

# E K R A N

REVIJA  
ZA FILM IN  
TELEVIZIJO

VOL. 19  
LETNIK XXXI  
NOVEMBER  
DECEMBER  
1994  
300 SIT





Ella<sup>®</sup>Nivaldi

# EKRAN

**REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO**

november—december 94 (št. 10)

vol. 19

letnik XXXI

cena 300 SIT (15 HRK, 5 DEM)

ustanovitelj in izdajatelj

Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira

Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije

glavni urednik

Stojan Pelko

uredništvo

Vasja Bibič, Silvan Furlan, Janez Rakušček,

Marcel Štefančič, jr., Zdenko Vrđlovec, Miha Zadnikar

uredniški kolegij

Jože Dolmark, Viktor Konjar, Bojan Kavčič,

Bogdan Lešnik, Leon Magdalenc, Matjaž Zajec

stalni sodelavci

Cvetka Flakus, Igor Kemel, Tomaž Kržičnik

urednik publikacij

Marcel Štefančič, jr.

tajnik

Vlado Škafar

oblikovanje

Peter Žebre

računalniška priprava

Ada graf, d. o. o., Janez Žibert

tisk

Tiskarna Ljubljana

naslov uredništva

Ulica talcev 6/II, p. p. 14, 61104 Ljubljana, tel. (061) 318-353

stiki s sodelavci in naročniki

vsak delavnik od 12. do 14. ure

naročnina

celoletna naročnina 1.500,00 SLT

žiro račun

50101-678-47478, Zveza kulturnih organizacij Slovenije,

Štefanova 5, Ljubljana

Nenačenih rokopisov ne vračamo!

Po mnenju Ministrstva za kulturo RS št. 415-42/92

se zaračunava 5 % prometni davek od proizvodov, tarifna št. 3,

13. čl. (Ur. list RS 4/92).

## FRANÇOIS TRUFFAUT



3

### uvodnik

Stojan Pelko

4

### truffaut

Carole Le Berre

Bremé nemira

8

### intervju

Miroљjub Vučković

Nagisa Oshima

15

### e-mail

Silvan Furlan

Molk Catherine Deneuve

16

### eseja

Uroš Goričan

Simon Popek

Komu mar! ali O piškah in drznicah

Pogled avtorja

22

### kinoteka

Simon Popek

Marguerite Duras

24

### e-projekcija

Franci Slak

Manifest scenaristične delavnice

26

### zgodnja dela

Barbara Vodopivec

Dnevnik

31

### e-mail

Majna Sevnik

Črne marjetke za nevesto

32

### histeorija

Stojan Pelko

R. E. M.

37

### portret

Simon Popek

Krzysztof Kieslowski

38

### kako razumeti film?

Matjaž Klopčič

Max Ophuls: Ljubimkanje



**O** b stoletnici rojstva se v mnogih brižnih dušah znova obuja melanholično-žalobni razmislek o filmu. Ali bo sploh kdaj prisopihal do dvesto?, se sprašujejo celo uradni slavilci. Analogije z domnevnim izginotjem gutenbergske knjige, ki naj bi se vsak čas ujela v kibernetične mreže, se vedno najdejo pri roki: ubogemu celuloidnemu filmu naj bi se v dobi interaktivnosti kaj slabo pisalo. Toda kaj potem, če bodo kamere rjavele, če se bo na projektorjih nabiral prah, trak pa počasi, a zagotovo izgubljal barve? Oprijemljivi objekti bodo prešli v pozabo — koncepti pa bodo ostali! Samo za hip, s kotičkom očesa in prebliskom misli, ošvrknite nepremostljivo razliko med Shakespearjevim stavkom “You kiss by the book!” (Romeo in Julija, I.5) in oglasnimi pozivi za “seks po telefonu” — pa boste razumeli, kdaj gre za res in kdaj za hec. Čip je cheap! Filmu je v pičlih sto letih uspelo, da se je povzpел v koncept. Kaj kmalu bo celo izgorel v njem, a kaj, ko je sam svet postal podoben (slabemu) filmu. Morda bodo filme res kmalu delali le še na kompjuterje, morda nam jih bodo res le še po mobitelih pošiljali naravnost v glavo — toda koncept filma bo ostal. Film je audio-vizija par excellence — živimo z njim, živimo ga tu, prav blizu, čisto okrog nas. Ne verjamete? Metka Kraševc bo še vedno slišala zvoke in čakala trenutek utelešenja podobe, ki jo tesnobno sluti. Film. Ervin Hladnik bo ob lepi modri Donavi prepoznaval konture apokaliptičnega Ridleyvillea. Film. Jože Dolmark bo v neprespanih nočeh Mirna sanjal Pessoine pesmi, nato pa jih zjutraj videl v nemirnih podobah Wendersa in Godarda... Film.

Zato stoletnica ni čas za nekrologe. In zato nove, tvegane pobude tudi na straneh tega Ekрана: Zgodnja dela — ker nove podobe porajajo nove, še neizklesane besede; Slakov Manifest — ker le nove besede lahko prikličejo nove, neotesane podobe.

**P**rve dni marca se je pričela v ljubljanski Kinoteki velika retrospektiva filmov Françoisa Truffauta. Ob tej priložnosti bo izšel tudi slovenski prevod najnovejše monografske študije o Truffautu izpod peresa Carole Le Berre (*François Truffaut, coll. Auteurs, Cahiers du cinema, Pariz, 1994*). Objavljamo avtoričin predgovor v prevodu Romine Bešič.

»Dve leti ji je strastno pisal: vsak dan, na ovojni papir, ob svetlobi sveč... V dežju granat so pisma postajala vedno bolj intimna. Sprva je začel z »Ljuba gospodična« in končal »Z mojim velikim spoštovanjem«. Že v tretjem pismu jo je imenoval »moja mala vila« in jo prosil za fotografijo... nato »moja čudovita vila«, potem »poljubljam vaše roke« in zatem »poljubljam vaša lica« ... Gotovo se spominjate prizora iz filma **Jules in Jim**, kjer Jim (Henri Serre) pripoveduje Julesu (Oskar Werner) in Albertu (Serge Rezvani), ki se pojavi s kolesom in kitaro, zgodbo o topničarju, ki ga je Jim spoznal v strelskih jarkih. Ta je na dopustu, v vlaku, srečal dekle, po srečanju pa se je, izza bojne črte, lotil pisanja ljubezenskih pisem, ki so postajala vedno bolj erotična in strastna, tako da jo je, ne da bi jo še kdaj videl, zaprosil za roko. To je prizor, v katerem so spojene številne svojevrstne poteze Truffautovega filma: navdušenje nad dolgimi, podrobno pripovedovanimi zgodbami; obsedeno vračanje k prikazovanju uničujočega nasilja vojne iz leta 1914, ki se v mnogih njegovih filmih pojavlja vse do filma **Živela nedelja!**, povsem neverjetnega filma, postavljenega v majhno izmišljeno mesto, kjer se stvari ne odvijajo nič drugače kot v — v Franciji dolgo prepovedanih — Kubrickovih **Ste-zah slave**; poveljevanje notranjega boja priganega na rob velike vojne, spopad, ki divja v nas in proč od nas; nenavadnost ljubezni, ki se rojeva, izraža in vzdržuje na daljavo, s pismi, v umišljeni čistosti ter neskalski fantaziji (Fantazija, kot nepremagljiva privlačnost, ki si podreja Truffautove like; kaj pa bodo drugega počeli, vsak po svoje, samo nekateri izmed njih; Adèle, Davenne in »moški, ki je ljubil ženske«?) Fantaziji, kateri se kot brezumen prepušča, kot bi zašel v kolesje ali pod vpliv strasti, hrepenenja, ki ga ne more zaustaviti nič, razen smrti ali njene različice, norosti.

Če pogledamo v snemalno knjigo filma **Jules in Jim**, shranjeno, kot si je želel Truffaut, v arhivih produkcijske družbe Carrosse, opazimo, da je režiser, ki je tedaj

# BREME NEMIIRA

bral Apollinairova ljubezenska pisma, ta prizor med snemanjem dvakrat nepričakovano popravljaj. Prva verzija Albertovega obiska se mu je med snemanjem očitno zdela nekoliko prazna in preveč plitva (za mizo sedijo štiri osebe, sledi komentar situacije, nato se Jim in Jules oddaljita in ocenjujeta Catherine) zato je Truffaut v

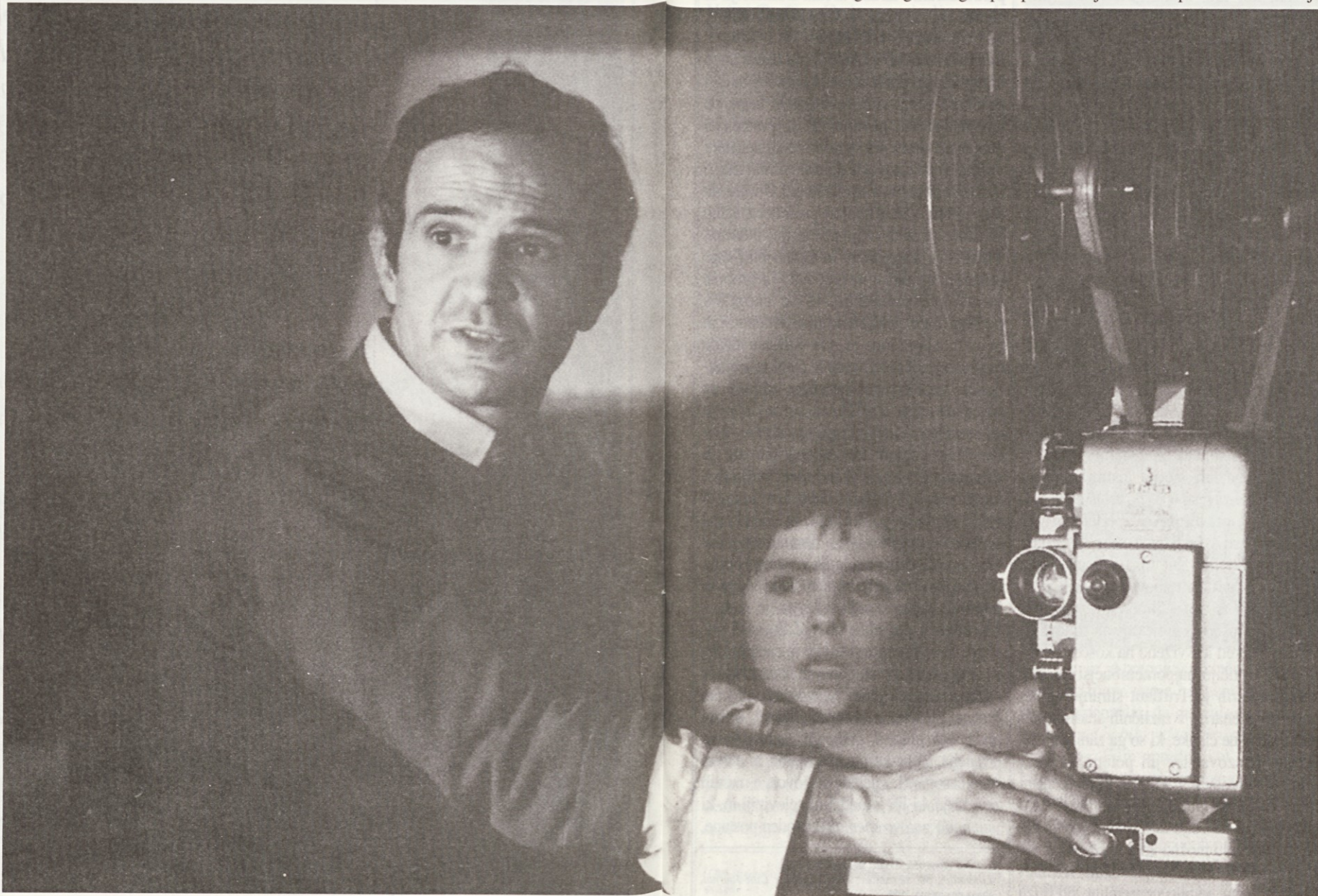
snemalno knjigo prilepil košček papirja, kamor je natipkal osnutek Jimovega monologa. Začasen, na kratko povzet, neurejen in zgoščen tekst: »Ta oficir ni bil nihče drug kot nek nepomemben topničar. V strelskih jarkih sem spoznal pesnika, ki je artileriji vrnil ugled. Ranjenega v glavo so ga evakuirali v zaledje. Tukaj je njegova fo-

tografija. (Fotografija Guillaumea Apollinairea z obvezano glavo v škatlici s 25 fotografijami, ki s pritiskom na gumb ustvarjajo iluzijo gibanja: G. Apollinaire snema svoj klobuk in si ga nato spet nadene). Iz bolniške postelje je pisal svoji ljubici: 'Tvoje prsi so edine granate, ki jih imam rad'«. Dva lista ličnega in zgoščenega tip-

kopisa sta prepleljena čez prejšnji dialog. V popravljenem, integralnem dialogu Jim podrobno pripoveduje o »tem nenavadnem razdevičenju po pošti«. Truffaut ga je napisal s pomočjo Suzanne Schiffman, nek večer ali med vikendom, preden ga je izpod vrat potisnil v sobo igralcem, katerih razporeditev je v sceni spremenil. Ne sedijo

več za mizo: Albert pride s kolesom in ga odloži, ko zagleda Julesa in Jima; Catherine je odsotna, a se pojavi ob koncu prizora in z drobno zbadljivo pripombo pokvari navdušenje trojice (»Kako lepa zgodba Jim! Tudi Jules mi je, ko se je vojskoval, pošiljal zelo lepa pisma.«). Dialog, ki ga Truffaut očitno tik pred snemanjem dopolni z nekaj pripisanimi opombami, kratkimi oznakami v zvezi z režijo oziroma razporeditvijo: »Ona je ob oknu; gre od okna stran; pojavi se Serge; Ona stoji pri vratih; Serge prihaja; pridruži se Sabina s kitaro; Poljub na usta.«

Takšni prizori poleg Truffautovega načina dela razkrivajo tudi, kako njegova scena dobiva obliko. Opaziti je navdušenje nad odprtimi scenariji, ki jih je vselej mogoče spremeniti in izboljšati — celo in zlasti med snemanjem, kjer je še vedno čas »rešiti vso opravilo«; stremljenje, pri Truffautu vezano na strast do pripovedi, na bistveno predstavo, da so prve različice le izhodiščne točke, od koder bo treba iskati zamisli, vzbuditi zanimanje, iti dlje. Snemalna knjiga za **Jules in Jim** je ena takšnih, za katere je Truffaut menil, da so napisane na hitro in jo je med snemanjem na veliko spreminjal. Kasneje bo, z nekaterimi izjemami, še naprej poskušal nadaljevati v tej smeri, ne da bi se celo v zadnjem trenutku vsemu navzlic odpovedal nadaljnji predelavi scenarijev, ki jih kar najdlje obdeluje. Nagnenje do pripovedi je razpoznavno tudi v načinu, kako si Truffaut, ki najboljše nabere od vsepovsod, spet prilasti Apollinairovo zgodbo, jo rekonstruira, usmeri v romaneskno in imaginarno in jo, ko jo nekam uvrsti, odreši njene minljivosti (Apollinaire, ki ga je drobec granate v resnici zadel v glavo in je bil spomladi 1916 trepaniran, je približno leto in pol kasneje umrl zaradi gripe. Torej ne na predvečer premirja, kot je trdil Jim, ampak nekaj dni prej, 9. novembra 1918, dolgo po tistem, ko si je prenehal dopisovati z Madeleine Pagès. Polagoma se je je naveličal, zlasti potem ko jo je na dopustu spet videl). Vrh tega pa Apollinaire v Truffautovem dialogu ni omenjen, zgodba namreč govori o anonimnem topničarju. Tako je naslednja izmed niti, ki tkejo Truffautov film, ideja o vsem lastnih strasteh, zato jih ne gre pripisovati samo pesnikom in umetnikom, saj tajno tlijo izpod najbolj običajnega videza. V tej predelavi je očitno to, kako Truffaut na drugi tir potisne prikrito brutalnost in spotakljivost situacije (nevamnost Albertovega prihoda za »domače«, kajti Albert je v Catherine zaljubljen, tako kot sta, vsak po svoje, vanjo zaljubljena tudi Jules in Jim. Ne ve se, če se bo odločila oditi z njim). Vendar pa gre





pri tem za osredotočenje na neko drugo brutalnost, ki jo je treba vpisati v osrčje scene. Vzbuja jo Jimova pripoved o vojni, ki podvoji učinek scene zadrževanih strasti, razbremeni nje nasilnost: trije možje sedijo na travniku, med prsti imajo cigarete in bilke trave. Lahkotna, bukolična scena in to navidez nedolžno vzdušje »kot da se ni nič zgodilo«, so pripomogli, da se je veliko govorilo o »šarmu« in »milini« Truffautovih filmov.

Za razliko od tematskih in psiholoških pristopov sem se s prikazom Truffautovega dela v tej knjigi želela približati njegovemu filmu tudi na podlagi odkritja velikanskega bogastva ohranjenih arhivov v »Films du Carrosse«, nekaterih prav tu izdanih faksimilov strani scenarijev, ki, kot je bilo mogoče domnevati, predstavljajo le vrh ledene gore. Truffaut je zbiral in shranjeval vse. Že v mladosti je imel navado sestavljati dosjeje po avtorjih, za katere se je zanimal in katerih delo je spremljal. (Ko sta leta 1992 Serge Toubiana in Michel Pascal v Truffautovih pisarniških prostorih za svoj dokumentarec o Truffautu, **Ukradeni portreti**, snemala z Rohmerom, je bil slednji tako zelo presenečen, da je tam, pod svojim imenom, odkril zelo bogat dosje, vključno s številnimi članki in nekaterimi izmed snemalnih knjig). Brez odlašanja se je lotil tudi shranjevanja svojih osnutkov, pripravljanih beležk, kot tudi scenarijev, ki so (jim) sledili. Se je tega lotil zato, ker je mislil, da je tako ustvaril raziskovalno jedro, neenako njegovemu lastnemu delu? Nedvomno. Truffaut se je nad dokumenti navduševal in vedno je bil srečen, ko je izbrskal kakšen scenarij ali neobjavljen tekst katerega filmskega ustvarjalca. Nabiral je vse, kar je izhajalo: korespondence, novitete, poizvedoval je za rokopisi in različnimi teksti o pisateljih, ki so mu bili všeč. Navkljub vsemu pa je tistim, ki so pisali o njegovih filmih, le redko odprl svoje arhive in samo nekaterim dovolil od blizu pogledati v svoje snemalne knjige. Truffaut ni nikoli delal *storyboarda* niti tehnične snemalne knjige, saj je verjel, da lahko le tako pri snemanju obdrži svobodo in svežino. Včasih je tudi priznal, da so ga preveč prebrskane analize njegovih filmov ujezile, ker so film, s tem ko se je začel zavedati samega sebe, paralizirale. Da bi torej zaščitil tisti del nezavednega ali bolj instinktivne in nedefinirane zavesti tako potrebne njegovemu delu, je prav gotovo želel obvarovati vse skrivnosti svojega dela. Njegovi arhivi so bili neusahljiv zbiralnik, iz katerega je neprestano črpal. Iz njihovih predalov je jemal gradivo za nove filme, nove tekste in odlomke opuščenih projektov ali pa kakšno vrstico že pred leti vrženo na košček papirja. Prav tu tičijo najpomembnejši razlogi, zaradi katerih je Truffaut shranjeval osnutke in scenarije v različnih stadijih, kot tudi časopisne članke, ki so ga zanimali, jih skrbno izrezoval ter jih potem, za vsak primer, shranjeval v srajčke. Spregledal ni ničesar, kar bi lahko še prišlo prav, kajti tako je imel na voljo določene ideje in sledi, ki jih je bilo možno uporabiti.

Če smo se torej želeli približati Truffautovemu filmu, je bilo pomembno od blizu

in natančno pogledati različice scenarijev iz njegovih map. Kmalu mi je postalo jasno, da jih je pomembno pregledati premišljeno, manj, kot to včasih radi počnemo, ko se poglobimo v osnutke nekega pisatelja ali režiserja, da bi tam našli potrditev prej obstoječih slutenj ali prepoznali nove različice njegove tematike, kot tudi manj zato, da bi se vrnili k izvorom — čeprav je to, včasih nepričakovano, odkritje prvih korakov (ali tega, kar si pod tem predstavljamo), po možnosti starejših od nekega znanega prizora ali filma, eden začetnih užтков ob branju gradiva — ampak bolj zato, da bi doumeli proces nastajanja filma, kako se sestavlja in razstavlja scenarij, za kakšno ceno, odkrili in sledili vsem zaporednim verzijam, izboru, zavrnitvam, pomislekom režiserja, ki še ne ve natančno, kakšno obliko bo imel film, s katerim se ukvarja, skratka sledili tej »ovinkasti poti« (če parafraziramo izraz Pascala Bonitzerja iz članka o Rohmerjevi **Zimski pravljici**<sup>1</sup>), od prvih osnutkov do filma.

Potem ko sem ob vsakem filmu obnovila to komplicirano pot je bilo treba izbrati in dati prednost nekaterim konstantam in se ob tem izpostaviti nevarnosti, da po krivici pustim ob strani nekatere filme ali nekatere vidike Truffautovega dela in filma, zlasti njegovo ironično razpoloženje. Ob branju zaporednih verzij najbolj preseneča, kako Truffaut oklesti svoje scenarije, odstrani vse, kar je slikovitega in vedno bolj daje prednost surovosti in grobosti. Ta grobost skrivaj razvema film, ki se razigrano pomika med nepomembnim videzom in podtalno brutalnostjo. Ob prikazu filma **Soseda**<sup>2</sup> je Serge Daney v članku, objavljenem v časopisu *Libération*, zapisal, da obstajata dva Truffauta, »dva avtorja dvournega dela«: »Truffaut-Jekyll«, spoštovan in urejen, ki ugaja družinam, in »Truffaut-Hyde«, »nedružaben, odljuden, hladno zavzet, fetišist«. Dva Truffauta, ki naj bi se po njegovem mnenju nikoli pred **Sosedo** ne srečala v istem filmu, meni pa se zdi, da je razdelitvena linija v vsakem filmu bolj nedoločna, bolj nejasna, manj vidna in interna. Nekaj Truffaut-Hyda je tudi v **Ukradenih poljubih** ali v **Zakonski postelji**, če ne ravno z vrnitvijo iz enega filma v drugi tiste nenavadne in zastrašujoče osebe, zanemarjene v svojem velikem črnem plašču, z dolgimi lasmi okrog mršavega obraza, čudnega Antoinovega prijatelja, ki brska po smetnjakih in nabira stare časopise ter patetično govori o načrtih za oddaje, ki jih je oddal na televiziji in, ki »jih bodo gotovo snemali«, preden postane,

<sup>1</sup> *L'amour admirable*, *Trafic*, št. 2, pomlad 1992.

<sup>2</sup> *Libération*, 30. september 1981, ponatis v *Ciné-Journal*, Cahiers du cinéma, 1986.

še bolj usodno, sposojevalec denarja v **Zakonski postelji**, kjer je vendarle edino bitje, kateremu se Antoine, ki ga je žena pregnala iz klinike in je končno povsem samotni, odloči na večer rojstva svojega otroka razkriti svojo radost. Navidezna lahkotnost Truffautovih igralcev je prispevala k temu, da smo pogosto hoteli pozabiti na to žalostno-kruto jedro. V **Ukradenih poljubih** smrt nenadno plane in udari (ravno to nevidno delo smrti je v Truffautovem prizoru, ko se stari detektiv, Antoinov prijatelj, zruši ob telefonu), in »človek z roba« ob koncu filma vrže svojo senco na minljivo srečo bodočih mlado-poročencev. Konca filmov **Zakonska postelja** in **Ljubezen na begu** sta odkrito nepristna srečna konca (*»Napraviva kot da«* reče Sabine Antoinu ob koncu **Ljubezni na begu**); v filmu **Streljajte na pianista** ženske umirajo tako, da se mečejo skozi okno ali od krogle zgubljene v snegu. Nekaj Truffaut-Hyda se pojavlja vse do **Žepnine**, filma besnega oportunitizma, kjer Truffaut z vendarle osupljivo brutalnostjo slika aretacijo dveh slabih mater, ki sta trpinčili malega Juliana, to mlado mater, razdejano od alkohola, ki si tako pretresljivo prizadeva zaščititi se pred nepričakovano agresivno, zaslepljeno, indiferentno drhaljo, to razcapano staro mamo z dolgimi sivimi lasmi, vznemirjujočo čarovnico, umazano skopuško, ki ne more, da bi ne omenjala zasego Poitiersovega premoženja. To so samo nekatere izmed nakopičenih brutalnosti, ki preplavljajo Truffautov film, a tihoma ustvarjajo dozdevno prijazen in pomirljiv film.

Ta poglobitna intimna dvojnost, nastala iz protislovja med željo po Truffautovi integraciji in tistim, kar je v njem še vedno nepopustljivo asocialnega, je predmet, ki si ga za svoje raziskovanje zastavlja pričujoča knjiga. V trenutku Hitchcockove smrti je Truffaut v posebni številki, ki jo je *Cahiers du cinéma* posvetil režiserju, objavil tekst Henryja Jamesa, odlomek iz *Zveri iz džungle*, ki se je začel tako: *»Od nekdanj se je imel za najmanj egoističnega med ljudmi, s težkim bremenom neprestanega nemira v sebi, vselej mirno, zadržano, vedno izogibaje se, da bi o tem govoril, da bi dopustil zaslutiti najmanjše znamenje nemira ali učinek, ki ga je imel na njegovo življenje...«*. Skušnjava je velika, kot pravi Jean Narboni<sup>3</sup>, da bi poleg *homagea* Hitchcocku v portretu »zasledovanega človeka« prepoznali tudi Truffautov portret ali celo definicijo njegovih oseb in estetske principe njegovih filmov. Truffaut, ki je sam



rekel, da se je prepojil s Cocteaujevimi sledovi, priznava svoje nagnenje k poetični prozi in ponavlja, da gre za *»snemanje lepote, ne da bi bilo videti tako, ali celo sploh kar tako«*. Film opredeli kot *»indirektno, zanikano umetnost, ki skriva toliko, kot razkriva«* in snema izključno razbrzdano in neuravnovešeno, vendar z videzom kot da ni nič ali pod neoporečno krinko. *»Zato je bil vedno brezhiben — čeprav nekoliko enoličen — pri svojih prijemih«*, je nadalje-

val Henry James v stavku, ki ponuja ključ do uglajenega videza Truffautovih filmov, po prepričanju mnogih še vedno povsem klasičnih, kar pa ni nič drugega kot sposobnost prikrivanja nemira in globokih vibracij, ki jih oživljajo ali, natančneje, z nje značilno umetnostjo paradoksa, iz *mezzo voce* ponesejo na stopnjo razvnetosti.

**CAROLE LE BERRE**  
PREVEDLA ROMINA BEŠIĆ

<sup>3</sup> Glej Roman o Fran oisu Truffautu, *Cahiers du cinéma*, 1985, str. 188.



# intervju



evropski  
zen

# NAGISA OSHIMA

**P**laža na Velikem otoku« — Nagisa Oshima, ena največjih osebnosti sodobnega filma, rojen v Kjotu 1932. leta, izhaja iz samurajske družine iz Tsuchina. S šestimi leti ostane brez očeta, v trinajstem, ob partiji šaha

s samim seboj, dozori, ko spozna, da je Japonska v vojni premagana. Med študijem prava ustanovi študentsko gledališče Sozoza in pristopi k mladinskemu gibanju Zengakuren, z roba Japonske komunistične partije. Preden pristopi k Studiu Shoshiku (1954) ustanovi filmski časopis Eiga-Hiyo. Debitira 1959. s filmom **Mesto ljubezni in upanja** (*Ai to kibo no machi — A Town of Love and Hope*). Režiral je devetnajst igranih in kopico dokumentarnih.

Ni si prizadeval, da ga sprejmejo kot del establishmenta ali kot umetnika, želel je biti nevaren. Sovraži pretvarjanje. Ideal Nagisa Oshima je razširitev intelektualnega polja japonskega filma, njegov cilj pa zanetiti upor proti tradicionalizmu v japonskem filmu. Vsak njegov film je izzval škandal ali vznemirjenje. S svojim delom, zlasti s filmom **Cesarstvo čutil** (*Ai no corrida — L'Empire des Sens*, 1976), je rafinirano orisal filozofijo seksualnosti Georges-a Bataillea.

Posebej za EKTRAN se je z njim pogovarjal Miroljub Vučković.

*EKTRAN: Pogovarjava se v Solunu, kjer so v okviru 34. solunskega festivala pripravili retrospektivo Vaših filmov. Dvajset filmov je*

*prenešenih iz Japonske, vzeti iz njihovega naravnega okolja in postavljenih v nov, pozitiven, a različen kontekst. Kot cvetje, utrgano za ikebano, aranžirano v sobi hiše, zgrajene iz betona. Kaj Vam pomeni retrospektiva, tu?*

NAGISA OSHIMA: Vesel sem, da je prišlo do takšne retrospektive. Še posebej zaradi dokumentarnih filmov, s katerimi se bodo seznanili evropski gledalci. Že pred časom, ob izidu knjige Maxa Tessierja o japonskem filmu, sem potegnil vzporednico o ikebani v leseni hiši in ikebani, kot jo uporabljajo v zahodnem svetu. Hotel sem poudariti dejstvo, da je Max Tessier spoznaval japonski film na Japonskem, v njegovem naravnem okolju. V bistvu se lahko cvetovom pripišejo precej bolj določeni in močnejši pomeni. Kakorkoli, zelo sem vesel zaradi te retrospektive.

*Japonsko otočje je bilo po vojni deležno številnih sprememb.*

*Odraščali ste obkroženi s tradicijo, v stiku in sporu z vplivi Amerike, nove politike, celo na določene vibracije komunizma niste bili imuni. Po študiju prava ter specializacije iz književnosti in filozofije ste postali pomočnik režiserja v Studiu Shoshiku. Kako in zaradi česa ste se pričeli ukvarjati s filmom?*

— Povsem po naključju. Okolje niti moja

izobrazba nista pomembna za zaposlitev v Shoshiku. Preprosto nisem mogel najti druge zaposlitve. Kot pomočnik režiserja sem se naučil veliko o filmu. Kot študent nisem bil velik ljubitelj filma in nisem sanjal o tem, da bi se posvetil filmu. Seveda sem hodil v kino, ampak nič več kot moji kolegi. Ko sem prišel v Studio, sem začel razmišljati o filmu. Kaj je film? Zakaj vendar pišem, ko pa obstaja film (kot umetnost)? Film in jaz? Film kot izziv?... Vsakodnevno sem preizpraševal svoj odnos do filma. To me je naredilo močnejšega.

Predstavljajte si primer, da bi bil že pred prihodom v Shoshiku obseden s filmom. Začnem delati, mislim, da sem dosegel svoj cilj in neham razmišljati o filmu: pustim, da se stvari odvijajo spontano. Tako pa sem, nasprotno, šele v Shoshiku začel razmišljati o filmu. Tako sem se šolal in dozoreval.

*Ali drži, da je bil odnos filma in morale eden glavnih izzivov vaše režije?*

— Tega ravno ne bi mogel reči. Odraščal sem v času vojne in bil naenkrat priča poraza Japonske. Veliko in pogosto sem razmišljal, zakaj smo bili v vojni poraženi. Kakšen je smisel življenja, literature in umetnosti v razkrivanju tega vprašanja. To je močno vplivalo na mojo umetnost in me določilo kot režiserja.

*S svojimi prvimi filmi ste v japonski film vnesli bistvene spremembe. Omajali ste inštitucijo družinske*

*urbane drame, zaščitni znak Studia Shoshiku.*

— Ko sem pristopil k Shoshiku, mi je najprej padel v oči zelo staromodni način dela, konzervativen in okamenelo tradicionalen. Glede na to, da sem bil mlad, sta se moj pristop in senzibilnost bistveno razlikovala od ustaljenega, splošno sprejetega modela, ki so ga negovali starejši režiserji. Pripadal sem drugačni kulturi in želel sem delati filme, ki se razlikujejo od tistih Jasujira Ozuja in Kinoshita Keisukeja. Zato sem se mnogih stvari pri filmu loteval na način, kot so to počeli tuji režiserji — Jerzy Kawalerowicz in Andrzej Wajda, ali italijanski neorealisti, po naključju pa sem začel snemati filme v istem času, kot se je pojavil Nouvelle Vague.

*Vaše delo lahko predstavimo s tremi besedami: spolnost, zločin in politika. Zakaj in kako so Vas pritegnile te tri teme?*

— Ne strinjam se z mnenjem, da se v svojih filmih izrazito ukvarjam s politikom, me pa nedvomno zelo zanima. Bolj natančno in bolj iskreno: zelo me privlači fenomen revolucije, ne le politike. Kot študent sem preučeval revolucijo v Rusiji in si mislil, zakaj tudi na Japonskem ne bi imeli revolucije. Toda teh idej nisem vnašal niti mešal s svojimi filmi.

Spolnost in zločin sta moji temi. Po tem, ko sem posnel nekaj filmov, je preprosto priplavalo na površje, obstalo kot materialno dejstvo, da se ukvarjam s fenomenom spolnosti in zločina. Mislim, da zato, ker spolnost in zločin tako močno prežemata nezavedno plat človeškega bitja. Nezavedno pa je zelo pomembno. Temu primeren pomen namenjam nezavednemu tudi v svojih filmih.

*Ali je prostor za kazen? Vzemite vprašanje kot poigravanje z naslovom romana Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega.*

— Ljudje z zahoda ob omembi besede »zločin« vedno nadaljujejo: »zločin in kazen«. Mislim, da je to odraz rutine v zahodnjaškem načinu razmišljanja.

*Svoj čas so Vas imeli za japonskega jeznega mladeniča. Zato, ker ste delovali korozivno na klasični ustroj japonskega filma, zaradi zelo osebne pristopa k tradiciji ali zaradi kakšnih drugih razlogov?*

— V vsakem primeru sem sovražil tradicionalen način ustvarjanja filmov na Japonskem. Celo sramoval sem se ga. Na primer načina, kako kamera zajame igralce, ali določenih rešitev kadriranja. V Shoshiku je veljala dogma o uporabi velikega plana, meja, katere niste smeli prekoračiti v približevanju objektu, ki ga kamera zaznava. Še zamisliti si niste smeli večjega velikega plana, kot je bil dovoljen. Šefi v Studiu Shoshiku niso marali dolgih kadrov, pretiranega premikanja kamere in še mnogih drugih stvari. Seveda to niso bila napisana pravila, toda vsem je bilo jasno, vzdušje je bilo tako, da je bil edini dovoljeni način dela tradicionalen, običajen pristop brez sprememb. Prav vse to sem si želel spremeniti.

*Predstavite nam način, kako delate svoje filme. Korak za korakom, od trenutka, ko se porodi ideja. Kako se to zgodi?*

— Teme svojih filmov izbiram sam. Vselej so me privlačile vsebine, ki so jih drugi obšli, se jim ognili v velikem loku. Na primer spolnost. Vsem je bilo dovoljeno in dostopno ukvarjati se z ljubeznijo, toda spolnost — to je bila terra incognita. Ukvarjanje z ljubeznijo, ob izključevanju ali ignoriranju spolnosti, je zame pomenilo vnaprejšnjo odločitev za površen pristop in temu primeren učinek. Sam nisem zaposljal spolnosti, zato mislim, da sem v svojih filmih prodiral v globine kompleksnosti človeškega bitja.

*Kako razvijate idejo, kako sodelujete s producenti? S tujimi, na primer?*

— Sodelovanje s tujimi producenti in ekipami je posebna zgodba. Kot sem že poudaril, sem že po nekaj filmih, ki so se ukvarjali s pojavoma spolnosti in zločina, zaslovel kot režiser, ki je pri teh fenomenih doma. To je pogojevalo moje nadaljnje zavestno ukvarjanje z njimi. Stvari so se spreminjale, jaz pa sem si, konsekvntno, vedno prizadeval najti nove teme in nov pristop k starim, uporabljenim temam. Kajti nove teme in nov pristop k problemu morajo iti po mojem mnenju z roko v roki. V času, ko sem posnel *Smrt z obešenjem* (*Koshikei — Death by Hanging, 1968*), sem, na nekem festivalu, podobnem temu v Solunu, srečal evropske distributerje. Konkretno Anatola Daumana, ki je pozneje prevzel distribucijo mojih filmov *Smrt z obešenjem* in *Ceremonija* (*Gishiki — Ceremony, 1971*). Anatole Dauman, ki so ga pritegnili moji filmi, mi je predlagal, da

narediva film skupaj. Sprejel sem in tako je nastal film *Cesarstvo čutil* (*Ai no corrida — L'Empire des Senses, 1976*). Užival sem v delu z njim, saj na Japonskem nimamo pravih producentov. Tam podjetja samo snemajo filme. Oni ne počnejo stvari, ki sodijo v običajne aktivnosti tujih producentov. Na primer, ko se z novo idejo pojavim pred japonskim producentom, me ta povabi na sestanek. Izid sestanka mi je vedno znan vnaprej — moj projekt je preveč drzen, da bi ga sprejeli za realizacijo. Za razliko od japonskih producentov kažejo tuji producenti določeno neodvisnost. Z njimi se na sestankih, na katerih jih seznanjam s projektom, pogovarjamo z očmi — vse je jasno in čisto. Oni razumejo, zato raje delam s tujci.

*Posneti film in režirati; v čem je razlika? Kdaj Vi montirate — med snemanjem ali pozneje, v montažni sobi?*

— Japonski način dela pri filmu je zasnovan na modelu »kako privarčevati denar« — kako čim manj porabiti. Naša tradicija je zasnovana na pomanjkanju. Nimamo denarja, zato moramo delati zelo hitro in pri tem varčevati. Ko sem v Studiu Shoshiku delal kot pomočnik režiserja, se je dogajalo, da smo imeli po končanem snemanju samo nekaj dni, da posnamemo zvok in glasbo, kar je pomenilo, da so mnogi režiserji snemali in montirali sočasno.

Sam v tem ne vidim nič neobičajnega. Glede na to, da sem vedno težil k ekstremom, vselej pa sem bil soočen s kratkimi roki in pomanjkanjem časa, se nisem želel preveč igrati s temi »materialnimi faktorji«. Zato nikoli ne snemam veliko dvojnih scen in nenehno poudarjam igralcem, da ne bomo ponavljali — naj pač dajo vse od sebe. Tako snemam in montiram. Vse to zaradi pomanjkanja časa in denarja.

*Interijer ali eksterijer — kje rajši delate?*

— Kot sem že omenil prej nismo imeli izbire, spoštovali smo ustaljeno rutino. Filmskim družbam je bolj ustrezalo delo v studiu, saj je bil pri snemanju na terenu potreben nadzor nad več elementi, prav tako pa je bilo več možnosti za razne nepredvidljive dogodke in incidente. Upiral sem se temu, saj sem želel čim več snemati zunaj. Po drugi strani pa sem na primer film *Noč in megla na Japonskem* (*Nihon no yoru to kiri — Night and Fog in Japan, 1960*) v celoti posnel v studiu, v sedeminštiridesetih kadrih različnih dolžin. In



»Brez telesa imamo samo luščine in odkruške.  
Uporabiti telo kot izraz, izraziti telo...«  
(*Cesarstvo čutil*)

to na začetku svoje kariere. Potreba za delo v interierju ali eksterierju izvira iz mojih občutkov glede snovi, s katero se ukvarjam. Ne morem reči, da sem bolj privržen delu v studiu in da me eksterier ne zanima. Moj stil odgovarja vsebini. Sem elastična oseba in imam rad spontanost.

**Cesarstvo čutil** skupaj s še nekaterimi vašimi filmi zaznamuje zelo specifična uporaba luči in barv. **Sončev pogreb** (*Taiyo no hakaba* — *The Sun's Burial*, 1960), Vaš drugi film, ste posneli s čvrstim namenom, da izločite zeleno barvo. Kako »režirate svetlobo« in kakšen je pri tem Vaš odnos do barv?

— Kar se tiče svetlobe, ne postavljam vnaprej nobenih zahtev. Prizadevam si le, da imam jasno svetlobo. Če mi ni vseč, kar naredi direktor fotografije, ukažem, da se vse razveljavi. Potem začnemo od začetka: od kod prihaja osnovna svetloba? Ko to ugotovimo, postavimo dodatno svetlobo. Enostavno!

Upam, da ne bo slišati pretenciozno, če rečem, da me zelo zanimajo barve. Rad delam z barvami — na sebi in tudi v svojih filmih. Jaz sem nekdo, ki barva. Od primera do primera se odločam za posamezne barve. Nekoč je neki japonski kritik rekel: » V Oshimovih filmih so stanja pretežno obskurna in v tem mraku vedno plamti rdeči plamen.« Všeč mi je tak pristop, tak občutek.

V filmu **Ceremonija** ste uporabili »zahodno« glasbo. Pogosto uporabljate tradicionalno, prav tako tudi specifično kombinacijo stilov in zvrsti, denimo glasba Ryouichija Sakamota v filmu **Srečen Božič, gospod Lawrence** (*Merry Christmas Mr. Lawrence*, 1982). Kako se odločate za skladatelja v svojih filmih?

— Ko sem se pričel ukvarjati s filmom, smo bili prepričani, da je najboljši film brez glasbe. Tedaj smo se je poskušali osvoboditi. Danes je zame glasba zelo pomemben del filma. Ne potrebujem konvencionalnega skladatelja. Hočem imeti dobrega skladatelja, ki mora biti obenem zelo tankočutna oseba. Sam odločam, kje v filmu hočem imeti glasbo in to sporočam skladatelju. Še posebej opozorim na dele filma, kjer mora biti veliko glasbe. Ne mešam pa se v vrsto ali značaj glasbe. Tu imajo skladatelji

popolno svobodo. Zaupam jim, ker me poznajo. Omenili ste »zahodno« glasbo. V bistvu mi nimamo »japonske glasbe«, obstaja enostavno »evropska glasba«. Žal pa na Japonskem ni mnogo skladateljev, ki bi pisali dobro »zahodno« glasbo, kot na primer Toru Takemitsu, ki je študiral klasično glasbo, rad pa uporablja orientarno. Ne samo pri pisanju za moje filme, pač pa tudi sicer v svojem delu. Naj še enkrat ponovim, da se ne opredeljujem za »zahodno« ali »vzhodno« glasbo — samo izberem skladatelja.

*Ali velja podobno tudi pri izboru Vaših ostalih sodelavcev?*

— Že kot asistent režiserja v Studiu Shoshiku sem skrbno in natančno izbiral sodelavce. Nikoli se nisem zanašal samo na tehnične kvalitete sodelavca, vedno sem jih opazoval kot osebnosti. Zame osebno in za moje delo je bil odločilen njihov značaj, kakšni ljudje so.

*Oshima-san — »Gospod Oshima«, s spajanjem smislov iz dveh jezikov lahko to prevedemo tudi kot »sen o Oshimu«. Na Japonskem »Nagisa« pomeni plaža (kar predpostavlja vodo), »Oshima« pa je velik otok (v katerega spet pljuska ali ga boža voda). Ali v tem vodnem simbolizmu Vašega imena odkrivata kaj več od preprostih zvokov?*

— To sem jaz. Zakaj pa sem jaz Nagisa Oshima? Moj oče je bil uslužbenec v administraciji za kmetijstvo in ribarstvo. Bil je ribič, spoznal se je na ribe. Na nek način to potrjuje tudi moj priimek Oshima (velik otok). Zvedel sem, da je že pred mojim rojstvom izbral ime Nagisa. Za japonske standarde je Nagisa zelo neobičajno ime. Lahko bi bilo žensko ime, toda za dečka je zelo čudno. Poleg tega sem se rodil leta 1932, v času vojne, on pa me je imenoval Nagisa. Bil je čudak. V vsakem primeru je ime, ki sem ga nosil, bistveno vplivalo na moje življenje. Ko sem začel obiskovati osnovno šolo, so me drugi otroci iz razreda čudno gledali: zakaj ima nekdo tako čudno ime? Zaradi tega sem trpel. Zdelo se mi je, da sem drugačen od drugih, ker imam tako ime.

*Zamislimo si Vaš imaginarni dnevnik. Sta bila mladost in odraščanje za Vas zelo pomembna? Odraščanje v materinem naročju, hrepeneč za očetom?*

*»Sem zelo srečna oseba.*

*Živim srečno življenje.*

*Dva ali tri dni v letu se počutim žalostnega.«*



— Mislim da je očetova smrt (v mojem šestem letu) zelo vplivala name. Z materjo in mlajšo sestro smo se preselili v Kjoto, rojstni kraj moje matere. Mati je takrat na vrata naše nove hiše izobesila moje ime. »Oshima Nagisa« je bil gospodar, to je bilo treba objaviti. Nič neobičajnega za tisti čas. Japonska družina je bila pod močno dominacijo moških. Ker sem bil edini moški v družini je bilo povsem naravno označiti hišo na ta način. To je bil ogromen pritisk na šestletnega dečka. Po drugi strani je to povzročilo, da sem se zelo zgodaj osamosvojil.

Nek drug dogodek je precej globlje vplival na moje življenje, morda zato, ker mi je bilo dvakrat toliko let: Poraz Japonske v drugi svetovni vojni. Tedaj mi je bilo trinajst let.

*Vojna — zaradi immanentne smrti, umora in samomora? Kakšen je po Vašem odnos med umorom in samomorom? Ali lahko sploh ločite ta pojava v japonski tradiciji?*

— Samomor po japonskih moralnih normah ni bil prepovedan kot je to v katoliškem svetu. Dvojni samomor, ki ga izvršita moški in ženska, ni bil nikakršna redkost na Japonskem. Celotako veliko je bilo takih primerov. Zato so ga oblasti prepovedale.

Cesarstvo čutil je film o dvojnem samomoru. Nisem nameraval posneti filma o tem. Kurtizana Abe Sada ni nikoli pomišljala na samomor niti na dvojni samomor. K primeru Abe Sada me je pritegnila posvečenost, predanost strasti, želja, ki je ljubimca odtujila iz sveta, ju primorala da izbrišeta vse za seboj, stanje popolne telesne izpolnitve. Usoda Abe Sada in njenega ljubimca je povsem v nasprotju z znanimi primeri dvojnega samomora iz tega časa.

Svoj čas so japonski umetniki, kot na primer pisatelj Yukio Mishima in mnogi drugi iz sveta literature pred njim, izvršili ritualen samomor. Glede na to, da mi je bila književnost zelo blizu in sem se tudi sam ukvarjal s pisanjem, sem se kot deček bal, da bom, če bom nadaljeval s pisanjem, tudi sam naredil samomor. To je smešna misel, toda v tistem času sem res tako mislil.

*Posneli ste film o Abe Sada. Tanaka Naboru je o istem primeru posnel film Resnična zgodba o Abe Sada (1975). Njegovo pojmovanje telesa, človeškega telesa na ekranu, je povsem drugačno od Vašega.*

— Kot sem že povedal, se je japonski film

pri predstavljanju ljubezni odločil samo za ljubezen in se pri tem ustavil. Ljubezen kot duhovno, emocionalno energijo, breztelesno. Sam sem mislil, da moramo opisati in uporabiti tudi telo. V filmu ima telo po sebi pomen, ki ga nisem želel zapostaviti. Brez telesa imamo samo luščine in odkruške. Zato sem od samega začetka dela na filmu skušal uporabljati telo kot izraz in izraziti telo.

*Kršili ste tabuje. Izrazili ste se, se razkrili javnosti. Toda nekaj je ostalo skritega. Nekoč ste izjavili, da imate dva obraza.*

— Da. Takšna vrsta ljudi, mi, ki se želimo izraziti, imamo poleg tistega, kar želimo izraziti skozi našo umetnost, tudi nekaj, kar skrivamo. Zato se strinjam z Vami, da se razkrivam in skrivam. To je čuden odnos — igra razkrivanja in skrivanja.

*Nekaj takšnega kot žalost in sreča?*

— Skoraj vsakodnevno čutim, da sem zelo srečna oseba. Živim srečno življenje. Dva ali tri dni v letu se počutim žalostnega. Morda zveni čudno, toda človeško bitje se, kot po kakšnem ukazu, enkrat počuti nerazložljivo srečnega, drugič spet enako nerazložljivo žalostnega. Sam zelo globoko doživljam svoje srečne in žalostne dni. Mogoče se zato ne morem prenehati izražati kot umetnik.

*Pogovarjava se v Solunu, ob koncu leta 1994, soočena s pripravami na proslavo rojstva filma. Kaj je po Vašem mnenju film prinesel umetnosti v prvih stotih letih?*

— Pravkar sem končal dokumentarni film Sto let japonskega filma za Britanski filmski inštitut. Jean-Luc Godard režira film o francoskem filmu, Stephen Frears o britanskem, Martin Scorsese o ameriškem... vse v počastitev prvih sto let gibljevih podob. Videl sem mnogo filmov in precej razmišljal. Kot enostavna in edinstvena ugotovitev se mi poraja misel, da je film proizvod mehanične civilizacije in industrijske družbe. Produkt napredka, ki ga je prinesla industrializacija in ki so ga z navdušenjem sprejeli široki sloji ljudi, navdušeni nad civilizacijo tehnike in mehanike. Film je prišel kot del, kot konsekvence industrijskega razvoja.

Po drugi strani je film vrsta umetnosti, ki je bila sposobna neposredno reagirati, zabeležiti in izpričati industrijski napredek in razvoj civilizacije tehnike. Ta komplementarnost, takšno prežemanje je osnova uspe-

ha in popularnosti filma. Film je bil kot pridobitev civilizacije dobrodošel in se je razvijal z nadaljnjim nezadržnim razvojem industrijske družbe.

Srečno prihodnost, ki korenini v razvoju industrije in v tehničnih dosežkih, je uničila druga svetovna vojna, zlasti v Hirošimi, Nagasakiju in Auschwitzu. Druga svetovna vojna je potrdila, da smo sposobni razvijati industrijsko družbo, prav tako pa tudi povsem uničiti planet. Človek nosi s seboj demona, ga hrani in neguje, da bo uničil človeški rod.

Mnogi filmi se ukvarjajo prav z bojem dobrega in zla in pogosto prikazujejo, kako dobro zmaga. Toda po Hirošimi, Nagasakiju in Auschwitzu je nepomembno, kaj je dobro in kaj zlo. Tam je vse uničeno. Tam je uničena naša civilizacija, tam je prav tako uničen film. Mnogi cineasti so to prikazali. Večina ljudi in mnogi umetniki pa ne vedo za ceno, ki jo je film plačal v drugi svetovni vojni.

S filmom sem se začel ukvarjati in hkrati funkcionirati kot človeško bitje neposredno po drugi svetovni vojni. Deloval sem pri premagovanju krize filma in pri obnovi civilizacije. Po drugi svetovni vojni se pričneta drugi del zgodovine filma. Meni se zdi to zelo pomembno dejstvo, ki ga je treba poudariti.

Filmu v vsaki državi pomaga sistem. Po drugi strani so filmi narejeni v studijih in se prikazujejo v kinih gledalcem, ki so plačali vstopnice. Dobiček se po določenih kanalih vrača proizvajalcu, ki naredi nove filme in začne se novi ciklus izmenjave. Tudi to pomembno zaznamuje prvo stoletnico filma. Takšno kroženje »materiala v umetnosti« pa je danes žal izpostavljen mnogim skušnjavam.

Na povsem nasproten način funkcionirajo televizije. Oblasti in sponzorji pomagajo pri proizvodnji televizijskih programov, ki jih gledalci spremljajo v svojih domovih. Za njih je to precej bolj enostavno in udobnejše od dislociranja zaradi odhoda v kino. Televizija vsiljuje svoje proizvode, vnaša jih v domove, gledalci jih nemo sprejemajo in ne razmišljajo o tem, kolikšna je cena tega udobja. Televizija je prekoračila civilizacijska pravila obnašanja, ki jih je film gradil prvih sto let. Zato nudi televizija predvsem napredek v udobju.

Zdi se, da bi televizijski sistem lahko premagal film. Toda realno gledano lahko filmski studio vedno ponudi boljši material kot televizija. Po drugi strani je tudi televizija močno omejena — jeziki, pogojenost programa za nacionalne ali državne skupnosti, specifične kulturne navade gledalcev, ki jim je namenjena, pogojenost časa — hitrost reakcije, s katero se sooča vsak tele-

vizijski proizvod. Verjamem torej, da bo film kot umetnost preživel in da bo kot kulturna dobrina privlačil gledalce tudi v prihodnjem stoletju.

*Ali ste ob snemanju filma za Britanski filmski inštitut spremenili odnos do japonskega filma? Ste odkrili nove vrednote? Preizprašali svoje stališče do nacionalne filmske zapuščine?*

— Britanski filmski inštitut je od mene zahteval, da posnamem dokumentaren film na zelo, zelo oseben način. Odločil sem se, da bom maksimalno objektivni, uraden in obenem oseben, kar se ne izključuje. Izbral sem mnoge fragmente, fotografije, napisal komentar in zložil vse skupaj v celoto po svojem občutku. Na čuden način se je izkazalo, da sem izbiral filme, ki imajo opraviti z mladostjo. Ne mislim na leta režiserjev, pri katerih so filme posneli, ampak na način, kako so bili ti filmi narejeni in na prevladujoč pristop k temam in vsebinam, s katerimi so se ukvarjali. Lahko rečem, da je teh prvih sto let japonskega filma v bistvu sto let japonske mladosti. Glede na to, da mladi razkrivajo — ne znajo skrivati in se sprenevedati, ko trpijo — je prvih sto let japonskega filma istočasno zgodovina trpljenja, ki so mu bili mladi Japonske izpostavljeni v preteklem stoletju.

*Kaj je za Vas najpomembnejšega v prvih sto letih svetovnega filma? Kateri tektonski premiki, prelomi ali zablode se porajajo pred očmi ob tem prazniku?*

— Zanimivo je, da režiserji vedno prihajajo v skupinah. Pojavijo se in predstavljajo pejsaž uspešne kinematografije. Kot sem že omenil, se je po drugi svetovni vojni pojavil italijanski neorealizem, filmi Wajde, Kawalerowicza in drugih poljskih režiserjev. Francoski novi val je prišel sočasno z japonskim novim filmom. Pojavil se je brazilski novi film, zatem mladi nemški film... Avtorji vedno prihajajo v skupinah. To je čudno.

Danes smo soočeni z zelo močnim kitajskim in korejskim filmom. Ko je država v krizi in so mladi soočeni z obiljem problemov, s trpljenjem, se pojavijo režiserji, ki so sposobni predstaviti stanje zavesti, probleme, vse globine njihovih življenj. Prvemu sledijo novi režiserji, vse več jih je in začne se govoriti o smeri — novem kitajskem ali korejskem filmu. Potem se pojavijo novi režiserji v novih državah in potem govorimo o tajvanskem ali novem hong-

konškem filmu... Tako se ustvarja in spreminja zgodovina filma. Radovedni režiserji delajo najpomembnejše filme, najboljše, čudne, radovedne filme...

*Ali je mogoče potegniti ločnico med lokalno in mednarodno vrednostjo?*

— Vsekakor. Film ima bolj specifičen, bolj izrazit pomen v okolju iz katerega prihaja. Tam močnejše deluje. Hkrati vsebuje kvalitete, ki so prepoznavne tudi za druga okolja. Ki so mednarodno sprejete. V to verjamem, zato snemam filme zunaj Japonske. Če ne bi bil tako prepričan, ne bi nikoli delal v tujini.

*Če izvzamemo dva dokumentarna filma — *Kjoto, mesto moje matere* (Kyoto, my Mother's Place, 1991) in *Sto let japonskega filma* (100 Years of Japanese Cinema, 1994), niste v preteklih osmih letih posneli niti enega filma. Zakaj molčite?*

— V svoji karieri sem imel precej obdobja molka. Na nek način nisem bil zmožen snemati filmov. Zadnjih osem let sem poskušal posneti film z delovnim naslovom Hollywoodski zen. Hotel sem prikazati življenje japonske igralkes Sesu Hayaka, ki je bila zelo slavna v nemem obdobju Hollywooda. Pred tremi leti sem skoraj že začel snemati, a je producent umaknil denar. V začetku leta 1994 sem nazadnje odnehal z delom na tem projektu. Sedaj pripravljam naslednji film in upam, da ga bom uspel realizirati.

*Spoznovati dela svojih kolegov ali snemati svoje filme? Gledati ali delati, kaj je po Vašem mnenju za režiserja pomembnejše?*

— Ko sem bil mlad in sem se učil in izpopolnjeval za delo pri filmu, je bilo zame zelo pomembno, da sem bil obkrožen s kolegi, s katerimi sem delil izkušnje. Delali smo skupaj in bilo je podobno nekakšnemu gibanju. Danes ni na vidiku nobene skupine, nobenega vala in delam sam. Morda je to težje, toda jaz moram delati sam.

Za praznovanje stoletnice filma so svetovne, predvsem pa evropske ustanove odmerile čas med jesenjo 1994 in pomladjo 1996, torej skoraj dve leti. Prenekateri projekt je že potekal v znamenju filmskih svečanosti, doslej največja prireditelj v čast stoletnice filma pa je bil nedvomno Festival restavriranih filmov na temo strpnosti v pariški Palači Unesco (10. — 22. januar 1995).

Strpnost in restavriranje! Kako tudi ne, če takšno manifestacijo zastavita UNESCO, organizacija Združenih narodov za vzgojo, znanost in kulturo, in FIAF, mednarodno združenje filmskih arhivov oziroma kinotek. Navsezadnje dvajseto stoletje ni samo stoletje filma, temveč tudi stoletje najbolj grozljivih vojn, kar jih pozna človeštvo — vojn, ki v številnih predelih sveta z vso brutalnostjo še vedno potekajo. Ne nazadnje je dvajseto stoletje tudi stoletje velikih filmskih vojn: ne samo z denarjem, ampak prav tako tudi s kulturo. Film je namreč dolga desetletja kraljeval tako pri množični publiki kakor tudi pri intelektualni eliti, preden so redki posamezniki spoznali, da nova iznajdba ni samo umetnost, ampak da ji grozi izginotje. Šele zatem so se prebudile posamezne kulturne institucije in države ter pričele z organiziranim ustanavljanjem filmskih arhivov oziroma kinotek. Ta, za filmsko umetnost tragična vojna med filmom in kulturo oziroma denarjem se še kar nadaljuje in ni ji videti konca. Še posebej tragična je zato, ker iz nje ne pride pravični zmagovalc, temveč vedno le poraženec — pa naj gre za film ali za kulturo. Ciniki bi pripisali, da morata tako film kot kultura občasno tudi kaj izgubiti, saj drugače ne bi vedela, kakšno vrednost pravzaprav predstavljata. Če že ne za vedno, pa vsaj začasno, saj le tako lahko vztrajno prihaja do novih, ne navadnih odkritij.

Ker torej filmska umetnost v svetu ni dovolj zaščitena, je ob Festivalu restavriranih filmov na temo strpnosti potekalo tudi srečanje predstavnikov FIAF in UNESCO, da bi vsaj deloma pomagali izboljšati stanje na področju filmske arhivistike. V ta namen je bil v okviru naveze UNESCO — FIAF ustanovljen sklad, ki bo pomagal obli-

# e-mail

# MOLK CATHERINE DENEUVE

*Festival restavriranih  
in novoodkritih filmov na temo strpnosti,  
Pariz, januar 1995*

kovati filmske arhive v posameznih državah ali kar celinah. Pokazalo se je namreč, da se številne kinematografije v marsikaterem predelu Azije, Afrike in Latinske Amerike nahajajo v nezavidljivem položaju, pri čemer so najbolj ogroženi prav njihovi arhivsko-kinotečni segmenti. Stvari so tako kritične, da zgodovine nekaterih malih kinematografij kar sproti izginjajo, saj v večini teh okolij nimajo osnovnih pogojev in možnosti za hranjenje negativov in filmskih kopij. Ker ni ustreznih prostorov za hranjenje filmskega materiala, filmi zaradi vročine, vlage ali mraza sproti propadajo. Zato je UNESCO-FIAF sklad večji delež razpoložljivih sredstev namenil postavitvi filmskega arhiva, ki bo skrbel za kinematografije črne Afrike. K tej »racionalni« odločitvi je veliko prispeval pionir in veteran filma »Črne Afrike«, Ousmane Sembene, senegalski filmski režiser in pisatelj, ki je s svojo prisotnostjo in presunljivim govorom prepričal

odločujoče, da bo brez pomoči svetovne organizacije afriški črni film ostal samo črn spomin, moreča noč in fantom svetovne netolerance, nesolidarnosti in nepomoči. Vodilni možje sklada, med njimi seveda tudi številne dame, so namreč modro sklenili, da je nesmiselno že tako ne preveč veliko denarno torto deliti na majhne kose, ampak je bolje s kolikor toliko za jetnim zalogajem odpravljati najbolj kritične točke na horizontu svetovne arhivistike. Izjema je bil le libanonski filmski arhiv v ustanavljanju, ki je dobil nekaj malega zagonjskih sredstev, v veliki meri po zaslugi dveh precej militantno razpoloženih predstavnic. Ženske pač znajo kršiti pravila igre.

Seveda pa je že seznam žalostnih zgodb in katastrofalnih dejstev, ki zadevajo zgodovino svetovnega filma, in jih je obelodanilo prvo srečanje UNESCA in FIAFA predolg, da bi ga lahko objavili na enem mestu, pa četudi v zgoščeni obliki.

Stoletnica filma opozarja, da je film kljub razvpitemu sloganu o »umetnosti dvajsetega stoletja«, pravzaprav sirota tega burnega stoletja. Bil je povsod, velikokrat tudi v tistih vesoljih, ki jih lahko obišče le domišljija, a je videti, da so mu to prej šteli v zlo kot v dobro, saj drugače ne bi z njim tako mačehovsko ravnali. Morda se lahko malo pošalimo in rečemo, da bo boljše odslej, ko je postala častna ambasadorica filma pri UNESCO-u Catherine Deneuve. A kaj, ko na svečani otvoritvi Festivala restavriranih filmov na temo strpnosti prva dama francoskega filma ni spregovorila niti besede! Morda pa v tem njenem dejanju lahko prepoznamo simbolično potezo. Z molkom je najbolj zgovorno povedala dvoje: resno, da smo celo stoletje preveč grdo delali s filmom, da bi mu sedaj hinavsko peli hvalnice; in ironično, da bodo tako in tako »strokovnjaki« na srečanju preveč govorili — da bo torej spet veliko besed in malo dejanj.

Sicer pa je Festival restavriranih filmov na temo strpnosti predstavil izjemno zanimive stvaritve. Omenimo le nekatere: italijanski film **Pinocchio** (režija Giulia Antamore, 1914), švedska **Krila** (*Vcingarna*, Mauritz Stiller, 1916) danski **Dol z orožjem** (*Ned med vaabene*, Holger-Madsen, 1914), za katerega je scenarij napisal C.Th. Dreyer, **Wend Kuuni** (1982) režiserja Gastona Kaboreja iz Burkine Faso, čilenski film **Dolgo potovanje** (*Largo viaje*, Patricio Kaulen, 1967), **Andrej Rubljov** Andreja Tarkovskega, ki je nastajal med leti 1966-1967 — in nenazadnje slovenski prispevek, **Dolino miru**, ki jo je leta 1956 režiral France Štiglic. Mlada država Republika Slovenija se je s predstavitvijo omenjenega filma zelo dobro odrezala, saj Štigličeva poetična mojstrovina ne govori o tistih, ki zmagojujejo v vojnah, ampak o tistih, ki v vojnah največ izgubijo. Na koncu filma dve mladi in razočarani siroti namreč ne gresta v objem partizanov, ampak se odločita za svojo pot, za pot, ki naj bi ju pripeljala v pravo dolino miru. Gre torej za »partizanski film«, ki je že v petdesetih letih napovedoval, da ni vse zlato, kar se sveti.

**SILVAN FURLAN**

**SOMETIMES IT'S HARD TO BE A WOMAN...**

...je prvi verz country šlagerja *Stand by your man*, ki ga zna najbolj prepričljivo odpeti Tammy Wynette. Tako pa se začne tudi zadnji prizor v filmu *Igra solz* in pre-roško napove, kaj se obeta ženskim likom v novih filmih. Časi kavalirstva so mimo — bivšo cipo brutalno prebutajo, fotografirajo posili psihopatski morilec (potem ko je svojo piško pustil hladnih nog sredi puščave), bivši nuni pomotoma odstrelijo njenega dragega, maščevalno cipo kar preprosto ustrelijo, žena mafjskega šefa pa večera ne more več končati v postelji s spremljevalcem, temveč z injekcijo adrenalina v srce. Ja, ni lahko biti ženska, še posebej v postmodernističnih krimičih, ki slišijo na ime **Prava stvar, Kalifornija, Amater** ali **Šund**.

**KISS ME AND I'M YOURS FOREVER...**

...so šepetale oči fatalk v klasičnih črnih kriminalkah. In smo vzdihovali gledalci globokooki Bette Davis, grleni Lauren Bacall, razrvani Barbari Stanwyck in ostalim. V teh filmih smo kolobarili po pregovorno dvoplastni duši fatalk — izpod globokega dekolteja drznice je kukala ranljiva deklica, naivna piška pa je na koncu praviloma pokazala ostre zobe. Na žensko smo lahko gledali kot na objekt in se spraševali o njeni pristnosti. Če pa smo se imeli za bolj razsvetljene in smo ji priznali status subjekta, smo temu rekli odkrivanje identitete. Kakorkoli, begala nas je ta skrivnost, imenovana ženska.

Klasični krimiči so se ukvarjali z modernistično krizo izvora ženske oziroma njene identitete — to je bila čudežna svetilka, iz katere so prihajale fatalke.

Od tedaj pa se je veliko spremenilo. Med filmske kolute se je namreč pritihtapil slepi potnik, ki mu pravijo postmodernizem. Konec je psihoanalitičnega brskanja po identitetah zanimivo je le še poigravanje s psevdo-obstoji. Filmske zgodbe in njihovi liki se naenkrat prav zabavno zapletejo.

Ko v realnem življenju ni nihče več zavezan svoji usodi, ko postane vsak sam kreator lastne identitete in usode, ne da bi s tem priklical nadse jezo bogov, takrat se filmarjem odpro vrata v Disneyland.

**GIRL, YOU'LL BE A WOMAN SOON...**

...je odmevalo iz zvočnikov, ko je v prizoru iz filma **Šund** Mia zagnano pospravljala preveliko dozo bele omame skozi nosnice. Prebrisana napoved streznitve — iz sveta iluzij jo bo namreč kmalu prebudila injekcija adrenalina zabodena globoko v srce —

# KOMU MAR? ALI O PIŠKAH IN DRZNICAH

*Roses are red  
Violets are blue  
I'm schizophrenic  
and so am I.*

(E. J. Smyth, *Postmodernism and the Contemporary Fiction*, 1991)



ali lekcija iz odraščanja po Tarantinu? Toda preden nas je preplaval **Šund** in preden so se filmarji lahko začeli poigravati s fatalko, ji je nekdo moral sneti zadnjo tančico skrivnostnosti. Tega se je lotil Jordan s svojo trilogijo **Mona Lisa — Čudež — Igra solz**, v kateri je ključ ženske skrivnostnosti njena nedostopnost.

V **Mona Lisi** dobi glavni junak nalogo spremljati dekle na poziv; seveda se vanjo zaljubi in temu primerno žrtvuje, na koncu pa se izkaže, da je punca lezbijka. Tukaj junaku fatalka ni dostopna, ker živi v drugem svetu, v svetu, kamor sam ne more. V **Čudežu** prileti fatalka sama v svet glavnega junaka (iz Amerike v Britanijo), a se na koncu izkaže za njegovo mamo. Je nedostopna, ker mu je preblizu. V obeh primerih ostane moški praznih rok. Če mu je v **Mona Lisi** fatalka dodeljena in v **Čudežu** pač pride (tako kot se čudeži pač dogajajo), pa jo v **Igru solz** junak sam poišče v njenem svetu, zato mu tokrat nagrada za njegov trud ne uide. Fatalka se mu ponudi (postane dostopna) in mu razkrije svojo skrivnost — fatalka je v resnici moški. Misterija je tako konec. Nepremična **Mona Lisa** se je po čudežu zganila in ostanejo nam le še solze.

Jordan nam tako razkrije pravo identiteto fatalke — moške fantazije oblečene v krilo. Moški, zaljubljen v fatalko, je v bistvu *homo narcissus*, ki se ves omotičen sklanja nad gladino lastnega sveta idej. Zato ima fatalka z žensko le malo skupnega.

**A WOMAN NEEDS A MAN LIKE A FISH NEEDS A BYCICLE...**

...so potemtakem pravilno ugotovile feministke. Senna, Hartley in Tarantino so lahko sedaj na to odgovorili po svoje. Ženske like v **Kaliforniji, Amaterju** in **Šundu** so razdelili na ribe, ki vedo čemu služijo plavuti, in na ribe, ki mislijo, da se brez bicikla težko kam pride (Carrie — Adele, Sofia — Isabelle, Mia — Fabianne). Iz dvoplastne in zagonetne fatalke se rodita po ena drznica in ena piška. V **Kaliforniji** in **Amaterju** smo priča zabavnemu poskusu ponovnega spajanja v eno. Tako Carrie pokroviteljsko poskrbi za Adele in jo skuša oblikovati po svoji zunanji podobi, da bi ji tako odprla oči in svoj pogled na svet. Pri tem izkoristi standardni arzenal vsake drznice — make-up, škarje, cigarete in pijačo. Isabelle pa si, preden se poda na svojo misijo, nadene Sofijino čmo usnjeno opravo.

Toda ta *cross-dressing* ni v funkciji klasične dramaturške napovedi preseganja usode, je le citat. Drznica ustvarja lasten citat, oziroma piška citira drznico. Ne gre za posledično prilagajanje zunanjega videza junakinj njihovim notranjim spremembam,

kot na primer v filmu **Thelma in Louise** (gospodinja — turistka — izobčenka). Namnjen je vizualnemu uživanju. Prizor iz **Amaterja**, v katerem se Isabelle Hupert, vsa v črnem usnju (fetiš) in z vrtnalnim strojem (falusni simbol) na ramenu, počasi obrne proti kameri in je pri tem za hip prav noro podobna Greti Garbo, je le kot citat — hipen, toda hkrati neznošno hipnotičen.

**MISLIM, DA JE TO ZACETEK DOLGEGA PRIJATELJSTVA...**

...sem si rekel, ko so se zavrtele odjavne špice po **Pravi stvari, Kaliforniji, Amaterju** in **Šundu**. Postmodernistični krimiči znajo polaskati gledalcu. Obnašajo se, kot da je ta videl že vse filme in gledalčev ego poleti v nebo. Saj, kaj nam gre bolj na živce, kot filmi, ki nas imajo za gumpce.

V zgodnjih krimičih smo se spraševali »Kdo je to storil?«, v psiholoških krimičih smo tuhtali »Zakaj je to storil?«, postmodernistični krimiči pa nas odrešijo dilem in nam odgovarjajo »Komu mar!«. V teh filmih nam je identiteta storilca ponavadi jasna že na začetku, ali pa sploh ni pomembna, motiv pa si lahko konec koncev sami izmislimo.

Vsi ti filmi nenehno citirajo druge, imajo podobne zgodbe, v nasilju odkrivajo estetik brutalnega, odvijajo se v podobnih okoljih s podobno glasbo v ozadju, njihovi junaki so ves čas na poti (v avtu ali v glavi), pa vendar jih je užitek gledati. So pravi vojeristični trip.

Kot postmodernizem tudi postmodernistični krimiči ne priznavajo krize identitete, se pa radi poigravajo s svojimi junaki. V njih najdemo tako zaljubljeno cipo, tatiča, ki se mu prikazuje Elvis, psihopatskega morilca, ki se mu prikazujejo nebeška vrata, kriminalca z amnezijo, nimfohondrično nuno z misijo, maščevalno cipo, policajko z dušo, mafjske izterjevalce z diplomoma MBA, pridigarskim poslanstvom ali gibkimi boki. Postmodernizem ni resna zadeva. In ker ni velikih tem, postmodernistični krimiči ne dajejo velikih naukov.

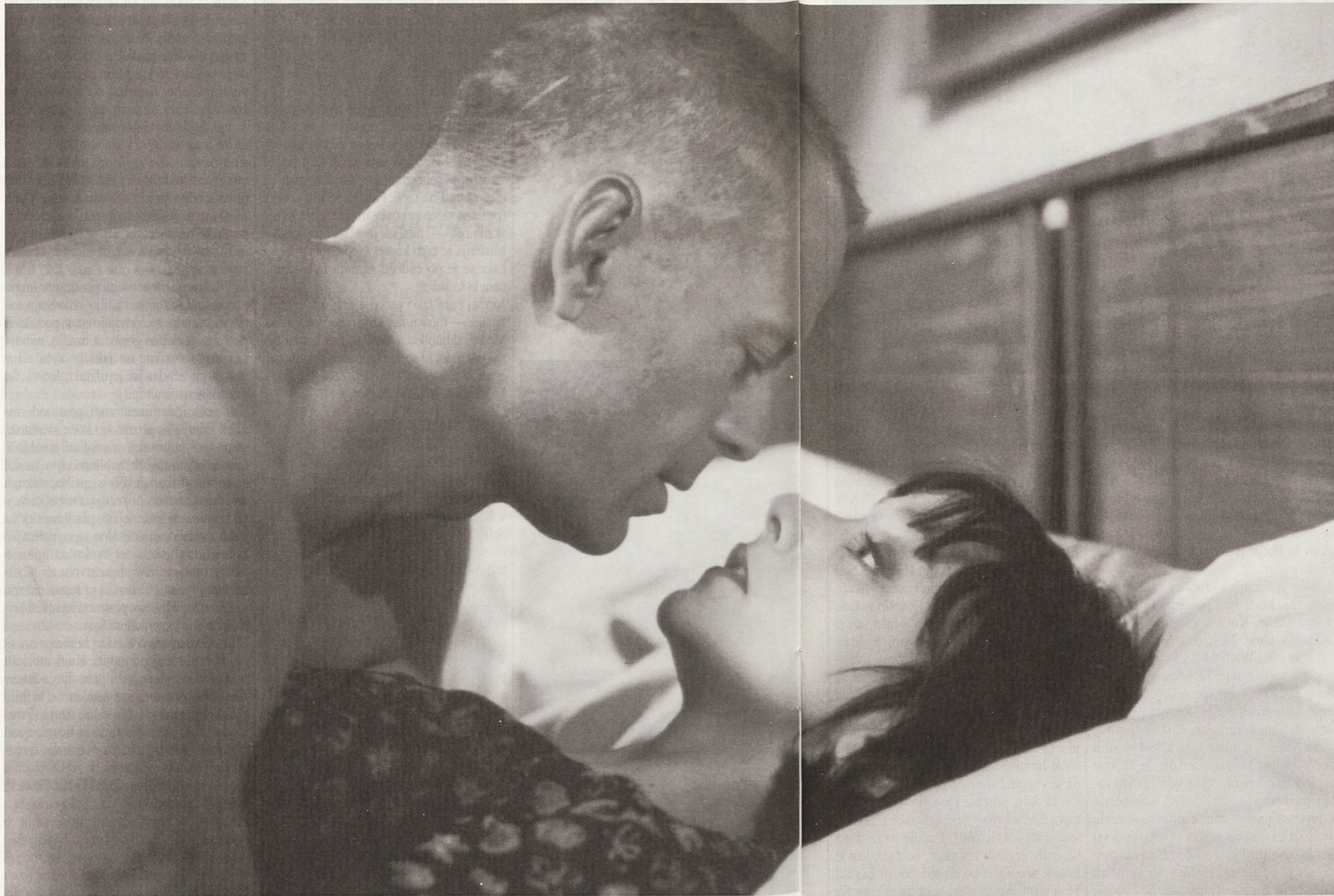
Citat »*Sometimes is hard to be a woman...*« pa moram sedaj popraviti. Kajti moškimi junakom se tudi ne godi prav fino. »*Sometimes is hard to be a human...*« bi bilo pravilneje, a tudi ta še ne stoji. Postmodernizem ne mara modrih besed, a rad govori, še posebej z užitek citira in spreobrača formule. Zato bi se zgornji citat moral glasiti: »*Sometimes is fun to be a movie character...*«.

**UROS GORICAN**

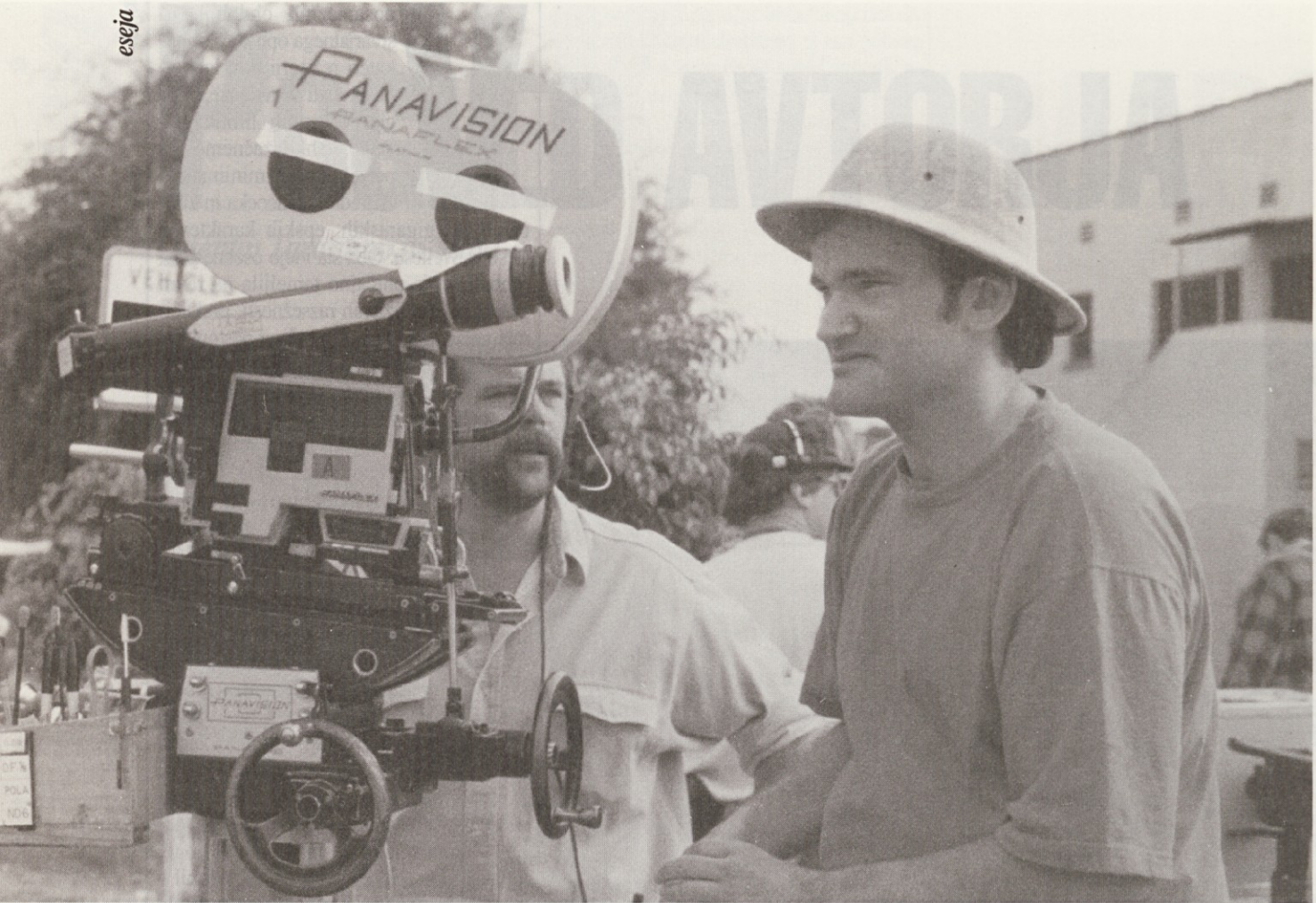


# POGLED AVTORJA

Quentin Tarantino in Šund



V posameznih obdobjih ustvarjalnega opusa so se nekateri režiserji (kot igralci) postavljali v avtorske pozicije v lastnih filmih. Saj veste, lahko začnemo pri petsekundnih minimalkah Alfreda Hitchcocka in končamo pri gigantskih, epskih karakterjih Orsona Wellesa. Oba sta idejo osebne prisotnosti, ki je običajno temeljila na ravni prepoznavnih fizičnih razsežnosti, prakticirala večji del kariere. Če režiser nastopi kot igralec v svojem filmu, to lahko nekaj pomeni, ali pa tudi ne. Ko fizična prisotnost nekaj pomeni, postane analiziranje naenkrat neznosno privlačno, atraktivno, saj gledalci ne percipiramo le filmske zgodbe, tehničnih zmogljivosti in ostalih tradicionalnih malenkosti, temveč tudi avtorjevo subverzivno sporočilo, ki je lahko razumljivo ali pa tudi ne, odvisno od tega, kako razumljiv in sposoben je avtor sam. Če se za trenutek vrnem k Wellesu, pridem do dejstva, da je »fizično« nastopil v vseh svojih filmih, razen v **Veličastnih Ambersonovih** (*The Magnificent Ambersons*, 1942), svojem drugem filmu. Zakaj? Welles je bil egocentrik, gigant, ki se je zavedal moči lastne avdio-vizualne prisotnosti na platnu, zase je vedno, ampak vedno prihranil najbolj markantno vlogo, karakter, ki se je gledalcu najbolj vtisnil v spomin. Vedno je bil »glavni«, pa če je šlo še za tako obskurno vlogo. Gremo po vrsti: **Citizen Kane** (časopisni mogotec), **Tujec** (nacist v ilegali), **Dama iz Šanghaja** (domnevni morilec mogotca), **Macbeth** (serijski morilec), **Othello** (ljubosumni mož in morilec), **Gospod Arkadin** (mogotec, ki radiira lastno preteklost), **Dotik zla** (skorumpirani policaj), **Proces** (skorumpirani odvetnik), **Falstaff** (dobrosrčni debeluh), **Nesmrtna zgodba** (pohotni mogotec) in **F for Fake** (čarodej in prevarant). Welles je vedno vedel, v katero vlogo se mora postaviti. Ambersonovi očitno niso vsebovali dovolj močne vloge zanj, zato se je odrekel fizičnemu delu »avtorstva«. Ko gledalec že pomisli »glej, glej, kje je pa Wellesov podpis?«, nas preseneti nič prej kot v odjavnem delu filma (ne morem reči odjavni špici), ko s svojim prepoznavnim, močnim glasom zrecitira sodelujoče pri filmu, na koncu pa doda: »Jaz sem napisal scenarij in režiral. Moje ime je Orson Welles«. Na tem mestu, povsem na koncu filma se okliče za avtorja filma, ne le duhovnega, temveč tudi »otipljivega«. Seveda ne pozabi na švenk kamere, ki se od črmine ustavi na radijskem mikrofону. Kaj je že počel, preden je postal filmar? Režiral in interpretiral je radijske igre. Welles v tem primeru ni le glas, tem-



več tudi podoba, mikrofoni. Quentin Tarantino je avtor, nemara največji in najoriginalnejši zadnjega časa. In posnel je le dva filma. V kontekstu avtorstva je pomemben predvsem **Šund** (*Pulp Fiction*, 1994), kjer ni opravljal le ogromne sublimacije filmske zgodovine, pervertiral klasične ameriške žanre, karikiriral mit Johna Travolte kot plesalca etc., etc., temveč je sebe kot avtorja postavil v povsem nov kontekst. Uprizoritev sebe kot avtorja v filmu odslej ne bo več zgolj fizična prisotnost z nekaj identifikacijskimi točkami, temveč še veliko več. Če boste hoteli prehiteti Quentina, boste morali biti originalni, naturalistični (*»You gotta be naturalistic as hell«*, kot pravi policaj, ki Tima Rotha v **Reservoir Dogs** uči umetnosti *undercover* policajca). Pri Quentinu gre za naturalizem, za stopnjevanje realizem torej, za pogled avtorja, saj je s svojo desetminutno vlogo v **Šundu** presegel okvirje fikcije. Kot Jimmie, lastnik hiše, v katero Travolta in Samuel L. Jackson navsezgodaj privlečeta »eno truplo, brez glave«, Quentin ne ostane le fiktivni junak, temveč se v nekem trenutku prelevi v avtorja filma, režiserja, ki ima kontrolo nad prizorom. Gre preprosto za to, da Quentin v nekem trenutku

začuti, da bo njegovo vlogo ritem filma povozil, da njegova vloga ne bo več funkcionirala tako, kot na začetku desetminutnega intervala v okviru epizode *The Bonnie situation*. Na tej točki sta si Quentin in Welles podobna. Oba sta egocentrika, toda nista prepotentna, zavedata se, kje so meje njihovih zmogljivosti. Welles se je v Amberssonovih omejil le na glas, Quentin v **Šundu** pa iz fikcije prestopi v realnost, še več, v naturalizem.

Quentin je Jimmie in Jimmie ostane le do momenta, ko ta igra pomembno vlogo v okviru fikcije. Kot tak je tudi postavljen, kadriran v filmu. Torej, Vincent Vega (Travolta) in Jules Winfield (Jackson) prideta v njegovo hišo, odvijata se banalen pogovor okrog kvalitete Jimmiejeve kave, stojijo si drug nasproti drugega, kadriranje pa je klasičen plan-kontraplan. Enkrat Jimmie, enkrat Vincent in Jules. Smo torej v okvirih fikcije, potem gre zadeva dalje — Jimmie se predstavi: kolerik, ki se boji za svoj zakon, predvsem pa »ne skladišči zamorcev.« V procesu menjavanja kadrov je Jimmie vseskozi lociran na sredini platna, lepo viden in osvetljen, je središče naše pozornosti, saj je od njega odvisno, ali se bosta gangsterja znebila trupla ali ne. Potem

pride radikalen zasuk, saj v zgodbo vstopi Winston Wolf (Harvey Keitel), človek, »ki rešuje probleme« in prevzame Jimmiejevo štafetno palico. Sedaj je gonilna sila prizora in hkrati »avtor« Wolf in ne Jimmie. Človek, ki na ravni fikcije poseka Quentina pa ne more biti kdorkoli, temveč le Harvey Keitel, »edini igralec, ki se v svojih filmih obnaša kot avtor« kot je v kanski številki Ekрана '92 ob Quentinovem prvencu zapisal že Marcel Štefančič, jr. Harvey Keitel v tem prizoru dejansko prevzame »fiktivsko« avtorstvo, nadzor, kar Quentin nakaže še pred njegovim prihodom v hišo, saj si Wolf v telefonskem pogovoru z Marcellusom Wallaceom (Ving Rhames) vestno zapisuje vse, kar mora vedeti o trojici, ki ga pričakuje in o situaciji sami. In res, v trenutku, ko vstopi v Jimmiejevo hišo, ima vse pod nadzorom: od tega, kako je komu ime (Vincent=belec, Jules=črnc), do tega, da se Jimmiejeva žena vrne čez 40 minut in da je v garaži *»one corpse minus a head«*. Od tu dalje postane Quentinova vloga na ravni fikcije povsem nepomembna, saj ima vse niti v rokah Wolf. Jimmie pa iz filma ne more izginiti kar tako, že zato, ker je lastnik hiše. Quentin je predober, da bi rušil postavljeni dramaturški koncept in prevelik

ego, da bi sebe kar tako zradiral s platna. Zgolj kot Jimmie bi ostal le statist, obenem pa priznal avtorsko premoč Harveya Keitela, zato je videl edini izhod, da se povzpne nad fikcijo, da se v filmu postavi dobesedno na mesto režiserja filma, kot tisti, ki gradi prizor in vodi igralce po prizorišču. Quentin ni več Jimmie, temveč Quentin Tarantino, tisti, ki ga definira

funkcija »directed by«. Seveda se da izzvati. Wolf Jimmieja, medtem ko si ogleduje s krvjo zasvinjano notranjost avta, dobesedno pošlje po kavo, Jimmie najprej menca, a vendarle izpolni željo.

Sedaj pride odločilni moment cele sekvence in argumentacije. Z vrnitvijo dogajanja v kuhinjo Quentin torej ni več Jimmie, temveč Quentin Tarantino, *director* in

človek, ki se povzdigne nad fikcijo s tem, da se v okviru zgodbe postavi na mesto režiserja, ta pa postavlja prizor, ki ga gledamo. Quentin Harveyu prepusti kontrolo znotraj fikcije, sam pa postane vrhovni komandant, tisti, ki ima nadzor nad vsem, tudi nad tem, kar v zgodbi počne Wolf. Bistvo vse argumentacije je predvsem prizor, ko se Quentin kot Jimmie »okrona« za režiserja filma. Ko se Wolf, Jules in Vincent vrnejo v kuhinjo, Quentin stopi v kader in izroči Wolfu skodelico s kavo. Kot statist v kadru nima več kaj početi, kavo je izročil, konec. Vendar! Quentin je že režiser prizora in — namesto da bi se popolnoma umaknil iz kadra — se postavi v klasično pozicijo režiserja, ki spremlja prizor ob kameri, s to razliko, da je njegova silhueta (glava in rameni), povsem izven fokusa, vidna na skrajnem desnem robu platna. Quentin je moral ostati viden, da bi gledalec začutil pomen prizora. In res, povsem na desnem robu platna ne gledamo več Jimmieja, temveč Quentina Tarantina, ki se postavi v svojo pozicijo ob kameri, se še malce dvigne na prste in zmiga z rameni... in brez besed spremlja prizor, ki se odvija naprej. Ko Wolf poskusi kavo, ki mu jo je skuhal (še) Jimmie in se obrne čez rame proti režiserju, čes, »dobro je«, se slednji celo nasmehne. Na skrajni desni, izven fokusa.

Quentin je odtlej le še režiser prizora. Kot Jimmie, lastnik hiše mora sicer biti prisoten, toda poglobljena funkcija je režija. Kadar je v kadru, je postavljen izven svetlobnih centrov, v ozadju ali celo izven fokusa, gibalo filma so »pravi« igralci in ko se fizično poslovijo od filma, še enkrat pokaže, kdo je resnični avtor. Wolf in »Jimmie« za hišo z vrtno cevjo tuširata Julesa in Vincenta. Vodja »fikcije« je nedvomno Harvey Keitel, ki vseskozi komandira prisotne (Julesu in Vincentu: »Slecita se«, Jimmieju: »Daj jima milo«, »Vrzi jima brisače«), ko pa pridemo do bistva, do karakterizacije, ostane Wolf brez besed, brez teksta. Jules in Vincent sta oblečena v kratke hlače, majice in šlape, Wolf se obrne h Quentinu in ga vpraša: »What do they look like?« Quentin: »Dorks. They look like a couple of dorks.« Je zadel bistvo? Seveda, sicer mu Jules ob kislem nasmehu ne bi odgovoril: »It's your clothes, motherfucker!«. Dal jima je obleko in nabil karakter, z drugo besedo, ustvaril ju je, dal podobo in dušo. Avtor pač.



SIMON POPEK

V časih te kakšna stvar prevzame, ne da bi te resnično navdušila. Recimo decembrski kinotečni spored. Ali pa Marguerite Duras. Ste že slišali zanjo?

Po obisku sodeč nas je v Ljubljani in okolici približno štirideset, od tega jih dve tretjini niti slučajno ne želi več slišati zanjo, vsaj za njene filme ne. Dve tretjini ljudi je dobesedno zbežalo s projekcije prvega filma **India Song** (1974) — z menoj vred! — in dve tretjini se jih ni več vmilo. Jaz sem se, ave Marija, kajti gospa me je navdušila, ne toliko s filmi, kolikor predvsem z eksplicitno, do skrajnosti ortodoksno razgradnjo literarnega v filmu. Gospa je tudi pisateljica in še marsikaj drugega, njeni fimi pa so videti vse prej kot umetnost.

Je bila uvrstitev 120-minutnega filma **India Song** na začetek retrospektive slaba marketinška poteza Kinoteke? Četudi so bili na voljo še trije filmi, 85-minutni **Agatha ali brezmejna branja** (*Agatha ou les lectures illimitées*, 1981), 43-minutni **Atlantski človek** (*L'homme atlantique*, 1981) in **Tako dolga odsotnost** (*Une aussi longue absence*, 1961), za katerega je gospa napisala le scenarij in je potemtakem najbolj sprejemljiv, bi tega ne mogel trditi — saj pri Durasovi krajša minutaža pač ne pomeni ugodja in lahkotnosti. Kvečjemu obratno! Bi raje gledali dveurno statiko (**India Song**) ali tričetrturno fresko v najbolj minimalistični avantgardni maniri, kjer vizualni zapis zapolnjuje le 20 % dolžine traku, preostanek pa obvladuje popolna črna, spremljana z off glasom (**Agatha**)?

Kaj je za nekatere tako neznosnega pri filmu **India Song**? Še natančneje, česa sam nisem mogel prebaviti? Minutaže? Malenkost, gledali smo že daljše filme. Gospa je avtorica, ki gre v literarnosti do skrajnih ekstremov in to me je najbolj navduševalo pri **Agathi** in **Atlantskem človeku**. Ne pozna srednje poti. Prenesti literarni tekst na platno pri Marguerite Duras ne pomeni vizualizirati besedo, temveč ubesediti vizualno, v kinu imamo še vedno občutek, da samo poslušamo naracijo, pa če so na

# MARGUERITE DURAS: POJEM LITERARNEGA

platnu podobe ali črna. Film ji je izgovor za novo dimenzijo literarnega. Označimo gospo kar kot multimedialno umetnico in zgrozim se ob misli, kaj bi počela v dobi računalniške tehnologije in videa.

Če je film statičen, še ne pomeni, da je »literaren«, pri Durasovi pa me, kot že nekajkrat rečeno, navdušuje predvsem skrajna literarnost, ki filma niti slučajno ne pusti blizu. **India Song** je ostal nekje na sredi med filmskim in lit-

eramim jezikom. Drugače rečeno: ni dovolj radikalen, je klasičen primer vizualizacije (literarnega) besedila — torej le eden izmed 1000 ali več filmov, ki gonijo isti meh. Bolj ali manj uspešno. Eno od razočaranj je pomenil tudi prehod

od negibnega k gibljivemu, da, k gibljivim slikam, ki jim danes baje rečemo film. Marguerite Duras je demonstrirala proces oživitve oseb, od tihožitij, preko »oživljanja«, okomega, mehanskega, robotskega gibanja protagonistov, vse do raz-

cveta, ko slednji celo zaplešejo. Do filma torej. Proces poteka od statičnih razglednic, diasov (prvih 20 minut), ko kadri trajajo po pet in več minut in gledamo npr. le sončni zahod, preko prvih znakov življenja, ko se v večminutnem, popolnoma statičnem kadru pojavijo prvi znaki gibanja, življenja (dim iz kadila, ob nepremičnih zombijih), da bi na koncu celo zaplesali. Od tod do večnosti, do filma torej. Marguerite Duras in film pa, po vsem videnem, ne gresta skupaj. Kronologija filmov, prikazanih v Kinoteki, se je izkazala kot ustrežna, saj smo bili deležni vse manj filmskega in vse več literarnega. Film **Agatha in brezmejna branja** je popravil vtis neudobne gibljivosti filma **India Song**. Edine znake premikanja so napovedovale besede zaljubljenec, ki se nameravata po dolgih letih (še vedno zaljubljena) raziti. Pot, gibanje torej. Vse ostalo pa deluje kot črka v romanu — negibno. Spet so tu razglednice, pejzaži, kjer se nič ne premika, ampak tokrat resnično nič. O.K., morski valovi, ki se penijo ob obali, toda to so že fizični zakoni, ki jim niso bili kos niti največji, niti Josef von Sternberg. Vedno se bom spomnil njegovega otožnega obraza, ko je ob filmu **Anatahan** (1953) tarnal, kako ni mogel »naslikati« valov. Valovi so bili v njegovem zadnjem filmu edino realistično ozadje, vsa ostala scenografija je bila naslikana, vsa narava, drevesa, nebo, vse. Le valov ni mogel »naslikati«. Podobno je v **Agathi** Marguerite Duras, kjer se niti igralca ne moreta premikati, ker ju preprosto ni, razen v štirih ali petih kadrih, kjer pa sta še bolj negibna kot tihožitja. Verjetno ni potrebno posebej poudarjati, da igralci v njenih filmih, kadar »govorijo«, nikoli ne odpirajo ust, govorno poslanstvo opravlja notranji, off-glas, ki ga v **Agathi** avtorica celo »dublira« tako, da vsake toliko s kamero preleti natipkani tekst, ki sta ga junaka ravnokar izgovorila. Da, v njenih filmih je vse negibno, kot črka v romanu.

Pred časom sem gledal film **In the Soup** (Alexandre Rockwell, 1992), kjer je Steve Buscemi propadli, nikoli objavljeni pisec, ki bi rad prodal svoj 500-stranski scenarij. Nekje sredi filma gangsterju, Sey-

mourju Casselu, ki naj bi projekt financiral, razlaga svojo vizijo filma. V času nekajdnevne oslepitve glavnega junaka bi moralo biti po njegovem tudi platno črno. *Približno 20 minut filma*, razlaga Buscemi, *le tako bi dosegel realističen vtis*. Gangster se seveda zgrozi in mi z njim, toda na tej strani luže živi dekleta po imenu Marguerite Duras, ki se ne pusti amerikanizaciji vsega, kar leze in gre. **Atlantski človek** traja 43 minut, gledalcu pa gospa nameni približno 20% vizualnih podob, preostanek lahko premežite, če ne berete podnapisov. Baje je za vse kriv film, pravi Marguerite Duras (sama nastopa kot narator), zadnjih 15 minut pa sploh ni več podob. *»ker jih je zmanjkalo, ker ni več ničesar, kar bi bilo vredno posneti«*. Toda gospa ima smisel za humor, prvič v treh filmih, saj gledalca poziva, naj stopi pred kamero, da ga bomo vsi videli. Toda kaj, če kamere ni, če potem v kinu gledamo le črmino? Potem je treba morda nekaj povedati. Morda pa neslednjič niti mikrofona več ne bo, kar pomeni, da hoče gospa postati ultimativna filmarka, vsakič, ko bomo zaprli oči in zatisnili ušesa, se nam bo odvrtel njen film. 15 sekund, minuta ali pa kar cela noč...

Zadnje poglavje so odjavne špice. Ste mislili, da so domiselni npr. Spike Lee, trio Zucker-Abrahms-Zucker ali Sacha Guitry? Obdržite drobšč in zdržite do konca filma Marguerite Duras, če si upate. Npr. do konca filma **Atlantski človek**, kjer so med krediti tudi postavke, kot »kamera«, »režija« in celo »montaža«. Nominacije za Cezarje so verjetno padale.

Kdo se bo torej uprl Marguerite Duras, kdo bo presegel njen minimalistični credo? Morda Derek Jarman? Ste že slišali? V svojem testamentu **Blue** sploh ni uporabil kamere. 75 minut brez ene same podobe, toda njegovo platno je vendarle modro, kar deluje veliko bolj hollywoodsko, kot črna Marguerite Duras.

SIMON POPEK



# SCENARISTIČNA DELAVNICA

SPOROČILO ŠT. 1

LJUBLJANA, 31. JANUAR 1995



# Spoštovani, ob stoletnici filma nastaja na slovenskem prva scenaristična delavnica.

## Zakaj?

Slovenski film je v tranzitnem obdobju padel na najnižji nivo produkcijske, kadrovske, tehnične in estetske kakovosti. Inštitucije, ki naj bi usmerjale razvoj kinematografije (*Ministrstvo za kulturo, DSFU*) so pokazale nesposobnost za kreacijo kvalitetnega nacionalnega filmskega programa, oziroma politike, ki bi v prihodnosti regenerirala produkcijsko in kadrovsko čvrsto kinematografijo.

Celo težko pričakovani *Slovenski filmski sklad* se je z lastno zakonodajo onesposobil do te mere, da bo (v kolikor že ni) postal žrtev manipulantov, ki so uzurpirali *DSFU* in večino denarja za produkcijo v zadnjih letih.

Posledica tega je, da Slovenija od osamosvojitve ni bila (in kaže, da tudi še ne bo) sposobna ustvariti za državni denar filma, ki bi bil zanimiv za občinstvo (kot je bila Babica, ki je nastala na japonskem kapitalu) ali za mednarodni prostor (Ko zaprem oči je bil v regularnem postopku na Ministrstvu zavrnjen in ga je »omogočila« *TVS*). »Državni« filmi niso upravičili naših velikih pričakovanj, pa tudi ne velikih finančnih vložkov vanje. Kot vemo, pa se vse začne pri odločanju o scenarijih, kjer cinično imenovane »ekspertne skupine« iz kupa tekstov izločijo večje pleve od manjšega in ponavadi večjemu pod pritiskom režiserja ali »producenta« odobrijo denar. O kakšnem razvoju scenarijev, dramaturških, produkcijskih in distribucijskih elaboratih ni sledu. Filmi gredo v realizacijo po najcenejši varianti (kompetentni profesionalni kader, kolikor ga sploh je, navadno ostane brez dela), nihče pa ne nosi odgovornosti za zgrešene projekte. Tega začaranega kroga se skoraj ne da presekati, čeprav smo pričali o iniciativah, ki naj bi obstoječe stanje radikalno spremenile. Ob skorumpiranem *DSFU* se razvija vzporedna cehovska asociacija, ki bo skušala organizirati tudi mlajšo generacijo diplomantov *AGRFT*. Nekaj upanja je tudi še za *Filmski sklad* (čeprav kot kaže, spet vztraja na »ekspertih« in zaenkrat še ni razgrnil nacionalnega filmskega programa ali vsaj novih pravil igre).

*SCENARISTIČNA DELAVNICA* je v tem kontekstu iniciativa in projekt, ki bo učvrstil scenaristične kriterije in dolgoročno razvijal filmske tekste po najboljših strokovnih in kreativnih močeh. Spodbudil bo kroženje tekstov, branje in tehtanje v odprtem kolektivu, omogočil teamsko delo piscem s podobnimi žanrskimi usmeritvami, spodbujal obdelavo

filmsko perspektivne literature in iskal optimalno »tržišče« za scenarije različnih zvrsti, dolžin in žanrov. Paralelno bo razvijal tudi pravno zaščito intelektualnega dela na scenarističnem področju.

Načeloma bo *DELAVNICA* odprta za vse, ki si želijo scenaristične pismenosti ali želijo teamsko razvijati scenarije za filmske in video projekte, od risank do soap opere. Morda bo sčasoma postala tudi servis za »friziranje« tekstov. Čeprav bo program usmerjen izrazito v prakso pisanja, bo nekaj uvodnih posvetov in občasna gostujoča predavanja teoretikov, urednikov itd. (TV, Sklad, producenti). V prvem mesecu nas bo spremljal tudi gost iz ZDA, scenarist Mitchell Loch iz San Francisca.

K sodelovanju skušamo pritegniti mlajše pisatelje (Morovič, Pikalo, Nardin...), scenariste (Mazzini, Karlovšek...), režiserje (Anžlovar, Zupanič, Zupe, Hočevnar, Podgoršek, Robar, Godina...), teoretike (Furlan, Pelko...) in producente. Pobudnik in organizator *SCENARISTIČNE DELAVNICE* je scenarist in režiser Franci Slak (**Krizno obdobje, Ko zaprem oči**) in njegova miniaturna producentna hiša *BINDWEED SOUNDVISION* (koproducent filmov **Rojstvo naroda, Ko zaprem oči, Duh Velikih jezer** in **Lojze se je zbudil tako, kot ponavadi**).

Vsa udejstvovanja bodo načeloma prostovoljna in brezplačna, pristojbina bo le simboličnih 1000 SIT mesečno, za pošto in kseroks. Sponzorji, pokrovitelji, mecenji in simpatizerji so dobrodošli. *SCENARISTIČNA DELAVNICA* je pričela s svojim delom 20. februarja opoldne, v dvorani Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja na Mestnem trgu 17. Cenjene prijave sporočite po telefonu ali faksu tajnici Jasni Zajec na št. 22 11 94.

Vabimo vse, ki še niso obupali nad slovenskim filmom. **POT DO FILMA, TUDI SLABEGA, JE DOLGA. ZAHTEVA OGROMNO ČASA IN DENARJA, NAPORA VSAJ 30 LJUDI, PRAVIH ODLOČITEV, PA ŠE VEČ STRASTI, LUCIDNOSTI, NAKLONJENOSTI IN HUMORJA. NAJBOLJŠA BATERIJA JE ODLIČEN TEKST.**

ZA *SCENARISTIČNO DELAVNICO*,  
**FRANCI SLAK**

11. november

### KLIENT

Reklamni plakati, obvestila in knjiga so vplivali name, da sem jim zaupala in se jim za nekaj minut prepustila. Potisnila sem vse običajne skrbi, dolžnosti in zmenke na stran ter zavila s poti. Ogedala sem si film in tako za nekaj časa prenehala razmišljati o resničnem svetu. V dveh urah divjanja po platnu sem bila oslepljena in zaposlena. Kar nekako odmaknjena. Vendar je vse to pričakovano ob vživetju v neko stvar — naj gre za hrano, knjigo, film ali kar golo vsakdanjost.

**Klient** mi je pokazal svet, poln idealiziranih zapletov in razpletov. Vse dogajanje je bilo nabito z energijo, a sem imela ves čas občutek, da vem, kaj bo sledilo. In večinoma tudi je. Gledala sem skozi temna očala in videla rožnat svet. Vsaka opredelitev in pripetljaj sta imela svoj namen. Nobena stvar ni bila brez posebnega vzroka na svojem mestu.

Predestinacija oseb in predmetov me je spremljala cel film. In vendar se ves čas nisem mogla znebiti vprašanja, zakaj tako? Kot marsikoga dolgočasi gola, ponavljajoča se vsakdanjost, mene dolgočasijo filmi, ki povedo veliko in hkrati nič.

Filmi, za katere bi bilo bolje, da bi ostali na papirju, ker se ponavljajo. Ob današnji poplavi filmov ni čudno, da človek postane kritičen do njih. In nekaterih zgodb res ni treba prikazati večkrat, da si jih ljudje zapomnimo. Gre mogoče za zapravljanje denarja, časa ali preprosto za preizkušanje okusa gledalcev? Tem gotovo še ni zmanjkalo, saj se porajajo vsak dan znova. Le odkriti jih je treba, jih razgaliti, ne pa jih še bolj prikrivati. Ponavadi si sramežljivi mladoletniki v strahu pred materjo in v postavljanju pred brati izberejo tisto, zaradi česar bodo manj trpeli in se čim manj utrudili. In **Klient** je mladoletnik, ki se boji svoje matere, zato o njej vse lepo in pravilno.

16. november

### FORREST GUMP

Človek, ki pride do konca svoje življenjske poti si ponavadi — tako rečemo — zavrti film nazaj. Spominja se dogodkov, veselih in žalostnih, od otroštva do najbližjih mu dni. Primerja lahko svoja dejanja in načine razmišljanja. Smeji se zablodam in solzam, ki so skozi današnje oči videti nepomembne, takrat pa so bile smrtno resne. Obračun življenja se ponavadi konča z življenjem samim. Potegne se črta in zapiše se novo poglavje. Ljudje smo pač minljivi. Vsak človek je bitje zase, drugačen in vendar podoben vsem ostalim. Spoznavamo se počasi, med sabo in v sebi. Vedno znova nas presenetijo podrobnosti in malenkosti. Forrest Gump bi dejal, da smo kot bonboni v veliki škatli. Nikoli ne veš, ali boš prej dobil čokoladnega z rumom, marcipanom, kremo, posutega z orehi ali mogoče z mandeljni. Vsakega sprejemamo počasi in z užitkom. Eni so nam vseh bolj, drugi manj. Vsi pa so sladki.

Medosebni odnosi so zapleteni na sto in sto načinov, zato razglabljanj o njih ne bo zmanjkalo. Pa vendar želi Forrest Gump obračunati z že videnim. Ta *deja vu* podaja še enkrat in pri tem zatrjuje, da je zadnjič. Dovolj je bilo tarnanja, zmagovanja in samopomilovanja. Prostor daje drugim temam. Te bodo zopet projicirane na tisoč in en način, gledalci pa bomo tisti, ki jih bomo ocenili. Forrest Gump opozori na potrebo po novem in po zaključku s starim. Je kot mozaik že znanega in hkrati duhovni vodja prihodnjega. In to zato, ker vsebuje vse, kar si gledalec zaželi videti na platnu. Bo prihodnost dovezetna za zgodovino in čustva — ali pa ji bo ugajala brezčasnost, nepomembnost, brezvzročnost? Odgovor najhitreje najdemo v nas samih in v okolju, ki nas obdaja. Srednji vek je že minil in prihaja nova doba.

S pričujočimi dnevniškimi zapiski Barbare Vodopivec pričenjamo novo rubriko, ki smo jo poimenovali *Zgodnja dela*. V njej bomo v vsaki številki predstavili najzanimivejša razmišljanja publicistov-debitantov, fragmente najuspešnejših študentskih seminarjev, zasnutke in okruške bodočih scenaristov... Dobrodošli!

20. november

## DVOJNO VERONIKINO ŽIVLJENJE

Hodim po ulici in mimo mene hitijo ljudje, moški, ženske, otroci, stari, mladi. Druži nas mesto, v katerem živimo, in vse kar sodi zraven. Navidezno smo si vsi podobni. Glava, trup, roke, noge, lasje nas posplošujejo. Barva kože, las, oči in oblačil nas ločujejo. Drugačni smo po tistem, kar je skrito. To so naše misli, fantazme, znanje. In v tem trenutku opazim na drugi strani ceste osebo, ki mi je na las podobna. Zre vame in jaz vanjo. Skušam jo ignorirati, pa mi ne uspe. Misli se mi porajajo kot po tekočem traku. Kdo, zakaj, kdaj, kje? Ne vem. Odločim se in prečkam cesto. Ko dospem na drugo stran, je ni več. Izgine. Nisem več gotova, ali je bila resnična ali je šlo samo za privid. Še enkrat se ozrem na vse strani, nato odneham. Nadaljujem pot, opravičim še vrsto obveznosti in se vrnem domov. Zaspim. S podobo s ceste sedim v kavarni. Pijeva čaj, a se ne pogovarjava, le strmiva ena v drugo. Topo, brez vsebine. Spanje in z njim sanje so zelo misteriozna zadeva. Knjig je bilo napisanih že veliko, definicij še več. A njihov pomen si najlažje razložimo sami. Tako bolje spoznamo svojo podzavest in marsikaj nas utegne celo presenetiti. Dogajanje ponoči je lahko zato tako pestro, da celo zasenči dnevno ali pa pušča vsaj posledice. Torej ima vsak človek dvojno življenje. Že samo če pogledamo privatno in družbeno oziroma službeno sfero: popolnoma drugačen obraz kažemo doma v okviru družine, drugačnega pa spet v poslu. Osebni in socialni jaz se torej dopolnjujeta. Težko je povedati, kdo smo, kaj smo in kakšni smo. Kaj je privid in kaj resničnost? Kdo mi lahko dokaže, da sem budna zdaj? Zaznavam, čutim, mislim. Je to dovolj dobro potrdilo? Mogoče se bom zdaj, zdaj prebudila v kavarni in pila čaj že-vemo-s-kom.

21. november

## SUND

Amerika konec 20. stoletja za mnoge ljudi po vsem svetu ne pomeni več kraja nešteti možnosti. Za uresničitev sanj ti ni treba tja, kjer se dogaja »šund življenje«. *American way of life* se širi kot kuga, vrednote odmirajo in ljudje ne znajo več ceniti sebe in svojega življenja. Postajajo avtomati s trenutnimi željami in zadovoljitvami, motorji, ki se bodo slej ko prej pokvarili in kot izmečki obležali v kakšnem kotu. Vegetiranje brez vednosti pomeni izumrtje človeka, ki se razlikuje od živali po razumu in nadzorovanju svojih nagonov. Nas res tako malo loči od živali? Milijone let smo potrebovali, da smo se od njih odcepili. Oblekli smo njihove kože, nekaj smo jih celo udomačili, preselili smo se v udobnejše domove, si prižgali cigareto in začeli misliti. Vse to je videti dobro pripravljen laboratorijski preizkus o prevladi ene živalske vrste nad ostalimi. Če ne bo uspel, jo bo nadomestila druga — in zopet bo trajalo leta in leta. Ljudje nismo upravičili zaupanja prvega preizkusnega zajca. Dokazali smo, da tega nismo vredni. Zašli smo na pot, s katere se ne znamo vrniti. Morda se celo nočemo... Življenje je postalo brez umetniške vrednosti, kot projekcija šund romanov in fimov. Notranjega videnja ni več. Na tem področju smo oslepel. Mali princ bi dejal, da ne znamo gledati s srcem in se zagrenjen vrnil na svoj planet.

1. december

## VRAN

Proučevanje smrti in posmrtnega življenja je tema, o kateri lahko človek razpravlja ure in ure. Prebere lahko goro knjig z različnimi tezami. Pa



vendar se ne bo mogel opredeliti. Vsaka religija si svet razlaga na svoj način. Na vsak zakaj postavi svoj zato.

Dejstvo je, da človek enkrat umre. Pokopljemo ga na takšen ali drugačen način, zagrne ga zemlja in ni ga več. Ampak kaj se zgodi z njegovo dušo? Reinkarnacija, nebesa, pekel, večna lovišča? Mnoge knjige in filmi so postavljeni na pokopališče, ob dodani ustrezni megli se tam dogajajo čudne stvari. Res je vse skupaj nemogoče, le živi lahko kratijo mir mrtvim. Pa vendar so si mnoga ljudstva o vstajenju ustvarila legende. Vran npr. odnese dušo ob smrti in jo v trenutku maščevanja lahko tudi vrne. In ravno tu opazim nesporazum. Če je človek skupek duše in telesa, in če ob smrti telo klinično odmre, duša pa ostane, tedaj se ne moreta vrniti niti telo, ker ga ni več, niti duša, ker nima podobe. Vrne se lahko le duša, ki je živi ne moremo videti.

Nevidna in prozorna lebdi med nami. Kozmične sile, okultizem in magija so tiste, ki razlagajo takšne pojave. Lahko jim verjamemo ali pa ne. Ista odločitev me čaka tudi, če govorim o grškem podzemlju ali krščanskih nebesih in njihovih angelih varuhih. In pri tem se nehote spomnim na vsa grozodejstva in katastrofe, ki se dogajajo po svetu. Kdo nas varuje? Smo izgubili svoje angele varuhe? Le koga smo razočarali?

Nasilje se nadaljuje, izpostavljeni smo mu vsak dan. Spremljamo ga na televiziji, v časopisju in v kinu. Nekako smo se na njegovo prisotnost že navadili. Ne prizadene nas, če nismo vpleteni neposredno. Ne smemo si zatiskati oči pred realnostjo, vendar bombardiranje s krvjo sčasoma vnaša v človeka brezčutnost. To pa mi morali znati preprečiti — da nam kdo ne ukrade duše.

5. december

## VISOKE PETE

Ljudem želimo ugajati in za to storimo marsikaj. Sledimo svojim željam, vrednotam in ciljem. Z vzorniki se želimo poistovetiti, jim postati enakovredni ali vsaj podobni. Živimo v senci tega »dobrega drevesa«. Istočasno pozabljamo biti mi. Ne razvijamo se zase, ampak za druge, mislimo kot drugi in za druge. Vse to počnemo v naglici. Biti prvi med enakimi, najboljši med dobrimi. Ovire preskakujemo brez pogleda na levo, na desno in nazaj. Sotekmovalcev ne poznamo oziroma jih nočemo poznati. Tako je lažje. Tik pred ciljem pa se spotaknemo, ker opazimo svoj odsev. Tisto, kar vidimo, ne spoznamo.

Tujec v našem telesu zre v nas. Takrat spregovori duša.

O razosebljenju in izničenju.

*»Osebnega zadovoljstva ni več. Prevlada občutek praznine. Čustva so zagrnjena in poteptana. Prekrila jih je obilica formalnosti. Počutim se kot shramba, polna podob, od katerih pa nobena ni tista res moja. Sem vse, kar počnem, diham, govorim, se izobražujem — in hkrati nisem nič. Pred leti sem se pozabila zbuditi in zdaj le še sanjarim. Sanjarim, da bo prišel princ in me odrešil. Budilka me namreč ne prebudi več. Zaraslo me je bodičevje in vsak gib me zbode.*

*Vsaka najmanjša krenja mi povzroči bolečine. Zato vedno znova odneham. Prepustim se usodi, ki so mi jo naklonile zvezde. Vsak dan se znova peham za dosežki ali raje gledam v nebo, da ne čutim bolečin. Ne trudim se več, da bi presekala grmičevje. Zdaj ga kar sprejemam, pustim mu živeti, ono pa meni dihati. A iz dneva v dan je večje in ostrejšje. Ne pusti si ukazovati. Vsak dan zahteva več.*

*Vedno bolj me duši, ne zdržim več...«*

Podoba se razblini. Le korak je še do ciljne črte. Kaj storiti? Obrneš se in iščeš svoje stopinje, korakajoč v nasprotno smer. Težko jih je najti v množici enakih. Iščeš, kar si izgubil, a ne veš, če boš sploh prepoznal. Se zamujena priložnost vrne? Kdor ne poskusi, ne more vedeti odgovora.

8. december

## MOJ MALI IDAHO

Moški, ženske, otroci. Patriarhat, matriarhat. Nuklearna družina kot osnovna celica družbe. Podrejenost, zvestoba, ubogljivost. Ženske so dolga stoletja veljale za nečista in slabotna bitja, nagnjena h grehu, potrebna nadzorovanja in obvladovanja. Hkrati so jih častili in zasramovali, opravljale pa so le reprodukcijsko funkcijo. Čutnosti in ljubezni v zakonu niso poznali, ta je sodila onstran domačega ognjišča. Veljala so nepisana pravila obnašanja in vedenja. Bila so izraz prevladujoče družbene miselnosti. In danes? Bi lahko enako govorili o homoseksualnosti — moški in ženski, mogoče celo o rasizmu in kakršnemkoli drugem izobčenju?

Kaj sploh pomeni spolna pripadnost? Jaz sem ženska, ti si moški, to je otrok. To smo mi, takšne nas vidite in nas vidijo. Pa vendar to ni dovolj. Gre za moje prepričanje o tem, kdo sem. Lahko se preoblečem v moškega, pa vendar to še vedno nisem, a ne zaradi kože pod obleko. Gre za to, kaj čutim. Vse ostalo je le maska, ki jo nosim vsak dan. Eni me prepoznajo za takšno, drugi za drugačno. Nekaterim se odkrijem sama.

Nestrpnost do sočloveka je vredna obsodbe. Toda kakšna naj bo ta obsodba? Moralna in brez sankcij, saj drugačna tudi ne more biti. Naj obtožimo množice oziroma krdelo razjarjenih, ki ne odobravajo peščice? Njihovega videza, barve kože, spolne in verske usmerjenosti. Kaj je pravzaprav tisto, kar daje človeku, da sodi drugega? Neznanska želja po vladanju, obvladovanju in vodenju »neumnih« in manjvrednih. Množica sledi vodji slepo in vdano. Celu povzdigne ga v višjo vsemogočno sfero, nato pa le še izvršuje ukaze. Sploh ne razmišlja in se ne sprašuje zakaj. Mentaliteta družbe je pastir, ki ne dopusti dvomov v svoji čredi.

Tradicionalnost ji je opora in zvezda vodnica. Zatrete vse novo in napredno, zlasti vse, kar je drugačno. To namreč vnese nemir, razburka mirno vsakdanjost in zadosti je že to, da obstaja. Ljudem se vtisne v spomin in jih prisili k opredeljevanju, k zoperstavljanju in k strinjanju.

11. december

## KRAPAČUK

Zahod. Dežele nešteti možnosti za boljše življenje. Za delo dobiš plačilo — in to dobro plačilo. Spoznaviš dežele, kraje in ljudi, vse znova in znova. Učiš se njihovega jezika in odkrivaš njihovo kulturo.

Takšna idilična predstava spodbuja k migriranju, a je takšna le na videz. Pod tanko plastjo gostoljubja se skriva prikrita želja po obvladovanju in nadziranju. Delo postane izkoriščano in najslabše oblike, plačilo pod povprečjem »pravega državljana«, potovanje težavno, cene visoke, prebivalci zajedljivi in ošabni. Skratka, nič ni tako, kot si sprva predstavljaš oziroma kot ti tujino propagirajo drugi. Da pa je mera polna, nihče še sploh ni slišal za tvojo domovino. Ob izgovorjavi si polomijo jezik, na zemljepis se sploh ne spoznajo. »A na vzhodu? Kje pa?« In čez pol ure pozabijo, kar si jim povedal. Brezskrbno govorijo dalje, ne da bi vedeli, da so te s svojo ravnodušnostjo potrli in razočarali. V najslabšem primeru bodo prešli še v napad.

Njihov nacionalizem in ljubezen do domovine jih bo prignala v sovraštvo do tebe, ki si — nič hudega sluteč — pričakoval gostoljubje, naletel pa na udarec. Nestrpnost, egoizem in nevednost ljudi vodijo v takšno ravnanje. Skrbijo za lastno posteljo, za smeti pa je prostor na tujem dvorišču. Odstraniti jih je treba zlepa ali zgrda. Pokvarjene, smrdljive in zmečkane so le še za na odpad ali kar za v ogenj. Pa vendar, zakaj? Ker odžirajo drugim prostor in hrano? Ker majejo ravnotežje? Ker se nespodobno vedejo?

14. december

## SEKS, LAŽI IN VIDEOTRAKOVI

Že od otroštva naprej nas starši učijo, naj ne lažemo. »Ni prav, se ne spodobi...«. Resnica naj postane nekaj svetega. Za vsako kršitev smo bili kaznovani, postavljeni v kot, poslani v posteljo, opremljeni s klofuto. In to za reči, kot so zamujanje, popuščanje v šoli, nekorektno obnašanje, laganje... Takrat se mi vse to ni zdelo pravično. Odrasli so se obnašali, kot da sem storila nekaj groznega, jaz pa sem se počutila ponižano in nevedno zaupanja. Iz otroške trme in prepričanja, da moram imeti vedno prav, nisem razumela vzgojnih metod svojih staršev. Včasih sem jih celo ujela na laži: Čeprav je bila majhna in mogoče celo nepomembna, je v meni porajala vprašanje, zakaj je odraslim »vse« dovoljeno. A nikogar ni bilo, ki bi jih opozarjal in ošteval. Če smo to storili otroci, so se nam le skesano nasmehnili in nas poslali med igrače. Takrat sem spoznala, da resnica vendarle ni nekaj tako trdnega in krepostnega. Vedno se najdejo izgovori za laži v sili razmer, v brezizhodnih situacijah, v prikrivanju skrivnosti. Marsikdo se zanje niti ne opravičuje več, ne sebi ne komu drugemu. Laž lahko postane celo del vsakdanjega življenja, ker je vrednota sprenevedanja. Dober vzrok jo opravičuje in podpihuje. Otroci tega ne morejo razumeti. Zakaj jih vsi in povsod učijo drugače, kot to počnejo sami? Dober zgled naj bi bila najboljša šola. Pa ravno takšno vzgajanje se največkrat spridi. Otroci bi naj bili tisti, ki prevzgamajo starše? Naj bi postali moralno trdnejši in tako vzor starejšim? Lahko se učijo na napakah drugih, vendar rabijo nekaj ali nekoga, po katerem se bodo ravnali. Tega ne morejo iskati in tudi ne najti samo pri sebi.

17. december

## VROČICA

Vsi smo zaporniki. Živimo v celicah, gibljemo se v določenem krogu ljudi, z njimi komuniciramo, stražarji nas hranijo, mi pa jim plačujemo z delom. Smo kot čebele v čebelnjaku. Vsi poznamo svojo barvo panja, vemo, kam spadamo in sledimo svojemu prepričanju ter svojemu voditelju. Zakaj? Kaj je tista magična sila, ki nas vodi? Lahko jo imenujemo kar ideologija, v kateri smo bili vzgojeni in ki ji zdaj sledimo. Na sredi poti se lahko tudi obrne in krene v drugo smer. Njeni najbolj vneti zagovorniki nas nadzorujejo in kaznujejo. Kaj delamo, kaj govorimo in kako vse to počnemo. In mi vse to vemo. Zavedamo se, da nas nekdo opazuje —vsak jetnik ima namreč svojega ječarja. To sprejemamo. Nekateri brez besed, drugi jecljaje, tretji zelo glasno. Rezultat je vedno isti. Ječar kar rad uporabi ustrezne vzgojne ukrepe.

Vse videti in spremljati lahko postane tudi dolgočasno. Opazovanje, prisluškovanje in komentiranje te zasužnji, da pozabiš na vse ostalo. Zaobseže ves tvoj čas, tvojo dušo in telo. Razgled je zate usoden, ker ne moreš umakniti pogleda. Potreb imaš vedno več, videti hočeš vedno več. To postane tvoje življenje. Vdirati v življenje drugih, ki za to ne vedo ali nočejo vedeti. Želijo biti videni ali pa jim za to ni mar. Tega so namreč vajeni. Pod nadzorstvom živijo vse življenje, če to hočejo ali ne. So panoptiki, ki se zavedajo svoje kazni. Tolažijo se s tem, da prevzamejo vlogo opazovalca, ko je to mogoče. In tako se krog zapira. Kar je storjeno enemu, mora ta preizkusiti na drugem, ta pa na tretjem. In tako naprej in naprej.

Vse, kar lahko ob tem rečem, je: »Get a life«.

**BARBARA VODOPIVEC**

e-mail

# ČRNE MARJETKE ZA NEVESTO

Televizijski festival *Prix Italia*  
v *Torinu*

V političnih, ekonomskih in drugih pretresih, ki že dve leti prizadevajo sosednjo Italijo, se je zamajala tudi RAI in z njo seveda prestižni festival *Prix Italia*. Ko je lani v Rimu že izgledalo, da bo po improviziranih in skromnih pogojih preživetja končno potonil, je 46. izdaja nastarejšega televizijskega festivala spet vzpostavila nekdanjo profesionalnost in kakovost, toda v dosti bolj resnobnem okviru, v znamenju »austerity«, kot je dejal novi sekretar Battistuzzi na otvoritveni slovesnosti. Torino — zibelka italijanske televizije, pa tudi radiodifuzije v svetovnih razsežnostih in finančni mogotec Agnelli (RAI je ponudil svoj novi center, v opuščeni tovarni oživiljeni Lingotto, ki ima poleg razstavnih prostorov vse potrebno za multimedijske prireditve) sta prispevala k ponovno dostojnem okviru festivala. Zelo pomembno je dejstvo, da so javne televizije drugih držav, članice organizma *Prix Italia* (tudi RTV Slovenija ima v njej svoj samostojni status že od osamosvojitve naprej) in plačujejo dokaj visoko kotizacijo, zelo zainteresirane za nadaljevanje tega strokovno in medijsko pomembnega festivala. Poudarjam javne, kajti RAI je doslej nekako uspelo odvrniti manevre Berlusconijevega zasebnega »kraljestva« družbe Fininvest, da bi uvrstila svoje programe v tekmovalni del festivala. Letos je Fininvest predložila svoje zahteve generalni skupščini *Prix Italia* — in le kdo je sploh dvomil o izidu? V okvir festivala bi sodila še razstava v Muzeju Radia in televizije, vsa v znamenju bližnje stoletnice Radia, in zaključni koncert orkestra RAI pod taktirko Georgesa Pratra. V vsebinskem pogledu je festival pokazal strokovnost, kakovost in nekatera nova prizadevanja v programu javnih televizijskih hiš, z večjim poudarkom na kulturi in izobrazbi. Sem sodi prisotnost znanih filmskih režiserjev kot so Neil Jordan (*Žalostna igra*, Channel 4), Stephen Frears (*Težavni odnosi*) in Edouard Molinaro (*Maisie*). Pri televizijskih dokumentarcih vseh žanrov je bila posebej opažena (in tudi nagrajena) BBC-jeva reportaža **Črne marjetice za nevesto** (na temo Alzheimerjeve bolezni). Med radijskimi

dokumentarci — v žiriji je bil tudi Pavel Lužan z Radia Slovenija — je bila najboljša švedska oddaja *Fantom v sencih*. Oddaje umetniškega značaja, ki ne sodijo ne v

igrani in ne v dokumentarni program, najdejo mesto v kategoriji *Arts*. Tu se uvrščajo opere, baleti (slovenska televizija je prijavila švedsko-slovensko koprodukcijo



baleta *Romeo in Julija*), likovna umetnost in poezija. Trdo in ne-hvaležno delo za žirijo. Televizijo Slovenija je v njej zastopal Jani Golob. Žirija se je odločila, da bo na prvem mestu nagradila *Strange Fish* (BBC), izjemno produkcijo DV8 Physical Theatre iz Velike Britanije. »Fizično gledališče« je zelo navzoče tudi na sodobni slovenski gledališki sceni, ki se je uveljavila tudi na mednarodnih prizoriščih. Sprašujem se, kdaj bo na tem festivalu konkurirala tudi kakšna domača produkcija te zvrsti? Ali tedaj, ko bo ta trend že usahnil? Naravnost težaško delo smo opravljali v žiriji pridruženega Evropskega festivala gledališča na ekranu (RAI in Združenje radijskih in televizijskih novinarjev). Ponovno zanimanje za to zvrst je dokazalo precejšnje število poslanih televizijskih priredb gledaliških del in prenosov iz gledališč. Ponujajo se stalnice za raziskovanja strokovnjakov, mediologov: predvsem izbor klasičnih del — Goldoni, Ibsen, Kleist, von Horvath, Andrejev, poudarek na »normalni« predstavitvi in televizijski realizaciji (brez nadgradenj v sferi »novega branja« in vizualnih efektov), prefinjeni, komorni igri in ponovno cenjenih čustvih. Nagradili smo slovaško televizijsko produkcijo Ionescove igre *Kralj umira*, Marijo Nejelovo za vlogo Anfise (L. Andrejev, Ostankino) in poljskega igralca Gustawa Holoubeka za vlogo princa Elektorja v Kleistovem *Princu Homburškem*. V ospredju je bilo tudi besedilo E. Flisarja *Jutri bo lepše* (Televizija Slovenija), a zgolj kot literarna predloga. Nagrada ni bila podeljena, ker je izbor dovoljeval samo dve sodobni besedili. Zaradi vsega povedanega bi bilo morda dobro, če bi se udeležili razprave *Nove tendence v pripravi televizijskih programov* — s posebnim poudarkom na spoznanjih televizijskih profesionalcev in okusih gledalcev, manj pa na mnenjih mass-mediologov. Pa še tole: kot na mnogih drugih področjih, tudi pri radiu in televiziji Slovaška nenehno »hodi v zelje« Sloveniji. V festivalskem gradivu smo našli celo pripis »Slovak Television from Slovenia« (sic!).

MAJNA SEVNIK

**P**ričujoče besedilo v grobem povzema predavanje v okviru Jesenske filmske šole, ki je bila na temo *Audio-vizualni mediji in identitete*, decembra 1994 v Ljubljani.

Začenjam z nekim temeljnim, skoraj banalnim izkustvom: *bliže, ko vam medij pride, dlje od vas v resnici je!* Z drugimi besedami: največja bližina je najbolj radikalna oddaljenost.

To lahko razumete čisto na prvo žogo, denimo tako, da se spomnite, kaj se zgodi, kadar kakšna tuja televizija posname reportažo o Ljubljani. Sami stereotipi in klišeji... Lahko pa zadevo še nekoliko bolj personaliziram in rečem, da so me vedno najbolj fascinirali tisti trenutki *live* programa, v katerem vam (brez trotl-bobna) za hip zmanjka niti, besede ali daha, a jo že naslednji trenutek zapolni nekaj, čemur lahko rečete improvizacija, nezavedno, notranji monolog, lapsus ali kaj podobnega iz tega registra. Takrat je medij morda najbolj tesno blizu, vi pa povsem drugje. Zakaj je to možno? Ravno zato, *ker smo sami vedno drugje, kot mislimo, da smo!* To zmužljivost in spolzkost identitete nam razkrijejo prav mediji, ki jih gledamo in jim prisluhnemo — audio-vizualni mediji torej!

Pa vendar bi rad že v izhodišču problematiziral to osnovno shemo, po kateri so AV-mediji objekti, ki jih zvedavo opazuje množstvo subjektivnih identitet. Kaj pa, če je za našo identiteto konstitutivnega pomena prav neka dejavnost, ki jo je Michel Chion poimenoval *audio-vizija*; in na drugi strani, ali lahko predpostavimo avtonomno identiteto samega medija? Potemtakem bi bila audio-vizija na strani subjekta, identiteta pa na strani objekta. Kot bi torej obstajali

R.

dve poti videnja: ena, ki gre od objekta k subjektu (ponotranjenje; od podobe k misli — dramatična); in druga, ki gre od subjekta nazaj k objektu (povnanjenje; od misli nazaj v podobe — patetična). Spomnimo se Wendersovega filma *Do konca sveta*, v

E.

katerem William Hurt počne natanko to: če naj njegova mama spregleda, tedaj mora podobe sveta najprej ponotranjiti, nato pa jih v procesu ponovne projekcije, povnanjenja, znova podoživeti. Za prvo je treba iti okrog sveta, za drugo se je treba zavleči v

M.

post-apokaliptično platonsko špiljo. V skrajni konsekvenci bomo videli, da se nam bo zamajala ravno osnovna filozofska meja med subjektom in objektom. Z drugimi besedami: kriza identitete ni le na obeh straneh, pri objektu in subjektu — je pred-

vsem in najprej na sami meji! Morda se bo v nadaljevanju izkazalo, da moramo namesto o mediju in identiteti oziroma objektu in subjektu govoriti o *podobi in konceptu* — ter preizprašati prav njuno mejo in tako premakniti sam koncept identitete!

#### PEDAGOGIJA KONCEPTOV

Pri Gillesu Deleuzu sem se naučil, kaj je *pedagogija konceptov*. Če so tri dobe koncepta enciklopedija, pedagogija in profesionalno tržno izobraževanje, tedaj nam edinole pedagogija lahko pomaga, da z vrhov enciklopedične misli ne pademo naravnost v prepade kapitalistične univerze. Najsi so družbene koristi slednje s stališča univerzalnega kapitalizma še tolikšne, pomeni njen prepad popoln propad misli. Kaj bi torej lahko bila pedagogija konceptov? *Preučevanje pogojev kreacije kot enkratnih momentov*. Kreativna je lahko filozofija, kreativna je lahko umetnost, kreativna je lahko znanost — ne more pa to biti komunikacija! Kajti komunikacija ima opravka z mnenji, ki morajo proizvesti *konsenz*; filozofija pa z idejami, ki se morajo povzpeti v *koncept*. Zato mi je tako zelo pri srcu neka tragično naivna shema, ki jo v sklepnem poglavju svoje knjige *Kaj je filozofija?* ponuja Deleuze. Takole gre: rabimo, prav krvavo potrebujemo mnenja, da si iz njih razpnemo marelo, ki naj nas ščiti pred kaosom. Tako hodimo varno po zemlji, obdani s svodom mnenj in prepričanj. Toda resnična kreacija zareže v to marelo; pesnik, filozof in znanstvenik zarežejo v nebesni svod, da bi spustili malo svežega, preprišnega, usodnega kaosa. Če se umetnost bori s kaosom, tedaj to počne zato, da bi premagala mnenja. Tri discipline misli in ustvarjanja so tedaj nekakšne *kaoide*, presečišče vseh treh pa so možgani. Človek je tedaj *cerebralna kristalizacija*. Tako kot

je Cezanne na vprašanje o prisotnosti človeka v pejsažu odgovoril, da je človek sicer odsoten, a je obenem cel povzet v pejsažu, Deleuze odgovarja za prezenco človeka v možganih: odsoten je, a hkrati ves v njih!

Zanimajo me torej prav ti radikalni, cerebralni rezi. Kar pride za njimi, so imitatorji in glosatorji. Oni rabijo komunikacijo, saj jim ponuja pravila za obvladovanje trgov in medijev. Ustvarjati pa pomeni nekaj drugega kot komunicirati: prej pomeni ustvariti vakume ne-komunikacije, majhne dogodke, ki se izognejo kontroli — in zadanejo vsakogar!

#### KONCEPTI

Tri osnovne korake pričujočega prispevka, ki obljublajo tri koncepte, bi v nekem prvem približku lahko poimenoval takole:

1. *Brezčasna struktura nezavednega*
2. *Filmski gledalec kot duhovni avtomat*
3. *Pošastnost subjekta*

Lahko jim sicer priredimo tri privilegirane avtorje — Freuda, Deleuza in Foucaulta. Vendar bo morda zabavneje, če jim poiščem neko ludistično vzporednico. Triado bi lahko zapisali tudi takole:

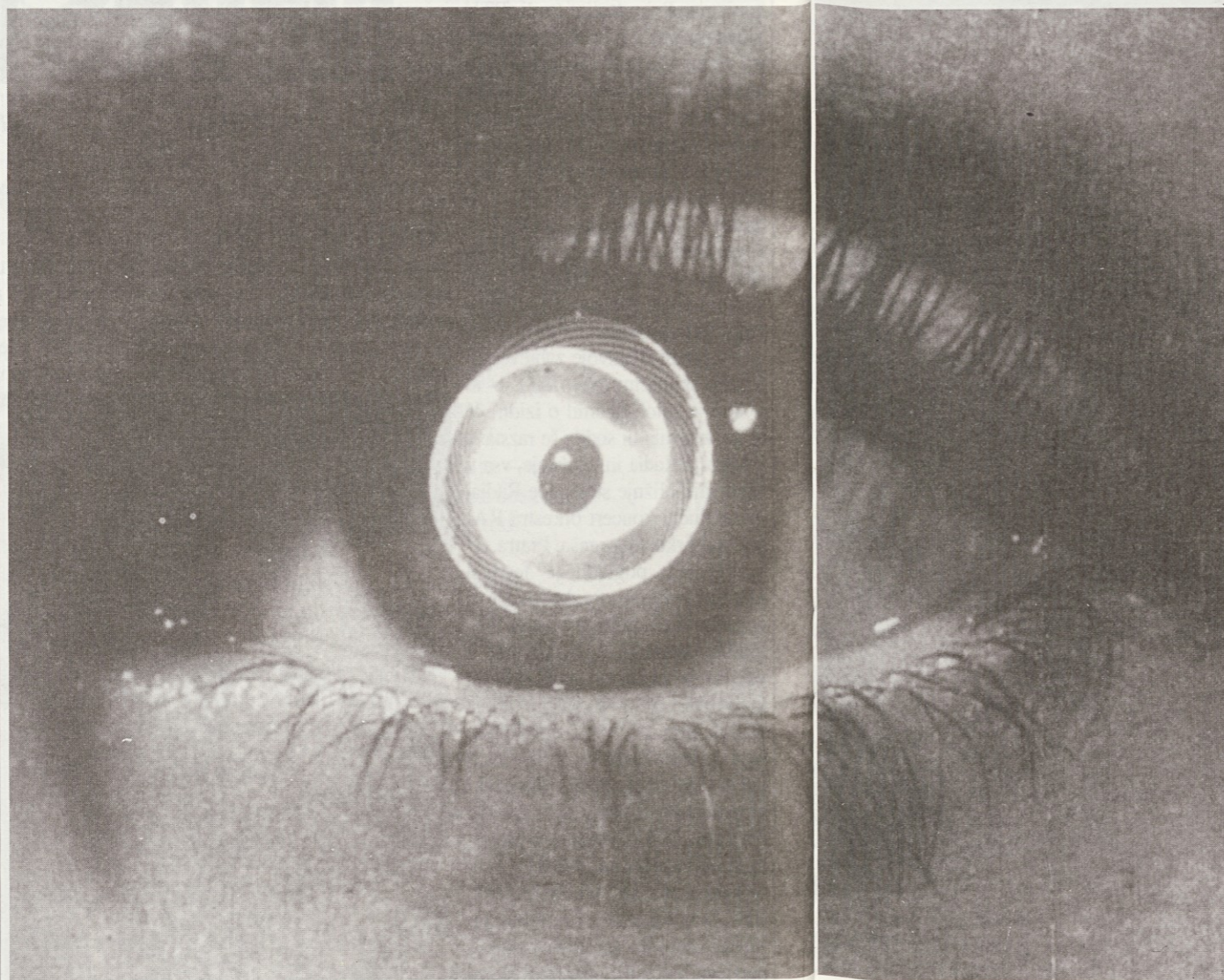
1. *Out of Time*
2. *Automatic for the People*
3. *The Monster*

Tako smo končno pri naslovu, **R. E. M.** Tako se namreč imenujejo trije albumi skupine, o kateri pač vem le toliko, kolikor so mi o njej sugerirale vizualizacije njihovih komadov v glasbenih tv-spotih. Zanimajo me torej »nadaljevanja filma z drugimi sredstvi«, tiste drobne forme, ki se v samem središču podobarskega ciklona uspejo izogniti kontroli in proizvesti fascinantne učinke. Če lahko besede dosežejo, da so (glasbene) podobe videti drugače, tedaj bi bilo idealno na tem mestu prvič pogledati spot *Everybody Hurts* skupine R. E. M., ki ga je režiral Jake Scott.

#### FREUD

Obče znano je, da R. E. M. pomeni *rapid eye movement* — in da je to klinična oznaka za tisto stanje sanj tik pred prebujenjem, ki je z vizualnega vidika daleč najbogatejše. Nekoliko manj znano pa je, da je prav to fascinantno stanje ena od stvari, ki jih je Freud spregledal v svoji *Traumdeutung, Razlagi sanj* (1900). To prizna v pomembnem spisu *Vpeljava narcizma* iz leta 1914:

»Kot je znano, je Silberer pokazal, da lahko v stanjih med spanjem in budnostjo neposredno opazujemo pretvorbo sanj v vizualne podobe, da pa v takih okoliščinah pogosto nastopi ne prikaz miselne vsebine, temveč stanja (pripravljenosti, utrujenosti



*Vrtoglavica (Vertigo), režija Alfred Hitchcock*

itd.), v katerem se nahaja oseba, ki se bori s spancem. Prav tako je pokazal, da mnogi sanjski sklepi in odlomki sanjske vsebine ne pomenijo nič drugega kot samoopazovanja spanja in prebujanja. Tako je dokazal vlogo samoopazovanja — v pomenu paranoičnih opazovalnih blodenj — v tvorbi sanj. Ta vloga ni konstantna; po vsej verjetnosti sem jo spregledal zato, ker v mojih lastnih sanjah nima velikega deleža; pri osebah s filozofskim darom, ki so navajene na introspekcijo, pa lahko postane zelo izrazita.

Očitno smo v samem jedru nečesa, kar si drznem imenovati Freudova teorija »audio-vizije«. Freud se namreč ukvarja s posebno psihično instanco, ki za narcistično zadovoljitev ideala Jaza opazuje dejanski Jaz in ga meri ob idealu. V vsakdanji govorici rečemo tej instanci »vest«, Freud pa jo bo kasneje tematiziral kot Nadjaz. Kako jo najlažje razumemo? Tako, da se lotimo tipičnega simptoma njene regresivne oblike, *paranoidnih obolenj* — tako imenovanih »opazovalnih blodenj«: pacienti se pritožujejo, da nekdo pozna vse njihove misli, opazuje in nadzoruje vsa njihova dejanja; o delovanju te instance jih obveščajo *glasovi*, ki jim značilno govorijo v tretji osebi (»Zdaj spet razmišlja o tem«; »Zdaj odhaja«). Zakaj tako?

Freud odgovarja s klasičnim odgovorom: institucija vesti je po svojem temelju utelešenje najprej starševske, nato pa družbene kritike. Bolezen prinese na dan *glasove* in *nedoločeno množico* — in tako regresivno obnavlja razvojno zgodovino vesti.

Ampak zares fascinantno je nadaljevanje: iz istih korenin, iz katerih črpa vest in iz katerih se napaja paranoidnost, črpa tudi najčistejša filozofska introspekcija! Freud namreč prav *istemu* samoopazovanju pripíše tudi »nagnjenost k tvorbi spekulativnih sistemov, ki je značilna za paranojo«, dodaja pa še presenetljivo opombo:

»Zgolj kot domnevo dodajam, da bi utegnili izoblikovanje in krepitev te opazovalne instance vsebovati tudi pozni nastanek (subjektivnega) spomina in pa časovnega momenta, ki za nezavedne procese ne velja.«

Nedolžno brskanje po instanci vesti je tako zadelo na nek vozle, v katerem se mešajo sanje, filozofska spekulacija, paranoja, spomini in rojstvo časa — ali z drugimi besedami: starševski glasovi in hitre očesne podobe, Hitchcock in Wenders. To je prvi korak do tematizacije *audio-vizije*, je pa tudi prvi korak k boljšemu razumevanju spota *Everybody Hurts... Sometimes*.

#### DELEUZE

Prav koncept časa je namreč tisti, ki radikalno manjka nezavednemu (»proces sistema Nzv. so brezčasni, tj. niso časovno

urejeni, tek časa jih ne spremeni, do časa sploh nimajo nikakršnega odnosa«). Zato moramo vstopiti v univerzum filmske podobe, natančneje v krono-univerzum podobe-časa, kakor ga zariše Deleuze v knjigah *Podoba-gibanje* in *Podoba-čas*. Glede na izhodišča, ki nam jih ponuja Freudov tekst, bi lahko izhodišča za

R.E.M. sicer iskali tudi v poglavju *Od spomina k sanjam*, vendar kaj hitro postane jasno, da je bila Freudova opomba o filozofski spekulaciji na mestu: treba je namreč iskati v poglavju *Misel in film, La pensée et le cinéma*.

Izhodišče tega poglavja je pravzaprav dovolj šokantno: film kot industrijska umet-

nost je dosegel avtomatično gibanje — in kot tak v nas, gledalcih, sproži duhovni avtomat. Toda šele ko gibanje postane avtomatično, se izvrši umetniško bistvo podobe: proizvesti šok, šokirati misel, neposredno se dotakniti cerebralnega sistema! Na tej točki se srečajo tako različni filmi, kot sta *Frankenstein* in *Back to the*

*Future!* To je po Deleuzu umetnost množic: kolektivni duhovni avtomat za avtomatično gibanje! Toda ta *noošok* je seveda le logična možnost: kaj lahko se šok predstavitve sprejme v predstavljeni nasilje, duhovni avtomat pa postane lutka vsakovrstnih propagand. Deleuze je na tej točki znova utopičen: »četudi manjka ljudstvo in četudi mora misel šele priti«, se vendarle zgodi nekaj bistvenega, nekaj *sublimnega*: domišljija doživi šok, ki jo prižene do roba in prisili misel, da misli celoto kot intelektualno celoto, ki presega domišljijo.

V spotu *Everybody Hurts* je zame tak sublimen moment prav zaključek, ki je znotraj medija dovolj perfidno delegiran prav najbolj proslulemu izmed vseh medijev — *real live* televiziji. Prisluhnite glasu reporterke, ki ob helikopterskem posnetku dahne »Oh, God« — in laže boste razumeli efekt *noošoka*, ki dosega razsežnost sublimnega. Ob tem vzkliku se nehote spomnimo na Ingrid Bergman na vrhu vulkana v Rossellinijevem filmu *Stromboli* in na njen pretresljivi vzklik: »Oh, moj Bog, kako je to lepo, kako je to strašno!«.

Deleuze analizira sublimno pri Eisensteinu, vendar s pomenljivim dodatkom, da veljajo izsledki analize za cel klasični film — torej film podobe-gibanja. Videli boste, da naletimo na obe gibanji, s katerimi smo sploh začeli to predavanje. Kako torej Eisenstein gradi dialektično sublimno?

I. Prvi moment gre *od podobe k misli* (od percepta h konceptu). Iz trka dveh podob se rodi koncept. Vsi poznamo slavno Eisensteinovo trditev, da dve podobi ne dasta vsote, ampak produkt, zaradi katerega je film svojevrsten udarec s pestjo, šok torej! šok prisili misel, da misli celoto vseh podob, sintezo vseh podob-gibanj. To je organska celota, spirala. (Če greste *Do konca sveta*, tedaj je to faza ponotranjenja podob v obeh/glavi/kameri Williama Hurta.)

II. Drugi moment gre *od misli nazaj k podobi* (od koncepta k afektu). Intelektualnemu procesu mora dati emocionalno polnost, strast. Celota zdaj ni več logos, ki enoti dele, temveč *pathos*, ki se razlega po vsakem od njih. Ne gremo več od podobe k jasni misli, temveč od mračne misli celote k razvrvanim, napetim podobam. (Pri Wendersu je to soočenje z lastnimi podobami v temni sobi.) Podobe postanejo *plastična masa*, signaletična materija, nabita z vizualnimi in zvočnimi izraznimi potezami, sinhronimi ali ne, cik-cak oblik, elementov, akcij, gest in silhuet, asintaktičnih sekvenc. To je jezik *notranjega monologa*: to ni več jezik literature, tudi ne več jezik enega protagonist — pri Eisensteinu postane jezik filma. Sledi Deleuzova definicija, ki je kot

nalašč za naš izbrani primer:

»Notranji monolog presega sanje, ki so vse preveč individualne, in konstituira segmente ali zametke neke zares kolektivne misli. Razvija moč patetične domišljije, ki sega do samih meja univerzuma, »razuzdanost čutnih predstav«, vizualno glasbo, ki snuje množico...« (*une musique visuelle qui fait masse*) IT, str. 207

Če torej povzamemo oba momenta, tedaj smo prišli do dveh pobočij spirale, kjer je kritična misel s podobo-šokom ponotranjila nek formalni, zavedni koncept, po drugem pa je hipnotična misel nezavedni koncept povnanjila v podobi-materiji. Spojena v spiralo gresta drug proti drugemu in tvorita neko vednost, ki zveže podobo in koncept. III. Deleuze na tej točki dejansko govori o *identiteti koncepta in podobe* (kjer je, heglovski rečeno, koncept *na sebi* v podobi, podoba pa *za sebe* v konceptu), ki pa je tu le zato, da uprizoni *razmerje človeka in sveta*. Cela pot seveda ni bila prehojena zato, da bi na koncu vse sovpadlo v nerazlikovano identiteto, temveč imamo dva člena, ki sta navznoter razcepljena:

— ne-ravnodušna narava  
— kolektivni subjekt.

Na tej točki se mora klasični film ustaviti, saj je zavezan podobi-gibanju. Lahko problematizira oba člena, ne more pa njunega razmerja. Z drugimi besedami, vera v svet je še vedno predpostavljena. Eisenstein pač verjame, da ga je še mogoče spreminjati.

Po Deleuzu je ključni prelom modernega filma ravno v tem, da je ta vera nepovratno izgubljena. Ker vezi med nami in svetom ni, sama ta vez postane predmet verovanja. Kateri so torej vidiki modernega filma, ki jih v kristalizirani obliki lahko razberemo v video-spotu skupine R. E. M. in ki bi jim lahko pripisali avtentične razsežnosti *audio-logo-vizije*?

I. Koncept celote se umakne *zunanosti*, ki se prične vrivati med slike in jih kot kakšna črna luknja razbije na niz neodvisnih slik, od katerih vsaka napotuje na svoje gledišče (disonantni akordi, iracionalni rezi). Montažo zamenja *miksaža* (določitev diferencialnih razmerij med zvočnimi in vizualnimi elementi).

II. Notranji monolog se dislocira v *pol-premi govor* (tretja oseba posrka prvoosebno pripoved — na las podobno Freudovim paranoičnim pacientom, ki slišijo glasove v tretji osebi). Osebna enotnost se razbije na anonimne odkruške, stereotipe, klišeje, vizije in *ready-made* formule. Priče smo hkratni dekompoziciji zunanjega sveta in notranjosti oseb — *misere*, *Everybody Hurts... V Wendersovem filmu Do konca sveta* je ravno to zadnja faza: apokalipsa sveta je hrbtna plat tega, da smo skušali



*Stromboli*, režija Roberto Rosellini

brez preostanka vizualizirati same sanje. III. Zabriše se enotnost človeka in sveta, ostane le še vera v samo vez. Kar ostane, je tisti kanček upanja, da se bo neka množica individualizirala in zasedla svoj teritorij. Deleuze ima za to hkrati topično in utopično razsežnost nedvomno enega najlepših konceptov: *fabulacija*. Mesijanski poziv k »novemu ljudstvu« je v bistvu le klic po drobnih trenutkih kreativne misli, umetnosti in znanosti, ki bo zarezala v nebesni svod in pripravila podobo, do tega, da bo vztrepetala (tako kot helikopterski posnetki v spotu), koncept pa vzletel do neba. Prav ta funkcija fabulacije, *flagrant delit de legender*, je morda ena najbolj fascinantnih razsežnosti prav vseh spotov skupine R. E. M.: zadosti zavzeto petje enega potegne za sabo celo ljudstvo — in v določenem trenutku vsi odpirajo usta na isto pesem, a se vendarle zdi, da vsak poje svoj spev. Prispeli smo torej do tiste domnevne identitete podobe in koncepta, s katero smo začeli. Toda čisto po heglovski naredi tu Deleuze še zadnji obrat: gibanje duha ni nič brez svoje zgodovinske uveljavitve.

»Kar mora film doseči, ni identiteta ene osebe, realne ali fiktivne, skozi njene objektivne in subjektivne vidike. Doseči mora postajanje realne osebe, ko se ta spravi »fikcionirati«, ko vstopi v »flagrant delit de legender« in tako prispeva k iznajdevanju svojega ljudstva. Osebe ni mogoče ločiti od nekega prej in pozneje, ki pa ju enoti v prehodu iz enega v drugega. Sama postaja drugi, ko se spravi fabulirati, ne da bi niti za hip postala fiktivna.«

In Deleuze dodaja še tole:

»Fikciji se ne zoperstavlja ne realno in ne resnica, ki je vedno resnica gospodarjev ali kolonizatorjev, temveč se ji zoperstavlja fabulacijska dejavnost ubogih, kolikor daje lažnemu moč, ki iz nje dela spomin, legendo in pošast.« (*une mémoire, une légende, un monstre*)

### FOUCAULT

Sklenemo lahko s pošastno razsežnostjo te poti, z monstrozno stvora, ki mu pravimo subjekt. H komu drugemu se je mogoče zateči po odgovor na to vprašanje, če ne ravno k Michelu Foucaultu, ki ga krivijo za pokončanje pošasti, za »smrt subjekta«. Vendar je omemba Foucaulta bolj bežna, je prej ultimativni *hommage* srečanju misli dveh mislecev, Deleuzea in Foucaulta. Rad bi opozoril na skrajno točko zgoščeni tega srečanja, na ganljivo enostavno skico, ki pa pretendira na nič več in nič manj kot na »podobo sveta«. Najdemo jo proti koncu Deleuzove knjige o

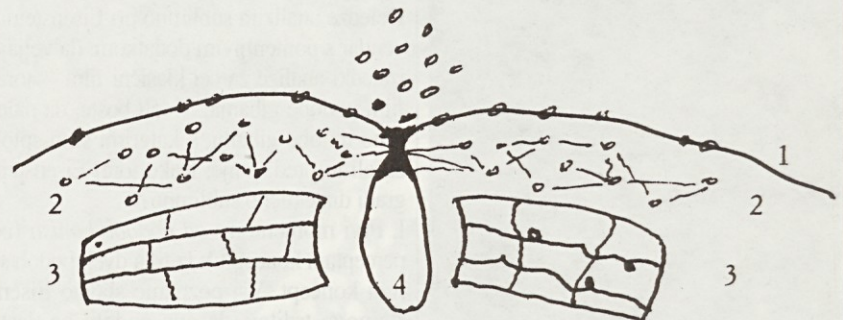
Foucaultu, ko na ga Deleuze predstavlja kot arhivarja, kartografa in topologa. Če zgodovino zanimajo mentalitete, tedaj Foucaulta zanimajo pogoji, v katerih se sploh lahko izraža vse mentalno (režim govornice). In če zgodovino zanimajo vedenja, tedaj Foucaulta zanimajo pogoji, v katerih se izraža vse vidno (režim svetlobe). Misliti je natanko vmes med videti in govoriti: odslikovati žarek svetlobe v besedah, dati slišati krik v vidnih rečeh. Misliti pomeni prignati videnje in govorjenje do neke meje, ki je ravno njuna skupna meja — ki ju obenem družiti in ločuje.

»Foucaultovo delo sodi v verigo tistih velikih del, ki so za nas spremenila sam pomen mišljenja. 'Nikoli nisem pisal nič drugega razen fikcij'... Toda nikoli ni fikcija proizvedla toliko resnice in realnosti.«

Iz tega razmisleka se rodi prostoročna skica, ki jo na prvi pogled zlahka zamenjamo za shematski prikaz razmnoževanja koral in nastanka koralnih atolov, a so njene pretenzije precej bolj daljnosežne: gre dobesedno za *shemo našega sveta*.

nevihte: turbulence orkanov mešajo zrak in vodo, stratov ni več, so samo še strategije, zračne in oceanske. To je področje vizualnega prahu in zvočnih odmevov, kjer nimamo več opraviti z vidnimi telesi in govorečimi osebami, temveč z *negotovimi dvojniki in delnimi smrtmi*.

V samem središču ciklona, ki se iz divje črte zunanosti spodvije najbolj globoko v notranjost sveta, pa imamo opraviti s tistim skrajnim obratom, s katerim najbolj oddaljeno postane najbolj notranje... Spomnimo se: ko nam je nekaj najbolj blizu, je obenem najbolj neznosno daleč. Tu smo nastran načela ugodja, tu smo na srhljivih pobočjih neznosnega in sublimno lepega. Schelling je ponudil Freudu najpopolnejšo oznako *Das Unheimliche*: »vse, kar naj bi ostalo skrito in prikrito, je prišlo na dan«. Deleuze bo za oznako te iste paradoksnosti, *ekstimne* točke, znova posegel po svoji priljubljeni referenci, Melvillu, a ga bo ustrezno dopolnil: središče ciklona je res sosednja soba, le da se je ne bojimo več, saj smo vanjo postavili sebe! V zavetju divje



- 1 Črta zunanosti
- 2 Strateška cona
- 3 Strati
- 4 Guba (cona subjektivizacije)

Dve obliki vedenja, vidno in izrekljivo, s svojimi vizualnimi slikami in zvočnimi krivuljami tvorita trdno plast, zemljo. Razporejene so v plasti, strate, po katerih lahko brskamo kot po arhivih. Strate preči centralna zarez, ki na eno stran postavlja *Svetlobo*, na drugo pa *Govorico*. Tako smo ujeti v dvojno gibanje. Po eni strani napredujemo od strata do strata, *prečkamo površine*, da bi se prebili do notranjosti sveta, do Melvillove »osrednje sobe«, iščemo osrednjo sobo in se obenem bojimo, da v njej ni nikogar, da je človekova duša ogromna in grozljiva praznina...

Po drugi strani pa *se skušamo dvigniti nad strate*, da bi dosegli zunanost, atmosfero, od koder bi uzrli vso skrivnost mešanja dveh form »zemeljske« vednosti. Toda ko se dvignemo nad zemljo, se znajdemo sredi

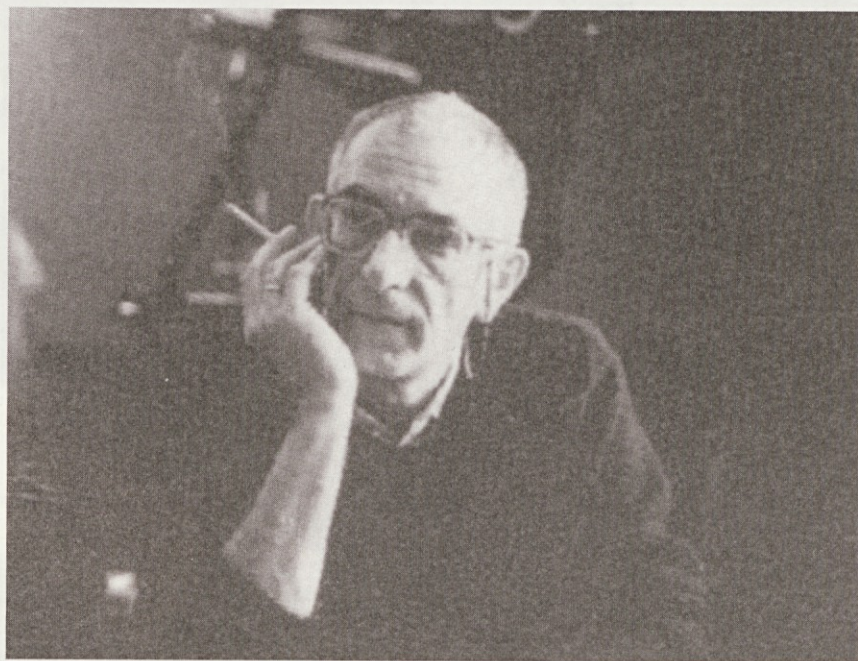
linije zunanosti, ki se spodvije v notranjost, je možno novo življenje!

Če lahko besede vplivajo na (glasbene) podobe, tedaj boste ta preplet podob in glasov, negotovih dvojnikov in delnih smrti, prepoznali tudi v spotu *Everybody Hurts*.

Kaoidni rezi v marelo mnenj so žal praviloma boleči...

# Krzysztof Kieslowski

## DE MILLE ALI GRIFFITH?



**K**rzysztofa Kieslowskega lahko po lanski izjavi, da se po trilogiji *Tri barve* dokončno umika, brez sramu uvrstimo ob bok Davidu Warku Griffithu ali Cecilu B. De Millu. Le zakaj, se sprašujete. Gotovo ne zato, ker bi v svojih filmih revolucioniral posamezne filmske elemente.

Preprosto: Kieslowski je režiser spektaklov, ogromnih, gigantskih del, ki bi bila nepozabljena tudi, če bi bila umetniško na tleh in srečo ima, da so njegove filme ugodno sprejemali tako kritika kot občinstvo, kar ne moremo trditi za lep del Griffithovega in De Millovega opusa. Ali eno ali drugo, oboje načeloma redko. Kieslowski je resda posnel le tri gigante: **Dekalog**, **Dvojno Veronikino življenje** in **Tri barve**, medtem ko je De Mille naštancal preko 70 naslovov, da ne omenjam Griffitha, ki je še pred prvim od petintridesetih celovečercv v šestih letih posnel skoraj 500 enokolutarjev. Treba je upoštevati, da je šlo v večini primerov za neme filme, medtem, ko se je Kieslowski nemalokrat poigral ravno z zvokom.

Če malce banaliziram zadevo, lahko zapišem, da je Kieslowski snemal izključno spektakle (3 komade). Mejniki je bil seveda **Dekalog**, vendar je prej posnel še vsaj petindvajset filmov — celovečercv, dokumentarcev in kratkometražcev, ki pa jih lahko brez moralnih predsodkov izenačimo s 500-timi Griffithovimi enokolutarji, saj so skorajda popolnoma neznani. Brez skrbi — nekatere so vrteli po festivalih, vendar so o njih izjemno malo pisali, kaj šele, da bi jih vrteli izven festivalskih programov. Gre takorekoč za izgubljene filme.

Še najbolj zagrizeni fani smo se dokopali le do dveh zgodnjih naslovov — **Foto amator** (*Amator*, 1979) in **Brez konca** (*Bez konca*, 1984). Tudi če boste povprašali povprečnega kino-buffa, se mu ne bo sanjalo o Kieslowskem pred **Dekalogom**. Kieslowski je potemtakem ustvaril tri spektakle in z njimi posekal tako Griffitha kot De Milla. Prva značilnost spektaklov je vsekakor količina posnetega in kasneje uporabljenega gradiva. Primerjajmo le dolžine: najdaljši Griffithov film je **Nestrpnost** (*Intolerance*, 1916), ki je v originalu trajal skoraj štiri ure, danes pa lahko jočete od sreče, če najdete triurno verzijo. Tudi De Mille ni varčeval s trakom, vendar noben od njiju ni posnel deseturnega filma. Kieslowski ga je — **Dekalog**.

Tudi De Mille je posnel svojih **Deset zapovedi**, celo dvakrat (1923 in 1956), ki pa niti skupaj ne trajata deset ur. Rekli boste, da **Dekalog** sestavlja deset samostojčih

filmov. Morda res, toda film je kompaktna celota, ki jo je Kieslowski posnel in zmontiral v enem letu in nenazadnje tudi Griffithovo **Nestrpnost** sestavljajo štirje deli, ki jih lahko gledamo kot samostojne celote. Celo **Dvojno Veronikino življenje**, ki še najmanj spominja na spektakel, se ukvarja s problemom dvojnosti, potenciranja in če potegnem črto — s hollywoodsko karmo gigantizma.

Potem so tu še **Tri barve**, ki jim je nadel imena **Modra**, **Bela** in **Rdeča**. Vsi trije deli skupaj trajajo skoraj pet ur. Kieslowski je le s tremi filmi posekal vse hollywoodske velikane, celo največjega norca v zgodovini filma — Erica von Stroheima, ki je za svoj **Pohlep** (*Greed*, 1925) posnel okrog 48 ur filmskega gradiva in ga sprva zmontiral v osemurni film, Irving Thalberg pa ga je kasneje oklestil na manj kot dve uri, kot razlog pa, jasno, navedel nekomercialnost. Filmi Kieslowskega so bolj nekomercialni od vseh ameriških neodvisnežev skupaj in vendar ga pozna ves svet. **Dekalog** se v kinu (v redni distribuciji) sicer vrtel le delno (5. in 6. del), ostanek pa predvsem na televiziji, kar je pač privilegij moderne

tehnologije. In če se vrnem k značilnostim spektakla, potem je druga — tematika. Deset zapovedi in francoska trobojnica z gesli: svoboda, bratstvo, enakost. Kaj je bolj veličastnega, za japija bolj privlačnega? Ali pa dvojnost, že kar dualnost Veronike iz njegovega predzadnjega filma iz leta 1991?

Kieslowski je torej avtor velikih, konceptualnih del in vsaj v sodobnosti mu ni para. Lars von Trier je sicer napovedal projekt, ki naj bi ga snemal 35 let, vsako leto po deset minut zgodbe, vendar se zdi ideja že v osnovi izrabljena, saj ga je prehitel vsaj Nikita Mihalkov, ko je svojo hči Ano za dokumentarec **Anna 6—18** snemal od 6. do 18. rojstnega dne. Nastal je ultra patos. Kieslowski bi storil kvečjemu obratno — posnel bi film, ki bi ga gledali 35 let, kar bi bilo sicer nevzdržno, toda potrdil bi sloves največjega ustvarjalnega manijaka. Obsedenci ne odnehajo kar tako, zlepa, to nas uči že zgodovina, zato Kieslowskemu ne moremo verjeti, da je trilogija njegov labodji spev.

SIMON POPEK



*kako razumeti film*

Krzysztof Kiszowski



# LJUBIMKANJE LIEBELEI

Max Ophuls, 1932

Max Ophuls je potožil:

»Zadoščenje za moje delo bo prišlo čez dvajset let. Izvojevali ga bodo kino-klubi...!«

Z nasmehom je dodal:

»Na žalost bom čez dvajset let že mrtev...!«

(Jacques Natanson, 1956).

**S**tem citatom sem začel pred leti študijo o Ophulsu. Naj tako začnem tudi članek, ki ga posvečam njegovemu prvemu velikemu uspehu, filmu **Ljubimkanje**. Danes je ime Maxa Ophulsa precej bolj znano, a še vedno ne toliko, kot bi filmi tega avtorja zaslužili. Kljub dejstvu, da za ugled njegovega dela služijo vrste podatkov in opomb, ki jih lahko srečamo v vsaki enciklopediji filma, je le malo ljudi, ki poznajo več njegovih filmov, med katerimi je bil samo zadnji, **Lola Montes**, posnet v barvah.

V sedanji poplavi vseh mogočih naslovov, akcijskih in vedno bolj neverjetnih prizorov, ni ne cena izdelka, ne največkrat kvaliteta izbranega filma podvržena tako natančnemu ocenjevanju, da bi lahko klasificirala resno umetniško delo, film, ki vstopa v vrsto zadnjih izdelkov industrije, ki se vse bolj posveča spretnostim računalniške obdelave in motivov, ki s svojimi akcijskimi prizori vplivajo na razvajeno publiko, ki se hoče v filmu samo zabavati, topo spremljati vrsto akrobacij, ki jih izvajajo imena projektov zadnjih let.

Človeških usod je vse manj, vse je prirejeno splošnemu trendu nasilja, pretepavanja in fantastičnim junakom filmov, ki nas zadržujejo z vseh strani s svojimi pustolovščinami in tako tudi marsikdaj dušijo

tisto proizvodnjo, ki je še včeraj dokazovala filmsko kulturo in iztanjšan okus publike tega raznorodnega sveta, ki obljublja pozabiti vse, kar se je dogajalo in zapisalo včeraj, pa tudi predvčerajšnjim: podobnega časa, ki zavrača vsak očitek pomanjkanja zgodovinskega spomina in ga tudi ne ceni, evropska kultura pravzaprav še ni poznala. V taki dobi opozarjati na opus Maxa Ophulsa, je seveda pogumen, pa tudi nevaren postopek. Nevaren zato, ker vedno znova tvega, da izgleda nepomembno, nepotrebno in torej tudi odveč!

Zbirka portretov filmskih avtorjev, ki smo jih izdali pod vodstvom Zorice Kurent, dolgoletne nezamenljive direktorice kinotečne dvorane v Ljubljani, je bila predmet številnih zanimanj gostov *Tedna nemega filma* v Pordenonu. Michel Ciment, sijajni filmski kritik in avtor mnogih knjig, predavatelj filmskih študij na Sorboni in dolgoletni urednik revije *Positif* stopi k meni z željo: »Poslušaj! Tvojo monografijo o Ophulsu je videl njegov sin, Marcel Ophuls (znan dokumentarist, op. p.). Začudil se je, ko ste v jeziku maloštevilnega naroda izdali študijo o opusu njegovega očeta, katerega filmi so še vedno malo znani. Želel bi jo imeti!« Knjigo sem mu oddal s posvetilom. Bil je leta 1991.

Moja študija o Maxu Ophulsu, kjer se nisem posebno zadrževal pri oceni **Ljubimkanja**, je izšla leta 1982 v založbi nek-

danje jugoslovanske kinoteke, njene ljubljanske podružnice. Torej dobro desetletje po letu 1969, ki sproži ponovno distribucijo na novo zmontirane kopije **Lole Montes**, Ophulsovega zadnjega filma iz leta 1955, ki je bil — po neuspehu ob premieri — »popravljan« in krajšan.

To dejanje sproži navdušeno ocenjevanje kompletnega opusa človeka, ki je takrat, že po večletnem preboju nove generacije francoskih filmskih avtorjev in kritikov, zasijal v njihovem panteonu najuglednejših režiserjev. François Truffaut je postavil njegovemu delu kratko in jasno oceno: »Max Ophuls je režiser, katerega filme moramo imeti vedno ob vzglavju!«

Po mojem mnenju je Max Ophuls s svojim opusom tudi najsubtilnejši stilist, kar jih v filmu poznam. Še več: z vrsto oblikovnih rešitev je Ophuls pripravil pot marsikateremu tistih mojstrov, ki so — zaradi premalo znanega opusa njegovih filmov — številne rešitve naracije in kompozicije njegovih filmov spretno prevzeli in včasih tudi uporabili tako, da morejo dobri poznavalci Ophulsa prepoznavati v kasnejših filmih odlike, ki jih je sam slutil, odpiral in uveljavljal v času, ki mu je bil praviloma vse prej kot naklonjen!

Ime Maxa Ophulsa je v mojem spominu navdušujoče ime filmskega avtorja, katerega filmi so mi pomenili prave praznike estetskega užitka in uglajene preciznosti, celo ▶

muzikaličnosti ob projekcijah v pariški kinoteki. Lahko bi poudaril, da vsebujejo, kot redko katera filmska dela, *chant et emotion* njegovega rokopisa. Poleg tega pa je Max Ophuls ena tistih tragičnih oseb, ki so svoja iskanja filmske poetike in njihovega uveljavljanja plačali z mnogo prekratnim življenjem. Mislim, da so med mojstri, ki so v tem obupnem boju z zakoni komercialne uspešnosti, pa tudi nesporazumov z ideologijami, ki tolikokrat krojijo usode tudi največjih, bili prav tako žrtvovani Vigo, Lubitsch, Eisenstein, Dovženko, Satyajit Ray... Predvsem ljudje iz nekdanje Evrope, med njimi morda od vseh teh Ophulsovih »epigonov«, čeprav jih ne bi smel tako imenovati, prav gotovo Federico Fellini, ki pa je osebno poznal povsem drugačno, bleščečo kariero, ki so jo kronali številni Oskarji: njegova ustvarjalna pot in kariera Bergmana ne poznata slabih naključij. Morda tudi zato, ker prihaja njun opus iz dežel, ki so se za filmsko umetnost

zanimale že polnih sto let njegovega obstoja. Pa vendar, brez osupljivosti **Lole Montes** ne bi bilo — najbrž — tretje faze Fellinijevih filmov, ki jih kronološko sicer odpira **Tobby Dammit** (1968), zares pa **Amarcord** (1973), če omenimo samo ta film! Zakaj potem izbor dela zgodnjih tridesetih let, filmske ekranizacije drame Arthura Schnitzlerja, **Ljubimkanje**, ki je doživela svojo premiero na Dunajskih odrih v letu davnega ljubljanskega potresa 1895?

Predvsem zato, ker živim v svetu, ki danes preko dnevnih ocen uporno in krivično razglaša edino veljavni ugled ameriškega filma, ki Ljubljano zasiplje z izčrpnimi podatki o njegovem neverjetnem vplivu na oblikovanje našega življenja. Z ekskluzivnostjo predvajanja ameriškega izbora, izgubljam vsako samostojnost ocenjevanja. Gledamo vse mogoče drugače »vojaške akademije« in se utapljam »v vrtincu« oddaj naše televizije, ki nenadoma še do-

datno obvešča — in to povsem zastonj — naš slabo informirani narod o obeh, ki se valijo z ameriški filmi, tudi z njihovimi risankami, v neobveščeno Slovenijo. Presežniki, ki jih naše kinematografsko podjetje za plasman teh čudovitih »pravljic« uporablja, so bombastično sijajni in napihnjeni: naj jih ne navajam!

Tako v pozornost, ki jo posvečam Ophulsu — vsaj v prvem članku, ki velja njegovemu prvemu velikemu uspehu, prav gotovo pa mu bo sledil vsaj še eden — vrinem še bežno mnenje o naši filmski distribucijski politiki, ki morda sledi splošni želji vstopa v Evropo, s svojimi odločitvami in repertoarjem pa samo omogoča oceno, da gre pri nas za površno obveščen narod, ki gleda — v velikem številu — vse, kar se mu ponuja... Kakšna sijajna priložnost, da bi nam večkrat pokazali kaj resnično novega in tudi takega, kar bi lahko našo, že dokaj ubožano filmsko ustvarjalnost podprli ali pa vzpodbudili, kajti za to gre!



In tu je kleč, kakor bi rekel Shakespeare z besedami Župančičevega prevoda: naši ljudje nimajo lastnega izbora in se zanj tudi ne trudijo. Njihov izbor določa takojšnji dobiček vpeljane distribucije, ki ostaja za vse stvari edini prepoznavni kriterij. Baje sodi to k uvajanju demokratičnosti? Če bi temu kriteriju sploh lahko pripisali važnost in pomen. Morda lahko, samo potem v enem najbolj ozkih in topoumnih narodov Evrope, pa naj nam je še to všeč ali ne: tako je!

Ljudje me prepričujejo, da je to dandanes značilno za situacijo doraščajočih, novih generacij, ki so brez vsakega zgodovinskega spomina. In ko prebiram obete novih kadidatov za županska mesta, ne najdem niti besede o vprašanju ljubljanske kulturne politike... Tam naj še kar v naprej velja za kriterij ključ takojšnjega dobička. Slovencem je ta kriterij tako drag, obenem pa poniglavo pritlehen, saj ne pozna ne poezije, ne zanosa: dve kategoriji, ki včasih

sumljivo premikata tudi gore v zgodbah o naših pravljličnih junakih. Velikokrat se mi zdi, da se ceni vsakogar, ki je na kakršenkoli način prišel do materialnih prednosti ali večjih dohodkov. To je kriterij, ki določa amplitudo spoštovanja posameznika: kriterijev za ocene teh privilegijev pa ni in nikogar ne smejo zanimati. Kakšna kvalifikacija ugleda in spoštljivosti naših politikov, ki dnevno nastopajo v televizijskih dnevnikih, teh nikdar zaključenih nadaljevanjih naših ekranov, ne da bi se tega sami zavedali!

V tem neredu, tu in tam čudežno seme, ki ga privali slučajni piš: lani nam je ljubljanska televizija pokazala v zaporedju desetih dni enega prvih in absolutno zadnji uspeh Maxa Ophulsa: francosko verzijo **Ljubimkanja** (1933) in **Lolo Montes** (1954). Izredno naključje, ki ga — žal — ni zabeležil tisk, ki se tolikokrat posveča tudi programu televizije.

Treba je pohvaliti njeno filmsko redakcijo,

ki nam je v preteklem letu predstavila nekaj ključnih dosežkov filmske umetnosti: poleg filmov Ophulsa že najbolj dovršeno komedijo Ernsta Lubitscha, **Težave v raju** (1932), vrsto vznemirljivih filmov Howarda Hawksa in nekaj prvih umetnin Bergmana, med njimi izvrsten **Nasmeh poletne noči** (1955).

Prva leta zvočnega filma poznajo vobče nekaj mojstrovin oblikovanja in dramaturške izbrušenosti, ki ostajajo vse do danes vrhunski dosežki sedme umetnosti.

### IZJEMNA SVEZINA BALADE O LJUBEZNI IN SMRTI

V Maxu Ophulsu (1902—1957) se razkrivata dve osebi, ki ju zasledimo v vseh njegovih filmih: na eni strani gre za baročno vznemirljivega, privlačnega predstavnika velikih, osupljivo drznih del, s katerimi gradi razkošne predstave evropske zgodovine z obrazi junakov, ki jih poznamo iz polpreteklega časa. Le-ti se lovijo v vrtincu družbenih in čustvenih spletk, ki jih pošiljajo po šimem svetu, dokler se ne znajdejo v centru pozornosti banalnega občinstva vsakodnevnih soočanj slabo orientiranih srečanj, ki gradijo svoje predstave s pretkano pomočjo javnosti, ki se ne zaveda razlike med prirejenimi novicami medijev in življenjem njihovih junakov.

Na drugi strani odkrivamo v njem zanesenega romantika, ki skuša verjeti v zanesljivost nenadno prebujenih čustev, katerih obstoj je povsem negotov. Nostalgija čistosti in iskrenosti obeta zmago nad zanosom hrepenenja, ki ne priznava zemskih ovir in nestalnosti strasti: telesnost komaj zaznavnega poželenja se prepleta z zadrego izjemnega hrepenenja, v katerem odločajo naključja, ki sreči ne zagotavljajo obstoja.

Vendar je bil Ophuls prevelik poznavalec vseh medijev, v katerih je ustvarjal. Vedel je, da brez prave dramatičnosti ni mogoče izpeljati vrsto motivov, katerih se je oklepal in ki jih je poznal iz svoje literarne in gledališke kulture. Oprijel se je motiva ljubezni. Seveda ne srečne ljubezni, ki bi poznala enostaven motiv poželenja in hrepenenja, ki ju naklonjena pot dveh src lahko družijo, pač pa motive hrepenenja, ki ne pozna srečnega zaključka. Užitka, ki ne pozna srečne ljubezni, torej motiva ne doživete ljubezni... Slučaje iskrene ljubezni razderejo nasprotja socialnih razredov, kakor v **Ljubimkanju!**

Vsa velika čustva se v svetu Ophulsovih junakinj borijo z ovirami družbene morale, ki služijo pravilom togih zakonov ostarelega družbenega reda, zaradi katerih propadajo mlade, komaj prebujene junakinje njegovega sveta. Nesporazum »ljubimkanja«, ki

#### EKIPA FILMA

##### Produkcija:

ELITE tonfilm, Berlin.

Izvirna nemška verzija je iz leta 1932, poznamo še francosko verzijo, posneto v letu 1933, večinoma z istimi igralci.

##### Scenarij:

Kurt Alexander, Hans Wilhelm in Max Ophuls, po igri Arthurja Schnitzlerja.

##### Fotografija:

Franz Planer

##### Glasba:

Brahms, Mozart, Beethoven, aranžma Theo Mackeben

##### Direktor produkcije francoske verzije:

Ralph Baum

##### Umetniško vodstvo:

Kahn, Arigon, Andreieff, G. Pellon

##### Igrajo:

Kristina Weiring /Magda Schneider/, poročnik Fritz Lobheimer /Wolfgang Liebeneiner/, Luise Ulrich /Mizzi Schlager/, Willy Eichberger /Theo Kaiser/, baron Eggersdorf /Gustav Gruendgens/, baronica Eggersdorfova /Olga Tschachova/. Hans Weiring /Paul Hoerbiger/.

##### Dolžina:

88 minut.

Nemška premiera je bila v Leipzigu, 3. marca 1933, francoska verzija pa je bila prvič prikazana v pariškem Studio d'Etoile 1. maja 1933.

(Z zelo uspešne nemške kopije **Ljubimkanja** izbrisejo ime režiserja Ophulsa-Oppenheimerja, člana židovske družine, ki zbeži pred nacisti v Pariz, kjer nemudoma pripravi francosko verzijo **Ljubimkanja**, ki se tu imenuje *Une Histoire d'Amour*).

sproži usodni razplet drame, je že ves uokvirjen s samim začetkom: gala predstava v operi nam s svojo tišino in aplavzom, s spoštovanjem vstopajočega cesarja, predstavlja ritual svečanega sprejema, zaradi katerega nas že sam prolog opozarja na smešno zaostalost časa, ki se oklepa pojma časti in tradicije v trenutku, v katerem že sodita v preteklost.

Max Ophuls je s svojimi ključnimi deli zgradil dragocen, krhek in eleganten svet dogodkov, situacij in pravil, ki polpretekli svet Evrope odsevajo v zrcalnih podobah, morda najfinejših, kar jih v filmu sploh poznamo. Mnogo najsijajnejših trenutkov njegovih filmov je narejenih z visoko rafiniranimi vozečimi posnetki, ki so najbolj prepoznavni znak njegovih filmov. Naj omenim samo sceno plesa iz filma **Gospa za vse** (1934), zabavišče **Užitka** (1952), začetek filma **Madame de...** (1953), mnoge trenutke **Lole Montes** (1955). Izredna emocionalna napetost, s katero gradi začetni prizor **Užitka** in ga stopnjuje z vrtoglavinim plesom maskiranega plesalca, dokler se leta ne zgrudi, ostaja najbrž nepresežena v filmski umetnosti!

Naj si tu izposodim uvodno poglavje iz zbornika najpomembnejših filmskih avtorjev Richarda Rouda kjer je zapisano: »*Ko je Max Ophuls umrl v hamburški bolnici leta 1957, je imel na svoji nočni omarici Goethejevega »Fausta«. Kot bo najbrž ostal »Faust« filmski umetnosti za vedno nedostopen, tako se filmski opus Maxa Ophulsa izmika vsaki verbalni kritiki. Vsak poskus opisovanja odlik njegovih filmov je smešno reven!*« Vsaka tematska ali stilistična analiza njegovega sveta je skopo prazna in nezadostna, če jo primerjamo z neverjetnim bogastvom sporočil, s katerimi nas Ophuls zasužnje.

**Ljubimkanje** je s svojim nastopom v začetku tridesetih let opozorilo na sijajnega režiserja, ki sodi med mojstre, ki so znali izrabiti čas z mojstrovini, ki negotovost nove tehnologije spreminjajo v triumf zvočnega filma. Trenutki, ki zagotavljajo **Ljubimkanju** trajno mesto v zgodovini filmske poetike — skoraj vsi v povezavi s konceptom zvočne montaže — nadgrajujejo prenos Schnitzlerjeve drame na filmsko platno z osupljivo svežino, ki je film do danes ni izgubil! Poskušajmo označiti ve-

like trenutke filma, ki spreminjajo projekcijo **Ljubimkanja** v prvo soočenje z režijskim mojstrstvom Maxa Ophulsa!

Drama se začneja z operno gala predstavo ob kateri se soočamo s profilom družbe, ki časti obisk avstrijskega cesarja ob Mozartovem *Begu iz seraja*. Zaznava slavnostne predstave je istočasno okvir same zgodbe, v kateri se ironično oglašča refren: »*Naj živi ljubezen!*« Podobno večplastnost sporočil, s katerimi gradi Ophuls svoje filme, tu pravzaprav prvič zasledimo.

Opozoriti moram na občutljivo razmerje, ki ga Ophuls dragoceno gradi z uporabo posnetkov zdaj gibljive, zdaj statične kamere. Dialogi so redki in lakonični: Odločilna vloga je v veliko večji meri zaupana gibanju, šumom, občutku za vsebino slike. V zaznavi teh karakteristik mladega Ophulsa prepoznamo že povsem sodoben pogled na režijo, ki se, kjer se le da, izmika preveliki manipulaciji same montaže, »rezanju« filmskih posnetkov in preveliki vlogi dialogov.

V svetu Ophulsa tega ni! Nikakršnih klišejev ne uporablja. Ves kvartet mladih junakov se nam predstavlja v razigranih



scenah mladostnega razpoloženja in čustvenega tipanja za vznemirljivimi dogodki, ki ne sodijo v nobenega velikih dogodkov preteklosti, zanje pa odpira svet čustvovanja, ki tolikokrat določa vse naše življenje, pa tudi čustveno dozorevanje naših junakov. Ves usodni razplet se odigra okrog obraza Kristine: njena svetla bluza s papirnatimi okraski, ki ji drhte v rokah in ponazarjajo njeno komaj sluteno grozo. Cel prizor usodne resnice odigra Ophuls v povsem statičnem posnetku. Zdi se nam, da podobnega iskrenega razočaranja nismo še nikdar videli!

Poseben poudarek je na ritmu pripovedi, ki ga režiser spretno in živo oblikuje. Zdi se nam, kot bi ves začetek drame zelo *ritardando* uveljavljajal prepoznavanje ljubečih se bitij in jim dajal nekakšno enkratnost. Vsi prizori v gostilni in plesnem lokalu, posebej še v sobici obeh častnikov, so izpeljani bežno, neverjetno živo, kot bi se prav zdaj odvijali nalašč za nas.

Nastop prevaranega barona nam predstavi Ophulsa v povsem drugačni luči: če je vizualna spontanost uvodnih prizorov tista, ki ohranja svežino filma in njegove protagoniste, potem je kratka arabeska, ki nam opiše ljubosumnost barona Eggersdorfa, eden velikih prizorov zgodnjega zvočnega filma. Prizor se zareže v razpoloženje ljubečih se bitij »*kakor strel sredi koncerta*«, kot je enkrat nekje zapisal kritik. Negotovi baron divje prihaja v ženin *boudoir* in se spušta po stopnišču svoje vile. Njegovo ostro loputanje s krili vrat nam predstavi njegov bes: vse brez velikih besed, sijajno odigrano. Podobno je izjemno uspešni interpunkciji, ki jo podaljša in podčrta že baronov preizkus ključavnice na vratih stanovanja oficirjev, ki se natanko prilega ženinemu ključu, ki ga je prinesel s seboj. Obračanje ključa v vratih je prilika za enostaven, a sijajen zvočni efekt, ki zaključni neprijetno soočanje s priznanjem Willyja: »*Na razpolago sem vam!*«. Baron von Eggersdorf: blesteča vloga Gustava Gruendgens!

Spretno in živo, predvsem v trenutkih, kjer se usodna odločitev o dvoboju razvija pred nami v prepletu elips, v katerih nas osuplja montaža zvočnih pasaž, ki hitro in ostro preskakujejo med pričami, ki se zavedajo nujnosti, pa tudi absurdnosti dvoboja. Dialoško prestavljanje zvočnih pasaž se nas dotika s kratkimi udarci sporočil in komentarjev, ki se zaključujejo z vizualnim motivom negotovega iskanja ravnotežja avstrijskega častnika, ki svari Willyja pred površnim obnašanjem ob dvoboju. Le-ti so med seboj povezani s hitrimi, skopimi podatki, med katere se vpleta na eni strani dvojavli avstrijsko-madžarski orel, pod ka-

terim se vse stopnjuje, na drugi strani pa služi za kontrastno razpoloženje naivno, nedotaknjeno petje Kristine, ki se v operi pripravlja na svojo pevsko avdicijo.

V režijskem konceptu preenostavna paralela, ki sili v rešitev, ki jo že poznamo iz kakih ruskih, nemih in patetično obarvanih filmov. Vendar Ophuls to spretno izkoristi s širšim, bolj plastičnim prizorom. Podobno dragocenost mnogih scen, ki služijo za dramatične akcente pri Ophulsu, ki je zelo dobro poznal zakone vseh mogočih medijev, lahko še velikokrat srečamo. Paralelo, ki se mu ponuja, posebno še glede na originalni dramski tekst, prereže s sceno, ki je v gledališču nemogoča.

Pred odhodom na dvoboj obišče Willy stanovanje Kristine Weiring. Sprejme ga samo njen oče: ogled prostora, kjer živi njegova ljubezen, je odigran s taktirko velikega Ophulsa. Pred mrzličnostjo zadnjih srečnih trenutkov se Willy zateče v občudovanje prostora, kjer živi njegova ljubezen. Skope besede, ganljiv nastop razumevajočega očeta Weiringa!

Vse razmerje med Kristino in Willyjem se sestavlja iz »odtrganih«  
trenutkov sreče, ki



se stopnjujejo v sloviti in velikokrat občudovani promenadi po zasneženi pokrajini. Naj ob tem poudarim, da je sama vpejljava snega in vse ikonografije, povezane s to barvo prvinske nedotaknjenosti in krhko-bežne harmonije, uporabljena prvič v tem filmu. Stopnjevanje občutka harmonije vodi v sceno, kjer je prvinskost doživetij podčrtana z nedotaknjeno naravo, ki se sesuje šele s končnim usodnim padcem skozi okno in nadaljuje v romantični zaznavi trajne ljubezni, ki ostaja v zraku, v besedah, v spominu in v celotnem zapisu Ophulsovega para. Krhkost njunega sveta je lepo predstavljena v sceni poljuba v zasneženi pokrajini, kjer se konji sramežljivo ustavijo in čakajo, ko se mlad par prvič in edinkrat poljubi. Poljub bolj slutimo kot vidimo: ves motiv usodne ljubezni je ujet v podobno nedorečenost.

Zato je ostra reakcija sveta in družbe vsa v korakih barona in v njegovih sunkih, ki ga pošiljajo s ključem v okvir vrat Willyjevega stanovanja: ključ, s katerim baron grozeče odklepa in zaklepa, je prizor, ki pelje v neizprosno dvoboja... Bližnje smrti, ki jo Kristina sijajno odigra v skrajno enostavnih posnetkih kamere, ki se sploh ne premakne. Velika scena Magde Schneider, morda najsijajnejša v njenem življenju, pa tudi ena najdragocenejših v evropskem filmu.

#### SKRAJNO ENOSTAVNA FILMSKA SREDSTVA

Povsem pregledna filmska poetika nas sooča s čustvovanjem mladih, iskrenih junakov, ki sta v družbi preteklega sveta avstrijskega Dunaja pravzaprav odveč: obsojena kot predstavnika tistega najčistejšega in najdragocenejšega čustva med mladimi odsevata absurdnost pojma časti in vojaške discipline, o kateri pravi eden junakov »ljubimkanja«: »*Vsaka uporaba orožja, ki ne vodi k obrambi domovine, je navaden umor...!*«

Ob tem filmu naj takoj poudarimo, da se Max Ophuls z izredno mero okusa in občutljivosti predstavlja kot eno dragocenih novih imen, ki bi lahko tedanji nemški film neverjetno povzdignila. Zgodovina odloči drugače: leto kasneje je Ophuls — pisal se je Oppenheimer, nekdanji igralec in uspešen gledališki režiser z glednega staža iz Saarbrueckena — moral bežati pred naraščajočo močjo nacizma v Pariz. Njegovo dvajsetletno potikanje po svetu se začinja...

#### IZREDNE ZVOCNE INTERPUNKCIJE

Ljubimkanje, ki sodi med najdovršenejše zgodnje zvočne filme sveta, izdela Ophuls

s scenarijem, ki omogoča takoj po njegovem eksilu tudi francosko verzijo pod naslovom **Ljubezenska zgodba** (*Une Histoire d'amour*, 1933). Oba filma je komisija za filmsko kulturo pri UNESCO izdala v lanskem letu na skupni kaseti, tako da ju lahko primerjamo.

Naj omenim, da je to film, ki se ni niti za las postaral: redko kdaj se nam ohranja v zgodovini filmske poetike tako dovršen in vsestransko izdelan film povsem preprostih zahtev. Francoska verzija je le malo spremenila originalni nemški film. Morda je še največja sprememba v zamenjavi očeta Weiringa (Paul Hoerbiger), ki ga v francoski verziji predstavlja Abel Tarride. Opazna sprememba je še v francoskih igralcih, ki predstavljata Thea Kaiserja in Mizzi Schlager.

Malenkostna zamenjava igralcev omogoča produkciji, da s spretno nahsinhronizicijo dublira mnoge osebe in dogradi minimalno

go bolj veljali predsodki in kjer je odločala razredna pripadnost. Pretencioznost in napihnjena odličnost je premagovala čustvo čiste neokrnjene ljubezni. Preprostemu ljudstvu enostavno ni bilo dovoljeno, da bi o izbiri življenjskih partnerjev odločalo samo, brez upoštevanja trpkih razrednih zakonov. Merila družbe so vplivala na obstoj reda, ki ga je tedanje meščanstvo vodilo. Zato se mnogo junakov Ophulsovega sveta umika v svet nedoseženih in neobstojećih sanj. Kakor mnogi ustvarjalci pred njim, je bil tudi Ophuls mnenja, da je lahko svet izmišljenih fantazij in sanjarjenj bolj privlačen kot groba resničnost. Kot človek, ki je strašno spoštoval pričakovanja publike, je vedel, da si mora pridobiti njihovo pozornost s sijajnimi kostumi, z namigi o ljubezni, premožnosti in osebni lepoti junakov meščanskih sanjarij. Skoraj vedno si privoščič večplastno privlačnost scen, ki jih mnogokrat prestavlja v preteklost. Kakor

bezen!« iz Mozartovega *Bega iz seraja*, speta z motiviko same drame, nas vrsta podobnih vzpodbud opozarja na izjemnost »srečanja«, ki bo pripeljalo do usodnega konca. Ves začetek se stopnjuje do klimaksa, ki ga Ophuls podčrta z glasbenim vstopom: »oglasil se usoda«, kakor so ocenili prve takte pete Beethovnovе simfonije, od katerih odtrgajo starega Weiringa, ki naj pripravi Kristino na novico, ki bo zlomila njeno življenje in razblinila vsa njena pričakovanja.

Uvod v to »oglašanje usode« sledi sceni dvoboja. Nanj smo pripravljene z vrsto pomislekov, ki nas dodobra spoznajo z absurdno naravo usodnega spopada. Vrstijo se od nepričakovanega revolta mladega oficirja Thea vse do scene, ki kulminira s trenutkom tišine, v katerem se bosta oglasila revolverja dvobojevalcev. Vanjo je sijajno uvrščena replika: »*Drugi strel...? Kje ostaja drugi strel?*«.

Dvoboj je del obveznega rituala mnogih spopadov med junaki njegovega sveta, ki sodijo v polpreteklo Evropo. Zaključuje **Ljubimkanje**, napoveduje finalni spopad v **Pismu neznanе ženske**, oblikuje zaključek filma **Madame de...**

Povsem verjetno ga je pod njegovim vplivom uporabil tudi Stanley Kubrick, ki vedno poudarja, kako zelo občuduje filme Ophulsa. Vnese jih v strukturo zapletene dramaturgije **Barry Lyndona** (1976): v ironičnem, pa tudi usodnem kontekstu oblikujejo socialni vzpon in padeč naslovnega junaka.

Rafinirana iskrenost in enostavnost, obogatena z izvrstno oznako časa, nas osupnejo v **Ljubimkanju**. Spretna uporaba zvočnih interpunkcij in presunljiva slika polpreteklosti nas spoznavata s prvim velikim uspehom nemškega mojstra, ki je s tem filmom vstopil med velikane svetovnega filma in sodi v dediščino svetovne kulture, ki mojstrsko uporablja filmski jezik.

Prihodnjič:

**Samo angeli imajo krila**  
(*Only Angels Have Wings*, režija Howard Hawks, 1939)

*Ljubimkanje nam predstavlja vse bistvene odlike Ophulsovega sveta, predvsem njegovo grenkobo, podobno nostalgicnemu svetu Schubertovih motivov, ki bo zaznamovala vse njegove filme kakor odprta rana, ki se ne bo mogla nikdar zaceliti!*

Henri Agel

dekoracijo: sobo Kristine Weiring in prizorišče usodnega dvoboja, kjer se slabo uveljavlja slikani pano za zasneženi gozd. Vse, kar je vezano na prizorišča v operi in vožnjo skozi zasneženi gozd, igralce in vilo družine Eggersdorf: vse ostaja isto, tu in tam dublirano v francoski jezik.

Zakaj opozarjam na te malenkosti: ker je obstoj pomembnih filmskih del vedno vezan na finančne pogoje, torej na ugled filmske umetnosti v posameznih okoljih. Ophuls je s svojim — najbrž nepričakovanim — uspehom mladega režiserja, ki se je uveljavljal predvsem v gledališču, osupnil nemški in svetovni film v letih, ko se je zvočno snemanje šele uveljavljalo. Razumno in spretno zahtevnost **Ljubimkanja** moremo pripisati postopnemu pronicanju Ophulsa v svet Schnitzlerjevega Dunaja in njegovemu velikemu spoštovanju do vpliva publike, ki jo je vedno skušal upoštevati.

Seveda Dunaj pred propadom avstrijsko-madžarskega cesarstva nikakor ni bil tisto romantično, vse-razrešujoče mesto, kakor so ga nekateri predstavljali. V veliko večji meri je bil pritajen center morečega in gnilega meščanskega okolja, v kateri so mno-

pravi njegov »vodja igre« v ekranizaciji Schnitzlerjevega **Vrtljaka** (1950): »*Občudujem preteklost. Toliko bolj me pomirja kot prihodnost in veliko bolj zanesljiva je!*« Vozeči posnetek velja za razpoznavni znak njegovih filmskih projektov: v **Ljubimkanju** tega še ne opazimo. Zasanjano lebdenje nad življenjem, ki obkroža njegove junake, najlepše opazimo v realizaciji tolikokrat opevane vožnje s sanmi v samem filmu. Naj omenim rešitev z dialoškim delom scene, ki je posneta z danes manj uporabljano »back-projeckijo«. Vse posnetke tega prizora (tudi tiste za back-projeckijo) je Ophuls moral posneti v enem dnevu, da mu je uspelo ohraniti sveže zapadli sneg. Podobne naloge so za film skoraj nedosežne, če niso vezane na naklonjenost vremena. Velikokrat se razrešujejo s posnetki v ateljeju: take je vključil Visconti v svoje **Bele noči** (1956) in Fellini v **Amarcord** (1973). Zaradi odlik originala je bila tudi francoska kopija lahko tako hitro pripravljena: že zmontirane scene so enostavno nadsinhronizirali.

Če je uvodna scena predstave, ki jo istočasno podčrta Ophuls z arijo »*Naj živi lju-*

MATJAZ KLOPCIC

**S O D B A**

V imenu ljudstva!

Temeljno sodišče v Ljubljani, enota v Ljubljani, je v senatu pod predsedstvom sodnice tega sodišča Nine Betetto, ob sodelovanju sodnikov porotnikov Anje Renko in Staneta Lampeta kot članov senata, v pravdni zadevi Jožeta Falouta iz Ljubljane, Javorjev drevored 3, ki ga zastopa odvetnik France Jamnik iz Kranja, proti toženi stranki Viba film v likvidaciji, Ljubljana, Zrinskega 9, ki jo zastopa odvetnica Sonja Dolinar iz Ljubljane ter stranskega intervenienta na strani tožene stranke Iztoka Preinfalka iz Ljubljane, Rožna dolina C. V/42, zaradi plačila 300.000,00 SLT in objave, po dne 10.10.1991 opravljeni javni glavni obravnavi, v navzočnosti tožnika ter pooblaščenec obeh pravnih strank, istega dne po tajnem posvetovanju senata

**r a z s o d i l o :**

1. Obstoji terjatev tožeče stranke Jožeta Falouta do tožene stranke Viba film v likvidaciji v znesku 30.000,00 SLT z zakonitimi zamudnimi obrestmi od 10.10. do plačila.
2. Obstoji terjatev tožeče stranke do tožene stranke, da ta na svoje stroške objavi celotno pravnomočno sodbo v zadevi v dnevnikih Delo in Ljubljanski dnevnik, ki izhajata v Ljubljani in Večer, ki izhaja v Mariboru ter v filmski reviji Ekran, ki izhaja v Ljubljani.
3. Tožeča stranka mora toženi povrniti 24.891,00 SLT pravnih stroškov, pod izvršbo v 15 dneh.

Kar zahteva tožeča stranka več ali drugače, se zavrne.

**O b r a z l o ž i t e v :**

Tožeča stranka v tožbi z dne 5.4.1989 navaja, da je vrhunski poustvarjalni umetnik — solist na glasbilo rog. Tožena stranka je leta 1988 posnela in dala v promet celovečerni igrani film Odpadnik. V filmu je tožena stranka za glasbeno podlago uporabila posnetke s tožnikove plošče v trajanju okrog pol ure, in sicer Koncert za rog in orkester št. 2 v D-duru Josepha Haydna in Romanco za rog in orkester Camilla Saint Saensa. Tožena stranka je uporabila posnetke s tožnikove plošče v svojem filmu, ne da bi ga vprašala za dovoljenje, oz. z njim sklenila ustrezno pogodbo. Za uporabo posnetkov mu ni plačala nobene nagrade. Tožena stranka je tudi opustila navesti tožnika med ustvarjalci in sodelavci v najavni špici ali na koncu filma. S takšnim ravnanjem je tožena stranka sebe neupravičeno obogatila, tožnika pa prikrajšala. Povzročila mu je premoženjsko in nepremoženjsko škodo. Tožeča stranka najprej zahteva plačilo honorarja, kakršnega bi dobil, če bi pogodbeno odstopil toženi stranki pravice, ki si jih je sicer sama vzela. Nato zahteva tožeča stranka odškodnino za škodo, ki mu je nastala, ker ni bil deležen pozitivnih reklamnih učinkov filma, ko ga je tožena stranka zamolčala. Končno tožniku nastajajo duševne bolečine zaradi okrnitve pravic osebnosti. Tožnik je zaradi ravnanja tožene stranke, ki kaže omalovažujoč odnos do njegovega dela, hudo prizadet. Z zadnjo pripravljeno vlogo z dne 8.10.1991 je tožeča stranka svoj tožbeni zahtevek razširila tako, da je uveljavljala iz naslova honorarja, ki bi ga zahtevala 100.000,00 din oz. SLT, premoženjsko škodo zaradi izostanka pozitivnih reklamnih učinkov tožeča stranka ocenjuje na 80.000,00 SLT, nepremoženjsko škodo zaradi kršitve osebnostnih pravic pa na 220.000,00 SLT.

Tožena stranka v odgovoru na tožbo ugovarja pasivno legitimacijo. Glasbeno gradivo sta za celovečerni film izbrala in uporabila režiser filma Božo Šprajc in pomočnik direktorja filma Iztok Preinfalk. Podrejeno tožena stranka ugovarja tožbenemu zahtevku tudi po višini, iz nadaljnjih pripravljanih vlog tožene stranke pa je razvidno, da zahtevku ugovarja tudi po temelju.

Na predlog tožene stranke je sodišče o pravdi obvestilo režiserja filma Boža Šprajca in pomočnika direktorja filma Odpadnik Iztoka Preinfalka. (211. člen ZPP). Medtem ko se je Iztok Preinfalk pridružil

toženi stranki v vlogi stranskega intervenienta, Božo Šprajc tega ni storil. (člen 206. ZPP)

Sodišče je v dokaznem postopku zaslišalo tožnika, priče Acija Bertonclja, Ano Prešo, Boža Šprajca, Franca Avseneka in Janija Goloba, vpogledalo izvedeniško mnenje izvedenca glasbene stroke Bojana Adamiča ter celotno listinsko dokumentacijo v spisu, ostale dokazne predloge pa je kot nepotrebne za razjasnitev dejanskega stanja v zadevi zavrnilo.

Tožbeni zahtevek je deloma utemeljen.

Kolikor so v obrazložitvi uporabljene določbe bivših zveznih zakonov, je pravna podlaga za njihovo uporabo podana v določbi 4. člena Ustavnega zakona za izvedbo ustavne listine o samostojnosti in neodvisnosti RS. (Ur.l. RS 1/91).

Nesporno med pravnima strankama je, da je tožena stranka v filmu iz leta 1988 Odpadnik uporabila glasbo, ki jo izvaja tožeča stranka na instrumentu rog, natančneje Koncert za rog in orkester št. 2 v D-duru Josepha Haydna in Romanco za rog in orkester Camilla Saint Saensa. Ime tožeče stranke ni omenjeno niti v najavni niti v odjavni špici filma.

Pravice izvajalcev oz. poustvarjalcev v času, ko je bil posnet sporni film (leta 1988), niso bile urejene v nobenem pozitivnem predpisu, saj je bil Zakon o avtorski pravici noveliran šele v aprilu 1990. (Ur.l. SFRJ št. 21/90). Prav tako Jugoslavija še ni ratificirala Rimske konvencije o zaščiti pravic reproduktivnih umetnikov in izvajalcev iz leta 1961. Z namenom, da se uredi zaščita predvsem materialnih pravic izvajalcev, je Zvezni izvršni svet leta 1953 sicer sprejel Splošno navodilo o honorarjih izvajalcev glasbenih in književnih del za reproduciranje njihovih posnetih izvedb, vendar je to po Ustavnih amandmajih iz leta 1971 in sprejemu Ustave 1974 izgubilo veljavo. tako se je sodišče v tem sporu srečalo s področjem, ki pomeni popolno pravno praznino.

Iz tega razloga je izhajalo iz stališča, da že samo temeljno načelo pravičnosti narekuje določen obseg zaščite izvajalčevih pravic, pri čemer takšno naravnost sodišča potrjujejo primeri iz sodne prakse pred novelo 1990. Iz teh je mogoče namreč zaključiti, da so bila pravzaprav splošna načela, ki so se uveljavila v sodni praksi pred novelo, kasneje vgrajena v poglavje Zakona o avtorski pravici o pravicah poustvarjalcev (členi 99a. do vključno 99u. ZAP).

Po oceni sodišča je pravica izvajalca določena vrsta avtorske pravice, pod pogojem seveda, da izvedba predstavlja kreacijo v smislu duhovne stvaritve, zato izvajalcem zaradi tega, ker ne obstoje pozitivni predpisi o pravicah reproduktivnih umetnikov, ne moremo odrekati sodnega varstva. Še posebej slednje velja za tožečo stranko, splošno priznanega glasbenega umetnika, ki je sicer interpret glasbenih del, vendar pa hkrati tudi kreator novih duhovnih kvalitet ter tako nedvomno izpolnjuje kvalitativno merilo iz 99b. člena ZAP, po katerem se poustvarjalcu pravice lahko prizna le v primeru umetniške uprizoritve, recitacije, ipd.

Tožena stranka je v filmu med drugim uporabila glasbo, ki jo izvaja tožnik na posnetku Radia Slovenije (zasliševanje prič Boža Šprajca in Janija Goloba). Iz dopisa z dne 28.8.1990 radia Slovenije je razvidno, da je ta radiofuzna ustanova dovolila presnemavanje sporne glasbe v skladu s svojimi pravili o storitvah zvočnih arhivov radia Slovenije. Takšen sporazum med radiom Slovenijo in toženo stranko slednje ne odvezuje eventualnih obveznosti do tretjih oseb. Sodišče na podlagi zaslišanja tožeče stranke šteje za dokazano, da ta ni dala dovoljenja, da se glasba, ki jo izvaja, uporabi za film Odpadnik, kar pa bi bilo potrebno, saj ni šlo za eno izmed izjem v smislu Zakona o avtorski pravici (99f. člen, 99g. člen in 99h. člen ZAP). Tožena stranka je tako kršila tožnikovo pravico do posnetka, to je izvajalčevo pravico, da odloča o obsegu in načinu uporabe njegove kreacije: dovoljenje za posnetek na instrumentu za mehanično reprodukcijo zvoka (trak) pač še ne vsebuje dovoljenja za presnemavanje tega posnetka za potrebe filmske glasbe. V materialnopravnem smislu gre torej izvajalcu plačilo za njegovo delo, v tožnikovem primeru plačilo za glasbeno izvedbo. Če se namreč glasbena kreacija, namenjena za oddajanje po radiu, izkorišča za širši krog občinstva, tudi za kinematografske obiskovalce doma in v tujini, kar producentu prinaša tudi večji dohodek, so tudi izvajalci

(nadaljevanje na strani 48)



# PRIHODNJIČ V

## Rotterdam

Rotterdam je nedvomno največji med festivali, ki zavzeto in povsem odkrito podpirajo nekomercialno kinematografijo, filme iz tretjega sveta in t.i. ekstravagance.

Letos ni bilo woojevskih akcionerjev, splatterjev in podobnega trasha, smo pa zato spoznali "Pink Pictures from Japan", 60-minutno soft pornografijo, ki v matični deželi predstavlja več kot polovico letne kino-produkcije.

Low-budget je najočitnejši prepoznavni znak, filmom se po vizualni plati sicer ne pozna...

(MUMA, režija Uiraki Rynichi)



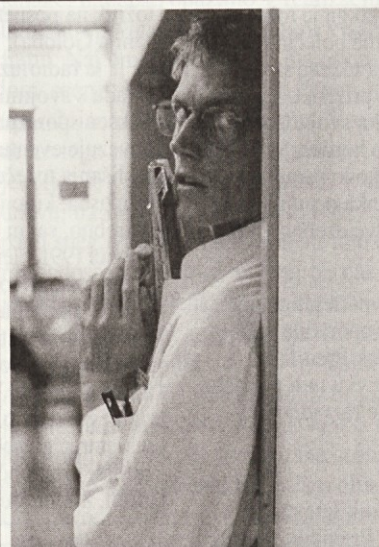
...kar pa ne velja za Američane, ki dajo radi vedeti, da je njihov celovečerni prvenec (npr. Rhythm Thief) posnet za 11.000 dolarjev. Pomanjkanje zelencev je vidno na vsakem koraku, najprej na (običajno črno-beli) fotografiji, potem na zvoku in nenazadnje na briljantnih, bliskovitih dialogih, ki več kot učinkovito zameljujejo milijonski hi-tech...

(CLERKS, režija Kevin Smith)



...razen, če niste Evropejec, recimo Lars von Trier, ki podobne učinke dosega namenoma. Twin Peaks na Danskem? The Kingdom je ultimativni, štiridelni, skoraj-peturni odgovor, ki je užiten, kaj govorim(!) — briljanten tudi, če ga konzumirate v enem kosu. Rotterdam je ponorel za Von Trierjem in — sem mar zapisal, da letos ni bilo trasha, šunda in splatterjev? The Kingdom slednje gosti v izobilju.

(THE KINGDOM, režija Lars von Trier)



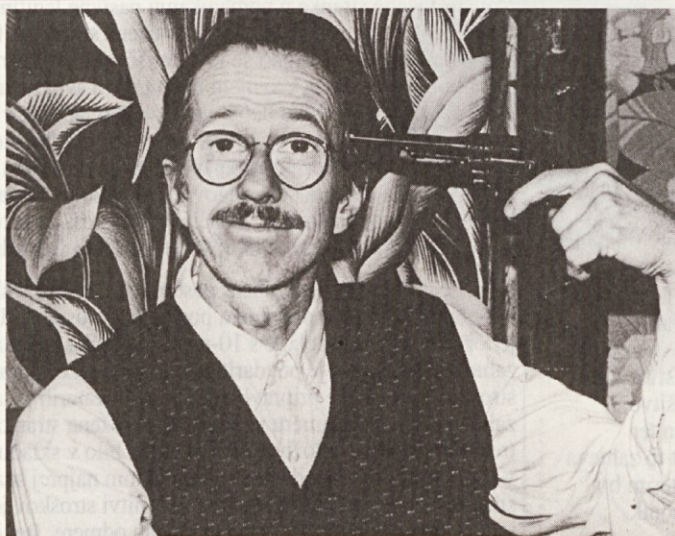
# VAŠEM EKRANU

## Berlin



Berlin je druga viža. Večno drugi (za Cannesom) skuša napumpati naivneže z bliščem in zvezdami, ki se pred mrazom skrivajo v hotelskih sobah. Ni efekta. Tisti, ki so v Berlinu, zvejo za oskarjevske nominirance preko satelita in festival je vedno vsaj delno reflektiral mrzlico. Letošnji ni izjema. Quiz Show, The Shawshank Redemption, Farinelli in še bi se našli. Vsi so bili tam — in odšli praznih rok. Niti posebnega navdušenja niso poželi...

*(THE SHAWSHANK REDEMPTION, režija Frank Darabont)*



...kar ne velja za dokumentarce, ki imajo vedno svojo sekcijo. Panorama — Dokumente je gostila underground strip-freake (Crumb) in pop ikone (Nico-Icon), zapornike z Rikers Islanda (Lock Up), drag-queens pod lasuljami (Wigstock), jasno — žrtve AIDSa in nepogrešljivega Dereka Jarmana (Glitterbug), brez katerega bi Berlinale verjetno kar ukinili. Jasno, film je večji od življenja, kot je fikcija večja od resničnosti...

*(CRUMB, režija Terry Zwigoff)*



...nad vsemi pa sta bila letos Wayne Wang in Harvey Keitel — z dvema filmoma, Smoke in Blue in the Face, prvi kot režiser, drugi kot interpret in ko-producent. Wang je pokazal improvizacijsko mojstrstvo, Harvey pa potrdil, da je najsijajnejša, najbolj trdna, veličastna in fascinantna figura filmske sedanosti. Hollywoodska zvezda, ki se razdaja indie-kolegom, išče denar za projekte in nastopa za simbolične vsote. Nagrade za igro ni dobil, žirija mu je naklonila "special mention for the outstanding achievement". Tipično.

*(Wayne Wang na snemanju filma SMOKE)*

**SIMON POPEK**

upravičeni do večjega plačila. Ker takšnega plačila tožeča stranka ni prejela, je oškodovana, saj je nastalo prikrajšanje v njenem premoženju.

Višino odškodnine je sodišče ugotovilo v skladu z določbo 223. člena ZPP po prostem preudarku, pri čemer je potrebno poudariti, da se je sodišče kljub takšnemu načinu odločanja oprlo na strokovno izvedensko mnenje izvedenca glasbene stroke Bojana Adamiča. To izvedensko mnenje po prepričanju sodišča pomeni zadostno oporo pri odločanju po prostem preudarku, zato je tudi zavrnilo dokazni predlog tožene stranke s postavitvijo novega izvedenca. Tožniku prav gotovo ne gre znesek v enaki višini, kot bi ga dobil, če bi glasbo izvedel in odigral le za celovečerni film. Po oceni sodišča pa mu gre primerno povišano plačilo za že izvedeno glasbeno kreacijo, tako kot so ga v času zaključka glavne obravnave dobivali drugi glasbeni izvajalci. Pri tem ni zanemarljivo, da je tožnik visoko kvaliteten glasbenik, ki ga odlikuje njemu lasten stil, glasba v filmu pa ima posebno težo. Dejstvo je, da je tožena stranka prav tožnikovo glasbeno izvedbo uporabila za film, zato mora tudi honorar ustrezati tožnikovi kakovosti, ki ga uvršča v sam vrh glasbenih poustvarjalcev. Sodišče je tožniku iz tega naslova prisodilo 30.000,00 SLT. Glasba, ki jo izvaja tožnik, je uporabljena v spornem filmu po oceni tožeče stranke, v katero sodišče nima pomislekov, v dolžini 19 minut. Tarifa za uporabo že posnete glasbe se po mnenju izvedenca giblje med 400,00 in 600,000 dinarjev na minuto, skupni honorar bi torej znašal po tarifi 600,00 din oz. SLT 11.400,00 SLT. Najmanj tolikšno vsoto bi tožeča stranka prejela v primeru, če bi sklenila izvajalsko pogodbo s toženo stranko. Po prepričanju sodišča nasprotuje načelu pravičnosti, če bi se tožeči stranki v konkretnem primeru prisodila odškodnina samo v takšni višini, saj bi ta dobila vlogo nekakšne prisilne licence. Odločilnega pomena je namreč, da tožena stranka ni razpolagala z dovoljenjem tožeče stranke, zato je ta upravičena do ustreznega zvišane odškodnine za izostalo plačilo.

Utemeljen je tudi zahtevek tožeče stranke, naj se sodba objavi v dnevnikih Delo, Ljubljanski dnevnik, Večer in v časopisu Ekran.

Izvajalcu je treba tudi v času pred sprejemom novele ZAP v letu 1990 priznati pravico do paternitete nad izvedbo, ki se nanaša na izvajalčeve moralne pravice, kjer je med drugim mišljena tudi pravica poustvarjalca, da je njegovo ime oz. psevdonim naveden ob priobčitvi njegove izvedbe javnosti. Ker tožnikovo ime ni bilo navedeno niti v najavni niti v odjavni špici filma Odpadnik, so bile s tem flagrantno kršene njegove pravice. V zvezi z varstvom pravic poustvarjalca sedanja določba 99u. člena ZAP predvideva v primeru, če uporabnik izvedbe pri uporabi ne navede imena oz. psevdonima poustvarjalca, lahko poustvarjalec zahteva prepoved ponavljanja take kršitve, naknadno objavo imena oz. psevdonima na primeren način ter odškodnino. Po oceni sodišča je objava celotne sodbe, kot to zahteva tožeča stranka, v dnevnem časopisu primeren način, s katerim bo javnost seznanjena z izvajalcem dela glasbe v filmu Odpadnik.

Ni utemeljen zahtevek tožeče stranke iz naslova nepremoženjske škode zaradi nastalih duševnih bolečin.

Sodišče je že obrazložilo, da je bil z dejstvom, ko tožeča stranka ni bila navedena kot izvajalec glasbe v odjavni špici spornega filma, kršen pomemben segment moralnih izvajalskih pravic. Po sedanji ureditvi ima izvajalec po že citirani določbi 99u. člena ZAP v takšnem primeru med drugim tudi pravico do odškodnine. Ta načelna določba nima preciznejših določil o povračilu materialne oz. nematerialne škode in je lahko načeloma mišljeno povračilo tako materialne kakor tudi nematerialne škode. Ker pa je kršitev moralnih pravic izvajalca v tem, da v odjavni špici filma ni bilo navedeno ime tožeče stranke, je potrebno citirano določbo po prepričanju sodišča tolmačiti v povezavi z določbo 98. člena ZAP, seveda v tistem pravilnem besedilu, kot je bil objavljen v popravku v Ur.l. SFRJ št. 75/88. Če tisti, ki javno izkorišča avtorsko delo, pri tem ne navede imena in priimka avtorja, lahko zahteva avtor od njega, da mu da ustrezno odškodnino za premoženjsko škodo in naknadno na primeren način naznani avtorjevo ime in priimek in lahko zahteva, da se mu prepove ponavljanje takšnih kršitev. Citirani predpis vsebuje omejitev odškodninskega upravičenja avtorja pri tej kršitvi moralne avtorske pravice na povračilo premoženjske škode in je

povračilo nastale nepremoženjske škode zaradi pretrpljenih duševnih bolečin izključeno. Res se ta norma sicer nanaša na avtorsko pravico, vendar pa ni nobenega razloga, da bi bil obseg pravic izvajalca širši kot obseg avtorjevih pravic. Če pri takšni kršitvi moralnih avtorskih pravic povračilo premoženjske škode ni predvideno, potem bi bilo povračilo nepremoženjske škode pri vsebinsko enaki kršitvi pravic izvajalca še toliko manj logično in je zato po oceni sodišča načeloma izključeno.

Končno ni utemeljen zahtevek tožeče stranke iz naslova premoženjske škode zaradi izostanka pozitivnih reklamnih učinkov, ki bi jih imela tožeča stranka, če bi bila navedena v eni od obeh špic filma Odpadnik.

Kot materialnopravno podlago je bilo treba v tem delu tožbenega zahtevka uporabiti določbo 155. člena, ki kot eno izmed oblik premoženjske škode predvideva tudi izgubljeni dobiček, ki je definiran kot preprečitev povečanja nekega premoženja. Upošteva se dobiček, ki bi ga bilo mogoče utemeljeno pričakovati glede na normalen tek stvar ali glede na posebne okoliščine, ki pa ga zaradi oškodovalčevega dejanja ali opustitve ni bilo mogoče doseči. (tretji odstavek 189. člena ZOR). Pri odmeri dobička je torej treba odgovoriti na vprašanje, ali bi ga stranka dosegla. Po skrbni presoji vsakega dokaza posebej, vseh dokazov skupaj in uspeha celotnega dokaznega postopka sodišče zaključuje, da tožeči stranki ni uspelo izkazati, da bi ob normalnem teku stvari dosegla dobiček, če bi bila navedena v odjavni špici filma. V tem delu tožnikov tožbeni zahtevek temelji na prognozi, ki ni rezultat nekih konkretnih dejstev, ampak le sad tožnikovih subjektivnih hipotez in predvidevanj. Ni jasno konkretno kakšen finančni učinek bi lahko imela objava tožnikovega imena v odjavni špici filma, medtem ko neka abstraktna predvidevanja tožeče stranke po oceni sodišča za prisojo bodoče premoženjske škode ne zadoščajo.

Ugovor tožene stranke o pomanjkanju pasivne legitimacije ni utemeljen. Nesporno je, da je imela tožena stranka v filmu Odpadnik vlogo producenta. Strinjati se je s stališčem tožeče stranke, da je tožena stranka filma napravila v svojem imenu in za svoj račun, medtem ko so razni sodelavci pri filmu delali ne v svojem, ampak v imenu tožene stranke. Posamezni avtorji ter druge osebe so avtorske ter druge pogodbe sklepali s toženo stranko, ne pa z režiserjem ali direktorjem filma. Tožena stranka tako odgovarja za delo in ravnanje svojih ljudi in izpolnitvenih pomočnikov. Končno je tudi res, da je tožena stranka tista, ki je povzročila škodo tožniku, ko je dala film Odpadnik v promet.

Sodišče je stroške v pravdnem postopku odmerilo v skladu z določbo 154. člena Zakona o pravdnem postopku po uspehu. Upoštevalo je, da je tožeča stranka uspela le s 10-mi % zahtevka, tožena pa z 90-mi % zahtevka. Potrebno je poudariti, da sodišče tožeči stranki ni priznalo stroškov za številne pripravljalne vloge, v katerih je ta le zvišala tožbeni zahtevek. Tudi v primeru namreč, da bi tožena stranka v določenem trenutku priznala tožbeni zahtevek, bi bilo v skladu z znanimi stališči v sodni praksi treba z dispozitivnim aktom najprej seznaniti tožečo stranko. Ko je sodišče odločalo o povrnitvi stroškov je upoštevalo vrednost točke po tarifi, veljavni na dan odmere, število točk pa po tarifi, veljavni v času izvršenega opravlila. Pravdni stroški so odmerjeni v skladu z Zakonom o sodnih taksah in odvetniško tarifo, njihova natančna specifikacija pa je razvidna iz stroškovnikov.

PRAVNI POUK: Proti sodbi je dopustna pritožba v roku 15 dni od prejema pismenega odpravka. Pritožbo je potrebno vložiti pismeno v dveh izvodih ali jo podati ustno na zapisnik pri tem sodišču.

O pritožbi bo odločalo višje sodišče v Ljubljani.

TEMELJNO SODIŠČE V LJUBLJANI  
ENOTA V LJUBLJANI

DNE: 10.10.1991

Predsednica senata:  
NINA BETETTO



Rečeno - storjeno!



Plačevanje položnic

Plačevanje računov

Prenos sredstev na  
drugi račun

Naročanje čekov

Preverjanje stanja

Prošnja za posebni limit

Naročanje Euročekov

Vezava depozita

in še številne druge storitve



teledom

[1 40 41 42]

 ljubljanska banka  
NOVA LJUBLJANSKA BANKA D.O.O., LJUBLJANA

# 1895

## STO SVETLOBNIH LET

Najvplivnejša umetnost  
20. stoletja se je rodila s prvo  
projekcijo bratov Lumiere  
v zakajeni pariški kavarni leta 1895.  
Z iskrenim veseljem se pridružujemo

svetovnemu slavju ob  
stoletnici filma in Vam v letu 1995  
obljubljamo pravo bogastvo  
samosvojih, izvirnih in radostnih  
podob vrhunskih filmskih avtorjev.

*Podpis Gauloises Blondes Images boste našli le pri najboljših!*



GAULOISES  
BLONDES  
I M A G E S