



Christopher Lee
The Satanic Rites of Dracula

igor kernel

zgodovina vzporedna filma

Vsaka obletnica pomeni obujanje spomina. Države s filmsko zgodovino, ki je neprimerno bogatejša od naše, so ob stoletnici filma pripravile retrospektive svojih mojstrov, vsi po vrsti – tudi Slovenska kinoteka – pa so ob tej priložnosti prikazali vsaj nekatera izmed del, ki sodijo v svetovno filmsko dediščino.

V ustrezno prazničnem, hrupnem vzdušju se je bilo sicer včasih prav težko v miru posvetiti tistemu, kar nam je bilo dano na ogled, namreč filmom kot takim, poleg tega pa je bil seveda poudarek na naslovih, ki jih pozna vsak cinefil in njihov ponovni ogled se je v tem kontekstu prejkone zdel kot nekakšna obredna potrditev, da so vse stvari še vedno vsaka na svojem mestu. Zato so bili toliko bolj izjemni tisti redki trenutki, ko je kljub temu blišču in trušču do nas le prodrla zavest, kako negotova je pravzaprav podlaga, na kateri sloni naše prepričanje, da filmi, potem ko so enkrat posneti, ostanejo na razpolago: le nekaj let je treba počakati, pa jih bomo spet lahko videli, potem ko se bo kak distributer, v primeru starejših naslovov pa kak sestavljalec kinotečnega programa spomnil, da bi ga uvrstil na spored. Le kaj nam je moglo lepše ponazoriti to temeljno zmoto kot predstava Lubitschevega filma *Ko sem bil mrtev* (Als ich tot war, 1916), seveda obenem s sladkostjo zavesti, da so bile prav te žive podobe, ki so se odvijale pred našimi očmi, toliko desetletij izgubljene in šele pred kratkim spet najdene?

"Tolažba", da gre pač za film iz obdobja, ko je izginilo na tisoče naslovov, ni niti najmanj umestna. Nedavno smo si namreč v dvorani Kinoteke lahko ogledali Demyjeve *Cherbourške dežnike* (Les parapluies de Cherbourg) iz leta 1963, to je pred dobrimi tridesetimi leti (sedemindvajset let po ustanovitvi Francoske kinoteke, torej v času, ko je bila zavest o potrebi po ohranitvi filmske dediščine nekaj samo po sebi umevnega), ki so bili na ogled zgolj po zaslugi francoskega Filmskega arhiva, kjer jim je uspelo restavrirati že močno poškodovan negativ. Dejstvo je, da se filmi – tudi filmi vidnejših avtorjev – izgubljajo še danes, pa naj se to sliši še tako neverjetno. Ko film ni več zanimiv za distribucijo, gre negativ v bunker lastnika pravic. In v primeru, da njegova filmska "knjižnica" obsega več sto naslovov, sploh ni tako zelo neobičajno, da film, po katerem več let ni povpraševanja (še posebej, če tudi za video in televizijo ni zanimiv) čez nekaj časa enostavno "izgine"; četudi bi se po lastnikovi evidenci moral nahajati v njegovem skladišču, ga tam ne najdejo več. (Do takih primerov največkrat pride tedaj, kadar posamezen film večkrat menja nosilca pravic zaradi propada prvotnega lastnika.

Tako je pri marsikaterem naslovu iz šestdesetih, sedemdesetih ali celo iz osemdesetih let danes zelo težko izslediti že samo današnjega nosilca pravic, če se je ta nekajkrat zamenjal, kar pomeni, da je takšen film čez čas skoraj nemogoče dobiti v distribucijo, tudi če bi si kakšno podjetje to želelo storiti.) Tisti filmi pa, ki se ne izgubijo, nezadržno propadajo, pri čemer je hitrost tega propadanja seveda moč upočasniti z ustreznim skladiščenjem, ustaviti pa je očitno ni mogoče, tako da na koncu preostane le še restavracija, ki pa je tako draga, da si jo – na sistemski ravni – lahko privoščijo le najbogatejše države.

Kot smo videli, se lahko celo filmi avtorjev, glede katerih vlada splošno prepričanje, da so "pomembni", mimogrede "izgubijo". Kaj se potem dogaja s tistimi izdelki, ki jim večina "poznavalcev" ne posveča nobene pozornosti oziroma se od njih s prezirom odvrta? Za ilustracijo odnosa do tega marginalnega dela filmske proizvodnje bi se lahko oprli na katerokoli zgodovino kinematografije. Za primer vzemimo *Filmografijo francoskega zvočnega celovečernega filma*, ki sem jo pred kratkim dobil v roke, sicer pa jo je že leta 1985 založila Francoska kinoteka. Gre za temeljito delo, ki obsega dva indeksa (režiserjev in filmskih naslovov), v knjigi naj bi bili zbrani vsi filmi, posneti med letoma 1930 in 1984, ki so bili v komercialni distribuciji, podnaslov pa nam – v nekoliko drobnejšem tisku – sporoča, da v njej le niso "čisto vsi" filmi. Iz uvoda nato izvemo, da so izzeti vsi naslovi s klasifikacijo "X" ("filmi pornografskega značaja") – torej ne nujno pornografija v strogem pomenu te besede – in "filmi, ki spodbujajo k nasilju", kar je še precej bolj meglena oznaka). Obrazložitev je naslednja: 1. zaradi njihove številnosti bi se precej povečal obseg filmografije, kar bi bilo "brez kakšne posebne koristi", glede na to, da gre "v večini primerov za nekvalitetne izdelke"; 2. dodaten problem predstavlja dejstvo, da se ti filmi velikokrat pojavljajo pod različnimi naslovi, dogajalo se je tudi, da je producent naredil "nov" film tako, da je skombiniral kadre različnih že prikazanih filmov (pri čemer je včasih uporabil tudi tuje filme, ne le svoje), letem pa je dodal nekaj novih posnetkov; 3. ti filmi pogosto nimajo prave filmske špice, kjer pa ta obstaja, avtorji praviloma uporabljajo psevdonime, pri čemer se posamezni režiserji dostikrat podpisujejo z različnimi psevdonimi ali pa si istega izposojajo različni režiserji, "kar vnaprej onemogoči razporeditev filmov po avtorjih". Odgovor na vprašanje o usodi tovrstnih izdelkov je torej na dlani: poleg tega, da njihovi negativni izginjajo še hitreje kot negativni filmov, ki so bili deležni drugačne distributerske obravnave, so zato, ker podatkov o njih ni mogoče najti v nobeni filmografiji in ker jih je med njihovim kratkokrajnim prikazovanjem po obrobnih

dvoranah popolnoma prezrla tudi filmska kritika, obsojeni na popolno pozabo, potem ko še tistim redkim gledalcem, ki jim je te filme uspelo videti, zbledi spomin nanje. Kadar se izgubi film te vrste, ga nihče nikoli več ne bo našel, ker ga ni na nobenem seznamu "izgubljenih", tam pa ga ni, ker tisti, ki te sezname sestavljajo, ne vedo, da je kdaj obstajal (in tudi če bi vedeli, ga nanje najverjetneje ne bi uvrstili).

Če teh filmov "Z-kategorije" torej nihče ne bi pogrešil, vidijo pa jih le filmski obsedenci in tisti, ki so med njihovo bliskovito potjo skozi maloštevilne kinodvorane (če jim je seveda sploh uspelo priti v kino) tja tedaj zašli slučajno ali po pomoti, zakaj bi jim sploh posvečali tolikšno pozornost ob obletnici, ki bi po vseh pravih morala biti v znamenju "visoke umetnosti"? Prvi razlog se skriva v dejstvu, da tovrstni izdelki pogosto v veliko večji meri odražajo obdobje in mesto svojega nastanka kot t.im. "art" filmi, ki jih navadno odlikuje določena "brezčasnost"; če torej hočete resnično podoživeti tisto, kar so čutili povprečni gledalci v času nastanka določenega filma, je večja verjetnost, da vam bo to uspelo v primeru čistega žanrskega filma s skromnim proračunom, kot pa pri čistem "art" filmu. Drugi razlog je prav njihova krhkost, o kateri govorimo zgoraj: ti filmi so "ogrožena vrsta", ki ji grozi popolno iztrebljenje, zato si zaslužijo posebno zaščito, ne pa izločitev v nekakšen geto. Podatki o njih so tako maloštevilni in tako težko dostopni, da njihovo iskanje predstavlja pravo "filmsko arheologijo", vsaka najmanjša informacija, ki jo iskalcu uspe izbrskati v zvezi s kakim malo znanim "šlokerjem" (kot jih ljubkovalno imenujejo Američani), pa predstavlja zadoščenje, ki včasih daleč prekaša tisto ob možnosti neskončnega poglobljanja v podrobnosti, kar cinefilom omogočajo bolj znani in dostopnejši filmi. Tretji razlog pa je, da imajo ta drobna, skrajno nizkobudžetna delca najrazličnejših žanrov (od fantastike, grozljivke in srhljivke, do vesterna, melodrame, pustolovskih in erotičnih filmov) pogosto prav poseben čar, lasten le šlokerjem. Ta čar postaja izrazitejši, čim starejši so filmi. V "filmih za odrasle" iz petdesetih ali tridesetih let, da ne govorimo o obdobju nemega filma, tako danes nihče več ne vidi nekdanje "šokantnosti" (v zvezi s prikazovanjem spolnosti ali nasilja), ostala je le še otroška nedolžnost. Zdi se, da je po tem mogoče spoznati tudi marsikaterega ljubitelja teh filmov, ne glede na to, kako "pokvarjeni", "pošastni", "krvavi", predvsem pa "poceni" se šlokerji zdijo vsem drugim. Ko so vas kot otroka starši poslali spat, sami pa so se zatem še naprej pogovarjali ali pa celo gledali na televiziji film, ki je bil za vas "neprimeren" – ali se niste vsaj včasih prav po tihem prikradli iz svoje postelje do dnevne sobe in skozi priprta vrata oprezali za dogajanjem, ki je bilo obenem



Astro-Zombie



Vampira
Plan 9 from Outer Space

prepovedano, skrivnostno in le napol razumljivo, pa vendar prav zato tako zelo vabljivo? Ta otroška radovednost je lastna ne le gledalcem šlokerjev, temveč tudi njihovim ustvarjalcem, pri čemer slednje velikokrat označuje še dodatna značilnost, da pri snemanju svojih filmov nočejo sprejeti "pravil igre" odraslih, zato so njihovi izdelki tudi videti takšni kot so. Avtorji "šlokerjev" ne poznajo "filmskega jezika", ker ga nočejo poznati, zato pa se med snemanjem nedvomno zabavajo precej bolj kot katerikoli režiser visokoproračunskih blockbusterjev. Ne zanima jih, kako se "naredi film", ker so filme vedno jemali dobesedno; svojih filmov zato ne "delajo", temveč jih "živijo".

"Travme" prepovedi so zaznamovale marsikaterega ljubitelja šlokerjev. O Michaelu Weldonu, avtorju fascinante knjige *The Psychotronic Encyclopedia of Film* (1983), posvečene prav šlokerjem, iz predgovora v to njegovo življenjsko delo izvemo, da je šprical šolo, zato da je lahko v bližnji kino hodil gledat filmske smeti. Ko so se začele množiti slabe ocene, se je njegov oče nekega dne razjezil in mu zmetal stran vse revije, posvečene grozljivkam. Pri nas doma je bil položaj nekoliko drugačen. Po zaslugi mojih filmsko prosvetljenih staršev sem bil veliko v kinu, po drugi strani pa je bilo moje gledanje filmov omejeno le na strogo izbrane naslove, za selekcijo pa je bila odgovorna moja mati. Grozljivke, moj najljubši žanr, so bile strogo prepovedane, in potem ko sem svojo prvo (**Skrivnost starega mlina**) "po pomoti" (v kino me je spustil moj oče) gledal v tretjem razredu osnovne šole, vse do sedmega razreda osnovne šole "uradno" nisem smel videti nobene več. Zato sem si bil v tem prehodnem obdobju prisiljen pomagati z izvenšolskimi aktivnostmi in še danes se spominjam takratnega občutka grešnega zadovoljstva, ko sem filme kot **Matthew Hopkins** – lovec na čarovnice, **Bostonski davitelj** in **Čarovnica iz hudičeve hoste** gledal prav v času, ko bi moral biti pri verouku. Kljub temu mi je marsikateri prepovedani film ušel in veliko večino sem jih nadoknadil šele v sedemdesetih in osemdesetih letih (predvsem v dvorani Kinoteke). Četudi grozljivk nisem smel gledati, sem o njih – ker je bilo doma zadosti filmske literature – vedel več kot tisti moji sošolci, ki so drugače precej manj pogosto od mene hodili v kino, vendar so praviloma videli prav tiste filme, na katere je pri nas doma veljal embargo, zaradi tega pa so bili seveda deležni moje neprikrite zavisti. Michaela Weldon, ki je s svojo knjigo utrgal pozabi delček "vzporedne zgodovine filma", odlikuje še ena značilnost pravih ljubiteljev šlokerjev. Ti namreč sčasoma lahko vzljubijo tudi tako imenovane "dobre" filme, medtem ko do pristne ljubezni v obratni smeri praviloma ne prihaja. Tudi tu pa imamo seveda opravlja s svojevrstno doslednostjo: Weldon je tako bralcem svojega fanzina *Psychotronic* mirno priporočil ogled filma **V vrtincu**, ker je "sceno postavljala isti možakar, ki je sodeloval tudi pri **Whalovem Možu z železno masko**". Pri meni osebno je bilo nekaj podobnega tudi razlog, da se nisem mogel udeležiti Ekranovega izbiranja "desetih najboljših filmov vseh časov". Ko enkrat zares vzljubiš film, prej ali slej začneš gledati vse od kraja. Glede na to, da danes po vsej verjetnosti ne bi pisal o filmu, če ne bi pred skoraj tridesetimi leti videl *Skrivnosti starega mlina*, pa se mi odločanje o prvih desetih najboljših med naslovi kot so **Oklepnica Potemkin**, **Tretji človek** ali **Osem in pol** ne bi zdelo popolnoma iskreno, saj so me pred tem intimno zaznamovale popolnoma drugačne stvaritve.

Pred leti, v času, ko sem še neposredno sodeloval pri sestavljanju programa za dvorano Kinoteke, se je za poletne mesece ponudila priložnost, pripraviti spored iz samih filmov, ki v Ljubljani še niso bili predvajani. Ker je bilo jasno, da je šlokerje moč prikazati v Kinoteki le v čisto določenem programskem sklopu, je bila to seveda obenem tudi možnost, da se predstavijo filmi, ki jih sicer ne bi mogli videti. Nabralo se je sorazmerno veliko število filmov (okoli trideset naslovov), pri njihovi izbiri pa sem imel popolnoma proste roke, za kar gre zahvala tako gospe Kurentovi, takratni vodji dvorane Kinoteke, kot vodstvu Ljubljanskih kinematografov. Ker je bil skupni imenovalac teh filmov zgolj dejstvo, da jih v Ljubljani pred tem nismo gledali, so se med njimi znašle celo umetnine, ki se jim je s tem, da niso prišle na spored, očitno zgodila krivica, do tistih del, o katerih teče beseda tukaj. Med njimi pa je bil tudi

naslov, zaradi katerega sem bil resnično v dvomih, če ga je umestno prikazati v kinotečni dvorani. Šlo je za **Ljudožerco Amazonke** (1980), značilnega predstavnika zvrsti "cannibale", pri nas enega najbolj razvpitih filmov, ki ga je Union film zaradi številnih protestov ogorčenih gledalcev moral nehati posojati slovenskim kinematografom. Na koncu se je vse dobro izteklo, film je bil med najbolj obiskanimi iz ciklusa, protestov pa tokrat ni bilo. Ko sem bil leto dni kasneje na stažu v pariški Kinoteki, me je že na samem začetku veselo presenetil pogled na program, ki se je prav v času mojega prihoda začel odvijati v eni od obeh njihovih dvoran. Šlo je za (kompletno) retrospektivo filmov Maria Bave, avtorja, o katerem sem si že kot otrok prebral vse, kar se je tedaj dalo prebrati, sedaj pa sem imel priložnost njegov celoten opus videti še na velikem platnu. Ko sem zatem spoznal Jean-François Raugerja, vodjo programa, so mi stvari postale bolj jasne. Gre seveda za ljubitelja šlokerjev, ki je v Francoski kinoteki na tem mestu pričel delati leta 1993 in takoj (kljub nasprotovanju nekaterih svojih sodelavcev) uveljavil svoj koncept programa, ki je (prvič v zgodovini te ustanove) omogočil (seveda v določenih programskih sklopih) tudi predstavitev filmov "Z-kategorije" (ki so jo tam – bolj blago – poimenovali "Série B"). Ko sem videl, da so malo pred tem – v sklopu ciklusa "Le Cinéma des Assassins" – med drugim predvajali tudi **Jacka Razparača** (1976) Jesusa Franca s Klausom Kinskim v naslovni vlogi (enega redkih filmov tega režiserja, ki smo ga – pod naslovom **Nož za prostitutke** – videli tudi pri nas), sem s tem tudi dokončno dobil potrdilo o ustreznosti uvrstitve *Ljudožercev Amazonke* na naš spored. Kajti če Francoska kinoteka lahko prikaže Jesusa Franca, potem tudi morebitno nasprotovanje predvajanju tovrstnih filmov v naši dvorani resnično izgubi vsak smisel, razumljivo pa je, da je takšne izdelke dejansko moč servirati samo v okviru čisto določenih programskih sklopov. (Mimogrede, v času, ko sem bil še odgovoren za nabavo novih filmov za fond bodoče Slovenske kinoteke, je bil prav Francov **Jack Razparač** eden tistih filmov, ki sem si jih zelo želel pridobiti, žal pa je nekdanje zagrebško predstavništvo beograjskega distributerja kopije tega filma že pred vojno na Hrvaškem odposlalo v centralo.) Skrita želja tako Jean-Françoisa kot mene osebno bi seveda bila organizacija popolne retrospektive Francovih filmov. Žal pa je to popolnoma nemogoč podvig, ne samo zato, ker je Franco posnel blizu 200 filmov, od katerih jih dokajšen del po vsej verjetnosti sploh ne obstaja več, temveč tudi zato, ker nihče (vključno s samim režiserjem) ne ve točno, koliko jih je v resnici naredil (Francovega **Grofa Draculo** so v ljubljanski dvorani Kinoteke predvajali leta 1994 v sklopu ciklusa Okužba).

"Z"-filmi so v zadnjih dveh letih postali "in". Kdor pri nas tega ni verjel, se je lahko na lastne oči prepričal o tem, ko si je ogledal Burtonovega **Eda Wooda**. Burtonov film, v vseh pogledih izpiljena mojstrovina, je vsemu navkljub obdržal tisto značilnost, lastno šlokerjem nasploh, ne le Woodovim filmom: otroško čistost in nedolžnost, daleč od tako imenovanega "realnega sveta", ki ga Louis-Ferdinand Céline opisuje kot gnilega od laži, do te mere, da se od tega seseda in razpada. Laži, neumnost, nizkotnost in povprečnost – je res tako presenetljivo, da se marsikomu svet okoli nas zdi ne le tuj, temveč na nek način "neresničen"? Burtonu so prav Woodovi filmi pomenili vir navdiha, potrditev slutnje, da obstaja še neka drugačna raven realnosti, neprimerno intenzivnejša, prodornejša in torej "bolj resnična" vrsta zavesti od tiste, ki je sposobna zaznavati le Célinov "realni svet". •