

pa gre v Redfordovem filmu **Milagro Beanfield War** (Milagro) za antikorporativno, ruralno, idilično Ameriko Nove Mehike oziroma okolice San Juana. Vendar pa: komedijski suspenz je spravljen v okviru južnjaškega *etosa*, mehiškega mysticizma (angelov in ostalega) in v boj Ruby Archuleta (Sonia Braga) za civilno družbo. Joe oziroma Jose Mondragon (Chick Vennera) se otepa z različnimi težavami, potem pa ugotovi, da bi bilo najbolje obdelovati staro očeto vo žižolovo polje. Ker pa ima poseben interes za to področje družba, ki hoče postaviti Devine Miracle Recreational Area prav na tem področju, oziroma predvsem njen šef Devine, pride do t. i. nasprotnih interesov. Ruby podpira Mondragona zaradi prej omenjene civilne družbe (zanimivo: pišejo peticije, proglašajo etc.), Devine pa na Mondragona pošlje Kyriila Montano (Christopher Walken), ki bi moral Mondragona vsaj zapreti, že če ne kaj drugega (ne eno ne drugo se ne posreči). Uvoz nežanrskega materiala je torej ponovno očiten in prav ta uvoz (ob asistenci internih „komičnih“ učinkov, ki sem jih omenil prej) proizvaja komedijski suspenz. Torej, humor v **Milagru** je vsaj deloma stvar dobesednega uvoza korporativizma v Novo Mehiko. No, in to je pri tem filmu najbolj zabavno, čeprav tudi Don Amarante s svinjo Lupito uspešno replicira tako s svojo groteskno 'pojavnostjo' kot asistenco angela. Kdo povzroča poglobitvene zaplete, pa je jasno: Don Amarante. Roman, po katerem je Redford posnel film, je napisal John Nichols. In vendar: film je dober v nekaterih detajlih, kaj drugega pa od njega verjetno ne ostane. Če povežem vseh pet filmov (glede organiziranja komedijskega žanra po taksonomnih klasifikacijah, genealoških „delitvah“, analogijah, identičnosti etc.), potem je jasno, da je 'smotrnost' nove komedije stvar eksternih, zunanjih materialov, ki so v komedijo uvoženi, torej: komedijski suspenz je vedno manj stvar organizacije žanrskega, ampak vedno bolj organizacije nežanrskega materiala, ki z uvozom v komedijsko realnost proizvaja „komično“ v filmu.

TADEJ ZUPANČIČ

KONCERTNI ŽANR

Rok se — nič drugače kot kakšna druga vokalno-instrumentalna glasbena zvrst — razglaša po filmih v treh odtenkih. Prvič slišimo najpogosteje izvirne prispevke rokovskih skladateljev-izvajalcev v filmih, ki s to glasbo nikakor niso diegetsko povezani; drugič kdaj pa kdaj naletimo na biografsko pripoved o tem ali onem rokerju; tretjič pa se je razmahnila podzvrst, v kateri se prepletata načeli dokumentarnega in igranega filma. Teorija jo je označila z učinkovitim evfemizmom „rockumentarec“, marsikateri ji pravimo „koncertni žanr“, pomembno pa je to, da gre za podzvrst, ki nas utegne spričo svoje razdeljenosti med tehnični šarm in evokacijo nikoli izživete, pa dodobra preživete forme filmskega eksperimenta, konceptualno zmesti. Nič čudnega, saj je njena zgodovina že petindvajsetletna, kar pomeni, da sega v obdobje, ko se je eksperiment še namenjal spreminjati svetovno filmsko formo. Brez pretirane metaforike bi lahko rekli, da sega ta podzvrst, ta žanr od Dylana do Dylana, s čimer mislimo sprva na dober, star „vérité rock“ dokumentarec **Don't Look Back**, v katerem je režiser Pennebaker spremljal prvo glasbenikovo britansko turnejo, potem pa na slab, nov „dégoûté-rock“ film **Hearts of Fire** (1987) Richarda Marquanda, v katerem se Dylan neumestno središči v koncentrična kroga snemalnega studia in svetovne diskografske produkcije. In če kako reč lahko povzame takšna občost, kot je Dylan, potem lahko izobčence in druge svetle posamičnosti iščemo le z lučjo prizanesljivosti.

Koncertni žanr prikazuje detaje koncertnih vzdušij, posamezniki življenjski poti pa se posveča na najbolj neoprijemljivi ravni — tako da gledalca prepušča „dokumentarnemu“, „mednarodnemu“ tonu, celostnemu koncertnemu hrupu. S tem gledalca postavi na sredo paradoksa, ko zvokovna raven spričo vsiljivo navzoče konfuzne kamere postane še kako oprijemljiva; lahko bi celo rekli, da se ves čas trudi posneti zvočno svetlobo, „vzdušje“, a jo pri tem zanima prejkone le slikovni del gmote, vnani učinki, „evforija“. Glasba kot glasba je gledalcu tako ali tako znana že od prej, zakaj bi mu torej film ne ponudil še iluzije, da se ji je mogoče izogniti, zakaj bi ga ne prepričeval, da jo lahko presliši in se „posveti“ čemu drugemu. Toda tistega drugega ni; v resnici se še pri tako koncertno kadiranem filmu, kjer snemalska gestikulacija nenehno pretvarja glasbeno mimiko v zgrešeno dvojnost, gledalec ne more prepustiti kakemu užitku dvojnosti, zato tako negostoljubno sprejema nezavedno tveganje in začne blebetati o „navadni dokumentarni sliki“ kot zadostnem razlogu, da film ni vreden kinematografa.

pisal na začetku. Uvoz nežanrskega materiala, nežanrskih elementov, v tem primeru elementov vulgarne melodrame, je stvar poligona komedijskih praks. Produkcija „komične“ verzije je tako stvar utaje (: žanrskega) Zakona in, posledično, utaje racionalno-metodičnih fikcijskih praks. To pomeni, da gre za Interes (v zvezi z žanrom) ne pa za Idejo (prav tako v zvezi z žanrom). Tega se zavedata tako Landis kot Murphy.

V filmu Penny Marshal **Big** (Veliki) nahajamo „komičnost“ v dejstvu, da se Josh Biskin (Tom Hanks) znajde v svetu korporativnih Združenih držav kot insider v družbi, ki se ukvarja s proizvodnjo igrač. Po tem, ko ima 13-letni Josh dovolj tega, da ne more početi ogromno stvari (ker je pač premajhen in, kot kaže, premlad), v nekem zabavišču naleti na napravo, ki izpolnjuje želje. Zoltar (tako je ime napravi) mu izpolni željo in Josh čez noč zraste, vendar pa „psihično“ ostane otrok. Ker s tem razmere postanejo nevzdržne, se s prijateljem napoti v New York. Potrebno je najti Zoltarja (značilno je, da Zoltar deluje šele takrat, ko je elektrika izključena), do takrat pa nekako preživeti. Skratka, Joshu se posreči zaposliti v prej omenjeni družbi, kjer v hipu postane svetovalec za proizvodnjo. In kaj to pomeni? To pomeni, da v tej družbi (ne glede na to, da tega ne vedo), sprejemajo inside (: tudi backside) informacije, katerih sprejemanje je po kazenskem zakoniku prepovedano, saj ogrožajo konkurenco, skratka ogrožajo *etos* kapitalizma (ki, po Webbru, izhaja že iz „forme“ kapitalizma, torej kapitalističnega sistema), s tem pa je ogrožena infrastruktura sistema. Josh postane (kar ni težko, saj samo „fizično“ ni otrok) ekspert za proizvodnjo igrač, kljub otročjemu obnašanju pa postane zanimiv za Susan Lawrence (Elisabeth Perkins), s katero tudi izgubi nedolžnost. Skratka, potem izbruhne „nostalgija“, dom, starši, sestra etc. so 'smotrna' opcija, ki predstavljajo Joshev mehanizem psihoz, njegove *imagines*. Prav v tem primeru pa pride do potlačitve komedijskega suspenza. Ker pa v tem, Joshevem primeru pride tudi do spodletele potlačitve „nagonskega vzgiba“ (razmerje med Joshem in Susan etc.), pripelje to do Josheve nevroze (posledica: vrnitev v „fizično“ otroštvo), torej (po Freudu): nevroze kot rezultata spodletele potlačitve. In to se, kot je pokazano na koncu filma, tudi zgodi. Komedijski suspenz je tako v primeru tega filma stvar korporativne Amerike, ki pa je bila komedijsko temeljiteje obdelana v drugih filmih, recimo tudi v omenjenem **Kolesu sreče**.

Če je šlo v primeru **Velikega** za korporativno in urbano Ameriko,



MILAGRO

MILAGRO BEANFIELD WAR

režija: Robert Redford
 scenarij: David Ward, John Nichols, po romanu Johna Nicholisa
 fotografija: Robbie Greenberg
 glasba: Dave Grusin
 igrajo: Ruben Blades, Richard Bradford, Sonia Braga, Julie Carmen
 proizvodnja: Universal Pictures, ZDA, 1988

Koncertni žanr si je poiskal pot v kinematografu iz zelo specifičnega socialno-profesionalnega razloga. V osemdesetih se namreč klasičnima osebnostima, ki v splošnem skrbita za filmski zvočni trak skozi vso zgodovino zvočnega filma (skladatelju izvorne filmske glasbe in glasbenemu producentu, nadzornemu in kompilatornemu strokovnjaku), pridruži krdele izvedencev, katerih nazive kaže pustiti v izvorniku, če nočemo povzročiti zmede. A se pri tem dovolj grenko zavedati resnice, da v slovenščini prevodi njihovih opravil ne bodo zaživel prejkone zato, ker tod ne bo zaživela niti njihova dejavnost. Naštejmo jih. Musical Supervisor, Associate Musical Supervisor, Music Coordinator, Music Consultant, Music Assistant, Executive Music Producer, Sound Editor, Supervisor, Sound Editor, Keyboard Technician, Synthesizers Advisor, Synthesizers Programmer, Synthesizers Performer, Synthesizers Sound Effects Supervisor, Synclavier Programmer, Choral Director, Organ Music Adviser, Percussion Consultant, European Source Music Consultant, African Music Adviser. Še in še bi mogli naštevati, saj je v cehu ustvarjalcev zvočnega filmskega traku očitna namera vse večje diferenciacije in subordinacije tako pri skladanju kakor pri izbiri, uporabi inštrumentov in iskanju zvočnih identifikacij iz vse manjših in manjših geografskih območij. In ta partikularizem artifkacij se nadaljuje tudi pri namenih, iz katerih nastaja zvočni filmski trak. Imamo glavno filmsko glasbo, dodatno, dopolnilno, glasbene izžetke, kulise, situacijsko glasbo, strogo glasbo s funkcijo, psihoklišeje, sociomodele ipd. Kolikor bolj nas osemdeseta navdušujejo z neprestanim zviševanjem zvočne kakovosti in z odgovornostjo do reprodukcije, toliko bolj je treba paziti na krivico, ki se pri tem dogaja drugim.

Ni vzroka, da bi istih superlativov ne varovali še za slikovne izvedence. Izumitelji novih svetlobnih razmerij zaenkrat še skrbno čuvajo cehovske skrivnosti, tako da zanje lahko le strpno upamo, da bodo nekega dne razkrite, kakor so že razkrite skrivnosti tonskih mojstrov. Znano je, da se visoka tehnična stopnja v zvočnem smislu doseže predvsem v Dolbyjevih laboratorijih, kjer učijo, kako čistiti stare posnetke. Zvokovni triki naklanjajo filmu nove igre s časovnostjo, svojevrstno obračajo zgodbo in nas zdaj pa zdaj puščajo v koketnem dvomu, ki je zagotovo postal eden bistvenih razlogov, zakaj tako radi hodimo uživati v kino. Na primer v filmih kakor **Cotton Club** ali **Bird** nam še tako tenko uho ne zmore več pojasniti, v katerem času so posneli glasbo, ki je razvrščena po filmu. Težava je prav v dejstvu, da so jo (bili) posneli v dveh različnih časih: Charlie Parker igra, in posnetki so dokazano stari trideset let, pa so tako sčiščeni in volumensko urejeni, da zazvene na las podobno novodobnim izvedbam istih skladb v istem filmu. Dokazljivo novodobnih. Prišel je čas, ko ne vemo več, kaj je tehnična reprodukcija in kaj glasbena.

Z druge strani doživljamo čudeže še v slikovnem polju: ko zremo v filma **Imagine** in **Chuck Berry: Hail! Hail! Rock'n'Roll** — tipična predstavnika koncertnega žanra, gledamo minute in minute starih, že ničkolikokrat videlih in pozabljenih pogovorov in nastopov, posnetih za televizijo. Tokrat so predelani in razširjeni na široko platno ali celo na *cinemascope*, kar so strokovnjaki naredili tehnično tako spolpolnjeno, ko da bi jih bili posneli na novo. In to s filmsko kamero. Pa vendar je bila ostrina, ki zdaj žari z velikega ekrana, še pred dvajset leti zamazana s skromnostjo 16-milimetrskega traku ali celo „osmičice“. Znova zmontirani in predimenzionirani „starci“ postanejo važen element pripovednega dogajanja, nekoč pa so bili dobeseden dokument. Edine besede



MOONWALKER

režija: Jerry Kramer, Colin Chilvers
scenarij: David Newman
fotografija: John Hora, Fred Elmes, Crescendo Notarille
glasba: Bruce Broughton
igrajo: Michael Jackson, Sean Lennon, Joe Pesci, Kellie Parker
proizvodnja: Lorimar Motion Pictures, ZDA, 1988

filma so. Ko se v filmu namreč prikažejo navdušujoči posnetki s koncertov, ustaljenih besed, teksta, pesemskih besedil noče slišati nihče več. Lani so začeli tudi neopazno soočati en star posnetek z drugim, novejšim (*match-cut*), pri čemer navaden gledalec ne spazi, da bi se v realni starosti (starosti filmskega traku) kakor koli razlikovala. Ne zazna drugega kot to, da se ključna oseba v obeh posnetkih po menjavi kadrov na mah postara. *Soft-cut* je postal tako v filmskem zvokovnem kakor filmskem slikovnem deležu bistveno sredstvo za doseganje novih ravni prevar. Urejevalcem potov v zabavni industriji ne gre več le za to, da bi osvajali svetove hišnih igračk, zato zdaj predirajo še življenjsko važne reči. Prvi je padel kino.

Najnovejših filmov koncertnega žanra, torej žalobnega **Imagine**, neizprosne Berryjeve spovedi, filma vseh filmov tega žanra (**U2 Rattle and Hum**) in — deloma — **Moonwalkerja**, v katerem se sprošča Michael Jackson, ne povezuje le logika tehničnih dognanj, marveč še subtilna mitska zapuščina. Ime ji posoja John Lennon. Prvi film je kronika vdora v njegovo domačijo, v drugem na odru nenadoma zagledamo njegovega sinu Juliana, kako hitro se uči od ónega, ki je bil učil že njega, tretji se začne s tezo, po kateri skupina U2 glasbi in mitu vrača „Lennonovo“ vižo Helter Skelter, ki jo je bil Charles Manson ugrabil Beatlom, **Moonwalker** pa so scela in do konca mehanizirano subjektivizirane, izživete Lennonove sanje o materialni kulturaciji *rock'n'roll music*. Neizživeto različico za šestdeseta si lahko ogledamo v notrini ovitka za istoimensko ploščo. Osemdeseta nam jih kratko malo zgostijo v Jacksona. Če so vsi omenjenci brez klasičnega junaka, filmskega gonilca narativne linije, stopa na njegovo mesto Lennonova senca. Žanr si jo je že določil za eno zunaj glasbenih oprijemalk, spričo katerih moremo spoznati, da gre tudi tod za zgodovinopisno dejanje. U2 in njihov film so šli v vzgoji plodnih senc najdlje, saj se jim je posrečilo znebiti vseh „znanstvenih“ okraskov, pogovorov-vložkov, v katerih bi glasbeniški kolegi razgaljali nebulozne intimije. Kamera in črno-beli film v nji se vrtita le še krog Bonoja, neizčrpnega Irca, ko da bi se zavedala, kako olajšano jima je delo; saj na odru preminejo težave studijskega tipa — snemalcu ni treba mukoma iskati učinkovitih kotov, ko pa svetloba (odrske tehni-

U2 - VELIKA ROCK PREDSTAVA

U2 RATTLE AND HUM

režija: Phil Joanou
fotografija: Jordan Cronenweth
glasba: U2
igrajo: U2-Bono, The Edge, Adam Clayton, Larry Mullen Jnr., B. B. King, New Voices of Freedom, George Pendegrass, The Memphis Horns
proizvodnja: Midnight Films Ltd., Velika Britanija, ZDA, 1988

ke) očara domala v vseh smereh, kar si jih pogled more zmisлити. Kameranu ni več treba ustvarjati videzov, čisto mirno se lahko ukvarja z glasbo. **U2 Rattle and Hum** se bojuje za sedem oskarjev — če ga dobi direktor fotografije, ga bo za glasbo.

Kdor pri Madonni, Stingu, Davidu Bowieju ali Davidu Byrneju ne ve, ali so glasbeniki ali igralci, se lahko še vedno opraviči z nadarjenostjo za sinestezijo, kdor tega ne ve pri Bonoju, kvečjemu potrjuje njegovo sinestezijo. Marsikatero obdobje iz zgodovine filmskih zvrsti nas uči o težavah, ki jih imajo režiserji, kadar gledališkega igralca spreminjajo v filmskega. En posnetek v velikem planu, pa so izdane slabosti, ki so jih mogli še-pred-kratnim-teatrski ljudje slepo zaupati inspicientu ali kulisam. Ko so namesto gledališnikov v filmski igri obrazi glasbenikov, zgine še ta bedna metonimičnost umetniške želje po vsestranskem potrjevanju. Zgodi se kakor med preskokom od operne zvezde k rokerju: Kadar za kino povečujejo operno zvezdo, ta pravzaprav ne zapusti teatra, njen nastop za film je še vedno en sam teater; kadar se ustopi pred kamero pravi roker, je videti, da se teater šele začneja. Bono v nekem prizoru občinstvu ukaže, naj si domišlja, da je „štiklc“ zatem namenjen spominu na Martina Luthra Kinga, pa mu to kar verjame. Če se film s koncertnim žanrom spet vrača h gledališkemu obdobju, ki mu je v zgodovini namenjeno vsake toliko časa, je novost zdajšnje streznitve, da se gledalec seli med množico na platno, manipulacija narativne ravni pa se spreminja v pripoved o manipulaciji s prizorišč epohalnih spektaklov.

Koncertni žanr se pripeti, ko nam video zraste vrh glasbe. Koncertni žanr zvoku omogoča pravo razsežnost, kar lahko stori le z dovolj obsežno sliko. Skrb za kakovost zvočne optike je dosegla svoj namen, očitno zriva še kos slikovnega celuloidea in leze proti nezasedeni perforaciji na drugem koncu filma. Osemdeseta s novimi navzkrižji tehnike-in-glasbe pa tehnike-in-slike, da ne govorimo o glasbi-in-sliki pa tehniki-in-tehniki, kažejo, da bodo luknjice zdaj zdaj prežgane s svetlobo zvoka. Filma bo kmalu sam zvok. Formanu še ni bilo jasno, kam je obrnil zgodovino, s tem da je v **Amadeju** Salieriju dodelil privilegij slike, Mozartu pa kraljestvo zvoka. Ko bi bil vedel, da v resnici preživi tisto, kar je boljše, bi bil pripoved obrnil, saj je vendar filmar in ga mora vsaj malo brigati obstoj. Ker se je povrh tudi malokdo ubadal s filmsko glasbo, nepredvidljivim jedrom filmske dinamike, so morali pretkani odgovor ponuditi vedno pripravljene kameradi, ki se trudijo s sliko: Posnamemo koncert, pa naj pri njem še kdo pojmuje sliko tako ignorantsko, kakor je nekdanj glasbo, če zmore.

Na koncu **Imagine**, tedaj, ko se dvorana že utaplja v solzah, nas skoz film zareže edini moment fikcije v uri in pol. Lennonovski načniki padajo in padajo; tako dolgo, dokler se irealno v scih spet ne pripravi na sprejem glasbe. Potem se razbijejo, niti realnost pločnika jih ne reši. Navada bi bila, da bi razumeli to kot smrt, nam pa so bliže znamenja začetka glasbene realnosti kot forme. V koncertnih in analskih filmih ni prostora za sanjave zgodbe, še tisto, kar je verbalnega, mora prenašati glasba. Zato izmotavanja na začetku filma o **U2**, zato glasbenikom tam ni treba več ko reči, da bo šlo za glasbeno popotovanje, potem pa se zazdi, da gledamo film, ki povzema že kar usodo svojega žanra kot celote. Samo od glasbenikov je odvisno, ali se bo posrečila dvomljiva pustolovščina, v kateri mora na mesto scenarija stopiti omamna hrupnost, ki je imamo dovolj že od doma in s koncertov. Filmarji puščajo glasbenikom proste roke. V prihodnje bodo snemali — edino to povedo — tisto, s čimer se ljudje sicer ukvarjajo v prostem času, tisti užitek, ki ga doslej ni še nihče obesil na veliki ekran. Zato, da bomo nekoč, če bodo imeli srečo, lahko govorili o filmskem obdobju v glasbeni zgodovini. Zato, da ne bomo več, če bodo posneli v tem žanru kaj več kot malo dobrega, v skepsi do nenavadnih form pridigali kakor duhoviti Nemci: Previdnost je mati zaboja s porcelanom.

MIHA ZADNIKAR

RUSKI COME BACK

FEST je ustoličil sovjetsko kinematografijo kot velesilo. Zlobneži bi seveda nemudoma pomislili, da je s tem, ko je pripustil v svoj program (kar) pet sovjetskih filmov, predvsem razkril lastno nemoč. FEST — to so bili predvsem ameriški filmi, ki so zasedli dobro polovico programa. In potem sta bili samo dve kinematografiji, ki sta se predstavili z več kot dvema filmoma, poleg sovjetske še jugoslovanska.

FEST torej interpelira domačo kinematografijo v „velesilo“. Takšen poseg pa je seveda možen samo zaradi njegove psihopatološkosti, ko izpusti kinematografije, kot so italijanska, švedska, kanadska itd. Domača kinematografija se legitimira s premiero, z uspešnico, z režiserjem šestdesetih. Sovjetska kinematografija ima, nasprotno, stalen adut, nekaj, kar ji zmeraj zagotavlja auro pričakovanja, zanimanja, privlačnosti, izzivalnosti. Tisto, kar sovjetskemu filmu daje to „očarljivo“ potezo, je njegova negacija, njegova blokada, njegova meja oziroma zamejenost, je (seveda) t. i. cenzura. Če bi sovjetski film nastajal in funkcioniral v demokratičnem prostoru, bi bili vsi fetišizirani pogledi spodnešeni. Ostal bi pač zgolj film kot film, lahko magičen lahko ubožen, lahko subtilen, lahko traktoren. Toda dokler je sovjetski film lahek plen podružbljanja, nadzorovanja in represije, tako dolgo je film z berglami. Ta presežek je seveda tisti fantazmatski zastavek v igri na sovjetskem gradu, ko film ni več namenjen gledalcem, diferenciranim in neidentificiranim, ampak je njegova publika ena sama. Prav zato se lahko zgodi, da si v Pragi ogledajo neko sovjetsko pravljico samo trije gledalci, od katerih sta dekle in fant turista iz kakšne balkanske države. Pod žarometom cenzure in njenih agentur torej ostaja res samo ena publika, privilegirana in povzdignjena, publika, ki odloča o usodah posameznih filmov. Bunkeriran film seveda nemudoma pridobi ceno, težo, pomen, veljavo, namesto imanentno filmskega zaživi fantomsko življenje. Le-to je nujna dispozicija, da kasneje dobi film status odkritja, senzacije, preseñčenja. Preboj potlačenega, bunkeriranega filma na kakšen mednarodni filmski festival pomeni hkratni poraz sovjetske desnice in točka v bitki za demokratizacijo. Toda kar je običajno bilo videti kot zmagovalje filma, se je prav lahko interpretiralo kot dokaz za sovjetsko demokratizacijo, večjo ustvarjalno svobodo itd. Sistem cenzure se je torej generiral prav z dvojnimi parazitiranjem na filmu. Brez cenzuriranih filmov ni cenzure, „škarje“ so raison d'être; hkrati pa „lepilo“ ne zlepi zgolj pohabljenih filmov, ampak nastopa kot družbena vez.

Perestrojka mora torej na področju filma rešiti dva problema, ki pa sta praktično en sam. Sam bunker zmaliči film, kajti le-ta praviloma ni vino, ampak je namenjen prvi, neposredni, svoji generaciji. Radikalna spraznitev bunkerskih polic in ukinitve cenzure bi preprečila nadaljnjo fetišizacijo posameznih sovjetskih filmov. Sovjetski film bi tako imel vse možnosti, da se iz odkrivanja „preteklega“ preobrazbi v odkrivanje „sodobnega“, da ni več film za vampirske eminence, ampak za vsakdanje gledalce. Sovjetski film, kot ga je deloma predstavil beograjski FEST in kot so ga orisale informacije, bodisi ustne bodisi tiskane, je storil krepak korak prav v tej smeri.

V sovjetskih bunkerjih počasi zmanjkuje filmov. Cenzura nima pod ključem ničesar več. Da je resnično negativka v delitvi vlog, priča film **Asjina sreča**. Film je leta 1967 posnel Andrej Končalovski. Pred daljnimi dvajsetimi leti je verjetno rahlo razkrajal monolitno zgradbo socrealizma. Danes pa mora njegov gledalec splesti najbolj neverjetne mreže, zgraditi dlakoepske konstrukte, izpisati zgodovinsko pogobljene apologije in eksplikacije, če hoče pojasniti cenzurino sprijenost. Toda današnjemu gledalcu se kaj takega ne ljubi več, ampak gleda film kot dokaz več, da cenzura lahko film samo pohabi. Drugi Končalovskijev film torej izveneva kot kolhozna melodrama. Ker je cenzorska domišljija neprimerno bolj perfidna kot njene običajno črno-bele upodobitve, lahko samo tvegam hipoteko na teh tako spolzkih tleh — kar je travmatiziralo „pr-