

revija za
film in televizijo

EKRAN

**CESARSTVO
SONCA**

REŽIJA
STEVEN
SPIELBERG

3, 4

**VOL. 13
LETNIK XXV
1988**

JESENSKA
FILMSKA
ŠOLA '87

FILM

OSEMDESETIH

INTERVJU

ZDENKO

VRDLOVEC

FESTIVALI

BERLINALE

BUDIMPEŠTA

BEOGRAD



JESENSKA FILMSKA ŠOLA '87

Film osemdesetih		1
Slika kot riba v zvočnem akvariju	Michael Chion	2
Body bildung	Jože Vogrinc	6
Ideologija osemdesetih s posebnim poudarkom na pomenu ženske v filmu	Darko Štrajn	8
Flashback	Majda Širca	10
Jugo-film v osemdesetih	Dragan Jeličić	13

INTERVJU	Čap je pripeljal v slovenski film civilno družbo	16
-----------------	--	----

BRANJE	„Trda“ filmska teorija	Silvan Furlan	20
	Od tod do zvezd	Bojan Kavčič	21
	Cut „T“ for Tactics	Miha Zadnikar	22
	Dolg psihoanalizi	Vasja Bibič	23

FESTIVALI	BERLINALE '88		
	Črno-belo v vseh barvnih odtenkih	Bojan Kavčič	25
	Več od življenja	Bogdan Lešnik	30
	Pokaži mi vraga		35
	BEOGRAD '88		
	Perverzija politike	Peter M. Jarh	40
	BUDIMPEŠTA '88		
	Dvajsetič	Lorenzo Codelli	43

EKRANOV TEDEN	(Video) spomin filma	Vasja Bibič	44
	Premagani in nepremagljivi	Bojan Kavčič	44
	V senci groze	Stojan Pelko	46

RAZMIŠLJANJE	Ameriški poskusi razumevanja meja razširitve, kot jih prikazujejo filmi o Vietnamu	Robin Bates	47
---------------------	--	-------------	----

BOX-OFFICE	Kdo je kdo v Hollywoodu?	Marcel Štefančič, jr.	52
-------------------	--------------------------	-----------------------	----

KRITIKA	Dune — puščavski planet	Marcel Štefančič, jr.	54
	Sredi mojih dni	Stojan Pelko	55
	Nečista kri	Stojan Pelko	56
	Prostori v srcu	Marcel Štefančič, jr.	56
	Kronika ljubezenskih dogodkov	Viktor Konjar	57
	Benečanka	Miha Zadnikar	58
	Morska sirena v New Yorku	Tadej Zupančič	59

ANIMACIJA	Kolaž, risba . . .		60
------------------	--------------------	--	----

TELEVIZIJA	Nasmehi	Peter M. Jarh	64
	Korak čez	Peter M. Jarh	64

FILM OSEMDESETIH

Lanska in doslej tretja „Jesenska filmska šola“ (v organizaciji revije Ekran in Cankarjevega doma ter ob finančni podpori Društva slovenskih filmskih delavcev, Slovenskega gledališča in filmskega muzeja ter sekcije za kulturo pri MC CK ZKS) je imela za temo „Film osemdesetih“. Sodelujoči so v štirih dneh, od 3. do 6. novembra, dokazali, da je „film 80.“, prvič, nekaj nekonsistentnega, nostalgичnega, obrnjenega v preteklost, efemernega, remakeiranega, haptičnega, depresivnega, monstroznega, parsifalovskega, akustičnega, monetarnega, sumljivega in popolnoma vprašljivega (za katera 80. leta sploh gre?); in drugič, da je o tem vredno govoriti enkrat in nikoli več. Sodelovalo je 19 predavateljev: Tomaž Brejc, Michel Chion, Lorenzo Codelli, Elisabeth Cowie, Mladen Dolar, Silvan Furlan, Dragan Jeličić, Bojan Kavčič, Jure Mikuž, Rastko Močnik, Stojan Pelko, Majda Širca, Marcel Štefančič jr., Darko Štrajn, Jože Vogrinc, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc, Tadej Zupančič in Slavoj Žižek.

Del prispevkov je že izšel v skupni številki revij Ekran in Problemi (Ekran 9/10, Problemi 11/12, 1987), nekaj jih objavljamo v pričujoči, nadaljevali se bodo še v naslednji, dva pa bosta izšla v knjigi o jugoslovanskem filmu, ki se pripravlja v zbirki „Slovenski film“.

V okviru „šole“ so bili predvajani filmi: Wim Wenders, **Nebo nad Berlinom**, Tengis Abuladze, **Kesanje**, Léo Carax, **Nečista kri**, Jim Jarmusch, **Bolj čudno kot raj** in Gleb Panfilov, **Tema**.

SLIKA KOT RIBA V ZVOČNEM AKVARIJU

I. SODOBNI FRANCOSKI FILM

To predavanje bo dvodelno: v prvem delu bom podal skrajno svoboden portret situacije francoskega filma ob koncu 80. let, v drugem, manj deskriptivnem in bolj teoretskem, pa bom govoril o tem, kar imenujem „tiha revolucija“, tj. o določenih mutacijah, ki se proizvajajo znotraj same filmske materije, ki jo, kot vemo, sestavljajo slika in zvok oziroma kvaliteta slike in kvaliteta zvoka ter gibanje. In v zadnjih 20. letih so se dogodile pomembne spremembe v zvoku filma, v materiji zvoka.

Najprej torej o sodobnem francoskem filmu, kakor ga pač vidim, pri čemer poudarjam, da nisem zgodovinar filma. Pri opisu te situacije francoskega filma bi izhajal od dveh filmov, ki sta igrala tudi v Ljubljani: **Subway** Luca Bessona in **Betty Blue** Jeana Jacquesa Beineixa. To sta filma mladih režiserjev, kot pravijo (Luc Besson je res mlad, ima 25 let), in v Franciji sta bila sprejeta kot reprezentativna zgleda t. i. novega francoskega filma. In prav to je tudi njuna skupna točka, namreč da sta bila sprejeta kot manifest novega filma v odnosu do tradicionalnega. Oba režiserja sta tudi z izjavami v medijih zagovarjala projekt t. i. vizualnega filma. To je seveda banalno, vendar je v Franciji pomembno, kajti pri nas imamo močno tradicijo skrajno verbalnega in literarnega filma: mislim, da v svetu ni kinematografije, kjer bi pisatelji imeli tako pomembno vlogo kot v francoski. Za film je pisala cela vrsta pisateljev, od Marcela Pagnola, Jeana Gionoja, Sacha Guitryja do Robbe-Grilleta in Marguerite Duras, in še kup drugih, ki so formirali zelo francosko tradicijo tesnega odnosa med filmom in literaturo. Na drugi strani pa je bil v francoskem filmu dialog vselej zelo pomemben: dokaz je že to, da so se še pred kakšnimi 20. leti v filmski „špic“ pojavljala imena dialogistov (npr. Michel Audiard, Marcel Acharhard, Henri Jeanson, se pravi, funkcija dialogistov je bila ločena od scenaristov in je veljala za posebno umetnost. Seveda je tudi v drugih filmih, zlasti ameriških, veliko dialogov, vendar dialogistovo delo ni ločeno od scenaristovega.

Tradicionalni francoski film je torej precej verbalen, umetnost dialogov je pomenila umetnost dovtipov, šal, domislic, argota, smelga, novih formulacij. In prav proti tej tradiciji nastopata Besson in Beineix s pretenzijo, da hočeta delati „vizualni“ film: naša kultura, pravita, je vizualna, mi nismo literati, ampak „vizualci“. Spremljani s takšnimi in podobnimi izjavami so njihovi filmi postali nekakšen manifest novega francoskega filma proti staremu. S tem pa se znova zastavlja problem novega vala, ki je pred dobrimi 20. leti predstavljal novi francoski film (ne le doma, ampak tudi v svetu). In tudi novovalovcem (Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette) je bila skupna literarna tradicija francoskega filma: ne le, da so sami veli-

ko brali, ampak so tudi v filmih citirali knjige — tako je npr. v vseh Godardovih filmih neka oseba, ki bere ali citira knjigo. Sodobni cineasti, kot sta Besson in Beineix, pa se postavljajo tudi proti novovalovski maniri, njihova kulturna referenca je prej ameriški film.

Če se mi torej ta filma zdita dovolj zanimiva in simptomatična, tedaj prav zato, ker sta polna protislovij. Za francosko publiko je **Betty Blue** poln ameriškega šarma; Beineix je dejansko poskušal vpeljati nekaj tipično ameriških oseb, npr. zapitega pisatelja, sicer pa že avtor knjige, po kateri je bil film posnet, Philippe Djian, piše tako, da poskuša posnemati ameriški stil (npr. s svobodnimi tokovi pisave, lakonično strukturirano govorico). Beineix torej gleda z ameriške strani, čeprav je povsem mogoče, da je ameriška publika, ki ji je film ugajal, videla v njem predvsem francoske elemente. Po mojem je ta film nekakšna mešanica oziroma kompromis med ameriški vplivi in določeno francosko tradicijo, ki se ji Beineix vendarle ne izogne. — Ta mešana narava je še bolj očitna v **Subway**. Film je posnet v pariški podzemni železnici, ki ji Francozi pravimo *métro*, ne pa *subway*; nasloviti film **Subway** torej že predpostavlja neko kulturno izbiro, to pomeni reči: moj film noče imeti nič s tradicionalno francosko imazežerjo (in *métro* je bil element pariškega pejzaža že v filmih Marcela Carnéja, Renéja Claira). In ker je angleščina danes predvsem mednarodni jezik, film s tem angleškim naslovom, **Subway**, pač sugerira ta mednarodni vidik. Druga simptomatična poteza v tem filmu je ta, da se *métro* pojavlja kot nekakšen otok regresije (Lambert se v *métro*ju skriva, hrani, živi in spi), namreč v pomenu kraja, kamor se človek zateče pred svetom. Presenetilo me je, da Besson niti enkrat ne pokaže imena kakšne postaje v *métro*ju: to je torej *métro*, ki hoče biti popolnoma abstrakten, zunaj francoske realnosti. Po mojem je ta detajl simptom težave, s katero se soočajo mladi francoski cineasti, ki poskušajo zgraditi nov narativni univerzum, malce poetičen, mitološki in fantazmagoričen, ne da bi ga vpisali v neko realnost. Za sodobni francoski film je značilno prav to, da je družbeni in človeški pejzaž vse bolj abstrakten, se pravi, da nimamo več — kot nekdanj, pred 30 leti — konkretne navzočnosti ljudi, francoskega življenja in krajev. Medtem ko npr. ameriški film, kadar pripoveduje današnje zgodbe, to počne v konkretnih in realnih ameriških okoljih, pa ima torej francoski komercialni film težave s francosko realnostjo in sanja o neki drugi realnosti: a da bi ustvaril to drugo realnost na podlagi francoskega pejzaža, jo mora najprej imenovati z internacionalnim izrazom, npr. **Subway**, in potem paziti, da je ne bi izdal z imenom kakšne postaje pariškega *métro*ja.

Subway je še bolj kot **Betty Blue** mešanica raznih elementov. Film se vizualno inspirira pri Johnu Carpenterju, ki slovi po dovolj preprostih in dinamičnih slikah. Tudi Bessonov film poskuša biti prav tako dinami-

čen, vizuelen in grafično poenostavljen (npr. nekdo teče, vlak pelje mimo zidu, ipd.), hkrati pa ima tudi komične sekvence, ki spominjajo na tradicijo francoske komike, zlasti z vloge Michela Galabruja, ki je igral v najmanj sto komedijah, ki jih poznajo vsi Francozi, od mladih do starih. Z Galabrujem je torej evocirana vsa tradicija francoske farse, mestne šale, bonvivanstva. To je opazno že v prvem Bessonovem filmu **Le Dernier Combat**, znanstveni fantastiki, ki se dogaja po atomski vojni: vse je uničeno, povsod same ruševine, med katerimi se potika nekaj preživelih. In kaj ti ljudje najdejo? Najdejo steklenico vina. To se mi zdi tipično francosko, namreč to vztrajanje pri hrani, pijači, bonvivanstvu, ki se pojavlja tako v tem znanstvenofantastičnem filmu kot v **Subway**u, ki hoče biti mednarodni in akcijski film. **Subway** je sicer precej infantilen film (ali vsaj nič bolj kot vrsta ameriških), scenarij je mestoma prav bedast, vendar je kljub temu zanimiva mešanica novega in starega francoskega filma. Na vsak način je dovolj karakterističen za blokirano situacijo novega francoskega filma, kolikor le-ta poskuša izumiti nekaj novega oziroma predvsem uiti verbalni in literarni tradiciji, pa mu na podlagi francoske realnosti ne uspe doseči internacionalne razsežnosti.

Ta „zahteva vizualnega“ je torej en vidik sodobnega francoskega filma, pri čemer je treba omeniti, da se v veliki meri opira na reklamni film. Trenutno so v Franciji zelo očarani z reklamo; in francoski reklamni filmi so dejansko zelo rafinirani, po mojem veliko bolj kot ameriški. Razlog pa je najbrž ta, da so Francozi že po tradiciji zelo skeptični in hočejo biti bolj zviti kot drugi, se pravi, če jim hočete prodati neki proizvod, jim ne morete preprosto reči „kupite to, je zelo dobro“, ampak jim je treba vsaj reči „kupite to, v redu je, tudi jaz to uporabljam“. Skratka, francosko publiko je treba prelisičiti, jo zapeljati, ujeti na bolj prevejan način. In zelo verjetno je, da je rafiniranost francoske reklame povezana s temi „nacionalnimi značilnostmi“. Razen tega imamo zdaj v Franciji pravo amerikomanijo, moderen je zlasti kalifornijski stil, njegov kult dinamizma (živimo hitro, razgibano, športno). To se precej pozna tudi v filmu **Betty Blue**, kjer je evociran ta kalifornijski stil.

Drugi aspekt sodobnega francoskega filma je to, kar bi imenoval „realni in strašni oče“. Cineasti novega vala, ki so se afirmirali pred 20 ali 30 leti, so namreč še vedno aktivni (Godard, Rohmer, Rivette) in rabijo kot referenca modernosti, se pravi, tudi pri 60. letih so še vedno „novi val“ — nihče jih ni vrgel s prestola. Godard, na primer, ima še vedno provokativno vlogo v francoskem filmu, razlika je le v tem, da nima več 30, ampak 60 let in da njegova provokativnost ne uspeva več na enak način. Tudi Rohmer ima provokativno vlogo, vendar drugačno. Pred dvema letoma je posnel film **Zeleni žarek** (Le Rayon vert), in to na 16-mm trak, po improviziranem scenariju, z ekipo treh oseb in za malo denarja. Tudi ta Rohmerov film je nekakšen manifest, vendar naslovljen

ni več. Mislim, da je Roland Barthes tipičen za to evolucijo in navkljub samemu sebi celo odgovoren za to anti-teoretsko modo. Barthes je pričel s strogo teoretskimi deli in potem evoluiral v vse bolj impresionističnem in hedonističnem smislu: nič več teorije, treba je govoriti o tem, kar imamo radi, o našem ugodju, o naših vtisih. In zdi se mi, da je sedanji kritični diskurz v Franciji precej barthesovski, zlasti glede impresionistične pretenzije. Takšna moda ni naklonjena teoretskim raziskavam, a bo najbrž kmalu minila.

Ko že govorimo o filmu 80. let, je zanimivo omeniti, da govorimo o tem, ko ta leta še niti niso mimo. Ko smo bili v 70. letih, nihče ni govoril, da smo v 70. letih: enostavno živeli smo v teh letih, ne da bi trdili, „mi smo 70. leta“. Spominjam se pesmi mladega šansonjera Bernarda Lavilliersa, ki je leta 1979 pel „Osemdeseta leta se pričenjajo“: 80. leta so torej že bila, še preden so se pričela; in še preden so mimo, govorimo o 80. letih (v Franciji je izšla tudi neka knjiga z naslovom *80. leta*). To se mi zdi dovolj simptomatično za neko obdobje misli in okusa: mar navsezadnje že samo dejstvo, da rečemo „mi smo 80. leta“, ne kaže na to, da je to obdobje narcisistično in vase zagledano?

V Franciji so ta 80. leta postavljena pod znak efemernega, trenutnega, se pravi modnega. Danes je v Franciji moderna moda, kratka, vse, kar je efemerno, kar ima takojšnji uspeh, look, tj. kar se trenutno pojavi in uveljavi, „zablesti“. In ta moda je hkrati nostalgična (oziroma je tudi sama nostalgija moda), kajti estetski model je nekaj, kar je že bilo vzpostavljeno v 50. ali 60. letih. V Franciji so zdaj moderna 60. leta in tako se npr. Brigitte Bardot znova vrača v modo; in Béatrice Dalle, ki igra protagonistko v *Betty Blue*, za francosko občinstvo predstavlja novo Brigitte Bardot. V 70. letih je bila reprezentativna francoska igralka Isabelle Huppert: to je diskretna, malce pasivna in introvertirana igralka, medtem ko je Béatrice Dalle veliko bolj provokativna in ekstrovertirana, tudi bolj dinamična in sexy, prav kakor je bila Brigitte Bardot v 60. letih. Beineix je torej našel žensko, ki uteleša provokativen in demonstrativen ženski lik in je reprezentativna za 80. leta; nasprotno pa Isabelle Huppert danes težko dobi vlogo, ker ne ustreza temu modelu, je preveč diskretna in melanholična.

Skratka, ta 80. leta gredo h koncu in mislim, da jih imamo že dovolj; dokaz je že to, da smo šele v letu '87, pa bi že radi, da so mimo. Po mojem bodo 90. leta veliko bolj usmerjena proti prihodnosti: 80. leta so leta prehoda, leta zastoja, ko se kontempliramo in iščemo neko svojo bolj dinamično in aktivno podobo, hkrati pa smo v nostalgiji za 60. in 50. leti. Devetdeseta leta bodo manj narcisistična, vsaj upam tako, in bolj obrnjena proti prihodnosti in upanju. Sedanji film je preveč paseističen, kar se vidi tudi v njegovi uporabi črnobelega tehnike, torej tehnike starega filma, s katero poskuša pridobiti nekaj magije.

II. TIHA REVOLUCIJA

Po tem parcialnem in subjektivnem portretu aktualne situacije francoskega filma prehajam k bolj teoretskemu delu, v katerem bom govoril o odnosu med filmom in razvojem kinematografskega materiala. Kot zgled sem si izbral sekvenco iz filma Phila Kaufmana *Invazija bitij tretje vrste* (*Invasion of Body Snatchers*), ki je sicer remake Don Siegllovega filma. To je znanstvenofantastičen film o invaziji zunajzemeljskih bitij na Zemljo, kjer fabricirajo kopije človeških

bitij: ko so vsi ljudje kopirani, originali izginejo, in kopije, ki so zunajzemeljska bitja s človeško podobo, prično prevzemati človeški planet.

Izbrano sekvenco bi lahko vzeli za metaforo za marsikaj, kar se danes dogaja v filmu, ki je v transformaciji. Ta traja že nekaj časa, le da ni tako opazna, kot je bil npr. prehod iz nemega v zvočni film: gre za transformacijo, ki se dogaja bolj znotraj filma, in to je tudi razlog, zakaj se mi ta sekvenca zdi metaforična.

To je prizor, kjer Donald Sutherland ves izčrpan zaspri na terasi pred svojim stanovanjem, kar omogoči enemu izmed teh ogromnih strokov, ki so prišli iz vesolja in ogrožajo Zemljo, da prične z delom, to pa je, da človeški izvirk nadomesti z drugim Sutherlandom. Tedaj se prične najbolj srhljiv moment prizora. Sredi noči se neka rastlinska stvar prične odpirati in iz nje se — ob čudnem šumu — izvali človeška figura — v naravni velikosti, še vsa vlažna in neizoblikovana. Donald Sutherland in ta stvar, izvirk in imitacija, ki se počasi oblikuje, se pojavita na isti ravni.

Ta film sem pred kratkim ponovno videl na televiziji, in če sem se pred malim ekranom tako dobro spomnil vtisa, ki sem ga dobil v kinu, tedaj je bilo to zaradi zvoka.

To je neki šum — ne vem, kako je napravljen, a to niti ni važno — hreščeči šum rasti organov, membran, sesanja, realen in precizen šum, čist in oster, celo taktilen, saj ga slišite, kot da bi se ga dotaknili, kot da bi se dotaknili breskvine lupine, ob čemer nekateri spreleti srh.

Še pred kakšnimi petnajstimi leti v filmu ni bilo tega, tako konkretnega, navzočega podajanja, tako nazobčanega, prav haptičnega, se pravi, dotikalnega, in modificirajočega zaznavanja sveta filma tako, da postane bolj neposredno in zgubi distanco. S to množico ostrih zvokov pa je prišla v film tudi druga materija, drugačno podajanje življenja. S tem ne mislim toliko na prostorske igre stereo tehnike, niti na grmeče učinke Dolbyja, temveč na mikro-podajanje hrupa sveta, ki približa film skrajnemu sedanjiku indikativa, skrajni konkretnosti. Nekaj se je premaknilo in po zgledu nadomestitev, o katerih pogosto pripoveduje film, je prek zvoka nastopila sprememba, ki ni bila nikjer zabeležena, in je spremenila status podobe: tiha revolucija.

Če namreč obstaja uradna zgodovina filma s svojimi zmagami in porazi, zvezdami in neznanimi junaki, pomembnimi datumi in tem, kar se pred ali za njimi zavrže, pa bi bilo mogoče napraviti tudi neko novo zgodovino filma, ki bi razkrivala neopažene dogodke, postopne tehnične, ekonomske, estetske mutacije — tihe revolucije. Zlasti pa revolucijo v *podajanju* realnega.

Kajti podano (*le rendu*) ni dozdevek (*simulacre*), preprosta imitacija. Izhajamo od tega, da je bil film naprej dozdevek, preden je postal, kot pravijo nekateri, „govorica“. Film je bil sprva tudi črnobela slika, nema in gibajoča se s hitrostjo 24 sličic v sekundi. Sama realnost pa nam v vseh pogledih ponuja veliko bolj detaljno podobo. Seveda so kmalu opazili, da ta filmski dozdevek ne zadostuje za prevajanje realnosti: če hočete prenesti na film npr. gibanje roke, ni dovolj to enostavno posneti — to gibanje je treba podati, transponirati s filmskimi sredstvi. To imenujem *le rendu*, podano.

Ker gre v filmu za transpozicijo, kanalizacijo kompleksnih zaznav na največ dva čuta, ne zadostuje, če hočemo obnoviti učinek in sam videz dogodka, da ga le registriramo, filmamo. Naravne zaznave niso nikoli čisto

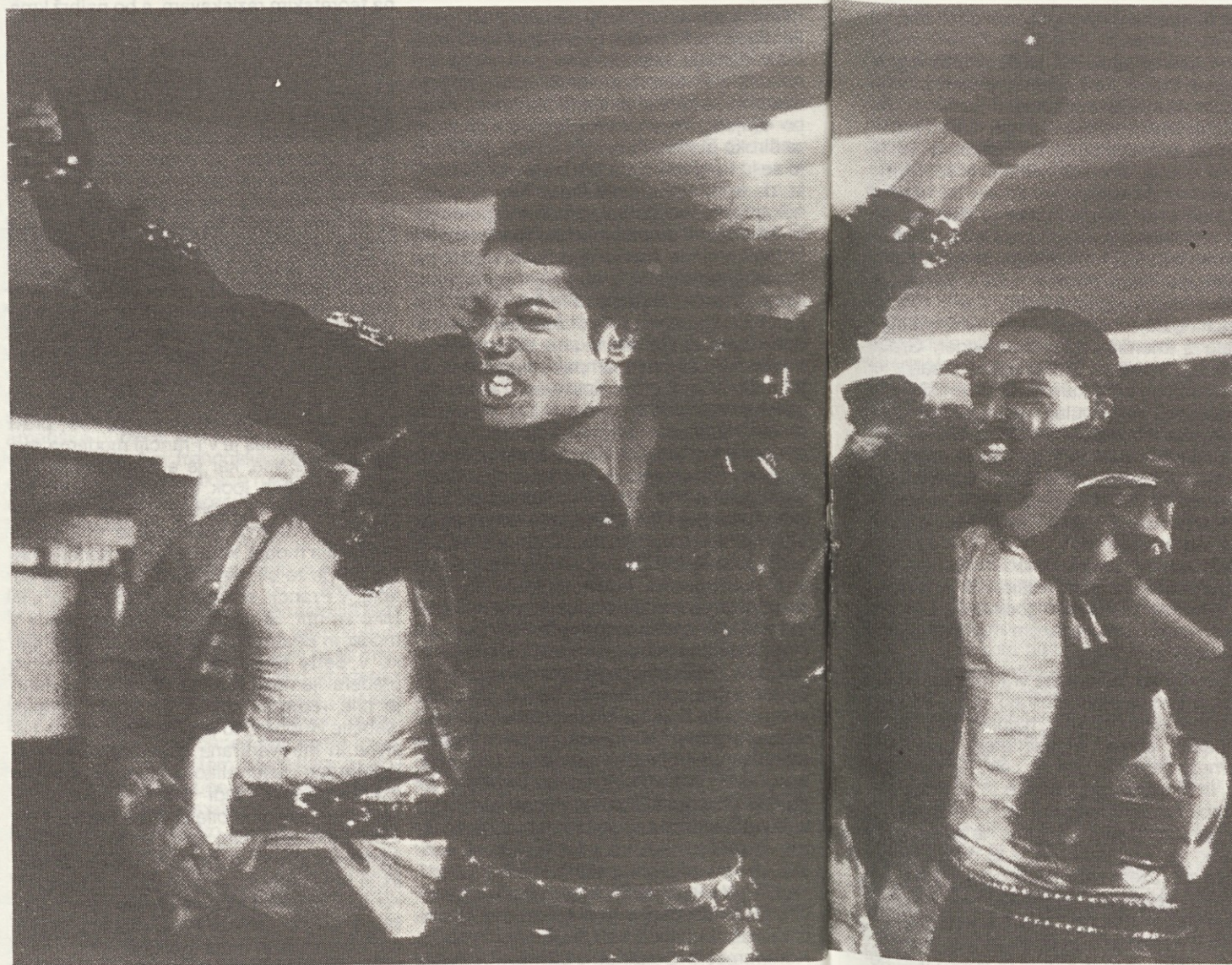
mladim cineastom. Le-ti namreč nočejo delati filma na ta način, tj. s 16-mm kamero, z malo denarja, neposrednim zvokom, majhno ekipo in skromno tehniko: oni hočejo delati filme za dve milijardi centimov, z ekipo 40 ljudi, s kamero na žerjavu in trakom za široko platno. To je njihov ideal. Rohmerju se je torej zdelo, da je to nevarna evolucija, da je to slaba ideja filma: film ni nujno nekaj razkošnega, dragega, kot to pojmujejo Američani, ampak je lahko tudi nekaj intimističnega in narejenega na ta način, da je čutiti nek naravni izraz. **Zeleni žarek** je slikal prav to — naravno. Mladim režiserjem pa ni do tega, to se jim zdi zelo žalostna podoba filma, zanje film ne sme biti nekaj, kar poznamo iz življenja, ampak „bigger than life“; njihov model je Hollywood, kakor ga pač fantazmirajo (z veliko ekipo, ogromno mašinerije in visokimi stroški). Skratka, ko je Rohmer posnel ta film, je hotel povedati mladim cineastom: ne iščite dragih sredstev, delajte film s tem, kar imate pri roki (16-mm kamera itn.). Seveda je dovolj paradokсно, da mora to starejši cineast dopovedovati mlajšim. To kaže na zelo kompleksno in dvomno kulturno situacijo, kjer spoštovanja vreden in ustvarjalen, toda starejši cienast nastopa kot tisti, ki mlajšim, 30-letnim cineastom kaže model naravnega, življenjskega in spontanega.

Sodobni francoski film je tudi močno nostalgičen. V Franciji danes veliko ljudi meni, da je „pravi“ film samo pretekli. Njihov model je ameriški *film noir* ali pa Lubitsch. Kot veste, je bil Pariz mesto cinefilije, in pred kakšnimi 15-20 leti je vladala cinefilija, ki je zahtevala, da se gre gledat vse nove filme — češke, nemške, poljske, jugoslovanske, filme tretjega sveta, kratka, „novi“ svet. To danes mladih ne zanima več: pariški študentje danes gledajo reprize Hitchcockovih, Lubitschovih filmov ali filmov s Humphreyem Bogartom. Današnji cinefiliški okus je torej močno nostalgičen, to je nostalgija za „stariim dobrim“ filmom, ki je boljši od današnjega. In tudi sama evolucija francoskega filma je danes obrnjena proti preteklosti, med cienasti vlada prepričanje, da bo, karkoli skušamo storiti v filmu, to gotovo slabše kot nekoč; kratka, danes nihče več ne verjame v novi film in v možnost reinvencije filma. Razširjena je tema smrti filma in mnogi trdijo, da sta film že preseгла tv in video. V tem smislu se mi cineasta, kot sta Besson in Beineix, vendarle zdita pozitivna, ker poskušata nekaj novega; problem je le v tem, da nista dovolj dobra režiserja.

To panoramo sodobnega francoskega filma bi še dopolnil z opisom aktualne situacije filmske teorije. Dejstvo je, da filmska teorija v Franciji danes stagnira oziroma je blokirana. Kar me preseneti, ko pridem v Ljubljano, je živost teoretskega interesa pri sodelavcih Ekрана: zanje je filmska teorija še nekaj živega, medtem ko so v Franciji ljudje prej anti-teoretsko razpoloženi. Pred kakšnimi desetimi leti smo poznali veliko obdobje teoretskih raziskav o filmu, zlasti pri reviji *Chaiers du cinéma*, danes pa tega

JESENSKA FILMSKA ŠOLA '87

PRIZOR IZ VIDEO SPOTA **BAD**, REŽIJA MARTIN SCORSESE



zvočne in vizualne. Spremembo svetlobe spremlja sprememba temperature. Stojite ob cesti in mimo vas prihrumi avto. Torej imate: 1. avto v vidnem polju; 2. njegov hrup, ki presega to polje, saj ga slišite, preden ga vidite in še potem, ko odpelje mimo; 3. tresenje tal pod vašimi nogami; 4. zračni piš na koži. Vse to tvori globalni „učinek“ dogodka in se sprime v nekakšno „kepo“ zaznav. Slike, zvoka, vibracij in piša ne zaznavamo ločeno, ampak hkrati. Kadar hočemo v filmu pokazati npr. avto, ki pelje mimo, je treba storiti več kot samo filmati drveče vozilo: treba je prevarati realnost, prigrboljufati dozdevke, da bi podali senzorni učinek dogodka.

Film lahko sestavi, „poda“ to kepo tudi v črnobeli, monokularni in mono zvočni tehniki, pri čemer mora seveda opaviti neko manipulacijo dozdevka: npr. močno poudariti naraščanje ali upadanje zvoka, dodati svetlobno variacijo, ustvariti montažni učinek, pred tem pa oskrbeti trenutke miru.

Kánonski zgled podanega je zvok udarca ali orožja. Zvoki orožja v filmu niso pravi zvoki orožja, ampak so veliko bolj poudarjeni kot v realnosti: ti zvoki torej niso realistični, zato pa so bolj resnični, seveda v smislu dozdevka. Zvok, ki ga slišimo v filmu, ne rabi temu, da bi slišali npr. pravi zvok padca telesa, ampak da nam fizično poda učinek padca telesa, afektivni in fizični učinek padajočega telesa. Podano je torej povezano s samim ustrojem zvočne in vizualne materije filma, z njeno definicijo, kar pa ne pomeni, da bi bolj „zvesta“ slika (natančnejši dozdevke) *ipso facto* dosegla boljše podano. Dokaz je, da preveč detajlirana slika daje vtis manjšega gibanja, takšna slika je celo statična: če hočemo doseči dinamizem, podati gibanje nekoga, ki teče, moramo prav nasprotno zmanjšati definicijo slike, dati bolj siromašno sliko, manj bogato z detajli in bolj globalno. Če hočemo biti bolj zvesti v podajanju realnosti, moramo biti včasih manj zvesti na ravni dozdevka realnosti.

Lahko si zastavimo vprašanje, ali je podano stvar čiste konvencije (čisto kodiranega izraza) ali pa fizično reproducira neposredni učinek. Po mojem se podano umešča nekam med kodom in dozdevkom, se pravi, da je na eni strani stvar koda (če je npr. podajanje nasilja v filmu spremljano z določenim zvokom, je to kod), na drugi pa je povezano z dozdevkom realnosti. Vendar med dozdevkom, kodom in podanim ni zmerom jasne zveze, ampak neopazno drsimo od enega k drugemu.

Kaj se je zgodilo v tehnični naravi dozdevka? To že vsi vemo: zgostilo se je zrno reprodukcije realnega, in sicer tako „časovno“ zrno, ki je od 16-18 sličic v sekundi v času nemega filma z vpeljavo zvoka prešlo na 24-25 sličic v sekundi (pri tem se je tudi ustalilo) kot „prostorsko“, le-to po zaslugi izboljšanja definicije filmskega traku. Kar pa zadeva zvok, ta je pridobil na dinamičnosti in frekvenci (razširil se je prostor med najnižjo in najvišjo frekvenco), kakor tudi na kvaliteti reprodukcije.

V času nemega filma hitrost teka filmskega traku ni bila fiksirana in zato ni bilo težko z njo goljufati, se pravi jo poljubno pospeševati ali upočasnjevati: akcijske prizore, npr. prizore z zasledovanjem, so snemali v upočasnjenem gibanju, na ekranu pa je projekcija dala vtis hitrejšega gibanja. V nemem filmu je bilo to mogoče, brž ko pa imamo zvok, je s tem konec. Ni se mogoče igrati s hitrostjo zvoka: kadar nekaj hitreje ali počasneje beremo, ne spremenimo zgolj

hitrosti, ampak tudi materijo samo, medtem ko ostane slika ista, četudi spreminjamo hitrost njenega gibanja. Toda tisti hip, ko je bil zvok na istem traku kot slika, ni bilo več mogoče spreminjati hitrosti. Tako se je torej z zvočnim filmom stabilizirala hitrost filma, in sicer pri 24 sličicah v sekundi, ker 16 ali 18 sličic ni zadostovalo za dobro reprodukcijo zvoka (oziroma za njegov optični zapis). Seveda se je s tem spremenilo tudi podajanje človekovega gibanja: a če bi hitrost filma še povečevali, npr. na 40 ali 60 sličic v sekundi, bi spremenili ne le zaznavanje gibanja, marveč tudi zaznavanje same slike, dobili bi neko drugo zaznavo vizualne realnosti. To pa pomeni, da percepcija vizualne realnosti ni odvisna samo od površine, tj. od zrnatosti slike, ampak tudi od časovne definicije slike. Douglas Trumbull, mojster za specialne efekte (sodeloval je s Kubrickom pri **Odiseji 2001**), je že poskušal ustvariti posebno kinodvorano za prikazovanje filmov, posnetih s hitrostjo 40 do 60 sličic v sekundi; zaenkrat gre pri tem za spektakularne efekte, vendar bi cineasti v tej novi tehniki lahko našli novo možnost za dozdevke realnosti.

A naj se vrnem k spremembi zvoka v filmu. Ta ni prišla nenadoma in Dolby pač ni Jezus Kristus, da bi pričeli šteti leta pred njim in po njem. Vse to je bilo bolj postopno. Zvok, ki je bil na začetku kompakten (in pogosto zelo dober), stisnjen na ozek frekvenčni pas, kjer so le stežka našle prostor vse njegove sestavine, tj. glasovi, glasba in šumi, se je počasi razširil. To pomeni, da je postalo mogoče na isto zvočno sled posneti več različnih zvokov in glasov. Ko so v prvih zvočnih filmih poskušali mešati npr. šume mesta in dialoge, so morali žrtvovati en ali drug element, ker je bil zvok v filmu tako stisnjen: se pravi, če so hoteli dati slišati šume mesta, so morali utišati dialoge, in obratno. Danes se je zvok transformiral tako, da je na zvočni sledi mogoče razločno slišati več zvočnih plasti. Svet v filmu postaja vse bolj zvočno navzoč.

Razširitev frekvenčnega pasu, bolj rafinirane tehnike mešanja zvoka, linearna kvantitativna transformacija, vse to je dalo nepričakovane kvalitativne posledice, zlasti polifonij in sonavzočnost več plasti zvokov. Medtem ko filmska slika ostaja ena — z izjemo nekaterih še vedno bolj priložnost-

nih poskusov razcepljenega ekrana (*split screen*) ali podaljšanih prelivov —, pa je bil zvok vedno mnogoter. Vsekakor pa ga je bilo treba hierarhizirati, se pravi utišati šum sveta v dialogih, pridušiti glasbo ipd. V nekaterih sodobnih filmih (npr. **Blade Runner**) pa obstaja zvok na dveh, treh ali celo štirih enako navzočnih plasteh, kjer je dialog le ena plast med drugimi. To daje širok zvočni akvarij in ekran je v tem trenutku vsa dvorana, kajti zvok se razlega po vsej dvorani in postane pravi prostor filmske projekcije. Kaj pa se zgodi s filmsko sliko? Ta je vse bolj le majhna ribica v tem akvariju zvoka. To je v določenih (zlasti znanstvenofantastičnih) filmih popolnoma preobrnilo odnos med sliko in zvokom, celo do te mere, da ni več slika tista, ki definira prostor filma, ampak je to zvok.

A če se na ekranu zdi še vse na mestu, pa se je v razrezu (*découpage*) vse spremenilo. Slika ne utemeljuje več prostora, ampak se zadovoljuje s posameznimi gledišči. Hitchcock je določene prizore rad sklenil s splošnim planom, ki je razkril celoten prostor prizora. Danes takšen učinek ni več možen, ker zvok že na začetku prizora na svoj način

definira permanentni splošni plan, obrobjen z oddaljenimi ambientii. To je dovolj očitno v filmu, kot je npr. **The Mission** Rolanda Joffeja, kjer je več zvočnih plasti in je ves prostor zgrajen na zvoku. Če pa zvok prevzame moč določanja filmskega prostora, je to seveda v protislovju z običajno retoriko razreza (*découpage*), se pravi, v istem filmu lahko imamo čisto tradicionalni razrez z lestvico planov (bližnji, veliki, splošni itn.), hkrati pa ta splošni zvočni plan, v katerem plavajo slike in ki doseže, da slike niso več element, ki strukturira filmski prostor. Toda prostor, ki ga gradi zvok, ni več isti kot tisti, ki ga je gradila slika. Zvočni prostor je mrgolenje detajlov, je polifoničen, vendar nejasnih obrisov in z nejasnimi mejami, skratka, akustičen. Akustičen prostor nima robov, nima „kadra“, in to ga med drugim razlikuje od vizualnega prostora. Zvok tudi zatre pojem gledišča: tega vprašanja zdaj nimam časa razvijati, toda v grobem gre za to, da je zvok bolj ali manj isti, pa naj ga slišimo blizu ali bolj oddaljeno od njegovega vira, medtem ko je slika, uzrta z dveh različnih gledišč, različna.

Prostor, ki ga strukturira zvok v določenih filmih, je potemtakem nejasen, akvarijski. Dejal bi, da s tem pademo v prostor, ki je na neki način podoben vizualnemu pristopu pred Quattrocentom, tj. predrenesančnemu prostoru, kar pomeni, da se definira predvsem s telesi, ki ga napolnjujejo. Sicer nisem specialist za te probleme, toda o predrenesančnem prostoru mi je znano to, da praznine med telesi na sliki niso bile strukturirane; kot je znano, je bila perspektiva ravno dejanje strukturacije vizualnih objektov in praznin, tako da je z določanjem razdalj in bližin med njimi oblikovala homogen prostor. Z vidika zvoka takšna struktura ni mogoča. Vprašanje zvočne perspektive doslej še ni bila veliko obravnavano, toda zvočni prostor v nekaterih filmih je predrenesančni, se pravi, da imamo zvočne objekte, med katerimi pa ni praznin, ni zvočne perspektive. Vsi zvoki so v prvem planu (nekoč so sicer poskušali napraviti nekakšni zvočni travelling, potovanje zvoka od blizu daleč), se pravi, vsi zvoki so blizu, resda naloženi na različnih plasteh in nivojih intenzivnosti, vendar med njimi ni perspektive, ki bi jih hierarhizirala, razvrščala, organizirala.

Zvok je tudi nekaj časovno zelo pretanjena. Z vidika hitrosti percepcije je oko veliko bolj leno kot uho. Ušesu uspe v sekundi analizirati foneme, ki nam dajo razumeti besede, medtem ko oko le stežka zajame toliko informacij v tako kratkem času. To pa tudi pomeni, da je s tem, ko je zvok, v sodobnem filmu postal vse bolj navzoč, bogat in oster, uho prisiljeno k hitrejšemu poslušanju: uho zaznava neko veliko bolj navzočo filmsko realnost, prek zvoka nam je realnost filma veliko bolj navzoča kot pred 20 leti, ko je bil zvok revnejši, manj precizen in ko nam je ta občutek navzočnosti dajala struktura slik.

In vrh tega je prav zvok prinesel filmu realni čas. V nemem filmu je bil čas elastičen, dalo se ga je poljubno raztezati, krčiti ali zastavljati (neko simultano dogajanje je bilo pogosto predstavljeno z več zaporednimi kadri, se pravi, da je bil čas tega dogajanja zaustavljen). Brž ko imamo sinhroni zvok, pa to ni več mogoče. Zvok je lineariziral film, kar pomeni, da je npr. kader 3 nujno ustrezal nečemu, kar je izhajalo iz kadra 2. Danes pa se dogaja nova mutacija: modernejši film in zlasti filmski clip znova odkrivata čas in stil nemega filma, in sicer s pomočjo glasbe, ki je dogajanju v filmu vedno omo-

gočala, da uide realnemu času: brž ko v film vključite nekaj sekund glasbe, lahko uidete prostoru in realnemu času, lahko zastavite neko dogajanje, prekoračite meje kraja, povečate scenski prostor (kot npr. v ameriški glasbeni komediji). Za nekatere sodobne filme je značilna vse bolj ritmična montaža slik, torej neke vrste glasbena montaža, ki ji ne gre več toliko za gradnjo dramatičnega prostora. Sam zvok za to ni dosti odgovoren, kajti zlasti polifonij zvok nam v vse več filmih daje neke vrsti splošni plan dogajanja (z dialogi, šumi in glasbo), v katerem plava slika kot kakšen detajl. A hkrati s tem, ko zvok prevzema oblast, tudi malce osvobaja sliko določene linearnosti: v sodobnem filmu ne gre več toliko za montažo nekega dramatičnega zaporedja stvari, marveč za fasete iste stvari; vračamo se h kalejdoskopski montaži, kakršno je poznal že nemi film, ki neko stvar pokazal z več plati, ne pa v linearnem času, na liniji od sedanosti proti prihodnosti. Današnji zvočni film torej znova odkriva nelinearno in kalejdoskopsko stran nemega filma.

Takšen primer je clip **Bad** z Michaelom Jacksonom, ki ga je napravil Martin Scorsese. Ta clip sem izbral prav zato, ker lepo ponazarja to ponovno odkrivanje vizualnih in ritmičnih vrednosti nemega filma, izkorišča njegove učinke mikromontaže in zelo dobro podaja hitrost gibanja. Posebej zanimivo pa se mi zdi to, da je sama koreografija inspirirana pri filmu: s pogosto zaustavljenimi, zamrznjenimi gestami ta koreografija prevaja sposobnost filma (in danes zlasti videa), da zaustavlja gibanje. Ne zdi se mi naključno, da se neki sodoben plesni stil (če se ne motim, se imenuje rap) inspirira pri filmu oziroma filmskem gibanju in pri videu. V tem clipu imamo pravzaprav dvoje: koreografijo, ki prevaja filmsko ali video igravanje z gibanjem, in zaustavljanje igralcev oziroma plesalcev v gibanju, ki pa je (to zaustavljanje namreč) učinek filmskih trikov. Zanimive so tudi menjave ritma: povezani gibi se izmenjujejo s sunkovitimi, odsekanimi, kar daje igro kontinuiranega in diskontinuiranega, ki po mojem prav tako prihaja od filma, saj ta, kot je znano, gradi kontinuiteto prek diskontinuiranega tj. posameznih kadrov in navsezadnje posameznih sličic, fotogramov). V clipu **Bad** je tudi lepo videti, kako se prostor gradi zgolj prek zvoka, splošnega zvočnega plana, medtem ko slika daje le njegove parcialne vidike, ki so povsem nehierarhizirani.

Osebnost se mi zdi škoda, da se francoski cineasti tako malo zanimajo za te tehnične inovacije: po njihovem je bil film izumljen enkrat za vselej, zato so prepričani, da tehnične manipulacije, ustvarjanje novih zvočnih materij, novih prostorov, spada bolj v cirkus. Skratka, sodobni francoski cineasti imajo do tehničnih inovacij enak odnos kakor so ga nekoč kultivirani ljudje imeli do filma, češ da je to sejemaska atrakcija, dobra za ljudstvo, ne pa zaanje. Zdi se mi škoda, da se ne poskuša znova izumiti filma na podlagi teh novih tehničnih in materialnih pogojev, ki po mojem zastavljajo tudi vprašanje simulakra, dozdevka realnosti.

MICHEL CHION

PREVEDEL
ZDENKO VRDLOVEC

BODY-BILDUNG

Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: respondebat illa:

„Sam sem videl na svoje oči tudi Sibilo v Kumah: v steklenici je visela, in ko so jo paglavci po grško spraševali: 'Sibila kaj hočeš?' jim je odgovarjala: 'Umrila bi rada'.“

(Trimalchio v romanu Petronija Arbitra *Satyricon*)

To die . . . To be really dead . . . That must be glorious!

(*Dracula* v filmu *Toda Browninga Dracula*)



STALLONE V FILMU ROCKY III

Primerno in zveličavno je, če nas v imaginarij 80. let vpelje iniciativni mit. In kateri mit je to? Prikazan je v prvem filmu o **Conanu**, in sicer kar kmalu po začetku. Nekako v času, ko bi moral začetni hoditi v šolo, zaslužnjenega in osirotelega barbarskega dečka priklenejo k velikanskemu kolesu. Naprava je natančen posnetek vodnega kolesa s pritrjenimi vedri — na bližnjem vzhodu jih že tisočletja uporabljajo za črpanje vode, poganjajo pa jih bivoli ali volovi. Naše kolo je tudi sredi puščave, vendar brez veder, postavljeno pa ni navpično, marveč vodoravno na tla, okrog oboda v taki višini, da ga deček z rokami v krogu potiska okoli osi. S poganjem kolesa — ki ne služi ničemu drugemu kot temu, da ga fant vrtil okoli osi — se ukvarja dolgih sedem let in medtem zraste v Conana. Od tod, da naprava ne služi ničemu, bi nemara kdo sklepal, da je Conanu v užitek — čemu bi jo drugače gonil dolgih sedem let? Bodi. S posebnim ozirom na okoliščino, da se predvajanje filma o Conanu časovno ujema s poskusom vpljave usmerjenega izobraževanja, se vsiljuje drugačen sklep. Znano je, da si je s sedemletnim treningom Conan razvil produktivni organ — mišice, vredne mistra Univerzum. Kolo je potemtakem aparat usmerjenega izobraževanja, ki je anonimnega sužnja izobrazilo v razvidno enkratni poklicni profil Conana. Kolo je služilo za *body-building*. Funkcija in rezultat sedemletnega potiskanja kolesa okoli osi, ki nikakor ni bilo prostočasovna dejavnost, pač pa proces izobrazbe skoz delo, iz dela in za delo (kajpak delo v izvirnem, fizičnem pomenu), nas navajata k popravku: grobo empirično angleško besedo *building* moramo zapisati pravilneje, heglovsko, nemško, namreč *Bildung*. Conanova izobrazba je celovit proces, njen doseženi smoter je njemu lastna omika in olika, glede na to pa, da je Conan stripovska in filmska oseba, torej oseba za ogledovanje, oseba v podobi, je rezultat procesa izobrazbe tudi *Bildung* kot podoba. Ni odveč, če imamo v mislih še štajerski germanizem *pildek* — pogrošna svetniška podobica, z druge strani pa listič, tanek kakor film.

Conanova **Body-Bildung** je kozmogonija. Mehanizem, ki sinhrono deluje na več ravneh in jih usklajuje, uprizori kot smotrni potek v času. Pridela izvir fascinacije s telesom, ki obvladuje vsakdanjost zadnjih let ne le v kinematografiji, pač pa povsod v imaginariju telesnosti. Hkrati nam sugerira, v katerem modusu poteka dandanašnji tisto, kar je zavzelo mesto izobrazbe, omike, *Bildung*.

Veliki plan obraza Arnolda Schwarzeneggerja kot Conana ni emotivni veliki plan v montažni opoziciji, ki bi poskušala pridelati tako ali drugačno dramo. Pri dajanju na ogled privilegirani magnet za veliki plan sploh ni junakov obraz; privilegirani so mišični sklopi, najrajši prsi, pleča, bicepsi. Montažno razkosanje kolosalnega telesa deprivilegira obraz, zvede ga na druge telesne dele, vsi izrezi pa imajo tolikšno emotivno vrednost, kolikršno ima, denimo, trav-

nata pokrajina v kavbojki: služi paši, paši za oči.

Ugovarjali bi lahko da je Schwarzenegger pregnan zgled, ko hočemo vpeljati problematiko novodobne telesnosti na filmu, saj je Schwarzeneggerjev *image* lasten edino njemu, neposplošljiv. A hiperbola je tu hkrati elipsa, saj kot neločljivo sestavino pritegne v problematiko telesa na filmu v 80. letih prav *image*. Kakor je pač res, da ima prepoznaven *image* zvezdnika tolikšen kronološki staž, kolikršnega imajo filmske zvezde, pa *image* nikakor ni bil že kar od začetka filmske zgodovine žig, vžgan v kožo, ki ga kino daje v ogled. *Trade mark*, vtisnjen v telo z imenom Schwarzenegger, Grace Jones ali Sylvester Stallone, je „vpisan v telo“ na način, ki ni kar metaforičen. Skrajni in obenem najpopularnejši zgled je prav Rocky. Sodelavka zagrebškega *Starta* Mirjana van Blaricom je njegov *case* opisala z jednatimi besedami, ki tolikanj zvesto posnemajo predmet njenega zanimanja, da se ni bilo mogoče upreti skušnjavi, navesti jih v jeziku izvirnika:

„Zbog teškog poroda ostao mu je djelomično paraliziran facijalni mišić, i ta je ordinarna grimasa tridesetak godina poslije postala zaštitnim znakom „jedinstvenog Stallone-looka.“

Te polkrepko natisnjene vrstice pod naslovom intervjuja kondenzirajo mit o Rockyju v en sam stavek: najprej „ordinarna grimasa“, potem tridesetleten Trnjulčičin dremež, naenkrat pa — cak! — čudežen gib, in iz ordinarne grimase je poskočil nepozaben *look*, v katerem se zrcalijo milijarde. Racionalizacija mita nas ne zanima, saj znamo že na pamet, da je ta muha telesa rodila zasluženi sad šele z dolgoletnim naporim delom in samoodpovedovanjem. Naenkrat ekstraordinarna grimasa nas zanima v razmerju s podobo telesa. Paralizirana mišica je kraj, kjer je biološko telo negibno, kjer je njegovo normalno funkcioniranje blokirano. Izraz na obrazu se lahko spremeni, a ta mišica bo ostala negibna kakor mišica bronaste sohe. Gre za tak biološki lapsus telesa, da njegova nevidna notranjost prodre na vidno površino telesa. Lapsus telesa zasede raven vidne podobe, dostopne fotografiji in filmu, strdi se v *image*. Metonimija telesnosti telesa na ravni njegove vidne površine je realno telesa, kolikor ga zmore prenesti filmska podoba. V filmski zgodovini se je moralo nekaj prevesiti, da v novodobnih filmih od podob teles vztrajno zahtevajo spričevala, kjer je upodobljeno vsaj košček realnega. Saj vemo, da je realno telesa vreča, ki jo osebk prekladajo semtertja po svetu in po platnu, pa vendar . . . Pa vendar kaj? Pa vendar ne verjamemo več, da so telesa, ki jih vidimo na filmskem platnu, sposobna umreti.

Če niste izvedeli od drugod, ste izvedeli od Pascala Bonitzerja, da so nekoč bili časi, ko so bila filmska telesa neranljiva, neumrljiva. Bila so živahni strojčki, ki so kakor naviti navdušeno kričili z rokami in vse življenjske moči porabili za neustavljivo gibanje. Njim na čast rečemo filmom *movies*. Ve-

mo, da je filmsko telo odraslo, ko je bilo zajeto v lestvico planov z montažo. Ko je film postal avtonomna forma pripovedovanja, pri čemer je bila odločilna vpeljava velikega plana obraza kot emotivnega plana v opoziciji z drugimi plani, je bila filmskemu telesu storjena pglavilna usluga: veliko prej kakor kumska Sibila, že v svoji mladosti, je filmsko telo postalo umrljivo. Da je telo postalo sposobno umreti, so ga morali najprej odrezati od glave. Treba je poudariti: v klasičnem pripovednem filmu telo ni avtonomni subjekt smrti, marveč se smrt dogodi na telesu; telo je vehikel smrti, ki doleti filmsko persono. Telo kot telo, pa naj gre za telesne dele ali za celo telo v tistem pomenu francoske besede *chair* — meso — kjer ni poudarjena mesenost telesa v opoziciji z eteričnostjo duše, marveč vztrajnost, inertnost podobe telesa (denimo, v pomenu goilih delov naslikanega telesa), torej *body* in ne *flesh* — to telo nikakor ni nekakšen privilegirani predmet filmskega kazanja. Tu velja opozoriti na analizo kinematografa, ki jo je opravil Rastko Močnik in od katere moramo tukajle upoštevati predvsem to, da je filmsko gledanje zmerom že reflektirano gledanje, zaradi česar je objekt skopične pulzije zgrešeno iskati na ravni tipičnih podob na filmskem platnu, ki bi utelešale nadomestovalec manka. Čemu ta omemba? Zato, ker lesk, imenovan *glamour*, klasičnemu filmskemu telesu ni imanenten. Kot je razvidno iz nekaterih spisov Marcela Štefančiča juniorja, zaznamuje *glamour* incidenco tega, da obstajajo filmske zvezde. Te morajo poleg vloge v filmu igrati še same sebe, zato je njihovo življenje na platnu vselej dvojno; če si sposodimo Kantorowiczev izraz, imajo na filmu poleg telesa, ki sodi k filmski personi, še drugo, mistično ali sublimno telo. To drugo telo je tisto, ki je v klasičnih filmih nakazano z leskom — telo zvezde, *glamorous body*.

(*Glamour* je ena izmed tistih besed, ki jih izdaja njihova zgodovina. Beseda v današnji rabi pomeni „romantično, vzburljivo in pogosto iluzorno privlačnost“. Njen etimološki vir pa je beseda *grammar*, gramatika, a ne v antičnem ali humanističnem pomenu, temveč v poznorenesančnem, ko z vulgarizacijo in mistifikacijo humanistične vednosti gramatika regredira v *gramarye*, erudicijo, povezano z okultnimi znanji in magijo, nakar gre erudicija po zlu in ostane okultni nauk; z disimilacijo prvega *r* v *l* se na Škotskem uveljavi beseda *glamour*, izpričana v 18. stoletju v pomenu „magija, urok“. Šele v 19. stoletju postane *glamour* „magična lepota“, in knjižno angleščino in z njeno pomočjo v Hollywood pa jo prestavi kdo drugi kot — Walter Scott! Zlobna poanta: saj, kaj naj bi se pa lesketalo, če ne mračnjaštvo?)

Ono drugo telo — neglamorozno, pohlevno telo, nesrečni fisis — pa je, če smo nekoliko kruti, zgolj s sledenjem filmskih sličic kot z zadrgi, ki se nenehoma odpira in zapira, prišito na glavo in pride glavi še najbolj prav v prizorih, ko se ga je najbolje znebiti.

Zvočni film je s podelitvijo glasov persanam odprl možnost *offa* in boljšega izkoristka zunanosti polja, vendar pa — ponovimo! — so se z glasom okoristile persone, ne telesa. Glasovi in zvoki so glede na telesa dislocirani ali vsaj nelokalizirani in telesom se nemalokrat primeri, da so po krivem obtožena, da so proizvedla ta ali oni glas.

Ce bi hoteli podrobno obdelati naraščajočo težo telesnosti v filmu, bi morali inkorporirati kombinirane učinke inovacij, ki so za zdaj še razmeroma šibko obravnavani: vpeljave barvnega filma ali širokega platna, vplivov stripa in videa, izkoriščanja tehnik, ki omogočajo produkcijo trikov, s katerimi je mogoče gledalcu demonstrirati transformacije teles (ne samo metamorfoze, temveč tudi poškodovanje in uničenje). Ob tem bi morali upoštevati tudi kvalitativno spremenjeno, masivno navzočnost podobe telesa v ideologijah vsakdanjosti in moč, s katero ideologija *in vivo* preoblikuje telesa: Stallone, Schwarzenegger, Michael Jackson, Jackie Collins pričajo, da je telo na ravni njegove podobe mogoče obdelovati in predelovati, predvsem pa vzdrževati v napeitem, neuplahnjem stanju obljubljenenuničljivosti, obljubljenen sposobnosti nenehnega trošenja. Podoba ni le postavljena na ogled, podoba telesa je *display* v pomenu dejavnega razkazovanja nečesa, kar se ponuja kot *perpetuum mobile*.

Transformacije telesa imajo s pohabami skupno značilnost. Gledalec ve, da je njihov *display* trik in ga vkalkulira v dojetje pripravi kot nekakšen prestop meje, nekakšen prekop v simbolnem iz enega modusa bivanja v drugega. Resda je s tem pridobljena narativna energija, če že ne kompleksnost možnih razpletov, a za telo to pomeni izgubo umrljivosti, saj kljub temu, da bi ga moralo biti konec, njegova podoba še vztraja. Telo v novodobnih filmih je telo po smrti, toda po spodleteli smrti. *Display* transformacije ali uničenja telesa je fascinanten zato, ker pokaže tisto, česar sicer ni mogoče videti. Videti nemogoče: hranjenje te fascinacije s tem, ko nemogoče postaja ne le mogoče, že kar vsakdanje, vzpostavlja drugo, bolj korenito nemožnost: nemožnost same nemožnosti. Montaža tako ne more več s skrivanjem pošasti v grozljivki vzdrževati vere v njeno grozljivost, ko pa skrivanje učinkuje na gledalca kot indeks tega, da se mu ne upajo pokazati pošasti, ker ne znajo pokazati spremembe v pošast. S plastifikacijo teles v gnetljive gmote, ki jih je mogoče pred očmi po mili volji preobraziti, se izgublja dimenzija telesa kot realnega nosilca podobe telesa: ko je na filmu osebi enkrat prilepljena podoba telesa, se je ne more znebiti; ne more se znebiti vsaj tega, da ima neko — katerokoli, kakršnokoli — podobo. Če se v imaginarnem šari s simbolnimi učinki, se bo to maščevalo v realnem. Od 70. let sem se po zgodovini filma motovili vedno več teles, ki so bila že ne vem kolikokrat pokončana, pa še kar blodi-jo naokoli. To niso klasični vampirji Brama Stokerja, ki niso mogli simbolno umreti, do-

kler jim niso zabili skozi srce prišpičenega glogovega kola; to so carpenterjevske nadloge, ki težijo brez miru, pa če jih še tolikokrat upihnejo.

Transformativne operacije na podobi telesa zahtevajo velike plane, ki so veliki plani dokumentarcev o kirurških operacijah, znanstvenih dokumentarcev o mikroskopsko majhnem ali astronomsko oddaljenem, o prehitrem ali o prepočasnem, da bi oko lahko videlo brez priredbe. Trik je — kot nekoč v cirkusu in dandanašnji edino pri Gledališču Ane Monró — osamosvojena spektakelska točka. Njen objekt v filmu je že razkosano telo, so deli telesa, in glede na to, kaj počnejo s posameznimi kosi in kako telo razkosavajo, bi lahko začeli izdelovati antropofagične mesarske in kuharske priročnike ali pa vsaj zemljevide in bedekerje telesa. Privilegirani način, kako zagotoviti minimalno konsistentnost telesu, pripadajočemu osebi, pa je obsesivno ponavljanje istih gibov, videnje očesa kamere na detajlih, ki bodo preko tega vztrajanja v kazanju izolirani v konstante, ki tvorijo *image*.

Če doslej nismo zinili nobene o porno filmih kot žanru, ki ga najpogosteje povezujejo s telesnostjo na filmu, smo molčali zato, ker zgodovina smrtnosti telesa zadeva porno film na natančno enak način kot druge žanre. Pač pa so porno filmi zanimivi v razmerju do trika. V evroameriški — in najbrž tudi sleherni drugi — kulturi umetnostna uprizoritev smrti, mučenja, pohabe telesa zahteva in predpostavlja trik. Kar pa zadeva nekatere seksualne praktike, velja prepoved trika, kar je seveda popolnoma druga reč kot prepoved uprizarjanja. O tem se lahko prepričate tako, da se vprašate: če je v filmu danes mogoče telo čudovito ubiti, pohabiti, razkosati ali preleviti, mar ni tedaj mačji kašelj ponarediti erekcijo, penetracijo, ejakulacijo itn? Skratka, pri teh rečeh je trik prepovedan v vseh filmskih zvrsteh, erotičnih in neerotičnih, trdih in mehkih porno filmih. Le da se v trdih prepoved uveljavlja v pozitivni obliki, z dokumentarnimi posnetki erekcij in ostalega, v mehkih pa v negativni obliki — tako da ponudijo v nadomestilo montažni postopek, ki ga mirno smemo imenovati histeričen, saj se nenehoma prehitava in praviloma ne preskoči le scene zapeljevanja, kakor trdi porno, pač pa za nameček še sceno, ki je v trdem porno filmu scena garanja, trdega dela — nemara pa od tod vzdevek trdi porno? — tako rekoč produkcije užitka. Mehki porno film preskoči naravnost na zlepljena telesa in na obraze od rezanih glavah, ki razodevajo uživanja.

JOŽE VOGRINC

IDEOLOGIJA OSEMDESETIH

Samo tako, da je kontrastirana z moškostjo, ženskost zadobi svoj pomen v patriarhatu. In samo kot rezultat tega kontrasta se pojavi feminizem, da bi izzval družbeno delitev med spoloma, ki se izraža v tem kontrastu. V tem smislu je ženskost zares odvisna od razpoznavanja razlike med ženskami in moškimi — razpoznavanja, čigar nastanek Freud locira v Ojdipov kompleks.

Janet Sayers: **Sexual Contradictions (Psychology, Psychoanalysis, and Feminism)**, London & New York, 1986.

Pojmi filma niso dani v filmu.

Gilles Deleuze, **L'Image-temps**, Paris, 1985.

Leta 1913 je Sigmund Freud v znanem psihoanalitskem *Zeitschriftu* objavil majhen članek pod naslovom *Dve otroški laži* (Zwei Kinderlügen — prim.: Gesammelte Werke 8). Oba primera, ki ju Freud omenja v tem članku, se nanašata na analno erotiko, saj gre za dva primera deklic, soočenih z njuno incestuozno željo. Za naš namen bo dovolj, če na kratko povzamemo enega od primerov.

Sedemletna deklica je prosila očeta za denar, da bi kupila barve za barvanje velikonočnih pirhov. Oče je njeno prošnjo zavrnil, češ da nima denarja. Kmalu nato je deklica prosila očeta za denar za venec za umrlo princeso. Oče ji je dal deset mark, s katerimi je deklica plačala svoj prispevek v šoli (50 pfenigov), vrnila je devet mark, za preostalih petdeset pfenigov pa je kupila barve za barvanje jajc. Ko jo je oče povprašal po ostanku denarja in jo vprašal, če mogoče le ni kupila barv, je deklica to zanikala. Toda njen dve leti starejši brat jo je izdal in v dekličini omari so našli barve. Jezni oče je malo lažnivko predal materi v kaznovanje. Kazen je bila — kot poroča Freud, ne da bi kazen opisal — strogo izvršena. Za deklico je to bil usodni preobrat v življenju. Tako je namreč — zdaj že odrasla — Freudova pacientka opisala travmatični pripetljaj. Pred tem je namreč bila živahen, samozavesten otrok, potem pa je postala plašna in vase zaprta. Kasneje, ko je deklica bilo pred poroko, ji je mati hotela kupiti pohištvo in balo. Dekle je spričo tega pobesnelo in tega besa si samo ni znalo razložiti. Šlo pa je za občutek, da gre konec koncev za njen denar, s katerim ne more kupovati kdorkoli. (Freud na tem mestu, kot bi nemara pričakovali, ne komentira tega besa v smislu, da bi nanj še posebej vplivalo dejstvo, da je z denarjem hotela razpolagati mati-tekmičica). V zakonskem življenju je ženska naredila

razliko med „svojim“ in moževim denarjem. Freud nadalje dopolnjuje zgodbo svoje pacientke še z dvema pripetljajema iz otroštva, ki sta vsak po svoje prispevala k njemu dojamaju vloge denarja v erotičnem pogledu. Čeprav zlasti drugi od teh dveh dodatnih pripetljajev ni ravno tipičen (šlo je namreč za to, da je deklica prisostvovala erotičnim avanturam svoje guvernante), pa je gotovo možno sklepati, da Freud implicira, da so dogodki v otroštvu vedno takšni, da pripeljejo do določenega, z željo usmerjenega otroškega sklepanja, v katerem se vzpostavi zveza med erotiko in denarjem. Netipičen pripetljaj z dekličino guvernanto, ki je vpriči deklice ljubimkala z nekim zdravnikom in si skušala z nekaj kovanci kupiti njeno diskretnost, je verjetno prispeval k patološki posledici, ki se je dokončno razvila ob pripetljaju z denarjem za barvanje jajc.

Freud v končni diagnozi tega primera ugotovi, da je jemanje denarja za deklico tako zgodaj začelo pomeniti „fizično predajo, erotični odnos“. To, da je vzela očetov denar, je torej pomenilo izjavo ljubezni. Seveda pa je morala tajiti, da je porabila denar za barvo, ker je bil njen nezavedni motiv

nesprejemljiv. Očetova kazen je potemtakem bila zavrnitev nežnosti — „ponižanje, ki ji je zlomilo duha.“ In še pomemben detajl Freudovega sklepanja: „Med zdravljenjem se je pojavila globoka depresija (razlaga le-te jo je privedla k spominu na pripetljaje, ki so tu opisani), ko sem bil obvezen ponoviti to ponižanje s tem, da sem jo prisilil naj mi več ne prinaša rož.“ Freud svojo obravnavo primera zaključi z ugotovitvijo, da je tu šlo za enega od „skrajno običajnih primerov, v katerem zgodnja analna erotika vztraja v kasnejšem erotičnem življenju. Celotna njena želja, da bi barvala jajca z barvami izvira iz istega izvira.“

Mar je treba dokazovati evidentno dejstvo, da je večina vseh filmov erotična? Morda pa bi bilo dokazljivo, da so celo vsi filmi (govorimo kajpak o kinematografski produkciji) v nekem temeljnem smislu erotični. Za namen, ki ga imamo s pričujočim tekstom, zadostuje že prva hipoteza in zato si prihranimo dokazovanje, da je produkcija filmov industrija erotike — ne glede na to, ali je v vsakem posameznem filmu erotičnost vidna že na prvi pogled. Seveda pa s tem, da trdimo nekaj o „vseprisotnosti“ erotike v filmu, še zdaleč ne zanikujemo prisotnosti

S POSEBNIM POUDARKOM NA POMENU ŽENSKÉ V FILMU

vseh drugih dimenzij. Nasprotno: hočemo le reči, da je dimenzija erotičnega v filmu, kakršen nam je pač znan, največkrat pomembna z gledišča vprašanja o tem, kaj je tisto, kar strukturira mnogodimenzionalno filmsko naracijo. Se več: upoštevajoč spoznanje novejših filmske teorije o razmerju filma z ideologijo, spoznanje, ki je bistveno razširilo polje semantične obravnave filma, se nam mora pojasniti, da se v polje erotičnega v filmu „preslikavajo“ zatrite ali manifestne kontradikcije ideologije našega časa, ki je nujno vedno razredna. Tu zdaj lahko navežemo na navedeno Freudovo predstavitev primera brezimne pacientke. Vsekakor nam v tej Freudovi pripovedi mora vzbuditi pozornost vrsta stvari, ki reprezentirajo osnovno erotično travmo pacientke: denar, rože, ki jih je prinašala analitiku, in želja, da bi barvala jajca. Pomen denarja je že v sami prezentaciji tega primera (tako se nam ni treba sklicevati še na kakšne temeljne Freudove spise) opredeljen dovolj konkretno, prav tako rože za Freuda razvidno zastopajo pacientkino ljubezen do analitika. Toda barvanje jajc nikakor ni definirano povsem enosmiselno. Freud bralca prepusti njegovemu lastnemu ugibanju s stav-

kom, da je „celo njena želja, da bi barvala jajca iz istega izvira“. Kako si lahko pojasnimo, zakaj Freud ni natančneje razložil pomena pacientkine želje po barvanju jajc? Preprosto zato, ker je v svojem kontekstu ta zaključni stavek prezentacije natančen prav s svojo odprtostjo, z nenatančnostjo. Možno je namreč dojeti, da omenjeni stavek določa mesto odprtih možnosti za nastopanje katerihkoli znakov v zapleteni igri simbolnega. Namesto dekličine želje po barvanju jajc, ki očitno zastopa nezavedno željo, da bi si lahko zamislili praktično neskončno število raznovrstnih želja, čeprav je jasno, da bi vedno imeli pred seboj nekaj konkretnega, kar bi imelo mesto v označevalni ekonomiji subjekta.

Iz tega, kar smo pravkar rekli, razvidno sledi, da pri subjektu v neki erotični zvezi lahko nastopa karsibodi, kar ga v njegovi predstavi o samem sebi približuje k objektu ljubezni, pa naj bo to modno oblačenje in kozmetika, gojenje okrasnih rastlin ali sodelovanje v svetovni revoluciji. Seveda nas tu zanimajo konstrukcijski elementi subjekta v naraciji, posebej v filmski naraciji, v kateri gotovo delujejo psihoanalitske zakonitosti, s pomočjo katerih nam je sploh odprt pristop k dešifriranju ideoloških vsebin v vsakem konkretnem primeru. Jasno je, da mora film — tako kot tudi vsaka druga v osnovi narativna estetska praksa — spoštovati že pri Aristotelu ugotovljene principe verjetnosti. Hkrati naj pripomnimo, da je film s svojo kapaciteto beleženja gibanja, oblikovanja prostora s pogledom kamere, prostora v več smislih: kot kraja dogajanja in kot prostora relacij med subjekti (lahko bi rekli psihološkega prostora), nadalje z vsemi številnimi možnostmi zvoka, torej z dialogi, šumi v kadru in v offu, z glasbo in ne nazadnje z montažo, morda najbolj med vsemi umetnostmi zavezan zgodbi. Težko si je predstavljati, da gledalec ne bi videl zgodbe celo v namernem poskusu povsem abstraktnega filma, kakršen je seveda načelno možen in je tudi že bil realiziran, a vendar bolj za zgodovino filmske forme kot za množične gledalce. Ker je večinoma vsak film preračunan na široko občinstvo (le-to se je skupaj s filmom že precej intelektualiziralo) in ker film potemtakem računa na določeno raven gledalčeve (samo)identifikacije v filmski prezentaciji, je navadno hkrati izvrstno odprt psihoanalitskemu pristopu ter po svoji narativni formi blizu označevalni ekonomiji empirične ideološke konstituirane subjektivnosti. Prav njej film ponuja zrcalo v izčiščeni, razviti, dvoumno pretirani formi. Znano je, da v erotični igri subjekt mora vedno igrati, kakor da mu pravzaprav ne gre za tisto, za kar mu gre. Vsak poskus neposrednega uveljavljanja erotičnega interesa brez posredovanja, denimo: brez vsakega kazanja namere po barvanju jajc, razbije ves erotični kontekst in končno onemogoči vzpostavitev erotične relacije. Bertoluccijev *Zadnji tango v Parizu* npr. s prikazom takšne obrnjene logike gradnje erotičnega razmerja še kar uspešno pokaže, da se simbolnemu ne da zlahka izmakniti. To-

rej ni mogoče seksualno razmerje, ki ravno s tem, da je nemožno, poganja subjekta v erotično igro, ki je, kot vsaka igra, lahko enkrat tragedija, drugič komedija, ali karkoli žanrskega.

Preten naredimo še en korak, se mimogrede skušajmo rešiti še enega možnega ugovora. Denimo, da bi nam kdo ugovarjal z mnenjem, da so zgornje trditve možne samo zaradi meje, ki jo v filmsko produkcijo zarisuje določena prepoved, torej meje, onkraj katere je kraljestvo pornografije. Pa vzemimo še, da bi ta ugovor hkrati trdil, da je v pornografskem filmu (v *hard-core* varianti, seveda) demonstrirana možnost prikaza seksualnega razmerja, če ne že kar možnost seksualnega razmerja kot takega. Označevalec-falus v tovrstnih filmih nastopa kar v „prvi osebi“ in vsa „mistika“ označevalca se razkadi. Ta ugovor smo postavili seveda zato, ker ga lahko dokaj zlahka pobijemo. *Hard-core* filmska produkcija, ki je spričo distribucije na video-kasetah prav v osemdesetih letih doživela določene kvalitativne premike, je predvsem samo še dodatni dokaz na naše trditve. Dokaj primitivni proizvodi v *hard-core* produkciji so se z novim trdiščem nekoliko deprimativizirali, kar pomeni, da so zaradi ženskega občinstva začeli uvajati več zgodbe, več erotične predigre, predvsem pa se je, glede na prvotno paradigmo teh filmov, premaknilo razmerje moških in ženskih karakterjev, ki se v teh filmih — bodimo spodobni — soočajo. Torej ne gre več za žensko kot popolno sužnjo moške seksualne sle in „pervertirane domišljije“, marveč za partnerico ali celo za gospodarico v seksualni igri, ki jo *hard-core* realizira v prikazih fantazme neskončnega ženskega užitka. Že dejstvo, da imamo tudi v pornografskih filmih vsaj nekaj elementarno zgodbo, da se le-ta bolj razvije spričo ženskega občinstva in kar je še podobnih socioloških fundiranih dognanj, ki niso sporna, bi zadostovalo za odgovor na ugovor: falus, ki ga ženska v pornografskem filmu manipulira s katerimkoli od ženskih seksualnih organov, vsekakor nima funkcije označevalca. Vendar pa je odgovor mogoče dopolniti še na drugi ravni. V sami filmski formi prikaza seksualnega odnosa v *hard-core* filmu — pa naj bo ta še tako primitivna — se srečamo s kadranjem, menjavanjem planov in s celo vrsto vseh možnih postopkov s področja imaginarnega, ki služi prepričevanju, da je dogajanje, ki ga gledamo, pravzaprav „realni“ užitek. Pornografski film potemtakem realizira nekaj v osnovi fantazmatskega, tj. užitek, vendar prav z največkrat dolgočasnim nizanem prizorov seksualnega občevanja ne pride do ustreznega učinka, če med te prizore ne vplete zgodbe, če vsaj minimalno ne psihologizira razmerij med svojimi akterji in, če se vse to ne odraža v izrabi možnosti, ki jih film nudi s svojimi oblikovnimi postopki. Novejši razvoj pornografskega filma pa ravno dokazuje, da tudi v tem žanru, ki ga konstituira prepoved za mladoletne, ne gre za nič drugega kot v večini filmov tustran meje prepovedi. Seveda s tem nočemo



PRIZOR IZ FILMA MOŠKI IMAJO RAJŠI PLAVOLASKE, REŽIJA HOWARD HAWKS

reči, da *hard-core* produkcija v celoti sploh ni teoretsko zanimiva. Nasprotno: prav novejša produkcija na tem področju ponuja argumente proti poenostavljenemu očitku konservativnejšega dela feminizma, ki zatrjuje, da je v teh filmih „ženska reducirana na objekt“ itn.

Iz leta 1913 se premaknimo bliže osemdeset letom. Ustavimo se pri sekvenci iz Hawksovega **Gentlemen Prefer Blondes, 1953**, ki je ekranizacija romana Anite Loos. Vsekakor ni nepomembno, da je literarna podlaga delo ženske. Sekvenca, o kateri govorimo, v dramaturškem pogledu nastopa kot končna razrešitev številnih zapletov v tej nadpovprečni hollywoodski komediji zmešnjav. Gre za pravzaprav dokaj kratek in izrecen dialog predvsem med Lorelei (Marilyn Monroe) in milijonarskim očetom njenega malce trapastega izbranca. Celoten prizor je režiran tako, da z ničemer ne odteguje gledalčeve pozornosti od akterjev in besedila, ki ga govorijo. Freud bi si verjetno le težko želel boljše ilustracijo svoje teorije analnega erotizma. Hkrati pa ne kaže prezreti dejstva, da gre predvsem za dialog med sinovo zaročenko in njegovim očetom, kar pomeni, da se v tej točki v filmu odvija soočenje s patriarhalno ideologijo, ki ženski narekuje njeno strategijo. Sin je pomemben samo toliko, kolikor gre za njegovo razglasitev odločenosti, da se bo poročil s proslulo Lorelei, potem je lahko vržen iz kadra. Dovolj nazorna deklaracija stališča, ki bi ta film moralo priljubiti feminizmu! Ojdipske konstelacije ne razreši sin v aktu simbolnega uboja očeta, *zanj to naredi ženska* s tem, da se z očetom postavi na isto raven: na raven posla z denarjem. Seveda pa je pri tem pomembna ekvivalenca, ki jo Lorelei postavi med žensko lepoto in „moško lastnostjo“: bogastvom. Ekvivalentnost dveh stvari pa pomeni odprto možnost menjave, katere stranski produkt je kajpak lahko tudi ljubezen. Uspeh Lorelei v soočenju z očetom je poleg vsega dvojen: zagotovi si dobro poroko, za nameček pa ji uspe tudi to, da izpolni svojo odkrito priznano objubo na začetku dialoga, da bo očeta potegnila za nos. Jasno je v kakšnem smislu: menjava med lepoto in denarjem še zdaleč ni ekvivalentna. Ženska je torej v igri tista, ki je dobila: tako vzpon na družbeni lestvici kot denar. In konec koncev lahko rečemo, da govorimo o filmskem izrazu dobe, v kateri se skupaj s splošno rastjo prosperitete že podira klasični patriarhalni red.

V šestdesetih in sedemdesetih letih se je patriarhalni red sicer še naprej podiral, kar se je izražalo v ideologiji seksualne revolucije. Seveda v kontekstu te naše obravnave ne bomo razčiščevali velikokrat premlevarnih vprašanj o tem, kaj je na ravni realnega pomenila medijsko in seveda tudi filmsko, bučno oglaševana seksualna revolucija, čeprav na določeni politični ravni ne kaže podcenjevati nastanka feminističnih gibanj in vsaj do neke mere dosežene višje stopnje družbenega toleriranja seksualnih manjšin. Vendar pa, če nas zanima predvsem pretakanje ideoloških vsebin skozi filmske konstrukcije, ki gravitirajo k erotičnemu, je jasno, da se ojdipska konstelacija ni umaknila. Do sprememb je kljub temu prišlo, vendar pa predvsem v območju tistega konkretnega dogajanja, ki ga v Freudovi prezentaciji predstavlja želja po barvanju jajc.

Če je v situaciji „čistejšega patriarhata“ v konstrukciji razlike, v kateri je subjekt vzpostavljen bodisi kot moški, bodisi kot žen-

ska, vidna asimetrija, v kateri je nosilka analnega erotizma predvsem ženska (kot smo videli na primeru iz Hawksovega filma), se v filmskem refleksu „novih“ relacij med spoloma trdnost te asimetrije močno zamaje, če se sploh ne izgubi.

Hollywood je nastalo konjunkturo nove seksualne ekonomije vsekakor odlično izkoristil, tako za variacije na temo ljubezenskega trikotnika, kakor je fenomen bežnega (seksualnega) srečanja uporabil za narativno zapletanje zgodb vseh mogočih žanrov. Lahko bi rekli, da je ta trend kulminiral v **Unmarried Woman**, ki ga danes lahko štejemo za skorajda kultno kulminacijo sedemdesetih let, ki prestopi mejo mogočega s tem, da razgrne formiranje ženske v subjekta. Preveč bi trdili, če bi rekli, da osemdeseta leta reinstitucionalizirajo patriarhat. Vsaj sistemu, kar Hollywood prinaša v osemdesetih letih, bi lahko pripisovali relativizacijo „minimalnega subjekta“ oz. relativizacijo obljube gotovosti v monogamni družini, ki jo propagira konservativna ideologija. Tudi v osemdesetih letih Hollywood ni povsem konformen z vladajočo ideologijo, ampak jo s tem, da jo filmsko odraža, bodisi problematizira, bodisi smeši. Značilen primer je film **Arthur**, ki ga je na začetku osemdesetih let posnel Steve Gordon z Dudleyem Moorom in Lizo Minelli. Film omogoča tudi primerjavo s prej obravnavanim Hawksovim filmom. Imamo opraviti z denarjem in ljubeznijo. Toda nauk Hawksove Lorelei je v **Arthurju** obrnjen: torej ne gre za to, da prideš do ljubezni z denarjem, ampak obratno — če se odločiš za ljubezen, se ti lahko posreči, da dobiš še denar. Osemdeseta leta, ki prinesejo skoraj pozabljeno ekonomsko negotovost in obračunajo z iluzijami o nepomembnosti denarja, so v tej dokaj duhoviti erotični komediji odslikana (in lahko bi rekli najavljena) s tem, da je subjekt prepuščen negotovosti svoje odločitve. Odločiti se za denar ne pomeni nujno, da ga boš res dobil.

Morda bi kdo pripomnil: „Pa saj ne snemajo filmov samo v Hollywoodu.“ Morda je mogoče trditi, da Hollywood le redko ponudi tako sofisticirane filme, kot jih snemajo v Evropi, vendar je gotovo, da večja pozornost hollywoodskih filmov ni nujno enaka intelektualni inferiornosti. V vsakem primeru bi se bilo dvomljivo spuščati v kakršnokoli dokazovanje o prednosti ene filmske produkcije pred drugo, vendar lahko mirno priznamo, da je na neki splošni ravni med obema produkcijama vidna razlika. Če se omejimo na bolj sofisticirane evropske filme, ki prazaprav akcentuirajo razliko, in če že govorimo o filmu osemdesetih let, potem gotovo ne moremo mimo trenutka v evropskem filmu, ki ga je označila tema **Carmen**. Torej tema *Ženske*, ki jo lahko najdemo prav tako v Hollywoodskem filmu, vendar pa redkeje v tako izčiščeni obliki. Carmen, kot nekakšen „arhetip“ fatalne ženske v Godardovi interpretaciji, se suvereno giblje v vrvežu urbanega okolja, ki je kontrapunktirano s fascinantno montažo zvoka. Njena nemirna podoba je kontrasti-

rana z lepoto violinistke Claire — toliko, da bi se spomnili na veliko podob večne Ženske. In vendar je jasno, da je ta Ženska neujemljiva in neukrotljiva prav zaradi tega, ker je motivirana s svojo željo, ki je v območju „želje po barvanju jajc“ vse preveč sestavljena in dinamična, da bi jo bilo mogoče enoznačno določiti, prebrati.

Zaključimo to pisanje z Antonionijem in njegovim filmom **Identifikacija ženske**. Vzemimo prizor, v katerem junak filma govori o izhodišču za svoj film: seveda o ženski. Njegov sogovornik mu jasno pove, da to ni nobena zadostna ideja za film. Žensko je treba postaviti v nek kraj dogajanja, jo vplesti v zgodbo itn. Medtem ko poteka dialog, ki se odmika in približuje jedru razgovora, se kamera iščoče sprehaja po prostoru in lovi ilustrativne geste. Ko junakov sogovornik npr. govori o družbeni korupciji, pogleda skozi povečevalno steklo, skozi katerega ne more videti nič drugega kot le obrise. Leča lahko kaj pokaže le, če je del filmskega objektivna. Toda, ko objektiv spremlja junaka, ki v svojem razmišljanju — morda z nostalgijo po Renoirjevi filmski upodobitvi „naravne ženske“ — končno opredeli Žensko kot radikalno *drugega*, se skupaj z njim napoti iz sobe ter se identificira z junakovim pogledom z rimskega balkona preko obrezanega okrasnega drevja na ulico. Objektiv kamere, ki išče, ki v svojem nenehnem vračanju v os pogleda iščočega junaka-filmskega avtorja vzpostavlja prostor slučajnega srečanja z njo, ki bi jo bilo treba identificirati kot žensko, v pogledu z balkona ne najde ničesar.

Konec koncev tudi Antonioni ne uhaja do- ločitvi, ki smo jo izpeljali iz Freudovega članka. Ni ženske, ki bi se izenačila z idealom tako, da bi bilo možno realizirati temeljno željo v zvezi z njo, željo, o kateri najbrž ni treba posebej ponavljati, da je na moški strani v zvezi z materjo. Ni ženske, ki se ne bi bližala in hkrati oddaljevala skozi razgovor, če je ta sploh lahko kakšno nadomestilo za denar, in nikakršna drugačna ženska se tudi ne da ujeti na filmski trak. Samo s postavitvijo ženske v mrežo zgodbe, njene želje, patriarhalnega ali liberalnega konteksta itn., je sploh mogoče v filmu ponuditi idejo Ženske, ki je ni v nikakršni neposrednosti. Konec koncev ni ženske, ki ne bi bila ženska zaradi očeta.

DARKO ŠTRAJN

FLASHBACK

V nekem intervjuju je Joseph Leo Mankiewicz na vprašanje, ali je pogosta uporaba flashbackov v njegovih filmih pogojena z dejstvom, da ni mogoče nikoli poznati preteklosti, odgovoril, da *preteklost obstaja v sedanjosti*. „Če ne bi bili vi prej že na katerih drugih mestih, ne bi bili sedaj tu,“ pravi Mankiewicz — in nadaljuje. „Medtem ko sva se pogovarjala, sem se kot intervjuavec v mislih selil v drug prostor, preverjal pošto, vprašal sprukinjo, če se boji nevihte — in vi kot spraševalec ste se nedvomno medtem preselili v kak drug intervju.“

Čeprav je Mankiewicz z izjavo, da preteklost obstaja v sedanjosti, ciljal predvsem na psihološke procese, pa ni bil daleč od definicije flashbacka kot filmske govornice. Flashback je resda retrospekcija, povratek, spomin in utrinek, skratka, pretekli čas, ki ga evocira sedanji čas, toda kot filmsko izrazni postopek je to sedanjik v sedanjiku. Flashback je večkratno goljufiv postopek — gledalca resda preseli nazaj, v dejstva, ki se jih junaki spominjajo, v zanke, ključe in travme, a vse to vračanje je dejansko reprezentirano in vmontirano kasneje; skratka, flashback je iztekanje inverznih časov. Ta gramatika pravzaprav ni niti tako pomembna, pomembnejše je vprašanje, zakaj se filmske osebe ozirajo nazaj, kaj je režiserje in scenariste sililo v te, niti malo gledališke postopke (in to še posebej, če upoštevamo dejstvo, da je film kar nekaj časa veljal za podaljšano gledališče), zakaj so jih uporabljali predvsem v Hollywoodu in zakaj jih vse manj uporabljajo danes. Pa smo pri filmu osemdesetih let, pri naslovu, ob katerem se vsi obregamo na podoben način: skoraj nihče ga prav resno ne jemlje, a ga vsi upoštevamo. Pravzaprav, upoštevamo prej film v njegovih osemdesetih letih obstoja, kot pa film osemdesetih let. Kakorkoli že, leta implicirajo vprašanje časa. Mi ga bomo v pričujočem razmišljanju zožili na diegetski čas, ki pa je, posredno, tudi indikator filmsko-zgodovinskega časa.

Rekli smo, da je flashback evokacija preteklosti. Vrinja se, lahko jih je tudi več, v linearno pripoved filma. Flashbacke lahko imajo različni pripovedovalci, ki imajo z objektom spominjanja določene odnose. Za Mitryja tisti film, ki se začne s koncem in katerega dogodki nazaj potekajo kronološko, verodostojno in linearno, ni flashbackovski — s čimer se lahko strinjamo, saj je flash bliskovit, kratek in oslepljujoč učinek, ki gledalca šokira z močjo preslepitve, torej kot blisk osvetljuje tisto, kar je bilo v temi, tiste trenutke pač, ki so pri dnevni svetlobi in v budnem stanju potlačeni, prikriti ali nezaželeni tako očesu javnosti kot protagoni- stom zgodbe. Primer raztegnjenega „flashbackovskega“ filma bi bil Fellinijev *Amarcord*, kjer gre za reminiscence samega režiserja, ne pa filmske osebe. Bolj kompromisen primer, kjer je celoten film flashback, razen prvega in zadnjega kadra, je film Edoarda Niermansa *Angelski prah* (Poussiere d'ange). V prvem kadru vidimo tipa, ki stoji na železniški postaji. Njegov glas opisuje to, kar vidimo v sliki: on je ves lep, našteva

znamke kravate, obleke, čevljev in konča: „Tak sem danes, toda nekoč sem bil povsem drugačen.“ In gremo v to drugačnost, da bi se v zadnjem kadru ponovno srečali z njim. Vmes pa dobimo razlago za ves ta lep gvan, kovček in vzrok potovanja.

Flashback se udomači šele v zvočnem filmu. Da bi lahko izvedel časovne preskoke in porušil linearnost pripovedi, si je film moral najti določena pomagala. Toda dokler ni bilo besede oziroma glasu, so bila interpunkcijska pomagala — zatemnitev/odtemnitev, maska, preliv, napisi nezadostna. Časovne preskoke, četudi so bili zaznamovani s takšnimi interpunkcijami, je publika sprejemala kot halucinacije, imaginacije ali pa sanje. Šele glas v offu ali akuzmatični glas in zvočna kulisa so gledalcu olajšali sprejem nelinearnih struktur. Torej, zvočni film je imel v barantanju s filmskim časom mnogo bolj proste roke (teater je tu npr. zelo omejen), je pa tudi res, da je gledalec za tovrstne dramaturške prijeme potreboval kar nekaj časa. Tako so bili časovni presko- ki pri *Državljanu Kaneu* udomačeni šele pet, šest let po nastanku filma. Leta 1945 je bil namreč še precej nerazumljen.

Rekli smo, da film, če hoče govoriti o preteklem času, mora spregovoriti v sedanjem, skratka, urediti mora diegetski čas. Nema- ra je najbolj pogost način vpenjanja spomi- nov v filmsko telo kombinacija glasu in filmskih ločil, interpunkcij, ali pa trikov (npr. dvojne ekspozicije). Priča, narator, poklica- na oseba pač, se začne spominjati, nekaj časa ostane v sliki, slika zaživi v drugem prostoru in času, nekaj časa še podložena

s pripovedovalčevim glasom, dokler ne nastopi samostojno, kot film v filmu. Na pri- mer:

Državljan Kane Orsona Wellesa. Spomnite se odlomka s flashbackom enega izmed pričevalcev, Kaneovega bivšega prijatelja, h kateremu pride reporter, da bi dobil odgo- vor na vprašanje o pomenu zadnjih Kaneo- vih besed. Posamezne verzije pričevanj oseb, ki so bile tesno povezane s tem uspe- šnim človekom, idealistom in materialis- tom, egoistom in altruistom postavljajo druga drugo pod vprašaj. Na tej podlagi včasih tudi protislovnih detajlov in flash- backov si gledalec zgradi sliko o gospodu Charlesu Kaneu. Dobi celo več kot sam no- vinar, saj mu ostane še zadnji kader filma, ki je neke vrste post scriptum.

V prelivu se pripovedovalec (priča) kompo- zicijsko vmesti na Wellesovo mesto. Spo- drine ga za sekundo in ostane sam s prvo Kaneovo ženo. Kot da bi on bil Abel. Nato vidimo časovne preskoke, ki nanizajo zna- no krivuljo propadajočega zakonskega od- nosa. Obdobje sedmih, mogoče osmih let se zreducira na filmski čas ene do dveh mi- nut. Preliv se ponovi; pripovedovalec se vr- ne (tokrat tudi fizično prikriva Kana), novi- nar ga posluša dalje. *Toda pripovedovalec (priča) v flashbacku sploh ni bil navzoč*. Res- da je bil tudi družinski prijatelj, a to še ne pomeni, da je njegovo pričevanje objektiv- no, da mu lahko verjamemo. Zanimivo je, da propad drugega Kaneovega zakona, tj. zakona s Susan, prisilno operno pevko, prav tako pripoveduje Kaneov prijatelj- novinar. Gledalec temu spominjanju verja-



PRIZOR IZ FILMA NENADOMA, LANI POLETI, REŽIJA J. L. MANKIEWICZ

me, slika ne sme lagati načeloma, toda koliko so spominjanja lahko resnična, koliko so plod imaginacije, koliko so nerealizirane želje, skratka, koliko je interpretacija tega flashbacka sploh objektivna? Toda to niti ni važno, ker nas že sam formalni postopek, kar je flashback, pripravi do tega, da pripovedi verjamemo.

V **Bulevarju somraka** (Billy Wilder) se prične spominjanje s pomočjo off glasu v prvi osebi, ki se kasneje še oglašča. Off glas pokriva sliko, ki je že spominjanje. Subtilnost tega postopka je v tem, da pripovedovalec oziroma glavni junak govori po svoji smrti. Ne le, da jo samo opisuje, tudi v sliki ga vidimo, kako pade v bazen, zadet od strele. Skratka filmski junaki, četudi prestreljeni, živijo dalje. Pripovedovalčev off glas je na začetku jamčil, da zgodba bo in da bo sam to zgodbo tudi preživel, sicer je ne bi mogel pripovedovati. Z njegovo smrtjo se ustvari potujitveni učinek, fikcija se razbije in prelevi v mistiko, ki pa jo zasenči druga mistika — norost ostarele filmske zvezde.

Takih filmov, kjer flashbacki lažejo ali, bolje, zavajajo, je še nekaj. Poleg Premingerja (**Laura**) si je to privoščil tudi Hitchcock. Analize takšnih flashbackov v **Tremi** (Stage Fright) in **Spovedujem se** (I confess) so že opravili avtorji v knjigi **Alfred Hitchcock** (DDU Univerzum, 1984). Če povzamem: v **Tremi** se sicer izkaže, da je stroga laž le Johnatanov komentar, ki spremlja sliko, medtem ko slika zavaja, ne pa laže. V **Spovedujem se** slika in beseda glavne junakinje pred preiskovalnim sodnikom le implicirata nekaj, kar se sicer ni zgodilo (noč v vrtni uti). Skratka, Hitchcockova flashbacka podtikata in zavajata, ne pa dobesedno uprizarjata laži. Kakorkoli že, vsi flashbacki — lažni ali ne — sodelujejo po svoje v prevari. Določen zorni kot realnosti nadomeščajo z drugim zornim kotom fikcije.

Če v **Bulevarju somraka** zgodbo pripoveduje mrtvec, če Hitch s flashbacki insinuiira, potem Joseph Leo Mankiewicz v **Bosonogi grofici** (The Barefoot Contessa, 1954) s ponovitvijo ene in iste scene, torej prostorskega in časovnega dogajanja, predstavljenega z gledišča dveh različnih komentatorjev ali prič, legitimira flashback kot najbolj možno objektivno beleženje pomnjenja določenega objekta — grofice Marie Vargas. To je sekvenca, ko Vargasovo (Ava Gardner) oklufuta oboževalec: sekvenco vidimo ponovljeno z dveh zornih kotov, ne da bi se karkoli drugega razen zornega kota v njej spremenilo. Na začetku nismo naključno citirali prav Mankiewiczca, filmarja besed in sestavljenih časov. Njegovi flashbacki so očitki vesti, krivde, to so filmčki v filmu, s pomočjo katerih oblikuje in sestavlja lik t.i. *donne mobile*. Flashbacke oziroma povratke v življenje v **Bosonogi grofici** evocira kip Marie Vargas na njenem grobu. S posnetki tega kipa in še posebej njenih bosih nog ter s travellingom na nekoliko odmaknjene Humphreya Bogarta, ki v dežju prisostvuje pogrebu, se začne prvo spominjanje. Humphrey je režiser, ki uspe prepričati plesalko Vargasovo, da odi-

de (na producentovo željo) v Hollywood; tu uspe, a se počuti izkoreninjeno in tujo v ambientu, ki ga ne obvlada. Osamljena kot je, končno sreča princa, italijanskega grofa, za katerega se izkaže, da je impotenten. Ostane z njim, ljubi ga in iz ljubezni ga prevara — želi mu namreč podariti naslednika, a on te geste ne razume in jo v ljubosumju ustrelji.

Poleg Bogartovih flashbackov imamo še dve spominjanji, ki se v filmsko telo vpenjata tako, da se v različnih intervalih vračamo na pokopališče. Bogart predaja spomin drugemu, tudi navzočemu na pogrebu. Tako imamo vožnjo na obraz naslednjega pripovedovalca in flashback na tista dogajanja, ki jim Bogart ni bil priča. Vsi ti pogledi na isto osebo ustvarjajo vizijo osebe, ki je resnična le v imobilizirani podobi, v monumentalni statui. Prijem je podoben kot pri **Kaneu**; v obeh primerih že vnaprej vemo, da je osrednji objekt pripovedi že na začetku mrtev, v obeh primerih so spominjanja lahko tudi imaginacije tistih, ki se spominjajo (tam „Abel“, tu Bogart), v obeh primerih imamo več zornih kotov. Podobnosti so razločljive morda tudi s tem, da je scenarij za **Državljana Kanea** napisal Mankiewiczev brat Herman, za **Bosonogo grofico** pa Mankiewicz sam. Mankiewiczova konstrukcija **Bosonoge grofice** sicer ni tako genialna kot Wellesov **Kane**: medtem ko je sedanji čas vmeščen na pokopališče, pa se čas spominjanja, ki zajema vse ključne dogodke iz Marijinega življenja, tako razširi, da postane pogreb predolg: širi se v filmski čas oziroma čas trajanja projekcije, v dve (za pogreb) nedopustno dolgi uri.

Flashback je v bistvu nevaren prijem. Resda zagotovi zgodbo in včasih jamči za življenje naratorja, toda v vsakem primeru pretrga kontinuiteto. Gledalec, potopljen v linearen tok dogajanja, dejansko le čaka, da se vrne tja, od koder ga je režiser odpeljal. Ob vsaki vrnitvi nazaj film namreč ni več isti, kot je bil prej.

Enega inteligentnejših načinov, kako se izogniti flashbacku in ob tem ohraniti realistično reprezentacijo spominjanja, je uporabil Wim Wenders v filmu **Paris, Texas**. Kot pripomoček za vrnitev spomina je namreč uporabil 8-mm kamero, s katero običajno snemamo družinske filmčke. Ostajamo v linearni pripovedi, torej v sedanjem filmskem času, in lahko brez večjih interpunkcij sledimo zgodbi, ki nas sicer vrača več let nazaj. Toda premika ne opazujemo le mi, gledalci, temveč tudi osebe, ki jih Travisovo spominjanje prizadeva. Vidimo tisto, kar oni vidijo in še več: posledice tega premika nazaj na osebah, ki ta premik spremljajo. Priče smo tudi tistega nelagodja, ki se naseli v osebe potem, ko so se pred njimi zavrtele te slike, ki jih je sicer v običajnih flashbackih deležen le gledalec. Priča smo torej učinku teh spominskih slik na tistega, ki ga te slike mučijo. In to zato, ker imamo kontraplane s Travisom, njegovim otrokom, bratom in bratovo ženo. Kdaj se Travis šele vznemiri? Prvič, ko se pojavi na supersmički lik njegove žene, ki jo igra Nastasia Kinski. Travis je najprej prijazen gledalec, ki se ga slike ne tičejo. Takoj po prvi pojavitvi Nastasije se v kontraplanu pojavi Travis, ki povese oči. To zadostuje, zdaj že slutimo, kaj je njegov „primer“. Potem je več ne gleda, ostane le šum projektorja, ki brni kot stroj za anamnezo, ki je prikazal tiste kočke realnosti, pred katerimi je Travis pobegnil v blodnjo. Sledi vrnitev v „sedanji čas“ in klasične besede, ki jih izzove nelagodje. Toda otrok ga šele zdaj prvič imenuje oče.

Podoben „flashback“ uporabi tudi Fellini v **Ladji gre**. Ladja prevaža posmrtno ostanke (pepel) operne pevke Edmeaje Tatuaje na otok Erimo. Družba, ki nosi žaro poslušanja njene arije na plošči, ima skrite njene fotografije in celo neki star 8 mm črno-beli (tudi družinski) filmček. Preteklost se vrinja v sedanjo filmske naracije, ne da bi Tatuajo videli v pravem flashbacku: ona je vseskozi prisotna — tudi s tehničnimi pomagali — a nikoli vidna.

Filmske adaptacije gledaliških del Tennesseeja Williamsa so izjemno redko uporabljale flashback. Huston, Kazan, Nichols in drugi so puščali dolge monologe in kontinuirano pripoved, čeprav so vse akcije junakov pogojene z zasenčeno travmatsko preteklostjo. To preteklost posredujejo dialogi, monologi, afektirana igra, nekoliko bolj izrabljena scenografija in mizanscena kot v gledališču, pa tudi pogostejša menjava lokacij. Film Josepha Lea Mankiewiczca **Nenadoma, lani poleti** je Williamsa baje močno zjezil prav zaradi finalnega (in edinega) flashbacka: monolog Elizabeth Taylor se ob njenem offu utelesi v sliki. Preselelimo se v Cabez na otoku Lobosu, kjer množica dečkov pokonča Sebastiana — sina, ki si ga mati tako ljubosumno — patološko lasti in prenaša v svoj imaginarni svet. Mankiewicz je v tem flashbacku precej prizanesljiv in ne pokaže vsega, kar bi pokazal filmar danes — konec koncev je že to, kar pokaže, dovolj pogumno za čase, ko „se na filmu ni smelo videti niti straniščne školjke v kopalnici“. Sebastian namreč ljubi dečke in izrabi ženo (Elizabeth Taylor) v svoje namene. Flashback, ki ga sproži hipnotizirana Elizabeth, pa niti v enem kadru ne pokaže Sebastianovega obraza. Vse, kar vidimo, so le njegove roke, ki se dvigajo iz gruče razgretih domorodskih mladeničev, ki zahtevajo njegovo smrt. Flashback ima povsem drugačno montažo kot prejšnje dogajanje v umobolnici in pri materi. Če so bili prej kadri dolgi, je tu kadriranje kratko, hitro in raztrgano, rakurzi so neobičajni, telesa prerazana. Struktura je bolestna, tako kot je bolesten tudi celoten dogodek oziroma hipnotičen spomin.

Danes je filmski čas vse bolj obvladljiv. Interpunkcije, ki so nekoč pomagale ločevati čas in prostor (iris, maska, zastor, zatemnitve/odtemnitve, preliv, „subjektivna“ kamera, ki uvaja sekvence „notranjih stanj“ ali sanj) izginjajo iz filma. Kolikor pa se pojavljajo, so to umetni arhaizmi, ki ustrezajo novim pomenom. Med številnimi filmskimi prijemi, ki so dobili nov pomen v t.i. avtorskem filmu francoskega novega vala, je tudi drugačna uporaba filmskih ločil. Preliv, odtemnitev-zatemnitev in druga ločila, ki so nekoč ločevala sekvence, je nadomestil navaden rez. Ločila so dobila novo vlogo: ali so rabila povezovanju liričnih slik ali pa poudarjanju določenih prizorov. Pač pa lahko zasledimo določeno uporabo nekdanjih filmskih ločil na TV. Tako so npr. nekatere nadaljevanke ohranile bliskovite zatemnitve, ki se običajno pojavijo ob zvišani glasbeni kulisi v najbolj napetem tre-

JUGO-FILM V OSEMDESETIH

nutku. Torej, ko je kakšen prizor izpeljan do klimaksa, se slika zatemni le toliko, da gledalec misli, da bo vstopila reklama ali da bo nadaljevanje drugič, nakar se slika odtemni in nadaljuje na istem mestu v istem kadru, gledalec pa je ves srečen, ker je za hip padel na finto ni jo tudi spoznal kot finto. Skratka, ločilo je nekoč končalo eno poglavje in začelo novega v drugem prostoru in času, tu pa je njen edini namen „spenz“, kot pravijo na TV Kp.

Laboratorijske interpunkcije močno domujejo v TV programih informativnega ali zabavnega tipa. S pomočjo krogcev, lomitve slike, mrež, kvadratkov, zamrznitev, skratka, grafičnih efektov, ki jih dobimo iz mešalne mize, se podčrtuje narava TV institucije kot stroja za informiranje (pustimo ob strani, kakšnega). To je ekvivalentno časopisnemu prelomu, ki ravno tako uporablja grafične interpunkcije. Uporaba (novih ali starih) interpunkcij v video spotih je ravno tako neizmerna, a nima določenega pravila, tako neizmerna, ki bi bil pomensko tako trden, kot je bila npr. nekoč zatemnitev in odtemnitev. Gospodar video spota je montaža oziroma rez. Rez se ne uporablja zgolj takrat, ko se spremeni zorni kot pogleda na diegetsko polje, ki ostane nespremenjeno: predstavlja tudi časovni in prostorski skok. Je neke vrste odsotna interpunkcija, ki rešuje odnose dveh sosednjih kadrov.

Vzemimo še primer iz zadnjega Slakovega filma **Hudodelci**, namreč primer čistega reza, ki razdruži (in istočasno spoji) dve med seboj vzročno povezani dogajanji. Nekoč bi ga obogatili z off glasom ali prelivom, Slak ga le dramaturško opraviči, kdo drug bi mogel še to izpustiti. Skratka, gre za prizor, ko srbski preiskovalec (Bata Živojinović) ukaže Petru, naj bulji v točko na zidu. Pred to točko namreč vsi priznajo. Buljenje v luknjo na zidu pa Petru Berdonu priključijo sponinjanje — tu je rez — na čase, ki so posredno vezani na njegovo zaporno stanje. Toda o tem spominu preiskovalec ne izve ničesar: namenjen je le gledalcu.

Dokler bodo usedline, bodo tudi flashbacki.

MAJDA ŠIRCA

1. JUGOSLOVANSKI AVTORSKI FILM OSEMDESTIH

Če je danes zaradi splošne terminološke zmede skorajda nemogoče razločiti in uskladiti pojme kot so *avtorski*, *umetniški*, *žanrski*, *kinematografski*, *komerzialni*, *avantgardni* ipd. film, tedaj se vsiljuje vprašanje, ali je tako kaotično sistematizacijo sploh smiselno poskusiti uporabiti v že tako zmedenem položaju jugoslovanskega filma. Vseeno bomo poskusili.

Takoj na začetku bi se rad izognil najpogostejši zmoti — enačenju umetniškega z avtorskim filmom. Po svojem obsegu je namreč pojem umetniškega filma podrejen pojmu avtorskega filma, saj predstavlja posebno podvrsto žanrskega filma, tako kot recimo western, melodrama ali glasbena komedija. Po drugi strani je pojem avtorskega filma veliko širši, četudi v nasprotju s prepričanjem nekaterih (recimo Pauline Keel in Vladimirja Petrića) ne pomeni opozicije žanrskemu filmu. Drugače povedano, povsem možno je ustvarjati avtorske filme, ne da bi se v enem samem elementu prekršila pogojnost žanra. Če to spoznanje uporabimo v sodobni jugoslovanski kinematografiji, pridemo do naslednje trditve: tipični predstavniki umetniškega filma v osemdesetih letih so Lordan Zafranović, Antun Vrdoljak, Karolj Viček in Živko Nikolić; najdoslednejši avtorji pa Slobodan Šijan, Zoran Tadić, Miloš Radivojević in Zvonimir Berković. Nekje vmes med obema postavama je celotna Praška šola (Paskaljević, Karanović, Grlić, Marković, Kusturica). V pričiščem prispevku me je vodilo načelo, da so vsi Avtorji (kar je seveda močno vprašljivo, vendar manj pomembno za tole raziskavo), obenem pa sem v skladu s splošno sprejetim mnenjem popolnoma prezrl predstavnike t.i. „Srbske novokomponirane komedije“ (četudi nekateri med njimi — predvsem Milan Jelić — naslov Avtorja zasluzijo). Tako sem pri štetju avtorjev jugoslovanskega filma med leti 1980 in 1987 prišel do številke 35. Sistem uvrščanja je bil naslednji: avtomatsko sem vključil tiste režiserje (razen pravkar omenjenih), ki so v tem osemletnem obdobju posneli dva filma ali več. Režiserje z enim filmom, kolikor je šlo za debitante, nisem upošteval, četudi nekateri med njimi s svojimi filmi (pa tudi mednarodnimi priznanji) napovedujejo avtorstvo — Darko Bajić, Anton Tomašič, Dinko Tucaković, Predrag Antonijević. Najbolj svež primer predstavlja trojica z letošnjega puljskega festivala: Vladimir Blaževski (Zlata arena za režijo), Živorad Tomić (Zlati venec Studia) in Damjan Kozole (najmlajši avtor v zgodovini jugoslovanske kinematografije).

Po drugi strani pa izbor obsega tiste režiserje z enim samim filmom, katerih delo se naslanja na njihove opuse prejšnjega desetletja ali pa je le-to izjemnega pomena za uveljavitev jugoslovanske kinematografije v svetu (**Ples na vodi** Jovana Aćina, **Življenje je lepo** Bore Draškovića). Dokončen seznam tako obsega dvanajst srbskih avtor-

jev (Goran Paskaljević, Srđan Karanović, Slobodan Šijan, Miloš Radivojević, Živojin Pavlović, Goran Marković, Branko Baletić, Dragan Kresoja, Miroslav Lekić, Jovan Jovanović, Boro Drašković in Jovan Aćin), enajst hrvaških (Ante Babaja, Zoran Tadić, Lordan Zafranović, Rajko Grlić, Petar Krelija, Antun Vrdoljak, Branko Ivanda, Nikola Babić, Dejan Šorak, Bogdan Žižić in Zvonimir Berković), tri slovenske (Franci Slak, Božo Šprajc, Karpo Ačimović Godina), tri bosanske (Emir Kusturica, Bato Čengić in Mirza Idrizović), tri makedonske (Stole Popov, Kiril Cenevski in Stevo Crvenkovski) dva vojvodinska (Želimir Žilnik in Karolj Viček) ter enega črnogorskega avtorja (Živko Nikolić).

Med temi petintridesetimi režiserji je samo sedmim uspelo v osmih letih narediti po štiri filme — torej povprečno vsako drugo leto (Paskaljević, Šijan, Radivojević, Marković, Tadić, Grlić in Nikolić). Šijanovo povprečje bi bilo seveda še boljše, če bi zadnjih nekaj let ne preživel v Združenih državah, kjer se je brez uspeha poskusil vključiti v sistem velikih studijev. Vsi štirje njegovi dosednji filmi so nastali med leti 1980 in 1984. Živko Nikolić je, prav nasprotno, posebej aktiven v zadnjih letih, saj vsako leto posname nov film. Ostali delajo filme v bolj ali manj vzporednih razmikih. Kolikor tolikšno kontinuiteto so uspeli doseči le še Karanović, Pavlović, Baletić, Zafranović, Slak in Kresoja (vs po tri filme), medtem ko je za večino jugoslovanskih režiserjev podvig že, če posnamejo film vsakih pet let.

Kakšen je trenutni položaj vodilnih jugoslovanskih avtorjev? Emir Kusturica je brez dvoma najbolj kurenten domač režiser. Njegov ugled temelji na največjih mednarodnih priznanjih, pa tudi na zavestno grajenem outsiderskem položaju v okvirjih jugoslovanskega filma. Ima največ zaslug za hiter, a žal kratkotrajen boom jugoslovanske kinematografije leta 1985. Takoj ob njem je Slobodan Šijan. Njegovo delo prej kot na občasnih bleskih temelji na postopno izgrajevanem opusu. Najbolj cenjen je v Združenih državah, kjer so kazali prav vse njegove filme. Vzhodna Evropa prezira njegov črni humor in se raje odloča za avtorja, kakršen je Zoran Čalić, Zoran Tadić ima veliko večji ugled v tujini (Francija, Italija) kot pa pri nas — med drugim tudi zaradi zmotnega prepričanja, da njegove kriminalke nimajo zveze z našimi družbenimi razmerami. Njegovo zadnje delo, film **Obsojeni**, pa je zmedlo celo nekatere zagovornike Tadićevega opusa. Lansko leto je minilo v znamenju Stoleta Popova. Njegovo **Srečno novo leto 1949** je dostojno nasledilo Kusturičin film na svetovnih festivalih. Navkljub nekoliko manjšemu uspehu se lahko vprašamo: od kod kar petletni premor v njegovem delu po prav tako nagrajevanem filmu **Rdeči konj** (1981)? Med slovenskimi avtorji je Franci Slak gotovo najboljše v osemdesetih letih. Po sijajnem uspehu **Kriznega obdobja**, tega popolnoma „out of the stream“ projekta, se je Slak preusmeril na bolj konvencionalne oblike (**Eva**, **Butnskala**), ki

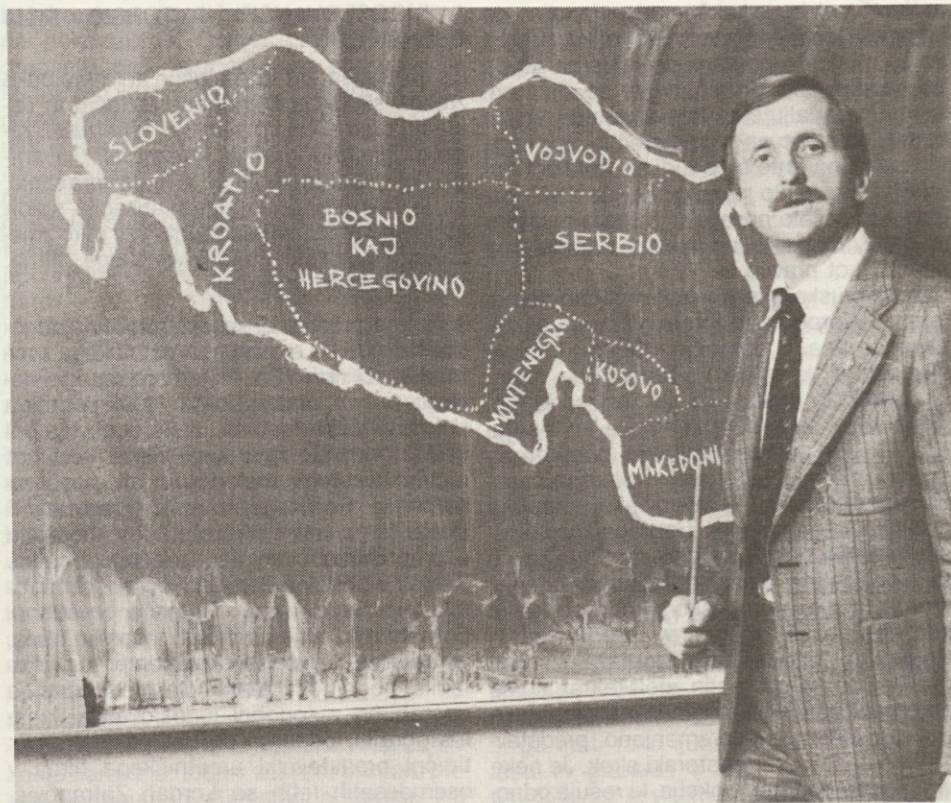
pa niso nič manj zanimive. Nekoliko drugače je z drugim pomembnim slovenskim avtorjem, Karpom Ačimovičem Godino. Z enim izmed najbolj kontroverznih in najbolj izvirnih jugoslovanskih filmov tega desetletja, **Splavom Meduze** (spomnimo se le viharja v Pulju, ko ta film ni bil sprejet v uradni program), se je Godina uvrstil med tiste, od katerih pričakujemo največ. Toda že z drugim filmom je razočaral: **Rdeči boogie** je bil predvsem bleda imitacija madžarskih anti-stalinističnih filmov (cf. **Kronsko pričo**), uspehe v tujini (Londonski festival) pa dolguje predvsem političnim razlogom. Godina se je po tem filmu vrnil k svojemu prvotnemu delu, k snemanju.

Živko Nikolić, ta veliki pesnik črnogorskega filma, navkljub številnim pripombam nadaljuje z razkrivanjem črnogorskega značaja, vmes pa navrže še kakšno metafizično razglabljanje. S tem, ko se je v zadnjem filmu dotaknil Brionskega plenuma, se zdi, da tudi doslej apolitični Nikolić lovi modernistični vlak. Jordan Zafranović je skorajda neznan v svetu, zato pa toliko bolj cenjen pri nas. Zdi se, da po zenitu z **Okupacijo v 26 slikah** nekoliko izgublja korak — predvsem zaradi dejstva, da ne zmore spremeniti oziroma izpopolniti preseženega ustvarjalnega izraza. Njegov sošolec in sodobnik Rajko Grlić si še naprej prizadeva postati jugoslovanski Douglas Sirk. Če je s filmom **Samo enkrat se ljubi** sicer prebil led, je bila to prej posledica ideološkega ozadja zgodbe kot pa melodramatskih kvalitete. Ko se je namreč v filmih **V žrelu življenja** in **Za srečo so potrebni trije** obrnil k čisti melodrami, je naenkrat ostal tako brez gledalcev kot brez kritike. Tudi Grličev stalni scenarist Srđan Karanović je svoj najboljši film naredil na samem začetku tega obdobja — **Petrijin venec**. Ves ugled je izgubil, ko je pričel s filmom **Jagode v grlu** razprodajati lastno nostalgia. Četrti praški študent Goran Paskaljević je svoj najboljši film, **Zemeljski dnevi tečejo**, posnel konec sedemdesetih let. Zdi se, da je katastrofalno sodelovanje z Američani ob filmu **Somrak** pustilo trajne sledi v Paskaljevićevi karieri. In končno, Goran Marković, trenutno najpogostejše omejnani domači avtor. Zares je letos naredil svoj najzrelejši in najbolj premišljen film, **Že videno**. Ta podatek postane še toliko tehtnejši, če upoštevamo, da je s prejšnjim filmom **Tajvanska kanasta** izgubil večino zaupanja, ki si ga je pridobil s filmoma **Mojstri, mojstri** in **Variola Vera**. Miloš Radivojević je v osemdeseta leta vstopil s skrajno nenavadnim biografskim filmom o Filipu Filipoviću, nato pa se je posvetil problemom mladih v sodobni družbi in izvalil močno nasprotna mnenja, še posebej z **Obetavnim fantom** in **Uno**. Zvonimir Berković, največji stilist jugoslovanskega filma, je v tem obdobju realiziral ena sam film, **Ljubezenska pisma s premislekom**, ki vztrajno sledi črti njegovih prejšnjih dveh filmov. Prav tej usmeritvi velja tudi iskati vzroke za dejstvo, da pride do enega filma vsakih deset let — kar je sicer usoda še nekaterih samosvojih hrvaških avtorjev (Ante Babaja, Petar Krelja, Nikola Babić).

Če odmislimo trenutno zanimanje za Kusturico in Šijana, tedaj je Živojin Pavlović gotovo jugoslovanski režiser z največjim ugledom v svetu. No, ta sloves si je prislužil predvsem z briljantnim opusom in šestdesetih let, medtem ko novejša dela (**Vonj telesa**, **Na poti v Katango**) navkljub nagradam in priznanjem pomenijo določen zastoj. Zdi se, da je še hujša usoda doletela dva „enfant terrible“ naše kinematografije,

JESENSKA FILMSKA ŠOLA '87

PRIZOR IZ FILMA ŽE VIDENO, REŽIJA GORAN MARKOVIĆ



Želimirja Žilnika in Jovana Jovanovića. Po skoraj kulturnem statusu ob koncu šestdesetih in v začetku sedemdesetih let, se njuna nova filma (**Lepe ženske gredo skozi mesto**, **Pejsaži v megli**) srečujeta s posmehom celo nekdanjih oboževalcev. Določena simetrija obstaja tudi med karierama „tough guys“ Branka Baletića in Dragana Kresoje. Po enotnih priznanjih za prva filma (**Slivov sok**, **Še tokrat**) in uspešnem komercialnem preboju drugih dveh (**Balkan Ekspres**, **Konec vojne**) se zdi, da oba hočeta „nekaj več“ — od tod letošnji polom filmov **Vedno pripravljene ženske** in **Oktoberfest**. Razvojna pot Jovana Ačina je po svoje podobna poti Žilnika in Jovanovića, le da je Ačin uspel svoj disidentsko-outsiderski položaj sublimirati v bolj komercialno obliko (**Ples na vodi**) in z njo pobrati pomembna mednarodna priznanja, obenem pa hraniti aromo prepovedanega sadeža. Nazadnje je tu še Dejan Šorak, ki je izkoristil umetniške dvome Grliča in Zafranovića in si priboril naslov najbolj priljubljenega avtorja novega hrvaškega filma s tem, da se je v prvem filmu spogledoval z westernom (**Mali rop vlaka**), v drugem pa z melodramo na način Grliča (**Oficir z vrtnico**).

Že samo ta kratek pregled dovolj jasno pokaže, kje je osnovni problem jugoslovanskega avtorskega filma — v nemožnosti kontinuiranega dela iz leta v leto. Celo srbski režiserji, ki so v nekoliko ugodnejšem položaju, prav zaradi tega neprestanega pritiska pogosto grešijo in tako izzovejo natančno nasprotno učinke.

2. IZVOZ JUGOSLOVANSKEGA FILMA

Izvoz tudi v osemdesetih letih še naprej ostaja najšibkejša točka jugoslovanskega

filma. Bil je to čas, ki je na pomembnih mednarodnih festivalih prinesel nekaj zares vrednih nagrad; čas, ko je svetovni tisk posvečal vse več prostora novemu valu jugoslovanskih avtorjev in ko so ne nazadnje v vodilnih svetovnih filmskih središčih (Pariz, London, Los Angeles, Bruselj) pripravili obsežne retrospektive jugoslovanskega filma. Pa vendar je devizni zaslužek z izvozom le redko presegal letno vsoto enega milijona dolarjev. Kritično je bilo leto 1984, ko je bila skupna vsota nekaj čez 900.000 dolarjev, niti eden od štirih pomembnejših filmov tega leta (**Neverjeten čudež**, **Varljivo polje**, **Živeti kot vsi normalni ljudje**, **Kako so me idioti sistematično uničili**) pa ni bil izvožen v več kot dve ali tri države. Šele boom 1985. leta bo spet nekoliko povečal zanimanje svetovnih distributerjev, a je le-to namenjeno predvsem posameznim naslovom, ne pa celotni produkciji.

Samo štiri filmi se lahko v minulem obdobju ponašajo s kompletno svetovno distribucijo: dva Šijanovca (**Kdo neki tam prepeva**, **Maratonci tečejo častni krog**) in dva filma Kusturice (**Se spominjaš Dolly Bell**, **Oče na službeni poti**). Zanimivo je, da je navkljub beneškemu Zlatemu levu prvi film Emirja Kusturice postal zanimiv šele po uspehu **Očeta** v Cannesu, dotlej pa so ga izvolili le v nekaj držav (ZRN, Španija). Po drugi strani pa najbolj vztrajen interes zbujajo Šijanov debitantski film **Kdo neki tam prepeva**, ki se že sedem let prodaja z nezmanjšano napetostjo, nekatere države (ZDA, Francija, Avstralija) pa celo obnavljajo licence. Ta film je obenem tudi najbolj pogost na seznamih video-distributerjev. Omenimo še, da nekateri filmi, ki so dobro uspeli na svetovnih festivalih (**Splav Medu-**

Kostić in snemalec Dušan Ninkov. Tako sta se v ospredje prebila nagrada katoliške žirije v Manheimu za **Neposreden prenos** Darka Baijića in eksotični Zlati orel Goranu Markoviću za režijo filma **Mojstri, mojstri** na novoustanovljenem festivalu v Manili.

Posledica tega zastoja je bila, razumljivo, popolna kriza leta 1983. Na Karanovičev film **Nekaj vmes** je žirija sicer opozorila kar dvakrat (San Sebastiano, Valencia), vendar se mi zdi veliko pomembnejša vrnitev jugoslovanskega filma na med strokovnjaki najbolj cenjen Londonski festival (kjer sicer ni nagrad). Tega leta je bil namreč tam z opaznim uspehom predstavljen **Rdeči boogie**. Isti film je 1984. leta tudi vzpodbudil ponovno zanimanje berlinskega festivala za jugoslovansko kinematografijo, v Strasbourgu pa celo osvojil nagrado žirije francoskih medijev. Skupaj z nekoliko precejšnjim priznanjem Unesca za film **O pokojnem samo lepo** v Benetkah je bila to tudi edina vrednejša nagrada našemu filmu leta 1984.

Dolgo pričakovani triumf je končno prišel leta 1985. Največje priznanje v zgodovini domače kinematografije je seveda Zlata palma v Cannesu. Pospremili so jo nič manj pomemben Grand Prix v Manheimu (**Ovni in mamuti**), Srebrni medved v Moskvi (**Neverjeten čudež**), ter nagrada za glavno žensko vlogo v Benetkah (Sonja Savić). V pričakovanju dokončnega preboja jugoslovanskega filma v svet pa je 1986., še posebej pa 1987. leto vrnilo vso stvar na začetek. Uspeh Kusturice je sicer vzpodbudil nekaj velikih retrospektiv ju-filma po vsem svetu, ni pa uspel izveliči domače kinematografije iz krize, kot so mnogi nekoliko preveč optimistično pričakovali.

Edini nagradi leta 1986 sta spet prišli iz Valencije in Strasbourga, kar le še potrjuje tezo, da prisotnost ju-filma na svetovnih festivalih ni rezultat organiziranega in načrtnega nastopa, temveč predvsem proizvod osebnih pobud in nagnjenj posameznih festivalov do določenih avtorjev. Tako sta Grlić in Zafranović „naročena“ na Valencio, Karanović in Paskaljević (odslej pa verjetno tudi Kusturica) na Cannes, Karpo Ačimović Godina na London, Šijan na Montreal, berlinski festival pa se spogleduje dejansko zgolj s slovenskim filmom. V zadnjih osmih letih so bili namreč vsi štirje ju-filmi v Berlinu iz Slovenije (**Krizno obdobje**, **Eva**, **Rdeči Boogie**, **Kormoran**).

Če hočemo torej še vnaprej osvajati Zlate palme in Zlate leve, je več kot očitno, da je opisan pristop potrebno spremeniti.

4. PISANJE SVETOVNEGA TISKA O JUGOSLOVANSKEM FILMU

Po zaslugi puljskega festivala ves pomembnejši svetovni filmski tisk (*Variety*, *Positif*, *Film a doba*, *Iskusstvo Kino*), redno pokriva celotno jugoslovansko produkcijo. Po tej plati je naš film v precejšnji prednosti pred vsemi vzhodno-evropskimi kinematografijami (ki povečeni nimajo nacionalnih festivalov), z izjemo tistih največjih (francoske, nemške, italijanske, angleške) pa celo pred zahodno-evropskimi kinematografijami. Nekoliko slabše je stanje v zvezi s strokovnimi esejji, problemskimi teksti oziroma portreti posameznih avtorjev. Slednje praviloma objavljajo lokalni časopisi ob predstavah avtorskih retrospektiv, medtem ko so prispevki, ki bi poskusili sistematizirati in poiskati vzajemna razmerja med večjim številom ju-filmov, zares izjeme. V najboljšem primeru najdemo na leto en ali dva taka teksta — in prav nekatere od teh bom omenil ob tej priložnosti.

V poljski reviji *Kino* je Kazimir Zoravski leta 1980 objavil vzpodbuden esej z naslovom „Evolucija partizanske legende“. V njem polemizira s filmi Bulajića in Krvavca, ki jih označi s sloganoma „bolje grob kot suženjstvo“ in „smrt fašizmu, svoboda narodu“, njim nasproti pa postavlja nove sile ju-filma, ki naj bi dokončno opravile s partizansko legendo. Te nove sile vidi Zoravski v Zafranoviću, Grliću, Paskaljeviću, Markoviću, *Gamulinu* in *Puhlovskem* (!?), novi filmi pa naj bi se zgledovali predvsem pri proznih piscih kakršni so Kiš, Pečić, Novak, Selenić, Mihajlović in Tišma. Zanimivo je, da od leta 1980 do danes niti eden od naštetih piscev ni doživel ekranizacije svojih del.

V newyorškem mesečniku *Cineaste* piše Andrew Horton leta 1981 o praški šoli. Opozarja na socialni realizem in individualno svobodo v teh filmih, še posebej pa poudarja kritično stališče do vseh tistih sil, ki zavirajo individualnost. Po Hortonovem mnenju lahko o praški šoli govorimo kot o gibanju le na način francoskega Novega vala — kolikor so njeni avtorji skupaj študirali in kolikor jih veže ljubezen do filma. Od francoskih kolegov jih razločujejo predvsem dobri box-office uspehi doma, ki so predhodili pohodu v svet. Kot najpomembnejšo figuro ju-novega fala označi Horton Gorana Markovića.

Tekst francoskega kritika Gastona House-trata „Tri dobe, trije sižeji, trije slogi“, objavljen leta 1983 v reviji *Cinéma*, je verjetno najboljši tekst o ju-filmu osemdesetih let. V njem je jugoslovanska kinematografija skupaj z madžarsko označena kot tista, ki je med vsemi socialističnimi kinematografijami najbolj sposobna evolucije in regeneracije. Zgodovinski paradoks prepozna v dejstvu, da prav glavno mesto Češkoslovaške (Praga) oblikuje novi ju-val v času, ki spominja na čas „praške pomladi“. Nato se loti analize treh pomembnih filmov desetletja: poudari ironijo, sarkazem, prefinjen humor in retro-estetiko **Splava Meduze**; ob filmu **Kdo neki tam prepeva** razglasi Šijana za jugoslovanskega Johna Forda; za film Emirja Kusturice **Se spominjaš Dolly Bell** pa uporabi izraz „marksizem pod lupo“.

V najkakovostnejšem sovjetskem filmskem časopisu, *Iskusstvo Kino*, je leta 1983 Miron Černenko objavil prispevek, v katerem piše o filmih **Tiger** in **Delo za določen čas** Milana Jelića ter **Ljubzensko življenje Budimirja Trajkovića** Dejana Karaklajića. Že sam izbor dovolj nazorno priča o bizarnem okusu sovjetskih kritikov, pa vendar je od analize omenjenih filmov bolj zanimivo poudarjanje tistih avtorjev, ki naj bi vnesli praporod v domačo kinematografijo. Tako na „sam bog ve kakšen“ način pridemo do najbolj neverjetnih dvojic: Paskaljević in Karanović, Karaklajić in Marković, Grlić in Čalić (!?), spet Gamulin in Puhlovski, Šotra in Šijan (sic).

Končno pa leta 1985 Marcel Martin in Daniel Para v francoski *La revue du cinéma* (v eseju o Kusturici) prva sestavita pravilno ekipo novega ju-vala, v kateri so ob Kusturici še Šijan, Radivojević, Slak, Godina, Popov, Antonijević in Drašković(?). Zato jima tudi lahko spregledamo, da sta v kratkem pregledu ju-filma **Posebno vzgojo** pripisala Goranu Markoviću.

Skratka, večina tekstov o ju-filmu v svetovnem tisku boleha za neobveščenostjo, vendar jim to bolehnost zaradi njihove propagandne funkcije lahko tudi oprostimo.

DRAGAN JELIČIĆ

PREVEDLA NATAŠA ĐURIĆ

ze, **Padec Italije**, **Ritem zločina**), sploh niso pritegnili svetovnih kupcev. **Padec Italije** ni kupila niti Italija, **Splav Meduze**, ta na svetovnih festivalih sploh najbolj prisoten jugoslovanski film, pa je bil na sporedu le v Veliki Britaniji. Podobno tudi drugi veliki jugoslovanski uspehi zadnjih let (**Balkan Ekspres**, **Variola Vera**, **Še tokrat**) niso dosegli pričakovanih vrstitev v svetu. Ob Kusturici in Šijanu je le še Srđan Karanović uspel s svojima filmoma **Petrijin venec** in **Nekaj vmes** prodati več kot deset licenc.

Šele leta 1986 je jugoslovanski izvoz uspel preseči številko dveh milijonov dolarjev — seveda po zaslugi **Očeta na službeni poti**. Nekateri vodilne družbe v svetu kažejo stalen interes za jugoslovanske filme, na čelu s **Cannonom** Golana in Globusa. Ta hip sta v svetu uspešna dva aktualna jugoslovanska filma — **Srečno novo leto 1949** (v ZDA) in **Ples na vodi** (v Veliki Britaniji, pa tudi v nekaj večjih pariških kinematografijah).

3. JUGOSLOVANSKI FILM NA MEDNARODNIH FESTIVALIH

Če naj vsaj za en kos jugoslovanske kinematografije rečemo, da v polni meri zadovoljuje pričakovanja, tedaj to vsekakor velja za prisotnost na mednarodnih festivalih. Še bolj pa preseneča število na njih osvojenih priznanj. Četudi se nekateri med njimi še vedno izogibajo jugoslovanski kinematografiji (Berlin, London), vseeno hrabri veliko število vabil na manjše, provincialne festivale.

Osemdeseta leta so se pričela bolj plašno. Samo dva filma (**Splav Meduze** in **Posebna vzgoja**) sta obiskala več svetovnih festivalov, nagrada Mileni Dravić v Cannesu (najboljša epizodna ženska vloga) pa kot da je nepovedala pravo poplavo priznanj, ki je sledila že naslednje leto.

Lahko rečemo, da je 1981. leto minilo v znaku dvoboja Kusturica-Šijan. Če kot kriterij postavimo pomen nagrade, tedaj je zmogovalec Kusturica (Zlati lev v Benetkah); če pa vese, nasprotno, odločimo za število festivalov in nagrad, tedaj je uspešnejši Šijan (deset festivalov in tri nagrade, med katerimi je posebej pomembna nagrada *Georges Sadoul* za najboljši debitantski film, predvajan v Franciji leta 1981). Če k temu dodamo še Grand Prix iz Valencije za Grlićev film **Samo enkrat se ljubi**, nagradi žrije v Moskvi (**Sezona miru v Parizu**) in Panami (**Zemeljski dnevi tečejo**) ter nagrado Petru Božoviću (**Skrivnost Nikole Tesle**) za glavno moško vlogo na festivalu v Madridu, tedaj lahko sklenemo, da pomeni leto 1981 vse do danes neprežeten triumf v pobiranju nagrad na mednarodnih festivalih.

Zdaj že navajena jugoslovanska javnost pričakuje naslednje leto seveda še več, a je žal razočarana. Nagrade pridejo le z že po definiciji radodarnih festivalov: Šijan drugič zapovrstjo dobi nagrado žirije v Montrealu (tokrat za **Maratonce**), kar ga bo kar hitro pripeljalo do direktorskega stolčka taiste žirije; Zafranovičev **Padec Italije** ohranja naše prvenstvo v Sredozemlju (Valencia); v Panami pa sta za sodelovanje pri Šijanovem prvencu nagrajena skladatelj Vojislav

ČAP JE PRIPELJAL V SLOVENSKI FILM CIVILNO DRUŽBO

POGOVOR S FILMSKIM PUBLICISTOM ZDENKOM VRDLOVCEN

V grobem je za slovenski film, vsaj v povojnem obdobju, značilna bolj ali manj kontinuirana proizvodnja in na drugi strani kolikor toliko „institucionalizirana“ filmska kritika. Vsaka je živela na svojem „bregu“, ob katerega pa so občasno butali valovi nerazumevanja, nesoglasja, nasprotovanja. Ti nesporazumi najbrž niso nekaj samoumevnega, ampak so posledica neke širše filmske scene. Nesmiselno si je sicer zamisljati neko idealno razmerje, prav gotovo pa je možno doseči bolj artikulirano raven dialoga med filmsko produkcijo in kritiko, nemara tudi s pomočjo bolj sistematično in ambiciozno zastavljenega izobraževalnega procesa . . .

Slovenska kinematografija, če je že treba pričeti s tem, je po svoje zanimiva prikazen. Ne smemo pozabiti, da jo je prinesel „vzhodni veter“, se pravi, da jo je navdihnil sovjetski model. Dokaz je že to, da je podobno kot sovjetska kinematografija nastala z državnim dekretom, točneje, z odlokom revolucionarne vlade (sprva sicer le kot podružnica državnega filmskega podjetja s sedežem v Beogradu); in spet prav kakor sovjetska, je nastala že prvi dan te vlade (20. maja 1945), torej kot eden njenih prvih ukrepov, kar seveda priča, da je bila za tako privilegirano vlogo kinematografije nedvomno odločilna tudi leninska parola o filmu kot najpomembnejši umetnosti. Skratka, filmska produkcija kot „organizirana“ produkcija se je na Slovenskem pričela kot „državna stvar“ ali, bolje, kot zadeva revolucionarne oblasti, zato je seveda ta umetnost tudi morala biti „najpomembnejša“. Prvi njeni dosežki so dokumentarci (t.i. obzorniki), kmali pa se je izkazala tudi s fikcijo, z igranimi filmi. To pa že ni več čisto po sovjetskem vzoru: res je, da so tudi v sovjetski kinematografiji dokumentarci imeli posebno vlogo (npr. kino-pravde Dzige Vertova), vendar je pri tem treba upoštevati tudi kontekst tedanjih avantgardnih gibanj (zlasti konstruktivizma) in polemike o „igranem in neigranem“ filmu, ki so onstran ideoloških zastavile tudi čisto estetska vprašanja (zlasti Eisenstein v spisu „K vprašanju o materialističnem pristopu k formi“, kjer obravnava reprezentacijo revolucije kot oblikovni problem). Slovenska kinematografija pa je dejansko nastala samo z vladnim dekretom in brez vsaj tistih ideoloških in estetskih debat, ki so nekoč spremljale rojstvo sovjetskega filma in ga pomagale oblikovati. In če nadaljujem s to „primerjavo“, moram seveda dodati, da je pred sovjetsko kinematografijo obstajala kar močna tradicija ruskega oziroma „carističnega“ filma, ki jo je „nova“, socialistična kinematografija seveda negirala, a se je le našel tudi kakšen

glas, ki je trdil, da si velja sposoditi vse tisto, kar je v njej vrednega. In prav tako je na Slovenskem pred „novim“, tj. državnim oziroma socialističnim filmom že obstajala neka filmska tradicija, ki pa je bila hkrati prešibka in predragocena, da bi jo formirajoča se nacionalna kinematografija lahko zanimala (seveda se ji tudi nikoli ni ravno priklonila): predragocena namreč zato, ker je dala vso tehniko in prve kadre. In vrh tega je „novi“ slovenski film tudi nadaljeval njevo dokumentaristično maniro (kajpada z drugačno „vsebino“).

Ti filmski obzorniki so bili torej nekakšne „aktualnosti“, pričali naj bi o aktualnem stanju socializma, ki je v izgradnji. Vendar

so to počeli skoraj izključno z glasom, komentatorskim glasom, ki je govoril namesto vseh tistih, tj. zlasti delavcev in kmetov, ki so bili v filmu le zato, da bi že s svojo navzočnostjo potrjevali to, kar je trobil komentator. Ti filmi, ki jih lahko danes nemara gledamo kot zabavne ideološke fikcije, so potemtakem prav na formalni ravni, tj. s tem komentatorskim glasom, ki je v imenu oblasti govoril namesto ljudstva, „izdajali“ vladajočo ideologijo, po kateri oblast vlada v imenu ljudstva.

Igrani, fikcijski film se je pričel z umikom iz aktualnosti v preteklost, tisto bližnjo in „veliko“ preteklost NOB, kateri je imel nalogo podeliti mitično razsežnost. V nekem smi-



ZDENKO VRDLOVEC

slu je ta mitologizacija enobejevskega obdobja za slovensko (in jugoslovansko) kinematografijo tako konstitutiven „žanr“ kot je vestern za ameriško.

Druga stvar, ki se mi zdi zanimiva v slovenskem filmu, je to, da so — vsaj po mojem — najboljše filme naredili ne-slovenski režiserji. Pravzaprav sta samo dva: František Čap in Živojin Pavlovič. Njune filme bi lahko hvalil že zaradi režijskih kvalitet, vendar bom zdaj raje izpostavil njihovo zvezo z globoko socialistično naravo slovenskega filma.

Oba avtorja sta bla vsaj z enim svojim filmom „škandalozna“: Čap je bil z **Vesno** in njenim nadaljevanjem **Ne čakaj na maj**, Pa-

vlovič pa z **Na svidenje v naslednji vojni**, če že ne prej z **Rdečim klasjem**. In kaj je bilo pri Čapu tako „škandaloznega“? Med drugimi so mu očitali zlasti to, da so njegovi filmi preveč „abstraktni“, namreč v tem smislu, da se jim ne pozna, da se dogajajo v „slovenskem okolju“, v „slovenski realnosti“. Ta očitek je po svoje paradoksen, ker hkrati drži in ne drži: ne drži, kar je to okolje še kako dobro vidno v tipičnih ljubljanskih ambientih in slovenskih toposih; in drži, ker je samo dogajanje s svojimi osebami sicer dovolj dobro vpeto v to okolje, a hkrati na neki „tuj“ in „ahistoričen“ način. Ta način lahko danes bolje poznamo, če rečemo, da je Čap pripeljal v slovenski film „civilno družbo“, in sicer v obliki „malomeščanskega občestva“ in z „večnimi“ motivi Mladosti, Ljubezni, Zabave. In če je bilo to videti „abstraktno“, tedaj prvič zato, ker je bilo popolnoma abstrahirano od realnosti socializma, in drugič, ker je prav temu, tj. „jugo“ socializmu nekaj popolnoma tujega. Toda ljudje so njegove filme radi gledali (in jih še danes), kar pomeni, da jim je bila ta čapovska „abstrakcija“ vendarle bližja kot konkretnost socialistične realnosti.

Pavlovič je seveda veliko bolj neposredno povezan s to socialistično naravo tukajšnje kinematografije. Nekateri njegovi filmi so najbrž najvišji dosežki kritike socializma in razkrajanja enobejevske mitologije v jugoslovanskem filmu. Menim, da danes ni več mogoče iti dosti naprej v tej smeri in najbrž niti nima več smisla poskušati, ker je to postalo že stvar (in naloga) žurnalizma, ki beleži družbeni kolaps. Prav nič me ne bi presenetilo, če bo zdaj slovenski film odkril družino, zasebnost ipd.

O odnosu med filmsko produkcijo in filmsko kritiko pa bi dejal le tole:

a) ne vem, zakaj naj bi kritika do slovenskega filma imela kakšen drugačen (bolj „ljubezenski“?) odnos kot do tujega. Zgolj dejstvo, da obstaja, pač še ni razlog za vzhičenost. Kinematografsko tržišče je svetovno, precej podobno kot glasbeno (seveda predvsem za pop glasbo). In tako se dogaja, da ob enem domačem vidimo na desetine tujih filmov (mnogi pa še tega enega ne vidijo). Toda pri kritiki, vsaj po mojem, ne gre za to, da bi domači film merila v odnosu do tujih, ampak enostavno za to, da piše o tukajšnji produkciji tako, kakor se je pač navadila pisati o tuji. Res pa je, če malce karikiram, da je prav zaradi te masivne navzočnosti tujega filma v tej deželi veliko težje biti cineast in napraviti dober film, kakor pa napisati dobro filmsko kritiko.

b) Slovenski film je precej monoliten in popolnoma ziheraški, se pravi, njegova kvaliteta je bolj ali manj izenačena in povprečna, saj ga navsezadnje delajo kar naprej isti režiserji, ki nikoli nič ne tvegajo. S takšno samozadostno in samozadovoljno produkcijo je težko navezati kakšne „tesnejše“ stike. Zadeva bi nemara bila bolj obetavna, če bi za približno isti denar, ki ga v tej deželi namenjajo za film, konkuriralo več „studijev“, več producentovskih „hiš“ ali skupin z različnimi „estetskimi“ programi ali, bolje,

interesi ali, še bolje, obsesijami. Tedaj bi se tudi kritika, kolikor se ukvarja z domačo produkcijo, manj dolgočasila in morda bi se še sama diferencirala.

c) V zvezi z „bolj sistematično in ambiciozno zastavljenim izobraževalnim procesom“, kot praviš, oziroma v zvezi s filmom v šoli (kar je celo na straneh Ekra na že močno prežvečena tema), lahko samo ponovim neki svoj stari predlog. Namreč: kot vemo, imamo pri nas tri umetnostne akademije — likovno, glasbeno in akademijo za gledališče, radio, film in TV. Na vseh imajo tudi predavanja iz zgodovine in teorije posamezne umetnosti, hkrati pa imajo te umetniške veje svoj zgodovinsko-teoretski pendant na filozofski fakulteti: likovna na oddelku za umetnostno zgodovino, glasbena na oddelku za muzikologijo, gledališče oziroma dramatika je obravnavana na oddelku za primerjalno književnost, TV in radio sta kot množična medija najbrž zastopana na FSPN (vsaj domnevam tako), le filma ni nikjer. Filmska refleksija tudi brez te „institucionalne“ podlage čisto dobro živi, najbrž pa ne bi škodilo, če bi jo imela.

Dovolj shematsko bi razvoj filmske literature na Slovenskem lahko razdelili v tri faze: v začetne propevitične učbenike (edicije DDU); nato na fazo, v kateri film postane izbrani objekt različnih ne-filmskih analiz, svojevrsten objekt aplikacije; in končno, na tretjo fazo, kjer se filma loti sama filmska teorija. Za nazaj se takšna pot kaže kot nujna, vprašanje pa meri prav na sedanjo, „tretjo fazo“. Ali je torej filmska teorija pri nas dosegla tisto fazo konsistentnosti, ko zmore sama razvijati svoje koncepte? Ali je kot taka lahko instruktivna tudi za druga področja humanističnih znanosti?

Ob tej delitvi filmske literature bi spomnil še na neko drugo, ki je manj lokalnega značaja. V svetu namreč prevladuje tale delitev filmske literature: najbolj številna in najbolj nakladna so t.i. popularna dela o popularnih igralcih (oziroma zvezdnikih), pa tudi memoarska literatura igralcev in znanih režiserjev. Bilo je neko obdobje (celo pri nas), ko so se dobro prodajale tudi literarizirane verzije popularnih filmov. V to visokonakladno literaturo sodijo tudi „film year books“, razkošni albumi o „mitičnih“ ameriških žanrih, včasih pa tudi kakšni priročniki (Chionov *Écrire le scénario*, na primer, se je v Franciji uvrstil na listo bestsellerjev). V tej filmski pop literaturi se, z redkimi izjemami, mešata frivolnost in ljubezenski diskurz, vsekakor pa predstavlja tip najbolj razširjenega in „normalnega“ pisanja o filmu in zlasti njegovih „back stage“ zadevah. Pri nas takšne literature zaenkrat še ni. — Drugi tip je t.i. cinefilska literatura, ki se namesto z igralci ukvarja z režiserji. To so bolj ali manj študijske monografije ali analize določenih zgodovinskih obdobij, smeri, filmskih „šol“, žanrov ipd. Poseben, če ne celo „najčistejši“ primer takšne literature pa so daljši pogovori z režiserji, kakršnega je napravil Truffaut s Hitchcockom ali Peter Bogdanovich s Fritzom Langom. Pri nas je ta literatura še najbolje zastopana: najdlje v

Zdenko Vrdlovec je urednik Ekranove knjižne zbirke Imago, dolgoletni sodelavec revije Ekran in dobro desetletje filmski kritik pri Dnevniku. Lani je izšla njegova knjiga Lepota prevare, z Juretom Mikuzem je koavtor monografije o Fritzu Langu (Imago, 1985), avtor portretnega spisa o Františku Čapu (Slovenski film, 1981) in kinotečnega zvezka o F. Langu (1984). Uredil je izbor Eisensteinovih spisov pod naslovom Montaža, ekstaza (Cankarjeva založba, 1981), sodeloval pri prevajanju knjige Pascala Bonitzerja Slepo polje (Studia humanitatis, 1985) ter uredil zbornik prevodov filmske teorije Lekcija teme (DZS, 1987) in k vsem trem knjigam napisal spremne študije. Za Gledališki besednjak (Mala knjižnica MGL, 1981) je napisal filmska gesla.

kinotečnih zvezkih, potem v zbirki Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja „slovenski film“, Ekranovi zbirki „Imago“ in končno v Štefančičevi knjigi *Najboljša leta našega življenja*. — Filmska teorija je kljub „viharju“ in „akademizaciji“ (tj. vstopu na univerzo) v zadnjih desetletjih vendarle še najožji sektor filmske literature. Dovolj znano je že, da je bila ta njena „renesansa“ povezana s teoretskimi tokovi na drugih področjih, seveda predvsem s semiologijo in lacanovsko psihoanalizo. Ekscelentni učinek tega srečanja je odkritje ali konstruiranje novih filmskih objektov in konceptov, kot so „velika sintagmatika“, „zunanost polja“, „pogled“, „glas“, „šiv“, „imaginarni označevalec“, „institucionalni modus reprezentacije“, „gledišče“. Seveda ni mogoče trditi, da se je filmska teorija konstituirala šele s temi koncepti in objekti, nedvomno pa je, da se je z njimi temeljito predrugačila — postala je bolj rigorozna, natančna in konsistentna, predvsem pa bolj analitična, pozorna na podrobnosti (kot je npr. glas v filmu, kar se nam je do Chionovih analiz zdelo nekaj samoumevnega), na paradokse in sestavine same filmske materije (zlasti zvok in estetski učinek določenih tehničnih inovacij). In prav s tem svojim „transformacijskim nabojem“ je sprožila tudi pravcati interpretacijski val, ki je danes verjetno bolj navzoč in razširjen — tudi pri nas — kot pa sama teorija v strogem smislu: s tem interpretacijskim valom mislim tako na učinek teh konceptov, pridelanih na teoretskem polju, v kritičnem diskurzu, kakor na reinterpretiranje zgodovine filmske teorije.

Uporabil sem izraz iz tvojega vprašaja in dejal, da je filmska teorija postala tudi bolj konsistentna, čeprav mislim, da konsistentnost nikoli ni bila ravno njena odlika ali, bolje, njena konsistentnost je bila zmeraj malce paradokсна. Zanimivo je že to, da se filmska teorija nikoli ni posrečila kot sistem. Eisenstein je bil prav obseden od tega, da bi se zgradil teoretski sistem, toda ta sistem je kar naprej omahoval nad neko podlago, ki bi dala konsistentnost njegovim konceptom: to je bil torej sistem v nenehnem izdelovanju in predelovanju, izumljanju, zavračanju in sposojanju konceptov. In dejal bi, da so prav zato nekatere njegove stvari še danes uporabne. Podobne paradokse in protislovja najdemo tudi pri Bazinu in Christianu Metzju. V tem je nemara celo „prednost“ filmske teorije pred drugimi umetnostnimi teorijami, ali vsaj njena privlačnost: namreč v tem, da je tako razpršena, paradokсна in heterogena. Gilles Deleuze svojo drugo knjigo o filmu *Image-temps* sklene s krajšo refleksijo o filmski teoriji in pravi: „Teorija filma ni teorija 'o' filmu, temveč teorija o konceptih, ki jih film sproža in ki so v odnosu do drugih konceptov, ustrežajočih drugim praksam.“ S to definicijo se popolnoma strinjam.

Michel Chion je kot enega izmed prvih napotkov v svoji knjigi Napisati scenarij navedel naslednjega: poskusite zapisati vsebino videnega filma. Poleg visoke ravni teoretske refleksije me v tvojih spisih pritegne prav spretnost tovrstnega postopka „obnove“. Zdi se mi, da je izbor fragmentov (saj gre vselej predvsem zanje) po svoje korelativen pripovedi sanj v analizi: ni važno, kaj je nekdo sanjal, važno je, kaj pove o

INTERVJU

MI JE PRIPELJAL V SLOVENSKI FILM CIVILNO DRUŽBO

POGOVOR S FILMSKIM PUBLICISTOM ZDENKOM VRDLOYCEN



NIGHTFALL, REŽIJA JACQUES TOURNEUR



RDEČE KLASJE, REŽIJA ŽIVOJIN PAVLOVIČ

upravičeno ali pa bi le bilo bolje strogo razmejiti sicer sorodna področja? Kako se ti sicer v dobi „prevlade podobe“ kažejo medsebojna vdiranja in vplivanja teh področij — spet predvsem skozi optiko filma?

Serge Daney je maja 1981, ko je Mitterand zmagal na volitvah, v Libérationu zapisal: „Veliki filmski trenutki se ne dogajajo v Cannesu, temveč na naših tv ekranih“ (ta Libération sem seveda odnesel iz Cannes doma). To je zapisal v zvezi z dvema oddajama, v eni je nastopil poraženi Giscard d'Estaing, v drugi Mitterand, ki je nesel vrtinico v Panteon. Giscard je poskrbel za „ekscelentni filmski trenutek“, ko je vstal s fotelja, odkorakal proti vratom in izginil v „zunanosti polja“; s tem praznim foteljem, ki ga je zapustil tv gledalcem, je bil bivši predsednik dovolj zgovoren: za mano — praznina. Novoizvoljeni Mitterand se je nekaj dni zatem dal snemati med svojim obiskom v Panteonu. Tudi njegovo sporočilo francoskim gledalcem je bilo dovolj jasno: junak se mora sam predstaviti pred velikimi mrlji, toda pod uročenim pogledom celega naroda oziroma tv publike. In to je skoraj tako kot pri Eisensteinu, je vzkliknil Daney.

To pač omenjam zato, ker če že kdaj na domači televiziji doživim „ekscelentne filmske trenutke“, tedaj le takrat, kadar predvaja kakšen film. Morda pa bi se tudi domači TV posrečili takšni trenutki, če bi se tukajšnja politika dogajala v „spektakularni“ areni različnih „programov“ (da ne rečem strank). Prav zato ni naključje, če je bil eden največjih dogodkov domače TV v zadnjih letih (po Titovem pogrebu, ki je bil dobro posnet) prav oddaja, v kateri so nastopili kandidati za predsednika republike. Za naše razmere je bilo dovolj že to, kakšna bolj domiselna retorika uprizoritve političnega šefa pa nemara še pride. Dotlej pa piscem, ki se jim ljubi pisati o TV, najbrž preostane le vloga „iskalcev absurda“, kot jo je lepo označil neki poljski kritik (v odnosu do radia to vlogo imenitno opravlja Ervin Hladnik-Milharčič).

Dejstvo je, da se danes dogaja vse pogostejša menjava med filmom, TV, videom (spoti, clipi) in reklamo: a ta menjava poteka predvsem tako, da TV, video in reklama „kradejo“ filmu, reciklirajo njegove prijeme in invencije, medtem ko se film poskuša rešiti bolj s prevzemanjem reklamnega glanca in looka kot pa z integracijo videa (ta zveza med filmom in reklamo postaja tudi čisto personalna, saj se cineasti selijo od filma k reklamam in obratno). Mislim pa, da ne gre več zgolj za „prevlado podobe“, marveč za „vladavino avdiovizualnega“ (čeprav zaseda avdio zlasti pop glasba). Nosilec te vladavine je televizija, ki reproducira in razširja vse podobe (od podob realnosti do risanih in računalniških podob) in zvoke. In TV kot vladavina avdiovizualnega je prav ta dvojni fenomen, kot pravi Bonitzer: „disparatnost in hkrati homogenizacija podob v kontinuumu“.

Film se je tu znašel kot zastarela tehnika in nemara ga tudi zato vleče v preteklost, sodobnost pa prepušča TV. V preteklost, se pravi v bližino mitov, ruševin, starih bibliotek, celo angelov; kot da postaja nekakšen baročni „teater žalovanja“, ki blesk videza sprevača v melanholični tenebroso. Tak film nam ostaja kot „usodna privlačnost“.

V prej omenjeni „drugi fazi“ je verjetno pisanje o filmu doseglo najverjetneje rezultate v trenutkih, ko se ga je lotevala lacanovska psihoanaliza. Za razvoj le-te na Slovenskem vemo, da je na nekaterih področjih uspela precizno razviti in celo nadgraditi izhodiščne koncepte. Če naj potegnemo črto v tretjo fazo, tedaj je smiselno predpostaviti, da bo to tudi pretenzija ekskluzivno filmske teorije. Je mogoče danes že začrtati polje, v katerem se tukajšnja filmska teorija vključuje v svetovne razsežnosti? Preprosteje, kje je ta hip mesto Ekranove filmske šole v svetovni filmski univerzi?

Odgovoril bom le na to, kar sprašuješ pod „preprosteje“. Torej o Jesenski filmski šoli. Kar je bilo doslej, je že znano, potemtakem preostanejo edinole „načrti za prihodnost“. Predvideno je, da bi imela letošnja „šola“ za temo „film in literatura“, a ne samo to — vse skupaj naj bi bilo bolj heterogeno. Kolega Furlan je prijatelj z Lorenzom Codellijem, ki je v Pordenoneju med organizatorji festivala nemega filma: od tam bi radi dobili nekaj ameriških filmov iz obdobja 20. let in še starejših, morda pa nam bo uspelo povabiti tudi kakšnega ameriškega predavatelja. In prav tako bi želeli predstaviti vsaj nekaj filmov Raoula Ruiza, ki je pri nas docela neznan. Kar pa zadeva nosilno temo, jo bo seveda treba še precizirati vsaj v dveh, treh smereh: zgodovinski — to je obravnava procesa „narativizacije“ igranega filma; „žanrski“ — zanimiv bi bil zlasti *film noir* in njegove zveze z detektivsko literaturo; in ožje teoretski — pač s poudarkom na t.i. naratoloških analizah o pripovedovalcu, osebi, gledišču itn. Najbrž pa si bo prej ali slej treba zastaviti tudi bolj načelno vprašanje o tej „šoli“ ali vsaj vprašanje o njeni perspektivi. Ta hip jo vidimo v dveh smereh: v obravnavah posameznih avtorjev, filmskih obdobjih, gibanj, smeri ipd. ter v soočanju z zgodovino filmske teorije.

Wendersovo vodilo, da bo pisal le o filmih, ki so mu bili všeč, pomeni sicer svojevrstno redukcijo, je pa lahko vseeno izhodišče za naslednje vprašanje: o katerih režiserjih bi pisal, če bi te pri pisanju vodilo zgolj in samo to vodilo „všečnosti“?

Najprej o tistih, ki jih slabo poznam oziroma le toliko, da so mi s filmi, ki sem jih videl, izzvali željo, da bi videl „še več“; in to so zlasti Jack Arnold, Boris Barnet, Tod Browning in Jacques Tourneur. In potem o tistih, ki jih bolje poznam, vendar bi pisal o njih le zaradi posameznih filmov. To pa so: Cassavetes, Lubitsch, Wilder, Coppola, Vigo.

POGOVARJALA STA SE
SILVAN FURLAN
IN STOJAN PELKO

teh sanjah. Ali ni morda uvedba video aparatov v proces nastajanja tekstov po svoje okrnila to razsežnost odločitve za fragment?

To je res, kar praviš o video napravah. Vzemimo, da so lahko tudi pripomoček za raziskovalno, študijsko delo na filmu. Ko še ni bilo teh naprav, so cinefili, cineasti, kritiki, zgodovinarji, teoretiki itn. veliko presedeli v kinotekah, in če so se hoteli filma analitično lotiti, so si pomagali z montažno mizo, no lotiti, če se že niso zanesli na svoj spomin. Toda montažna miza je bila le redkim dostopna in kakšno analiziranje filmov po kadrih dejansko ni bilo ravno razširjeno. Ko so se na tržišču pojavili video rekorderji in kasete, je to pomenilo pravo malo revolucijo (podobno kot xerox), ki je seveda v prvi vrsti ustvarila novo, množično filmsko tržišče, vzpostavila režim „kina doma“, omogočila pa je tudi uporabo filma „kot knjige“: „prelistavanje“ filma, gledanje naprej in nazaj ter hitreje ali počasneje, zaustavljanje na posameznih „straneh“, „citiranje“ (kar je postalo priljubljeno na predavanjih). In res se je po tem razmahnilo tudi analitično preučevanje filma, toda ne zgolj zaradi teh naprav, ampak ker je tako hotela semiologija. Kot je znano, je bila obsesija filmske semiologije sintagmatika, in če so se hoteli Metzovi študenti vaditi v njegovi „veliki sintagmatski“, so jim video naprave prišle še kako prav. Metz je napravil tudi prototipsko semiološko študijo Rozierovega filma *Adieu Philippine*, ki je očitno temeljila na uporabi montažne mize ali video kasete in je inspirirala še množico drugih raziskav. Semiološkim sintagmatskim analizam je sledila Bellourova tekstualna analiza, ki se je lotila posamezne sekvence *à la lettre* ali, bolje, *image par image*, torej slike za sliko: to je dalo precej naporno in dolgočasno branje, ki je doživelo nekaj lepših trenutkov le ob interpretativnih pasusih, ti pa so temeljili na lacanovski psihoanalizi. „Point“ takega pristopa je potemtakem v tem, da neko interpretacijsko mrežo pripne na same oblikovne prijeme v filmu (npr. gibanje kamere in oseb, „igra pogledov“, uporaba zvoka, zaporedje kadrov ipd.); in uporaba filma na kaseti je pri tem gotovo lahko pripomoček.

Vendar sem prepričan, da je pred to uporabo naprave še vedno uporaba spomina, mojega spomina, tistega, katerega me je naučil film in ki „odšteje“ nekaj mojega aktualnega časa. Spominu je včasih tudi ljubše, da si vsega ne zapomni in živi le z izbranimi podobami; in po navadi so prav te stimulacije za pisanje in navsezadnje celo za uporabo video naprav.

Nekako samo po sebi razumljivo se zdi, da je filmski pisec avtoriziran tudi za pisanje o televiziji in video artu, pa celo o fotografiji — z eno besedo, o vseh vizualijah. Je po tvojem mnenju to pričakovanje

»TRDA« FILMSKA TEORIJA

Zdenko Vrdlovec: *Lepota prevare*, Partizanska knjiga, Ljubljana 1987. Zbirka „Analecta“.

Dejstvo je, da Slovencem skoraj tja do osemdesetih let filmska teorija ni šla bogve kako od rok, morda boljše „v glavo“ oziroma „iz glave“. Razlogi so številni in ker naš namen ni, da bi izdelali natančno analizo vzrokov za takšno stanje, omenimo le dokaj zadržan odnos „etablirane“ slovenske kulture do filma, pomanjkljivo, nedefinirano in neizdiferencirano vključevanje poučevanja teorije in zgodovine filma v naš šolski sistem, še posebej na visokošolski ravni, več ali manj mačehovsko gledanje kulturne politike na vsa tista vprašanja filmske infrastrukture, ki segajo onkraj neposredne filmske prakse, socialno-ekonomsko skoraj povsem neurenjen status filmske kritike na Slovenskem...

Da filmska teorija ni bila kaj posebej zanimiva za naš filmski in kulturni prostor oziroma da je ta prostor kar zaobšla, potrjuje tudi skromno število prevodov tovrstnih tekstov. Ob prevodu knjige *Filmska kultura Béle Bálasza*, zborniku Eisensteinovih teoretskih spisov *Montaža, ekstaza, Slepem polju* Pascala Bonitzerja ter zborniku sodobne filmske teorije *Lekcija teme* je bera na tem področju več ali manj izčrpana, pa čeprav moramo sem pristihi tudi niz tekstov iz klasične in sodobne filmske teorije, ki so prevedeni v filmski reviji Ekran. Najbrž ni pretirano, če zapišemo, da so se zadeve na področju filmske teorije na Slovenskem „radikalno“ začele spreminjati v začetku osemdesetih let, vendar ne toliko

na račun kakšnih korenitih sprememb v obstoječi filmski infrastrukturi oziroma zaradi „načrtnega“ in dolgoročnega pristopa k zapolnjevanju več kot očitnih vrzeli na tem področju, ampak prej kot rezultat srečnih „naključij“, „delovanja na kulturnem obrobju“ in prav gotovo tudi različnih oblik cenefilije. Kot neke vrste „naključje“ najbrž lahko označimo dejstvo, da so v zadnjem času ob izrecno filmskih zbirkah kot sta *Slovenski film* (Slovenski gledališki in filmski muzej) in Ekranova knjižna zbirka *Imago* (v ta krog moramo pristihi tudi *Zvezke Dvorane Jugoslovanske kinoteke* v Ljubljani) pokazale izredno zanimanje za film tudi druge, predvsem nove in prodorne zbirke, ki pokrivajo širše polje teoretske prakse (*Analecta*, *Studia humanitatis*, *Krt*, &.). „Delovanje na kulturnem obrobju“ se kaže predvsem v tem, da so to večinoma zbirke, ki izhajajo pri malih ali kar „polzaložnikih“, saj naše velike založbe praviloma spregledujejo (čeprav so tudi izjeme) filmsko refleksijo. Različne oblike cenefilije pa lahko opišemo izjemno diferenciranemu spektru teoretskih pristopov, ki jih uveljavljajo posamezne knjige oziroma študije, kar narekuje tudi obravnavo različnih obdobj iz zgodovine filma oziroma različnih žanrskih in avtorskih smeri.

Teh nekaj drobcev iz naše teoretske in založniške dejavnosti v osemdesetih letih, ki se gibljejo med pojmi „radikalnost“, „naključje“ in cenefilija, pa najbrž tudi dokaj zgovorno opozarja, da je za nadaljnji razvoj slovenske filmske refleksije potrebna večja institucionalna in družbena podpora.

Pa preidimo k Vrdlovčevi knjigi. No, da je film „ploden“ objekt za teoretske eksplikacije, pa naj si gre za psihoanalitične, semiološke ali kar filozofske potrjuje že nekaj izvirnih slovenskih knjig o filmu, naj tokrat omenimo zbornik o *Hitchcocku* v zbirki *Analecta*, *Fritza Langa* in *Filmsko montažo* v zbirki *Imago* ter pred kratkim natisnjeno knjigo Marcela Štefanciča, jr *Najboljša leta našega življenja*. Toda med filmskimi knjigami, ki vzpostavljajo platformo slovenske teorije o filmu pa zavzema posebno mesto *Lepota prevare* Zdenka Vrdlovca.

Gre namreč za niz petih spisov, ki se vsekakor ne omejujejo zgolj na enega izmed možnih teoretskih ali filozofskih pristopov k objektu, ki mu pravimo film (čeprav v knjigi psihoanalitično vedenje predstavlja nekakšno „generalno linijo“), ampak skušajo artikulirati problemskost temeljnih filmskih pojmov kot so podoba, pogled, montaža, glas in gibanje skozi podobnosti, razlike in predvsem dinamiko, ki jo sprožajo presečišča ruskega formalizma, kritične teorije ideologije, semiologije in seveda že omenjene psihoanalize. Toda ta „montaža“ ni preračunana na to, da bi proizvedla neko normativno defini-

cijo posameznega pojma, še manj pa, da bi zgolj propedeutično predstavila kakšne „kondenzirane“ zaključke različnih teoretskih podjetij. Prodornost, celo provokativnost Vrdlovčevih spisov je morda prav v tem, da vnašajo dvom, dialektiko in argumentirano vprašljivost prav tja, kjer naj bi bile stvari jasne in samoumevne same po sebi. *Lepota prevare* je tako daleč od kakšnega akademskega estetiziranja, ki bi skušalo premočrtno in enoznačno specificirati izbrane nosilce filmskega dispozitiva, ampak v teh nosilcih zasleduje prav tiste razsežnosti, ki te pojme razkrivajo kot protislovje, napetost, prevaro. Na ta način je Vrdlovčeva knjiga izzivalen obračun z vsemi tistimi filmskimi poenostavljanji, ki predstavljajo da je film zgolj spektakel-ski fenomen nekaj povsem jasno berljivega, torej nekaj, o čemer smo prepričani, da dobro vemo vse ali vsaj tisto nekaj malega, kar je „bitveno“. *Lepota prevare* namreč sintagmo „dobro vemo“ podaljšuje v tisti „pa vendar“, ki film pravzaprav šele postavlja na problemsko raven oziroma, ki filmsko govorico razume kot kompleksno označevalno prakso, ne pa kot kakšen lingvistično-formalističen instrumentarij, še manj pa kot kakšno metafizično „božje oko“.

In najbrž ne pretiravamo, če zapišemo, da Vrdlovčevi spisi o filmu niso „mehka“ teoretizirajoča varianta, ampak „trda“ teorija filma. Še posebej, ko je z *Lepoto prevare* prevarana večinoma poenostavljajoča „institucionalna“ in „akademizirana“ filmska pamet, ki v resnici malo ve, pa je vendar prepričana, da ima film v popolnem intelektualnem zakupu in polni oblasti.

SILVAN FURLAN

ZDENKO VRDLOVEC

LEPOTA PREVARE



OD TOD DO ZVEZD

Marcel Štefančič, jr.: *Najboljša leta našega življenja*. Knjižna zbirka Krt 53. Ljubljana, 1988.

Nekoliko površen bralec bi utegnil sklepati, da sodi knjiga Marcela Štefančiča jr. *Najboljša leta našega življenja* v celoti in brez ostanka v območje tako imenovane filmske literature, saj se začne dobesedno v kinodvorani in konča v „filmu“, pri samem znamenitem *Žrelo*. A kot pri filmu stvari običajno še zdaleč niso takšne, kakršne so videti na prvi pogled, tako nam tudi ta knjiga dokazuje, da ne gre preveč zaupati površnim prvim vtisom. Kinodvorana na začetku knjige namreč nastopa ravno kot opozorilo, da avtor ne kani govoriti neposredno o filmu, ampak o nečem, kar je s filmom povezano, *Žrelo* (Jaws), o katerem govori sklepno poglavje knjige, pa seveda ni Spielbergov film, ampak roman-bestseller Petra Benchleya, po katerem je bil film šele posnet. Ta dva vidika v temelju opredeljuje tudi tematski horizont Štefanči-

čeve knjige, ki se v prvem delu loteva „zvezdniskega sistema“ in njegovega funkcioniranja v mreži žanrske produkcije, v drugem delu pa prinaša šestnajst „dodatkov“ o najpomembnejših žanrskih modelih, ki so se sicer izoblikovali v literaturi, vendar so vsi brez izjeme kasneje zavladali tudi v filmu. Gre, skratka, za nadvse zanimivo delo, ki sicer noče govoriti neposredno o filmu, vendar si najučinkoviteje pomaga ravno s številnimi filmskimi zgledi in prodornimi analizami posameznih filmov; za delo, ki skuša problematizirati tako sam pojem „zvezdniskega sistema“ kot žanrski vidik razmerja med filmom in literaturo, pri čemer teoretske refleksije na izviren način povezuje z obsežnim „empiričnim gradivom“; predvsem pa za delo, ki skuša na kar najbolj dosleden način definirati polje žanrske produkcije (tako v

literaturi kot v filmu), ne da bi se kolikaj oziralo na predsodke in zadržke zagovornikov „avtorske“ estetike oziroma na tiste dvomljive kriterije, s pomočjo katerih se skuša za vsako ceno ohraniti nekakšno mejo med „visoko umetnostjo“ in „trivialno“ množično kulturo.

Prav analiza „zvezdniskega sistema“ lahko ponudi v tem pogledu nadvse primerno izhodišče, saj gre očitno za fenomen, ki se radikalno izmika zakonitostim tradicionalne kulture. Vsak filmski leksikon nas bo med drugim poučil, da je „star system“ tipičen hollywoodski izum, ki je ostal vseskozi vezan in omejen izključno na Hollywood, čeprav so ga skušali vpeljati tudi drugod. Ti poskusi so bili kajpada brezuspešni, kajti Hollywood je en sam in neponovljiv, a ne toliko kot najmočnejši svetovni center filmske industrije, ampak predvsem kot tisto mitsko mesto, ki pojmu „filmska industrija“ šele podeljuje njegov polni pomen. Hollywood potemtakem ni zgolj ameriško filmsko središče, ampak je obenem svetovni filmski center, tista točka, prek katere se film udejanja kot univerzalen medij. Pri tem nas ne sme motiti, da gre v osnovi za ameriški film, kajti prav ameriški film je — zaradi žanrske produkcije — obenem najbolj univerzalen, o čemer pričajo navsezadnje tudi programi evropskih in drugih svetovnih kinematografov. V zvezi s tem Štefančič upravičeno opozarja, da vsak film, ki je bil narejen v Ameriki, z ameriškim denarjem, igralci in režiserjem, ni nujno tudi ameriški: „Če naj bo film ameriški, potem ga morajo gledati tudi Američani.“ A to, da kakšen film gledajo tudi Američani, zgolj pomeni, da izpolnjuje pogoje, ki so potrebni, da bi sploh prišel v javno distribucijo. „Pojavitev distributerjevega imena pred najavno špico je dokaz, da je ta ali oni film prebil 'imaginarne' zapore primarnega narcisizma in primitivizma 'naivnih' začetkov, da se je integral in simbolni univerzum in da je postal nespodbitni člen 'Velike knjige sveta'.“ Da bi bil film ameriški produkcije res univerzalen, mora biti potemtakem najprej „ameriški“ v pravem pomenu besede, kar je zgolj navidezen paradoks, kajti univerzalnost filmske govornice se udejanja prek žanrskih kodov, ki jih je proizvedla prav ameriška kinematografija.

Vloga zvezdniskega sistema je v tem kontekstu domala odločilna, kajti „zvezdniski sistem je slika oziroma interpretacija, če ne že kar idealni tip žanrskega sistema, in še več: zvezdniski sistem potemtakem ni nekaj, kar bi bilo znotraj, pa bi bilo potem mogoče prodrati v vse smeri, saj obstaja najmanj ena meja — žanr, in narobe, žanrski sistem ni nekaj, kar bi bilo zunaj, saj bi lahko rekli, da je zvezdniski sistem nekaj, na kar se meji. In ponovno se vsiljuje tale definitivni sklep: zvezdniski sistem tvori žanr,

kolikor pač vsi drugi filmski žanri nanj mejijo.“ Ta avtorjeva misel seveda nima nič opraviti s kakšno dialektično ekvilibristiko, marveč zgolj opredeljuje zvezdniski sistem kot tisto komponento celotne „filmske industrije“, ki preči vse žanrske linije in jih nekako razvršča na skupni imenovalec. Pri tem pa je treba upoštevati, da se je vprašanje zvezdniskega sistema zastavilo z vso svojo jasnostjo šele v trenutku, ko je pravzaprav razpadel, natančneje, v trenutku, ko je v petdesetih letih razpadel klasični hollywoodski zvezdniski sistem. Dokler je normalno deloval, je učinkoval tako samoumevno, da je bil skorajda „nepotreben“, zares potreben je postal šele v trenutku, ko ga tako rekoč ni bilo več. In čeprav mu ni nobena „obnova“ vrnila nekdanjega sijaja, čeprav kot sistem v pravem pomenu besede ni bil nikoli več vzpostavljen, je postajal njegov pomen vendarle vse očitnejši. Stvar je šla tako daleč navzdol, da so se na posled lahko med zvezdnike vpisale celo takšne prikazni, kot sta denimo, Sylvester Stallone in Arnold Schwarzenegger, a vendar je zvezdniski sistem — kolikor ga je še ostalo — prav v teh primerih pokazal svojo neverjetno moč in vpliv. Njegov simbolni pomen pač daleč prekaša domet samih žanrskih praks, saj zadeva deluje, četudi so filmi po vseh uveljavljenih kriterijih popolni strelji v prazno, prispevki njihovih osrednjih akterjev pa ne dosegaajo niti nivoja kozmetičnih dodatkov. A to je že tema, ki sega na področje „estetike“, s čimer se ta knjiga ne ukvarja.

V okviru pričujočega razpisa seveda ni mogoče nakazati vseh razsežnosti Štefančičevega teksta, kljub temu pa ne bi bilo prav, če bi zamolčali njegovo temeljito in s številnimi primeri podprto analizo funkcioniranja filmske zvezde v strukturi filmske pripovedi, kajti šele v tej luči dobijo pravo filmsko težo „dodatki“ v drugem delu knjige. Gre za šestnajst študij o posameznih žanrih — od thrillerja do westerna — žanrskih obrazcih in avtorjih, ki pomenijo nekakšen referenčni okvir teksta o „najboljših letih našega življenja“. Med najznačilnejše sodi vsekakor študija o Ianu Flemingu oziroma o Jamesu Bondu, ki skuša skoz analizo dialektike gibanja od „fakta“ oziroma „realne osebe“ (Iana Fleminga) k „fikciji“ oziroma „fiktivni osebi“ (James Bond) osvetliti tudi razmerje med literaturo in filmom v tej konkretni žanrski optiki. Manj filmski, čeprav nič manj „filmičen“ je obsežen tekst o vohunskem žanru, ki se v zadnjem, najzanimivejšem delu tudi naveže na Jamesa Bonda, prav tako pa velja opozoriti na duhovit prispevek o „happy endu“, ki se seveda že po naravi stvari ne more izogniti filmskim vzporednicam. Za celotno knjigo je značilno, da se niti najmanj ne izogiba konkretnim podatkom, omembam, prikazom in analizam, vendar vse to ne nastopa zgolj kot ilustracija temeljnih teoretskih tez, ampak kot enakoverden, integralni del besedila, brez katerega kratko malo ne bi šlo. Prav zato ponujajo sprehod skozi *Najboljša leta našega življenja* svojevrstno užitek, kakršnega v naših knjižnih razmerah nismo ravno vajeni.

BOJAN KAVČIČ



CUT »T« FOR TACTICS

MONTAŽA, zbornik filmske teorije. Avtorji: Michel Chion, Slavoj Žižek, Rastko Močnik, Dušan Stojanovič, Tomaž Brejc, Paul Willemen, Zdenko Vrdlovec, Stojan Pelko, Bojan Kavčič, Silvan Furlan, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn, Bojan Baskar, Janez Strehovec, Majda Širca, Igor Žagar. Urednik Zdenko Vrdlovec. Imago, Ljubljana, 1987.

Že zapis črke na naslovnici nove knjige iz *Ekranove* zbirke Imago, zapis črke T, sredinske črke „najbolj filmske izmed filmskih besed“, *montaže*, nam daje vedeti — za to zdajle pač ne potrebujemo kakega kinematičnega ali celo kinotečnega zglada, nikakor pa ne nobenega kinematografskega — da gre za „delitev v celoto“. Montaža torej ne opredeljuje le proizvodnje filmskih eliptično-traperskih skrivalnic, temveč celo na transparentnem mestu dočrkovne deklaracije kar se da pojmovno izkazuje večni paradoks

odprtosti filmskega trenutka odločitve: razdeljena je skozi črko T, in ta „pato-“, „semi-“, „paraliterarni“ (kolikor se še spominjamo, da je *littera črka!*) T povezuje dve vrsti zapisa v novo branje, ki je branje s cenzuro, tako da je nova, razpolovičena, zevajoča in dobesedno razvrščena enota (namreč enota-dveh-vrst) zdaj „odprti objekt“, če ga smemo razumeti in imenovati tako. Zaprttega bi namreč ne uzrli nikoli, ker bi kot tak ne poudarjal, „žrtvoval“, „rezal“, „razdevičeval“ svoje-ga bistva: neovrgljive, korenite, no-

tranje želje po rezu, transferirane skoz odgovornost, ki jo vsebuje poteza subjektive filmske oblastne pozicije. Ambasadorstvo montaže — že besede same — je torej stvar subjektivega posega: so pač področja „življenj in del“, ko je treba stopiti v razprto nerazprtljivost, ustvariti prostor za akcijo, včasih se gozd vidi tudi iz razcepljenega drevesa; so trenutki v zgodovini, ko si preglednosti sploh ni mogoče ustvariti drugače kakor z razprto udeležbo, razstavljenim podjetjem. Torvrstni „objekt s soudeležbo“ je torej kot vsota rezov vedno prekipevajoča, prevelika celota, takšna, ki seže prek drugih, „vsakdanjih“ objektov predelave (torej tako *čeznje* kakor *skoznje*), zato je ni prav nič nenavadnega, ko sleherni med resnejšimi cinefilii rezu/montaži v postopku filmizacije namenja „tovarniški status“. Objekti fabulativne, zgodovinske, igralske, režijske, načelno-fikcijske, socialne, politične, nacionalne ali kake podobne ravni „pod“ ravniyo montaže vedno obnemorejo, zgrešijo tarčo, še več, sploh niso objekti, marveč privlečki, kar jih neka „objektivacija življenjske realnosti“ v svoji zasičevalni ihti zapolnjevanja istosti želja posodi filmu. Z montažno ravniyo je narobe: tista je, ki se venomer posoja zunajfilmskim ali nefilmskim realnostim, sama — kot taka — pa je „nepreklicno“ „filmska“. Oziroma, drugače: kadar koli imamo opraviti z montažnimi postopki v nekih nefilmskih mikrokozmosih, dobimo predse produkt takšne ali drugačne taktike vsiljevanja ideoloških branj. Našemu namenu primerno: taktika je konspirativna, „filmska“ šele takrat, kadar pisava montaže — kot besede — uvaja zgodbo o filmski montaži, o rezih in šivih v zgodovini.

Marsikdo skuša s specifično uso-do objekta cepitvene in celitvene narave „od zunaj“ taktizirati že ves čas filmske zgodovine — tako se povzema skupnost elementov te zgodovine, ponazarja njena specifičnost, skoz kritične zapise se pre-tentava tiste neuke nedovzetneže, ki so slepi za montažne elementarne, lapidarne, rudimentarne obrti, ocenjuje se subjektivnost režijskega postopka. Najsi kdo v tem uspeva ali ne, se vsaj zaveda (*conditio sine qua non!*) temeljnega paradoksa, ki čepi v tem „rezanju, da bi se šivalo“, „(objektivi)viriranju subjekta“, „delitvah v celoto“, „delitvah na celote“, torej „preseganju celote“, celo „odločitvah, ko je na prvi pogled že vse 'odločeno', 'zapečateno', 'režirano', 'posneto'": vedno je na delu dobesedno delo, delitev, razdelava, ki neko fiktivno gmoto s škarjami in z lepilom, z vabljivo praznino koša za odpadke in z diktatom še votlih posod za kolute spreminja v tisto, čemur pravimo realna zgodovina. Pomaga nam do dvojnosti najvznemirjivejše filmske zanke: takoj ko se zavemo,

da film ni nikakršna „tovarna sanj“, „izbruh metafotografije“ in ga uvrstimo na časovni trak vsakdanjih zgodovinskih procesov, nam prav montaža s substancialnim in suverenim obvladovanjem časovnih razmerij vseh vrst daje vedeti, da je film tudi realna zgodovina sama. In to ne le kot zaporedje „delovnih zmožnosti“, „materializacije“, „naporov“, „razmišljanj“ med razkosavanjem posnete celuloidne gmote, temveč predvsem kot izenačitev, izbris meje, ko je (film) hkrati tako tisto, kar je (zmontirano), kakor ono čemur se tolikokrat pustimo prezentati in nam prav zato ugaja, ko je, skratka, uspela taktika montaže.

Čas, ko je šestnajstercer avtorjev brala svoje spise o montaži (Jesenska filmska šola, od 24. do 27. novembra 1986), je že nekoliko odmaknjen, a prav zato, ker je čas-skoz-montažo tudi eden temeljnih objektov slehernega razmišljanja o temeljnih filmskih postopkih, knjižna izdaja te vrste ne more biti nikoli neažurna. Kakor koli že: zahteva čas.

Urednik Zdenko Vrdlovec je dal v izboru predavanj prvo besedo **Michelu Chionu**. Govor je kajpak o zvoku, in ta zaznavna reč, ki je „nikoli ne imenujemo, temveč kar takoj interpretiramo“, se precepu montaže ne nudi kar tako, zlahka. Francoski teoretik, drag gost ljubljanske šole, izhaja s točke, da se zvok pogosto uporablja in misli kot „tisto, kar lepi slike“, pozablja se na njegovo „vsebinsko“ naravo, to pa med drugim pogojuje fiziološko dejstvo, da je oko nerodnejše od ušesa. Sklepni **Chionov** dokaz na temo „kako govorica ureja stvari“, ko pove, kdaj in zakaj je TV bolj zvok, ilustrirani radio kakor slika, je zunaj dvoma vzor teoretiške in retorične spretnosti. Prevod je urednikovo delo. **Slavoj Žižek** se je po subtilnem uvodu („kaj teoretika psihanalize avtorizira h govoru o filmski teoriji?“) naslonil na filmsko teorijo oziroma tiste njene produktivne konice, ki jo je ošilil učinek **Lacanovega** delovanja, učinek premika „od označevalca k objektu“, in analiziral „pogled kot objekt“. Heglovsko spostavljena triada tokrat priporoča: pornografija-nostalgija-montaža. Vprašanje: kdo ali kaj gleda? Dokaz in sklep: pogled se proizvede v montaži. Delo in oblika: odlično. **Rastko Močnik** se problemu zaveže skoz poetološki in retorični rez, pomaga si namreč z **Les-singovim Laokoonom**. Izhaja iz več ničelnih točk — „kot gledalec, ki teoretizira, kolikor mora teoretizirati, da sploh lahko vidi tisto, kar gleda“. Paradoks je predvsem zagotovljena gledalska vednost, ko se vedno ve, kam in v kateri čas nas postavlja rez. Obvezno branje pa je neka druga **Močnikova** vednost: trije zadnji odstavki o filmskem komentarju, teoriji, institucionalizaci-

MONTAŽA

ji... na Slovenskem... **Dušan Stojanovič** (v prevodu **Štefana Vavrja**) je v družbi drugih piscev neklikan akademski, premalo prediren in spreten, ko skoz glasbene in **Ejzenštejnove** zglede razglablja o specifikah metruma kot ritma, a je hvalevredno, da v opombah navede nekaj temeljnih del na temo ritma.

Tomaz Brejc se je v poglobljenem in informativnem predavanju lotil teme „filma kot premagovanja zločina“, izšel iz **Resnaisovega** dela *Guernica* in z izčrpnimi primeri iz filmskega, teoretiškega in likovnega kroga objektu primernega časa analiziral umetnostnozgodovinske reference. Pri tem se je ves čas držal izvirnega vsebinskega gonila: montažnih *snapshots* Španije tri desetih let. Gost iz Anglije, kulturni teoretik **Paul Willeman**, se posveča dokumentarnemu opusu režiserja humanista **Amosa Gitajaja** (prevedla **Mihela Čopič**), še posebno stvaritvi *Bangkok-Bahrain* in po razdelavi cineastovih montažnih in gradacijskih strategij izlušči bistvo svojega pisanja: t.i. *kadre z glediščem* (*point of view shot*) in vodilo zanje — esejizem. **Zdenko Vrdlovec** je vzel za temo trenutek zasuka v neki sekvenci iz **Marcela Carnéja** *Otrok galerije* in iz začetnega giba kame- (identiteto nahaja v griffthovske- (mu vodilo montaže) razgrnil nekaj „intersubjektivnih“ razmerij, razmerij med protagonistii. Vzor, kaj se more z izčrpano analizo pritegniti iz trenutka. **Vrdlovec** nevsiljivo rabi psihoanalitski aparat in zapiše specifikko: „gibanje kamere ne spremlja nobene osebe, marveč jo šele odkrije“. Tudi esej **Stojana Pelka** je prenicilij — pod naslovom „Black-out (**Ozu**, **Wenders**, **Jarmusch**)“ se ukvarja s „koščki črnilne pred podobami in po njih“; natančno izbrska in dokazuje umeščeno „medkadra“, *pillow-shota*, in opozori na osupljivo živi „mrtvi čas konec slehernega prizora“ (**Jarmusch**). Kolikor so analizirani filmi kulturni, nam je iz tegale teksta dovolj jasno, zakaj — in to mislimo dobrohotno! — nosijo privilegij posebnih kvalitet!

Med branjem te knjige lahko povzemamo — če količkaj dobro opazujemo — temeljne, enciklopedične, zgodovinske „montažerske usmeritve“, lahko torej rečemo, da je ob vsej tematsko-stilni poljubnosti zelo blizu sistemu. Težava je le v tem, da je slednji odvden prejkone od naše optike. **Bojan Kavčič** je skoz primer *Mesarja* **Claudea Chabrola** opozoril na montažo „zunaj polja“. Izšel je iz neobhodnih **Balázsevih**, **Ejzenštejnovih** in **Bazinovih** dogljanj v zvezi z montažo. **Chabrol**, meni **Kavčič**, stavi na prvega teoretika, saj zelo nazorno spostavlja razliko med kadriranim prostorom in dogajanjem zunaj kadra. Za montažo *offa* zadošča en sam, „ključni element, ki se obenem pojavlja tudi v polju slike“ — ta element je rekonstrukcijska olajšava: ne vidimo, a vemo, da beremo izčrpani

spis o spolnjevanju zahtev!

Tako tudi pri **Silvanu Furlanu**; tokrat ga zanima vez Hollywoodženska-montaža. Tri vprašanja so bistvena: kaj je hollywoodski klasični film, kakšna je v njem prevladujoča vloga ženske, kaj v filmu sploh ni montaža, če lahko dokažemo, da tudi *femme fatale* zagotovo „obrača kamero, komponira“? Fina- nale nas zgledno preseneti — „moč *femme fatale* je na koncu praviloma uničena in s tem ji je tudi odvzeta vloga režiserja. Tako je neadoma 'naravno' ali simbolično vključena v kompozicijo filmske slike (...).“ **Marcel Štefanič, jr.** nadaljuje s sistematizacijo zvezd kot akcidence našega življenja in zakladnice žanrskega kot substancialne obveznosti, ki preži na zvezde. Zgodovina se nam, če smo le do- zetni, bliža, zdaj je že pri montaži zvezd osemdesetih. Metodološka novost je, kako se sama zvezda empirično vpeljuje v slikovno polje; objektivacija, prezentnost je zdaj med dvema razpadoma: novega Hollywooda (ob asistenci hitchcockovskega vodila) in *brat-pack* sistema (ob asistenci realnosti). Koncizni spis **Darka Štrajna** je zastavek, nujnostno opozorilo, koliko se bo treba še ukvarjati s tisto in takšno ideologijo, ki jo vlačí s seboj (še) film. Vedno nam mora biti predočeno spoznanje, da sta si ideologija in montaža blizu, obe merita na isti objekt, „na subjekt“.

Zadnja četverica piscev je navidezno ločena od „filmskega eksemplarija“, a si prav spričo svoje obče veljave zasluži pozorno branje. **Bojana Baskarja** zanimata v zvezi z montažo problema despotstva pisave nad filmom in šole, ki jo opredeli kot vez **Ejzenštejnovega** modela intelektualne montaže z verbalnimi tolmačenji filma. Opozarja na **Alexandra Astruca** „manifest o kameri-peresu“, ko montaža postaja odvečna, filmu pa je zaupana želja po emancipaciji od literature in spektakla. **Janez Strehovec** umešča problematiko v širši estetiški kontekst. Montaža je avtonomna, beži pred analognim, paradigmira moderno. Eno bistvenih izhodišč je razlika med montažo in programom (evokacijo postmoderne- ga!); v slednjem se nam utegne razkriti nerazlika med realnim in imaginarnim, nova skupnost. **Majda Sirca** piše zgodobo o **N.(ancy) R.(eagan)**; zastavek je neki duhoviti posnetek prvega para ZDA, načelo pa dvoumnost, „opazovati učinke tam, kjer jih ni“, namesto da bi se prepuščali dostikrat neuhoviti „montaži“, fikciji. **Igorja Žagarja** pa je izjema v sivini meddržavniških fotografij popeljala k enemu od **Barthesovih** vzrokov za fotografsko pozornost (iz *La chambre claire*). Objekt je v fotografiji zelo zmuzljiva stvar, v „reporterski“ (opremljeni s komentarjem) drugače kakor v „umetniški“. Pri drugi je „kader fiktiven“, imamo veliko prostora, denimo tudi prostora, da si

razvijemo smisel za pravo barthovščino, kjer je bila okužena z vdori lačanizma. „Objekt pa kar persistira...“

Knjigo sklepajo povzetki vseh predavanj v angleškem jeziku, tako da jo je vredno poslati tudi kakemu prijatelju-tujcu, ki si ne more predstavljati, da v neki Sloveniji obstaja filmska teorija. In Imagovi načrti? Prvi je filmski pojmovnik, potem bo uredništvo dalo besedo **Slaviju Žičku**, želja pa ostaja tudi *film noir*.

MIHA ZADNIKAR

DOLG PSIHOANALIZI

LEKCIJA TEME, zbornik filmske teorije, uredil Zdenko Vrdlovec, prevedli: Silvan Furlan, Jelka Kernev, Rastko Močnik, Bernard Nežmah, Stojan Pelko, Braco Rotar, Zdenko Vrdlovec, Igor Žagar; Državna založba Slovenije, 1987

Tema, črnina kinematografa je substanca svetlobe filmskih podob in „dnevni sanjarji“, spanja v budnosti kinematografskega gledalca, je realno funkcioniranje kinoaparata: brez te črnine ni ekrana in filmske projekcije, ni imaginarnega hkrati pa ta črnina ostane abstraktna, v trenutku, ko se film prične je tu svetloba in barve podob ter zvok. Zato ni naključje, da se filmska teorija nemalokrat dotakne te sence kinematografskega, njegove inertnosti okoli katere „se zgodi“ film prav tako kot ni naključje, da pričujoč zbornik tako s prvim kot z zadnjim tekstom „oklepa“ različne teoretske zastavitve prav s to zarezo med filmom in kinematografom, zarezo, v katero se seveda udobno namesti gledalec.

Lekcija teme tako uvaja tekst Roland Barthesa „Ko grem iz kina“ in njegov zastavek je predvsem razmerje med filmsko (hipnotično) formo in „kino položajem“ („zrno zvoka, dvorano, črnino, množico drugih teles, svetlobne žarke, prihod, odhod...“). To razmerje pa tudi nakazuje možnost odlepitve od zrcalnega razmerja (gledalec-ekran): ta možnost ni v morebitni kritični drži do predstavljenega, ki bi eni ideologiji postavila nasproti drugo, temveč je v tem, da se ne pustimo fascinirati zgolj s podobami, imaginarijem, temveč da se fasciniramo tudi s samim „kino položajem“, ki obdaja podobe in narcistično gledalčevo telo. Da vzame-

mo nase to drugo fascinacijo, pa seveda ne more biti nikakršno znikanje gledalčeve odtujitve v kinu, njegove manipulacije s strani bleška podob, temveč, nasprotno, prej priznanje tistega kosa črnine, ki — pripet na gledalčevo telo — priča o realni, nemogoči razsežnosti filma. Črnina tako ni zgolj substanca sanjarij, temveč tudi „barva nekakšnega razblinjenega erotizma“, ki jo Barthes — za gledalca povzame kot sviloprejkino gesto — „includsum labor illustrat: zaprt sem, in prav zato delam in svetim iz vse svoje želje“.

Tudi tekst Christiana Metzja „Imaginarni označevalec“, ki zaključuje izbor tekstov, prične analizo s samim kinematografskim dispozitivom in mestom gledalca v njem kar je predpostavka druge velike teme kinematografskega in filmskega gledalca: *identifikacije*. V tem območju pomeni glavni korak filmske teorije predvsem določitev dvojne narave identifikacije: gledalec se najprej identificira predvsem s samim seboj kot pogledom (prek mehanizma kamere in montaže), da bi se sekundarno lahko tudi s predstavljenimi osebami in dogajanjem. Prav prva, primarna identifikacija je eden od glavnih pogojev konstitucije kinematografskega označevalca (Metz analizira še voyeurstvo in fetišizem).

Roland Barthes uvaja tudi osrednji del tekstov *Lekcija teme*: „Tretji smisel“ pokaže na najbolj para-

'87

Državna založba Slovenije



LEKCIJA TEME

Zbornik filmske teorije

doksko točko filmske teorije, katere delo ni zgolj v tem, da kaže na simbolični smisel filma (kateremu predhodi informativni smisel „komunikacije“), ki se nahaja na ravni pomenjanja, temveč tudi na tretji, *topi smisel*, tisti, „ki pride za nameček, ki se pritakne . . .“, ki je hkrati trmast in se izmika . . .“ A ta smisel pogoltno arbitrarnost filmskega časa / gibanja, ki onemogoča svobodno branje; in edini način, da pride do njega kot specifično filmskega, je prav v tem, da film ustavimo, da „beremo“ fotografe, ki nam šele omogočajo pogled v notranost filmskega fragmenta (se morda kdo še ni zalotil v zrenju v filmske plakate, fotografije in fotografe, ki lahko kot reklama sicer do neke mere spremenijo območje Barthesovega tretjega smisla, a ga vendarle tudi ohranjajo). Sklep, da moramo v film „bolščati in mu prisluhniti“, pa že napotuje na ključna pojma filmske forme, katerih filmsko specifičnost in „s pomočjo“ pojmovnega aparata lacanovske psihoanalize razvila francoska filmska teorija — to sta *pogled in glas*. Pascal Bonitzer, ki je teoretsko razvil prvega, tako v tekstu „O zunanjostih polja“ pokaže na razsežnost, v kateri se pogled konstituira kot objekt: „ločitev tistega, kar je pokazano, in tistega, kar je skrito . . . v tem je funkcija ekrana kot skrivalnice“ — ločitev, katere vektor je pogled, ki presega območje vidnega oziroma subjektivne poglede oseb ali gledalca. V tekstu „Zrno realnega“ pa Bonitzer nadalje razvija razsežnosti nečesa, ki ni reduktivno na samo filmsko govorico. To je *zrno realnega* — „v smislu, v katerem pravimo zrno norosti — ki presega sleherno figuraliko.“ To zrno je lahko pravzaprav poljubno, posamezen šum, zvok ali pa dejanje oseb, ki ga zaradi nepomembnosti, ki je ključna lastnost tega vdora realnega v filmsko realnost, ni mogoče simbolizirati. Michel Chion, eden redkih teoretikov, ki se sistematično ukvarjajo z vprašanji filmskega zvoka oziroma

njegovimi tremi osnovnimi razsežnostmi: zvokom, glasbo in glasom. O vsakem izmed teh področij je napisal knjigo, odlomke iz vseh treh pa prinaša pričujoči zbornik: v tekstih „Poslednja mutčeva beseda“ in „Povabilo k pogubi“ obravnava predvsem *akuzmatski glas*, glas brez vidnega izvira zvoka, ki kot tak pridobi magične in grozljive razsežnosti. „Tri meje“ prikažejo razmerja med vsemi tremi načini uporabe zvoka glede na sliko: zvok „*znotraj polja*“, zvok „*zunaj polja*“ in „*off zvok*“ (slednja sta akuzmatska). Meje med temi tremi področji zvoka vsakemu izmed njih tudi določajo, do kakšne mere lahko te meje prehaja. Prav brisanju meje npr. med zvokom zunaj polja in off zvokom, ki jo udeležajo nekateri ekstremni filmi, namreč obstaja največja nevarnost „smrti filma“. „Filmatični glasbo“ je tekst, ki analizira vizualizacijo glasbe oz. njenega „izvira“ kot nemožnost upodobitve, ki jo prekriva npr. menjavanje zornih kotov pri snemanju izvajalcev glasbe. Prav filmska teorija Pascale Bonitzerja in Michele Chiona, kolikor razvija specifične filmske vidike objektov, kot sta pogled in glas, kolikor jih torej zastavlja kot filmske pojme, že nekako vrača dolg filmske teorije psihoanalizi za izposojeni interpretativni aparat.

„Blok“ tekstov, ki bi lahko ob prvem (črtni in gledalcu) in drugem (pogled in glas oziroma realno filma) bil tretji, je tisti, ki posega v zgodovino filma oziroma, bolje, v zgodovino pisane filma. Le-to se je ponavadi navdihovalo predvsem pri metodah splošne zgodovine oziroma njeni masivnosti: linearnosti, evolutivnosti, kontinuiranosti, mitičnemu začetku — izvoru . . . Jacques Aumont („Gledišče“) pokaže na organizacijo zgodovine filma okrog ne-simetrije *gledišč* (ta so: gledišče kamere, posnetka, pripovedovalca, politike-morale). Comolli („To je prvi“) analizira perspektivo mitičnega začetka filma in kasnejših rojstev posameznih filmskih postopkov, ki so kot prvi vedno določeni retroaktivno, glede na afirmativno moč, ki jo imajo za potrditev kakšne struje sodobnega filma. Noel Burch bere filmski opus Edwina S. Porterja kot nadaljevanje tradicije popularne zabave (melodrame, musicalla ipd.) in tako naveže na „drugo stran“ predzgodovine filma, ki je sicer zavezana predvsem visokim umetnostim. In končno je tu tekst „Mladi Lincoln“, kolektivno delo sodelavcev redakcije Cahiers du Cinéma, ki skozi večplastno analizo istoimenskega filma Johna Forda problematizira razmerje med filmom in ideologijo oziroma tisto raven tega razmerja, kjer gre za prelom, protislovje med filmsko formo in „ideološko vsebino“. Ta tekst je hkrati lahko tudi lekcija filmski kritiki, ki se ne zmeni za teorijo filma pri „analizi“ posameznih filmov.

Lekcija teme tako predstavlja izseke iz francoske filmske teorije se-

ČRNO-BELO V VSEH BARVNIH ODTENKIH

demdesetih in osemdesetih let, pri tem pa ne skuša toliko zajeti njene celote ali časovnega reda, temveč se izbor drži nekaterih potez te teorije: parcialnosti, omejitvi na določene objekte filma in kinematografija upoštevajoč razpoke, prelome in razcepe tako v tekstih samih kot tudi v teoretskem korpusu. Tako lahko povsem verjamemo, da teksti Schefferja in Deleuzeja niso bili uvrščeni v ta izbor, ker bodo uvrščeni v katerega od naslednjih teoretskih projektov prevodnih del.

Tako je Francija bržkone še naprej dežela filmske teorije, tako kot je Amerika dežela filma. Toda nemara še bolj kot na to tradicijo (naj omenimo vsaj Epsteina, Delluca, Astruca, Morina, Mitrya in Bazina — „Po Bazinu“ je tudi naslov spremne besede Zdenka Vrdlovca, ki zariše tako prelom francoske teorije z ontologizmom kot in tudi in hkrati reinterpretacijo filmske forme) se francoska filmska teorija navezuje na druge vednosti oziroma teorije, preko katerih je vzpostavilo svojo posebnost: to so zlasti psihoanaliza, smilogija in marksizem (v Althusserjevi interpretaciji). In **Lekcija teme** vsebuje tako samo pot formiranja te teorije kot tudi njene rezultate, ki sta filmsko estetiko (tudi omenjenih avtorjev francoske tradicije) razrešila tavanja v iskanju filmskega predmeta, nekakšne slabe neskončnosti „filmske poetike“. To se je seveda zgodilo tako, da je bil najprej vzpostavljen teoretski objekt par excellence: *filmska forma*.

In končno: filmska teorija na Slovenskem nikdar ni bila ravno cenjena (nekako tako kot psihoanaliza). Ne samo, da nima nikakršne institucionalne podlage (da ne rečemo univerzitetne), temveč je tudi „dediščina“ knjižnih izdaj prevodne filmske teorije prav nesramno smešna: do sedaj sta izšli le **Filmska kultura** Béle Balásza in izbor spisov S. M. Eisensteina **Montaža ekstaza**, morda pa sem spada tudi Sadoulova **Zgodovina filma**. Na drugi strani pa je lansko, glede bere filmske literature izjemno leto (izšlo so še knjige **Napisati scenarij** Michela Chiona, **Lepota prevare** Zdenka Vrdlovca in zbornik filmske teorije **Montaža**) dokaj neopazno „šlo mimo“ medijskega-javnega književnega prostora (na primer „Književnih listov“ v Delu). Tako je ta izjemna bera predvsem rezultat vztrajanja slovenske filmsko-teoretske misli opisani situaciji navkljub, njeno zavzemanje za stvar teorije v prostoru, ki sicer knjigo fetišizira, vendar predvsem v razmerju do „materinega jezika“.

Veliki filmski festivali niso le priložnost, da vidimo nekaj najnovejših filmov bolj ali manj znanih svetovnih produkcij, ki jih — skupaj z redkimi primerki iz tako imenovanih „manj znanih kinematografij“ — zvečine ponujajo v svojih osrednjih tekmovalnih sporedih, ampak nam z množico vzporednih programov, posebnih pregledov in izborov obenem omogočajo vpogled v bolj skrite predele kinematografskega univerzuma. Pri tem kajpak ne gre zgolj za ponudbo novih filmov z vseh koncev sveta, marveč tudi za odkrivanje in oživiljanje pozabljenih, izgubljenih ali preprosto prezrtih segmentov filmske zgodovine. Tako nam je, denimo, letošnja berlinska **Retrospektiva**, ki je potekala pod naslovom „Kolor — zgodovina barvnega filma“, predstavila celo vrsto barvno obnovljenih klasičnih del — od „dvobarvnih“ Curtizovih filmov **Doktor X** in **Skrivnost muzeja voščenih lutk** do Wellmanovega **Zvezda je rojena**. Še več, ta rekonstrukcija filmske barvne zgodovine je zajela tudi takšna dela, kot so Wienejev **Kabinet doktorja Caligarija**, Griffithova **Pot na zahod** ali izgubljena in ponovno odkrita Langova stvaritev **Štirje okoli ženske**, se pravi, filme, ki so lep čas veljali za črnoebe, zdaj pa so se znenada pojavili pred občinstvom v originalnih „barvnih“ verzijah. Skratka, filmski arhivarji in restavradorji so opravili obsežno delo, vendar je to po vsem sodeč še le začetek široko zasnovane „obnove“. Po eni strani so namreč filmsko-zgodovinske raziskave pokazale, da so bili številni filmi, ki danes veljajo za črnoebe, v izvirnih verzijah virajirani (obdelani tako, da so bili posamezni zunanji in notranji, dnevni in nočni posnetki različno barvno tonirani), vendar so se ob množičnem kopiranju z nitrofilma na sodobni ognjevarni filmski trak te njihove značilnosti preprosto „izgubile“ — po drugi strani pa se je pokazalo, da so začele barve pri filmih, ki so bili izdelani v šestdesetih in sedemdesetih letih, občutno lebdeti in celo izginjati zaradi slabe kvalitete tedanjega barvnega filma (kot je znano, so začeli proizvajalci filmskega traku šele po letu 1980 izdelovati obstojnejši material). Paradokсно je, da postaja to reševanje filmskih barv vse bolj intenzivno ravno v času, ko se bije tudi bitka za zaščito črnobelega filma pred manipulacijami z elektronskim „koloriranjem“, obenem pa v času, ko mnoge dežele — zaradi zmagovitega prodora barv — sploh nimajo več na voljo tehničnih možnosti za kopiranje črno-belih filmov.

A berlinska retrospektiva barvnega filma je med drugim opozorila, da barve niso zgolj tehnični problem, ampak zavzemajo vidno mesto tudi v procesu osvobajanja filmske fikcije od realnosti. Tudi tu kajpada ni šlo brez paradoksov, kajti že ob nastopu zvoka, ki je po tedanjih kriterijih film močno približal „realnosti“, je prevladovalo prepričanje, da bi barve ravno v tem pogledu pomenile odločilen korak naprej. In res so skoraj vsa reklamna oznaničila za barvne filme od začetkov nove tehnologije pa vse tja do druge svetovne vojne obljubljala „na-

ravne barve“, se pravi, na moč verno sliko „realnosti“. Dejansko pa se je zgodilo prav nasprotno, zakaj zgodnje filmske barve so s svojo pretiranostjo in absolutno „nenaravnostjo“ dokončno vzpostavile avtonomnost filmske fikcije in izpostavile vso absurdnost teze, da prinaša film nepotvorjeno sliko realnosti. Lahko bi torej rekli, da so filmske barve res pomenile odločilen korak, vendar v nasprotno smer od pričakovane, saj so se tako rekoč obrnile proti zahtevi po „naravnosti“ filmske slike.

Barve so bile potemtakem na letošnjem Berlinalu v ospredju, vendar ne zgolj zaradi omenjenega „pogleda v zgodovino“ ali zaradi vse večje aktualnosti zadevne problematike, zaradi popolne prevlade barvnega filma v vseh festivalskih programih (kar je navsezadnje že dolgoleten svetovni fenomen) ali zaradi kakšnih izjemnih novosti na tem področju — pač pa tudi zaradi množičnega prihoda „barvno intenzivnih“ Američanov, ki so vsaj po tej plati zasenčili precej bolj „bledo“ evropsko in ostalo konkurenco. Če je namreč po lanski invaziji Američanov kdo pričakoval, da se bo letos Berlin spet vrnil v svoje „normalne“ okvire in ponovno predstavil kolikor možno „uravnoteženo“ filmsko ponudbo „z vsega sveta“, kar je navsezadnje dolgoletna usmeritev tega festivala, se je kajpak uštel. Z „ravnotežjem“ ni bilo nič, kajti Američani so se potrudili bolj kot kdajkoli in zasedli glavni program kar z osmimi filmi (s tremi v boju za medvede in s petimi zunaj konkurence), med katerimi so se še zlasti šopirili **TV dnevnik** (Broadcast News) Jamesa L. Brooksa, Jewisonova **Mesečnost** (Moonstruck) in Spielbergova **Cesarstvo sonca** (Empire of the Sun) s številnimi nominacijami za oskarje. Da bi bila mera zvrhana, so svoj lonček pristavili še Britanci, ki so prispevali dva zajetna zalogaja: velikopotezni Attenboroughov film **Klic po svobodi** (Cry Freedom) in šesturno ekranizacijo Dickensovega romana **Dorritova najmlajša** (Little Dorrit) v režiji Christine Edzard. V primeri s to ponudbo je bil, denimo, delež turške, grške, indijske in še nekaterih drugih kinematografij zgolj simboličen, vendar je treba resnici na ljubo dodati, da tega ni bila kriva le njihova šibka številčna udeležba, ampak ravno tako ali še bolj šibkost prikazanih izdelkov. Nič bolje se ni godilo niti Francozom, ki so sicer uspeli spraviti v osrednji program kar tri filme (enega je podpisal Wajda, dva pa Agnès Varda), a žal nobeden od njih ni vreden omembe. Da vsa reč le ne bi postala preveč dolgočasna ali, natančneje, da tekmovalni duh ne bi povsem zamrl, je poskrbela količinsko sicer razmerna skromna, vendar zato toliko bolj udarna selekcija z „óne strani“ berlinskega zidu: prepričljiva poljska **Mati Krol** (Matka Krolow) v režiji Janusza Zaorskega, duhovita vzhodnonemška satira o „prenašanju tuje bremena“ (Einer trage des anderen Last) Lotharja Warnekeja in sijajna ruska **Komisarka** (Komissar) Aleksandra Askoldova, za povrh pa še kitajski film **Rdeče žitno polje** (režija: Zhang Yimou), ki je na koncu tudi

ČRNO-BELO V VSEH BARVNIH OPTENIKH

odnesel glavno festivalsko nagrado.

A če lahko že za osrednji program v celoti rečemo, da se je kljub vsemu še nekoliko bolj kot lani oddaljil od svojega dolgoletnega koncepta, zakaj razmerje sil je bilo vendarle povsem v prid angleško govorečim „barvam“, potem to še toliko bolj velja za prikazane filme, ki so izpričali kar prese-netljivo odstopanje od uveljavljenih mode-lov in formul, značilnih za posamezne kine-matografije. Prav to odstopanje od uveljav-ljenega in utečenega je bilo nemara temelj-no obeležje festivala, najčistejši simptom v tem pogledu pa je — paradokso — uvrsti-tev kar dveh slovenskih filmov v glavni pro-gram, pri čemer je Barišičeva **Oblast** celo osvojila zlatega medveda za kratki film, medtemko Slakovi **Hudodelci** niso očarali nikogar. Marsikdo bo rekel, da je to tudi raz-umljivo, saj je Slakov celovečerec v dobr-šni meri izpričal natanko tiste značilnosti slovenskega filma, zaradi katerih se ta do- slej ni mogel prebiti niti prek republiških meja. Paradoks je potemtakem v tem, da je bil Slakov film v tekmovalnem programu Berlinale tako rekoč edini predstavnik, ki ni v ničemer „odstopil“ od uveljavljene „estet- ske usmeritve“ svoje matične kinematogra- fije, a se je očitno zdel selektorjem ravno zato dovolj „eksotičen“, da so ga uvrstili v program. Seveda so se ušteli, kajti film ni vzdržal niti tega dvomljivega kriterija, kar pa nikakor ne pomeni, da je bil količjak slabši od kakega pol ducata drugih tekmu- jočih izdelkov, ki so se uvrstili na podlagi drugih kriterijev in ravno tako niso vzdržali „preverjanja“.

SEDEM BOLJ OPAZNIH

Kitajski film **Rdeče žitno polje** (Hong gaoli-ang) se je vsekakor izvrstno vključil v temo o „kolorju“, kajti če je nekoč v zgodovini fil- ma vpeljava barv pripomogla k dokončni osamosvojitvi filmske fikcije, k njenih radi- kalni ločitvi od „realnosti“, potem je mogo- če reči, da je Zhang Yimou uspel „osamo- svojiti“ eno od barv in jo tako rekoč pomen- sko ločiti od barvnega spektra. Rdeča bar- va, ki označuje že naslov filma, ima namreč pomembno vlogo tudi v sami vizualizaciji, saj dominira domala v vsakem prizoru ozi- roma posnetku. Vendar pa pri tem nikakor ne gre za kakšno ceneno „simboliziranje“ (ideologije, revolucije, odpora proti sovra- žniku ali obrambe nacionalnih svetinj), ampak prej za „estetsko“ oziroma „stilizacij- sko“ komponento, ki zaznamuje odločilni odmik od „realnega ozadja“ pripovedi in vzpostavlja avtonomijo pripovedi. S tem se lepo ujema glas nevidnega pripovedovalca, ki v offu pripoveduje o svoji lastni predzgo- dovini, torej o zares fiktivnem dogajanju, ki ga je sicer domnevno „proizvedlo“, vendar le kot filmski akuzmatski glas, s katerim se filmska pripoved začne in konča. Zgod- ba govori o nenavadnem srečanju pripove- dovalčevega dedka in babice ter o njunem še bolj nenavadnem skupnem življenju, po- vezanem z nič manj nenavadno pijačo — rdečim žitnim žganjem s kančkom urina („izum“, ki se je enemu od delavcev v žga-

njarni posrečil povsem „spontano“), ki za- slovi širom po deželi. Vse se pravzaprav vrti okrog tega žganja, ki je ekonomski temelj družine, delovne skupnosti in celotnega ob- močja, obenem pa sredstvo užitka, opojno- sti in omame, vzrok razprtij in prelivanja krvi ter hkrati odločilni motiv za pomiritev, po- glavitna dobrina in „orožje“ — vse in nič obenem. Vse je povezano s tem rdečim ži- tnim žganjem, ki tako rekoč drži fikcijo sku- paj in hkrati proizvaja vse mogoče pomene, samo pa prav zato ne pomeni ničesar. Ko se na koncu spremeni v eksploziv in razne- se japonske okupatorske vojake hkrati z domačimi uporniki, je obenem tudi konec filma, saj ni več ničesar, kar bi filmsko prip- oved držalo skupaj. Filmska pripoved po- temtakem ukine samo sebe in ostane le še njen okvir — glas pripovedovalca, čisti glas naratorja, ki mu je zmanjkalo „gradiva“, go- la refleksivnost, ki nima več kaj reflektirati. Ta akuzmatski glas ima na drugem planu podoben status kot žganje v pripovedi: pro- izvaja vse pomene (z žganjem vred), sam pa ne pomeni ničesar, pa naj se še tako dela, da ima kaj opraviti z osebami iz pripovedi. Edino, s čimer ima zares opraviti, je film sam, kar pomeni, da gre dejansko za reži- serjev glas, ki pripoveduje „svojo“ zgodbo. Nekoliko drugačna je Spielbergova pripo- vedna optika, kajti v njegovem **Cesarstvu sonca** (Empire of the Sun) je „pripovedova- lec“ dobesedno inkorporiran v zgodbo, se pravi, v samo filmsko fikcijo. Pravzaprav bi lahko govorili o „diskretnem“ pripovedova- lcu, ki ne pripoveduje neposredno, ampak nas v bistvu vodi skozi pripoved, in sicer tak- o, da obenem nastopa kot njen glavni ju- nak. Pripoved je zastavljena iz perspektive enajstletnika, ki se znajde ločen od staršev sredi zmešnjave druge svetovne vojne. To perspektivo pravzaprav fiksira filmska ka- mera, ki čestokrat zajame svet in dogajanje okrog glavnega junaka skozi njegovo optiko — ne iz točke njegovega pogleda, pač pa s tisto značilno „neprizadetostjo“, „nerazu- mevanjem“ in obenem naivnim navduše- njem nad spektakularnimi dogodki, ki po- gled na vojno docela deobjektivizirajo. Tem- eljna značilnost tako koncipirane Spiel- bergove režije je vsekakor v tem, da se voj- na odvija kot film v filmu, se pravi, da so ak- cijski, množični in vojaško-tehnični prizori strukturirani kot film, ki ga gleda glavni ju- nak, kot nekakšna filmska „opera“. Celo blesk atomske bombe nad Nagasakijem ima izrazito spektakelske dimenzije. „Kot bi bog fotografiral svet“, komentira dogodek Jim, očevidec veličastno-zlohotnega prizo- ra. Vojna je — kljub mukam in težavam, ki doletijo Jima, kljub neprijetnostim življenja v japonskem taborišču, kjer se znajde po- raznih peripetijah itn. — vendarle predvsem spektakel, kar je nemara najbolj očitno v si- jajnih scenah letalskega napada na letali- šče v neposredni bližini taborišča, ki naj- bolj fascinirajo Jima samega. Vojna ni niti grozljiva niti zoprna, ampak je predvsem kolosalna, fascinantna, nepozabna izkuš- nja, ki nadutega angleškega enajstletnika „predela“ v čisto prijaznega fanta, ne da bi

količjak zmanjšala njegovo očaranost nad vojaško tehniko (zlasti nad letali) in organi- zacijo. Vsi ti čudovito inscenirani množični prizori nimajo potemtakem nič opraviti z „realno“ vojno, pač pa so del „filma“, ki ga doživlja glavni junak, ki se skozi pripoved konstituira kot „gledalec“, se pravi, da se iz razvajenega in kričavega smrkolina prelevi v človeka, ki zna gledati, zakaj to je njego- va prava pozicija, čeravno se še tako zdi, da je v zadevo sam „realno“ vpleten. Rekli bi lahko, da imamo opraviti s fikcijo v fikciji, zakaj pripoved o nemili usodi glavnega ju- naka se povsem ujema z njegovo gledalsko fasciniranostjo nad prizori, ki jih vidimo iz njegove optike, kot „predmet“ njegovega pogleda. Ti prizori imajo namreč v sebi ne- kaj pravljličnega, mitskega in nadzemelj- skega — kot odblesek atomske eksplozije. Prav zato junakovo ponovno snidenje s starši na koncu filma ne deluje kot pravi happy end, ampak kot konec, ki je hkrati „srečen“ (snidenje s starši) in „nesrečen“ (slovo od veličastne avanture, ki je s tem — žal — zaključena). Po tej plati je Jim na moč podoben japonskemu kamikazu, s ka- terim se seznanj v času ujetništva (seveda skozi ograjo, zakaj vojaško letališče je pač na drugi strani). Tako kot je Jim na začetku filma tekal naokrog z letalskim modelč- kom, ki je bil tudi kriv, da je v begunski gne- či izgubil stik s starši — se tudi ta kamika- ze igra z modelom letala, tako kot Jim, ki se zaradi mladosti ni mogel dejavno vključiti v vojno (kajpada v aviacijo), je tudi ta kamika- ze razočaran, ko na koncu ostane brez leta- la, s katerim bi mogel poleteti v samomoril- sko akcijo, na katero se je ves čas priprav- ljal. Razlika med njima je le v tem, da mlade- ga Japonca doleti „sreča“ v obliki smrtono- sne sovražnikove krogle, Jim pa kajpada preživi vse nevarnosti, saj ni le glavni junak filma, ampak nas obenem tudi vodi skozi pripo- ved — zato se ne more izogniti niti „srečno-nesrečnemu“ koncu.

V filmu Janusza Zaorskega **Mati Krol** (Mat-ka Krolow) ni nič spektakularnega in „nad- zemeljskega“, marveč prevladuje siva pro- za realnosocijalistične vsakdanjosti, podčr- tana z asketskim videzom črno bele foto- grafije. A kmalu se pokaže, da te „realistič- ne“, v skorajda dokumentaristični maniri posnete slike niso tako brez zveze z mitolo- gijo, kot je nemara videti, kajti če je v socia- lističnem kozmosu sploh kaj dobilo mitolo- ški predznak, je to prav gotovo obdobje sta- linizma. Seveda bi bilo preveč preprosto re- či, da pomeni **Mati Krol** poljski filmski obra- čun s stalinizmom, zakaj film v mnogočem presega tako ozko zastavljeni okvir in seže v svojih konsekvencah mnogo dlje. Prej bi lahko rekli, da gre za radikalno demaskira- nje totalitarne ideologije, sicer resda zajete zgolj v najbolj ekscesivnem segmentu nje- ne „zgodovine“, vendar obenem ugledane skozi optiko, ki upošteva njeno celostno po- javnost. Film se spretno izogne nevarnosti, da bi iz naslovne figure naredil nekakšen simbol zatiranega poljskega ljudstva, pač pa jo uporabi bolj kot nekakšno zgodovin- sko pričo dogajanj, ki že v zasnovi napove-

nekakor videti, kot da so bili sami pro-
 stovolci in konflikti v prvem delu le „presta-
 ni“, nekakšen uvod v ta drugi, zasledovni
 film, kjer ne manjka pristnih akcijskih
 prizorov in gradstev — a to je le dokaz, da
 za Asterborough ni imel namena polno-
 vrednega dokumenta, ampak je že od vsega začetka
 nastopal pravi film izdaja
 v prvih urah. Ni sicer, vendar
 v prvih urah.

dujejo kasnejši zlom univerzalne ideologije
 zmagujočega socializma, dokončno potr-
 jen z gibanjem „Solidarnosti“. A četudi bi
 upoštevali, da je Krolova v narativnem po-
 gledu vendarle osrednja figura pripovedi, je
 težišče vseeno vseskozi na „starem“ komu-
 nistu Lewenu, ki ga Krolova v najbolj kritič-
 nih trenutkih skriva v svojem stanovanju,
 da bi pozneje — v njenih kritičnih trenutkih
 — povsem „pozabil“ nanjo. Se pravi, najpo-
 membnejša je pravzaprav ta stranska figu-
 ra, ki uteleša vse tisto, zaradi česar „zma-
 govita“ ideologija ni mogla nikoli zares
 zmagati. Lewen, predvojni revolucionar in
 povojni funkcionar, človek, ki je — pač
 odvisno od vsakokratnega „zgodovinskega“
 konteksta — enkrat na „pravi“ in drugič na
 „napačni“ strani vladajoče linije, da bi na-
 posled pristal v shizofreni situaciji oblasti,
 kjer „prava“ in „napačna“ stran nastopata
 hkrati („prava“ z vidika vladajočega siste-
 ma, „napačna“ pa z vidika demokratične
 javnosti), je nedvomno bolj zanimiv lik kot
 mati Krol. Ta je pač v vsakem primeru in v
 vseh obdobjih, v okviru vsakega sistema in
 vsakršne konkretne situacije zgolj vdana
 izvajalka svojih nalog, pridna delavka, skrb-
 na gospodinja in ljubeča mati, ves čas ista
 in tako rekoč v skladu sama s seboj prav-
 zato, ker njena obveščenost zmeraj zaosta-
 ja za dogodki in se stvari odvijajo tako re-
 koč mimo nje. Ko se, denimo, ob koncu fil-
 ma obrne s prošnjo za enega od svojih v ne-
 milost padlih sinov na najvišjo instanco
 oblasti, se ji niti ne sanja, da je že prepo-
 zno, saj je sin medtem v zaporu umrl, ne da
 bi „prijatelj“ družine Lewen karkoli ukrenil v
 njegov prid. Še več. Lewen postane zanjo in
 za njeno družino dobesedno neviden, ko
 prične delovati kot pomemben člen vlada-
 jočega sistema, kar je povsem v skladu z
 logiko oblasti, ki je pač toliko bolj učinkovi-
 ta, kolikor bolj je anonimna oziroma skrita
 za nekakšnimi splošnimi interesi. Kvaliteta
 tega poljskega filma je ravno v tem, da no-
 če pristati na perspektivo oziroma optiko
 glavne junakinje, da se torej ne skriva za
 njeno „nevednostjo“, ampak vsekož odkri-
 va, da ve več od nje in njo samo vključuje
 zgolj kot element svoje vednosti, zgolj kot
 primer izigranega, zmanipuliranega indivi-
 dua znotraj sistema, ki ne trpi posamezni-
 kov. Z druge strani se skoz osebno zgodovi-
 no Lewena zrcali razkroj totalitarnega si-
 stema že v njegovi najbolj „trdi“ fazi, se pr-
 vi, da film že v prikazu te faze vključuje ved-
 nost o njegovi usodi v „mehkejših“ osem-
 desetih letih. Ali, drugače povedano: film
 ne govori o „napakah“ pri uvajanju novega
 reda, ampak ta red prikazuje kot napako. S
 tem pa Zaorski spodnese tudi mit o stalini-
 zmu kot „deviaciji“ socializma oziroma komu-
 nizma, ampak stalinizem predstavi kot
 temeljno sestavino bitke za „oblast ljud-
 stva“, ki je sicer lahko tudi dobro prikrita,
 vendar ni nikoli odsotna. Ne gre torej za ne-
 ko davno, „mitološko“ obdobje dobro zna-
 nega procesa socialistične „izgradnje“,
 ampak za njegovo temeljno karakteristko,
 ki je zmeraj navzoča. In v tem pogledu je
 film **Mati Krol** resda nekakšen „dokumen-



RDEČE ŽITNO POLJE, REŽIJA ZHANG YIMOU



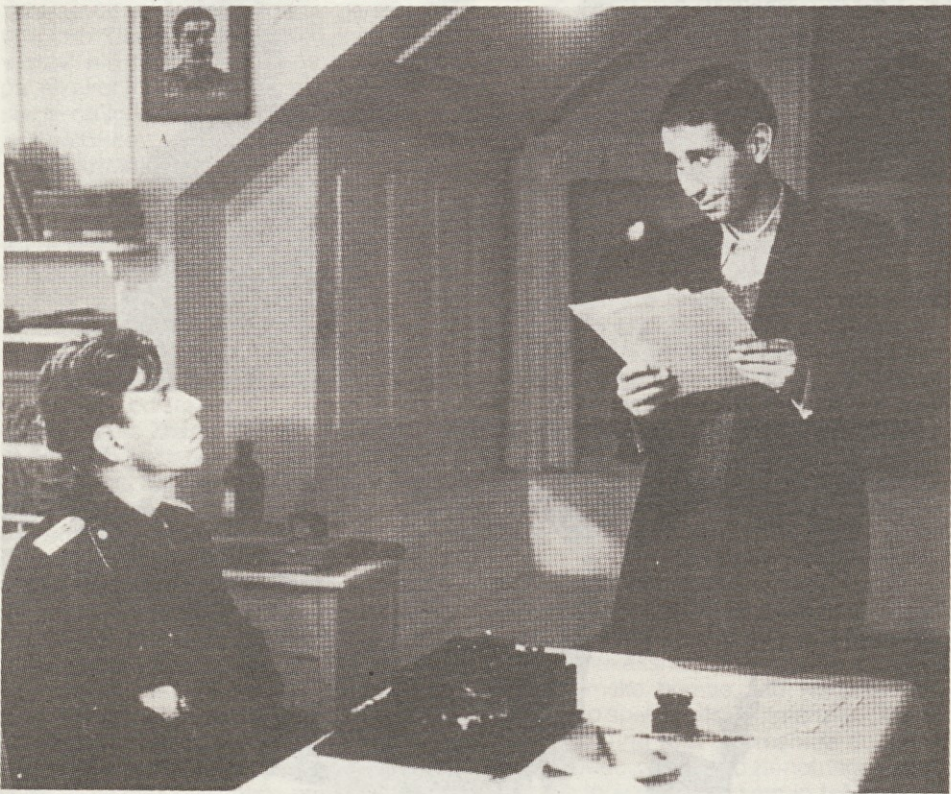
CESARSTVO SONCA, REŽIJA STEVEN SPIELBERG



MATI KROL, REŽIJA JANUSZ ZAORSKI



KLIC PO SVOBODI, REŽIJA RICHARD ATTENBOROUGH



28 NOSI BREME SVOJEGA BLIŽNJEGA, REŽIJA LOTHAR WARNEKE

tarec“.

Na določen način bi lahko bil dokument tudi film Richarda Attenborougha **Klic po svobodi** (Cry Freedom), saj govori o enem najbolj mračnih pojavov dvajsetega stoletja, o apartheidu — in sicer na podlagi „resničnega primera“ Stephena Bika, znanega borca za pravice črncev v Južni Afriki. A očitno je, da film noče biti dokument, prav narobe — opraviiti imamo s pravcato hollywoodsko filmsko pripovedjo z vsemi elementi, ki sodijo zraven — od tekoče zgodbe, dobro oblikovanih dialogov, profesionalne igre do zgledne režije in brezhibne fotografije. Gre za oblikovno domišljen izdelek, ki spretno izkorišča logiko suspenza, elemente thrillerja in melodrame, če omenimo samo poglobitvene komponente. Zgodba, ki nam jo pripoveduje **Klic po svobodi**, je takšna kot njen naslov — preprosta, skorajda preveč prozorna, obenem pa izrazito dvodelna in opremljena z vsem tistim, kar zmore sodobna filmska tehnologija. Od bleščečih panoramskih posnetkov in množičnih scen do brezhibnega zvoka, ki nas bombardira z glasbo in najrazličnejšimi akustičnimi učinki — vse je organizirano v veliko spektakelsko formo s podrobno izdelanimi detajli, kjer ni nič prepuščeno naključju, ampak je vse preračunano na čim udarnejši učinek. Glavna oseba filma kajpada ni črnski voditelj Stephen Biko, čigar življenjepis je služil za podlago filma, ampak beli novinar Donald Woods, pisec tega življenjepisa. Zato ni nič čudnega, če Biko preživi samo prvo polovico filma, v kateri spremljamo začetek in razvoj prijateljstva med obema junakoma, elemente črnkega boja za svobodo, šikaniranje in brutalnosti bele oblasti in naposled Bikovo aretacijo in nasilno smrt. V drugem delu pa ostane le še Woods s svojim projektom Bikove biografije in z zapleti, ki jih ta projekt sproži, zakaj podoba je, da je mrtvi Biko postal z Woodsovimi posredovanjem še nevarnejši, kot je bil v času svojega življenja. Zato ni čudno, če južnoafriška policija organizira lov na Woodsa, ki skuša „eksplozivno“ besedilo ilegalno prenesti čez mejo. Prav junakova bitka s časom in njegove ukane, s katerimi skuša preganjalce preličiti in uiti čez mejo, je osrednja tema drugega dela filma. Akcija poteka na dveh frontah: na eni strani gre namreč za prebeg samega Donald Woodsa in prenos dragocenega rokopisa, na drugi strani pa za prebeg njegove številčne družine, ki mora mejo prav tako prestopiti naskrivaj, saj je enako kot Woods sam pod nadzorom policije. In tako se gledalec, ki se je v prvem delu filma že pripravil na to, da se bo pač moral spopasti z mučno tematiko apartheida, znenada lahko preda slastem filmskega zasledovanja in se rade volje trese za usodo bele družine, ki jo preganjajo zaradi „črnkih zadev“. Napetost je velika, vendar je gledalčev napor naposled le poplačan, zakaj po vseh zapletih, ki pravzaprav niti niso posebno komplicirani, ga čaka pravi pravcati happy end: rešen je Donald Woods, rešena je njegova družina in rešen je rokopis. Na koncu filma

je vsekakor videti, kot da so bili rasni problemi in konflikti v prvem delu le „predigra“, le nekakšen uvod v ta drugi, zasledovalni del filma, kjer ne manjka pristnih akcijskih sestavin in sredstev — a to je le dokaz več, da Attenborough ni imel namena posneti dokumenta, ampak je že od vsega začetka načrtoval pravi film fikcije.

Lothar Warneke, ki v svojem filmu **Nosi bre-me svojega bližnjega** (Einer trage de anderen Last) obravnava konflikt nekoliko drugačne vrste, se je zadeve lotil kar naravnost, brez posrednika, ki bi jo bodisi komentiral bodisi „vzel nase“ kot Attenboroughov novinar Woods. Tudi tu imamo opraviti z dvema osrednjima junakoma: z verujočim kristjanom, mladim vikarjem Hubertusom in s fanatičnim ateistom in zato toliko bolj verujočim komunistom, mladim policijskim oficirjem Josefom, ki se — da bi bila ironija popolna — piše Heiliger. Za Kakšen konflikt gre, je razvidno že iz osnovnih podatkov, dodati pa je treba, da kljub provenienci filma nobeden od junakov ne uživa nikakršne „protekcije“, ampak sta vsaj na ravni filmskih figur povsem enakovredna. To je tudi razumljivo, zakaj Warnekejev projekt je konec koncev demokratična koalicija različno mislečih, kar je s stališča vladajoče ideologije v matični deželi vsekakor subverziven načrt, z vidika kakršnega koli razvoja socialističnih družb pa edina mogoča perspektiva. Konflikt je potemtakem na moč neposreden, izrazito ideološko obarvan in spričo vsega tega poenostavljen do karikature, kar še podčrta dejstvo, da se pripoved odvija v zaprtem krogu sanatorija za pljučne bolezni, še več, večji del celo v sobi, ki si jo delita oba junaka. Ta klavstrofobična situacija, ki do skrajnosti radikalizira ideološko konfrontacijo, pa je duhovito presežena z izvrstnimi dialogi, polnimi humorja in domiselnih obratov, in z izrazito komičnimi scenami, ki razbremenjujejo „zaprtost atmosfere“. Brez dvoma bi lahko rekli, da je Warneke ta ideološki spopad prignal do absurda ravno s tem, ko ga je predstavil v vsej kristalni čistosti, v tako rekoč sterilnem okolju in z mladima junakoma, ki sta obremenjena z naivno pravovernostjo. S tem se docela ujema dejstvo, da gre za pljučna bolnika, ki jima v odločilnih trenutkih dobesedno zmanjka sape, kakor tudi dejstvo, da se bitka odvija v okolju, ki je izolirano od sveta ravno zaradi nalezljivosti bolezni, ki jo tu zdravijo. Čeprav gre za pljučna bolnika, je torej jasno, da je prava bolezen naših junakov povsem drugačne vrste, kar postane očitno že na začetku, ko obesita nad svoji postelji sliki svojih „očetov“: Stalinov portret in Kristusovo podobo. Kljub ostrini njunih spopadov pa je njun konflikt dejansko povsem nekrav ozioroma je krvav le toliko, kolikor oba pljuvata kri — sicer pa poteka v slogu Don Camilla in Papponeja. V filmu mrgoli duhovitih prebliskov in strupenih osti, ki pa — kar je značilno — v večji meri zadevajo „marksistični“ svetovni nazor in njegovo birokratsko-totalitaristično izpeljavo kot krščanski pogled na svet in zgodovino. Čeprav imamo opraviti s situacijo, ki bi še najbolj ustrezala „moški melodrami“, pa v filmu vendarle ni čutiti kakšnih homoerotičnih sestavin, prav narobe, oba junaka se neskrito spogledujeta z nasprotnim spolom. A nič manj značilno ni, da sta po tej plati silno površna, če že ne kar nemarna, saj „ideološka erotika“ očitno na svoj način blokira njuno normalno seksualnost. Ženske ju torej po svoje privlačijo, vendar obenem tudi motijo, ker nimajo veliko smisla za njune ideološke spopade, saj so preveč praktične. Ironija je

FESTIVALI



MESEČNOST, REŽIJA NORMAN JEWISON

kajpada v tem, da tudi junaka naposled pristaneta pri pragmatični varianti rešitve, se pravi, pri spoznanju, da je za „miroljubno koeksistenco“ pač treba popustiti v tistih točkah, kjer so razlike zgolj kozmetične, prava nasprotja pa ohraniti zase. In sam bog ve, da na svetu ni nauka, ki ne bi bil vsaj deloma uporaben tudi za nasprotno stran. Warnekejeva junaka se torej z enako naivnostjo spustita v kompromis, kot sta se na začetku borila vsak za svojo „resnico“; stvar je, skratka, brezupna — in to je mračni sklep te navidez lahkotne in očarljive filmske satire.

Preobrat, s katerim se konča komedija Normana Jewisona **Mesečnost** (Moonstruck), je radikalnejši in povsem brezkompromisen, kar pa je do neke mere razumljivo, saj si komedija kaj takega pač sme privoščiti, še zlasti, če govori o „mesečnikih“. Na začetku filma smo pričeli z zaroko med Loretto Castorini (Cher) in Johnnyjem Cammarerijem, na koncu pa napovedi poroke med Loretto in Ronnyjem Cammarerijem (Nicholas Cage), bratom prej omenjenega. Vmes se zgodi vse tisto, kar poganja dobro komedijsko pripoved: Johnny odpotuje k umirajoči materi na Siciliji in se umakne s prizorišča ravno za toliko časa, da lahko njegovo mesto zasede njegov mlajši brat. Ko se vrne, je pravzaprav sam odločen prekiniti z Loretto, kajti njegova mati je čudežno ozdravela in prepričan je, da je to božji namig in da bi mati v primeru njegove poroke z Loretto zanesljivo umrla. Očitno je mati ozdravela samo zato, da bi še enkrat kot „edina ženska“ stopila med sina in njegovo izbranko. Ronnyja, ki se z materjo tako ali tako ne razume, ta kajpak ne more ovirati pri njegovih namenih z Loretto, zato lahko svoj načrt mirno izpelje, tem bolj, ker mu zdaj brat, s katerim se tudi ne razume, ni več na poti. In ko smo že pri čudežih, je vsekakor treba upoštevati tale dialog med Loretto in njeno

materjo: „Saj v našem modernem času ni več čudežev,“ pravi Loretta, ko zve za čudežno ozdravitev nesojene tašče. „Na Siciliji ni modernega časa,“ ji odvrne mati in s tem postavi Johnnyja tja, kamor spada. Dejansko namreč gre za silno konservativnega, že nekoliko ostarelega možakarja, ki ga Loretta sporejme kot bodočega moža samo zato, ker je tudi sama že stara 37 let in se ji mudi „ujeti zadnji vlak“. Resnici na ljubo tudi z Jonnyjevim mlajšim bratom Ronnyjem ni vse čisto v redu, saj je invalid z umetno roko in obenem s fiksno idejo, da je njegove nesreče kriv samo starejši brat. Kljub temu pa je manj zadržan, prav nič konservativen, predvsem pa mlajši in še poln energije. Sama zgodba ni nič posebnega, toda zapleti in bizarne situacije, drobni preobrati in duhoviti dialogi ji dajejo sok in privlačnost. Loretta, denimo, sprva nastopi zgolj kot posrednik, saj si vbije v glavo, da bo dosegla spravo med bratoma, ki nista spregovorila že pet let — po „naključju“ pa se to njeno posredovanje odvija ravno v času zarocenčeve odsotnosti, kar pač omogoči, da njegov brat odigra svojo vlogo. Stranske osebe, ki so zapletene v dogajanje — od Lorette matere, očeta, tete, dedka itn. — skrbijo za dodatne zaplete in drobne zastranitve ter pomenijo „meso“ na skeletu pripovedi, vendar bi bilo vse skupaj nemara vseeno premalo za uspešen film, ko ne bi bilo izvrstne Cher, ki je bržkone odigrala svojo doslej najboljšo in tudi najbolj privlačno vlogo. Prav njen prispevek pomeni piko na i in dviga to zabavno, sproščeno komedijo nad povprečje.

OPOMBA: Sedmi film, ki si vsekakor zasluži posebno obravnavo (najbrž je po vseh kriterijih celo prvi) je **Komisarka** Aleksandra Askoldova, ki pa je obširneje obdelan v 2. številki Ekрана.

BOJAN KAVČIČ

VEČ OD ŽIVLJENJA

ZGODBE IN ZGODBICE

Med zgodbami in zgodbicami je seveda velika razlika. Zgodbe se namreč dogajajo na filmu. Dogajajo boljše ali slabše, vendar po pravilu velike zgodbe (celo kadar so „povsem navadne zgodbe“). K velikim zgodbam sodijo velika imena in velike produkcije — in preden se zavemo, je film resničnejši od resnice, če je resnica zadnja želja (to je kljub dvoumnosti treba razumeti na en sam način: pravi); usodnejši od smrti, ki si jo (eventualno) izmisli, ker jo je s filmom lažje (in morda lepše) dočakati; dalj od domišljije, kadar vidi kakšen smisel in še zlasti, kadar vidi nesmisel; in celo, kadar ju ne vidi; večji od življenja, ker ga ne posnema, ampak — recimo — opravlja (kakor se opravlja posel).

Če je torej film večji od sveta, v katerem nastaja, kaj je potem filmski festival? Vsekakor manj (film je večji tudi od filmskega festivala). Je priložnost, da si ogledamo lepe ljudi, lepo življenje in navsezadnje tudi lepo misel. Lepih podob ne; ta pojem je v filmski umetnosti na ravni ethnoi (to raven bomo kmalu natančneje opredelili). Potem je priložnost za večerne premiere in promocije velikih, dragih ali uglednih produkcij. Filmski festival je gala prireditve, kjer imajo novinarji in podobna svojat poseben status samo zato, da bi delali zanj (pisali o njem, ga jemali za referenco, mu dvigali ceno, s tem pa tudi ceno posredovanih informacij). Toda berlinski festival je bolj delavnica (workshopping) in priložnost za srečanje produkcijskih in programskih interesov. To je pravzaprav tudi najbolj racionalno jedro dogodka, kakršen je festival: srečanje filmskih delavcev, produkcijskih skupin, distributerjev, nadebudnih producentov, raznih selektorjev, estetov, spremljevalcev itd. Po drugi strani pa festival ni le priložnost za različna srečanja, marveč tudi srečanje različnih priložnosti, ki izhajajo iz festivalskega koncepta. Ampak le priložnosti — delo je seveda še vedno treba opraviti.

Zvezde večinoma zasijejo v priložnostnem hommagu ali kultu. Ali pa živijo v Berlinu. Malo naprej vas čakajo trije celostni pregledi. Ne zato, da bi jih primerjali, ampak da bi dobili celostno predstavo o programu vsaj dela festivala in da bi bolje izkoristili veličanske, včasih tudi nepotrebne kupe papirja, ki jih festival dnevno distribuira obiskovalcem. V prvem bodo navedeni vsi celovečerni igrani filmi iz tekmovalnega programa, v drugem tisti zunaj konkurence. (Sami se boste prepirali, ali vam ta informacija kaj koristi.) V oklepaju za izvirnem naslovom je prevod (kadar je potreben), v oklepaju za imenom režiserja in letnico izdelave pa zadnja celovečerna igrana filma, ki ju je pred tem posnel (ali posnela) — če jih je toliko. Tretji bo pregled „filmov na listu papirja“ oz. tistih filmov, ki so o svoji navzočnosti na festivalu sporočali s ceneno fotokopirno informacijo, in sama ta informacija ali vsaj njen odlomek ali povzetek. Četrty pregled ponujajo fotografije — le-te torej ne gre gledati kot ilustracije besedila, marveč kot

njegov samostojni del. Peti pa ni del tega besedila, ampak ga objavljamo posebej, in ni pregled filmov, marveč predstavitev enega od številnih avtorjev, ki se bolj ali manj redno pojavljajo na berlinskem festivalu.

LOČITEV

V pregledih torej ne gre za izbor, ki ga po navadi implicitno napravi pisatelj. Sestavljeni so povsem mehanično (lahko rečete, da predstavljajo okvirje, znotraj katerih bi bil kakšen izbor sploh mogoč). Na svoj način gre za filme z nasprotnih koncev festivala. Toda tak izbor — celo s svojo odsotnostjo — postavlja tudi omejitve. Oglejmo si nekatere.

Opuščen je normalen pisatelj osebni izbor. Kajti nekateri filmi seveda nanj naredijo močnejši vtis kot drugi. Na kratko, bolj so mu všeč ko drugi. Karkoli si mislimo o pisatelju — če že beremo njegovo pisanje o filmih, potem vedno trčimo ob filme, ki jih izbere in se prepletajo z neko njegovo osebno zgodbo — kupujemo njegove osebne vtise. Čeprav je v tem past (namreč, všeč so mu lahko iz razlogov, ki presegajo sam film — z drugimi besedami, film je večji tudi od samega sebe — ali pa mu iz podobnih razlogov niso všeč), je izostreni kritični pogled vendarle pomembno merilo vrednotenja v kulturnem okolju. Kljub dobro znanemu dejstvu, da noben pogled ni tako zlahka korumpiran kakor kritični, nikakor ni zane-marljiv in nepotreben. Zanesljiv je toliko, kolikor je dosleden, ne kolikor je nepristranski.

Drugič (in hkrati v potrditev korumpiranega kritičnega pogleda), pisatelj je goljufal: dosledno je metal stran papirje, ki jih je dnevno distribuiral Mednarodni forum mladega filma, ker so bili samo v nemščini, medtem ko so bile v katalogu informacije o teh filmih tudi v angleščini. Zaradi tega je zadnje poglavje krajše za okoli petdeset filmov. Nekateri papirje je najbrž zgubil. In vsi morda ne spadajo strogo k festivalu (morda so se kateri primešali), vsaj formalno ne, čeprav je v času festivala berlinski filmski dogodek brez razmerja s festivalom malo verjeten.

Tisto, kar v tem izboru manjka, bi bili za nekatere, s kakšnega drugega vidika, pa morda nasploh šele res pomembni filmi: npr. o ekoloških problemih ali akcijah (**Antarctica-Project**, Axel Engstfeld 1988) ali o etničnem vprašanju, ki je zelo občutljivo in najmanj dvoлично. Na eni strani je film ne le večji od sebe, marveč je večji tudi od etničnega filma, saj je *industrijski* nič manj ko *kulturni* produkt, in je ethnos (kot preindustrijski produkcijski način) s prvim udarcem presežen. Na drugi strani, filmi iz neznanih ali zaprtih dežel (Korejski mali a neodvisni film, izbor Zveze sovjetskih filmskih delavcev, baltiška retrospektiva), program indijskega filma, program avstralskega filma, hommage Totoju, novi nemški film itd. imajo seveda zelo opazno etnično razsežnost; skupaj z vprašanjem žensk in gayev, vztrajanjem pri problematiki holokavsta, judovskim vprašanjem in vsemi tistimi vprašanji, ki jih

je mogoče iz judovskega izpeljati, pa imajo nesporno *skupno* razsežnost manjšinskega vprašanja. Stopnja civiliziranosti pa se ne meri s tem, kako (daleč) je ethnos presežen (nasprotno: v številnih primerih gre ravnino za rekonstrukcijo ethnoi, v nekaterih redkih primerih celo postindustrijsko oz. post-nacionalistično; ta rekonstrukcija je napredna, če sodeluje pri vprašanju manjšinske problematike, tj. pri vpeljavi ali problematizaciji systemskega razmerja med manjšinami in z večino, konservativna, če pomaga pri postavljanju mej, ki bodo „ohranile pridobljeno“, in — blago rečeno — nevarna, če se uporablja za realizacijo mej oziroma „zagotavljanje čistosti“), marveč kako je *vračunan* v veliko pomembnejši diskurz ali posel; z drugimi besedami, po svoji vrednosti v izmenjavi kulturnih interesov, o kateri se sporazumemo.¹

Razpon teh interesov je ogromen: tu so analize nasilja (**Beirut: The Last Home Movie**, Jennifer Fox 1987; **Bani, Michi, Renato & Max**, Richardo Dindo 1987; **Dogura magura** Toshio Matsumoto; **Imagen latente**, Pablo Perelman 1988; **The Time Is Now**, E. Schreiber in R. Richter 1987), divje travestije žanrov (**La comédie du travail**, Luc Moullet 1987, **Rorret** Fulvio Wetzl 1987), do čiste nekonvencionalnosti (2 video programa, George Kuchar 1986—88, **Pabo Sunon**, Lee Chang-Ho 1983), ekstremnih osebnih usod (**Der Indianer**, Rolf Schübel 1988) in tako naprej (**Eyes on the Prize. America's Civil Rights Years 1954—1965**, šest filmov v produkciji Henryja E. Hamptona).

Nekaj čisto posebnega je **Friendship's Death** (Smrt Prijateljstva), Peter Wollen 1987. Zgodba o ekstraterestričnem bitju med aktualnimi palestinskimi boji in duhoviti dia-

¹ Slovenski pisatelj so s svojo interpretacijo, kaj pomeni „slovenski“ v nazivu društva pisateljev, sprožili svojevrstno kontroverzo. Razložili so, da sintagma „slovenski pisatelji“ pomeni pisatelje, ki so slovenske narodnosti. Temu so ugovarjali predstavniki manjšin in predlagali, da bi bilo društvo omejeno na slovensko državno enoto.

Kontroverza je v tem, da noben od gornjih kriterijev ni strokoven. Prvi zgolj obmejuje stroko z nacionalno pripadnostjo strokovnjaka. Potemtakem je, denimo, tudi družinska pripadnost relevantnejša od strokovne vrednosti; resnična nevarnost pa je v tem, da postavi interese „krv in zemlje“ nad strokovne. Drugi kriterij zadeva artiklucijo državljskih interesov, kar v naših okoliščinah ni odveč, je pa naloga državnih institucij (seveda državne institucije te naloge ne opravljajo ali vsaj ne dobro). Predlog bi bil legitim tudi s strokovnega stališča, če bi se sporazumeli, da je predmet obravnavane stroke *pisarje*. Vendar se o tem niso sporazumeli.

Opuščeni strokovni kriterij je tako rekoč ves čas pred nosom in neopažen (z izjemo J. Vogrinca in L. Krefta). Zanimivo: gre prav za tisti kriterij, ki bi, če bi veljal, vračunal ethnos, vrhu tega pa bi se v nekako dobesednem pomenu šele z njim načela problematika skupnega jezika. Predmet te stroke je seveda *jezik* in njene meje so hkrati meje jezika. Zato bi morali za kriterij postaviti, da pisatelj piše v slovenščini — ali kako drugače pomembno prispeva k njej.

logi. V njem nastopa, ladies and gentlemen, Tilda Swinton.

Travmatska dialektika želje: **Ostia**, Julian Cole 1987 (kratki igrani), o Pasolinijevi smrti, ali natančneje, o fantzaziji (Pasolinijeve) smrti. V vlogi PPP nastopa Derek Jarman.

TEK ZA MEDVEDOM

Ground Zero (Nulta zemlja), Michael Pattinson 1987 (*Street Hero, Just Friends*). Sne-malec Harvey Denton se zaplete v medna-rodno politiko in akcije skrivne službe. Vse poti peljejo nazaj v petdeseta in šestdeseta leta, k testiranju britanske atomske bombe v Avstraliji. Na površje pride trideset let star umor: najdejo truplo Harveyevega očeta. Carl je takrat snemal teste in vsi so mislili, da je utonil. Harvey poizveduje in se zaleti v zid molka; zaradi tega mu sledijo in grozijo. Iskanje resnice se spremeni v iskanje izgubljene filmske role, ki si jo tudi britanska in avstralska skrivna služba močno želi-
lita najti...

La Deuda interna (Notranji dolg), Miguel Pereira 1987 (debut). Zgodba se dogaja ne-kje daleč v severnozahodni Argentini. Veronico Curz je sirota in v trdem okolju ga vzgaja babica. Dolgočasno otroštvo se spremeni s prihodom učitelja, ki namerava ponovno odpreti vaško šolo. Zadene ju pri-jateljstvo, ki zbudi fantovo naravno rado-vednost in potrebo po naklonjenosti. Ven-dar tragični dogodki, ki jih povzročijo neusmiljeni diktatorski režim in dosežejo vrhu-nec v falklandski vojni, ne prizanašajo niti oddaljeni vasi niti Veronicovim sanjam.

Komissar, Aleksandr Askoldov 1967/87 (de-but). Prizorišče je Rusija leta 1922, v času državljanske vojne med rdečimi in belimi. Rdeč odred je zavzel neko južno mesto-ce. Na ukaz komisarja, ki je v visoki noseč-nosti, ustreljijo dezerterja. Približajo se beli in odred se umakne iz mesteca, ona pa mora ostati. Otrok pride na svet pri veliki družini judovskega rokodelca. Skupen strah pred grozečim pogromom in krutostjo belih spremeni začetno sovražnost v občutek so-lidarnosti. Komisar zaupa otroka judovski družini in se odpravi za svojim odredom.

Av zamani (Lovna doba), Erden Kiral 1988 (*Hakkari' de bir mevsim, Ayna*). Pisatelj Ya-zar, ki so mu pravkar umorili prijatelja, ugo-tavlja, da je čisto brez koristi še naprej pisa-ti ali karkoli drugega, ko pa teror in politični fanatizem zahtevata vsak dan nove žrtve. Zapusti veliko mesto in se vrne v otoško vas, kjer je odrasel — na videz daleč od ide-oloških konfliktov. Zatopi se v spomin na pogovore, ki jih je imel z umorjenim prijate-ljem profesorjem. Sčasoma s pomočjo ov-ljene gospodinje, ki ga vzljubi, in prijatelja iz otroštva dobi novo življenjsko moč. Ampak nenadoma mora pričevati brutalnemu umoru — tukaj na otoku. Naj sede k pisal-nemu stroju? Bo sam postal naslednja žr-tev političnega terorja?

Einer trage des anderen Last (Nosite drug drugega bremena), Lothar Werneke 1987 (*Eine sonderbare Liebe, Blonder Tango*). Narod je mlad, konflikti veliki. V dvopostelj-ni sobi sanatorija za jetične bolnike z atmo-



LANDLORD BLUES (CELOV. IGR. FILM), REŽIJA JACOB BUREKHARD



SIGHN O'THE TIMES (CELOV. DOK./IGR. FILM), REŽIJA PRINCE



HAIRSPRAY (CELOV. IGR. FILM), REŽIJA JOHN WATERS

sfero kakor v Čarobni gori se po nenavadnem naključju — oziroma zdravniškem navodilu — znajdeti nasprotnika. Mladi inšpektor ljudske milice Josef Heiliger takoj obesi na steno sliko svojega soimenjaka in junaka Josipa Stalina. Z grozo odkrije, da nad posteljo sostanovalca, protestantskega vikarja Huberta Koschenza visi drug junak: Jezus Kristus. Kmalu je ves sanatorij zapleten v njune ideološke debate in šele z eno smrtjo, enim žrtvovanjem in veliko razumevanja se lahko nasprotnika odpreta za poglede drugega.

Hong gaoliang (Rdeče sorgino polje), Zhang Yimou 1987 (debut). Provinca Shanxi na južnem Kitajskem, v tridesetih letih. Rdeča je barva vinu podobnega žganja, ki ga pridobivajo iz sorge (sorghum vulgare: vrsta sladkornega trsa); rdeča je barva deviške krvi, ki je tam prelita; rdeča nosilnica za nevesto in njen rdeč čevlji; rdeča je barva zemlje, na katero kaplja kmetova kri. Pripovedovalec posreduje burno in vznemirljivo zgodbo o svoji babici, ki se je za ceno osla poročila z gobavim vinskim trgovcem, a jo je ugrabil njen glavni nosač in tako je postala gospodarica cvetoče žganjekuhe na južnem podeželju, v svetu, kjer vladajo rokovnjači in ki ga kasneje podjarmijo brutalne japonske zasedbene sile.

Life Classes (Šola življenja), William D. MacGillivray 1987 (*Aerial View, Stations*). Kanadsko mesto. Mary Cameron živi preprosto: dela v očetovi lekarni, skrbi za svojo staro mater in slika. Dokler ne zanosi z Earlom, nekdanjim tihotapcem alkohola in zdaj podjetnikom s piratsko kabelsko TV. Noče se poročiti z njim; preseli se v Halifax. Čeprav je življenje trdo, se vraste v novo okolje. Spoprijatelji se s punkovsko študentko umetnosti Glorio, ki jo pregovori, da pozira za učne akte. Risati prične svojo hčer in potem sebe in tako se ji odpre pot k samoizpolnitvi. Ko jo Earl spet najde (s svojim satelitskim krožnikom ujame umetniški „happening“ v primalni terapiji), je že dovolj močna, da spremeni tudi njega; domov se vrne kot nova ženska.

Broadcast News (TV dnevnik) James L. Brooks 1987 (*Terms of Endearment*). Scenerija te satire o medijskih vrednotah je napovedovalnica TV postaje v Washingtonu. Spreten samotar Tom Grunick, izkušen poročevalec Aaron Altman in zagnana, energična producentka Jane Craig so ves čas v akciji, zasvojeni s stresom, posvečeni karieri — in ujeti v čustveni trikotnik. Jane ljubi Toma, a sovraži njegovo delo, Aaron ljubi delo in Jane, a sovraži Toma. Tudi Tom ljubi Jane, in sebe ljubi toliko, kolikor ga ljubi njegovo občinstvo. Kako uskladiti zasebna življenja in poklicne ambicije?

Walker, Alan Cox 1987 (*Sid and Nancy, Straight to Hell*). Nicaragua leta 1855. Po prezgodnji smrti zaročenke Ellene v Tennesseeju rojeni avanturist William Walker, ki ga finančno podpira bogataš Cornelius Vanderbilt, z misionarskim žarom prikoraka v Nicaragua na čelu najemniške tolpe 85 mož in se razglasi za predsednika. Po dveh letih ga izženejo iz dežele in vladavina nje-

gove trde roke se konča. Ta nadrealistična, a resnična zgodba o zgodnji ameriški intervenciji v Srednji Ameriki se konča z Walkerjevo skrivnostno napovedjo: „Morda mislite, da bo napočil dan, ko bo Amerika pustila Nicaraguo pri miru; povem vam, da tega dneva ne bo.“

Theofilos, Lakis Papastathis 1987 (*O Kairos ton ellinon*). Grški ljudski slikar Theofilos Hadjimikhail, rojen leta 1868 na otoku Lesbosu, se je tako identificiral s tradicijo, da je nosil le grško narodno nošo, imenovano „fustanella“. Njegova identiteta in slikanje sta imela korenine v „stari“ Gračiji — od Aleksandra Velikega do bojevnikov za narodno neodvisnost iz zgodnjega devetnajstega stoletja. Theofilos si je brezkompromisno prizadeval, da bi ohranil grško kulturo pred grozečimi tujimi vplivi, in je razvil svoj lasten, zelo izviren umetniški slog. Za življenje je prejel malo kritičnih priznanj in je postal slaven v tujini šele po smrti leta 1934.

Yasemin, Hark Bohm 1987 (*Der Fall Bachmeier, Der kleine Staatsanwalt*). Samozavestna sedemnajstletna Yasemin živi v Hamburgu. Mimogrede zavrne prvi poskus študenta Jana, ki si hoče pridobiti njeno naklonjenost. Toda rdečelasi Jan se zaljubi v lepo dekle. Z veliko domišljije in humorja ji poskuša zbuditi zanimanje zase. Yasemin doživlja prvo ljubezen. Vendar se tudi vse bolj zaveda nečesa, kar je bilo doslej drugotno: da je hči iz turške družine. Ljubeči in veseli oče postane neodobravajoči despot, ki skrbi za hčerino čast. Janu vzame kar nekaj časa, da razume problem nasprotujočih si čustev, s katerimi se sooča Yasemin. Da bi se rešila iz te situacije, bo morala poiskati doslej neznane izvore energije.

Les Possédés (Besi), Andrzej Wajda 1987 (*Eine Liebe in Deutschland, Kronika wypadkow milosnych*). Wajdova filmska adaptacija Dostojevskega pripoveduje o tolpi mladih revolucionarjev v provincialnem ruskem mestu okoli leta 1870. Fanatični vođa Pierre ponuja zlega mladega aristokrata Stavrogina za novega Mesijo; njegovi pristaši se infiltrirajo v mesto in razvnamejo delavski razred. Le Šatov noče opustiti humanosti in ideala svobode. Da bi se bolje povezali, se aktivisti odločijo umoriti Šatova. Njihovim dejanjem sledi teror, zmeda in razsulo.

Birkin double jeu Varda I: Jane B. par Agnès V., Agnès Varda 1987 (*Lion's Love, Sans toit ni loi*). Filmski portret večstranske igralke Jane Birkin. Izraz „večstranski“ se nanaša na fikcije in obdobja v njenem življenju, na sam ta kolaž o očarljivi igralci in na Jane samo. Jane je za Agnès Varda idealna figura: plastična in spremenljiva, a tudi zelo iskrena in naravna.

Phera (Vrnitev), Buddhadeb Dasgupta 1987 (*Sheet grishmer smriti, Andhi galli*). Zadnji potomec stare, plemenite družine Sasanka živi v razpadajočem dvorcu v zakotni vasi. Je nadarjen umetnik: piše, producira in igra v Jatri, tradicionalnem bengalskem ljudskem gledališču. Toda svet je ozkosrčen in zloben. Žena Jamuna odide z drugim mo-

škim; njegov edini prijatelj je služabnik Rashu. K njemu pride živet Jamunina ovdovela sestra Saraju s sinom Kanujem in Sasanka jo prične spolno izkoriščati. Ta ljudo-vražni oklep razbije deček Kanu, ki ga prevzame Sasankov čudežni gledališki svet.

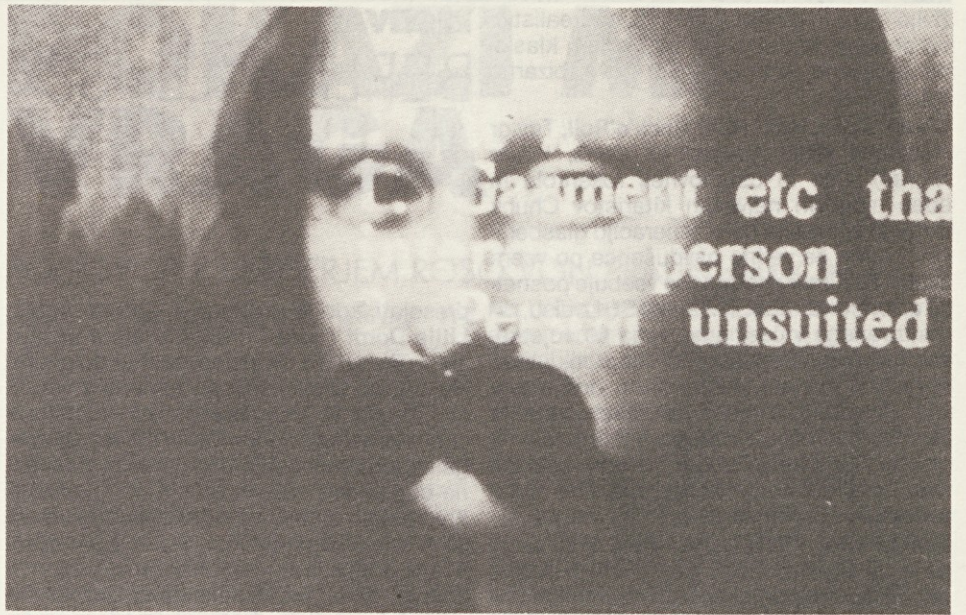
Matka Królów (Mati Król), Janusz Zaorski 1986 (*Baryton, Jezioro Bodenskie*). Trideseta leta na Poljskem. Lucja Król je delavska vdova, ki si prizadeva vzrediti svoje štiri sinove. Čeprav sama ni komunistka, se zaradi svojega najboljšega prijatelja dr. Lewena zaplete v komunistično gibanje; in ko je gibanje prepovedano, ga skrrije v stanovanju, ki postane skrivno zbirališče. Ko izbruhne vojna, izgine sin Klemens, ki je postal komunist. Po vojni se vrne kot častnik v ljudski armadi; medtem tudi drugi sin Roman vstopi v partijo in začne politično kariero. In potem pride nasilje Stalinove dobe. Zgodbe matere Król je zgodovina tragične usode poljskih komunistov v treh za Poljsko ključnih obdobjih.

Birkin double jeu Varda II: Kung Fu Master, Agnès Varda 1987. Ženska blizu štiridesetih se strastno zaljubi v fanta, ki je komaj čez petnajst in zaljubljen v video igre. Ta zgodba je še ena priložnost za portret Jane Birkin. Posneta je bila v njeni hiši z njenimi hčerami in sinom Agnès Varda.

Jarrapellejos, Antonio Giménez-Rico 1987 (*Vestida de azul, El disputado voto del señor Cayo*). La Joya, Extremadura, 1912. V La Joyi se nič ne zgodi brez dovoljenega dona Pedra Luisa Jarrapellejosa. Vlada zemlji in ljudem, namešča in odstavlja uradnike, ureja in prepoveduje poroke. Vsemogočen je — ne more pa pridobiti ljubke mlade Isabel in to ga spravlja v bes. Isabel natančno ve, kako se mu mora upreti. Nkega dne pa najdejo njo in njeno mater brutalno posiljeni in umorjeni. Jarrapellejos ve, da sta morilca njegov lastni nečak in grof de la Cruz. Zdaj požene svoj razvejani aparat, da bi prikrikl zločin — tudi na račun nedolžnih.

Moonstruck (Za luno), Norman Jewison 1987 (*A Soldier's Story, Agnes of Good*). Vdova Loretta Castorini je vraževerna in nesrečna in ljubezni. Prvega moža ji je kmalu po poroki povozil avtobus. Zdaj je zaročena z Johnnyjem Cammarerijem, ki ni posebno privlačen, toda ona išče predvsem varnost. Johnny in njegov brat Ronny sta se oddaljila drug drugemu, ko je Ronny Johnnyja obdolžila, da je kriv za nesrečo, v kateri je izgubil roko. Ker hoče doseči pomiritev, Loretta povabi Ronnyja na poroko — in zaljubita se na prvi pogled. Loretta je razpeta med svojega zaročenca in njegovega brata in družini Castorini in Cammareri se zvrtničita v čustveni vihar, ki doseže vrhunec v odkritju pri kuhinjski mizi in novi poročni ponudbi.

Hudodelci, Franci Slak 1987 (*Eva, Butnska-lja*). Po drugi svetovni vojni Slovenec Peter Berdon iz Trsta zbeži v Ljubljano v severozahodni Jugoslaviji in se tam spoprijatelji s tremi italijanskimi komunisti, ki so tudi politični begunci. Leta 1948 jih hoče jugoslovanska skrivna policija poslati s skrivno na-



ALFALFA (KRAT. ANIMIR. FILM), REŽIJA RICHARD KWIETNIOWSKI

logo v Trst. Italijani odklonijo, Peter pa pristane, ker upa, da bo tam srečal svojo angleško prijateljico. Po povratku v Ljubljano izve, da so tovariše aretirali, in se skrije pri mračnem tipu z imenom Ivan, ki ga pregovori k udeležbi pri nekaj ropih. Ivana in njegovo prijateljico ubijejo v policijski raciji; Peter pobegne in kasneje ga aretirajo na podlagi montiranih političnih obtožb. Kaže, da nihče ne verjame, da je storil resnične prestopke. In tako sanja o begu . . .

Wohin? (Kam?), Herbert Achternbusch 1987 (*Heil Hitler! Punch drunk*). Münchenska poslovna ženska ga. Rothammer je morala zapreti posej; nekim tujcem dovoli, da pustijo v njeni trgovini rdeč zaboj, ki zbudi sum policije. Z dobrimi vezami dobi službo kot TV napovedovalka, najprej pa obišče svojo nekdanjo čistilko Roso, ki zdaj dela v pivnici. Tam jo izsledi policija in jo obtoži, da je morda prenesla aids na čokatega premierja, ki ga je ugriznila v brado, zato da bi dobila službo na TV. Rosa lahko ubija s pogledom in žrtve se kopičijo, a nič hudega sluteče stranke mislijo, da so vzrok ubijalske čebele. Ko prispe igralec Kurt Rabb, ki umira zaradi aidsa, ga komaj opazijo.



KEN DEATH GETS OUT OF JAIL (KRAT. DOK. FILM), REŽIJA GUS VAN SANT

OUT
Linie 1, Reinhardt Hauff 1987 (*Der Mann auf der Mauer, Stammheim*). Jutro na berlinski železniški postaji Živalski vrt. Potepuhi, punki, narkomani, zvodniki, nočne ptice odhajajo domov spat in še ne prebujeni delavci na delo. Sunnie je mladostnica z dežele, zbežala je od doma in išče rock zvezdo Johnnija, ki ga je srečala na koncertu in jo je povabil v Berlin. Rekel je, da živi v Kreuzbergu: Sunnie sede na podzemsko linijo 1 in se odpelje na glasbeno in nekoliko morasto potovanje po velikem mestu. Dobrodelneži, samomorilci, prostitutanci, normalneži, nezaposleni in upokojenci — vsi so skupaj na liniji 1, pa še desperado Bambi in Marija, ki se ob socialni podpori še vedno smehlja. Johnnie je pri Živalskem vrtu z neko žensko in nič ni tako, kot je sanjala Sunnie . . . Ampak glasba se rola naprej, plesalci plešejo in vse se dogaja na liniji 1.

September Woody Allen 1987 (*Hannah and her Sisters, Radio Days*). Ta mesec v vermontski podeželski hiši. Okolje je idilično, ampak šesterica je obupno nesrečna. Sosed Howard je zaljubljen v nevrotično pone-srečeno fotografko Lane. Lane je nora na prizadevnega pisatelja Petra, ki ima oči le za njeno najboljšo prijateljico Stephanie. Lanina mati, nekdanja filmska zvezda Diane, pride živet z možem, fizikom Petrom, in sproži travmatske spomine pri Lane, ki naj bi pri štirinajstih ubila materinega ljubimca. Diane prosi Petra, da bi napisal njeno avtobiografijo, ki bo neizogibno izkopala umazane podrobnosti uboja.

Alice, Jan Švankmajer 1987 (debut). Alice sedi v sobi, obkrožena z igračami, in bere knjigo Lewisa Carrolla . . . in kakor soime-njakinja pride v čudežno deželo. Film prelamlja mejo med sanjami in resničnostjo, uporablja mešanico animacije in sekvenc živih igr. Potegne nas v Čarobni svet, kjer



THE LAST OF ENGLAND (CELOV. IGR. FILM), REŽIJA DEREK JARMAN

živijo lutke in gibljivi predmeti, nadrealistične podobe, ki otroškimi fantazmam klasične zgodbe o Alici dodajajo novo, bizarno razsežnost.

Chuck Berry: Hail! Hail! Rock'n'Roll, Taylor Hackford 1987 (*Against all Odds, White Nights*). Oče in ustanovitelj rokenrola in eden njegovih največjih kitaristov Chuck Berry je vplival na celo generacijo glasbenikov in ima še vedno navdušence po vsem svetu. Ta filmski hommage vsebuje posnetke s koncerta v Fox Theatre v St. Louisu, organiziranega v čast njegovega 60. rojstnega dneva; nastopajo Eric Clapton, Linda Ronstadt in Keith Richards in druge zvezde. Pokaže tudi redke arhivske posnetke Berryja in intervjuje z njegovimi prijatelji — glasbeniki: Everly Brothers, Jerry Lee Lewis, Bo Diddley, Little Richard, Roy Orbison, Bruce Springsteen idr.

Istorija Assi Kljačinoj, kotoraja ljubila, da ne vysla (Zgodba o Asji Kljačini, ki je ljubila, ne da bi se poročila), Andrej Michalkov-Končalovski 1967/87 (*Shy People, Do it for one*). Čas: Rusija v šestdesetih letih. Kraj: nekje „na odprtem“, na povprečni kolektivni kmetiji. Ljudje so prišli k žetvi; med njimi je traktorist, ki se je lani zagledal v hromo, a zadovoljno Asjo. Rad bi se poročil z njo, čeprav je noseča s surovim Stepanom, ki jo žali in ponižuje, a ga ona vseeno ljubi. Asja rodi in spozna, da je zmožnost za srečo le v njej sami. Noče se poročiti niti s traktoristom niti z otrokovim očetom, ki je sprva preziral njeno ljubezen, marveč gre po svoje.

Cry Freedom (Klic k svobodi), Richard Attenborough 1987 (*Gandhi, A Chorus Line*). Na osnovi dveh knjig belega liberalnega južnoafriškega časopisnega urednika Donalda Woodsa o črnem aktivistu Stevu Biku, film pripoveduje zgodbo o skrivnih sestajanjih mož, ki sta postala najboljša prijatelja, medsebojnem razumevanju, ki sta ga sčasoma začutila, o tem, kako pride Biko nazadnje v roke policiji, o njenem brutalnem ravnanju, ki je privedlo do njegove smrti, in o Woodsovem tveganem begu iz Južne Afrike za ropisom o vseh teh dogodkih. S scenami o neizprosni uničenju črnega kolibarskega mesta, pogumnih demonstracijah in masakriranju šolarjev v sowetskem getu leta 1976 je sir Richard posnel ostro obsodbo južnoafriškega apartheida.

Powaqqatsi, Godfrey Reggio 1987 (*Koyaanisqatsi*). Qatsi v jeziku Indijancev Hopi pomeni življenje, powaqa pa se nanaša na negativnega čarovnika, ki živi na račun drugih — kakor prebivalci svetovnih metropol živijo na račun tretjega sveta. Film je brez zapleta in dialogov (glasbo je spet napisal Philip Glass), osredotoča se na ljudstva Indije, Afrike, Bližnjega vzhoda in Južne Amerike in pokaže, kako se izražajo skozi delo in tradicijo. Je slavospev človekovi prizadevnosti — umetelnosti, spiritualnosti, delu in kreativnosti — v ostrem nasprotju z mehaniziranim življenjem v svetovnih metropolah.

Nuts (Norost), Martin Ritt 1987 (*Back Roads, Cross Creek*). Newyorška prostitutka visokega razreda Claudia Draper (Barbra Streisand je tudi producentka filma) je obtožena uboja neke stranke in je polna grenkobe in jeze. Odvetniki in starši se boje, da nima nobenih možnosti, in jo silijo, naj se sklicuje na blaznost, ki jo potrdi zaporski psihiater. Ko odkloni in zahteva sojenje, ji dodelijo precej omahljivega branivca, ki pa kmalu postane gonilna sila izza sodne drame. Sodi se ne le čustveno izmučeni ženski, ampak tudi družbi, ki si jemlje pravico

FESTIVALI

BERLINALE '88

presojati, kdo je razumen in kdo je „nuts“. **Little Dorrit** (Mála Dorrit), Christine Edzard 1987 (*Biddy*). Ta dvodelen, šest ur dolg filmski prevod Dickensovega romana z vrhunsko igro in veličastno scensko in kostumsko rekonstrukcijo Londona sredi prejšnjega stoletja posreduje dogajanje in vzporedne dogodke z dveh različnih perspektiv. V prvem delu z naslovom *Nikogaršnja krivda* se Arthur Clennam, poslovnež pri štiridesetih, po dolgih letih iz tujine vrne v London in odkrije, da je njegova nekdanja zaročenka zdaj debela, žlobudrava matrona, njegova mati pa še gospodovalnejša kot prej. V njenem turobnem stanovanju sreča nimfo, „malo“ Amy Dorrit in se zaplete v njeno usodo in z njenim očetom Williamom, ki je v zaporu za dolžnike; kmalu bo to izkusil tudi Arthur. *Zgodba male Dorrit* kaže obnovo Dorritovega bogastva, ponesrečen pohod družine v visoko družbo in Amyjino ljubezen do Clennama.

Bo'še sveta (Več luči), Marina Babak 1987 (*Šel soldat, Maršal Žukov*). Goethejeve zadnje besede so postale programsko vodilo filma, ki ima namen osvetliti tabu področja sovjetske zgodovine in s pomočjo *glasnosti* in *novega mišljenja* iz uradne sovjetske zgodovine pregnati bele lise, ki so jih desetletja skrbno varovali. Trocki, Buharin, Kamenjev in Sinovjev se smejo spet omenjati. Navaja se Leninova oporoka in nihče več ne poskuša brisati terorističnega režima Stalina in šefov njegove skrivne službe. Razvidne postanejo vizualne paralele med kultoma osebnosti, ki sta se izgradila okoli Stalina in Brežnjeva, kakor tudi dolgo potlačevana pomembnost Nikite Hruščova. Gle dati je mogoče neznane podobe iz sovjetske zgodovine in fascinanten dokument o procesu „prevrednotenja“ v Sovjetski zvezi. **Empire of the Sun** (Sončino cesarstvo), Steven Spielberg 1987 (*Indiana Jones and the Temple of Doom, The Color Purple!*) Šanghaj, december 1941. Hrupno mesto širokih bulvarjev, luksuznih vil, strašne bede v stranskih ulicah, beračev in kulijev. Razvajen enajstletni Jim se igra v aviončki in sanja o letenju po nebu. Japonci zasedejo Kitajsko in na njegovo brezskrbno otroško nedolžnost se zruši strašen udarec. Med evakuacijo Šanghaja ga ločijo od staršev in naučiti se mora skrbeti zase. Naleti na nekdanja ameriška mornarja Basija in Franka in vsi skupaj paberkujejo po cestah, potem pa jih ujamejo in pošljejo v taborišče. Vlada lakota in smrt, toda Jim ima veliko volje do življenja. S svojo neizmerno energijo dobi med sojetniki privilegirano mesto.

XEROX POWER

Rights and Reactions (Pravice in reakcije), Phil Zwickler & Jane Lippman 1987: Lesbian and Gay Rights on Trial. Fiim v živo dokumentira obe plati vnetljive zadeve: zakonske in civilne pravice lezbijk in gayev... Film prikazuje zgodovinski mikrokosmos, ki razkriva ves spekter kontroverznih mnenj o pravicah lezbijk in homoseksualcev v Ameriki.

Downtown (New York Film Festival): *You*

Killed Me First & Submit To Me, Richard Kern; *Cowboy Stories*, Kembra Pfahler; *Where Evil Dwells*, Tommy Turner & David Wojnarowicz; *Pyrotechnics*, Erotic Psyche; *Fishkill*, Dancenoise & Anthony Chase; *Bloodlust*, Ghislaine Jourdan & Michael Gabriele; *Police State*, Nick Zedd; *The Girl's Can't Help It*, Uzi Parnes; *Libido Lobotomy*, Tom Kincaid; *Der Elvis*, Jon Moritsugu; *Black Monster*, Lung Leg; *Soul City*, M. Henry Jones; *Black Goddess*, Ellen Fisher; *Ratmouth*, Alyson Mead; *Parade*, Joey Ahlbum; *Babydoll*, Tessa Hughes-Freeland; *Blond Voodoo*, Ela Tryano.

Coup de boule, Romuald Karmakar 1987. S čelom nasprotnika treščiti v obraz, francoski vojaki s čelom k omari, lesena vrata — za hec, za vse tovariše. Se vrata vdajo? Ne. Glava? Ne. Kaj potem? Nič.

Hoxey — Quacks who Cure Cancer? (Šarlatani zdravijo raka?), Ken Ausubel 1987: ... govori o zdravstveni politiki, zlasti o dolgi vojni med organizirano zdravstveno stroko... in neodvisnimi praktiki, kakršen je Harry M. Hoxey, ki prodajajo dozdevno čudežna zdravila.

Fingered (Zaznamovani), Richard Kern & Lydia Lunch 1987. Opozorilo: Ta film je VAJA iz KAPITALIZACIJE na IZKORIŠČANJU, ki bo za marsikoga nepotrebno NASILNA, SEKSISTIČNA in ODVRATNA. Zato priporočamo gledalcu previdnost in diskrecijo. Ni naš edini namen ŠOKIRATI, ŽALITI in IRITIRATI, kot člani SPOLNE MANJŠINE pa vas opozarjamo, da je naš edini namen NAHRANITI svojo usmerjenost.

En el nombre del hijo (V imenu sina), Jorge Polaco 1987. To je neprizanesljiva družinska kronika; dogajajo se dogodki vseh vrst, kakor v časopisnih naslovih. Njeni liki so tipično argentinski, prikazujejo skalo perverzних odnosov in izvrstno posredujejo poteze naše represivne družbe.

Black Mic Maç, Thomas Gilou 1987. Goreča obramba pred nestrpnostjo... Komedi-ja, polna šal in šarma...

Mozart and Salieri, Larisa & Leonid Aleksejčuk 1987. Gledališče in kino so dolgo imeli za nezdravljiva antipoda. V New Yorku stacionirana emigrantna Aleksejčuka sta ju v odločno antinaturalistični adaptaciji Aleksandra Puškina poskusila pripeljati skupaj... Če je mogoče podreti zid med gledališčem in kinom in teksturni tridimenzionalni objekt, ki ga kamera tako ljubi, z njegovim mogočnim klicem k domišljiji vključiti v abstrakten gledališki prostor — potem lahko v stilistični monotoniji današnje TV drame izbruhnejo vsa bogastva sodobnega vizualnega mišljenja...

Archeology of Film, Werner Nekes 1987. Poglavlje o tem, kako s pomočjo camere obscure prostor postane viden, od anamorfičnih in stereoskopskih efektov do holografičnih; drugo o fenomenu počasnosti percepcije, ki jo na zelo sofisticiran način uporablja mo pri ustvarjanju iluzije gibanja.

Wendel, Christoph Schaub 1987. David je kar dobro organiziran, ima prijatelje, posel — ni slabo. Nekaj ga teži, ampak koga ne? Priložnostno je politično dejaven. Nikoli ni

POKAŽI MI VRAGA

POGOVOR Z REŽISERJEM ROZO VON PRAUNHEIMOM

prav razumel, zakaj je njegov dolgoletni najboljši prijatelj Wendel odšel. Kar odpotoval. Bedak. Emigriral. Tam v sedemdesetih letih sta skupaj živela in ljubila, v istem stanovanju in včasih isto žensko. In kaj se zdaj zgoditi? Wendel se na lepem vrne. Skupaj preživita dan.

Il grande Blek, Giuseppe Piccioni 1987: ... o skupini mladostnikov z italijanskega podeželja na začetku sedemdesetih let. Zgodba je brez ideološke nostalgije. Sočasni vznemirljivi dogodki v metropolah so v vsakdanjem življenju mesteca v ozadju.

Testing the Limits: NYC (Testiranje meja: New York City), Testing the Limits 1987: ta kolektiv lezbij, gayev in drugih se je sestal zato, da bi dokumentiral nastajajoče oblike aktivizma, ki izhajajo iz reakcij ljudi na vladno neaktivnost glede aidsa. Kolektiv se ukvarja z medijsko produkcijo, ki podpira napore vsakogar, ki ga epidemija aidsa prizadeva.

Nacht im Sputnik: Küß die Hand, Österreich, Peter Hajek; *Kein Ort für Sirenen*, Angie Wells-Rommel; *Mein Kampf, Kaiserschnitt*, Mara Mattuschka; *Verboten verboten*, Lothar Lambert; *Eine Bewegung der Zeit*, M. Kreitzel; *Lebensausschnitte*, Anja Rechenbach; *Tasse Kaffe komplett*, Harry M.; *Verfilmt*, Steffen Ulbrich; *Back to Fucking Cambridge*, Otto Mühl.

The Critical Years (Kritična leta), Gerald L'Ecuyer. Kdo je Chip Dexter in kaj ima opraviti z Andyjem Warholom, Lassie in kanadskim filmarjem, ki dela na svojem prvem celovečernem scenariju?

Internationales Videomagazin Infermental 7 / Buffalo NY Edition, Chriss Hill, Tony Conrad, Peter Weibel 1988. Mednarodni magazin na video kasetah sta si leta 1980 izmislila Gábor in Vera Bódy kot neke vrste enciklopedijo novih umetniških tendenc.

Prispevke sprejema v katerem koli formatu filma in videa. Izdaje se producirajo enkrat ali dvakrat na leto. INFERMENTAL se seli in vsaka izdaja ima druge urednike. Poma-ga jim nekdo, ki je že delal kot urednik. Po tem sistemu lahko magazin potuje po vsem svetu in naveže veliko novih stikov, ne da bi pretrgal s svojimi koreninami. INFERMENTAL ni tekmovalni program. Nima nagrad. Uredniški proces je konstruktiven in ustvarja kontekste, ki ilustrirajo podobnosti in razlike.

Summit Gipfel. Eine Sowjetisch-Amerikanische lange Filmnacht: Imagine, Z. Rybczynski; *No Sense of Crime*, Julie Jacobs; *Das jüngste Gericht*, Herz Frank; *Ist es leicht, jung zu sein?*, Juris Podnieks; *Less than Zero*, Marek Kanievski; *Wir fürchten uns vor keinem Feind*, Edmundas Zubavicius; *Powaqqatsi*, Godfrey Reggio.

Signed: Lino Brocka, Christian Blackwood Production, New York 1987. *You Will only Be mine*, *Gold Plated*, *Kontroversyal*, *Jaguar*, *Bayan Ko*, *Insiang*. Special screening!

Kako se ti posreči tako dober videz?

Misliš v primerjavi z lani? Nekateri mislijo, da imam aids in da sem zato shujšal. Drugi mislijo, da sem bil v Ameriki na kozmetičnih operacijah. V Hollywoodu se ljudje pogovarjajo v stilu: „Kako ti je naredil obraz?“ Tako lahko gredo k istemu zdravniku in si postanejo podobni. Shujšal sem, ker sem se podvrgel posebni disciplini. V New Yorku sem začel pisati. Pol leta sem bil tam pod posebnim režimom, na dieti in gimnastičnem treningu — v športnem centru v sosednji hiši — po posebni metodi in s svojim lastnim trenerjem. To mi je zbistrilo glavo. Začel sem veliko pisati in zelo sem bil vesel, da sem tega zmožen. Napisal sem igr o srečanju med Leni Riefenstahl in Fassbinderjem, politično komedijo o dveh herojih nemškega filma, a politično zelo različnih. Režiral jo bom prihodnje jesen v New Yorku. Imam še več idej za igre. Prijeten je odkriti, da si lahko ob filmanju kreativni še v drugih stvareh: začel sem tudi slikati. Se pravi, s slikanjem sem dejansko začel, hodil sem na umetnostno šolo, ampak pred petimi leti sem spet začel slikati, preden sem napravil Horror vacui (27), ki je bil v celoti posnet v nalikanih scenah. Drugič, nekaj let pred Anito (30) sem napravil plesno gledališče in tako začel spet plesati — iz mladosti imam tudi nekaj plesne izobrazbe. Napravili smo plesni, bolj kabaretni komad, kjer pleševa Lotti in jaz. Poje Ingrid Kaven — poleg Anitinih tudi nekaj pesmi, ki sem jih napisal sam. Rad preizkušam različne razsežnosti.

Pisal si že prej.

Ja, uživam v pisanju, ampak pisanje zahteva veliko discipline. Odkril sem, da sem zelo hektična oseba, in težko se discipliniram. Tekati okrog in se pogovarjati s tisoči ljudi mi ni težko... Potrebujem poseben režim, da bi si zastavil, da bom pisal med enajsto in tretjo ali kaj podobnega, in se tega potem tudi držal. Filmanje se mi zdi lažje, ker je bolj kompleksno in pri tem že imam določeno rutino — ukvarjati se je treba s kupom ljudi in odgovoren si za kup stvari in vse skupaj teče nekako samo zase. Najtežji del je napisati scenarij. V zgodnjih filmih nikdar nisem napisal scenarija. Film sem kar posnel. Imel sem skupino igralcev — pravzaprav ne igralcev, bolj ljudi, ki so mi bili všeč in ki so bili zelo kreativni in zelo smo improvizirali. In ko se stvari lotiš, dobiš še ljudi, ki ti pomagajo tehnično in drugače, potem pa greš pač naprej. Ne potrebuješ toliko discipline, kakor če si sam, sedi doma in imaš pred seboj list papirja. Če si odgovoren za dosti drugih ljudi in hodiš ven in telefonariš in si aktiven, organiziraš srečanja in usklajuješ stvari — to je bolj zame, sem bolj menažerski in aktiven in zunanji tip. Introvertirano delo je zame veliko težje, in bolj ko se staram, bolj ga odkrivam. Zaradi tega sem zelo srečen. Da se lahko nanašam in zanašam nase. Vedno sem mislil, da sem zelo odvisen od tega,

kar doživljajo drugi. Večina mojih filmov je dokumentarnih, temeljijo na biografijah, uporabljajo veliko biografskih delov. Zdej sem odkril, da je v meni samem toliko, da moram le na dieto in ohraniti bistro glavo in stvari kar lijejo ven. Prihajajo avtomatično, kakor iz računalnika. Moram le pritisniti na gumb in že sem v transu. In to mi vliva upanje, da se življenje na svoj način zame nadaljuje. Ne gre mi niti toliko za to, kaj ljudje mislijo o meni. Seveda je lepo, da je Anita ljudem všeč, ampak gre bolj za to, kako zadovoljiti sebe.

V Aniti si se dal v vlogo duhovnika. Ima to kakšen pomen?

Ja, vzgojen sem bil kot katolik. Gay center za pomoč ljudem z aidsom v New Yorku je v 90 % sestavljen iz katolikov ali Judov. Če si versko vzgojen, se bolj nagiblješ k moralizmu. Mislim, da sem moralist. V filmih me zelo zanima vsebina, ne samo estetika; hočem, da film nekaj pomeni, da ima diskusijsko vrednost in da vabi ljudi k razmišljanju. Pomembno mi je, da po filmu, ki sem ga napravil, nekaj pride od občinstva nazaj. Od filma se moram sam nekaj naučiti.

Pomen za gledalce — ali to pojasnjuje tvoje zgodnje filme, ki so morda didaktično usmerjeni? Npr. naslov Ni perverzen homoseksualec, ampak situacija, v katerem živi, je kar parola.

Večina mojih filmov ima intelektualni del in senzitivni ali sentimentalni del, obe nasprotji. So analitični in poetični hkrati. Rad delam s tema dvema elementoma. Preden sem se začel ukvarjati s filmom, sem bil slikar; moji filmi so bili zmerom skrajno vizualni. Hkrati so se igrali z intelektualnimi vsebinami in so se tudi delali norca iz njih. Vizualno pa so bili zmeraj zelo ekstremni — kakor ameriški underground film. V prvih dvajsetih filmih sem bil sam tudi snemalec. Kot slikarju mi je bilo vedno zelo pomembno, kakšni so posnetki.

Kakšno je tvoje socialno in kulturno ozadje?

Moja družina je živela v vzhodni Prusiji, kolikor daleč sem lahko sledil. Vedno so bili pol Poljaki pol Nemci. Rojen sem v Latviji. Oče je v nacističnih časih delal za nemško vlado kot inženir v Latviji. Rodil sem se leta 1942 v Rigi, odselili pa smo se leta 1944, pred koncem vojne. Moj oče je, kaže, dobro ravnal z latvijskimi delavci, ker so ga zaščitili, ko so prišli Rusi. Če bi bil slab, bi ga verjetno ubili. Družina je spremenila ime; moj stari oče se je pisal von Miarzewicki in ponemčili so ga v Mischwitzki. Odraščal sem v Berlinu in ko sem imel dvanajst let, smo se preselili v Frankfurt. Tu sem živel do osemnajstega leta. Zelo grd del Frankfurta se imenuje Praunheim. Prevzel sem ime Rosa von Praunheim. To je bilo v času, ko sem slikal in hodil na umetnostno šolo. Kot

študent ne bi smel razstavljeni in uporabljati sem moral drugo ime. Izbral sem ime, ki se mi je zdelo smešno. Nisem vedel, kako blizu sem prišel svoji kasnejši gay politiki. Nisem vedel niti za rožnate trikotnike v koncentracijskih taboriščih. Kasneje, ko se je v Nemčiji začelo gay gibanje, je ime postalo zelo politično. Bolj ali manj sem se vrasel vanj. Mladi si z njim predstavljajo nekakšno staro gospo, ki piše sentimentalne romantične romane. Nisem vedel za Lotti Huber, ki v resnici prevaja take romane iz angleščine v nemščino. Zdi se mi precej skrivnostno, da sem izbral ime, ki je napovedovalo vse to, kar sem počel kasneje. Takrat sem imel 20, 21 let. Umetnostno šolo sem začel v Frankfurtu, nadaljeval pa na Akademiji umetnosti v Berlinu. V tem času sem pisal in imel sem krog prijateljev, ki so bili neke vrste superzvezde. Z Effi Mikesch smo imeli foto seanse. Z njo in njenim možem, ki je bil zelo zanimiv slikar, smo bili prijatelji; fotografirala je veliko mojih ljudi in jaz sem režiral scene za fotografije. Potem sem spoznal snemalca, ki mi je omogočil, da sem posnel prvi kratki film. Posnela sva ga z žensko, ki mi je bila zelo blizu. Bila je zelo kreativna. Z njo sem posnel tri kratke filme. Potem sva se poročila. Če se poročiš v Berlinu, dobiš denar od mesta, s čemer spodbujajo gospodarstvo. Poročila sva se, da bi dobila denar, in po poročni noči je nisem več videl. Odselila se je v München in delala v zgodnjih Fassbinderjevih filmih. Srečala je drugega moškega, s katerim je snemala filme; zdaj, mislim, večinoma piše.

Je tisti denar zadoščal za film?

Ne, zadoščal je, da sva lahko zaživela tukaj, kupila pohištvo, stanovanje itn. To je bilo neke vrste posojilo za deset let, brez obresti. Zelo dober denar. Nekaj sem vložil v tretji kratki film. Vsak moj film je odkupila televizija in le tako je lahko šla stvar naprej. Že po prvih kratkih filmih sem v Nemčiji postal znan. Šlo je za mešanico politike in undergrounda — vizualno estetiko in spolnost ameriškega undergrounda — in študentske revolucije v letu 1968 in vse to sem mešal v komičnem stilu. Za Nemce, ki jim je politika resna stvar, sem bil zelo svež. Taki filmi so bili običajno zelo dolgočasni in suhi in zelo didaktični. Torej, humor in eksotični stil, ki sem ju dodajal politiki, sta bila novost. In tudi gay politika. Leta 1968 se je zakon (v Nemčiji) spremenil v korist gayev. TV družba mi je naročila film o gay tematiki. Posnel sem Ni perverzen homoseksualec, ampak situacija, v kateri živi (9). Postal sem velik škandal; filma niso smeli predvajati na televiziji. Leta 1971 so ga pokazali na berlinskem filmskem festivalu. Postal je zelo škandalozen in zelo slaven. S filmom smo potovali po Nemčiji in začeli gay gibanje. V Ameriki se je pričelo leta 1969 z demonstracijami v Sonewallu. Tega nisem vedel in sploh ničesar o Ameriki ne. Svoj film sem začel 1969/70. Šele potem, ko je bil posnet in predvajan, sem slišal o dogajanju v Ameriki. Prvič sem bil tam leta 1971 in posnel film o — mislim, da drugih — velikih gay demonstracijah (11).

Že pred leti si postal zelo znan. Pa kljub temu ne moreš dobiti dovolj denarja za produkcijo?

To je vselej odvisno od marsičesa. Mislim, da imam v primerjavi z ameriški filmarji — neodvisnimi, nekomercialnimi — srečo. Nimajo nobene možnosti ali zelo majhno možnost in čakajo leta, da lahko posna-

FESTIVALI

BERLINALE '88



mejo film. Že dvajset let imam srečo, da lahko delam svoje filme. Ampak moji filmi finančno niso zelo uspešni, tako da ljudje ne investirajo veliko. To se lahko spremeni — če Anita postane velik uspeh, bo denar za filme morda lažje dobiti. Ampak niti ne mislim, da je film nujno boljši, če je vanj vložena več denarja. Hočem le delati naprej in doslej sem imel srečo, ne vem pa, kako bo naprej.

Zveniš nekako otožno.

Že dvajset let delam filme. Včasih se utrudim: en film za drugim. Vsa ta rutina. Posebno na festivalih: bojevati se moraš za uspeh, za vse, ker gre za posel. Bojevati se moraš za vsako pozornost, za vsakega kritika; za to, da pride tvoj film v kina, v distribucijo; početi je treba deset tisoč stvari. In večino stvari počnem sam, ker moji filmi niso dovolj komercialni. V vse sem vpleten. Imam majčkeno skupinico ljudi, nimam veliko denarja, tako da delam vse: od pisanja scenarija, produkcije, distribucije, tiskovnega dela itd. Na festivalih sem zelo zaposlen. Srečam tisoč ljudi. Običajno so vse te reči razdeljene, gre za različne posle. Nikoli nisem imel te sreče, da bi drugi delali zame. Moj prejšnji ljubimec Mike Sheppard dela zvok in montira in je v veliko pomoč. Z njim delam kontinuirano.

Celovečerni igrani film?

V Ameriki sem posnel ogromno dokumentarcev. Leta 1980 sem se vrnil v Berlin in začel spet snemati igrane filme. Posnel sem Rdečo ljubezen (24), Naša trupla so še živa (25), Mesto izgubljenih duš (26), Horror vacui (27), Virus (28) in zdaj Anito (30). In po Virusu sem napravil film Dolly, Lotte in Maria (29), ki so ga pokazali na TV. Letos bom poskusil napraviti kopijo za kinematografsko predvajanje. Posnel sem ga v New Yorku. Govori o treh nemških zvezdah, plesalkah in filmskih zvezdah, ki so v tridesetih letih zapustile Nemčijo in se naselile v New Yorku.

Zgodnja dela?

Hkrati s filmom Ni perverzen... (9) sem napravil še dva filma. Eden se imenuje Bettwurst (7); to pomeni dolgo blazino za pod glavo. Film je o moji teti, ki je prišla s Poljske na Zahod. Bila je popolnoma zasvojena s potrošništvom. Kupila je vse, kar je bilo poceni, vsak kič. Postavil sem jo ob mladega moškega v ljubezensko zgodbo, ampak v bistvu je bila to parodija na meščanski stil življenja. Film je postal kulturni. Še zmerom se govori o njem, na nemški TV so ga večkrat predvajali in ljudem je zelo všeč. Potem sem napravil radikalno črno-belo opero v angleščini, Macbeth (6); posnel sem ga v južni Angliji. V enem letu sem torej napravil tri zelo različne filme, mislim, da močna dela, zelo ekspresionistična. Ampak po prvih uspehih je vse še dosti težje. Zelo hitro sem postal zelo znan in mislil sem, da sem genij, da je čudovito vse, kar naredim. Potem sem z Effi Mikesch in njenim možem posnel super 8 film Strasti (12).

Potovali smo po svetu in ga osneli v 14 mestih v Ameriki in Aziji. Govori o človeku, ki skupaj s krajem bivanja spremeni svojo eksistencialno pozicijo. Dejansko naj bi bil parodija na verske sekte — takrat so se po drogah ljudje vključevali v verske sekte. Imel je močan mističen pridih. Zdaj nekateri kritiki mislijo, da je ta film eden mojih najboljših. Takrat ni imel uspeha. Potem sem naredil nekaj flopop in imel velike težave. Naredil sem nadaljevanje Bettwurst, Berliner Bettwurst (13), in Axel von Auersperg (14) po gledališki igri. Ta dva sta bila flopa; za njima je propadel še Monolog zvezde (15). Bil sem zelo potlačen. Ljudje me niso več jemali resno in odšel sem v Ameriko in posnel več dokumentarcev: Vojska ljubimcev (21) o ameriški gay politiki, Magacin smrti (23) in film o newyorški pevki Telly Brown (20). In ti filmi so spet postali zelo znani. 24. nadstropje (18) govori o starejših ljudeh, ki živijo na obronkih Frankfurta. Ta film sem imel zelo rad. Za vse te filme sem

Horror vacui?

Posnet je bil povsem po scenariju, brez improvizacij. Scenerijo, ki je vsa naslikana, je večinoma naredila ali supervidirala Ingrid Stiborsky. Najela je nekaj slikarjev; eden od njih, Volker Maerz, je naslikal mednaslove v Aniti. Potem sem spet začel delati z Effi Mikesch kot snemalko. Koproduciral sem njen prvi lastni film Pogosto mislim na Havaje. Zanj je dobila nagrado in lahko je delala filme naprej. Snemala je Horror vacui (27). To je bilo malce težko, ker ima zelo eleganten stil, moj stil pa je zelo grob, agresiven. Nisva se tako dobro ujela. Virus (28) je bil mnogo boljši; pri skupnem delu sva se že udobneje počutila. V Aniti pa sva se že dobro razumela in to je najbrž najino najuspešnejše skupno delo.

Horror vacui govori o ljudeh, ki so se vključili v versko sekto. Ima to opraviti s čim konkretnim pri tebi?

Pravzaprav sem hotel narediti film po Kabinetu dr. Caligharija in pod vtisom Fassbinderjeve smrti. Hotel sem narediti zgodbo o filmskem režiserju, ki v studiju snema remake starega nemega filma, nekaj kakor Calighari. Tema Caligharija je manipulacija. Tako sem hotel narediti zgodbo o režiserju in njegovi ekipi, bolj ali manj o Fassbinderju, ki je močno manipuliral svoje ljudi in bil velik diktator. Tema snemanja nemega filma je sovpadala s snemalnim procesom v studiju. Približno taka je bila prva zamisel. TV ni sprejela te zamisli in potem smo to spremenili v versko sekto. Imel sem nekaj težav, ker se nisem dosti brigal za verske sekte. Nikoli nisem imel te izkušnje in ne zanimajo me preveč. Film ni bil prav blizu moji lastni situaciji. Mislim, da sem najboljši, kadar mi je film blizu. S starejšimi ženskami lahko zelo dobro delam, ker jih občudujem, vseč so mi, razumem jih. Tudi film o aidsu je uspel zaradi mojih lastnih strahov in tistega, kar sem počel v političnem in edukacijskem smislu. Anita (30) je spet tema, ki mi je blizu: rad imam ekspressionizem; zelo se identificiram z norostjo Anite Berger.

V Virusu dovoliš, da se tvoji strahovi uresničijo na najhujši možni način.

Večina ljudi poskuša skriti svoje strahove in jih potisniti stran. Pri meni je ravno narobe. Če me je strah, moram ven in kričim, govorim o tem. Seveda, če si umetnik, je vse veliko lažje. Lahko posnameš film o tem. In bolj ko stvar spoznaš, manj te je strah. To je psihološko dobra metoda.

Anita se nekako vključuje v splošno odkritje 20. let. Imaš vtis, da obstaja določena podobnost med tistim časom in današnjim?

Ne, mislim, da so bila šestdeseta leta bolj podobna dvajsetim in da smo zdaj bolj v tridesetih ali štiridesetih. Drsimo v zelo konservativne čase. Šestdeseta in sedemdeseta so bila bolj pustolovska; ta zdaj so konservativna. Prav lahko, da drsimo v novo vojno in zelo represivne čase. Ta čas je zelo dolgočasen, protiantgarden. Občinstva eksperimentalni film ne zanima preveč in filmarjev ne zanima eksperimentiranje. Hočejo velik denar in veliko hollywoodsko produkcijo. Pravzaprav mi ti časi niso všeč. Všeč mi je . . . npr. George Kuchar in njegov

sijani eksperiment v super 8 — sila cenen medij in v njem dela s polno fantazije. Občudujem ljudi, ki niso odvisni od velikega denarja, delajo neodvisno in kar hočejo. Večina mladih filmarjev ne dela tako in to je škoda. Ta hip berlinski filmski festival ni posebno zanimiv, ker je čas tako dolgočasen; težko je najti zanimive filme. Zlasti mladi — zakaj ne zaženejo več hrupa in storijo kaj zanimivega? Saj vidiš: večina zanimivih filmarjev je moje starosti, generacija očetov — nad 40 let. To je strašno.

Naslednji film boš spet posnel z Lotti.

Ja, gre za dve stari gospe, ki režirata svoj prvi celovečerni film. Ena dela v knjižnici, druga je provincialna filmska kritičarka. Na stara leta se odločita, da bosta sami posneli film. Narediti hočeta trivialen film, za zabavo, o dveh mladih dekletih. Vse gre narobe; to bo torej film o pravih straneh snemanja filma. Veselim se že snemanja, ki bo julija.

Kakšno je tvoje današnje razmerje z gay gibanjem?

Težko je. Zaradi aidsa ljudje danes nočejo več kaj dosti slišati o tem. Včasih me prav sovražijo, ker neprestano težim in kritiziram in seveda nisem pretirano pedagoški ali diplomatski. Vidim pa, da so se ljudje tu na filmskem festivalu zbrali v protest proti britanski klavzuli 29, ki prepoveduje promocijo homoseksualnosti — presenečen sem, ker se kaj takega že dolgo ni zgodilo. Upam, da se bo v bodoče kaj zganilo. Morda moramo počakati, da bo več ljudi umrlo ali zbolelo, preden bodo ljudje spoznali, da je potrebno več solidarnosti in skupnih akcij. Zato živim večinoma v New Yorku — tam je veliko gibanje in veliko solidarnosti in zame je živeti tam bolj zadovoljujoče.

Vsako leto tam preživiš pol leta. Kaj počneš?

Anito so predvajali na newyorškem filmskem festivalu, veliko dela sem imel v Chicagu, imel sem retrospektivo v Braziliji, napisal sem igro, ki bi jo sprva moral režirati že januarja, pa sem preložil na naslednjo jesen. Napisal sem dva filmska scenarija itn. Rad bi tako nadaljeval — živel pol leta tam in pol leta tu.

Kako te sprejemajo v Ameriki?

Imam veliko retrospektiv in veliko ljudi me pozna, z Virusom pa sem prvič prišel v distribucijo. Anita je bila v New Yorku zelo uspešna. Zdaj so me začeli prepoznavati. Začetek je dober. Seveda me marsikdo ne jemlje resno, ker nisem komercialen. V umetniškem svetu pa me poznajo. Po svoje mi je všeč, ker se moram trdo bojevati. Tukaj sem zelo znan in za mnoge dolgočasen, ker pač nisem več nov. Zame pa so dolgočasni oni, ker jih že dolgo poznam. Tam pa sem nov in v boju. Koristno je imeti obe situaciji. Tukaj že dolgo dobivam subvencije in bolj je sproščeno — v Ameriki nikoli ne bi dobil denarja za produkcijo. Z nemškim denarjem grem v Ameriko in opravim delo.

So te že kdaj predvajali kje na vzhodu?

Na festivalu v Sopotu. Moja poljska teta je šla na projekcijo, jaz ne. Zmerom sem se nekoliko bal vzhodnoevropskih dežel, ker se zdi precej težje prosto hoditi okoli. Sli-

moral opraviti veliko raziskav in učil sem se od njih — veliko sem zvedel o geriatriji, arhitekturnih problemih, o smrti, in vseh teh stvari sem se resnično udeležil. Opraviti sem moral veliko raziskav in to novinarsko raziskovanje mi je bilo všeč. Pri vseh teh filmih sem bil sam tudi snemalec. Samo še ena oseba mi je pomagala. Imeli smo malo denarja, vse sem moral opraviti sam in to je bilo zelo zadovoljujoče. Zelo mi je bilo všeč začeti iz nič in trdo delati.

Rdeča ljubezen?

za Rdečo ljubezen (24) sem dobil veliko denarja, nad milijon nemških mark. Napravil sem verzijo po knjigi Aleksandre Kolontaj Rdeča ljubezen. Kolontajeva je bila ministrica v prvi Leninovi vladi in odgovorna za spremembe spolne politike pod Leninom. Pisala je sentimentalne romane za delavce in delavke, da bi jih izobrazila. Vzel sem enega od teh romanov in po njem napravil film. Ni mi bil všeč. Zelo sem bil depresiven. Potem sem srečal Helgo Goetze, starejšo žensko, ki zdaj živi tukaj in se ukvarja z radikalno spolno politiko. Posnel sem video z njo. Imel sem torej ta zelo drag film, odlično posnet — snemalec je bil Mike Kuchar — in z veliko denarja, ampak mi ni bil všeč. Na drugi strani pa sem imel ta odlični tridesetminutni video, ki je stal 30 mark ali kaj. Tako sem zmontiral video v film — cenen video v izredno drag film — in to je bilo tisto, kar sem hotel. Skoz take krize sem šel — resnično nisem maral imeti toliko denarja, ker tega nisem obvladal.

Naša trupla so še živa?

Ta film je bil moj največji komercialni uspeh. Zanj sem imel 80 tisoč mark. To je bilo zanimivo — ta neusklajenost med ceno in iztržkom. Naša trupla so še živa (25) je o petih starejših ženskah, ki se po dolgih letih srečajo v nekem berlinskem stanovanju. Temelji na resnični zgodbi o petih zelo močnih, vitalnih, inteligentnih starejših ženskah. Srečajo se in bolj ali manj odkrivajo svoja življenja. Ena je stara nacistka, druga Judinja — Lotti je bila gostiteljica srečanja, tretja desničarka, četrta komunistka in peta ženska, ki hoče le zabavo, disko ipd. — igra jo teta Lutzi, tista iz Bettwursta. ženske so zelo različne, a zelo močne, zelo žive. Mladim ljudem je bil film všeč, ker kaže, da lahko ostariš, ne da bi izgubil osebnost — ravno nasprotno.

Mesto izgubljenih duš?

Z Mestom izgubljenih duš (26) je bilo podobno. Uporabil sem dosti biografskih podatkov nastopajočih in improviziral z njimi. Povabil sem jih v svoje stanovanje in z njimi posnel veliko video materiala, video improvizacij. Saj veš, ameriški performerji, show people, ki živijo v Berlinu, same zvezde. Prepisal sem jih z videa in iz tega napravil scenarij. Scenarij s fotografijami sem predložil raznim odborom, da sem dobil denar. Potem smo posneli film. Imeli smo scenarij, a smo spet veliko improvizirali pred kamero.



šim, da ljudje veliko pijejo, jaz pa sploh ne pijem. Tudi s homoseksualnostjo je videti tam precej težko. Zelo represivno. Zato nimam velike želje, da bi šel v Rusijo. Niti v Vzhodno Nemčijo — povabili so me, ljudje tam poznajo moje filme zaradi televizije. Nekaterim sem všeč, ker sem nekaj posebnega, ampak v resnici nočem tja in predstavljati nekakšnega bleščavega zahodnega filmskega režiserja z veliko svobode. Občudujejo me prav zaradi tega, jaz pa nočem biti občudovan; hočem se učiti od njih. Srečati hočem ljudi, ki so zanimivi in počnejo zanimive stvari in so bolj ali manj enakopravni, ne pa da me predstavljajo kot nekoga, ki ima večje možnosti. Nočem tja kot učitelj ali kaj podobnega. Sovražim situacije, ko predstavljam nekoga, ki ima „vso svobodo“, zato se temu izogibam. Podobno je v tretjem svetu. Ni mi všeč, kadar ljudje hočejo ven. Mislim, da bi morali biti ponosni na to, kar so, in delati za svojo lastno identiteto. Šele potem bi jih lahko občudoval in se učil od njih. Če pa se vdajo, sem brez moči.

Težko je razviti lastno identiteto, če ti je identiteta vsiljena od samega začetka. Preostane le, da se identificiraš s političnim sistemom . . .

Ja, ampak pogledaj, kaj se dogaja z veliko umetniki, ki pridejo z Vzhoda, npr. gayi, ki pridejo iz Vzhodne Nemčije. Tam seveda

vlada represija, a hkrati je vse veliko bolj osebno — ljudje so se poznali, vabili med seboj, pogovarjali. Imeli so manjši krog prijateljev, ampak bolj osebni. Potem pa pridejo na Zahod, z vsemi temi željami po drogah, seksu in rokenrolu in norosti in potovanju vsepovsod. V dveh ali treh letih postanejo depresivni, ker situacije psihološko ne obvladajo. In to je grozno. Zahod je čisto drugačen od njihovih predstav, uniči veliko ljudi, trd je in neoseben. Seveda sem se naučil živeti v njem, ker sem navajen. Na drugi strani pa zelo občudujem osebno noto, ki jo ljudje razvijejo na Vzhodu. Zato ne morem tja in govoriti, kako lep in velik je Zahod. Prav tako sem kritičen do Zahodne Nemčije, kot bi verjetno bil do Vzhodne. Kritičen sem do Amerike — New York, na primer, je mesto stradajočih, stotine ljudi z aidsom je na ulicah, ker nimajo doma, so brez socialnega zavarovanja in podpore, živijo na podzemskih postajah in beračijo. Nosijo napise: Imam aids in stradam. Za ljudi v getu, črne in rjave, ali za junkije in prostitutke se nihče ne zanima. V beli kulturi v New Yorku preprosto ne vidiš drugih ras, rumene, črne ali rjave. Ne hodijo v Muzej modernih umetnosti, galerije . . . vse skupaj je zelo enostransko in to je zelo kruto. Seveda zame, ki prihajam kot relativno bogat Nemec v Ameriko in živim v tej beli kulturi kot umetnik, so to nebesa, je čudovito. Ampak pa manjšine je strašno. In če si moralist kakor jaz, trpiš, hkrati pa živiš v tej

vznemirljivi in zelo kreativni atmosferi. Ampak jaz sem o Ameriki skrajno kritičen. In jo imam tudi zelo rad — veliko je osebne svobode. Američani so bolj strastni od Nemcev, več hodijo ven in delajo bolj s srcem, žolodcem in občutki ko s pametjo. To je za Nemca zelo osvežujoče. Hkrati je seveda neumno, da tako občudujemo vse, kar prihaja iz Amerike, in Nemčija je neke vrste Amerika iz druge roke. To so težki časi za oblikovanje lastne identitete.

Kako je tvoja družina spremljala tvoj razvoj?

Oče mi je umrl pred petnajstimi leti. V resnici moji starši uradno niso vedeli, da sem gay, dokler me niso videli na televiziji, kjer sem to povedal. Potem mi je mati telefonirala in vprašala, če potrebujem psihiatra, če mi tako lahko pomaga. Napisal sem ji dolgo pismo: da imam že dolgo let ljubimca in da mi gre zelo dobro in da mislim, da bi morala vse to opaziti. Mislim, da je bila moja mati nemočna, ker je bila — in je še — odprta spolnost zanjo, za njeno generacijo nekaj zelo težkega. Oče je bil bolj toleranten in odprtejši. Psihiatrinja Margarette Mitscherlich me je nekaj ur analizirala za knjigo o moških; rekla mi je, da je bil moj oče gay in zelo zaljubljen — nesrečno — vame. Jaz sem imel zelo zgodaj spolne želje o mojem očetu, pa me je zmeraj zavračal. Ne vem, bil sem šokiran, ko sem to slišal, ker je bilo med menoj in očetom zmeraj zelo veliko napetosti, zelo tekmovalno in podobno. Ne vem, če je to res. Nikoli nisem vprašal matere, ker sem vedel, da ji ni prijetno govoriti o spolnosti. Mati se zanima za moje filme in včasih so ji všeč, včasih ne. Zdaj se bo preselila k meni. Stara je 82 let. Še zmeraj je zelo živahna, ampak pri 82 ne ve več dobro, kaj se dogaja. Imam veliko stanovanje in to je čisto v redu. Rad jo imam. Moja mati se ne vpleta v moje življenje. Je nekoliko mazohistična in zmeraj zelo prijazna. Če se bojim, da se bo preveč vtikala v moje življenje? Bojim se prej, da se bom jaz preveč vtikal v njeno življenje.

Imam sadistično tendenco, da jo včasih mučim in dražim zaradi njenih meščanskih navad. Rada pospravlja, jaz pa to sovražim. Namesto da bi jo pustil, kakor hoče, jo hočem nekaj spreminjati . . . Ampak moja splošna in močna tendenca je, da bi spreminjal ljudi in vplival nanje. Bolj se bojim, da bom sam njej otežil življenje. Moji starši so bili vselej skrajno tolerantni, zase pa mislim, da nisem. Če si toleranten do nečesa, kar ne razumeš, je to velika kvaliteta. Jaz tega ne bi zmoget. Če bi imel otroke, ne bi razumel ne njih ne tega, kar počnejo. Ne bi bil toleranten, ne bi mogel biti. Oni pa so bili, čeprav niso mogli razumeti, zakaj se nisem naučil česa praktičnega, zakaj nisem hotel živeti po vrednotah, v katere so sami verjeli. To, da sem hotel biti umetnik in živeti v fantaziji, jim je bilo popolnoma tuje. Vendar so dopuščali in mi dali veliko svobode, in to je redkost pri starših. Zato sem jim zelo hvaležen. Ko sem postal znan in začel služiti denar, so začeli verjeti, še vedno pa niso razumeli vsebine. Filmov, kakršne delam, sploh ne bi gledali, če me ne bi poznali. Moja mati je zdaj nekoliko bolj odprta, bolj prilagodljiva. Pa to nima zveze z njeno starostjo. Poznam veliko starih, ki so izjemno diktatorski. V filmu Dolly, Lotte in Maria je Maria Pescato čez 90 in izjemno močna. Njena moč in včasih zlobna manipulacija ljudi jo ohranjata pri življenju. Vedno sem mislil, da ljudje s starostjo pridobijo modrost in podobne visoke kvalitete star-

rosti . . . Ampak pri marsikomu je ravno narobe. Postanejo zelo zlobni in neznosti in popolnoma nesproščeni in to jih ohranja pri življenju. Zanje je to življenjska sila. Zame je bila ta izkušnja zelo zanimiva. Mislim, da bom tudi jaz tak. Če sem produktiven in moja produktivnost izvira iz mojega zla, prav. Če si pasji, ljubosumen in tekmovalec, zakaj ne?

Ti se imaš za takšnega?

O ja. Jaz sem edinec in izredno tekmovalec. Vse sem moral sam. Za vse sem se moral boriti. V šoli sem bil slab in se nisem veliko naučil. Zato sem izredno ljubosumen. Sovražil sem Fassbinderja in ga tudi nisem dobro razumel; hotel sem biti kakor on, najuspešnejši nemški filmar. Še zmerom hočem isto. Seveda vem, da moraš za slavo plačati veliko ceno. A veliko bolj zdravo se je za stvari bojevati, kakor jih dobiti na krožniku. Jaz sem se moral bojevati za vsak nov projekt in to je dobro. To me poganja. Ta negotovost je zelo pomembna. Če so stvari prelahke, se spremeni človekov značaj, hitro postaneš z dolgočasen, nestrpen z ljudmi in sam s sabo.

Deluješ prav gotovo ne tako, kakor se opisuješ. Deluješ kot zelo prijazen človek.

Obstaja zunanost in notranost. Sem zelo živčen in mirno delujem bolj navzven. Ampak znotraj sem ko vulkan, ves čas v gibanju. In mislim, da nadvladujem ljudi. Mojim ljubimcem je zelo težko. Zelo sem dominanten. Na svoj način sem zelo sadističen in rad sem tak. Fizično nisem zelo sadističen, nisem tak sadist, ki bi mučil ljudi z iglami; nisem niti usnjen tip. Ampak mentalno rad mučim. Ljubim šibke točke pri ljudeh in zabadam vanje. Zelo težko sprejemam osebnost drugega in ji dajem svobodo. Zato nazadnje po navadi pristanem z ljubimci, ki se mi prilagodijo. In to je neumljubivo in nezdravo. Nikoli se nisem naučil živeti z drugimi, ker nimam bratov in sester. Odkril sem, da v resnici sploh nočem ljubimec, ker v tem smislu nisem dober ljubimec, nisem dovolj prijazen. In če odkriješ, da gre do ravnaš z ljudmi in da tak pač si, to ni prijetno. Tega ne maram kaj dosti. Pri mojih letih to postane rutina, začne se ponavljati. Spočetka misliš, da gre za naključje, potem odkriješ, da je to tvoja osebnost. In sam ne maram mazohističnih oseb, ne maram dominirati, raje imam enakopravne, a enakopravnosti v ljubezenskem razmerju ne najdeš. Tako sem se naučil živeti sam in to mi je zelo všeč. Mislim, da je lepo, če ti ni treba biti čustveno odvisen. Sovražim odvisnost — in to, da je druga oseba v mojih mislih. Vsi ti pogovori in to gibanje — grozno, ne počutim se svobodnega. Potrebujem svobodo in bistro glavo in raje imam prijatelje. Lotti je čudovita prijateljica. Enakopraven partner. Če imam ljubimca, ga hočem videti vsako minuto. Moja dva ali tri daljša razmerja — vsak dan sva bila skupaj. Skupaj sva potovala in nikoli se nisva ločevala. Mike. Skupaj sva deset let — pol od tega sva bila ljubimca. Lani je bilo prvič, da nisva potovala skupaj; prej je zmeraj šel z mano. Ne bi mogel imeti ljubimca in ga videti le kdaj pa kdaj. Preveč sem intenziven, tako kot pri delu. Ali se ubijem od ljubezni ali pa ni nič. Ni sredine. In raje imam nič, ker biti zaljubljen zame ni produktivno — je zgolj mučenje. Marsikoga ljubezen navdihuje — lažje pišejo ipd. Zame to ne velja. Včasih je zanimivo, če sem nesrečen v ljubezni, ker se

opazujem. Vsak trenutek je zelo intenziven. V taki situaciji sem začel pisati. Če to uporabiš in se opazuješ, je lahko zanimivo. Raje pa se zanimam za druge teme, kakor za svoje nesrečne ljubezni. In ta želja — pogovarjal sem se z igralco v filmu Winter Tan: bila je žalostna, ker ni zaljubljena, hoče seks in odnos in vse to, in videti je, da je vse njeno življenje osredotočeno bolj ali manj okoli tega. Občutek življenja je zanjo le v tem, da ima ljubezensko razmerje. To je strašno. Moj občutek življenja ni v ljubezenskem razmerju, ampak v tem, da sem kreativen. Recimo, da sem napisal to igro, da sem to spravljal iz sebe — to je najlepša stvar, ki se mi je lahko zgodila. To je moj ljubezenski odnos. Odpreti telo in videti, kaj privre. Jaz sem bolj voyeur. Pri ljubezenskem razmerju se ne morem opazovati. Če ljubim, če fukam, se ne opazujem. In tega ne maram. Raje opazujem druge pri tem početju. Všeč mi je v lokalni gledalci ljudi, ki se zanimajo drug za drugega; opazujem lahko, kako se odzivajo drug na drugega. Če pa sem sam udeležen, se pri tem ne morem opazovati, sem negotov, ne vem, kako me vidi kdo od zunaj — kako naj to vem? In še, dokler ne spoznaš, kakšen je kdo — toliko je negotovosti in biti moraš tako potrpežljiv. Jaz pa sploh nisem potrpežljiv. Vse hočem zdaj. Ja, sem kompleksen — kakor vsi. To je pri ljudeh zanimivo — da nismo preprosti.

Približno isto si rekel o svojih igralcih in o svojih ljubimcih — da hočeš dominirati.

Pri igralcih ne toliko. Zmeraj sem imel rad močne igralce. Nikoli nisem maral Fassbinderja, ker on in še dosti nemških režiserjev hočejo sužnje. Imajo veliko fantazije in močne ideje in jih hočejo vcepiti drugim v glavo in jim natančno naročiti, kaj morajo storiti. Igralci so zanje lutke. To lahko deluje, če si sam zanimiv in lahko to vcepiš v drugega. Mene pa navdihujejo močni ljudje. Rad se bojujem z ljudmi. Rad vidim, če se upirajo in niso mazohisti. Lotti je zelo težko dominirati. Ves čas poskušam, ampak ona se bojuje nazaj in mi pokaže vraga. Veliko stvarim se prilagodi, a po navadi najde pot ven in to je v redu, ker občutim njeno moč in nasprotovanje, to pa je kreativno. Z igralci sem v enakopravnih odnosih; zame je to zelo pomembno. Seveda jih poskušam manipulirati, a če je kdo preveč šibek, izgubim zanimanje. Če napravijo natančno tisto, kar hočem, jih ne maram. Moram jih sprovcirati in ugrizniti morajo nazaj. Drugače je dolgčas. Moram se učiti pri njih. Mislim, da sem dober v tem, da jih opazujem in jim dam občutek za to, kar so. Lahko jih spomnim na stvari, ki so jih spontano naredili in pozabili, jim vrnem ponos nase. Mislim, da je to kvaliteta, ki jo imam.

Torej: strinjaš se s tem, kar si in kako si to, in tega nočeš spremeniti, marveč raje to razvijaš.

Zelo težko se je spremeniti. Razmišljal sem o tem, ali bi se hotel. Nekoč sem napravil radijsko igro s psihoanalitično usmerjenim pisateljem. Prepričan je, da se lahko spremenimo. Da lahko odkrijemo svojo ljubezen in spolnost, da lahko odkrijemo sebe in se spremenimo. Imel sem dolge pogovore z njim v obliki radijske igre. Zelo me je zanimalo njegovo delo. Ima veliko teorij, npr. da je za gaya zelo pomembno, da zavre mater, ker se veliko ukvarja z ljubeznijo do matere in zato manj z ljubimcem. Mati mu odve-

ma sposobnost za ljubezensko razmerje. Vsa pisma in pakete od matere bi moral vračati in zavračati vsak odnos. Te teorije so me intigrirale. Potem pa sem odkril, da preveč intelektualizira, medtem ko je toliko stvari skrivnostnih. Umetnost in ljubezen in spolnost je zelo težko razumeti. Le malo vem o tem, kako te reči delujejo. Zelo malo lahko pri tem naredimo sami; veliko stvari se nam preprosto dogaja. Zato mislim, da se je težko spremeniti. Seveda se mogoče niti nočem. Zelo sem bil srečen, ko sem začel kot umetnik in zelo sem nasprotoval spolnosti. Zame je bila zelo moteča. Tako me je zaposlovala, mi toliko pomenila, da nisem mogel dihati. Veliko ljudi z menoj ravna zelo hladno, me zavrača, in pojma nisem imel, zakaj. Potem sem odkril, da je razlog negotovost: ljudje občutijo mojo intenzivnost in se je bojijo. Kadar sem se spustil v spolnost, sem bil zelo odvisen in zasvojen in zmeraj sem imel ta konflikt med intenzivnostjo in odvisnostjo. Zmeraj sem pomešal ljubezen in spolnost. In nisem vedel, kaj pravzaprav hočem. Mislim, da sem zaljubljen, pa sem hotel le fukati, ali pa obratno. To je bilo zelo moteče. Zdaj, mislim, sem se vrnil na začetek. Seveda so mi orgazmi še vedno pomembni, ampak to je lahko. Tesnejša zveza pa je zelo moteča. Bolj me zanima moje delo. Sicer pa, kar je, je. Nikomur ne privoščim, da bi se zapletel z menoj. Mislim, da je veliko ljudi prijetnejših.

Hočeš reči, da vse podrejaš umetniku?

Ni mi toliko všeč beseda umetnik; gre za moje kreativne interese. Narediti hočem toliko stvari, ki me zanimajo, in zelo sem zagnan; in starejši ko postajam, več hočem narediti. Za kaj drugega mi ostane malo časa. Mogoče je tudi, da sem zelo negotov; nisem si všeč kot oseba. To je tudi del tega. Ne morem si priti na čisto s tem, ker se ne poznam dovolj dobro. Umetniško se poznam veliko bolje. V resnici sem precej nemočen — kakor če bi začel poklic, o katerem ničesar ne veš, npr. če bi moral voziti avion, pa ne veš, kako. Tako je z ljubeznijo. Moraš funkcionirati, a kako dolgo bo šlo, preden se stvar sesuje? Sicer pa vsi živimo s kupom protislovij. To je kakor življenje in smrt. Ljubim ta protislovja. V času pred aidom sem bil popolnoma zavzet s smrtjo. Vsak dan sem hotel umreti. Ne zaradi depresije, ampak iz ljubezni do smrti. Smrt je bila življenjska sila. Po pojavu aidsa pa ne mislim več na smrt. Živim v New Yorku in prijatelji umirajo — a smrti ni. Smešno. Vedno živim nasprotno.

Ko si želel umreti — si se spustil v kakšno samouničevalna dejanja?

Ne, ne, le sanjal sem o smrti. Izmišljal sem si tisoč načinov samomora in fantaziral. To je bilo sijajno. Izmišljal sem si gledališke prizore s svojo smrtjo. Seveda sem imel tudi depresije, a ni šlo za to, bolj za show. Všeč mi je bilo, če so drugi umirali in rad sem imel katastrofe. Najlepše je bilo, če so umi-

35. FESTIVAL
JUGOSLOVANSKEGA
DOKUMENTARNEGA
IN KRATKOMETRAŽNEGA
FILMA

rali mladi. Če nekdo goji vse te upe in sanje in je nenadoma konec, je to kakor nedokončana slika. Zame je bilo to zelo vznemirljivo, zelo poetično. Če pa umrejo stari, je sramota. To je kakor poraz, kompromis. Če živiš dalje, si kriv za toliko stvari. Zdaj vidim vse drugače. Kakor da imam novo življenje. Ne vem, kako dolgo bo trajalo. Živimo v zelo negotovem času in ne vemo, kako bo.

Včasih zveniš strašno cinično, drugič spet zelo humanistično. Še eden tvojih paradoksov?

To je moj črni humor. Rad se igram z nasprotji. Imamo svoje meščanske vrednote — kaj je dobro in kaj slabo. Včasih je to zelo nevarno. Matere mislijo, da hočejo otroku najboljše — ampak kaj je najboljše za otroka? Včasih je naslabše boljše. Politiki reče, da hoče svoji deželi najboljše, in pošlje ljudi v vojno. Seveda lahko reče le, da je to najboljše. Če bi jim rekel, da hoče najslabše, ga nihče ne bi poslušal. Včasih bi bilo to bolje. Mogoče so ljudje, ki rečejo, da hočejo zlo, veliko boljše. Ta protislovja so zelo zanimiva. Zelo sem za to dialektično igro. Večinoma še sam ne vem, kaj je dobro in kaj slabo. Spreminjam se in prihajam s seboj v protislovja. Težko bi mi bilo biti realist, funkcionirati na realistični ravni, v logičnem smislu. Morda moji filmi niso tako komercialni in priljubljeni zato, ker imam težave z logiko in realizmom. Občinstvo večinoma hoče realizem. Navajeni so nanj in težave imajo s fantazijo. Za filmarja je to strašno, saj mora delati za občinstvo. In mislim, da občutim stvari precej drugače kot večina. Zato je moje delo vseč le nekaterim. Včasih je to žalostno, saj sanjaš, v tem bleščavem filmskem poslu sanjaš o milijonih ljudi, ki gledajo tvoje filme. Ljubosumen sem celo na Dereka Jarmana — zakaj je uspešnejši ko jaz, zakaj je bolj mednarodni? Na drugi strani pa bi seveda moral biti ponosen na to, kar počnem, saj so ljudje, ki me občudujejo prav zaradi tega, kar sem. Ker odkrivam del sveta, v katerem sem najboljši; s tem bi moral biti zadovoljen. Ampak živim v svetu, kjer me kar naprej sprašujejo, zakaj ne naredim komercialnega filma in realistične psihološke zgodbe itn. In potem pomisliš, seveda, zakaj pa ne? Ampak mislim, da ne znam. Ne funkcioniram na ta način. Saj včasih bi, pa nimam talenta za to.

Kako bi definiral svoje občinstvo?

Mislim, da je treba biti eden od njih, če hočeš, da stvar deluje. Občinstvo ima zelo dober občutek za to, kaj hoče in česa ne. Ne verjamem v teorijo manipulacije. Mislim, da ni tako preprosto — da Hollywood in komercialna produkcija ne moreta kar tako manipulirati ljudi. Tudi politiki ne. Ne manipulira Reagan Amerike, ampak so ga Američani izvolili, oni so konservativni in hočejo konservativnega predsednika. Če je film ljudem všeč, jim je iz določenega razloga. Ni res, da film z vsem svojim reklamnim aparatom manipulira ljudi. Saj vedo, kaj ho-

čejo. Hočejo nekaj, kar je povezano z njimi s časom in njihovim doživljanjem. Včasih z nekaterimi filmi zadenem čas boljše ko z drugimi filmi. V svojem posebnem majhnem svetu. In tako je tudi z drugimi režiserji. Redki imajo kar najprej hite. To je nekaj, kar moraš občutiti vnaprej. Npr. moj film o aidsu (28). Seveda ni zadel časa ali kaj podobnega, ker se psihološko ljudje nočejo ukvarjati s tem na tak način. Težko jim je. Še melodrama o aidsu nima možnosti. Mogoče čez dvajset let, če se stvari spremenijo. Poglej filme o Vietnamu — zdaj vžgejo. Pravzaprav je napaka pri mojih zadnjih filmih, da so preveč všečni. Na primer Mesto izgubljenih duš. Vsem je bil všeč, hvalijo ga in popolnoma spregledajo, za kaj gre. Na drugi strani, Naša trupla so še živa je zelo kontroverzen. Ljudje so govorili: glej, kako manipulira te starke in kdo hoče gledati te grde kuzle, te egocentrične, ekshibicionistične, histerične ljudi. Ne zanima me toliko to, kar je ljudem všeč, bolj to, kar jim ni. Rajši imam agresijo in konflikt. Pravi filmi so kontroverzni.

BOGDAN LEŠNIK

FILMI:

- (1) von Rosa Praunheim, 1968
- (2) Grotesk-Burlesk-Pittoresk, 1968 (z Wernerjem Schroeterjem)
- (3) Rosa Arbeiter auf Goldener Straße, 1. del 1968, 2. del 1969
- (4) Schwestern der Revolution, 1969
- (5) Samuel Beckett, 1969
- (6) Macbeth, 1971
- (7) Die Bettwurst, 1971
- (8) Was die Rechte nicht siecht, kommt recht aus dem Ohr hinaus, 1970
- (9) Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt, 1970
- (10) Sylvester, 1970/71
- (11) Homosexuelle in New York, 1971
- (12) Leidenschaften, 1972
- (13) Berliner Bettwurst, 1973
- (14) Axel von Auersperg, 1974
- (15) Monolog eines Stars, 1974
- (16) Portrait Marianne Rosenberg, 1976
- (17) Das skandalöse Leben der Evelyn Künneke, 1976
- (18) Der 24. Stock, 1978
- (19) Homosexualität und Kommerz, 1978
- (20) Tally Brown, 1978
- (21) Armee der Liebenden, 1978
- (22) Portrait der Filmemacher George und Mike Kuchar, 1977/78
- (23) Todesmagazin, 1979
- (24) Rote Liebe, 1980
- (25) Unsere Leichen leben noch, 1981
- (26) Stadt der verlorenen Seelen, 1983
- (27) Horror vacui, 1983/84
- (28) Ein Virus kennt keine Moral, 1985
- (29) Dolly, Lotte und Maria, 1985
- (30) Anita — Tänze des Lasters

KNJIGE:

- Leidenschaften der Rosa von Praunheim, 1967 Berlin
Oh Muvie (z Effi Mikesch), 1969 Frankfurt a. M.
Sex und Karriere, 1976 München, 1978 Reinbeck

I. Na zunaj, manifestativno, se je letošnji festival dokumentarnega in kratkega filma razlikoval od ostalih, predvsem v nenavadno velikem številu filmov — bilo jih je kar 158 (prijavljenih!), in izrednem zanimanju občinstva zanje — na vsaki, tudi zgolj informativni projekciji je bila dvorana Doma sindikatov nenavadno polna, večerne, tekmovalne projekcije pa so bile sploh nadvse privlačne.

Kajpada gre odgovor iskati predvsem v določenih pred-festivalskih preprih, političnih igrich okoli tako imenovanih „vročih tem“, ki naj bi se pojavljale na festivalu in provocirale, verjetno pa je kratek in dokumentarni film dobil znova svojo aktualnost med beograjskim občinstvom prav zaradi iluzije, da bo resnično videti kaj posebnega, kar sicer na „jugu“ ni mogoče videti preko totalitarnih in kontroliranih množičnih občil, ki so kajpada neprimerno bolj zaprta kot na „severu“... Vendar je treba povedati že na začetku, da je bila to seveda zgolj pobožna iluzija!

Če se zaustavimo pri teh zunanjih dejstvih letošnjega festivala, je potrebno znova ugotavljati, da se je verjetno še najbolj filmsko „diferencirala“ — seveda v organizacijskem in producerskem smislu — Srbija, ki premore kar 20 producentov kratkih in dokumentarnih filmov, ki so skupaj „producirali“ 87 filmov, potem je na drugem mestu Hrvatska z 9 producenti in skupaj 34 filmi, sledi ji Bosna in Hercegovina s 3 producenti in 9 filmi, Slovenija zmore le 2 producenta (kajpak Vibo in Unikal studio) in proizvodno 20 filmov, medtem ko imata le po enega producenta in po 4 filme Makedonija in Črna gora. Ti statistični podatki so v tem hipu še brez posebnega pomena, vendar, po razmisleku o kvaliteti in dometu teh filmov, se jasno pokaže tudi kulturna in arti-

ŽULJ (DOLGOMETR. DOKUM. FILM),
REŽIJA MIČA MILOŠEVIĆ



PERVERZIJA POLITIKE

stična in seveda nenazadnje tudi „politična“, „dokumentarna“ razsežnost in diferenciranost nacionalnih prostorov v Jugoslaviji — seveda pa tudi njihovih kinematografij.

II.

Tematsko letošnji festival v mnogočem odraža globoko krizo, ki postaja tako rekoč sestavni del jugoslovanskega vsakdana in prinaša popolno dez-iluzijo v nekaterih sredinah, ki so izrazito utemeljene na (ideološki in še kakšni) iluzornosti. Vendar je potrebno reči tudi to, da je jugoslovanski film *en bloc* (ne glede na nacionalne prostore) še vedno, kljub krizi in diferenciaciji, ki slej ko prej zadeva le druge medije, skrajno kontroliran in na svoj način (politično) *perveren* medij. Ko govorimo o *perverzности*, seveda ne mislimo na nekakšno „vsakdanjo“, seksualno rabo te besede, ampak na pomen, ki ga nosi latinski glagol „pervertire“ in se nanaša na pre-vrednotenje: „kritičnost“ (letošnjega) „vročega“ dokumentarnega filma je le poza, simulacija, ki pravzaprav ničesar ne razkriva niti ne „kritizira“ niti se ne dogaja blizu tiste usodne resnice krize, ki si jo v svoji (zgodovinski) iluziji noče priznati vodilni in s tem tudi obvladujoči del jugoslovanske družbe. Perverznost, prevrednotenje se dogaja tedaj toliko, koliko „vroči“ dokumentarni film simulira resnico in jo v bistvu prekriva z nekimi aktualističnimi in sentimentalnimi retušami kot „govor“ o resnici krize, čeprav je to mimo ali alter-govor, ki seveda resnico predvsem skriva in pri-kriva. Takšno pri-krivanje, ki se na zunaj seveda dovolj intenzivno prikazuje kot nasprotje — razkrivanje (primera Vevčanov, Moševca, Smedereva in drugih aktualnih jugo-dogodkov) se seveda dogaja na moč intenzivno (kajpada!) spremljano z vso potrebno drugo medijsko pozornostjo, trači, „prepovedmi“, „ovirami“, ki pa so

predvsem *usmerjanje pozornosti* v to, *kako se „resnica“ prebija na dan*, kljub birokratskim pomislekom in strahovom, da bo njihovo zlo-delo (*sedaj! skozi film!*) razvidno in dano v javnost!*

Treba je reči, da vsi ti „vroči“ filmi letošnjega Beograda govorijo mimo resnice, ker — posebej na jugoslovanskem Jugu in posebej v kinematografiji — tega preprosto ni mogoče izrekat, ker se je ta sistem izrekel proti govoru o pravih stvareh krize. Simptomatičen dokaz za to je seveda 76 minut dolg film Miće Miloševića *Žulj* (Velika zlata medalja mesta Beograd — tako rekoč druga nagrada festivala!), ki govori o nerazpoloženju delavcev beogradske tovarne IMT, ki dobivajo pošastno nizke dohodke, živijo, povečini, v bednih razmerah v svojih delavskih enosobnih stanovanjih, brez perspekti-

* Naravnost groza seveda je, kako se takšni udbovski finti nekritično naseda in resnično „vidi“ angažiranost „novega“ jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma „na delu“, kako je ta film „stopil“ na mesto televizije ipd. Takšno nasedanje imperialnim filmom seveda ne more biti nič posebnega za filmske kritike, ki imajo očitno akutno pomanjkanje političnega uma, povsem drugače pa je, če takšni perverzности nasedajo misleči ljudje. Nasedanje na takšne udbovske finte in proglašanje le-teh za „angažiran“ film je kajpada usodno zapiranje (filmskega, mišljenjskega, kritičnega) prostora za *resnično* kritične in angažirane avtorje, ki pa so — ali je to sploh kaj začudujočega — dosledno izven filmskih vrst in marginalizirani v popolnem (filmskem in političnem)outu! Ne bi se na tem mestu posebej spuščali v analizo takšnih perverznih stvari, vendar je treba vsekakor priznati, da je določenim(!) takšno početje in simulacija filmske, kritične „svobode“ izjemno uspela in da določeni varnostni krogi le niso tako brez domišljije, kot se zdi — o tem verjetno dovolj zgovorno priča pisarija o beogradskega festivalu in „novi kritiki“ npr. v Mladini št. 15/88, da o drugih famoznih odkritjih „novih razsežnosti“ jugoslovanskega dokumentarca sploh ne govorimo...

ve, brez vsega, kar objublja socializem, vendar za to mizerijo vsi, brumno, kajpada na svoj način tudi topoumno razlagajo svojo in splošno jugo mizerijo kot izključno krivdo direktorjev!!!!, kam dlje jim ni dano (ali si ne upajo niti avtorji niti vsi ostali) pljuniti, kaj šele da bi podvomili v kogarkoli nad direktorsko šaržo! V isti sapi pa so seveda za rešitev te (naše) mizerije pripravljeni zopet jesti kruh in marmelado naslednjih dvajset let, da bodo s svojim delom premagali težave, v katere jih je zapeljal vodstveni kader podjetja... Mnogo bolj „rafiniran“ v retuši občega sranja je mojster Škanata s svojimi *Vevčani in Moševcem* (*Grand prix* festivala), kjer na dovolj (emotivno) učinkovit način kaže verbalno nezadovoljstvo in razočaranje Vevčanov in Moševčanov nad lokalnimi veljaki, ki so jim za-grenili sanje o socializmu. Gre kajpada za *poudarjeno lokalne* policije, *lokalne* veljake in samodržce, ki serjejo čez socializem in ta krásni novi svet, ki bi bil, če teh *lokalnih* sralcev ne bi bilo, v svoji glorii povsem v redu in skladen z vsemi ideali, ki jih premore človeštvo!!!! Škanata, ta preverjeni(!) premetenec, in *Dunav film*, sta skupaj izvedla to prevrednotenje z resnično težko ulovljivo gesto, saj večina pade na „prvo žogo“ — razčustvovano besedičenje „užaljenih“ ljudi, ki res izdaviyo marsikaj zanimivega, medtem ko je *bistvo* obeh primerov *zamolčano!* — **namreč da jih bo v takšni ali drugačni obliki, slej ko prej dobil po gobcu vsakdo, ki si bo drznil na tem koncu Evrope glasno in preveč vroče zahtevati to ali ono, vodo, mladince, republiko, revijo, samopravo, pravico do tega ali onega ipd.**, če to ne bo v skladu z voljo *najvišjih*. To je namreč osnovni credo tega konca sveta in intenzivno se dela na tem v širokih okvirih, *nikakor pa vevčanske, moševske, smederevske, IMTjevske* in sploh jugo-pizdarije niso

ZADNJA POSTAJA, RISBA, ANIMACIJA IN REŽIJA PAVAO ŠTALTER



MAUSEFERATU, RISBA, ANIMACIJA IN REŽIJA DARKO CESAR



produkt (zgolj) lokalnih veljakov in samodržcev, direktorskega lobbyja (kot nočejo pokazati vrli in uslužni jugoslovanski dokumentaristi v svoji „angažirani“, „resnicoodkriteljski“ vnemi), ampak je to zgolj in samo preprosta praksa te družbe in socializma, kot odgovor na izzive krize in ljudi na dnu . . . O tem seveda na festivalu ni bilo ne duha, ne sluha, kajti to je bistveno razmišljanje o Vevčanih, krizi, ekonomski mizeriji, Moševcu, Smederevu ipd. Noben dokumentarist se na primer ni pozanimal, kakšna je bila „usoda“ vevčanskih jeremijad v skupščini SFRJ, zakaj molk in „potlačitev“, zakaj se nihče ni upal vprašati delavcev v IMT o bistvenih vprašanjih ipd.*

Kontrola in blokada dokumentiranja resnice (krize, socializma, naše, balkanske civilizacije in njenih zagatnih postopkov) v dokumentarnem filmu je torej „na dlani“, kot tudi ugotovitev, da še nekaj časa ne bo v našem dokumentarnem filmu prisotna (in dovoljena) radikalna in svobodna „kritika“, avtentična misel o določenih spornih družbenih in ideoloških zagatah ipd., saj gre — očitno — še vedno za total(itar)no zaprt prostor, kjer si oblast jemlje svojo prvo in zadnjo besedo nad tem, kaj in posebej kdo kaj dela (v kinematografiji). Ob tem je dovolj paradoksalna tudi vsa diferenciacija na producentskem področju, ki je npr. v Srbiji, kljub temu, da je tam največ in kar najbolj različnih producentov, najbolj omejena in obremenjena najprej z (paranoično, a nujno) avtocenzuro in potem verjetno še s posebno cenzuro, tako da resnično ne more nastati nič pametnega in (politično) avtentičnega, kaj šele bolj radikalno artikulirane in kritičnega! Če se je tamkaj tako radikalno čistil in poenotil sam republiški vrh, kako se ne bo to dogajalo znova in znova šele na teh mikro nivojih!?

Takšen, nekoliko daljši ekskurz v okvir političnega filma je bil tudi v okviru našega pisanja nujen, saj je prav politična razsežnost postala *prva* znotraj jugoslovanskega dokumentarnega in kratkega filma, zagotovo pa tudi najbolj odločilna — ne samo pri nagradah, ampak tudi pri občinstvu. Seveda gre vse to na račun drugače tematiziranih filmov, tako da lahko zapišemo, da beograjski festival postaja festival političnega filma, ki je sicer „fake“, pa vendar najprej in predvsem kot politični prikaz nekih malfunkcij tega sveta. Že poprej je bila prisotna politika in dovolj evidenten način, kar smo registrirali v prejšnjih poročanjih, letos pa se je začel trend že opisane „fake“ kritičnosti družbene stvarnosti in ne le vzpostavljanja nekih (srbskih) junaških in centralističnih bajan . . . Prav spričo te (dirigirane) politizacije dokumentarnega in kratkega filma se zna zgoditi, da bo artistična plat in misel prišla povsem v out ali, povedano drugače — povsem bodo začeli prevladovati „tezni“ filmi in v drugi plan se bo umaknilo raziskovanje filmske strukture, razvijanje avtorske filmske senzibilnosti ipd. kar je bila doslej ena dovolj zanimivih

razsežnosti kratkega filma. V veliki meri se je ta premik pokazal že letos — spričo pregrevanja političnih tem že pred festivalom je bila pozornost vseh naravnana ravno v to smer (in to predfestivalno manipuliranje je koristilo festivalu toliko, da je povrnilo v Dom sindikatov tisto publiko, ki jo je kratak film nekoč, v davnih časih nekega filmskega „liberalizma“ imel!).

O „drugačnih“ temah na letošnjem festivalu le toliko — avtorji so spričo očitne lastne in producentske (avto)cenzure tako rekoč „ob steni“: nikakor ni slučaj, da je bil letošnji festival tudi „festival“ invalidov in še drugačnih nesrečnih slučajev, ki jih je (za razliko od npr. socializma) „stisnila“ narava in iz njih napravila „dokumentarni slučaj“. To je bila vrsta žalostnih avtorskih in človeških primerov, ki so z nenavadno in nekajkrat povsem abotno in neokusno „metaforiko“ skušali pripovedovati o človeški stiski in hkrati pogumu . . . v skrajni posledici pa so bili to nehumani in tudi nedomiselni filmi in avtorji zelo ubožnih zmožnosti filmanja in razmišljanja. Iz tega okvira velja omeniti le flm dveh vojvodinskih debitantov Bodžonija in Bečejskega **Človek, ki ne obstaja**, dovolj pretresljivo filmsko delo o absurdnosti današnjih ustanov za duševno manj razvite ljudi, o njihovi brezizhodnosti in izvrženosti iz tega ubornega sveta. Bila je to dovolj korektna skica, brez odvečnega sentimenta in moraliziranja, hkrati pa vendarle tudi nenavadna v vzpostavljanju nekakšnega „ruskega absurda“, kjer je človek lahko le kot nekakšen nenavadni pojav . . .

Igranega filma tako rekoč ni več: kar je, so povsem indolentni izdelki, ki jih ponavadi skupaj z Inex filmom pripravljajo študentje beograjske akademije za film in tako kažejo svoje „spodobnosti“ kot „bodoči“ režiserji. Reči je treba, da je igrani film morda najbolj „izven“ festivala, povsem brez upa na boljše čase, posebej še, ker je tudi trend usmeritve festivala izrazito proti avtorske mu filmu . . .

Letos je bilo na festivalu zaslediti tudi pravi „revival“ animiranega filma, vendar le v kontekstu številčnosti, miselno in formalno pa je bila letošnja produkcija zelo pri tleh. Morebiti izstopata Marušič z **Doma je najbolje** in seveda famozna **Oblast** Vibinega Barišiča, lepo pa je narisana tudi film Šalterja **Poslednja postaja**, simpatična pa je tudi parafraza o **Mouseferatuju** — in nič več!

III.

Slovenska kratkometražna in dokumentarna produkcija je svojevrstno potrdilo o tem, da je slovenska filmska proizvodnja verjetno ena najbolj konservativnih in (miselno, avtorsko, iskateljsko, angažirano in še kako) omejenih umetnostnih produkcij na Slovenskem, ki je trdno v rokah konservativnih in miselno skrajno rigidnih oblastnikov, ki nikakor ne dovolijo in ne omogočijo tiste ustvarjalne in kritične miselne dinamike, ki je značilna za trenutno „liberalno“ pot na Slovenskem. Film (kratak ali pa dolg) je povsem ob strani, omejen in prazen, čeprav

požre (brez efektov in odgovornosti za to) neskončne količine nesrečnih dinarjev slovenske kulture.

Nič ne pomaga, če *Viba* maha s štampiljko berlinskega medveda (ki je kot uvod v **Oblast**, po minutaži skoraj daljši od samega filma!), dvoje minut Zdravka Barišiča ne more prevagati povsem *neproduktivnih* ostalih 182 minut slovenske (Vibine) kratke produkcije, četudi jo podpisujejo sama zveneca imena! So seveda tu pa tam prebliski in vidi se da bi se kaj naredilo (npr. 6 etud Ranitovića), pa vendar je vse skupaj premalo za neko živo, iščočo, reflektirano in angažirano nacionalno produkcijo. Bati se je, da bo tako tudi za naprej, saj na področju kratkega filma, ki je *prva* stopnica vsakršnega avtorskega iskanja, ni videti nikakršnih programskih ali morebiti tematskih orientacij k še ne preverjenim avtorskim potezam, ni videti nikakršne volje do tega, da bi skozi kratak film reflektirali sedanje noro stanje iztirjenega sveta, človeških usod, konfrontacij in zapletov ipd. Slovenski (kratki in dokumentarni) film ostaja slej ko prej na slepem tiru, do kraja omejen in kastriran, kot sredstvo za naravnost osupljivo indolentne igrarije z vlakci, pa portrete iz arheologije slovenskih uglednih mož, neverjetne in brezkončne kačje variacije in tako naprej, medtem ko gre ta svet in ta slovenski — človek po samem robu usodnega. Ob vsem tem je očitno, da je prav filmska umetnost (na Slovenskem) idealno presečišče (in središče), kjer se povsem brez pretresov ujema politika in umetnost v izjemnem in produktivnem zanosu, kjer je seveda rezultat za to razmerje idealen — as piece of shit, kot bi rekel J. Nicholson.

Vse to seveda „omogoča Kulturna skupnost Slovenije“ — tako piše na koncu vsakega izmed slovenskih filmov!

PETER M. JARH

AD INFORMANDUM

Žirija v Beogradu je bila sestavljena iz Nikole Stojanovića, Veselina Ljumića in Radoslava Zelenovića. Odločila pa je:

grand prix (in denar) Škanata za film **Hvala za svobodo**;

velika zlata medalja za režijo dokumentarnega filma **Žulj** Miloševiću;

velika zlata medalja za kratki igrani film **Marija kot ti** Stanojeviću;

velika zlata medalja za animirani film **Doma je najbolje** Marušiću;

velika zlata medalja za eksperimentalni film **Ponoči** Karadžiću;

velika zlata medalja za najboljši mini film **Oblast** Barišiću;

velika zlata medalja za najboljšo kamero pa Laloviću za film **Svet, ki izginja**.

Producenta *Centar film* in *Dunav film* iz Beograda sta bila nagrajena z *veliko zlato medaljo* za „bogato, raznovrstno in angažirano“ produkcijo.

Hic!

* A propos — naravnost fantastično ironičen in „kritičen“ skozi „balkansko metaforiko“ seveda, je tako imenovani „srbski populistični“ film, ki neodjenljivo in brez skrupulov „razkriva“ in izgovarja temeljne ideološke in civilizacijske zablode na tem koncu balkanskega polotoka in na svoj, balkansko-lumpenproletarsko-metaforičen način govori o usodi in civilizaciji Evrope tu spodaj. „Kritika“ famoznih dokumentaristov je v primeru s to pozicijo resnično do kraja prodana in kajpada znotraj „varnostnega“ ideološkega konteksta . . . O tem bo potrebno v tej reviji nekoliko več, saj gre za res svojevrstno „subverzijo“ . . .

DVAJSETIČ

Po številnih razpravah in dolgih dogovarjanjih med filmskimi delavci in vlado je 1. januarja 1988 na Madžarskem pričel veljati nov zakon o kinematografiji. Ta zakon zagotavlja štirim največjim producentom (Budapest, Dialóg, Hunnia, Objektív) večjo samostojnost, napol državne ustanove pa so se sedaj prelevile v samostojne skupine. To za njih pomeni, da lahko vložijo le tista sredstva, ki jih same zaslužijo. Skratka, uvedene so tržne zakonitosti, ki temeljijo, tako kot na Zahodu, predvsem na povpraševanju in ponudbi. Poleg tega se je tudi državno filmsko podjetje Movi reorganiziralo in je to sedaj ustanova, ki skrbi za razvoj dokumentarnega filma. Druga državna produkcijsko-organizacijska veja Mokep pa je omogočila razcvet Studia Tarsulás (najbolj eksperimentalen studio, ki pa so ga pred dvema letoma utišali in zaprli). Studio Balázs Béla pa še vedno nadaljuje svojo nenadomestljivo vzgojno in oblikovalno vlogo.

Dvajseti festival madžarskega filma v Budimpešti je bil na sporedu dober mesec po sprejetju novih zakonov, tako da je med filmskimi delavci in producenti vladala določena negotovost. Gledano kratkoročno pa tudi dolgoročno ni nihče vedel, kakšne rezultate lahko zaradi novega zakona pričakujejo. Nekateri zatrjujejo, da bo kvaliteta filmov še slabša, saj se bodo producenti želeli približati okusu kar največjega števila gledalcev. Drugi so se pritoževali, da je državno financiranje iz leta v leto manjše, in to ne glede na inflacijo. Še tretji pa zagotavljajo, da bo svoboda izražanja večja, saj bo vse manj nadzora nad filmskimi temi.

Vrh tega pa bi moralo biti to vzpodbuda za koprodukcijsko sodelovanje, in to ne samo v smislu vrtenja zahodnih filmov na Madžarskem, ampak tudi prikazovanje tipično madžarskih filmov izven državnih meja.

Od 26 prikazanih filmov na budimpeštanskem festivalu jih je bilo kar 10 dokumentarnih — od tega večina nizkoprorračunskih in posnetih v ostri črno-beli tehniki. Visoko

število dokumentarcev lahko pojasnimo na več načinov: predvsem se madžarska televizija ne ukvarja s to zvrstjo in je ne raziskuje, ker nima primernih sodelavcev in ker ni dovolj prilagodljiva. Nizki stroški dokumentarca nudijo delo filmarjem, ki bi drugače ostali neaktivni; in dokumentarni film dovoljuje in ponuja kar največjo izrazno svobodo, ki je trenutno možna.

Tako smo bili v času festivala priče nenevadnim političnim izpovedim, ki jih doslej še nismo nikoli videli in ki jim je številna publika navdušeno ploskala. V filmu **Spoštovanje zakona** (Töveghysertes nélkül), prikazujeta Gyula in János Gulyás delovna taborišča iz stalinističnega obdobja in priče teh grozot.

Pretresljiv je intervju s pesnikom disidentom Györgyem Faludyem, ki se je pred mnogimi leti kot žrtev nasilja stalinistične dobe izselil v Kanado. To temo sta filmsko obdelala dva avtorja, Géza Böszörményi in Lívia Gyarmathy v svojem delu **Pesnik György Faludy**. Film **Naše drobne zadeve** (A mi kis ügyeink) Józsefa Magyara je neke vrste reportaža, ki ostro kritizira korupcije v visokih partijskih krogih v pokrajini Bálaton. Film **Občutek svobode** (Ugy éretze szabaddon él), Lászla Vitézya je kruta analiza razširjenosti mamil med mladimi.

Madžarske zgodbe (A Dunánál) Magyara Bálinta in Pála Schifferja pa je skupinski intervju s sedmimi bivšimi vaškimi aktivisti, ki ostro in dovolj kritično govorijo o političnem razvoju v zadnjih 40-ih letih.

Režiser György Szomjas se s filmom **Mr. Univerzum**, imenovanim „road-movie“, ki je posnet na cestah Združenih držav ob iskarnju znanega kulturnika iz 50 let, Mickeya Hargitaya (bivšega moža nepozabne Jayne Mansfield), ponorčuje iz ljudskih bajk.

Ti dokumentarci (in tudi drugi, manj uspešni, ki pa jih tu nismo navedli) se opirajo predvsem na dolge intervjuje, ki pa so posneti površno, ne da bi se preveč ukvarjali z montažo (daljši kot je, boljši je). Podobno stilistično površnost smo na žalost opazili tudi pri igranih filmih.

Tisti manj dolgočasni in bolj osebni se niso prav nič razlikovali od navadnih televizijskih filmov. Tako je film **Nekje na Madžarskem** (Valahol Magyarországon), odličnega veterana Andrása Kovácsa, zanimiv predvsem zaradi dialogov in na pol dokumentarističnih odkritij, ne glede na to, da se je žgoče teme o pripetljajih neodvisnega kandidata na volitvah leta 1985 lotil zelo pogumno. Toda režija je na zelo nizki ravni. Podobno lahko trdimo za veliko zgodovinsko fresko Ferenc Kósa, **Drugi človek** (A másik ember) posneto v dveh delih. Film bi lahko ironično označili kot „Gandhi v Budimpešti“. Gre za izredno ambiciozen poskus oživiljanja dveh ključnih trenutkov — jesen 1944 in konec vojne in pa še jesen 1956 s sovjetsko invazijo — in to s pomočjo dveh popolnoma enakih oseb (prva je oče druge), ki sta po eni strani idealista, po drugi pa pacifista. Tragične razmere spremenijo oba, toda domišljava in moralistična zgodba je predstavljena kot serija velikanskih živih slik (tableaux vivants), neprepričljivo, brez kakršne koli verodostojnosti ali epskega navdiha. Pri tem pa sploh ne omenjamo domnevnih „resnic“, ki si jih Kósa izmislil zato, da bi končal razpravo o teh dveh zgodovinskih trenutkih. Zdi pa se, da so tudi mlajši režiserji, kot je npr. Petér Gothár, zgubili poprejšnjo pogovorno nit. Njegov film **Kot v Ameriki** (Tiszta Amerika), posnet v New Yorku z denarjem, ki ga je prejel na festivalu v Tokiu za svoj čudovit film **Čas se je ustavil** (1981), ni nič drugega kot brezvezan sprehod glavnega igralca po najrevnejših četrth ameriške metropole, ko se kot bivši turist-ubežnik prepusti usodi.

Ferenc Grünwalski snema vse na video. Njegov film **Cel dan** (Egy teljés nap) je neizrazit pripovedni poskus, ki temelji na običajnem ljubezenskem trikotniku, predstavljajo pa ga povprečni igralci.

Béla Tarr se s filmom **Pogubljenje** (Kárhozat) vrača k svojim običajnim antonionskim romanjem. Gre za filozofsko in estetsko predstavitev dekadentizma, ki se zdi kot da je vzet iz stare omar.

Zivahnejši je film **Movie clip** (Moziklip) Pétra Timarja, ki je režijsko uskladiel prispevke kakih dvajset začetnikov, ki so vsak po svoje zasnovali vizualni vtis ob poslušanju rock pesmi; določeni deli filma vsebujejo drzno ideološko neprilagodljivost, ki je značilna predvsem za madžarsko šolo dokumentarnega filma.

Dva zanimiva režiserja — debitanta, Ildikó Szabó in Sándor Sóth sta se s filmoma **Nadrealističen** (Hotréal) in **Peter v pravljicni deželi** (Szárnyas ügynök) odkrito spopadla s prevladujočo temo o samomoru in o brezizhodni prihodnosti mlade generacije.

Naj ob koncu zapisa povem, da smo nestrno pričakovali film Istvána Szaba **Hannussen**, zadnji del trilogije, v kateri je nastopal Klaus Maria Brandauer, in pa sporen film Pétra Bacsa, ki pripoveduje o sedanji vladavini romunskega predsednika Ceausescu. Vendar filma še nista bila končana. Prav gotovo pa ju bomo videli v Cannesu, Benetkah ali pa na kakšnem drugem mednarodnem festivalu...

LORENZO CODELLI

PREVEDLA NUŠA PODOBNIK



POET GYÖRGY FALUDY, REŽIJA GEZA BÖSZÖRMÉNYI IN LÍVIA GYARMATHY

(VIDEO) SPOMIN FILMA

Video teden revije Ekran, Galerija ŠKUC, 21. do 25. marec 1988 (s sodelovanjem Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja. Videoteko Tivoli in likovno redakcijo ŠKUC-a)

Video kasete, te ljubke, skrivnostne škatlice, v katerih je skrito tako zelo veliko slik in zvokov, nas prav po „otročje“ razveseljujejo z možnostmi ogleda številnih, še ne ali premalo gledanih filmov, tistih, ki bi jih gledali velikokrat, pa tudi takšnih, za katere bi zgolj preverili, če se jih sploh splača gledati. Zato obstajajo že brezštevne videoteke, ki vnovčujejo to „otročarjijo“, a hkrati tudi postavljajo pod vprašaj „brezštevne“ možnosti, saj so si fondi videotek na moč podobni. Imajo filme, ki so novi in v glavnem popularni, kar je hvalevredno, toda to je tudi vse, kar lahko ponudijo.

Da je gledanje filmov na video ali TV ekranu precej „osiromašeno“ glede na kinematografsko predstavo, sicer resda ni nova ugotovitev, je pa vredna ponovitve. Gledanje filmov v tem drugem mediju je namreč bolj fantazma gledanja filmov. Tu ni „črnine kinematografa“ prav nič pa ne pridobimo tudi s tem, ko se „osvobodimo“ kinematografskega rituala. A to razlikovanje gre še dlje: spremeni se sam filmski čas oziroma njegova percepcija — sliko lahko ustavimo, pospešimo, premikamo naprej in nazaj in podobno. Močno se zamaje sama arbitrnost filmskega časa. Zgodbe torej ostanejo, toda gledamo jih na drugačen način. S spremembo statusa filmskega časa pa dobimo tudi drugačen filmski spomin (saj lahko kaseto enostavno ponovno vstavimo v recorder), kot tudi spomin filma. Toda to že kaže na kraj, kamor smo namenjeni — kar film z videom izgubi, mu torej le-ta lahko vrne v drugi obliki. Filmi na video kasetah postanejo sam spomin filma, njegove zgodovine, ki je lahko vsak trenutek aktualiziran v teku časa. Tako se „filmska klasika“ lahko obvaruje miniljivosti na filmskem tržišču in propadanja filmskih kopij. Postane pa tudi bolj dostopna občinstvu, kot je kinoteka.

Filmi, ki jih v kinematografih in videotekah spričo domnevne nezanimivosti za tržišče ni mogoče videti ali dobiti, ter predvsem izbor „filmske klasike“, sta tudi glavna zastavka bodoče „videoteke“ revije Ekran in Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja. Seveda je ta opredelitev splošna, zato navedimo tudi ponudbo avtorskih in žanrskih „opusov“, slovenske in jugoslovanske opuse ipd. „Videoteka“ bo namenjena predvsem študijske-

mu delu, se pravi, da ne bo komercialnega tipa. To je seveda še posebej nujno, ker na področju manipulacije z video kasetami vlada situacija brez zakona. To pa seveda še ne pomeni, da ne bo dostopna javnosti v takšni ali drugačni obliki: preko posebnih projekcij, seminarjev, izposoje v študijske namene ipd.

Del takšnega javnega delovanja se je že zgodil: na Ekranovem video tednu v Galeriji ŠKUC je bil predstavljen izsek iz fonda te „videoteke“ — prikazani so bili filmi **Eraserhead** David Lyncha, **Freaks** Tod Browninga, **Twilight Zone** John Landisa, **Stevena Spielberga**, **Joe Danteja** in **George Millerja**, **General in Sherlock Junior** Buster Keatona, **Wanderers** — Postopači Philipa Kaufmana, **Johnny Guitar** Nicholas Raya, **Bullfighter and the Lady** — Bikoborec in dama Bud Boetticherja in **Under Capricorn** — V znamenju kozoroga Alfreda Hitchcocka. Treba je poudariti, da ni šlo za reprezentativen izbor iz obstoječega fonda filmov, temveč predvsem za projekcije tistih filmov, ki pri nas še niso bili prikazani oziroma le redko. Ekranov teden ni bil niti tematsko zaokrožen (čeprav so bili filmi nekako v „znamenju zla“), temveč predvsem poskus tovrstnega „zunanjega“ delovanja študijske videoteke. V tem smislu so bili nekateri filmi spremljani z uvodi oziroma komentarji Ekranovih piscev Marcela Štefančiča jr., Zdenka Vrldovca, Stojana Pelka in Bojana Kavčiča (slednja prispevka tudi objavljamo).

Prav ta, kritiški in teoretski presežek gledanja filmov na video ali TV ekranu pa je nemara tisto, kar ob programski posebnosti utemeljuje ustanovitev tovrstne „videoteke“.

VASJA BIBIČ

PREMAGANI IN NEPREMAGLJIVI

Film Nicholasa Raya **Johnny Guitar** je nastal leta 1953, se pravi, še v „zlato dobi“ klasičnega westerna, vendar pa bi težko rekli, da je tipičen za ta žanr in za to obdobje. Prej narobe, zakaj že oznake „baročni vestern“, „vestern — melodrama“, „ženski vestern“ itn., s katerimi je filmska literatura opremila to Rayevo delo, izdajajo določeno nelagodje ali vsaj dokajšnjo opreznost, ki spremlja domala vse poskuse žanrske opredelitve in umestitve filma **Johnny Guitar**. Čeprav je uvrščen v vse specializirane leksikone vesterna in četudi se redno pojavlja v poglavjih oziroma pod gesli o vesternu, je bralcu vendarle praviloma dano vedeti, da gre pravzaprav za nekakšno „kuriozitet“, za delo, ki žanrsko nikakor ni povsem „čisto“ ipd. Pogostokrat se tudi poudarja, da nikakor ni naključje, če je film posnel režiser, katerega opus v dobršem delu sodi v „film-noir“, kar med drugim velja tudi za glavno protagonistko Joan Crawford, se pravi, da **Johnny Guitar**, če že ni pravi „črni film“ oziroma „črni vestern“, pa vsaj ni daleč od te filmske zvrsti. Med njegove specifične poteze na vsezadnje uvrščajo tudi to, da je posnet v tako imenovani „Trucolor“ tehniki, ki je v tistem času sodila med cenene posebnosti producerske hiše B-filmov Republic Pictures, v okviru katere je **Johnny Guitar** nastal.

Kaj je pravzaprav tisto, kar pri tem filmu tako „moti“ in mu onemogoča, da bi si pridobil trden status znotraj žanra, kamor očitno sodi in hkrati ne sodi? Na prvi pogled se zdi, da nam Ray ponuja vse elemente pravega vesterna: od značilnih kostumografskih in scenografskih sestavin do nič manj značilnih rekvizitov, kot so revolver, puška ali steklenica viskija, od na moč ustrezne naravne kulise do konjev in vprežnih voz, od konflikta med „dobrim“, in „zlom“ do motiva „maščevanja“, od zasledovanja do dvoboja itn.

A tisto, kar že na prvi pogled odstopa od klasičnih obrazcev žanra; je razdelitev vlog: „moške“ in „ženske“ vloge so tu kratko malo zamenjane. Mesto glavnega junaka, ki v skladu s klasično paradigmo žanra pripada postavnemu, neustrahovnemu, trdemu in v vseh pogledih superiornemu moškemu tipu, zaseda tu ženska, resda ne ravno posebno krhka in neodločna, vendar vsekakor še zmeraj dovolj izrazita „feminina“ z zvočnim imenom *Vienna*. Še več, na mestu glavnega nasprotnika osrednjega junaka, ki je v skladu z žanrskimi pravili rezervirano za kakšnega machističnega silaka, naletimo spet na žensko, na resda nasilno in s sovraštvom zaslepljeno, vendar obenem tudi prav po žensko vreščavo in histerično zaletavo *Emma*. Zdi se, kot da bi bil žanrski model v temelju izigran, kajti moški igrajo v tem filmu povsem podrejeno vlogo, skratka vloga, ki je v vesternu sicer rezervirana za ženske. Konflikt med ženskama v celoti obvladuje filmsko pripoved in šele njun dvoboj na koncu filma bo sprostil neznosno napetost, ki obremenjuje vse odnose med filmskimi osebami. Zamenjava vlog je tako rekoč popolna, kajti pravi razlog konflikta med junakinjama je moški, *Viennin* prijatelj *Dancin' Kid*, ki bi ga *Emma* želela zase, ko pa uvidi, da to ni mogoče, ga je pripravljena hkrati z *Vienco* pokončati.

Ženska superiornost je v tem filmu še vse dru-

bi rad pokazal prav na nemogočo točko prečnja teh dveh pobočij, na točko, v kateri je senca — kot nekaj po definiciji vizualnega — učinek glasu.

V ta namen moram najprej storiti korak v zgodovino. Gotovo veste, da so Landis, Spielberg, Dante in Miller s svojim omnibusom naredili neposreden hommage istoimenski seriji. Zato najprej nekaj besed o njej. Na ameriški televiziji je premierno tekla med leti 1959 in 1964, njenih 156 epizod pa vse odtlej praktično ni izginilo v ekranov. Pauline Kael je v svoji zbirki kritik **State of the Art** navedla nekatere bizarne podatke o načinu produkcije, ki dejansko potrjujejo njeno oznako o „cottage-industry sci-fi fantasy“ (nekakšna rokodelska znanstveno-fantastična fantazija). Strnemo jih lahko v preprosto enačbo: malo denarja = malo časa. Povprečni proračun ene take polurne epizode je bil sprva 60.000 dolarjev. Če to pretvorite v čas, dobite nič več in nič manj kot en dan za pripravo in tri dni za snemanje. V trenutkih največjih finančnih težav režiser Don Serling celo ni smel uporabljati filmskega traku, temveč so epizodo uprizorili kot televizijsko igro in jo v živo posneli na — tedaj še vse prej kot razvit — videotrak. Seveda tvorstvi pogoji niso ostali brez posledic za estetiko filmske podobe. Osnovni vtis, ki ga dobite ob gledanju — da gre namreč za svojevrstne miniature B-filmov — je tako dejansko potrjen že na ravni produkcijskih pogojev. V neposredni zvezi z njimi je tudi struktura posameznih epizod. Eden od scenaristov, Richard Matheson, jo je strnil takole:

„Idealna epizoda **Twilight Zone** se je začela z res udarno idejo, ki vas je zadela že takoj v prvih sekundah. Treba jo je bilo le še izpeljati in dodati droben obrat na koncu. To je bilo vse.“

Če naj to strukturo ponazorim s primerom, tedaj se odločam za eno najlepših epizod: mož sklene s hudičem svojevrstno faustovsko pogodbo, ki mu prinese nesmrtnost („udarna ideja“). Sledi izpeljava, vsa lepota epizode pa je prav v tistem „drobnem obratu“ na koncu. Kaj se namreč najhujšega lahko zgodi nesmrtnemu? Brez dvoma to, da ga obsodijo na dosmrtno ječo! To je vse.

Poskusimo zdaj poiskati možne navezave omnibusa **Twilight Zone-The Movie** na istoimensko serijo. Na ravni omenjene enačbe denar = čas se zdi stava že vnaprej izgubljena, saj sleherni kader filma priča o tem, da je vanj vložena bistveno več tako prvega kot drugega. Nekoliko boljše kaže na ravni „udarnih idej“. Razen Landisove epizode, ki je nekakšen *bricolage* večih tem iz posameznih epizod serije, lahko namreč ostale tri povsem precizno lociramo glede na uporabljene motive:

Spielberg — **Kick the can**, George Clayton Johnson, 1962.

Dante — **It's a good life**, Richard Matheson, 1961.

Miller — **Nightmare at 20.000 feet**, Richard Matheson, 1963.

Pa vendar je iskanje teh neposrednih „idejnih“ virov prej stvar filmske zgodovine kot pa kritike. Prizadevati si moramo razkriti tisti element, ki presega to neposredno navezavo, ki ohranja — če naj uporabim marksovsko dikcijo — „racionalno jedro“ serije. Poskusil bom dokazati, da to racionalno jedro še zdaleč ni kako „trdo jedro“ (*hard core*), temveč nekaj tako subtilnega, nekaj tako *soft*, kot je to lahko le *glas* — tisti glas, ki zariše senco groze.

Kaj je namreč tisto, kar po gledanju posameznih epizod serije ostane najbolj v spominu? Prej kot za posamezne udarne ideje (ki so sicer vse po vrsti genialne in so morda prav zaradi tega doživele toliko filmskih obdelav in predelav) bi se odločil za okvir teh idej, za tisti vselej isti

nagovor, ki vas popelje v **Twilight Zone** in ki vam na koncu še enkrat suvereno zatrdi: *It can only happen in the Twilight Zone!* Zdi se, da so se ustvarjalci filma še kako dobro zavedali pomembnosti tega glasovnega okvirja, saj so ga razvezali v prolog (režiral ga je Dante), ki temelji natanko na neki glasbeno/glasovni igri. Voznik in štopar igrata med nočno vožnjo namreč igro, katere temeljni zastavek je ugibanje glasbenih tem znanih televizijskih serij. Seveda ni naključje, da v tem preizpraševanju (glasovnih sposobnosti, spomina, zgodovine...) naletita na temo iz **Twilight Zone** — v specifični časovni dialektiki torej na same sebe. Da gre dejansko za razvezo prej omenjenega glasovnega motiva, priča tudi stavek analognega pomena, ki zveže prolog z epilogom: *Do you want to see something really scary?*

Osnovni premik, ki se zgodi med serijo in filmom, pa je po mojem mnenju v vdoru tega glasovnega momenta v samo notranjost posameznih epizod, v tem, da začne razsežnost okvirja najedati podobo samo. Le tako si lahko razložimo vztrajno pojavljanje svojevrstnih indicev v sleherni od štirih epizod. Če naj torej zares zvezemo film s serijo, pri kateri se je le-ta zgedoval, tedaj to lahko storimo le z *glasovno vezjo*. Ko vas po prologu film popelje v somračno cono, našteje off-glas tri razsežnosti, ki vas bodo po njej vodile: *sound, sight, mind*. Preko tematizacije prve se nam dejansko razkrijeta preostali dve. Kateri so torej tisti indici, ki znotraj posameznih epizod zarisujejo glasovno vez? Oglejmo si jih kar po vrsti:

1. **Landis:** ves problem glavnega junaka je v tem, da se mu vrnejo njegove lastne besede. Vztrajno pljuva čez Žide, črnce in Aziate — nato pa se zaporedoma znajde v koži vsakega od njih (okupirani Pariza, KKK-grmada, Vietnam);

2. **Spielberg:** osnovni izvor nelagodja, skorajda grozljivosti te epizode je v nenavadnosti „odraslih“ glasov, ki prihajajo iz otroških ust;

3. **Dante:** izza televizijskega sprejemnika vidi-mo deklico, ko pa se kamera za malenkost dvigne, nas šokira njen obraz, ki je brez ust. Takoj za tem zvezmo tudi vzrok tega izbrisa: nima ust, da bi ne mogla ugovarjati tiranskemu bratu.

4. **Miller:** med najbolj vztrajnimi epizodnimi liki je deklica, ki v naročju drži lutko ventrilokvista, govorca iz trebuha. Ko govori, se tako odpirajo dvojna usta hkrati.

Zakaj tako vztrajam na teh podrobnostih? Zato, ker gre vsakič znova pravzaprav za isti problem — za opozorilo na radikalen razcep med telesom in glasom, še natančneje, med usti in besedami. Michel Chion je bil med prvimi, ki je na specifično filmskem področju opozoril na ta problem in ga artikuliral kot nemožnost natančne določitve tistega kraja, na katerem vzniknejo besede. To točko, v kateri privre na dan glas, sicer lahko poimenujemo (recimo *kričišče*), nikakor pa je ne moremo preprosto izenačiti z usti kot njegovim virom. Ta nemožnost natančne določitve še zdaleč ni ovirala filma — prav nasprotno, ravno na njej je zgradil nekatere izmed svojih najsijajnejših dosežkov. Najsi gre za glas s prikritim telesom (**Psycho**), za brezmejni, vsepovosd-se-razlegajoči glas (**Oskrbnik San-sho**) ali pa preprosto za ubijalski Glas z veliko začetnico (**Dune**) — vselej je problem v neskladju ali celo v radikalni odsotnosti telesa, učinek pa praviloma na meji grozljivosti. Na meji, ravno kolikor je na samem robu kadra in kolikor vanj meče senco groze, neke temeljne tesnobe.

(Mimogrede, to je tudi očitek Slakovi tv-drami **Nasmehi**. Dokler se z glasovi igramo le na področju komičnega, ne da bi segli tudi čez mejo, v tesnobo, pravzaprav zgrešimo osnovno poanto glasovne razsežnosti. Dovolj shematsko bi to lahko ponazoril s primeroma dveh novejših tele-

vizijskih reklam. Poglejmo najprej tisto za Marlesovo montažno hišo iz akcije Podarim-dobim. Pospešene sličice dovolj očitno razkrivajo zgedovanje pri burleski ter tako tudi že zarisujejo željo biti komični. Da bi to komičnost še podkrepili, dodajo podobam še Rifletov glas, prav tako pospešeni. Kolikor je burleska po definiciji nema, pomeni uporabiti v njej še glas svojevrsten *contradictio in adiecto* — lahko ga preprosto utišamo, pa ne bo učinek zaradi tega nič manjši. Drug primer je lanska reklama za Fructalov Supersok. Na vrtni zabavi vsi odrasli govori-rijo z otroškimi glasovi. Ta igra se izkaže za nevarno, tako da mora možakar na koncu le „postaviti stvari na svoje mesto“ — se odkašljati in z gromkim glasom zatrditi, da je „Supersok sok za odrasle“. Tako lahko na delu vidimo natanko tisti prej omenjeni moment prehoda. Poanta je torej preprosto v tem: dokler se hočemo z glasom le šaliti, se nam le-ta izkaže za čisti presežek (na način glasu v nemem filmu), v trenutku pa, ko se zavedamo temeljne ambivalentnosti glasovnih razsežnosti, dobimo več kot učinkovito reklamo.)

Kolikor pomenijo otroški glasovi odraslih inverzno figuro odraslih glasov otrok, se lahko preko nje od Supersoka vrnemo k Spielbergu. Prav v njegovi epizodi je namreč najmočnejše prisotno tisto, kar nas bo vodilo v nadaljevanju. Gre za nekaj, čemur bi lahko rekli „sporočilnost“ ali morda celo kar ideološka poanta. Ta je namreč pri omnibusu **Twilight Zone** — **The Movie** sploh problem. Če je osnovno noto serije dovolj dobro povzela že Pauline Kael, ko je zapisala, da se ob gledanju **Twilight Zone** zdi, da je bila Amerika tako demokratična, da so fantomi obiskovali celo najbolj navadne državljane, tedaj se v pričujočem filmu vztrajno vsiljuje svojevrstna plehka humanost. V tej perspektivi se za dovolj dvomljiva izkažeta tako Landisov klic po sožitju kot Dantejeva podoba odtujenosti tele-dirigiranega sveta, do svojega pojma pa je ta humanost priganana v Spielbergovi epizodi. Pa vendar v zgodbi o vračanju starcev v otroštvo, s katerim si „prenovijo duha“ in „zaživijo novo življenje“, obstoji drobec, ki sprevrne njeno lastno sporočilo. Ta drobec je natanko že omenjeno neujemanje glasu in telesa, je tisti razcep med obema. Glasovna razsežnost tako v humanost podobe zariše senco groze — le-ta je namreč natanko vmes, med telesom in glasom.

Sklep bi torej bil naslednji: če naj se približamo razsežnosti grozljivega, tedaj glasu ni dovolj zgolj mutirati, treba ga je radikalno odlepti od telesa. Šele tedaj lahko blodni naokrog, vdira skozi robove filmskega kadra in si v skrajni konsekvenci celo najde drugo telo. Tako sicer za hip dobimo domnevno identiteto, a se kaj hitro izkaže, da gre vselej za glas nekoga drugega, morda celo Drugega. Razcep tako vztraja — enkrat z izbrisom ust, drugič z njihovo podvojitvijo — učinki tesnobe pa se večajo. V tem je torej osnovna razsežnost sence, ki jo zariše glas in prav tu velja iskati najsuptnejšo in zares v serijo in filmom.

STOJAN PELKO

AMERIŠKI POSKUSI RAZUMEVANJA MEJA RAZŠIRITVE, KOT JIH PRIKAZUJEJO FILMI O VIETNAMU

Neposredna ameriška vpletenost v vietnamsko vojno se je končala leta 1973. Prvi film o Vietnamu, če izključimo film Johna Waynea **Zelene baretko (Green Berets)** iz 1968, ki ga je vzela resno le skrajna desnica, so se pojavili leta 1978. Ameriška industrija zabave ponavadi takoj pograbi vsakršen senzacionalen dogodek, toda v tem primeru je bila presenetljivo tiho. Šele zdaj, trinajst let po padcu Saigona, so se vrata na široko odprla in Vietnam je moč najti vsepovsod: ameriška televizija prikazuje tedensko serijo o vietnamskih veteranih, newyorški modeli športne konfekcije posnemajo kamuflažo v džungli, majhna mesta prirejajo parade za tiste udeležence, ki pred petnajstimi leti niso bili odlikovani, ameriški otroci se igrajo s plastičnimi Ramboji in lutkami Tunnel Rat, ki vihte v rokah raznovrstna orožja.

Toda od vsega tega so filmi najbolj očitni. Le še vojne z Indijanci in ameriška državljanska vojna so povzročili podobno ustvarjalno filmsko zanimanje Hollywooda. Vendar, če želimo razumeti, zakaj obstaja to nenehno zanimanje, moramo vedeti, kaj Vietnam pomeni za Ameriko. V filmih, ki so se in se še bodo pojavili, lahko vidimo, kako se dežela spopada s pomembnim zasukom v svoji zgodovini.

Vietnam je signifikanten, ker označuje zunanje meje ekspanzionizma, ki je najbližji ameriški samodefinciji in ki je nadaljevanje kolonialističnih želja evropskih veselil iz 17. ter 18. stoletja. Ameriški ekspanzionizem je dobil značilne ameriške poteze v 19. stoletju, ko je dežela postopoma priključila več ozemlja kot katerakoli druga tedanja sila. Do krize je prišlo, ko so Združene države Amerike dosegle meje svoje geografske omejenosti, kar je zgodovinar Jackson Turner imenoval „zapiranje mejnih področij“. To napetost vseskozi obravnava ameriški vestern, posebno boje med kavboji in Indijanci, oziroma konflikte med živinorejci in rančerji. Vzrok za to, da je vestern uspel ostati zanimiv žanr v prvi polovici 20. stoletja, je verjetno v dejstvu, da so se miti, ki so ga pogojevali, ostali še vedno značilno ameriški, saj se dežela ni zadovoljila s Kalifornijo, marveč se je skušala razširiti v Južni Pacifik in Srednjo ter Južno Ameriko. Ameriški ekspanzionizem je dosegel končno fazo konec druge svetovne vojne, ko se je v želji po svetovni nadvladi razširil tudi na področja, ki so jih izpraznili Japonci in omagujejo evropske sile, tako tudi v Vietnam. Ameriške frustracije v Vietnamu so bile torej več kot le izguba ekonomske in vojaške pomembnosti na tem področju, saj so prisilile Amerikance, da se soočijo z lastnimi ekonomskimi, socialnimi in političnimi predpostavkami, oziroma mitologijami, na katerih so le-te temeljile.

Tako je Amerika v šestdesetih in sedemdesetih letih pospešeno raziskovala te mitologije, ki so hkrati pomenile tudi definicijo nje same. Tako imenovana „proti-kultura“, ki je izhajala iz drugačnih ameriških mitov kot tistih ekspanzionističnih, je poskušala artikulariti alternativne socialne in ekonomske strukture. Medtem ko so se bolj eksotične forme „proti-kulture“ počasi umikale, so odprta vprašanja ostala še vedno v središču pozornosti, saj so tudi vietnamski problemi živi še dandanes. Filmski ustvarjalci so se zato v vietnamskih filmih spraševali, kaj zdaj pomeni biti Američan. Filmi zadnjih desetih let predstavljajo zanimiv zapis procesa, ki ga določena dežela doživlja pri soočanju z dogodki, ki zahtevajo njeno nacionalno redefinicijo.

Filmska pripoved kot umetniška oblika v največ občinstva vselej kaže na razvoj odnosa publike do določenih tem in ga tudi konsolidira. Jugoslovansko občinstvo prav dobro ve iz lastnih filmov, kako so lahko vprašanja narodne identitete obravnavana različno v vojnih filmih, ter kako se tudi filmi spreminjajo skupaj z družbo. V ameriškem odzivu na vietnamsko vojno lahko od tega trenutka ločimo štiri obdobja, ki jih prikazujejo posamezni filmi.

Prva faza kaže na značilno popolno odsotnost filmske obdelave; druga glede na Vietnam kot na duhovno bolezen, nelagodje (Coppolina **Apokalipsa zdaj, Apocalypse Now**; Ciminov **Lovec na jelene, Deerhunter**); tretja predlaga novi militarizem kot zdravilo za obstoječe rane (Stalloneov **Rambo**); četrta pa odgovarja s humanističnim antimilitarizmom (Stoneov **Platoon**, Kubrickov **Full Metal Jacket**).

Prvo obdobje označuje popolna tišina. Po padcu Saigona Američani niso več hoteli govoriti o vojni, pač pa so se pretvarjali, kot da je sploh nikoli ni bilo. Levica je čutila krivdo, ki jo je povzročila njena dežela, zato ni želela niti slišati o problemih, ki jih je prinesla vietnamska vojna. Desnica je bila ogorčena nad tem, da je Amerika izgubila svojo prvo vojno. Ničče ni želel brati knjig o Vietnamu ali gledati filmov s to tematiko in tudi novice o vojni so iz časopisov praktično izginjale.

Toda vojna, ki je povzročila toliko žrtev (58.000 mrtvih, 153.000 telesno ter še več psihološko ranjenih, 10.000 mož je zbežalo v Kanado, tisoči so bili še v ujetništvu), pač ne more biti kar na lepem izbrisana iz nacionalne zavesti le zato, ker so se vsi odločili, da o njej ne govorijo. Poleg tega osnovni problemi, ki jih je prinesla vojna, niso hoteli stran. Amerika se je nenadoma počutila vključena v nekakšno „duhovno bolezen, nelagodje“, kot je to imenoval Jimmy Carter.

Prvi filmi o Vietnamu so omenjeno „bolezen“, nelagodje, postavili v središče dogajanja. Z namenom, da bi razumel vojno, se je režiser Coppola zatekel k angleškemu romanu, ki se je pojavil v Veliki Britaniji, ko je le-ta preživljala svojo krizo „konca imperija“ v burški vojni.

Apokalipsa zdaj (1978) je priredba romana Josepha Conrada **Temno srce (Heart of Darkness)**, dela, ki je britanske trditve o civilizacijskih idealih prikazalo tudi z umazane plati kolonializma in še posebej prerojeno človekovo živalskost tudi pri na videz najbolj omikanih individuumih. Z obema vidikoma so se Američani soočili med vojno v Vietnamu.

Temno srce je Coppola omogočilo tudi gledišče, s katerega je mogoče drugače gledati na vojno. V romanu je pripovedovalec ladijski kapitan Marlowe, ki skuša izslediti Kurtza, velikega moža, ki je postal pravi divjak. Ta naj bi namreč edini poznal ključ za razumevanje vzponov ter padcev zahodne civilizacije. Marlowe gleda na Kurtza in na ekscese kolonializma z mešanimi občutki, zgražanjem in občudovanjem.

Marlowe v **Apokalipsi zdaj** (Martin Sheen) je skeptičen Američan. Spada v ameriško filmsko tradicijo antijunaka, individualca, ki opravlja svoje delo ne zato, ker verjame vanj, marveč ker verjame vanj bolj kot v karkoli drugega. Njegova misija je „pokončati z ekstremnim predsodkom“ (civiliziran evfemizem za umor) zelo učinkovitega vojaškega poveljnika (Kurtza igra Marlon Brando). Kurtz, močno ozaljšana „zelena baretko“, je vzel vojno v svoje roke in postaja slaven zavoljo svoje krutosti. Še pomembneje za ameriške generale je to, da nič več ne izpolnjuje njihovih ukazov. Želijo ga ubiti, ker predstavlja politično zadrego. Marlowe in Coppola skušata razumeti tega moža ali, bolje, ta fenomen, saj se zdi, da le on razume položaj Amerike v Vietnamu — ključ za razumevanje veličin tako postane smrtonosen, idealizem pa divjaštvo.

Coppolin film je tako kot knjiga najbolj presunljiv pri prikazovanju soočanja obeh različnih kultur. V eni izmed nadrealističnih scen (na primer) čudovit nočni klub zaživi sredi džungle, kar poudarja groteskno neskladanje. Čar „zahodne meje“ je v tem primeru reduciran na pornografski striptiz s playboyevimi zajčicami, ki so oblečene kot kavboji in Indijanci. V drugi sceni Američani, ki jih vodi kavbojski poveljnik, do tal požgejo neko vas, da bi lahko surfali na tamkajšnji plaži. Absolutna nezmožnost Američanov, da bi razumeli Vietnamce, je dramatično prikazana, ko vojak pobije celo barko Vietnamcev, ker sumi, da morda skrivajo vietkongovskega vojaka. Izkaže se, da je šum v senu povzročil samo majhen trop kužkov. Film je zanimiv prav zaradi takih močnih, individualnih scen.

Vendar pripoved v končni fazi ni zadovoljiva, ker Coppola upošteva nekatere prevladujoče napačne predpostavke o vietnamski vojni, ki so povezane z ameriško prisotnostjo sploh. Le-te sabotirajo pripoved, zato ker filmska pripoved daje pomen dogodku in ne more biti umetno uveljavljena. Manj uspešen umetnik ponavadi zgradi pripoved tako, da ne upošteva ključnih elementov problema. Boljši umetnik, če se znajde v objemu zgodovinskega nesporazuma, bo pripoved imel za ovirajočo, saj ta lahko generira izrazite podobe, vendar brez potrebne prepričljivosti. Vsi resni filmi o Vietnamu zaidejo v pripovedne probleme, saj trdim, da nihče od režiserjev ni bil sposoben videti dlje od samo ameriške perspektive na vietnamsko vojno. Vsi imajo v sebi imperialističen element, tudi tisti bolj liberalni, namreč da gledajo na vojno zgolj kot na ameriško dramo in ameriški problem. Tak pogled uničuje strukturno formo in vsebino njihovih filmov.

Poglejmo, na primer, težave, ki jih povzroča taka postavitev, ko Vietnam predstavlja primitivnega divjaka nasproti ameriški civilizaciji. Saj mora biti Kurtz vreden Marlowega iskanja, da bi gledalci sledili z zanimanjem. Biti mora svetovni vodja (vse drugo ni vredno interesa) in če postane divjak, mora biti takšen, da navdaja tiste okoli sebe s strahospoštovanjem. Toda če bi Coppola želel Kurtzove podanike, laoške gornike, prikazati v luči divjakov, ki na Kurtza gledajo s strahospoštovanjem, bi moral napraviti rasističen, džungelski film tridesetih let. Coppola si ne bi dovolil take napake, vendar se ni zavedal, da je izhajal iz pozicije „najprej je treba upoštevati Ameriko“. Ne obravnava integralne povezanosti ameriškega rasizma in imperializma, marveč se temu izogne s tem, da čim manj je mogoče prikaže laoške preivalce. V skopih prizorih se zdijo kot roboti brez življenja. Rezultat je prava zmeda: Kurtz naj bi bil velik, toda njegovo moč lahko vidimo le iz vedenja tistih, ki so mu prepogojno vdani — kar pomeni, da jih sploh ne vidimo. Kurtz sam sedi v svoji koči in Marlowu moramo verjeti na besedo, pa še Brandovemu ugledu zraven, da je velika osebnost. Na koncu se vseeno izkaže, da zaradi Kurtza samega ni bilo vredno napraviti filma, in na to kaže tudi dejstvo, da je Coppola dejansko posnel več inoče konca filma, to pa je kriza filmske pripovedi v celoti. Kakorkoli že, gledalec ostane po ogledu filma zmeden in celó končne presunljive scene, ko helikopterji mečejo napalmske bombe na džunglo, delujejo kot taktika, ki omogoča režiserju svojevrsten pobeg.

Značilna zmeda v filmski pripovedi sicer obstaja že na začetku filma, ki ne gre proti koncu z lahkoto prav zato, ker Coppola ne more povsem verjeti v Marlowovo „misijo smrti“. Film namreč temelji na predpostavki, da bi Amerika vojno lahko dobila, če bi bila bolj brutalna, kot je na primer Kurtz. Edini problem ob tem, kot se zdi po mnenju Coppole, je vprašanje, ali bi bila Ameriki vseč taka nova identiteta v primeru spremenjene, brutalne taktike. Ta pogled je bil identičen trditvam desnice, da je bil Vietnam izgubljen zavoljo liberalnega pogleda, ki je generale zaposlil predv-

AMERIŠKI POSKUSI RAZUMEVANJA MELA RAZŠIRITVE, KOT JIH PRIKAZUJE FILMI O VIETNAMU

sem politično, medtem ko bi se bili morali bojevati. Obe stališči, desničarsko ter levičarsko, sta izhajali iz dejstva, da je Vietnam predstavljal konec ameriškega imperija, kar pomeni, da je bilo Marlowo iskanje zgrešeno že od samega začetka. Ne gre za vprašanje Kurtzeve moči, ampak njegove nove šibkosti. Odpor generalov do Kurtza se torej zdi samo še prepričanje o tehnični rešitvi problema, kar gotovo ni tema za junaško iskanje. Michael Cimino kot poprej Coppola spada v obdobje „duhovne stiske“ in mu gre za definicijo vrednosti pod vprašanjem. **Lovec na jelene** (1978) je pri tej definiciji bolj uspešen, kot je bila **Apokalipsa zdaj**. Če drugega ne, ni odvisen le od veličine glasu Marlona Branda. Ciminova strategija obsega številne ključne ameriške mite, ki jih zoperstavi vietnamskemu testu. Zato se prva polovica filma Vietnam ne loteva, pač pa skuša odgovoriti na to, kaj pomeni biti Američan (po Ciminovem mnenju). Na bučni pravoslavni grški poroki otroci in vnuki evropskih izseljencev slavijo svoje korenine, čeprav je jasno, da so tudi in predvsem Američani. Možje delajo v tovarnah Pittsburga, ki predstavljajo ameriško industrijsko moč ter lovijo v prelepih gorah Allegheny, kar po drugi strani predstavlja ameriške naravne lepote in pionirski duh. Amerika je tako velik „talilni lonec“, kjer sta industrijski svet in neokrnjena narava v neprestani ustvarjalni nape-
tosti.

Junak filma Michael (Robert De Niro) predstavlja nadaljevanje lika Natty Bumpa iz romana Jamesa Fenimora Cooperja **Lovec na divjad** (Deerslayer). Predstavlja posameznika, ki se spopada z divjino in si jo skuša podrediti. Sam se ima za „posebneža pod nadzorom“ in kot Hemingwayevi junaki nosi v puški s seboj le en sam naboj, ker vztrajno išče poslednjo divjo žival. Cimino igra na karto močnega moškega mita in ne preseneča, da Michael spada v bratovščino moških prijateljev iz tovarne. Ameriška pionirska mitologija praktično enači puško s falusom in predstavlja Ameriko kot deviško deželo, ki koprni za moškim, ki bi je bil vreden.

Michaela in njegove prijatelje vpokličejo in pošljejo v Vietnam, kjer jih ujame Viet Kong in jih prisili, da igrajo rusko ruleto. Ruska ruleta je povsem nerealna, pripovedna napaka, vendar so ji bile ameriške množice pripravljene verjeti, saj je igra popolno nasprotje „snu enega

naboja“. Ko eden od Michaelovih prijateljev spet igra rusko ruleto v nekem saigonskem baru, vidimo, da skuša ameriški junak ponovno doseči nekakšen trenutek transcendence, toda zdaj na način, ki je naperjen proti njemu samemu. Vietnam je povzročil pravo orgijo samouničevanja. Nekoč ekspanzionistične tendence postanejo usmerjene navznoter, zato je omenjeni Michaelov prijatelj ujet v ritual prisilnega ponavljanja, ki se lahko konča le z njegovo smrtjo.

Tudi Michael je bil globoko prizadet, čeprav rulete ni igral. Na lovskem izletu po vrnitvi iz Vietnoma nenadoma opazi velikega jelena. Gleda ga prek naperjene puške, vendar petelina ne more potegniti. Zdi se, da je vzrok neuspeha v občutku, da jelen tega ni vreden.

Film se konča s ponovnim zborom vseh filmskih oseb v isti dvorani, kjer je bila na začetku vesela poroka. Skupina ni nič več polna vitalnega naboja, marveč predstavlja le še veterane, ki so prizadeti telesno ali duhovno in so pretrpeli razbite zakone ali pa se utapljajo v spominih na mrtve prijatelje. V tako temačnem vzdušju končno zapojejo pesem „Prelepa Amerika“ („America the Beautiful“), pesem, ki je svojevrstna ameriška himna. Cimino je morda s tem želel rešiti Ameriko, ko je najprej predstavil ameriški strah in končno ponovno oživi iskro s tem, da je opomnil gledalce na vizijo, ki je vodila njegove junake.

Po mojem mnenju ni bil preveč uspešen. Pesem je lahko enostavno sentimentalna ali pa ironična rešitev, ker kaže na ameriško nezmožnost soočanja z miti, iz katerih junaki črpajo svojo energijo. Če je želel biti ironičen, je ta ironija brez moči, da bi vzpostavila novo, drugačno vizijo. Morda to ni pripovedna napaka kakor v **Apokalipsi zdaj**, ampak objektivni opis mrtvega rokava, v katerega je Cimino pripeljala njegova vizija. Cimino ni razumel faličnih vzgibov junakov, ki so zato nekako ujeli v past. Če želijo doseči transcendenco v falusnem trenutku, se morajo pri iskanju lastnega jaza zateči k neke vrste posilstvu ali osvoboditvi drugih kultur, žensk oziroma samega sebe.

Zakaj Američane privlačijo omenjeni miti? To bi povezal z zgodovino ameriške ekspanzije. Američani so vselej iskali idealizirano mesto ali, bolje, trenutek in ko so le-to dosegli, so bili znova in znova razočarani.



48
APOKALIPSA ZDAJ, REŽIJA FRANCIS FORD COPPOLA

Lahko celó rečemo, da predstavljajo permanentne adolescente, ki se ničesar ne naučijo iz svojih izkušenj. Po končani geografski ekspanziji se torej, mitološko gledano, pojavi svojevrstna smrt, ki je toliko bolj strašna, saj pomeni konec neke mladosti. Téma ruske rulete je v tem smislu sijajna metafora, ki pooseblja to, kar je Vietnam pomenil za Ameriko: frustracijske zunanje vzgibe, ki so se obrnili navznoter. Odgovor ni v prepevanju „Prelepe Amerike“, saj želja po transcendenci, kot jo je definirjal sam film, povzroča le ponoven začetek istega procesa.

Vendar je prav to napravil Ronald Reagan, ko je pričel s tem, kar bom imenoval tretje obdobje ameriškega odziva na Vietnam, namreč z novim militarizmom. Cimino je iskal vzrok za ameriški neuspeh v impotenci, zato se zdi, da je dežela željno pričakovala vodjo, ki bi lahko zagotovil novo potenco. Reagan je prepričal Američane, da vietnamske vojne niso izgubili, oziroma, če so jo, potem ne po lastni krivdi, marveč zaradi politikov v Washingtonu. Ameriki je ponudil serijo dejanj, ki naj simbolizirajo to, kar bi lahko bili naredili v Vietnamu: invazija Grenade, bombardiranje Libije, letalske intervencije v Iranu.

Kot sem že omenil, so objektivni pogoji taki, da Amerika ne more doseči take ekspanzionistične potence, kot jo je imela včasih. To pomeni, da so bila Reaganova dejanja v resnici bolj ali manj le simbolična. Njegov politični uspeh je bil deloma filmski, ker je želel pokazati, da je moč filma v funkciji zadovoljevanja želja. Reagan je odigral svojo najboljšo vlogo s tem, da je spravil Ameriko iz obdobja njenega duhovnega nemira. Pri tem se je zgledoval po filmskih „neustrašnih“ možeh, na primer Clintu Eastwoodu, ter obujal spomine na vojno, za katero se je kasneje izkazalo, da so bili vzeti iz vojnih filmov. Stallone je pač moral slediti Reaganu, če je hotel posneti popularen film.

Rambo je v bistvu slab film, toda vzeti ga je treba resno. V prvi vrsti zato, ker je za razliko od **Zelenih baretk** in še nekaterih desničarskih filmov nareketel na precejšnje zanimanje Američanov. Poleg tega je šolski primer za prikaz integralne povezave imperializma, rasizma ter seksizma, pa tudi prikaz integralne povezave imperia, simbolizira črpa moč iz njene žrtve in premaga sovražnika, ki je zgodovinsko gledano, porazil Ameriko. V Stalloneovi maščevalni fantaziji lahko Amerika znova stoji ponosna.



LOVEC NA JELENE, REŽIJA MICHAEL CIMINO

Rambo nosi v sebi jasno sporočilo: izgubo moškosti v Vietnamu. Ko **Rambo** na začetku filma dobi nalogo osvoboditi ujete Američane, ki so še vedno v Vietnamu leta 1985, postavi vprašanje: „Ali bomo tokrat zmagali?“ Odgovor, ki ga dobi, pa je: „Tokrat je to odvisno od tebe.“

Nekatere od negativcev v filmu lahko neameriško občinstvo napačno razume, toda za Američane so ideološko utemeljeni. Negativni junaki so: (1) kongresnik iz Washingtona, ki je obenem tudi predsedniški kandidat; (2) tehnologija in (3) razumljivo, Vietnamci ter Rusi. Dejstvo je, da birokratska nesposobnost in pretirana odvisnost od tehnologije po njegovem omejujejo Ameriko v njeni pravi moškosti, zato mora dežela ponovno odkriti lastne vire svoje veličine in moči.

Ta veličina je v samih koreninah divjine in paradoksalno v tehnološki osvojitvi le-te. To se morda sliši kontradiktorno, toda nerazrešljiva nasprotja tvorijo ideologijo. **Rambo** kaže do kakšnih čudnih rezultatov taka ideologija lahko privede, z združevanjem primitivizma in visoke tehnologije. **Rambo**, ki je potomec ameriških Indijancev, je spreten pri rokovanju z nožem ter lokom, vendar tudi z brzostrelko oziroma pri manevriranju s helikopterjem. Kot primitivec postane dobesedno del naravnega sveta, saj se v mnogih presenetljivih sekvencah nenadoma prikaže iz rek, blatnih sten ali dreves, z namenom uničiti nasprotnika. Film ga sicer opisuje tudi kot „ubijalski stroj“ in tako na primer v trenutku, ko pilotira helikopter, spominja na mitološkega kentavra, ki je pol človek — pol stroj in strelja z močnimi streljanci smrti. Njegove puščice po drugi strani le zaradi ideoloških razlogov na konici nosijo še izredno izpopolnjene bombe, ki po vsem sodeč predstavljajo grafične znake junakove moškosti, ki orgastično eksplodirajo v sovražinku v ekstazi ubijanja.

Rambo temelji na zanimivi kombinaciji rasizma in seksizma tudi z namenom, da bi drama delovala na emocionalni ravni. Najprej idealizira ameriške Indijance, ki so podlegli ekspanzionističnim pokolom v 19. stoletju. Ta idealizacija je primer, kako tisto Drugo lahko zraste iz psihološkega stanja, pod vplivom vse večje represije, dinamika, ki jo je opredelil že Hegel v svojem eseju o odnosu med gospodarjem in sužnjem. S svojim iztrebljenjem postanejo Indijanci nujno povezani z divjino, ki je prav tako za vselej izgubljena. Podobnost z nacistično idealizacijo tevtonskih plemen kaže na fašistične elemente v Stalloneovi filmski fiziji.

Če je potreben dokaz za to, da Stalloneja v resnici ne zanimajo manjšinske populacije, pač pa le črpa njihovo mitološko moč, pa je treba iskati na primer tudi v načinu, kako obravnava Vietnamce, saj so le „vreščavi rumenci“, ki ne predstavljajo dostojnega nasprotnika za **Rambo**. Prav zato so Rusi prikazani kot bolj sposobni. Bolj so prebrisani in neusmiljeni od Vietnamcev, saj bi priznanje, da so Američani porazili Vietnamce, pomenilo prevelik udarec za ameriško rasno senzibiliteto. V istem smislu Reagan tudi išče Ruse pri vsaki latinskoameriški revoluciji. Toda ni dovolj imeti dostojnega nasprotnika, potreben je še poosebljen ideal, za katerega se je vredno boriti. Ta funkcija je zapolnjena (kot po pravilu) z ženskim likom. Na prvi pogled se zdi, da se je film seksizmu izognil, saj je ženska v njem postala enakopraven partner moškemu: **Rambo** je vodič po džungli. Toda zaplet, ki je ideološko naravnano, zahteva njeno metamorfozo v prostitutko/angela, ter v idealizirano (in mrtvo) boginjo zemlje. Film nas prepričuje, v nasprotju s Ciminovim **Lovcem na jelene**, da je Stallone vreden tega ideala. S tem, da se premaže z elementarnim blagom, simbolično črpa moč iz njene žrtve in premaga sovražnika, ki je zgodovinsko gledano, porazil Ameriko. V Stalloneovi maščevalni fantaziji lahko Amerika znova stoji ponosna.

Vendar je to lahko le v domišljiji, ker drugorazredni film, kot vsako mamilo, ne omogoča globljega razumevanja problemov in ne prinaša nikakršnih rezultatov. Namesto tega vse skupaj še poslabša. **Rambo** torej ni bil rešitev za krizo, ki jo je povzročila vietnamska vojna, marveč je pokazal pot k drugemu Vietnamu, v Srednji Ameriki, Južni Koreji ali na Filipinih, grozeč s podobnimi uničevalnimi posledicami.

Za nas so verjetno bolj zanimive podobnosti med **Rambom** in drugimi filmi, ki sem jih omenil, ne pa razlike. Kot **Apokalipsa** zdaj tudi **Rambo** krivi politike — ne pa manjšo ameriško moč — za poraz v vojni. Kot **Lovca na jelene** tudi **Rambo** temelji na macho etiki. Coppola in Cimino se morda bolj zavedata tega, toda zato, ker sta Američana, sta sama del omenjenih mitov, katerim se je težko izogniti.

Platoon Oliverja Stonea (1986) in **Full Metal Jacket** Stanleya Kubricka (1987) predstavljata zadnjo fazo v okviru ameriških odzivov na vietnamsko vojno. V tem obdobju ameriška javnost začena gledati na Reaganov militarizem kot na pretirano avtoritativnega in enodimenzionalnega, to pomeni v prvi polovici osemdesetih let, ko je taka politika še predstavljala možno pot za izhod iz duhovne krize, ki jo je Amerika pretrpela po porazu v Vietnamu. Oba filma izhajata prav tako iz novega militarizma oziroma macho pristopa, kot ga je uveljavil **Rambo**, vendar pri tem dosejata novi realizem. Njuni junaki niso podobni junakom iz stripov. **Platoon** se je vietnamskim veteranom zdel še posebej realističen. Tako so na primer številni terapevti uporabili film pri zdravljenju tistih tisočev vietnamskih veteranov, ki še trpe za posledicami vojnih pretresov. (Po

koncu vojne je več vojakov, ki so sodelovali v vojni, umrlo zaradi mami ali samomora, kot pa jih je dejansko umrlo na bojnem polju.)

Vendar ti filmi ne prinašajo nič več kot le negativno kritiko, kar priča o intenzivnosti ameriških krčev ob soočanju s „koncem imperija“. Kot poprej **Apokalipsa zdaj** in **Lovec na jelene** tudi **Platoon** in **Full Metal Jacket** kažeta na pomanjkljivosti v filmski pripovedi, ki jih povzročata svojevrstna slepota. Širše gledano to pomeni, da je Amerika, katere sanje v dobru meri pogosto artikulara Hollywood, še vedno ujeta v nekatere mite, ki so sploh privedli do vietnamske vojne. Z drugimi besedami lahko rečemo, da je dežela še vedno odvisna od faličnih, ekspanzionističnih mitologij, kljub liberalnejši reviziji novega militarizma.

V **Platoonu** Stone kot poprej Cimino obravnava isto temo, nedolžnega in idealističnega ameriškega fanta, ki mora svojo moškost in vrednote preizkusiti v bitki. Chris (Charlie Sheen) je sin in vnuk junaka in se prijavi v vojsko zaradi idealističnih razlogov. Ko postane razočaran, pri njih ne najde odgovora in išče vzor v enem od obeh narednikov. Oba sta izredno pogumna, toda Barnes (Tom Berenger) je ubijalec, ki pridiga slepi patriotizem, medtem ko Elias (Willem Defoe) vodijo humanistične vrednote, čeprav v vojno več ne verjame. Pot, ki si jo bo Chris izbral, določi scena v vietnamski vasi. Vod je ravno odkril, da je bil eden od članov brutalno umorjen in Barnes ga pripelje v vas (Elias je medtem drugje). Taylor, eden od vojakov, napol nor, skupaj s še enim brutalnim tovarišem muči vietnamskega civilista. Barnes med tem zaslišuje neko Vietnamko in jo nato ustrelji, ker ga moti njeno kričanje. Takrat se pojavi Elias, napade Barnesu ter mu zagrozi z vojaškim sodiščem za smrt civilista. Ta opomin na pravico in humanost vpliva na Chrisa tako, da v naslednji sceni prepreči nekaj vojakom iz voda posilstvo dveh mladih Vietnamk. Ko Barnes kasneje ustrelji Eliasa, verjetno zaradi njegovih groženj z vojaškim sodiščem, se mora Chris postaviti za svoje ideale. Najprej se potegne vase in dobi sramoten znak (rez z nožem pod očesom), toda po nočni bitki z Vietkongom dokaže svojo moškost, se sooči z Barnesom ob zori in ga ustrelji. V smislu tradicionalnih vojnih filmov je Chris prišel v džunglo kot fant, kjer je postal moški, pri čemer so njegove vrednote ostale nedotaknjene, celo še okrepljene.

Konflikt med dobrim in zlim narednikom predstavlja nasprotje med dobro ter slabo stranjo Amerike, kot Chris pripomni na koncu filma. „Ni smo se toliko bojevali s sovražnikom, kot smo se v resnici borili sami s seboj,“ pravi in torej izraža režiserjevo mnenje, da je vojna razparala Ameriko, vendar tudi prepričanje, da bo njegov film ta razkol pomagal pozdraviti. Po drugi strani najdemo v filmu isto aroganco kakor v drugih filmih o Vietnamu: ponovno je vse neameriško reducirano na raven ozadja za „najpomembnejše“ dramsko dogajanje, namreč, kako se Amerika bori za svojo dušo. Chrisove moralne dileme so zato nejasne. Težava je tudi v tem, da se je Stone izognil političnim vprašanjem, ker je hotel (kakor je povedal **Ekranu**) napraviti samo film „o fantih v džungli“. Zavoljo omenjenega v filmu ni jasno, kaj oba narednika sploh predstavljata.

Najprej pogledajmo, kako Stoneova kulturna aroganca prikriva moralne dileme. Prepričan sem, da je Stone s sceno v vietnamski vasi želel prikazati nekakšno odločilno izkušnjo, ki predstavlja zasuk. Toda v tem ni uspel. V prvi vrsti se gledalci ne zgražajo nad dejstvom, da tudi Chris muči vietnamskega civilista, saj Stone ni poskrbel za kulturni preskok, ki bi občinstvu omogočal identifikacijo s Chrisom. Iz istega razloga drama ustreljene ženske ne nosi prave moralne teže. Podobno je z britanskim pozdravom med Chrisom in njegovim tovarišem na koncu filma, ko Chrisa odpelje helikopter. Vezi med možmi so globlje kot moralna vprašanja. Ko Elias grozi Barnesu z vojaškim sodiščem, se njegovo prizadevanje za pravico zdi bolj prazna grožnja in ne resničen napor za uresničitev humanističnih idealov.

Stoneovo prepričanje, da lahko napravi nepolitičen film o Vietnamu, dodatno prispeva k zmedi z Eliasom. Zelja po izločitvi politike je tipično ameriška. Američani politike v svojih filmih ne marajo in Hollywood po pravilu ne financira izrazito političnih filmov. Verjetno je to povezano z ameriško večno ljubeznijo do adolescence. Politika namreč predstavlja konstrukcijo stabilnih struktur in le-te omejujejo kulturo, ki se želi spreminjati. Kljub temu Stoneovo izogibanje politiki zahteva določeno ceno, saj je nasprotje med dvema narednikoma ostalo neizdelano. Barnes je slab in Elias je dober, toda kaj to pomeni? Barnes pravi po uboju Eliasa, da so nekateri ljudje (misleč na Eliasa) takšni, kakršni naj bi svet po njihovem bil, in drugi (kot on sam) kakršen svet res je. („Jaz sem resničnost,“ trdi). Kaj pa predstavlja Elias nasproti Barnesovi „resničnosti“? Lahko da je utelešenje vrednot (kot nakazuje njegova poza pri miranju, saj spominja na Kristusa), morda je moralen, pogumen, ali pa predstavlja očeta, ki si ga Chris želi? Toda kaj bi z vsem tem. Z neupoštevanjem političnih vprašanj Stone ne more odgovoriti na vprašanje, kaj pomeni, če dober človek ubija druge zaradi zgrešenega razloga (če je sovražnik brez obraza, tega vprašanja ni). Stone ne more niti namigniti na to, kakršen svet si Elias (ali on sam) sploh želi. Ko Chris ubije Barnesu, je zmeda še večja. Ali se z ubojem slabega očeta ohrani vizija dobrega očeta, ki naj bi pozdravila ameriške rane? Moj vtis po ogledu filma je bil dvojen: na eni strani me je pritegnil realizem filma, motil pa me je nedoločen ko-



PLATOON, REŽIJA OLIVER STONE



FULL METAL JACKET, REŽIJA STANLEY KUBRICK

nec, ki se zdi brez pomena. Vseeno je treba občudovati Stoneove humanistične namene, kljub njegovi nejasni filmski viziji.

Film **Full Metal Jacket** Stanleya Kubricka je najbolj neusmiljen do mitov o vietnamski vojni, deloma zato, ker je najbolj razmišljujoč od filmov o Vietnamu, deloma pa zato, ker raziskuje, kaj snemanje vojnih filmov za Hollywood sploh pomeni. Film gotovo zmede gledalce, toda zanimanje za novi realizem pomeni, da ga le-ti začenjajo jemati zares, čeravno jim ni tako všeč kot Stoneov film.

Naslov opozarja na dejstvo, da Kubrick meri tudi na macho ideal, ki so ga povečevali prejšnji vojni filmi. „Full metal jacket“ v resnici pomeni metalni okvir za brzostrelkine naboje, po drugi strani pa predstavlja tudi falični simbol, kot na primer nuklearni izstrelki v Kubrickovem filmu **Dr. Strangelove**, ki poosebljajo obsesijo generala Jacka Ripperja z dragocenimi telesnimi tekočinami. Enačenje brzostrelk s falusi je v Kubrickovem filmu vseskozi prisotno.

Full Metal Jacket ima dva dela. Prvi se dogaja v taborišču za urjenje marincev, drugi v Vietnamu. Drama iz prvega dela je v tem, kako občutljiv, neprilagodljiv fant postane „mož“. Temo lahko najdemo praktično v vseh vojnih filmih, toda Kubrick prisili gledalce, da se tega začnejo zavedati, kar drugim filmom ni uspelo. Postati marinec pomeni postati morilec. Tako rekrut, ki mu je uspelo opraviti vse teste, na koncu ubije svojega narednika, ki ga je za to izuril.

Zdi se, da se Kubrick sprašuje, kako bi se človek lahko izognil temu, da zapade v takšno mentaliteto. Oliver Stone kaže preizkus nedolžnega mladeniča z dobrimi nameni, ki ima dve alternativni. Kubrick zavrača ameriški mit, da je Amerika večno nedolžna in predstavi protagonist, ki je bolj tipičen za Ameriko osemdesetih let: cinika. Po soočenju z Reaganovim novim militarizmom človek ne more več imeti jasnih pogledov in lahko občuduje le vprašanje stila. Protagonistovo ime vse pove: ime mu je Joker — Saljivec (Mathew Modine). Podoben je vojakom iz filma Roberta Altmana **Mash**, ki se norčuje iz vsega. Ko prijatelju ukradejo foto aparat v Saigonu, samo občuduje tatu pri delu. Ne verjame v to, za kar so ga prosili, naj napiše v vojaško revijo, čeprav s tem ni rečeno, da se je opredelil proti vojni. Nasploh se skuša izogniti neposredni vpletenosti: nosi znak miru, po drugi strani pa na njegovi čeladi piše „rojen za ubijanje“. Z eno besedo predstavlja junaka, ki ga občuduje tista ameriška mladina, ki ne soglaša z Reaganovim pogledom na patriotizem, vendar tudi v nobeno drugo vrednoto ne verjame. Kaže, da se Kubrick sprašuje, kakšna je globina takega odnosa, kakšna je možnost uveljavitve temeljnih humanističnih impulzov v militarizirani atmosferi.

Odgovor v obeh delih filma je ta, da cinizem sam po sebi ne zadostuje. V prvem delu mora Joker pomagati „neprilagojenemu“ vojaku. Sploh so najbolj humane scene v Kubrickovem filmu tiste, kjer Joker pomaga rekrutu pri njegovih težavah. Vendar taka občutljivost ne bo oblikovala ubijalca in predpostavljeni narednik s tako taktiko kaznuje vse rekrute, za vsako napako, ki jo napravi „neprilagojeni“. Pritisk sčasoma postane neznošen in neke noči celotna skupina pretepe omenjenega vojaka. Joker sprva omahuje in se kasneje vseeno pridruži. Verjetno je prav v tem „Judeževem izdajstvu“ treba iskati vzrok za kasnejšo spreobrnitev vojaka v uspešnega marince, to pomeni morilca. Le scene prej prejete dobrote preperečijo, da bi vojak usmeril puško na Jokerja ali na narednika.

Joker kapitulira še na eni ravni, ki je prav tako pomembna. Z njo Kubrick prikaže korupcijo, a tudi privlačnost vezi med možmi in falusnih mitov. Zgodba je naslednja: skupina ameriških vojakov se je izgubila in pri povratku na varno je izgubila enega od svojih članov. Disciplinarnost je porušena, saj se nekateri moške želijo takoj vrniti, drugi pa hočejo rešiti vojaka, ki je, kot kaže, le ranjen. (Sovražnik očitno igra na sočutje vojakov do ranjenca in jih s tem hoče zvabiti iz skrivališča.) Se dva moža podležeta, preden ujamejo ostrostrelca. Izkaže se, da je sovražnik, ki je povzročil razpad celotne skupine, ženska. Z drugimi besedami, moške so se spopadli s končnim izzivom njihove moškosti, ki jo lahko reafirmirajo le s tem, da žensko ustrelijo.

Nalogo zaupajo Jokerju, kot kaže, zato, ker je individualec s cinizmom, ki mu omogoča, da se vzdigne nad „primitivno maščevanje s krvjo“. Njegova odločitev ni neambivalentna: ostrostrelka trpi in sama prosi za smrt, zato je v Jockerjevem strelu tudi element milosti. Kljub temu pa mislim, da je motiv za njegovo dejanje predvsem pritisk, kot že prej v taborišču za urjenje. En preizkus je že zapravil, ko je imel možnost ustreliti ostrostrelko, saj se mu je zataknil „full metal jacket“ (okvir za naboje) in rešil ga je prijatelj, zato se skuša odkupiti z ustrelitvijo ženske. Sceno še poudari naslednja, v kateri so vsi moške v skupini navdušeni nad tem, da so rešeni, prepevajo pesem Mickeya Mousa. Praktično vsi ameriški otroci poznajo to pesem, ki ponazarja prazno zabavo in prav tako družbo in izhaja iz petdesetih in šestdesetih let, ko so bili vsi ameriški otroci člani kluba Mickeya Mousa, ki je bil dnevno na sporedu na televiziji. Kubrick s tem želi reči, da nuja po konformnosti izbrši človekovo individualno zmožnost ovrednotiti njegove lastne presoje.

Kubrick je velik satirik, saj omogoča gledalcu, da se počuti soudeležen v vsakem dejanju, čeprav ga zavestno odklanja. Tudi v filmu **Dr. Strangelove** se gledalec na primer pridruži spodbujanju posadke bombnika, če-

prav si v resnici želi nasprotno, ker bi bomba pomenila konec sveta. Gledalec je prisiljen v spoznanje, da pomeni navdušenje nad ameriško tehnološko sposobnostjo hkrati tudi nevarnost pehanja dežele v nuklearno konfrontacijo.

Podobno dvotirno dogajanje naj bi povzročila zadnja scena v filmu **Full Metal Jacket**. Gledalec naj bi občutil vso moč Jokerjeve dileme, kako sta njegova človeška stran in pritisk moškosti pod nenehnim pritiskom, oziroma kako se občudovanje in pozeenje po ženski mahoma izmenjujeta. Če gledalec nekako odobrava ustrelitev ostrostrelke, bo s tem soočen z intenzivnim moralnim konfliktom, za katerega je pesem Mickeya Mousa, kot Rambojeva rešitev, presenetljivo neustrezna, ali pa pesem „Se se bomo srečali“ na koncu **Dr. Strangelove**, ki je povsem izven konteksta je-drskega holokavsta in uničenja sveta.

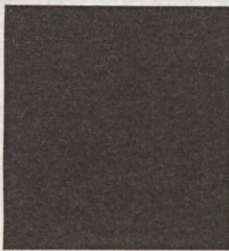
Kljub nedvomni inteligenci Kubrick vseeno ostaja do neke mere slep kot drugi filmski režiserji vietnamskih filmov, kar deloma zamegljuje zanimiv konec njegovega filma. Opisana ironija nima učinka, ker v filmu ženska ostaja le vietkongovec brez obraza in identitete. Gledalec se ne more identificirati z njeno tragično človeško usodo, ostaja le tisti drugi pol, ki je Ameriko oropal njene moškosti. Konec je zato zmeden: gledalcu ni mar, da je Vietnamka ustreljena in Jokerjeva dilema ter konec nista posebej presenetljiva: pesem Mickey Mouse izgubi ironičen naboj.

Toda v tem primeru je izgubljenega več kot le ost filma. Kubrick morda predstavlja najgloblje mite, ki so povzročili ameriško vmešavanje v Vietnamu, vendar ne prinaša protivizije. Človeški odnosi in vojni cono so po njegovem le rasistični in seksistični: njegove ženske so vedno prostitutke ali sovražnice, medtem ko je sovražnik tudi vselej brez obraza. Njegov negativizem ne prinaša rešitve za dušo. Narod ne more dolgo obstajati na podlagi zavesti, ki le odkriva njegove mite. Kot je Amerika že nekoč zavrnila duhovno nelagodje Coppole in Cimina, se bo zgodilo tudi s Kubrickovim pesimizmom, če bi postal premočan. Vprašanje je, ali bo Ameriki uspelo najti kaj boljšega, kot je Stalloneov neofašizem ali Stoneov nejasen humanizem. Ali obstajajo novi miti v ameriški psihi, ki priznavajo humanost drugih kultur, drugih ras, razredov ali spola?

Odgovor morda leži v tem, kako se Amerika spopada s krizo „konca imperija“. Taka obdobja v zgodovini dežele so pogosto zmedena in vse prej kot lepa. Dežela, kot je Anglija, te faze ni najbolje obvladala, tako da je na primer vojna za Malvinsko otočje spomine na imperij spet oživila. Tudi Reaganova politika je dokaz za to, kako nevarna lahko postane močna svetovna sila, ki ne zasluži več svojega nekdanjega spoštovanja. Saj Amerika nima le ekspanzionističnih mitologij v svoji zgodovini. Obstajajo tudi prizadevanja po izgradnji skupnosti in življenju v harmoniji z naravnim okoljem. Ameriški feminizem, ki se krepi kljub Reaganovim nasprotnim prizadevanjem v zadnjih letih, je reaktiviral nekaj od teh mitov. Posamezniki, ki so v svojih študentskih letih doživljali politiko do Vietnama kot napačno in jo napadali v šestdesetih letih, tudi pridobivajo na pomenu. V prihodnjih letih bomo v ameriških filmih pričali tem nasprotujočim se mitologijam, in ameriški vpliv je še vedno tolikšen, da se bodo posledice teh nasprotij verjetno odrazile tudi drugod po svetu.

ROBIN BATES

PREVEDEL IGOR MAVER



KDO JE KDO V

Leto 1987 v Hollywoodu ni bilo ekscesno: noben film ni prebil meje 100 milijonov dolarjev, le 153 pa se jih je znašlo na seznamu filmov, ki so prinesli producentom/distributerjem vsaj milijon dolarjev, dasiravno moramo takoj opozoriti, da številka 153 pravzaprav ni objektivna, saj vključuje tudi „tuje“ filme (npr. Hallströmovo **Moje pasje življenje**, Lelandov **Wish You Were Here**, Bormanov **Hope and Glory**, Berrijev **Jean de Florette**, izmed katerih je le prvi prinesel več kot 3 milijone dolarjev), ponovno lansirane — predvsem celovečerne animirane — filme (npr. **Snow White and the Seven Dwarfs**, **Cinderella**, **The Aristocrats**, Allenov **Hannah and Her Sisters**, Spielbergov **The Color Purple** itd., izmed katerih je prvi prinesel več kot 20 milijonov), pa tudi mnoge filme, ki so jih pustili v kinodvoranah še od prejšnjega leta (npr. Stoneov **Platoon**, Faimanov **Crocodile Dundee**, Nimoyev **Star Trek IV**, Ozov **Little Shop of Horrors**, Ritchiejev **The Golden Child**, Joffejev **The Mission**, Scorsesejev **The Color of Money**, Lumetov **The Morning After**, Landisov **Three Amigos**, Hainesove **Children of a Lesser God**, Beresfordov **Crimes of the Heart**, Ivoryjev **A Room with a View**, Saksov **Brighton Beach Memories**, Estevezov **Wisdom**, Pearceov **No Mercy**, izmed katerih je le prvi s tem pobral večino svojega blagajniškega iztržka, naslednjih pet si je s tem vsoto znatno povečalo, ostali pa le neznatno). Opaziti je mogoče, da je več kot milijon dolarjev pobralo v resnici le 129 filmov, ki so prišli na spored leta 1987, kar je malo, če upoštevamo, da je Hollywood v tem letu lansiral precej več kot 500 filmov.

Čas morda ni večji od filma, je pa večji od ljudi, ki film delajo ali pa so ga delali. Ni več tistih, ki bi lahko neposredno ali pa iz prve roke pripovedovali o „začetkih“ filma; tisti, ki so snemali filme v „zlatem obdobju“ (od vdora zvočnega filma do razpada studijskega sistema), jih že zdavnaj ne snemajo več; režiserji, ki so začeli v petdesetih letih, pridejo do filma le še po pomoti, pa še to ne; tisti pa, ki so začeli v šestdesetih letih, najlaže pridejo do filma, če so pripravljani režirati thriller (npr. Rafelson **Black Widow**, Donner **Lethal Weapon**, Martin Ritt **Nuts**, Sargent **Jaws — The Revenge**, Schlesinger **The Believers**, McBride **The Big Easy**, Lee-Thompson **Death Wish IV**., Hunt **Assassination**, Flynn **Best Seller**, Penn **Dead of Winter**, Yates **Suspect** ipd.) ali pa kako lahko komedijo (npr. Ross **The Secret of My Success**, Hiller **Outrageous Fortune**, no, Hiller je tudi eden izmed tistih, ki je začel v petdesetih, Carl Reiner **Summer School**, Edwards **Blind Date**, ipd.), vendar je že tako, da se precej bolje izteče za tiste, ki so pripravljani spravljeni v smeh (vsi zabavljaci so končali precej visoko, najnižje je bil Edwards, na mestu št. 31; izmed „avtorskih“ komedijantov je bil visoko še Mel Brooks s filmom **Spaceballs**, Woody Allen s svojim **Radio Days** šele na mestu št. 76, vendar je kriv sam, kaj se pa gre „avtorja“), kot pa za tiste, ki so pripravljani le „plačati“ (uspelo je le Donnerju, ki je vedno pripravljen posneti karkoli, ter Rafelsonu, ki ga je rešila Debra Winger, in Rittu, ki ga je rešila Barbara Streisand; ostali so končali precej nižje, denimo Flynn na mestu št. 134, Penn na 148 ipd.). Za uspešno komedijo potemtakem zadostujejo izkušnje, medtem ko je treba za uspešen thriller imeti tudi dober scenarij, tako da so potem dostikrat izkušnje povsem nepotrebne. Naslednjo stopnjo s približevanjem osemdesetih predstavljajo tisti režiserji, ki so začeli s sedemdesetih (nekateri resda že ob koncu šestdesetih), ki so iluzijo „enotnih“ in „polnih“ sedemdesetih sploh ustvarili, se pravi tisti režiserji, ki so v sedemdesetih Hollywood „zavzeli“, se ga „polastili“ in mu v nekem smislu „zavladali“, kolikor

bi pač smeli reči, da so lahko počeli, kar so hoteli, da jim je Hollywood verjel na besedo, da je bila potemtakem njihova beseda za Hollywood „ukaz“, ali natančneje, tisti režiserji, ki so v sedemdesetih vzpostavili to, kar sicer imenujemo „novi Hollywood“. Skočimo k borbenemu jedru! George Lucas, kot pač že vemo, ne režira več, temveč se gre raje producenta (manj uspešno kot nekoč) in industrialca „specialnih efektov“ (Light and Magic). John Milius režira le še tu in tam, ostaja trd in surov, celo skrajno političen, vendar je pot navzdol očitna. Francis Coppola se giblje od poloma do poloma, njegovemu zadnjemu polomu pa je naslov **Gardens of Stone** (sploh ne briljantna „vietnamiada“ je končala šele na mestu 122, prinesla pa ni niti 2 milijona dolarjev). Steven Spielberg skuša biti „resen“, toda **Empire of the Sun** pomeni že pot navzdol, vsaj ko gre za blagajniški impakt, pa tudi sicer, tako da bo prav kmalu prisiljen posneti film **Indiana Jones III**. Martin Scorsese se je tudi opotekal od flopa do flopa, tako da je film **The Color of Money** preprosto moral posneti, če bo hotel sploh še snemati tiste filme, ki jih bi rad za res posnel. Tako naj bi bilo njegovo **Življenje Kristusa**, vendar je zaenkrat padlo v vodo, ker na srečo ni dobil producenta. Scorsese in sploh

vsi „novo-Hollywoodčani“ so svoje najboljše filme posneli v pogojih maksimalne, če ne že kar optimalne „prisile“, „omejenosti“ in „studijske naddoločenosti“: zunaj prisil „studijskega sistema“ filma preprosto ni mogoče narediti (podobno je z ruskimi režiserji, ki emigrirajo na Zahod, v „svobodo“, a tam preprosto ne znajo več narediti dobrega filma, npr. Tarkovski, Končalovski itd.). Brian DePalma je ves čas delal razmeroma najboljše filme, vendar kakega opaznega finančnega oz. blagajniškega uspeha ni dosegel, prej narobe, tako da je moral vmes pristati na norost, ki so ji rekli **Wise Guys**, definitivno pa si je opomogel prav leta 1987 s filmom **The Untouchables** (št. 5, skoraj 37 milijonov dolarjev). Michael Cimino, ki je konec sedemdesetih nastopil kot „novi hollywoodski gospodar“, se zdaj, sedem let po katastrofalnem polomu **Nebeških vrat**, še vedno ne more sprijazniti s tem, da Hollywood njegovi „besedi“, kaj šele „podobi“, ne verjame več: konec njegove „vladavine“ je sovpadel s koncem „vladavine“ klasičnih „novo-Hollywoodčanov“, k čemur so znaten delež donesli tudi njihovi lastni neuspehi in polomi, ki jih pa je vnaprej „zapečatil“ prav Ciminov debakl. Njegov **Sicilian** je pristal na mestu št. 111 in prinesel komaj dobra 2 milijona.



SPACEBALLS, REŽIJA MEL BROOKS

HOLLYWOODU?

In kaj so leta 1987 počeli tisti, ki so bili borbena jedru v sedemdesetih najbližje? Paul Schrader je s svojo melodramo **Light of Day** propadel (št. 93, le 4 milijone), dasipak v njej igra nosni Michael J. Fox. Walter Hill je z **Extreme Prejudice** naredil sicer globok poklon Samu Peckinpa-hu, vendar skrajno malomarno in neverjetno slabo (št. 90, le dobre 4 milijone). John Carpenter še ni dognal, da v osemdesetih vžge le še „horror“ tipa **Petek trinajstega** ali pa **Mora v Ulici brestov**: njegov **Prince of Darkness** je utemeljeno propadel (št. 79, niti 6 milijonov), saj je narejen tako, kot bi ga režiralo deset režiserjev, od katerih jih hoče biti pet „avtorjev“, ostalih pet pa „darkerjev“. Komedijantski trio Brooks-Edwards-Allen pridno snema, vendar s precej spremenljivim uspehom, tako finančnim kot kritičnim. Joeja Danteja so Spielberg in tovaršija vzeli za svoj „podaljšek“: njegovi filmi so taki, kot da bi bili narejeni iz Spielbergovih „odpadkov“ (tak je bil film **Explorers** in tak je zdaj **Inner-space**, št. 38 in le dobrih 13 milijonov, kar je znaten polom in celo velik dolgčas).

In kaj so počeli „sopotniki“, ki so se tvorbi „novi Hollywood“ skušali ves čas „priključiti“? John Badham je ostal spreten in kvaliteten realizator kvalitetnih in spretnih scenarijev: leta 1987 je bil

podpisan pod **Stake Out**, eno leto prej pod **Short Circuit**, malo prej pod **War Games**, **Blue Thunder**, **Whose Life Is It Anyway** ipd. Robert Benton je padel zelo nizko, komercialno in kvaliteten, dasipak je meril zelo visoko (**Nadine**, št. 110 in le 2,5 milijona). James Toback in Alan Rudolph se močno trudita in oba sta posnela do sedaj svoja najboljša filma (prvi **The Pick-Up Artist**, drugi **Made in Heaven**), dasiravno tega ni ravno „videlo“ veliko ljudi (prvi št. 78, drugi št. 119). Michael Apted, Frank Perry, Sidney J. Furie in Michael Schultz pa se niti trudijo ne več: **Critical Condition**, **Hello Again**, **Superman IV**. in **Disorderlies** so naslovi, ki so se stopili kot solze v dežju. Končali niso povsem na tleh, vendar skoraj (med št. 50 in 90). Alan Parker je spet prišel v Ameriko, posnel tokrat za spremembo sijajen film (**Angel Heart**), ki pa je pristal na žalostnem mestu št. 75. Ridley Scott je padel še nižje, katastrofalno nižje: njegov sicer odlični thriller **Someone to Watch Over Me** je moral zasesti mesto št. 99, kar je v nekem smislu praktični rezultat dejstva, da sta njegova prejšnja filma (**Blade Runner** in **Legend**) finančno in kritično silovito propadla. Elaine May si bomo zapomnili kot režiserko enega izmed največjih filmskih polomov vseh časov: **Ishtar** je beden film, ki ga bo-

do mnogi pomnili, filmsko družbo **Columbia** pa je zaradi tega skoraj vzel vrag. Dva upa sedemdesetih, Gary Sherman in Bob Clark, toneta: prvi se izgublja v nepomembnih „akcijah“, drugi pa v bednih komedijah (prvi št. 112, drugi 98). Prvi je naredil „vehicle“ za Rutgerja Hauerja, ki ga ni rešil, drugi „sodniško dramo“ za Judda Nelsona, ki ga pa v vlogi nezmotljivega in nepremagljivega odvetnika ni kupil nihče.

In kateri režiserji krojijo vrh ameriške „Blagajne“? Predvsem tisti, ki so se formirali v osemdesetih letih, tisti, ki imajo vsaj nekaj malega „imena“. Tony Scott lahko po filmu **Beverly Hills Cop II** počne, kar se mu zljubi. Tudi Adrian Lyne (**Fatal Attraction**), Leonard Nimoy (**Star Trek IV**. in **Three Men and a Baby**) čeprav že precej v letih in George Miller (**Witches of Eastwick**) John Glen (**The Living Daylights**) bo lahko še naprej snemal „bondiada“, Paul Verhoeven (**Robocop**) bo pa napolned doživel trenutek, ko ga ne bodo več zamenjavali s svojim — resda — nemškimi soimenjakom, rojenim leta 1901. Kralja „teen“ filmov, John Hughes in Rob Reiner, sta sicer relativno visoko, vendar sta njuna filma, **Planes, Trains and Automobiles** in **The Princess Bride**, glede na prejšnje krepko nazodovanje. Novo ime „črne“ komedije je Danny De Vito (**Throw Momma From the Train**), še boljši — resda tudi neprimerno bolj „trdi“ — pa je Joel Coen (**Raising Arizona**). Joel Schumacher (**The Lost Boys**) skuša nostalgичno „teen“ komedijo „očrniti“ in „strditi“. Oliver Stone pozna bolje Vnetnam (Platoon) kot **Wall Street**, čeprav so mnogi mislili, da mu je pisan na kožo. Barry Levinson sicer „tava“, vendar dobro (**Tin Men**), celo precej bolje kot Avstralec Fred Schepisi (**Roxanne**), ki mu klavne komedije niso v čast. James L. Brooks se vrača s „trdo“ dramo (**Broadcast News**), Jonathan Kaplan ga je polomil z oslarjo **Project X**, Howard Deutch ostaja „podaljšek“ Johna Hughesa (**Some Kind of Wonderful**), Tim Hunter pa je s svojo naturalizacijo in brutalizacijo najstništva boljši kot kdajkoli (**River's Edge**). Christopher Cain je spet odličen (**The Principal**), drugi mladi up, James Foley je dosegel stopnjo ničle (**Who's That Girl**), ne več povsem mladi Robert Mandel (**Big Shots**) pa je le malo nad ničlo.

V glavnem pa kar mrgoli režiserjev, katerih imena nam govorijo zelo malo ali pa kar nič. Sam Firstenberg ostaja hišni režiser družbe Cannon (**American Ninja II: The Confrontation**), Menahem Golan, njen lastnik, preseneča le sebe (**Over the Top**), Roger Young je korekten, saj iz slabega scenarija naredi še vedno le slab film (**The Squeeze**), John Mackenzie dokazuje, da je britanski vohunski thriller stvar Britancev samih (**The Fourth Protocol**), Marek Kanievska se je zmotil, ko je mislil, da mu je **Less Than Zero** pisan na kožo, Curtis Hanson je naredil „noir“ dramo (**The Bedroom Window**), ki je za nianso presvetla, presenetil pa je Roger Donaldson z odličnim političnim thrillerjem **No Way Out**. Jack Sholder, William Dear, Rod Daniel, Joe Roth, Steve Rash, Matthew Robbins, Bob Giraldo, Tom Holland, Amy Jones, Christopher Leitch, Jerry Belson, Steve Lisberger, Sam Rimi, Harley Cokliss, Katherine Bigelow, Joe Camp, Hugh Wilson, Gary Marshall in John Irvin delajo filme, ki močno spominjajo na prvence. Vse polno pa je imen, ki nam niti o tem ne govorijo: John McTiernan (solidni **Predator**), Tom Mankiewicz (precenjeni **Dragnet**), Luis Valdez (**La Bamba** — pač klavno) in Emile Ardolino (**Dirty Dancing** — overrated). Ker so naredili nosne in prepoznavne filme, se zdi, kot da jih poznamo vsaj že desetletje. Nič takega pa ne bi mogli reči za imena tipa Gottlieb, Glaser, Columbus, Drake, Anspaugh, Shyer, Cherry, Gary in Jim Goddard, Bloom, Barker, Hobbs, Takacs, Gornick, Tenney, Weiland, Dekker, Loventhal, Joanou, Phelps, Leonard, Nelson, Hoffs, F. O. Ray, Delman, Pittman, Obrow, S. Carpenter, Werner in kajpada tako dalje.

Izmed prvencev sta najboljša dva filmčka Roberta Townsenda (**Hollywood Shuffle** in **Raw**: prvi je bil narejen za le 100.000 dolarjev, prinesel pa je 2,5 milijona, drugi je bil narejen le za malo več denarja, prinesel pa kar 20 milijonov). Ob bok jima lahko postavimo prvenec Cheecha Marina **Born in East L. A.**, ki ima več štosov, kot vse Policijske akademije skupaj. Vse ostalo bomo seveda odšteli.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.



STAKEOUT, REŽIJA JOHN BADHAM



LETHAL WEAPON, REŽIJA RICHARD DONNER

DUNE – PUŠČAVSKI PLANET

DUNE

režija: David Lynch
scenarij: David Lynch po noveli Franka Huberta
fotografija: Freddie Francis
glasba: Toto, Bryan Eno, Daniel Lanais, Roger Eno
igrayo: Francesca Annis, Leonardo Cimino, Brad Dourif, Linda Hunt, Jose Ferrer
proizvodnja: Dino De Laurentis Productions/Universal, ZDA, 1984

Kaj nas je pri Lynchovem filmu **Modri žamet** (Blue Velvet) najbolj fasciniralo? Predvsem to, kako je sam žanr, pač thriller, „petrificiral in „zamrznil“. Glavni junak (Kyle MacLachlan) v žanr preprosto ne more vdreti, še toliko bolj, ker se moti, ko misli, da so formalna protislovja „identifikacijskega jedra“ (pač „subjektive zmogljivosti“, njegove „whodunit“ sposobnosti!) prevedljiva v „neposrednost“ zgodovinske globine (tokrat sploščene v ekscesnem „kopičenju“ in „množenju“ objektivnega toka predmetnih pojavnosti!), ne da bi se ob tem transformirala „forma“ pozno-kapitalističnega „subjekta“, ki hoče „skriti“, odsotni in eluzivni „vzrok“ post-industrijske mreže družbenih razmerij integrirati v klasične obrazce „detekcije“, „interpretacije“, „subjektivnosti“ in (predvsem!) „suspenza“.

Z drugimi besedami: sam akcijski prostor je „poln“, „bogat“, „zapleten“ in „nejasen“, v resnici pa gre za navadno in banalno policijsko racijo. Družbene realnosti je ekscesno mnogo, toda izkaže se, da je za vsem tem zgolj povsem običajna in rutinska policijska racija, ki pa še ni izpeljana le zato, ker policiji manjka še en detajl, še en „ključ“ („clue“). In v tem filmu je „petrificiran“ in „zamrznjen“ prav „ključ“ („clue“) kot

točka, prek katere je običajno mogoče „prodreti“ v thriller v „whodunit“ detekcijo. Kateri „ključ“ imamo v mislih? Prav tistega, ki sami policiji manjka. In kaj manjka policiji? Prav fotografija, na kateri vidimo „zamrznjena“ detektiva in lokalnega kriminalca, fotografija, ki bo malce kasneje v filmu nastopila tudi v „živo“ (Kyle MacLachlan naleti na detektiva in lokalnega kriminalca: oba sta mrtva, toda še vedno stojita, lahko bi rekli, da sta ostala „zamrznjena“). Fotografija, ki potemtakem thrillerju manjka, je sami „filmski formi“ odveč, kolikor je ta podvržena funkcioniranju Occamovega načela („biti“ ne smemo pomnoževati brez koristi), kolikor jo je film sposoben „ponoviti“ zgolj v „mrtvi“, „zamrznjeni“, „postvareli“ obliki, kolikor potemtakem uteleša izčiščeno obliko „zamrznjenega“ in „postvarelega“ žanra, ki ga je mogoče le še podvajati, pomnoževati, nanj celo mejiti (Kyle MacLachlan pač ves čas na žanr/thriller zgolj in samo mejil!), ne prenese pa več nikakršne „neposrednosti“, „zlitosti z žanrom“, nikakršne enotnosti „zgodovinske globine“ (ekscesne „sploščenosti“ reda pojavnih predmetnosti) in „identifikacijskega jedra“ (subjektive „whodunit“ zmogljivosti!).

V filmu **Dune – puščavski planet** je spet skušal David Lynch ujeti nesklad med „identifikacijskim jedrom“ in „zgodovinsko globino“, le da tokrat nimamo opraviti s thrillerjem, temveč s science-fiction žanrom: v **Modrem žametu** je bilo v zvezi s thrillerjem vse že mimo, „strjeno“, „zamrznjeno“, „postvarelo“, junaku ostane le potovanje med preteklimi formami in spomeniki, radikalnimi, toda bivšimi; v **Dune** je spet vse mimo, „strjeno“, „postvarelo“, kot da bi bila science-fiction prihodnost sestavljena iz serije fotografij (vse je upočasnjeno ipd.), „zamrznjenih“ v točki, glede na katero je tudi ta prihodnost že preteklost.

Tako kot v **Modrem žametu** je tudi tukaj „zgodovinska globina“ sploščena v ekscesni, zapleteni in polni red sveta predmetnih pojavnosti, ki je skrajno „odtujen“ samim principom „identifikacijskih vodil“. Ta pozno-kapitalistični „presežek“ mesta produkcije nad mestom reprezentacije doseže

Lynch z vpeljavo nekake „nove mitologije“, kateri daje barvo družina Atreides. „Novost“ te „mitologije“ moramo videti v dejstvu, da gledalcu onemogoča, da bi to, kar se pred njim dogaja, racionaliziral v obliki „pozitivne“ mitološke strukture z jasno in prepoznavno „identiteto“. Samo ekscesnost in enormnost materije, sploščene „zgodovinske globine“, in eluzivnost „identifikacijske mreže“, „neuporabnost“ njenega načela reprezentacije, pa je vzpostavil na dva načina:

1. Z ekscesno količino „novih“ likov, značajev, oseb, imen: npr. Lady Jessica, Pyte De Vries, Shaddam IV., Shadout Mapes Thufir Hammat, Duncan Idaho, Paul Atreides, Princess Irulan, Reverend Mother Ramallo, Stilgar, Baron Vladimir Harkonnen, Nefud, Gurney Halleck, Alla, Chani itd., itd. Bistveno ob tem, da jih je ekscesno mnogo in da jih je nemogoče „zaobseči z enim samim pogledom“, kot pravimo, pa je tudi to, da nihče izmed njih ni „stranski“, „zanemarljiv“, „nefunkcionalen“ ipd. Zgrabiti jih „z enim samim pogledom“ ali pa z redom hierarhije od občega do posebnega jih je povsem in zares nemogoče.

2. Z ekscesno količino „zvezdnikov“, ki pa niso „prepoznavni“, saj jih je vse bolj ali manj maskiral, kar pomeni, da sploh ne morejo veljati za „zvezdnike“, ker je pač za „zvezdnika“ definitiven prav obraz, ki ga je mogoče „prepoznati“: v tem smislu je Lynch uporabil same „bivše zvezdnike“ (npr. Jose Ferrer, Silvana Mangano, Max Von Sydow itd.), „večne stranske igralce“, potemtakem „nesrečne zavesti“ pozitivizma zvezdniških sistemov (npr. Brad Dourif, Linda Hunt, Freddie Jones, Richard Jordan, Everett McGill, Kenneth McMillan, Joel Nance, Jürgen Prochnow, Paul Smith, Patrick Stewart, Dean Stockwell, Sean Young itd.), in „zvezdnike“, ki jih skuša lansirati on sam (npr. Kyle MacLachlan, Virginia Madsen, Alicia Reeme Witt itd.).

Funkcijo teh likov/zvezdnikov (vsakemu liku priliči enega zvezdnika) moramo videti v tem, da samo mrežo odnosov (narativni, političnih, socialnih, historičnih ipd.) radikalno in ekscesno komplicirajo, da bi s tem ustvarili vtis, ko da gre pri vsem tem za nekaj „več“. Izkaže pa se (tako kot v **Modrem žametu**), da gre za povsem nekaj banalnega: gre pač za povsem običajno, banalno science-fiction zgodbo o izgubljeni „moči“. Funkcijo tako uporabljenih likov/zvezdnikov pa moramo razumeti še v nekem drugem smislu, precej bolj ambivalentnem. Če tuhtamo, kdo se skriva za to ali ono masko, kateri „zvezdnik“ se skriva za tem ali onim likom (poudariti moramo, da so „zvezdniki“ maskirani tako, da je kaka njihova specifičnost obraza, fizionomije ipd. kljub vsemu ohranjena in pač „prepoznavna“!), s tem zgrešimo prav enotnost in polnost same zgodovinske globine, totalnost pripovedi, njen objektivni tok, in narobe, bolj neposredno ko skušamo „zreti“ zgodovinsko globino, sam objektivni tok pripovedi, bolj se nam izmikajo pravi obrazi, simbolna vrednost „zvezdniškega“ imaginarija, identifikacijska mreža in predvsem to, kar so vsi ti „zvezdniki“ v ta film prinesli iz svojih prejšnjih filmskih in socialnih vlog. Med „identifikacijskim jedrom“ in „zgodovinsko globino“ ni nobene pozitivne enotnosti.



SREDI MOJIH DNI

U SREDINI MOJIH DANA

režija: Jakov Sedlar
scenarij: Hrvoje Hitrec, Boris Grbin, Željko Senečić, Jakov Sedlar
fotografija: Karmelo Kursar
glasba: Srdan Dedić
igrajo: Milena Zupančič, Boris Cavazza, Jelena Miholjević, Pero Kvirgić, Barbara Rocco, Dominik Sedlar, Radko Polič
proizvodnja: A KLEIN/FILM-V ART, 1987

Če naj se izognemo morebitnim dvoumnoštim v nadaljevanju, tedaj je treba že kar takoj na začetku zapisati, da film Jakova Sedlarja **Sredi mojih dni** ponuja bistveno več, kot pa v resnici daje. Daje namreč bore malo: nespretno lepljenje fikcije in dokumenta, odsotnost nekaterih elementarnih režijskih prijemov, slabo vodenje igralcev — to so le trije od številnih vzrokov, zaradi katerih bi ta film lahko odpravili z nekaj vrsticami časnikarske ocene. Pa vendar ga lahko plodneje izrabimo. Kolikor se namreč loteva nečesa „čudežnega“, v skrajni konsekvenci celo svetega, je mogoče na primeru tega filma — pa četudi zgolj *per negationem* — ponazoriti nekatere temeljne poteze filmskega lotevanja tovrstne tematike.

Eric Rohmer je že leta 1950 zapisal, da je film morda edina izmed vseh umetnosti, ki še lahko odpre prostor estetski kategoriji sublimnega. Nič manj govoren od te navdušene izjave ni tudi njen neposreden povod — Rossellinijev film **Stromboli**. Prav v njem, na trpečem obrazu Ingrid Bergman, je Rohmer odkril najvišji izraz krščanske ideje milosti, *grace*, ki zahteva razsežnost sublimnega. Rossellinijevo vodilo pa je dovolj znano: *Stvari so tu, zakaj bi z njimi manipulirali!* Prvi nauk v zvezi z uprizarjanjem svetega bi torej bil: le dovolj daleč je treba iti v raziskovanju realnosti, pa se le-ta sama v sebi sprevrne v čudež, v nekaj sublimnega. Nobenih trikov, nobenih „prevar“ ni v **Stromboliju** — a sveto vseeno vznikne zaradi konsistentnosti samega režijskega postopka.

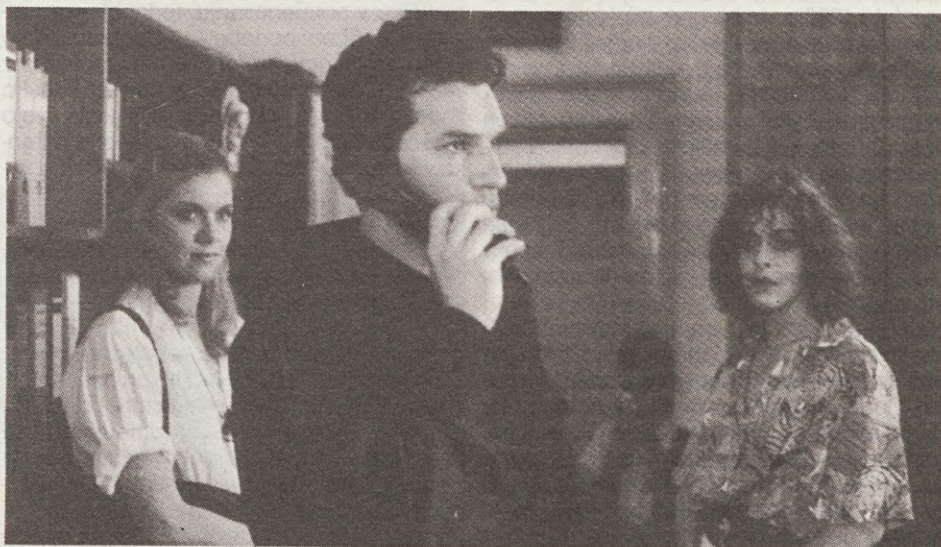
Dovolj paradokсно je, da naletimo na nadaljnjo razdelavo tega nauka pri režiserju, čigar postopki so na prvi pogled natanko nasprotni Rossellinijevim — pri Robertu Bressonu. Parcialni pogled nasproti vseobsežnim kadrom, „modeli“ nasproti naruščikom — pa vendar je prehod iz realnosti v razsežnost svetega identičen. Bresson je za korak bolj radikalen le, kolikor natančno določi status sublimnega. Če naj zaras razumemo ta prehod, tedaj je treba izhajati iz distinkcije med realnostjo in realnim, ki jo je v interpretacijo Bressona vpeljal Philippe Arnaud. Arnaud namreč razločuje *vtis realnosti*, ki zagotavlja filmsko verovanje, od *vdora realnega*, ki je zvezna z momentom

restitucije pri gledalcu. Razmerje obeh je začrtano v naslednjem programskem Arnaudovem stavku: *Realno deluje skozi razpočenje zaznavne realnosti, zarisuje neko prazno mesto*. Sublimno je natanko to prazno mesto, in kolikor trdi, da se je Bresson med vsemi cineasti najbolj približal temu praznemu središču sveta, tedaj ne preseneča vztrajna prisotnost svetega v njegovem avtorskem opusu. Celó sam ta opus je strukturiran na podoben način, saj ga drži skupaj prav neka praznina, ki omogoča vse ostale filme. Ta večno odsotni film, o katerem je Bresson toliko govoril, a ga ni nikoli realiziral, je natanko **Geneza**, ki naj bi obsegala prvih enajst poglavij Biblije — od stvarjenja sveta do Babilonskega stolpa. Tako Rossellinija kot Bressona moramo torej razumeti kot dva člena v tisti kinematografski zgodovini, ki nas uči, da je razsežnost svetega, sublimnega, vpisana v praznini realnega sredi same realnosti, do nje pa je mogoče priti le s postopnim, vztrajnim, predvsem pa konsistentnim postopkom režijske raziskave. In na tem mestu nastopi prva velika težava filma **Sredi mojih dni**. Nekaj, kar bi bilo treba s preciznim režijskim postopkom šele proizvesti — čudež, sveto — je tu na videz prisotno že kar v sami realnosti. Zdi se torej, da je treba le vključiti kamere v Medjugorju, pa bo realno kar samo vzniknilo sredi realnosti. Na srečo se režiser zaveda vnaprejšnje zgrešenosti tovrstnega poskusa in se zato zanj ne odloči, žal pa ni njegova izbrana inačica nič bolj premišljena. Kar stori, je namreč natanko zgrešen poskus hkratnosti dveh poti, ki bi ju s precejšnjo mero previdnosti lahko imenovali prav rossellinijevska in bressonovska. Na eni strani priseganje na resničnost dokumentarnih posnetkov, na drugi „režirana“ zgodba. Paradoks je seveda v tem, da sleherna od obeh poti uspeva le kot samostojna, v trenutku, ko sta obe združeni v en film, pa le spodjedata ena drugo, preprečujeta ena drugi, da bi šla dovolj daleč v spreveritvi izhodiščne točke. Namesto da bi torej realnost proizvedla točko realnega (oziroma režija postavlja pod vprašaj prav samo realnost), dokumentarnost zavira fik-

cijo, fikcija pa kvari realnost.

V nasprotju z zdravorazumskim pričakovanjem, da bo tovrstna dvojna pot le še poglobila vtis središčne praznine, da bo naredila čudež še bolj čudežen, se zgodi natanko nasprotno — čudež kot tisti edini člen, ki je vezal dokumentarnost s fikcijo, se sam podvoji (na gledališki in „resnični“ čudež), se dobesedno razcepi in tako izgubi vso svojo sublimnost. Če je torej neodločnost pri izbiri ene izmed obeh možnih inčič sprije- ma s svetim predvsem posledica spregleda filmske zgodovine, tedaj je rezultat te neodločnosti prav spregled filmičnosti samega veznega člena, čudeža, in njegova popolna profanost. Namesto ene, temeljne praznine (svetega) dobimo tako dve, vse prej kot sublimni praznini: prvo, ki je posledica padca glavne junakinje v gledališču; in drugo, ki je posledica odsotnosti čudeža v Medjugorju. Tako smo preko spregleda filmskega praznina že tudi vpeljali obe temeljni referenci filma **Sredi mojih dni**. Če se z eno — z Medjugorjem — film na veliko hvali in predvsem z njeno pomočjo tudi dobro prodaja, pa je glede druge — gledališča — bistveno bolj molčeč. To je toliko bolj presenetljivo, kolikor je Sedlarjev film neposreden dolžnik drame Ranka Marinkovića **Glorija** (1955) — in to dolžnik na vsaj treh ravneh:

1. na ravni osnovne *strukture*: če v drami gledališki okvir zaobsega cerkveno prizorišče in njegovo cirkuško predzgodovino, tedaj se v filmu zgodi zgolj fazni premik — film obsega Medjugorje in njegovo gledališko predzgodovino.
2. na ravni osnovnih *motivov*: gre predvsem za vzporednico Don Jere/Glorija — frater/Tina, vzporednico, ki jo film sicer začrta (fratrova naklonjenost v Medjugorju, „civilni“ obisk v gledališču), a žal še zdaleč ne izrabi.
3. na ravni posameznih *replik*: fratrove besede Tini — *Zakaj prevara? Nekateri bodo verjeli, nekateri ne. Prevara bo za tiste, ki ne verjamejo*. — so dobeseden prepis besed Don Zana iz **Glorije** (cf. izdajo treh Marinkovičevih dram, Znanje, Zagreb, 1977, str. 103).



Na sleherni od omenjenih treh ravni bi bilo mogoče precizno dokazati, kako se Sedlarjev ponesrečeni poskus hkratnosti dveh poti ponovi ob soočenju gledališkega teksta in filmske predelave. Tekst, iztrgan iz nedvomno antologijskega Marinkovičevega konteksta, izgubi svojo moč, filmska obdelava pa mu je še zdaleč ne uspe ponovno povrniti. Kolikor so tudi tisti redki uspehi momenta filma temeljno zavezani (nenavedeni) gledališki predlogi — recimo sam lik fratra, pa tudi relativno suptilno finalno izginotje glavne junakinje — toliko se seveda zastavlja vprašanje, če bi ne bila ravno odločitev za strogost gledališkega teksta tista možna rešitev dileme dokumentarno/fikcijsko. Prek mrtve točke teksta bi se brez dvoma približali realnosti veliko močnejše in filmsko zanimivejše kot pa z golim zatrjevanjem, da gre za „true story“. Šele ta drugi, specifično filmski postopek, bi proizvedel „a part of real life“ (oba navedka sta del reklamnega slogana — gre pač za ameriško-jugoslovansko koprodukcijo). Seveda so slednja vprašanja lahko le stvar ugibanja. Kar ostaja, je dejstvo, da pomeni **Glorija** še vedno antologijski tekst, **Sredi mojih dni** pa žal le podpoprečen film.

STOJAN PELKO

NEČISTA KRI

MAUVAIS SANG

(Mauvais sang)

režija: Leos Carax
 scenarij: Leos Carax
 fotografija: Jean-Yves Escoffier
 igrajo: Juliette Binoche, Michel Piccoli
 proizvodnja: Francija, 1986

Vprašanje, ki ga film **Nečista kri** Leosa Caraxa sproži najprej, je tole: *Kdaj se dogaja?* Haleyev komet zgodbo sicer precizno locira v leto 1986, zato pa nam svojevrstna prečiščena stvarnost (kje so ljudje? Kje barve?) nujno sugerira tudi prihodnost. Čas dogajanja **Nečiste krvi** je torej hkratni „sedaj in pozneje“. Zakaj poudarjati hkratnost dveh časov? Zato, ker je režijski postopek Caraxa temeljno zaznamovan s podobno dvočastnostjo, le da gre v tem primeru za kombinacijo preteklosti in sedanjosti. Srečanje dveh A-jev (Anne in Alexa) je tako obenem tudi že srečanje anahronizma in aktualnosti.

Najprej, v čem je Carax anahronističen? Predvsem je anahronistična gesta, s katero hoče v osemdesetih letih biti Godard na način Godarja šestdesetih let — tistega Godarja, ki ga francoska kritika označuje s poobdobjem, pri čemer „po“ usmerja hkrati na policijski in poetični film. Dejansko je osnovni vtis po ogledu **Nečiste krvi** presenetljiva podobnost strukture tega filma s filmi, kot so **Do zadnjega diha**, **Mali vojak**, **Živeti svoje življenje** in **Nori Pierrot**. Vselej je enigma le ozadje, pretveza, ki naj pripelje

do intimne zveze, le-ta pa nato odpira prostor za poetične dvogovore protagonistov in za eksperimentalno govorico kamere. Carax je povsem na ravni svojega vzornika: Zastavek enigme je virus STPA, ki se prenaša z ljubljajem brez ljubezni. V ospredju je do trenutka, ko v igro — na eno od obeh strani, ki se borita za posest virusa — potegne Alexa. Odtlej bo Carax le še ozadje, Alex in Anna pa bosta v prvem, prav izjemno velikem planu. Da ta anahronistična razsežnost v filmu nikakor ni nereflektirana, dovolj nazorno pričata že glavna junaka: Anna dolguje črke svojega imena tisti Nani, ki je pri Godardu živela svoje življenje; Alex pa si nadaljevanje svojega življenja ne zamišlja recimo v Ameriki (kot bi to počel cineski junak novega vala), temveč v Švici — torej ravno v deželi, od koder prihaja novovalovski Godard.

Kako pa je z aktualizmom **Nečiste krvi**? Distinktivna poteza sodobnega francoskega filma je nedvomno film podobe, utelešen v opusu Jean-Jacques Beineixa ter morda še najbolj povzet z definicijo neizčrpnega krogotoka podob, ki se kažejo. Carax mimo tega preprosto ne more. Do potankosti izčiščena podoba (z reduciranim spektrom barv med studijskim snemanjem ali pa z nočnimi posnetki) se kaže kot hrbtna stran nečiste krvi. Točka, v kateri Carax vseeno prebija mejo filma podobe, pa je svojevrstna razširitev samo-citiranja filma podobe v sklicevanje na celo vrsto drugih medijev. Omenimo le nekatere najočitnejše: stanovanje, v katerem se dogaja večina prizorov, je z manjkajočo (stekleno) četrto steno uprizoritev *gledališkega* dispozitiva; *slikarstvo* ima pomembno funkcijo v vseh občestnih plakatih, Michel Piccoli pa je frapantno podoben Pablu Picassu; v zvezi s *filmskim*, citiranjem bi bilo mogoče sestaviti celo malo zgodovino, ki bi se raztezala od sejmarske atrakcije (Alexove norčije) preko burleske do avto-citata, kakor si lahko razlagamo Caraxovo pojavitev v dovolj pomenljivi vlogi vogueurja. Če naj uporabimo le drobno različico v poimenovanju, tedaj bi — za razliko do filma podobe — Caraxovo delo lahko poimenovali *film-podoba*, zapisano z vezajem. Je film, kolikor upošteva filmsko zgodovino, in je podoba, kolikor kaže svojo bleščečo lepoto. Režiserjevo delo je natančno v postavitvi vezaja, v povezavi obeh komponent.

Kje se ta dvojnost najlepše pokaže? Na to simptomatično mesto moramo postaviti prizor prvega srečanja Anne in Alexa, svojevrstno variacijo „boy meets girl“ — kakor se je imenoval prvi Caraxov film. Pravzaprav ne gre za srečanje, temveč za nekaj, čemur bi morda lahko rekli „prvo videnje“, kolikor je ključni zastavek prizora prav v igri videnja in nevidenja. Simptomatičen je ta prizor predvsem zaradi dejstva, da uprizarja igro pogledov (ki je v samem temelju filmičnega), vendar to počne na bleščeči, do perfekcije izprani površini, ki spominja na odsev velemestnih luči na pločevini kromiranega avtomobila. Ta hkratnost režije pogleda in imperativa podobe morda najna-

zorneje kaže na Caraxovo protislovno pozicijo, ki je prav pozicija vmesnega vezaja: pozicija, ki hoče biti hkrati „nekoč“ in „sedaj“. Kolikor je protislovna, je nedvomno težka, a le kot taka lahko tudi kam pripelje.

STOJAN PELKO

PROSTORI V SRCU

PLACES IN THE HEART

režija: Robert Benton
 scenarij: Robert Benton
 fotografija: Nestor Almendros
 glasba: John Kander
 igrajo: Sally Field, Lindsay Crouse, Ed Harris, John Malkovich
 proizvodnja: Tri-Star-Delphi, ZDA, 1984

Hollywood se je sredi osemdesetih priplazil do dveh „tematskih sklopov“, med katerima obstaja neka temeljna in globoka historična zveza. Prvi zadeva neposredno vrnitev k „zemlji“, k „ruralni“ opciji, ki je bila najbolj razločno razčlenjena v filmih kot, npr. **Country, River in Places in the Heart**, drugi pa vrnitev na ameriški Jug, ki so ga v zadnjem času najbolj natančno locirali filmi **Crimes of the Heart**, **Angel Heart**, **Southern Comfort**, **No Mercy**, **Down by Law**, **The Glass Menagerie**, **Crossroads**, **Shy People**, **Desert Bloom**, **A Gathering of Old Men**, če naj omenimo le nekatere.

Iskanje novih filmskih lokacij, novih filmskih prizorišč — „mitičnih mej“, ko gre za ameriški Jug, in „mitičnih korenin“, ko gre za ameriško „zemljo“ — pa ima radikalno politično podtöne. Z Reaganovo zmago na volitvah leta 1980 se je namreč začelo nekako novo „simbolno zapiranje“ ameriških mej, nekaj neo-pionirski juriš na prostrane, redko naseljene ali pa sploh nenaseljene teritorije, na še neizkoriščena „ruralna“ področja, pri čemer velja poudariti, da je ta „beg“ iz „urbanih konglomeratov“ mogoče, kot vse kaže, tolmačiti kot obliko nostalgичnega vračanja k „ruralnim koreninam“, kot obnovitev „rustikalnega“ načina življenja (advokati te linije so očitno filmi **Country, River, Places in the Heart** ipd.), obenem pa ga je mogoče tolmačiti tudi kot z ekonomsko-demografskimi kategorijami izražen reaganistično-fundamentalistični politični program (poudarjanje „individualizma“, „voluntarizma“, „manjšega vpliva oblasti“ ipd.), ki se že po definiciji naslavlja na mlajši „srednji razred“, prav ta pa je ravno nosilec „neo-pionirske zavesti“, vse skupaj se vsiljuje še toliko bolj, ker so „urbani konglomerati“ v osemdesetih izgubili „politično moč“, da o „politični volji“ sploh ne govorimo, ki se je zdaj razpršila po teh „ruralnih“ področjih, po tej „new American heartland“, predvsem — vsaj v filmih — po Luisiani in Texasu, ki s svojo specifično — primitivno, iracionalno, pasionantno, mi-

sna od moža, se pravi, njena ujetost v spone patriarhalno-puritanskega imaginarija. Če ne bi bila „odvisna“, če ne bi imela moža, če bi bila prosta družinsko-patriarhalnih vezi, potem ne bi predstavljala zvrsti „posredovanega ničča“, temveč „čistega“, „neposredovanega ničča“. In ko ji moža ubijejo, postane natanko to, „čisti nič“, „neposredovani nič“. Bolj ko se ji materialni-socialni pogoji njene „eksistence“, njenega „posredovanega ničča“ odtegujejo, bolj postaja njena drža „korporativistična“. Paradoksalnost njene „ničte“ pozicije se zastavlja na dveh ravneh: prvič, če je „nič“ nedeljiv, potem je „duh korporacije“ zvrst „vrojene ideje“, in drugič, če je „nič“ deljiv v neskončnost, potem je „duh korporacije“ le „falo-centrični“ simbol v patriarhalnem scenariju ženskih fantazij. Ko pa se začne ta „nič“ obnašati kot zvrst „ameriške meje“, ga je mogoče v socialno in historično skalo „korporativne“ Amerike integrirati le tako, da se ga „simbolno zapre“ v sploščeno obliko neposredovanega „svobodnega podjetništva“.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

KRONIKA LJUBEZENSKIH DOGODKOV

KRONIKA WYPADKÓW
MIŁOSNYCH

režija: Andrzej Wajda
scenarij: Tadeusz Konwicki, Andrzej Wajda
fotografija: Edward Klosinski
glasba: Wojciech Kilar
igrajo: Paulina Mlinarska, Piotr Wawrzynczak, Bernardetta Machala, Tadeusz Konwicki
proizvodnja: Zesply Filmowe, Poljska, 1985

Če je nesporno, da je Wajda zrela moška leta svoje filmske ustvarjalnosti posvetil temeljnemu in hkrati aktualnim poljskim zgodovinsko-nacionalnim temam in njihovim odsevom v zdajšnji čas prek aspektov poglobljene reminiscence, njegovi poslednji, avtorsko manj intenzivni, že kar nekoliko romantično sproščeni ekskurzi v lastno mladost, ki jo je obeleževal dramatični vojni in še pred njim predvojni čas, kljub drugačnemu vnanjemu videzu niso nič manj relevantni in tudi nič manj kompetentni za njegov celokupni filmski opus.

Do filmske upodobitve spomina na ljubzenska dogajanja, ki se sprepletajo v romantično vneseno metaforo o neki mladosti pod senco široko razprostrtih kril bližajočega se zgodovinskega jastreba — vojne, v kateri se je vse spremenilo, mu je pomagal roman Tadeusza Konwickega. V njem je zdaj že v zgodnjo starost stopajoči režiser našel polno mero lastnega sozvočja. Kronika ljubzenskih dogodkov je torej vse prej kot ljubezniva ekranizacija „nekega“ literarnega dela. Je tudi in predvsem Wajdova osebna izpoved, upodobitev njegovega lastnega spominskega čustva, je v domeni realističnega ponazarjanja in poetično-nadrealistične reminiscence podana dopolnitev k vsemu, kar je ta veliki avtor o sebi in iz sebe povedal in izpovedal doslej.

Fabulativna plast filma je na prvi pogled

stično in celo vuduistično — socialno in kulturno formo predstavlja skrajno točko „simbolnega zapiranja mej“, potemtakem nekak povzetek vseh tistih „tujih“ in „odtujenih“ ameriških predelov/„prostorov“, ki jih je šele treba „konzervirati“ in speljati v realni tok družbenih procesov in historične globine, ali natančneje, prav Louisiana in Texas utelešata „mejo“, ki je ni mogoče integrirati v socialno in historično skalo „korporativne“ Amerike, temveč jo je mogoče zgolj „simbolno zapreti“, pri čemer je mogoče „simbolni dolg“, ki sega iz neke „rationalne preteklosti“ v „sploščeno sedanost“, potolči le tako, da se junak v to „preteklost“ potolči, „odplača“ s sklicevanjem na „nekoristnost“, „neuporabnost“ in „nepotrebno“ same „investicije“, „vloženega kapitala“, in se vrne „nazaj v prihodnost“, ob čemer je logiki „nazaj zavrtenega časa“ pomembna tudi pozno-kapitalistična „subjektivnost“, kar nas seveda navaja k misli, da je mističnost vseh teh „voodoo“ družbenih razmerij pravzaprav le radikalizirana oblika „mističnih“ razmerij pozno-kapitalistične, „korporativne“ subjektivnosti, česar potrditev lahko vidimo med drugim tudi v filmu **Believers**, ki se sicer dogaja v New Yorku in v katerem se izkaže, da so „mistična“ družbena razmerja ne le „maska“, marveč pravi obraz „korporativizma“ in pozno-kapitalistične „subjektivnosti“, ki lahko svojo historično vsebino „simbolno zapre“ le, če lastni „racionalizem“ forme prepusti „prepoznavnemu“ in historično legitimnemu „misticizmu“ (to linijo predstavljajo **Crimes of the Heart**, **Angel Heart**, **Crossroads**, **Down By Law** itd., vsak pač na sebi lasten način).

Film **Baby Boom!** pa nam dokazuje, da sta oba momenta, ki smo ju razčlenili zgoraj, medsebojno skrajno dialektično „prežeta“: mlada odvetnica, živo utelešenje „korporativnega duha“, se je zaradi „notranjega zloma“ prisiljena zateči na „ruralno“ področje („beg“ iz „korporativnega konglomerata“

kot oblika „nostalgičnega“ vračanja k „ruralnim koreninam“), kjer pač ne „vzdrži“, postane „svobodna podjetnica“ in se ponovnemu klicu „korporativnega duha“ ne odzove. Ta film nam dokazuje, da zgoraj razčlenjeni reaganistično-fundamentamentalistični manever predstavlja pravzaprav heglovsko potovanje „korporativističnega duha“, njegovo „povnanjitev“ iz sebe ven („beg“ iz „korporativne Amerike“ kot oblika „nostalgične“ vrnitve k „ruralnim koreninam“) in potem „odvnanjitev“ spet nazaj „vase“ („beg“ iz „korporativne Amerike“ kot z ekonomsko-demografskimi kategorijami izražen politični program: „korporativistični duh“ se vrne „vase“, kolikor ostane v območju „ruralnega“ kot oblike „svobodnega podjetništva“, kot Aufhebung „korporativističnega duha“).

V Bentonovih **Prostorih v srcu (Places in the Heart)** se dialektika ideologema „Heartland“ sesuje oz., smeli bi reči, da sploh niti ne more zaživeti, k čemur prispevajo predvsem trije momenti:

1. Film že sam po sebi spada v linijo, ki časti „zemljo“: „ruralna praksa“ privzame obliko „svobodnega podjetništva“, ne da bi se pri tem pustila „posredovati“ kot moment „korporativističnega duha“.
2. V tem smislu lahko tudi rečemo, da je odtujenost „korporativističnemu duhu“ najmanjša takrat, ko je proces „povnanjanja“ njegove objektivirane „neposrednosti“ („nasebnosti“) največji, in narobe, odtujenost „korporativističnemu duhu“ kot momentu „svobodnega podjetništva“ je največja takrat, ko je proces njegovega „odvnanjanja“ najmanjši, abstrakten in zgolj izpeljan ...
3. ... kar pa je rezultat specifične pozicije glavne junakinje, njene zgrešene „ekonomije“. Ta junakinja je namreč, ko se film začne, zvrst „posredovanega ničča“: moment „posredovanosti“ tega „ničča“ kajpada tvori dejstvo, da je junakinja v vseh smislih odvi-





preprosta in v svojih orisih zgodnjih erotičnih doživetij ter še zlasti neizživetih hrepenjenj prej enodimenzionalna kot večplastna. V ospredju režiserjeve pozornosti je Wytek, mladenič-dijak, z vso močjo svojega mladeniškega bitja zagledan v sošolko, ki pa ostaja zanj nedostopna, saj njen oče, višji poljski častnik, kakršnimkoli ljubezenskim stikom svoje edinke na socialno diferencirani ravni, ki jo ločuje od Wytka, z vsemi registri nasprotuje. V Wytka je, z druge strani onemoglo zaljubljen hči nemškega pastora, le da se on na njena povabila spričo svoje čustvene vezanosti drugam ne odziva.

Vse to — ta kronika drobnih mladostnih čustvenih in psiholoških dogodkov — zapolnjuje spomladanji in poletni čas potencialno dramatičnega leta devetintridesetega, ko je bila atmosfera že v zvrhani meri prežeta z zlimi pričakovanji sesutja dotodanjega sveta. Vrstijo se manevri, ljudje se razseljujejo, iščoč zavetje pred bližajočim se viharjem, napetost narašča — in tudi mlada ljubezenska čustva, ki skušajo ostajati slepa za vnanja dogajanja, slutijo naglo stopnjujoče se prodore vojnega prahu in pepela. Wajda se je scela in z mojstrskimi potezami svojega režiserkega čopiča posvetil zarisu te podobe časa. Tudi njegov Wytek in Alina, dekle, ki jo ima rad, nosita v sebi, bolj ali manj nezavedno, ta naboj groze pred bližajočo se apokalipso in se, v počutju, ki je v Wajdovi režijski koncepciji razstrto kot neke vrste inačica ljubezenske vznesenosti po vzorcih Romea in Julije, odločita za smrt po zaužitem strupu — le da ostaneta živa, kar pa romantično poantiranost spomina le še podkrepi in spoetizira.

Wajdova reminiscenca se v mnogočem navezuje na njegove poprejšnje filmske realizacije, mestoma s povzemanjem in prestrukturiranjem znanih sekvenc, predvsem kar zadeva njihovo vzdušje in izrazno naravnost, torej z obujanjem duha nosilnih prizorov iz lastnega bogatega filmskega opu-

sa ter s sorodno, prepoznavno konotacijsko tehniko.

Vse kaže, da je ostal ta Wajdov film po krivici v senci njegovih poprejšnjih velikih del, ovrednoten zgolj kot neke vrste kopija njegovih že absolviranih cineastičnih idej in pristopov, katerih inventivnost je blestela, medtem ko je pustila **Kronika ljubezenskih dogodkov** za seboj bolj ali manj medle sledove. Je pa, nedvomno, eden prvih poskusov Wajdovega resumiranja — eden prvih, pa upajmo ne zadnji poskus njegovega labodjega speva. Pripoznati je sicer treba, da tokrat Wajda ni segel do najvišjih vej svoje kreativne imaginacije, a daleč od tega, da bi se bil sprijaznil z ravniyo globoko pod njimi. Videti je torej, da je bila izrazna vrednost **Kronike ljubezenskih dogodkov** v dosedanjih presoajah nepravilno podcenjena.

VIKTOR KONJAR

BENEČANKA

LA VENEXIANA

režija: Mauro Bolognini
scenarij: Mauro Bolognini in Massimo Franciosa, po igri anonimnega avtorja iz 16. stol.
fotografija: Beppe Lanchi
glasba: Ennio Morricone
igrajo: Laura Antonelli, Monica Guerritore, Jason Connery, Claudio Amendola
proizvodnja: Lux. Intl. production, Italija, 1986

Higienskost zadnjega Bologninija sporočajo že besede nadaljevanja *La morte a Venezia*: „Kužne bolezni ni več, zdaj se Benetke spet razdajajo tujcem... Za temle zidom je vse pobralo, žive duše ni...“, kakor jih kaže povzeti iz uvodnega nagovora gondoljerja, ki pripelje v mesto dobesedno nevemoodkod, nevemozakaj in slutimočemu žlahtne-

ga plemiča Julesa/Jasona Conneryja. Režiser vzame negotovi čas prve rekonvalescence tudi za scensko pravilo in tako nam prvi kadri ponudijo izsek iz viscontijevske „blodnje“ po „ulicah“, tokrat namenjene nikoli bolni najbogatejši četrti, otoku vseh otokov, kjer je mogoče kvečjemu bežati pred okužbo ali pa iskati žensko. Kolikor je to isto, je Bolognini v zastavku kratkočasne beneške zgodbe (iz 16. stoletja) o nočni avanturi zgrešil prenicljivo ost, kolikor to nikoli ni bilo isto — in je bila ženska tista edina okužba vseh okužb, vir brezsilnosti mladih plemičev s Francoskega, zid znamenj uradne kužne morije pa le precizacija polja, v katerem se sicer dogaja resnična morija, morija pričakovanj ženske prizanesljivosti — mu kaže priznati tisto, čemur pravimo „prenova nekdanjih dramaturških pogledov“. In tega je bilo na pretek pri „srednjem“ Bologniniju, v 60. letih, ko si je kazalo za oddih od materialov Maria Pratesija, Itala Sveva, Alberta Moravie, Vasca Psatolinija, Théophilea Gautiera, Ercoleja Pattija in Goffreda Pasineja privoščiti tudi splet nezapletenih ljubezenskih zgodb (npr. *La donna è una cosa meravigliosa*, *La mia signora*, *I tre volti*, vse 1964, znane koprodukcije s Francozi: *Le fate*, *L'amore attraverso i secoli*, 1966, 1967, *Capriccio all'Italiana*, 1967, da ne govorimo o *Le bambole*, 1964, posnetih po *Dekameronu*) pri katerih navadno ni kaj več filmskega od spretnosti igre in zvijačnega dialoga.

La Venexiana dodaja še neskončno občost. Ženski (vdova Angela/Laura Antonelli in časasna samica Valeria/Monica Guerritore) si pridobivata naklonjenost mladega prišleca, pri čemer se prva boji da bi ji, še žalujoči, spričo „delnega prešuštvovanja“ ne zaplenili premoženja, druga pa trepetna pred možem vrnitvijo (velja kajpak namig, da bi bila situacija bolj napeta že z zamenjavo: ko bi se vdova pustila preganjati možu, ona druga pa bi se bala, da bi ostala brez strehe nad glavo). Opredelujeta vsaka svojo strukturo služkinje — vdova ima privlačnejšo, tako da je njena postelja prvo nočno pribežališče za Julesa, njeno dekle pa mora odplačevati uslugo Julesovemu gondoljerju. V edini izstopajoči sekvenci sta zato oba iz „srednjega spodnjega“ sloja poplačana, ko lahko s podstrešja skoz lino opazujeta gospodarico in žlahtnika med nočno igro. Če Bologniniju očitamo slab občutek za časovno dinamiko (svit po tej noči kar traja, traja in se kopicí v premo soražmerje cele noči, polmrak dopušča kako uro, dve za obisk Valerije, za prepir, odhod, kujanje, spravo, realizacijo želje, prihod moža in odhod ljubimca), mu ne gre odtegovati priznanja za mehko razredno teorijo seksualnih razmerij. Razgalja se skoz enigmatični detajl, ko Angelina služkinja v trenutku najugodnejšega ujemanja dveh parov na relaciji spalnica — podstrešje ne prenese enega samega akta svojega ljubimca: v vsem mu je dovoljeno posnemati plemstvo, za a tergo pa velja prepoved — „Ne, to je pa za drugega!“ In začudenega pogleda nas v razočaranju odreši travelling navzdol.

manj cenениh priročnikov, ki pomagajo pri razumevanju sanj in podobnega, zanje pa je značilno tudi to, da avtorji teh priročnikov morda res poznajo psihoanalizo, vendar pa se to nikjer ne pozna. Torej: najprej je treba dokazati, kar je še posebej zanimivo, da morske deklice tudi v resnici obstajajo! To pa je mogoče zgolj z reduplikacijo: gre za t. i. 'nasprotno' investicijo s produkcijo realnosti in 'fikcije', kar pomeni, da ta 'nasprotna' investicija zastopa porabo, popolnoma ekonomsko porabo investicije z realnostjo. Tako „Zgodovina“ kot Sistem (. . . objektivnosti „historičnih“ procesov) funkcionira kot (kantovsko) Vzvišeno, to pa pomeni, da gre za odpravitev, eliminacijo 'nasprotne' investicije, torej, do vzpostavljanja „Zgodovine“ kot „prakse“ lahko pride zgolj v neki 'abstraktni naravi'. 'Abstraktna narava' pa je vedno stvar regresije „realne“ Narave, kar pomeni, da gre za elemente transformnosti v sami Naravi. To, kar je stvar Narave, je obenem tudi stvar 'abstraktna narave', vendar pa to, kar je stvar 'abstraktna narave', ni nujno tudi stvar „realne“ Narave, 'Abstraktna narava' funkcionira kot Sistem, vendar predstavlja obenem tudi Podsystem „realni“ Naravi, da lahko pride do vzdrževanja subjektivnosti, ki je stvar 'abstraktna narave'. To je, kar se tiče Sistemov.

Po drugi strani pa so te stvari v bistvu zelo preproste, saj gre navsezadnje za nek določen diferencial v produkciji 'fikcije': z določeno investicijo z realnostjo dobite garant za samo produkcijo in če s to investicijo s (sedaj že) koncentrirano realnostjo ne povzročite 'cirkulacije' produkta (torej 'fikcije'), potem nujno pride do „deficitnosti“ produkta, 'fikcije', ta 'deficitnost' bo vzpostavila 'normalen' pritisk (popolnoma ekonomske narave), pritisk pa bo mogoče nevtralizirati samo z racionaliacijo produkcijskega „procesa“, torej s tem, da racionalizirate samo produkcijo 'fikcije'. Ta „Model“ je v bistvu prevedljiv na sleherni produkcijski „proces“. To morda postane bolj razumljivo, če se spomimo na neko pesem **S-A-W**, ki gre takole *I don't know the answers / 'cause I don't know even questions / I'm just trying 'cause / I don't know even who's leaving who / Is it me is it you / Is there anything left we can do . . .* Torej, ne glede na to, da gre v bistvu za čisto solidno komedijo.

TADEJ ZUPANČIČ



k plemstvu, ki se dela, kot da je drugi, čaka-joč na čisto vest, ki mu jo ponudijo nadaljnje besede služabništva: „Ti tega nisi plačal!“ Ob ponovnem pogledu na vztrajno aristokratsko nonšalanco tam spodaj jih ne gre razumeti drugače kakor „ti si tega nisi zaslužil“ oziroma „ti zagotovo nisi vreden, da bi te okužila“. Najvažnejša razlika med branjem renesančnih filmov v renesanci in danes je pač v iskanju „smotrov“, zakaj bi sicer to bili filmi. Razrešitev zgodbe je za zidom kužne bolezni, kamor gre pod konec mladi mož „izgovarjat ime vdovinega moža“. Konkretna nadaljevanka *La morte a Venezia* z začetka dobi svoj sofisticirani epilog v identifikaciji z mestom izgovarjanja imen starih in novih ljubljenih s kužno posteljo beneške plemkinje. Julesu je bil za ohranitev zlahtne vrste žensk izbran napačni vrstni red aktivnosti.

MIHA ZADNIKAR

MORSKA SIRENA V NEW YORKU

SPLASH

režija: Ron Howard
 scenarij: Lowel Ganz, Babaloo Mandel, Bruce Jay Friedman
 fotografija: Don Peterman
 glasba: Lee Holdridge
 igrajo: Tom Hanks, Daryl Hannah, Eugene Levy, John Candy
 proizvodnja: Buena Vista Productions, ZDA, 1984

dotika, iztrgajo ga objemu, izkaže se, da gre za morsko deklico. New York: dosti let kasneje, **Tom Hanks** je odrasel in se ukvarja s trgovanjem s sadjem. Zaradi določenih zapletov (ženske, služba, neka poroka) se ponovno odpravi v Cape Cod, kjer se ponovno sreča z morsko deklico. Samo poljub. Potem vrnitev v New York, **Daryl Hannah**, torej morska deklica pa mu sledi. Daryl Hannah je v bistvu odlična igralka in lahko bi se reklo, da samo zaradi nje film ni popolnoma povprečen. Torej, po številnih zapletih Hanks končno ugotovi, kako je z Daryl Hannah, potem pa se kljub vsemu odloči, da bo odšel z njo, torej v morje.

Zanimivo je, da scenaristi **Lowell Ganz, Babaloo Mandel** in **Bruce Jay Friedman** tega, da se je Tom Hanks zaljubil v morsko deklico, nikakor ne jemljejo kot nekaj 'patološkega', izvedejo namreč nekakšno reduplikacijo, podvojijo določeni normativni Sistem, ki velja za produkcijsko „prakso“ neke natančne 'fikcije': ker ljubezen med Daryl Hannah kot morsko deklico in Hanksom kot normalnim človekom na nek način je 'patološka', je potrebno aktivirati tisto, za kar se je uveljavil izraz popularna psihologija in ki je tako Američanom kot vsem ostalim znana iz številnih bolj ali



Kakorkoli obrneš, je **Howardov Splash** solidna komedija, vendar pa je — ne glede na dejstvo, da so ga v *Maltinu* ocenili s tremi zvezdicami (štiri zvezdice so najvišja ocena) — nekaj takšnega kot tipičen produkt . . . Cape Cod: neki deček je z družino na morju, vozijo se z ladjo, v vodi zagleda neko prelepo bitje, skoči v morje, pride do bežnega

KOLAŽ, RISBA, ...

POGOVOR S KONIJEM STEINBAHERJEM

Kdaj ste pričeli s filmsko animacijo in kaj vas je privedlo na to pot?

Izhajam iz kraja, kjer filma sploh nismo poznali. V osnovno šolo sem hodil v Šmartno na Pohorju in takrat se mi niti sanjalo ni, da nekje obstaja kino. Spominjam se tistega dne, ko je prišel neki profesor iz Slovenske Bistrice ter v razredu predvajal 16 mm film. Učenci smo gledali kot pravo čudo. Še danes vem, da je to bila risanka o črnem račku med belimi.

Takrat še slutil nisem, da bom na tem področju karkoli počel. Ko sem začel hoditi v takratno nižjo gimnazijo v Slovensko Bistrico, sem filmu bil nekoliko bliže. Spominjam se, da smo nekaj filmov gledali v šoli. V kino takrat nismo hodili. Tja so hodili sošolci iz mesta, pa še ti enkrat ali dvakrat na mesec, ko je bilo v šoli napisano, da je film dovoljen otrokom. Mi oddaljeni — v šolo sem hodil namreč 7 km peš — nismo utegnili. Spominjam se, da smo v šoli gledali Kekca, Sneguljčico in Pepelko. Vse te filme sem doma premeleval ter o njih risal nekakšne stripe. Verjetno ti stripi, ki sem jih po spominu risal, še kje obstajajo. Morda bi jih bilo danes zanimivo pogledati, vendar jih nisem poizkušal najti.

Spominjam se tudi, da je v tistih letih starejši brat prinašal domov tednik Tedensko tribuno (TT), kjer je Vojko Duletič pisal o filmih, ki so prihajali na spored kinematografov. Čeprav je skoraj 30 let od tega, se še vedno spominjam teh filmskih kritik. Filmov, o katerih je pisal, nisem nikoli videl. Vendar so me te kritike pritegovale. Čeprav tistega, kar je bilo tam zapisano, nisem vedno razumel, sem jih prebiral... V moji notranjosti je že telo prikrito nagnjenje za film, ki je šele potem, ko sem prišel v srednjo šolo v Ljubljano, privrelo na dan. To je bilo leta 1958/59, po končani nižji gimnaziji. Spominjam se vseh filmov, ki sem jih v prvem letniku gledal, filmov, ki so me nekako priklenili nase. Prvi večji vtis je name naredil film *Piknik* Joshue Logana. Tudi sošolce je navdušil, v vrstah smo čakali na vstopnice. Za animacijo pa se takrat nisem ogreval. Poznal sem sicer Walta Disneya, vendar so v mojem srednješolskem obdobju bili na sporedu le njegovi dokumentarni filmi.

Ravno tiste čase so nastali prvi slovenski lutkovni filmi.

Spominjam se jih. Videli smo jih v programih slovenskih kratkih filmov, ki so bili vsako leto enkrat ali dvakrat na sporedu v kino Komuna. O njih takrat nisem razmišljal. To je obdobje, ko me je film že pošteno zgrabil in gledal sem vse, kar je bilo mogoče. Sošolci na šoli za oblikovanje, ki so prišli iz vseh krajev Slovenije, so o filmu že veliko več vedeli. Poznali so igralce, mogoče kdo tudi režiserje. Jaz o vsem tem nisem imel veliko pojma. Zato sem se začel zelo intenzivno zanimati za vse, kar je bilo v zvezi s filmom in v dobrem letu sem sošolce že presedel. Prevzemal sem nekakšno vodstvo v

poznavanju filmskih novosti. Mnoge sem celo navdušil za film. Vsi moji prijatelji so kmalu postali prav taki filmski navdušenci kot jaz sam. Sodeloval sem tudi v različnih kvizih, ki so se takrat pojavili — in vedno sem zmagal.

Kako ste pa le vstopili v film?

V dijaškem domu Ivana Cankarja, kjer sem bival, smo ustanovili enega od prvih filmskih klubov v Sloveniji, kjer smo film predvsem spremljali, prirejali filmske predstave, jih opremljali z uvodi ter imeli razprave o njih. V klub smo vabili tudi znane slovenske ustvarjalce. Nekateri člani kluba so se pozneje tudi filma tesneje oprijeli, na primer Jaka Judnič in Marika Milkovič. V klubu smo tudi razmišljali o snemanju filma. Spominjam se, kako smo pisali scenarij za prvi film. Rečeno nam je bilo, da naj naredimo film o zidu med dekleškim in deškim internatom, ki so ga takrat rušili. Veliko smo razmišljali o tem, kako pristopiti temi. Pisalnica smo se lotili v troje. Moja klubska prijateljica in sošolca Jani Milkovič in Tomaž Kržišnik sta se vedno prepirala o tem, kakšen naj bi bil ta film, kako naj bi potekala zgodba. Jaz pa sem ob njenem prepiru „pisal“ scenarij ter „vlekel“ njuno srednjo pot. Ta scenarij je bil potem v filmskem klubu sprejet kot najboljši in po njem so posneli film *Umrli zid*.

Ustvarjalnega dela pa sem se lotil šele v Izoli, kjer sem na osnovni šoli poučeval likovni pouk in ustanovil filmski krožek.

Odkar ste v Izoli ustanovili krožek, je minilo že dobrih 20 let. Krožek je v marsičem bil podoben tistim, ki obstajajo danes. Za tiste čase pa je bil prava redkost.

Bil je redkost. V njem pa je bilo veliko več navdušenja kot ga najdemo danes. Takrat televizija še ni bila razvita in snemanje filmov je bilo za otroke novost, ki je izzivala. Filmski krožek je bil tudi nekakšno nasprotje utečenemu šolskemu življenju. Otroci so se množično vključevali in nujna je bila selekcija med njimi. Spominjam se, da se je prijaviło 50 učencev. Mnogi so pozneje sicer odpadli, ostala pa je peščica navdušencev. Najprej smo dve leti predvajali filme ter o njih govorili, po dveh letih pa smo se lotili snemanja prvega filma. Tako smo tretje leto delovanja krožka posneli prvo risanko. Verjetno se je to zgodilo zaradi povezave z likovnim poukom.

Če prav razumemo, gre za povezovalno likovne vzgoje in filmskega krožka, ki se je vzpostavila predvsem iz ljubezni do filma. Dejansko pa takšen pristop odpira tudi vprašanje, če je ta začetek vplival tudi na vaš osebni razvoj.

Gotovo je, da smo se takrat, ko smo v filmskem krožku posneli prvi animirani film *Ri-*

bič, učili vsi — učenci in jaz, ki sem to delo spremljal ter učencem dajal nasvete. Verjetno je ta film pomenil preobrat tudi v mojem nadaljnjem življenju. Verjetno sem takrat spoznal, da bi lahko tudi sam ustvarjal.

*Film *Ribič* je med prvimi animiranimi filmi, ki so jih posneli otroci na Slovenskem. Dosegel je zanimiv odziv ter nagrade doma in v tujini. Čeprav sta risba in animacija čisto otroški in drugačni od vaše, pa zaplet in razplet vsebujeta nekaj tistega grotesknega, kar je pozneje značilno za vaše filme. Zanima nas, v kolikšni meri je ta otroška ideja odprla vrata v tako zanimiv opus kot je vaš.*

Res smo s filmom *Ribič* zbudili zanimanje najprej slovenske in potem jugoslovanske žirije na srečanjih mladih filmarjev. Na mednarodnem natečaju X. Muza je film prejel tretjo nagrado v kategoriji animiranega filma. Vendar pa prav z ničemer nisem vplival na otroke. Zgodba je spontano nastala. Mislim pa, da je srečanje s filmsko animacijo v filmskem krožku prav gotovo vplivalo na moj vstop v animirani film, pa čeprav še nekaj let potem nisem začel s samostojnim delom. Potreboval sem oporo, človeka s podobnim mišljenjem. Srečanje z Janezom Marinškom, ki je imel malo več tehničnega znanja in več poguma, mi je to omogočilo. Bilo je leta 1970/71.

*Prvo obdobje slovenskega animiranega filma se začne pri lutkovnem in se zaključi z nekim lutkovnim filmom. Nato pa vstopita vidva z *Marinškom*. Vmes pa je zagrebška šola z vsemi znanimi animatorji. Menimo, da nihče od teh ni imel na vaju vpliva — niti likovnega niti vsebinskega niti po konceptu dela.*

Verjetno so vplivi bili, saj smo spremljali to zagrebško šolo. Morda je bilo več idejnega in manj likovnega vpliva.

Začela sta v zanimivih 60-ih letih. To je bil čas odpiranja mnogim idejam in takrat se je v naši miselnosti marsikaj spremenilo. Postali smo tudi bolj kritični. Verjetno sta prav zaradi tega satira in groteska, ki se pojavljata v vajinih filmih, plod neke širše atmosfere, ne samo slovenske.

Rad se spominjam burnega obdobja 1967 do 1970. Pedagoško delo v šoli me je močno okupiralo. Otroci so bili izjemoma ustvarjalni. Še danes občudujem slike učer-

cev, ki so enkratno uporabili komplementarna barvna nasprotja. Njihova dela bi lahko postavil ob Cezanna, Gauguina ali Muncha. Zgrabil jih je ekspresionizem. Tudi v filmskem krožku so bili izjemno delavni. Na republiško srečanje smo šli s štirinajstimi filmi. V njih sta bili prisotni izjemna igrivost v združevanju raznih zvrsti filma (**Obisk v Piranu**) ter izredna izpovednost doraščajočih mladostnikov. Takrat se je v krožku že pojavil talentirani Boris Benčič. Sam pa sem se še lovil in se preizkušal v slikarstvu, glasbi, petju. Vendar pa sem pozneje vse zavrgel, ko sem se našel v animaciji. Produkt vsega tega iskanja predstavlja verjetno amaterski film **Figov list**, ki sva ga z Janezom Marinškom ob glasbi Faraonov animirala leta 1971.

Prav gotovo je neka sproščenost, ki je predvsem miselne narave, bila takrat prisotna. Vseeno pa je potrebno poudariti prelom z disneyevsko šolo. Ta je bil posebno radikalen v zagrebški šoli animiranega filma, ki je imela močan vpliv doma in na tujem. Zato je nova šola na slovenski obali, imenujmo jo izolska, neko posebno in pogumno dejanje. Tu ne gre za sozavisnost. Vajina animacija je slogovno drugačna.

Naše možnosti so bile drugačne od zagrebških. Odločila sva se tudi za animacijo kolaža, ki ga zagrebška šola ni gojila. V tem je najina drugačnost. Kolaž tehniko smo tako rekoč ustvarjali sami, saj v tistih letih ni smo imeli priložnosti videti tujih del v tej tehniki. Poleg tega sva v najinih amaterskih filmih uporabljala vse mogoče materiale. Tako sva v filmu **Figov list** uporabila celo vrsto različnih materialov od golega telesa, ki sva ga animirala, do razbitih jajc. S temi iskanji sva nadaljevala tudi v profesionalnih filmih, ki sva jih posnela za Viba film. Verjetno je to ta novost, ta posebnost, ki se je rodila v Izoli.

Drugačna pa je bila tudi organizacija dela. Vse filme sva več ali manj realizirala sama. Nikoli nisva imela ekipe, ki bi delala pri projektu, kot je običajno v vseh profesionalnih studijih, pa tudi v Zagrebu. Sodelavce sva iskala iz filma v film. Ker pa so vsa dela bila tako mizerno honorirana, ni nihče vzdržal. Tako sem se zavestno izogibal ustaljeni natančnosti, raziskoval v smeri groteske oziroma grobosti, ki jo je ponujalo združevanje kolaža in klasične risbe na plastične folije. Ljubiteljske filme sva delala brez jasnega koncepta scenarija. Vse je bila nekakšna improvizacija na izbrano temo. Čeprav profesionalna produkcija tega načina ne prenese, sva vendar hotela te prvine vnesti tudi v proizvodnjo Viba filma. Prvi film, ki sem ga posnel v produkciji Viba filma, je bil **Telematerija**. Bil je čisto nekaj drugega od tistega, kar sva do takrat delala. Ze sama tematika mi je bila tuja. Za znanstveno fan-



KONI STEINBAHER

tastiko se namreč nikoli nisem kaj prida zanimal. Predvsem pa menim, da je veliko bolj izzivalna za ustvarjalca igranega filma. V risanem filmu lahko upodobimo vso problematiko fantastično — ne da bi vsebina bila fantastična. Četudi me tema ni zanimala, sem se lotil realizacije, saj je bila to priložnost priti v profesionalno produkcijo.

Scenaristi vaših filmov so različni. Že v vaših prvih filmih se pojavlja kot scenarist Marjan Tomšič, kmalu tudi Vida Pibernikova . . .

Po treh amaterskih filmih, ki sva jih z Janezom skupaj posnela, sva se srečala s Tomšičem. Mislim, da je bil to intervju, ki ga je delal za Primorske novice. Takrat je predlagal temo za animirani film. Tako je nastal najin prvi scenarij oziroma amaterski film, ki sem ga delal brez Janeza, ki je bil v službi bolj zaposlen. To je bila prva (amaterska) verzija **Močvirja**. Tehnično mi je ta film zelo ležal. Mislim, da sem uspel ustvariti pravo

močvirje v animaciji.

Vida Pibernikova, scenaristka filma **Študent**, mi je ponudila izzivalno vsebino o izkoriščanju podnajemnikov. Zgodbo sem dodal in jo podredil svojemu načinu pripovedi, kar je omogočalo ljubiteljsko improvizacijo. V naslednjem projektu **Prehitevanje** smo ponovno združili moči Emil Zonta (glasbeni sodelavec in koanimator v amaterskem obdobju), Janez Marinšek in Marjan Tomšič, ki je predelal prvotno obliko scenarija. Pomemben je tudi delež Borisa Benčiča v oblikovanju ozadij in v animaciji.

Osrednja poteza vaše animacije je v živem čutenju — ne glede na temo — potrebe po humorju, ki se ponavadi stopnjuje do satire in včasih tudi do groteske. Ta humor ali satira je včasih nekako bolj zasebnega značaja, največkrat pa le na ravni družbenega dogajanja. V tem so odzivi na neke aktualnosti.

Teme nekako variirajo iz filma v film. Od **Študenta** preko **Vrat do Kokona, Kamna**. Te teme prihajajo na dan v vedno novih oblikah. To so družbeno zasnovane teme, obravnavajo vlogo posameznika, ki doživlja svet skozi satirični posmeh. Premljevaljoči družbeni mehanizem sem želel obdelati v **Kokonu**, ki je nekakšen animacijski odsev revolucionarne generacije 1968. Moj junak namreč konča kot birokratska štampljka.

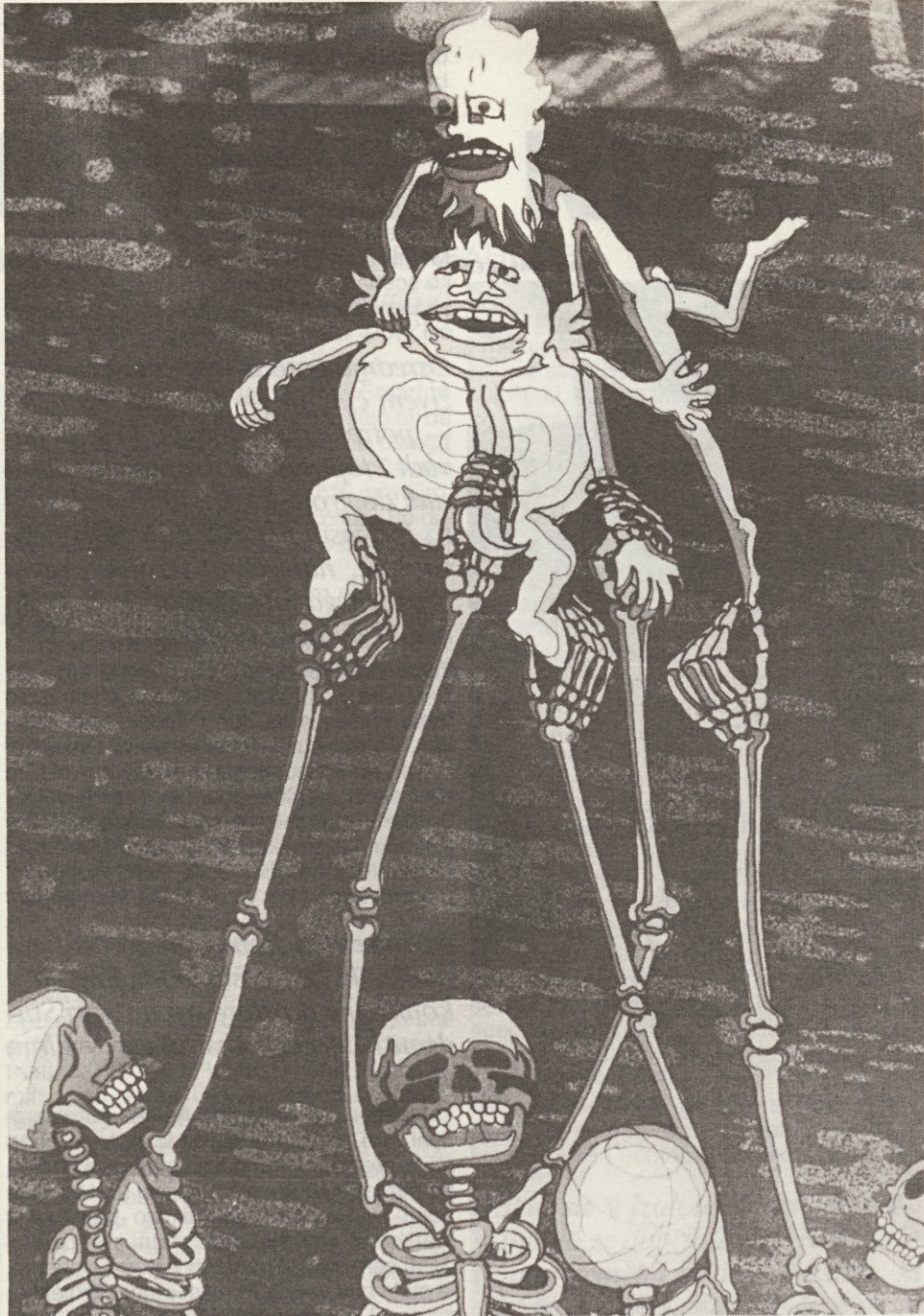
*Nekateri teh filmov gredo od figuralične, ki je včasih pomaknjena v konkretne prostore (recimo pri **Študentu**) do neke abstrakcije v filmu **A**.*

Lahko bi rekel, da je film **A** neke vrste naročeni film. Dramaturški oddelek Vibe filma mi je predlagal, naj poizkusim narediti film po Puntarju. Izjemen fantazijski svet književnosti sva z Vido Pibernikovo prenesla v kratkometražni film. Abstraktni svet poetičnosti sem skušal obdržati v okvirih vsebine, ki mi je bila vedno v prvem planu. Projekt je zahteval posebno tehnično spretnost kombinacije igre in animacije, ki kljub vloženi trudu ekipe ni bila zadovoljiva. Nekater kombinacije so razbijale poetičnost, ki jo je nudila imenitna glasba Urbana Kodra. Kombinacijo igre in animacije sem uporabil tudi v filmu **Kokon**.

Gola plesalka, ki nastopa v tem filmu v živo, je bolj izzivajoča in veliko bolj učinkovita, kot bi bila lahko narisana. Enako, kot je v filmu **A** živa deklica delovala bolj prepričljivo, pa tudi kontrastno nasproti abstraktnemu svetu oživljenih črk.

Če bi skušali opredeliti tisto, kar je v kolažu, risbi, bi se morda zadovoljili s tem, da je risba ekspresivna. Posnemanje realnosti bi bilo zavirajoče za izpeljavo tako zgoščenih idej, kot jih hočete popeljati skozi animacijo. Pravzaprav je v vaših filmih ekspresija lika ali okolja tista, ki bolj sugerira ali, če hočete, v svojem bistvu neposredno učinkuje na gledalca.

Težko je reči, koliko moji filmi učinkujejo na gledalca, ki ga je v glavnem vzgojila disne-



MOČVIRJE, 1977, PO SCENARIJU MARJANA TOMŠIČA, REALIZIRAL KONI STEINBAHER



PREHITEVANJE, 1976, RISBA IN ANIMACIJA KONI STEINBAHER, REŽIJA KONI STEINBAHER IN JANEZ MARINŠEK

yeva šola oziroma naša TV ponudba. Posnemanje realnosti v animaciji se mi zdi popolnoma nesmiselno. Risba mora zaživeti v svoji enostavnosti in prvobitnosti. Vse bolj se ogrevam za risbo na papirju, ki je lahko mnogo bolj igriva, tresoča, drgetajoča, kar v risbi na plastične folije ni mogoče. Risba omogoča hitre in drzne transformacije, svojo vlogo pa ima tudi scenografija, ki ni več le lepotna podlaga figuraliki. Temu se prilagaja tudi barva, ki je zelo zreducirana, samo na najbolj potrebne efekte. Kolaž je trenutno v mojih filmih dal prednost risbi, ki se mi zdi za posredovanje sedanjih idej primernejše.

V vaših filmih so prisotni elementi tradicionalne likovne umetnosti, ki so verjetno namensko vnešeni. Najbrž je to neka zavestna poteza, ki ima svoje mesto v poteku filma, pa tudi v vsebini ali poudarku, ki ga hoče dati.

Res je to. Kjerkoli se je le dalo, sem to „izrabil“. Verjetno to nagnjenje izhaja iz mojega osnovnega poklica likovnega pedagoga, pa tudi mojega iskanja simbolov v delih likovne umetnosti. Kjerkoli se je le dalo, sem to „izrabil“. Najbolj pa v **Kamnu**, kjer sem upodobil Venere različnih slikarjev. Predstavljale so svoj ideal lepote, širine, poetičnosti, bile so neko nasprotje tuzemskemu življenju.

Zanima nas, kdo je pretežno delal montažo vaših filmov in kakšen je vaš odnos do montaže animiranega filma.

Montaža je v mojih filmih bila v glavnem v rokah Darinke Peršin. Tri filme pa sem delal s Francetom Lampretom. Montaža slike pa tudi kamera nimata pri realizaciji animiranega filma kakšne posebne funkcije. Montažer namreč nima možnosti izbire posnetka, tako kot pri igranem filmu. Njegova vloga pa je izjemno pomembna pri zvočni montaži, posebno zvočnih efektov. Skladnost zvoka in giba daje ritem filmu.

Dostikrat se dobi občutek, da je kakšen film umetno razvlečen, da je mogoče nekaterim stvarjem dan poudarek, ki je filmskemu ritmu malo v škodo. Tako je v filmu A dosti ponavljanja v poigravanju med risbo in konkretno osebo. Film se ves čas igra s to dvojnostjo. Vendar vedno v novi povezavi, v novem pomenu, kar je seveda filmu v prid.

Vedno sem težil k temu, da film ne bi bil dolgočasen. So trenutki, ki film razvlečejo. Smo še pod vplivom nekdanjih zahtev producenta, da mora risanka trajati 8 minut. Včasih se kaj potegne tudi zaradi glasbe, ki se ne izvleče dovolj hitro, kot bi zahtevala animacija.

V vaših filmih je pomembna tudi glasba. V povezavi risba-glasba ustvarjate nek poseben ritem. Veliko ste sodelovali z Janezom Gregorcem.

Glasba z zvočnim učinkom je poleg dobre ideje in animacije glavni element risanega filma. Komponiranje za animirani film je posebno zahtevno, saj gre za zelo kratke kompleksne glasbe, kjer se skladatelj ne more izpeti. Pogosto je glasba le skupek zvočnih učinkov, ki potem skladno zaživi z animacijo. Do komponistov sem zelo zahteven, ker pač glasbo že „slišim“ ob zasnovi animacije. Te občutke posredujem avtorju pred začetkom snemanja. Snemanje običajno poteka po fonogramu, to je skupnem zapisu številčne razporeditve ritma, melodičnih vijug in posameznih risb. V svetu sta se nujno uveljavila dva načina uporabe zvoka. Poleg omenjenega je še komponiranje glasbe na posneti film. To daje komponistu večje izrazne možnosti, manjša pa je zvočna spodbuda animatorju. Sam se bolj ogrevam za prvi način, to je animiranje po glasbi. Sodelovanje z dosedanjimi komponisti je bilo zanimivo in vzpodbudno. Z Janezom Gregorcem sva izpeljala v glavnem težje in zahtevnejše teme (**Močvirje**, **Vrata**, **Kokon**), pri poetičnih in ironično lahkotnejših temah pa sem se raje odločal za igrivost Urbana Koderja (**A**, **Kamen**). Zadnji film **Izmišljena zgodba** sem delal z mladimi, še neveljavljenimi glasbenikom iz Izole, Gorazdom Radojevičem, ki je skomponiral in sam izvedel zanimivo zvočno kuliso na že posneti film, kar je dalo drugačno filmsko atmosfero.

*Naslovi vaših filmov so direktni ali pa vsaj toliko nakazujoči, da zbuja jo osnoven interes. Ena sama izjema se mi zdi naslov filma **Vrata**, kjer bi mogoče bolj ustrezal kakšen drugačen naslov.*

Pogosto spreminjam naslove med realizacijo. Marjan Tomšič, ki je napisal prvi scenarij za ta film, mu je dal naslov **Črta**. Glede na vsebino pa se je meni zdel naslov **Vrata** ustrežnejši. Saj je v filmu šlo za prehod, izhod, čakanje, beg skozi vrata, skozi meje, pregrade...

Na prvi pogled nastane vtis, da niste želeli ustvariti kakšnega stalnega lika, ki bi ga popeljali iz filma v film. V resnici pa je v vaših filmih prisoten taisti junak, vendar vsakič v novi preobleki. Zdi se, da peljete enega svojega človeka, mogoče sebe ali xy iz tega našega sveta z njegovimi problemi skozi ta filmski svet, ki v groteskni obliki postane v naših razmišljanjih silno obvezujoč.

Določen lik se resda v mojih filmih že ponavlja. Vendar je vsakič nekoliko spremenjen in drugačen. Vleče pa se od **Telematerije** oziroma amaterskih filmov dalje. Večkrat sem hotel zbežati iz tega kroga. Hotel sem zato delati filme z drugimi risarji, ki sem jih cenil (Janez Matelič v **Vsiljivcu** in Marjan Manček v **Kamnu**). Mislil sem, da se bom tako tudi bolj lahko posvetil animaciji. Toda, ko so bili liki oživiljeni na ekranu, so se gibali oziroma zaživali spet po moje. Morda sem zdaj na poti, da bi s temi kačami, ki jih pravkar delam, popeljal konkretnen lik iz filma v film. Četudi kače ne bodo imele glavne vloge v seriji filmov, bodo v vseh nastopale. Nosilci glavnih vlog bodo ljudje, kača pa simbol zla, nekakšen skupek negativnih pojavov, ki se pojavljajo v svetu. Dogajanje pa se bo vedno končalo v kačji armadi, ki bo korakala iz filma v film.

Vaše risanke so kratke. Največkrat gre za enopomensko zgodbo, ki je zaključena kot celota. Lahko jo primerjamo s črtico v literaturi. Ali bi vas glede na te groteskne vsebine, satirične elemente, ki jih imate, glede na zaokroženost dosedanje prakse na eno emotivno področje, veselilo popeljati risanko na celovečerni film.

O tem sem razmišljal skupaj s Tomšičem, ki je celo napisal osnutek scenarija. Vendar mislim, da v takšnem tempu, v kakršnem pač ustvarjamo animirane filme v Sloveniji, to ni mogoče. Ne smemo pozabiti, da vsi avtorji v Sloveniji filme delamo sami, da sami rišemo, sami animiramo in film tudi sami izdelamo. To je leto dela za en kratek film. Če bi na ta način hotel posneti celovečerni animirani film, bi ga delal 10 let.

O združitvi niste razmišljali? Pa čeprav bi bilo to težko, saj ima vsak avtor na Slovenskem svoj stil, svoj način dela, ki ga želi ohraniti...

Morda je to le vloga nekega producenta, ki bi lahko poiskal takšen način dela, da bi nas združil. Zaenkrat pa živi vsak v svojem delu Slovenije, vsak v svoji sobi, kar seveda ne vpliva dobro na ustvarjalnost. Še danes se mi zdi, da je za mene osebno bilo amatersko obdobje, to je obdobje sodelovanja z Marinškom in prijatelji iz Izole najbolj plodno. Takrat smo v debatah izmenjevali informacije, vse je bilo bolj živo, bolj pogumno kot danes. To ustvarjalno atmosfero in komunikacijo danes najbolj pogrešam.

Ali dobivate naročilo ali vi predlagate producente teme?

Vse teme sem sam predložil, razen tiste za film **A**, ki je sploh izjemen za moj opus. To je tudi edini moj film, ki je namenjen otrokom. Sicer pa sem vedno iskal teme in sporočila, ki naj bi bila namenjena mojemu okolju, ljudem iz moje generacije. Hotel

sem biti jasen in razumljiv tudi najmlajšim. Vse scenarije, ki sem jih realiziral, sem predlagal sam.

Koliko animiranih filmov pravzaprav imate?

Z Marinškom imava 6 skupnih filmov — tri amaterske in tri v Vibini proizvodnji. Za Vibino sem samostojno posnel še **Vrata**, **Kokon**, **A**, **Epidemija**, **Vsiljivec**, **Kamen**, **Izmišljena zgodba**, trenutno pa delam na daljšem projektu **Kače**. V celoti izstopa film **Kamen**. Ideja zanj je nastajala že v času **Prehitevanja** in **Vrat**. S Tomšičem sva nekajkrat predelala, pridružil se nama je še Marjan Manček. Lastne risbe sem bil že močno naveličan, zato mi je bilo sodelovanje z Mančkom zelo pomembno. Manček je s svojimi domislicami izredno obogatil scenarij, dal imenitne like, duhovito glasbo pa je prispeval Urban Koder.

Katere nagrade ste prejeli in ali nagrade, ki ste jih prejeli za posamezne filme, pomenijo zgolj priznanje ali pa omogočijo večjo prisotnost vaših filmov v našem ali pa tudi širšem kulturnem programu?

Težko je reči, koliko nagrad sem prejel za amaterski film. Že v Jugoslaviji je veliko število festivalov in povsod se delijo nagrade. Mislim, da imajo večjo vrednost tiste, ki sem jih prejel za filme v Vibini proizvodnji. Za profesionalni film je večja konkurenca že v Jugoslaviji, kjer so prisotne zagrebška, beogradska in skopska šola. V tej družini je težje uspeti. Sicer pa so nagrade potrebne le toliko, da javnost sploh izve, da je recimo pri Viba filmu nastal nov animirani film, v katerega je avtor gotovo vložil leto dela in življenja. Ta film pa ni produkt nobene svobodne menjave dela, saj je producent pripravljen avtorju plačati honorar v višini nekaj mesečnih plač (štiri do pet). Avtor film konča le iz gole ljubezni do ustvarjalnosti in potrebe po sporočanju. Slovenski animirani film ostaja kljub profesionalni proizvodnji še vnaprej le ljubiteljski (amaterski). Festival pa še vedno edina priložnost, da se film prikaže in da poročevalci s festivala potem v dnevnem časopisju omenijo vsaj naslov filma.

Nekateri moji filmi so bili tudi v distribuciji, v starih dobrih časih, ko naj bi se kratki film predvajal v slovenskih kinematografih. Težko je reči, kaj je tu narobe. Bili so pozikusi popraviti takšno stanje. Bil je celo zakon, ki je obvezoval distribucije projekciji celovečernega filma dodati kratki film. Slovenska distribucija Vesna film je nekaj let to počela. Zataknilo pa se je pri kinematografih. Saj od kinooperaterjev ni nihče zahteval, da bi morali predvajati kratki film.

POGOVARJALA STA SE
IGOR GEDRIH
IN MIRJANA BORČIČ

MILAN JESIH,
FRANCI SLAK

NASMEHI

Plodoviti Miran Jesih že kar nekaj let vztrajno „zalaga“ slovenske teatre, pa radio in nenazadnje slovensko osrednjo televizijo s svojimi „malomeščanskimi“ historijami, pisanimi kajpada na rovaš prav tega, malomestnega in vsakdanjega, nizkega in banalnega življenja, ki se pretika po „naših“ vsakdanjih okoljih in krogih... Seveda so Jesihove historije vse po vrsti izdelane iz krhkega in humornega besednega tkiva, ki spretno in pa kdaj ostro zbojde „našo“ vsakdanjo samovščevnost in tudi omejenost, vendar pa je Jesihove besedje vselej tudi do kraja prizanesljivo, ti zbodljaji, ta ironija, ki veje iz njega, so vedno v majhnih dozah in ne povzročajo prav nobene slabe vesti in zle misli... Vse je le igra, zlahka in rafinirana, tako rekoč nekakšen neskončen in droban vrtljak komedijskih prizorčkov, ki se nizajo in dokler še morejo, zabavajo, ko seveda ni mera polna in gledalec na smrt izmučen in seveda — neobčutljiv za vedno nove in nove komedijske dražljaje, ki jih Jesih zmore vselej ad infinitum.

Treba je reči, da **Nasmeški** v nobenem pogledu niso izstop ali recimo vsaj bistven vsebinski ali formalni premik iz okvirov že znanega jesihovskega humorističnega pisanja, ampak obnavljajo znane obrazce — z lahkim pomikom v smer groteske, kar pa seveda ne zmanjšuje prvotnega blagohotnega učinkovanja ironije in „kritičnega“ prepoznavanja malomeščanstva. Na strani teksta torej nič novega, bi rekli, vse je na znanem in tudi dokaj visokem nivoju — vsaj kar se ljubljanske televizije in humorja tiče — povsem drugače pa seveda je s postavitvijo, se pravi „režijo“ Jesihovega humorističnega bestiarija, da o nosilcih vlog ne govorimo posebej.

Najprej je seveda treba reči, da smo že imeli priložnost „videti“, kako Franci Slak preprosto *ne more* biti sproščen in neobremenjen režiser komedij, da preprosto *ne zmora* „vfilmati“ tiste silovite in šokantne energije, ki jo izžareva komedijantski tekst, ampak to energijo smeha skoz in skoz filtrira in kastrira, vedno znova iščoč neke zanj pomembne „kritične“ nastavke, nekakšne „teze“, ipd. Ob tem se seveda mora porazgubiti izvorna energija humorja; kar ostaja, je seveda vse preveč deklarativno, da bi lahko učinkovalo sproščujoče in neobremenjeno. Tako ostaja v Slakovi režiji Jesih nekako imutiran, brez tistega zanj tipičnega živega humorja, oziroma je ta „prepoznaven“ le še po tekstu, brez posebno učinkovite „medij-

ske“ podpore. Da bi bil nespornazum še večji, je Slak izbral za eno osrednjih vlog (igralsko) povsem nebogljeno „pevačico“ Anjo Rupel. Ubogo deklo kajpada ne zmora (igralsko) prav ničesar, mimo skrajno revnega utripanja z očmi, kar je seveda absurdno, če pomislimo, da gre vendarle za tiste vrste „jesihovskega“ humorja, ki zahteva skrajno „rafinirano“ igro, ki „proizvaja“ ironično distanco in posmehe, značilen za Jesiha. Povsem je po igralski plati razočarala tudi Zupančičeva, ki je pred kamero (igralsko) povsem mrzla, čeprav se zanjo poteguje cela vrsta diletantskih slovenskih režiserjev in tv adaptatorjev... Reven in brez (igralske) imaginacije je tudi ubogi Ropoša, ki s svojo pošarsko moškostjo v tem tv komadu pravzaprav ne ve, kaj bi, kaj več od njega pa ne ve kajpada niti sam Slak.

Edina oporna točka te televizijske nočne ure, je poleg Jesihovega besedilca, nedvomno Majolka Šukljietova, ki pravzaprav edina ve, za kaj gre pri Jesihu. Njena vloga, kakor da bi ji bila pisana na kožo, je odigrana s tiste vrste živostjo in igralsko domišljijo, ki daje tekstu čisto posebno energijo in igrivost. Njena figura naravnost blesti sredi ostale (igralske in še kakšne) povprečnosti in ostaja tako rekoč monodrama o personi, ki je na koncu svojega časa in ve za vse resnice in mizerije tega sveta (samoupravnega socializma, revolucij, osebnih in družinskih spletk, umazanega perila ipd.) in je zato lahko povsem (ironično) brezskrbna do vsega in vseh na tem svetu, saj vendarle ve, da je vse skupaj samo en sam prazen ništrc in za njim ni nič. Šukljietova očitno ve več kot režiser in verjetno kakšen televizijski dramaturg in zato ji je lahko uspel sestop do tiste poslednje vednosti o vsem in vseh in odtod je lahko gradila svoj (črn, mrzel, ciničen, posmehljiv, smrten, vdan) humor, ne da bi enkrat samkrat stopila izven risa Jesihove blage in mile ironije, ki seveda nikoli noče povedati nič slabega in zaresnega svojim milim in samozadovoljnim meščanom, ki se pridejo v Jesihovo gledališče samo zabavati in posmehovat drugim usodam, njih samih pa se to ne tiče. Bila je torej, ta večer na ljubljanski tv, **MONODRAMA** Majolke Šukljietove, skupaj seveda z nekaj statisti in režiserjem, ki pravzaprav ni točno vedel, kaj bi, čeprav bi nemara z nekaj več posluha in pretanjene občutljivosti (znotraj Jesihovega teksta) odkril silovite energije in komedijske usode par excellence! Drugič, morda!?

PETER M. JARH

STANKA BERGOČ,
IGOR ŠMID

KORAK ČEZ

Uradniki na ljubljanski televiziji so v naslovu imenovanim avtorjema naredili medvedjo uslugo s svojimi programskimi napovedmi in najavami o tv drami **Korak čez**, ko so izpostavili nekaj, česar v drami Bergočeva in Šmida sploh ni oziroma je le marginalnega pomena za usodo junaka in dogodkov. Svojev-

stven nespornazum je tudi uvrstitev „drame“ **Korak čez** v „elitni“ večerni dramski čas, ko pa vendarle ne gre za nikakršno „dramo“, ampak prej za mladinsko igro, ki po našem skromnem mnenju nikakor ne sodi v takšen okvir, kot so ji ga namenili uredjalci sporeda in umetniški redakciji ljubljanske televizije. To so kajpada stvari, ki o delu samem ne govorijo ničesar, vendar ustvarjajo svojevrstno manipulacijo okoli nje-



KORAK ČEZ, DRAMA IGORJA ŠMIDA IN STANKA BERGOČ

ga in ga na koncu postavljajo v luč, ki moti...

Ko smo poprej govorili o „drami“ **Korak čez**, smo izraz „drama“ seveda rabili pogojno, kajti v resnici je to mladinska „igra“ o napetostih, ki jih poraja represija šole, manifestirana z vsemi in vsakršnimi malignimi deformacijami učiteljev, in upornosti mladih, ki so navkljub vsemu svoj svet, s svojimi imanentnimi „vrednotami“, življenjem in razumevanjem. Treba je reči, da sta ta dva svetova vedno bila vesolji vsaksebi, hkrati pa tudi zelo blizu, tako da njun trk nikakor ni a priori tragičen in usoden, ampak je takšna mišljenjska, vedenjska in še kakšna kolizija slej ko prej nujnost. V tej konstelaciji „korak čez“ torej ne more pomeniti nič „dramatičnega“, ampak je to lahko le „igra“, ki seveda ne računa s kakšnim posebnim ekskluzivističnim aparatom (kot ga npr. vključujejo drugi, šoli podobni „svetovi“ repesije — vojska, policija), četudi ni mogoče reči, da tega ni.

Bergočeva in Šmid v **Koraku čez** tako prikazujeta „usodo“ malega(?) Seada, ki je „prišel iz drugih krajev“ in je na šoli poseben problem, saj se ne more vključiti v red, ki velja v teh krajih. Treba je reči, da „drugičnosti“ malega Seada sploh ni, saj je do kraja asimiliran, drugačen je le toliko, kolikor se ne podreja šolskemu sistemu in vrednotam, ki jih cenijo običajni državljani. Ne gre torej za drugačnost, ki da je usodna in ki izvira iz nacionalne drugačnosti, kakor nam je hotelo **Korak čez** na silo predstaviti ljubljansko uredništvo televizije, pa konflikta Bergočeve igre ni razumelo ali pa je hotelo biti in vsak načr. konstruktivno in prispevati k „razmisleku o mednacionalnih odnosih na ozemlju Socialistične republike Slovenije“. Seadova upornost je v celoti usmerjena proti **SISTEMU SOLE** kot (anacionalnega) represivnega aparata. Reči je tudi treba, da Bergočeva (in Šmid) ni kakor ne postavljata vsega na enega junaka, ampak gre slej ko prej za „kolektivni subjekt“ te mladinske igre, ki je predstavljen skozi „upirajočo“ se skupino mladih.

Bergočeva in Šmid dovolj živo po-

stavljata celo vrsto konfliktnih situacij, nikjer ne zapadata v deklarativnost in moraliziranje ali celo v sentiment, verjetno prav zaradi tega ne, ker sta — najprej seveda Bergočeva in potem Šmid, vseskozi jemala za izhodišče pogleda gledalca pogled „skozi“ optiko mladih. Treba je reči, da Bergočeva naravnost fantastično „lovi“ jezikovne odenke govornice in s tem tudi „pogleda“ na svet mladih. Za njo

Šmid z izjemno „srečno“ roko vodi mlade naturščike skozi njihove lastne jezikovne, obnašanske in vrednostne obrazce, nikoli jim ne polagata na jezik nečesa, kar ni tako ali drugače sestavina njih samih oziroma njihovega sveta. Rekli bi lahko, da je privlačnost te mladinske igre prav v izjemni silovitosti drobnih detajlov, ki jih pišeta in režirata Bergočeva in Šmid in da „vlečejo“ prav postavitve teh drobno detajliranih koščkov tega „konfliktnega“ sveta. Naravnost modra in zrela se zdi odločitev obeh avtorjev, da ostajata „izven“ dramskega konflikta in tako zunaj neke „prisljane“ usodnosti, ki je (ponavadi?!?) v tem kontekstu (še) ni, in „kažeta“ na neko še vedno obstajajočo identiteto (zgolj) otroškega sveta, ki pa bo slej ko prej postala plen različnih „odraslih“ pehanj in iskanj (ki sicer že kažejo svoje usodne zobe!), pa vendar še ne zagrižejo z vso močjo!). Prav identiteta otroškega sveta, oziroma pogled avtorjev skozi optiko takšnega sveta je pravzaprav odklon od dramskega konflikta in od „drame“, kajti prave dramske persone so zaenkrat še na drugem bregu — to so osamljeni, topoumni, cinični, bolni in frustrirani, zlobni in prazni, povampirjeni in od obupa in primitivizma stekli **ODRASLI**, v vlogah učiteljev, policajev, staršev in še koga, ki krožijo zunaj otroškega sveta in bodo zdaj zdaj planili... Tukaj je pravzaprav strahoten in hkrati tudi večer konflikt, ki ga prinaša „igra“ Bergočeva in Šmida, konflikt, ki šele sponira dramo.

Ob **Koraku čez** je možno zapisati torej vrsto pozitivnih ugotovitev, ki to mladinsko igro navkljub njeni „nižji“ dramski formi postavljajo nenavadno visoko med sicer redke uspešne tv igre ljubljanske televizije, predvsem seveda zaradi dveh elementov — jezika in igre, ki ustvarjata nenavdno živost in polnost, četudi ni v tematiki resnično nič takšnega, kar bi bilo posebej usodno in tragično. Televizija bi verjetno naredila prav, če bi jo ponovila še v okviru svojega mladinskega programa, kamor ta stvar sploh sodi...

PETER M. JARH

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

3, 4 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 Strojjan (RTV), Jože
Vogrinc (CIDM), Zdenko Vrdlovec
(SGFM)

oblikovanje
Miljenko Licul

tehnično urejanje
Peter Žebre

lektor
Peter Kuhar

grafična priprava
Repro studio 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)

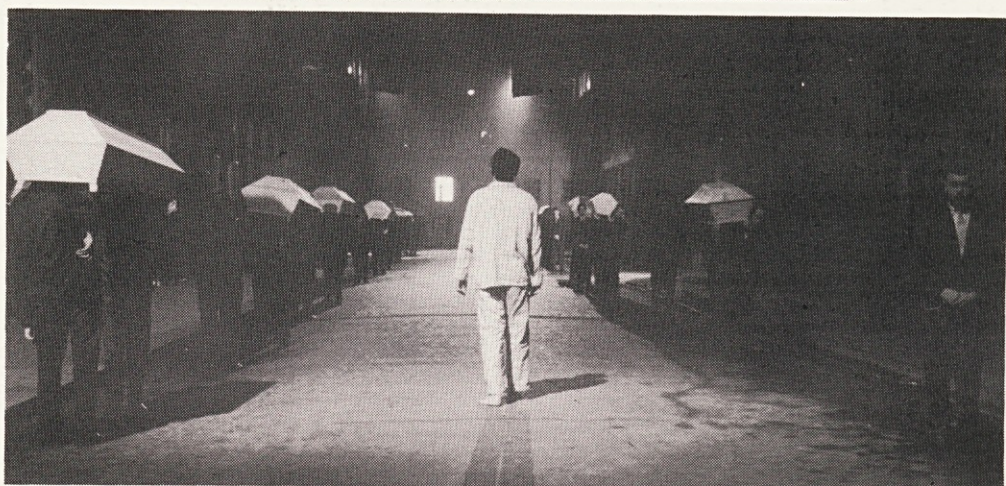
žiro račun
50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij
Slovenije
Kidričeva 5, Ljubljana

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



TRENUTKI OBLÓČITVE, REŽIJA FRANTIŠEK ČAP



PLUS V DEŽJU, REŽIJA BOŠTJAN HLADNIK



SEDMINA, REŽIJA MATJAŽ KLOPČIČ



ROČKI BOOGIE, REŽIJA KARPO GODINA

V SODELOVANJU Z ZBIRKO **SLOVENSKI FILM** (SLOVENSKI GLEDALIŠKI IN FILMSKI MUZEJ) IZIDE OB PETINDVAJSETLETNICI EKRANA KNJIGA, KI PRINAŠA IZBRANE ESEJE O SLOVENSKEM IN JUGOSLOVANSKEM FILMU IZ SLOVENSKIH REVIJ (EKRAAN, PROBLEMI, FILM, PERSPEKTIVE, SODOBNOST)