

revija za
film in televizijo

EKRAN

5, 6

**VOL. 13
LETNIK XXV
1988**

FESTIVALI
CANNES
PESARO
ZAGREB
JESENSKA
FILMSKA
ŠOLA '87
FILM
OSEMDESETIH

PTIČ
REŽIJA
CLINT
EASTWOOD



FESTIVALI

CANNES '88		
Abecedarij Cannesa	Zdenko Vrdlovec	1
Palme, palme . . .	Silvan Furlan	16
Tudi zehanje	Lorenzo Codelli	21
PESARO '88		
Zgodovina in njen film	Marcel Štefančič, jr.	22
Podoba drugega: mimesis	Marcel Štefančič, jr.	26
La voce di Pesaro	Stojan Pelko	28
Pathé	Stojan Pelko	29

ZAGREB '88

JESENSKA

Prehodno obdobje	Lorenzo Codelli	30
------------------	-----------------	----

FILMSKA ŠOLA '87

Zapis o 0	Jure Mikuž	32
Množice in film	Rastko Močnik	36

TEORIJA

Podobe, film, avdiovizualno	Pascal Bonitzer	40
-----------------------------	-----------------	----

GLASBA

Dve štigličevski „ideologizaciji“	Miha Zadnikar	43
-----------------------------------	---------------	----

INTERVJU

Uvod v intervju z Johnom Simonom	Marcel Štefančič, jr.	46
----------------------------------	-----------------------	----

KRITIKA

Kdo mi ubije ženo	Darko Štrajn	49
Policaj iz Beverly Hillsa, II	Tadej Zupančič	50
Kokon	Darko Štrajn	50
Kdo je to dekle	Tadej Zupančič	51
Srce angela	Janez Rakušček	52
Klošar iz Beverly Hillsa	Miha Zadnikar	53
Veliko mesto	Marjan Šimenc	54
Mlini pekla	Viktor Konjar	55
Pregled: mar sploh imajo proračun	Marcel Štefančič, jr.	55

SCENARISTI

Oliver Stone	Marcel Štefančič, jr.	58
--------------	-----------------------	----

FOTOGRAFIJA

Wols fotograf	Ješa Denegri	59
---------------	--------------	----

VIDEO

Filmska videoteka Škuc	Vasja Bibič	60
------------------------	-------------	----

ABECEDARIJ CANNESA

A AMERIKA, TERRA INCOGNITA: To je nepravo ime za pravo geslo. Jasno je, da se abecedarij nekega filmskega festivala —

pa naj bo še tako „superevropski“, kot je ta v Cannesu — ne more pričeti drugače kot z Ameriko. Toda to vsaj v filmskem pogledu ni nikakršna *terra incognita*, predvsem pa to ni Južna Amerika. Kajti kolonizacija Južne Amerike ne pomeni „realizirano utopijo“. Po Jeanu Baudrillardu so „realizirana utopija“ Združene države Amerike: v njih naj bi se — kot v kakšnem znanstvenofantastičnem romanu ali filmu — operacionaliziral ta ideal, ki so ga v Evropi kultivirali kot poslednji in na skrivaj nemogoči cilj. In prav zato „idilično prepričanje Američanov, da so središče sveta, najvišja sila in absolutni model, ni napačno. To prepričanje ne temelji toliko na naravnih bogastvih, tehnikah in orožju, kot pa na čudežni domnevi o utelešeni utopiji, o družbi, ki se s prav nezanosno milino uteme- ljuje na ideji, da je uresničenje vsega, o čemer so drugi sanjali: pravice, obilja, bogastva, prava, svobode. Ta družba to ve, v to verjame in končno tudi drugi to verjamejo“ (Baudrillard, *Amerique*, Grasset, 1986).

Pod gornjim naslovom pa gre za južnoameriški oziroma venezuel- ski film o španski kolonizaciji Južne Amerike. To je film iz programa „Štirinajst dni režiserjev“, kar je bil tudi edini razlog, da sem ga šel gledat. Pa sem to kmalu obžaloval; niti ne obžaloval, ampak sem se zadeve čisto preprosto naveličal.

Amerika, terra incognita je nekakšna „glasbeno-slikovna poema brez besed“, ki prek močno baročnih *tableaux vivants* govori o tem, kako so konkvistadorji privlekli na španski dvor južnoameriškega Indijanca, z vsemi drugimi rečmi vred (zakladi, rastlinami, živalmi, sadjem itn.). S predmeti in barvami nabite slike, nabrekle od kompozicij nakopičenih figur, so imitacije slikarskih platen, včasih se kombinirajo z operno scenografijo — in prek teh kompozicij se „odigravajo“ tudi vsi ključni momenti dogajanja: ko se na španskem dvoru nekaterim damam ob pogledu na postavnega in golega Indijanca prebujajo erotične skomine, pride ne le do raz- stave lepih ženskih aktov, ampak ti akti hkrati nakazujejo, kaj se dogaja z ženskami (npr. „brezmadežno spočetje“). Ali: osvovitev Amerike je reprezentirana z opero „Amerika, terra incognita“, ki je že glasbeno „deformirana“ (poteka ob „divji“ glasbi, hkrati moderni, elektronski, in evocirajoči indijanske ritme), da bi tako pripravila trenutek, ko se Indijanec, ki nastopa v plesni točki, tako zelo „oživi“, da prekorači igro in prestraši gledalce na dvoru. To pa je tudi že napoved njegovega pobega z dvora (oziroma iz ujetniš- tva), kar je spet prikazano tako, da si Indijanec vzame orožje, kopt- je, v muzeju z južnoameriško floro, favno in folkloro (po tem nje- govem pobegu sem tudi sam pobegnil iz kina). Skratka, vse gre v stilu „imaginarnega muzeja“ in ni naključje, da je film sofinanciral francosko kulturno ministrstvo. Režiser pa je Diego Riusquez.

AN AMERICAN MURDER: this is a classic suspense murder mystery with a modern twist. Set in the present, the story takes place in and around a bleak, ominous California desert town and unfolds around three central characters.

Kadar grem gledat kakšen film na *market* (to je filmski trg, ki ponuja „svobodno izbiro“ zunaj vseh festivalskih programov), imam zmerom malce slabo vest, ker pač špricam film s tega ali onega uradnega programa. Zato si rečem: če bo sranje, grem ven. A v tem primeru nisem imel niti slabe vesti, ko sem prvič, zasledil ta naslov, drugič, videl fotografijo igralko Claire Wren (jo prilagam), in tretjič, prebral sinopsis (iz katerega je gornji citat).

Že naslov namreč obeta, da gre za „meta-film“, torej za film, ki je „napet zločinski misterij“ na reflektiran način: ta način je označen kot ameriški, a takšen je prav kolikor je ta „zločinski misterij“ hkrati „klasičen“ in moderen (oziroma ima „modern twist“, moder- ni obrat), kolikor je torej na neki način ahistoričen, kolikor se do- gaja danes, kakor da bi se dogajal včeraj, oziroma je videti, kot da gre za stari film, čeprav je v resnici nov. Mick Drummond, ki bo glavna oseba, se v uvodni sekvenci pripelje v grozno starem avtu, in šele intervencija policaja, ki ga ustavi, peljeje kriterij sodobnosti (med drugim z izrecnim opozorilom, da je ta avto za staro šaro). Tudi pejsaz je ahistoričen, to je kalifornijska puščava, gola ravnina ali boljše, praznina, ki pelje proti neki pomenski zgradbi. Ta

zgradba je hiša Drummondovega očeta, pravzaprav hacienda in je zato le po svoji samotni legi podobna tisti, v katero pride Frank v filmu **Poštar zmeraj zvoni dvakrat**. Toda v katerem **Poštarju**? Tako v Garnettovem iz leta 1946 kot Rafelsonovem iz 1981, se pravi tako v „klasičnem“ kot „modernem“. In **An American Murder** (režija: Doug Campbell) se navezuje na **Poštarja** najprej prav prek tega para „klasično“/„moderno“, kolikor je pač sam tako eno in drugo kot ne eno ne drugo. Druga in zadnja zveza s **Poštarjem** pa je žen- ska, ki je seveda večna in dična ameriška blondinka, skušnjavka in zapeljivka; pa vendar je človek malce razočaran, kajti ta Claire Wren, ki jo igra, nenadoma ni več tako očarljiva kot na fotografiji iz press booka, ampak je prav zaradi te tipične vloge samo še ena blondinka več in povrh še slaba kopija Jessice Lange. Claire Wren igra Mickovo mačeho Saro. Ker pa tedaj, ko Mick pri- de na obisk v očetovo hišo — očeta ni videl že več kot dvajset let — očeta ni doma, se mu lahko Sara predstavi kot hišna pomočnica (ali nekaj podobnega), ne pa kot očetova žena oziroma Mickova mačeha. To pač pomeni, da zvabi Micka v posteljo, kjer mu v ne- kem trenutku odkrije črne lise na hrbtu; te lise imajo seveda funk- cijo hitchcockovskega madeža, saj se kažejo na telesu kot neko nadnaravno, perverzno znamenje, zaznamek zla. Ko se oče vrne, predstavi Saro kot svojo ženo, Mick pa se ji vendarle pusti prepri- čati, da so te lise na njenem hrbtu delo njegovega očeta. In ko se še vmeša sadistični tip z bencinske črpalke, trdeč, da je imel Mic- kov oče že več žena in da so le-te skrivnostno nekam izginile, pri čemer kaže na jezero, in skuša Micka utopiti v tem jezeru, je Mick že pripravljen ubiti očeta.

Toda razrešitev zadeve je „usodno“ povezana z igralsko zasedbo, ki je spet sestavljena iz „moderne“ in „klasične“, kolikor pač lahko štejem Pennov film **Bonny in Clyde** za klasiko. Očitno je pravilo, da na eno truplo „klasične“ prideta dve „moderne“ trupli. Micka igra Michael Bowen, ki je padel v **An American Murder** naravnost iz **Less Than Zero**: to je torej mlajši igravec, ki pa že nastopa v vlogi, ki je sorodna zgodovinskemu liku ameriškega filma (sicer z moder- nim igralskim *touch*, opaznim zlasti v nonšalanci), to je liku *private eye*; igra torej tipa, ki je *framed*, nastavili so mu zanko, iz ka- tere se komaj zmaže.

Njegovega očeta igra Ray Wise, ki je imel podoben problem kot tukaj — da bi uspel v poslu, je „moral“ zapustiti ženo — že v filmu **The Journey of Natty Gann**; ker pa je v kultnem filmu **The Swamp Thing** že igral znanstvenika, ki postane junaška pošast, *heroic monster*, pač ni naključje, če se v **An American Murder** ukvarja s čudnim projektom pridobivanja energije iz mlinov na veter in če se v pravem trenutku pojavi kot fantom, ki reši sina.

O Claire Wren v vlogi Sare Drummond vemo že dovolj — ona je ti- sta, ki je zasnovala vso spletko, zapeljati Micka in ga napeljati k umoru očeta, da bi podedovala pokojnikovo bogastvo. Tu je še za- nimiva figura njenega brata, policaja, ki ga igra Clancy Brown (**Hig- hlander, Bad Boys, Extreme Prejudice, Shoot to Kill**), namreč poli- caja, ki marsikaj ve, a zna to skrivati, zato se lahko tudi zmerom pojavi v pravem trenutku.

In končno smo pri zastopniku „klasične“ — to je Michael J. Pollard, tip z znamenito kumarjo namesto nosa, tip, ki je bil v **Bonny in Clyde** takoj pripravljen zapustiti bencinsko črpaliko in se pridružiti legendarnemu paru. V **American Murder** pa je precej degradiran: sicer še zmeraj dela na črpaliki, toda tam samo sadistično ubije miš, potem skuša še utopiti Micka in je sploh Sarina desna roka. Kdo od teh torej postane truplo? Na neki način vsi, ker imamo več vrst trupel: prava, lažna in polovična. Črpalkar je najprej lažno truplo, ko sodeluje v Sarini spletki, in se medtem ko Saro na videz po- siljuje, pusti Micku zabosti z navideznim nožem; in potem je pravo truplo, ko ga Mick poče v finalnem obračunu. Lažno truplo je naj- prej tudi Mickov oče (sin ga v domnevi, da hoče oče ubiti njega, ustrelji, in Drummond pade v vodo), v finalni sekvenci pa reši sina smrti in obleži kot polovično truplo, torej kot napol mrtev napol živ. Samo pravi trupli sta truplo Sare Drummond, ki jo Mick zadnji hip ustrelji, in truplo policaja, ki ga ustrelji lastna sestra. Mick pa si z očetom deli položaj polovičnega trupla. Point je torej v tem, da sta v **An American Murder** preživela le oče in sin, kar je po dolgih letih vladavine materinskega nadjaza v ameriškem filmu treba razume- ti kot vrnitev očetovskega lika (Micka je privedlo v očetovo hišo

prav očetovo pismo). To pa je tudi ta „modern twist“ v tem klasičnem „zločinskem misteriju“, ki je klasičen tudi po tem, da ponuja dvojno branje/gledanje: linearno, ki se prepušča suspenzu, in retrospektivno, ki vse tisto, kar je prvo branje „spontano“ sprejemalo, uzre v „drugi luči“, tj. v luči razkrite prevare.

B BIRD (glej tudi geslo EASTWOOD, CLINT): O Charlieju Parkerju je „Rolling Stone“ v letošnji aprilski številki napisal tole:

„Pripovedujejo, da se je v otroštvu, ki ga je preživaljal v Kansas Cityju, Missouri, Charlie Parker, še premlad, da bi smel vstopiti v Reno Club in poslušati orkester Counta Basieja, potikal okoli vhoda za glasbenike in čakal na odmor, ko so mu glasbeniki pogosto dovolili, da je smuknil noter. Glasbeniki Counta Basieja so mu dali vzdevek 'Yard-bird', rekrut. Ko je Parker prišel v New York, se je ta vzdevek zožil na besedo 'Bird' (= ptič, ptičica, deklica, dečko; oseba; navdušenec; čudak — op.p.) in dobil preroško razsežnost: bolj kot katerikoli jazz glasbenik je bil Parker zmožen, tako se je zdelo, da poleti. S saksofonom v roki je lahko kljuboval teži in času.

Parker je bil nedvomno najbolj vpliven jazz glasbenik, vsaj po Louisi Armstrongu. Njegovo delo, kompleksno in nemirno kot njegova osebnost, je izžarevalo izjemno moč. Parker je odločilno spremenil način improvizacije: spodbujal je glasbenike, da so izbirali akorde, vpletajoč vanje povsem novo senzibilnost, ki jo dobiš, če živiš na ostrini britve. Ta evolucija je bila odločilna za mnoge jazz glasbenike, celo za tiste, ki so potem zašli v pop ali rhytm and blues.

Parker je bil nedvomno najbolj vpliven jazz glasbenik, vsaj po Louisu nista pri Countu Basieju, čigar lahkoten in suh zvok je bil čisto nasprotje tedaj modernim pretencioznim vibratom. Pravijo, da je Parkerjev stil podoben Youngovem, čeprav ga hkrati presega.

Ko je 'Bird' zapustil orkester Jaya McShanna in se naselil v New Yorku, se je v mrgolečem življenju na Manhattnu počutil kot doma: tako dobro se je ujemalo z njegovo glasbo. Tu je pričel igrati z Dizzyjem Gillespyjem (ta govori o 'Birdu' kot o 'drugi polovici svojega srca') in skupaj sta pričela ustvarjati be-bop. S Theloniusom Monkom pri klavirku in Kennyjem Clarkom za bobni sta Dizzy in Bird v harlemskem Mintonu izumljala novi jazz.

Ta novi jazz je bil hiter, skrčen na kvintet, poln rezkih zvočnosti in novih melodij. Nova glasba je pritegnila tudi mladega trobentača Milesa Davisa, ki se je 19-leten pridružil Parkerju.

Ta avantgardni jazz je bil zelo hitro sprejet. Njegove sijajne improvizacije, pogosto spodbujene z drogo, so preobrazile glasbo tistega časa. Ko je Parker postal slaven, je bil še popularnejši, a hkrati tudi bolj samouničevalen. Marca 1955 je zdravnik kot vzrok njegove smrti zapisal 'pljučnica in čir'. Dejansko pa je Parker umrl zato, ker je preveč živel in je premalo pazil nase. Njegova nenasitna strast do alkohola, heroina in hrane, dolge noči in dnevi brez spanja so terjali svoje.

Ko je umrl, mu zaradi slabega fizičnega stanja niso znali določiti starosti. Zdravnik je menil, da mora imeti 50 ali 60 let, imel pa jih je le 34.

Ob Parkerjevi smrti je Charles Mingus izjavil: vsi be-bop glasbeniki so zmeraj čakali na novo ploščo Charlieja Parkerja, da bi vedeli, kaj igrati. Kaj bodo pa zdaj počeli?“

To se mi je zdelo koristno navesti, ker se film kajpada ne ukvarja s temi podatki; toda *quelle bizarre coincidence*, bi dejal Ionesco — prav te dni, ko sem pri pisanju tega canneskega abecednika prišel do B, je izšel prevod novel Julia Cortazarja pod naslovom **Zasledovalec** (pri Mladinski knjigi v zbirki „Kondor“), in naslovna novela govori prav o Charlieju Parkerju. Zanimivo je, da je to, kar pove Cortazar, že bližje Eastwoodovem filmu oziroma je v slednjem nekaj tistega, kar sem našel v Cortazarjevi noveli. K temu se takoj vrnem.

Medtem je treba vzeti resno Eastwoodovo izjavo, da mu je bilo takoj jasno, „da je za film, kot je **Bird**, zvočni trak kapitalnega in odločilnega pomena.“ Z zvočnim trakom je seveda mišljena predvsem glasba. „Kapitalnega pomena“ je bilo, kako jo uporabiti. Večina glasbe v filmu je namreč „žive“ oziroma klubske, kar pomeni, da bi film z originalnimi ploščami v mono tehniki, v kateri je bila posneta Parkerjeva glasba, nemara dobil „pečat dobe“, ne bi pa dobil zvoka, ki bi zmozel napolniti prostor širokega ekrana.

2 Tako „živo“, klubsko, prostorsko glasbo je bilo torej treba ustvariti v studiu. Eastwood je najel skladatelja Lennyja Niehausa, ki se je „zaprl v svoj studio“, kot pravi, in s posebnim elektronskim postopkom mu je uspelo izolirati Parkerjeve solo, jih presneti na stereo, okoli njih pa je zasnoval novo orkestracijo, ki so jo igrali sodobni jazzisti: trobentač John Faddis, bobnar John Guerin, basisti Berghofer, Ron Carter in Cuck Delmonico, alt saksofonist Charles McPherson ter pianista Walter Davis in Berry Haris. Njih v filmu ni videti, v filmu se drugi delajo, da igrajo, toda Forest Whitaker se je za vlogo Parkerja (zanjo je v Cannesu dobil nagrado in zdaj bo zvezda) vendarle moral naučiti igrati saksofon, kajti „tudi saksofonist mora biti v filmu podoben saksofonistu“.

AN AMERICAN MURDER, REŽIJA DOUG CAMPBELL



To vprašanje načina uporabe glasbe seveda ni zgolj „tehnično“, se pravi, ne gre zgolj za njeno prilagajanje novemu tehničnemu standardu (stereo). Bistveno je to, da je s „posodobitvijo“ zbrisan „pečat preteklosti“, da torej ta glasba ne zveni niti kot pretekla niti sodobna, a ravno tako ne kot večna, marveč prej kot „zunajčasovna“. In prav kot takšna je tudi najbolj parkerjevska, kajti za Parkerja, kot sem zvedel iz Cortazarjeve novele, je bilo značilno posebno pojmovanje časa. Čas je bil zanj „prava manija, najhujša od njegovih številnih manij“. Nekoč je v Cincinattiju med vajo za snemanje plošče na lepem nehal igrati in Milesa Davisa lopnil po rami, rekoč: „To sem igral že jutri, grozno Miles, to sem igral že jutri.“ Tega mi niso mogli izbiti iz glave in potem je šlo vse narobe, igral je brez volje in hotel oditi, „da bi se spet zadrogiral, je rekel tonski tehnik, ves iz sebe od besa“ (**Zasledovalec**). Glasbeni kritik, ki je v Cortazarjevi noveli Parkerjev biograf in občudovalec, potem poudrojuje: „Johnny zmerom igra jutri, ostalo pa pridé kasneje, v tem danes, ki ga s prvimi takti glasbe z lahkoto preskoči.“ Sam Parker pa v zvezi s tem razmerjem med časom in glasbo pove tole: „Glasba me je iztrgala iz časa, čeprav je to le ena možna razlaga. Če hočeš vedeti, kaj resnično čutim, mislim, da me je glasba postavila v čas. Ampak treba je vedeti, da ta čas nima nobene zveze z... no ja, z nami, če že hočeš“ (**Zasledovalec**).

Eastwood in njegov scenarist Joel Oliansky sta očitno dobro poznala to Parkerjevo „manijo“ in sta zasnovala film kot nenehno časovno prehajanje naprej in nazaj (*flash forward* in *flash back*): ti prehodi niso datirani (v scenariju so še bili), tako da gledalec zmerom šele naknadno ugotovi, katero obdobje Parkerjevega življenja je spremljal ali spremlja. Toda to ni niti najmanj moteče, ker pripoved ni zastavljena kot kakšna kronologija in v njej je tudi zelo malo vzročno-posledičnih odnosov — čas je bolj ali manj nedoločljiv, valeč se v blokih ritmiziranega in emocionaliziranega trajanja, kakor je bila tudi nedoločljiva Parkerjeva starost ob smrti. To ni linearen, ampak krožen, koncentričen čas, čas prehitevanja in zamu-

BIRD, REŽIJA CLINT EASTWOOD



janja (Parkerjevo igranje saksofona je prehitro za njegov čas in druge glasbenike; Parker pogosto zgubi ali založi saksofon in zamudi kakšno promocijsko priložnost), čas neznosnih hkratnosti (ko igra v klubu, mu umre otrok, in ko to zve, se obesi na telefonsko slušalko in pošilja ženi telegrame), čas, ki ga ni (Parkerju se zmerom nekam mudi, nikoli „nima časa“), čas, ki stoji, upočasnjen čas — kakor let činele v upočasnjenem gibanju in tišini, činele, ki jo vrže bobnar, da bi zaustavil Parkerjev trip na saksofonu: ta upočasnjeni in nemi let činele se večkrat ponovi, da bi s tem mrtvim trenutkom figuriral točko, iz katere se požene in v katero se steče novi časovni val.

S to časovno nedoločljivostjo (nikoli prav ne vemo, za katero sedanjost gre, medtem ko je samo filmska slika v sedanjiku) se ujema tudi „večna noč“, v kateri poteka večina dogajanja: v filmu je zelo malo dnevnih prizorov in sploh ni nikakršnega menjavanja dneva in noči; prostori, telesa in obrazi so napol osvetljeni (s svetlobnimi viri, ki niso vselej vidni) in ves film je kot nekakšno potovanje na konec noči, ki ga ni. Parkerjeva edina „zvezda stalnica“ je njegova malce idealizirana žena, h kateri se vrača od drugih žensk, droge, glasbe in alkohola, a se nikoli ne ustali, kot da bi v vsakršni ustaljenosti vohal smrt.

On sam umre kot otrok pred prižganim televizorjem. Njegova smrt je res konec neke dobe in pričetek nove, kot lepo pove Eastwood: „To je začetek dobe rock'n rolla, video clipa in specialnih efektov. Dobe, v kateri ne pripovedujejo več zgodb, ampak kažejo slike.“ Po vzoru svojih filmskih junakov je Clint Eastwood danes eden zadnjih cineastov, ki še verjamejo v posebnost filma. Zato je 'Bird' tudi tako dober film.

CANNES: To je kraj na francoski azurni obali, oddaljen kakšnih 20 km od Nice v smeri proti Marseillesu. Znan je zlasti po

mednarodnem filmskem festivalu. Ustanoviti so ga hoteli že leta 1938, a so se bali, da bi s konkurenčno manifestacijo beneškemu festivalu razjezili Mussolinija. Potem so ga hoteli imeti naslednje leto (minister za izobraževanje Jean Zay je že podpisal dekret), ime festivala je že utripalo v neonskih črkah, ko je — kot je zapisal pobudnik festivala Philippe Erlanger — „luči ugasnila človeška norost“ (namreč Hitlerjeva vojna napoved Poljski). En film pa so le uspeli pokazati — **Quasimoda** s Charlesom Laughtonom. Prvi festival je bil leta 1946, letos pa je bil 41.

DEAD OR ALIVE: Že res, da je vestern „izvirna ameriška forma“, kot pravi Eastwood, toda eno je, če se je loti Eastwood, in

manj kot eno, če to poskuša John Guillermin (ki se ga najbrž spomnite po **Smrti na Nilu**, vsekakor pa po **Peklenstem stolpu** in **King Kongu**, če že ne po dveh Tarzanih itn.). In prav tako je res, da je vestern že hudo postaran in izčrpan žanr in da so zategadelj njegovi junaki praviloma starejši igralci: toda spet je eno, če nam to „starost“ kaže npr. kakšen Sam Peckinpah (če ni že z njim vred umrla), in nekaj zelo mizernega, če moramo kot junaka Divjega zahoda gledati postarane Chrisa Kristoffersona. Tukaj igra kaj drugega kot priletnega očeta in že upokojenega zasledovalca *out-laws* (tj. izobčencev), a ker že tako nanese, da se iz mesta vrne njegov izšolan sin (po novodobnih ameriških scenarijih matere seveda ni nikjer, kot smo videli že v **An American Murder** — o pomnim, da sem oba filma videl na *marché*), in da upokojenega zasledovalca še bolj priletan šerif prosi, naj mu pomaga ujeti zlikovce, je to ponujeno kot povod, da se vestern znova prične ali še enkrat ponovi, točneje, napravi še en korak v prazno, čeprav je hkrati zastavljen kot obred iniciacije za zasledovalčevega sina — iniciacije v vestern, kajpada. Edino, kar je pri vsej stvari znosno, je ta

status vesterna kot „sloč“, se pravi, da film ne skiva tega. „ve za“ fantazije obično in obično, kar pomeni, da ni tega obično. Inicijacije ne more vzeti resno, temveč je z dobo rumenja (tudi npr. bolj strešja kot njegov oče). Oče na koncu umre kot legenda, kot to pa je tudi prišel v film. Zanimiva je še paralela med počasnim hitom filma in upodobitvijo streliškega prizora, ki so v drugih vesternih prikazani v naglici. „Percipijacije zmede“, so tujci počasnji, kar Kristofferson pač strešja z stavo puško, ki zastava dolgo in mimo mehanje.

DISTANT VOICES, STILL LIVES: ta film sem videl v programu „širina“ (tj. razširitev) pod vsemobalno imenim in se mi

status vesterna kot *für sich*, se pravi, da film ne skriva tega, da „ve za“ žanrske obrazce in obrede, kar pomeni, da niti tega obreda iniciacije ne more vzeti resno, temveč le z dozo humorja (mulc npr. bolje strelja kot njegov oče). Oče na koncu umre kot legenda, kot to pa je tudi prišel v film. Zanimiva je še paralela med počasnim ritmom filma in uporabo strelnega orožja: strelski prizori, ki so v drugih vesternih prikazani v naglici, „percepcijski zmedi“, so tukaj počasni, ker Kristofferson pač strelja s staro puško, ki zahteva dolgo in mirno merjenje.

DISTANT VOICES, STILL LIVES: ta film sem videl (v programu „Štirinajst dni režiserjev“) pred vsemi doslej omenjenimi in se mi je zdel nekaj najboljšega, kar sem doživel prve dni festivala. V grobem prevodu naslova gre torej za glasove, daljne glasove in tihožitja: namreč za glasove, ki prihajajo iz preteklosti ali ki evocirajo preteklost, in ta njihova evokatorična funkcija je nakazana že v uvodni sekvenci, kjer se v hišni veži sliši akuzmatični ženski glas, glas matere, ki kliče imena, nato se sliši topotanje korakov po stopnicah, odpiranje vrat, medtem ko ostaja slika „prazna“, tj. fiksni kader hišne veže s pogledom proti odprtim vhodnim vratom. Ta „prazni“ kader se nato še nekajkrat ponovi (z glasovi ali brez njih) in je, prvič, za film na neki način emblematičen, ker ne situira le kraj dogajanja, ampak ga prav s figuro „znotraj-zunaj“, tj. s pogledom od znotraj hiše ven na ulico, določa kot središče, bolje, vozlišče, na katerem se zgodbe dogodijo v „ponotranjeni“ obliki; to središče ali vozlišče je angleški dom v 40. in 50. letih, torej „družinsko ognjišče“, toda sij „ponotranjenosti“ ne prihaja od tega domačega kamina, temveč je učinek mentalnega družinskega albuma, uprizorjenega s „tihožitji“. In ponavljanje teh „praznih“ kadrov deluje, drugič, prav kot neke vrste interpunkcija med temi tihožitji in hkrati kot njihova prazna forma, okvir, v katerem figurirajo.

S porazdelitvijo svetlobnih vrednosti na mračno notranjost hiše in svetlo točko onstran vhodnih vrat je v tem kadru tudi nakazano, da bo to *family life* precej moreče, in sicer, kot se izkaže, po zaslugi tiranskega očeta. Prvo družinsko tihožitje se prične prav z očetovo smrtjo, ki je zbrala vse člane družine k obredu, komemorativnemu obredu, a hkrati tudi obredu memoriranja, spominjanja, ki se prične, ko ena od hčera reče „pogrešam očeta“, druga pa z „notranjim“, t.i. subjektivnim glasom ugovarja, češ kako more kaj takega reči. In od tega trenutka postanejo *distant voices* tudi izraz za besede, ki obtičijo v grlu, za otroške kriki, ki jih izsili očetovo kaznovanje (hčerko, ki bi rada šla na ples, pretepe z metlo); in *still lives* izraz za „neizživeto življenje“, kot se reče, ker je pač že vnaprej obsojeno s pravili puritanizma. Tu se pokaže še ena funkcija tega „praznega“ kadra s hišno vežo in vhodnimi vrati: namreč, medtem ko je prag verbalnega in fizičnega nasilja prekoračen le znotraj hiše, je prekoračenje hišnega praga (seveda iz hiše na ulico) kakor pribežališče od doma, pribežališče, ki daje zadihati, kjer je mogoče izpljuvati sovraštvo, se zaupati prijatelju, potarnati in se potolažiti. In tu *distant voices* prejemajo formo petja popularnih pesmi v pubih. Pojejo zlasti ženske, razočarane nad možmi, ki s tem svojim bluesom brezupno lajnajo, da *life goes on*, kar je hkrati najhujše in najlepše. Po vsakem petju (ki običajno nastopi ob fenomenih ali obredih recikliranja življenja: rojstvo, poroka) se ženske hlabro nasmehnejo in postavijo v vrsto, kot kakšna športna ekipa pred pomembno tekmo. Ves film je tak otožen in tolažilen ženski blues, čeprav režiser Terence Davis pravi, da je hotel z njim opraviti s svojo družino.

DROWNING BY NUMBERS: to je, prvič, film Petra Greenawayja, drugič, film, v katerem imenovani režiser radikalizira nekatere svoje prijeme (iz *Slikarjeve pogodbe*, *Z in dve ničli* in *Arhitektovega trebuha*) do te mere, da od naracije ne ostane nič več, tretjič, film, ki je bil predvajan v uradnem programu in, četrtič, film, za katerega so pripravili krasen press book. Iz le-tega navajam uvod:

„*Potapljanje s številkami* je pripoved o treh ženskah z istim imenom, ki solidarno umorijo svoje može. Utopijo jih — enega v kovinski kadi, drugega v morju in tretjega v bazenu. Njihov motiv lahko najbolje opišemo z nezadovoljenostjo.

Ženske so prepričane, da za svoje zločine ne bodo kaznovane, ker so omrežile preiskovalnega sodnika, ki je zaljubljen v vsako od njih. Ali vsaj misli, da je. Prepričajo ga, da vsako smrt razglasi za nesrečo. Vendar so tukaj tudi priče. Ena utopitev je lahko naključna (incident), dve utopitvi sta lahko skladni (coincident), kaj pa tri utopitve?

Preiskovalni sodnik ima 13-letnega sina in oba sta strašno privržena igrar ter vsakogar — prijatelje, sovražnike, ovce, pse in čebele — nagovarjata, naj sodelujejo v njenih metaforičnih igrar, ki se ukvarjajo s spolnostjo in smrtjo, zlasti s smrtjo. Preiskovalni sodnik se poskuša s situacijo, v kateri so tri ženske, spolno in ljubezensko okoristiti, toda ženske so prav tako zвите kot on.

Ta zgodba ima kot ironično ozadje dnevni in nočni dekor rečnega ustja v jesenski angleški pokrajini. Preden pride zima in se številke iztečejo — z njimi je tudi konec filma —, protagonisti rešijo vse svoje težave na način, ki kaže, da dobri niso nagrajeni, da so hudobni redko kaznovani in nedol-

žni vselej žrtve. Predvsem pa film kaže, da je ženska zarota nepremagljiva.

Utapljanje s številkami je črna komedija, ki slavi angleško obsesijo z igrar in angleško ljubezen do pokrajine, kar vse je izraženo z duhovitostjo, zanosom in v tem jezikovno in pikturalno večplastnem stilu, ki je značilen za Petra Greenawayja.“

Tako. To bi bila torej zgodba filma, toda eno jo je takole prebrati in nekaj čisto drugega, če jo vidimo v filmu. V filmu jo je namreč Greenaway sicer ohranil, a hkrati popolnoma razpustil. To pomeni, da tukaj nimamo le dvojnosti zgodba/pripoved, tj. dvojnosti, zaradi katere je lahko zgodba pripovedovana drugače, kot se je dogajala (oziroma se dogaja le tako, kot je pripovedovana), marveč kar trojnost (če prevzamemo figuro trojnosti iz filma, namreč „trojnosti“ ženske), in sicer trojnost zgodbe, naracije (tj. vijug, preobratov, zapletov, razrešitev ipd., ki jih vnaša v zgodbo) in režije, kolikor le-ta razen naracije zajema še scenografijo, uporabo zvoka (tukaj zlasti glasbe) in vodenje igre.

Toda temeljni dejavnik, ki je izzval razpustitev zgodbe, je vpeljava igre oziroma iger. In brž ko so tu igre — dejansko so že od samega začetka, ko deklica v uvodni sekvenci skače čez vrvice in šteje zvezde do sto —, dogajanje ne poteka le po logiki zgodbe, ampak hkrati po logiki iger: se pravi, vse to, kar se osebe v zgodbi grejo — in grejo se dokaj zares, saj je tu nekaj trupel, poskusov prikrivanja zločina, zavajavanj preiskovalca itn. — se obenem igrajo, tj. vse skupaj jemljejo kot igro, tudi kot igro s smrtjo in spolnostjo, toda predvsem s smrtjo, kot že vemo. Odnosi med osebami se potemtakem ravnaajo tudi po pravih iger, toda če so igre in njihova pravila nekaj arbitrarnega, to še ne pomeni, da so nekaj neobveznega. In ne le da niso nekaj neobveznega, ampak so celo nekaj vesoljnega, saj je vanje vključeno tudi nebo, kjer je vsa reč že nekeje zapisa na (v zvezdah, ki jih šteje deklica?) in je vse zgolj ponavljanje, če ne celo platonski videz, ne-bit, le da je razmerje malo preobrnjeno, se pravi, da je to, kar poteka po pravih iger in po zaporedju števil, bolj resnično kot pa tisto, kar ima v pripovedi status realnosti (preiskovalni sodnik Matgett npr. ne ve več, kdaj se igra igro in kdaj ne). Kaj pa ima tak status? Npr. trupla, umori, saj se ti res zgodijo. Toda kako se zgodijo? Zgodijo se tako, da ustrezajo nekeemu fantazmatskemu scenariju, da se torej zgodijo po njegovih „pravilih“ in „impulzih“: najstarejša ženska, 60-letna Cissie Colpitts, utopi svojega moža v pločevinasti kadi, ko vidi prizor prešuštva — in po svoje ima kar prav, ko trdi, da je to storila „nekako nehote“ . . . kako je s tem „nehote“ pač vemo iz katerekoli Freudove knjige. Druga Cissie Colpitts utopi moža v morju, potem ko ga je prej omamila — toda mar ta nesrečnik celo v gledalčevih očeh ne zasluži smrti, mar ni ta debeluhar, ki se mu žena nastavlja, on pa jo ignorira, pravi izmeček v ženskih očeh? Tretja in najmlajša Cissie Colpitts utopi svojega moža, ki ne zna plavati, v bazenu, pri čemer njenega dejanja ni vodilo nič drugega kot vzorovanje pri starejših Colpitts; vodilo pa jo je seveda nekaj nezadovoljstva s „falično funkcijo“, saj so te tri ženske z istim imenom vendarle imeniten zgled, kako „Ženske ni“: ni Ene ženske, ampak je vselej „ena po ena“, čeprav pod istim imenom. In ker „ženska ni vsa“ (na strani „falične funkcije“), je v njej neka težnja po neskončnosti, neskončnem še, kar se vidi po tem, da Cissie Colpitts ubijejo še samega preiskovalnega sodnika, potem pa odplavajo kot kakšne Parke. Štetje števil resda pride do sto, toda igra je pač zato, da se ponovi ali nadaljuje . . .

A med vsemi žrtvami je vendarle najlepša preiskovalni sodnik Matgett, ta obsedenec od iger, ki pa ni končal toliko kot žrtev ženske igre, kateri ni bil kos, marveč prej kot žrtev lastnega fantazmatskega scenarija, sna, po katerem je hotel imeti vse ženske v eni (od tod najbrž eno in isto ime za vse tri); in čeprav je bil velik mojster za igro, je bil vendarle tako „nespreten“, da je ženskam izdal, dal prebrati svoj scenarij. V igri in ne samo v igri, kot vemo, pa so spodrsli vsi vseej pogubni.

Ko že toliko omenjam igro in igre (v filmu jih je resda cel kup: od najbolj navadnih in smešnih do skrajno bizarnih), je treba še reči, da je ta status „igre-kot-realnosti“ ali „realnosti-kot-igre“ realiziran seveda tudi v sami scenografiji in vseh njenih elementih (Sacha Vierny kot direktor fotografije se je imenitno izkazal), torej v scenografiji in fotografiji, ki včasih dobesedno iztirita percepcijo z op-

ličnimi etariti a k nim se voliko pokaze kot malo in obratno. Daljino kot blizu in obratno. Matjevtova hrisa, ki je nekakšen a-berji, je polna znanstvenih instrumentov, statega potisive, kidov, ni slik, prostoz nasejajo ljudi živopisne živali (metulji, gosnice itd.). Matjevtov sin je postikan a čudnimi znamenji, med ubelazeni tiger je polno maskaradni figur... skratka, prvi, ka- co" dizelega kamevalskega, simfoničnega, nad in re- naravnega: igra z vsem in na račun vsega, kar pomeni, da je več in.

DISTANT VOICE, STILL LIVES, REŽIJA TERENCE DAVIES



tičnimi efekti, s katerimi poveča kot malo in obratno, daljno kot blizu in obratno. Matgettova hiša, ki je nekakšen ske denj, je polna znanstvenih instrumentov, starega pohištva, kipov in slik, prostor pogosto naseljujejo tudi živopisne živali (metulji, gosenice idr.), Matgettov sin je poslikan s čudnimi znamenji, med udeleženci iger je polno maškeradnih figur... , skratka, pravi „kaos“ bizarnega, karnevalskega, simboličnega, nad in nenaravnega: igra z vsem in na račun vsega, kar pomeni, da je več ni.

FESTIVALI CANNES '88

DISTANT VOYAGE

EASTWOOD, CLINT (glej tudi geslo BIRD): Gotovo še ne veste, da C. E. ni igral samo trde ameriške junake, najpogosteje v vesternu, ampak je igral tudi jazz; in da zato ni nič čudnega, če trdi, da „sta vestern in jazz izvorni ameriški formi“; a da to trdi šele zdaj, ko je tudi o jazzu posnel film; in da je obe izvorni obliki predstavil tudi v uradnem programu festivala v Cannesu — prvo z **Bledim jezdecem** (Pale Rider) leta 1985 in drugo letos s filmom o Charlieju Parkerju, ki je njegov 13. film v lastni režiji.

Lani je filmska redakcija časopisa Libération ob štiridesetletnici festivala naredila anketo med cineasti celega sveta in jim zastavila eno samo vprašanje: zakaj filmate? Eastwood je odgovoril: „Zmeraj sem občudoval velike pripovedovalce zgodb, ki jim dolgo nisem pripadal. Kot otrok sem bil bolj introvertiran in sem imel zelo vizualen pristop do stvari. V razredu me je preprosto šumenje drevja, ki sem ga slišal skozi okno, zmoglo poslati na najbolj nenavadna potovanja. Zato menim, da sem imel veliko srečo, da sem lahko večino svojega življenja prebil ob snemanju filmov: film je zame najvišje mesto videnja in zvoka. To je tudi edini razlog, zakaj snemam filme, ki so umetniška forma, katero nameravam prakticirati do konca življenja.“

EL DORADO: ko ugotoviš, da bo imel glavno vlogo divji konkvistador Lope de Aguirre, se seveda takoj spomniš na imeniten Herzogov film **Aguirre, božji srd**, a isti hip tudi spoznaš, da bi bilo bolje, ko se ne bi (namreč spomniš na Herzogov film). Če ni treba reči obratno: bolje je pozabiti na ta Saurov film in se spominjati Herzogovega.

Preden pa nanj pozabim, samo tole: Carlos Saura ima kar dvakrat prav — prvič ni nič čudnega, če je ta Lope de Aguirre v Južni Ameriki cenjen junak, ko pa je kot konkvistador pobijal predvsem Špance; in drugič ima prav, ko trdi, da se je držal kronologije dejstev, ki je že prej rabila zgodovinarjem in romanopiscem. Zakaj ima prav? Prav ima za to, ker ta doslej najdražji, dveinpolurni španski spektakel o odpravi, ki se je leta 1560 v Peruju vkrcala na ladje in se po neskončni reki napotila proti mitičnemu „zlatem kraju“, El Doradu — ker je torej ta spektakel dejansko samo razkošna, a sila dolgočasna, razvlečena in pusta ilustracija posameznih poglavij te „kronologije dejstev“, ki ji Saura sledi kot svojemu vodiču. Da je le ilustracija, seveda predvsem pomeni, da v tem filmu (pa naj bo enajsti, s katerim je Saura tekmoval v Cannesu) ni nobene režije, to pa pomeni nobene obsesije in fantazije. Lope de Aguirre je bil navsezadnje nor in ta odprava je sicer plula po reki, toda na valovih mitologije, in je zahajala v prav neizmerno divje, goste, neprehodne, smrtno nevarne predele — kar bi že zadostovalo za fabulozno reprezentacijo in pripoved, ne pa tako suhoparno „realistično“, omejeno na to, kar je od nedosegljivega ostalo: osvojena zemlja in na njih Aguirrov boj za oblast, v katerem po vrsti zakolje guvernerja, nekaj oficirjev in nazadnje samega kralja, ki so ga oklicali „uporniki“ sami, ki so se hoteli odcepiti od španske krone. Skratka, gledamo samo monotonijo teh pokolov, ki so se Sauri očitno zdeli vredni filmanja le zato, ker ilustrirajo boj za oblast. To je vse in — zbogom.

FILMSKI FESTIVAL: to geslo mi daje priložnost za „refleksivno“ ugotovitev, da je to moje natančno deseto poročilo o Cannesu.

In prav zato, ker je natanko deseto in ker je filmski festival, kot nekdaj pravi André Bazin, „neki Red“, se mi je zdela primerna izbira reda vseh redov, tj. abecede.

GODARD, JEAN-LUC: Godard, ki ga v Le Mondu že imenujejo kar **GodArt**, je zadnja leta redno v Cannesu (**La Passion, Sauve**

qui peut (la vie), Détective, King Lear), o katerem sicer pravi, da se je postaral prej kot on. In prav tako bolj ali manj redno nastopa v svojih filmih. V zadnjem je samo še on, torej GodArt, ki govori o zgodovini filma, pravzaprav o **Toute(s) histoire(s) du cinéma**, tj. o vsej in vseh zgodovinah filma. In to dobesedno govori, kajti sedi

DROWNING BY NUMBERS, REŽIJA PETER GREENAWAY



pred mikrofonom in tipka na pisalni stroj, pri čemer vsako besedo (to pa so naslovi romanov in filmov), ki jo natipka, prej izgovori, s stisnjenimi usti, v katerih drži cigaro, hkrati pa z glasom na drugem kanalu izgovarja še nekaj drugega — svoje „tihe misli“, aforizme o filmu. Potemtakem gre za neke vrste radijsko oddajo o filmu, posneto za televizijo (to bo cela serija, od katere smo videli 40-minutni odlomek). Jedro zadeve je po mojem v teh aforizmih o filmu, ki sem si jih nekaj zapomnil: npr. da gre za „toute histoire du cinéma, qu'il y aurait, qu'il y aura, qu'il y a eu“ — torej za vso zgodovino filma, ki bi bila, ki bo, ki je bila; ali — mar „u“ v „produire“ ovira „dire“ (reči) nekaj o filmu; potem misel, da film ne pripada zgodovini spektakla, ampak zgodovini maske in da se prek te pridružuje spektaklu; hkrati pa pripada tudi zgodovini medicine (namreč v tem smislu, da so trupla, mučena telesa ipd. ekscelentni objekti filma); za Godarda je izvir velikega plana kovanec s kraljevo podobo, in velika sreča, da se je Lumière“ imenoval (svetloba), ne pa Abat-jour (senčnik). Godard tudi ne zanemari zveze med filmom in prometnimi sredstvi, ki jo nakaže s podatkom, da je bil Howard Huques, ki je produciral **Državljana Kanea**, tudi direktor TWA.

HHANUSSEN: ta film omenjam samo zato, ker se prične s črko H. Sicer pa je to tretji film Istvana Szaba s Klausom Mario Brandauerjem v glavni vlogi in z **Mitteuropa** (oziroma njenim zgodovinskim propadom) kot nosilno temo, kar pomeni, da gre že kar za neko retro-fiksijsko trilogijo. V **Mefistu** igra Brandauer dvornega gledališkega igralca naci-teatra, v **Polkovniku Redlu** visokega policijskega uradnika, ki si sredi razpadajoče Avstro-ogrske prizadeva vzpostaviti red in disciplino med njenimi visokimi uradniki, v **Hanusenu** pa je jasnovidec, ki med drugim napove Hitlerjevo zmago na volitvah in je na neki način celo Hitlerjev dvojnik oziroma je Hitler njegov (ker pa je lahko Hitler le en sam, mora Hanussen umreti). Skratka, Szaba očitno fascinirajo figure, ki so blizu oblasti (in njenega vrha) v prelomnih zgodovinskih momentih, ko propadajo imperiji ali se porajajo novi: ta „imperialni režijski sen“ je seveda uprizorjen v ustreznih dekorih, tj. v razkošnih zgodovinskih (scenografskih, kostumografskih) rekonstrukcijah. In prav to je retrofikcija, ki jo zaznamuje neka dvoumnost: na eni strani jo zanima razpad določenih zgodovinskih gotovosti in zle sile, ki so povzročile ta razpad, na drugi strani pa v subtilni obliki znova uvaja zapeljivost teh mračnih sil. Toda v **Hanusenu** je to dovolj ponesrečeno, kajti s „preroško“ figuro, ki napove dogodke, ki se takol

KANIBALI, REŽIJA MANOEL DE OLIVEIRA



jekciji opozoril novinarje, naj ne pišejo o njegovem filmu pred beneškim festivalom, toda ker gotovo ne zna slovensko (in je vprašanje, če bo tale Ekran izšel pred beneškim festivalom), naj samo omenim, da **Iguana** nima nobene zveze ali, točneje, ni na ravni Monte Hellmana iz časov **Two-Line Black-trop** ali **The Shooting**, hrani pa še nekaj sledi rogercormanovskega B filma.

To je spet ena varianta Lepotice in Zveri (tokrat po romanu španskega pisatelja Alberta Figueroe), prestavljena nekam v „gusarske“ čase, pri čemer je bolj kot Lepotica zanimiva Zver, to je ta spak z mehurjastim obrazom (igra ga Fabbio Testi), ki se zdi hkrati prikupen in zopern, ker na svojem samotnem otoku tako neizprosno in dosledno maltretira svoje ujetnike in ujetnico (tej je seveda to všeč), čeprav ni sadist, ampak samo popoln ljudomrznež. Preden se z otrokom, ki je tak kot on (in ker je tak kot on), utopi, ga imajo že vsi radi: kakor pač imamo radi grozo in strah, ki jo vzbujajo izmeček.

JUTRI BOM SVOBODEN (glej MAÑANA SERE LIBRE): skrajno cinično je, da sem ta film videl prav na dan, ko sem lahko v ča-

sopisih (Libération, Herald Tribune, La Repubblica) prebiral vesti o „preprečenem vojaškem udaru v Sloveniji“.

KANIBALI: to je skrajno zvijačen, lep in nepopisno hecen film portugalskega mojstra in staroste Manoela de Oliveire;

najprej te skoraj uspava, potem pa malodane vrže s sedeža.

Ta film je namreč opera (izvirna opera, ki jo je napisal Joao Paes, izvaja pa orkester Gulbenkian). V uverturi se pred palačo ustavlja jo limuzine, iz katerih stopajo elegantni ljudje in se napotijo proti vходу v palačo, medtem ko jih od daleč in izza ograje s ploskanjem pozdravljajo „navadni“ ljudje. Pojavi se tudi komentator, ki pojoč pove, da ta zgodba, ki jo bomo gledali, ljubi aristokracijo, da nas bo torej popeljala v visoko družbo, kjer „raje pojejo kot govorniki“ in kjer se grejo reči, ki jih poznamo iz ljubezenskih romanov. Komentator najavi vsako osebo in tako pove, da so v tej zgodbi glavne tri — fatalna ženska Marguerita, skrivnostni grof Aveleda, ki je vanj Marguerita zaljubljena, in Don Juan, ki besni, ker je zaljubljen v Marguerito in napoveduje mračen konec. Skratka, klasičen melodramski trikotnik, ki pa se povsem nepričakovano in neverjetno razplete.

Medtem si Marguerita in grof prepevata arije, ki jih mora zalezovalski Don Juan trpeče poslušati: a naj se Marguerita v teh arijah še tako predaja grofu, se ji ta izmika in jo celo opozarja, naj dobro premisli, preden se zanj odloči. Bolj kot nesrečni Don Juan, ki se potika okoli in prepeva o maščevanju, vnaša negotovost prav to grofovo skrivnostno izmikanje in čudno namigovanje, ki kulminira in se hkrati razreši v poročni noči, ko grof končno pove, zakaj ne more z ženo v posteljo: ne zato, ker je ne bi maral, ampak ker dvomi, da ga bo še naprej ljubila, ko ga bo videla golega. „A reci že, ljubi, kakšna je tvoja skrivnost!“ moleduje Marguerita. Tedaj se grof, ki sedi v fotelju, naglo sleče in izkaže se, da je nekakšen replikant; a ne ostane pri tem, grof si potrga ude, trup pa se s fotelja sam požene v kamin, kjer grofova glava v plamenih zapoje še zadnjo arijo. Marguerita seveda zakriči in zbeži. A najlepše šele pride. Naslednje jutro se Margueritin oče in njegova sinova sprašujejo, zakaj mladoporočenca še ni na zajtrk. Oče stopi gor v sobo, kmalu se vrne in pove, da mladoporočencev ni, vendar sta morala imeti imenitno večerjo in da je nekaj bifteka še ostalo. Vsi trije odidejo v zakonsko spalnico in pojedjo te ostanke. Zmoti jih krik z vrta: služkinja priteče povedat, da je našla Margueritino truplo, a da grofa ni nikjer; zato pa je tu obupani Don Juan, ki pove, kaj je videl sinoči, ko je zaslišal Margueritin krik in vdrl v zakonsko spalnico, da bi grofa ubil. Oče in sinova se zastrmijo v prazne krožnike in zapojejo z otožnim glasom: „oh, pojedli smo grofa in še teknil nam je!“ Don Juan gre na vrt in se ustrelj ter zvrne k Margueriti. In spet to še ni vse.

Oče in sinova pojoč razmišljajo, kako naj opravičijo svoje dejanje,

zatem res zgodijo, je sicer mogoče obnoviti zgodovino, toda na tej „zgodovinski sceni“ ni več mogoče ničesar priigrati, tu ni nobene perspektive pripovedi, nič neznanega ali tega, kar šele-bo-bilo. To, kar Hanussen, kot se imenuje ta jasnovidec ali prerok, v filmu napove, se je dejansko že zdavnaj pred filmom zgodilo, in to vsi vemo: zato pa se v filmu nič ne zgodi. V filmu je samo ta „fascinantna“ figura preroka, toda ki je fasinantna samo za nesrečnike v filmu, ne pa za filmskega gledalca. To je lepo videti v prizoru, kjer Hanussen izvaja svojo točko v nekem gledališču in se gledalci hočejo prepričati, če njegova magija ni samo trik; Hanussen naj bi našel neki skrit predmet, gledalci pa ničesar ne skrivajo: Hanussen tedaj užaljeno izjavi, zakaj ga preizkušajo s tem, da mu ničesar ne skrivajo. Gledališki gledalci so seveda fascinirani, filmski pa niti najmanj ne, ker filmu pač ne gre za to, da bi njega, svojega gledalca, prepričal o magični moči svoje figure: o tem ga niti ne more prepričati, ker gledalec itak že vse pozna, kar mu tale komedijant prodaja: gledalec pač že vnaprej ve, da se bo res zgodilo to, kar jasnovidec napove. Kakor Hanussenu v teatru, tako njemu v kinu nič ni skrivnega.

IGUANA: ta film sem šel gledat (na marché) namesto **Blue Iguana** (John Laffia), ki mi je ušel, in predvsem zanašajoč se na Mon-

te Hellmana. Toda letošnji festival me je že nekajkrat podučil, da se ni dobro na nikogar zanašati. Monte Hellman je sicer po pro-

mov je melanholija. Zakaj? Svoje študije so končali pred kulturno revolucijo, v kateri so veliko izgubili. Na sploh imajo zelo žalosten pogled na svet. Toda mi, peta generacija, mi nimamo popolne izobrazbe. Nas so poslali na deželo. Zato živimo bolj realno življenje. Melanholija in tožba ničemur ne služita, pristati moramo na to, kar se je zgodilo, in poskušati najti svojo pot. Cineasti četrte generacije čutijo psihološko potrebo, da gredo delat na jug, kjer so lepi pejzaži in kjer snemajo filme s subtilnim in ljubkim stilom; mi pa smo odšli na zahod, proti obrobim in puščavskim predelom. Filmu poskušamo dati več moči z uporabo njegove govornice, ne pa s tradicionalnimi pripovednimi stili.“

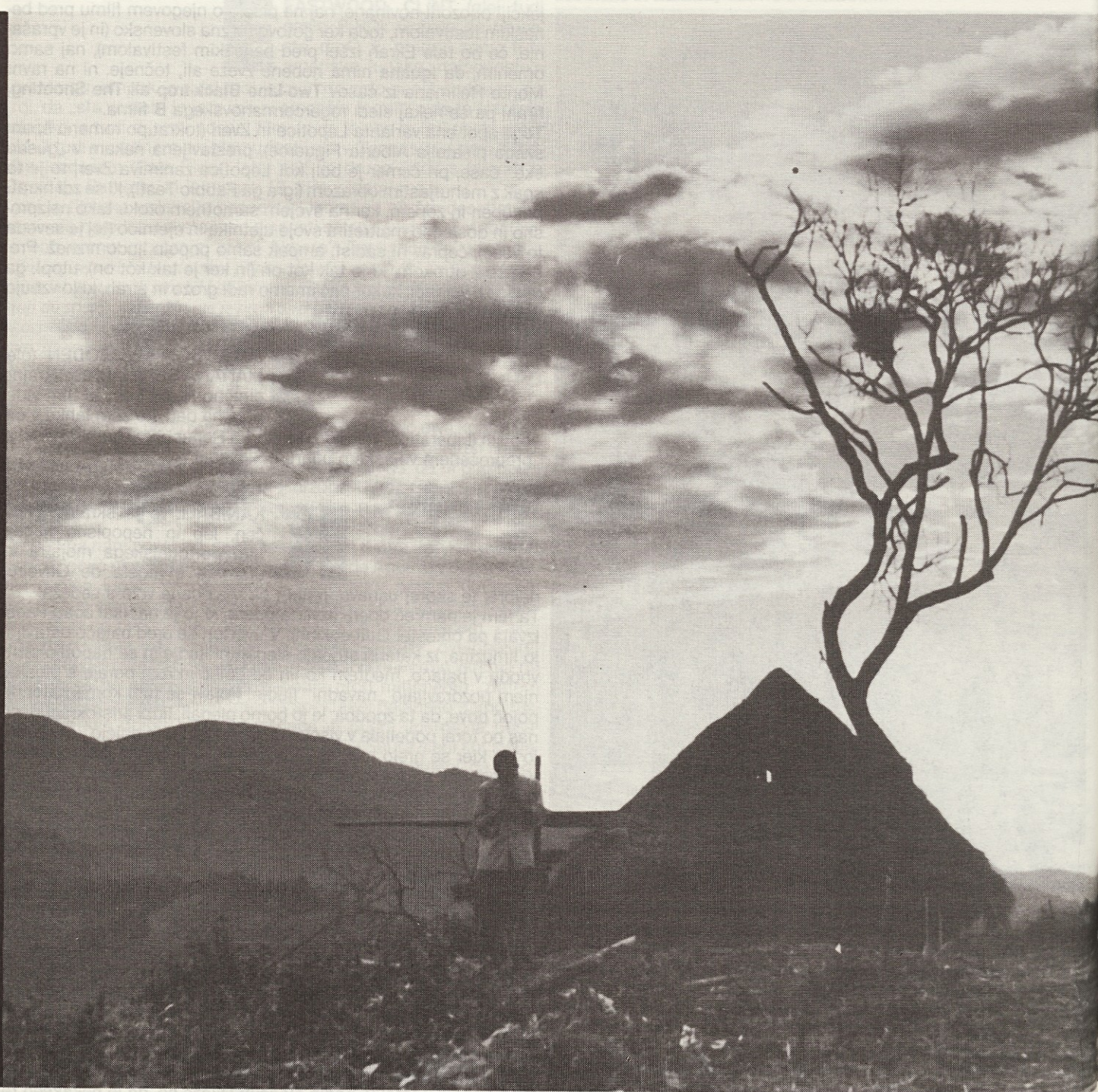
Kralj otrok ima sicer prolog o kulturni revoluciji, pa vendar to ni film o tej prikazni: to ni, kolikor mu ne gre za nikakršen političen „obračun“, kolikor ga sama politika ne zanima, ampak samo njeni učinki in telesa, ki jih prestajajo. Politika je zunaj, off, in je v uvodnem prizoru navzoča samo z glasom gospodarja, ki je seveda off in ki ukaže kmetu — ta sede kadi pipo (najbrž z opijem) in molče poslušaj — naj pošlje enega izmed pastirjev za učitelja v šolo. To je torej gesta kulturne revolucije, ki pa posreduje samo še enkrat proti koncu, da bi figuro, ki jo je prestavila v šolo, poslala nazaj med ovce, a ne zato, ker se mladi mož ne bi odrezal kot učitelj, ampak ker je postal predober učitelj. V bistvu gre za problem simbolnega mandata, se pravi za to, da je nekdo postavljen v neko vlogo oziroma mu je naložena naloga, ki je po svojih realnih lastnostih ni sposoben opravljati, a mora realno postati to, za kar je simbolno imenovan. Postavljen je torej v neki okvir, v neka pravila igre, ki jih ne pozna, in režiser tudi poskrbi za to, da je mladenič, brž ko pride v šolo in postane „kralj otrok“ (kar je stari kitajski naziv za učitelja), vselej kadriran tako, da je z nečim uokvirjen (stoji pred oknom, šolsko tablo ipd.); in razen tega prejme učbenik, kjer je že vse napisano in določeno, kako in kaj naj uči (samo o pozitivnem in to prepisovati in prepisovati). Mladenič se sprva ne znajde, je zmeden, se počuti celo kot izmeček (pljune v svojo podobno v zrcalu) — vendar nikoli ni omenjena druga alternativa, tj. kaj bi se zgodilo, če ne bi sprejel te učiteljske vloge — dokler svoje vloge dokončno ne sprejme, tj. spozna, da je učitelj, ki ne zna učiti in zato prepusti učencem, da ga naučijo, kako in kaj naj jih uči. In tisti hip postane ustvarjalen (izmisli si npr. nov ideogram) in prične „prestopati okvire“, tj. izpred okvira šolske table in izpod slamnate šolske strehe se z učenci preseli v naravo, skratka, prične se odpirati prostor, zaigra kitajski pejzaž . . .

Očarljivost tega filma je v nekakšni poetični lahkotnosti, ki na formalni ravni, tj. v samem načinu kadriranja in igre (igralci so radi norčavi in celo edina ženska figura je humoristična) prevaja neobremenjenost tako s kitajsko tradicijo (to se vidi npr. v ravnanju z ekselentnim primerkom tradicije, starim slovarjem, ki ga neki učenec potrpežljivo prepisuje, učiteljeva prijateljica, ki mu ga je dala, pa ga vrže proč tisti hip, ko jo deček imenuje učiteljica), kakor z zanikanjem te tradicije, tj. s kulturno revolucijo: ko nastopi njena druga kretnja, ki mladeniča odstavi z mesta učitelja in ga pošlje nazaj tja, od koder je prišel, prične odstavljati „kralj otrok“ prepevati neumno pesmico „Na gori je samostan, v njem menih, kaj pravi menih? da je na gori samostan in v njem menih . . .“ in za njim jo povzamejo še vsi otroci. Ne vem, če je ta pesmica kakšen zenovski koan, toda učinek njene absurdnosti je osvobodilen: prvič se ob tem zamisli tisti stari in bolj ali manj nemi učitelj, ki je na šoli (ta je prav tako na vrhu hriba, kot so na Kitajskem samostani) najbrž že od pamtljivega, in drugič, po mladeničevem odhodu v pokrajini zagorijo ognji, ki imajo pač neko simbolično vrednost — za puščajo namreč mrtev svet.

KRATKI FILM O UBIJANJU: to je tisto — najboljši film festivala, vsaj zame. Nastal je na Poljskem, režiral ga je Krzysztof Kieslowski, in sicer kot prvega iz televizijske serije filmov na temo desetih božjih zapovedi (ta je na tisto: ne ubijaj!). O Kieslowskem seveda ne veste ničesar, saj tudi v Cannesu niso, čeprav ima za sabo že okoli 20 filmov, od tega dobro polovico dokumentarnih (tudi o Talking Heads), ki so bili nagrajeni na raznih festivalih. Za igrane filme je prejel nagrade zlasti na festivalu v Gdansk, toda za **Amaterja** (bolj znanega pod angleškim naslovom **Camera Buff**) je dobil grand prix tako na moskovskem kot chicaškem festivalu. Še nekaj naslovov njegovih filmov: **Personal** (1973), **Brazgotina** (1976), **Brez konca** (1982) in **Slepa sreča** (1984).

V tej poljski srhljivki (toda ne kot žanr), **Kratkem filmu o ubijanju**, gre za tri osebe, za katere se sprva zdi, da jih nič ne povezuje oziroma se v zvezi z njimi gledalcu zastavlja vprašanje, kje se bodo srečale in kaj jih bo povezovalo. Odgovor se počasi nakazuje: srečajo se v bifeju, ko še ne vedo drug za drugega, poveže pa jih zločin. Te tri osebe so torej žrtev, storilec in odvetnik. Bodoča žrtev je taksist, ki ljubeče pomiva svoj avto, potnike pa izbira po svoji volji, zato se seveda prav njemu pripeti to „nujno naključje“, da izbere svojega zločinca. Storilec odvetnik je eleganten pan, ki je pravkar opravil odvetniški izpit, da bi na sodišču zgubil svoj prvi primer. Zločinec pa je mladenič (igra ga Miroslaw Boka), ki je tako s svo-

KRALJ OTROK, REŽIJA CHEN KAIGE



in ravno ko pravniku med njimi šine v glavo pametna misel, se spremeni v prašiča in potem se to zgodi še njegovemu bratu in očetu. Seveda so zmedeni, vendar ostanejo še naprej plemeniti. Gredo na vrt, kjer ob pogledu nanje dobi prašičji videz še vsa sluzinčad in končno, kot da bi bilo že konec predstave, vstaneta od mrtvih Don Juan in Marguerita, brž spremenjena v prašiča, in se pridružita pojočemu-plesočemu prašičjemu krogu.

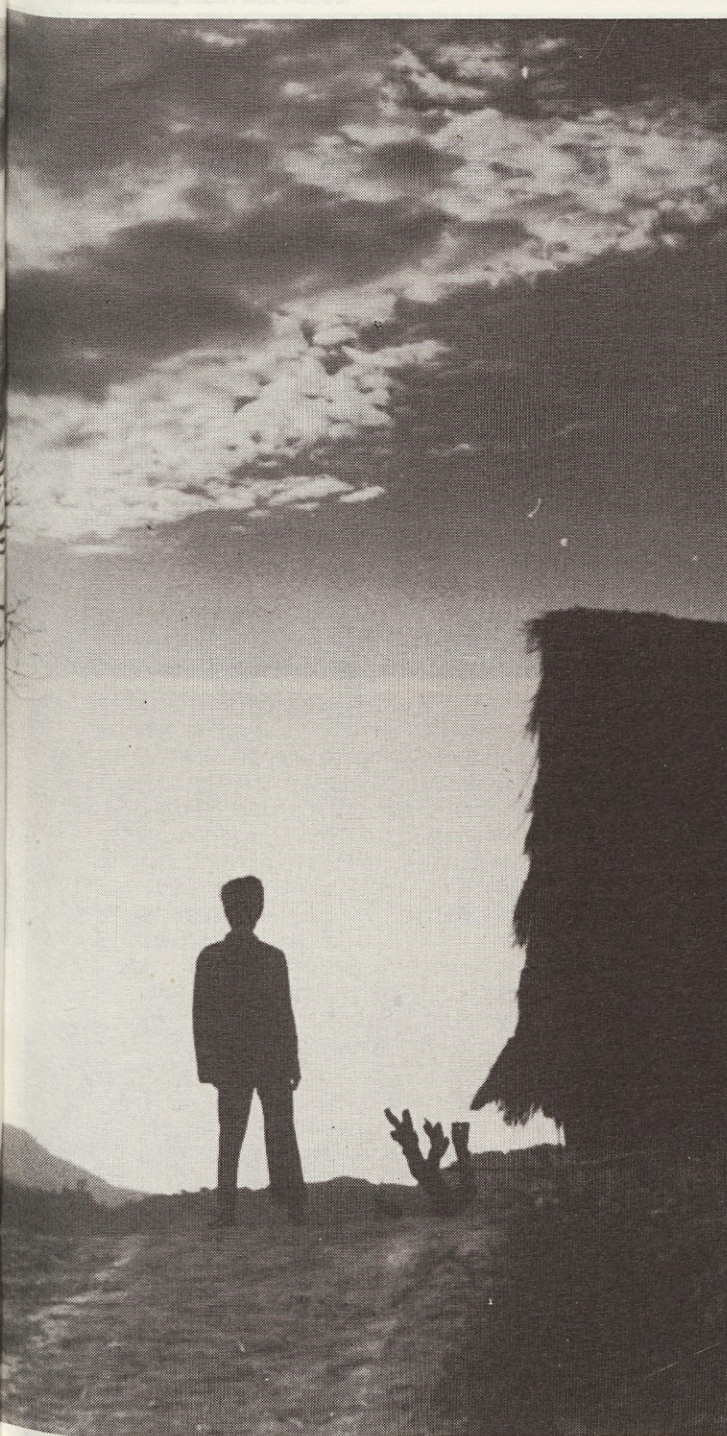
Pri tem je najlepše, da so vse te preobrazbe posnete z isto eleganco kot prejšnji prizori, torej tako, kot da se ne bi nič posebnega zgodilo: in dejansko se ni ali vsaj nič drugega kot to, da je pod subtilnim okrasjem zazijal nič, neznosna stvar, gola animaličnost. A če je prizor vendarle grotesken, tedaj gre za to, da se vzvišeno, plemenito ipd. še naprej in kljub spremenjenemu videzu trudi ohraniti vzvišen in plemenit videz.

Ta film je hkrati preprost, izzivalen in viruozen, vzbuja tako smeh (družbena satira) kot strah, ker zadostuje že drobna razpoka, da

vznikne groza. Smeješ se in si obenem dopoveduješ: saj to ni mogoče, to ni to; pa je prav to, nemogoče, ki vendarle je.

KRALJ OTROK: „Leta 1968, dve leti po izbruhu kulturne revolucije, je Mao nagovoril mlade 'učenjake', naj gredo na deželo in 'se pustijo prevzgojiti' kmetom. Ta poziv 'velikega krmarja' je kmalu postal obveza in tako je nekaj deset milijonov mladih ljudi, starih od 15 do 20 let, opustilo šolanje, zapustilo svoje domove in odšlo delat na polja. Gibanje je trajalo deset let in je postalo pravi nacionalni eksodus ter spremenilo način življenja cele generacije. . . . A kakršen koli je že bil motiv povzročitelja tega gibanja, to izkustvo je bilo tudi edinstvena priložnost za prvi stik mladih Kitajcev z resnično Kitajsko. To izkustvo ni ostalo brez posledic v sedanjem razvoju Kitajske. Na videz je res, da je kulturna revolucija pomenila široko kampanjo za uničenje tradicionalne kulture, toda na ideološki ravni je to vrnitev nazaj, vrnitev k tradiciji slepega kulta cesarja-voditelja in k priziranju človekovih pravic.“

Tako meni 36-letni režiser Chen Kaige, ki se je sam znašel med tir-



stimi, ki jih je (njega pri 15 letih) kulturna revolucija odnesla iz mest na deželo, kjer je dobrih pet let sekal drevesa. Potem je v Peking sedem let delal v filmskem laboratoriju in študiral na filmskem inštitutu. Prvi film, **Rumena zemlja**, je režiral leta 1984 za studio Guangxie (na jugu dežele), za danes najpomembnejši kitajski studio Xian pa je naredil filma **Velika parada** (1987) in **Kralj otrok** ter se uvejavil kot eden vodilnih režiserjev t.i. „pete generacije“, tj. generacije cineastov, rojenih v 50. letih (četrt generacija je bila tista pred kulturno revolucijo). Ti režiserji (v Evropi jih seveda že razglašajo za nosilce kitajskega „novega vala“) že na veliko sodelujejo na mednarodnih filmskih festivalih in tudi pobirajo nagrade (npr. Li Yalin z **Vodnjakom** v Tokiu in Zhang Yimou z **Rdečim Sorghom** v Berlinu).

V intervjuju, ki ga je imel na Japonskem z njim Nagisa Oshima, je Chen Kaige o tej „peti generaciji“ dejal: „Večina naših učiteljev so t.i. četrta generacija. Imajo štirideset let. Ena izmed značilnosti njihovih fil-

jim bolnim videzom (od daleč je privlačen, od blizu, v velikih planih, pa je grozljivo morbiden), kot s svojimi dejanji (ta se počasi stopnjujejo od metanja kamnov z mosta na spodaj vozeče avtomobile, splašenja golobov, ki jih krmi starka, pljuvanja v skodelico kave, do umora) čisto utelešenje boleznega Zla. To je Zla, ki je onstran morale in je hkrati metafizično — v smislu: Bog je Zlo (še posebej, ker je zapustil Poljsko: zato je zla že sama podoba urbane ambienta) — in čisto subjektivno: fant mora storiti ta zločin, to je njegov *acting out*, dejanje, s katerim se reši pritiska brezupa in „travmatičnega jedra“, ki ždi v njem. Zato njegov zločin ne more imeti nobenega motiva, to je zločin „za prazen nič“, ker je prav nič tisto, kar ga obvladuje. In prav kot neizprosni, nujen in absoluten, je ta zločin izvršen in prikazan kot nekaj neznosno mučnega: ubijanje (davljenje z vrvo, udarjanje s kamnom po glavi) je dolgotrajno, ker žrtev noče umreti in prosi svojega krvnika, naj se je usmili, trpi pa tudi sam zločinec, ker mu gre delo tako slabo od rok, ker je to ubijanje nekaj tako nemogočega. To je umor kot nekaj realnega v filmu in zato tudi nekaj tako mučnega, morečega, nemogočega; in hkrati umor, ki zbrše vso nepopisno množico „lepih“ filmskih smrti.

Zločinu sledi kazen. Mladenič je obsojen na smrt in izvršitev smrtnih kazni je prikazana z enako natančnostjo in krutostjo kot mladeničev zločin, le da je opravljena v imenu poljske republike in pred pričami (zgroženim odvetnikom, indiferentnim duhovnikom ter nekaj birokrati in miličniki). Od smrtno groze popolnoma zlomljen mladenič mora povedati svoje ime in druge podatke, preberejo mu obsodbo, ponudijo zadnjo cigareto (fant hoče takšno s filtrom), nakar miličniki z divjim kričanjem planejo nadenj in ga odvedejo proti vislicam, mu nataknejo vrv okoli vratu, krvnik pritisne na vzvod, telo se strese v smrtnem krču, v plastično posodo pod njim pa prikaplajo njegovi izločki. In nič več, a tudi nič manj kot to. Mladenič pred smrtjo svojemu odvetniku, ki ga obiše v zaporu, pove, da mu je v nesreči umrla sestra in da je njeno smrt zakrivil njegov prijatelj, s katerim sta skupaj popivala. Toda film s tem motivom ne ponuja nikakršnega opravičila za fantovo dejanje: ta „motiv“ je omenjen le kot naključje, ki bi lahko tudi manjkalo, se pravi, če bi tega ne bilo, potem . . . Seveda pa gre Kieslowskemu

KRATKI FILM O UBILANJU, REŽIJA KRZYSZTOF KIESLOWSKI



PILLE OSVAJALEC, REŽIJA BILLE AUGUST



prav zato da Zlo ne more manjkati, da se nujno zgodi, pa če je kakšno naključje ali ga ni.

Posebna kvaliteta filma je njegova fotografija, čudovito umazana slika, ki s svojimi blede zelenimi toni (direktor fotografije Slawomir Idziak je iznašel posebne filtre) daje izredno morbidno vzdušje puščavskega urbanega pejzaža z umazanimi ulicami, puščobnimi mimoidočimi, praznim obzorjem, sivimi stavbami itn.

Ta film — Kieslowski je napisal scenarij v sodelovanju z odvetnikom Krzysztofom Piesiewiczem, ki je branil obtožence na vseh velikih političnih procesih na Poljskem — seveda lahko gledamo tudi kot pledoaje proti smrtni kazni, vendar brez lepodušnega brbljanja ali sočustvovajoče in sokrivi plemenitosti ter lažnega zgražanja. Tu je edini možni očitek proti smrtni kazni tisti, ki ga je navedel že Markiz de Sade v *Filozofiji v budoarju*: „smrtno kazen je treba ukiniti, kajti ni slabše računice, kot da umorimo človeka zato, ker je umoril drugega, saj iz tega postopka očitno sledi, da imamo namesto enega dva človeka manj; taka matematika je lahko domača samo rabljem ali imbecilom.“

L Pod L nisem videl filma.

M **MANANA SERE LIBRE:** doslej v Cannesu nisem videl popolnoma zanič filma, letos pa se mi je moralo zgoditi, da ravno takšnega nisem zamudil. Zato ga tudi omenjam, dodati pa moram še ta presenetljiv podatek, da je to španski film leta (prejel je nagrado kulturnega ministrstva). Res je, da so bili tudi v Pulju nagrajeni že vsi mogoči filmi, toda s tem španskim bi se lahko merila samo ena slabših partizanskih variant. Naj bo to dovolj, resnici je zadoščeno.

N **NAVIGATOR, SREDNJEVEŠKA ODISEJA:** ta novozelandski film Vincenta Warda žal nima nič skupnega s Keatonovim **Navig**

gatorjem, pač pa bolj z nesrečno primerjavo med srednjim vekom in 20. stoletjem. A to ni kakšna metafizična kontemplacija, ampak čisto fizična komparacija, ki je obenem še obskurantistična.

Srednji vek je kajpada doba kuge in v neki angleški vasici so ravnali samozaščitno ter se poskrili v podzemno zaklonišče. Tu je tu-

di deček, ki ima sanjske vizije — vidi namreč rešitev za svojo vas, če bi se dovolj hrabri podali na pot skozi Zemljo in na drugi strani našli cerkev z visokim zvonikom ter nanj obesili težak križ. To se jim tudi posreči, namreč priti skozi Zemljo na „drugo stran“, ki pa je pravi pekel, kajti to je moderni Megapolis. Cel dogodek je že sam prehod čez cesto: avti hrumijo in divjajo kot pošasti in zmedeni in preplašeni srednjeveški popotniki, ki spremljajo dečka, si komaj upajo čez cesto; toda morajo in zmorejo, ker jih vodi trdna vera. Srečajo metalurške delavce, ki jim skujejo ogromen križ... In tako naprej.

Edina kvaliteta tega filma je izvrstna slika, črnobela v srednjem veku in barvna v 20. stoletju, toda barvna predvsem zaradi svetlobnih učinkov, npr. šviganja oslepljujočih žarometov ali hladne jutranje svetlobe v praznem mestu, kjer se pod sinjim nebom na vrhu zvonika odvija akrobatska akcija pritrjevanja križa na zvonik: napekost dogajanja je odprta ne le z nevarnostjo samega dejanja, ampak še z dečkovo vizijo padca v globino (to je vizualno izredno dobro realizirano) ter s tekmovanjem s časom, kajti reč je treba opraviti do sončnega vzhoda — in sončni žarek je zadnji svetlobni efekt. Potem je slika spet črnobela, ker se vrne v srednji vek, kjer se pokaže, da niti križ na zvoniku še ni dovolj — potrebna je še ena žrtev, dečkova smrt.



ONIMARU: zakaj si pod japonskim filmom predstavljamo predvsem te reči s samuraji, strašnimi demoni, krvavimi du-

hovi ipd.? Kajpada zato, ker nam jih japonski film tako pogosto in še vedno kaže. Zato tudi ne smete verjeti, da gre za kakšno ekrinizacijo romana *Viharni vrh* Emily Brontë, če kakšen japonski režiser — pa naj bo še tako imeniten kot je Kiju Yoshida — trdi, da njegov film temelji na tem romanu: v resnici je ta roman le pretveza, da se vrne v japonski srednji vek in k demonom.

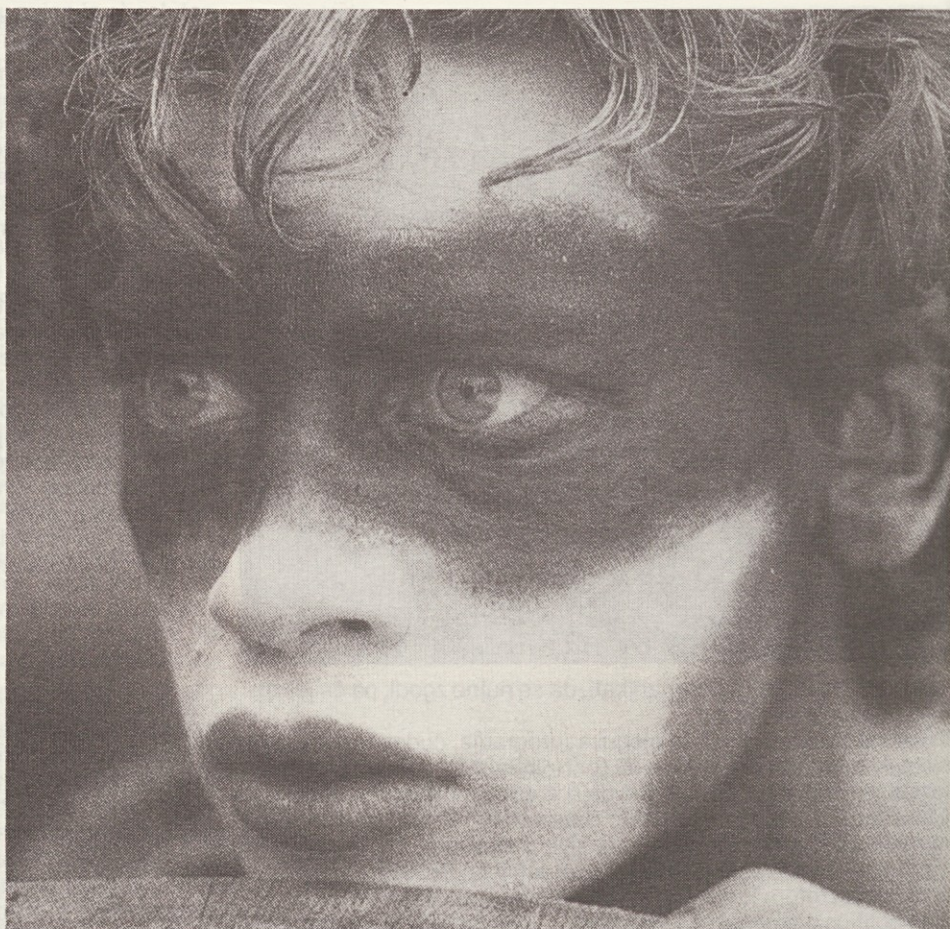
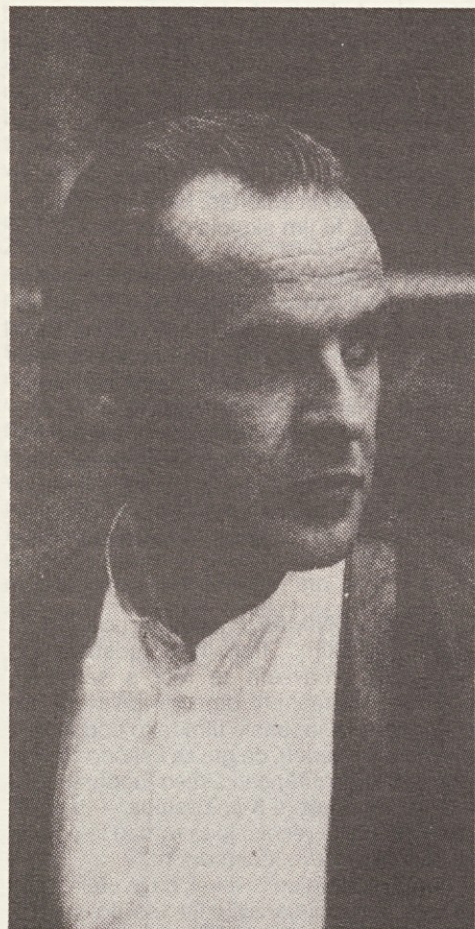
Demon je tukaj „demon strasti“ (Yoshida bi rekel, da je utelešenje batailevskega erotizma kot „potrjevanja življenja vse do smrti“), torej demon, ki povzroči nered v dveh hišah in kot iskra preskakuje iz ene v drugo. Tu sta namreč dva klana, dve hiši v pustem in divjem gorskem pejzažu, ena na vzhodnem, druga na zahodnem hribu. Vzhodna hiša si daje opravka z obredi, ki naj pomirijo srd boga Ognjene gore; njen gospodar, Takamaru, ima hčerko Kinu in sina Hidemaruja, posvoji pa še potepuškega fanta, ki bo postal Onimaru, demon. Ta prične s tem, da moti svete obrede, potem pa se še zaljubi v gospodarjevo hčer Kinu, ki mu vrača ljubezen. Še več, sama ga povabi v nek skrivni prostor, hišni zapor za prestopnike, kjer se „prestopniško“ ljubita. Ker pa pravilo hiše določa, da mora dekle, brž ko dozori v žensko, v samostan, se Kinu odloči, da se bo raje poročila v rivalski klan, Zahodno hišo, da bi tako ostala v bližini Onimaruja. Toda Onimaru njeno odsotnost težko prenša in postaja vse bolj divji in krut (tu nekje je prizor s špricanjem krvi, ko Onimaru zakolje neke ljudi). Kinu kmalu umre in Onimaru oskruni njen grob ter priredi nekrofilski prizor, od „nemogoče ljubezni“ besneč nad Kinujinim truplom, ki ga že načenjajo črvi. Toda Onimaruja ljubi še ena ženska, sestra Kinujinega moža iz Zahodne hiše; ponudi se mu za ženo, Onimaru pa jo sprejme in ravna z njo kot s sužnjo (tam, kjer se je s Kinu ljubil, jo prebiča): nesrečnica kmalu umre. Kinu pa je zapustila hčerko in zdaj pride še ta kot sužnja k Onimaruju, toda z namenom, da bi ga uničila, kar se ji s pomočjo Hidemarujevega sina Yoshimaruja tudi posreči.

Čeprav je ta Onimaru nekakšen „besni Orlando“, pa je njegova erupcija besnili in krutosti na neki način umirjena, harmonizirana, na eni strani s ponavljanjem menjave žensk, na drugi pa s prečiščeno, strogo scenografijo Vzhodne hiše, ki je zadolžena za čuvanje svetega. Od tod za japonski film dokaj nenavadna dvojnost kadriranja — enkrat s „subjektivno“ kamero, kadar je v igri Onimaru, in drugič s frontalnostjo gledališke scene, kadar poteka dogajanje znotraj Vzhodne hiše. Tu je tudi imeniten prizor, ki se trikrat ponovi in dobro ponazarja to menjavo žensk: med Vzhodno in Zahodno hišo je vetroven in peščen prelaz, na katerem se pojavlja Onimaru, enkrat, da bi se poslovil od Kinu, ki gre v smeri Zahodne hiše, drugič, da bi nadrl Tae, ki prihaja iz Zahodne hiše in gre v Vzhodno, in tretjič, da bi sprejel Kinujino hčer. Vsak prehod je neki prelom, ne-

in bojnim videom (ki doseč spremenjen od bitni, v velikih pla-
nih, pa je grozljivo morbidni), kot s svojimi dejani (ta se počasi
slapnjajo od metanja kamnov z mosta na spodaj vrtne avto-
matske, splošnega globov, ki jih kmali utarka, priuvarja v strokovno
kave, do umora) čisto ustrašeno boleznega žla. To je žla, ni je
ostran morale in je hkrati metafizično — v smislu: Bog je žla (še
posebej, ker je zapustil Poljsko; zato je žla že sama podoba uba-
nega ambienta) — in čisto subjektivno: fant mora storiti ta zločin,
to je njegov acting out, dejanja, s katerim se reši politika brutupa
in je njegov acting out, dejanja, s katerim se reši politika brutupa

PRIMER HARMS, REŽIJA SLOBODAN PEŠIČ

RAGGEDY RAWNEY, REŽIJA BOB HOSKINS



ka zarezaja, ki strast vse bolj utrjuje kot krutost in erotiko kot smrt. In strašnejši ko je Onimaru, lepše in milejše so ženske, ki jih je v tem filmu, oblečene v imenitne kimone, res veselje gledati.

PELLE OSVAJALEC: to je torej „zlata palma“, ki si je ni mogoče drugače razložiti kot s prikazni-jo „evropskega filma“, ki je z

Jack Langom, ponovno v sedlu kulturnega ministra, in Ettorejem Scolo kot predsednikom žirije, ponovno vstala od mrtvih.

To je danski film, točneje, ekranizacija romana Martina Anderse-na Nexöja, umrlega leta 1954 v Vzhodni Nemčiji. Za ta roman so se že zanimali Dreyer, Polanski in Bo Widerberg, a so imeli težave z avtorskimi pravicami, ki so jih Vzhodni Nemci šele pred petimi leti predali Dancem. Film je produciral Per Holst, ki se ga že drži sloves danskega Davida Puttnama, ker je odkril vrsto talentov, med njimi tudi režiserja tega filma, Billeja Augusta (ta je doslej posnel filma **Zappa** in **Twist and Shout**).

To je pravzaprav ekranizacija samo prvega dela knjige z naslovom „Otroštvo“, ki govori o tem, kako so v času krize koncem 19. stole-tja Švedci emigrirali na Dansko. Tako torej v uvodnem prizoru pri-plujeta na Dansko oče in sin, Lasse in Pelle Karlsson, skupaj z drugimi izseljenci, ki jih danski veleposestniki najemajo kot delovno živino. Pelle in njegov oče ostaneta zadnja, nihče ju noče vzeti, ker je oče prestar (za delo), sin pa premlad, končno se vendarle pripelje nekdo, ki je zamudil nabiranje delovne sile in ju odpelje. Tako prideta na Kongstruppovo posestvo, kjer jima je kot bivali-šče odrejen kot v hlevu.

Na tem posestvu se zdaj v dveh urah in pol odigra cela epopeja, kjer najde vse svoje mesto in čas, tudi čas za to, da kakšna boleči-na mine ali da se neka stvar sreča s svojim nasprotjem (oziroma se preobrne v to nasprotje). Tu je najprej ponos ponižanih, ki jih vsaka boleča izkušnja silí hkrati k podrejanju in prilagajanju in na

drugi strani k razvijanju taktik za ohranitev dostojanstva. Potem je tu senca kmečkega punta, poglavje iz nesrečne ljubezni med bo-gatinom in revno dekle, ki se konča s horror efektom (utopljeni do-ženček v vodi); in še en drobec grozljivke, za katerega poskrbi vele-posestnikova žena, ki ponoči tuli kot volkodlak, dokler neke noči svojemu možu, ki je zaplodil četo pankrtov, ne odreže organ in mo-ža ljubkuje kot svojega otroka. Tu so podobe ledene narave, krute otroške igre in praznega upanja, da bo kdaj bolje. Epska dimenzija filma dovoljuje menjavanje trdih in toplih trenutkov, krvi in solz, vendar je tu tudi neka poteza, ki preprečuje, da bi film preveč za-neslo v melodramo: to je paraliza strasti, zlasti uporniških in živ-ljenjskih strasti — vsi, ki utelešajo te strasti, končajo kot pohab-ljenci: veleposestnik ostane brez spolnega organa, uporni kmet zaradi udarca po glavi postane bebec. Ta paraliza strasti je na ne-ki način reprezentirana tudi v dvojici oče-sin: postarani oče (Max von Sydow) je dobrodušna uboga para, sprijaznjena s tem, kar se ji ponudi, njegov sin Pelle pa je edini, ki še na kaj upa. Toda to je možno le zato, ker je, prvič, še otrok, drugič, ker gre za upanje par excellence, to je potovanje v Ameriko, in končno je tu konec filma.

PRIMER HARMS: tega omenjam kot edini primer ek jugoslovan-skega filma v Cannesu (oziroma v uradnih programih), čeprav ni čisto „jugoslovanski“. Glavni junak je namreč ruski avantgardistični pesnik in pisatelj Danilo Ivanovič Juvačov-Harms, ki so ga leta 1942 v Leningradu likvidirali. Režija — gre za debut beograjskega režiserja Slobodana Pešiča — je z artificialno scenografijo, „montažo atrakcij“ in sploh „oniričnim“ dogajanjem dosegla, da je Beograd, kjer so film posneli, dobil nekaj sovjetskega vzdušja in podobe.

Pesnik se od nekod vrne v stanovanje in kmalu za muho, ki s „sub-jektivno“ kamero pade v kavno skodelico, prileti v sobo angel in pesnika prosi, naj mu pomaga iskati nekakšen tram. Ko Harms (igra ga Franjo Lasić) najde tram, angel pade pod tramvaj in ene-rična miličnica hoče napraviti zapisnik. Pred tem pesnik obišče gledališče, kjer gre igralcem na bruhanje, prisostvuje mučnim in

SNUBCI, REŽIJA GHASEM EBRAHIMIAN

popolnoma norim pogovorom v gostilni, demonstraciji civilne zaščite s pošastnim dihanjem in buljenjem skozi plinske maske... Skratka, vsa reč je malce nadrealistična in jo je najbrž treba vzeti kot metaforo „kritike socializma“ ipd. Vprašanje je le, čemu neki so potrebne še metafore, ko pa je vse to že tako prozaično vsakdanje.

A da ne bi ostalo pri tem mojem očitku, navajam še odlomek iz kritike v Chaiers du cinéma (št. 409): „*Primer Harms za gledalca ni ravno veliko ugodje, kajti materija se upira (Abusrd je ne-snov, podoba je brez moči), toda Slobodan Pešić si je s tem filmom pridobil če že ne skromnega mesta med cineasti, pa vsaj kraljevo mesto med avantgardnimi umetniki (kar mu, tako sem prepričan, tudi več pomeni).*“

R RAGGEDY RAWNEY: „Jaz nisem režiser, ampak igralec, to je moj poklic. Ta film je bil le priložnost, da naredimo nekaj skupaj. Tukaj ni režiserjevega ega. Včasih se igralci zberejo in rečejo: to bomo napravili tako-le, režiser pa poskrbi, da od tega ni nič. Dejansko smo napravili film brez režiserja. Razumete, kaj hočem reči?“

Razumemo, seveda. Bob Hoskins je pač napravil svoj prvi film tako, da je v njem bolj igral kot režiral, ko pa je poklicni igralec, noče pa biti amaterski režiser. Pa vendar film sploh ni slab, a obenem tudi nič posebnega. Hoskinsov avstralski producent Bob Weiss je bil velikodušen (Bobu je takoj uresničil željo: „rad bi posnel tak in tak film“), a tudi previden, ker ga je poslal snemat na Čehoslovaško, čeprav je mogoče domnevati, da tudi zato, ker je tam najti Cigane (še dobro, da se Weiss ni spomnil na Jugoslavijo). Skratka, v filmu gre za Cigane, za ljubeznivo cigansko (in prisrčno igralsko) družino, in prav kakor so Cigani menda že od pamtiveka in na vseh koncih sveta, tako v filmu razsaja tudi neka nedoločljiva vojna, ki jo bije neka prastara vojska. Plot pa je v tem, da se neki mlad vojak neke noči prestraši streljanja, rani poveljnika in zbeži; pride do neke hiše, kjer ga deklica, ki je dina od družine preživela, za igro obleče v žensko obleko in namaže po obrazu; fant se pogleda v ogledalo in vidi, da bi se lahko pred vojsko uspešno skrival kot dekle; pride v bližino ciganskega tabora in tam ga najde dekle, ki je šlo scat — srečanje je uprizorjeno kot gag, torej z zaletavanjem, bežanjem, lovljenjem, dokler skupaj ne obležita, kar pomeni, da se bo iz tega še nekaj izcimilo. Toda zdi se, da je fant s to svojo travestitsko preobrazbo v dekle prejel tudi čudežne moči, moči jasnovidca, in ko ga bo Cigankin oče Darkey — njega igra Bob Hoskins — sprejel v tabor, ga bo imenoval *rawney*, napol čarovnica napol norica, ki bo, nema, preživljala cele dneve v krošnjah dreves, kot nekakšna straža pred nesrečo: vse namreč kaže, da je dobil fant/dekle izostren čut za nevarnost, da njegov jasnovidski dar izvira prav iz skrajnega strahu pred vojsko in travmatičnega dejanja, ki „se“ mu je pripetilo (domnevni uboj poveljnika). Strah je gotovo najmočnejša emocija v tem filmu, strah, ki napravi otipljivo navzočnost vojne (vojska se sicer pojavlja samo občasno, da skandira napetost), ki prisili fanta v nemost (kot *rawney* bo igral mutca), strah, ki je močnejši od vsake moralne obsodbe dezertstva in ki izziva ta nenehen beg (mladi vojak se je zatekel k „svojim“ — tudi Cigani namreč bežijo pred vojaki oziroma se ne pustijo rekrutirati). Ob strahu pa je tudi precej humorja in zabave, ki izvirata iz vsakdanjih prizorov ciganskega življenja, njihovega potepanja... vendar brezskrbnost vselej prekine neki travmatičen dogodek (nesreča, smrt, prihod vojske), kar daje razgiban film, ki ima vsega v „pravšnji“ meri: močne emocije, magije, travestije, torej spektakla, komike in celo burleske, vojske, nevarnosti, napečnosti in celo kos vesterna... Un petit film vrai.

S SNUBCI: ko je iranski šah ukazal modernizacijo, so ženske lahko snele čador, tj. to dolgo črno ruto, v katero morajo

skrivati obraz; če so se potem ženske s čadorjem pojavile na ulici, so jim ga mimoidoči strgali z obraza. Zdaj, ko vladajo molahi, morajo ženske spet nositi čador, in če ga ne, se jim dogaja, da jih na ulici napadajo, ker ga nimajo. Torej je jasno, da Mariyam, ki se na



newyorškem letališču zavija v čador, prihaja iz današnjega Irana. Ta film iranskega emigranta v ZDA Ghasema Ebrahimiana (dobil je oskarja za študentski film in ustanovil svojo producersko hišo) je namreč do neke mere podoben filmu *Delo na črno* (Moonlighting) Jerzyja Skolimowskega, se pravi, da govori o Iranu zunaj Irana. Vendar je bolj optimističen, ker ima feministično noto.

Zadeva je precej tragikomična oziroma bolj komična kot tragična. Mariyamin mož in njegovi prijatelji oziroma majhna iranska skupnost v New Yorku (med sabo govorijo samo iransko) so želeli počastiti njen prihod s folklornim običajem klanja ovce. Ovco zakoljejo v stanovanju v kopalnici, toda nekaj krvi prikaplja tudi v hišnikovo stanovanje; hišnik, prepričan, da se „ti Iranci“ zgoraj koljejo, pokliče policijo, ki stvari dosti ne preverja, ampak v popolni opremi za protiteroristično bojevanje plane v stanovanje in počti prvega, ki se premakne. To je Mariyamin mož. A komaj postane vdova, že jo prično snubiti vsi moževi prijatelji po vrsti; Mariyam se vse bolj zavija v svoj čador in vsakega zavrne. Eden izmed snubcev, miljenec šefa iranske emigrantske skupnosti in hkrati elegantnega trgovca z orožjem, je prav posebej tečen in jo ugrabi. Mariyam ni ravno talec, vendar je jasno, da ne bo mogla iz snubčeve krasne hiše, dokler ne bo sešita njena poročna obleka, se pravi, dokler se ne bo vdala. To ji je povsem jasno, zato Mariyam napravi reprizo prizora iz *Kličji U za umor* in tipa s škarkami ubije, potem pa pokliče najbolj znosnega med snubci. Na taistem letališču, kjer se je ob prihodu zgubila, zdaj priredi tvegan trik — ženska pač že ve, kaj hoče: zapre se v ogromen kovček, ki ga njen spremljevalec prijavi kot prtljago, tik pred vkrcanjem na letalo pa zleze iz kovčka: to je takorekoc njeno novo rojstvo, zdaj lahko odvrže čador, jarem iranske tradicije, zdaj je s kupom denarja, ki ga prenaša s sabo, in brez identitete na dobri poti, da zaživi v svobodnem svetu, govori angleško, skratka, šele zdaj je zares v Ameriki.

Seveda je to tudi rojstvo nove zvezde: Pوران Esrafily, ki igra Mariyam, je sicer po poklicu arhitektka, toda s to vlogo in s tem njenim šarmom so ji odprta vrata v Hollywood.

VENUSFALLE, REŽIJA ROBERT VAN ACKEREN

T TOUTE(S) HISTOIRE(S) DU CINEMA: glej geslo GODARD, JEAN-LUC.

U UF, kako povprečen festival!

V VENUSFALLE: Robert van Ackeren, režiser tega filma, bi bil odličen casting director — ima namreč nesporen talent za od-

krivanje krasnih žensk: v **Flamberte Frau (Ženska v plamenih)** je odkril Gudrun Landgrebe, v **Venusfalle** pa ne toliko Myriem Rousel, ki je igrala že pri Godardu (nazadnje v **Pozdravljena bodi, Marija, Je vous salue, Marie**), kot Sonjo Kirchberger. To je ženska, ki se pred moškim vrže na štiri, pripravljena na vse, pa vendar svojemu partnerju, tridesetletnemu zdravniku, očitno ne zadostuje. Takšen je pač plot. Zdravnik raje blodi po mestu in si fantazmira prizore, v katerih je polno žensk, on pa je glavni, eden od teh prizorov pa se mu celo posreči v realnosti — toda učinek je samo zamenjava partnerjev med dvema paroma. V čem je sploh štos? Pač v tem, da nobena realna ženska ni na ravni moških sanj, ker gre v teh sanjah bolj za moškega kot za žensko oziroma za moškega prek ženske.

Z ZLATA PALMA: to nagrado so pričeli v Cannesu podeljevati leta 1955 in od takrat so jo prejeli naslednji filmi:

1955: **Marty** (Delbert Man), 1956: **Svet tišine** (Cousteau, Louis Malle), 1957: **Prijateljsko prepričevanje** (The Friendly Persuasion, W. Wyler), 1958: **Žerjavi letijo** (M. Kalatozov), 1959: **Črni Orfej** (Marcel Camus), 1960: **Sladko življenje** (F. Fellini), 1961: **Viridiana** (Bunuel), 1962: **Obljuba** (Anselmo Duarte), 1963: **Gepard** (Visconti), 1964: **Cherbourški dežniki** (Jacques Demy), 1965: **The Knack** (Sarm in kako ga pridobiš, Richard Lester), 1966: **Moški in ženska** (Lelouch) in **Dame in gospodje** (Pietro Germi), 1967: **Povečava** (Blow up, M. Antonioni), 1968: brez nagrad, 1969: **Če** (If, Lindsay Anderson), 1970: **MASH** (R. Altman), 1971: **Smrt v Benetkah** (Visconti) in **Sel** (The Go-Between, Joseph Losey), 1972: **Delavski razred gre v raj** (Elio Petri) in **Primer Mattei** (Francesco Rosi), 1973: **Strašilo** (Scarescrow, Jerry Schatzberg) in **Plačanec** (The Hireling, Alan Bridges), 1974: **Prisluškovanje** (The Conversation, F. F. Coppola), 1975: **Kronika ognjenih let** (Mohammed Lakhdar-Hamina), 1976: **Taksist** (Scorcese), 1977: **Oče gospodar** (Padre padrone, brata Taviani), 1978: **Drevo za cokle** (Ermanno Olmi), 1979: **Pločevinasti boben** (Volker Schlöndorff) in **Apokalipsa zdaj** (Coppola), 1980: **Kagemusha** (Kurosawa), 1981: **Železni človek** (Wajda), 1982: **Pogrešan** (Costa Gavras), 1983: **Balada o Narayami** (Shohei Imamura), 1984: **Paris, Texas** (Wenders), 1985: **Oče na službenem potovanju** (Kusturica), 1986: **Misijon** (Roland Joffe), 1987: **Pod satanovim soncem** (Maurice Pialat), 1988: **Pelle osvajalec** (Bille August).

W WORLD APART: po tem filmu je bilo objektivno dejstvo — to je zlata palma. Toda subjektivna volja žirije je odločila drugače.

Zakaj je bilo to objektivno dejstvo? Ker je to film, ki si ga želi vsak festival in vsak kino. Film močnih emocij, izvrstnih igalskih partij (Barbara Hershey kot novinarka in Jodhi May kot njena hčerka) in povrh še z angažirano politično temo takorekoč iz prve roke: scenarij je napisala Shawn Slovo, hčerka leta 1982 umorjene južnoafriške novinarke Ruth First.

Toda emocije ne poganjajo na tem političnem humusu (angažirana novinarka v boju proti apartheidu), marveč v okrilju družine, v relaciji mati—hči ali, še boljše, v perspektivi v višini otroških oči. Tr-



do jedro emocij je otroški strah, strah 13-letne Molly, da jo mati zapostavlja, ker se tako predaja svojemu angažiranemu žurnalističnemu delu in hčerki ničesar ne pove. Ta strah mine oziroma se preobrazi v strah za mater, ko sta z materino aretacijo mati in hči dejansko ločeni.

To je metaforično in dobesedno film ločitev, osamitev, ne toliko ločen svet, *world apart*, kot svet ločenosti. Prva ločitev nastopi že v uvodnem prizoru, ko Molly v postelji sliši, kako se oče in mati poslavljata: oče hčerki pove, da gre „na dolgo potovanje“, dejansko pa pred nevarnostjo aretacije beži iz dežele. Naslednji dan se Molly s prijateljico pelje iz šole in neki avto podre črnca na kolesu: mati Mollyjine prijateljice zavpije, naj pokličejo rešilca (čeprav bi lahko črnca sama odpeljala) in hitro odpelje proč. Ko je Mollyjina mati zaprta, je tudi njena hčerka izolirana — njenim prijateljicam starši prepovedo, da bi se z njo igrale. In končno umre pod policijskimi udarci še materin in hčerin skupni prijatelj, mlad črnski aktivist Salomon, katerega pogreb je skoraj na emocionalni višini **Imitacije življenja**.

Intimni strah, ki izvira iz ločitev, je še podvojen s strahom na „družbeni ravni“, kjer ga razširja vsakdanji fašizem, policijski teror (stalno nadzorovanje hiše, vdiranje vanjo in preiskovanje, maltretir-

WORLD APART, REŽIJA CHRIS MENGES



ranje v zaporu) in pravosodni prijemi. Eden je posebej znamenit: to je „Ninety Days Act“, zakon, ki dovoljuje, da se za 90 dni zapre vsakogar, kdor se zdi oblastem sumljiv. Po tem zakonu je bila novinarka tudi aretirana: ko se je 90 dni izteklo, so jo resda izpustili, toda še isti dan so zakon ponovno „aplicirali“ (vratar v zaporu ji je celo cinično omenil, naj pusti kovček kar tam). Vidimo torej, da je tudi Južna Afrika že pri nas: toda tam so ta zakon že ukinili. Chris Menges (to je njegov prvi film, doslej je kot direktor fotografije sodeloval z vodilnimi angleškimi režiserji: L. Anderson, Bill Forsyth, Stephen Frears, Roland Joffe, Neil Jordan, Ken Loach) se je znal izogniti vsem stereotipom, ki jih nastavlja politično angažirana, celo militantna snov, in to prav po zaslugi obrnjene optike, se pravi, intimnosti, emocionalnosti, otroškega pogleda v pr-

vem planu in „družbe scene“ v drugem; z vlogo matere, ki je tako v enem kot drugem krogu, pa se je trak dogajanja nenehoma preobračal z ene strani na drugo oziroma je po eni prišel na drugo. To je za film lep dosežek.

IPALME

Televizija podeljuje pomen filmskim festivalom tudi za nazaj, vsaj na formalni ravni in metaforično. Še posebej canneskemu festivalu, ki ga tako lahko primerjamo s televizijsko nadaljevanjo, morda kar tisto o kolesalnem življenju naftnih magnatov. Če se tovrstne nadaljevanke sučejo okrog denarno-emocionalnih zadev, potem se filmski festivali vrtijo sicer okrog filmov, njihova hrbtina pa naj bi bil prav denar. Denar je predpogoj da steče filmska proizvodnja in pogoj da tečejo filmski festivali. Tudi na festivalih denar ni nikjer konkretno viden, je pa zato povsod, čeprav skrit za kuliso reklamnih in prodajnih operacij, ekscentričnih nastopov in izjav ter prav tako tudi za ključno dramatično točko, ki je podelitev nagrad. Nagrade naj bi bile le „materializirano“ potrdilo estetske sublimnosti, toda pravila filmske in spektakelske igre so jim že zdavnaj vcepila tudi povsem drugačne razsežnosti. Še posebej canneske nagrade namreč niso le „umetniška“ ampak tudi ekonomska promocija filmov, zato se filmskih odličij ne veselijo le režiserji in igralci, ampak prav toliko in morda še bolj producenti. Spomnimo se samo filma **Oče na službenem potovanju**, ki mu je canneski dobitnik odprl vrata v svetovno distribucijo, njegovega režiserju pa vstop v „obljubljeno filmsko deželo“ — Ameriko. Nagrade pa so velikokrat tudi najbolj sporne in kontradiktorne točke festivalov, toda ali si je sploh mogoče zamisliti tovrsten ceremonial brez tega

PALME

„folklornega okrasja“. Najverjetneje ne, kajti v tem primeru bi se v dobršni meri razblijnila napetost in festivali razsuli v informativne razglede po svetovni kinematografiji. Nagrade pa niso zavezane le estetskim in ekonomskim dejavnikom, ampak tudi „ideološki“ naravnosti, ki se spreminja tako, kot se spreminjajo ustroji posameznih žirij. Predsednik letošnje canneske žirije, italijanski filmski režiser Ettore Scola, je v pred-festivalski izjavi zatrdil, da bo svojo „sodniško moč“ zastavil za evropski film, ki v današnji hegemoniji drugih medijev (televizija, video) izgublja kulturno poslanstvo. „Zlata palma“ za danski film **Pelle, osvajalec** (Pelle Erobreren) Billeja Augusta je to napoved uresničila, saj je to evropski kulturni film par excellence. Najprej je to film, ki se naslanja na znano literarno predlogo in sicer roman Martina A. Nexoja z začetka dvajsetega stoletja, ki je zagotavljal ne samo niz izjemnih in nenavadnih življenjskih peripetij, ampak tudi po filmski „meri“ oblikovan „realističen“ dialog, potem je to film, ki ga vodi vizualno premišljena toda transparentno-deskriptivna režija, in ne nazadnje je to film, ki izrecno računa na igralško kreacijo, predvsem Maxa von Sydowa. Le-ta igra očeta, ki pride s sinom iz Švedske na Dansko s trebuhom za kruhom

PALME

in se kot hlapec zaposli na velikem posestvu. V hierarhiji socialnih in razrednih odnosov, ki tu vladajo, sicer lahko prepoznamo metaforo takratne danske družbe, toda film ne posega toliko v polje družbene kritičnosti, marveč skuša uprizoriti „emocionalno sliko“ na videz drobnih, mnogokrat pa usodnih zgod in nezdod. Predvsem pa je **Pelle, osvajalec** šolski primer, kako ekranizirati klasičen literarni tekst, torej podjetje, ki je odlikovan primer sodobnih predvsem kostumskih televizijskih filmov in nadaljevanj. Zato se mu morda prej kot filmska obeta televizijska distribucija, še posebej v kakšnem izbranem nedeljskem popoldanskem terminu. Gre torej za film, ki nadaljuje „tradicijo evropske kvalitete“ (če parafraziramo Truffautovo oznako za t.i. filme literatov in scenaristov), vsekakor pa ne za film, ki bi s svojo govorico provociral filmsko zgodovino.

Če nadaljujemo z nagrajenimi filmi je na drugem mestu letošnje canneske lestvice angleški film **Svet zase** (A World Apart) do sedanjega direktorja fotografije (omenimo

PALME

Polja smrti in Misijon) in letos režiserja debitanta Chrisa Mengesa. S tem pa prehajamo od literature k politiki oziroma k angažiranemu filmu, ki si je izbral „resnično“ zgodbo iz policijskih dossierov južnoafriškega rasističnega režima šestdesetih let. V središču pripovedi je militantna bela „novinarska“ družina, natančneje mati novinarka in njena trinajstletna hčer, saj je oče kot komunist iz varnostnih razlogov že takoj na začetku filma postavljen v „off“ ali pa gre za družinske člane, ki funkcionirajo v drugem planu. In kdaj gledalec praviloma intenzivno emocionalno reagira? Največkrat prav v primerih, ko sta ogrožena, izsiljevana, fizično maltretirana in v pranje možganov potisnjena žensko telo in duša. Še posebej takrat, ko je ob „zrelo“ žensko s trdnjo voljo in neomajanim političnim prepričanjem postavljeno nedolžno bitje, skoraj še otrok, toda v obdobju tiste hipersenzibilno-

PALME

sti, ki jo prinaša puberteta. Ti nastavki prav gotovo že zagotavljajo uspešen film, potrebna je le še ustrezna igralska zasedba — in Menges je igral na prave karte, kar potrjujejo tudi „zlate palme“ za ženske vloge (kar tri in vse tri za film **Svet zase**, prejele pa so jih Barbara Hershey, Jodhi May in Linda Mvusi). V grobem lahko rečemo, da je Mengesov **Svet zase** sicer angažiran, toda film ki si ne nabira točk na račun kakšnih direktnih političnih konfrontacij in demagoških parol, ampak prej s predstavljanjem „družinskih“ odnosov in dilem, tako kot jih narekujejo očitna in prikrita policijska represija. To vsekakor ni kakšna genialna filmska mojstrovina, je pa soliden film, ki je eksplicitne politične razsežnosti predelal v lucidno politiko emocij.

Za Clinta Eastwooda ne drži samo, da večinoma igra „trde“ like, ampak da so tudi njegove režije „trde“, kar bi pomenilo predvsem tole: v njegovih filmih je izjemno malo prostora odmerjenega kakšnemu „olepševalnemu“ mizanscenskemu oziroma slikovnemu „baroku“. Eastwood se namreč pridržuje ekonomične, funkcionalne in narativne zahteve prirejene režije; prav zato tudi njegovi filmi delujejo tako „klasično“, pravzaprav kot filmi, ki z ustrezno predelavo nadaljujejo žanrske sisteme. Toda na letošnjem festivalu se Eastwood ni predstavil z vesternom ali film-noirom, ampak s filmom, ki že v pogledu izbora teme ni skrival „umetniških“ ambicij. Njegov **Ptič** (Bird) je v skladu z zakoni filmskega časa in prostora „skrajšana“ biografija vizionarskega jazzista Charlieja „Yardbirda“ Parkerja. In Parker je pravo nasprotje Eastwoodovih „trdih“ figur — to je labilen, nesamozavesten in psihično razrvan glasbenik, ki je svojih štiriintrideset let preživel v trikotniku saksofona, alkohola in droge. Forest Whitaker, ki je filmski Parker, je prejel „zlato palmo“ (seveda za moško vlogo).

Zgodbe in tudi filmske zgodbe se ponavljajo, zdi se, kakor da gre vedno za eno in isto zgodbo, ki pa nima ne pravega začetka in ne konca. In danes je spet popularno govoriti o krizi filma, ki pa je prav gotovo vse kaj drugega kot pa kriza zaradi slabih zgodb. Če tokrat izpustimo problematično razmerje med televizijo in filmom ter filmom in videom, ki odreja drugačno socialno funkcijo

PALMEI

filma, potem je danes na delu predvsem križa režije, ki večinoma ponavlja stare modele ali pa se pase v lovišču specialnih trikov in tehnično-računalniške kombinatorike. Inventivnost v polju režijskih postopkov je tako izjemno zreducirana. In tudi canneska nagrada za režijo, ki so jo podelili argentinskemu režiserju Fernandu Solanasu za film **Jug** (Sur), je prej nagrada za režiserjev opus, morda celo festivalsko „odplačilo“ za že zgodovinski Solanasov film **Čas talilnic**, ki je nastal leta 1968. To so bila leta tudi „filmskih revolucij“.

Torej, od zlatih k nagrajenim canneskim filmom, z drugo besedo od „vsebinskih“ filmov kot je **Pelle, osvajalec** v imenu klasične evropske literature, **Svet zase** na račun angažiranosti in **Ptič** v predelani romantični perspektivi o „umetniškem bitju in žitju“, k filmom „forme“. Tu vsekakor ne gre za podjetja, ki bi povzdigovala formalne postopke v kakšnih strogo eksperimentalnih naletnih. To so predvsem filmi, ki „eksploatairajo“ možnosti tako temeljnega in hkrati tako širokega pojma kot je filmska režija, predvsem v pogledu proizvajanja še „neobjavljenih“ slik in izvernih zvočno-šumskih „kreativ“. Običajno takšne filme prepoznavamo za „avtorske“, kar morda najbolj drži za Greenawayev film **Utopljanje s številkami** (Drowning by numbers). Irealnost, alogičnost in mistika so tako ali drugače že vdiral v navidez realističen oziroma naturalističen Greenawayev filmski univerzum (ki ga med celovečernimi filmi sestavljajo **Risarjeva pogodba**, **Z. O. O.** in **Arhitektov trebuh**), toda njegov zadnji film prav eksplicitno vceplja vratolomna in ekscesna, pa čeprav normativna pravila igre v puritansko realnost angleškega vsakdana. Da ne bo pomote, Greenawayev „nadrealizem“ ni nikakršno poljubno poigravanje s simboličnimi elementi in prizori, ampak je to zaprt in „smiselno“ sklenjen sistem, ki se naslanja na ikonografske, mitološke in celo znanstvene reference. Najbolj preprosta oznaka filma **Utopljanje s številkami** je, da je to filmska varijanta ironične črne komedije, torej filmski „podaljšek“ črnega humorja, ti-



VODNIJAK, REŽIJA LI YALIN



JUG, REŽIJA FERNANDO SOLANAS

KRALJ OTROK, REŽIJA CHEN KAIGE



ste skoraj žanrske značilnosti angleškega modusa vivendi. Greenaway je namreč „fiktivna“ pravila in postopke otroških oziroma družabnih iger vkalkuliral v realnost in tako se je le-ta transformirala v „odštekano“ prizorišče, ki pa ga držijo v šahu natančne določbe. Materializacija te logike pa je nudila plodna tla za domiselne režijsko-mizanscenske rešitve. In kdo je bolj po meri „nadrealizma“ kot prav slikar med filmarji. Te razsežnosti ni spregledala tudi canneska žirija in je Petra Greenwaya nagradila s posebnim priznanjem za umetniške dosežke.

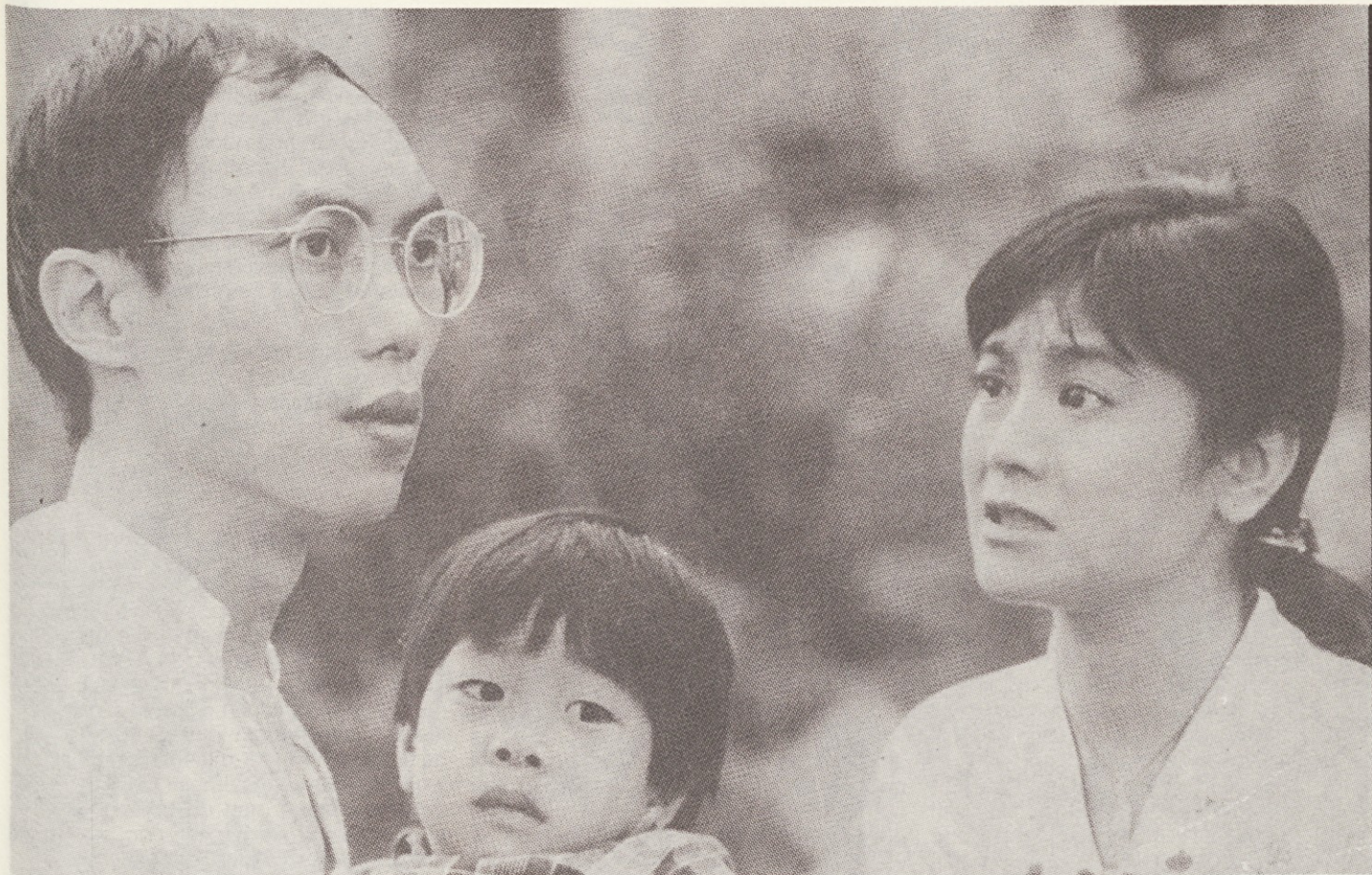
Na povsem drugačni, „asketski“ in „racionalni“ režiji, ki je pravo nasprotje Greenawayeve baročne figuralike in barvitosti, pa gradi poljski režiser Krzysztof Kieslowski. Že barvna skala standardizirane realistične slike je v **Kratkem filmu o ubijanju** (Krotki film o zabijanju) reducirana — prevladujejo namreč sivo-zeleni toni, ki jih tu in tam predre iritirajoča „krvavo“ rumena barva. Kako tudi ne bi, ko gre za „krvav“ film oziroma film o „krvi“, natančneje o „krvoločnem“ zločinu, ki mu je skoraj nemogoče poiskati kakšen „opravičljiv“ motiv ali „olajševalno okoliščino“. Glede na aktualne razmere na Poljskem bi morda vzrok za takšno zločinsko dejanje lahko poiskali v socialno-političnem kontekstu, toda film se spretno izmika tovrstnim direktnim namigovanjem. Trikotnik filma sestavljajo zločinec, žrtev in pravnik, ki bo kasneje prevzel obrambo obtoženca, torej že vnaprej „zgubljen“ primer, saj ima v okviru poljske zakonodaje za epilog predvideno le smrtno kazen. Toda film poteka dogodkov od priprav, zločina, sodne dvorane in „vislic“ ne prikazuje premočrtno, sukcesivno kot zahtevajo zakoni vzroka in posledice, ampak na način fatalnega križanja, kjer se akterji filmskega trikotnika že predhodno slučajno srečajo, da bi kasneje to srečanje prepoznali kot „zgrešeno“, neuspelo, celo absurdno, saj v ničemer ni moglo preprečiti bližajočega se brutalnega umora (to velja predvsem za pravnika).

Če so umore Greenawayeve črne komedije (film ima podnaslov **Trojni umor v Suffolku**) naddoločala pravila družabnih iger, potem se zdi, da so umor v **Kratkem filmu o ubijanju** narekovala pravila družbenih iger oziroma neka totalitaristična režija, ki jo odseva že mora ubranih slik realnega socializma, kjer ni predvidena samo življenjska beda ampak tudi bedna smrt (tako „krvoločno“ dejanje kot tudi smrtna kazen). Krzysztof Kieslowski je prejel za film posebno nagrado uradne žirije in nagrado žirije FIPRESCI — mednarodne filmske kritike.

V glavnem programu smo videli tudi kitajski film **Kralj otrok** režiserja Chen Kaigeja, ki je opozoril nase že s filmom **Velika parada** (1985) in tudi prvencem **Rumena zemlja** (1984). Kaige si v Cannesu ni prislužil nobene nagrade, njegov film pa prav gotovo sodi v vrh letošnje dokaj povprečne festivalske ponudbe. **Kralj otrok** ni nikakršen pretenci-ozen film oziroma politična agitka ali so-realističen spektakel, ki so jih Kitajci še

TUDI ZEHANJE

SOUSWEET, REŽIJA MIKE NEWELL



Pred leti pošiljali na svetovno tržišče. Če je pretenciozen, potem je ta film pretenciozen le v pogledu odločitve, da svojo pripoved gradi v okvirih izjemno reduciranega filmskega prostora, pri tem pa se je ognil kakšnim mučnim ponavljanjem, saj vsak kader predstavlja drugačen in likovno komponiran „odlomek“, da je v središče postavil nič kaj spektakularno razmerje med učiteljem in učenci oziroma učencem, pri tem pa ohranil vso napetost „subtilnega“ dialoga, in da je to pravzaprav film o pisavi (o nosilki kitajske zgodovine in kulture), ki je le na videz enolična, v resnici pa jo sestavlja množica „grafičnih“ in pomenskih razlik. **Kralj otrok** je film, ki spodmika demagoški redukcijonizem in v politične namene prirejeno uporabo pisank ter zastavlja svojo agitacijo v imenu „osvajanja“ pisank, kar je pogoj za „razvoj“ diferenciranega mišljenja. V evropskem prevodu je to film o spregi jezika in mišljenja.

Če je Chen Kaige ostal praznih rok, potem je to tudi sestavni del festivalskega protokola, saj ima omejeno število nagrad, nagrade pa tudi niso kakšno posebej relevantno ali celo zadnje merilo. Chen Kaige tudi ni bil kakšno favorizirano ime letošnjega Canneskega festivala, ki je pred začetkom staval na „razvpite“ avtorje kot so Istvan Szabo, Margarethe von Trotta in Carlos Saura. In v impresionističnem žargonu lahko zapišemo, da so vsi trije režiserji na čeli črti razočarali. Tako Trotta s kvazi intelektualistično „psihološko dramo“ **Strah in**

ljubezen, Szabo z naivnim konfrontiranjem „jasnovidstva“ in totalitarnega režima v filmu **Hanussen**, ter Saura s povsem spodletelim zgodovinskim spektaklom **El Dorado**. Med favorite je v takšnih in drugačnih festivalskih stavih sodil tudi film Roberta Redforda **Milagro**, ki utrjuje novo zvezo predvsem v ameriški filmski industriji in sicer „igralca = režiser“ oziroma prestopanje z mesta igralca na mesto režiserja. Redford ni razočaral kot se je zgodilo primerom evropskega „avtorstva“, prav tako pa ni vpeljal oziroma nadaljeval tiste linije drugačnosti, na nek način „evropizacije“ ameriške filmske proizvodnje, ki bi kakorkoli „ogrožala“ generalno hollywoodsko linijo, se pravi žanrov kot so grozljivka, fantastika in znanstvena-fantastika. Metaforično je film **Milagro** podoben Redfordovemu obrazu, na njem je namreč množica črt, gub in celo „zares“, ženske bi rekly „tistih privlačnih znakov moškosti“, torej polje z množico zanimivih scenarističnih figur, ki pa jih režija ni uspela splesti in zvezati v več kot obetavno skico, sicer s številnimi šablonskimi rešitvami. Pravzaprav vsi trije ameriški filmi v uradnem programu delujejo „evropsko“, predvsem z vidika neposredne družbene kritičnosti in angažiranosti. No Redford se socialne problematike loteva kar nekoliko preveč praviljično in utopično, Gary Sinise pa v filmu **Daleč od doma** (Miles from Home) skuša biti sicer dosleden „realist“, pri čemer pa to režijsko držo neprestano spodnaša neskladje med igralcem in likom. Ric-

hard Gere namreč igra propadajočega ameriškega farmerja, vendar pa so njegovo „salonsko“ gibanje, geste in mimika kot nekakšni tuji vcepljeni v ameriško farmersko ruralno sceno. Velja pa omeniti fragment z začetka filma, ki nas tudi napotuje k nizu filmov vzhodnih kinematografij oziroma k filmom, ki imajo tako ali drugače opravka z „vzhodom“. **Daleč od doma** se namreč prične z rekonstruirano obzorniško točko, ki prikazuje obisk sovjetskega voditelja Hruščova. Le-ta si je na svoji ameriški turneji ogledal prav danes propadajočo farmo Richarda Gereja. Prav gotovo bi filmu pripisali nekaj, kar v njem ni, v kolikor bi v tem „zgodovinskem trenutku“ prepoznali kakšne klišeje propada in smrti. Če zaobidemo Siniseov film, pa se zdi, da je „vzhod“ v ameriški zavesti še vedno prepoznan kot svojevrsten monstrum, pa čeprav že mrtev. Ta živomrtvi monstrum pa predstavlja film **Draga Amerika: pisma domov iz Vietnama** režiserja Billa Couturiea, ki je bil prikazan v glavnem programu, vendar zunaj konkurence. Gre za „montažni“ film, ki je sestavljen iz niza večinoma neznanih televizijskih in filmskih — profesionalnih in amaterskih — sekvenc. Filmske slike tako prikazujejo drobce sreče, predvsem pa volumne človeške norosti, tragike, strahu in grozodejstev. Zvočna plast filma pa je sešita iz pisem ameriških vojakov v Vietnamu, ki so pravo nasprotje ideološkega, bolesto patriotskega in politično birokratskega govora oblasti. Vezni element filma pa je krivulja

DRAGA AMERIKA: PISMO DOMOV IZ VIETNAMA, REŽIJA BILL COUTURIE

REVIEWS BY ALICE J. JOHNSON



ranjenih in mrtvih, ki se vzpenja do zastrašujočih števil.

S filmi, ki so vezani na „vzhod“ se selimo iz glavnega programa v vzporedne programe canneskega festivala, da bi našli le nekaj filmov, ki so presegli letošnje brezoblično povprečje. Če preskočimo film — presenečenje **Daljni glasovi, tihožitja (Distant Voices, Still Lives)** angleškega režiserja Terencea Daviesa, (o katerem piše Zdenko Vrdlovec), potem je v programu „14 dni režiserjev“ pritegnil pozornost tudi angleški film **Soursweet** režiserja Mikea Newella. „Vzhod“ tokrat nima zgodovinske razsežnosti, ampak se na vzhodu odigra le življenjska odločitev: novoporočenca iz hongkonške okolice namreč odhajata v London, da bi zastavila novo in perspektivno življenje v „raju“ evropske urbane civilizacije. Toda stvari v Londonu nikakor ne morejo steči, ne da bi jih zaznamovali „umazani“ posli v kitajski četrti. Sicer se pošten in deloven „kitajček“ le enkrat zaplete v mrežo s preprodajalci mamil, toda to je dovolj, da ga mafajska mašinerija resno vkalkulira v svoje „programe“. Kakršenkoli prekršek v razmerju do te maščevalne „institucije“ pa pomeni smrt in tako je tudi ves trud glavnega junaka, da bi se izognil smrti, zaman. Zadnje čase je razvoj dogodkov na mednarodnih filmskih festivalih v znamenju Kitaj-

cev. Nagrade so pobirali v Tokiu, Berlinu, za film **Kralj otrok** pa bi si prav gotovo lahko prislužili tudi kakšno cannesko priznanje. Tokijski nagrajenec **Vodnjak** Li Yalina pa je bil predstavljen v „Tednu kritike“. In spet je to na prvi pogled povsem „skromen“ kitajski film, ki pa ga poganja izjemno natančen in premišljen režijski pristop. Tema, ki jo obravnava film — vprašanje emancipacije ženske, je prav gotovo več kot „radikalna“ za kitajske razmere, saj tudi v urbanih sredinah družinsko življenje naddoločajo pravila patriarhalnega reda. Toda **Vodnjak** svojih filmskih razsežnosti ni gradil na radikalnosti in angažiranosti, marveč je zapletene družinske in družbene razmere odčitaval skozi optiko detajla. Mestni prostor je tako zožen na ozek trg z vodnjakom, emocije pa vpisane v igro telesa in predvsem obraza. Zdi se kot da se umetnost režije ponovno seli na vzhod, po petdesetih letih spet tudi na Kitajsko, saj jim uspeva s skromnim številom elementov oblikovati napete in dinamične filmske volumne.

Kitajci tako ne manipulirajo s sentimentalnostjo in eksotiko, ki jo lahko pripisemo indijskemu filmu **Dober dan, Bombay** režiserke Mire Nair. S tem filmom se tudi končuje naše spletnje o večinoma nagrajenih filmih letošnjega canneskega festivala, saj je bil film odlikovan z „Zlato kamero“. Tako so

se odločili filmski sodniki, morda pa bi le moralo biti drugače. Gre namreč za slabo „režiran dokumentarec“, ki v imenu zgodbe o zapuščenem otroku sredi Bombaya preskakuje od turistične atrakcije k „neorealistični“ neposrednosti, od uličnega komedijantskega direndaja k melodramskim vložkom itn.

Nagrade so bile tako podeljene. Nekaj časa bodo „razkazovale“ svojo moč, številne pa bomo kmalu pozabili. Ostalo bo le nekaj izbranih filmov.

SILVAN FURLAN

TUDI ZEHAJJE

Zlata palma za televizijo. Vendar ne za „televizijsko produkcijo in produkcijo za televizijo“, kot se je že nešteto krat zgodilo tako v Cannesu kot v Benetkah in še kje, ampak za pošten danski celovečerni film **Pelle, osvajalec** (Pelle Erobreren), režiserja Billa Augusta. Gre za feljtonistično obliko, humanistična sporočila, umirjen ritem. „Plemenita“ literarna predloga, odlični igralci in epizodna oblika so oblikovani v konec, ki dopušča nadaljevanja oziroma dopolnitve, in čigar bistvo ne more biti docela televizijsko.

Zdi se, da si je nekaj članov žirije zaman prizadevalo, da bi najbolj pomembno festivalsko nagrado podelili poljskemu režiserju Krzysztofu Kieslowskemu za film **Kratki film o ubijanju** (Krótki film o zabijaniu), ki je ostale člane teroriziral precej bolj kot večerono publiko v frakih in svili.

Takoj moram povedati, da je Kieslowski ta kratki film (85 zgoščenih minut) pripravljaj za televizijo kot nadaljevanko o sedmih smrtnih grehah. Vendar nas v tem delu prav nič ne spominja na stil in tradicijo malega ekrana. Pristop k realizaciji filma je stilistično zelo ekspresionističen, uporablja pa starinske maske (kako neučinkovito!), rumenkasto apokaliptično razsvetljavo, razsvetljavo v črnem odtenku, sence in svarične prikazni, enkratne igralce pa vodi na hiperkazanski način. Ko nam pokaže umor, je neverjetno pogumen. Prikaže ga v vseh fazah, natančno, od gnusnih do grotesknih (samo Hitchcock zna kaj takega), z neverjetnim kronološkim skokom v samo središče pripovedi (prav nič nam ne pokaže procesa proti mlademu morilcu, ki je storil dejanje

brez kakršnegakoli vzroka) in s strašnim koncem obešanja, ki je prikazano kot veseljaško-grozljiv obred (samo Gospod Verdoux bi . . .), osiromašen upanja po nadaljevanjih, ki bi bila odrešujoča in ki bi televizijske gledalce ne samo odvrnila od večerje, ampak bi jih celo pripravila, da bi televizijo vrgli skozi okno. Gre za zdravo potezo, ki naj bi pokazala, kaj se zgodi, če se želi režiser oddaljiti od ustaljenih dogovorov, uničiti celo pravila, saj mu od časa do časa to tudi uspe.

Ali si lahko drznemo ločiti tudi ostale filme, ki smo si jih ogledali v Cannesu, na „uspavajoče“ in „prebujajoče“?

Po tej logiki bi morali napovedovani film **Svet zase** (A World Apart), angleškega debitanta Chrisa Mengesa (ki se je kot direktor fotografije že izkazal v **Local Hero** in še drugih Puttnamovih izdelkih) postaviti na prvo mesto med filmi, ki želijo prebuditi zavest ob sramotnem režimu apartheida v Južni Afriki. Ne glede na to, da je neskončno boljši od zadnjega zmazka Richarda Attenborougha, je vseeno podedoval nekakšno mirno usmiljenost. To prav gotovo ni pravi politični film, saj samo poskuša opisati minule zgodovinske tragedije skozi oči deklice in pri tem prepogosto še disneyevsko (posladka že tako solzavo) zasnovo zgodbe. Publika v frakih mu je ploskala. Če bi se odpovedali še svojim naložbam v južnoafriške rudnike . . .

Tudi pri predvajanju filma, ki ga je režiral Clint Eastwood, je bilo slišati ploskanje. Zdi se nam, da se mu že od svoje prve samostojne režije dalje ni bilo treba „opravičevati“, niti ni potreboval „humanitarnih sporočil“, da bi mu priznali mesto med naj-

bolj zanimivimi ameriški avtorji. Film **Ptič** (Bird), s katerim je želel in skušal predstaviti življenje slavnega jazzista Charlia Parkerja, je manj oseben kot njegovi westerni ali pa policijski filmi, in to predvsem zato, ker si preveč prizadeva poudariti izvirnost, nevarnost uporabe drog, in ker je primitivno ganljiv. Na srečo ga delno rešuje precej stroga uporaba svetlobe, tako da film v precejšnjem delu dvorane sploh ni bil viden, pa tudi TV bo imela težave, če ga bo želela „osvetliti“ . . .

Preletimo še seznam ostalih filmov, ki so prejeli nagrade. Najprej se srečamo z dvema filmoma, ki ju lahko uvrstimo med „prebujajoče“ in uporniške. Gre za argentinski film **Jug** (Sur), Fernanda Solanasa in **Utapljanje s številkami** (Drowning by Numbers), angleškega režiserja Petra Greenwaya. Prvi niha med osebnimi spomini in filozofskimi domnevami o prehodu države iz temačnega obdobja diktature v prve poskuse svobode; drugi pa predstavlja številne teorije, ob uporabi baročnih rim, s katerimi naj bi izzival kot Robert Hamer. Oba sta avtorja, lahko bi jima rekli „manierista“, za katera velja, da so jima pomembnejše vizije, glasba, simbolika, kot pa druge vsebine (tango za Solanasa, Breughel za Greenaway . . .), ki jih povežejo v nekakšno vzvišeno nelogično celoto, ki ji manjka pripovednosti. Ne glede na to, da Greenaway postavlja svoje posmehljive zakone z geometrijsko neusmiljenostjo, se zdi, da si Solanas dobesedno izmišlja določene sanje ali pa šale na račun usode.

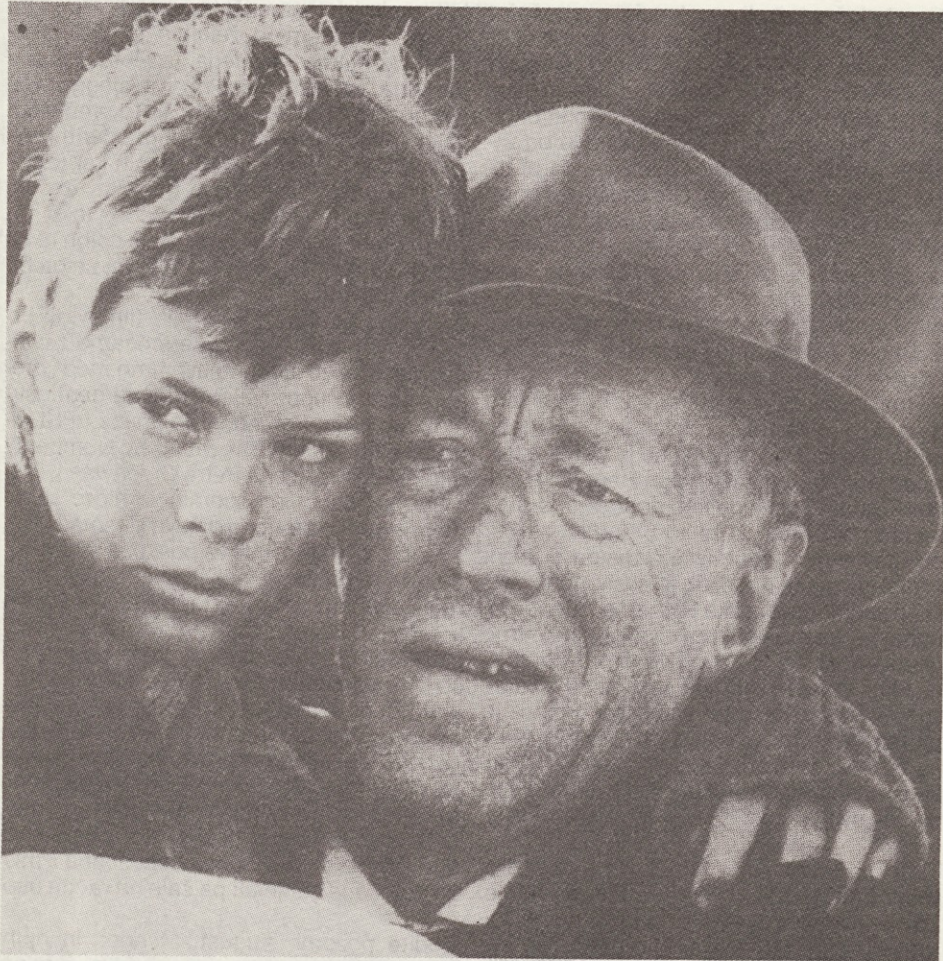
Bodite pozorni: August, Menges in njuni igralci, Eastwood in njegov glavni igralec, vsi so bili zastopani v gornjem delu spiska



KRATEK FILM O UBIANJU, REŽIJA KRZYSZTOF KIESLOWSKI

ZGODOVINA IN NJEN FILM

PELLE OSVAJALEC, REŽIJA BILLE AUGUST



nagrad. Solanas, Greenaway in Kieslowski pa v spodnjem. Torej, naj živijo avtorji tolažniki in tolažilne nagrade, ki so jih prejeli televizijski distributerji.

Popolnoma normalno je, da „dokumentarec“ o procesu proti nacistu Klausu Barbieju posname televizijska družba. Kljub vsemu, pa so ti Francozi, tako državne kot privatne družbe, kar naravnost nasprotovali temu ustvarjanju, med tem ko so se mu ostale evropske družbe strahopetno izognile. Gre namreč za film, ki seje nemir, ki je neprijeten, neopredeljiv, ki dobesedno obuja mrtve; to je torej **Hotel Terminus, Klaus Barbie, njegovo življenje in njegov čas** (Hotel Terminus, Klaus Barbie sa vie et son temps), režiserja Marcela Ophulsa. Kot pri njegovem prejšnjem filmu **The Memory of Justice**, so tudi pri snemanju tega filma sodelovali ameriški neodvisni producenti. Film prav gotovo ni nikakršna monotona preiskava, ki bi upoštevala trditve, „zasnovane“ na nacističnih zločinih na eni strani in na „zmagoslavju demokratične pravice“ na drugi. Štiri leta je Ophuls raziskoval ozadje in vzroke, ki so pripeljali do Barbiejeve aretacije in procesa v Lionu. Pogovarjal se je z njegovimi žrtvami in njegovimi soborci, sodelavci in sovražniki; predvsem pa se je „usedel“ na dokazni film, ki priča, da so birokrati in ljudje brez vesti Barbieju dovolili divjanje najprej v okupirani Franciji in kasneje nekaj desetletij v Latinski Ameriki. Umazani dogovori med tajnimi službami,

petičneži in trgovci, vsakodnevne prevare in iztrebljanja nedolžnih, seveda vse nakopičeno, vendar vseeno natančno analizirani vzroki svetovne korupcije. Marcel Ophuls ne daje dokončnih obsodb niti ne „trga“ zgodovinskih sodb. Zanima ga predvsem prehod iz preteklosti v sedanost, razlaga drobna dejstva z velikimi in obratno, in nam želi morda celo z ophulsovo ironijo (očetovsko) povedati, da ta nizkotni ringaraja ni brez upanja...

Tudi za trenutek se ob peturnem filmu ne dolgočasimo, prav nasprotno, spoznamo lahko celo, da je film predvsem montaža, nasprotna povezava, pravilno človeško razumevanje intervjujanih, utrujenost in zabava ob raziskavi, ki je zunaj kakršnegakoli pravega novinarskega zakona (in daleč stran od televizijskega psevdoraziskovalnega zvezdnitva). Ophulsova nekonvencionalnost še bolj izstopa iz slaboumne francoske proizvodnje, tako v konkurenci kot v informativnem programu. Da pri tem številnih, premnogih evropskih filmov s težavno zgodovinsko-literarno tematiko sploh ne omenim (Saura, Von Sydow, Delvaux, Szábo, Brasch, itd.). Eno samo zehanje in zaspanost!

LORENZO CODELLI

PREVEDLA
NUŠA PODOBNIK

Leta 1926 je na Portugalskem zavlada diktatura, nekaka portugalska vrsta fašizma (Salazar, Caetano), vendar to filma ni posebej prizadelo, saj se je v tistem času še vedno ukvarjal zgolj sam s sabo, zato kake posebne „zunanje reference“ (kot npr. „družbena realnost“) ni potreboval: film je bil tedaj še vedno fasciniran s svojo lastno nenavadnostjo, neverjetnostjo, čudežnostjo in čudežnostjo, s svojim lastnim tehnološkim patosom in logosom. Velike teme, kot npr. „Zgodovina“, „Politika“, „Fašizem“, ipd., tedaj s samo filmsko formo še niso bile združljive. Sam zgodovinski „prelom“ se v filmski formi ni pravzaprav nikjer zares poznal.

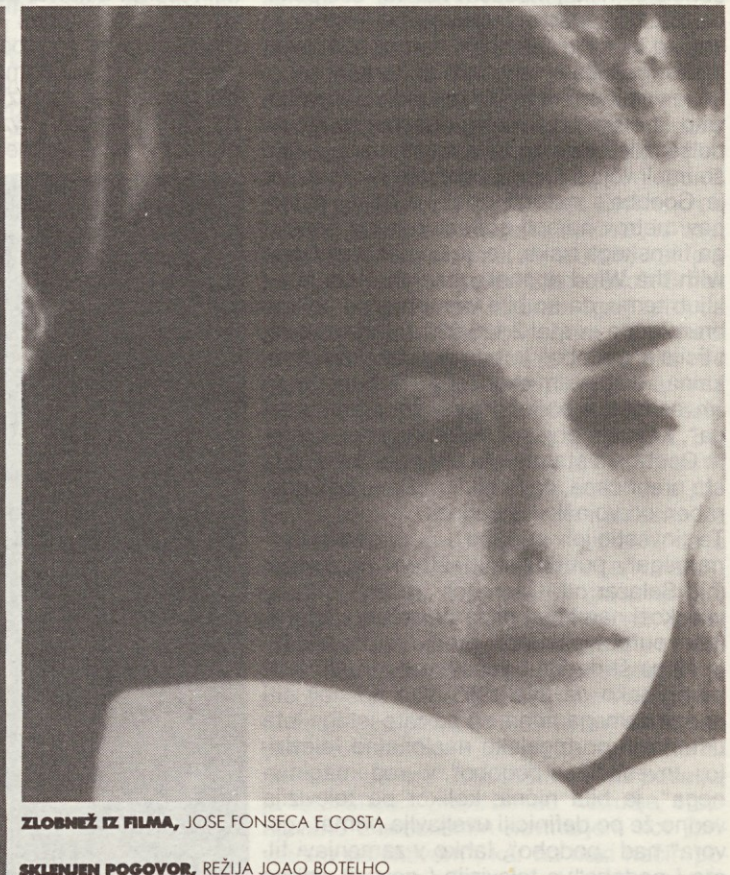
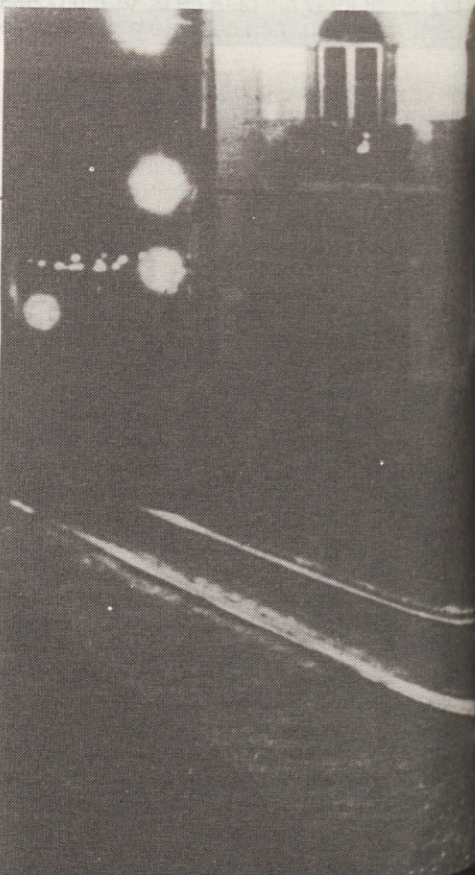
Ker bo v tej znatno izolirani in odmaknjeni primitivno-patriarhalno-incestuozi družbi fašizem trajal kar do leta 1974 (celih 48 let!), ker za samo filmsko formo historični vdor fašizma ni predstavljal nikakršne dejanske ovire, ker si vsak fašizem, vsaka diktatura, vsak totalitarni režim polje filmske slike priredi tako, da prav on sam postane njen „naravni objekt“, bo za portugalski film sam moment „zunanje reference“, „zgodovine“, razredno-korporativni substrat, „glas“ zgodovine ostal vedno nekako „zunaj“, „off“. Ker film leta 1926 zgodovinskega „preloma“ dvora fašizma ni opazil, ker se je leto 1926 zavleklo do leta 1974 in ker je fašistični režim — kljub svoji ikonografiji „odsotnosti“ — postal „naravni“ in tudi „historični objekt“ filma, te „zunanje reference“, diferencirane historične globine oz. „glasa“ zgodovine ne bo nikoli nihče zares pogrešal, ali natančneje, sami filmarji bodo veli-

ko pozornost posvetili „petrifikaciji“ takoj imenovanega „zunanjega glasa“, „off“ glasa, ki bo postal formalni gibalec praktično vsakega post-revolucionarnega filma (1974) in skozi katerega bo „zgodovina“ vedno bežala ven iz filma: „off“ bo skušal izgubljeni „sliki zgodovine“ pritakniti vsaj obupan „glas“.

V tem fašističnem časovnem intervalu se zato filmski „prelom“ iz leta 1962 zdi kot nekaka mistifikacija, kot moment fantazmatičnega imaginarija, kot maska „izgubljene“ zgodovine. Leto 1962 namreč pomeni „prelom“ v portugalski filmski zgodovini: 30. maja je prišel v kinodvorane film Ernesta de Souse (**Dom Roberto**: sicer njegov prvelec), ki je prej kot filmski kritik najbolj agresivno in neprizanesljivo napadal „režimske filme“. Izakazalo pa se je pravzaprav, da je največji nasprotnik „režimskega“ populizma, naredil povsem in skrajno „režimsko-populistični“ film. Naslednje leto je Paulo Rocha posnel film **Os Verdes Anos** in to je bil še en „prelom“, s tem da si je ta priskrbel vsaj neko minimalno „zunanjo referenco“, pa čeprav jo je poiskal v modelu japonskega filma (še bolj očitno v njegovem naslednjem filmu **Mudar de Vida**). Nenadoma smo soočeni z „dvema prelomoma“: kot da bi bila avtentičnost in enotnost samega „zgodovinskega preloma“ izgubljena, kot da „prelom“ ne more biti nekaj enotnega in enovitega, kot da izvira, centra zgodovine, „preloma“, točke, skozi katero vdira in se vsiljuje „zgodovina“, ni mogoče fiksirati in točno locirati, kot da je zgodovina radikalno decentralizirana. De Sousa „obračuna z

režimom“ v filmsko sliko ni mogel integrirati, še manj v resnici Rocha, ki je film vrnil natanko letu 1926, le da je zdaj spekulativno-narcistično fasciniranost filma s samim sabo zamenjala fasciniranost filma s svojo lastno zgodovino (kot „zunanja referenca“ je pač uporabljen japonski film). Imamo potemtakem „dva preloma“, ki fetišistično simbolizirata radikalno odsotnost enega, enotnega „preloma“: pomnožitev „prelomov“ je tam prav zato, da bi se prikriilo, da „preloma“ sploh ni bilo. Režimu je uspelo ostati „naravni objekt“ filma. Povsem racionalno in historično pa je mogoče utemeljiti to nesposobnost in nemožnost filmarjev, da bi diferenciacijo „režima“ konstruirali znotraj pogojev filmske slike. Ta nesposobnost in nemožnost filmarjev namreč temelji prav v nesposobnosti in nezmožnosti samega „režima“, da bi si postavil mogočno, resno in — v polnem smislu tega izraza — „režimsko“, fašistično-legitimacijsko-megalomansko kinematografijo (v vseh smislih, pedagoško, industrijsko in etstetsko), ki bi lahko učinkovito in nosno kultivirala njegovo „podobo“/sliko. Ta fašistični „režim“ ni praktično ničesar investiral v izgradnjo svoje — tudi filmske — „podobe“: brez megalomanskih, gigantskih filmskih projektov, ki bi kontinuirano in obsedantno generirali njegovo „podobo“, je ta „režim“ ostal prikrajšan za identifikabilni in identifikatorični „red imaginarnega“, v katerega so ostali veliki fašizmi, predvsem Hitlerjev in Mussolinijev, investirali praktično vse. Mussolini je, denimo, slovel kot „predan umetnik“: z izjem-

nim občutkom je brenkal na violino, pisal je sentimentalno-akcijske romane in drame, povsem zasvojen pa je bil tudi s filmi, predvsem z burleskami Laurela in Hardyja (ki sta ob koncu tridesetih celo pristala, da bosta igrala v „njegovem“ filmu), zato se je v tem smislu tudi odločil, da bo oživil „nacionalno kinematografijo“, ki je flopnila po filmih tipa **Quo Vadis** ali pa **Zadnji dnevi Pompejev** v dvajsetih letih. Z oživitvijo je začel zelo „neposredno“, pri sebi: ponovno je vpeljal dnevniške predfilme, katerih edina zvezda je bil on sam. Ker je bil zmotno prepričan, da je on sam odgovor na Hollywood, se je odločil zgraditi „italijanski Hollywood“, „Filmsko mesto“, Cinecittà. Še v isti sapi pa je že sanjaril o „Največjem filmu vseh časov“, o filmu **Scipione l'Africano**, o filmu, ki ga bo produciral njegov enindvajsetletni sin Vittorio (kot najstnik je bil, se razume, filmski kritik v enem izmed očetovih časnikov), o filmu, v katerem bo za triminutni prizor uporabil 100 rimskih galej in 500 kamel, o filmu, v katerem bo sodelovalo 12 000 pripadnikov redne vojske, 1000 libijskih jezdecev in devetnajst slonov ipd. Dva milijona dolarjev bo porabil v času, ko je povprečen evropski film stal manj kot 100 000 dolarjev. Ker se je sam Hitler raje predajal slikarstvu, je za film v Tretjem rajhu zadolžil svojega ministra za propagando Dr. Josepha Goebbelsa, ki se je že videl kot odgovor na Davida O. Selznicka: **Gone with the Wind** se mu je zdel non plus ultra sedme umetnosti. Pod njegovim vodstvom so v času Tretjega rajha posneli skoraj 1500 filmov, ki jih je sam nadzoroval od scenarija



ZLOBNEŽ IZ FILMA, JOSE FONSECA E COSTA

SKLENJEN POGOVOR, REŽIJA JOAO BOTELHO

VESELIAK, JOSE FONSECA E COSTA



do končne montaže. Njegovi megalomaniji je bilo ime **Kolberg**, pruski **Gone with the Wind**: režiral in oscenaril ga je Veit Harlan, scenarij je dopisala Thea Von Harbou, dialogue za glavnega junaka pa je „kreiral“ sam Goebbels. In da bi bila mera polna, je začel film snemati ob koncu leta 1943: ko je na fronti že krepko manjkalo vojakov, jih je Goebbels za nekaj mesecev kar 187 000 poklical na kraj snemanja; ko so bili Nemci že krepko lačni, je Goebbels naročil 100 tovarnjakov soli, da bi tako ustvaril umetni sneg; ko je vojakom na fronti že krepko zmanjkvalo strelivo, so tovarne posebej za Goebbelsa izdelovale na tone slepih nabojev; ko so imeli vojaški kemiki polne roke dela, jim je Goebbels naročil izdelavo nekaj milijonov metrov najbolj sofisticiranega barvnega filmskega traku, ker je bil pač tudi **Gone with the Wind** posnet v barvah. Film je — kljub temu, da so bile vse tehnične usluge brezplačne — stal 2 125 000 dolarjev. „Investicija v podobo“ je bila potemtakem radikalna, očitna in ekscesna. Režiser je to „investicijo v podobo“, v „red imaginarnega“, kasneje pojasnil zelo nazorno: „Hitler in Goebbels sta morala biti obsedena. Bila sta prepričana, da bi bil film zanju bolj uporaben od vojaškega čudeža.“

Te „investicije v podobo“, v „carstvo imaginarnega“, portugalski fašizem ni zmožgal (niti Salazar niti Caetano): „režim“ je filmu vseskozi namenjal pičila finančna sredstva (letni output je bil v povprečju zelo nizek, trije ali pa štirje filmi, včasih več, drugič spet manj), tako da leta 1955 niso posneli niti enega samega filma, so pa zato istega leta ustanovili portugalsko nacionalno televizijo. „Investicija v podobo“, v „red imaginarnega“, je bila nična: kolikor pa televizija vedno že po definiciji uveljavlja primat „govora“ nad „podobo“, lahko v zamenjavi filma („podobe“) s televizijo („govor“) vidimo

nesposobnost „režima“, da bi svoj „totalitarni diskurz“ učinkovito artikuliral v polju „filmske podobe“.

Nesposobnost „režima“, da bi lansiral vitalno filmsko industrijo, nesposobnost, da bi svoj „totalitarizem“ speljal v polje „filmske podobe“, da bi sploh „investiral v podobo“, v „carstvo imaginarnega“, pa je v skrajni liniji rezultat dejstva, da je ta isti „režim“ — kot pravi Joao Lopes — „progresivno osiromaševal svoje podobe“ in s tem tudi samo „željo videti“, kar pomeni, da se je portugalski fašizem — za razliko od nemškega ali pa italijanskega — vzpostavil na radikalni potlačitvi svoje lastne „podobe“, svoje last-

ne „ikonografije“, potemtakem na nekaki „mitologiji odsotnosti“, ki jo je definirala in stopnjevala do skrajnosti prav „večna odsotnost“ samega Salazarja, portugalskega Führerja: Salazar se javnosti praktično sploh ni „kazal“, kaj šele pred njo nastopal kot, npr. Hitler oz. Mussolini. Tako on kot njegov „režim“ sta bila brez prepoznavne „podobe“, brez polne „ikonografije“, brez kodificirane „mitologije prisotnosti“: Salazar in „režim“ sta ostala zunaj „podobe“, onstran „podobe“, rečeno filmsko, v „zunanosti polja“, v „zunanosti“ filmske slike. Zato bi smeli reči, da je portugalski „režim“ filmarjem prepovedal posneti nekaj, kar že itak slovi po „odsotnosti“, potemtakem nekaj, česar tako in tako ni mogoče „posneti“ oz. iz česar ne moreš delati kinematografije. „Nekinematični režim“, ki pa je imel skrajno filmsko zavest: obnašal se je tako, kot da bi vedel, da ne nastopa v filmu. Kot da bi se pred filmom zaščitil od zunaj: ker je bil „nekinematičen“, ga v filmu nikjer ni bilo, in ker je bil „režim“, je bil pogoj in „naravni objekt“ vsakega filma.

Ker filmarjem ni uspelo pridelati filmske forme, ki bi lahko učinkovito zgrabila samo leto 1926 ali pa čas fašistične diktature, in ker jim ni uspelo artikulirati obeh „filmskih prelomov“ — niti tistega iz leta 1926 (sam prelom v filmski praksi ni pustil kake radikalne sledi, ker pač takrat še ni bilo kake radikalne filmske prakse: film se je še ukvarjal sam s sabo!) niti tistega „pomnoženega“ iz leta 1962/63 —, so skušali iz „revolucije“ (25. april 1974), iz povsem realnega zgodovinskega „preloma“ znotraj portugalske družbe narediti nekaj „kinematičnega“, nekaj, kar ima strukturo „fikcije“, „zgodbe“, potemtakem nekaj, kar je mogoče postaviti kot „naravni objekt“ filma. Desnica je v „revoluciji“ videla čisto katastrofo, levici pa se je vse skupaj zdelo izmenič-



PORTUGALSKO SLOVO, REŽIJA JOAO BOTELHO

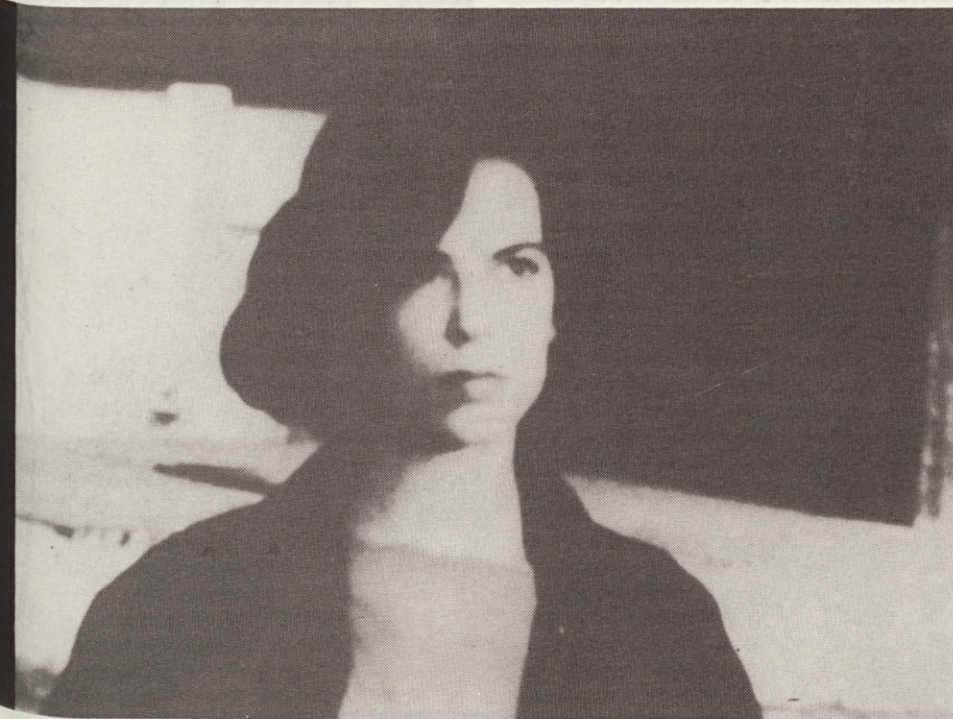
„posneti revolucijo“, bi morali „posneti“ sam akt produkcije, neposredni prenos „delanja revolucije“, njeno praktično-čutno vrednost, kar pomeni, da bi morali „dogodke“ posneti hkrati, ko so se „odvijali“ in tako, kot so se „odvijali“, s tem pa bi se „teorijo odraza“ prignalo do pojma, da bi tako našla svoj „idealni“ in „naravni objekt“, med „podobo“ in (njeno) „revolucijo“ pa ne bi bilo več nikakršnega — pač v kategorijah „teorije odraza“ — neskladja, Ker pa je psevdo-boljševiško-leninistična kamera „idealni“ trenutek zamudila, ji ni preostalo drugega, kot da je kontinuirano proizvajala dokaze o nepotrebnosti in neuporabnosti svoje lastne „podobe“.

Dva izmed takih dokazov sta nedvomno „dokumenti“ in „off-glas“: oba momenta sta lastna tako rekoč vsem „post-revolucionarnim“ filmom. In če filmarju „revolucije“ ne uspe „posneti“, potem lahko snema filme o tem, kako mu „revolucije“ ni uspelo „posneti“, ali drugače rečeno, lahko snema filme o tem, kako „revolucija“ ni uspela in kako je spodletela. Da na koncu ostane brez „podobe revolucije“ je jasno: da pa ostane tudi brez „podobe“, ki bi dokončno razkrila, zakaj „revolucije“ ni mogoče „posneti“ oz. zakaj „revolucija“ ni uspela, dokazuje filmarjevo obsesionalno samožrtvovanje. „Posnel“ naj bi nekaj, česar se bo moral kot filmar že vnaprej odpovedati: tako „podobe revolucije“ kot tudi „podobe“, ki bi razkrila, zakaj je „revolucija“ spodletela. Natančno to skuša storiti film **Gestos e fragmentos** (Alberto Seixas Santos, 1981/1982), sicer posnet v značilnem psevdo-dokumentarnem slogu in krepko podprt z incidenkami „off-glasa“. Že sama ekscesna uporaba „off-glasa“ v filmu nam razkrije supremacijo „glasu“, „besede“, „govora“, potemtaka primat „govora“ nad „podobo“: samo realnost „preloma“ in „revolucije“ je mogoče izraziti z „besedo“, z „glasom“, nikakor pa s „podobo“. „Off-glas“ v vseh teh filmih nam govori predvsem o tem, o drugotnosti in neuporabnosti „podobe“. V tem filmu pa se „off-glas“ in dokumentarizem radikalno spneta v „diskurzivno mašino“, kar nas zgolj utrdi v prepričanju, da je „revolucija“ sicer neločljiva od „besede“, da pa je radikalno ločljiva od „podobe“. V filmu smo namreč soočeni z novinarjem, ki skuša sestaviti „podobo revolucije“, predvsem puzzle njenega „neuspeha“ oz. „zloma“: skozi film vztrajno — dokumentarno in z „off-glasom“ — sestavlja mozaik zgodovine. Bistveno ob tem pa je dejstvo, da je ta novinar, ki vodi „preiskavo“ zgodovine, Američan, kar pomeni, da ves čas govori „ameriško“. Smeli bi reči, da ga režiser uporabi zgolj zato, da bi prebil portugalski solipsizem, da bi zato-rej jamčil, da se „revolucija“ ni zgodila le v glavah Portugalcev: ameriški novinar ima funkcijo „zunanjega“, „nevtralnega“ in zato „objektivnega“ opazovalca zgodovine, potemtaka funkcijo garanta „avtentičnosti“ same „revolucije“, še toliko bolj, ker s „tujim“, „vnanjim“, „ameriškim“ jezikom ta moment nenehno poudarja. Ni dovolj, da je Američan — tudi govoriti mora „ameriško“, „tuje“, s čimer je poudarek dokumentaristične „preiskave“ premeščen na raven „besede“ in „glasu“. Dokument in „off-glas“ se sprimeta: „beseda-o-revoluciji“ je prvotna, „podoba revolucije“ pa drugotna in zgolj izpeljana. Širši okvir tej enotnosti dokumentarizma in „off-glasa“ ter samemu primatu „govora“ nad „podobo“ pa podeljuje fatalistično, „hard-boiled“ vzdušje, stopnjevano z ameriškim novinarjem kot „privatnim detektivom“, kar na neki način pomeni, da je „podoba revolucije“ mogoče

no bodisi kot „čudež“ ali pa kot neka „nujnost“. Filmarji pa so v tem „prelomu“ videli svojo veliko priložnost: zdaj jim je bilo salazarjansko „mitologijo odsotnosti“ dovoljno posneti, čeravno so kmalu spoznali, da jim je „režim“ samo zgodovinsko substanco vseskozi prepovedoval posneti prav zato, ker je to „praktično“ nemogoče, kar pomeni, da je prepovedal nekaj, kar je že itak nemogoče. Če je nekaj nemogoče posneti, potem je povsem vseeno, ali ti kdo to še posebej prepoveduje ali pa dovoljuje: ta „svoboda“, ta „možnost-posneti-karkoli“, jih je našla relativno nepripravljene (kot npr. ruske režiserje, ki so pod pezo diktature snemali odlične filme, ko pa so emigrirali na Zahod, so pod pezo svobode naredili le bedne filme), dasiprav se ji niso mogli izogniti. V nekaj letih po „revoluciji“ je nastala kopica filmov, ki pa so bili narejeni tako, kot da bi jih snemal en sam režiser, potemtaka tako, kot da bi bili vodeni iz enega in enotnega totalitarnega centra.

Vsiljuje se vtis, kot da so filmarji, soočeni z novim „prelomom“, reflektirali oba prejšnja velika „neuspeha“ oz. „zloma“ filmske forme, obenem pa tudi zapopadli, da predstavlja „dogodek“, ki leži pred njimi, „dogodek vseh dogodkov“, „prelom vseh prelomov“, najbolj izčiščeno, sintetično in pojmljeno obliko zgodovinske substance, „revolucijo“. In če pravimo, da so bili vsi ti post-revolucionarni filmi narejeni tako, kot da bi jih dirigirali iz enega in enotnega totalitarnega centra, potem bi morali tudi reči, da skuša ta enotna, homogena in uniformna filmska produkcija prek efekta „vsi-smo-videli-isto“ samemu „prelomu“ podeliti radikalno enotnost in avtentičnost. In če bi hoteli biti že takoj drobnjakarski, bi morali ugotoviti, da so prav s tem iz „revolucije“ naredili nekaj „zunaj-zgodovinskega“ in „ne-totalnega“, saj je 25. 4. 1974 na tak na-

čin videla le opozicija. Vsi ostali so pač „dogodek“ videli kot „katastrofo“, ki je portugalski družbi prizadela „nepopravljivo škodo“. Kako so filmarji videli „revolucijo“, kako so potemtaka uprizorili in dramatisirali „podobo“ tega „prelomov vseh prelomov“? Reči smemo, da so na neki splošni ravni vseskozi rekreirali „filmsko formo“, katere edina didaktična in pozitivna „vsebina“ je bilo prav samo „izginjanje vsebine“, predvsem „izginjanje“ tiste „vsebine“, ki bi lahko postala „naravni objekt“ filmske slike, „podobe“, ali natančneje, filmarji so samo „podobo“ vseskozi razčlenjevali v resentimentalni, a radikalni ločenosti od svojih „vzrokov“, od „revolucije“, od „preloma“, kar pomeni, da je ta „podoba“, ki prej že dvakrat ni „uspela“ zlomiti odpora zgodovine, spet in znova izkazovala nesposobnost, da bi adekvatno „posnela“ zgodovino. Tega seveda ne moremo in nočemo dojeti kot defekt te kinematografije, temveč prav kot dejstvo, ki nam dejansko izda njeno „potlačeno resnico“, prav njen obupani poskus, da bi se vzpostavila kot legitimacijsko-revolucionarno orodje opozicije, kot refleks boljševiško-leninistične „teorije odraza“, kot „načelo reprezentacije“. „Podoba“ portugalskih filmarjev se je znašla z dvema simbolnima ranama: prvič, kljub revolucionarnemu „prelomu“ in ukinitvi „totalitarnega režima“ v „podobo“ samega „režima“ niso mogli ujeti, ker pač, kot smo že rekli, sam „režim“ svoje lastne „podobe“ ni imel, kar pomeni, da prav tako kot pred „prelomom“, „režima“ niso mogli „posneti“ tudi po „prelomu“, in drugič, ko pa so hoteli „posneti“ sam „prelom“, samo „revolucijo“, so lahko le ugotovili, da so pač v smislu „teorije odraza“ in „načela reprezentacije“ pravi trenutek že zamudili, s čimer so kajpada avtomatično priznali, da je „revolucija“ trajala le en dan, 25. 4. 1974. Če bi hoteli



POLITNO DEKLE, REŽIJA VIKTOR GONSALVES

PODOBA DRUGEGA: MIMESIS

konstruirati le v načinih fikcije: filmsko formo „revolucije“ je treba uvoziti iz fikcije, denimo, iz „hard-boiled“ detektivk. „Podobe revolucije“ ne sestavi, prav tako pa tudi ne sestavi tiste „podobe“, ki bi lahko razkrila, zakaj „revolucija“ ni uspela: tudi to, da je „preiskava končana, lahko le „reče“, ne more pa tega spraviti v „podobo“.

Da le „glas“ reproducira resnico Zgodovine, ne pa tudi „podoba“, nam govori tudi film **As armas e o povo** (1975): gre za čisti dokumentarec, izdatno in ekscenno podprt z „off-glasom“, ki ga je posnelo 19 najbolj slavni portugalskih režiserjev (med njimi najdemo tudi Alberta Seixasa Santosa in celo Brazilca Glauberja Rocha). Tudi ta film je hotel „posneti revolucijo“, prikazati „podobo revolucije“, na koncu pa je lahko pristal le pri vztrajnem zoomiranju in panoramiranju „množice“, češ če hočeš „pokazati revolucijo“, moraš „pokazati množico“. Primat „govora“ nad „podobo“ je ohranjen, celo radikaliziran: mikrofoni postane interpret „podobe“, pa tudi same zgodovine. Mikrofon: intervjuji Glauberja Rocha z „ljudmi-iz-množice“. Mikrofon: monologi opozicijskih politikov z govorniškega odra. Mikrofon: „off“ pripovedovalec. Vseposodni in vsenaddoločujoči mikrofoni: primat „govora“ nad „podobo“, ali z drugimi besedami, „podoba“ postane le nosilec „govora“. „Glas“ reproducira „podobo revolucije“. V Santosovem filmu **Gestos e fragmentos** ameriški novinar gleda fotografijo, na kateri sta dva zelo pomembna akterja portugalske revolucije, Otelo Saraiva de Carvalho in Eduardo Lourenco, rekoč: „They will both leave separated, but the microphone will remain behind.“ Mikrofon, „beseda“, „govor“ — da!, ne pa tudi „podoba“. Zadnji del dokumentarca **As armas e o povo** pa nam prinese tudi nekaj subverivni in cinični podton filmarjev, podton, ki neposredno zadeva prav moment „revolucije“. Kamera nam namreč ves čas izmenično kaže govornika (Cunhal) in drugega velikega opozicijskega politika (Soares): medtem ko govornik vneto in patetično brblja o „stvari sami“, drugi opozicijski politik prav tako vneto in patetično „posnema“ oz. „izdeluje“ lik Benita Mussolinija (grimase, geste ipd., celo fizični izgled ustreza). V tem trenutku pa prav sama „podoba“ pove „preveč“, lahko bi celo rekli, da predstavlja ta „odvečna podoba“ potlačeno resnico „manjkajoče podobe“, „podobe revolucije“ oz. „podobe“, ki bi razkrila, zakaj „revolucija“ ni uspela: „podoba revolucije“ je neuporabna zato, ker se tako in tako ni nič spremenilo. Prej filmarji niso mogli „posneti režima“, zdaj ne morejo „posneti revolucije“: in tudi na tej ravni se za filmarje ni nič spremenilo.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

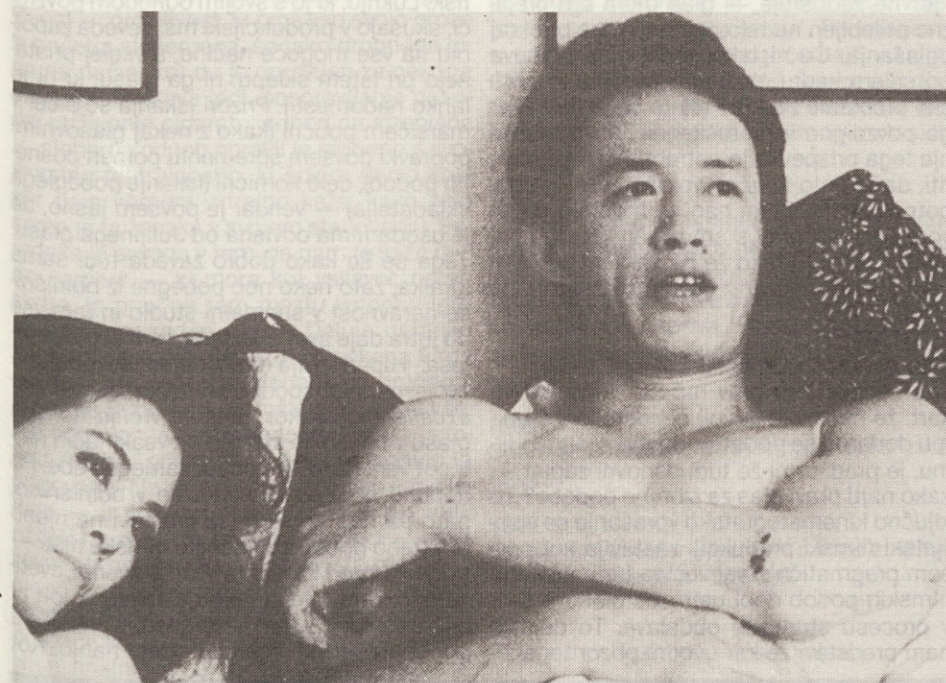
Splet zgodovinskih okoliščin (češ: „Drugi je mrtev“), predvsem pa splet diskurzov o teh zgodovinskih okoliščinah (češ: „Drugi se gleda iz točke, iz katere se vidi mrtvega“), je hotel, da je postal „novi val“ tajvanskega filma v delu zahodne filmske kritike bolj ali manj geslo dneva. Bolj torej splet diskurzov o zgodovinskih okoliščinah kot pa sam splet zgodovinskih okoliščin, bolj torej mistificirana interpretacija stanja filmske stvarnosti osemdesetih kot pa historična analiza pojmovnega samorazvoja filmskega duha, bolj torej „Drugi, ki se vidi mrtvega“, kot pa realno „mrtvi Drugi“. Zahodna filmska kritika ni več sposobna dojeti pojmovnega samorazvoja filmskega duha osemdesetih, vendar ne zato, ker bi bil v krizi klasični „objekt“ te kritike (hollywoodski, evropski in japonski film), marveč predvsem zato, ker je v globoki krizi samo orodje te kritike: zahodna filmska kritika „objekt“ ne zmore več postaviti kot moment, ki ga je treba odpraviti, kolikor naj filmske zgodovine ne tvori kak empirični seštevek filmov (v skrajni liniji pač seštevek vseh filmov, ki so bili kdajkoli posneti), temveč prav pojmovno samogibanje filmskega duha, ki ga smemo dojeti kot prostor, ki se razvija ob sprostitvi distance do procesa diferenciacije, strukturalizacije. Ali z drugimi besedami: filmska kritika je svoj klasični „objekt“ (hollywoodski, evropski in japonski film) zaprla v nekako „končno“, skrajno, neprekoračljivo „identiteto“, v nekako sploščeno, homogeno in linearno „identičnost-samemu-sebi“, pri čemer pa katastrofalno pozablja, da ob vsem tem ni bistvena ta „končna identiteta“, temveč prav to, kako to, da je ta filmski duh pravzaprav postal „identičen-samemu-sebi“, kako to, da se mu je uspelo zapreti vase in katere pogoje je moral izpolniti zato, da je ustvaril „videz“ čiste „praznosti“ v trenutku čiste „polnosti“ (oz. historične „zrelosti“), lahko bi pa rekli še bolj radikalno, filmsko kritiko mora zanimati predvsem

to, kako filmski duh v vsakem trenutku postaja „identičen-samemu-sebi“, kako potemtakem v vsakem trenutku vodi interpretacijo „zapiranja vase“, ne da bi ob tem izgubil svojo lastno zunanost, to, na kar lahko meji le, če se „zapre vase“, potemtakem samo distanco do strukturalizacije, diferenciacije. Namesto da bi filmska kritika razčlenila tisto, kar je bilo že pri „izvirniku“ oz. „modelu“ kopija oz. konvencija, namesto da bi pokazala, v kateri točki je „posneman model“ že tudi posneman prav samega sebe, ali drugače in bolj natančno rečeno, namesto da bi pokazala, kako v „zrelih“ kinematografijah (Hollywood, Evropa, Japonska) pravzaprav „odrasle osebe“ vedno posnemajo „otroke“, ki posnemajo „odrasle osebe“, namesto vsega tega se filmska



TEORISTI. REŽIJA YANG DECHANG

kritika obrne raje proti svetu „kopij“, katerih „izvirniki“ kot da niso nikoli obstajali, ker pač samega „izvirnika“ ni sposobna dojeti kot moment, ki s tem, ko v vsakem trenutku postaja „identičen-samemu-sebi“, posnema prav samega sebe. Zato taka filmska kritika hitro najde kinematografije, v katerih se zdi, kot da bi „otroci“ posnemali „odrasle“, ki posnemajo „otroke“. Tajvanski „novi val“ predstavlja tovrstno kritično najdbo: „otroci“ posnemajo „odrasle“, ki posnemajo „otroke“, lahko bi pa rekli tudi, da „otroci“ posnemajo „odrasle“, ki posnemajo sami sebe, ne da bi jih ob tem bistveno vznemirjalo to, kako bodo postali „identični-sami-sebi“. In zato ni nič čudnega, da filmska kritika potem pri teh kinematografijah najbolj občuduje prav njihovo „naivnost“,



in neprekoračljivo Drugost, lahko ponazorimo s filmom **Muqin Sanshisi** (Song Cunshou), ki je bil resda posnet že leta 1972, pa vendar nam ponuja to podobo Drugega v najbolj izčiščeni obliki. V čem je problem? Podoba distanciranega, odtujenega, neovladljivega, nepristopnega in izmaknjene Drugega nam v tem filmu izda sama uporaba filmske glasbe. Naj se sliši še tako nemogoče, toda v tem filmu uporabijo kot svojo lastno filmsko glasbo kar filmsko glasbo iz nekega drugega, evropsko-ameriškega filma, ali natančneje, iz Leonejevega filma **C'era una volta il West** (Nekoč je bil Divji zahod, 1968), se pravi filmsko glasbo Ennia Morriconeja, filmsko glasbo, ki jo je Ennio Morricone napisal prav in samo za ta Leonejev film. V filmu lahko sicer uporabiš to ali ono pop-skladbo, ki je obstajala že pred filmom, kako klasično skladbo, celo fragment iz kakega drugega filma. Ne moreš pa uporabiti filmsko glasbo iz nekega drugega filma kot filmsko glasbo v svojem filmu! To je povsem nemogoče, nemogoče že zaradi povsem banalnega „vnanjega“, družbeno-pravnega razloga: z eno besedo,

nega samogibanja filmskega duha in kolikor mu pritakne mistificirano naturo vzhodnjaškega „izgubljenega Drugega“. In zakaj lahko rečemo, da je natura tega vzhodnjaškega Drugega radikalno mistificirana, celo simulirana?

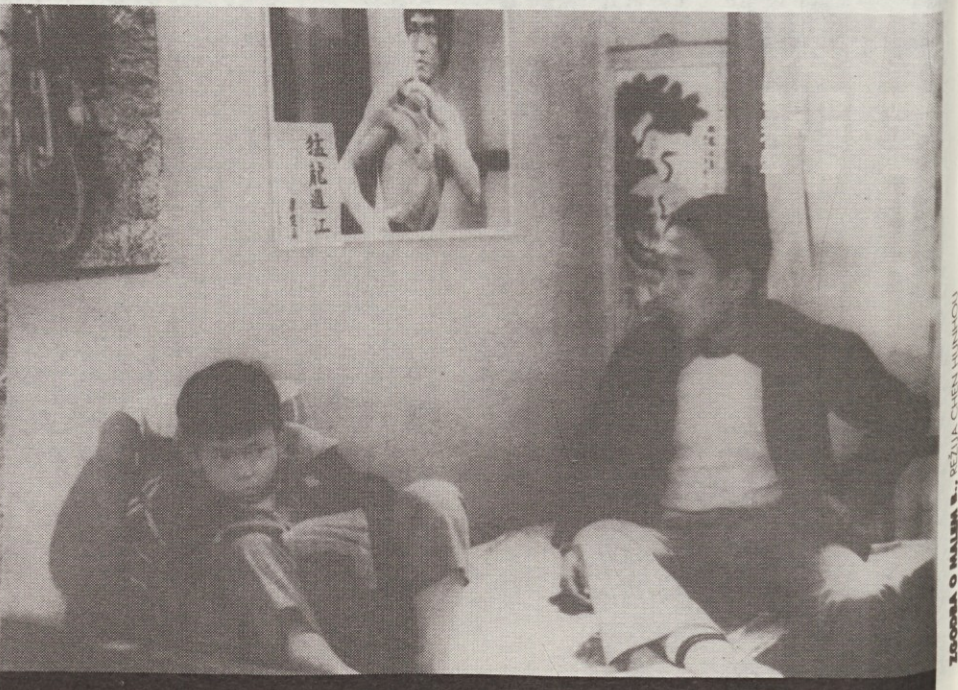
Ta mistifikacija je, smeli bi reči, dvostopenjska: najprej skušajo radikalno in neposredno posnemati podobo Drugega, potem pa hočejo posnemati podobo, ki jo imajo o njih drugi, kar pomeni, da njihova lastna Drugost potrebuje še „totalno prezenco“ nekega skrajnejšega Drugega.

Za ponazoritev teh dveh momentov lahko vzamemo dve skrajnosti: 1. Da skušajo sami čisto in dobesedno posnemati podobo Drugega, da skušajo potemtakem posneti tisto radikalno, strogo, nekastrabilno

zaradi takoimenovanih „avtorskih pravic“, ki so pri filmu še prav posebej občutljivo področje. Zgodbe je že mogoče krasti, filmske glasbe pa ne moreš iz enega filma dobesedno prenesti v drugega. Takega primera v zgodovini filma skoraj ne bi našli, vsaj od trenutka, ko se je film vzpostavil na korporativnem načelu in ko se je začel vpisovati v Veliko knjigo sveta. Krade se, toda ne filmske glasbe: to je najtežje, nemogoče, za vsakogar in za vse. Tajvanci pač mislijo, da jih ne bo „nihče videl“, ali z drugimi besedami, računajo s svojo radikalno Drugostjo, s svojo nepristopnostjo, distanciranostjo in eluzivnostjo ter geografsko nezgrabljivostjo: podobo Drugega vzamejo dobesedno. Natančno sledijo podobi, ki jo morajo imeti o sebi, ker vedo, kako se morajo videti: Drugega posnemajo na način, kot da bi posnemali sami sebe, potemtakem svojo lastno „identiteto“.

2. Obenem pa pri tem, lahko bi rekli, že vračunajo tudi samo distanco do diferenciacije oz. strukturalizacije: če bi jih pri „krajih“ kdo ujel, bi pač ta v tem aktu kraje prepoznal le „gesto otroka“, zgolj „naivno“, „otroško“, „nedolžno“, „nepokvarjeno“ perspektivo neke pionirske, naivne, evforične, idilčne kinematografije. In prav na to računa vzhodnjaški Drugi: da se bo namreč videlo, kot da „otroci“ posnemajo „odrasle“, ki posnemajo „otroke“. V tem trenutku pa že ne posnemajo več le podobo Drugega, temveč začnejo posnemati podobo, ki jo imajo o njih drugi (Evro-Amerika). Neverjetno veliko število „novovalovskih“ filmov se namreč ukvarja s problemi otrok, adolescentov, odrasčanja, mladosti, nostalgije ipd. Z eno besedo, vseskozi imamo opraviti s tajvansko inačico „brat-packa“, z nenehnim in vseposodnim „otroškim“, „naivnim“ in „nedolžnim“ perspektiviranjem sveta „odraslih“, in „otrok“. Svet odraslih nam je praviloma vedno predstavljen skozi oči otroka, v najslabšem primeru adolescenta: tajvanska „pionirska“, „naivna“, „nedolžna“, „otroška“ in „nepokvarjena“ perspektiva je prilična izrazu kamere, ki posnema „otroke“, kot da bi „odrasli“ posnemali „otroško“ posnema „odrasle“, ki posnemajo „otroke“. S tem pa avtomatično zgolj sledi podobi, ki naj bi jo o njej imeli drugi: „prvi koraki“ neke kinematografije, „naivni“, „nedolžni“, „nepokvarjeni“ in zato takega občudovanja vredni, občudovanja, ki ga v zahodni filmski kritiki lahko — na žalost! — porodi le še „gesta otroka“.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.



ZGODBA O MAIBU. REŽIJA CUNSHOU

LAVOCE DI PESARO

Sleherno večje italijansko mesto, ki dà kaj nase, ima svoj bolj ali manj reden glasnik, glasilo ali celo kar glas. Gre seveda za časopise, za *messaggièro*, *giornale* oziroma *voce*. Pesaro ni glede tega nikakršna izjema, vendar naj vas tokratni naslov ne zapele — ne bomo se ukvarjali z njegovim časopisnim glasom, temveč s tistim glasom, ki po tem italijanskem mestu odmevu v času festivala *Novega filma*. Tokrat so ga organizirali že štiriindvajseti in med množico filmov iz Tajvana, Portugalske, Sovjetske zveze in Italije je bilo kar nekaj takih, ki omogočajo zapisati nekaj elementarnih lekcij iz poglavja „glas v filmu“. Od klasičnega akuzmatičnega glasu prek opozorila na ločenost filmske podobe in glasu do uprizoritve radijskega glasu kot zastopnika manjkajočega drugega — taka bo pot tega prispevka. Z drugimi besedami, iz Tajvana prek Sovjetske zveze na Portugalsko.

1. ZAPELJIVCI DINASTIJE TANG

(Qui Gangjian, Tajvan, 1985)

Partikularnost glasovnega pristopa nas rešuje vse prej kot enostavne naloge povzemanja vsebine tega filma. Če namreč začetek in konec začrtata svojevrsten smrtni okvir (prizora pogrebnega obreda), tedaj se zdi, da je bil režiserjev namen vanj postaviti vse, kar se v življenju lahko zgodi. Cetudi se to „vse“ v filmu slej ko prej reducira na ljubezen in ubijanje, je epizod vseeno toliko, da jih je praktično nemogoče povzeti. Kar nas ob tej priložnosti predvsem zanima, je prizor obiska skupine štirih mladih ljudi pri preroku, ki naj napove prihodnost njihovega potovanja. V skladu s tradicijo je preroka seveda treba obiskati sredi gozda, le da tokrat ne gre niti za tempelj niti za borno kolibo. Štirje popotniki ga namreč najdejo sredi gozdne jase, skritega v nekakšno gigantsko spalno vrečo brez odprtih, ki je še najbolj podobna ogromni bubi. Ves zastavek tega prizora je torej v zastavitvi vpra-

šanjan neki nediferencirani gmoti, ki ji status preroštva podeljuje natanko njen glas. Učinek te glasovne razsežnosti je še toliko močnejši, kolikor njena sprožitev v trenutku utiša vse gozdne šume, dotlej izrazito prisotne v sami podobi. Ne gre torej za spoj večih zvočnih plasti, v katerem bi se glas preroka preprosto vmestil na eno od njih, temveč gre za nek vseprisoten glas, ki radikalno izniči vse preostale zvoke. Kaj je tisto, kar preroškemu glasu omogoča takšno suverenost? Odgovor je v že omenjeni prikritosti njegovega izvira. Prikritost pravzaprav ni najbolj ustrezen izraz, kolikor nam ta brezoblična gmota prav vztrajno silil pred oči, se kaže pogledu, in da vedeti, da nekje iz nje prihaja ta glas. Toda za gledalčevu nemoteno spremljanje filma ravno ta „nekje“ ne zadostuje — glas mora biti precizno prilepljen na telo, lociran mora biti kraj oglašanja. Če ni tako, tedaj glas odmeva po celem kadru, razburja gledalca in potiska preostale zvoke. Prav to pa je tisto, kar ga povzdigne v preroškega. Za nadaljevanje tega prispevka je potrebno le še opozoriti, da je tisto ključno vprašanje, ki ga popotniki zastavijo (in nanj tudi dobijo odgovor), zvezano prav s smrtjo enega od njih. Glas v filmu je tako že na samem začetku ireduktibilno zvezan z grozečo razsežnostjo smrti.

2. GLAS

(Ilija Averbach, Sovjetska zveza, 1982)

Averbachov film prav nič ne skriva svojih kart: že naslov je dovolj neposreden, če pa mu dodamo še podatek, da gre za film o filmu, je pred nami že tudi osnovni zaplet — kako najti pravi glas za izbrane podobe? To ključno kinematografsko vprašanje se v sovjetski filmski produkciji zastavlja kot povsem pragmatično, saj večina tam posnetih filmskih podob dobi ustrezne glasove šele v procesu studijske obdelave. To dejstvo nam predstavi že kar uvodni prizor tega fil-

ma: temen prostor z množico mikrofonov in pravo babilonsko zmešnjavo glasov se „razjasni“ šele v trenutku, ko nam filmska kamera pokaže, da so pogledi vseh govorcev usmerjeni proti filmskemu platnu, na katerem se vrstijo neme podobe. Ena sama beseda, „Snemamo!“, zadostuje, da se omenjena zmešnjava prelije v dialog, ki — kot po nekakšnem čudežu — natanko ustreza odpiranju ust na platnu. Izhodišče torej, podobno zaključku De Palminega *Blow Out* in filma Augusta Genine *Nagrada za lepoto* — kar nam da misliti, da tudi do tega glasu ne bo mogoče priti brez žrtvovanja telesa, ženskega telesa. In res je pred nami glavna junakinja, igralka Julija Martinova (Natalija Sajko), ki mora po nekaj začetnih prizorih oditi v bolnišnico. Diagnoza: previsok pritisk. Luknjo, ki jo s svojim odhodom povzroči, skušajo v produkcijski hiši seveda zapolniti na vse mogoče načine, a vselej pristanemo pri istem sklepu: ni ga glasu, ki bi jo lahko nadomestil. Prizori iskanja so sicer v marsičem poučni (kako z nekaj glasovnimi popravki povsem spremeniti pomen posnetih podob), celo komični (iskanje pobeglega skladatelja) — vendar je povsem jasno, da je usoda filma odvisna od Julijinega glasu. Tega se še kako dobro zaveda tudi sama igralka, zato neko noč pobegne iz bolnišnice naravnost v snemalni studio in tam vse do jutra daje svoj glas podobam svojega telesa. Hipertenzija tako dejansko postane svojevrstna prisposoba filmske bolezni *par excellence*, kolikor zarisuje vrenje nekega glasu v telesu, ki si hoče na vsak način najti pot ven. Kam? K podobi samega sebe. Po naporni noči se igralka vrne v bolnišnico, nato pa nas en sam rez prestavi na njeno okvirjeno podobo v hodniku filmske hiše — podobo, pred katero je vaza z dvema cveticama. Smrti telesa tako dejansko sploh ni bilo treba uprizarjati — zadostuje preostala podoba in glas, ki se odslej lepi nanjo. Kot



da bi hotel to še enkrat dokončno potrditi, konča Averbach svoj film natanko s koščkom tistega drugega filma, v katerem sta se združila telo in glas. Dovolj pomenljivo je dejstvo, da moramo za tovrstno popolno združenje vselej imeti dva filma in da vselej zanjo žrtvujemo žensko telo.

3. GLASBA PO VAŠIH ŽELJAH

(Solveig Nordlund, Portugalska, 1978)

Žensko telo je žrtvovano tudi v tem filmu, le da gre za samožrtvovanje. Pa vendar bi lahko tvegali hipotezo, da je vzrok zanj prav tako neka hipertenzija, neka previsoka napetost, ki jo povzroča v telesu zaprti glas. Za kaj gre? Povejmo najprej, da gre za petintrideset-minutni črno-beli film, brez dvoma za enega najsijajnejših dosežkov letošnjega festivala. Solveig Nordlund je sicer rojena na Švedskem, vendar jo je prijateljstvo z režiserjem Albertom Seixasom Santosom privedlo na Portugalsko, kjer je postala članica skupine *Grupo Zero*. Debitirala je s filmom *Ne ptič ne miš* (1977), med drugim pa je montirala tudi Oliveirin film *Amor de Perdição*. V filmu *Glasba po vaših željah* spremljamo eno uro življenja uslužbenke, ki se po vrnitvi domov ukvarja z najbolj vsakdanjimi opravili, pri tem pa poslušša radijsko oddajo. Moč tega filma je predvsem v spretnosti vsakdanjosti v grozljivost — grozljivost, ki črpa vso svojo grozo iz početja slehernega, še tako drobnega giba na način, kot da je opravljen za nekoga drugega. Priprava jedi, pospravljanje posode, prižiganje cigarete, odhod na stranišče — sleherni od teh opravil je storjeno s svojevrstno teatralnostjo, ki šokira ravno kolikor nam kamera vztrajno kaže, kako zelo sama je ta ženska v svojem stanovanju. Paradoks je seveda v tem, da nam to kaže ravno *kamera* — ki mora kot vsiljivec ostati skrita. In prav na tem mestu vstopi v igro akuzmatični radijski glas. Deluje natanko tako kot preroški glas iz tajvanskega filma — prekrije prisotnost slehernega drugega. Toda če je bil tam preroški glas kljub vsemu odgovor na zastavljeno vprašanje, je tokrat radijski glas tisti, ki hkrati sprašuje in odgovarja. Ne samo sprašuje, celo zapoveduje — in to tisto, kar je najtežje izpolniti, užitek namreč. Ta imperativ užitka je sicer zavil v propagandni slogan vrste piva, a je njegov vztrajni „*enjoy it*“ tako oster in neizprosni, da se mu ženska ne more izogniti drugače kot z žrtvovanjem lastnega telesa. Njen finalni samomor zato lahko razumemo kot svojevrsten dvojni pobeg: pred imperativom užitka in pred hipertenzijo, ki jo povzroča v telesu zaprti glas. Če prvega ne prestando slišimo (skupaj z njo) iz radijskega sprejemnika, tedaj njenega glasu ne slišimo niti enkrat v toku celega filma! In če si zdaj pomagamo z naukom iz sovjetskega filma — ne slišimo ga ravno zato, ker ni ustrezne podobe, na katerega bi se le-ta lahko prilepil. Ženska sicer vztrajno hodi pred ogledalo, a ji to ne more ponuditi nič drugega kot odsev njenega telesa, ki bo izginil s prvim storjenim korakom.

Na poti tega prispevka smo se bližali našemu prostoru (Tajvan — SZ — Portugalska) in oddaljevali od našega časa (1985 — 1982 — 1978). V obeh smereh nas je vodil glas kot tisti element, ki lahko smrt napove ali celo zapove; kot tisti, ki v iskanju ustrezne podobe podvaja film in uničuje telesa; kot tisti, ki je najbolj prisoten tedaj, ko ga ne vidimo. Je mar potem sploh še čudno, če ga film tako pogosto in s pridom uporablja?

STOJAN PELKO

PATHÉ

1906—1913

Festival Novega filma v Pesaru je v svojem spremljevalnem programu *Stoletnici naproti* (*Verso il centenario*) doslej predstavil prve filme bratov Lumière in real-fantastični opus Georges Mélièsa. Letos so prišli na vrsto filmi, ki so nastali v Franciji med leti 1903 in 1913 in ki jih družji producerska oznaka *Pathé Frères*. Ta hiša je bila v prvih desetletjih tega stoletja pravi gigant ne le v francoskih, temveč kar v svetovnih razmerah. Toda — kot je v uvodu v festivalski zbornik študij in pričevanj zapisal Ricardo Redi — to je bila druga faza. Prvo označuje neka veliko bolj prozaična izjava, ki jo najdemo pri samem Charlesu Pathéju: „*Dva franka za meter filma*“. Zgodba o nastanku in razvoju hiše Pathé je tako od samega svojega začetka v znaku prekletstva denarja, tistega denarja, ki je „hrbna stran vseh podob, ki jih film kaže svetu“. Podrobnosti te počne zgodbe je mogoče najti v knjigi Charlesa Pathéja *De Pathé Frères à Pathé Cinema* (Nica, 1940), na tem mestu pa naj zadostuje le nekaj osnovnih kronoloških podatkov:

1894

Charles Pathé je lastnik prodajalne fonografov in kinetoskopov na Cours de Vincennes v Parizu. Tu spozna nekega gospoda Jolyja, ki ga navduši z zamisljo, da bi neka-ko spojil obe napravi. Po nekajmesečnem sodelovanju skonstruirata kinematografski aparat.

1896

Charles in Emile Pathé ustanovita *Pathé Frères*.

1900

Ob pariški svetovni razstavi prične z njima sodelovati Ferdinand Zecca.

1904

Odprejo podružnico v New Yorku.

Zlata doba producerske hiše Pathé. Lumièrov izum, ki mu je Méliès dal čar spektakla, postane s Pathéjem prava industrija. Gradnja novih ateljejev, laboratorijev ter tovarn traku in naprav.

Pesarski izbor je predstavil filme iz obeh faz, tako tiste začetne, ko se je sleherni meter filmskega traku še meril s franki, kot tudi tiste kasnejše, ki že jasno kažejo svoje bogate produkcijske pogoje. Posebno pozornost so organizatorji namenili dvema filmoma iz leta 1911, *Le courrier de Lyon* Alberta Capellanija in *Les victimes de l'alcool* Gérarda Bourgeoisa. Italijansko združenje za raziskave zgodovine filma (*AIRSC*) je namreč za to priložnost izdelalo novi kopiji in ju opremilo z italijanskimi didaskalijami ter tako omogočilo neposredno srečanje z deloma, ki danes pomenita sestavni del sleherne zgodovine filma. Prav slednji od obeh filmov je glede tega še posebej zanimiv, saj najdemo v dveh temeljnih zgodovinah, Sadoulovi in Mityrjevi, natanko nasprotni oceni njegovega pomena in dometa. Zato si ga velja nekoliko podrobneje ogledati.

ŽRTVE ALKOHOLA

(Gerard Bourgeois, 1911)

Tema celo za samo hišo Pathé ni povsem nova: Zecca je namreč že leta 1902 posnel film z istim naslovom in se z njim vključil v tedaj močno aktualno kampanjo proti alkoholizmu. Ta osnovna ost je ohranjena tudi pri Bourgeoisu, le da se proletarski milje spremeni v tipično malomeščansko družino, ki jo razkroji očetovo popivanje (sin zai-de med prestopnike, hčerka zboli, mati stori samomor, na koncu pa znori še oče). Zdi se torej, da gre za naturalizem par excellenco in na tej ravni se giblje tudi Sadoulova generalna ocena („mojstrovina francoskega filmskega naturalizma“). Po njegovem mnenju je tovrstna „avtentičnost“ še toliko



ŽRTVE ALKOHOLA, REŽIJA GERARD BOURGEOIS

PREHODNO OBDOBJE

bolj presenetljiva, kolikor je šlo za „obdobje, ki je bilo — filmsko rečeno — še daleč od realnega“. Prav v tej verigi domnevnih identitet (naturalizem = avtentičnost = realnost = realno) velja iskati osnovno zanimivost filma **Žrtve alkohola** — saj vanjo za-reže sum radikalne neidentičnosti. Če je namreč naturalizem *literature* razumljen predvsem kot tisti črkovni pogoj, ki sploh šele konstituira „življenje tako kot je“ (in kot tak neprašljiv z gledališča realnosti), tedaj se v razmerju *gledališčefilm* že pojavi prav omenjena ločnica. V nekem prvem približku se zdi, da je iluzionističnost kinematografske naprave bistveno bližja realnosti kot pa teater s svojo manjkajočo četrto stopnjo. Toda kaj se zgodi v obdobju „hard-core“ naturalizma? Kot je to v svoji študiji *Naturalismo e scenografie dipinte* (v že omenjenem festivalskem zborniku *Pathé*) pokazala Stefania Parigi, se teaterska postavitev lresovih **Mesarjev** ponaša s scenografijo *pravih*, krvavih kosov mesa, filmska uprizoritev **Žrtve alkohola** (ki se med drugim naslanja na Zolajevo *Beznico*) pa se zadovolji z *narisanimi* steklenicami in kozarci na gostilniških policah. Tam, kjer pričakujemo kulise, dobimo realnost; tu pa, kjer naj bi uživali v realnosti, nas pričakajo dvakrat posredovane podobe. Kako nati razumemo to „prevaro“? Mislim, da se ji je treba približati s terminologijo, ki jo je Deleuze zastavil v *Podobi-gibanju* in ki jo najdemo natanko pod rubriko „naturalizem“. To je dvojica izvorni svetovi/elementarni goni. Zdaj tudi ne bi smelo biti več presenetljivo, da se prvi uprizarjajo z *artificielnostjo dekorjev*, osebe, ki se po njih gibljejo, pa Deleuze dobesedno označi kot *bêtes humaines*. Tako smo spet pri **Žrtvah alkohola**: artificielnost poslikane gostilniške stene je nujna hrbtna stran zolajevskih karakterjev. In na tej točki se Sadoulova ocena paradoksnost spoji z nasprotno Mitryjevo — le-ta namreč zatrjuje, da gre v primeru tega filma za svojevrstno „arhaično“ formo *tableaux*. Res gre za arhaičnost, toda za arhaičnost kot odgovor na zahtevo po uprizoritvi izvornih svetov in od tod za njihovo presenetljivo aktualnost, celo svojevrstno predhodnost (ne nazadnje so Deleuzeovi primeri filmskega naturalizma Stroheim, Bunuel in Losey).

Tako smo prišli do nekega pojma naturalizma, ki bistveno presega svojega literarnega soimenjaka in ki se v nasprotju z gledališkim uspe približati realnosti ravno kolikor je maksimalno artificielen. Da bi uprizoril *les bêtes humaines*, ne potrebuje filmski naturalizem nikakršnih krvavih kosov mesa, zadostujeta mu že studio in kamera. Še več, tovrstni dispozitiv uspe izrabiti celo tipično teatersko igro protagonistov, to „otroško bolezen“ filma, in jo s postavitvijo pred artificielne dekorje vklopiti v lastno podjetje. Če je torej poslikana gostilniška stena delovala kot svojevrsten simptom, ki je sprožil drugačno branje tega filma, lahko vzvratno postavimo pod vprašaj celotno scenografijo **Žrtve alkohola** in izkazalo se bo, da oznaka „artificielnost“ še kako us-treza, saj so razlike med posameznimi pri-

zorišči (stanovanje, pisarna, gostilna) dejansko prej abstraktno nakazane kot pa realistično upodobljene. Vselej gre za mizo v prvem planu, za kos pohištva v ozadju in za vrata na desnem robu kadra. Dediščina teatra je tako sicer več kot očitna, vendar jo film s hitrimi rezi, ki nas v hipu premeščajo iz enega na drugo prizorišče, obenem že tudi ukinja. Šele filmsko zrezana/zvezana veriga nam da videti abstraktnost teaterskega prizorišča.

Naj na koncu opozorim samo še na droben detalj, ki po svoje dovolj zgovorno priča o filmskih nihanjih med realnostjo in fikcijo. V katalogih in na kinotečni špici tega filma je pod rubriko „režiser“ zapisano ime *B. Gerard*, kar je seveda le ustrezno prirejeno ime resničnega režiserja, Gerarda Bourgeoisa. Pa vendar je tudi njegovo „pravo“ ime prisotno v tem filmu: recept, ki ga predpiše zdravnik bolni hčeri, je podpisan z imenom *Gerard Bourgeois*. Celó če pozabimo na Sadoulovo opozorilo, da gre za kuriozum v neki dobi, v kateri je bila anonimnost režiserjev obče pravilo, se velja zamisliti nad tem vdorom zunanosti (avtorja) v notranjost (film). Gre namreč za natanko isto posredovanost enega prostora v drugem, kot smo jo lahko registrirali v vdorih realnega skozi artificielnost. V obeh primerih mora nekaj zunanjega, „naravnega“, doživeti vrsto filmskih transformacij, da bi skozi artificielnost kot nekakšno svojo drugo-bit šele vzvratno skonstruiralo pravo realnost. To bi lahko bila tudi najkrajša oznaka naturalizma: *od naravnega k realnemu*. Bourgeois s svojimi **Žrtvami alkohola** tako — „filmsko rečeno“ — sploh ni bil daleč od realnega, celo prav blizu mu je prišel. Od tod poslikane stene, *bêtes humaines* in njegovo ime.

STOJAN PELKO

Letos je bila hrvaška ponudba revnejša kot prejšnja leta. Prav gotovo ne gre za nikakršno „krizo“ animacije, ampak za prehod iz zastarelega obdobja, ko so genialni umetniki ali skupine nadarjenih risali risbe, v obdobje, ko bo resnični talent ustvarjal v kreativnih in novitih elektronskih sistemih.

Prav gotovo pa je dobra novica, da je veterani ZAGREB FILM po nekaj letih notranje obnove znova zaživel. Mladi hrvaški animatorji so izpričali in predstavili svoje ideje in grafično agresivnost. Rastko Čirić je s filmom „Babilonski stlp“ prav gotovo eden najbolj zanimivih, predvsem zato, ker temelji njegovo sporočilo na *gibanju*: predstavi nam osebo, ki pade z zelo visokega stolpa, ob padanju sreča ljubezen in živi v svetu, ki pada skupaj z njim. Ko končno prispe na zemljo, odskoči in prične svojo pot v nasprotni smeri. Odlična je ta prisposoba o človekovi nemoči, da bi nadzoroval dogodek okoli sebe.

Drugi mlad avtor, Boris Matas, pa je s filmom „Potovanje g. Elliota“, ki je prepoln citatov in intelektualnih pobud, želel predstaviti *film noir*, vendar kar nekako preveč v stilu *déjà vu*. V polni formi pa se je predstavil tudi „stari maestro“ Borivoj Dovniković, direktor zagrebškega festivala, s filmom „Dvoje življenj“: gre za odlično analizo dveh različnih, nasprotujočih si usod, ki ju pripoveduje in vodi vzporedno na platnu, ki je horizontalno prepolovljeno. Oseba v gornjem nadstropju doživlja nenavadne dogodivščine, viharne ljubezni, velika junaštva; tip pod njim, fizično popolnoma enak, pa preživlja življenje med foteljem in televizorjem, zaspanso in leno. Dovniković ne pove, kateri od obeh je boljši, vendar daje vedeti, da sta v očeh potomcev enakovredna.

Od številne ameriške selekcije, ki je bila predstavljena v Zagrebu, zaslužita prav gotovo pozornost dva odlična kompjuterska izdelka, ki so ju ustvarili kalifornijski animatorji z odlično tehniko in veliko denarja. **Sanje rdečega** (Red's Dreams) Johna Lasse-terja govori o sanjah malega bicikla na eno kolo, ki zapuščen sameva v trgovini. Samo v 4 minutah je avtorju uspelo ustvariti propadajoče in mračnjaško steinbeckovsko vzdušje. Realnost podob, skupaj s „človečnostjo“ glavnega predmeta so vedno zarisani in predstavljeni zelo prefinjeno.

Oljni madež in šminka (Oilspot and Lipstick) je film, ki je bil narejen ponoči, avtorji pa so člani Disney Computer Animation Late Night Group. Potrebovali so le nekaj minut, da so ustvarili kruto parodijo na zgodbe o živalih s človeškimi lastnostmi, tako značilnimi za Disneya (še prav posebej na znan film **Gospa in potepuh**). V tem filmu dva kužka, ki sta sestavljena iz ostankov starih avtomobilov, doživljata v garaži za zapuščene avtomobile pustolovščine, polne makabrskih gagov. Ob ogledu obeh filmov se nam je porodila misel o tem, kaj se bo zgodilo s svetom, ko bodo na njem živeli samo še avtomobili.

Ob tem povejmo še to, da je elektronski način izražanja že zelo razvit in je samo še v vzponu razvoja, stroški obeh filmov pa so

seveda astronomski.

V tradicionalni animaciji, ki želi zabavati, pa je najboljši Američan Bill Plympton. V filmu **Takrat** (One of Those Days) prikaže serijo strašnih nesreč, ki jih doživlja njegova nesrečna glavna oseba. Ena nezgoda je hujša od druge, slede pa si v ritmu, ki bi mu ga zavidal celo Chuck Jones.

Na slavnostni večerni otvoritvi, ki je bila na glavnem trgu v Zagrebu, so organizatorji Chucku Jonesu podelili nagrado za življenjsko delo. Škoda je le, da tej slavnostni podelitvi ni bila dodana še primerna retrospektiva. S samo kakšnimi 40 naslovi, izbranimi med njegovimi številnimi filmi, ki so bili poleg vsega predstavljeni kar vse vprek, in z revno, nereprezentativno razstavo risb, je bil storjen le skromen poskus

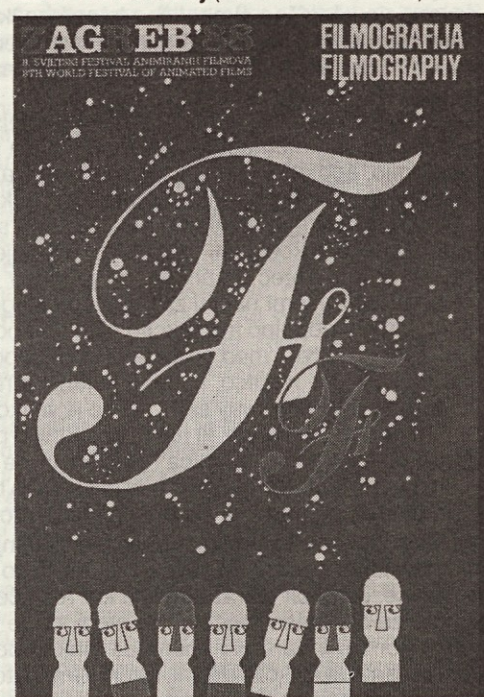
predstaviti mnoge darove kreatorja zajčka Bunnya.

Glavna nagrada Festivala je bila pravično podeljena delu, ki je politično in estetsko ambiciozno in ki prihaja iz Gorbačovove Sovjetske zveze; čeprav je bilo to delo zasnovano že leta '83, ga je „odmrznila“ šele perestrojka. Avtor je navdih za film **Zajtrk v travi** (Zavtrak na trave) dobil pri Manetovi sliki z istim naslovom. Na začetku sočasno sledimo zgodbam štirih oseb, ki so žrtve vsakdanjih dogodkov in okoliščin, tu so mati, ki se prostituira, da bi nahranila otroka, playboy, ki je izgubil svojo lepo zunanost, birokrat, ki se boji prihoda novega režima, mati, ki ne najde svojega obraza. Avtor Pritt Pjarn, ki prihaja iz studia Tallin, zelo odločno in brez izgovorov izraža jezo

zaradi krivic in zlorab. Temu nasproti pa ob koncu filma svoje štiri osebe osami v čarobnem vrtu in jim v barvah (med tem ko je ostali del filma črno bel) predstavi tisto harmonično sceno „zajtrk v travi“ po Manetu. Nemogoča utopija? Samo bežen sen? Ali pa želja in stremljenje za boljšim življenjem, ki se pojavita vedno, ko se začnejo težave?

Med filmi, ki prihajajo iz drugih dežel moramo opozoriti na delo angleških avtorjev Brothers Quay **Vaja za mrtve anatomije** (Rehearsals for Extinct Anatomies). Gre za surrealistično simfonijo v črno-belem, ob uporabi različnih tehnik od karikaturne risbe . . . toda nihilistična prisposoba ostaja kljub vsemu zelo nejasna.

Eden več ali manj (Più uno meno uno) Itali-



jana Guida Manulija je ironična podoba vsakdanjega življenja malega človeka, ko se spopade z usodo in dvakrat preživlja svoj lasten obstoj ob dveh pomembnih spremembah. Na koncu so še **Zidovi** (Sci- any) Poljaka Piotra Dumala. Gre za pesimističen črno-bel film, ki govori o izginjanju usmiljenja in upanja: mali človek je zaradi miloščine zaprt v skrinji in ne more iz nje, pa zato tudi ne more niti iz situacije, v kateri se je znašel.

Če lahko zagrebškim organizatorjem nekaj svetujem, bi jim predlagal naslednje: srečanja z gosti animatorji naj ne bi bila v času kosila, še posebej pa ne z vsemi skupaj hkrati in to pred pičlo publiko. Bolje bi bilo, če bi pripravili pogovore s posamezniki, ki bi ob teh srečanjih predstavili tudi posebnosti svojih tehnik. Kar pa zadeva delavnice, naj bo odprta za mojstre — raje kot pa samo posvečena, tako mimogrede, slavljencem.

LORENZO CODELLI

PREVEDLA NUŠA PODOBNIK

ZAPIS O O

Peter Greenaway je režiser, ki zna komentirati svoje filme in še več: brez teh dopolnil bi ostalo njegovo delo dosti manj razumljivo, razlage pa nedorečene. Njegovo ustvarjalno izhodišče se glasi: „Film je prebogati medij s preobilico možnosti, da bi ga lahko prepustili samo pripovedovalcem zgodb... zato me ne zanimajo himere realizma.“ Greenawayevi filmi provocirajo gledalce z vsemi možnimi vizualnimi in miselnimi elementi, skušajo ga prisiliti v premišljanje in mu odpirajo prostor lastne interpretacije. Režiser je namreč prepričan, da nas televizija in drugi mediji zasipavajo s stvarmi in podatki, ki jih moramo dojeti sproti med gledanjem, v prvem trenutku. Zato sam dela filme, ki so izrazito drugačni. V gledalcu spodbujajo željo, da jih vidi večkrat, kot pogosto vzame v roko isto, dobro knjigo. Njegovi filmi so torej odprti in zastavljajo številna esencialna in eksistencialna vprašanja. Prav banalno pa bi bilo razlagati, pravi Greenaway, da so najaktualnejša, najzanimivejša in najusodnejša tista vprašanja, na katera si ne znamo ali ne moremo odgovoriti. Zato ti filmi, čeprav se zdijo sami v sebi zaključene celote, v resnici niso nikoli dokončni, saj se med seboj povezujejo v logično simbolično in pomensko brezkončno verigo. Prav tako je vprašljiva tudi njihova dokončna podoba, saj je za vsak film doslej posnel vsaj še enkrat več materiala, kot ga v predvajani verziji lahko vidimo.

Skozi Greenawayjeve filme se prepletajo dejstva in fikcija, režiser se sklicuje na umetnost in literaturo, vnaša podatke in aluzije na mitologijo, apokrifne, ljudska verovanja in vraže, s čemer zastavlja besedne in vizualne uganke. Filmii so kot nekakšna visoko intelektualna igra, kot igra steklenih biserov, zato so upravičene primerjave z Rubikovo kocko ali šahovskim dvobojem Karpov — Kasparov. Avtor je namreč prepričan, da je film v polni meri sposoben ukvarjati se z vsemi načini zapletenega alegoričnega jezika in da lahko ustvari popolno interakcijo med glasbo, dialogom in domišljijo. Zato se odvíja med podobami in prispodobami ter kaže filmškom in avtorjevo resnico, ki pa je dejansko resnica v narekovanjih. To najbolj ve Greenaway sam, saj se je veliko ukvarjal z dokumentarnim filmom, medijem, ki naj bi objektivno prikazoval objektivno. Edina resnica, ki ni „resnica“ je smrt in če bi morali izluščiti iz vseh njegovih filmov glavni motiv in vsebino bi bilo to razmišljanje o problemih propadanja do dokončnega propada.

V tem pogledu je zanimiva režiserjeva izkušnja, ko je naredil dokumentarni film s posnetki pričevanj ljudi, ki so preživeli udarec strela. Zdi se, da je bil tokrat film več kot resničen, saj ni nihče verjel, da gre za dokumentarec, kar pomeni, da je človeška izkušnja že toliko kontaminirana s filmom, da lahko upodobljeni skrajni veridem dojame le še kot režirani, igrani film. Zato je avtorjeva teza, da je življenje bolj zanimivo, nadrealistično in iracionalno kot film sam, ki je le beden nadomestek življenja. Kamera lahko le objektivno beleži določen resničen ali zrežiran prizor, ki je potem prepuščen gledalčevemu dojetju in/ali razlagi, povzemanju, sklepanju, interpretaciji in reinterpretaciji. Zato pomeni film učiti se sanjati, v njem se prepletata zavedno in nezavedno.

Viri za film **Z. O. O.** so, kot pove režiser, „a tape“, „an ape“ in fotografija. Če tega ne prevajamo, vidimo prvo značilnost avtorjevega postopka, besedne igre, oziroma igre z zvenom besede. Gre za triminutni trak, na katerega je leta 1981 nek snemalca BBC posnel razpad trupla domače miši. Greenaway v svojem slogu značilno pripominja, da je bila naslednja ambicija istega snemalca posneti razkroj slonovega trupla. Drugi vir je bila opica brez noge, ki jo je Greenaway videl v roterdamskem živalskem vrtu; ta je svojo pomankljivost tako obvladala, da je pri gibanju, kot vidimo tudi v filmu, ni več ovirala. Tretji vir je bila fotografija ženske med dvojčkom, ženske, ki ostane v filmu najprej brez ene in nato brez obeh nog in živi z bratoma.

Tri osnovne, izhodiščne podatke je režiser na način, ki deloma spominja na Prousta, na Joycea ali na nadrealistični psihični avtomatizem z različnimi stopnjami zavedne in nezavedne obdelave vtikal v tekst svojega scenarija. Pri tem se je naslanjal tudi na lastne kratke filme, ki jih je posnel pred celovečernimi in v katerih se pogosto že pojavljajo iste osebe z istimi imeni, značaji in strastmi. Iz literature navaja avtor Calvina, Borgesa, iz zgodovine filma pa ga zanimajo Resnais, Godard, Rohrer, Ruiz, Straub in Eisenstein. V njegovih filmih je opaziti dolgoletno ukvarjanje s strukturali-

zmom in lingvistiko ter izkušnje z delom pri dokumentarnih televizijskih programih. Z umetniškega področja je njegovo delo zaznamovalo predvsem ameriško ustvarjanje v šestdesetih letih, se pravi glasba Cagea in Glassa, filmi Framptona, Warholla in Michaela Snowa ter tedanje slikarstvo.

Greenaway se je namreč šolal kot slikar in to v najbolj bojevitem obdobju modernizma. Še danes smatra slikarstvo kot najvišjo umetnost, višjo kot film, čeprav priznava, da sam ni prav dober slikar. Vendar ga to ne gane, saj mu ugaja slikanje kot aktivnost. Za njegove nekdanje slike bi veljala oznaka, ki jo je v likovno teorijo moderne umetnosti vpeljal Leo Steinberg. V svojem eseju *Other Criteria* je uporabil tiskarski izraz „flat bed“ in skušal z njim poudariti popolno modernistično poploščeno, h kateri so tedaj slikarji, tudi pod vplivom Greenbergovih formalističnih teorij in kritik, stremeli. Ze ploščati motivi: Rauschenberg na primer uporablja klišeje, Jasper Johns slika tarče, zastave itd., pričajo o težnji po dokončni ukinitvi renesančnega imperativa iluzije optične poglobitve prostora s pomočjo umetne perspektive, trompe l'oeila in drugih ukan očesa. Slikovito bi lahko rekli, da se iluzionistično poglobljeni prostor postopoma vse bolj zapira, se na nek način „priplepi“ na površino platna oziroma nosilca in postane operativna ploskev slikarjeve intervencije, vnašanja sledi njegovega dojemanja zunanjega in notranjega sveta. V skladu s tedanjo modo so bila tudi Greenawayjeva dela slike — zemljevidi, slike — labirinti ipd., izraziti dvodimenzionalni motivi torej, ki funkcionirajo kot ideogram tretje dimenzije, v katerega se vpisuje podoba sveta, kar pomeni, da se vanj vtisne, vse, popolna izkušnja.

Iz tega zanimanja izvira Greenawayjeve filmske reference na Bunuela, na cono v **Stalkerju** Tarkovskega, na Ruizov **Teritorij**, likovne pa na umetnost holandskega 17. stoletja in še posebej Vermeerja. V knjigi *The Art of Describing* opozarja Svetlana Alpers v posebnem poglavju „*Mapping Impulse in Dutch Art*“ da se holandsko slikarstvo pogosto sklicuje na Ptolomejev princip. Njegova Geografija je po osnovni opredelitvi posnetek slike sveta. Tako pojmovanje slike v holandski umetnosti napoveduje modernističnega, saj je podoba zasnovana kot poploščena, neomejena delovna površina, v katero se vpisuje svet. V nasprotju s to notacijo slikarstva je Albertijev „pogled skozi okno“, ki utemeljuje italijansko umetnost od renesanse naprej. Optična perspektiva je umetna, konvencionalna oblika, matematično opredeljena in določljiva, zaradi česar se njen utemeljitelj, podobno kot Brunelleschi, Dürer, Leonardo in drugi, sklicuje na znanost. Od tedaj se pojavljajo v umetnosti (*ars sine scientia nihil est*) tudi njeni pripomočki v obliki merilnih shem, diagramov in koordinat, s čemer ponazarjajo ali celo simbolizirajo tesno povezanost med umetnostjo in znanostjo. Vse te sheme so odločilne tudi za nastanek filma, saj so izhodiščne za Muybridgeove fotografije, kjer so vsa telesa v gibanju postavljena pred merilne table. Ta motiv je kot svojo ikonografijo prevzelo tudi moderno slikarstvo. V figuralki sheme, koordinate, številke ali stopinje navadno simbolizirajo vpetost človeka v hladno racionalnost modernega sveta, v katerem se zdi vsaka stvar izmerljiva in odmerljiva. V povezavi z mučenimi, trpinčenimi in razkosanimi telesi se pojavljajo največkrat in gotovo v najkvalitetnejših upodobitvah pri angleškem slikarju Francisu Baconu na katerega makabričnost in včasih celo črno, morbidno umetniško prepričanje, spominja tudi Greenaway.

Koordinate sheme kot posledica racionaliziranja sveta so prisotne tudi v abstraktni umetnosti do take mere, da je John Elderfield pisal celo o ikonografiji mrež. Naj gre za duhovno preinterpretacijo določenega krajinskega občutja, kot ga je Holandec Mondrian abstrahiranega beležil na svojih platnih, ali pa predvsem za spiritalna izhodišča kot npr. pri Maleviču, ta vrsta ustvarjanja vedno izpričuje konstruktivistine težnje človeškega razmišljanja. Geometrijska abstrakcija se v svojih inčaičah kot so op art, hard edge in neo — ge nadaljuje do danes.

Urejanje in sistematiziranje človeške misli ter izkušnje poznamo na primer iz sholastike in se, kot je pokazal Panofsky, odraža tudi v umetnosti, konkretno v arhitekturi gotske katedrale. Manj kvalitetne umetniške izdelke bi lahko povezali z metodologijo strukturalističnega pristopa, saj na primer celo največjih uspeh, *Ecovo lme rože*, le težko označimo tudi kot dobro umetniško literaturo.

Kljub temu je Greenaway prepričan, da je film kodiran spektakel človeške družbe in to svojo trditev simbolizira z neprestanim vnašanjem merilnih naprav in števil. Medtem ko **The Belly of an Architect** temelji na številki sedem: sedem rimskih gričev, človeških dob, razdobji rimske arhitekture itd. pa je v **Z. O. O.** sedem dni geneze samo eden od elementov prikrite številčne simbolike. Ves film namreč gradi na osmih stopnjah naravne selekcije pri Darwinu, kar spremljamo v osmih delih dokumentarca o evoluciji in zato morata znanstvenika žrtvovati za poskuse osem trupel. Šestindvajset je črk angleške abecede, prav toliko slik je zagotovo pripisano Vermeerju, Alba Bewick pa hoče imeti 26 otrok, ker je prepričana, da ima grški alfabet toliko črk. Usodno število je tudi devet, kolikor mesecev traja človeško življenje v maternici in kolikor je potrebno, da truplo razpade. Kot v vseh verovanih, tako ima tudi v filmu poseben pomen število tri; to je vsebovano že v naslovu, ki je sestavljen iz treh črk: **Z, O in O.** Črka **Z** simbolizira tudi vlogo kamere v Greenawayjevem delu, je prisposoda tretjega očesa, tiste ga, ki vidi več, kot ostala dva **O in O.**

Zanimivo in glede na lastno modernistično prakso celo presenetljivo, razumljivo pa seveda zaradi tipičnega britanskega odnosa do tradicije, je režiserjevo zanimanje za angleško krajinarsko slikarstvo, ki je vodilna tema prvega Greenawayjevega celovečernega filma **The Draughtman's Contract.** Angleški baročni in kasnejši slikarji so dojemali svet okrog sebe na izjemno globok in doživet način, bili so raziskovalci narave in njenih pojavov, zato so to dimenzijo skušali vnesti v njene podobe na platnu. Posebno občutje krajine in njenih sil ter duhov je v angleški kulturi prisotno od prazgodovinskih svetišč in orjaških zemeljskih risb do naj sodobnejšega umetniškega gibanja land art.

Čeprav je Greenaway šolan v času modernistične umetnosti pa se v filmu zavestno vrača v prejšnja razdobja, v slikarstvo pred impresionizmom, se pravi v tvornost, ki ohranja iluzijo prostora, tretje dimenzije. Meni namreč, da je sineast arheolog svoje kulture in civilizacije, zato se mora, ker se pač ukvarja z enim izmed medijev vizualne umetnosti, sklicevati na tradicijo lastnega metjeja. Predvsem slikarstvo od 14. do 19. stoletja je z vsemi spoznanji, dognanji, izkušnjami in pridobitvami, s pomočjo sheme, ki jo stalno vzpostavlja kot konvencijo in ki jo, kot je pokazal Gombrich, tudi neprestano korigira, začrtalo temeljna izhodišča filmskega načina upodabljanja. Ustaljeno pojmovanje perspektive, na okusu, čina upodabljanja. Ustaljena pojmovanja perspektive, na okusu, čduhu časa in hotenja po spremembah kodirane kompozicije, slikovni plani, geometrijska ureditev in ritem, barve z njihovimi odnosi in kontrasti nudijo filmu edino možnost, da ne zapade v kaotičnost grmadenja prizorov, ampak, da jih logično in estetsko vizualizira s tem, da jih po zakonih likovnosti racionalizira.

V slikarstvu ima vsaka zaustavljena podoba v polju, zamejenem z okvirjem, svojo popolno dokončnost. Zato Greenaway rad uporablja statične plane, v katerih kot v „tableau vivant“ do zadnjega detajla fiksira estetske in simbolične elemente mizanscene in dogajanja ter jih niza v zaporedje filmskih sličic. Že znotraj vsake podobe pa ima film svojo specifično možnost, ki ga ločuje od slikarstva in to je gibanje. Pomen ali pripoved namreč lahko v okviru statične podobe spremeni najmanjši detajl kot je na primer prelet ptice roparice, grozeča konstelacija oblakov ipd. Tako je mogoče s ritmom razgibati najprej v posameznih posnetkih, nato pa mu z montažo določiti dokončen tempo. Gledalec ne more poljubno opazovati določenih prizorov kot v slikarstvu, ampak mu režiser z določanjem dolžine prikazovanja sam narekuje, kako naj film dojema in ga s tem usmerja, preseneča, zavaja ali uči.

Poleg načinov upodabljanja je seveda umetnost v svoji zgodovini ustalila tudi celo vrsto motivov, ki so bolj ali manj nasičeni s simboliko. Eden od najbolj pogostih in pomensko najbogatejših je okno, ki je v Albertijevi teoriji vezano celo na formalna izhodišča slikarstva. Simbolično lahko povežemo okno in oko, oko je okno duše in skozi okna pada svetloba, ki naredi predmete v kaotični temini vidne. Prodiranje svetlobe skozi okno je prisposoda dematerializacije božjega telesa, ki je lahko vsepovsod, je vseprisotno in tako presvetli človeka. V romantiki so posebej priljubljene metafore sentimentalnega pogleda skozi okno v daljavo, v neskončnost. Okna so Greenawayjeva obsesija, ki jih v kratkem filmu **Windows** predstavlja v njihovi najbolj kruti funkciji, saj je bil film narejen po

seriji defenestracij črnih politikov pred nekaj leti. Tu se razkrije tudi režiserjeva naklonjenost črnemu humorju, saj se navezuje na Swiftov tekst *A Modest Proposal* iz leta 1729, v katerem pisatelj ob lakoti in prenaseljenosti na Irskem predlaga, naj uporabijo kot meso v mesnicah otroke. Isto usodno funkcijo imajo okna v prvem celovečernem filmu **The Draughtman's Contract**, kjer je bil nekdo porinjen čez najvišje okno v hiši in v tretjem, **The Belly of an Architect**, kjer se glavni igralec Cracklite na koncu vrže skozi okno. V **Z. O. O.** pa so okna pomemben vir svetlobe, ki tako kot pri Vermeerju vedno pada skozi steno na levi.

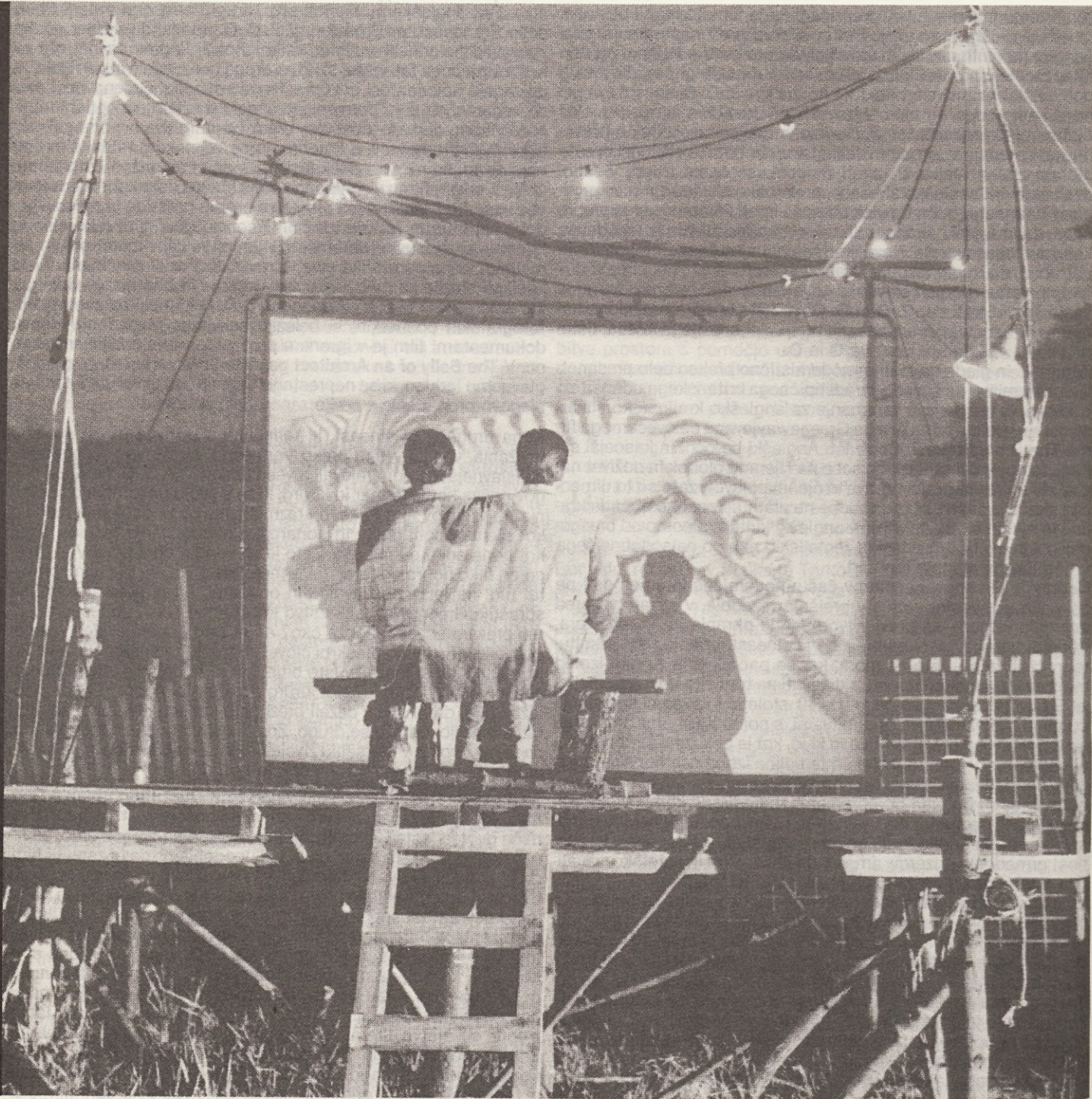
Vsi trije Greenawayjevi filmi so tudi hommage zgodovini slikarstva. Prvi angleškemu krajinarstvu, drugi Vermeerju in terji Pieru della Francesci ter Bronzinu. V **Z. O. O.** upodablja režiser enako kot veliki holandski mojster kadre znotraj kadrov pa naj gre za kvadratna polja tal, vrata, slike ali druge horizontale in vertikale, ki uokvirjajo določen del prizora v filmskem polju. Greenaway seveda verjame, da si je Vermeer pomagal pri slikanju z optičnim pripomočkom, camero obscuro, enim od primitivnih pomagal, eksaktnih instrumentov, s katerim so se od nekadaj trudili čim bolj objektivno, ne ročno, odslikati nek predmet ali prizor. Zato se pojavlja v prvem filmu vizirna naprava, s katero risar kadrira svoje risbe in se trudi v njih zajeti resnico o nekem prostoru in njegovi podobi, saj bi le ta razkrila zločin. Greenawayjevi filmi tako niso le hommage zgodovini umetnosti, njenim velikim mojstrom in temeljnim principom slikarstva, temveč tudi vsej mašineriji, ki je kdajkoli služila za mehansko registriranje in ohranjanje vidnega, kar smo opazili tudi pri Wendersu. **Z. O. O.** temelji na zaporednih fotografskih posnetkih, ki beležijo sekvence razpadanja trupel, dokumentarni film je v igranem predvajan na televizijskem ekranu. V **The Belly of an Architect** pa fotografka arhitekture predoči glavnemu igralcu, ki se neprestano paranoično ukvarja s kseroksi, njegovo propadanje s serijo zaporednih posnetkov.

Koga drugega bi sineast, ki reflektirano doživlja medij svojega izražanja, vpeljal v film preko Vermeerja, če ne Van Meegerena, najslavnejšega ponarejevalca vseh časov. V **Z. O. O.** nastopa njegov nečak kot veterinar in kirurg, ki že s svojo prisotnostjo spominja na Wellsov film **Fake**, na razmišljanje o upodabljanju resnice kot njenem ponaredu in ponaredu upodabljanja resnice, torej kot ponaredu ponaredu. Zato je verjetno mogel pravi Van Meegeren tako dobro ponarejati Vermeerjeve slike, da je z njimi prevratal tudi največje poznavalce in bogatel. Ali ni potemtakem, se sprašuje Greenaway, slikarstvo kot trompe l'oeil, dobesedno samo prevara očesa, past za oko? Ali ni zato ponarejevalec vsemogoč: bratoma lahko preskrbi človeško truplo za snemanje in lahko ju zašije skupaj (nazaj) v isto bitje, kar je že dejanje, nasprotno, a enakovredno božjemu? Kot kirurg odreže Albi nogo, in v edino tolažbo ji je, da bi bila v deželi breznoh kraljica in ji nato, ker ima rad simetrijo, odreže še drugo. Zdej ji ostane v uteho samo še to, da je med vojno v Marseillu živela prostitutka brez nog, ki je dobro služila, saj ni ničesar preprečevalo poti do nje.

Da je slikarstvo prevara smo videli že v **The Draughtman's Contract**, kjer je Greenaway sam narisal na posameznih vedutah dvorišča dvorca lestev, škornje, srajco zato, da se sprašujemo, ali jih ni nekdo pustil tam samo da bi bili upodobljeni, da bi zapletli film, da bi pobudili skrivnost kriminalke? Avtor meni, da je vse to objektivno dokumentiranje le prevara, za režiserje pa izhodišče in način kako ustvariti suspenz. Ali nismo, se sprašuje dalje, vsi filmarji prevaranti, ki prirejamo prizore, da bi ustvarili gledalcu lažno iluzijo? Ali ne zapelje Van Meegeren v **Z. O. O.** celo največjega strokovnjaka ko trdi, da na nobeni Vermeerjevi sliki ni videti ženskih nog? Zakaj nas vara Greenaway sam, ko v nekem intervjuju pravi, da ceni slikarstvo bolj kot film, v drugem pa, da se človek lahko izogne slikarstvu, literaturi, celo glasbi, ne more pa se arhitekturi. Zato je svoj zadnji film posvetil arhitektu, saj so ti filmarji: prav tako so odvisni od financ, strokovne kritike, mnenja človeka s ceste in morda razsojanja prihodnosti. Ker pa je težko narediti film o sineastu, je v prisposobi naredil film o arhitekturi, kajti filmar mora biti šolan kot arhitekt.

Vsi Greenawayjevi filmi so torej pomensko in vsebinsko prepletajo v celovito privatno mitologijo. V **Z. O. O.** vidimo med časopisnimi izrezki o nesreči poleg fotografije tudi nekrolog arhitekta, ki umre v naslednjem filmu. Vrže se na streho avtomobila, da se razbije kot tisti, ki na začetku **Z. O. O.** povzroči nesrečo. **Z. O. O.** se konča s polži, ki uvajajo **The Belly of an Architect**, **Arhitektov trebuh.** Ta film se dogaja v Rimu, z vidika umetnosti, trebuhu zahodne civilizacije, ki je sprejel in pregnetel vse razne, predvsem vzhodne, vplive. Ko je bil Greenaway prvič v Rimu nekaj mesecev, ga je začel brez vzroka boleti trebuh in je prenehal šele, ko je odpotoval. Psihični mehanizmi zavesti so vplivali na fisis podobno kot pri Proustu in zato se avtomobilska nesreča v **Z. O. O.** zgodi na Swann's Way.

ZOO, REŽIJA PETER GREENAWAY



Naslov filma je **A Zed ant Two Noughts** in zoo je metafora tipičnega živalskega vrta, ki je v Evropi pogosto postavljen v sredo mesta. Zato je hotel Greenaway najprej snemati v najbolj znanem zoo, berlinskem, ki je v centru kot je mesto samo v sredi druge države. Metaforično je torej Berlin izoliran otok, zoološki vrt, podobno kot je pri Wendersu cirkus. Greenawayjev zoo je cona, rezervat, v katerega so ujeti ljudje, uslužbenci, obiskovalci in živali v kletkah, za mrežami. Vprašanje je, kako gledajo zaprte živali, po Darwinovi teoriji predniki ljudi, na obiskovalce; kdo je tu ujetnik, kdo čuvaj, kdo je opazovalec in kdo je opazovani? Črka Z iz naslova je v slikanicah vseh narodov ustvarjena samo za zebro oziroma obratno, zebra je na svetu zato, da imamo črko Z. O in O sta začetnici bratov dvojčkov Olivera in Oswalda.

Zoo je za režiserja panteon, skup glavnih grških bogov. Falstaf je direktor živalskega vrta, se pravi uslužbencev — ljudi in zaporni-

kov — živali. Na kapi nosi značko Jupitrove strele. Eden od čuvajev predstavlja Plutona, vladarja teme, ki simbolizira pramrak človeške duše. Ker pa se Greenaway sprašuje, zakaj bi moral biti mračen film tudi mračno narejen, nosi čuvaj na znački podobo Disneyjevega Plutona. Jupiter in Pluton sta simbolično združena v imenu glavnega junaka naslednjega filma: Cracklite: „crack“ evocira zvok groma, drugi del besede pa zveni kot svetloba, ki mu sledi. Prostitutka iz živalskega vrta nosi broško srca in jo vsi kličejo Miloška Venera. Alba Bewick ima ob postelji pavja peresa, to so simboli Juno, boginje doma in plodnosti, zato si Alba želi 26 otrok. Avto, ki ga je vozila Alba ob nesreči je bil znamke Ford Mercury. Ponazarja Merkurja, boga interpretacije in s tem tudi laži. Merkur pa je obenem kurir in s tem tudi Jupitrov zvodnik, ki gospodarja vseh bogov nagovori naj se spremeni v laboda, da bi se lažje približal Ledi. To je tisti labod, v katerega se zaleti Ford Mercury, da

MINORI IN POLŽEVO

se zgodi strašna nesreča. Ko mitološki Jupiter v obliki laboda res spi z Ledo se iz jajca zvalita dvojčka Kastor in Poluks iz ozvezdja Gemini, kot sta v filmu brata Oliver in Oswald. Panteon simbolično napoveduje rimski Panteon iz naslednjega filma, ki je bil glavni inspirativni vir Boulléejeve arhitekture, temu arhitektu pa hoče Cracklite postaviti razstavo. Oblika Panteonove kupole spominja na velik trebuh, trebuh, s katerim se zaradi bolezni neprestano ukvarja arhitekt.

Poleg zaprtega živalskega vrta je edina lokacija v filmu Polževo, kraj s francoskim imenom L'escargot in to zato, da lahko črka e aludira na Eden, raj. Tu so živele živali v pari, Venera je predpoda Eve in k tej sodi Adam, ki naj bi bil dvospolnik, kar so tudi polži. Priti v raj pomeni za avtorja vpariti se, spojiti s svojim drugim, tako da zavladava popolna simetrija kot idealna oblika božje ureditve. Težnja po simetriji je Greenawayjeva glavna obsesija v vseh treh filmih, v **Z. O. O.** pa je celo osrednja tema. Brat Oliver in Oswald se pojavita na začetku popolnoma različna, tako da ju sploh ne moremo vizualno povezati, potem pa si postajata vedno bolj podobna in se na koncu v kraju L'escargot združita v siamska dvojčka kar v resnici tudi sta. Vsaka stvar in vsak pojem ima na svetu svoj par, svoj protipol, svojo dopolnitev, svojo različnost, vsak minus ima svoj plus. Življenje je neprenehno iskanje svoje identitete, zrcalnega odbleska, dvojnika, drugega jaza. Zato substitucije, lateralnost, klonacija in edina dokončna združitev v smrti, s smrtjo. Travma, udarec ob izgubi žena, požene brata v iskanje smisla življenja na zemlji. V začetku si brata nista različna samo vizualno, ampak tudi značajsko in to tako, da se dopolnjujeta. Oliver reagira na smrt svoje žene s tem, da izpolnjuje njeno življenjsko željo in začne v živalskem vrtu spuščati živali na prostost. Oswald pa zbira mrtve živali in če mu katera manjka, jo da tudi ubiti, saj je postal obseden s študijem razpadanja trupla. Oliver je po značaju izrazito topel človek, medtem ko je Oswald hladen, kar Greenaway vizualizira tako, da prvi sedi vedno na levi in ga osvetljuje topla difuzna svetloba. Oba brata se zaljubita v Albo, „morilko“ njenih žena. Če si privoščim eno od možnih interpretacij vsebine filma bi rekel, da ima Alba funkcijo tretje osebe preko katere, oziroma s pomočjo katere, se lahko značajsko različna in sovražna človeka, identificirata najprej kot brata, nato kot dvojčka in nazadnje, preko njenega manka, v smrti, kot eno bitje. V začetku svojo težnjo tajita, živita vsak svoje življenje, med spoznavanjem z Albo se začneta zblíževati, vendar se lahko zblížata šele tedaj, ko se tretji, ženska, umakne, izključi. Izključeni tretji osmisli par, kar bi bilo napisano z značbo: Z(OO). Oswald in Oliver se združita nazaj v idealno prabitje, bitje, ki po antičnih verovanjih izvira iz svoje dvojnosti. Tako bitje je imelo štiri noge in štiri roke, s tem, da se je razdelilo je človeštvo kaznovano, zato išče vsak posameznik svoj smisel, svojo izpolnitev v ponovni združitvi s svojim drugim v Eno. To je originarna, primarna želja, ki poganja, osmišlja življenje.

Dvojčka dokončno združi skupno očetovstvo, saj Alba zatrjuje, da sta očeta oba in ko ji Van Meegeren zaradi simetrije odreže še drugo nogo, ji ne preostane drugega, kot da rodi dvojčka. Zaradi usodnosti simetrije je brata najbolj pretreslo, ko sta spoznala, da je živalsko telo popolnoma simetrično in da je prva stvar, ki se zgodi, ko začne truplo propadati, porušenje simetrije. Ko to uvidita, se začneta zatekati v simetrijo in v popolni zrcalni postavitvi umreta, podobno kot se pred skokom v smrt postavi v pozo križanega Cracklite v naslednjem filmu.

Uvodni prizor v **Z. O. O.** je avtomobilska nesreča, ki jo glas v off-u komentira: „Pet tisoč nesreč se zgodi vsak dan — bizarnih, tragičnih, smešnih. So dejanja boga (Dejanja boga je tudi naslov enega od Greenawayjevih kratkih filmov), osupneje preživele, jezijo zavovalnice. Ta je drugačna: po božji volji ali po Darwinovi. Evolucija se konča s človekom, nekateri pravijo z žensko in jabolkom.“ Od tu naprej poteka vzporedno simetrična zgodba filma. Po eni strani gledamo na televizijskih ekranih v osmih nadaljevanjih reportažo o evoluciji od prabitij do najbolj razvitih živalskih vrst in končno do človeka, po drugi strani pa brata pripravljata film z zaporednimi posnetki propadanja živega. Začne se z gnitjem jabolka, preko rib, krokodila, psa, zebre in na koncu je treba posneti še človeka. Žalost ob človekovi smrti poraja vprašanje, kaj se dogaja s truplom in kako meriti njegovo propadanje. Kljub vsem naj sodobnejšim

merilnim tehničnim pripravam Oliver resignirano ugotovi, da je to mogoče izmeriti le s stopnjo žalosti.

Prvi Greenawayjev film je zasnovan ob umoru, drugi se začne s smrtno nesrečo žena in konča s smrtjo njunih mož, tretji pripoveduje o neozdravljivi bolezni arhitekta, ki se ukvarja z Boulléejem, avtorjem nagrobnikov in pokopališč. Kot se to predvsem pri kristjanih zaradi morale navadno dogaja, se režiser najprej sprašuje o krivdi. Zato brata očitata Albi, da bi zaradi vseh okoliščin (vozila je Ford Mercury po Labodji cesti, nosila je klobuk s perjem, bila je noseča in je jemala merkuri) morala pričakovati laboda, ki povrh niti ni bil labod temveč samica. „Aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht“ bi lahko pripomnil Schiller. Greenaway je mnenja, da so se na področju erotike in celo pornografije tako razrhljali tabuji, ki jih je vzpostavila krščanska institucija greha, da se o njih razpravlja odkrito in celo prikazuje v filmu, medtem ko se smrt dosti bolj mistificira, o njej se govori v evfemizmih in zagrinja se v razne romantične in sentimentalne prisposode. Zato imamo takoj na začetku, na pogrebu, kjer se pogovarjajo o razpadu trupla v **Z. O. O.** oster rez, kateremu sledi film o začetkih človeškega življenja. To je aluzija na naravno pojmovanje smrti v manj civiliziranih družbah, kjer nekaj odide, ko pride novo, kadar se rodi nov član skupnosti, starejši umre.

V tej zvezi se Greenaway sprašuje, kako doseči nesmrtnost. Sta dva načina. Prvi je ta, da ima človek potomca, kar je ena vodilnih tem filma **Arhitektov trebuh**, kjer zakonca dolgo ne moreta imeti otrok, ko pa končno ta zajoka, se oče vrže skozi okno. V **Z. O. O.** brata žrtvujeta svoje življenje za poskus tedaj, ko se jima rodita sinova, ki ju šele dovolj tesno povežeta, da sta pripravljena na samožrtvovanje. Drugi odgovor človeške civilizacije je verjetje, da lahko dosežeš nesmrtnost z velikimi umetniškimi deli. Greenaway je tudi do tega ironičen. Ko se nam zazdi, da bomo gledali prekrasen film, se začne pogovor o bakterijah v človeški slini, ki začnejo razkrajanje trupla, kar Oswald komentira, da jih je še več pri francoskem poljubu in koliko jih je šele Eva prinesla Adamu s poljubom in z ugrizom v jabolko.

Ena od glavnih vodilnih tem filma je problem črno-belega, čeprav, ali pa prav zato, je film v barvah. Ob smrti se spomnimo, da je žalna barva črna, ponekod pa tudi bela. **Z. O. O.** se začne s prizorom, kako otroka, ki pooseblja nedolžnost, katere simbol je bela barva, skušata spraviti psa v živalski vrt, ki se izkaže v nasprotju z rajem kot prisposoda pekla. Pes je dalmatinec, bel s črnimi pikami in se upira. To se mu maščuje, saj ga kasneje, ko rabita brata pasje truplo, povozijo skrivnosten črn avto na belo-črni zebri za peščce. Alba, katere ime pomeni bela, nosi belo obleko s črnim robom, Venera pa njen negativ, črno obleko z belim robom. Alba ostane brez obeh nog, medtem ko za kip Miloške Venere vemo, da je brez rok. Venero zanima ali so zebre črni konji z belimi črtami ali beli s črnimi in neprestano sanjari o spolni združitvi z njimi. Greenaway tako aludira na navade grških bogov in polbogov, prebivalcev panteona, in se sprašuje, kaj izpričuje prisotnost mitov o združitvah ljudi in živali v civilizacijski zavesti. Morda to, da bo Venera dobila založnika za svoje „dirty stories“? Felipe Arc-en-ciel dela proteze za noge, svoje pa je izgubil, ko je hotel posiliti nosečo kobilo. Zato se režiser sprašuje, kje so ta bitja, rojena iz ljudi in živali, kje so vse morske deklice, sfinge, minotavri, zakaj niso v živalskem vrtu, kjer se neprestano srečujejo ljudje in živali? Kako ujeti za zoološki vrt enoročca, ko pa je zato treba devico, da ji položi glavo z rogom v naročje?

Na koncu sta brata posnela razpad trupel primerkov vseh živalskih vrst in potrebujejo človeško truplo. Seveda bi bila zaradi fotografiranja najustreznejša Alba, ker je brez nog in bi šla idealno v filmski kader. Toda premislita se in se, tedaj že spojena v eno osebo, odločita, da opravita poskus na sebi. Idealen kraj je L'escargot, kjer polži kot hermafroditi lahko zadovoljujejo sami sebe. Toda polži naredijo še nekaj drugega, namreč kratek stik na napeljavni in dokumentarni film o človeškem propadanju propade. Samožrtvovanje bratov se je v bistvu izničilo. Oliver in Oswald ostaneta samo še O in O, „two noughts“, dva ničta, da ne rečem dve ničli . . .

JURE MIKUŽ

MNOŽICE IN FILM

... Skratka, lastnosti konstituirajo množice. To se učijo danes otroci v prvem razredu, ko jim rečejo, naj naredijo množico modrih velikih tankih kvadratov ali pa krogcev. In s temi lastnostmi lahko konstituirate množico. Kot strukturalisti vemo, da ne morem narediti množice velikih kvadratov, če nimam malih kvadratov na mizi ali pa vsaj v glavi. Isto velja za debele in tanke, za modre pa že ne več. Mi mislimo, da je modra barva naravna lastnost. Ampak, recimo, vzemite to situacijo, da bi morali narediti dve množici — množico rdečih predmetov in množico modrih predmetov, in da bi bili predmeti na mizi modrikasti, rdečkasti, razni kodrljasti, a v osnovi sposobni, da jih razdelimo na ta osnovna tona. Potem pa bi bil tu še en predmet, za katerega bi Anglež ali pa Američan rekel, da je „purple“. Tedaj bi imeli dve možnosti: ali bi šli pogledat v slovar in bi videli, da pomeni „škrlaten“, in ker je škrlatna barva za Slovence rdeča, bi dali kvadratega v rdečo množico. Lahko bi pa ta kvadratega pogledali, pa bi videli, da je vijoličast. In ker je vijoličasta barva za domorodce bolj modra kot rdeča, bi ga dali na modro stran. Skratka, tukaj bi nam strukturalist rekel, da so važni semiotični sistemi distinktivnih opozicij in v nekem smislu bi imel prav. Mi pa smo ta slovar ali pa to, da pogledamo, kakšne barve se nam stvar zdi, da je, uvedli zato, da bi vpeljali neki drug pojem: preden imamo sistem možnih opozicij, mora biti dana možnost razločevanja. Ta možnost je pogoj za to, da ločimo, recimo, kot Eskimi šestnajst nians bele barve, zato ker živijo v belem svetu, ali pa da vidimo kakor mi, ki še za eno belo pravimo da je nebarva, ker živimo v pisanem svetu. Vsaj mislimo da. Skratka, pogoj za to je, da obstaja možnost za razločevanje, ne glede na to, za kakšen sistem diakritičnih potez se potem odločimo. V naravi simbolnega mora najprej obstajati možnost razločevanja, in na to navadno nismo pozorni, zato ker je to isto kot možnost občestva. Nobenih lastnosti in nobenih množic ni brez polja označevalca, se pravi brez velikega Drugega, in še natančneje — možnost razločevanja mora biti dana v tem smislu, da je mogoče predpostaviti, da je z nekega gledišča mogoče razločiti poteze in torej objekte postaviti v različne množice, se pravi mora biti dan subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve, ta presupozicija mora biti dana. To je seveda funkcija, zato sem svoj didaktični model tudi uvedel. Subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve, ni nekdo, ki je modrec, ki tumba globoke misli. To je slovar ali pa je empirist, če smo humeovci pa gremo gledat, kakšne barve je tisto, in potem postanemo upravičeno skeptični. To je funkcija in zato je matematika lahko stvar predavanja. Zato, ker vsebuje reference na subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve — in otroci, pa tudi mi, na to funkcijo posadimo profesorja. Matematika, ki bi se je dalo naučiti iz knjig, je narejena tako, da se jo da naučiti iz knjig, je neprimerljivo težje naučljiva iz knjig kot v predavanju, čeprav v samem diskurzu ni za to nobenega razloga. Matematični diskurz je narejen tako, da mora teči sam od sebe, tako kot je zapisano, da ne potrebuje pedagoške bergle; in vendar je matematiko ravno zaradi tega, ker je ta funkcija subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve, vključena že v samo formo vprašanja, laže poslušati na predavanju kot brati iz knjig.

Pa vzemite nasproti tega poezijo. V poeziji ni subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve, in je grozno, če vam kakšen navdihnjen igralec bere pesem. Moti nas; lahko pa sami preberemo isto pesem, pa se nam zdi čisto dobra. Zato, ker imamo takoj ta refleks — ta idiot nam bo zdaj pripovedoval, kako je treba to pesem brati. In to ne velja le za igralce, to ni antiigralski šovinizem, ampak velja za vsakogar, ki nam skuša brati pesem, ker v njej ni subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve, to ni ta vrsta komunikacije — v poeziji je važna vera, vera pa se dogaja med človekom in bogom, v samoti. Model ploščic, ki jih razdelimo po lastnostih, je kljub vsemu, kar sem zdaj povedal, da bi ga malo zapletel, veliko preprostejši kot naše vprašanje. Zakaj? Zato, ker je konstitutivna lastnost množice pri tem modelu hkrati značilna karakteristika ali karakteristična lastnost množice. Elementi množice rdečih kvadratov so rdeči kvadrati, medtem ko elementi množice filmov osemdesetih let niso filmi, ki so bili narejeni v osemdesetih letih. Pred kratkim so na Borštnikovem srečanju razglabljali o gledališču osemdesetih let, in to bi nam tu moralo biti v opozorilo.

Skratka, ime množice v našem primeru ni tista lastnost, s katero se elementi kvalificirajo v to množico. To je ta hec pri tej zadevi. Gremo metodično in se spet vprašamo, ali lahko najdemo kje druge podobne množice. Ali obstajajo še kje kakšne množice, kjer tista lastnost, ki je ime množice, ni tudi karakteristična lastnost njenih elementov. Take množice obstajajo. Če rečem „Ta hrana je slaba“ — kaj pomeni „ta hrana je slaba“? To pomeni, da je ta hrana pripaljena, nesoljena, presoljena, da je krompir postan, nezrel, zmrznjen, razne stvari lahko pomeni. A na podlagi lastnosti tega krompirja sodim, da je hrana, v kateri ta krompir nastopa s svojo lastnostjo, zanič. Te lastnosti jaz ocenim, na podlagi teh lastnosti ocenim krompir za slab krompir in ga uvrstim v množico slabe hrane. V to vrsto množic spadajo po definiciji množice, ki jih vzpostavimo z vrednostnimi sodbami. Vrednostne sodbe so take, da neka objektivna lastnost, ki ne ustreza imenu množice, ki je drugačna, ki je iz drugega „vica“, da ta „objektivna“ lastnost naredi, da „subjektivno“ s svojo oceno predmet uvrstim v neko množico, ki je vrednostno določena.

Prvo dognanje, ki je že pozitivno, je to, da je besedna zveza „film osemdesetih let“ strukturirana kot vrednostna sodba, ampak tega ne kaže. Če rečem, da je hrana zanič, jaz vem in vsi vedo, ki me poslušajo, da izražam vrednostno sodbo. Če rečem „film osemdesetih let“, pa tega ne povem, in ni jasno da sem to naredil. Prvo, kar očitamo tej sintagmi, je, da je hipokritska, da ne kaže tega, kar je. Ampak to ni nič posebnega, večina izjav je takih. Redke so izjave, ki povedo, kaj so, in zmerom redkeje, bolj ko jih ljudje proučujejo. Austin je mislil, da je s performativom našel tisti tip izjav, ki pošteno pove, kaj je, on je bil Anglež, angažiran v tej liniji „our word is our bond“. Misli je, da je končno našel besedno vrsto performativov, se pravi izraze tipa „Odpiram sestanek“ (to, kar sem jaz prej naredil), in je mislil, da je to, kar je izjavil, s tem tudi naredil, ampak bolj ko so potem ljudje, že on, proučevali te zadeve, bolj se je sesuvala ta iluzija o straight forward besedi. In če ste brali zadnje Probleme, je Bernard Nežmah odkril, da je že Škrabec vedel konec 19. stoletja, da v slovenščini ni performativov, da so Slovenci hipokriti po naravi biti. Ker v slovenščini ne moreš reči „obljubim“, in ne moreš reči „odpremo sestanek“, zmerom rečemo „odpiram“, nikoli se ne odločim čisto do konca, ali ga bom tudi odprl. Ampak to seveda slovenščine ne moti, da ne bi bili v njenem jeziku neštenevni sestanki vsak dan odprti. In ne moti Slovencev, da ne bi dajali obljub in jih kdaj pa kdaj prelomili itn. Performativi se dogajajo, čeprav ni ustreznega znaka v jeziku, čeprav ni niti besede, ki bi povedala tisto, kar je, in to odkrito povedala. Če mi očitamo tej besedi „film osemdesetih“, da se malo skriva, to ni nič tako hudega, to je bolj tipika komunikacije kot deviacija.

Zato bomo šli počasi, in sicer se bomo vprašali, ali obstajajo te vrste sodb, ki ne kažejo, da so sodbe, te vrste implicitnih vrednostnih odločitev, še kod drugod, ne le v filmski in gledališki teoriji. Vzemimo izjavo „Ta tekst je težak“ — ali pa če rečem „To predavanje je zabavno“, ker se meni zdi bolj zabavno kot vam. To je primer nedeljene vrednostne sodbe. Ampak recimo: „Ta tekst je težak“. „Ta tekst je težak“ ima isto strukturo kot izjava „Ta krompir je zanič“. Obstajajo neke določene lastnosti, objektivne lastnosti teksta zaradi katerih ocenjujem, da je ta tekst zame težak. Recimo, da so stavki dolgi, da avtor uporablja več pojmov kot jih jaz lahko obvladam ali pa da uporablja pojme, s katerimi nisem seznanjen, in podobne stvari. In te razne lastnosti, ki so objektivne, ki se jih da celo izmeriti — pride lahko lingvist in reče, da je v tem stavku povprečno 33 besed ali pa 60 besed — to pomeni, da so stavki dolgi, to je objektivna lastnost — in vendar jaz lahko ocenjujem ta tekst za težak, nekdo drug pa lahko reče „nič takega“. Skratka, „Ta tekst je težak“, je neke vrste implicitna vrednostna sodba, ker se zdi, da je tekst težak že sam na sebi, ampak v resnici ni. Je težak, če k tekstu prištetemu bralca.

Še lepši primer pa je ta: „Ta vreča je težka“. Bolj ko so primeri barvalni, bolj so fini. „Ta vreča je težka“ lahko zame na primer pomeni to, da je vreča težka 50 kg. 50 kg je primerno, ker imajo vreče cementa po 50 kg, in če ste jih kdaj poskusili dvigniti, veste o čem govorim. In jaz rečem, da je ta vreča prekleto težka, ima 50 kg, in to je zame ravno na meji. Potem pa pride eden tak predavatelj, besedo dopolni z gibom in reče: „Saj ni težka, saj ima samo 50 kg.“

* Kar sledi, je fragment izgubljenega teksta. Magnetogram se začne nekje po prvi tretjini, pravihjalnih zapisov pa ni bilo najti (op. ur.).

Na podlagi iste lastnosti teže petdesetih kilogramov, o kateri se strinjava, to lahko preveriva, 50 kilopondov, če se natančno izrazim, midva vrečo ocenjujva popolnoma nasprotno. Zame je težka, zanj lahka, spada v razred še znosnih predmetov. Predikat je prepoznavanje subjekta v substanci. Reči bi morali, da se jaz v petdesetkilogramski vreči pripoznam kot šibak. In zato rečem, da je težka. Tisti, ki je frajer, pa se v isti vreči prepozna za silaka. Lahko mi da s svojimi besedami vedeti, da se ne bo dal tako poceni, lahko se mi samo predstavlja kot frajer, četudi lahko težje nosi kot jaz. Tukaj je neka komunikacija, kot človeka kar dobro komunicirava in se razumeva.

Ponovimo to pot. Če bi bila tu tabla, bi lahko natančno narisali, da gre v bistvu za tri momente. Začeli smo s pozicijo spoznavajoče zavesti — tukaj je predmet, tu sem jaz. Jaz ocenjujem predmet glede na objektivno lastnost, predmet je nekaj drugega kot jaz, jaz še ne vem, da se moram prepoznati v tem predmetu. To so objektivna dejstva. Končno pa smo na točki, kjer so objektivna dejstva objektivna samo, kolikor so posredovana prek subjekta. Objektivno dejstvo, da je teža vreče 50 kg, ne pomeni nič, če nisem fizik. Ampak že to, da moram biti fizik, pomeni, da moram biti vpleten v diskurz, v neko občestvo, v neki tip, skratka, v neko sožitje, v neko subjektivnost, ki je v primeru fizičnega diskurza matematična subjektivnost, ta je zelo posebna, ampak je vendarle neka diskurzivnost, in v njej začne to dejstvo nekaj pomeniti. In vmes med tema dvema skrajnostima je bila vrednostna sodba, ki je samo prehodni moment, ko je bilo na videz mogoče razločiti, kaj je objektivni element v sodbi, kaj pa subjektivna ocena, ko je bilo na videz mogoče reči: „Krompir je neslan, zato X meni, da je hrana slaba“.

Ce pa je ta stvar tako stekla na tej banalni zadevi, še preden smo šli v sofisticirane ideološke operacije, lahko domnevamo, da nas čaka še kakšno presenečenje, ampak najprej si oglejmo predpostavke teh operacij. Pri čisti objektivni sodbi seveda — rdeč kroglic in podobne zadeve — je predpostavka operacije subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve. Kaj pa je predpostavka pri subjektivni sodbi oziroma pri tej spekulativni sodbi, kjer se jaz prepoznam v objektu? Namreč, kaj stori, da ta sodba ne bi bila subjektivna samo v trivialnem pomenu besede v tem smislu — to si samo on misli, v resnici pa ni tako. Kaj je predpostavka tega, je najbolje razvidno iz tega zadnjega zgleada. . . . „Ta vreča je težka“ — razumem kot izjavo iz čiste vesti, kot pošteno in zaupanja vredno izjavo in ne kot to, da on hoče nategniti mene, da bi jaz nosil namesto njega. Skratka, kaj je predpostavka, če hočem to izjavo razumeti kot takšno, da pravi, da je ta vreča zares težka za tega, ki to izjavlja, in to je nujna hipoteza za vsako komunikacijo. S to hipotezo moram začeti, tudi če se potem izkaže, da gre za kakšne druge štose. Če naj ta izjava sploh začne delovati, in delovati mora začeti iz začetne hipoteze o poštini izjavi (to je pokazal Grice), se moram najprej identificirati s subjektom, ki se zanj predpostavlja, da verjame. Ta izjava je seveda lahko indirektna, lahko je ricochet, lahko pomeni nekaj drugega. Vendar to lahko ugotovim samo, če startam s hipotezo, da je vsa informacija v tej izjavi, in začnem z najbolj enostavno interpretacijo in grem potem navzgor.

Pri teh izjavah gre za subjekt, ki se zanj predpostavlja, da verjame, in zato so te izjave bolj konstitutive in obvezne za občestvo, kot tiste, v katere je samo vednost vpletena.

Da pa to ni vsa zadeva, in je še neki dialektični moment, se pa da pokazati iz še enega zgleada, ki pa je tokrat striktno jezikoslovni zglead — iz slovenščine vzet. Oglejmo si ti izjavi. Primerjajmo izjavi: „Prišel je pozno“ in „Prišel je kasno“. Za nativnega Slovenca današnjega časa sta to sinonimni izjavi. To se lahko prepričamo, če beremo tekste, in vidimo, da ljudje „pozno“ in „kasno“ uporabljajo kot besedi, ki pomenita isto. Mogoče je tudi od nekdaj bilo tako, da so ti besedi uporabljali kot istopomenski besedi. Če je nemara res tako, potem je slovenščina zamudila priložnost za distinkcijo, ki je v njeni moči. Če gremo pogledat v Pleteršnika, vidimo to dvoumnost — „pozno, kasno“. Pleteršnik nam daje primeira: „pozni ste“, pa „kasni ste“. In za oba daje nemški prevod — „ihr seit spät gekommen“. Za Nemca sta ti izjavi sinonimni. Tukaj je simptom in ta je, da pripisuje obe rabi, tako „kasen“ kot „pozen“, jugovzhodni Štajerski. Če se ti besedi že ne ločita po pomenu, potem bi pričakovali, da sta vsaj različne provenience glede na

dialekt. Tu gre bodisi za pomoto pri Pleteršniku bodisi za to, da je črpal iz kakšnih rokopisnih gradiv, nemara iz Cafovih gradiv. Caf je naredil nekaj zabojev zapiskov iz žive slovenske govornice, ki so jih potem slušatelji bogoslovja prepisovali nekaj časa, in del teh prepisov je uporabil Pleteršnik; potem pa je ta akcija zamrla in so zadevo spravili na podstrešje, na koncu pa sežgali. V tem primeru tisti, ki dela slovar, ne more imeti natančne informacije, ve pa, da je bilo neke na jugovzhodni Štajerski to pobrano.

Ampak v prvem pomenu, neposrednem pomenu, tam, kjer daje neposredni nemški prevod besede, pa Pleteršnik uvaja distinkcijo. In sicer: „pozno“ prevaja s „spät“, „kasen“ pa z „seumig, langsam“ — zamuden, počasen, obotavljiv. In iz tega bi lahko rekli, da „kasen“ pomeni „pozen s kvalifikacijo“. Ali: „pozen glede na nekaj“ — prav to je zakasnitev, zamuda. „Prišel je kasno“ bi torej pomenilo preprosto „zamudil je“, četudi sva se npr. zmenila ob 8. uri zjutraj, pa je prišel ob 9. uri zjutraj; medtem ko „prišel je pozno“ bi v prvem pomenu pomenilo, da je prišel ob neki uri, ko obiski niso več običajni po konvencijah lepega vedenja, recimo po 10. uri, po 11. uri zvečer. Na videz bi rekli, da je „kasen“ vrednostna ali vsaj subjektivna opredelitev, ker se za kasnega kvalificiram glede na neko drugo objektivno lastnost, namreč glede na to, da smo se zmenili ob neki uri, potem pa sem prišel pozneje, sem zakasnil; skratka, rekli bi, da ima „kasen“ strukturo vrednostne sodbe, ki jo izrekam glede na neko objektivno lastnost, to lastnost pa subjektivno ocenjujem kot zamudo — zakasnitev. Tako rečemo za vlak, ki ima zamudo, da kasni. „Pozen“ pa je objektivno pozen (vsaj na videz) tj. „pozen sans phrase“. Toda: interpretacija izjav pa kaže, da ni tako. „Kasen“ namreč prav zato ali pa prav, kolikor eksplicitno vsebuje subjektivni moment, vrednostni moment, se pravi subjekt, ki se zanj predpostavlja, da verjame, deluje objektivno. Jaz takoj vem, kaj pomeni izjava „zakasnil se je“. In mi ni treba vedeti, za kdaj smo se zmenili. Ta izjava je pritožba za zamudo, hoče povedati, da je nekdo zamudil, in tako jo tudi razumem.

Ni mi treba vedeti za vse tiste dodatne informacije. Medtem ko če rečem „prišel je pozno“, pa v bistvu ne vem, kaj izjava pomeni — ravno zato, ker je to objektivna izjava, ne vem, kdaj je prišel. Ne vem, kdaj je prišel glede na tisto, kar ta izjava hoče povedati, ker moram nekaj več vedeti, in to je, kakšna je domorodska norma obiskov. Moram participirati na tisti samoumevni ideološki vednosti, na življenjskih ciklusih tega občestva, in potem vem, kaj je za domorodce „pozno“ in rečem, da je to malo pozno. In šele tedaj sem tudi upravičen ta očitek nasloviti na druge. „Pozen“ deluje fetišistično. Njegova objektivnost je samo prikrita subjektivnost, ki se izdaja za objektivnost, ki mene „interpelira“ v občestvo samo-umevnega razumevanja, kaj je zgodaj, kaj je pozno npr. za obiske. V bistvu „pozno“ pove, da je nekdo prišel kasno glede na neizraženo implicitno normo, ki velja v tem ideološkem občestvu. Skratka, na ravni interpretacije, če tako gledamo, kot sem zdaj postavil, je situacija natančno inverzna, nasprotna situaciji na ravni situaciji intuitivnega razumevanja zadeve. „Kasen“ mi pove več z manj informacije kot „pozen“. „Pozen“ mi govori samo, kolikor sem domorodec občestva, kolikor se sklicujem na subjekt, ki se zanj predpostavlja, da verjame — kolikor se nanj sklicujem, ne da bi to vedel. Medtem mi pa „kasen“ pove to, da se sklicujem na dogovor, na kontrakt, na verjetje. „Pozen“ se sklicuje na skrivno vednost, na nativno kompetenco, ravno tako kot besede „žlahten“, „klen“ ali pa „samobiten“. Tukaj lahko rečemo, da gre za fetišizem v pravem pomenu besede, ker gre za tajbo. Gre za tajbo v čisto freudovskem pomenu, ker jaz tajim, da nič ne vem. Tajim svojo vednost, ki je v tem, da ne vem, kdaj je pozno, dokler se ne zmenimo, dokler ne vprašam arbitra, ki mi bo to povedal, kdaj se prihaja na obiske. Besede te vrste — in v slovenščini jih je zadnje čase žal vedno več — se pirajo na slepo vero. Ta vera je slepa, ker ne vem, da je. In ta slepa vera je seveda nujno stališče jezikovnih fanatikov.

Zdaj sem imel dve varianti zaključka tega svojega govora. Mislim, da sem vas že nekoliko utrudil, zato bom izbral militantno različico, tisto, ki Ingrid Bakše ni všeč.

Ko gremo na slepo vero, sem v tej situaciji, da ne smem reči: „ampak to je pozicija: 'saj vem, da nič ne vem, ampak verjamem, da vem'“ — in posledica je, da me morajo zmeraj siliti, da bom verjel. To je položaj, da me sili tisti znani nam kdo, da bi verjel v različne

MNOŽICE IN FILM

MARILYN MONROE



klenosti in žlahtnosti in samobitnosti jezika ali občestva. To je zato, ker on ne more brez mene. On ne more brez tega, da nekdo deli njegovo vero. On potrebuje občestvo, če hoče imeti samobitno občestvo. Zato sem jaz njemu izpostavljen, da me v slepi veri fanatično sili za Slovenca biti. Šalamun pa je dejal: „Če mi nekdo reče, da imam tri noge, jih ne začnem panično preštovati.“ Če ti nekdo reče, da si Slovenec ali pa nisi, ne greš panično pregledovati svoje genealogije in iskat, koliko Langobardov je bilo vmes in Čehov, Švabov in Hungarov.

Slepa vera je bila ta poanta in zdaj, da menjamo register in se malo sublimiramo, bom dal zadnjo paradigmo, za katero pa mislim, da velja za film osemdesetih let. In to je določitev „lepa ženska“. To je vrednostna sodba, ki se je pa drži nespodbitna objektivnost, ker je to stvar konsenza, ki je empirično preverjen. Tukaj ni seminar iz fiziološke antropologije in tudi ni čajno omizje pri Josipu Vidmarju, da bi se pogovarjali o okusu, pač pa je filmska šola in zato lahko vzamemo primer dveh lepih žensk, kot jih je film razglasil za lepi, in sicer: Marilyn Monroe in Greta Garbo — pola, med katerima vsi nihamo. Marilyn Monroe je ekstremen primer. Marilyn Monroe je izdelek sociologije. Na to sem jaz ponosen — raziskave javnega mnjenja. In ni hudič, da je uspela, to mi je všeč — to je tisto, čemur rečejo, da je treba politično akcijo utemeljiti na znanstvenih dognanjih. Ena izmed mitologij, v katero jaz hočem verjeti, menda pravi, da so najprej ugotovili, katere mere, kateri proporci so tisti, ki veljajo v javnem mnjenju moškega ameriškega občestva petdesetih let, pa normo, ki naj bi jo dosegla ženska petdesetih — to so najprej ugotovili z inčami in palci, ne s centimetri. Potem so rekli, da bodo poiskali tako žensko, in so merili in so našli to žensko, ki je potem postala Marilyn Monroe. Potem ji je manjkalo to, da ni bila blond, pa so jo pobarvali, pa je bila popolna. To je bil znanstven produkt. Drug produkt pa je bila Greta Garbo, ko neko-

mu sine ideja, da je treba tržni produkt diferencirati. Tiste prej so bile krhke: Lilian Gich je bila krhka in betežna, pa je bila zato Malešu všeč, in bila je svetlolasa. Trgovci pa so rekli: dajmo zdaj eno atletinjo, nordijsko raso, tiste debele kosti, črno, in dajmo poskusiti s tem, saj tukaj gre za trg.

To so že takrat vedeli in so vrgli na trg razliko, in vsi so padli dol in je postala svetovna norma in večina vamp žensk se še zdaj tako dela. V bistvu je ceneje poskusiti s poskusnim kuncem oziroma s poskusno lepoticco, kot pa se opreti na sociološke raziskave, ki so nezanesljive — še zlasti, ker zmerom pridemo na isto. Namreč pri sociološki raziskavi pridemo v ta večini problem vplivanja televizije ali medijev na ljudstvo. Alternativci pravijo, da televizija pobavlja ljudi. Televizija upravičeno reče, da daje samo tisto, kar gledalci hočejo. In če hočemo, nam bodo postregli s pismi bralcev, sociološkimi raziskavami int., kjer bodo to dokazali. Adorno je v tej situaciji, v trenutku obupa, kakršni so njega sicer pogosto prevzemali, rekel za radio: po štiridesetih letih metodičnega pobavljanja to vprašanje ni več na mestu, kaj je prej — kura ali jajce, televizija ali človeška neumnost. Ker vemo, da je človeška neumnost prva, kako bi si sicer televizijo izmislili.

Marilyn Monroe in Greta Garbo sta (če še enkrat uporabim žargon sholastike) dva tipa, kako pridemo do resnice. Eden je „adaequatio rei ad intellectum“, ko se stvar priredi intelektu — to je Marilyn Monroe. Najprej pogledamo v intelekt, v duha, potem pa poiščemo, kaj mu ustreza, pa če ne ustreza, pa še malo „contrive“ (rečejo Angleži) — malo pomagamo stvari — to je tisto, čemur bi heldeggerjanci rekli evropski nihilizem, nihilizem tega tehnološkega pogleda na svet, adekvacija rei ad intellectum. Medtem ko je Greta Garbo „adaequatio intellectus ad rem“. Tu je pa stvar dana, potem pa se ta čut, ta organ, ki dojema žensko lepoto, prilagodi stvari in odkrije, da je takšna, kakršna se daje, da je. Skratka, da je

PROPOBE

GRETA GARBO



potem verjel, da je tako res, kot so me nategnili. In to je film osemdesetih let. Skratka, vsakdo izmed nas ga bo imel.

RASTKO MOČNIK

„phainomenom“. Ampak oba ekstrema definirata v bistvu isto polje. In sicer gre za to, da je lepota res skrivnost in ima pravico to ostati in da je pogoj, da lepota deluje lepo, da ostane skrivnost. To je zdaj tako esejijskično rečeno, ampak ni mišljeno patetično, ni je mišljeno kot poezija, kot Minatti, mišljeno je kot ironija. Pa recimo drugače: slepa vera je pogoj za to, da je nekaj lepo, lepota je v tem, da se nič ne ve. Namreč, mi smo zmeraj v tej situaciji, da najprej sprejmemo lepoto za lepo, zato ker velja za lepo, na podlagi slepe vere, da je nekaj lepo, da so ženske lepe, da so avtomobili lepi, tisto, kar v vsakdanjem življenju velja za lepo. Potem pa si vsakdo lahko demokratično izbere tisto potezo, zaradi katere bo ta predmet veljal za lepega.

Tukaj je ta nachträglich logika, ki velja pri težki vreči, ali pa pri „pozen-kasen“. Za nekaj verjamem, da je lepo, in to sprejemem. Ampak to ne bo veljalo zame, da je lepo, dokler ne najdem razloga za to lepoto. Razlog za to lepoto je pa lahko poljubna poteza, ki ustreza mojim individualnim fantazmam, težkemu otroštvu, norosti mojih staršev, učiteljski šibi ali pa perverzni guvernanti. To je popolnoma demokratično prepuščeno vsakemu posamezniku. Ampak, če ne bi bilo te logike, ki deluje vnažaj, da si vsakdo najde svoj razlog šele potem, ko je že v dreku, če ne bi bilo tega, ne bi bilo konsenza, ne bi bilo konsenza v mnogo pomembnejših stvareh kot sta Marilyn Monroe in Greta Garbo, ne bi bilo konsenza v sožitju, ne bi bilo ideološke interpelacije.

In zdaj bom končal s tem, kar ste mi vi upravičeno očitali. Jaz sem to šolo izrabil, da nadaljujem svojo staro obsesijo, in to je teorija interpelacije — razločitev identifikacijskega momenta, ki je to, da rečem „ja, ja“, kot vsi drugi rečejo, ker mi nič drugega ne ostane, razen če nočem biti freak in norec, nekje pač v „off-sideu“ kot kakšen outsider, potem si pa poiščem, pač glede na svojo psiho, glede na svoje sanje ali karkoli, si poiščem tisto, zaradi česar bom

PODOBE,

Znova ali še vedno se govori o krizi filma in o težkih (ali vse težjih) odnosih med filmom in televizijo. Razen kratkoročnih vprašanj ekonomskega preživetja v deželi Avdiovizualnega se vendarle zastavljajo tudi vprašanja spremenjenega odnosa gledalcev do filma (kakor ta odnos spreminja televizija) in prav tako vprašanje vse bolj negotove avtonomije filma v odnosu do TV.

Na bolj splošen način pa je vprašanje, ki se zastavlja filmu (resda si to vprašanje zastavlja le malo cineastov, zlasti tisti redki, ki jih je zaznamoval Rossellini, ki si ga je prvi zastavil), problem njegovega oglašanja v Avdiovizualnem se pravi v sistemu komunikacije. Ali drugače: kaj se zgodi s filmskimi podobami, ko so posrkanke (kar postaja vse bolj njihova usoda) v omrežju Avdiovizualnega?

Avdiovizualno je sistem, v imenu katerega se proizvaja sedanja tehnološka mutacija, ki množi podlage podob (to je materialne podlage, na katerih so narejene), tehnike produkcije podob in podobe same. Z vidika te mutacije je film videti kot tehnika preteklosti. Njegovi materiali (trak, magnetni zapis zvoka, kamera) se že zdijo zastareli in kar naprej se napoveduje, da jih bo zamenjal video. Hkrati pa vse bolj vidimo, da video govori o nečem drugem kot film, da je njegov govor drugačen, ker so njegove podobe, njihovo „meso“, drugačne. Če je film vse bolj izročil televiziji, ki ga reproducira na malem ekranu, in postaja tudi ekonomsko vse bolj odvisen od TV predvajanja, pa je televizija vendarle nekaj drugega kot video — to je bolj kot produkcijski, difuzijski sistem. Mali ekran ima neko navidezno nevtralnost, ki je izraz mita Informacije, ki je specifična vsebina Avdiovizualnega. Ko je predvajan po TV, je tudi film dan kot Informacija; vstopi v kontinuum heteroklitnih podob (reklame, poročila, clipi, itn.) in se jim doda.

Drugače rečeno, televizijska slika kot taka ni slika: ona je slika slik. Reproducira in oddaja slike (slikarska platna, kipe, risbe, filme, video, digitalno ali drugačno animacijo itn.) ter jih prisili, da gredo skozi omrežje programov, to je posebne ureditve časa, te komične organizacije dogodkov, ki je njeno posebno znamenje. Avdiovizualno je prav ta dvojni fenomen: disparatnost in hkrati homogenizacija podob v kontinuumu.

Princip tega, kar se imenuje sedanja kriza slik, je potemtakem dvojen protislovni učinek: maksimum razlik (kar pluralnost sama: množitev podlag, žanrov, produkcijskih tipov imaginarnega, starih, nedavnih in novih slik) in hkrati maksimum indiference ali težnja po maksimalnem nerazlikovanju (npr. istost različnih programov). Mnogost slik, kanalov, omrežij je slepilo v tem smislu, da sistem Komunikacije (ali Informacije, kar je druga stran istega) kanalizira to mnogost v korist njenega lastnega tavitološkega govora. V veselju Komunikacije gre samo za komunikacijo. Ničesar proizvesti, samo oddajati — takšen je zakon, ki se mu morajo podobe ukloniti.

Vemo, da je izraz podoba v zadnjem času

prejel nove pomene. To so pomeni Komunikacije. Komunicirati pomeni posredovati neko podobo. Tako je politika v naših družbah v celoti postala stvar podob in prav zato predana strokovnjakom za to stvar, to je političnemu marketingu.

Dejstvo, da je nadzor nad podobami prepuščen diskurzu Komunikacije, ne more ostati brez odmeva v umetnostih podobe. To vidimo tako v slikarstvu kot v filmu in celo v literaturi (prisilna ali svobodno sprejeta mediatizacija mož peresa, ki včasih odmeva celo v njihovem stilu). Fenomen se je pričel v začetku 60. let z nenadnim interesom humanističnih in literarnih znanosti za reklamne znake, promocijske mite, in z boomom industrijske potrošnje (barthesovska semiotika, „novi roman“, popart...), razmahnil pa se je v 80. letih, letih ikonolatrije, ki so sledila 70. ikonoklastičnim letom. A kakšen „ikonoklazem“ je to bil? Če ikonofiliji Renesance bolj ali manj grobo postavi nasproti ikonoklazem 20. stoletja, ali gre za isto vrsto problema? Na kakšen način danes ljubimo ali ne ljubimo slik? V 70. letih so nekateri teoretiki „napredek“ slikarstva po Cézannu (porušenje klasične reprezentacije) postavili nasproti „ideološki regresiji“, ki se je na nadomestni način ustoličila s kamero, „dedinjo perspektive Quattrocenta“. Toda ta razprava z retro šarmom, ki je zoperstavljala film in moderno slikarstvo, ni nikoli predpostavljala, da je lahko usoda podob odvisna od česa drugega kot od klasičnih ali modernih umetnosti podobe, seveda predvsem slikarstva in filma. Za sedanje obdobje pa je značilno prav to, da se je vprašanje podob, in s tem situacija slikarstva in filma, popolnoma prestavilo. Prestavilo se je s kraja proizvodnje podob (umetniške prakse) na kraj oddajanja (prostor komunikacije); torej od njihovega produkcijskega k njihovem cirkulacijskem sistemu. S tem ko so nadzor nad proizvodnjo podob prevzeli strokovnjaki za komunikacijo ali informacijo, je prišlo hkrati do znatnega povečanja moči podob in hkrati do radikalne redukcije teh istih podob vse do smešnosti.

Kaj je to, kar se imenuje potrošnja? Gre za to, da ne trošimo samo produktov, marveč hkrati podobo teh produktov. Produkti obstajajo na trgu le, kolikor so podvojeni s svojo podobo, in industrijska potrošnja je zato razpolovljena na realno potrošnjo bolj ali manj ersatz (nadomestnih) produktov in na imaginarno potrošnjo teh istih produktov, „dopiranih“ (stimuliranih) z njihovo podobo. Na ta način ersatz okuži hkrati produkt in podobo: ker se morajo juha, pralni prašek, pevec ali politik prodajati prek podobe, si nazadnje postanejo podobni in vsi enako ničvredni.

In prav televizija je tista, ki predstavlja to vladavino izničene, razveljavljene podobe. To je ta moderni in smešni Pekel, ki sta ga

FILM,

karikaturno pokazala Fellini v *Ginger in Fred* in Nanni Moretti v *Sogni d'Oro* (vemo, da imajo italijanski cineasti posebne razloge, da satirizirajo televizijo). Televizija ne proizvaja spomina, ona proizvaja, kot pravi Godard, pozabo. Njene slike niso ogrožene s tem, česar ne pokažejo ali kar bi lahko pokazale, marveč z nepomembnostjo svojega učinka. Brž ko so predvajane v kontinuumu, padejo v pozabo: to je najbrž razlog za sedanjost množitev vseh vrst komemoracij na televiziji — bolj ko se širi pozaba, bolj se množijo komemoracije...

Temu fenomenu, ki logično narašča s številom programov in kanalov, ustreza nova gesta televizijskega gledalca, gesta, ki so jo v časopisu *Libération* popularizirali z izrazom „zapping“. Zapping ni obupana gesta televizijskega gledalca, zaman išočega podoba, ki bi čudežno ušla soft masakru, splošni anesteziji, enolični omrtvelosti Avdiovizualnega: to je ironična (in malce domišljjava) gesta, ki poskuša ontološko nezadostnost televizijske ekonomije, kontinuum oddajanja, nadomestiti z dozdevkom montaže, zarez, ki bi v homogeniziran katodični tok vpeljala neko razliko, označevalec, smisel, in ki hkrati — v tem je ironija — verficira globoko ničevost rezultata.

Povsem naravno je torej, da gre filmu za to, da v odnosu do televizije ohrani svojo „majhno razliko“ (pogosto vse manjšo), čeprav bi jo nekateri cineasti (in ne najmanjši: Rohmer) radi ukinili. Film, pravi reklama, je bolje videti v kinu. Kaj pa je film? se sprašuje reklama: „velika emocija“. Velika emocija potrebuje velik ekran, na majhnem pa bi se zmanjšala. (Prav zato se Rohmer, čigar pregovori in morale izhajajo iz majhnih zgodb, tako malo zmeni za dimenzije ekrana, in njegovi filmi na televiziji ne izgubijo veliko, medtem ko je npr. Tarkovski „kaznovan“, izbrisan). Toda „velika emocija“ je odvisna od predstave in zgodbe.

Film — in to je njegova vokacija, ki mu jo očitajo ali zaradi katerega ga hvalijo — predstavlja in pripoveduje, upodablja in prikazuje hkrati. Značilna poteza Avdiovizualnega pa je, da upodablja ne da bi prikazoval, prikazuje, ne da bi upodabljal, pripoveduje, ne da bi predstavljal, ali predstavlja, ne da bi pripovedoval. V njegov program se vselej vtihotapi neka pohaba moči podobe. In tako reklama, clip, napovednik, če omenimo le te vsiljive načine reciklirane podobe v diskurzu komunikacije, vzpostavljajo ta izrazito eliptični in aluzivni stil, na katerem temelji njihov uspeh. **Napovednik** je lahko brez filma, medtem ko je sam film le še dolg napovednik, kar se danes pogosto dogaja. Napovednik potemtakem lahko velja za samostojen žanr, podobno kot reklama ali clip. Dejansko pa ti načini le aludirajo na žanre, evocirajo jih, kažejo njihov fantom, dozdevke.

PODOBE,

moči Komunikacije. Značilno je pretirano mesto, ki sta jo v filmski produkciji zavzela dekor in osvetljava. Ni brez pomena, da je doslej najdražji francoski film (**Camille Claudel**) posnel direktor fotografije, ki se je speobrnil v režiserja (Bruno Nuytten). In prav tako ni brez pomena dejstvo, da so po desetih letih znova odkrili direktorja fotografije, kot je Henri Alekan: kot vemo, je avtor tega ponovnega odkritja Raoul Ruiz. Kar pa je značilno, je takojšnje recikliranje Henrija Alekana v reklamni film in film *chic*. Z Alekanom, ki ga je Cocteau nekoč silovito napadal zaradi **Lepotice in zveri**, polizana slika akademskega povojnega film znova postaja model z današnjo reklamno in „bogato“ sliko, ki je čisto nasprotje podobe, kakršno je pinesel Novi val s Coutardom. Tu pa gre za zmagoslavje estetike marketinga, mode, plastičnih klišejev. Po tej strani se film spogleduje z močmi zapeljevanja in sugeriranja, ki so pripisane tej estetiki. To je odklon filma proti clipu.

Po drugi strani pa lahko vrnitev filma k podobi kot plastičnosti pomeni prav nasprotno, tj. iskanje nove moči Podobe onstran klišejev. Premisliti film v njegovem spodmaknjenem odnosu z Velikim slikarstvom (klasičnim ali modernim, toda ne današnjim parodičnim slikarstvom) bi potemta-

kem ustrezalo uporu proti vladavini stupidne akademske tehnike nad filmom. Resnično veliki cineasti se ne ukvarjajo z reklamo ali pa to počno slabo, čeprav bi nekateri radi razširili drugačno legendo. (Zadostuje videti, kaj je Fellini naredil za „Barillo“). Nasprotno pa reklamni cineasti ne zdržijo, ko je treba napraviti kinematografsko delo (protiprimer? Ridley Scott? mar res?), kajti cineastom, prav kakor velikim slikarjem, ne gre toliko za to, da dokažejo neko veščino, tehnično virtuoznost, kot za izumljanje, ponovno izumljanje svoje umetnosti.

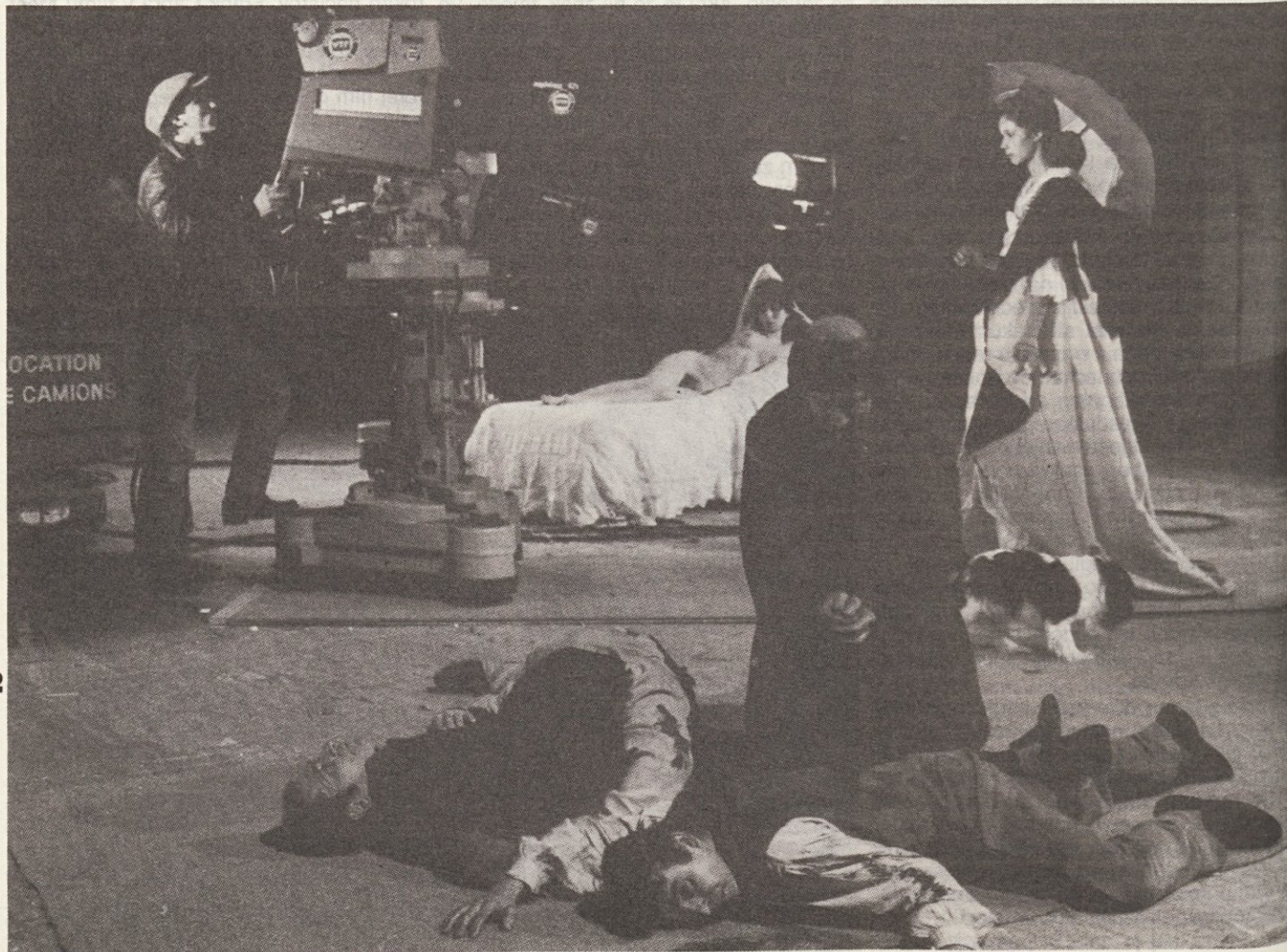
V tem je sporočilo filma, kakršen je **Pasijon**. Ta film — resnično zadnji veliki Godardov film — se je lahko vsilil svojemu avtorju le v tem kontekstu krize podobe in imaginarnega. Kakor sta **Week-end** in **Kitajka** napovedovala maj '68, so tudi v **Pasijonu** preroške, celo apokaliptične poteze. Film je tu postavljen v perspektivo na robu brezna in nezaslišane katastrofe. Tu se hodi na robu brezna in gre za vrtoglavo. Sama podoba je kraj krize, potresov, ki prečijo film in tvorijo njegovo gibanje ter mu dajejo odsekan ritem. Režiser, spet v premaknjenem avtoportretu, naj bi delal z videom, vendar to je filmski režiser. Video v filmu priča o krizi, ki je hkrati tehnična in estetska in ki pretresa film s tehnološko mutacijo, na katero mora

film odgovoriti. Ta mutacija se v filmu izraža ne na pripoveden način, ampak simbolično, z gestami in slikami (vsaj enkrat ta izraz ni zlorabljen), kot vihar, vrtinec, nevihta, „pasijon“. Slikarstvo, ki je evocirano v čudovito komponiranih in dekomponiranih *tableaux vivants*, s svojo nenehno razbito negibnostjo figurira to nevihto, ta pasijon. Faurèjev Requiem, dela velike religiozne glasbe razširjajo in poudarjajo te narativno abstraktne momente, medtem ko se bolj ali manj smešne osebe med njimi raznema-

jo. Kakšen bi bil s to figuracijo monumentalnega slikarstva nakazani zalog v filmu? Nemara ta: vrniti podobi sapo, jo ugrabiti diskurzu komunikacije, ki jo splošča v svoji zaplembi. Jo odvrniti od njenega padca v fotografski kliše. Ji povrniti njene visoke pomenske moči z obujanjem diha religioznega govora, glasbe, maše, rekvijema, molitve; z evociranjem Angelov in boja z Angelom, evociranjem mučnikov in muk, prizorov, kjer predstava in torej podoba dosega najvišjo intenzivnost, kjer se dotika nemočnega. Mučeniki, muke — to je prav tisto, kar komunikacija, informacija pod pretvezo, da jih eventualno hočeta dati spoznati, po svojem bistvu zabrišeta in cenzurirata. Film skuša s tem znova najti tragiko, katere moč je zgubil. In nemara se prav zato, ker dejansko ni našel poti te tragike, Godard odteje v svojih vse bolj burkastih fikcijah figurira kot patetičen klovn. Toda to je že druga zgodba.

PASCAL BONITZER

PREVEDEL
ZDENKO VRDLOVEC



DVE ŠTIGLIČEVSKI »IDEOLOGIZACIJI«

Zakaj oz. kje so vzroki, da filmska glasba v tem ali onem filmu zgreši svoj namen, dasi prav je dobra, ne le kot glasba, marveč celo kot filmska glasba?

Pri filmski glasbi velja, da je nikoli ne kaže le „pisati“, temveč se je treba pri njej prejkone „predajati pisanju kot takemu“. Tako pač je, da je stringenca filmske glasbe zagotovljena in predpisana, če je pred tem zakoličen, pretendiran in naštudiran glasbeni plan filma. Nikakor bi ne iskali, kakšno glasbo napisati za film, če konstituant te glasbe ne bi že našli v filmu. Uspešni film redkokdaj prodaja slabosti svoje glasbe. Ali, drugače: sama filmska glasba nasploh lahko vso svojo samostojnost proda le skozi prilagajanje filmski sliki in dramaturški tenziji. Za uspeh te samostojne drže, ki mora hkrati zadostiti zahtevam poslušljivosti in simbiotičnosti s tistim najbolj realnim, kar je v filmski fiktivnosti, z gledljivostjo, obstajata dve poti: „ideologizacijska“ in „strokovna“. Že na začetku gre izdati, da je druga prva-brez-narekovajev, sicer pa gre na eni strani za nenaravno, nacionalno, pretenciozno, zunajfilmsko sprego pristajanja na pretveze, na drugi pa za prodajo glasbe v popolni eksploatatorski odvisnosti zgolj in samo od kvalitete produkcijsko-distributivnega zastavka.

Rodovina Štiglic se je v svoji filmski zgodovini poskusila že v obojem. Oče in ded France Štiglic je prisegel na prvo: najemal je intuitivce, ki so se tako rekoč učili na filmu, dasiprav so dobro vedeli in znali, kako pisati glasbo vobče. Slednje je bil tudi edini pogoj za njihovo efektivno učenje. „Žanrska, naveza „partizani & folklor“ je glasbo uvedla skozi film, toda ne filmsko glasbo. Marjan Kozina, Bojan Adamič ali Urban Koder so pisali tisto, kar bi pisali tudi sicer, gledalce pa je preveč fasciniral film o njihovi (gledalski) travmi „partizanjenja & folkloriziranja“ kot tak, da bi se glasba vanj ne prilegla lepo. Pomni: ideologija partizanskega ali folklornega filma ni v tem, da bi partizani, represivci, bojevniki zmagovali skozi ta film in prisegli na izjave splošnega državotvornega, narodotvornega pomena, tudi za to ne gre ideologiji, da bi kaj dala na folkloro kurentovanja (cf. **Praznovanje pomladi**) kot tako, ne, ideologija je v tem, da ljudje lahko poslušajo koračnico, ki je na koncertu nikdar ne bi, na filmu pa jo, čeprav oznanja tam iste nakane njihove zmage. France Štiglic je uvajal filmsko glasbo pravi čas in je uspel ne z občo tematiko svojih filmov, pač pa predvsem s tem, kako je „meščansko“ tonalnost prodal skozi film, bodisi kot celo prusko, saj je bilo vseeno-

kakšno, koračnico, bodisi kot eklogo.

Če je „ideologizacija“ deda in očeta „meščanska“ v tem, da filmsko glasbo v poljubnem smislu, torej kot vsako glasbo, izkorišča za fascinacijo z „novim“ medijem, sta sin (Tugo Štiglic) in vnukinja (Kaja Štiglic) v času, ko se največja vseh pretvez lahko le še dela, da je „nova“ ali da fascinira, šla k „meščanstvu“ kot takemu. Ne gre le za to, da bi očitke letel proti „meščanstvu“ v zgodbi (namreč **Poletje v školjki** obeh delov), na pomanjkanje subtilnosti in podobnega pri režiranju, marveč spet izkorišča na videz nvanje elemente, kakor glasbo, ki zanje ne ve, da deluje kot primarni, kadar svojo nvanjost ponotranjijo v vodilo formalnega principa. Toliko lažje in očitneje, ker je čas filmskih glasbeniških intuitivcev kljub bohotanju mediokratskih, družinskih, privatističnih projektov (kakaršen **Poletje v školjki** obeh delov zunaj dvomov je) definitivno mimo. Glasbo danes piše Jani Golob — tudi za **Poletje v školjki** — ki je potencialno uspešen skladatelj filmske glasbe, čigar potencia pa se prav spričo posebnosti časa in nekaterih delodajalcev pokaže odvisna od filma. Zakaj je Golob filmar? Ker je 1. *klasično izobražen konservatorski skladatelj* (uspeh za velike skladatelje filmske glasbe je bil venomer prihranjen za



POLETJE V ŠKOLJKI, II., REŽIJA TUGO ŠTIGLIC

»IDEOLOGIZIRALI«

dobitnike nagrad — spomnimo se Rimske nagrade, pobrala sta jo Dimitri Tiomkin in Daniel Amfitheatroff — zagotovljen pa z dobro šolo: polovica Hollywooda 30. let je črpala kadre s peterburškega konservatorija; Morricone je dobil kot najboljši študent na Accademia di Santa Cecilia spodbudno in usodno nagrado), 2. *praktik-violinist* (temeljni instrument za to, da glasba teče, preteče in odteče v filmu prav gotov ni klavir, ampak violina), 3. *urednik* (ustvarjanje filmske glasbe zahteva pregled nad stvarino, arhivi, historiati in historicizmi, filmsko in zunajfilmsko diskoteko — ne gre pozabiti, kakšno zgodovinsko gonjo je sprožil Miklós Rózsa, ko se je pet let pripravljaj na ustvarjanje „historične“ glasbe za *El Cida*), 4. *hit-maker* (ustvarjanje filmske glasbe zahteva tudi aktivno razmerje do minljivih, trenutnih in kumulativnih hitov, ki se utegnejo pojaviti v tem ali onem filmu, za katerega se piše tudi izvirna glasba), 5. *folklorist* (nikdar se ne ve, kdaj je treba ustvarjati psihoze na-

cionalnih oznak junaka, družno z dramaturgijo spopolnjevati karakterizacije okolja, zajemati nevrose anahronističnih form, obsejse z zgodovinsko tematiko), 6. *simfonik* (simfonični orkester je ne le zasedba koncertnega odra, marveč tudi filmske partiture — brez simfoničnega orkestra bi filmska glasba sploh ne imela zasedbe, simfoničnemu orkestru je šele s filmsko glasbo omogočeno, da prodira v prav vse glasbene zvrsti: od klasičnega „hollywooda dunajske romantike“ do trde rockovske šole), 7. *komornik* (kar je koristno predvsem za poznavanje razmerij do simfonike; komorna glasba je v filmih šaržer, *sucus* citatnega materiala, njegov večji in boljši del), 8. *hitri pi-sec* (hitrost pisanja je pri filmski glasbi elementarni pogoj za kvaliteto: ne le zato, ker skladatelj šele s hitrostjo dosega ekvivalent opcijam filmskih ritmov, marveč tudi iz povsem zgodovinsko relevantnih, enciklopedičnih razlogov; bili so časi, ki so v njih ritme, znane iz sedanosti, določevali piani-

sti ali dirigentje, kar jih je ilustriralo nemi kino; iz distribucijskih vzrokov niso nikoli imeli dovolj časa, da bi se pripravili na vse kadre, prizore in sekvence, zato je dejstvo, ko imamo danes pred seboj primere dobrih soočenj režiserja in skladatelja filmske glasbe — v ritmičnih, agogičnih in dinamičnih pomenih — v precejšnji meri sklicevanje na neme čase).

In zakaj je Jani Golob uspešen „le“ potencialno? Obstajata dve sporni točki:

1. Piše povsem po pravilih filmske kompozicije, kar pomeni, da se pojavi na mestih, kjer gledalec pričakuje spremljavo pomanjkanja suspenza. Velja pa, da *Poletje v školjki II* ne le da nima suspenza, temveč (še s tem dejstvom) tudi pomanjkanja suspenza ne premore. Bistvo suspenza je namreč v tem, da proizvede manko suspenza. Z drugimi besedami in preprosto povedano: zgodba nas tako pretenta, da v nadaljevanju ne opazimo njene navadnosti. Golob se oglašja na krajih scenarističnega predaha,

ko ni dialoga, ni snemalne naracije, tam torej, kjer ima gledalec prosta ušesa in res lahko kaj zasliši — toda *Poletje v školjki II* ponuja takšne kraje predvsem kot razglednice teh krajev (v tem primeru Ljubljane) ali fiziognomijo Kajine/Milenine postave. Aktivacija oči pa je slepilo za ušesa. Skladatelj kompozicije tako ne more „detonirati“, „tempirati“, ni prostora, ki bi jo razvil. Tako rekoč lahko jo predvaja, ne more pa je predočiti. Prav podobne težave tako s pomanjkanjem suspenza kakor s pomanjkanjem pomanjkanja suspenza nahaja Ennio Morricone v *Benečanki* Maura Bologninija: pretentata ga razgledničnost Benetk in telesnost glavnih junakij. Odlična, historizirana, renesansirana glasba ima vse elemente filmskosti, le film teh namenov noče pripustiti v svojo formo. Glasba ostane „le“ vsebina.

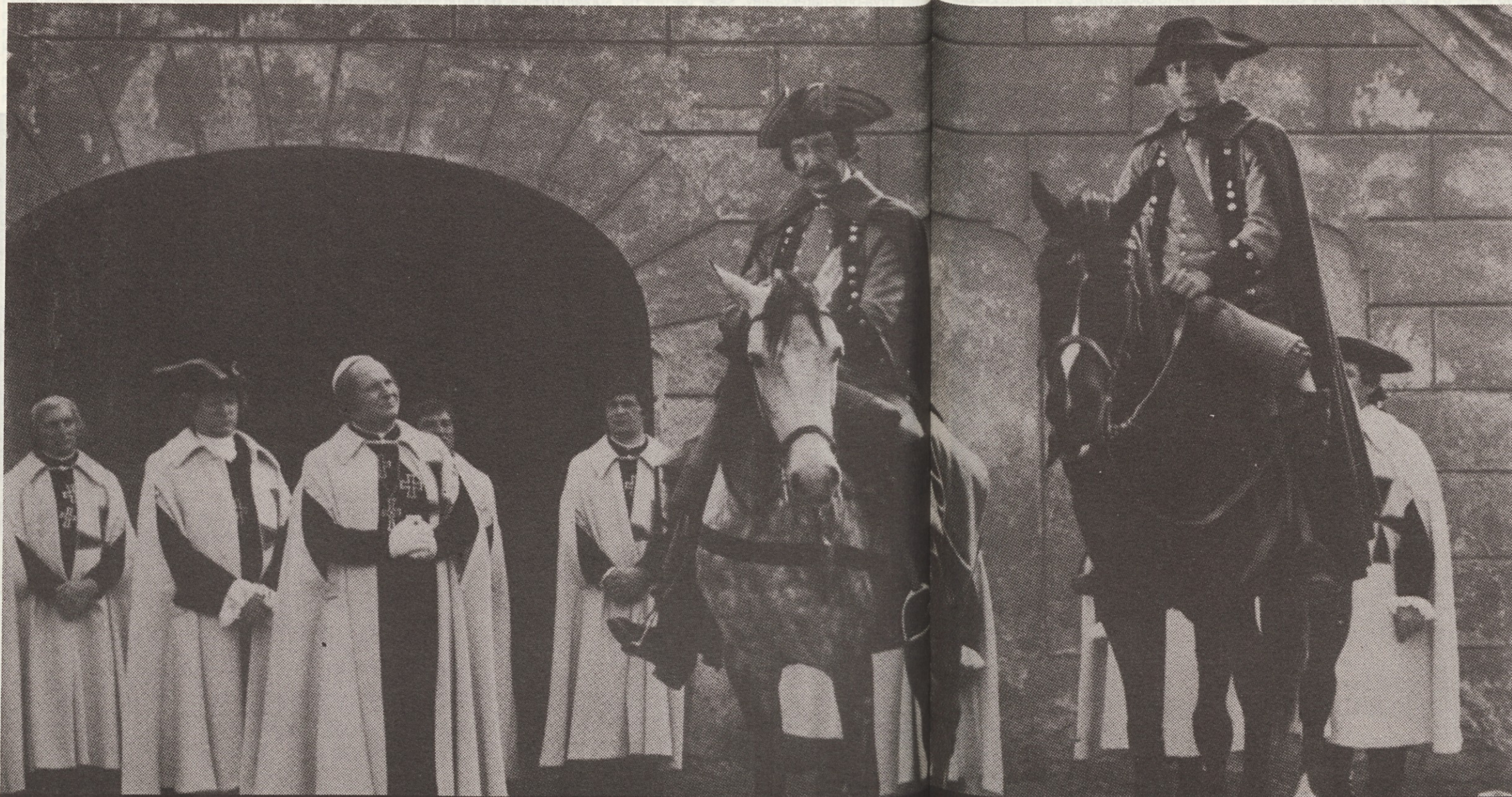
2. Ne gre za to, da bi porekli: nikoli bi ne bilo lepo, če bi ne bilo nekaterih filmov, marveč za to, da bi sploh ne bilo lepote, če bi

ne bilo filma. Kadar je film nelep, nesubtilen, neadekvaten, nestrukturiran, neproduktiven, ga naredi lepa, subtilna, adekvatna, strukturirana, produktivna glasba še gršega, kakor je. Spet velja vzporednica z nekimi Morriconejevim flogom: *In vendar se vrti* . . . (*Galilei* Liliane Cavani je linearno-mnologizirajoča praznina, ki pojema v vsej polnosti svoje neproblematičnosti. Morricone je zanjo spisal „neprimerno“ — njej neprimerno — zborovsko fantazijo, jo posvetil poljski šoli 60. let, tako da film ostaja neproblematičen še dodatno, spričo tega samostojnega uspeha. Lahko ga pozabimo, a s tem upravičeno tvegamo — tu je kleč! — da bomo pozabili tudi na Morriconejev samostojni uspeh.

Če je France Štiglic „ideologiziral“ s tem, da je pod krinko „žanrske“ naveze „partizani & folklor“ fasciniral ljudi s tem, da jim je omogočil koncertno glasbo poslušati s filmom, mu kaj takega v časih redkih akustičnih naprav v zasebni lasti ni bilo težko. „Me-

ščansko“ držo je moral Tugo Štiglic obrniti: fascinirati je moral prav s tem, da so akustične naprave v zasebni lasti vsakdanja reč, filmska glasba pa v rokah dobrega pisca, človeka, ki zna pisati posebej za film. Naivno bi rekli, da je „ideologiziral“ tako, da je posnel slab film in vso njegovo slabost pustil v nemar, saj je šlo za reklamiranje Kajine Štiglic. Toda to je očitno in ne vžge. Bistvenejše je tisto, kar je hkrati videti in slišati v nekem detajlu. Gledamo prizor iz nemega kina v domačem salonu pri Kajini/Milenini babici. Opremi ga Kajin/Milenin pianizem. Potem deklet zagledamo v družbi, iz offa pa še vedno zveni njena spremljava, zvok k neki družabni prireditvi na starem filmu, prireditvi, ki se ji vsi smeji in jo komentirajo. Naš komentar tega *facta* pa je ta, da je na Slovenskem glasba — četudi zapuščenega klavirja — vedno poklic interpretov in ne skladateljev. Zato je Golobova udeležba na Štigličevi „meščanski“ iniciaciji, na praznovanju dokončne spolne zrelosti njegove hčere, še toliko bolj *travmatična*, na filmu pa ima še precej *popačeno* pojavnost: zmaličeni zvok je komunikacijski medij nerazumljenih, pianino zdolgočasene „meščanske“ manire pa lahko začne samevati. Z dvojnimi sporočili: Golobu, da mu prihodnost pisca filmske glasbe ne obeta slave, aktivirati bo treba „reproduktivno“ prakso, „meščanskosti“ filma pa z dejstvom, da ga ni bolj „meščanskega“ trenutka odraslosti, kakor je subverzivna iniciacija v žensko, ko ni več pianina in še ni svobodnega plesa. Ni več obveznih ur pod nadzorstvom ene stroge učiteljice, po novem je omogočen ples v večernih urah, in to tam, kjer so učitelji enakovredni odraslim otrokom. „Ideologizacija“ Franceta Štiglica je bila komentar k zmagi partizanov in folkloru, „ideologizacija“ Tuga Štiglica pa razglas pripuščanja k plesnim uram, zapušanja klavirja, k ukinitvi *horae legalis*. Z razliko, da so subjekti prvega mrtvi in se jih da poljubno objektivizirati (mar ni tega z izkoriščanjem filmske glasbe, ki to ni bila, dobro dokazoval!), drugi pa ima opraviti z živo Kajo Štiglic. Oba vrhu vsega to počneta na račun filmske glase. Prvi takšne, drugi drugačne.

MIHA ZADNIKAR



UVOD V INTERVJU Z JOHNOM SIMONOM

Leto 1967/68 je bilo za ameriško filmsko kritiko odločilno in prelomno, v nekem smislu pa bi lahko celo rekli, da je bilo to leto zanjo nekak preizkusni kamen. Leta 1967 so namreč lansirali Pennov film *Bonnie in Clyde*, enega izmed najpomembnejših, pa tudi najbolj utemeljenih mejnikov v filmski zgodovini. Ta film je filmsko zgodovino v mnogočem dobesedno preklal: sistema filmske fikcije ni več skušal priličiti neki že „dani“, „homogeni“, „kompaktni“ in „večni“ filmski publiki, potemtakem ne tisti „abstraktni“ publiki, na kateri se je zlomil „stari“, „klasični Hollywood“, temveč prav narobe, sistem nove filmske fikcije je našel prav s tem, ko je poiskal, „aktiviral“ in na neki način mobiliziral novo filmsko publiko, katere materialno in moralno glavnino so tvorili gledalci, ki niso bili starejši od trideset in ne mlajši od, denimo, osemnajst let. Ta film je zatorej lovil „generacijo“, ki je bila otrok prav tega časa, „generacijo“, ki jo bo formiral natanko ta čas, se pravi leto 1968 z vsemi svojimi historičnimi, političnimi, ideološkimi, socialnimi in kulturnimi podtoni ter nadtoni. Film *Bonnie in Clyde* predstavlja rojstvo ideološke predhodnice (od leta 1967 do 1972) „novega Hollywooda“, lahko bi pa

rekli, da sploh predstavlja temeljni kamen prve, začetne faze „novega Hollywooda“, njegovo „avantgardo“. S svojo radikalno tempiranostjo na spremenjene pogoje socialnega, kulturnega in političnega življenja, s svojo historično tempiranostjo na novo strukturo filmske publike ter s svojo globalno tempiranostjo na zgodovinsko premeno samega družbenoekonomskega substrata, je ta film pred ameriško filmsko kritiko postavil povsem nov „objekt“, ki je s svojo kinematično in historično perspektivo naredil, da filmska kritika po njem ni bila več to, kar je bila pred njim. Bosley Crowther, ki je prej vedno vedel, kaj je dobro in kaj ne, je tudi ta film — še preden so ga prikazali v ameriških kinodvoranah razsul v prvine: trdil je, da je film beden, surov in katastrofalno slab. In vse je že kazalo, da bo pri tem tudi ostalo, saj je družba Warner Bros. film pustila v kinodvoranah le za kratek čas, potem pa ga je spričo slabega odziva — kritiškega in finančnega — umaknila. Zdelo se je, da bo postal Bosley Crowther prerok novega filmskega konteksta: zdelo se je že, da bo „konservativna“ struja dokončno zavlada v ameriški filmski kritiki, kar bi seveda postavilo pod radikalni

vprašaj tudi kasnejši nastop „čudežnih dečkov“, Coppole, Lucasa, Spielberga, De Palme, Miliusa in Scorseseja. Če bi zmagal Crowther, potem vsi ti dečki morda nikoli ne bi niti bili „čudežni“: v Ameriki je pač film močno odvisen od kritike, bolj kot kjerkoli drugod. In kaj je spremenilo tok zgodovine? Kaj je ta film rešilo? Natanko „zadnji Bog“ s filmskega platna, Warren Beatty, zvezda tega filma: Beatty je namreč zagrozil z znatno tožbo, če Warner Bros. filma takoj ne vrne v ustrezno število kinodvoran, kritike pa je javno pozval, da naj film še enkrat premislijo. Film so v kinodvorane vrnil in postal je pravi smash: kritiki so film še enkrat premislili in si tudi zares premislili, le Crowther je svoj križarski pohod nadaljeval in zato iz igre izpadel. Njegova „konservativnost“ z novim filmskim kontekstom ni bila več združljiva: novi filmski publiki njegova „konservativnost“ ni več govorila o ničemer. In poslej so vsi „konservativni“ filmski kritiki (Bosley Crowther, Stanley Kauffmann, John Simon) vneto dokazovali, da filmske zvezde nimajo nobene filmske vrednosti oz. da ne obstajajo. Warren Beatty je s svojim — filmskim in zunaj-filmskim — nastopom dokazal, da bo zvezdniški sistem tudi v



BONNIE IN CLYDE, REŽIJA ARTHUR PENN

le kak film, za katerega ni še nihče nikoli slišal.

10. Vse filme Johna Forda, Alfreda Hitchcocka ali pa Howarda Hawksa je vedno pripravljen zamenjati za en sam Bergmanov film.

11. Vedno ugotovi, kako je to, kar vidimo na filmskem platnu, v resnici pravzaprav nemogoče.

12. To „nemogoče“ „nelogičnost“ proglasi za tipično ameriško prvino, ob čemer se ne všrašča, kaj ga sploh avtorizira, da se mu lahko v japonskem filmu zdi prav vse „mogoče“, „logično“.

13. Vedno vas bo skušal prepričati, da ameriški film sploh ne obstaja. John Simon se je mimogrede mudil v Ljubljani. Ker goji prepričanje, da ameriški film ne obstaja, misli, da je konservativen. Temeljni razlog, zaradi katerega se je ameriška „konservativna“ filmska kritika leta 1967/68 zlomila, je povezan prav s tem: o ontološkem statusu ameriškega filma (ali ameriški film obstaja ali ne obstaja) začneš lahko razpravljati šele potem, ko Ameriko postaviš le kot studijsko referenco ameriškega filma, ne pa tudi kot njen vzrok. Ko to storiš, lahko začneš razčlenjati obstoj oz. ne-obstoj ameriškega filma, s tem pa zgrabiš sam vzrok pri korenu.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Kaj je po vašem mnenju „ameriški film“? katerim pogojem mora pravzaprav ta ali oni film zadostiti, da lahko velja za ameriškega?

SIMON: Najprej bi rad rekel, da ameriški film kot ameriški film obstaja bolj v glavah tujcev kot pa v glavah samih Američanov. V Ameriki moramo upoštevati predvsem dva momenta. Ljudje, ki živijo zunaj velikih mest, zunaj univerzitetnih kompleksov, zunaj kulturnih središč, ne marajo filmov s podnapisi, tako da za njih potemtakem obstajata dve vrsti filmov: filmi s podnapisi, ki jih ne marajo in ki tam tudi sicer nimajo nikakršnega uspeha, in filmi brez podnapisov, to pa so kajpada lahko le ameriški in angleški, ti slednji pa so v zadnjem času postali tako nerazumljivi, da že skoraj potrebujejo podnapise. V tem smislu je ameriški film vse tisto, kar lahko prikazuješ v majhnih mestih, ne da bi pri tem kogarkoli vznemirjal s podnapisi. V nekem drugem smislu pa je ameriški film vse tisto, česar se ljudje v velikih mestih izogibajo, ker je slabo. V zadnjih letih je ameriški film dosegel najnižjo točko, celo Pauline Kael, ki je znala vedno v vsakem ameriškem filmu najti kaj dobrega, je nad vsem skupaj precej razočarana . . .

In kje ste vi vedno znali najti kaj dobrega?

SIMON: Predvsem v evropskem in japonskem filmu. Ameriški film se mi za lastno zadovoljstvo ni zdel nikoli kaj dosti pomemben, čeravno se zavedam in to tudi priznavam, da ima ameriški film glede na vse ostale kinematografije daleč najkvalitetnejše tehnične in finančne pogoje. Po drugi strani pa menim, da tehnologija, tehnična sofisticiranost in specialni efekti nimajo s samim umetniškim konceptom prav nobene zveze. Kakorkoli že, mislim, da je ameriški film nekaj, česar ni mogoče definirati. Poglejte **Poslednjega kitajskega cesarja** (The Last Emperor). Nič v njem ni ameriškega . . .

. . . bankirji so bili tuji, predvsem italijanski, hongkonški in nizozemski, posneli so ga v celoti na Kitajskem, tehnična ekipa je

JOHN SIMON



bila v celoti skoraj ne-ameriška, igralci niso bili Američani . . . pa vendar velja za ameriškega, mar ne?

SIMON: To ni povsem res. John Lone se je uveljavil kot gledališki igralec, predvsem v gledaliških predstavah, ki so jih napisali ameriško-kitajski pisci. Prav ti gledališki nastopi so mu omogočili tudi filmsko uveljavitev.

Pa vendar John Lone ni ameriški igralec, saj je začel v seriji hongkonških kung-fu filmov, šele kasneje se je naturaliziral, mar ne?

SIMON: Tega dela njegove zgodovine ne poznam, poznam ga predvsem z odra in pa filmov kot, npr. **Zmajevo leto** (The Year of the Dragon), **Ledeni mož** (Ice man). Nekaj podobnega je Joan Chen, bolj je namreč Američanka kot pa Kitajka, čeprav je kitajskega porekla. Peter O'Toole je seveda Anglež. Vendar pri celi stvari ne gre za igralško ekipo, ne gre zato, ali so igralci Američani ali ne. Ameriška je v filmu ogromnost, spektakularnost, orjaškost, lepi dekorji, kostumi . . .

Tega ne počnejo le Američani. Visconti, evropski režiser in taki so vam blizu, kot pravite, je tudi posnel precej ambiciozen spektakel Leopard (Il Gattopardo), sicer pred četrto stoletja, pa vendar ga ni nihče imel za ameriškega?!

SIMON: Vidite, prav Viscontija pa ne maram. Sploh je to, mislim, del italijanske filmske tradicije. V času fašizma so posneli precej velikih, dragih, razkošnih, spektakularnih filmov, z lepimi kostumi in dekorji. Vzemite film **Gandhi**: je sicer britanski, toda na neki način vendarle bolj ameriški, predvsem zaradi svoje ogromnosti. Mislim,

spremenjenih pogojih učinkovit in funkcionalen. Andrew Sarris se je s svojo pro-distancirano držo utemeljil kot „glas razuma“ (fifty:fifty), ki bo sicer vedno načeloma „za“, dasiprav bo zanj „avtorsko načelo“ tišto gibalo, ki bo v „skrajni instanci“ odločilo. Pauline Kael se bo s tem filmom dobesedno zlila, tako da se ji mesto kritiškega kraljevanja „novemu Hollywoodu“ ne bo moglo izmakniti: vsako slepilo lahko služi umetniškemu cilju. To je spoznala, lahko bi rekli, v pravem času: tik pred vdorom iluzionizma, specialnih efektov in zaprepaščujočih fikcij. Postala je njihov profet, tolmač in varuh.

Že naslednje leto je Kubrickov film Odiseja 2001 kritiške vrste dokončno diferenciral: ta najgloblja izmed vseh kdajkoli posnetih hladnih površin, kar Kubrickov film je, je Bosley Crowtherju dodala še Stanleya Kauffmanna in Johna Simona, da Judith Crist, Renate Adler in ostalih sploh niti ne omenjamo. Vsi so trdili, da je film čisti polom, dolgčas, razočaranje, katastrofa, Kubricka pa so klical nazaj na zemljo. Le Penelope Gilliatt je film dojela kot mojstrovino. S tem je „konservativna“ struja v ameriški filmski kritiki dokončno padla, saj v spreminjenih okoliščinah nenadoma ni več vedela, kaj je dobro in kaj je slabo. Danes, po dveh desetletjih, stoji „konservativno“ krilo na natanko istem stališču, gledašče bi namreč temu težko rekli. In kaj lahko v vsakem trenutku od „konservativca“ pričakujemo? Kaj je značilno za „konservativnega“ filmskega kritika, ameriškega, da se razumemo:

1. Hollywoodskih filmov ne prenese, zlasti ne tistih, ki so bili posneti v zadnjih, recimo, dvajsetih letih.
2. Ne prenese filmskih zvezd: zelo rad dokazuje, da filmske zvezde sploh ne obstajajo. Stanley Kauffmann v tem smislu trdi, da filmske zvezde ne obstajajo zato, ker so ameriški filmi v tujini tako in tako sinhronizirani, dublirani, s tem pa jim je podeljen „tuj“ glas. Kauffmann seveda ne pojasni, kako to, da je lahko zvezdniški sistem funkcionalen in obstajal v času „nemega filma“.
3. Ne prenese filmskih žanrov.
4. Na platnu ne prenese ameriškega jezika.
5. Tudi ameriškega alternativnega, underground ali pa angažiranega filma ne prenese: za evropsko „konservativno“ filmsko kritiko je značilno, da hollywoodskega filma sicer ne prenese, zato ima pa toliko raje ameriški socialni, alternativni, underground film. Radikalna kritika Amerike v ameriškem filmu se ji zdi vedno „odkrivanje Amerike“.
6. Praviloma se navdušuje le nad evropskim in japonskim filmom.
7. Ne prenese tistih evropskih in japonskih filmov, ki so jih prikazovali tudi v Ameriki, ker ne prenese filmov, ki so jih videli tudi Američani.
8. Ugajajo mu le filmi, ki jih ni videl praktično nihče, se pravi filmi z omejenim prikazovanjem.
9. Pri velikih režiserjih mu praviloma ugaja

da je za sodobni ameriški film, če naj velja za ameriškega, potrebna spektakularnost, pa obvezni problemi mladostnikov, kot jih poznamo iz filmov Johna Hughesa, ki ga osebno ne presenem, prav tako pa tudi ne prenesem njegove igralka Molly Ringwald. Je povsem neprivlačna in zoprna, tudi njeni pogledi so precej odvratni. To je sicer zelo osebno, toda tudi kot igralka je precej šibka. Videl sem jo tudi na odru in bila je zelo slaba. No, pustiva to. Kaj je še značilno za ameriški film? Zanesljivo dirke z avtomobili. Spielbergov prvi film je bil posvečen enemu takemu preganjanju z avtomobili in mislim, da je bil to njegov najboljši film. **Dvoboju** (Duel). Vse ostalo, kar je posnel, je slabo. V **Dvoboju** je bila dirka z avtomobili nekaj docela filozofskega, metafizičnega. Za ameriški film so značilni tudi specialni efekti. Prej so delali specialne efekte za petnajstletne otroke, zdaj pa so začeli izdelovati specialne efekte za osemletne otroke. Ne vem, morda bo to nov žanr, odvisno pač od uspešnosti takega filma. Vsake toliko časa pa skušajo narediti tudi kak resen film, film za odrasle, npr. **Usodno privlačnost** (Fatal Attraction) ali pa **Mesečnost** (Moonstruck). To sicer nista ravno dobra filma, toda vsi so nanju ponosni, češ naredili smo film za odrasle. Ne gre za vsebino, za slog, za inteligentnost filma, temveč za starost, kateri naj bi bil film namenjen. Poleg tega pa skušajo vse ponavljati. Če je nekaj enkrat vžgalo, bo gotovo še drugič in potem je vse v rimskih številkah. Saj veste, prvi del, drugi del, tretji del.

In kje korenini to zlo?

SIMON: Menim, da vse to korenini v pomanjkanju izobrazbe. V nekem smislu so današnji režiserji manj izobraženi kot pa režiserji starih hollywoodskih filmov. Ti sicer niso imeli kake formalne izobrazbe, zvečine so bili imigranti, ki so morali trdo delati, toda imeli so nekak občutek za kulturo, lahko bi rekli, da so kulturo spoštovali. Verjeli so, da je kultura nekaj dobrega. In tudi če je ne poseduješ, jo še vedno lahko ustvariš na

platnu. Tudi logični so bili. Današnjim filmom pa manjka predvsem logike. Preprosto niso logični, logika jih sploh ne zanima. Praktično ničesar v njih ni smiselnega. Na smiselnost in logiko se povsem poživljajo. Arhetip tega je **Modri žamet** (Blue Velvet). Niti ena sama minuta v tem filmu — pa vzemite katerokoli — ni smiselna. Čisti nesmisel. Toda vzemiva raje kaj bolj spoštljivega. Denimo **Usodno privlačnost**. Tudi ta film je poln nelogičnosti. Povsem nemogoče je namreč, da kaka oseba, v tem primeru Glenn Close, odpelje otroka iz šole, ne da bi bila eden izmed otrokovih staršev ali pa ne da bi imela pismenega pooblastila otrokovih staršev. Nobena ameriška šola ne bi predala otroka neznani osebi. To je povsem nelogično in nesmiselno. In dalje: vsakomur, ki ve vsaj kaj malega o založništvu v Ameriki, je jasno, da morajo vsi ti ljudje, ljudje zaposleni v založništvu, garati kot psi, dan in noč. To je eden izmed najbolj garaških in ubijalskih poklicev, saj se mu mora človek povsem predati. V nasprotnem primeru pač izgubi službo. V tem smislu je povsem nemogoče, da bi Glenn Close, zaposlena v založništvu, lahko teden ali pa štirinajst dni posvetila preganjanju svojega ljubimca, ne da bi ob tem izgubila službo. Nelogično, a to nikogar ne prizadene. Nelogično, nesmiselno in nenaravno. In očitajo mi, da nimam nobenega smisla za fantazijo. A kaj ima fantazija s tem filmom, ki skuša biti realističen, celo naturalističen. Spet je vse mogoče. Zato je tudi vse komično, kot Tom in Jerry. Zato mešajo žanre. Film o odraščanju zmešajo z nadnaravnostjo in detektivko, npr. **Gospa v belem** (Lady in the White). Tudi to je nesmiselno in nelogično.

Kateri pa so, po vašem mnenju, režiserji s prihodnostjo?

SIMON: Tu je seveda problem in tudi velika razlika med sodobnim filmom in filmom preteklosti. Nikoli sicer nisem verjel v avtorsko teorijo, toda ko je kdo rekel Hitchcock, si vedel, kaj lahko pričakuješ, in če si rekel Hawks, si prav tako vedel, kaj to pomeni,

danes pa te zasuvajo z vedno novimi režiserji, saj vsak film režira drug režiser. In če se že režiserja spomniš, ne veš, kam bi ga dal in kateri film bi mu pripisal. Morda je to že njegov tretji film, a se prvih dveh ne spomniš, ker sta bila nepomembna, ali pa je sploh naredil film po zelo dolgem času. Vedno nova imena, novi režiserji, a nobene kontinuitete. To so imena, ki nikomur ne govorijo ničesar. Niti publiki niti kritikom. Tudi sam nimam nobenega interesa, da bi si jih zapomnil. V zvezi s tem nisem fanatik, nisem cineast v francoskem smislu, kar ne pomeni, da teh filmov ne gledam. Hočem reči le, da mi nič ne pomenijo, saj nimam občutka, da bi bil za vsem tem, kar vidim na platnu, kak um, kak resnični um. To se seveda lahko spremeni, toda zaenkrat kakih znakov ni. Celo dobri režiserji, kot, npr. Lumet ali pa Pollack, so izgubili svojo touch.

Kaj pa mlajši režiserji? Jarmusch, Cox, Cain itd.?

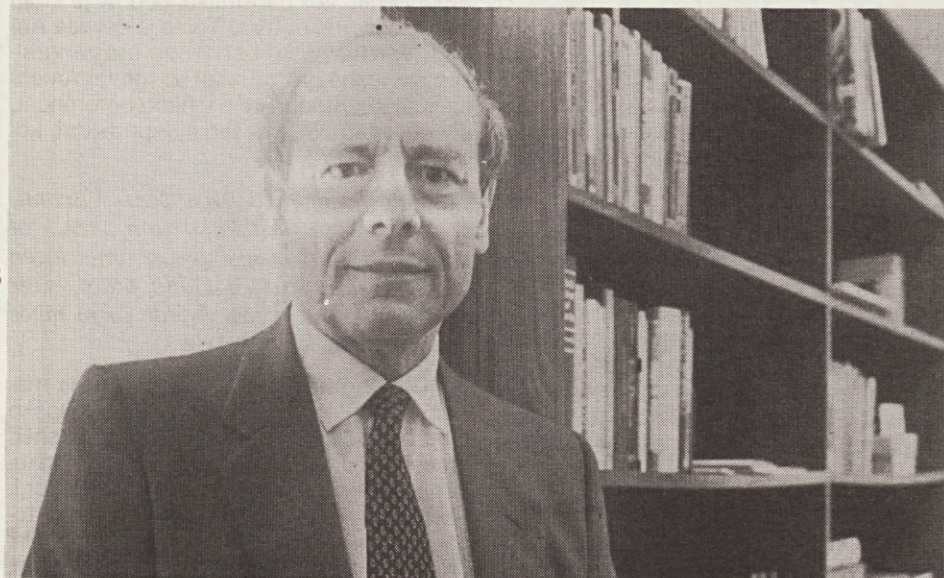
SIMON: Videl sem prvi Coxov film: gabil se mi je, zato drugih njegovih filmov nisem gledal. Videl sem oba Jarmuschova filma in niti prvi niti drugi se mi ne zdi dober. Umetniško sem zelo konzervativen. Rad imam tisto, kar je dobro zamišljeno in dobro narejeno. To zame uteleša Bergman. Njegovi slabi filmi so seveda slabi. To je dejstvo. Toda naredil je kakih deset odličnih filmov. Mislim, da je naredil več dobrih filmov kot katerikoli drugi filmski režiser. Najbližji bi mu bil Jean Renoir, seveda brez ameriškega obdobja. Film je zelo hecen medij, saj ljudi zlorablja. Veliko težje je narediti dober film, kot pa napisati dober roman. Ne mislim le na denar. Gre za osebo samo, ki snema film. Film jo namreč dobesedno zlorabi. V film mora spraviti vse, kar ve. V filmu ljudje zares krvavijo. V romanu tega ni treba pokazati, film mora pa storiti tudi to. Film režiserja povsem izprazni.

Toda mar ni danes, ko sva že pri denarju, s filmom denar zelo težko izgubiti. Če ameriški film, denimo, v ameriško-kanadski blagajni propade, mu še vedno ostane prostrano tržišče, ki ga tvorijo tuja tržišča, predvsem Japonska, Evropa, tudi tretji svet, pa video-kasete, kabelska in naročniška televizija in še kaj. Denimo v petdesetih letih neuspeli film kakšnih sekundarnih možnosti ni imel, mar ne? Pravijo, da lahko danes s filmom izgubi denar le idiot?

SIMON: George Lucas je produciral film **Howard the Duck**, zanj porabil kakih 40 milijonov dolarjev in praktično vse izgubil, a kljub temu ne bi mogli reči, da je Lucas idiot. Morda so vendarle vsi idioti, ne vem, morda.

Cimino je leta 1980 z Nebeškimi vrati uničil filmsko družbo United Artists, podobno se je pisalo družbi Columbia po filmu Ishtar. Vsi so pričakovali, da jih bo David Puttnam rešil. Mislite, da lahko ena oseba spremeni tok filmske zgodovine?

SIMON: Puttnam je Britanec in to je za Američane precej prestižna stvar. Naredil je nekaj filmov, pobral nekaj oskarjev, seveda kot producent. Vendar ni nič posebnega, sploh pa ni kak genij, ki bi lahko rešil Hollywood. Njegov megalomanski film **Mission** je umetniško in finančno pogorel. Tudi njegovi drugi filmi — **Polnočni ekspres**, **Ognjene kočije**, itd. — so slabi. Ne vem, zakaj so ga dvignili tako visoko. Elia Kazan je pred kratkim izdal svojo avtobiografijo, v kateri pravi, da samega sebe ni



JOHN SIMON

imel nikoli za velikega režiserja. Imel se je pač za obrtnika, ki zna narediti filme določene tipa. Velik režiser, ki ni nikoli mislil, da je velik. In to je vse.

Že, toda Kazan si to lahko privoščil?

SIMON: Da in ne. Naredil je nekaj dobrih filmov in precej slabih. Imel je pač srečo, da je bil del dobre ekipe. V Hollywoodu zelo radi govorijo o umetnosti, a sploh ne vedo, kaj je to. Ko o umetnosti govori evropski režiser, mu je vedno jasno, kaj je to. In zato sem pripravljen dati celega Forda za enega samega Bergmana, celega Hitchcocka za enega zgodnjega Renoirja. Pravi umetniki so za mene evropski filmarji in japonski — Ozu, pa tudi mlajši. Britanci mi ne ugajajo preveč, tudi ta novi val ne. Že dolgo niso naredili česa res dobrega.

Kaj pa novi niz vietnamiad?

SIMON: Barry Levinson, ki je naredil zelo dober film **Diner**, je zdaj posnel zelo slab film **Good Morning, Vietnam**. Nič v njem ni dobro — kot da bi bilo vse skupaj nametano. Mislim, da je najboljši film o Vietnamu še vedno Postov **Go and Tell Spartans**. Zelo pošten, vznemirljiv in pretresljiv film o začetku vietnamske vojne. Tudi zelo kritičen, zato v Ameriki sploh ni bil gledan, vsaj ne preveč. Vietnamski filmi iz leta 1978 — **Coming Home**, **Apocalypse Now**, **The Deer Hunter** — so bedni: narejeni so zelo slabo, so nehumani in umetniško revni. Historično in politično pa so povsem netočni. Naredili so jih ljudje, ki o Vietnamu ne vedo prav ničesar. In to so v teh filmih tudi dokazali. Videli so le nekaj filmov, to je vse, o življenju, o Vietnamu, pa ne vedo ničesar. To so šolski filmi. Danes je prav gotovo mogoče reči, da so filmi, ki so jih naredili režiserji, izšolani v filmskih šolah, slabši od filmov, ki so jih naredili ljudje brez filmskih šol. Da ki o ljudje brez šol film naredili, ga morajo res ljubiti, saj se mu morajo približati neodvisno, avto-didaktično, bi lahko rekli. In to je prednost. **Blood Simple** bratov Coen je tipičen šolski film, tudi **Raising Arizona** in oba sta zelo slaba. Demmejev **Something Wild** je tudi klasičen primer šolskega filma: česa tako neumnega še nisem videl. Nič boljši niso od ostalih hollywoodskih filmov. Šolski je tudi **Blue Velvet**, pa **Fly**.

Toda evropski kritiki so te filme postavljali zelo visoko, zraven pa še Stand By Me, Rohmerjev Zeleni žarek . . .

SIMON: To sta zelo slaba filma. Soliden je bil film **River's Edge**, pa še ta vsebuje neko nelogičnost, ki vse pokvari. Film je precej naturalističen ali pa hoče za takega vsaj veljati, ker pač temelji tudi na resničnem dogodku. Tukaj pa se vse tudi zakomplicira. V filmu deklico ubije belec, v resnici pa jo je ubil neki temnopolti mladenič. Zelo protislovno, mar ne? Vse preračunajo. Vse spremenijo. Precej nepošteno.

. . . Kateri film pa se vam je v osemdesetih zdel najboljši?

SIMON: Kaj dosti prav dobrega res ni bilo. Morda je bil najboljši Hustonov **Wise Blood**. Ta je bil res dober, morda prav zares tudi najboljši.

Ampak to je še film iz sedemdesetih, iz leta 1979?!

SIMON: Ne vem, morda. Potem pa v osemdesetih res ne bi mogel najti nič odličnega.

POGOVARJAL SE JE
MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

KDO MI UBIJE ŽENO

RUTHLESS PEOPLE

režija:	Abrahams, Zucker (David & Jerry)
scenarij:	Dale Launer
fotografija:	Jan Debont
glasba:	Michel Colombier, Mick Jagger
igrajo:	Bette Midler, Danny De Vito, Judge Reinhold, Helen Slater
proizvodnja:	Buena Vista, W. Lancaster Prd. Touchstone Films, ZDA, 1986

Pustimo ob strani nepotrebno ustvarjanje konfuzije, ko distributer z nekakšnim „ustvarjalnim“ prispevkom naslove filmov spreminja, tudi takrat, ko je originalni naslov povsem prevedljiv in si tudi ni mogoče jasno predstavljati, zakaj naj bi bil dober prevod originalnega naslova manj komercialno učinkovit. Če bi naslov prevedli recimo kot **Brezobzirni ljudje**, bi prevod nudil polno vsebinsko oznako ne izvrstne groteske, ki je v ustrezni meri saturirana z variiranjem in sprevačanjem stereotipov okoli centralne teme.

V tem filmu sta dva glavna igralca: Bette Midler in denar. Bette prispeva svoj razviti komediografski talent, denar pa semantično os. Hkrati „večni motiv“ denarja nosi še aktualen pomen, saj v vlogi, v kakršni nastopa v **Ruthless People**, parodira svojo realno družbeno vlogo, ki se je v Ameriki reaganomske revolucije še izostrila. Ker tu ni mesto za to, ne bomo ponavljali teoretskih tematizacij funkcije denarja, čigar realno je podprto s paradoksnostjo: denarju je realnost dodeljena prav s tem, da denar sam ni nič realnega, ampak „samo“ znak, skupni imenovalec vseh blag, označevalna materializacija dejansko, „v bistvu“, človeških odnosov. Film se kajpak ne loteva brezupne in odvečne kritike družbe, ki jo poganja odkrita denarna ideologija (konec koncev se tudi

film sam „realizira“ v denarju), ampak jo kratkoma zajame v svojem grotesknem parodičnem pristopu. Seveda **Ruthless People** še zdaleč ni film, ki bi temo denarja kot „v bistvu“ odnosa med ljudmi, šele odkril, kar pa nikakor ne zmanjšuje uspešnosti njegove učinkovite variacije na to temo. Sama zgodba filma ponuja nekako takšno poanto: kdor hoče priti do denarja, mora biti brezobziren. Toda kdor denarja še nima in si privoščil brezobzirno potezo zato, da bi do njega prišel, je nujno amater v primerjavi s profesionalno brezobzirnostjo tistega, ki denar že ima. Zgodba, ki ponuja ta „nauk“, je pravzaprav variacija klišejske teme izsiljevanja na podlagi ugrabitve žene bogatina. Razmerje denar-ženska je potem v filmu osišče nekajkratnih obratov. Neizkušena ugrabiteljica znižujeta ceno, dokler ne spoznata, da je odnos, iz katerega sta iztrgala žensko, takšen, da ima finančno vrednost ravno v nasprotni smeri od tiste, ki je bila pričakovana. Brezobzirnost mladih ugrabiteljev, ki reprezentirata tipična Američana, ki ju poganja želja po hitri obogatitvi, naleti na mejo, na zavoro, ki v principu v izključujoči relaciji z denarjem tvori substanco morale, vladajoče kulture družbene skupnosti tostran hoobesovske določitve meščanske družbe.

Interpretacija tematike, ki smo jo v grobem skušali orisati, je izvedena v formi aktualizirane burleske, ki seveda terja — že takšen učinek, kot ga je film nedvomno dosegel — vrhunsko realizacijo v igralskem, režijskem in montažnem pogledu. V vseh teh pogledih film zadovoljuje najvišje standarde in tako ponuja zgovorno parodično sliko denarne civilizacije ter se uvršča med tiste izdelke ameriške kulture, ki je vedno zmogla avtoironijo in značilni obešenjaški sarkazem. Če je za evropski okus mestoma „meja okusa“ prekoračena v grimasi, v kakšni izpeljavi sekvence situacijskega humorja ipd., je treba upoštevati, da je tudi „okus“ proizvod specifičnega v vsaki kulturi.

DARKO ŠTRAJN



POLICAJ IZ BEVERLY HILLSA III

BEVERLY HILLS COP II

režija: Tony Scott
scenarij: Larry Ferguson, Warren Skaaren
fotografija: Jeffrey L. Kimball
glasba: Harold Faltermayer
igrajo: Eddie Murphy, Judge Reinhold,
Jürgen Prochnow,
Brigitte Nielsen
proizvodnja: Paramount, ZDA, 1987

Ali ima **Policaj z Beverly Hillsa** (Tony Scott, 1987) sploh kakšno „normativno“ zvezo s **Policajem z Beverly Hillsa** (Martin Brest, 1984)? Razen 'formalne', torej, da gre za sequel, seveda? Verjetno ne. Prvič, v Brestovem **Policaju** je šlo za rekonstrukcijo in na nek način tudi „subvertiranje“ fenomena Americane, v Scottovem pa za evidentiranje, v bistvu celo depresivno evidentiranje, s tem pa tudi blokiranje Americane. Če je šlo v Brestovem (scenarij je napisal Daniel Petrie, Jr.) primeru za integriranje določenih elementov Americane, torej upoštevanje „norm“, pa je pri Scottu, žal, drugače. Namreč, če je nek Sistem „normiran“ kot produkcijski, že zdiferenciran „Model“ določenih 'predmetnih pojavnosti', potem tak Sistem producira tako „normativno“ Etiko in Moralo kot tudi „normativno“ subjektnost in objektnost 'nedeljivih' elementov, členov določenega Sistema. To z drugimi besedami pomeni, da gre za regresiranje 'fikcije', ki tako postane stvar realnosti, oziroma, da gre za integrativni element v Sistemu **produkcija — distribucija — reprezentacija**, pri čemer je značilno, da je samo v zvezi z elementom produkcije mogoče govoriti o statusu realnosti, ki je stvar statusa 'fikcije' (pri distribuciji gre za 'fikcijo' kot stvar

zdristribuirane realnosti, pri reprezentaciji pa za realnost kot korpus „norm“). Torej, Americana je normativni Sistem, neka celotena foucaultovska (zgodovinska...) 'enkratna oblika', v kateri so *problematizirane splošnosti naših razmerij do stvari, do drugih, do nas samih*... To pomeni, da je Americana enotni in na nek način depresivni element komunikacije, ki pa je, kar je morda značilno, stvar določenih (kantovskih...) *demonstrativnih, prognoističnih znakov*, ki pa nikakor niso stvar Velikih dogodkov, ampak ravno obratno, stvar manj veličastnih, manj opaznih Dogodkov, so torej stvar nekega podsistema v samem komunikacijskem Sistemu (ki pa je, kot je bilo rečeno, že stvar „normativnosti“...). Tako lahko razumemo Americano (kar je že bilo omenjeno...) kot demonstrativni, prognoistični (...) znak, v katerem gre za inkorporacijo tako (tradicionalnega) pluralizma kot tudi neke (kontigentne, homogene) represivnosti (torej pač v smislu realnega statusa samega Sistema...). To pomeni, da je Americana popolnoma koherenten, konsistenten „normativni“ sistem, ki ga determinirajo predvsem „konzumnost“ (v smislu subjektnosti „processa“ *propensity-to-consume*...), „racionalnost“ (v smislu kar bo morda zvenelo paradoksalno — *camp*, kot ga opredeljuje Susan Sontag v knjigi *Against Interpretation* (recimo: *The hallmark of camp is the spirit of extravagance*...); pri tem je zanimivo, da so tako Sontagova — kot tudi David Mamet, Sam Shepard etc., od mlajših pa Bret Easton Ellis, David Leavitt etc. na nek način legitimizatorji samega Sistema Americane, ne glede na to, da imajo formalno seveda — razen deloma Mameta, ki regresira domala vse ameriške 'mite' in jih v resnici ima za način komunikacije — prav Americano za represivni Sistem; da, ampak Americana je v resnici prav to...), „pozicija“ **Kantovih Kritic** (v smislu subjektnosti legitimne rabe Uma...) in, seveda, **objektnost produkcije realnosti in 'fikcije'** (torej, v smislu produkcijskega Sistema...). Tako se Americana

vzpostavlja kot 'nadzorovani', fundirani element nečesa, kar bi najlažje opredelili kot (...) vsakdanjega življenja, v bistvu pa gre za *jouissance* (užitek...) v zvezi z vsemi (omenjenimi) „praksami“ in elementi Americane, posebej če razumemo „uživanje“ kot nekaj, kar je stvar (kantovske) sankcioniranosti... V bistvu pa je „konzumnost“ kljub vsemu integrativni element Americane, torej Sistema Americane...

V Brestovem **Policaju** je ta „konzumnost“ seveda stvar prizora v neki hollywoodski galeriji...

In kako je potem s pozicijo Americane v **Policaju z Beverly Hillsa II**? Po — recimo — prvem delu, v katerem so bili vsi matemati Americane (pozor: gre tudi za posamezne fenomene kot so recimo 'Detroit', 'Hollywood', 'Policija' etc.) več kot uspešno rekonstruirani, je prišlo do cenenosti in nekaj sicer zanimivih pirotehničnih domislic — vendar pa je to nadir Tonyja Scotta (seveda, po odličnem **Top Gunu**, 1986), obenem pa gre za popolno eliminacijo capraeskosti Americane... Žal. In drugič? Žal.

TADEJ ZUPANČIČ

KOKON

COCOON

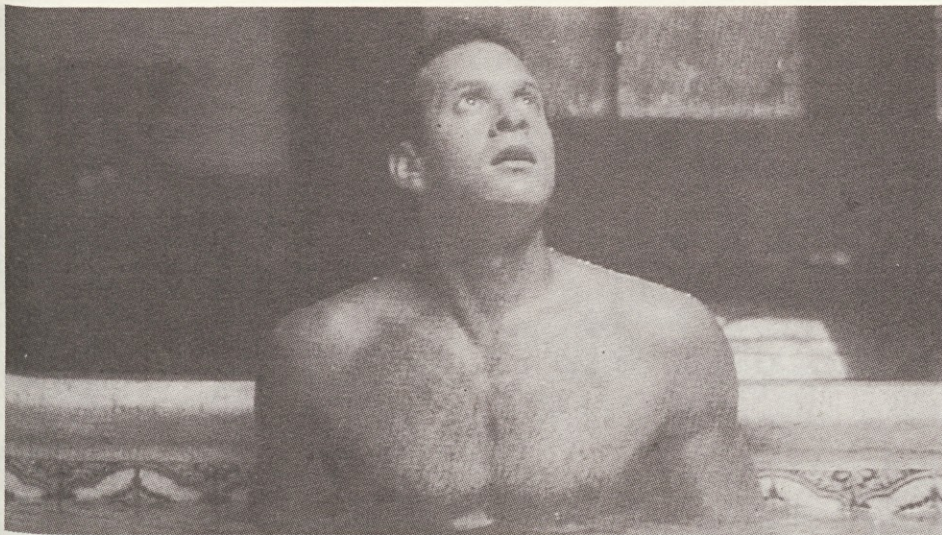
režija: Ron Howard
scenarij: Tom Benedek
fotografija: Don Peterman
glasba: James Horner
igrajo: Don Ameche, Brian Dennehy,
Steve Guttenberg,
Maureen Stapleton
proizvodnja: Fox-Zanuck-Brown Productions,
ZDA, 1985

Če bi rekli, da je **Kokon** upokojevska verzija filma E.T., s tem tega dela ne bi že kar odpisali, pač pa bi s tako karakterizacijo film postavili tja, kamor sodi. V podžanru podžanra znanstveno-fantastičnega filma se je ustvaril prostor za filme s pozitivno potantno, ali, če hočete, za filme, v katerih se realizira princip dobrega. (Poleg E.T.-ja je značilni film tega podžanra Carpenterjev **Starman**.) Film, kakršen je **Kokon**, je potemtakem bil iniciran v medprostoru SF-žanra, v katerem je prevladujoči dramaturški vzorec spopad zemeljskega z grozečim, agresivnim, nepredvidljivim, povsem tujim. V novejših filmih tipa **Star-wars**, ali bolj sofisticiranegega **Dune**, je ta vzorec sicer nekoliko „decentriran“, vendar je sled planetarnega antropoidnega principa v spopadu z anti-antropoidnim še vedno razvidna. To pa niti ni najpomembnejše, kajti še bolj očitna skupna poteza velike večine filmov SF-žanra je vzpostavitev toposa „večnega“ spopadanja, preživetvenega boja ipd., kar je običajno odsevalo v včasih simplističnih socioloških interpretacijah, kot „projekcija družbene realnosti v medplanetarni prostor“.

Srečanje Zemljanov s prišleki z neznanega



ponovnega „evidentiranja“ določenega diskurza (v smislu, da gre za anticipacijo samega Sistema, ki je organiziran na način reprezentacije/racionalizacije, oziroma diferenciran na način transformnosti objektivnosti obeh elementov, torej diferenciran na način 'pozicijskosti' že zinvestirane realnosti . . .). Gre namreč za element produkcije 'fikcije', gre za subjektivnost produkcijske mašinerije (in to dobesedno, kot korpusa pocelotnih „norm“, fobij in regresij . . .), ki je stvar določene recesivnosti. Kantova teza v zvezi s terorističnim predstavnim načinom (. . .) gre takole: propadanje v hujše se v človeškem rodu ne more stalno nadaljevati, saj bi se na določeni stopnji sam uničil . . . Seveda pa gre pri tem za stvar morale oziroma moralne določenosti in prav pri tem lahko pride do uvajanja recesivnosti . . . v bistvu gre za „racionalnost“ (in to v smislu, kot je bil omenjen . . .). Objektivnost recesivnosti je torej stvar regresiranja 'fikcije', vzpostavljanja 'fikcije' kot 'trde', diferencirane (na nek način celo represivne, unitarne . . .) ekonomije diskurzivnih „praks“, ki pa je, po drugi strani — kar je morda značilno — stvar določene hegemonije pozicije 'fikcije' v samem produkcijskem „procesu“. Do uvajanja recesivnosti 'fikcije' lahko pride na dva načina: a) na način 'ekscesa' (infiltriranje tujih, 'drugih' elementov, oziroma elementov 'drugih' Kultur, pri čemer gre za nekakšno reduplikacijo, podvojitve „normalnega“, neinvestiranega v neki produkcijski realnosti) b) na način 'hegemonizacije' (teme in motivi so postavljeni „regresivno“, torej tako, da pride do diferenciranja v na nek način „regresivni“ subjektivnosti, ki pa je posledica pozicije subjektivnosti realnosti). 'Hegemonizacija' je torej stvar 'nadzorovanosti' določenega produkcijskega „procesa“, je torej stvar simptomatičnosti samega produkcijskega „procesa“. Recesivnost 'fikcije' v Folejevem filmu *Who's That Girl* je stvar 'ekscesa', vendar pa je po drugi strani res, da scenarij Andrewa Smitha in Kena Finklemana ne predstavlja ničesar drugega kot „praktično“, transparentno komponento 'ekscesnosti' v zvezi z recesivnostjo 'fikcije'. Recimo, film se začne z izpustitvijo Madonne iz zapora, v istem času pa se Griffin Dunne pripravlja na poroko. Po spletu naključij se posreči, da se srečata, skratka, Madonno je potrebno pospremiti na avtobus za Philadelphio, da bi ne povzročala kakšnih težav, torej 'ekscesov'. Ker pa zaradi Madonnine težavnosti teh 'ekscesov' ni mogoče „nadzorovati“, pride do nekakšnih



sveta v Kokonu nikakor ni sovražno. Konfliktnost je povsem zemeljska stvar, problem ljudi, tujci pa reprezentirajo nekaj povsem drugega, da si jih lahko mislimo kot bogu bližja bitja od Zemljanov. „Slučajni“ stik skupine starčkov s prišleki pripelje do realizacije senilno fantazmo o vrnitvi življenjskih (predvsem seveda spolnih) moči. Seveda bi lahko rekli, da je v Kokonu s tako scenarijsko razrešitvijo kratkomalo premeščena infantilna formula. Toda čeprav tega ne bi rekli povsem brez podlage, ne kaže odrekati filmu izvrstne upodobitve scenarijske zamisli.

Čudodelna energija, ki jo v bazenu niko-garšnje vile instalirajo prišleki, nas pač mora spomniti na Reichovo organsko energijo. Nenadna vrnitev „življenjskih moči“ starčkom seveda odpre možnost za veliko situacijske komike z vedno uspešnim seksualnim akcentom. V filmu tako „drama“ umirajočih starčkov postane komedija vitalnosti in virilnosti, ki je izvedena v profesionalni hollywoodski maniri — le da mladostne zvezde nadomeščajo „oživljeni“ starčki. Hkrati pa vrnitev potence v razmerja „odpisanih“ starčkov povzroči obuditev konfliktnosti iz središča civilizacije. Toda prišleki s tujega sveta v dvojni kantovski določenosti, v kateri sovpadeta zvezdno nebo in moralni zakon, ob resekualizaciji pripadnikov marginalne starčevske skupnosti, ponudijo rešitev onkraj vseh meja: večno življenje, ki se realizira z dobesednim vnebovzetjem.

Zanrovski znanstveno-fantastični kontekst filma potemtakem učinkuje kot sprememba gledanja na starost, ki je praviloma upodobljena bodisi s „socialno-kritično“ noto na račun krute urbane juvenofilne civilizacije bodisi kot drama trenutkov pred smrtjo ipd. Kokon je tako gotovo v nekem smislu edinstven, saj v polju žanra dopolni relativno deficitarno proizvodnjo in hkrati izpelje reinterpretacijo običajno nelagodno-humanistične tematike. To pa je zadostovalo tudi za povsem soliden „box-office“.

DARKO ŠTRAJN

KDO JE TO DEKLE

WHO'S THAT GIRL

režija: James Foley
scenarij: Andrew Smith, Ken Finkleman
fotografija: Jan De Bont
glasba: Stephen Bray; pesmi „Who's That Girl“, „The Look of Love“, „Causing a Commotion“, „Can't Stop“ izvaja Madonna
igrajo: Madonna, Griffin Dunne, Haviland Morris, John McMartin
proizvodnja: Warner Bros, ZDA, 1987

My heart starts breaking
When I think of making up

SAW

Kdaj pride do recesivnosti 'fikcije'? Gre za primer, ko je produkcija 'fikcije', sam produkcijski „proces“ objektiviziran na način rekreacije, ponovne registracije in tudi



zapletov. In prav pri tem pride do infiltriranja tujih, 'drugih' elementov, oziroma elementov 'drugih' Kultur, pri čemer gre, kot je bilo omenjeno, za nekakšno reduplikacijo, podvojitve „normalnega“, neinvestiranega v neki produkcijski realnosti: redka puma, ki dejansko predstavlja edino tuje v celem filmu, znormira celoten produkcijski „proces“. In potem, ko predstavlja 'ekscses' žival... *Causing a commotion?* Verjetno, vendar v zvezi z minimalizirano 'ekscenstnostjo'... Z ničemer drugim... Recesivnost 'fikcije'? Ali pa je to stvar česa drugega?

TADEJ ZUPANČIČ

SRCE ANGELA

ANGEL HEART

režija: Alan Parker
scenarij: Alan Parker po romanu Williama Hjortsberga „Falling Angel“
fotografija: Michael Seresin
glasba: Trevor Jones
igrajo: Robert De Niro, Mickey Rourke, Lisa Bonet, Charlotte Rampling
proizvodnja: Carolco International, A Winkast-Union Production, ZDA, 1987

V **Visoki napetosti** (High Anxiety, režija Mel Brooks), filmu, ki je parodija celotnega Hitchcockovskega opusa, glavnega junaka preganja strah pred višino. Ko pride v hotel in odkrije, da je njegova soba v sedemnajstem nadstropju, se razburi in poskuša dokazati, da je rezerviral sobo v pritličju. Receptor se opraviči z besedami: „Oprostite, gospod doktor, ampak poklical nas je gospod McGuffin in rekel, da ste si premislili.“ To dejanje neznenega „gospoda McGuffina“ seveda povzroči zaplet cele zgodbe.

Banalnost parodičnega hommagea ima skrit smisel: to gibalo zapleta, ki je a priori ne-eksistentno in neopisljivo, ki transcendirajo zgodbo in je hkrati imanenca pripovedi, postane naenkrat oseba. Temeljni princip „implotmenta“ je ravno njegova nedoločljivost, ki jo lahko povnanjita le metafora ali metonimija (kar izvrstno počne Hitchcock v svojih pogovorih s Francoisom Truffautom). Materialna in banalna projekcija Hitchcockove „metafizike forme“ ostane glavni referencialni princip **Visoke napetosti** do samega konca, pravzaprav pa tudi edini element, ki vzpostavlja odnos s publiko.

Tisto, kar naredi Alan Parker v **Srcu Angela**, je pravzaprav analogno Brooksovemu postopku, le da se metoda projicira v dve popolnoma različni polji z žanrsko oznako. Tudi Parkerjevo gibalo zapleta je materializirano v predmetu, delu človekovega telesa, ki je čutno dostopno in oprijemljivo. Zadelek v izbrano žanrsko polje pa je le rezultat zrcalnih struktur, na katerih temeljita tragičnost (kot historična baza trilerja) in komičnost (na kateri stoji Brooksova parodija). Jan Kott opredeli prvo kot družinsko strukturo, v kateri zmaga Očetova zmeta, medtem ko v drugi obvelja Sinova prevara. Aplikabilnost Kottove zrcalne sheme se po svoje potrdi ravno v relaciji med formalnim mehanizmom in vsebino obeh primerov. Brooks namreč uporabi Hitchcockovski zaplet in fabulativni material, nato pa ga banalno parodira z razkritjem njegove metafizike, medtem ko Parker pravzaprav stori povsem isto, le da „demitizirajoči“ me-



hanizem naveže na bistveno drugačno vsebino. Hitchcockovska optika predvideva realno, fizično zgodbo, ki jo urejuje „metafizični formalni princip“, **Srce Angela** pa karakterizira točno razkrita formalna struktura, ki pa je inkorporirana v metafizično vsebino (modifikacije „faustovske“ zgodbe funkcionirajo le kot „prilagoditev“, medtem ko so grobe linije identične evropski legendi).

Preverljivi efekt post-Hitchcockovskih pozicij se kaže kot temeljna zapletenost. Za poskus obnovitve dogodkov je film namreč potrebno gledati vsaj dvakrat. V tej točki se **Srce Angela** razlikuje tudi od pred-Hitchcockovske strukture „whodunit“, ki celotno temporalnost filmske naracije reducira na „ključni trenutek“. Gledalčev prodor se prvič vsekakor zaustavi na tej stopnji, ki jo predstavlja enostavna formula „Johnnie Favorite = Harold Angel“. Za spoznanjem „ključa“ pa čaka vsa metafizika zgodbe, ki še mora biti odkrita. Namreč, Burchevska „časovna dialektika“ (v **Srcu Angela** funkcionira prek dvojne umestitve flashbackov: najprej so to, kar so, potem pa pomenijo še fabulativne „flashforwards“) zahteva več kot tisto, kar ji zaupa enačba. Dvanajstletna amnezija, ki jo tu in tam razredči kratek kader, mora postati prezentna, saj gola konstatacija dejstva (identitete) ne more vzpostaviti ravnotežja. Usmerjenost k „empiričnemu“ razgrinjanju je točka, ki razlikuje **Srce Angela** od zaprtih (Jean Mitry), neproduktivnih struktur, ki funkcionirajo le kot „čutnonazorni“ izraz fabulativne

kvalitete. **Srce Angela** določa zev, v katero se umesti paradigmatično strukturalno načelo „produktivnega“ trilerja, ki ne odgovarja samo na vprašanje „kdo“, temveč tudi „kako“, pri čemer ima odgovor vse značilnosti fabulativne konstrukcije.

Zadnji označevalec konstrukcije filma je doslednost. Princip „razgaljenega jedra“ se ohranja tudi na nivoju sekvence, v „artikulacijski“ fazi (George Linden, *Reflections On The Screen*), ki kot delec hologramskega vzorca anticipira globalni strukturalni princip. (Kot primer lahko vzamemo sekvenco, v kateri Louis Cyphre poimenuje dušo „jajce“, ga nato pokaže in tudi konzumira. Ta sekvenca ima poleg osnovne detonacijske vrednosti prav gotovo tudi konotacijsko polje, ki se veže na globalno strukturo.) In če je bil lahko dosleden Parker, bi morali biti tudi mi. „Padli Angel“ je sicer res naslov literarne predloge, prav gotovo pa ni naslov filma, in sicer natanko zaradi tistih razlogov, ki smo jih ravnokar navedli. **Srce Angela** ima namreč vse možnosti, da postane „model“.

JANEZ RAKUŠČEK

po neizogibni logiki dohodkov — izkušajo v njegovo smrt. Teško je prineslega dana namreč preživi v ljubezenskem odnosu s preprostimi dekletom, ki pa ji, nosečo, zapusti, ko se zani in za njegovo rehabilitacijo zavzame hči priseljenca vohovnega sorčja, ene zmed svih emigrantov, sodelujočih v odločitvi o njegovi študijski in poklicni usodi, nskar se mora tudi sam prepustiti in podložiti njeni zahtevi očitnosti v primeru, da njemu ni zašel s svojo...

...vohovnega sorčja, ene zmed svih emigrantov, sodelujočih v odločitvi o njegovi študijski in poklicni usodi, nskar se mora tudi sam prepustiti in podložiti njeni zahtevi očitnosti v primeru, da njemu ni zašel s svojo...



KLOŠAR Z BEVERLY HILLS

DOWN AND OUT IN BEVERLY HILLS

režija: Paul Mazursky
scenarij: Paul Mazursky, Leon Capetanos
fotografija: Donald McAlpine
glasba: Andy Summers
igrajo: Nick Nolte, Bette Midler, Richard Dreyfuss, Little Richard
proizvodnja: Touchstone Films, Silver Screen Partners, ZDA, 1986

Če pri filmu lahko z gledišča dobrohotne estetiške namere govorimo o pristopu, nam pojav remakeov vseh vrst zbuja navezo k drugemu, antinomičnemu „alpinističnemu“ glagolu: remake je sestop. Ne da bi posebej poudarjali, kako posebne vrste je tista slo po sestopih, kakršno premorejo prvopristopniki, za razliko od vseh sestopov poznejših preskuševalnih manir, pa moramo hipoma uvesti nekakšen diferencial, ki naj pokaže, da za osvajanje vrhov v filmu nikakor ne zadošča le „iti gor z mislijo na spust“, temveč kaže zvito umisliti vsa stranska načela, kjer so prihranjeni predtekmovalni kriteriji uspeha. Še preden kaže

torej misliti na nadaljevanje v smislu remakea — še več, tako pred pristopom kakor pred sestopom — kaže odstopiti, kajpak od nekega literarnega predhodnika, od predloge, navsezadnje tudi od scenarija, da bi namenjeno lahko postalo film. Najprej je životarilo odrsko delo o obupanem klošarju, ki ga usmiljeni rešitelj, bogatun, že utapljaljočega prestavi po socialni lestvici navzgor, a se mu nevaležneš ne pričakovano maščuje in mu spelje ženo. Mučno zadevo skrpucajo v nekakšno poroko med klošarjem in hišno, in ko vse že dobro kaže, se klošar odloči za poprejšnji tip vsakdanje življenjske prakse. Situacijo je ustvaril René Fauchois, prvi pa jo je 1932 posnel Jean Renoir in jo naslovil enako — **Boudu, sauvé des eaux** (Iz vode rešeni Boudu). Odstopil je od odra in tikoma nevarnosti umazane Sene postavil vso svetlobo „postimperalistične“ poznomeščanske ugledne hiše, obarvane z vsemi možnostmi neslutenga razvoja napredovanj in dogodkov. Štiriinpetdeset let za njim je nastal remake Paula Mazurskega, in dal dobesedno, v naslovu, vedeti, kam merijo zakoni sestopov in odstopov. Tudi sam režiser je moral sestopiti od odrskega dela, pa še sestopiti od Renoira, in to težavo je sporočil z **Down and Out in Beverly Hills** (Klošar z Beverly Hills). Zakonitosti remakea so formalne narave, in če to dejstvo spregledamo na ravni predmetnih pojavnosti, potem ga ne prikličemo več pred oči na noben način. Na stenah v remakeu filma nam nenadoma ni več treba gledati indikativnih Renoirovih

zunajfilmskih podob in reči: aha, tule pa vsijo gospod slikar, travma in bistvo vseh Renoirov. Podobe v mični losangeleški vili so scela nekonkretne, zato pa je marsikaj iz njihovega označevalnega sveta aminalizirano. Pojavi se namreč neki Matisse, ki je pes, deveti v zarodu, in upoštevajoč to dejstvo, definitivno obremenjujejoč predvsem samega sebe. Na ta način lahko takoj prevzame vlogo diferencialne enačbe z Renoiri. In res, Mazursky hipoma spostavi razliko: dejstvo iz zgodovine lepih vizualnih umetnosti nam pravi, da je rafinirani Pierre-Auguste Renoir (kljub vsem golotniškim stvaritvam) postal slikar-voyeur šele — 1. sten v filmih svojega sina Jeana (in v prvem „Klošarju“ nahajamo kar manjšo galerijo njegovih podob) — in 2. skoz kamero svojega vnuka Claduea (z vrhuncem, ko je smel požirati bondovko Barbaro Bach v **The Spy Who Loved Me** (Vohunki, ki me je ljubila), Matisse, ta pes, pa spoznava vse „praktike človekovih slabosti“ že v ateljeju samem, v spalnici, tam sogestikulira, gleda „obeoč“, še več, v pigmanetaciji — eno oko ima rjavo, drugega modrega — svojega pogleda je dvoj, tako da je dobljena slika povsem objektivna. In kam pripelje režiserja objektivnost po prehodu od renoirovskega očetovskega očišča do matisseovskega „pasjega pogleda“, dodatnega pogleda? Tudi on je dvoj, empirično se umešča med podobe, ki so pogled vnazaj, in „pasji pogled“, ki je „nedorečeni in mutasti presežek človekovega pogleda“, „teoretsko“ pa zaseda točko, ki

bi jo mogli distinkcionirati kot „pragmatično v filmski rabi“. Še tako različna pogleda zahtevata oformljenje: kar je bila pri Renoirih „forma“, materializirani „kanal“ med podobo in objektivom, tunel očetovske ljubezni v lunaparku privzgojanja dolžnosti, je pri Matisseu „vsebina“, „živa slika“, pes neskončne zanesljivosti, zvestoba, ki za to, da ne povzroča intersubjektivnih zdrah, ne zahteva plačila. Kolikor je Matisse v primerjavi z Renoirom korak „naprej“ za slikarstvo, je v tem primeru korak nazaj za film. Neka artikulacija Mazurskega namreč bohota malodane kot dokaz za to, da je ves sestop remakea od osnovnega filma pravzaprav „le“ v sestopu „forme“ k „vsebini“ oziroma da v „formi“ sploh ne more biti kaj posebno novega, če tega že stopnjo poprej ni nujno potrebno zavzeti v „vsebini“. Gre za artikulacijo *pragmatičnega* „v filmski rabi“: prav pozornost, kakršno izdelovalci remakeov namenjajo „vsebini“, evocira nevsakdanje pojmljenje *pragmatičnega*. Tako ne gre več za nekaj „splošno koristnega“ za žanr, „vzročno povezovalnega razložnega“ za filmsko zgodovino, „opravnega“ za produkcijski proces snemanja; ne, Mazursky daje v svoji potezi, ki je na ravni „forme“ korak naprej, na ravni „vsebine“ pa korak nazaj, ki je skratka preseglega Očeta, ni pa še dosegla zvestobe Njegovemu pogledu, videti, kako obstoji glede *pragmatičnega* neka Adornova opazka, češ da celo filozofi najvišjih tendenc pozabljajo na „drugi“ pomen pragmatičnega, na tisto, kar vlačiti teorija zgodovine od Tukidida navzgor, na *stvari strogo ustrezajoče*. Tako oboroženi Hollywoodčan je torej vsaj „teoretsko“ boljši od Renoira, če je že naredil toliko slabši film.

Mazursky si v obratih obeh ravni *pragmatičnega*, tako *koristi* kakor *ustreznosti*, dovoli celo vrsto indikatorjev na témo, kje se lahko začne „vsebina“: kdor nikakor ni *ustrezajoč* Beverly Hills, a ima kljub temu za topos *koristno* firmo, je Richard Dreyfuss, rešitelj, saj je obešalnikar, pri čemer je treba vedeti, da je bil Renoirov rešitelj Charles Grandval antikvar, torej nekaj *nekoristnega*, a Parizu na moč *ustrezajočega*: Pri Renoiru je, nadalje, toliko „očetnih“ podob, da je pripravljen njegov klošar (Michel Simon) spričo nenehnega bolščanja v platna celo pozabiti na svojega zgubljenega psa Kerouaca, nekoristno ščene, ki mu zgolj odžira kose vsakdanjega obroka, medtem ko si Mazursky dobesedno na psu šele ustvari problem s slikarjem, pokaže, kje je točka, kjer začne Matisse ustrezati „vsebini“ zgodbe o novem klošarju (Nick Nolte). V filmu je namreč Matisse edini element *tako koristnosti* kakor *neustreznosti stvari*. Šele pes, objektivizacija nemosti slikarjevega pogleda, presežek Očeta in še ne dosežena zvestoba Njemu, nas pripelje k izhodiščem freudovskega branja, ki bi se zanj — naivno — zdelo, da je s „šolskimi primeri renoirovskih očetov“ že davno tega poseglo daleč čez svojo izpeljavo. Doseg tistega preskoka v „vsebinsko“ polje, kakor ga zahteva remake, daje vedeti, da ne gre več za to, da bi „še“ iskali „(.) objekt, ki (bi) ustreza(l) predstavljenemu objektu, marveč da bi ta objekt *znova našli*, da bi se prepričali, da je še navzoč“ (Sigmund Freud, „Zanikanje“, v: *Metapsihološki spisi*, Lj., SH, 1987, str. 409—410). Matisse ni nekaj, kar ustreza Renoiru na način pragmatičnega podeljevanja umetnostnozgodovinsko-kinematografskih referenc, marveč prav narobe: Renoir s stene je „potlačena vsebina kinoteke“, ki jo kot oddaljeno „formo“ filmanega očetovstva povzema videz te kinotečne vsebine, si-

nov film; kot resnična „vsebina“, „preskus realnosti“ kompletne renoirovskosti pa nastopi remake z vso nosilno snovjo bistvene „vsebine“. Mazursky pa ni ostal le v področju nezavednega razreševanja, marveč je neko renoirovsko dvoumje tudi zgledno hollywoodsko popeljal iz vseh videzov in „form“ kinoteke. Na koncu ne gre več za kako šolsko *off* različico kode (pri Renoiru ostane med veslanjem, potem ko Bouduja poročijo s hišno, na vodi le še klobuk, Bouduja pa bodisi 1. vzamejo valovi, bodisi 2. splava izpod tako ali tako podarjenega klobuka staremu življenjskemu stilu naproti), pač pa groba bisto in „vsebina“, kakor ju lahko podeli le remake, prihranita gledalcu dostojno marksovsko *Funktionswechsel* družbenopotrjevalne izbire: videti je že, kako klošar in novi prijatelj Matisse odhajata h kanti za smeti po svoj skupni dnevni obrok, a se vrmeta k vnovič razumevajoči, očiščeni in spravljeni družini na skodelico kapučina.

Reremake nam kajpak obljublja pasjo bolho Cézannea in razbitje tako „forme“ kakor „vsebine“ na račun absolutnega sestopa. Od kinoteke. Presežek Očeta bo popoln, od zvestobe pa bo ostalo le še samoljubje znotraj Njega, lastnega filma.

MIHA ZADNIKAR

VELIKO MESTO

THE BIG TOWN

režija: Ben Bolt
scenarij: Robert Roy Pool po romanu Clarka Howardsa „The Arm“
fotografija: Ralf D. Bode
glasba: Michael Melvoin
igrajo: Matt Dillon, Diane Lane, Tommy Lee Jones, Bruce Dern, Tom Skerritt
proizvodnja: Columbia, ZDA, 1987

Tisim, ki imajo nekaj etnološke žilice — v danem primeru vsem, ki se ne prepoznajo kot Američani — film *Big Town* ponuja nekaj več ali pa vsaj več, kot je bilo nameravano. Med gledanjem filma se namreč lahko zabavajo z rekonstrukcijo pravil crapsa, nekakšne v Ameriki splošno znane, celo ljudske igre (na srečo). Vse skupaj gre takole: igrati je treba z dvema kockama; vsota 7 ali 11 dobi, 2, 3 in 12 pomenijo izgubo, ostali izidi pa dopuščajo ponovitev meta. Če se vsota v drugo ponovi, igralec dobi, 7 (kar je najpogostejši izid, saj se pojavi pri šestih od šestintridesetih različnih kombinacijah meta dveh kock) pri ponovljenem metu pomeni izgubo, ostali izidi pa zopet pomenijo ponovitev.

Kot vsaka igra ima tudi craps pravila, saj brez pravil ni igre na srečo. In prav za to gre, za pravilo in izjeme; čeprav je nenehno poudarjena popolna naključnost izida (dober igralec namreč mora predvsem do potankosti poznati verjetnosti posameznega izida; vse uravnava načelo optimalne strategije: tisti, ki jo izbere, je dolgoročno zmagovalac, ko se prek naključja posameznih izidov uveljavijo železni zakoni verjetnosti), je Cully nenehno v položaju neujemljivega neznanca iz preteklosti, ki se mu je dirka za srečo zašla v meso in ga nazadnje prignal, do smrti — izdalo ga je prav vnetoviranc rdeče srce (srčev as? ljubezen?) na zapestju desnice. Ta neznanec reprezentira konstitutivno, neizogibno norost, ki je potrebna, da igra sploh steče. Zanj namreč pravijo, da je verjel, da je s kocko v privilegirano razmerju, da ga kocka uboga, da jo lahko hipnotizira. Tisti, ki je urok razbil, ni nikdar več videl ne kocke ne zmage. Tetoviranec ni prenesel poraza. V zamenjavo za izgubljeni svet je hotel svet drugega: zmagovalcu je s kislino izpral oči.

Cully je natanko v istem položaju. Z njegovim vstopom v igro se naključje sprevrže v nujnost, on je utelešena izjema glede na zakone verjetnosti, skratka: on zmaga. A tu di gospodarju igre nekaj uhaja, nekaj, kar se ne drži nobenih pravil, razen morda tega, da je s tem tako. V tej ekvivalenci med žensko — zanj namreč gre, in edini nasvet, ki



po neizogibni logiki dogodkov — iztečejo v njegovo smrt. Teško leto prisilnega dela namreč preživi v ljubezenskem odnosu s preprostim dekletom, ki pa jo, nosečo, zapusti, ko se zanj in za njegovo rehabilitacijo zavzame hči predsednika vrhovnega sodišča, ene izmed sivih eminenc, sodelujočih v odločitvi o njegovi študijski in poklicni usodi, nakar se mora tudi sam prepustiti in porediti njeni zahtevni erotični volji. Spoznaje, da je zašel s svoje poti, pride za njim šele kasneje. V znamenju moralnega očičenja, ki ga prevzame, se vrne k materi svojega otroka, ta njegov korak pa je razlog za samomor sicer tudi telesno prizadete, pa hkrati duševno prizadete predsednikove hčerke, ki nosi v sebi neporavnano pezo spomina na čas salinističnih čistk, ko je bil njen oče v gugalju, ko ji je mati umrla, ona sama pa je preživela otroštvo v internatu za sirote, kar vse je nakopičeno v zgoščenih plasteh fabulativnega ozadja teh **Mlinov pekla**. V dramatičnem finalu filma sledita vsem tem razgrnitvam bolečih naslag v eksistenčnem habitusu oseb, vpetih v igro usode, očetov maščevalni strel in fantova smrt pod „mlinskimi kolesi peklenškega časa“.

V te in takšne tragične preizkušnje je spravljal ljudi stalinistični čas, ki je bil popolnoma brezčuten do človekovih individualnih vzgibov in hotenj. Posameznikovo usodo je posredno ali neposredno določala volja drugih.

Takšno je miselno sporočilo tokratnega Maarovega filma, ki je seveda kritično analitičen zgolj v indirektnem smislu, v implicitnem ozadju fabulativnega poteka z njegovimi posebnimi melodramatičnimi poudarki. Politična nota zanikovalnega odnosa do stalinizma kot režima ter kot moralnega sistema je sicer navzoča, vendar ne v eksplisitni obliki, bolj v ponazarjanju posledic in moralnih deformacij v sferi človeku dosojenega ali zaukazanega individualnega ravnanja. Kajti prav to ravnanje, ti osebni koraki so bili v tistem sivem, razosebljenem času po svoji temeljni logiki in po svojih reperkusijah — sami po sebi tragični.

Ta ugotovitev je v filmu posredovana sugestivno in prepričljivo, zato so **Mlini pekla** vse pozornosti vredno, četudi ne magistralno dopolnilo vsega tistega, kar je o usodepolnih petdesetih letih realnega socializma na značilnih tleh naše vzhodne sosede povedala obsežna in povedno bogata madžarska filmska serija.

VIKTOR KONJAR

PREGLED: MAR SPLOH IMAJO PRORAČUN

MORILEC V HIŠI (Scream for Help, M. Winner).
GLASNIK SMRTI (Messenger, F. Williamson).
MORILEC BREZ OBRAZA (Blind Date, N. Mastroakis).
OPRAVIČILO (Apology, Robert Bierman).
DEMONI SO MED NAMI (Demons II., D. Argento).
SMRT PO SMRTI (Deadly Friend, W. Craven).

PETEK 13-tega: JASON ŽIVI (Friday the 13th: Jason Lives, T. McLoughlin).
IŠČE SE: ŽIV ALI MRTEV (Wanted: Dead or Alive, G. Sherman).
TEX WILLER (Tex and the Lord of the Deep, D. Tessari).
KOMANDO LEOPARD (Commando Leopard, A. M. Dawson).
AMERIŠKI NINJA II. (American Ninja II.: The Confortation, S. Firstenberg).
RAMBU MAŠČEVALEC (The Antruder, Jopi Burnama).
ZAKON OROŽJA (Armed Responce, Fred Olen Ray).

MORILEC V HIŠI. Tipični nizko-proračunski splatter: B-film v pogojih osemdesetih. Časi so se spremenili, predvsem timing: v klasičnem B-filmu iz petdesetih let **Invaders from Mars** (Richard Blake, 1953) zvedavi deček potrebuje le kakih trideset sekund, da prepriča uglednega znanstvenika, da so se na zemlji izkrcali Marsovci. V tem filmu pa hčerka svoje matere nikakor ne uspe prepričati, da jo hoče njen mož (hčerin očim) umoriti, pa čeprav se materi pripeti kar nekaj „nesreč“: ta mati se obnaša tako, kot da ne bi vedela, da igra v tem filmu, v tem horror schlocku. Da bi pri gledalcu razpršil vse dvome v to, da skuša mož svojo ženo ubiti in da deklica govori resnico, nas skuša film z vztrajnimi, motečimi in skelečimi zoomiranjmi ter z divjo, napeto in histerično zvočno kuliso (aka filmsko glasbo) prepričati, da se „nekaj“ dogaja tudi takrat, ko se v resnici ne dogaja prav nič. Kaj praviloma potrebuješ za akcijo, za akcijski film? Potrebuješ nekaj ljudi, ki vedo, kaj hočejo. V tem filmu vsi vedo, kaj hočejo: mati ve, kaj hoče, hči, ve kaj hoče in očim ve, kaj hoče. In namesto, da bi v zvezi s tem kaj ukrenili, čakajo toliko časa, da se film še skoraj konča oz. da drugi njihovo „hotenje“ spregledajo. Predpostavka same akcije je „zamerzjena“ in „petrificirana“: junaki se ne „prepoznajo“. Odtod zoom in jazz.

GLASNIK SMRTI. B-akcijski filmi potemtatem predpostavljajo svet, v katerem vsi ljudje vedo, kaj hočejo. Tudi v tem Williamsonovem filmu vsi ljudje vedo, kaj hočejo. Avtomobili vedno eksplodirajo, dolžina spolnega akta je vedno enaka dolžini kake svetlobne popevke. Glavni paradoks pa je kljub temu vendarle neke drugje: kot smo že rekli, smo v takem filmu vedno soočeni z ljudmi, ki (že) vedo, kaj hočejo, praviloma nikoli pa ne zvedo, kako so prišli do tega, da ne kaj tako natančno in enoznačno hočejo. V B-filmu zaradi časovne omejenosti za „vzroke“, „izračune“, „dedukcije“ in „razloge“ praktično ni časa. V redu, naj bo. Zdaj pa poglejmo neko drugo razsežnost teh B-akcijskih filmov, namreč problem lokacij oz. diegetskih prizorišč. V teh filmih se „akcija“ praviloma premešča iz enega mesta do drugega in tako naprej: iz ene lokacije od druge. Ena lokacija, ena „akcija“. **Glasnik smrti** se začne nekeje v Italiji, potem se premaknejo v Chicago, na koncu pa še v Las Vegas in spet nazaj v Italijo. Bistveno ob tem pa je dejstvo, da se sam moment lokacije v tem filmu vzame brez studijske distanciacije, brez „blue-screen“ reference, kar pomeni, da Italijo posnamejo zares v Italiji, Chicago v Chicagu in Las Vegas v Las Vegasu. Pogoje studijskih opcij ne upoštevajo: lokacijo vzamejo dobesedno. Tipičen primer akcijskega režiserja predstavlja tudi James Glickenhaus: tudi on uživa v različnih in razločnih lokacijah. V filmu **Codename: The Soldier** se znajdemo v Philadelphiji, v Kansasu, v Berlinu, v Avstriji itd.: pa vendar Glickenhaus zgoščenosti lokacij ne racionalizira s studijsko možnos-

ga Cully glede nje dobi, bi lahko veljal tudi za kokco: forget it! — in kokca je neka ironija, vendar je rešitev nedvomno elegantna: ni izgubil igre, pač pa žensko, in to je zadoščalo. Zadoščalo je za poravnavo dolga, ki je zadevo gnal naprej, zadoščalo za zadnji srebrni dolar (ta stoji na stičišču med hočem in moram), ki se je vrnil nazaj k Hookerju, ko ga je pripel na nagrobnik mrtvega očeta.

MARJAN ŠIMENC

MLINI PEKLA

MALOM A POKOLBAN

režija: Gyula Maar
scenarij: Gyula Maar, György Moldava
fotografija: Ivan Mark
igraj: Frigyes Funtek, Dazsó Garas, Anna Rackevei, Edit Vlahovics
Mafilm — HUNNIA Studio, Madžarska, 1986

Že sama omemba pojma „sodobni madžarski film“ se tesno in neločljivo povezuje s tematiko totalitarnosti represivnih in eksistencialno tragičnih petdesetih let, ki veljajo na vsej socialistično strukturirani polobli za zgodovinsko krizna in eksistencialno prelomna. Kar je bilo v madžarskem filmu v zadnjih letih vrednega, se ubada prav s to politično in bivanjsko problematiko še vedno žive in aktualne polpreteklosti.

Mlini pekla so samo ena izmed variacij na to temo. V filmsko sporočilnem in izraznem pogledu niso posebej izraziti, če jih primerjamo z vrsto znanih del, ki so posegala v ta isti čas povojnega stalinistično represivnega sistema in njegovih posledic, čeprav moramo pripoznati, da se preskušajo v nekoliko drugačnem, doslej še prepreskopo obdelanem in zato še nedorečenem vsebinsko-pripovednem zarisu. V fabulativnem fokusu filma je tragična usoda mladega človeka tistih let, študenta prava, ki ima za seboj navidez dovolj zanesljivo karakteristiko izza vojnih let pa zato pred seboj, v okviru tedanjih življenjskih in promocijskih možnosti, tudi dovolj obetavno kariero, saj kandidira za odhod na študij v Sovjetsko zvezo, kar naj bi bila odskočna deska za kasnejšo uveljavitev na družbeni lestvici. Načrtovana pot pa se mu zalomi. Komisija, ki fakulteti obravnava njegovo kandidatu-ro, se v svoji jezuitsko apriorni ideološki sankrosanktosti, lastni totalitarnemu nezaupanju do vseh posamičnih človeških pobud, prejme zlonamerno anonimno prijavo, ki v nekaterih točkah spodbija fantovo moralno neoporečnost, kar postane zadosten razlog, da njegovo vlogo za moskovsko štipendijo zavrnejo, njemu pa celo odvzamejo pravico do nadaljevanja študija in ga za eno leto pošljejo na „družbeno koristno delo“.

To zaobrne njegovo življenjsko pot in jo poževe v težke, tragične preizkušnje, ki se —

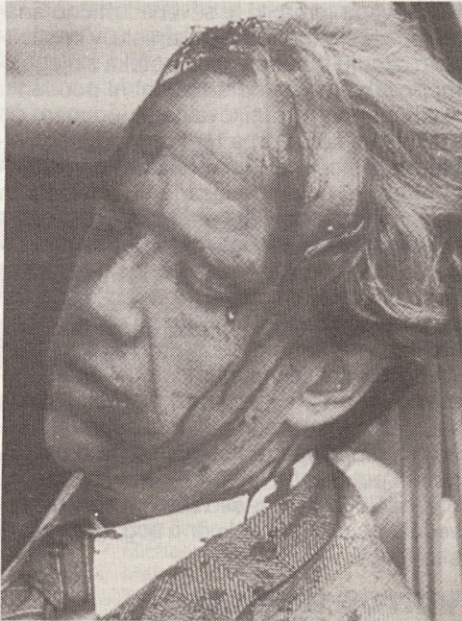


MORILEC V HIŠI, REŽIJA MICHAEL WINNER

tjo, marveč lokacije spet vzame dobesedno in zares: Berlin posname v Berlinu, Avstrijo v Avstriji in tako naprej. Kljub vsemu pa ni problem v tem, da so menjave lokacij neutemeljene znotraj narativnega toka, prav narobe, neutemeljene so kot moment nizko-proračunske produkcije. Menjave lokacij jemljejo čas in denar: to pa ni v skladu z nizko-proračunskim tipom filmske produkcije.

MORILEC BREZ OBRAZA. Svojevrstno poglavje v genealogiji akcijskih filmov predstavljajo naslovi. James Glickenhaus je zdaj že stoletnik filmske kompanijice „Shapiro Glickenhaus Entertainment“, ki producira izključno akcijske filme po Flickenhausovem vzoru, zato lahko pogledamo nekaj teh naslovov: **Shakedown, Maniac Cop, Moontrap, Shock Troop, Shadow Dancing, Death Spa, The Brain, Black Roses, Lethal Pursuit, Covert Action, Dead Man Walking, Search and Destroy, Blue Vengeance, Line of Fire, Mob War** ipd. Pri teh naslovih se vsiljujeta predvsem dve ugotovitvi: prvič, ker je praviloma učinkovit akcijski naslov filma sestavljen lahko le iz ene ali pa dveh besed, se krog še neuporabljenih, „izvirnih“ eno- oz. dvo-besednih krilatic iz dneva v dan vse bolj in bolj oži, kar pomeni, da se zdi, kot da smo vse te naslove že slišali, in drugič, sami naslovi praviloma vsebujejo „več“ kot pa film, ki ga evocirajo. Omejenost kombinacij se izkaže tudi pri siceršnjih filmskih naslovih, saj so se v zadnjem času pojavili različni filmi z istimi naslovi. Resda so se izjemoma tudi v preteklosti, toda nikoli in nikdar v tako kratkem času. Leta 1987 je Blake Edwards posnel komedijo z naslovom **Blind Date**: tri leta prej je Nico Mastorakis posnel thriller z natanko istim naslovom **Blind Date** (pri nas: **Morilec brez obraza**). Leta 1986 je Roland Joffé posnel film z naslovom **The Mission**: dve leti prej je Parviz Sayyad posnel thriller z istim naslovom — **The Mission**. Letos je P. Werner posnel film z naslovom **No Man's Land**: eno leto

prej je zadnji Tannerjev film obšel svet z natanko istim naslovom — **No Man's Land**. Letos je prišel na platna tudi film z naslovom **Saigon**: pred štirimi leti so lansirali film z istim naslovom **Saigon**. In tako dalje. Pravilo in morala: „velike produkcije“ kraje naslove „malim“, B-produkcijam. **OPRAVIČILO.** Lepa ponazoritev tega, kako pravzaprav thrillerji praviloma temeljijo na potlačitvi momenta, ki bi s svojim nastopom razbil „inteligentnost“, „polnost“ in „celost“ spletke: ali natančneje, v filmu ne uporabijo tistega elementa, ki je sicer naravni in objektivni del pogojev same možnosti spletke. V **Opravičilu** lahko whodunit suspense funkcionira tako učinkovito in intelgibilno zgolj zato, ker preprosto „pozabijo“ na moment, ki bi vso stvar olajšal in skrajšal: morilca bi lahko odkrili takoj, vendar od spletke ne bi ostalo kaj prida. Celotna spletko namreč temelji na seriji anonimnih in nelociranih telefonskih klicih, v katerih morilec na dolgo in široko „izpoveduje“



IŠČE SE: ŽIV ALI MRTEV, REŽIJA GARY SHERMAN

svoje težave. Spletko temelji na napačni predpostavki, pač na predpostavki, da ne obstaja kaj takega, kot je „prisluškovanje“. Problem je pa še v tem, da celo sam morilec implicitno „pozablja“, da je v Ameriki „prisluškovanje“ zelo kruta realnost. Spletko je komplicirana, rešitev pa povsem enostavna: spletko je inteligentna in popolna zato, ker njeno najbolj „naravno“ rešitev „potlačijo“. De Palmin **Striptiz smrti** (Body Double) temelji na podobni „pozabi“: sama spletko namreč lahko učinkovito in popolno funkcionira le zato, ker Craig Wasson ne ve, da je Gregg Henry v resnici tako maskirani Indijanec kot mož umorjene ženske. Ko Wassona detektiv zaslišuje, ga tudi vpraša: „Ali poznate njenega moža?“ Wasson seveda odgovori, da ne. Problem je seveda v tem, da ga sicer pozna, vendar ne ve, da je to on. Če bi mu v tem trenutku detektiv pokazal fotografijo njenega moža/Gregga Henryja, bi bilo takoj vse jasno. Vendar

detektiv to „pozabi“ storiti. Spletko je inteligentna le zato, ker „potlači“ svojo najbolj „naravno“ predpostavko.

DEMONI SO MED NAMI. Lep primer tega, kako nas skuša sodobna grozljivka prestrašiti, dasiprav ob tem radikalno mistificira pogoje svojega imaginarija. Strah nas naj bi bilo zato, ker demoni preganjajo glavno junakinjo: problem pa je seveda v tem, da smo soočeni s svetom, v katerem vsi ljudje ostanejo obsedeni, vsi postanejo demoni. Nenadoma so vsi obsedenci-demoni: kdoli se pojavi, postane demon. Ni jasno, zakaj je glavna junakinja tako panična in prestrašena ter zakaj nas skuša prepričati, da jo bodo „izničili“, ko pa gre v resnici le za povsem običajno spremembo „značaja“, „človeške nravi“ in „nature“. Zakaj skuša odigrati „smrtni strah“, ko pa je v resnici ne bo nihče „eksterminiral“: postala bo le demon, tako kot vsi ostali. V tem moramo seveda videti mistifikacijo: namesto da bi pošast število akterjev reducirala, jih pomnožuje, dodaja, našteva. Pošast lahko vdre v normalni svet le tako, da „človeška bitja“ priključi svojemu seštevku: „človeška bitja“ postajajo pošasti. Pošast likvidira „človeško bitje“ na način, da si ga doda, prišteje: forma zgolj našteva svoje nove vsebine. In to nas ne more ravno zmraziti ali pa zgroziti! Za tako junakinjo nas ni strah! Ni potem takem grozljivo to, da se skušajo demoni polastiti glavne junakinje (njenega partnerja in njenega nerojenega otroka, če naj povemo vse), ampak to, da se junakinja tej obsedenosti in polaščevalski demoničnosti tako živalsko upira. Rajši je pripravljena umreti, kot pa da bi postala demon. Problem je kajpak v tem, da umreti v tem filmu sploh ne more: postane lahko le demon, ne pa mrtvak. Kot da junakinja ne bi vedela, da nastopa prav v tem filmu. Mistifikacija je potemtakem v tem, da nas skuša junakinja vseskozi prepričati, da je v nevarnosti njeno življenje, v resnici pa je v nevarnosti le njen značaj: umreti ne more, postane lahko le demon. Natanko isto velja tudi za grozljivke



TEX WILLER, REŽIJA D. TESSARI

plazijo rafinerije, eksplozijo izjemnih in nenaravnih razsežnosti, eksplozijo, ki jo posname „v živo“ in „zares“. Cel film posname le zato, da bi lahko posnel ta prizor. B-režiser praviloma posname film zaradi enega samega prizora.

ZAKON OROŽJA. Do sedaj smo našli že kar nekaj pogojev, ki jih mora izpolniti B-film, če hoče biti B-film. Obstaja pa tudi neki pogoj, ki ga mora izpolniti B-režiser, če hoče biti B-režiser: na leto mora obvezno posneti več, tri, štiri, pet itd., filmov. Ta pogoj v zadnjih letih izpolnjuje vse več režiserjev, denimo, Chuck Vincent, J. Christian Ingvordsen, Cirio H. Santiago ipd. Praviloma vse filme posnamejo za isto neodvisno filmsko kompanijo: Vincent za Platinum Pictures, Ingvordsen za Shapiro/Glickenhause Entertainment in Santiago za Concorde Pictures. Fred Olen Ray je v tem smislu specifičen: za leto 1988/89 ima najavljenih šest filmov pri štirih različnih kompanijah (**The Phantom Empire**, **Terminal Force** in **Warlords** pri American-Independent Prods., **Hollywood Chainsaw Hookers** pri Camp Motion Pictures, **Deep Space** pri Trans World Entertainment in **Star Slammer** pri družbi *Vidmark*). Fred Olen Ray je eden izmed kraljev B-filma.

RAMBU MAŠČEVALEC. Ne Rambo, pač pa Rambo. B-filmi imajo svoja B-imenja, vzpostavljena na homonimizaciji ali pa homofonizaciji (celo identifikaciji) A-reference. Vzemimo imena režiserjev, ki imajo prijavljene filme pri *Smart Egg Releasing*: ne Brian De Palma, ampak Frank De Palma; ne Marcello Mastroianni, ampak Armand Mastroianni. Poglejmo še naslove filmov družbe Troma, za katero snema tudi režiser tega filma, Jopi Burnama: **The Battle of the African Ghosts**, **Curse of the Cannibal Confederates**, **Deadly Daphne's Revenge**, **Demented Death Farm Massacre**, **Ferocious Female Freedom Fighters**, **Star Worms II: Attack of the Pleasure Pods** itd. B se krepki. **AMERIŠKI NINJA II.** Klasični „sequel“, ki je pri družbi Cannon naslopljen obsojen na „depresivne“ in „brezizhodne“ poteze:

1. Do zdaj se je vedno delalo le „remake“ tistega filma, ki je bil „hit“: Cannon pa dela tudi „remakes“ vstalih filmov, ki so flopnili (**Sword of the Valiant** kot „remake“ filma **Gawain and the Green Knight**). Isto velja za „sequel“: „sequels“ delajo filmom, ki so flopnili (**Delta Force/Delta Force II**).

2. „Movie“ in „sequel“ snemajo istočasno (finančni in siceršnji uspeh „movieja“ ni več pogoj za „sequel“), pri čemer se, kaj bo „movie“ in kaj „sequel“ odločijo šele naknadno (**King Solomon's Mines/Allan Quartermain and Lost City of the Gold**, pa tudi **Missing 1 in Action/Missing in Action II**).

3. Izkoriščajo žanr, ki je že izumrl in je vnaprej obsojen na propad, kot, npr. „britanski horror“ (**House of the Long Shadows**), ali pa za bajno vsoto odkupijo avtorske pravice za „filmski lik“, ki semu je finančna nosnost že povsem izčrpala (**Superman IV.**: prvi del je prinesel 82,2 milijonov, drugi 65,8, tretji pa le še 37,2, kar je bilo glede na stroške komaj še dovolj, tako da je bilo jasno, da se četrti del v okvirih kinodistribucije več ne bo mogel pokriti).

4. „Epsko“ snov spravijo v dobro uro in pol (npr. **King Solomon's Mines**).

5. Igralsko „Metodo“ ukinejo: v filmih, za katere je le malo časa in v katerih je le malo časa, ni prostora za čas, ki je potreben za „vživljanje“. Igra se s prvo žogo, ki vas zadeva ali pa tudi ne.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR

Gerogea A. Romera: v **The Day of the Dead** nas skuša prepričati, da je v nevarnosti življenje junakov. Spet so junaki raje pripravljeno umreti, kot pa postati zombiji, čeravno v resnici spet prav umreti nemorejo. Smrt je v teh filmih nekaj povsem „nemožnega: kot da bi bil ves diegetski tok le moment prostranega sanjskega scenarija, v kar nas še posebej prepričuje dejstvo, da se številni sodobni horror-filmi končajo prav s „prebujenjem“ glavnega junaka. Umreti ne morejo, ostanejo lahko le zombiji. Grozljivo spet ni to, da običajni ljudje postajajo zombiji, marveč prav to, da nočejo postati zombiji in da so zato celo pripravljeno umreti, dasi prav v resnici prav tako ne morejo storiti. Zombiji nočejo postati le zato, da bi prikrlili, da v resnici postanejo lahko le zombiji. Srhljivo je torej to, kako junaki ne morejo in ne morejo umreti. V tem moramo videti tudi mistifikacijo: film se ves čas pretvarja, kot da obstaja še kaka druga možnost. **SMRT PO SMRTI.** Ko morijo običajni ljudje,

ne moremo imeti za junake v pravem smislu. V kinu smo lahko gledali šesti del te serije, Američani pa že sedmega. Junaku je smrt prepovedana: kot da bi bil sam diegetski tok le del prostranega sanjskega scenarija, kolikor pač v sanjah „ne moremo umreti“. Vsi masakri so sicer izpeljani s pomočjo penetracije (s kolom, z nožem ipd.), pa vendar kake golote ne vidimo, dasiravno je v ozadju vedno problem zatrite in patriarhalne spolnosti. V horrorju je „orgazem“ prepovedan: kot da bi bil sam diegetski tok le del prostranega sanjskega scenarija, kolikor pač „v“ sanjah „ne moremo ejakulirati“. V tem smislu ni nič čudnega, da obstaja nekaka filmska delitev dela: lahko snemaš horror in lahko snemaš porno, toda obeh žanrov nikar ne mešaj. Snemaj pač vsakega posebej. V zadnjem času kralji pornofilmov snemajo predvsem horror-filme (denimo **Chuck In Love** Vincent).

IŠČE SE ŽIV ALI MRTEV. Stallone je Stallone, pa vendar ni vžgal kot „lovec na teroriste“ (cf. Malmuth, **Nighthawks**). Rutger Hauer v Ameriki ni vžgal še v nobeni vlogi, vsaj ekscenčno ne. Ni jasno, zakaj so mislili, da bo vžgal, če bo lovil terorista. Napaka pa je tudi v tem, da je terorist prikazan kot nekakšen abstraktni umetnik — brez realnih in otipljivih ciljev, brez političnih in socialnih teženj. Kako naj tak terorist sploh ve, koga mora v resnici likvidirati? Kako naj ve, kdo so njegovi sovražniki, če ne ve, kje sploh stoji? Ker iz terorizma dela vrst abstraktnosti, mu gredo na živce vsi tisti ljudje, ki ga ne prepoznajo oz. ki ne vedo, da je terorist.

TEX WILLER. Pri številnih B-filmih zadnjih let nam pade v oči predvsem detajl, ki ga oplazimo v najavni špici: v mislih imamo seveda veliko število scenaristov. V nekaterih filmih jih je tudi več, toda v tem jih je le pet: zgodba pa je kljub vsemu banalna, dialogi še bolj. Vse, kar je v filmu, smo že tisočkrat videli, scenaristov pa je pet. Pet scenaristov potemtakem ni „jamstvo izvirnosti“, temveč prav narobe, „jamstvo konvencionalnosti“. Več kot je scenaristov, bolj bo film „konvencionalen“, bolj bo sledil „horizontu gledalčevega pričakovanja“.

KOMANDO LEOPARD. Anthony M. Dawson (Antonio Margheriti) je „divja“ inačica B-akcijskih filmov. Praviloma se izogiba mest in snema na naravnih lokacijah, ponavadi v kaki južno ali pa srednje-ameriški džungli. Igralce — bodoče mrtvake — rekrutira na kraju snemanja, borbeno jedro pa vozi s sabo (Lewis Collins, Klaus Kinski, Manfred Lehmann, Thomas Danneberg, Frank Glaubrecht, Wolfgang Pampel, Hartmut Neugebauer). Poceni lokacije, poceni igralci — poceni zgodbe. V filmu nam nenehno dokazuje, da ima na razpolago zelo malo denarja. V takih okoliščinah prizorov ne more ponavljati, se pa zato vsaj trudi, da kamera postavlja na čimbolj nemogoče, nesmiselne in nepotrebne točke. Pa vendar nas spet — kot se pač za B-akcijske filme spodobi — preseneti: kljub temu, da je v igri malo denarja in da se stalno varčuje, pa si privoščiči spektakularno in ekscenčno eks-



KOMANDO LEOPARD, REŽIJA A. M. DAWSON

to počnejo lahko na zelo izviren način, čeprav je razpon morilskih orodij precej omejen. Ko morijo pošasti, se izvirnosti odprejo nove poti, razpon morilskih orodij, načinov in metod pa se divje pomnoži. Tale film, sicer kvazi-grozljivka, nam je prinesel eno tako novo morilsko orodje: košarkaško žogo. Vse ostalo v zvezi z njim bomo pozabili, ker je povsem zanič: smešno, toda v vseh enciklopedijah bo kljub vsemu zanesljivo ostala prav ta morilska košarkaška žoga. Sicer pa prav ta morilska košarkaška žoga. Praviloma tako, da si vsako grozljivko za pomnimo zgolj po enem momentu: **Carrie** smo si zapomnili po roki, ki bušne iz groba, **Halloween** po psihopatu, ki ga ne zadrži niti sedem krogel, **Scanners** po eksploziji glave itd.

PETEK 13tega: JASON ŽIVI. Spet naj bi bilo srhljivo to, kako junaki ne morejo in ne morejo umreti. V tej nadaljevanki je pač junak sama pošast, Jason Vorhees: vsi ostali „junaki“ te serije se ne ohranjajo, zato jih niti

OLIVER STONE

Kaj nam najprej udari v obraz, ko skušamo Oliverja Stonea zgrabiti in dojeti kot scenarista? Kaj je v zvezi z Oliverjem Stoneom kot scenaristom najbolj presenetljivo in v nekem smislu celo protislovno?

Nedvomno in predvsem to, da so skušali Stonea-scenarista imeti za „avtorja“. Ponavljamo: za „avtorja“ so imeli Stonea-scenarista, ne pa Stonea-režiserja, dasiprav je Stone režiral filme, še preden je posnel tiste, s katerimi je zares uspel (*Salvador, Platoon, Wall Street*). Po zdaj že legendarni vrnitvi iz Vietnama mu je šele leta 1974 uspelo režirati svoj prvi film, za katerega je tudi sam napisal scenarij in katerega je naslovil *Seizure*: šlo je za kanadsko nizkoporačunsko produkcijo, ki Stoneu ni prinesla niti slave niti sreče niti denarja niti kakega posebnega, sploh pa ne pozitivnega, kritiškega odziva. Tudi njegovega naslednjega filma, ki ga je posnel šele leta 1981 in ki ga je naslovil *The Hand*, ni hotel pravzaprav nihče gledati: scenarij je napisal spet sam, temeljil pa je na njegovem lastnem romanu *The Lizard's Tail*, ki predstavlja zelo zvesto imitacijo grozljivk tipa *Mad Love* (Karl Freund, 1935), *The Beast with Five Fingers* (Robert Florey, 1946), *Les mains d'Orlac* (Edmond T. Gréville, 1961) itd. Stonea-režiserja so do njegovih „velikih“ filmov vztrajno jemali v ločenosti od Stonea-scenarista. Medtem ko so Stonea-scenarista imeli za „avtorja“, pa Stonea-režiserja sploh niso jemali resno, kaj šele kot „avtorja“.

Kaj pomeni, da so Stonea-scenarista jemali kot „avtorja“? Če zanemarimo dejstvo, da vsak scenarist samega sebe vedno razume kot „avtorja“ (v tem smislu priporočamo knjigo velikega scenarista Williama Goldmana *Adventures in the Screen Trade*), moramo vendarle priznati, da se scenarista — „avtorja“ praviloma razčleni v okviru istih gledišč kot režiserja — „avtorja“: za „avtorja“ namreč velja vedno ta, ki se skozi vse svoje filme suče okrog istih tematskih, motivnih in formalnih sklopov, okrog istih fabulativnih prijemov, okrog istih obsesij, fetišizmov in formalizmov, za katere pa je bistveno, da se prav šele skozi vztrajno in kontinuirano, celo sistematično „ponavljanje“ vzpostavijo kot nekaj „izvirnega“, kot nekaj „avtorskega“, kot „Oeuvre“.

Zdi se, da isto velja tudi za Stoneove scenarije, ki se raztezajo od filma *The Midnight Express* (Polnočni ekspres, Alan Parker, 1978), *Conan the Barbarian* (Conan — barbar, John Milius, 1981), *Scarface* (Brazgotinec, Brian De Palma, 1983), *8 Million Ways To Die* (Osem milijonov smrti, Hal Ashby, 1985) do *The Year of the Dragon* (Zmajevo leto, Michael Cimino, 1985). Vsi ti scenariji so se namreč prav šele skozi vztrajno „ponavljanje“

istih „vsebinskih formul“ vzpostavili kot „delo avtorja“. In kaj tvori temelj teh sklopov, ki so se šele skozi „ponavljanje“ vzpostavili kot „prvotni“, „izvirni“, „avtorski“? Vedno gre za trdo, „hard-boiled“, brutalno in krvavo zgodbo, katere histerična napetost se praviloma organizira okrog etnično-rasne depresije, ki jo stopnjujejo okvir „moške“ melodrame, naturalistične in nasilne (npr. v *Brazgotincu* Al Pacino versus Robert Loggia in Paul Shenar, v *Osem milijonov smrti* Jeff Bridges versus Andy Garcia, v *Zmajevem letu* Mickey Rourke versus John Lone ipd.), potemtakem melodrame, ki jo zasnavlja načelo: Kaj ti bodo prijatelji, ko pa imaš take sovražnike!

In zakaj smemo povsem upravičeno trditi, da je dojetje Stonea-scenarista kot „avtorja“, skrajno protislovno? Kaj onemogoča in ovira, da bi Stonea-scenarista dojeli kot „avtorja“, pri katerem se iz „ponavljanja“ rojeva „ničta“ točka „reprezentacije“, potemtakem „izvirnost“, lahko bi celo rekli, pri katerem iz „ponovljivosti“ nastaja „neponovljivost“? Najmanj trije momenti radikalno blokirajo pot proti „neposrednosti izvirnika“, „avtorstva“, če seveda že takoj na začetku odmislimo studijske producerske ipd. posege:

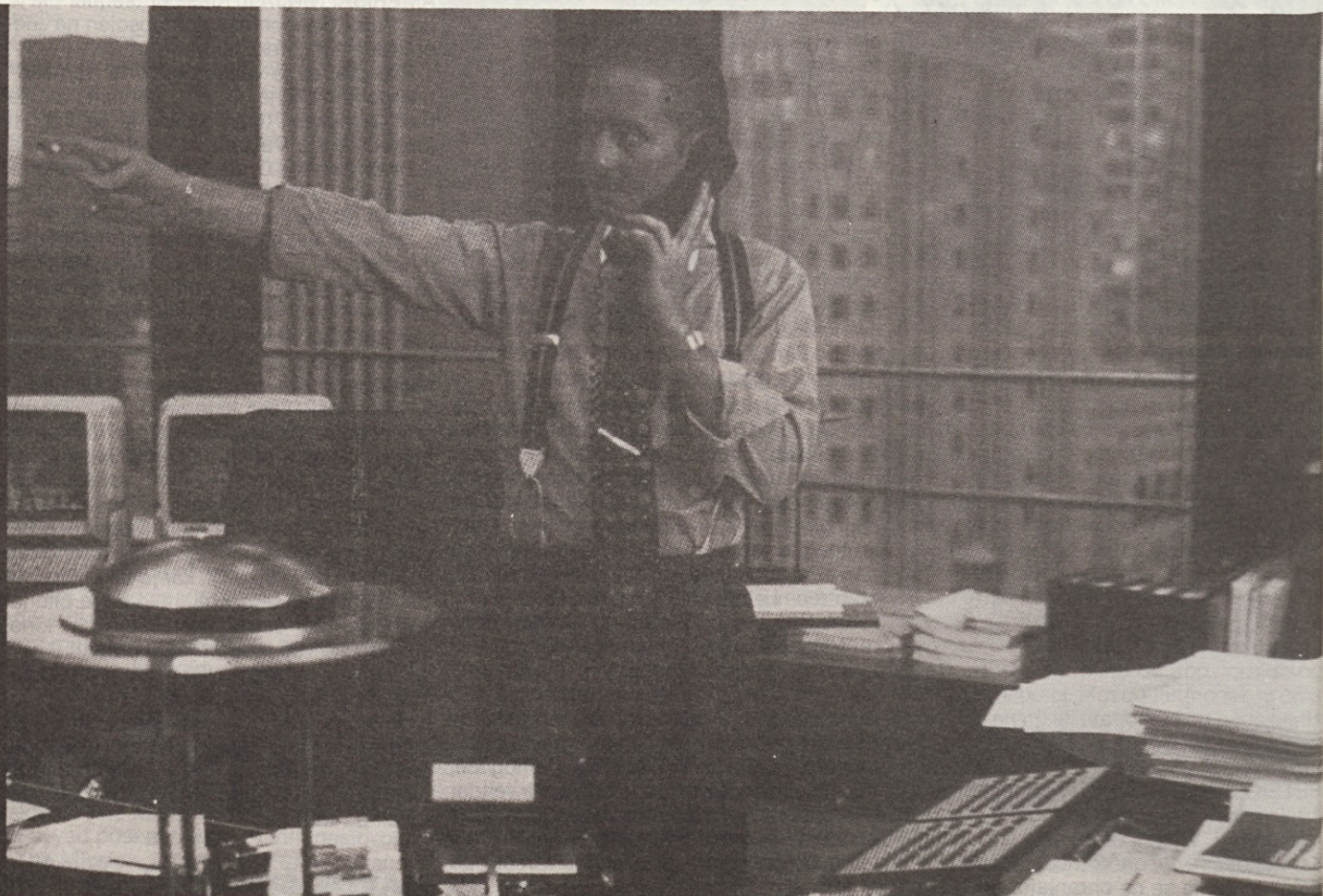
1. Najprej ne moremo mimo dejstva, da Stoneova scenaristična „forma“ izhaja neposredno iz njegovega sodelovanja z režiserji tipa Cimino, De Palma, Milius ipd., ki v Hollywoodu utelešajo oz. ki so Hollywoodu vsilili koncept intelektualističnega, hladnega, analitskega, trdega, pa vendar sofisticiranega nasilja (npr. Milius v filmih *Dillinger, The Wind and the Lion, Red Dawn*, Cimino v *The Deer Hunter, Heaven's Gate, The Sicilian*, De Palma v *Sisters, Carrie, The Fury, Dressed to Kill, Body Double, The Untouchables* itd.), pa tudi koncept „moške“ melodrame (npr. Cimino v *The Deer Hunter, Heaven's Gate, The Sicilian*, Milius v *The Wind and the Lion* itd.). Lahko bi torej rekli, da je sama „režijska forma“ radikalno nadoločila Stoneovo „scenaristično formo“: „režijska forma“ je bila vse skozi „odsotni vzrok“ in „gibalec“ same „scenaristične forme“.

2. V zvezi s tem je tudi treba poudariti, da si je Stone „avtorstvo“ („credit“) scenarija lastil vsega skupaj le dvakrat (*Polnočni ekspres* in *Brazgotinec*) in da si ga je dvakrat delil z režiserjem filma (*Conan — barbar* in *Zmajevo leto*), enkrat pa z Davidom Leejem Henryjem (*Osem milijonov smrti*).

3. S tem je povezana nova stopnja „distanciacije“, da noben izmed petih Stoneov scenarijev ni bil „izviren“ v pravem, tehničnem smislu tega izraza, saj vsi temeljijo na kakem drugem „viru“, na kaki „tuji“ literarni predlogi: *Polnočni ekspres* na istoimenskih memoarih Billyja Hayesa, *Conan* na delih in značajih Roberta E. Howarda, *Brazgotinec* na istoimenskem filmu Howarda Hawksa oz. scenariju Bena Hechta, *Osem milijonov smrti* na istoimenskem romanu Lawrence Blocka in *Zmajevo leto* na istoimenskem romanu Roberta Daleya.

Praktični rezultat te Stoneove protislovne drže je njegov uspeh, ki je prišel v trenutku, ko so vsi njegovi režiserji padali niže in niže, tako komercialno kot kritiško (Cimino, Milius, Ashby, Parker, le De Palma si je neka opomogel z *Nedotakljivimi*, a še on šele po Stoneovem uspehu): Stone je preprosto nasedel „podobi“, ki jo imajo gledalci, kritiki ipd. o njegovih scenarijih kot „delih avtorja“, in dramatično uspel.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR



WOLS FOTOGRAF

V času, ko je v umetnosti vse manj pogojev za pojavljanje skrajno osamljenih, skoraj usodno obsojenih, neozdravljivo nesrečnih, naravnost „prekletih“ umetnikov, je Wols menda poslednji te vrste. Celo njegovo ime samo o sebi nosi nekakšen pečat skrivnostnosti (nastalo pa je pravzaprav kot skrajšava polnega imena in priimka, ki se glasi Otto Wolfgang Schulze). Wols je ob Fautrieru in Dubuffetu v Evropi ter ob Gorkem in Pollocku v Ameriki eden glavnih akterjev tistega umetniškega vzdušja, ki se je pojavilo takoj po vojni, do leta 1950, in postalo temelj velikim smerem, ki jih poznamo pod imeni informel, lirski abstrakcija, akcijsko slikarstvo, abstraktni ekspresionizem. Sam je mitična osebnost informela, časovne in duhovne vzporednice filozofiji in literaturi eksistencializma na slikarskem področju. Sicer pa je Wolsa kot takega priznal nihče drug kot Sartre: dokaz za to je, da je bil ta prerok eksistencializma eden njegovih redkih prijateljev ter obenem pisec temeljnega teksta o umetnikovem delu.

Bistvena skupna lastnost eksistencializma in zgodnjega informela je sesivna osredotočenost na vsak trenutek bivanja: predmetni svet ni pomemben, središče vsega je v subjektu, v njegovi biti in njegovem bivanju. V duhovnih in družbenih razmerah neposredno po drugi sve-

točni vojni je ta bit/bivanje izpostavljena občutju neznosnega „gnusa“ (ni naključje, da je to hkrati naslov Sartrovega romana, emblematike stvaritve v književnosti obdobja). Wolsov slikarski in risarski opus je prežet z enakimi lastnostmi: morda nihče pred njim, zagotovo pa nihče za njim ni izbral tako samoučujočega „samoopazovanja in do skrajnosti razkril vse bolečine — tako psihične kot fizične — posameznika, brezupno „vržene ga“ v brezno eksistence.

Ko je Wols leta 1951 umrl, po kratki, toda zelo intenzivni slikarski in risarski karieri, s katero se je uveljavil kot eden izmed pionirjev informela, se ni vedelo ali pa se vsaj ni govorilo, da se je ukvarjal s fotografijo. Treba je bilo počakati, da fotografija kot samostojen medij dobi polno legitimiteto neke specifične umetnostne zvrsti, potrebno je bilo uzavestiti spoznanje, da vse, kar neka velika umetniška osebnost naredi, zasluži enako pozornost, da bi bila tudi zapuščina Wolsa-fotografa deležna polnega zaupanja, naknadnega raziskovanja in razstavljanja. Nihče ne trdi, da bo Wols v zgodovini fotografije uvrščen na tako izpostavljeno mesto kot ga ima v zgodovini poveljnega slikarstva, vendar to, kar je posnel, nedvomno kaže kot stvaritev zelo občutljivega videnja, stvaritev ustreznega razumevanja medija, z

drugimi besedami, stvaritev na tem področju povsem izoblikovane izrazne govorice.

V resnici je Wols začel kot fotograf, s fotografijo se je več let poklicno ukvarjal, tehnično znanje si je verjetno pridobil ali ga lahko vsaj izpopolnil na Bauhausu v Berlinu, kjer je študiral do 1932. Čeprav ni bil star še niti dvajset let (rojen 1913), je eden izmed mnogih nemških kulturnih in umetniških ustvarjalcev, ki se je pred prihodom nacistov odločil za eksodus: s priporočili Moholy-Nagyja pride v Pariz, prepričan, da si bo s fotografskim znanjem lahko zagotovil dovolj sredstev za preživetje. V začetku mu je to tudi šlo od rok, nekaj časa se je ukvarjal z modno fotografijo, leta 1937 je pripravil samostojno razstavo v neki pariški specializirani in ugledni galeriji in po njej prevzel psevdonim Wols, s katerim je tudi prišel v zgodovino moderne umetnosti. Verjetno bi nadaljeval kariero uspešnega fotografa, če začetek druge svetovne vojne ne bi temeljito spremenil številnih okoliščin in s tem tudi pogojev Wolsovega življenja. To je bil pravzaprav konec Wolsovega ukvarjanja s fotografijo, svoj gon za umetniško izpovedovanje je v naslednjih letih izrazil v slikarstvu in risbi. Toda nekaj tiste usodne teže izpovedi s katero se odlikuje njegovo kasnejše slikarstvo, je slutiti že v Wolsovi fotografi-

ji: čeprav je imel namen postati in delovati kot poklicni fotograf, ni mogel pobegniti od svoje izrazito subjektivne narave, ta narava pa ga je usmerjala v to, da vse, s čemer se ukvarja — tudi v fotografiji — obravnava s skrajno podreditvijo intimnim opredelitvam.

V Parizu je Wols prišel v stik s krogom slikarjev in pesnikov nadrealistov in te zveze so ga morda še bolj spodbujale, da gibala za lastno ustvarjanje išče v območju subjektivnega in intimnega. Toda spremljal je tudi tekoče dogajanje, vedel je, s čim se ukvarja Man Ray, kaj delata Brassai in Kertesz. V Parizu ni bilo fotografa — od Atgeta naprej — ki v svojem delu ne bi začutil potrebe, da posname očitne in skrite plati velike metropole in tudi Wols se ni izognil temu izzivu. Toda bolj kot javni dogodki in svečani videz tega na zunaj čarobnega mesta so ga pritegovali nepomembni in naravnost navadni kraji, sence na tleh ali na kakem zidu, tabla pred vhodom v metro, lesena ograja z zdavnaj nalepljenim in že odpadlim plakatom, eno izmed mnogih dreves, ki raste iz prgišče zemlje v mestnem drevoredu ali preprosto, izsek mokrega pločnika ob ulici . . . Privlačili so ga tudi liki rednih znancev, med katere so spadali pesnik Jacques Prevert, igralca Madeleine Robinson in Roger Blin ali druga, danes manj znana imena iz tedanje inte-

JACQUES PÉVERT, IN JACQUELINE LAURENT



FILMSKA VIDEOTEKA ŠKUC

lektualne boheme. Na njihovih obrazih, na obrazu soproge Grety, na svojem lastnem, pa je opazal skrajno občutljivost potez, lovil je vibriranje živcev okrog oči in ust, beležil pogled, uprt v kamero, z melanholičnim, neskrto žalostnim izrazom. Ko pa v okolici ni imel nobenega drugega motiva, nobene druge inspiracije, si je sam aranžiral mala tihožitja (iz odpadlih sadežev, posušenih strokov, koščkov mesa, odprte konzerve sardin, kock sladkorja, železnih žebličkov), jih gledal od zgoraj in jih snemal iz gornjega rakurza, kot da želi zadnjič videti in si zapomniti nekaj, kar bo morda že trenutek kasneje za vedno izginilo. Vendar to ni „lirika malih stvari“, „poezija minljivosti“, to je skoraj do obupa pripeljan pogled osamljenca, ki tava po okolici in od tam prinaša tako neugledne slike, da se zdi kot da niso bile vredne niti najpreprostejšega napora snemanja.

Redkokateri fotograf je do tolikšne mere kot Wols „znižal“ pomen motiva snemanja: pri njem vse, res vse lahko postane vzrok za nastanek fotografije. In te fotografije ni treba naknadno olepševati s kontrasti svetlobe in sence, dodelovati z učinki kadriranja. Wolsovi negativni izgledajo spraskani, poškodovani in robovih; osnetki so včasih neostri, kompozicije sredi predmeta premaknjene, vendar vse to niti najmanj ne moti psihološkega učinka slike. Kajti čutiti je moč, da je bila iskrenost potrebe, narediti fotografijo močnejšo od vseh dodatnih medijskih formalizacij. S tem, da snema opno z zunanosti privida, da se zagleda v samo jedro stvari, Wols fotograf posredno že napoveduje kasnejšega Wolsa slikarja in risarja, razkrivajoč da je za vsem, kar ta ustvarjalec počenja — za fotografijami, slikami, risbami — vendarle moralo stati isto oko in ista roka.

Povsem približati se motivu, ga izpostaviti v velikem planu, skoraj otipati materialnost predmeta — to so nekatere izmed značilnosti Wolsovih fotografskih prizorov. Iz niza posnetkov lahko razberemo, da ima Wols afinetito le do naravnega porekla in stanja materije; do tistega, kar je mehko, gibko, moko, vlažno. Taka je pri njem koža, so lasje, posebej občutljiva mesta človeškega telesa, relief dlani, očesna zenica — po vrsti vsa organska tkiva, katerih poškodba pomeni nastanek rane in povzročja bolečino. Wols seveda s fotografijo noče razgaljati svojih strahov, vendar ne more niti noče prikriti lastne hipersenzibilne narave: le-ta se razkriva v podzavestno izbranih podrobnostih, prihaja na plano iz navidezno prikritih detajlov.

V Wolsovem primeru se zdi nebiten podatek, da je ta protagonist informela, torej neke izrazito neprojektivne umetniške ideologije, v mladosti obiskoval Bauhaus, ustanovo, ki je programsko zagovarjala

in v praksi udejanjala postavke ideologije projekta. Vendar se je prav na Bauhausu Wols lahko srečal s pomembnostjo novih umetniških medijev, med katere je tedaj spadala tudi fotografija. To je očitno tudi bistveno, kar mu je ostalo od študija na Bauhausu, toliko bolj, ker je Bauhaus v času Wolsovega šolanja (v Berlinu, v začetku tridesetih let, tik, preden so ga zaprli) bil precej drugačen kot v Gropiusovem obdobju. Drugačne pa so bile predvsem obdajajoče ga družbene razmere: pred vrati je bil prihod nacizma na oblast in vsem s humanistično kulturo in usmeritvijo je bilo jasno, da s predvideno izgradnjo novega in skladnega sveta prihodnosti ne bo nič. Povsem nasprotno, grozila je kataklizma, ki se ji je bilo že zaradi ohranitve golega življenja treba izogniti. Wols je to naredil s preselitvijo v Pariz, kjer je začel življenje begunca, osamljenca, izkoreninjenega iz okolja, v katerem je zrasel, tujca v okolju, v katerega je prišel. Pariz je v času Wolsovega prihoda, se pravi na začetku tridesetih let, v umetnosti prizorišče „vratne k redu“, torej reakcije na prejšnje avantgarde, kar nekemu, ki je vsaj za kratek čas doživel izkušnjo Bauhauusa, nikakor ni moglo ustrezati. Tudi v Parizu za Wolsa ni bilo druge izbire razen usode umetnika kot zapuščenega posameznika in lik prav takega umetnika bo v svojem slikarskem in risarskem opusu pritrjal do paroksizma. Ko je nastopil s fotografijo, z medijem, ki po svoji naravi stremi h komunikaciji z drugim, je Wols pokazal, da je takšno komunikacijo v začetku iskal, toda ko so se vezi z okolico vse bolj trgale, je sklenil ta medij opustiti in ga zamenjati z intimnejšimi in bolj introvertnimi postopki slikarstva in risbe. A dokler tega še ni storil, dokler se je ukvarjal s fotografijo, je v tej vrsti zapustil nekaj najprepričljivejših sledi svoje osebnosti: niz ganljivo iskrenih posnetkov, ki razkrivajo ne le samo neko osebno razpoloženje, temveč tudi razpoloženje nekega celotnega zgodovinskega trenutka.

JEŠA DENEGRI

PREVEDEL
BRANE KOVIČ

Od videoteke do videoteke si je ponudba filmov več ali manj podobna in zato nikogar preveč ne gane, če se kje odpre kakšna nova izposojevalnica. Formula je znana: najnovejši hiti, kakšna risanka in kakšen pornič. Poleg dobre zabave takšna ponudba nedvomno ponuja tudi vpogled v Hollywoodsko tekočo produkcijo, kar je spričo mizernega odkupa filmov in programa v kinematografih vsekakor dobrodošlo. Toda kakor ni cinefilija omejena zgolj na velika imena filmske klasike tako tudi aktualnega programa prosperitetnih žanrov ne gre jemati kot edini užitek. (Še posebej, ker je danes film nasploh nekako izgubil dah). Pri tem marsikdo pogreša v ponudbi videoteke tisto, kar predstavlja v kinematografskem sistemu kinoteka: izbor filmske klasike, avtorske opusov klasikov, da o avtorskem filmu v evropskem pomenu niti ne govorimo. Nič bolje se ne godi niti slovenskim in jugoslovanskim filmom, kjer se je nekaj klasike konec koncev tudi že nabralo. Videoteka v Galeriji ŠKUC tako prva javno ponuja vsaj nekaj tega programa. Težko bi sicer rekli, da njen izbor predstavlja nek sistematičen pregled filmske klasike (za kar verjetno niti ni pravih možnosti), pa vendar si je tam mogoče izposoditi kar lepo število (predvsem) ameriških filmov, ki so obeležili zgodovino filma. Obširen je izbor filmov Alfreda Hitchcocka (Mož, ki je preveč vedel, Ptiči, Gospa, ki izginja, Rebecca, Sever —

Severozahod, Sum, Vertigo, V značaju menju kozoroga . . .), sledijo pa še imena kot so David Lean, John Ford, Federico Fellini, Vittorio de Sica, Buster Keaton, Fritz Lang, Sam Peckinpah, Brian de Palma . . . In mnogi od teh filmov niso bili prikazani na TV ekranih ali pa so bili že davno tega.

Izbor filmov videoteke ŠKUC bo nedvomno koristen tudi pri pouku filmske vzgoje, filmskih krožkih, morebitnih seminarjih . . . Vsaj do takrat, ko se ne odpre kakšna študijska videoteka bo nemara vsaki ki se s filmom na katerikoli način ukvarja imel na razpolago zajamčeno dobre kopije dobrih filmov. Seveda pa ne gre predvsem za pedagoško gobjo. Nič lepšega in bolj neobveznega kot pogledati si dober staro vestern, kriminalko ali melodramo

VASJA BIBIČ

LE CINÉMA
LES IMAGES
ET
L'AUDIOVISUEL

EKRAN

**REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO** ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije

5,6 sofinancira
1988 Kulturna skupnost Slovenije
VOL. 13
(LETNIK XXV) glavni urednik
1988 Silvan Furlan
CENA 4.000 DIN

odgovorni urednik
Bojan Kavčič

uredništvo
Jože Dolmark, Viktor Konjar,
Brane Kovič, Bogdan Lešnik,
Leon Magdalenc, Stojan Pelko,
Marcel Štefančič, jr., Zdenko
Vrdlovec, Matjaž Zajec

svet revije
Mirjana Borčič (DSFD), Igor Koršič
(AGRFT), Janez Marinšek (ZKOS),
Jože Osterman (RK SZDL),
predsednik, Stojan Pelko (RK
ZSMS), Iztok Saksida (FF), Marjan
Strojan (RTV), Jože Vogrinc (CIDM),
Zdenko Vrdlovec (SGFM)

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

lektor
Peter Kuhar

grafična priprava
Reprostudio Mrežar

tisk
Kočevski tisk

sekretar uredništva
Cvetka Flakus

naslov uredništva
Ulica talcev 6/II
p.p. 14, 61104 Ljubljana
telefon (061—318-353)

stik s sodelavci in naročniki
torek in četrtek od 11. do 13. ure

naročnina
celoletna naročnina 12.000 din
(vplačana do 1. 9. 1988)
in 19.000 din
(vplačana do 1. 12. 1988)

žiro račun
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacija
Slovenije
Kidričeva 5, Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka po
pristojnem mnenju Republiškega
komiteja za kulturo in znanost št.
4210-27/87, z dne 29. 5. 1987

EKRAN



V NASLEDNJI
ŠTEVILKI
ZGODOVINA
FILMA