/85) — 92

Recepcija
TV igra
(Tomašič, A., 1985) — 49

Reka brez povratka
(Preminger, O., 1954) — 131

Resnični obraz Anite Novak
TV nadaljevanka
(Tomašič, A., 1984/85) — 122

S

Skozi plamen Nikaragve
(Spottiswoode, R., 1983) — 90

Skrivnost starega podstrešja
(Tadej, V., 1984/85) — 7

Smisel življenja
(Jones, T., 1982) — 103

Stanje stvari
(Wenders, W., 1982) — 155, 171

Strel v luno
(Parker, A., 1981) — 89

Summer in the City
(Wenders, W., 1969/70) — 155

Š

Šest junijskih dni
(Tucaković, D., 1984/85) — 113

Škofjeloški narodni običaji
(Badjura, M., 1930) — 33

Škratna črka
(Wenders, W., 1974) — 155

T

Tajvanska kanasta
(Marković, G., 1984/85) — 34

Tisoč in več
TV igra
(Mravlje, B.) — 45

Tootsie
(Pollack, S., 1983) — 131

Tudi to bo minilo
(Dizdarević, N., 1983) — 93

U

Una
(Radivojević, M., 1984) — 168

V

V teku časa
(Wenders, W., 1975) — 155

Vedoželjna Rita
(Gilbert, L., 1983) — 89

Vozel
(Cenevski, K., 1984/85) — 162

Vrtnar posebne sorte
(Humar, A., 1985) — 50

Vratarjev strah pred enajstmetrovko
(Wenders, W., 1974) — 155

Vseslovanski gasilski kongres v Ljubljani
(Badjura, M., 1930) — 54

Z

Za dolar več
(Leone, S., 1965) — 2

Zafrkanti
(Zielinsky, R., 1983) — 62

Ž

Življenje je lepo
(Dražković, B., 1984/85) — 152

A

Ada
(Kosovac, M., 1985) — 63

Alice in den Städten
(Wenders, W., 1973) — 118, 115

Amadeus
(Forman, M., 1984) — 94

Anticasanova
(Tadej, V., 1984/85) — 158

Author! Author!
(Hiller, A., 1982) — 62

B

Banzai
(Zidi, C., 1983) — 62

Beat Street
(Lathan, S., 1984) — 62

Blame it on Rio
(Donen, S., 1983) — 62

Body Double
(Palma, B. de, 1984) — 127

Breakdance
(Silberg, J., 1984) — 99

Britannia Hospital
(Anderson, L., 1982) — 87

Butnskala
(Slak, F., 1985) — 32, 46, 91, 108

C

Crveni i crni
(Mikuljan, M., 1984/85) — 92

D

Debeli i suhi
(Prelič, S. B., 1984/85) — 64

Dediščina
(Klopčič, M., 1985) — 20, 47, 140

Der amerikanische Freund
(Wenders, W., 1977) — 155

Der Scharlathrote Buchstabe
(Wenders, W., 1974) — 155

Der Stand der Dinge
(Wenders, W., 1982) — 155, 171

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter
(Wenders, W., 1974) — 155

Diva
(Beineix, J.-J., 1981) — 105

Dr. No
(Young, T., 1962) — 132

Držanje za vazduh
(Šotra, Z., 1984/85) — 57

E

E.T.
(Spielberg, S., 1982) — 131

Educating Rita
(Gilbert, L., 1983) — 89

F

Falsche Bewegung
(Wenders, W., 1974/75) — 155

Fanny Hill
(O'Hara, G., 1982) — 62

Fourty-eight (48) HRS
(Hill, W., 1982) — 76

Frances
(Clifford, G., 1983) — 135

G

Greystoke — The Legend of Tarzan Lord of Apes
(Hudson, H.) — 126

H

Hammett
(Wenders, W., 1979/82) — 155

Hanky Panky
(Poitier, S., 1983) — 62

Horvatov izbor
(Galić, E., 1984/85) — 65

Hundra
(Cimber, M.) — 89

I

I to će proći
(Dizdarević, N., 1984/85) — 93

Ilegalček
TV igra
(Troha, L., 1985) — 42

Im Lauf der Zeit
(Wenders, W., 1975) — 155

J

Žagoge u grlu
(Karanović, S., 1984/85) — 55

Jazol
(Cenevski, K., 1984/85) — 162

K

Kraj rata
(Kresoja, D., 1984/85) — 159

Kralj Aleksander na Bledu
(Bešter, V., 1922) — 150

Krull
(Yates, P., 1983) — 90

L

La banquière
(Girod, F., 1980) — 89

La pirate
(Doillon, J., 1984) — 163

Lassiter
(Young, R., 1983) — 62

Le prix du danger
(Boisset, Y., 1983) — 90

Le sang d'un poète
(Cocteau, J., 1930) — 8

Lepotno tekmovanje za miss Trbovelj
(Korinšek, T., 1930) — 30

Ljubavna pisma s predumišljajem
(Berković, Z., 1984/85) — 111

M

Made in Britain
(Clarke, A.) — 37

Maria's Lovers
(Končalovskij, A., 1984) — 165

Mark in Antonij
TV igra
(Prah, I., 1985) — 43

Monty Python's The Meaning of Life
(Jones, T., 1982) — 103

N

Na domačem vrtu
(Grossmann, K., 1906) — 147

Napló gyermekeimnek
(Mészáros, M., 1982) — 125

Naš človek
(Pogačnik, J., 1985) — 48, 56, 67

Nick's Movie
(Wenders, W., 1979/80) — 155

Nije lako s muškarcima
(Vukobratović, M., 1984/85) — 123

Njuriu prej dheu
(Sopi, A., 1984/85) — 109

O

Once Upon a Time in America
(Leone, S., 1983) — 51

Okrestar jedne mladosti
(Pavlović, S., 1984/85) — 69

Otac na službenom putu
(Kusturica, E., 1984) — 12, 167

Ovni in mamuti
(Robar-Doorin, F., 1985) — 22, 112, 136, 160

P

Paris, Texas
(Wenders, W., 1984) — 4, 102

Per qualche dollaro in più
(Leone, S., 1965) — 2

PiRáMidas 1972—1984
(Galeta, L., 1984) — 35

Proka
(Čosja, I., 1984/85) — 70

R

Rajni takrat
TV igra
(Tomašič, A., 1985) — 44

Recepcija
TV igra
(Tomašič, A., 1985) — 49

Resnični obraz Anite Novak
TV nadaljevanka
(Tomašič, A., 1984/85) — 122

S

Screwballs
(Zielinsky, R., 1983) — 62

Shoot the Moon
(Parker, A., 1981) — 89

Summer in the City
(Wenders, W., 1969/70) — 155

Swamp Thing
(Craven, W., 1981) — 89

Š

Šest dana juna
(Tucaković, Dž, 1984/85) — 113

Škofjeloški narodni običaji
(Badjura, M., 1930) — 33

T

Tajna starog tavana
(Tadej, V., 1984/85) — 7

Tajvanska kanasta
(Marković, G., 1984/85) — 34

Tchao, pantin
(Berri, C., 1983) — 62

Terms of Endearment
(Brooks, J. L., 1983) — 166

The Right Stuff
(Kaufman, Ph., 1983) — 126

The River of No Return
(Preminger, O., 1954) — 131

Tisoč in več
TV drama
(Mravlje, B.) — 45

Tootsie
(Pollack, S., 1983) — 131

Two Thousands Nineteen (2019) After Fall of New York
(Dolman, M., 1983) — 90

U

Una
(Radiovojević, M., 1984/85) — 168

Under Fire
(Spottiswoode, R., 1983) — 90

V

Vrtnar posebne sorte
(Humar, A., 1985) — 50

Vseslovanski gasilski kongres v Ljubljani
(Badjura, M., 1930) — 54

W

Wicked Lady
(Winner, M., 1983) — 62

Ž

Život je lep
(Dražković, B., 1984/85) — 152

A

Anderson, Lindsay — 87

B

Badjura, Metod — 33, 54
 Beineix, Jean-Jacques — 105
 Berković, Zvonimir, — 111
 Berri, Claude — 62
 Bešter, Veličan — 150
 Boisset, Yves — 90
 Brooks, James L. — 166

C

Cenevski, Kiril — 162
 Cimber, Matt — 89
 Clarke, Alan — 37
 Clifford, Graeme — 135
 Cocteau, Jean — 8
 Craven, Wes — 89

Č

Čosja, Isa — 70

D

Dizdarević, Nenad — 93
 Doillon, Jacques — 163
 Dolman, Martin — 90
 Donen, Stanley — 62
 Drašković, Bora — 152

F

Forman, Miloš — 94

G

Galeta, Ladislav — 55
 Galić, Eduard — 65
 Gilbert, L. — 89
 Girod, Francis — 89
 Godard, Jean-Luc — 141
 Grossmann, Karol — 31, 124, 147

H

Herzog, Werner — 29
 Hessler, Gordon — 90
 Hill, Walter — 76
 Hiller, Arthur — 62
 Hitchcock, Alfred — 18, 172
 Hudson, Hugh — 126
 Humar, Andreja — 50

J

Jarman, Derek — 80
 Jones, Terry — 103

K

Karanović, Srdjan — 55
 Kaufman, Phillip — 126
 Klopčič, Matjaž — 20, 47, 140
 Končalovskij, Andrej — 165
 Korinšek, T. — 30
 Kosovac, Milutin — 63
 Kresoja, Dragan — 159
 Kusturica, Emir — 12, 167

L

Lang, Fritz — 107, 154
 Lathan, Stan — 62
 Leone, Sergio — 2, 51
 Losey, Joseph — 106

M

Marković, Goran — 34
 Melville, Jean-Pierre — 146
 Messian, Jean-Claude — 90
 Mészáros, Márta — 125
 Mikuljan, Miroslav — 92
 Mrovlje, Bogdan — 45

O

O'Hara, Garry — 62

P

Palma, Brian de — 127
 Parker, Alan — 89
 Pavlović, Sveta — 69
 Peckinpah, Sam — 170
 Pogačnik, Jože — 48, 56, 67
 Poitier, Sidney — 62
 Pollack, Sidney — 131
 Prah, Igor — 43
 Prelić, Stanislav Bata — 64
 Preminger, Otto — 131

R

Radivojević, Miloš — 168
 Rober-Dorin, Filip — 22, 110, 112, 136, 160

S

Silberg, Joel — 99
 Slak, Franci — 32, 46, 91, 108
 Sopi, Agim — 109
 Spielberg, Steven — 131
 Spottiswoode, Roger — 90
 Stenberg, David — 90

Š

Šotra, Zdravko — 57

T

Tadej, Vladimir — 7, 158
 Thomas, Michael — 89
 Tomašič, Anton — 44, 49, 122
 Troha, Lado — 42
 Truffaut, François — 16, 25
 Tucaković, Dinko — 113

V

Vrdoljak, Antun — 68
 Vukobratović, Mihailo — 123

W

Wenders, Wim — 4, 27, 95, 102, 114, 118,
 155, 156, 171
 Winner, Michael — 62

Y

Yates, Peter — 90
 Young, Robert — 62
 Young, Terence — 132

Z

Zidi, Claude — 62
 Zielinsky, Rafael — 62

NEMO KRALJESTVO



Skrivnostni X, Benjamin Christensen, 1913

Danske in Švedske in hkrati z izborom objavljenih študij študijsko seže v najstarejšo dobo skandinavskega filma in nam pokaže tako imenovani predfilmski čas. Ambicija Dancev pa je bila, da nam pokažejo tiste filme, ki so jih posneli pred letom 1910, prvega celo že leta 1906.

To je bilo izjemno zanimivo, ker teh filmov prej nismo videli, nekateri pa so bili prikazani prvič, ker so jih po sistematičnem iskanju odkrili šele pred kratkim.

V ta najstarejši čas sodi tudi aktivnost Ola Olsena, ko je sam snemal „živeče fotografije“ in jih brez uspeha skušal prikazovati nezainteresirani publiki v Tivoliju poleg Malmöja.

Zato je bilo tudi prav, da so nam sedaj pokazali vrsto teh starih filmov, zanimivih po tematiki, poleg drugih, ki so že tedaj organizirano nastajali pri Olsenovi Nordisk Film Kompagni.

Tudi drugi režiser te organizacije je prišel prav tako slučajno k filmu. Larsen je najprej mislil, da bo poklicni vojak. Čutil je stalno potrebo po novih filmih, kar pomeni, da je občutil pomembno gmotno plat te iniciative.

Olsen je bil tedaj kot lastnik kinematografa v velikih škripcih. Da bi napolnil svoj program, je delal z raznimi družbami: angleškimi, francoskimi, ameriškimi in italijanskimi. Samo oni so producirali večino, zelo kratke filme, ki jih je predvajal, a ni zadovoljil publike. Zato se je odločil, da bo sam snemal daljše filme.

Prvi trakovi so bili kratki, posneti v naravnem okolju. Ob smrti danskega kralja (januar 1906) je Olsen prikazal dolg dokumentarec o pokopu pokojnika.

Uspeh tega dokumentarnega filma ga je spodbudil, da bi se lotil igranega filma.

Prvi med njimi, kratek komični film, je bil

distribuiran že 24. marca istega leta.

Konec leta 1906 je Nordisk Film Kompagni (v Angliji so jo kmalu imenovali Great Northern, ker je vpeljala daljše filme in vplivala na smer) tako utrdila, da je njen ustanovitelj Ole Olson lahko pustil njeno upravljanje in se je posvetil izključno produkciji in prodaji filmov. Številne podružnice so ustanovili po vsej Evropi. Leta 1910 je bilo Nordisku priznано drugo mesto v svetovni proizvodnji.

Leta 1906 je Olsen distribuiral 35 igranih filmov, ki so jih sestavljale drame in komedije. Produkcija se je naslednje leto povečala na 65, v celoti na 100 filmov, od katerih pa je ostalo do danes samo osem primerkov in dva fragmenta: Anarkistens Svingermoder (Anarhistova tašča, 80 m.) Den Hvide Slavinde (Bela sužnja), 150 m. Røverens Brud (Banditova ljubica), 212 m. For en Kvinde Skyld (Za ljubezen ženske. Drama iz časa kavalerije), 152 m. Fyrtøjet (jeklar), 115 m. Løvejagten (Lov na leva), 200 m.

Ole Olsen je za režiserja angažiral Vigga Larsena, ki je bil tedaj že narednik v danski vojski. Larsenovo ime je bilo odtlej povezano z vsemi produkcijami Nordiska: ob bok mu je stopil Axel Sørensen, predvajalec v Biograph Theatreu.

Iz leta 1906 sta se ohranila dva cela filma in en fragment. Pri teh filmih lahko ugotovimo, kakšna je bila raven proizvodnje. Kamera se v njih ne giblje, prizorišče osvetljuje navadna svetloba.

V komičnem fragmentu nastopa v komični vlogi tudi moški. Stil igre posnema pantomimo.

Den Hvide Slavinde. Tudi ta film odkriva precej okorno tehniko. Tudi tu se dejanje ponavlja z dveh zorišč: Ženska pošlje skozi okno goloba, kar vidimo najprej v notranjosti sobe, ko je golobu pripela pismeno sporočilo, potem pa je prizor posnet še od zunaj.

Igrani film leta 1907:

Røverens Brud, vestern je prvo Larsenovo delo iz produkcije tega leta. Čeprav je minilo šele nekaj mesecev od realizacije Den Hvide Slavinde, se je jasno pokazal napredek v primerjavi s tem filmom.

Film Røverens Brud je najprej zelo uspel doma, potem pa še v Ameriki. Ameriški ča-

sopis takole piše o filmu: „Klara hoče odkupiti Jima, ki vodi skupino lopovov, ki žive izven zakona. Zaljubi se v Klaro, pa je odbit. Maščuje se tako, doseže, da Toma ujame policija. Klara ubije Jima, osvoboditi Toma, ne more pa preprečiti, da ga še drugič ne bi ujeli. Še enkrat ga osvoboditi in zbeži z njim v gozd, toda policija ju dohiti. Ubita sta v ognjenem spopadu.“

Če primerjamo ta film s prejšnjimi, sledijo interni in eksterni posnetki dvema različnima modeloma pripovedne konstrukcije.

Negibnost snemalne kamere povzroča trdoto rekonstruiranih prizorov. In objektiv nikoli ne sledi gibanjem oseb, ki vstopajo in izstopajo iz scene, kot bi bili v teatru. V zunanjih posnetkih se je čutil snemalec bolj svobodnega. Igralci se gibljejo bolj naravno in Axel Sørensen pokaže svoj talent za vodenje igralcev.

Med bitko med policijo in banditi vidimo, kako zna režiser uporabiti globino polja. In ko se iz ozadja pojavijo kavboji, nam lahen panoramski posnetek omogoči, da končno sledimo prizoru v vseh podrobnostih.

Røverens Brud ima v celoti razmeroma napredno narativno strukturo v primerjavi z ostalimi filmi tistega časa.

For en Kvinde Skyld, Eller Et Drama fra Riddertiden.

For en Kvinde Skyld je zgodovinska drama, godi se v času Renesanse. To je zgodba dveh vitezov, Knuda in Kuna, ki se potegujeta za roko Inger, hčerke nekega plemenitaša. Njen oče izbere za zeta Knuda, toda ona ima rajši Kuna. Neke noči Knud preseneti Kuna, ko se je hotel povzpeti v njeno sobo po vrvi, spleteni iz rjuh. Z mečem prereže rjuhe, Kuno pade in se ubije. Ko smo pred nekaj leti predvajali danski izvod filma v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku, pripoveduje Anita Engberg, smo opazili, da se zunanji posnetki menjavajo z notranjimi na današnji način ter vzbudili občudovanje zaradi tako zgodnje uporabe alternativne montaže.

Toda natančen pregled originalne kopije filma, ki jo je leta 1975 kupil Danski filmski muzej, pa odkriva montažo, ki je bila do leta 1908 splošno v uporabi: notranji posnetki so bili strnjeni v prvi polovici finalne scene filma pred zunanjimi ne glede na to, da je čas medtem že potekel.

Tega leta so pokazali še Damo s kamelijami in Bilo je nekoč (Der var engang).

Primer Røverens Bruda odkriva enega izmed mnogih namenov retrospektive v Pordenonu. Ne gre samo za prikazovanje najboljšega, kar je napravil skandinavski film v svojih začetkih niti za nove interpretacije istega. Paolo Cherchi Usai in Davide Turconi sta v uvodnem tekstu svoje festivalske publikacije o tem na več mestih spregovorila. Predvsem sta obsodila samovoljno spreminjanje montaže, če so tedaj našli kakšnega prvih filmov. Postavili so časovno mejo, leto 1918, zato je v tem izboru izključen začetek umetniške poti Carla Theodorja Dreiserja kot režiserja, čeprav je do tedaj napisal že več scenarijev za druge, npr. Ned med Vahnene, ki ga je leta 1914 realiziral Holger Madsen. Nismo tudi spoznali najboljših del, vsaj ne vseh Sjöströma in Stillerja, ampak predv-

sem njune začetke. Zato pa so dali mnogo prostora Benjaminu Christensenu, ki ga imajo za enega najboljših režiserjev nemega obdobja, ki pa je najbolj podcenjen izven Skandinavije.

Če so prvo dobo skandinavskega nemega filma končali z letom 1918, pa so hkrati že vnaprej napovedovali, da bodo v naslednji fazi pokazali neme filme od leta 1919 do nastopa zvočnega filma.

Larsen je veljal za enega najuspešnejših režiserjev prve dobe, zato so pokazali precej njegovih filmov; čeprav niso rekli, da je Larsen najboljši, vendar je bil Larsen v svojem času znan po vsem svetu.

Poleg Den hvide slavinde (Bele sužnje, šestminutni film iz leta 1906, prvi film o bellem blagu, in Røverens Brud iz leta 1907, For en kvindes Skyld et drama fra Ridertiden, tudi iz leta 1907, o čemer smo tudi že govorili, so pokazali Heksen Og Cyklisten (kolesar in čarovnica) iz leta 1909, (iz leta 1906) Anarkistens Svigermoder (Anarhistova tašča), (iz leta 1907) Lovejagten (Lov na leva), (iz leta 1908) Motorcyclisten (Avtociklist).

Løvenjagten je morda najboljši primer danskega filma iz najstarejše dobe od leta 1906 do začetka prve svetovne vojne.

Pravzaprav je to že nasledek Isbjørnejagdt (Lov na medveda), ki so ga pod naslovom Ice Bear Hunting prodali Angležem in Amerikancem.

Ole Olsen je prišel na misel, da bi nekatere prizore posnel v kopenhagenskem zoološkem vrtu, dodal pa scene lova na leva in njegove usmrtitve na stolu, ki so ga najeli, da bi zver ne mogla uiti.

Engbergova pravi o filmu tole: „Mnogo je bilo napisanega o eksperimentih Kulešova in o Pudovkinu o organizaciji filmskega prostora. Zdi se pa, da sta prej nastopila Viggo Lar sen in Axel Sørensen in seveda Ole Olsen, ki so svoj lov posneli dvajset let prej. Z uvrščanjem posnetkov, narejenih v različnih krajih, eden v živalskem vrtu, drugi v gozdu in tretji na otoku, so ustvarili vtis, da so vse posneli v afriški džungli, kar je bilo leta 1907 seveda nekaj posebnega. **Lov na leva** je izreden film tudi v območju Larsenovega opusa, ki je imel pri Olsenu še dolžnost in odgovornost umetniškega direktorja.

Vendar čas je zahteval svoje, pojavljala so se nova imena in zmeraj bolj nadarjeni režiserji so stopali v kinematografijo.

Ole Olson je odpustil Vigga Larsena konec leta 1909. S tem je bila njegova kinematografska kariera na Danskem končana, bil pa je aktiven v nemški proizvodnji. Na njegovo mesto je Olsen angažiral Augusta Bloma, ki se je izkazal kot najboljši režiser Nordiska do dvajsetih let.

Ni bil poglaviti namen Dnevov nemega filma v Lordenonu, da bi pokazal glavna dela najboljših režiserjev. Vendar smo videli tudi nekatere najbolj znane Blomove filme. Trgovine z belim blagom se je lotil tudi on v skoraj polurnem filmu Den hvide Slavenhandel I (Trgovina z belimi sužnjami I). Mlada in nedolžna angleška deklica prihaja, iščoč delo v London, pade pa v mrežo zločinskih trgovcev z belimi sužnjami. Seveda pa jo v zadnjem trenutku rešijo, intaktno po telesu in duhu. Velik uspeh je dosegel z Vede Faengelets port (Zapeljivosti velikega mesta), v katerem nastopa najbolj znan njihov igralec Valdemar Psilander, ki tudi neusmiljeno zapravlja očetov in materin denar. Končno se zaljubi v oderuhovo hčer, od katerega si izposoja denar. Po oderuhovi smrti doseže, da mati sprejme bodočo snaho, s katero se je že poročil.

Potem navajajo kot primer žanra, ki je bil



Trgovina z belim blagom, August Blom, 1910

priljubljen, film **Expeditricen** (Prodajalka), v katerem Edgar (igra Carlo Wieth) spozna prodajalko, ji nosi rože, ona pa kmalu zanosi. Mati je za poroko, oče pa ne. Ona kmalu umre, otroka pa prevzame on, da bo zanj skrbel z drugo žensko, katero je medtem spoznal. To je eden izmed „socialnih“ filmov, ki kažejo razliko med ljudmi različnega stanu. Bili so enako priljubljeni kot filmi po kolportajnih romanih. Omeniti je še treba film Den farlige Alder (Kritična doba ženske) ter Mormonens offer (Žrtev Mormonov), predvsem pa najvažnejši film tega obdobja, po katerem je on najbolj znan, to je **Atlantis** po pripovedi Gerharta Hauptmanna, po kateri se tudi imenuje. To je najdaljši danski film in sploh eden najdaljših filmov.

Z Atlantisom je Nordisk realiziral svoj najambicioznejši film pred vojno. Odločilno je bilo, da so prikazovali potopitev ladje istega imena. Zanimiva je vsebina literarnega dela.

Kljub zanimivosti filma nam je ostal v spominu marsikak drug film. Zlasti, če smo ga prvič videli.

Kajti poglobljena intencija organizatorjev festivala je bila pravzaprav raziskovanje začetkov kinematografije v Skandinaviji od leta 1896 do leta 1918. Kajti v zadnjem času se je zgodilo marsikaj, kar postavlja v dvom ugotovitve zgodovine filma za to obdobje. Sprašujejo se, ali ne bo treba to zgodovino napisati nanovo. Kajti vedno pridejo na dan kopije filmov, za katere je veljalo, da so izgubljeni ali uničeni. In raziskovalci ne izgubljajo upanja, da bodo našli še druge.

S ponosom pripovedujejo, da so zbudili veliko pozornost, ko so v retrospektivi nordijskega filma v New Yorku lahko pokazali tudi tri filme Vilhelma Glückstadta, ki so jih našli šele leta 1975 pri holandskem filmskem muzeju.

Den Fremmede (Neznani dobrotnik). Fant si privoščil s prijatelji zabavo v baru, dobi pa račun, katerega ne more plačati. Rešiti se hoče z goljufijo in končno odkloni takšno pot. Starejši kolega v službi, ki razume njegovo stisko, se spomni, da je imel v svojih mladih letih enake slabosti, zato mu sklene pomagati. Nekega dne pride, preoblečen v Dedka Mraza, in mu prinese dolžni denar. Film ima isto konstrukcijo kot filmi tistega časa, vendar so neki narativni postopki, nekateri izbori za

osvetljevanje figur in nekatere scenografske rešitve so že popolnoma ekspresionistične. Film kot **Det gamle Spil om enhver** dosega ekspresivne viške, ki jih pred letom 1920 ne bomo doživeli v nemškem filmu. **Kornspekulanten** je triler, ki bi bil lahko narejen v Nemčiji okoli leta 1920. Ampak s svojo dosledno montažo in bolj koherentnim razvojem v primerjavi z drugimi filmi je na koncu podoben Dreyerjevemu Vampirju. Kornspekulanten je bil posnet leta 1916 in je srečen konec obvezen, njegova montaža, črnobela obravnava in barvanje traku ne puščajo nobenega dvoma: ekspresionistični duh se je izrazil s polnimi izrazi, s poznavanjem stvari, zatrujeta Usai in Turconi.

Če je bilo treba posvetiti posebno pozornost najdenim filmom Vilhelma Glückstadta, pa je bilo treba posebej poudariti veliko delo Benjamin Christensena, ki ga po njihovem mnenju zunaj Skandinavije dovolj ne cenijo. Pokazali so film **Det Hemmelighedsfulde X** (Skrivnostni X) iz leta 1913, ki je vizualno zelo lepa kriminalka, v kateri se nit zgodbe zaradi iskanja vizualnih efektov včasih izgubi, potem pa še **Häxén** (Čarovnice), ki ga ima večina kinotek kot primer dovršenega nemega filma o čarovištvu skozi stoletja, s posebnim poudarkom pa še **Heavens Nat** (Noč maščevanja, 1915) je film kritike sodnega sistema družbe. O tem se je mnogo govorilo v Ameriki, kamor je odpotoval Christensen, da bi svoj film pokazal novinarjem, direktor Sing Singa pa je predlagal, naj priredijo posebne predstave tega filma za kaznjence. Christensen je potem delal tudi v Ameriki, vendar so njegovi ameriški filmi neznani, ohranili so se menda samo trije.

Usai in Turconi sta svoje začetno poglavje naslovila „Sjöström, Stiller, Dreyer in drugi?“

Njun namen je seveda bil, da pokažeta tudi druge avtorje in njihova dela, kar so opravili z Glückstadtom in z zamudo s Christensenom.

Victor Sjöström in Mauritz Stiller sta znana po tem, da sta v nemem obdobju napravila v svetu Švedsko slavno kot producenta kvalitetnih filmov. Iz tega bi se dalo sklepati, da sta bila samo Sjöström in Stiller, ki sta okoli desetega leta delala dobre filme. A ni tako. A v tem času so bili tudi drugi nadarjeni režiserji, na katere pa smo pozabili. Najbolj pomemben med njimi je bil menda Georg of Klercker. Pokazali so več njegovih filmov.

Od mladih let je gojil zanimanje za gledališče. Pustil je vojaško službo in se pridružil gledališki skupini Selander. Po turnejah po Švedski je bil sprejet kot igralec v gledališče Dramaten. Tedaj je legendarni organizator švedskega filma Charles Magnusson iskal personal za svoje studije. Klercker je izkoristil priložnost, da je lahko delal v kinematografski službi Svenska Bio kot odgovoren za sceno. Čez nekaj časa je dobil ponudbo, da režira svoj prvi film **Tvenne Bröder**.

I Minnenans Band (1916) je drama o grofu, ki se zaljubi v ciganko, se z njo poroči, pozneje pa njo zgrabi domotožje, ga zapusti in se vrne k svojim, ki na vozovih vedno potujejo in na njih živijo.

V filmu **Nobelpristagaren** iz leta 1917 eksponira Klercker drugačno temo: uspeh in počastitve za vsako ceno.

Istega leta je Klercker realiziral svoj največji film, prežet s socialnim realizmom — **Förstadspästen**, v katerem prikazuje pastora s periferije, ki se je odločil, da bo pomagal revnim in od družbe razdedinjenim.

Tudi prej so že snemali filme s socialno tematiko, a tudi Klercker, podobno kot Sjöstrom in Stiller. Med slavnim filmom **Imbegorg Holm** in Klerckerom je razlika, da je Sjöström snemal v gledališču, medtem ko je Klercker šel snemat v predmestje, kjer je odkril pravo mizerijo. Zato učinkuje njegov film bolj resnično.

A tudi Klercker kot oba velika režiserja se ni znal izogniti melodrami, ki so jo v tistem času zelo uporabljali. V takšnem smislu so nastali filmi kot **Nattens barn** in **Ministerpresidenten** (ministrski predsednik).

Prvi obeh filmov je bil reklamiran kot senzacionalna drama, drugi pa kritizira trgovanje z zemljišči, ki je tedaj v navadi.

Leta 1917 je bilo zadnje leto, ko je Georg Klercker delal kot režiser. Z njim je nehala producirati tudi podjetje Hasselblad-film, kjer je bil angažiran.

Klerckerjevi filmi so naleteli na zelo dober odmev in večkrat ostali na programu celo leto. Ko je **Terje Vigen**, ki je proslavil Sjöströma, tekel v premiernem kinematografu, je **Klerckerjev Revelj** tekel več tednov v drugem kinematografu. Ko je Svenska Filminstitutet lahko pokazal dvajset Klerckerjevih filmov, ki jih je Klercker realiziral v letih 1915 do 17, se je ugotovilo, da se je njegov stil lahko prilagodil mednarodnemu in ni bil podoben Film d'Art, ki je bil okoli leta 1910 pogost v Evropi.

Od 28 njegovih filmov je ostalo ohranjenih samo 20. Zanimivo je, da je od Sjöströmovih prvih filmov ostalo ohranjenih samo nekaj kopij. Nekaj teh filmov so pokazali: **Havsgamar** iz leta 1916. **Berg Ejvind och Hans Hustru** (Berg Ejvind in njegova žena, 1917), **Trädgård mästaren** (Vrtnar, 1912), **Terje Vigen** (1917).

Videli smo tudi znane Stillerjeve filme: **Kärlek och journalistik** (**Ljubezen in časninarstvo**, 1916), **Thomas Graals Bästa Film** (**Prvorojenec Thomasa Graala**, 1917).

Videli smo tudi igrana filma, posvečena obema režiserjema:

Gösta Werner: **Victor Sjöström**, 1981, Gösta Werner: **Mauritz Stiller**, 1986.

Schiave bianche allo specchio. Le origini di cinema in Scandinavia (1896-1918), ki je izšla ob letošnjem festivalu nemega filma v Pordenonu, razlaga v uvodu smisel prireditve, ki naj jo podrobneje navedemo:

„Ta knjiga kakor tudi retrospektiva, organizirana za peto izdajo Dnevov nemega filma v Pordenonu, se ukvarja predvsem z vmesnimi figurami in ambientom, v katerem so delale, in je postavljena časovna meja leto 1918 in zato na svoj način izključuje najbolj znano fazo aktivnosti Sjöströma in Stillerja, zato pa pregleduje bolj natančno njune začetke. Več prostora pa daje, kakor je že davno potrebno, figuri Benjamina Christensena, enega najboljših režiserjev nemega filma, ki je prav gotovo podcenjevan najbolj izven Skandinavije.“

Vključevanje in izključevanje na različen način upošteva kritično podobo skandinavskega filma, kakor jo je formuliral že Delluc in varstvena božanstva kinematografske zgodovine: njihova prisotnost na retrospektivi je po drugi strani bolj vzrok za potrditev ali zopetno branje kakor za pravo odkritje. Vendar so med njimi režiserji, katerih vrednost se težko primerja s Stillerjevo vrednostjo (vendar z mnogimi presenetljivimi izjemami), ki so pa globoko vplivali na kinematografijo svoje dežele in indirektno tudi na svetovni serijski film: osebe precejšnje kulture, velikih hotenj, ki so imele smolo, da so delale na povprečnih scenarijih v neugodnih zgodovinskih okoliščinah; osebe s polno avtorsko zavestjo, katere je hiter razvoj kinematografije potegnila brez pravega razloga pod horizont; režiserji končno, ki so imeli samo eno slabost, da so sporočali preveč napredno estetiko glede na čas, ki so jo pa vendar „čutili“ in sporočili v pogumnih, neurejenih filmih z bogatimi idejami, toda v nasprotju in pomanjkljivih na ravni metode ali pripovedne tehnike... Največji ptimer je bil Vilhelm Glückstadt. Njegovo ekscentrično življenje prekletega intelektualca je bilo do pred par let v senci.“

Očitno je šlo za več manj znanih avtorjev, med katerimi so izbrali Glückstadta. Zdi se pa, da se jim je zdelo pomanjkljivo, če bi molčali o avtorjih, katerih prispevek k razvoju skandinavske kinematografije je bil že doslej priznan.

Tako govori o Alfredu Lindu Marguerite Engberg, na projekcijah pa smo spoznali, da se je res posvetil cirkusu oziroma da je uvedel te motive v kinematografijo:

De Fire djaevle (Štirje hudiči, Alfred Lind) in **Den Flyvende Cirkus** (Potujoči cirkus, 1912). Robert Dinesen, 1911)

Po **Štirih hudičih** se je zgledoval Murnan. O Avgustu Blumu, ki smo ga že predstavili, je pisal Ron Mottram, Bebe Bergsten piše o Ole Olsenu, velikemu Dancu. O Charlesu Magnussonu široko informira Bengt Forslund, Gösta Werner pa se posveča analizi filmov mladega Stillerja, Bengt Forslund pa življenju in delu Victorja Sjöströma.

Pomembna je še informacija Rune Waldekranz o prvi švedski režiserki Anna Hofman Uddgren, nadalje vsi statistični pregledi o proizvodnih podjetjih v Skandinaviji, tudi tistih najmanjših in filmografije zgodnjega danskega, švedskega, finskega in norveškega filma ter sezname filmskih delavcev, ki so sodelovali pri teh filmih.

Retrospektiva zgodnjega skandinavskega nemega filma v Pordenonu je bila dobro organizirana prireditve, ki je bila obogatena še z nekaterimi drugimi projekcijami zlasti znanih ameriških in manj znanimi filmi italijanskih filmskih div.

Podelili so tudi nagrade zbiralcem in čuvarjem tega neprecenljivega zaklada. Prireditve pa se je končala, kot že večkrat doslej s pozitivitvijo nemega filma, ki počasi vstopa tudi v današnje kinematografije.

Izbrali so ameriški Sjöströmov film **The Wind**, za katerega je posebej napisal glasbo Carl Davis in jo na projekciji filma s simfoničnim orkestrom RTV Ljubljana zelo efektno izvajal.

Očitno začenja nemi film zanimati tudi širšo današnjo publiko. Tudi zaradi Dnevov nemega filma v Pordenonu.



Propad, Urban Gad, 1910

ROPOTARNICA ČASOV

Na končnem pogovoru festivala „Alternative film-video 1986“, ki je bil novembra v beograjskem Akademskem filmskem centru, je Tom Gotovac dejal, da porazno raven jugoslovanskega alternativnega filma in videa pogojuje tudi nikakršna zgodovinska zavest o eksperimentalnem filmu pri mlajših generacijah. Zato so avtorji kot Ivan Ladislav Galeta, Om produkcija alias Slobodan Valentinčić, Ivan Faktor, pa tudi Tom Gotovac že dolgo na alternativni sceni. Lahko bi jih imeli za nekakšne klasike, ki naj bi jih prikazovali novim avtorjem: tako bi vedeli, kaj je že bilo narejeno, izognili pa bi se tudi dilemantskim poskusom, ki jih niti na letošnjem festivalu ni manjkalo.

Generacija „klasikov“ je v jugoslovanskem kinematografskem prostoru doživljala vse drugačno usodo kot ustvarjalci na Zahodu. Tam je eksperimentalni film že zdavnaj integriran v muzeje modernistične umetnosti in je že po logiki teh kulturnih institucij venomer ostajal na alternativni „margini“.

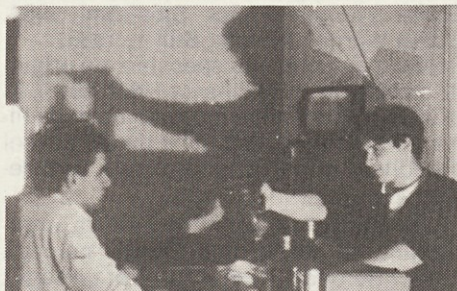
Vendar se novi avtorji kaj malo zmenijo za to. Tako so najboljši filmi prihajali iz nekega povsem drugega konteksta: namreč iz alternativnih gledališč. Če upoštevamo še filme Mareta Kovačiča in teatra Ane Monrró, ki jih žal ni bilo na festivalu, je skupna značilnost teh gledališč prav navezava na zabavljško tradicijo music halla in cabareta, ki ji tudi film, čeprav „na skrivaj“, marsikaj dolguje. Film *Procez*, ki je bil ponet v produkciji zagrebske Kugle glumišta, režirala pa sta ga Dragan Ruljančić in Željko Zorica, je bil kot pravita avtorja sama kakor „predelava Kafkovega Procesa v obliki duhovitega pornofilma“. Jožefo K. zjutraj ugrabita dva gangsterja, ki ju je najel Franz Kafka, in jo odpeljeta v neko stanovanje, kjer jo posiljujeta. Tja pride tudi Franz v spremstvu lepotic, in ko vidi, kaj se dogaja, nemudoma prične onanirati z ribo med nogami. Franz nato dobi napad slabe vesti in pobegne, gangsterja utrjuje na obležita, Jožefa K. pa se obesi. In kakor se avtorja v iskanju zgodbe vračata h Kafki, se na formalni ravni vračata k nememu filmu: predstavitev oseb, vzroki in povezave dogodkov so podane z okrašenimi mednapisi, igralci-gledališčniki se držijo pretirane teatralike in ekspresivnosti igre, veliki plani enoznačno poudarjajo Jožefin užitek, Franzovo nevrotičnost in gangsterjevo pohoto.

Drugeče so stvar zastavili Dejan Vlasisavljević in Divizija plastično pozorište. Zgodbo so poiskali v filmu Scarface Briana de Palme. Ob obilnih zalogah pijače si ta film nenehno ogledujejo na videu in potem dejanja iz filma oponašajo po zakotnih mestnih ulicah. Igra prehajanja imaginarnega v realno nakazuje nemožnost spontanega upora in besa uličnih junakov. Preostane jim samo igra, zajebantsko oponašanje kakšnega filma v kakšni popolnoma drugačni realnosti, ki jo ponazarja tudi naslov filma: „*Made in Yugoslavia*.“ Isti avtor je predstavil še „*Film Vlasisavljević Dejana*“, ki je dokumentarni posnetek skritih detajlov na predlanski vojaški paradi v Beogradu in močno spominja na „*Parado*“, Dušana Makavejeva. Da je glavni trend v situa-

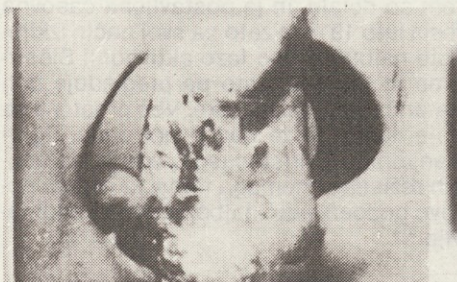
ciji alternativnega filma prav nenehna „potreba“ po citiranju ali uporabi drugih filmov, da je sam odnos do realnosti vedno že posredovan skozi kakšno fikcijo in da je pro-filmski objekt verjetno izgubljen, je pokazal tudi Slobodan Micić s filmom „*Drogovi i drugarice*“, ki prav tako zavzema kritičen odnos do vojaške parade. Razlika je predvsem v tem, da je za osnovo vzel neki star film, ki prikazuje vojaški spektakel, sam ga pa destruira z risanjem in deformacijo filmskega traku, kar je nešteta in drugačica Mc Larenovske uporabe filmskega traku kot objekta, pa tudi izguba spektakelskega momenta in vzpostavitev enodimenzionalne kritičnosti.



Procez, Dragan Ruljančić, Željko Zorica



Made in Yugoslavia, Dejan Vlasisavljević



Kumbum (1975–1987), Florjan Gorjan

Zelo zabavni so bili filmi Ivana Kaljevića, ki pa je za osnovo uporabil kar svoje stare filme. Gre za dvajest in več let stare filme, na super 8 mm, družinske komedije, v katerih nastopajo prijatelji, ki grejo na morje, se sončijo, skočijo v Trst in podobno. Seveda pa to ni vzelo preveč zares, film *Neke od budala* „je poln domiselnih gegov in samoironije ter zajebantskega komentarja v ofu, ki razlaga že tako očitne dogodke. Lahko bi rekli, da gre za drugo plat načina, ki ga uporablja Ljubomir Šimunić: tam gre vseskozi za nekakšno moro mesta v z ekspozičijami zasičenih slikah, ter za voyerizem erotike, toda Kaljević poudarja prav banalnost privatnosti in iz nje naredi komedijo, pri čemer je obema skupno to, da filmov ne snemata zaradi kakšnih estetskih razlogov, marveč jima pomenijo

bolj nekakšno „alternativno privatnost“, kot bi rekel Jovan Jovanović. Z nepretencioznostjo dosežeta, da so filmi tako dobri, da ju venomer iščejo organizatorji projekcij in festivalov.

Med avtorji, ki so poskušali nekako nadaljevati omenjeno tradicijo eksperimentalnega filma, bi veljalo omeniti Bojana Jovanovića s filmom „*Proces*“, ki je ravno z nadaljevanjem tradicije zadel njeno „resnico“. Tudi on si je film sposodil nekje drugje. Zmontiral je odlomke iz Žilnikovih „*Ranih radova*“ in vmes vmontiral kader, kako sedi za mizo in uperi luč proti kameri (projektorju). Svetloba iz luči se nato kot madež pojavlja na odlomkih iz Ranih Radova in pomeni prav samo odsotnost avtorja kot nemožnost navezovanja na kakšen določen čas.

Tako smo prispeli do „klasikov“. Ti so bili na festival predvsem povabljeni kot gostje in so nastopali izven konkurence. Ivan Ladislav Galeta je prikazal dva filma, narejena po istem postopku: „*Dva vremena u jednom prostoru*“ in „*Sfaire 1985-1895*“. Postopek je v tem, da je na osnovni material kopiran isti film v zamiku 72 sličic. V prvem filmu je ta paradoksalni časovni zamik v nekakšnem odnosu s posnetim gradivom. Za osnovo je uporabljen kratek film Nikole Stojanovića „*V kuhinji*“, kjer se v enem samem statičnem kadru dogaja vsakdanja družinska scena ob kosilu, v globini polja, drugem planu, pa se skozi okno vidi par, ki se poljublja na sosednjem balkonu. V zamiku se, jasno, prav tako ni nič spremenilo — spremenil se je samo filmski čas, ki je v Stojanovićevo verzijo simuliral realni čas, sedaj pa je vsak „sedanji“ trenutek že „pretekli“ in „prihodnji“; kar se je že zgodilo, se šele bo. In kolikor je Galeta predvsem predstavnik t.i. formalnega eksperimenta, v tem filmu prerašča abstraktnost postopka, „koncepta“, saj formalni prijem ponazarja samo banalnost zgodbe, kolikor je bila ravno zgodba posneta v določeni formi: v enem statičnem kadru. Zamik je narejen tudi na ravni zvoka, kar privede do disonance, ki pa je dosti večja kot v prelivanju časov v sliki. Zato je film „*Sfaire 1985-1895*“ kot pove že naslov, posvečen nememu filmu in je tudi nem, vendar je isti postopek ponovljen. Ena od glavnih težav pri gledanju eksperimentalnih filmov je nemara prav gledalčeva vednost: če ne ve, v čem je koncept, trik, mu film ni jasen, ko pa to zve (bodisi prek pisanega teksta bodisi ga sam dojamem), ni več ničesar novega, vse je zgolj ponavljanje osnovne ideje.

Do meje možnosti percepcije pa je pripeljal film „*Kumbum 1975-1987*“, celovečerni eksperimentalni film Florjana Gorjana v legendarni Om Produkciji. „Kaj ne bi moglo biti videno, če bi obstajal kdo, ki gleda?“ se v spremnem tekstu sprašuje Gorjan. To vprašanje dovolj dobro ponazarja problem videnja, kot ga zastavlja eksperimentalni film. Gre za videnje nevidnega, prostemu očesu nedostopnega, vendar tu ta presežek videnja ni sam pogled, temveč predvsem neko „tretje oko“, ki je kar medij sam oz. njegova narava, kamera in ostala mašinerija. Zdaj se eksperiment navezuje

zlasti na Kinoko Dziga Vertova, kar pa se s tem „več videnjem“ zgubi, je predvsem gledalčev pogled. „Kumbum“ pripelje to problematiko do koncepta, do ubijanja gledalcev. Gre za montažo ostankov (spet neki drugi filmi) prejšnjih filmov Om Produkcije, in sicer za strogo formalizirano montažo: v magičnem kvadratu z devetimi številkami so zmontirani „kadri“ v trajanju od pol do ene sekunde. Lahko bi rekli, da gre za metrično montažo, katere učinki so povsem grobo fiziološki, v takem tempu pa se izgubi tudi vsaka „vsebina“ ali informacija posameznih kadrov. Takšen postopek daje omenjeni presežek videnja, ki je v tem, da je razgrajena osnovna enota iluzije gibanja, to je enota 24 slik na sekundo, ko posameznih fotogramov ne vidimo in se nam prav v tem skrajšanem času lahko pojavijo kot fotogrami, katerih rafali popolnoma onemogočajo psihološko gledanje filma. Nič manj ubijalski ni zvok. To je montaža zvokov in krikov iz bojev v kung fu filmih. Udarci, ženket orožja in kriki, nekaj se jih stalno ponavlja, simbolizirajo slikovno razmerje med gledalcem in filmom. Vse to napoveduje neko smrt, popoln nič, ki ga doživlja gledalec, preden ga začne boleti glava. Ne pomaga mu niti „zgodba“, ki se sestoji zgolj v racionalni strukturi ponavljanja posameznih kadrov in zvokov ter tako ostaja abstraktna in formalna.

S to apokalipso gledanja filma tudi končujemo opis filmskega dela festivala in prehajamo na video, ki pa ga bomo samo pre-

leteli. Če odmislimo večino prikazanih videov, ki so do onemoglosti ponavljali prakso šestdesetih let, se pravi, da je šlo v glavnem za uporabo videa v različne slikarske ali glasbene konceptualistične namene ali pa za prenašanje le-teh na video, nam ostane zgolj produkcija, ki se navezuje na rock muziko in estetiko video spota. Gre predvsem za ljubljansko video produkcijo ŠKUC Marjana Osoleta in Igorja Virovca. To so bile na festivalu tudi edine projekcije, ko se je trlo ljudi in so pozele aplavz.

Sicer je bilo na festivalu prikazanih 112 naslovov; od tega je eno tretjino „zasedel“ video. Kombinacija prikazovanja filmov in videa pa je zgrešena, saj ni bilo posebnih sklopov, temveč so se projekcije izmenjevale, kar je bilo zelo moteče. Prav tako je bila zmešnjava med spremnim programom in nekimi popolnoma tretjerazrednimi filmi in videi. Tudi sam spremni program je bil povsem na nivoju prireditve: stokrat prežvečeni Jam Nume Paik, kvazi video zgodovine, Godarjeve video ekshibicije, več let stare TV oddaje z Lauri Anderson ipd. V vsem programu ni bilo postavljenih nikakršnih opornih konceptualnih točk. Lahko bi rekli, da bo moral festival premisliti svojo obliko, če noče, da bi se razsul sam od sebe.

Tak, kot je, je tipično jugoslovanski festival, pridevnik alternativni mu kaj malo pomaga.

Vasja Bibič

Žirija v postavi Dunja Blažević, Jean-Marie Duhard, Jovan Jovanović in Tom Gotovac je izbrala listo „10 najpomembnejših filmov in videov“ (po abecednem redu):

Damjan Bogataj — *Ohcet*, 16 mm

Ivan Faktor — *Kamera Projektor I*, film 16 mm

Dragan Latinović — *Intimni prostori*, film 16 mm

Slobodan Mičić — *Drugovi i drugarice*, film 16 mm

Max Osole — *Laibach 1&2*, video U-matic

Dragan Ruljančič, Željko Zorica — *Procez*, film 16 mm

Igor Virovac — *There is no friendly civilians*, video U-matic

Dejan Vlasisavljević — *Film Vlasisavljević Dejana*, film, super 8 mm

Dejan Vlasisavljević — *Made in Yugoslavia IA*, film, super 8 mm



Izšla je knjiga iz Ekranove knjižne zbirke IMAGO NAPISATI SCENARIJ Michela Chiona. Knjigo lahko naročite (s plačilom po povzetju) na naslov: EKRAN, Ulica talcev 6/II, 61000 Ljubljana.

Nekateri odmevi na Pulj '86 v tujem tisku

nadaljevanje

Marinovič za konec pravi, da jugoslovanska kinematografija ni v krizi v tem trenutku in da obstaja kljub vsem težavam in trdi, da je naša nacionalna karakteristika, da dobro reagiramo ob težavah, kar ilustrira s podatkom, da navzlic težavam produkcija teče, obisk v kinematografih ni slab in da je produkcija dvakrat večja, kot je bila pred petnajstimi leti. Marinovič meni, da še ni čas za alarm, če nekoliko prosto prevedemo njegovo misel.

Zato tudi člankar konča optimistično, čeprav je trenutno produkcija manjša, kot je bila v minulih petih letih v tem obdobju. Dvanajst ocen naših filmov je objavil **Variety**, med njimi tudi za **Kormorana** in **Doktorja**. Značilnost ocen je, da so brez poglobljene analize (v skladu s konceptom tednika), s kratko vsebino in oceno tehničnih in igralskih kvalitet ter možnostjo prodora na festivale in v distribucijo. Kot rečeno, med ravnijo **Varietyjevih** reviews smo letos nekoliko razočarani. Podobneje pogledjmo zapisa o slovenskih filmih.

O **Kormoranu** je Downay zapisal, da je nervozna psihološka drama, ki jo je režiral debutant iz Slovenije Anton Tomašič in da so možnosti za predvajanje filma izven Vzhodne Evrope omejene.

Potem, ko v odstavku obojavi zgodbo, omeni, da je Maksa dobro odigral Boris Cavazza, ki je tudi scenarist. Oceno sklene z besedami: „Cavazza prepriča v zahtevni vlogi, hkrati navdihuje sočutje in zaničevanje, čeprav njegovi nabuhli dialogi niso na ravni njegove igre. Drugi igralci so dobro opravili svojo nalogo. Tehnično je film primeren.“

O Duletičevem **Doktorju** je pisala Deborah Young. „Kot poskus oživitve resnične zgodbe o doktorju, vključenem v odporiško gibanje med okupacijo Ljubljane, se **Doktor** žalostno ponesreči“, začena ocenjevalka in našteva posamezne prizore od 1. orakanja nacistov, samozavestne buržoazije, ki z nemškimi oficirji obiskuje opero, do tajnih prenašalcev sporočil, ki prihajajo in odhajajo iz nadzorovanega stanovanja in tudi, da je to tako mučno domače, da bi se lahko prodajalo oboževalcem žanra, dokler ne zahtevajo ekspresivne igre.

„Slavka Cerjaka v vlogi direktorja Vladimira Kanteta je treba označiti kot igralca z najbolj trdim obrazom v slovenski kinematografiji. Psihološko, Kante ostaja manjša uganka kot nedostopen zid, je nesposoben zbuditi empatijo, simpatijo ali odkrito naklonjenost,“ piše Youngova, ki **Doktorju** na koncu, kot odporiškiemu akcijskemu filmu pripíše klišeje in pri tem omeni Kantetovo pozicijo v politični policiji, ki ni bila sumljiva, ko je sprejemal Italijane in nato Nemca, dokler ni postal znan obveščevalec OF. Kantetova smrt v rokah mučiteljev se ocenjevalki kaže, medtem ko ima pridev o mirnem morju, kot „edin ganljiv prizor v filmu“. Čeprav ni bil v Pulju, je v populjskem obdobju (avgusta) Ron Holloway v **The Hollywood Reporterju** objavil oceno **Christophorosa**, ki ga je videl na festivalu v Münchnu. Holloway je zapisal, da je po grand prixi v Strasbourgu Mlakarjev film zbudil pozornost tudi v Münchnu in da se zdi, da bo ostal napisan kot eden najboljših filmov iz

jugoslovanske produkcije v zadnjem desetletju. Kot že naslov sugerira, pravi kritik, gre za religiozni in filozofski diskurz in da so oblasti krščansko-marxistični dialog do zdaj zavračale v Jugoslaviji (in v Vzhodni Evropi). To spremembo povezuje s slovensko tradicijo v umetnosti in spremembami v odnosu do cerkve. Nato piše, da je dogajanje postavljeno v razpadajočo slovensko vas blizu avstrijske ali italijanske meje in ga je zgodba od leta 1945 do 1979 razdeljena na šest časovnih obdobj, od leta 1945, ko so domobranske kvizlinge pregnali zmagoviti partizani, do leta 1979. In da vodja obeh skupin iz iste vasi trpita posledice. Razpiše se tudi okrog Christophorosa, ki je skrivnostna figura, ki se nazadnje vrne domov s hčerko na rami. Kljub kronološkimi skokom se mu zdi zgodba trdno pripovedna. Pohvali tudi igro, posebej omeni igro Milene Zupančič in njeno transformacijo.

O **Poletju v školjki** nismo zasledil posebne ocene v **Varietyju**. Film so omenili le v zvezi z otroškim festivalom v Giffoni Valle Piana kot film, ki je dobil srebrnega zmaja in da gre za „Zgodbo o osamljenem pobiču z ločenimi starši“. V **Screen International** pa je bila zgodba — ko so pisali o omenjenem festivalu — podrobnejša, kot oceno pa omenimo izraz „čudovito narejen“ film.

Poročilo **Miše Petkovića** v **Screen International**, opremljeno z dvema fotografijama in seznamom nagrad, je naslovljeno **Srečno novo leto '49 pobralo pet aren v Pulju** je bolj informativno in se ne posveča ocenjevanju posameznih filmov. Petković piše, da je festival, na katerem so predvajali 28 filmov, potekal na polotoku Istra in da kljub težavam puljski festival ostaja najpomembnejši jugoslovanski filmski dogodek, edini kraj, kjer je mogoče videti kompletno letno produkcijo, kjer se lahko srečajo filmarji, se pogovore o problemih in o prihodnjih načrtih.

Ko ocenjuje kvaliteto filmov, ugotavlja, da je bila povprečna in da se ne more primerjati z izjemnim dosežkom, kakršen je Kusturičev **Oče**. Po tematski opredeljenosti, nekoliko zlobno zapiše, da nekateri režiserji še žive v letu 1948, ko je Stalinova Sovjetska zveza prekinila odnose s Titovo Jugoslavijo.

Ob **Christophorosu**, ki ga kot edinega omenja iz slovenske produkcije, pa zapiše, da pridiga za spravo med bivšimi partizani in bivšimi belogaristi in da bi bila taka tema še pred leti tabu. Skratka, članek v **Screen International**, kakor praktično več kot (skupaj) ena stran in pol zapisov v velikem formatu **Varietyja** sta lepa reklama za jugoslovanski film, ki je nikakor ne bi mogli plačati z oglasom ali čim podobnim.

Manj vpliven, zato pa zelo zanimiv je tudi zapis zamejskega Slovenca Davorina Devetaka v italijanskem komunističnem dnevniku **Il Manifesto**. Pod naslovom **Navzkrižne poti jugoslovanskega filma na festivalu v Pulju** pove nekaj tehničnih podatkov o festivalu, kdo od znanih imen ni sodeloval, in zapiše, da je jugoslovanska filmska produkcija zelo različna, da nastaja v različnih republikah in da se to kaže v filmih. Slovenski film nastaja po literarnih predlo-

gah, makedonski in črnogorski pa sta še polna folklore.

Devetak trdi, da se povsod pozna kriza (inflacija je troštevila). Omenja lanske uspehe in da je najboljši film postal **Srečno novo leto '49**, ki obravnava podobno temo kot Kusturica v **Očetu**. Zanimiv pa se mu zdi **Christophoros** Slovenca Andreja Mlakarja.

Miha Brun



ZA ZGODOVINO GROZLJIVKE

TDF '86 –
posvetovanja

„Grozljivka“ naj bi seveda bila slovenski ekvivalent za to, kar klasična, pa tudi malo manj klasična tradicija povzema v izrazih kot npr. „horror“, „terror“, ali pa preprosto — sicer malce starinsko, a kljub temu še vedno dovolj razločno — „gothic“. Prav ta izraz nas lahko torej opozori, da se je filmska grozljivka rodila iz literarne grozljivke, katere najplivnejša predstavnika v preteklosti sta bila kajpada val tako imenovana „črnega gotskega romana“ (Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis, William Beckford, Anne Radcliffe, Charlotte Turner Smith, Clara Reeve itd.) in najpomembnejši pisec „črnih grozljivk“ iz devetnajstega stoletja Edgar Allan Poe. Toda že tukaj naletimo na prvo veliko presenečenje, saj ugotovimo, da po prenosu na film ni od teh dveh literarnih virov pravzaprav nič ostalo. Od „gotskega romana“ je filmska grozljivka pobrala le nekatere temeljne „atmosferske“ in „ambientalne“ standarde, medtem ko integralne zgodbe tega ali onega „gotskega romana“ nikoli niso uporabili „neposredno“, zato klasična „gotska“ dela, kot so „The Monk“, „Vathek“, „The Italian“, „The Castle of Otranto“ ipd. tudi niso bila nikoli posneta za veliko platno. Prav narobe je navidez s Poejem, saj so številni režiserji nenehno jemali za naslove svojih filmov naslove njegovih kratkih zgodb in novel, tako npr. **Propad hiše Usher, Črna mačka, Izdajalsko srce, Calypso, Krokar** — ali pa so uporabili kar avtorjevo ime — **Edgar Allan Poe**. Nekje na začetku šestdesetih let je Anglež Roger Corman produciral in režiral celo serijo „grozljivk“ s Poejevimi naslovi, tako npr. **Propad hiše Usher, Nihalo groze, Živ pokopan, Zgodbe groze, Krokar, Maska rdeče smrti, Ligejin grob** itd. Za vsa ta dela je značilno, da s Poejevimi zgodbami nimajo skoraj nobene zveze razen nekaterih „atmosferskih“, „ambientalnih“ in „motivno-tematskih“ standardov. Prostor dogajanja je težak, opresiven in do konca klavstrofobičen: zapleteni hodniki, skrivni prehodi, zaklenjene sobe. Celota prostora je večja od vsote njegovih delov. Ta moment v **Nihalu groze** evocirajo zlasti nenehni stavki tipa „Please, follow me!“, jih je pa kar nekaj in vsak vpelje nov hodnik, nov prehod, novo sobo.

Če bi lahko rekli, da je „črna gotika“ filmski grozljivki prispevala „formo“, potem bi smeli reči, da ji je tako imenovana „rumena gotika“ prispevala „vsebino“, skratka — „zgodbo“. V „rumeni gotski roman“ spadajo tale dela: **Frankenstein** (Mary Shelley), **Drakula** (Bram Stoker), **Dr. Jekyll in Mr. Hyde** (R.L. Stevenson) in **Nevidni človek** (H.G. Wells). Odtod je filmska grozljivka ves čas črpala svoje „pošasti“: vampirja Drakulo, Frankensteinovo pošast, Dr. Jekylla, ki se s pomočjo psevdoznanstvenega eksperimenta prelevi v pošast in nevidnega človeka, v katerega se prelevi neki „nori“ znanstvenik. Kmalu so temu dodali še različne mumije, orjaške živali, katerih predhodnik je King Kong, v petdesetih letih monstumi z drugih planetov ali iz kakšnega drugega časa, kasneje pa vse močje živali — mačke, psi, morski psi, pi-

ranhe, kače, mravlje, čebele, kobilice, podgane, celo dinosavri in njim podobna zgodovinska bitja, vse dokler ni v začetku sedemdesetih let postal vir groze in zla otrok.

Za grozljivko lahko trdimo, da je filmski žanr, celo edini filmski žanr, ki se skozi celotno filmsko zgodovino vztrajno, kontinuirano in sistematično ohranja. Ostali žanri — npr. vestern, melodrama, gangsterski film, pravljica, vojni film, vohunski film ipd. — imajo redne padce, zastoje pa ponovne vzpone, razcvete, ki slejkoprej spet peljejo v ukinitve oz. prekinitve žanra. Prav narobe pa je z grozljivko — posamezni primerki sčasoma zgubijo veljavo, z leti postanejo naivni, dolgočasni, nagledljivi, celo smešni: primerki ostalih žanrov se kljub letom praviloma ohranjajo. Pri grozljivki vsako novo delo zanesljivo neposredno in avtomatično spodrine „staro“. Grozljivka je med filmskimi žanri nekaj posebnega, en-



Bela Lugosi v filmu *Dracula*, 1931

kratnega in imperativnega prav zaradi svoje radikalne historične „tempiranosti“: s svojo dosledno stavo na gledalca je izdelana za točno določeni trenutek, že v naslednjem pa je ovržena in zasmehovana, v najboljšem primeru parodirana.

KRONOLOGIJA POŠASTI

1. Prva pošast je bil vlak. Spomnimo se prvega filma bratov Lumière **Prihod vlaka na postajo La Ciotat**, kjer je vlak nenadoma bušnil v veliki plan in ljudi pregнал iz dvorane. Grozljivka je bila rojena 27. 12. 1895.

2. Danec Stellan Rye je leta 1913 režiral film **Student iz Prage** (Der Studen von Prag), glavno vlogo je odigral Paul Wegener (šlo je za povsem običajno faustiado, za prodajo zrcalne podobe Satanu), ki je že naslednje leto utelesil prvo pravo „hardcore“ pošast v filmu **Golem** (Der Golem; leta 1917 Der Golem und die Tänzerin, kasneje so naredili po en re-make Wegener sam, pa Duvivier in Max Fric): Golem je bilo telo brez duše, telo, narejeno iz glin, izvirajoče iz židovske tradicije (praško židovsko komuno naj bi ščitil pred pogromom). Nekaj podobnega je bil tudi **Homonculus**: nenaravno bitje, izdelano v laboratoriju (pošast je odigral Olaf Fønss, režiral pa ga je Otto Rippert). Tokrat se je pojavil tudi film Roberta Wieneja **Kabinet doktorja Kaligarija** (Das Kabinett des dr. Caligari, 1919), v katerem je glavno vlogo odigral Conrad Veidt. Prvič smo bili radikalno soočeni z racionalizacijo, s povsem literarnim postopkom, lastnim že „črni gotiki“: vsi nadnaravni in monstrozni pojavi so se izkazali kot do konca racionalno razpoložljivi; trupla se izkažejo za voščene lutke, duhovi za preoblečene bandite, zagonetni glasovi pa za otožno mandolino nesrečnega zaljubljenca. V tem filmu pa se vrt, na katerem pripoveduje junak svojo nenavadno zgodbo, izkaže za vrt norišnice: izkaže se, da je pacient zares pacient. Conrad Veidt je igral tudi v **Janusovi glavi** (Der Januskopf, 1920, režija: F.W. Murnau): igral je dve vlogi, Dr. Warrenja in Mr. O'Connorja (prva priredba Stevensonovega **Dr. Jekyll and Mr. Hyde**), kar je tedaj sploh bilo pravilo. Prvi vampir se je pojavil leta 1921 kot **Nosferatu** (režija: Murnau), igral pa ga je Max Schreck: ta vampir je imel več temeljnih napak (imel je senco, videlo se ga je v ogledalu ipd.). V **Orlakovih dlaneh** (Orlacs Hände, 1921, Robert Wiene... Conrad Veidt) transplantirane dlani zazivijo svoje lastno morilsko življenje, a se na koncu vse racionalizira (vse je bila le zarota, ki naj bi pianista pahnila v norost).

3. V dvajsetih letih se je vse skupaj premaknilo v Ameriko, vendar od tam pravih grozljivk naprej ni bilo. Grozljivke so obdelane na način kriminalke (**On Exciting Night**) ali pa faustiade (**The Sorrows of Satan**). Značilna pa je kajpada finalna racionalizacija (**Life Without Soul, The Avenging Conscience**). Pojavila se je prva verzija **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (1920, John S. Robert-

son), v kateri je dvojno vlogi igral John Barrymore. Pojavila so se tudi tipična prizorišča: muzej voščenenih lutk (**While Paris Sleeps**), laboratorij z norim znanstvenikom (**A Blind Bargain**), cirkus (**The Unknown**), podzemlje (**The Phantom of Opera**). Pojavil se je naposled prvi ameriški „monstruozi“ zvezdnik, Lon Chaney, ki je v celi seriji grozljivk in psevdo grozljivk (**The Unholy Three**, **The Road to Mandalay**, **West of Zanzibar**, **London after Midnight**, itd.) vse tisto „pošastno“ in „abnormalno“. Chaney se je podvrgel različnim „make-up“ torturam, v skoraj vseh filmih pa ga je režijsko vodil Tod Browning. V **izgubljenem svetu** (1925, Harry Hoyt) imamo opraviti z velikanskimi kuščarji iz paleolitika, ki jih v džungli odkrije neka raziskovalna ekspedicija. Nema grozljivka ni prinesla nič več, le še tu in tam kako študijo iz demonologije ali pa črne magije (**The Magician**, **Seven Footprints From Satan**).

Boris Karloff v filmu Frankenstein, 1931



de Rains. Ni bilo več nikakršne racionalizacije, zato so režiserjem stvari lahko zelo hitro ušle iz rok; tako je pošast v **Frankensteinovi nevesti** (*The Bride of Frankenstein*, 1935, James Whale) postala vse preveč človeška (pošast je govorila, kadila, se smejala ipd.), medtem ko so bile **Spake** (*Freaks*, 1932, Tod Browning) preveč naturalistične, animalične, nečloveške (Browning je uporabil pač prave spake, zato film takrat sploh ni prišel v kino dvorane). Vsako leto so lansirali kako novo pošast: pritikavce (**The Devil Doll**), gorilo (**Murders in the Rue Morgue**), mumijo (**The Mummy**), volkodlaka (**The Werewolf of London**), pa najrazličnejše rezultate psevdoznanstvenega eksperimentiranja (**Dr. Jekyll and Mr. Hyde**) s Fredricom Marchom, **Mystery of the Wax Museum** z Lionnelom Atwillom, **The Mad Genius**, **Island of the Lost Souls**, smrt sama (**Peter Ibbetson** itd.), zombi (**White Zombie**), orjaška opica (**King Kong**) itd. Sledila so številna nadaljevanja in samoponovitve (**Son of Frankenstein**, **Dracula's Daughter**, **The Invisible Man Returns**

je bila praktični rezultat tedanje situacije: hladne vojne, makartizma, pranja možganov in osvajanja vesolja, skratka atomske dobe (kaka jedrska eksplozija praviloma predrami to ali ono pošast iz tisočletnega spanca). V isti register spada tudi klasično delo Don Siegla **The Invasion of Body Snatchers** (1957).

6. William Castle je skušal vplivati neposredno na gledalce tako, da se je pojavil na začetku filma **The Tingler** in jih povabil, naj kar kričijo, tulijo in prosijo za življenje, ker se bodo le tako sprostili napetosti (film je bil črno-bel, le takrat, ko so prizori krvavi, se pojavijo barve, kajpada, rdeča!). Isti mož, sicer lastnik kinodvoran, je s posebnim postopkom tresel dvorano, a se je tako kot pošasti tudi on utrudil.

7. V Angliji je pošast utelešal Christopher Lee (Drakulo, Frankensteinovo pošast, mumijo ipd.), praviloma pa je režiral Terence Fisher. Vir „psihološke“ groze je v že omenjenih Cormanovih filmih utelešal Vincent Price.

8. V sedemdesetih in osemdesetih letih doživi grozljivka svojo drugo mladost. Pošasti niso več utelešale zvezde, kako le, ko pa so postali pošasti otroci, deloma tudi živali. Značilna so bila nadaljevanja: **Izganjalec hudiča I, II, Prerokba, I, II, III, IV; Žrelo I, II, III; Petek trinajstega I-VI, Amityville I-III, Nightmare I-III**, cveteli so filmi, narejeni po



Christopher Lee in Peter Cushing v filmu Mummy, 1959

ipd.) Pošasti so se počasi utrudile. V štiridesetih letih jih je skušal rešiti sin Lona Chaneya, ki se je v ta namen tudi ustrezno preimenoval: v Lon Chaney, jr. (**Electric Man**, **The Wolf Man**, **The Ghost of Frankenstein**, **The Mummy's Tomb** ipd.) Tudi lansiranje „ženske-pošasti“ ni pomagalo (**Captive Wild Woman**, **Jungle Woman**). Pošasti so bile definitivno utrujene; ni bilo več zvezdnikov, ki bi utelešali pošasti! V tem času je Val Lewton produciral serijo „psiholoških“ grozljivk, ki so jih režirali taki avtorji kot npr. Jacques Tourneur (**The Cat People**, **I Walked with a Zombie**), Robert Wise (**The Body Snatcher**, **The Curse of the Cat People**), Mark Robson (**Isle of the Dead**) in Lewis Allen (**Uninvited**).

5. Takoj po vojni ni šlo več za čisti „horror“, za čiste pošasti, marveč za nekakšno kombinacijo „znanstvene fantastike“ in „horrorja“ (**When Worlds Collide**, **The Blob**, **The Day The Earth Stood Still**, **The Twenty Seventh Day**, **The War of the Worlds**, **The Thing**, **The Man From Planet X**, **It Came From the Outer Space** ipd.), ki

Kingovih (**Carrie**, **Shinning**, **Firestarter**, **Cujo**, **Dead Zone** itd.) in Straubovih romanih (**Julia**, **If You Could See Me Now**, **Ghost Story**), klasiki so postali John Carpenter (**Noč čarovnic**, **Megla**, **Stvor**, itd.), David Cronenberg (**Parasite Murders**, **Rabid**, **The Brood**, **Scanners**, **Videodrome** itd.), Brian De Palma (**Obsession**, **Carrie**, **The Fury** itd.), Tobe Hooper (**Texas Chain Saw Massacre**, **Salem's Lot**, **The Funhouse**, **Poltergeist** itd.) in George Romero (**Night of the Living Dead**, **Martin**, **Zombie**, **Crazies** itd.).

Marcel Šrefančič, jr.

4. Končno se je pojavil zvok, ki je pa za grozljivko pomenil oviro, vsaj na začetku: Lon Chaney se je bal nastopiti v zvočnem filmu, ko pa se je naposled vendarle vdal, mu je glas posodil James Cagney, čeravno je Chaney sam v istem filmu svoj glas posodil štirim različnim bitjem (**The Unholy Three**, Conwayev re-make Brownin-govega). Lon Chaney je leta 1930 nenadoma umrl. Prav takrat pa so hoteli posneti velike grozljivke: **Drakulo** (1931, Tod Browning), **Franksteina** (1931, James Whale) in **Nevidnega človeka** (1932, James Whale). In rodile so se nove zvezde-pošasti: Bela Lugosi, Boris Karloff in Clau-

Ali nas res draži hudič in smo od umora kar obsedeni? In vendar je to pravo bistvo grozljivk, zgodb in filmov groze, ki niso nič drugega kot nekajurni ekskurzi, kratka potovanja v jedro neznanega, nič drugega kot filozofske razprave. To je seveda mogoče trditi za katerokoli vejo umetnosti, za katerikoli žanr, za vse, kar *ni realnost* in zatorej sega prek nje, da bi *spoznalo*, se spoznalo in prišlo do večne resnice sveta. Nekateri trdijo, da je človek nagnjen k opazovanju tistega temnega, skoraj nevidnega, večnega in verjetno neminljivega, ki se vedno suče *okrog* nas in nikoli *med* nami. To ga seveda draži, saj ga žene želja po spoznanju. Draži ga hudič; zdaj vidite — draži nas

IRRITATED

hudič. In ker človeka draži hudič, ga najbolj draži tako, da bi ga videl v vseh možnih oblikah in bi postal meso. Fantazija je neskončna, hudiča je utelesila na tisoč načinov in hudič je postal umetniška realnost. In odkod naenkrat umor?

Na tej točki bi se morali razdeliti, razpršiti misli in jih razporediti v plasti različnih sfer. Hudič ima podaljšane roke, te roke vidimo na platnu, ko drži revolver, nož, krepelce ali kaj podobnega. To so roke zla, ki segajo v človeško dobro, to so roke, ki morijo in imajo svoj večni smisel — smisel zadovoljevanja gledalca. Kajti gledalec se je zaprl v dvorano in pred njim se odvijajo umori, prefinjeno izvedeni na različne, grozljive načine. Dokler smo zaprti in samo gledamo kadirano grozo — to je namreč temeljni princip volje človeka do grozljivk, gre za uokvirjanje groze, ki ne more skočiti s platna med množico — je še vse v redu. Ko pa pride do tega, da stopi morilec iz kadra, prestopi torej meje svojega okvira in dejansko mori, se stvari zapležejo. To ni več nedolžni igralec, ki v Škrlatni roži iz Kaira naivno zaplapola v realnem svetu, marveč je on — sam Satan. In to se je z leti zgodilo, mi pa smo tu, da ga izženemo nazaj na platna, nazaj v knjige, nazaj v sanjski svet. Mi hočemo spet nevednost, ker nam popolno vedenje ni bilo nikoli dano, pač pa nam je bil dan le delček vedenja, ki nam je prej samo krasil domišljijo. Nikoli ni dobro, če človek preveč ve, preveč tistega, za kar ni poslan, sam si ni več kos in tudi Satan ni zadovoljen z njim. Hudiča bomo torej izgnali iz realnosti nazaj na platna. We are the Exorcists!

Ne gre za zabavo, ampak za pravi alkimistični proces, za iskanje filozofskega kamistona, za docela resno zadevo duha, ki išče. Ni naključje, da so se prvi pomembni grozljivi teksti pojavili v Agliji, da so zakopani v temačnih gradovih, frierichovskih ruševinah, jezerskih meglah, skalnatih in hladnih pokrajinah angleškega severa. The Castle of Otranto in The Monk sta deli, ki sta grozljivemu žanru dahnili neizčrpno atmosfero, ki jo je film na začetku tega stoletja le še vizualno povzel in s tem zapisal prve črte vizualne estetike dvajsetega stoletja. Seveda je bil takrat še v modi tisti znani Thanks God it's only a dream, kar je lahko film ali pa kar mora, ki jo povzroči posteljno branje kakšne Poejeve zgodbe. Ničkolikokrat se je junak v filmu samem prebudil in videl, da sanja. A vendar obstaja možnost, da se je prav tako ničkolikokrat prebudil in ugotovil, da so sanje resnica, saj ga je v tistem trenutku nekdo ustrelil. Take sanje so pač vizije le še kratkega življenja. A ostanimo pri sanjah, ki so res le sanje.

BY THE DEVIL,



prizor iz filma The Howling, 1980

Kateri ljudje so v zgodovini človeštva največ sanjali? Po mojem romantiki. Njihove sanje so šle od najbolj vizionarskih podob cerkva (spomnimo se slike Casparja Davida Friedricha, vodilnega romantičnega slikarja, ki se imenuje Vizija cerkve, sploh pa je treba reči, da je ves Friedrichov opus vizija nekih sanj: to niso slikarjeve sanje, marveč so sanje človeških pokrajin, to so sanje ideala in nemogoče sreče) preko sanj o idealni ljubezni, ki sta jih Novalis, noro zaljubljen v petnajstletno deklico Sophie von Kühn, ki je kmalu umrla, in Hölderlin, častilec Diotime, pravzaprav kar utelešala, do sanj o ljudeh brez sence (o tem je Adalbert von Chaisson napisal Prečudovito zgodbo Petra Schlemihla), brez odseva (o tem je pisal Hoffmann, ne vedoč, da že napoveduje grofa Drakulo in z njim poplavo vampirjev) in vrag sigavedi kaj še vse. Prav Hoffmann se je s Satanom intenzivno ukvarjal, napisal je roman z naslovom Hudičevi napoji, kjer nastopa menih, ki ga je hudič obsedel tako, da je začel moriti. Ali bi sploh lahko bilo drugače?

Nemci so s tem poudarili tisto, čemur pravimo fantastika, nekaj lepega, ki nam zbujajo samo srh, ne pa še groze. V tem so jim prav vestno sledili Francozi z Gautierom, Nervalom v prvi fazi romantične epopeje (kakor lahko po pravici imenujemo devetnajsto stoletje), prvi začetek monstrovov pa je bil tedaj drugje. Pišemo leto 1816.

V zavetju visokih gora vidimo Byrona, Schelleja in njegovo ženo Mary, kako preživljajo deževno poletje v Švici. Prebivajo v graščini ob Ženevskem jezeru, čas pa si krajšajo s tem, da si prebirajo zgodbe z grozljivo vsebino, imenovane „gothic tales“. Na koncu poletja se vsak od njih zabljudi, da bo napisal grozljivi roman z nadnaravno vsebino. Ironija je v tem (vsaj za tistega, ki ni podrobno poučen o Byronovi in Schellejevi umetniški dejavnosti), da je obljubo izpolnila samo Shelleyeva žena. Mary Shelley je leta 1819 objavila

prečudno zgodbo z naslovom *Frankenstein ali Moderni Prometej*. S tem romanom in nekaterimi Hoffmannovimi deli so bili postavljeni temelji tistega dela grozljivega žanra, ki se ukvarja z življenjem monstrovov. Mimogrede: zdi se jasno, zakaj Byron in Shelley nista napisala takega romana (in prav tako nobenega drugega). Njun duh je bil tipično romantično-egoističen in je le stežka posegel v karakterje drugih oseb, ki

se v epskih delih nujno pojavljajo. Vse osebe, ki jih je Byron ustvaril v svoji epih ali dramah, so samo variante njega samega. Predstavljala sta pač tisti del romantike, ki bi mu lahko rekli preprosto *življenjski del* (romantika kot „way of life“). Frankenstein je znanstvenik, ki si na vse pretege prizadeva, da bi neživi materiji vdihnil življenje. Šele kasneje je znanstvenikovo ime prešlo tudi na ime stvora, ki ga je ustvaril. Ko mu uspe stvarjenje, tako rekoč prava božja kreacija, se ustvarjenemu — gre za gnusno bitje — odreče in pred njim zbeži. V kasnejšem razpletu dogodkov se izkaže, da je to bitje po svoji naravi dobro, vendar ga človeška napadalnost (ljudje ga neprestano podijo, saj jih je strah njegove ogabne zunanosti) sprevrže v pravega morilca. V znak maščevanja, ker se ga je stvarnik odrekel, pobije vso njegovo družino, tako da je znanstvenikova nesreče popolna. Svojemu stvoru sledi po celem svetu in na koncu nepotešen umre na ladji, ki se je napotila na severni tečaj.

Zgodba je literarno, v tem primeru dramaturško, odlično strukturirana, saj bi lahko rekli, da je grajena na principu *oddaljavanja*, kar pomeni, da Frankenstein pripoveduje svojo zgodbo najprej kapitanu polarne ekspedicije, nato stvor pripoveduje svojo zgodbo Frankensteinu, v to zgodbo je vpletena zgodba nekih ljudi, blizu katerih je stvor živel, ti so si prav tako pripovedo-

vali svoje zgodbe in tako naprej. S tem je ustvarjena posebna napetost, saj smo od same Frankensteinove zgodbe vedno bolj oddaljeni, hkrati pa vedno bliže razpletu. Opravka imamo torej z monstroomom, ki ga je ustvaril človek. To je seveda prepovedano dejanje, saj gre za stvarjenje življenja, ki ni božje delo. Človek se je s tem povzdignil v status *Kreatorja*, v kar pa ga je zahko zavedel le Satan. Frankensteinova zgodba je v bistvu herezija par excellence, čeprav znanstvenik ni imel zlih namenov. Kljub temu pa si ne smemo misliti, da je stvar tako preprosta. Satan je bil v Frankensteinovih genih nenehno navzoč, le da ni bil ekspliciran, ni bil viden, ni postal meso. Frankensteinu manjka le še udejanjanje pogodbe, *pakta s hudičem*, ki ga pozna Faust. Iz tega seveda še ni mogoče sklepati, da bi bil Goethejev Faust lahko prava grozljivka, Goethejev duh je bil pretirano svetel in olimpsko povzdignjen, da bi v Faustu zmožgel ustvariti tisto globinsko atmosfero, ki je za grozo in Satana, ki v njej nastopa, nadvse pomembna. Frankensteinu je tako postal vir filmske industrije. Nič čudnega ni, če so se prvi grozljivi filmi, ki so se ukvarjali s hudičevimi stvarjenji, pojavili prav v Nemčiji. Nemški duh je še posebno nagnjen k temačne-

CRIME?



prizor iz filma *The Howling*, 1980

DOMINATED

mu in morbidnemu, saj k temu teži vsa germanska mitologija. Plotovska uresničitve tega temnega se je zgodila v Angliji. Leta 1897 je Bram Stoker napisal *Drakulo* in s tem utelesil vampirja, ki ga sončna luč ubija, nima sence in odseva in se hrani s krvjo. Vampir je hudičev ambasador na zemlji. Leta 1908 je izpod peresa Roberta Lousia Stevensona prifrčala zgodba z naslovom *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, omeniti pa je treba tudi Wellsov roman *The Invisible Man* (Nevidni človek). Vsa ta štiri leta po kajpak angleškega izvora, vizualizirali pa so jih sprva Nemci. To je germanski princip groze, ki je nagnjen k monstroomom, zlim hudičevim poslancem. Kasneje je v Ameriki na ta način prišel na dan tudi King Kong, japonska kinematografija pa je stvar začinila še z *Godzilo*, kraljem vseh grozot in stvorov. Od tod je prišlo do zanimivih kombinacij kot so King Kong proti *Godzili* ali *Godzila* proti *Stvari* (*Godzilla versus the Thing*). *The Thing* je Stvar, ki so si jo izmislili Američani, vendar nas le-ta pretirano spominja na Frankenstein, ne le telesno, pač pa tudi atmosfersko, saj se dogaja v neki polarni postojanki. Razlika je le v tem, da je Stvar prišla nekje iz vesolja in se hrani s krvjo tako kot vampirji, Frankenstein pa je bil človekovo stvarjenje in se je hranil s koreninicami.

Tovrstne filme, ki so seveda bazirani na literarnih tekstih, bi lahko imenovali *filme pošasti*. Kar zadeva atmosfero, torej grozljivo vzdušje, je vsa stvar odvisna od režiserja in predvsem potrebe publike. Večina ameriških filmov v štiridesetih letih je sledila modi, kar pa je nujno prineslo tudi to, da je bila večina grozljivih filmov brez pravega občutka za skrivnost. To pa je tudi ena poglobitvinih ameriških hib, saj jim pomanjkanje mitologije in zgodovine onemogoča prodor v trebuh sveta. Res pa je, da so tako in podobno pomanjkanje tudi kaj hitro nadoknadili z učinkovitim *plotom*, po domače zgodbo in njeno strukturo, ki je kmalu presegla nemško, francosko in še kakšno produkcijo, ne pa tudi angleške. Nemci se pri obdelavi *Drakule* večinoma zatekajo k

impresionistični obdelavi materiala, kar jasno dokazuje Herzogov *Nosferatu*, seveda film novejšega datuma, kjer poudarek ni na grozljivosti vampirja, marveč na — spet in spet — atmosferi, ki ni grozljiva, pač pa moreča, zadušljiva in, če naj tako rečem, preveč linearna, brez pravih obratov. Najboljši izraz bi bil, da je vsa zgodba meglena, kar je po svoje razumljivo, saj je megla eden temeljnih elementov gotske literature, kljub temu pa sama ne učinkuje dovolj močno za ustvarjanje prave pravca-te groze. To je čistost in lepota tistega, kar je bilo nekoč grozljivo. Pojavlja se namreč zanimivo vprašanje, koliko je lahko zgodba o vampirju, ki loka kri, sploh še grozljiva. Ali ne gre le še za mit, literarni seveda, ki predstavlja pač temo, s katero se moraš prej ali slej spoprijeti. Prišlo je do tega, da zgodbe o pošastih niso več strašne, so le še zanimive in konec koncev smešne, mogoče jih je parodirati in se jim na glas smejeti. Logično je, da je marsikdo zasluhtil to možnost že zelo zgodaj. Začeli so se pojavljati sub-žanri, s tem pa mislim na futuristične filme (ki imajo lahko različne aspekte), science-fiction in psihološki horror. Nekateri od teh so se prebili prav do današnjih dni, kljub temu, da je sedanja situacija pokazala nove možnosti za razvoj grozljivke, oziroma je pokazala njeno nulto točko.

Eden prvih futurističnih filmov je bil *Metro-polis*, ki ga je režiral Fritz Lang. Gre za vizijo bodočega velemesta, ki je povsem različno, industrijsko, polno strojev in podobnega. Zgodba nas ne zanima, čeprav so v njej že zametki tistega, kar bi človeštvo lahko rešilo pred tako grozo (seveda ljubezen, kaj pa drugega). Zanima nas predvsem to, zakaj je prav ta Langov film v zadnjem času tako popularen. Pred nekaj leti so posneli re-make v barvah, skorajda nekakšno rock parado, glasbo je pisalo cel kup medijskih zvezd. Morda je treba razlog iskati v boleštni ljubezni, ki jo ta čas, torej osemdeseta leta, goji do ekspresionizma. Ta smer je v tem filmu še kako prisotna in pomeni tisto črno-belo, nemo (spom-

prizor iz filma *Carry*, 1976



nimo se, da je to film, ki spada v Silent Era kinematografije, torej njeno tiho dobo), vendar ne megljeno patino, ki predstavlja človekovo, per definitionem ekspresionistično vizijo bodočega sveta. Ekspresionizem smo si zapomnili verjetno prav po tem črno-belem vzdušju, ki ga pogojuje nastajajoči totalitarizem pred, med in po prvi svetovni vojni, prava napoved še močnejšega in doslednejšega nemškega totalitarizma, ki je vzrojal v tridesetih letih in se z drugo svetovno vojno docela razbohotil. Lang je kasneje posnel še nekaj filmov, ki so se kritično odzivali na nacizem. Kljub temu pa je zanimiv podatek, da sta Hitler in Göring prav Langu ponudila mesto direktorja filmske industrije tretjega rajha (v katero je spadal med drugim tudi natančni posnetek klanja v češki vasi Lidice), čeprav je bil Žid. Lang je še iste noči prestopil mejo in odšel v Pariz, še kasneje v Ameriko.

Lang je v Metropolisu napovedal totalitarizem, kakršnega je poznal tretji rajh, torej tisti pravi, pravno-nasilni sistem, do potankosti izdelan in izpeljan do takšnih fines, ki jih kakšen sistem sploh lahko premore. Ni pa mogel seči tako daleč, kot je dejansko segla sodobna civilizacija, ki je razvila nov, smešno je reči svež, čeprav je tak, in še totalitarnejši totalitarizem nasilja na vseh področjih. Totalitarizem tretjega rajha je deloval na principu besed, ki jih v Whaelovem Frankensteinu izreče Dr. Griffin: „We'll start with a few murders. Big men. Little men. Just to show that we make no distinction.“ Tu je jasna paralela z esesovskimi množičnimi aretacijami, kjer so pobijali tako krive kot nedolžne. Pač, samo da bi pokazali, da ne delajo razlike. To je bila najvišja oblika groze, ki si jo je realni svet do tedaj izmislil. In bila je pravzaprav logičnejša, razumljivejša, saj je bila v osnovi sistem, ne pa kaos. Šlo je za racionalizirano sivino. Če obstaja želja po remaku take sivine in groze, potem to pomeni, da je realna groza take vrste že prešla nazaj na platna, da je že preskočila mejo realnega in se vzpela nazaj v fikcijo (back to fiction ali back to the future?), je torej dvojno racionalizirana in kot taka sprejemljivejša, hkrati pa mistična. Eksorcizem je tu svoje že opravil, vse je le še spomin. Groza je zdaj drugačna.

Za trenutek bi bilo dobro, če sežemo še v svet znanstvene fantastike. Le-ta ni nosila v sebi — vsaj na začetku — nobenih epikalnih sporočil. To se je kazalo tudi v tem, da prvi filmi tega žanra niso imeli zvezdniske igralske zasedbe, temveč so temeljili na izrazitem trikovanju in showu. Kljub vsemu pa gre še vedno za iskanje nečesa nedoumljivega, kar se je dodobra pokazalo v *Kubrickovi Odiseji 2001*, ki je eksplicirala problem monolita, snovi, ki ni ne živalskega ne rastlinskega izvora. Je pač monolit, tako kot je *The Thing* samo tista stvar. Zanimiv je razplet, ki si ga je zamislil *Peter Hyams* v svoji *Odiseji 2010*. Najsi so se znanstveniki še tako trudili, o monolitu niso mogli izvedeti ničesar. Zgodi se namreč to, da iz planeta Europa (politično signifikativno) vznikne, nastane novo sonce. Epilog filma je takšen: „Torej ostaja monolit nerešen in rojstvo življenja, bistvo sveta, something wonderful, kot stalno ponavljajo v filmu, skrito in nedotakljivo. Samo zasveti se, vendar še zdaleč ne razkrije svoje skrivnosti, ki jo ljubosumno — in nasilno — čuva pred radovednimi očmi zemljanov, ki jih žene Satan. Ta epilog je pomemben in vendar znan že stoletja, vse drugo je zabava in ta je najpomembnejša. Znanstvena fantastika ima torej podobno osnovo kot grozljivi film, je pa kljub vsemu

usmerjena bolj na trike in gadžete, kot pa da bi se ukvarjala z brezčasnimi vprašanji. To počne večinoma navidez, toda ta videz ne moti.

Bistveni premik k sodobni grozljivki pomenijo filmi, narejeni v Ameriki med letom 1942 in 1946. To so tako imenovani filmi psihološkega horrorja ali psihološke groze. V glavnem so nihali med thrillerjem (kriminalko) in grozljivim filmom. Lahko bi rekli, da temeljijo na *sugestiji skritega zla*. Eden takih je *Cat people*, katerega remake smo videli pred nekaj leti, in pa *Lewtonov The Seventh Victim*. V *Otoku mrtvih* je junakinja živa pokopana. Podobno kot komedije delujejo ti filmi na principu vedenja gledalca in nevedenja oseb v zgodbi. Ta princip vedenja omogoča psihološko grozo, prav tako pri komediji izzove smeh. Od tod je le še korak do povojnih filmov, ki se vsi vrtijo okrog strahot atomske bombe, včasih atoma nasploh, v zadnjih desetletjih pa so se režiserji vrgli na vizualizacijo dehumanizacije, splošnega razčlovečenja, ki je zajelo svet v postindustrijski družbi. Rekli smo: dokler je šlo za sanje ali uokvirjeno moro, ki se je dogajala na platnu ali v knjigi, je bilo še vse v redu. Vse je bilo v redu dotlej, ko groza, prikazana v fantaziji, ni mogla postati realnost. Šlo je za čisto domišljijo, sanje, ki so imele tudi povsem sanjsko logiko; taka sta *Drakula* in *King Kong*. Prehod te logike v realno logiko, ki je racionalna (ali pa obratno, prehod realne logike v sanjsko, torej tako, da bi realnost postala nemogoča in neverjetna) je v bistvu samo posledica sosledja zgodovinskih in socialnih dogodkov po drugi svetovni vojni. Realnost se je izravnala z domišljijo grozljivk.

To seveda pomeni, da se zbudimo iz more, ki nas je nekoč zabavala in zadovoljevala, v podobno moro, ki je realnost. Zdaj smo sami tisti filmski junak, ki se je zbudil iz morastih sanj s Poejevo knjigo v rokah, in je bil v istem trenutku ubit. Niti Lang z *Metropolisom* niti Orwell s *1984* nista uspela prikazati subtilne groze, ki vlada v današnjem svetu. Ta groza je namreč bolj zvita in je vklesana v samega duha sodobnega človeka. Satan se je zaenkrat kar za stalno naselil v človeštvu. Zdj pride na dan misel o sugestiji skritega zla. Zlo je neprestano prisotno, Satan je vsepovsod in lahko udari kjerkoli. Totalitarni sistem, kakršnega kažeta *Metropolis* ali film, posnet po Orwellovem romanu 1984, ni prav nič grozljiv, kajti hudič si je znal izmisliti precej večji in močnejši kaos: izmislil si je postindustrijsko družbo, v umetnosti pa postmodernizem. Nobenemu futurologu tega ni dal vedeti, še slutiti ne. Prihodnost in s tem razvoj, ki spada k bistvu sveta, je ostala skrita. Vse to je the Thing.

Sodobna družba je manj popolna, kar zadeva robotiko, je pa totalitarnejša, ker obsega vse plasti sveta. V tem smislu je zanimiv Truffautov film *Fahrenheit 451*, kjer so knjige prepovedane. Konec je izrazito pesimističen, knjige se obdržijo po ustnem izročilu le v neki sekti. Taka vizija je sicer v nekem smislu pretirana, hkrati pa nas privede do filma *Brazil Teryja Gilliama*. Ta je, kot *Godardov Alphaville*, sicer manj paro-

dičen film, ki pa vendarle vsebuje celoten element skritega zla v nekem mestu, ki je Pariz brez filmske adaptacije, parodija realnosti in vendar realnost sama. Samo potencirana je, da je omogočena parodija. Z Brazilom in Monthyjem Pythonom je prišlo do identifikacije oseba-gledalec. Junak nas zabava samo še toliko, kolikor nam je podoben, in kolikor je zunanji svet, ki ga obdaja, podoben zunanjemu svetu, ki obdaja nas same.

Pred miselno točko grozljivke je ta žanr doživel revival še v sedemdesetih letih, ko je vir zla postal otrok. Prvi film, kjer se hudič utelesi v otroku, ki ga rodi povsem normalna ženska, je *Rosemary's Baby* Romana Polanskega. Gre za žensko, ki je žrtev. Eden značilnih iz te serije je tudi *Girdlerjev The Manitou*, kjer je neka ženska iz San Francisca izbrana za žrtev petega prerोजना indijskega čarodeja. Pri teh dveh filmih, ki spadata v tako imenovani „children of the dark“ podžanr, je spet prisotna tako imenovana klasična grozljivka, ki ima za moto še tisti stari „irritated by the devil, dominated by crime.“

Zakaj je grozljivi film prišel do ničelne točke, sta predvsem dva razloga. Eden je zunaj-estetski, drugi pa je estetsko-razvojni. Zunaj-estetskega smo že omenili: gre za razvoj postindustrijske družbe in posebnega totalitarizma, ki se je v njej razvil. Znotraj-estetski pa je povezan z razvojem samega grozljivega žanra. Za tega trdi Marcel Štefancič jr., da ni imel velikih vzponov in padcev, kakršne poznamo pri drugih žanrih. Razvoj je bil linearen in stalen. Takoj, ko se je pojavil nov grozljivi film, je bil prejšnji pozabljen. Verjetno je to zaradi tega, ker se strah podzavestno hitro pozabi, ohranijo pa se samo prijetne stvari in spomini. Vsakič znova si je grozljivka prizadevala, da bi ustvarila več, nepozaben film — in vsakič znova je pogorela. Spodrinil jo je naslednji, in tako naprej. Ti, večni filmi, vsaj zdi se tako, se lahko pojavijo še zdaj — ali pa morda še kasneje — ko je prišlo do izravnave in identifikacije gledalec-oseba v zgodbi. To bi bilo brez takega družbenega razvoja docela nemogoče, kar pa pomeni, da je grozljivka bolj kot katerakoli druga zvrst umetnosti sociološko pogojena.

Morda pa nam to ni več všeč. Hočemo spet more, ki bodo samo sanje, hočemo spet skrivnosti, ki bodo igra in nočemo nasilnega razkrivanja skrivnosti. Zdj bomo spet eksorcisti.

Luka Novak

NE-MOŽNI GLEDALEC

Sergej Mihajlovič Eisenstein vsekakor nima izdelane posebne teorije filmskega gledalca, pa vendarle je ta v njegovih spisih vseskozi navzoč. Po eni strani mu določitev gledalčeve percepcije filma na podlagi psiholoških mehanizmov pomaga pri utemeljevanju montažnih koncepcij (montaža kot produkcija pomena za gledalca), po drugi strani pa je zadnji smoter vsakega filma vplivanje na gledalca: seveda je to vplivanje ideološko politično.¹⁾ Pričujoča naloga bo skušala predvsem predstaviti Eisensteinov odnos do filmskega gledalca v okviru prej nakazane napetosti. Predstavitev se bo navezovala predvsem na nekatere novejšje teorije gledalca in pa na dve temeljni interpretaciji Eisensteinovega teoretskega „opusa“: „Montaža v vprašanju“ Jacquesa Aumonta in „Eisensteinov 'sistem'“ Zdenka Vrdlovca. Pri tem se ne bom skušal držati samo „vsebinskih“ doneskov teh dveh tekstov, temveč tudi njune „forme“. Vsak tekst, ki govori o Eisensteinovi teoriji, nujno udari mimo, kolikor poskuša „presegati“ temeljno razmetanost pojmov, protislovnosti in fragmentarnosti teksta; zato bom skušal vso to ne-celost in protislovnost eksplicirati in jih narediti produktivne.

V svojem sicer še gledališkem spisu *Montaža atrakcij* (1923) definira Eisenstein atrakcijo, ki bo tudi njegov prvi montažni koncept, kot „agresiven moment, ki privleče na površino tiste gledalčeve občutke, ki lahko vplivajo na njegovo izkustvo.“ Ta agresivni moment je *spektakelski* (kot scenograf v gledališču Proletkulta je Eisenstein postavil na oder med drugim boksarski ring, spisi so polni analogij filma s cirkusom in celo s športom) in predpostavlja *množičnega* gledalca, ki naj bo fasciniran. Za to zgodnje obdobje, ki pa se kasneje kvečjemu transformira, ne pa tudi ukine, je značilno, da smo vedno že na poti do individualnega psihološkega gledalca. To se da razbrati že iz zgor-njega citata, ko se gledalec nanaša predvsem na samega sebe, bolje, atrakcija s fascinacijo povzroči spremembo v samem gledalcu: „... tiste gledalčeve občutke, ki vplivajo na njegovo izkustvo.“ Atrakcije so po svoji vsebini nepsihološke spektakelske manifestacije, ki so med sabo asociativno povezane in delujejo kot šoki, ki naj vplivajo na gledalca. In če so kasneje videli Eisensteina kot velikega manipulatorja (Bazin, Rossellini. . .) realnosti in stvari same, so verjetno vztrajno spregledovali to implicitno subjektivno posredovanost smisla preko gledalca. Da se bo pot po Eisensteinovih spisih izkazala za približevanje k temu individualnemu, psihološkemu gledalcu, je potrebno še veliko vmesnih postaj. Prva je na vrsti v spisu *Metoda režije delavskega filma* (1925), ko opisuje, kako krvava scena v klavnici ni imela brutalnega učinka na *delavsko* publiko, ker so jo pač povezovali z bližnjo tovarno mesa. Tako imamo sedaj na poti od množičnega gledalca (unificirana publika) do individualnega (psihološkega subjekta) še množičnega gledalca kot razredno opredeljenega. Katero vprašanje se tu sploh pojavi? Pojavi se natančno vprašanje, ki ga teorija gledalca ne more spregledati: *identifikacija*. In vprašanje identifikacije se postavi natančno tam, kjer nanj ni odgovora: pri razredni opredeljenosti publike. (Kvečjemu bi lahko rekli, da pač ni nobene revolucije brez identifikacije.) Kino kot množični akt razredni boj prikriva, ga podvzame pod nediferencirano publiko, kar še-

„Danes je formulirana vsebina 'Kapitala' naučiti delavca dialektično misliti.“

„Seveda. Film mora potegniti posledice iz dejstva, da vsak nezavedno simbolizira.“

le omogoči individualno identifikacijo. Seveda gre pri prizoru s klavnico za t.i. drugo identifikacijo, identifikacijo z dogajanjem, medtem ko bi bila prva identifikacija prav delni značaj atrakcije, ki ga zaznamuje zorni kot in izrez kamere, ki je tako predpogoj za asociacijo, ki jo zbuja druga identifikacija. Kot sama metafora ni enoznačna (pri tem je Eisenstein vseskozi vztrajal), tako je tudi v svojem smislu in pomenu določena z ambivalentno naravo identifikacije. Šele na tej točki pride do temeljnega in konstitutivnega *razcepa* filmskega gledalca, ki je šele pogoj za sleherni učinkovanje. „Še več, dokler se gledalec ne razdvoji in sam stopi v ustvarjalno igro.“ (Perspektive, 1929).

Vprašanje identifikacije se bo ponovno pojavilo ob projektu intelektualnega filma, oziroma, kar je važnejše, pri problemu anekdote in fabule.

V prvem spisu, ki uvaja v intelektualni film oz. montažo, *Kako posneti Kapital* (1927-28), se mu najprej postavlja vprašanje izhodiščnih elementov intelektualne montaže, in za te elemente bo postavil prav anekdoto oziroma zgodbo, kolikor bo ta dobila specifičen pomen. Tako bo anekdota popolnoma osvobodena pomenskih nabojev, da bi dobila vrednost emocionalnega nivoja v filmu.²⁾ Eisenstein zahteva predvsem neko *trivialno* dogajanje, ki bi bilo *podobno* gledalčevi izkušnji: „npr. človekov vsakdanjik“, to dogajanje pa ne bo imelo drugega namena kot da gledalca pritegne.“ In vendar bomo morali tudi emocionalizirati.³⁾ In kot nam tale *vendar* lahko kaže na njegovo otepanje z vsem, kar diši po filmu „iluzije realnosti“, nam mesto, ki ga zaseda, namreč mesto izhodiščnega elementa, da vedeti, kako je, četudi „samo kot *pretveza*“ anekdota vendar le *nujna*.

In prav zanimivo je videti, kakšni so Eisensteinovi delovni primeri teh trivialnih anekdot ali „historiettes“: po eni strani je že ta „človekov vsakdanjik“ venomer odstopajoč od vsake normalnosti bodisi kot grozljiv, škandalozen ali pa smešen (primeri iz črne kronike, škatla v Atenah, kamor mečejo otroke, ali Aga Kan, ki igra ping pong, epizoda s sodi - v stavki — na način ameriške burleske), kot da že sama „stvar na sebi“ v upodobitvi (kamor jo absolutno umesti, kot bomo videli kasneje) implicira neki odstojajoči element, ki je v jedru tuj domnevni trivialnosti „človekovega vsakdanjika“. In kam je umeščena ta upodobitev trivija na ravni filmske forme?

„Ta grozna privlačnost *plana na sebi* (čutna privlačnost), se pravi plana, kot že obstaja izven svoje semantične obremenitve (intelektualna privlačnost) — je absolutno obvezna.“ Ta umešitev v plan je druga značilnost delovnih primerov. In tu pač ne gre kar za vse plane, temveč prav za veliki plan, ki absolutno prevladuje: delavčeva juha, svilena nogavica, vrček piva itd. „Banalno anekdotičnost prikazati s tisoč drobnimi detajli“. In prav ta veliki plan, ki nam po-

veča tisti tuji element, je edini v lestvici planov, ki je — „na sebi“ — kolikor toliko obstojen: ni zgolj minljiv, diferencialni element, ki bi svoje mesto prepuščal zgolj razmerju do drugih planov. Je plan, ki „idealno“ uide vsakršni naturalistični reprezentaciji realnosti in ki v sebi lahko zgošči dotedanje anekdotično dogajanje. In kolikor v tekstu V velikem planu (1945) Eisenstein dodeli gledalcu srednji plan, potem to lahko pač beremo, kot da gre za drugo identifikacijo, kjer so v ospredju nosilci dogajanja in to dogajanje samo. Veliki plan bi toliko bolj ustrezal prvi identifikaciji in ni naključje, da tega Eisenstein dodeli prav sebi, režiserju kot nemara najbolj navdušenemu gledalcu. „... bistvena funkcija velikega plana v našem filmu: manj kazati in figurirati kot označevati, dajati smisel. „Veliki plan je tista točka, kjer se križata zgodba, anekdota in pomen, emocionalno (identifikacija) in intelektualno (proces pomenjanja). Morda je prav to točka, ki jo zanemari „modernistični“ film, namreč prav soodvisnost emocionalnega in intelektualnega, kar je prav del definicije intelektualnega filma.“⁴⁾

Če smo sedaj skušali pokazati, kje je Eisensteinova specifična razlika in kje so hkrati izhodišča v pojmovanju filmskega gledalca načelno ista (primerljiva) z novejšimi teorijami, bomo sedaj poskušali razčleniti spis *Četrta dimenzija filma* (1929), ki je edini, v katerem skuša povzeti svoj odnos do gledalca. Tudi tu je ta seveda opredeljen v odnosu do tipov montaž, ki domnevno predstavljajo kar samo zgodovino filma. Petimhierarhiziranim tipom montaže ustreza pet različnih percepcij: metrični montaži ustreza groba motorika učinkovanja, ki lahko gledalca privede v mehanično-fizično ponavljanje (gibanja smeri kamere). Ritmični in tonalni montaži ustreza emocionalnost, medtem ko montaži zgornjih tonov ustreza fizično premeščanje gledalca. Prvo fazo predstavlja predvsem vsekakor Eisensteinovo mehanicistično pojmovanje gledalca, ki je v prvih spisih zastopano s teorijo stimulov kot bolj ali manj pogojnih odzivov na dražljaje, tako da bi se dalo učinke celo matematično preračunati. Kot smo videli, je ob tem zadel na problem identifikacije in razrednosti. Da gre pri problemu identifikacije za emocije in zgodbe, smo tudi že izvedeli, in tako bi bila ritmična in tonalna montaža predvsem strukturiranost zgodbe znotraj plana in montaže. Za nas je posebej zanimiv nov problem tretjega tipa: montaže zgornjih tonov in fizično premeščanje gledalca. Fizično premeščanje tu znova vzpostavi prvotno fiziološkost metrične montaže, le da na „višjem nivoju“: gre tako za fizično premeščanje, ki ga gledalec kot že identificiran doživlja v skladu s spreminjanjem položaja kamere, in hkrati na tej stopnji ohrani tudi neposredno fizično gibanje gledalca. S tem je Eisenstein eden redkih, ki, četudi specifično, postavi problem gledalčevega telesa glede na njegovo dvojno konstituiranost: kinematografsko/mašinsko in individualno psihološko. Problem glede gledalčevega telesa vsekakor ni nekaj, kar bi bilo izven relacije gledalec-film, temveč je za ta odnos celo konstitutiven. Gledalčevo negibno telo je predpostavka njegovega (imaginarnega) premeščanja in hkratnega ohranjanja „iluzije realnosti.“ Sam status imaginarnega zahteva apriorno strukturiranost mesta gledalčevega telesa. Za Eisensteina ima seveda imaginarno docela drugo naravo kot pri fil-

mu „iluzija realnosti“, pa vendar nenehno vzpostavlja to prvo identifikacijo („telesno občutene forme“), četudi prek negacije. In če v obdobju patosa-ekstaze „gledalec skoči s svojega sedeža“ to seveda ni mišljeno dobesedno, temveč skoči predvsem v neko sublimno telo, ki je „emancipirano“ prav od prvotne grobe motorike učinkovanja.⁵

Da so vsi načini montaže tako med seboj prepleteni, kot tudi, da med njimi prihaja do konfliktov (med več nivoji percepcije), je razvidno že iz dosedanjega izvajanja. Pa vendar ti konflikti ne poganjajo „iz sebe“: tako smo že pri zadnjem tipu, najvišjem in hkrati tistem, ki je izvzet iz „lestvice“, saj so ostali določeni po funkciji, ki jo imajo glede nanj. Seveda gre za famozno intelektualno montažo. „... kajti če je emocionalni princip skupen vsem ljudem, je intelektualni že po svojem izvoru obravnavan z razrednimi izrazi.“ Kolikor še v Kako režirati kapital pravi, da je med „... zgoščenimi razrednimi emocijami in zgoščenim pojmom (razrednim) bistvena razlika“, je sedaj vsa „razrednost“ podeljena sami vednosti, pojmu. Seveda je takrat „tisti, ki ve“ en sam (Partija), in ta koncept bi idealno ustrezal očitkom po didaktičnem „cepljenju“ gledalca. Vendar pa gre kot smo videli, venomer za proces učinkovanja in retroakcij med gledalcem in „filmom“. Pomen ima smisel le za gledalca, ki pomen posreduje z emocijami, gre za „emocionalni pojem“ (izven kadra), heglovsko subjektivni pojem kot

vprašanje forme. Zato bi težko govorili o politični funkcionalnosti teksta, temveč kvečjemu o nujnih taktikah v konkretni zgodovinski situaciji. Torej ne gre za „razrednost“, ki bi jo posebnila Partija, temveč ravno za bitko za polja, v katerem se bo razredni boj odvijal.

Ko nas pot, ki je venomer vijugava in grozi, da zaidemo v labirint, pot branja Eisensteinovih tekstov (žal ne poznamo po Aumontu ključne Montaže 1937) pripelje do Neravnodušne narave (1946-47), ko s konceptom patosa in ekstaze potrdi to, za kar mu vsaj potihem že vseskozi gre, za emocionalno posredovanost reprezentiranega, nas prav to odvrne od možnosti, da bi brali to zadnje obdobje kot mistični skok v nirvano na stara leta. „Prav takšna je ekstaza v svojih skrajnih točkah: izstop iz pojma, izstop iz predstave — izstop iz slike — izstop iz območja vsakršnih rudimentov zavesti, da bi vstopili v sfero čistega občutka afekta, čustva, stanja.“ To stanje je predslukovno in kot tako še primerljivo z religiozno ekstazo, je razlika v sami upodobitvi. Torej je „resnica“ ves čas na strani označevalca in ne referenta, domnevne stvari same. In prav značilno je, da Eisenstein nenehno poudarja, kako ne gre za psihološka, temveč za psihična stanja, in kaj hitro se moramo odmakniti od razlage o njegovi domnevni klinični norosti na stara leta. Tu gre v veliki meri bolj za to, da se Eisenstein odreče psihološki determinaciji emocije, kolikor so psihološki

mehanizmi strogo mehanično določeni s fiziološkimi. Podobe so tu vedno neki presežek videnja, zgolj očesa, presežek, ki retroaktivno šele vzpostavljajo gledalčev identifikacijo: „Patos je to, kar gledalca prisili, da skoči s svojega sedeža. . . kar ga privede do tega, da stopi iz sebe.“ Skoči, ravno kolikor je v sedež strukturno nujno vkljen (prva identifikacija), stopi ven iz sebe — kam? — v drugo telo, tisto, ki podobi manjka.

Če že prvi filmski teoretik Hugo Münsterberg razlaga film kot replikacijo gledalčevih psiholoških mehanizmov in če 80 let pozneje Jean Louis Schefer razlaga gledalčeve psihološke (spominske) mehanizme kot replikacijo kinematografskega stroja in če to počne striktno s stališča individualnega gledalca, se pravi v edino možni literarni formi (moja samokritika), potem lahko Eisensteinovo pojmovanje filma in gledalca umestimo vmes: kot replikacijo gledalčevih spominskih mehanizmov, koščkov, travm, ki naj bodo v intelektualni montaži „analizirane“.

Danes so gledalčevi spominski mehanizmi naseljeni s spomini na filme (koščke filmov) in tako lahko iščemo konflikte, montažo, razlike, prav v soočenju naših lastnih spominov s koščki spomina na filme. Nas fotografirajo? Da, fotografirajo nas.

Vasja Bibič



Eisenstein in Trisse med snemanjem Stavke

OPOMBE

1: teksti, kjer se Eisenstein eksplicitno sklicuje na ideološko vplivanje na gledalca, so predvsem: K vprašanju o materialističnem pristopu k formi, Metoda režije delavskega filma, Perspektive. Teksti, kjer gre za montažne koncepte kot produkcijo pomena za gledalca pa so predvsem: Kako posneti Kapital, Montaža atrakcij, Izven kadra, Četrta dimenzija filma, Neravnodušna narava. (Velja le za izbor tekstov v Montaža ekstaza, CZ, Lj., 1981)

2: Roland Barthes postavi ta emocionalni nivo za glavni — tretji smisel — filma. Če je prvi smisel informativni, drugi intelektualni, potem je tretji predvsem emocionalni. Vendar tega tretjega smisla ne moremo doživeti v gibanju (ki pa je ena od glavnih odlik filma in nekaj, brez česar bi tudi montaža slabo shajala), temveč le ob fotografiji (fotogramu) iz filma. Tej opazki bi dodali to, da empirično to že vseskozi, samoumevno, počnemo — ko buljimo v slike pred kinematografijo, ko listamo revije ipd. (Roland Barthes: Tretji smisel, prevod v Ekranu, letnik 1980, št. 9/10)

3: Od kod in kje ima ta nenadni prehod na trivialnost teme, človekov vsakdanjik tudi svoj vzrok in pomen? Bržčas ne gre spregledati, da so prejšnje Eisensteinove filme naseljevale prav velike teme, ki še zdaleč niso bile trivialne: februaraska in oktobrska revolucija, stavke ipd. Gre za to, da je zgodovina (in zgodba) seveda začela dobivati druge karakteristike, predvsem te, da je predvsem zgodba lahko prava, če je edina, in kdo je pisal to zgodbo, je dobro znano.

4: Paradoks v primerjavi med modernističnim in Eisensteinovim konceptom je ta, da so intelektualne filme v Rusiji gledale množice, medtem ko prvega gledajo le peščice navdušencev. Gre mar za razlike v pojmovanju zgodbe in emocije?

5: Kje danes živi to sublimno telo gledalca: nedvomno v kung fu filmih in plesnih filmih 80-tih let.

LITERATURA:

- S.M. Eisenstein: Montaža ekstaza, CZ, Ljubljana, 1981
 Montaža atrakcija, Nolit, Beograd, 1969
 Jacques Aumont: Montaža v vprašanju, Kinoteka, Ljubljana 1980
 Zdenko Vrdlovec: Eisensteinov „sitem“, v Montaža ekstaza
 Zdenko Vrdlovec: Gledalec, v Ekran, filmski pojmi 3/4, 5/6, 1984
 Pascal Bonitzer: Slepo polje, Humaninatis, Ljubljana, 1985
 Sigmund Freud: Identifikacija (v zborniku Psihoanaliza in kultura, DZS, 1981)
 Jacques Lacan: Spisi (Stadrijum ogedala kao tvoritelj funkcije), Prosveta, 1984
 Rastko Močnik: Označevalec, v Ekran/Problemi, 9/10, 1983
 Rastko Močnik: Intervju z Jean-Louis Scheferjem, isto

KLASIČNI WESTERN:

Priljubljenost Greyeve močne idealizirane in moralistične različice formule westerna je začela upadati z nastopom krize. Čeprav so nove Greyeve knjige izhajale vsako leto do leta 1961, torej še več kot dvajset let po njegovi smrti leta 1939, je njegova presenetljiva množična priljubljenost iz dvajsetih let odločno zbledela. Po rekordnem uspehu desetletja se Greyevi romani po letu 1925 ne pojavijo več med največjimi knjižnimi uspešnicami. Podoben razkorak je v western filmu med nemimi filmi dvajsetih let — W.S. Hart, Tom Mix in epski filmi kot **Pokriti voz** (The Covered Wagon) in **Železni konj** (Iron Horse) — in novimi westerni štiridesetih in petdesetih let režiserjev in igralskih zvezd, kot so John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann, Fred Zinneman, William Wyler, Gary Cooper, John Wayne, Henry Fonda in James Stewart. Čeprav so v tridesetih letih še vedno producirali mnogo westernov, pa so bili ti namenjeni predvsem za pogrošno publiko in sobotno matinejo. V tridesetih letih so bili westerni te vrste še močno odvisni od tiste različice formule, ki jo je artikuliral Zane Grey, z izjemo nekaterih izstopajočih piscev in režiserjev, kot sta romanopisec Ernest Haycox in režiser King Vidor, ki je začel razvijati nov pristop k formuli westerna.

Nova različica se je razvila v začetku štiridesetih let s **Poštno kočijo** (Stagecoach, 1939) Johna Forda, ki je bila narejena po zgodbi Ernesta Haycoxa. Njen uspeh je pustil trajno znamenje na western filmu. Ne da bi skušali zmanjšati edinstveno umetniškost **Poštnih kočij**, velja omeniti, da neko število sočasnih westernov kaže do neke mere enako transformacijo v formuli, med njimi **Destry ponovno jezdi** (Destry Rides Again, 1939) Georga Marshalla, **Jesse James** (1940) Henryja Kinga, **Vrnitev Franka Jamesa** (The Return of Frank James, 1940) Fritza Langa in **Zahodnjak** (The Westerner, 1940) Williama Wylerja.

Razlike med to novo različico formule westerna in vzorcem, ki ga najdemo pri Greyu in njegovih sodobnikih, postanejo povsem jasne, če si ogledamo **Poštno kočijo**. Kot je mogoče pričakovati, je kontinuiteta med **Poštno kočijo** in tipičnim westernom Zane Greya precejšnja kontinuiteta. Tako kot Grey tudi Ford poudari temo preporeda prek izziva divjine, pri tem pa uporablja spektakularne oblike zahodnjaške pokrajine, da podeli drami simbolično ozadje. Monument Valley v severni Arizoni, kjer je Ford posnel **Poštno kočijo**, kasneje pa še celo vrsto svojih filmov, je enako spektakularna kot Greyeva Tonto Basin, ki se tudi nahaja v Arizoni. Številni Fordovi temeljni značjski tipi so prav tako odmev Greyevih — junak revolveraš, ki ga žene obsesija za maščevanjem preteklega krivice (Greyev Lassiter in Fordov Ringo Kid) in navidezno pokvarjena junakinja, ki se kasneje izkaže za moralno čisto (Grejeva Ellen Jorth in Fordova Dallas). Kljub tem indikacijam Greyevega vpliva na kontinuirano tradicijo formule, pa predstavi **Poštna kočija** vendarle zelo drugačno vizijo Zahoda kot **Jezdec škrlatne kadulje**. V primerjavi z močno obarvanimi ambientami in melodra-

matiskimi situacijami pri Greyu in njegovih sodobnikih ima **Poštna kočija** zadržanost in pretanjenost, ki reflektira bogatejšo in bolj kompleksno obvladovanje scenografije zapleta, značajev in teme. Čeprav je Fordova krajina gotovo simbolična, pa se je ne drži sladkobni zadah evangeličnega mističizma in moralistične prisodobne po vzorcu Greyevih razpotegnjenih gorovij in kanjonov. Namesto tega uporabi Ford pokrajino Monument Valleyja za tenkočuten izraz nejasnega razmerja med nevarnostjo, grožnjo smrti in prepородom. Namesto da bi polnili naše duše z religiozno vznesečnostjo ali čisto romantično strastjo, kakor Grejeve panorame dozdevno razvzemajo njegove čuteče značjske like, delujejo veliki osamljeni monoliti Monument Valleyja v **Poštni kočiji** močno enigmatično. Niso ne sovražni ne dobrotljivi, niti lepi v smislu Greyevih čudovitih, mnogobarvnih pokrajin. Fordovi panoramični dolgi posnetki poštnih kočij, ki se na svoji poti vije med temi masivnimi skalnatimi formacijami, vpeljujejo veličastnost in skrivnostnost, ob kateri je Grejeva proza videti kot psevdo-mistična izumetničenost.

Enaki kvaliteti večje pretanjenosti in bogastva zajemata tudi značaje in dogajanje. Čeprav Ford in drugi režiserji westernov tega obdobja večinoma uporabljajo zasedbo stereotipnih značajev, ki niso tako daleč od tistih v Greyevih romanih ali v filmih W.S. Harta, pa je za te stereotipe značilno, da so z odenki komedičnosti in ironije bolj natančno ovrednoteni in oživljeni. V **Poštni kočiji** je deviško čisto romantična naivka dejansko prostitutka. Junak, nagnjen k maščevanju, se pojavi *de rigueur* iz srca divjine, toda namesto da bi bil skrivnostna figura v črnem, je prijeten mlad kavboj, ki je pravkar ušel iz zapora in je, kot sam pravi, malce boječ in neroden pri vključitvi v družbo že prvi dan. Tudi večji strukturalni vzroci dogajanja imajo komične in ironične odtene in zveze. Tako kot v **Tečajih pekla**, tudi v **Poštni kočiji** mnogo dogajanja raste iz konflikta med farani in grešniki, konflikta, ki je simboliziran v mestecu Hell's Hinges s cervkivo in salonom, v **Poštni kočiji** pa z mestom dnevne svetlobe Tontom in mestom noči Lordsburgo. Toda tam, kjer Hart iz tega konflikta naredi melodramo, tako da postavi vse naše simpatije na stran faranov, predstvi Ford „Damski Zakon“ in „Ligo Reda“ kot trdnjavo zadržega, represivnega puritanizma, najbolj spoštovanega meščana Tonta pokaže kot hipokritskega ponarejevalca in nakloni vse naše simpatije prostitutki, zapitemu doktorju, pobeglemu kaznjencu, razpečevalcu whiskeyja in sumljivemu kockarju. Ta nenavadna skupina slavi zmago nad izzivom skrivnostne in sovražne divjine, toda celo prepored ima svoje ironično ovrednotenje. Pijani doktor se strezni in sredi puščave uspešno pomaga pri rojstvu otroka, junaško se spoprime z napadajočimi Apači in, končno, stoji junaku ob strani v njegovem odločilnem soočenju z zlikovci. Toda na koncu filma je jasno, da bo nadaljeval s pijančevanjem. Junak in njegova izvoljenka-prostitutka odrineta skupaj „v sončni za-

ton“, čeprav se njun odhod dejansko dogodi sredi noči in odideta kot begunca na pot preko meje v Mehiko. Tu ni vključitve v družbo kot pri Greyevih in Hartovih spreobrnjenih izobčencih.

Umetniška čvrstost westernov štiridesetih in petdesetih let je najbolj jasno razvidna v delu Johna Forda, toda tudi številni drugi režiserji tega obdobja so zelo uspešno delali s podobno različico formule. Prihodnje generacije bodo gledale na ta čas kot na klasično obdobje westerna. Več razlogov je prispevalo k posebni kakovosti velikih westernov tega časa. Prvič, western je postal tako za ustvarjalce kot za velik del občinstva zavesten umetniški žanr, hkrati pa tudi formula priljubljene zgodbe. K temu je treba dodati, da se je razvila velika skupina režiserjev, piscev, igralcev in tehnikov z znatno izkušnjo v ustvarjanju westernov. Predvsem pa je treba izpostaviti pomen, ki si ga je Zahod pridobil pri ameriškem občinstvu in konsekventen interes, ki ga je občinstvo pokazalo do nove različice formule westerna; prav to je namreč omogočilo vsemu temu talentu in ustvarjalni energiji, da se osredotoči na produkcijo western filmov.

Zaton različice formule westerna dvajsetih let v pogrošne romane in B western filme je zrcalil vzpon in propad poznih dvajsetih let in krizo tridesetih let.

Usoda prohibicije je nekako analogna tisti, ki jo je doživela moralistična vizija Zahoda. Prohibicija se je začela kot velik eksperiment v družbeni morali, potem pa je v naraščajočem blagostanju poznih dvajset let postala črna komedija, ki je niti mnogi od njenih prejšnjih zagovornikov niso jemali preveč resno. Tako kot prohibicija, so tudi westerni Greya in Harta utelešali vizijo preporeda in očiščenja, kar naj bi vodilo k ponovni vzpostavitvi tistih temeljnih vrednot, ki so opredeljevale družbo v malem mestu devetnajstega stoletja: verska pieteta, monogamnost, ženska neomadeževanost, vzdržnost in družinski krog. Toda v Ameriki, kjer so bila moralna prepričanja močno ogrožena s hitro urbanizacijo, kasneje pa pretresena v neredu krize, se je zdela povezava zahodnjaškega junaštva s takšno zbirko moralnih vrednot vedno bolj zastarela in celo malce komična. Zdi se, da je Zane Grey ohranil v tridesetih letih velik del svoje priljubljenosti zato, ker je njegov dar za napeto pripovedništvo do neke mere presegal njegove moralistične poglede. V primeru pisca, kot je Harold Bell Wright, ali celo filmarja, kot je W.S. Hart, pa so bili dogajanje in značjski liki bolj nerazdružno povezani z moralno vizijo, zato je bil njun padec v priljubljenosti bolj strm. Celo danes, ko se Grejevi romani še vedno prodajajo, ker so lahko za branje zabavni kljub njihovim moralnim čustvom, je ime Harold Bell Wrighta praktično izginilo s prizorišča, filme W.S. Harta pa gledajo samo še sofisticirani študentje filma kot neko nenavadno in zanimivo fazo v zgodovini filma.

Drugi znak tega splošnega upadanja tradicionalnih moralnih pogledov v dvajsetih in tridesetih letih je bil nagel vzpon še ene filmske formule k veliki priljubljenosti —

JOHN FORD IN DRUGI

gangsterske melodrame. Kot sem zabeležil v enem prejšnjih poglavij, je bilo to obdobje, ko so filmi kot **Podzemlje** (Underworld, 1927), **Mali Cezar** (Little Caesar, 1930) in **Javni sovražnik** (Public Enemy, 1931), z igralci kot Edward G. Robinson in James Cagney, zasenčili v množični priljubljenosti tradicionalne zgodbe in junake westernov. V kolikšnem obsegu so ti filmi izzvali tradicionalno moralo, je razvidno iz agitacije skupin, kot je „Legija Spodobnosti“. Navsezadnje so te skupine zbrale dovolj moči za pritisk na Hollywood, da so bili v novih gangsterskih filmih nekateri elementi cenzurirani. Kljub tem energičnim protiukrepom s strani čuvajev javne morale, je ameriško občinstvo vse bolj kazalo svoje navdušenje nad gangsterskimi filmi in takšnimi sorodnimi formulami, kot je trda detektivska zgodba.

Te okoliščine kažejo, da so bili v tridesetih letih ameriški filmski gledalci močno zbežani z razkorakom med podedovanim moralnim univerzumom in njihovim lastnim izkustvom družbene in kulturne premene. Na eni strani so kazali nepriljubljenost, da bi se odpovedovali svojim tradicionalnim moralnim vrednotam, saj so dopuščali in celo podpirali moralistično cenzuro samozvanih varuhov vere. Po drugi strani pa so pokazali svoj občutek za neustreznost tradicionalne moralne vizije s tem, da so se odvrnili od filmov, ki so to vizijo preprosto potrjevali, in se obrnili k delom, ki so raziskovali njeno neustreznost. Za bralca iz srednjega razreda sta Sinclair Lewis in John Steinbeck nadomestila Harolda Bella Wrighta in Zane Greya na listah najbolje prodajanih knjig, medtem ko so za še širši spekter filmskih gledalcev Robinsonovi in Cagnejevi zadirčni gangsterji postali bolj priljubljeni protagonisti kot moralno spreobrnjeni izobčenci W.S. Harta.

V soočenju s to spremembo v interesu in razpoloženju občinstva je moral western ali pretrpeti znatne spremembe ali pa se povsem spustiti na raven otročjih pustolovskih zgodb. Mogoče pa je bilo tudi to, da v spoprijemu s konkurenco bolj sodobnih oblik pustolovske zgodbe, postavljenih v urbano okolje, povsem izgine. Dejansko pa se je žanr povzdignil na novo razvojno stopnjo ustvarjalne dejavnosti, ki prav lahko pomeni njegovo najpomembnejše obdobje. Nova vizija o pomenu Zahoda je navdihnila formulo, ki je bolj odgovarjala tistim navzkrižjem med vrednotami in razpoloženjem, ki so označevala obdobja med 1940 in 1960. Namesto da bi preprosto potrjevala tradicionalno moralo in dramatsko razreševala navzkrižja znotraj nje, je ta nova podoba Zahoda spodbujala poglobljeno raziskovanje napetosti med stariimi moralnimi prepričanji in novimi negotovostmi izkustva. Izrazila je tudi občutje izgube, ki se je navezovalo na izginevanje preprostejšega in manj dvoumnega časa, a je hkrati priznavalo neizogibnost tega prehoda. V ostrem nasprotju z občutjem moralnega zmagoslavja in preporoda prek nasilja, kar je opredeljevalo western prvih dvajsetih let tega stoletja, je bilo za novi „klasični“ western značilno, da je bolj pri-

dušen, elegičen in včasih celo tragičen v strukturnem vzorcu svojega poteka.

Bistvena poteza te nove vizije Zahoda je bila pojem „starega Zahoda“ kot heroičnega obdobja v preteklosti, jasno razločena od vse ostale ameriške družbe in zgodovine. Simbolična drama izginjanja starega Zahoda je proizvedla bolj kompleksne vrste zgodb. Do neke mere je bila ta vizija Zahoda westernu vedno implicitna. Najdemo jo v občasnih tožbah Natty Bumppa o izginjanju stare divjosti življenja ali pa v Wisterjevem predgovoru k **Možu iz Virdžinije**, kjer pripomne, da kavboj „ne bo nikoli več prišel. On jezdi v svojem zgodovinskem včeraj“. Toda obstajata dve poglavitni razliki med zgodnjimi pojmovanji Zahoda kot minulega obdobja in „stariim Zahodom“ štiridesetih in petdesetih let. Prvič, zgodnja faza se je nenavadno navezovala na divjino in Indijance. Po učinku je bila torej različica pastorale. Nasprotno pa je bil nov pomen „starega Zahoda“ vizija posebne vrste družbenega reda, kompleksna razdelava edinstvene zahodnjaške družbe, ki se je razvila v poznem „romanu za groš“ in pri piscih lokalnih barv, kot je Bert Harte, in še kasneje, na zelo drugačen način, v teoriji Fredericka Jacksona Turnerja o vplivu mejaškega življenja na ameriško življenje. Tise zgodnje predstave zahodnjaške družbe je navadno niso obravnavale kot nekaj, kar je nepovratna preteklost. Še celo Turner se je zelo trudil pokazati, kako je mejaško življenje oblikovalo sodobno ameriško družbo. Toda že v štiridesetih letih je bil „stari Zahod“ jasno spoznan kot preteklost in njegov pomen je ležal prav v njegovi različnosti od vsega ostalega ameriškega življenja. Walter Prescott Webb, velik zgodovinar Zahoda, je to predstavo „starega Zahoda“ zgovorno izrazil v svoji analizi živinorejskega kraljestva:

„Živinorejsko kraljestvo je bilo sam svoj svet, s svojo lastno kulturo, ki je bila, čeprav kratkega veka, popolna in samozadostna. Živinorejsko kraljestvo je ustvarilo svoje lastne metode in sredstva obstoja skupnosti. Formuliralo je svoj lasten zakon, imenovan kodeks Zahoda, ki je nastal na bolj ali manj izven-legalnih temeljih. Obstoj živinorejskega kraljestva je za neko generacijo najboljši dokaz, da sta tukaj na Zahodu dana temelj in obet nove civilizacije, ki ni podobna ničemu, kar bi angleško-evropsko-ameriško izkustvo poznalo že prej. Nazadnje pa je prenehalo biti kraljestvo in je postalo provinca. Industrijska revolucija je oskrbela sredstva, s katerimi so bili začetki te izvorne in samostojne civilizacije uničeni ali pa skrčeni na zakrnele ostanke. Od uničenja ravanskih Indijancev in civilizacije bizonov je živinorejsko kraljestvo najbolj logična stvar, ki se je dogodila Velikim Ravninam (Great Plains), kjer je kljub znanosti in odkritjem še vedno živ duh Velike Ameriške Puščave.“⁴²

ln kot je to videl Webb, je bila osrednja teza živinorejskega kraljestva na poudarku na individualnem pogumu:

„Tam, kjer je prebivalstvo redko posejano, kjer so opore konvenciji in zakonov odtegnjene in kjer se morejo ljudje opirati na

svoje lastne sile, postane pogum temeljna in bistvena lastnost individua. Zahodnjaški človek ni imel druge izbire, kakor da je pogumen. Klica poguma je morala biti v njem, in če je bila dana, jo je življenje razvilo do visoke stopnje.“

Druga pomembna razlika med zgodnjimi pojmovanji „starega Zahoda“ in kulturnim mitom, na katerem je slonel klasičen western štiridesetih in petdesetih let, je v obsegu, v katerem sta razvijajoča se pionirska družba na eni strani in izginjanje „starega Zahoda“ na drugi postala temeljno žarišče western filmov. Tako v **Možu iz Virdžinije** kot v westernih Greya in Harta je za junaka značilno, da je na koncu vključen v novo pionirsko družbo, ki se je postopoma razvijala iz zgodnejšega, bolj kaotičnega obdobja brez zakonov. Junakovo kulminacijsko dejanje nasilja pa pomeni dokončno odstranitev mož, ki ne spoštujejo zakona in tako preprečujejo nastanek nove družbe. To predstavlja vrhunec obdobja osnovanja in zdi se, da je prav to mitični vzorec, na katerem sloni ta različica formule westerna. Kasneje pa se v klasičnem westernu zgodba premakne od mita osnovanja k upodabljanju družbenega prehoda — prehajanju starega Zahoda v moderno družbo. Junak ne nastopa več toliko kot ustanovitelj novega reda, temveč postane bolj nekakšen arhaičen preostanek: Ženejo ga motivi in vrednote, ki niso nikoli povsem v skladu z novim družbenim redom. Njegovo do vrhunca stopnjevano nasilje, čeprav potrjeno s služenjem skupnosti, ga ne vključi v družbo. Namesto tega ga le še bolj oddvoji, bodisi zato, ker nima taka sama s sabo spravljen družba nikakršne potrebe po njegovih edinstvenih sposobnostih, ali pa zato, ker mu nova družba ne more pomagati in izkazati časti. Tako se odnos med junakom in skupnostjo nagiba v nasprotno smer od tiste, ki je opredeljevala western predklasičnega obdobja. Tam je junak napravil značilen prehod od izobčenstva k udomačitvi. V klasičnem westernu pa se junak vedno bolj pomika k osamitvi, ločenosti in odtujitvi.

Ta vidik klasičnega westerna je še posebej razviden v filmu **Moja draga Klementina** (My Darling Clementine, 1946) Johna Forda, kjer prav zares ni nikakršne potrebe, da junak na koncu odide. Toda jasno je, da je Ford čutil kot umetniško in čustveno pravilno, da Wyatt Earp reče z bogom svoji novi ljubezni Klementini in zapusti mesto, ki ga je očistil zla, ob tem pa navrže le nejasen namig o svojem dokončnem povratku. Podobno tudi junak in junakinja **Poštna kočija** ne moreta ostati v mestu, temveč morata s čistostjo svoje ljubezni in svojim junaškim pogumom stran, na nek mitičen ranč na drugi strani meje. Vendar pa tudi v tej zgodbi dogodki ne zahtevajo takega konca. Fordu prav gotovo ne bi bilo težko urediti tako, da bi bil njegov junak oproščen za poboj zlikovcev, toda tudi za ta dva predstavnika starega Zahoda bi izgledalo napak, da ostaneta v urejenem in pomirjenem mestu, potem ko so Indijanci pognani nazaj v rezervat, neobzdrani može nasilja pobiti, vojska in zakon pa trdno na oblasti. V svojih filmih iz štiridesetih let

Ford sicer še ni eksplicitno obravnaval teme izginjanje starega Zahoda, kot je to delal pozneje, toda del bogastva njegovega dela izhaja iz načina, kako sta vznemirljiva pustolovščina in dobrohotna družbena komedija — prevladujoča odtenka **Poštna kočija** in **Moje drage Klementine** — nerazdružno prepleteni s pretanjenim občutjem melanholije ob izginjanju bolj junaškega življenja.

Melanholija ob izginevanju starega Zahoda in negotovost ob novi družbi, ki ga je nadomestila, sta postali bolj ekspliciten tematski problem v Fordovih westernih iz petdesetih in šestdesetih let, v filmih kot so **Iskalca** (The Searchers, 1956), **Mož, ki je ustrelil Libertyja Valancea** (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) in **Jesen Cheyenov** (Cheyenne Autumn, 1964). V filmu **Liberty Valance**, na primer, je star zahodnjaški junak Tom Doniphon moralno in čustveno uničen, ko očisti skupnost zadnjega narhičnega izobčenca in tako omogoči zahodnjaškemu voditelju nove vrste, mlademu odvetniku z Vzhoda, da postane predstavnik skupnosti. Čeprav je rezultat napredek in sreča, pa vseeno ostane močan občutek, da je izgubljeno nekaj vrednega. Tu se nahaja celo ironičen zasuk v dejstvu, da je politični uspeh mladega advokata zasnovan na njegovem lažnem slovesu junaškega ubijalca izobčenca Libertyja Valancea, na dejanju torej, ki ga je v resnici izvršil Doniphon. Tako je nova družba osnovana na legendi o junaštvu, katero je ustvaril mož, ki v tej družbi ne more najti tistega, kar sam potrebuje. Film **Jesen Cheyenov**, ki je zasnovan na presunljivi pripovedi Mari Sandoz o poskusih skupine Indijancev, da zapustijo nerodoviten južni rezervat in se vrnejo v svojo severno domovino, je celo še bolj elegična, čeprav manj povezana pripoved o izginjanju starega Zahoda. Z junaško skupino Indijancev, ki je postavljena nasproti grabljivosti in birokratski nečlovečnosti „Indijanskega Biroja“ in vlade, je film **Jesen Cheyenov** nakazal novo različico formule, v kateri se sestavine dramske napetosti klasičnega westerna umaknejo iskanju nove mitologije, Indijanci pa se ponovno pojavijo v idealizirani podobi. Toda to je že ena od smeri razvoja, ki so sledile zlomu klasične sinteze.

Dramatske napetosti, ki jih je ustvarila osrednja tema izginevanja starega Zahoda, so oskrbele ozadje posebej zanimivemu tipu junaka. V nasprotju z naravnim gentlemanom Owena Wisterja ali z romantičnimi junaki Zane Greya in W.S. Harta, se je zahodnjaški junak klasičnega obdobja razvil predvsem prek svojih kompleksnih in dvomnih odnosov z družbo. V kakršnihkoli romantičnih zapetljajih se je že znašel, je bila za junaka klasičnega westerna mnogo bolj pomembna vloga moža na sredi med skupinami, ki so predstavljale stari in novi Zahod, kakor pa njegovi odnosi z nasprotnim spolom. V mnogih klasičnih westernih je v resnici zelo malo tiste vrste romantičnega interesa, ki je bil tako pomemben za Wisterja in Greya. Namesto tega zajema zaplet predvsem situacije, v katerih se junak znajde tako zaple-

ten v družbo kot tudi odtujen od nje. V tem tipu zgodbe zavzame revolveraš često mesto kavboja kot junaka, ker je položaj revolveraša, ki spoštuje zakon, po pravilu nejasen. Po mitičnem kodeksu starega Zahoda revolveraš ni kriminallec, čeprav je lahko ubil mnogo ljudi. Po merilih novega Zahoda pa si nezakonito jemlje zakon v svoje roke. Mesto, razcepljeno med stara in nova pojmovanja zakona in morale, se znajde razpeto med obsojanjem tistega, kar revolveraš predstavlja, in svojo potrebo po njegovih uslugah. Tudi revolveraševi lastni nagibi so navadno ambivalentni. Lahko je utrujen od svojega nasilnega načina življenja ter upa na ustalitev in mirno starost, vendar navadno tega ne more storiti — ali zaradi svojega slovesa in potrebe, da se vedno znova dokazuje proti mlajšim strelcem, ali pa zato, ker mesto ni sposobno, da bi se očistilo zla po urejenem postopku zakona.

Problem moža na sredi je običajno v tem, da ne more razrešiti svojega notranjega navzkrižja tako, da bi se zavezal eni od dveh smeri delovanja oziroma enemu od dveh načinov življenja, ki ga cepita. Klasični western se pogosto konča z junakovo smrtjo ali pa z nasiljem, h kateremu junak le nerad pristopi in ki protislovja ne razreši dokončno. Wisterjev Virdžinijec je izbral pot kodeksa Zahoda kot stvar časti in dolžnosti, celo navzlic grožnji svoje izvoljenke, da ga bo zapustila. Toda njegov problem je bil rešen, ko ga je ona videla v nevarnosti in spoznala, da je njena ljubezen močnejša kakor njen meščanski odpor do nasilja. Junak si je tako pridobil oboje, tako zmago nad svojim sovražnikom kot tudi častivredno mesto v družbi. V ostrem nasprotju s tem pa se je šerif v **Točno opoldne** prisiljen boriti sam, ker ga mesto ni sposobno podpreti, kar njegovo zmago tako zagreni, da lahko družbi le še z gnusom obrne hrbet. V filmu **Shane** mora junak spet privzeti vlogo revolveraša, da prepreči pregon farmarjev z njihove zemlje. Toda ko je z ubojem tiranskega rančerja in njegovega najetega revolveraša končno uničil stari red, zanj ni več prostora v novi skupnosti in mora odjezditi v samotno preganstvo. V bolj komičnem tonu Hawksov junaški šerif v filmu **Rio Bravo** uniči tiranskega rančerja in dobi dekle, toda filmu daje prevladujočo podobo majhna junaška skupina, ki je ločena od ostale družbe v utrjeni ječi, ki ji služi kot trdnjava.

Ne glede na to, ali se je klasičen western nagibal k tragičnemu in elegičnemu kot pri Fordu, komičnemu kot pri Hawkso, ali mitičnemu kot pri Anthonyju Mannu, je postal sredstvo raziskovanja takšnih konfliktov med vrednotami, kakršni so med tradicionalnim načinom življenja in napredkom, individualizmom in organizacijo, nasiljem in zakonitim procesom, konformizmom in individualno svobodo ter junaštvom in povprečnim človekom. Tradicionalna struktura westerna, opredeljena z legitimnim nasiljem in mitičnim odklikom od sedanjega časa, ki je implicitna ideja starega Zahoda, je nudila verodostojen in prepričljiv način simboličnega izražanja teh navzkrižij. Zato ni presenetljivo, če so

bili številni westerni klasičnega obdobja, kot na primer **Točno opoldne** in **Izgred pri Ox-Bowu** (Ox-Bow Incident), zamišljeni kot prisodobne z močnimi indikacijami na sodobne dogodke. Tudi kritiki so začeli tolmačiti westernne v pojmih sodobnih situacij in kazati na analogije med westerni filmi in tako pomembnimi političnimi dogodki, kot sta bili korejska vojna in McCarthyjeva gonja proti komunizmu. Karkoli si že kdo misli o veljavnosti takšnih tolmačenj, pa že nagibanje k njim kaže, da se je del bolj sofisticiranega občinstva eksplicitno odzval na klasičen western kot na izraz konfliktov ameriških vrednot.

V novem televizijskem mediju se je klasična različica formule westerna razmahnila v obliki, ki so jo navadno imenovali „zrelli“ western. Nadaljevanka „Bonanza“ je bila mnogo manj čisti western kakor nadaljevanka „Dim pištole“, ker ji je raznolikost osrednjih likov omogočala, da si je sposobna zaplete od tako različnih popularnih tradicij, kot sta detektivska zgodba in družbena melodrama. Pa vendar je bil klasični western rdeča nit obeh nadaljevk: predstavitev junaške figure (oziroma skupine junakov v primeru „Bonanze“) kot posrednika med napadalnimi posamezniki starega Zahoda in novimi vrednotami ustaljenega in umirjenega mesta.

Gotovo bi šli predaleč, če bi menili, da so vsi Američani, ki so uživali ob westernih v klasičnem obdobju, v konfliktu med stariim Zahodom in novo, ustaljeno družbo, ki so jo simbolizirala rastoča mesta, zakonski predpisi, prihod železnice in telegrafa, videli tudi napetost med ameriško tradicijo individualistične demokracije in porajajočo se družbo mednarodnih korporacij. Toda posebne kvalitete junakov klasičnega westerna, kakor so jih upodobili Gary Cooper, John Wayne, James Stewart, Henry Fonda, Joel McCrea, Randolph Scott in njihovi posnemovalci, so bile v njihovem zavračanju vsakršne zavezanosti katerikoli posamični družbeni skupini, v njihovi ambivalenci ob tem, kdo ima prav in kdo ne, ter v njihovi močni želji, da ohranijo lastno osebnost integriteto in neomadeževanost svojega individualnega kodeksa. Robert Warshaw je to klasično držo zelo elokventno opisal takole:

„Za kaj se bori zahodnjak? Vemo, da je na strani pravice in reda in lahko bi seveda dejali, da se bori za te stvari. Toda tako široki cilji niso nikoli natančno v skladu z njegovimi resničnimi motivi, temveč mu samo nudijo njegovo priložnost. Zahodnjak sam, kadar se od njega zahteva pojasnilo (običajno s strani ženske), bo verjetno rekel, da počne tisto, kar „mora početi“. Če pravica in red ne bi neprestano zahtevala njegove zaščite, bi bil brez poslanstva. In dejansko nanj često naletimo prav v taki situaciji, ko se nad zahodom ustali vladavina zakona in je prisiljen spoznati, da je njegov čas minil; to so tisti filmi, ki se končajo z njegovo smrtjo ali pa z njegovim odhodom v neko bolj oddaljeno mejaško območje. Kar brani, je navsezadnje neomadeževanost lastne podobe... on se ne bori niti za prednost niti za pravi-



Marvin
as Stewart
"Man Who
arty Valance"
1961.

Lee Marvin in James Stewart v filmu *Mož, ki je ubil Liberty Valance*, režija John Ford, 1961

co, temveč za možnost izjaviti, kaj on je, zato mora živeti v svetu, ki takšno izjavo dopušča.⁴

Privlačnost take junaške figure je verjetno največja v času, ko niti tradicija niti kakšna zamisel prihodnjega cilja ne definirata adekvatno človeške vrline. V takšnem obdobju je izjemen junak tisti, ki uspe potrditi svojo identiteto v akciji, kljub razpetosti med nasprotujoče si zahteve različnih družbenih vlog in vrednostnih sistemov. V tem pogledu je junak klasičnega westerna močno podoben trdim junakom Hemingwaya, Hammetta, Chandlerja in tipu junaka, ki ga je v filmih utelešal Humphrey Bogart v istem času, ko je klasični western dosegel svoj vrhunec. Temeljni vzorec junaka klasičnega westerna, njegova prvotna zadržanost, in ambivalenca, ki se nazadnje razreši z nasiljem, je dejansko istoveten tistemu, ki ga je razvil Bogart v filmih, kot so *Veliki sen* (The Big Sleep), *Imeti in ne imeti* (To Have and Have not) in *Casablanca*. V teh filmih je konflikt med tradicionalnim svetom in novim družbenim redom predstavljen z urbano korupcijo ali s prihajajočo vojno. Tako kot v we-

sternu tudi v teh filmih junak zavrne ali pa pusti za sabo tradicionalni svet, hkrati pa se ni pripravljen zavezati novemu redu, ker čuti, da bo ta uničil njegovo individualnost. Na koncu najde način delovanja, običajno nasilnega, ki znova utrdi njegov individualni kodeks. Ali, če se izrazimo v pojmi, ki jih je v obdobju, katerega obravnavamo, razširil sociolog David Riesman — ta tip junaka vztraja v potrjevanju svoje obrnjenosti navznoter v vse bolj proti drugemu usmerjenemu svetu.

Ta refleksija nam dodatno osvetli način, kako se pomen junakovega nasilja v klasičnem westernu razlikuje od tistega v westernu Zana Greya in W.S. Harta. V prejšnji različici formule westerna je bilo junakovo nasilje sredstvo, s katerim so bile zle in anarhične sile končno odstranjene, junak pa vključen v družbo. V klasičnem westernu, kot tudi v trdi detektivski zgodbi, pa je junakovo nasilje predvsem izraz njegove sposobnosti individualne moralne sodbe in dejanja, sposobnosti, ki ga hkrati tako izloči iz družbe kot tudi vključi vanjo. Medtem, ko se zdi, da je Bogartova privrženost gibanju Svobodna Francija v filmu

Casablanca bolj izraz hollywoodskega patriotizma v času vojne, pa je bolj odtegnjena in mitična postavitev klasičnega westerna napravila junakovo nasilje bolj dvoumno in individualistično.

Na splošno se je torej klasična različica formule westerna razvila s projekcijo sodobnih napetosti in vrednostnih navzkrižij v mitično preteklost, kjer so bila lahko uravnotežena drugo proti drugemu in nato razrešena v vse bolj dvoumnem trenutku nasilnega dejanja. Ta navzkrižja so bila v bistvu izraz napetosti med tistimi tradicionalnimi vrednotami, ki so bile tako močno poudarjene v Wister-Grey-Hartovi različici formule westerna, in novimi naravnostmi in vrednotami moderne urbane industrijske družbe. Temeljna predpostavka klasičnega westerna je bila v prepoznanju nezogibnega izginjanja starega reda stvari, kar se je zrcalilo v mitu „starega Zahoda“, in hkrati v poskusu potrditve, da bi tudi nova družba morala nekako temeljiti na starih vrednotah. Kakor pa so Američani po drugi svetovni vojni vse bolj prepoznali vrzel med njihovimi tradicionalnim vrednotami in cilji ter novimi pogoji življenja, tako je tudi klasičen western vedno bolj zrcalil diksontinuiteto med starim Zahodom in novo družbo, ki ga je nadomestila. Eden od izstopajočih izrazov poglobitve te vrzeli je bil dokumentarec z naslovom **Resnični zahod** (The Real West), ki ga je prepričljivo in z veliko patosa pripovedoval tedaj že postarani in bolni Gary Cooper. Ta dokumentarec, ki je na način najboljših mitičnih obdelav Zahoda zagotavljal, da nam bo končno podal resnično zgodbo, je bil napolnjen z občutjem vznemirljivega in junaškega obdobja, časom velikega izziva in pustolovščin, ki pa se je ohranil samo v čudnih starih fotografijah in propadajočih mrtvih mestih, to pa je dajalo tudi prevladujočo vizualno podobo filma. Umetniška moč in široka priljubljenost klasične različice formule westerna je izhajala iz njene sposobnosti, da zadrži v dramatični napestosti, posredovani s podobo udarnega junaka, vizijo starega Zahoda in porajajoče se obrise nove Amerike. Toda to ravnotežje se je lahko ohranilo samo tako dolgo, dokler so ustvarjalci in občinstvo našli zadovoljstvo v elegični obravnavi starega Zahoda in v upornem, dvoumnem junaku, ki je ostal razpet med svoje zaveze. V družbeno in politično bolj polariziranem vzdušju šestdesetih let pa je klasična različica formule westerna začela delovati vse bolj staromodno in kmalu je postalo očitno, da western potrebuje ponovno opredelitev in poživitev svoje formule.

Prevedel:

Andrej Škerlep

Pombe:

¹Owen Wister, *The Virginian*

²Owen Wister, *ibid.*

³Walter Prescott Webb, *The Great Plains*, Boston 1931

⁴Robert Warshaw, *The Immediate Experience*, New York, 1964.

OD »NORIH LET« DO

Že četrty zapored so pariški muzeji, galerije, saloni, kulturni centri in številna priložnostna, improvizirana razstavišča v novembru ponudili gostoljubje prireditvi, imenovani *Mesec fotografije*. Bienale, ki ga od leta 1980 pripravlja operativna skupina *Paris Audiovisuel* v okviru kulturne direkcije pariške mestne uprave in ob podpori nekaterih proizvajalcev fotografske opreme oziroma materiala (Kodak, Canon, A.G.F.), je v svoji zadnji ponovitvi združil kar 93 razstav, na katerih je okrog 200 avtorjev

bili še Valerio Adami, Ana Fárova, Hector Bioncotti in Charles-Henri Favrod).

V našem poročilu o *Mesecu fotografije* se bomo omejili le na „fragment historičnega diskurza“, na razstave, ki predstavljajo avtorje in tematske sklope, časovno determinirane z letnicama 1920 in 1950, z obdobjem torej, ki velja za klasično dobo moderne fotografije. Prireditelji bienala so ta segment poudarili zaradi dejstva, da je bil v tem času prav Pariz osrednje prizorišče novih umetnostnih pobud, medtem ko je bila francoska fotografija v začetku dvajsetih let razmeroma nezanimiva, nihala je med piktoralistično tradicijo in sterilnim tehnicizmom. Toda takoj imenovana „nora leta“ (les années folles), ki so na bregove Seine privabila vrsto ustvarjalcev iz Amerike in Srednje Evrope (Man Ray, Berenice Abbott, Bill Brandt, Lee Miller, Germaine Krull, André Kertész, Willy Maywald in drugi), so za nadaljnji razvoj fotografije prelomna. Novi fotografski pristopi, ki sicer ne morejo prepričati konzervativnih selektorjev, ki sprejemajo dela na salone in velike razstave, imajo vedno več privrženecv med umetniki in kritiki, polagoma pa začnejo fotografiji odpirati vrata tudi pariške galerije. Leta 1928 je odprt prvi *Salon indépendant de la Photographie*, katerega otvoritev zaznamuje prodor modernega fotografskega izraza v francoski prostor. Preobrat je bil tako očiten, da je Carlo Rim leta 1930 zapisal: „Fotografija je bila izumljena dvakrat. Najprej sta jo pred stoletjem odkrila Niepce in Daguerre, nato pa še mi.“

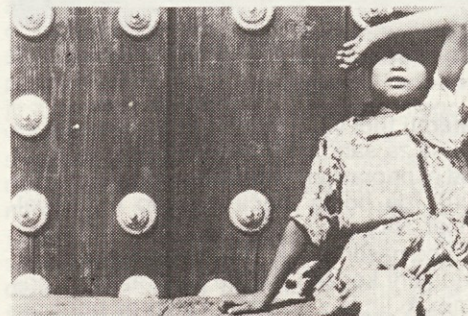
Zanimanje pariškega občinstva za fotografijo spodbujajo tudi velike razstave, ki ga seznanjajo s produkcijo v drugih okoljih. Tako npr. *Deutscher Werkbund* pripravi leta 1930 v Grand Palaisu prikaz nove nemške fotografije, istega leta pa izide posebna številka revije *Arts et Métiers Graphiques*, posvečena fotografiji, njen izid predstavlja dokončen prelom s piktoralizmom.



Paul Poiret, Thérèse Bonney

predstavilo več kot 10000 del. Glavnina postavitev, predavanj, projekcij, razgovorov, okroglih miz in srečanj z znanimi fotografi in fotografskimi kritiki se je sicer zvrstila novembra, številne manifestacije pa so potekale že v oktobru, nekatere pa so trajale vse do januarja 1987.

Dosedanji „meseci fotografije“ so bili zamišljeni predvsem kot poseben način popularizacije fotografskega medija med najširšimi sloji občinstva, zadnji pa je bil zastavljen mnogo bolj ambiciozno. Organizatorji so poskrbeli za več obsežnih retrospektiv in predstavitev pomembnih sodobnih fotografov oziroma avtorjev, ki že imajo utrjeno mesto v fotografski zgodovini — v ta sklop so spadale razstave Irvinga Penna, Eve Rubenstein, Manuela Alvareza Brava, Petra Knappa, Roberta Doisneauja, Ralpa Gibsona in Diane Arbus — opozorili so na razvoj in aktualne fotografske tendence v Latinski Ameriki (skupaj 19 razstav), posebno sekcijo, „Itinéraires contemporains“, so namenili eksperimentu in interakcijam fotografije z drugimi mediji, obsežen segment manifestacij pa je bil posvečen avtorjem, ki so svoja najpomembnejša dela ustvarili med 1920 in 1950. Prvič so sklenili podeliti tudi nagrade (po 100.000 frankov za najboljšo razstavo, *Grand Prix* za uveljavljenega fotografa in za mladega ustvarjalca, „odkritje“ bienala), za katere je konkurirala približno polovica razstav, žiriji pa je predsedoval znani ameriški režiser Samuel Fuller (člani so



Hommage a M. Alvarez Bravo, Manuel Alvarez Bravo

K uveljavitvi in še večjemu razmahu kreativne fotografije na francoskih tleh prispevajo svoj delež tudi avtorji, ki se v Parizu naselijo po 1933, torej po Hitlerjevem prihodu na oblast (Robert Capa, David Seymour, Gisele Freund, Maria Eisner). Trideseta leta so inspirativna s svojim razgibanim družbenim dogajanjem (Front Populaire, španska državljanska vojna), avantgardistična iskanja iz prejšnje deкаде močno preglasi realističen in dokumentarističen pristop. Vendar Pariz kot svojevrstno fotografsko središče s tem ničesar ne izgubi — da je temu res tako, med drugim potrjuje podatek o veliki fotografski razstavi, ki jo je v newyorškem muzeju moderne umetnosti leta 1937 organiziral Beaumont Newhall: od 77 udeležencev, sodobnih fotografskih ustvarjalcev, jih kar 30 živi in dela v francoski prestolnici.

Povsem razumljivo je, da v času nemške okupacije kreativni zagon uplahne, saj se je treba boriti za golo preživetje; mnogi fotografi se preselijo v ZDA in v dežele Latinske Amerike, tisti redki, ki ostanejo v Franciji, pa se ukvarjajo z drugimi problemi. Edini najpomembnejši fotografski korpus, ki nastane pred osvoboditvijo Pariza, je album bratov Schall, objavljen 1944 pod naslovom „Pariz pod nacističnim škornjem“. Zato pa so fotografsko sijajno zabeleženi boji za osvoboditev mesta: Capa, Cartier-Bresson, Doisneau, Seeberger, Zuber



Ljubezenska zgodba s Saint-Germain des Pres, Ed Van Der Elsken, 1949—1952

tvegajo življenja, da bi jih čimbolj prepričljivo dokumentirali.

Petdeseta leta pomenijo zlato dobo reportažne fotografije. Revije in fotografske agencije, kakršni sta npr. *Paris-Match* in *Magnum*, povečujejo in stimulirajo delo vrhunskih mojstrov kamere, v modi so velika potovanja, fotografski zapisi iz daljnjih dežel in osebna videnja evropskih mest polnijo strani revialnega tiska in mu zvišujejo naklado (televizija je še bolj tehnična atrakcija kot množični medij!). Fotografski dosežki se vse pogosteje pojavljajo v albumih in knjigah, a tudi na galerijskih in muzejskih panojih. Položaj je torej zrel za novo fotografsko revolucijo, za nove poetike, ki bodo problematizirale in presegle ustaljena kakovostna merila. . .

Kaj so iz štiridesetih let izbrali prireditelji *Meseca fotografije*? Na dvajsetih razstavah so predstavili vrsto tematskih izborov iz individualnih opusov — tako na primer akte Mana Raya, Vassalove portrete Edith Piaf, modno fotografijo Willyja Maywalda in Gena Fenna (Maywald je bil na vzporedni razstavi predstavljen še s portreti umetnikov), Billa Brandta kot fotoreporterja, Saint-Gemain-des-Près v interpretaciji Eda Van Der Elskena, Nemčijo in njene prebivalce skozi objektiv Augusta Sanderja, itd. — pripravili pa so tudi nekaj zanimivih pregledov obdobja — Pariz v „norih letih“ (1919-1930), japonska fotografija (1924-1932) — in izsekov iz sveta spektakla — Zvezde na letalskih stopni-

»HLADNE VOJNE«

cah ter Still Hollywood (posnetki s snemanj in reklamne fotografije za ameriški film štiridesetih in petdesetih let). Znameniti fotografi kot so Man Ray, Bill Brandt in August Sander so bili temeljito obdelani v raznih zgodovinah fotografije in v monografskih študijah, zato se tokrat ob njihovih opusih ne bi zadrževali; med samostojnimi razstavami na pariškem bienalu pa velja izpostaviti predstavitev modnih fotografij Willyja Maywalda v palači Galliera, kjer je sicer sedež muzeja mode in oblačil Maywald je prefinjen esteta, kultiviran ljubitelj klasike, pravi arbiter elegantiarum petdesetih let. Z nekaterih vidikov je precej blizu Irvingu Pennu, z drugih spet zelo drugačen od njega; odlikuje se s posebnim poslušom za detajl, zato so morda najuspešnejše njegove pretehtane, nikdar vsiljive prezentacije modnih dodatkov — klobukov, pajčolanov, rokavic, nakita — ki zaokrožajo prikazuje umirjeno elegantnih oblačil, vselej individualizirane in na specifičen način poduhovljene. Mywaldova nagnjenost k estetiziranju je še toliko očitnejša, če njegove modne in portretne fotografije primerjamo z ironičnimi fotografskimi komentarji o najrazličnejših „tovarnah sanj“, cenenih surogatih razkošja in banalnega potrošništva, ki jih smemo imeti za pendant njegovim osrednjim tematskim preokupacijam. Zanimiv je tudi fotografski cikel *Ljubezenska zgodba s Saint-Germain des Près* nizozemskega avtorja Eda van der Elskena, ki je prišel v Pariz leta 1949 in se najprej zaposlil v laboratoriju agencije Magnum. Na pobudo Cartier-Bressona, Cape in Haasa je začel za Magnum tudi fotografirati, vendar mu delo po naročilu ni najbolj ustrezalo. Za njegov fotografski razvoj je pomembnejše prijateljstvo z Edwardom Steichnom, ki mu je tudi svetoval, naj svoje posnetke izda v knjižni obliki. Tako je leta 1956 izšel omenjeni album, ki je pritegnil pozornost kritike in občinstva. *Ljubezenska zgodba s Saint-Germain-des-Près* je fotografski esej o pariški četrti, v kateri so se v prvih poveljnih letih zbirali umetniki in mladi ljudje, ki so v kavarnah in klubih, ob jazzu in alkoholu iskali sprostitve, se skušali otresti tesnobe in občutka negotovosti, ki ju je v na dva tabora razdeljeni svet vnašala groznja atomske vojne. Avtorjeva interpretacija ambienta in dogajanja, zaznamovanega s Sartrovo eksistencialistično filozofijo, je izrazito osebna in prepričljivo napoveduje njegove kasnejše projekte, predstavitve drugih urbanih in ruralnih okolij, npr. Amsterdama, Centralne Afrike, itd.

Obsežna fotografska kronika Pariza v „norih letih“ 1919-1930, razstavljena v muzeju Carnavalet, je zajela opuse zelo različnih avtorjev, ki jih je skušala predstaviti s kar največ originalnimi pozitivi; zato na razstavi ni bilo marsikaterega znanega posnetka, ki je bil ob svojem nastanku objavljen v tisku. Politični dogodki, parade, ulični prizori, svet spektakla, mondenosti in razgibanega kavarniškega življenja so v njej prikazani skozi objektivne fotografije, ki so delali za znane agencije tedanjega časa (npr. Meurisse in Clair-Goyot), a tudi v videnjih izrazitih individualistov, kakršni so bili npr. Germaine Krull, Thérèse Bonney, Paul Poiret, Rudomine, Lartigue, Man Ray, Kertesz, Capa in Ilse Bing. Gre seveda za čas, v katerem se široko razpre ikonografski spekter fotografije: moda, industrializacija, reklama in tehnični napredek so novi tematski sklopi, ki navdihujejo fotografe. Po drugi strani pa so v središču zanimanja prota-



Zakonca Pitoëff, Plote Rudomine

gonisti pariškega dnevnega in nočnega življenja, umetniki in estradne zvezde, ekscentriki in kabaretne pevke: Braque, Giacometti, Miró, Picasso, Eisenstein, Breton ter Mistinguett, Damia, Arletty, Kiki de Montparnasse, ki so jih portretirali številni znani in manj znani fotografi. Razstava v muzeju Carnavalet sicer ni podala celostne podobe tega burnega obdobja, osredotočila se je predvsem na prikaz vrhunskih fotografskih kreacij, medtem ko je veliko gradiva za zaokrožitev „norih let“ objavljenih v knjigi *Les Années Folles*, ki jo je ob prireditvi izdala založba Belfond s sodelovanjem organizacije Paris Audiovisuel.

Kot svojevrsten pendant razstavi v muzeju Carnavalet lahko obravnavamo projekt *Still Hollywood* v galeriji FNAC-Forum. V povsem drugačnem kulturološkem kontekstu in v drugem času — v Ameriki 40-tih in 50-tih let — se je hkrati s klasičnim hollywoodskim filmom razvila posebna vrst fotografije, posnetki s snemanj in reklamni posnetki, ki naj bi nove filme čim bolj atraktivno predstavili potencialnim gledalcem. Filmi so bili sicer boljši ali slabši, toda reklame razlika v kakovosti ni motila; pomembno je bilo o njih ustvariti dober vtis, kajti

od njega je bil odvisen obstoj nekega celotnega industrijskega kompleksa. Podjetni direktorji reklamnih agencij in uredniki filmskih revij so od fotografov zahtevali nove in nove zvezdniske portrete, posnetke igralcev na družabnih prireditvah in v njihovih razkošnih domovih . . . Ogromno tega gradiva je izgubljenega ali uničenega, imena fotografov so le redko omenjena, med ohranjenimi diapozitivi je opaziti velika kakovostna nihanja. Razstava v Parizu je bila pripravljena po barvnih diapozitivih iz arhivov velikih producentovskih hiš in reklamnih agencij, nekaj primerkov pa so posodili zasebni zbiralci. Glede na oživljeno zanimanje za hollywoodski žanrski film je seveda pritegnilo tako cinefile kot ljubitelje fotografije, ki za videzom stvari odkrivajo dejanske značilnosti neke konkretne socialne in estetske izkušnje.

Brane Kovič

odmevi SLOVENSKI FILM



Leta 1985 je v založbi Clevelandske kinoteke izšla knjižica avtorjev Ronald Hollowaya **Slovenian film. Post war cinema 1945-85**. O tej zanimivi publikaciji, ki je prva takšne vrste v angleščini, je izšla v 1/2 številki Ekрана 1986 kritika Viktorja Konjarja, čudna kritika, ki očita avtorju, da se je posluževal zanj napisanih prispevkov domačih avtorjev, s katerimi je prišel v stik. Ker v naslednji kritiki o Gouldingovi knjigi o jugoslovanskem filmu z obžalovanjem ugotavlja, da je slovenski delež nekoliko ob strani, čeprav ni tako, bi moral biti ob izidu Hollowayeve knjižice vesel, da se je našel kdo, ki sicer nima univerzitetne kariere, pač pa mnogo kritiške izkušnje in prakse, saj je Holloway glavni dopisnik za Evropo v hollywoodskem filmskem tedniku Variety in znan kot filmski kritik, ki rad išče stike z manj znanimi kinematografijami. Na slovenski film je bil opozorjen z dvema filmoma, ki sta bila predvajana na festivalih in predvajana v inozemstvu. Na berlinskem festivalu je prišel v stik z Milanom Ljubičem, ki je zastopal Vibo, in on mu je ponudil, naj si ogleda še druge slovenske filme v Ljubljani in pozneje tudi v Pulju, kamor je bil kot dopisnik povabljen na festival. Najbrž je od Hollo-

waya prišla pobuda, da bi o slovenskem filmu pisal v posebni publikaciji. Ljubič je to ponudbo sprejel in se dogovoril s podjetjem, da bo stroške za izdajo nosil avtor sam, Viba pa bo projekt sofinancirala z določenim zneskom v nemških markah, ostali denar pa je Holloway dobil pri clevelandskem županu. Končno je knjižica po nekaj letih izšla pri Clevelandski kinoteki, Viba pa je dobila določeno število izvodov, kakor je bilo v začetku dogovorjeno. Ljubič je naredil še veliko več. Hollowayu je poslal poleg obsežnega gradiva, ki zadeva slovenski in jugoslovanski film, še večje število v znanih tujih jezikih napisanih knjig o Slovencih, o njihovi literaturi in drugi umetnosti, poleg tehničnih posameznih publikacij iz zgodovine in geografije naše dežele. Holloway je imel predvsem v svojem jeziku dovolj gradiva, da je lahko napisal tisto, za kar se je odločil, poleg tega pa so mu pokazali filme po njegovi želji. Seveda je želel govoriti tudi z našimi ljudmi, vendar nisem opazil, da je to imelo kakšen učinek na njegovo delo, pač pa so nanj napravile vtis nekatere naše res dobre publikacije. Imel je tudi svoje predilekacije, ki jih je v tekstu sporočil. Kar se tiče Rape Šukljeve, naj povem,

da naju je avtor skupaj naprosil, da bi zelo pazljivo prebrala krtačne odnose in pri tem posebno pazila na pravilno pisavo osebnih in geografskih imen, kar mislim, da nama je precej uspelo. Ne vem in tudi ne verjamem, da bi kdo posebej zanj napisal kaj o našem filmu. Tudi midva ne.

Postopek je bil precej podoben postopku, ki so ga za Gouldinga opravili beograjski kolegi. Bistveno je kajpak, da je dobil avtor vso potrebno informacijo po možnosti v svojem materinem (ali v kakšnem drugem razširjenem jeziku). Nas zanima seveda, kaj napiše, kakšna so njegova mnenja, kajti publikacija ima predvsem informativni pomen, hoče utreti med angleško govorečimi ljudmi dostop do poznavanja slovenskega filma in mogoče tudi utreti pot filmu samemu. Znebiti se je torej treba iluzije, ki sije iz Konjarjevega članka, da bi ameriški kritik izrazil nekakšno splošno veljavnoestetsko mnenje o naši kinematografiji, zlasti če bi bilo podobno njegovi. Potrebno bi bilo brez kakršnega koli predsodka oceniti njegove nazore in delo nekako pohvaliti, saj kljub svojemu majhnemu obsegu pomeni res veliko za poznavanje in tudi za razumevanje našega filma.

Vladimir Koch

knjižna vitrina

AKIRO KUROSAWA: NEŠTO KAO AUTOBIOGRAFIJA

Akiro Kurosawa: Nešto kao autobiografija
Institut za film, Beograd, 1986

Autobiografija Akira Kurosawe je ena redkih lastovk, ki verjetno še ne bo kmalu prinesla pomladi na polje zanimivih filmskih knjig pri nas. Institut za film iz Beograda jo je predstavil na letošnjem beograjskem knjižnem sejmu.

Knjiga Akira Kurosawe, velikana japonske in svetovne kinematografije, z naslovom „**Nešto kao autobiografija**“ je izšla v zbirki s skupnim naslovom „Sečanja, in sicer po Bunuelu, Popoviču in Deniču. (Izvirnik „Something Like an Autobiography“, je izšel leta 1982 v New Yorku.)

Pričujoče delo je zanimivo branje za vse ljubitelje režiserja Kurosawe in sedme umetnosti. Avtor v uvodu pripoveduje, kako so ga prijatelji nagovarjali, naj napiše avtobiografijo, vendar je dolgo menil, da nima kaj povedati. Zdelo se mu je nezanimivo pisati o samem sebi; filmi so tako in tako pripoved zase, ki je nima smisla razlagati. Prepričan je bil, da je Kurosawa brez filma enak ničli. Šele pod vplivom dejstva, da je tudi njegov veliki vzor, Jean Renoir, ki se je temu, da bi pisal avtobiografijo, prav tako upiral, je tudi Kurosawa popu-



stil pritiskom. Kaj nam o sebi in o filmu še lahko pove tako velika in znamenita osebnost svetovnega filma, kot je Kurosawa? Kot mnogi drugi ustvarjalci je tudi Kurosawa skoparil z besedami pri razlaganju svojih filmov. Najbrž kaj drugega od njega niti ne moremo pričakovati. Njegova knjiga nam daje nekaj, kar je morda še bolj dragoceno: pogled v zakulisje, tja, kjer nastajajo umetnine, za katere Nikola Stojanović pravi, da se dotikajo

zvzišenega in govorijo o skrivnostih življenja, pred katerim je tudi avtor sam nemočen.

Režiserjeva izpoved sega od nejasnih spominov iz otroštva do filma Rašomon, za katerega je dobil prvo nagrado na beneškem filmskem festivalu in oskarja za najboljši tuji film leta 1951. Rašomon je preokretnica, i označuje režiserjev prestop iz lokalnih okvirov v svetovno filmsko areno.

Knjiga je intimna pripoved — in

kot bi jo Kurosawa sam rad prikazal — nekakšen njegov osební Rašomon, ki bralca vedno znova preseneča z odkritostjo in širino pripovedovalca, z blago, toplo pripovedjo se nam Kurosawa razodeva v človeški podobi, saj je znan po svojem humanizmu in moralni etiki. Seznanja nas z atmosfero, v kateri se je izoblikovala njegova osebnost in pogled na svet v morda za nas eksotični kulturi in duhovitosti, ki pa je po svoji globini blizu vsakomur. Avtor se nam razkriva v svojih bojih, učenju in iskanju.

Knjiga je zanimiva tudi zaradi izčrpnega in jedrnatega opisa razmer v japonski kinematografiji med vojno in nekaj let po njej, ko je cvetela v neslutnem zagonu, dokler je niso uničila nesoglasja med ustvarjalci v studiu Toho. Spori so razbili prej vrhunsko, enotno in navdušeno filmsko ekipo na klane med seboj sprtih ustvarjalcev. Takrat je Kurosawa postal, kakor san, pravi, japonski losos, ki mora jajčeca odlagati v tujih vodah. Ne misli sicer, da je to slabo, toda najbolj naravno je, da japonski losos odlaga jajčeca v japonskih vodah.

Avtor, kot je Kurosawa, je doma povsod.

Preprosta izpoved je vendar literarna poslastica izpoved je vendar literarna poslastica izpod peresa velikega umetnika, genija filmske umetnosti, humanista in večnega učenca, ki je s to knjigo napisal veliko zahvalno pismo vsem svojim spoštovanim učiteljem.

Barbara Habič

PETAR VOLK: ISTORIJA JUGOSLOVENSKEGA FILMA

Institut za film, Beograd
Partizanska knjiga, Beograd 1986

Obširno, ambiciozno in potrebno delo Petra Volk, jugoslovenskega zgodovinarja in teoretika filma pomeni prav gotovo pomemben korak v zgodovinski identiteti našega filmskega ustvarjanja, ki se je s tem bolj ali manj izčrpnim temeljnim delom končno usidrala v naš zgodovinski spomin in se tako nekako tudi konstituirala. Volkova Zgodovina jugoslovenskega filma je poizkus sintetiziranja obširnega gradiva pričevanj in teorije, dokumentov in fotografskega gradiva, med katerim je nekaj doslej še neobjavljenega materiala. Ta material predstavlja ne samo bogastvo informacij, ampak tudi odlično in oprijemljivo izhodišče za nadaljnje resno raziskovanje in nadgradnjo na tem področju. Vsaka zgodovinska študija je namreč do neke mere odraz svojega časa in je zato ne moremo vzeti kot absolutno zgodovinsko objektivno dejstvo, je pa pomembno in potrebno osnovno izhodišče za nadaljnje delo.

V tridesetih zaokroženih poglavjih razgrinja Volk skoraj devetdeset let filmskega ustvarjanja na jugoslovenskih tleh (od prvih amaterskih in negotovih začetkov pa vse do danes) na področju dolgometražnega in kratkometražnega filma, risanege filma, zgodovino pulskega festivala in organizacije naše kinematografije tako v smislu vrednotenja kot tehnične organiziranosti. Knjigo zaključuje povzetek v angleščini in obsežen seznam imen. V sicer prej skromni zgodovini jugoslovenskega filma je Volkova knjiga zelo resna preokretnica. Skozi pisano zgodovino je mogoče v celoti videti njen razvoj in njeno vtakanost v nacionalno kulturo in formiranje nacionalne zavesti. Knjiga ima 592 strani in stane 20.000 dinarjev.

Barbara Habič

kinotečna vitrina IZBOLJŠANJE PROGRAMSKE INFORMACIJE

Kinoteka obvešča svoje obiskovalce o svojem programu za mesec naprej že dve leti s posebno publikacijo „Kinotečni list“, program pa sporoča tudi časopisom, radiu, televiziji, razen tega pa je vsakodnevni program objavljen v obvestilih kinematografov.

Kinotečni list posnema podobno beograjsko publikacijo, pri kateri sodeluje, kot se zdi, več ljudi, ki zbirajo podatke za vsak film, pišejo kratke vsebine in navajajo tudi kratka mnenja kritikov ali filmskih delavcev, ki so sestavili slovarje, v katerih so zbrali, kar je potrebno za razumevanje filma. Ti slovarji so tudi v pomoč sestavljalcem našega Kinotečnega lista.

Uvedli smo že analize posameznih pomembnejših filmov in tudi uvode, ki govore o posameznih avtorjih, pa tudi o filmih, ki se nam zdijo posebno pomembni. Ne gre za prispevke, ki izražajo osebni pogled na film ali avtorja, sploh ne za kakšno subjektivnost, ki se nam zdi za takšno publikacijo neprimerna.

Da bi oživili obisk predstav, smo objavili seznam filmov, ki so občinstvu všeč in jih bomo zato pogosteje predvajali, ker imajo umetniško vrednost in bomo po možnosti o njih tudi več pisali. Gre predvsem za to, da bi bila informacija o nekem filmu v sorazmerju z njegovo pomembnostjo; če so se sčasoma izoblikovala različna estetska vrednotenja, bi spregovorili tudi o njih, zlasti če bi različna tolmačenja pomagala prodreti bolj v bistvo določenega dela. Skratka, vse, kar bi povedali, naj bi spodbudilo gledalca, da bi si laže ustvaril sodbo o filmu, ki mu ga kažemo. Ta izpopolnitev velja za Kinotečni list, ne pa za naše publikacije, ki isto funkcijo opravljajo na svoj način.

Vladimir Koch

pismo iz Pariza NOVA ZVEZDA, ŽAREČA, S HITROSTJO KOMETA

V četrtek, 22. novembra, sem bila na predpremiери filma **Mauvais sang** (**Pokvarjena kri**) Leosa Caraxa, ki jo je organizirala revija Cahiers de cinéma pod okriljem Jesenskega festivala (Festival d'automne). Tri dni je že mimo od takrat, vendar se mi zdi, da še zdaj nisem izstopila iz tega filma. Kot da bi se nekaj nevidnega, neznanega pripelilo name. Filmske podobe, trenutki ostanejo velikokrat topli še nekaj dni po ogledu; malokrat se zgodi, meni morda prvič, da bi film začutila kot nevidno vztrajno povrhnjico, kot novo kožo, skozi katero ne bo več mogoče čuti filmov na čisto enak način kot doslej.

Že prvi film tega presenetljivega mladega fanta (Carax je star 24 let in je samouk). Boy meets girl, črnobel, nočen, je imel v sebi vse zametke, nastavke, elan za Mauvais sang: formalno virtuoznost in poezijo. Kar je bilo zakrito, v temi, v noči, je stopilo v barve, v svetel dan, v apoteozo.

Kje začeti? Na tleh, v zraku, ali kje vmes, neke druge, kjer so najbrž edine prave koordinate tega filma, čeprav so se zdela že večkrat (Od Rimbauda naprej) obiskane, videne, zaznamovane. Močno in očarjujoče pri Caraxu je ravno to, da je ta prostor (imenujemo ga takoj) poetičen, poezija, svež, bel in nenačet kot sneg. Vsaka podoba, vsak kader, vsak plan njegovega filma je tu kot prvikrat, deviški, novorojeni otrok. To pa seveda ne pomeni rojen v nov svet. Vsak kader, podoba, je, kot bi imela v sebi, za sabo, vso zgodovino filma, vse je referenca in obenem tisti plus, ki naredi korak v novo, neznano. Pogled je nov, umit, svež, videl je že vse, a ni spran, obledel. To pa Carax še podčrta s črnobelim kadrom, v katerem se njegove osebe za hip znajdejo v vlogah Pabstove Lulu.

Kdo so te osebe? Alex, Caraxov alter ego, kot bi prestopil pred našimi očmi iz Boy meets girl v ta nov film, iz teme v barvo in dan. Prav tako išče ljubezen kot bi se ves čas spraševal kakor v prejšnjem filmu: „Ali obstaja ljubezen, ki gre hitro, zelo hitro, a traja za zmeraj?“ Alex je Denis Lavant, zelo nenačuden igralec, majhen, z izredno gibkim telesom, s katerim, se zdi, lahko naredi vse, in globokim pogledom, kot bi pekel od ognja in hitrosti, s katerima drvi v ljubezen. Anna je svetlopolta in temnolasa, z neko daljno mehko in prosojnostjo, kot sta jo imeli pred njo Lilian Gish in predvsem Louise Brooks. Juliette Binoche, ki jo Francozi že pri dvajsetih letih enostavno imenujejo La Binoche.

Michel Piccoli je Marc. Marc, ki ga je strah od začetka do konca filma: strah prihodnosti, strah Američanke, strah vsega. Strah, ki ga Piccoli zgosti v svojih očeh (najbrž ima Piccoli v filmu temnorjave leče, ki naredijo njegov pogled tako precizen, enoznačen). Intriga je zelo ohlapna, minimalna, kot bi jo Carax potreboval le zato,

da vrže Alexa in ljubezen in situira svoj film v prihodnost, v modernost. Mauvais sang se namreč dogaja na dveh časovnih ravneh: v letu 1986 (v letu snemanja filma, letu Halleyvega kometa) in v prvih letih novega stoletja, v katerih vlada na svetu neka skrivnostna virusna bolezen STPA, ki jo dobiš, kadar se telesa ljubijo brez ljubezni. Dva sovražna klana se borita za kulturo tega virusa: Američanka, kot jo imenuje Marc, in njen šofer in očitno moški za vse, Boris, in Marc s svojim kompanjonom Hansom. Marc najame nenavadno spretno roke Alexa, ki naj bi ugrabile virus v eni izmed svinčenih stolpnic velemera. Marc živi z Anno, s tisto prosojno, lucidno mlado žensko, v katero se bo tako usodno zaljubil Alex. Alex, ki je hotel začeti novo življenje, je v hipu, ko je zagledal Anno, padel v novo življenje. Film se odpre še v temi, s temi besedami: „So trenutki, v katerih se noč ne more spremeniti, ne da bi se vse spremenilo...“ Ljubezenska scena je središčna, a pravzaprav ni ljubezenska, saj se vsaj na zunaj nič takega ne zgodi med njima (Anna celo reče Alexu, da so ji všeč starejši, veliki moški, ki imajo, kot Marc, leta in leta prednosti pred njo) vse je, kot bi se film ustavil, umaknil drugam, na napeto vrvo za vrhovodce za katerega je visoko nad vsemi, nemoogoče v trenutku lahko mogoče. Anna je žalostna, ima žalostne oči. Alex jih hoče razvedriti in jim zaigra nekaj točk rokohitrostva: kot jabolko, ki ga vrže v zrak, iz kadra (v hors champ) in mu priletijo porji v roko. Iz te višine, iz zraka, ali še bolje, iz breztežnosti, je vse mogoče, gibi se razvežejo v mehko, koraki v ples, besede v glasbo... Že v Boy meets girl smo imeli občutek, da si Carax lahko vse privoščil v imenu poezije in izrazite formalne virtuoznosti in domišljije. Ta občutek je postal v Mauvais sang gotovosti: Carax si izbere kot slikar na svoji paleti le tri, štiri barve, ostale odstrani (film je skoraj v celoti posnet v studiu), kamera je skoraj v vseh svojih kotih rahlo premaknjena, zlasti pri velikem planu, da imamo občutek, kod ta bi te obraze, ki jih poznamo, videli prvikrat, kot da je kamera zaljubljena vanje, v obraze (Mauvais sang je film velikih planov).

Mislim, da je odveč poudarjati, da je Leds Carax nov avtor, ki so ga po njegovem prvem filmu prehitro označili za novega Godarda. Oznaka je sprejemljiva le v smislu modernosti, in še ta je pri Caraxu drugačna: plastična, vizualna, in tako radikalno poetična. Carax je sam zase nov val, nova zvezda: žareča s hitrostjo kometa.

Brina Švigelj-Merat

SUMMARY

This issue brings interviews with two guests who participated in the colloquy on film montage organized by our magazine, **Michel Chion** (Paris) who lectured on sound montage, and **Paul Willemen** (London) who discussed the question of montage in A. Gitai's film „Bangkok—Bahrain“. Michel Chion, a film theorist, a musicologist and a musician, is speaking about the sound in film, about film music and musical films, about Schaeffer and Lacan, and about the questions connected with script-writing. Paul Willemen, the editor of the Framework magazine and a collaborator at the BFI, is giving an outline of the British cinema (particularly of the production conditions) and of the present situation in the theory of film which is, as he puts it, a rather depressive one.

Let us mention that the lectures they held at the colloquy will be published, together with contributions of other lecturers, in Ekran's special edition.

In the essay **For the History of the Horror Film** Marcel Štefančič, Jr. treats this genre from the historical point of view, exposing both the most important films of particular periods and the ones that contributed most to the transformation of the genre.

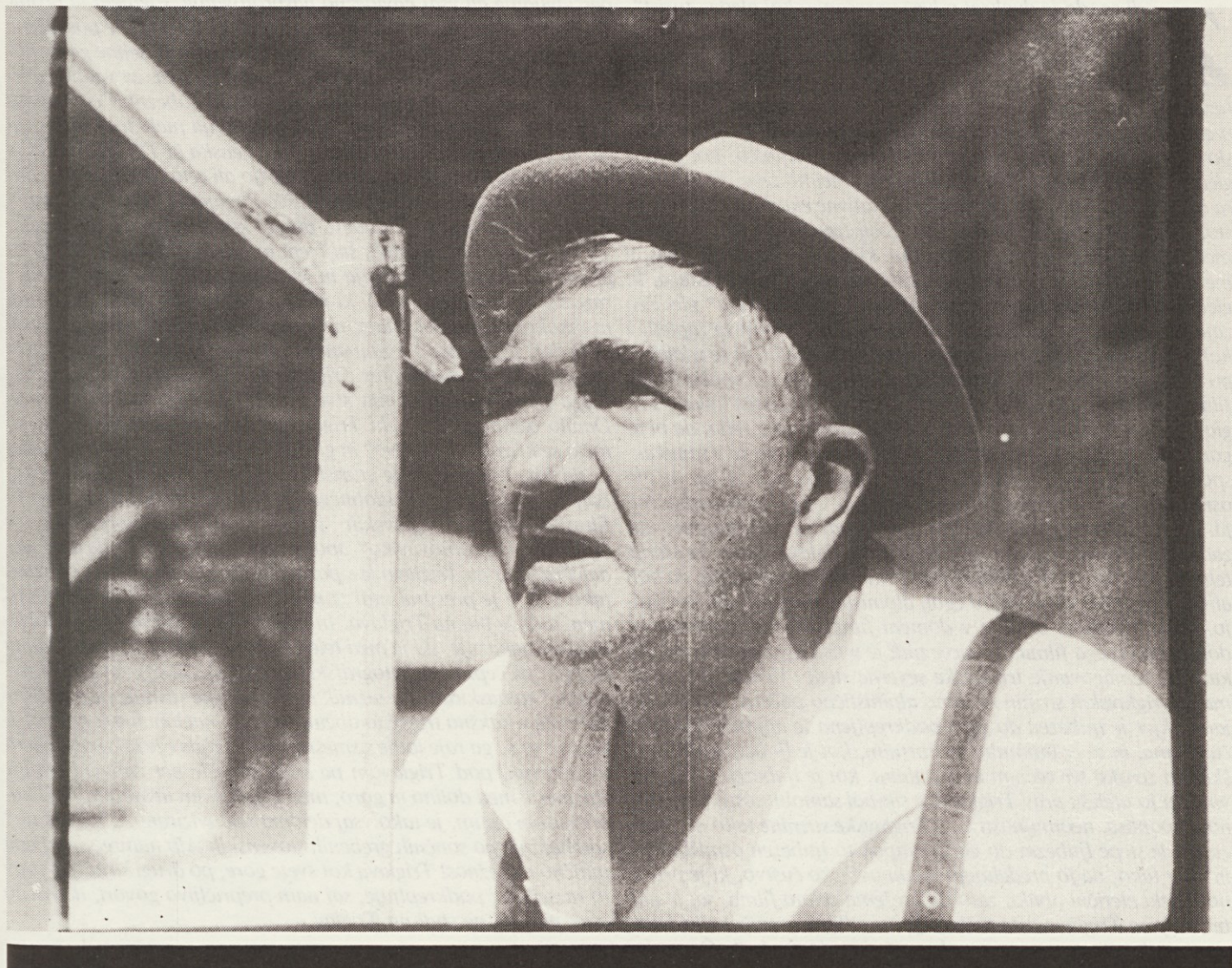
Luka Novak's text, **Irritated by the Devil, Dominated by the Crime?**, tackles the horror film from a more philosophical standpoint, referring chiefly to „contemporary“ films of this genre.

Vasja Bibič is the author of the third essay, **The Non-Possible Spectator**. He tries to present Eisenstein's conception of the film spectator with reference to contemporary theory of film.

Vladimir Koch sent us a report from the silent cinema festival, **Pordenone**. His attention is focussed mainly on the Scandinavian silent films. Having attended the Belgrade alternative cinema festival, **Alternatives 86**, Vasja Bibič writes about the difference between the authors of the formal experiment and the younger authors of the „new narration“.



**FOTO-ZGODOVINA
SLOVENSKEGA FILMA**



Triglavske strmine, celovečerni film režiserja Ferda Delaka, scenarista Janeza Jalna in snemalca Metoda Badjure, Sava film, 1932.

„TURISTOV“ POGLED

Zdi se, da je dvakrat odveč vprašanje, kaj gleda „turist“, ki ga igra Anton Danilo. Najprej je odveč zato, ker v filmu *Triglavske strmine* s takšno zavzetostjo in predanostjo lahko kdo motri le Triglav, potem tudi zato, ker je razmerje med subjektom kot nosilcem pogleda in objektom kot predmetom pogleda povsem enoznačno. Tu namreč ni nikakršne skrivalnice, ki bi filmsko tako privilegirano instanco, kot je pogled, vpela v kakšno zapletenejšo mrežo, recimo tisto, ki jo razpira dispozitiv pogledov v perspektivi narativne ekonomije, ali pa tisto, ki v imenu negotovosti in napetosti trguje v obskurni zarezni med vidnim in nevidnim. Fotografija, ki si jo je izbral naš zapis, v metaforični dimenziji izpostavlja tisto točko, ki ločuje tistega, ki gleda, od tistega, kar gleda, hkrati pa z „objektivnega“ gledišča zajema oziroma uprizarja prav ta razcep. Da pa se ne bi zapletli v kakšno „visoko“ teoretsko razpravljanje o pogledu, ki še zdaleč ni po meri preprostega, a zanimivega slovenskega „domačijskega“ filma, ostanimo pri neizpodbitnem dejstvu, da „turist“ gleda Triglav in da se v njegovo gledanje vpisuje imaginarna želja, da bi to goro osvojil. Ta imaginarna želja pa je interpelirana že v samo ekspozičijo pripovedi, vendar je treba pripisati, da je za večino osrednjih likov — razen Antona Danila — to povsem realna želja. Za alpiniste oziroma planince, pa čeprav jih loči stopnja, kar zadeva težavnost vzpona, je „zavzetje“ Triglava samo vprašanje tehnike in volje. Toda, če bi se film pridrževal le izhodišča, da bolj ali manj spretno narativizira zgolj alpinistično/planinsko operacijo, potem bi zares ostal le v domeni funkcionalno „režiranega“ dokumentarnega filma. To sicer tudi je v tistem segmentu, ki prikazuje premagovanje triglavske severne stene. Vendar pa zavze-manje triglavskih strmin ni samo alpinistično početje, ampak dejanje, kjer je ljubezen do gora podkrepljena še najmanj z dvema čustvoma, in sicer intimnim in smrtnim, kot je ljubezen med moškim in žensko ter večnim in socialnim, kot je ljubezen do domovine, ki jo uteleša prav Triglav kot simbol samobitnosti, nacionalnosti, ponosa, neomajnosti . . . *Triglavske strmine* tako ne prikazujejo le slepe ljubezni do gora, ampak to ljubezen osmišljujejo, in sicer tako, da jo predelujejo v domovinsko čustvo, ki je prisotno v neki eterični obliki, zato pa prežema celoto filma, saj je najbrž le špica Triglava tista točka, kjer se stikata zemeljsko in sveto, torej realni Slovenec in meta-kategorija „slovensko“. Če pa vse prave ljubezni vodijo na Triglav, potem je za film, ki naj ne le opisuje oziroma zgolj kaže vzvišena čustva, potreben zaplet, zo-

perstavljanje ali vsaj navidezno nasprotovanje. Element te protigre pa predstavlja „žensko srce“, ki najprej ne dojame posvečene razsežnosti moške ljubezni do gora oziroma do posebne gore, kot je Triglav, da bi se kasneje, s poroko na Triglavu, za vedno zavezalo prav tej v domovinsko čustvo predelani ljubezni. Če pa naj se začetna dramatična situacija, ki jo zagotavlja melodramska trojica, če smemo tako reči, in sicer moški, ženska in Triglav, razreši v srečen konec, kjer se nasprotja pomirijo ali celo sublimirajo v ljubezen višje kvalitete, mora v središče dogajanja, v klobčič resnih in več kot obvezujočih zadev, poseči komedijantska dimenzija. Ta pa je zajeta v „turistu“, šaljivem in zabavnem možu, ki dobro pozna sladke strani življenja in ki je prepričan, da so vse težave razrešljive, še posebej tiste, ki jih sproža „žensko srce“. Zato tudi ni nikakršnih preprek, da se ne bi v danem trenutku prelevil, vsaj na videz, iz „turista“ v zagnanega planinca in kratek čas živel za prepričanje, da je osvojitev Triglava višji smisel njegovega nedelj-skega planinarjenja. Toda stvari se zasučejo drugače in Anton Danilo ostane „turist“, ki Triglav zavzame le s pogledom. V tej točki se križata „turistovo“ in gledalčevo gledišče, ki nam da vedeti, da smo kot gledalci le „turisti“ in da je vzpon na Triglav nekaj bolj zavezujočega od udobnega sedenja v kinodvorani. Liki in filmska ekipa *Triglavskih strmin* nas sicer prestavijo v „ljubezensko-domovinsko“ apoteozo na Triglavu, toda kot gledalci rajamo na Triglavu le s pomočjo filmske iluzije kot prevare, tako kot se je prevaral tudi „turist“, saj gledati Triglav še ne pomeni tudi že biti na Triglavu. In izbrana fotografija na metaforični ravni nakazuje, da je med telesom in pogledom Antona Danila razmik, pa čeprav ga fotografska tehnika skuša s svojo „objektivnostjo“ zamaskirati. Ta razmik pa *Triglavske strmine* niso preformulirale v kakšno tragično občutje ali celo nacionalno katastrofo, ampak so se ga raje lotile s smešne plati. Triglav je tako ostal neomadeževan, pod Triglavom pa so se zgodile kar zabavne stvari. Razmerje med dolino in goro, med zemeljskim in svetim, med katičnim in čistim, je tako vsaj deloma relativizirano. „Turistično“ sprehajanje po sončnih grebenih slovenskih Alp namreč spodjeda mitično razsežnost Triglava kot svete gore, po drugi strani pa prav to razsežnost podkrepljuje, saj nam prepričljivo govori, da ravno vsak pa tudi ne sodi na Triglav.

Silvan Furlan



Washington, kratek dokumentarni film Božidarja Jakca, 1930

ODMEV DOMAČIJSKE NOSTALGIJE

Danes lahko Jakčevo popotovanje po Ameriki (1929—1931) ocenjujemo kot pravcati multimedijiški podvig. Filmski trakovi, množica slik in pisma, zbrana v dveh knjigah *Odmevi rdeče zemlje* (priredba je delo Mirana Jarca) — vse to so dokumenti, ki nam omogočajo tako rekonstrukcijo tega potovanja kot razumevanje njegovega pomena za samega Božidarja Jakca. Da pa bi to lahko ustrezno storili, moramo v vozliščno točko, vmes med film in slikarstvo, postaviti prav pisano besedo, saj se v njej prepletata dva temeljna motiva, ki ju razločena lahko registriramo v njegovih filmskih posnetkih in slikarskih podobah.

Tisto, kar karakterizira Jakčeve ameriške filme, je nekakšna prevzetost, skorajda fasciniranost nad civilizacijo Novega sveta, zato sploh ni naključje, če sta dva daleč najpogostejša prizora v teh filmih posnetka nebotičnikov in z avtomobili nabitih cest. Oba praviloma spremlja tudi specifična filmska figura: prvega vožnja (največkrat kamera snema kar skozi okno), drugega pa dvig kamere (vrhunec je, kako tudi ne, soočenje z newyorškim Manhattanom).

Nasproti tej filmski podobi stoji slikarska. Nobenega sledu fasciniranosti ni v njej. Še več, če celoten Jakčev slikarski opus, nastal v ZDA, shematsko razdelimo na dva dela, potem lahko rečemo, da mračne skice industrijskih prizorov zastavljajo obupano vprašanje, na katerega idilični pastelni pejzaži ponujajo edini pomirljiv odgovor. Na mesto fasciniranosti stopi zgroženost, ki jo lahko zaceli edinole podoba „nedotaknjene pokrajine“.

Temeljna odlika *Odmevov rdeče zemlje* pa je prav hkratnost obeh motivov, to nenehno nihanje med fasciniranostjo in zgroženostjo. Že opis, datiran z 2. majem 1929 — torej neposredno po pristanju v newyorškem pristanišču — je dovolj zgovoren dokaz te dvojnosti: „In zdaj se je znočilo. Tesneje in tesneje se stiska mesto samo vase. En sam brezmejen žar, ena sama ubrana pesem. Vsi deli, vsa okrožja so se strnila sredi noči v enoto: Manhattan, Bronx, Brooklyn, Queens, Richmond. Zabavišča, kinematografi, gledališča, bari, blodišča — in prtajena groza, ki diha iz vsega“ (*Odmevi* . I., str. 36).

Šele hkratnost obeh motivov pokaže, kako šibka je pravzaprav meja med njima. Zato je tudi namen izbranega fotograma (*Jakac portetira, Washington, 1930*) dvojen:

a) z umestitvijo slikarske podobe v filmski kader opozarja, da je potrebno začetno shematsko razdelitev na Jakčeve filmske in slikarske dokumente z ameriškega potovanja nadomestiti s pogledom, ki se bo usmeril prav na medsebojna posredovanja in vzajemne vplive obeh medijev: na filmsko kadriranje posameznih scic in na slikarsko kompozicijo filmskih kadrov;

b) obenem pa predstavlja nekakšno zgostitev, v kateri sta s filmskim okvirjem zaobsežena tako avtor kot njegova stvaritev, kjer se znotraj fascinacije (ki jo v tem primeru predstavlja kar sama filmska kamera) odigra srečanje idiličnosti in zgroženosti.

Da je dejansko šlo za to paradokso hkratnost dveh občutij, nam pričajo tudi Jakčevi zapisi, ki sovpadajo s tem časovnim obdobjem. Značilno je, da se dnevniška forma s precizno datumsko določenostjo umakne nekakšni zaključni refleksiji, ki z enim samim poglavjem zaobseže obdobje 1930—1931. Čas, v katerem je nastal pričujoči film, je čas Jakčevega poglobljanja v „svet washingtonskih gornjih desetisočev“ (II. knjiga, str. 204), ki mu ga je omogočilo portetiranje nekaterih vodilnih senatorskih, univerzitetnih in umetnostnih imen. Izbrani fotogram bi zatorej v nekem prvem približku lahko brali kot podobo tega uspeha, kot preboj v tisto iskano notranjost. A prav ta se Jakcu kaže kot največja zunanost, zato v istem zamahu zapiše: „O, Washington, mrzlo mesto, kraj, kjer sem do dna spoznal, kdo sem in kje mi je dom. Za človeka, kakršen sem jaz, ni prostora v tem okolju“ (II., str. 206). Nasmeh na njegovem obrazu moramo zato razumeti drugače: kot prtajeno reakcijo na odmev pesmi *Going home*, ki jo je Jakac slišal v filmu *Aleluja* (King Vidor, 1929), „eni izmed največjih umetnin, kar sem jih videl na belem platnu“, kje drugje kot v Hollywoodu. Leitmotiv *Odmevov rdeče zemlje* — s tem pa tudi že samega potovanja — je torej prav neki odmev, odmev domačijske nostalgije, neverjetno vztrajno ponovljen ob podobi Bleda v filmskih novicah („odlomek, ki mi je izvalil vzklik osuplosti — v ameriškem kinu sem na platnu zagledal naš Bled, ki je še oživel ob slovenski besedi in pesmi v zvočnem filmu“, I., str. 98), evokaciji cankarjanske matere („Ali naša beseda je še, kadar je najtišja, silnejša po zvoku in utripajoči vsebini kot ves ta ogromen svet mrzle civilizacije. Kot privid je zrastle pred menoj podoba Cankarjeve Matere“, II., str. 205) ter številnih pokrajinskih asociacijah („In kakor da sva sredi slovenske poljane, sva se vsa sveža budila v jutro, ki ga je oznanjal ščebet ptic, šelest veveric v vrhovih in svežost prebujajočega se sonca“, II., str. 206).

Le žal nam je lahko, da Jakčevi ameriški filmi niso zvočni. Težko je sicer za nazaj zatrditi, da bi ameriške podobe podvajal s slovensko besedo in ščebetom ptic, vsekakor pa bi bil filmski dispozitiv neujemanje podobe in zvoka idealno sredstvo za uprizoritev Jakčeve hkratne fasciniranosti in zgroženosti, ki se rešuje z nostalgijo. Tisto, kar slišimo ob fotogramu iz filma *Washington, 1930*, je torej natanko „otožna zamorska pesem“ *Going home*.

Stojan Pelko



EKRAN

v naslednji številki:
FEST '87

